

**T.C  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANASANAT DALI  
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**AUGUSTO BOAL İLE ÖZGÜRLEŞEN SEYİRCİNİN  
KONUMUNUN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**  
Esvet ŞAHİN

**Danışmanı**  
Dr. Öğretim Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ

İstanbul – 2018

**T.C  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANASANAT DALI  
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**AUGUSTO BOAL İLE ÖZGÜRLEŞEN SEYİRCİNİN  
KONUMUNUN İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**  
Esvet ŞAHİN

**Danışmanı**  
Dr. Öğretim Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ

İstanbul – 2018

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

.....Tiyatro.....Anabilim/Anasanat Dalı.....Tiyatro..... Programı Tezli Yüksek Lisans  
öğrencisi .....ESVET SAHİN..... tarafından hazırlanan  
“Augusto Boal ile Öğütölesen Seyircinin Konumunun  
.....İncelenmesi.....”  
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 6./6./2018

( Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Dr. Öğretim Üyesi Ayla Kapan Erci  
Danışman: Halilç......Üniv. Tiyatro ASD/ABD Öğr.Üyesi

Ayla Kapan Erci

Jüri Üyesi: Dr. Öğretim Üyesi Bülent Sezgin  
Beşikent.....Üniv. Oyunculuk ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Bülent Sezgin

Jüri Üyesi: Prof. Mesruh Savaş  
Halilç......Üniv. Opera ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: .....  
.....Üniv. .... ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi: .....  
.....Üniv. .... ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

## ÖNSÖZ

Profesyonel hayatta sahneye ne zaman çıksam hep bir seyirci ile etkileşim halinde olmayı umuyordum. Oyun esnasında seyirci, oyun ile ilgili fikirlerini söylesin ya da oyunda beğenmediği bir nokta hakkında sahneye müdahale etme hakkına erişsin istiyordum. Beni bu çalışmaya iten nedenler de işte bunlar. Boal'in seyirciyi bir oyuncu gibi eğitmesi ve onu gerçek anlamda sahneye müdahale eden, oyunun içinde olmasını sağlayan tekniklerinden yararlanmam bundan sonraki profesyonel hayattaki oyunlarım için birer yol gösterici kaynaktır.

Boal ile tanışmamı sağlayan, Dr. Öğretim Üyesi Fatma KEÇELİ'ye teşekkürü bir borç bilirim. Konservatuvar zamanlarımızda, yaratıcı drama dersinde ilk olarak Boal'in "Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar" kitabını okuyup atölye çalışması yapmam ile Boal ile tanışmış oldum. Daha sonra diğer kitaplarını okuyarak Boal'i anlamaya çalıştım.

Bu tez çalışmasına başlarken, konu seçiminde anlattıklarımı büyük bir titizlikle dinleyip beni yolumdan asla şaşırmadan, düz bir şekilde konudan kopmama asla izin vermeden, tüm sorularıma büyük bir sabır ve titizlikle yardımda bulunan danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ'ye, jüri üyeliğinde yanımda olan ve Boal ile ilgili bilgilerini benimle paylaşan, desteğini hiç bir zaman esirgemeyen Dr. Öğretim Üyesi Bülent SEZGİN'e, İngilizce metinlerin çevirileri konusunda yardımlarını esirgemeyen Gizem ÜLKÜ'ye, Öğretim Görevlisi Ece ÇELİKÇAPA'ya üniversite zamanlarımızdan beri birlikte olduğumuz ve yüksek lisans maceramızda bir birimizi desteklediğimiz Gülçin YİĞİT'e ve son olarak bana olan inancını hiç kaybetmeyen *Anneme* sonsuz teşekkür ederim.

Esvet ŞAHİN

İstanbul, 2018

## İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
KISALTMALAR LİSTESİ.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
ÖZET.....	ix
ABSTRACT.....	x
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. SEYİRCİ</b> .....	<b>2</b>
2.1 Seyirci – sahne ilişkisi.....	3
<b>3. TİYATRO TARİHİ İÇİNDE SEYİRCİNİN KONUMU</b> .....	<b>7</b>
3.1 Ritüelistik dönem’de seyircinin konumu.....	7
3.2. Antik Yunan tiyatrosu’nda seyircinin konumu.....	11
3.3. Roma dönemi tiyatrosu’nda seyircinin konumu.....	15
3.4. Orta Çağ dönemi tiyatrosu’nda seyircinin konumu.....	18
3.5 Rönesans dönemi tiyatrosu’nda seyircinin konumu.....	22
3.6. Klasisizm’de seyircinin konumu.....	25
3.7. 18. Yüzyıl döneminde seyircinin konumu.....	26
3.7.1. Romantizm’de seyircinin konumu.....	27
3.7.2. Realizm’de seyircinin konumu.....	30
3.8. 20. Yüzyıl tiyatrosu ve seyircinin konumu.....	32
3.8.1. Fütürizm (Gelecekçilik)’de seyircinin konumu.....	34
3.8.2. Ekspersyonizm (Dışavurumculuk)’da seyircinin konumu.....	36
3.9. Çağdaş tiyatro ve seyircinin konumu.....	38
<b>4. AUGUSTO BOAL</b> .....	<b>45</b>
4.1. Augusto Boal’in tiyatrosu ve ezilenlerin Poetikası.....	47

4.2. Seyirciyi oyuncuya dönüştürmek.....	54
4.2.1. Eşzamanlı dramaturji.....	57
4.2.2. İmge tiyatrosu.....	58
4.2.3. Forum tiyatrosu.....	59
4.2.4. Gazete tiyatrosu.....	61
4.2.5. Görünmez tiyatrosu.....	61
4.2.6. Foto roman.....	63
4.2.7. Baskının kırılması.....	64
4.2.8. Mîit tiyatrosu.....	65
4.2.9. Analitik tiyatrosu.....	65
4.2.10. Ritüeller ve maskeler.....	66
<b>5. SONUÇ.....</b>	<b>67</b>
<b>6. KAYNAKÇA.....</b>	<b>70</b>
<b>7. EKLER.....</b>	<b>73</b>
<b>8. ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>78</b>

## KISALTMALAR

<b>İ.Ö.</b>	: İsa'dan Önce
<b>İ.S.</b>	: İsa'dan Sonra
<b>M.Ö.</b>	: Milattan Önce
<b>M.S.</b>	: Milattan Sonra
<b>T.D.K.</b>	: Türk Dil Kurumu
<b>s.</b>	: Sayfa
<b>Y.Y.</b>	: Yüz Yıl



## TABLO LİSTESİ

	Sayfa No.
Tablo 3.1 Geleneksel Tiyatro.....	43
Tablo 3.2 Çevresel tiyatro.....	43
Tablo 4.1 Üç Tiyatro Biçiminin Karşılaştırma Tablosu.....	53



## ŞEKİL LİSTESİ

	<b>Sayfa No.</b>
Şekil 3.1 Antik Yunan Tiyatrosu .....	13
Şekil 3.2 Roma Dönemi Tiyatrosu .....	17
Şekil 3.3 Orta Çağ Dönemi Tekerlekli Sahne .....	19
Şekil 3.4 Tiyatro Olimpico'nun Zemin Planı.....	24
Şekil 3.5. Romantik Dönem Tiyatro Binası .....	30
Şekil 3.6. Kont Marinett'nin Fütürist Manifestosu.....	35

## GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Esvet ŞAHİN  
Anasanat Dalı : Tiyatro  
Programı : Tiyatro Yüksek Lisans  
Tez Danışmanı : Dr. Öğretim Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ  
Tez Türü : Yüksek Lisans – Haziran 2018

### AUGUSTO BOAL İLE ÖZGÜRLEŞEN SEYİRCİNİN KONUMUNUN İNCELENMESİ

#### ÖZET

Tiyatronun, yüzyıllardan beri insanların beğenisine sunulan bir sanat dalı olduğu bilinir. Oyuncu ve seyirci tiyatronun iki temel bileşenidir. Seyircisiz bir tiyatro düşünülemez. Bu çalışmada önemli tiyatro insanı Augusto Boal'in çalışmalarından ve görüşlerinden yola çıkarak seyircinin oyuna katılımı sırasında seyirciyi özgürleştirebilmek olgusunun irdelenmesi amaçlanmıştır. Tiyatronun geçmişten günümüze kadar olan gelişimi ve bu gelişim sayesinde seyircinin oyuna katılımı ile geçmişten günümüze kadar seyircinin konumu çalışmanın içeriğini oluşturmaktadır. Bunlarla beraber çalışmanın içeriğinde Augusto Boal'in seyircisini oyuncuya dönüştürme aşamaları yer almaktadır. Böylece seyircinin aktifleşmesi ve bu sayede bir oyuncunun, oyun sürecinde gerçekleştirdiği tüm çalışmaları, seyirciye uygulanması ve sonuç olarak seyircinin oyunun bir parçası haline getirilmesine dikkat çekilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Tiyatro, Boal, Özgürleşme, Seyirci, Oyuncu.

## GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Esvet ŞAHİN  
Field : Theater  
Program : Theater  
Supervisor : Asst. Prof. Ayla KAPAN EZİCİ  
Degree Awarded and Date : Master – June 2018

### ANALYSIS OF THE PLACE OF LIBERATED SPECTATOR

#### WHIT AUGUSTO BOAL

#### ABSTRACT

The theater is known to be an art form that has been presented to society's interest since centuries. The actor and the spectator are two main components of Theater. A theater without an audience is unthinkable. In this study, it was aimed to examine the possibility of liberating the spectator during the participation of the spectator in the play, starting from the works and views of the important theater theorist Augusto Boal. Thanks to the development of the theater from the past to the present, it constitutes the contents of the attendance of working the spectator position it also includes the steps of transforming spectator into an actor from the perspective of Boal into a player. From this way with activating, spectator and adding to the process that all the activities required for an actor during the play, could be also applied to spectator, and finally it has been painted out that the spectator can become a part of the play.

**Key Words:** Theater, Boal, Spectator, Actor.

## 1. GİRİŞ

“Doğduğu gün de bugün de tiyatronun asıl amacı nedir? Dünyaya bir ayna tutmak, iyilerin iyiliklerini, kötülerin kötülüklerini göstermek, çağımızın ne olup ne olmadığını ortaya koymak” (Shakespeare, 2008: 77). Tiyatro sanatı, gerçekleri sahneye taşımaktadır. İnsanı sorgulatarak, “dünyaya bir ayna tutmaya” çalışmakta, sahne üzerinden “iyilerin iyiliklerini, kötülerin kötülüklerini” göstermeye çalışmaktadır. Dünyayı sorgulayabilmek ve sistemi değiştirebilmek için çabalamak gerekmektedir. Boal, sistemin içinde ezme ve ezilme dürtüsünü değiştirebilmek için tiyatrosal yönetime başvurarak bireyin, içinde bulunduğu ezme ve ezilme ilişkisini sorgulatmaktadır. Seyircinin özgürlüğüne kavuşması içinde bulunduğu sistemi değiştirebilmesi için sahneye dönmesi ve oynaması gerektiğinden bahseder. Seyirci ile oyuncu arasındaki ayrımı ortadan kaldırıp tiyatronun ritüeline doğru yolculuk yapar.

Bu çalışma seyirci ile oyuncu arasındaki mesafeleri yakından incelemek, seyirciyi daha özgür konuma sokarak onu oyunun parçası haline getirebilmek için yapılmıştır. İkinci bölümde seyirci odaklı bilgiler içermektedir. Seyirci kimdir? Sorusuna karşılık bulmaya çalışılmış, oyuncu ve seyirci arasındaki mesafeler göz önüne alınmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, tiyatronun tarihsel süreci içerisinde seyircinin konumu incelenmektedir. Seyirci hangi tarihten itibaren kendini görünmez bir duvarın arkasına itilmiştir? Seyircinin sahneye müdahale etmesi ne zaman sonlanmıştır? Vb. gibi sorulara cevap aranmaya çalışılmıştır. Çalışmanın dördüncü bölümünde ise, Augusto Boal’in Poetikası üzerine incelenmiş, seyircileri neden oyunun bir parçası haline getirmesi üzerine araştırılmış, seyircileri birer oyuncuya dönüştürebilmek için yapmış olduğu çalışmalar incelenmiştir. Beşinci bölümü ise, bu çalışmanın son bölümünü oluşturmaktadır. Bu bölümde ise, seyircinin özgürlüğüne kavuşabilmesini ifade etmektedir. “Özgürlük insanın dışında bir ideal değildir; mit haline gelen bir fikir de değildir. İnsanın yetkinleşme arayışının olmazsa olmaz bir koşuludur” (Freire, 1995: 27).

## 2. SEYİRCİ

Bilindiği üzere seyirci tiyatronun vazgeçilmez unsurlarındandır. Hangi koşulda olursa olsun, hiçbir oyuncu boş bir sahnede oynayamayacağı gibi, hiçbir seyirciyi de boş bir sahneyi seyretmez. Peter Brook, “Boş Alan” isimli kitabının ilk paragrafında tiyatronun tanımını, oyuncu – seyirci üzerinden yaparken şunları söyler. Brook (2010:11). “Herhangi boş bir mekânı alır, işte burası bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş mekânın ortasından yürüyerek geçer ve bir başkası da bu adamı gözleriyle izler, işte tiyatro etkinliği için bize gereken şey bu kadardır.”

O halde seyirciyi bu kadar önemli kılan nedir? Kimdir seyirci? Bir sayısı var mı? İzleyen midir? Katılan mıdır? Martin Esslin (1996:25)’te drama sanatı içerisinde seyircinin durumunu şu şekilde açıklıyor. “Seyirci bütünün ayrılmaz bir parçasıdır provaların bile seyircisi vardır: bunların başında yönetmen gelir, oyuncular da daha iyisini yapabilmek için prova boyunca kendilerini gözlemler.”

Türk Dil Kurumu’nun (2006) sözlüğünde ki tanıma göre seyirci; “Bir olayı gören, izleyen kimse, izleyici. İzlemek, eğlenmek için bakan kimse, izleyici.” Aziz Çalışlar ’da seyircinin tanımını yaparken seyircinin tiyatro için vazgeçilmez bir öge olduğunu vurgulayarak, Tiyatroda seyirci ile oyuncu arasında doğrudan bir iletişim olduğunu söyler ve Çağdaş Tiyatroda seyircinin edilgen durumdan, etken duruma getirilmesi için çaba gerektiğine dikkat çeker.

Tiyatro yapıları, izleyici düşünülerek tasarımlanan, izleyicinin niteliği ve niceliğine göre olduğu kadar, tiyatro ile izleyici arasında kurulacak iletişimsel bağa göre de yapılan yapılardır. Oynama yeri ve sahne ile izleyici ve izleyici-yeri arasındaki sorunlar da sahne tasarımının başlıca sorunlarıdır. İzleyicinin iletişimsel katılımın biçimi ve toplumsal yapısı, tüm tiyatro tarihi boyunca değişiklik göstermiştir. İzleyicinin sınıfsal-kültürel yapısı ile sanatsal-estetik düzeyi, tiyatro pratiğini kendi diyalektik gelişimi içinde, sürekli olarak belirleye gelmiştir (Çalışlar, 2004:89).

Seyirci ve oyuncu arasında mutlak bir etki-tepki vardır. Oyuncu seyirciye sunmuş olduğu oyunla seyircide bir süreci başlatmış olur. Seyircinin oyuncudan görüp hissettikleri ve algıladığı durum sayesinde kendi içinde bir çağırışımı uyandırmış olur. Bu çağırışım doğrultusunda yorumlar ve bu yorumun belirleyici evresi olarak oyuncuya bir tepki verir. Nutku 'da (1972). Tiyatronun seyirci ile arasında bir bağ olduğunu ve karşılıklı bir etki-tepki olduğunu belirterek; “Ne var ki, tiyatronun görevi, seyirciye olan tek yanlı bir iletimle de tamamlanamaz. Tiyatronun bir yarım küresi olan sahne ile öteki yarım küresi olan seyirci arasında karşılıklı bir etki-tepki bağı aktif olarak kurulmuştur.” şeklinde ifade etmektedir.

Bu çalışmanın içeriğini oluşturan Augusto Boal, ise seyirci hakkında yaptığı tanımla bir karşı duruş sergiler ve düşüncelerini şu şekilde ifade eder; (Boal, 2008:151). “Evet, hiç kuşku yok ki sonuç sudur: ‘Seyirci’ kötü bir sözcüktür! Seyirci insandan daha eksik bir şeydir ve onu insanlaştırmak, eylem kapasitesini tümünden ona yüklemek gerekir.”

Seyirciyi bu kadar önemli kılan, hiçbir şekilde tiyatronun seyircisiz yapılamayacağı şeklindedir. Belli bir sayısı olmadığı, ister çok kalabalık bir kitle olsun, isterse bir kişi bile olsa o salonda sonuç olarak seyirci vardır ve sahne üzerinde ki yapıtı izlemek için gelmiştir.

## **2.1. Seyirci – Sahne İlişkisi**

Tiyatroda seyircinin konumunu ve sahne ile olan ilişkisini belirlemek adına öncelikle, seyircinin sahne de izlemekte olan- olduğu yapıtın içine dahil olabilmesi adına, aradaki mesafeyi ortadan kaldırmak gerekmektedir. Bu mesafe sahne ile seyirci arasında olan görünmez dördüncü duvardan başkası değildir. Jacques Ranciere, “Özgürleşen Seyirci” isimli kitabında seyirci ile sahne arasındaki mesafeyi soru sorarak şöyle dile getirmektedir.

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? (Ranciere, 2015:17).

Jacques Ranciere, “Aptallaştırın mantık” tan bahsederek merkeze bir neden sonuç ilişkisi koyuyor ve seyirci ile sahne arasındaki ilişkiyi de hoca-öğrenci ilişkisi üzerinden tanımlıyor.

Öğrencinin öğrenmesi gereken şey, hocasının ona öğrettiğidir. Seyircinin görmesi gereken de yönetmenin ona gösterdiği şeydir. (...) Aptallaştırın mantığının merkezinde duran bu neden ve sonuç özdeşliğinin karşısına özgürleşme, neden ile sonucun çözümlüşünü, birbirinden ayrılmasını koyar (Ranciere, 2015:19).

Anlatmak istediğimiz mesafe sadece seyirci ile sahne arasındaki mesafeden ibaret değildir. Ranciere, aynı zamanda oyuncunun sahne üzerinde aklından geçirdikleri ve seyircinin o esnada hissettiklerinin arasında da bir mesafe olduğundan bahsetmektedir. (Ranciere, 2015:19). “Sanatçı ile seyirci arasında bir mesafe olduğu gibi, bir gösteri olarak sanatçının fikri ile seyircinin hissiyatı veya anlayışı arasında özerk bir şey olarak bulunan icranın bünyesinde de ayrılmaz biçimde var olan bir mesafe vardır.” Dolayısıyla tüm bu sözü edilen mesafeler de seyirciyi edilgen durumda bırakmaya iten gücün, seyir yerinin harekete geçmesi ile var olan edilgenliğin kırıldığı taktirde özgürleşme süreci başlamaktadır. (Ranciere, 2015:18). “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.” Diyerek; seyircinin gözlemlemesine ve gözlemledikleri arasında bir ilişki kurmasını ister. Kurulan bu ilişki sayesinde, gözlemlendiği şeyleri yeniden yorumlar ve öyle katılır. “Seyirci, icrayı kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır icraya” (Ranciere, 2015: 18). Bahsetmek istediği şey tam da budur aslında. Öte yandan, seyircinin bu edilgen durumu kabul etmesi ve bahsetmiş olduğu tahakküm yapısını her seferinde yeniden inşa edeceğini ve hiçbir şekilde var olan düzenin dışına çıkılamayacağını açıkça söylemiş oluyor. Ranciere’e (2015:18). göre özgürleşme; “Bakmanın da konuların dağılımını ya teyit eden ya da dönüştüren bir eylem olduğunu anladığımız zaman gerçekleşir.”

Özgürleşmeyi, vahşilik adı altında inceleyen, içimizde ki vahşeti dışa vurduğumuz anda özgürleşe bilineceğinden, şiddet kavramının büyük bir özgürleşme düşüncesi adı altında ele aldığı Artaud, “Tiyatro ve İkizi kitabında”, insanın özgürleşme sürecini şöyle ifade etmektedir.

Ben, tiyatronun değişmesi için uygarlığın değişmesi gerektiğine inananlardan değilim; ancak, üstün ve düşünebilecek en zor anlamda kullanılan tiyatronun, nesnelerin görünümünü ve oluşumunu etkileme gücü olduğuna inanıyorum ve iki tutkusal eylemin, iki canlı odağın, iki sinirsel manyetizmanın sahnede birbiriyle buluşması denli bütünsel, gerçek ve hatta belirleyici bir şeydir. İşte bu nedenle bir vahşet tiyatrosu öneriyorum. ‘Vahşet’ diyorum ya herkes önce, hepimize özgü o her şeyi aşağılama alışkanlığıyla ‘kan’ anlamına geldiğini düşünüyor. Ama bence, ‘Vahşet Tiyatrosu’ zor tiyatro ve öncelikle yabancı tiyatro demektir. Ayrıca, gösterim düzeyinde, öyle birbirimizin gövdesini parçalayarak, testere ile organlarımızı biçerek ya da bazı Asur imparatorlarının yaptığı gibi ulakla kutularda insan kulağı, kıyılmış insan burnu ya da boğazı göndererek, birbirimize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusu değil, bundan daha korkunç ve zorunlu, nesnelerin ve olayların bize karşı girişebileceği bir vahşet söz konusudur. Bizler özgür değiliz. Ve gökyüzü başımızın üstüne düşebilir. Tiyatro da bize önce bunu öğretmek için yaratılmıştır (Artaud, 1993:71).

Artaud’un bahsettiği vahşet, fiziksel vahşet değildir. Onun bahsettiği ve anlatmaya çalıştığı ahlaksal ve ruhsal anlamındadır. Savunmuş olduğu özgürleşme düşüncesi bize vahşet ve şiddet ile arınmamız gerektiğinin kanaatindedir. Brockett ise, Artaud’un özgürleşmek için savunduğu vahşeti şu ifadeler ile açıklamaktadır. “Artaud inanmaktadır ki, eğer iyi tiyatro örnekleri çıkarsa, insanlar vahşilikten özgürleşebilirler ve uygarlığın onları bastırmaya zorladığı sevinci ifade edebilirler ve tiyatro da genellikle yıkıcı yollarla ifade edilen bu duyguları boşaltabilir” (Brockett, 2000: 542).

Oyuncu sahne üzerinde anlatmak istediği olayı, doğal bir oyunculuk açısından savunsa bile, anlatmış olduğu şeyi, gösterim aracılığıyla yapıyor oluşu, onu performatif bir araca dönüştürüyor. Anlatmış olduğu şey hayatın bir anıymış gibi olsa bile, o artık sanatın bir parçası olarak kabul görüyor. Tiyatroda üretim süreci oyun yazarı ve oyunun yönetmeni ile iş birliği içerisinde gitmektedir. O halde oyunun yönetmeni aslında oyunun ilk izleyici kişisidir. Çalışlar, izleyicinin oyuna katılımını şöyle ifade etmektedir.

(...) izleyici ile ilgili en önemli sorunlardan biri de katılma sorunudur; örneğin, epik tiyatro, sokak tiyatrosu, uyarma ve propaganda tiyatrosu, happening<sup>1</sup>, vb. gibi tiyatro biçimleri izleyicinin yalnızca izleyen kişi olmaktan çıkmasını, yargılayan, giderek oyuna katılan kişi olmasını, oyunun izleyici ile birlikte oluşmasını ister. Tiyatro yalnızca bir sanatsal kurum değil, ama aynı zamanda kitle özelliği gösteren toplumsal bir kurumda olması dolayısıyla, izleyici yalnızca tiyatro sisteminin bileşkeni olmakla kalmaz, toplumsal-kültürel sistemin de bileşkeni olarak yer alır. İzleyici dolayısıyla tiyatro, toplumun doğrudan bileşkeni haline gelir (Çalışlar, 2004:90).

Oyuncu ve seyirci arasındaki mesafeyi sınıfsal fark ile ortaya koyan Ranciere, (2015: 24) bu konudaki görüşlerini şöyle ifade etmektedir. “Entelektüeller ile işçiler arasında kapatılması gereken bir mesafe falan yoktu, tıpkı oyuncu ve seyirciler arasında olmadığı gibi.” Ranciere, bütün baskı ve zorbalık biçimlerinin aksine seyirci ile doğrudan iletişim kurulabileceğini öne sürer. Seyirciyi yok saydığımız anda sahne ve seyirci arasındaki diyalogun başlaması da imkansızlaşır.

Ete kemiğe bürünmüş kelamın ve etkin hale getirilmiş seyircinin fantazmalarını kovmak, sözlerin sadece söz ve gösterilerin sadece gösteri olduğunu bilmek, sözlerin ve görüntülerin, hikayelerin ve icraların yaşadığımız dünyada bir şeyleri nasıl değiştirebileceğini daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir (Ranciere, 2015:26).

Ne zaman ki her şeyi olduğu gibi kabul etmeye başlarız, işte o zaman özgürlüğe bir adım daha yaklaşmış oluruz. Önemli olan bizi özgür bırakacak şeyi bulabilmektir.

Seyircinin özgürleşmesi, yani içimizden her birinin seyirci olarak özgürlüğüne kavuşması bu ilişkilen (dir)me ve ayrış (tır)ma, birleştirme 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 (Ranciere, 2015: 22).

Ranciere (2015: 22), şu sözleri ifade ederek aslında neyin önemli olduğunun vurgusunu yapar.

İlkin radikal mesafeyi, ikinci olarak rol dağılımını, üçüncü olarak, bölgeler arasındaki sınırları reddettiğimizde yeni bir şey öğrenmemize imkân veren başlangıç noktaları, dörtyol ağızları ve kavşaklarla dolar her yer. Seyircileri oyuncuya, cahilleri bilgine dönüştürmemiz gerekmez illa. Cahilde iş başında olan bilgiyi ve seyirciye özgü etkinliği teslim etmemiz gerekir bunun için. Her seyirci zaten kendi hikayesinin oyuncusudur; her oyuncu, her eylem insanı da aynı hikâyenin seyircisidir.

<sup>1</sup> Happening: 1950’lerde Japonya, ABD ve Avrupa’da sanatlar arası bir uygulama olarak ortaya çıkmış olan Happening, belli bir metne alışlageldik bir düzene bağlı kalmaksızın, mekanın somut ve bütüncül olarak kullanılması yoluyla, hemen orada ve o anda kişilerin kendi içlerinde doğdukları biçimde, herhangi bir eyleme yönelmeleriyle gerçekleşiyordu (Çalışlar, 2004: 81).

### 3. TİYATRO TARİHİ İÇİNDE SEYİRCİNİN KONUMU

Günümüzde seyirci ile oyuncu arasındaki mesafeyi kaldırmak, seyirciyi özgürleştirmek için yapılan pek çok plan vardır. Bunların başında da çağdaş tiyatro uygulamacısı olan Augusto Boal gelmektedir. Seyirci ile oyuncu arasındaki mesafenin ortadan kaldırılabilmesi için tiyatro tarihi içerisinde seyircinin hem fiziksel konumuna hem de seyircinin fonksiyonel durumuna bakmakta fayda vardır.

#### 3.1. Ritüelistik Dönem

Tiyatroya tarihsel süreci içerisine baktığımız zaman tüm tiyatro araştırmacılarının tiyatronun kaynağının ritüelistik dönem adı altında ritüel kuramdan geldiğini ve tüm bu kaynaklarda adı geçen ritüelistik dönem boyunca taklit ögesinden bahsettikleri görülür. ritüel kuramda tiyatronun ritüel ve mitolojiden doğarak geliştiği, bu kuramın ya da teorinin üç gelişim aşaması olduğundan söz edilir.

Oscar G. Brockett, yazmış olduğu “Tiyatro Tarihi” isimli kitabında Tiyatronun kökenlerini incelerken, ritüel köken kuramından bahsetmektedir. Ona göre ritüel köken kuramı üç aşamada gerçekleşmiştir.

1875 – 1915 yılları arasındaki ilk aşama içinde Sir James Frazer’in yönetimindeki antropologlar , bütün kültürlerin aynı evrimsel aşamalardan geçtiğini ve sonuç olarak binlerce yıl önceki tiyatronun kökeni hakkında şimdi hâlâ yaşamakta olan ilkel toplumların güvenilir kanıtlar verdiğini ileri sürdüler. Başlangıçta insanlar, yiyecek kaynaklarını ve varlığın diğer belirleyicilerini denetleyen güçlerin farkına adım adım vardılar. Doğal nedenleri açıklayamadıklarından bunları doğüstü ya da büyül güçlere bağladılar. Bir süre sonra, kullandıkları araçlarla varmak istedikleri sonuç arasındaki açık bağıntıyı algıladılar. Daha sonra bu araçlar yinelenir, arılaştırılır ve kalıplaştırılır ve sonuç olarak hepsi birer ritüel haline gelir. Bu aşamada bütün toplum genellikle ritüeli temsil ederken, “izleyiciler” de doğüstü gücü oluşturur (Brockett, 2000:15).

İkinci aşama ise, Malinowski ve ekibi Frazer'in tündengelim yöntemini reddederek olguya yaklaşmıştır. Bu nedenle genellikle işlevselciler olarak anılırlar.

Aynı zamanda antikçağlardaki kurumların kökenini açıklamak hususunda, modern ilkel topluluklardan aldıkları kanıtların kullanılabilceğini sanan önceki anlayışı kuşkuyla karşılarlar. Bunun yerine, kültürel kurumların bir toplumdan diğerine değişen süreçlerle geliştiğini ve onlardan kaynaklandığını ileri sürerler (Brockett, 2000:17).

Burada sözü geçen önceki anlayışı kuşkuyla karşılayan ekip; Malinowski ve ekibidir. Kendinden önce gelen Sir James Frazer'in, yöntemini kastetmektedir. Üçüncü aşama olarak yapısalcılar adıyla anılan Lévi-Strauss ve ekibindeki antropologlar, kültürel Darwinciliği yadsımışlardır. Mitosun öykülerinden çok yapılarıyla ilgilenmiştir. "Mit gerçeği örgütlenme ve sınıflandırma yoludur ve bu, bir öykü anlatmaktansa, mitosun işlevidir" (Brockett, 2000:17).

Bu tarihsel süreç içerisinde oyun kavramı konusunda en çok alıntılar yapılan ve önemli bir eser olarak literatüre kazandırılan Hollandalı tarihçi ve araştırmacı Johan Huizinga'nın 1938 yılında yazmış olduğu "Homo Ludens" isimli eseridir. Huizinga, Homo Ludens'te oyun savından ve oynayan insan kavramından bahseder.

Huizinga, söze ilk oyun ile başlar ve oyunun kültürden daha eski olduğundan bahseder. Kültürden bahsettiğimiz anda insandan bahsetmiş oluyoruz. Ama Huizingaya göre, insanların kültürü oluşturmasından daha evvel hayvanlar oyunu keşfetmiştir. Oyunu oynama özelliği sadece insana özgü bir davranış değildir, hayvanlarda tıpkı insanlar gibi oyun oynamaktadır. Huizinga'ya göre, "İnsan uygarlığı genel oyun kavramına hiçbir temel özellik katmamıştır. Hayvanlar aynen insanlar gibi oyun oynarlar. Oyunun bütün temel çizgileri, hayvan oyunlarında çoktan gerçekleştirilmiş durumdadır" (Huizinga, 2015: 16). Ona göre tüm bu çizgileri gözlemlemek için yavru köpeklerin oynamalarını izlememiz gerektiğini ve buna örnek olarak yavru köpekleri gösterir. "Yavru köpek oyun oynadığı zaman arkadaşının kulağını ısırma yasaklayan kurala uyar. Sanki korkunç öfkeliymiş gibi davranırlar, ama bütün bunların içinde, özellikle, aşırı ölçüde bir zevk almakta ve eğlenmekte oldukları açıktır" (Huizinga, 2015:16).

Pek çok araştırmacı ve yazar, ritüelin taklitten geldiğini söyler. Huizinga ritüele bağlı taklit kuramını doğuştan gelen bir içgüdü olduğunu ve oyun oynarken bu içgüdüye bağlı kalarak ruhsal bir rahatlamadan bahseder.

Kimileri oyunun kökeninin ve temelinin, yaşam enerjisi fazlalığından kurtulmanın bir biçimi olarak tanımlanabileceğine inanmıştır. Başka teorilere göre ise, canlı varlık oyun oynarken, doğuştan gelen bir taklit eğiliminin hükmü altındadır veya bir gevşeme ihtiyacını tatmin etmektedir veya hayatın ondan talep edeceği ciddi faaliyetlere hazırlık antrenmanı yapmaktadır; ya da oyun, insanın nefesine hâkim olmasını sağlamaktadır (Huizinga, 2015:17).

Aristoteles ise, yıllar önce yazmış olduğu “Poetika” adlı eserinde bu insanın doğuştan gelen taklit içgüdüsunü destekler niteliktedir. Ona göre taklit insanın doğasında olduğunu ifade eder.

Bunlardan birisi taklit içtepisi olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde eder. İkincisi, bütün taklit ürünleri karşısında duyulan hoşlanmadır ki, bu, insan için karakteristiktir (Aristoteles, 2009:16).

Ünlü Alman filozofu Nietzsche ise, 1872 yılında yazdığı “Tragedyanın Doğuşu” isimli kitabında sanatın doğayı taklit ettiğini ve her sanatçının da bir taklitçi olduğundan bahseder. “Doğanın bu dolaysız olarak ortaya çıkan sanat yönü nedeniyle her sanatçı bir taklitçidir” (Nietzsche, 2005:13). Taklit ögesinin dışavurumu ve tiyatronun başlangıcını Mehmet Fuat, yazmış olduğu kitabında şöyle ifade ediyor.

Tiyatro, oyun sanatı, dinden de eskidir. Gece ateşin çevresinde otururken, av hayvanlarını çoğaltmak, ya da ertesi gün çıkacakları avın iyi gitmesini sağlamak amacıyla bir çeşit büyü yapmayı dışünen, kalkıp avlanacak hayvanları taklit eden ilk insanın bu davranışıyla birlikte tiyatro da başlamış oluyor (Fuat, 2005: 9).

Özdemir Nutku ise, av hikayesi üzerinden yaptığı ritüel tanımını tiyatronun temel ilkelerine bağlayarak şu sonuca varmaktadır.

İlkel insanların bu av oyunlarında tiyatronun üç temel ilkesini buluyoruz: Taklit, Eylem ve Topluca katılma. Avcı, avını yakalamak için önce bir hayvan postuna bürünür ve hayvanın hareketini taklit ederek yakınına gider, avını öldürür. Sonra köyüne döner, nasıl avladığını ötekilere anlatacak bir hareket düzenine girerdi: bu, eylemdir. Avcı ya da avcılar dans, ezgi ve hareketlerle oyunlarını sürdürürken ateşin çevresinde seyredenler bazen el çırparak, bazen doğrudan doğruya ortadaki oyuna girerek avın uğurlu olmasını sağlamak için dans ederlerdi: Bu da topluca katılmadır (Nutku, 2000:17).

Nutku'nun, aslında bahsetmiş olduğu şey, bizim aradığımız ritüel dönemdeki seyircinin konumuydu. Seyircilerin edilgen durumda olmadığı, etken durumda olduğu ve aralarında bir etki-tepki ya da bir alışveriş olduğu görülmekte. "Burada oyuncularla seyirciler arasında hiçbir sınır yok; sürekli bir alışveriş var seyredenlerle oynayanlar arasında. Seyredenler aktif olarak her an oyunun içindeler" (Nutku, 2000:17).

Nutku'nun, av hikayesi üzerinden yaptığı tanımını açıklamamız gerekirse burada ki törenlere toplu katılım, bu törenlerin karakteristik özelliğini oluşturuyor. Katılımcılar arasında bir hiyerarşi yoktur. Oynayan ve seyreden arasında bir statü de gözetilmez. Bu kutsal törenler tiyatro öğelerini ve oynanış biçimlerini yansıtmaktadır. En önemli kısmı ise, taklide dayalı olmasıdır. Hayvan postuna bürünmüş olarak sahneye çıkan oyuncu, hayvanın hareketini, sesini vb. tüm özelliğini törene katılım sağlayan topluluk içinde taklit ederek anlatır. Sembolik de olsa bile oyuna ait bu öykü, dans ve kullandığı birtakım aksesuarlar temsil ettiği karakteri anlatımda desteklemesi amacıyla öne çıkaran taklide ait öğelerdir.

Oyunun biçimsel özellikleri arasında en önemlisi, eylemin gündelik hayattan mekan olarak ayrılmasıdır. Kapalı bir mekan gündelik çevreden ya maddi ya da düşünsel olarak soyutlanmış, ayrılmıştır. Oyun, kuralların geçerli olduğu bu çerçevede içinde cereyan etmektedir (Huizinga, 2015:39).

Bu kutsal törenlerin en önemli özelliği taklide dayalı olmasıdır. Canlandırdığı bir varlığı en iyi şekilde oynamak, onun doğadan istekleri ve beklentilerini evrene sunma biçimidir. Buradaki seyircilerin pasif durumundan, aktif duruma geçip oyuna katılımında, bir katılımcıdan bahsetmiyoruz. Toplu bir katılımdan bahsediyoruz. Toplu katılımlar törenlerin olmazsa olmazıdır ve yaratılan gücü daha da arttırmaktadır.

### 3.2. Antik Yunan Tiyatrosu

Antik Yunan dönemi tiyatroya ait kuramların ilk çıktığı dönem olması açısından önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde yönetim kent-devletlerden oluşurdu ve Yunan toplumunun Polis adı verilen şehirlerde yaşadıklarını görmek mümkündür. Antik Yunan tiyatrosunun işlevi güçlü devlet yapısının, kendi toplumu üzerindeki kontrolü ile yakından ilgilidir. Pek çok araştırmacı tiyatronun Dionysos'a ait ritüellerden ortaya çıktığını belirtir. Nutku (2000:31). “Büyük Dionisia Şenliği ile ilk büyük tragediyaların yazılmasına yol açmış oldu.”

Bir yandan ilkel toplumlarda görmüş olduğumuz doğanın taklit edilmesi ile ilgili ritüelleri kapsayan törenler ve toplu katılımı gerçekleştiren bir nevi şenlik ruhunu yansıtan olaylar, değişmeyen ritüel yapısı sayesinde bugün bile hiç bilmediğimiz bir toplumun farklı kültürel yapısı sayesinde karşımıza çıkmaktadır. Diğer yandan Antik Yunan tiyatrosu ile literatür taraması yaptığımızda karşımıza ilk çıkan isim Aristoteles'tir. Aristoteles'in sanat hakkındaki –bu sanattan bahsettiğimiz şiir sanatı- düşüncelerini sunduğu eseri olan Poetika'da, tragedya sanatının ortaya çıkışını da anlatmaktadır.

Kutsal tören sırasında tanrı Dioysos'a övgü şiiri ditrambos'ların müzik ve ritmik hareket eşliğinde okunurken, günün birinde tekil bir oyuncunun kendini korodan ayırmasıyla törene diyalogun yerleşmesini ve buradan yeni bir tür olarak tragedyanın doğuşunu bize aktarır. Onun anlattıkları ve elimize kalan tragedya metinleri, bir takım vazo resimleri, rölyef ve yontular, antik Grek tiyatrosunda ritüel özelliği taşıyan davranışlara tanıklık eder (Candan, 2010:28).

Aristoteles, İ.Ö 384-322 yılları arasında yaşamış, şiir sanatının estetik üzerine yaptığı “Poetika” adlı eserinde Tragedyayı şöyle tanımlamaktadır.

Tragedya ahlak bakımından ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir hareketin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır, içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır, hareket eden kişiler tarafından temsil edilir, bu bakımdan tragedyaya salt bir hikâye (mythos) değildir. Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duyguları ile ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis). Sanatça güzelleştirilmiş dil deyince, harmoni'yi, yani şarkıyı, mısra-ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum. Her bölüm için özel araçlar kullanılır deyince de bazı bölümlerde yalnız ölçünün, bazı bölümlerde ise aynı zamanda müziğin ve şarkının kullanılmasını anlıyorum (Aristoteles, 2009:22).

Aristoteles tarafından tragedyada belirtilen görev, o toplumda yaşayan tüm kesime bir toplumsal yarar sağlamasıyla ilgilidir. Bu toplumsal yarar tragedyada adı geçen katharsis ögesiyle doğrudan bağlantılı olmasıdır. Arınma, rahatlamaya karşılık gelen katharsis, seyircinin kendisine yakın bulduğu karakterin bilerek ya da bilmeden yaptığı bir hata sonucunda büyük bir yıkıma uğraması ile trajik bir sonuç almasından dolayı, seyirci üzerinde rahatlamasıdır. Şener, Aristoteles'in katharsis kavramını şu şekilde özetlemektedir.

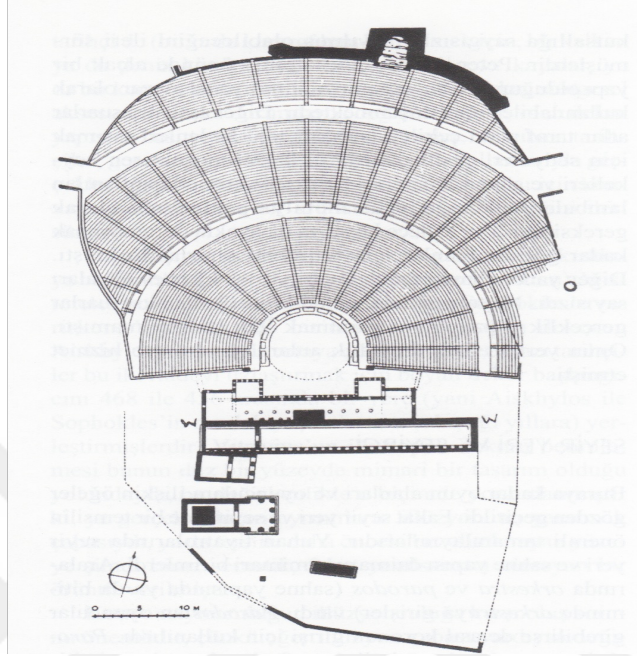
Katharsis sözcüğünü doğrudan doğruya sanata uyarlayan Aristoteles olmuştur. Poetika'da katharsis, korku ve acıma gibi ruha zararlı heyecanları boşaltarak, rahatlama anlamına gelmektedir. Tragedya seyredilirken önce bu heyecanlar uyandırılmakta, yapay olarak uyarılan bu heyecanla, duyula duyula tüketilmekte ve yerlerini boşalmadan gelen hoş bir duygu almaktadır (Şener, 2008:45).

Ritüelden beslenen ve kutsal törenlerin yapısını yansıttığı tiyatro yaşantısı oyunların oynanma yerleri ve oynanış zamanları açısından da dikkate değer benzerlik göstermektedir. Ritüel dönemde evrende olup biten doğal yaşamın yeniden canlandırılması ile olan zaman döngüsü ile, Antik Yunan'da tragedya ve komedyaya temsilleri de aynı zamanı içermektedir. Ocak ayında düzenlenen Lenaia ve Mart ayında düzenlenen tragedya ve komedyaların yarıştığı Büyük Dianysos Şenliklerinin zamansal bakımından aynı olduğu doğrulanmıştır. Nutku şöyle ifade etmektedir.

Bu tanrıyla ilgili başka şenlik de Ocak ayının 12, 13 ve 14. günleri düzenlenirdi. Lenaia alan bu şenlikte heykel büyüklüğünde bir phallus (erkeklik organı) bolluğun simgesi olarak geçit alayında geçirilir ve fallik ezgiler okunurdu. En sonunda lapa sunulurdu. Bu şenlikler Dianysos'un yeniden doğuşu oyunları ile canlanırdı. Daha önemli bir şenlik ilkbaharda (9-13 Mart) düzenleniyordu. Antik tiyatrunun doğuşu bu Büyük Dianysos Şenliği ile ortaya çıktı. Kısa bir süre sonra, bu şenlikte ozanlar arasında ödüllü bir yarışma düzenlenmiş ve tiyatro sanatı da bundan doğmuştur (Nutku, 2000:29).

Böyle bir temsili izlemek için yeterli bir alana sahip olmak ve sahneyi tamamıyla görebilmekten geçiyor. Dolayısıyla bunun için en iyi ortam ritüellerdeki gibi ortada olan bir oyun düzenine sahip olmak ve en yakın dairesel oyun alanı, onu yükselerek çıkan seyir yeri olmasıdır.

Bizim bildiğimiz seyircilerden oluşan topluluk Grekler’ce bilinmiyordu. Onların tiyatrolarında, seyirci yeri yüksekte ve yay biçimindeydi, her yanı görürdü, seyircinin doyurucu bir görüş alanı içinde, kendisini çevreleyen ekin evrenini gözden geçirmesi, koroyu dinlemesi kolaydı (Nietzsche, 2002:93).



Şekil: 3.1. Antik Yunan Tiyatrosu  
Kaynak: (Brockett, 2000: 46.)

Bu şekilde düzenlenmiş bir oyun alanı, aynı zamanda kutsal törenlerin de yapılacağı bir alan olarak da hizmet edebilir. Huizinga, kutsal alan ile oyun alanı arasındaki benzerliğe dikkat çeker.

Bir oyun ile kutsal eylem arasında hiçbir biçimsel fark yoktur, yani kutsal eylem oyununkilerle aynı biçimler altında gerçekleştirilir. Öte yandan kutsal yerde oyunun cereyan ettiği yerden biçimsel olarak farklı değildir. Arena, oyun masası, sihirli çember, tapınak, sahne, perde, mahkeme; bütün bunların hepsi biçim ve işlev açısından oyun alanlarıdır. Yani tahsis edilmiş, ayrılmış, çevresine parmaklık çekilmiş, kutsallaştırılmış ve kendi sınırları içinde özel kurallara tabi kılınmış yerlerdir. Bunlar bildik dünyanın ortasında belirli bir eylemin gerçekleştirilmesi amacıyla tasarlanmış geçici dünyalardır (Huizinga, 2015:27).

Oyun ve seyirci ilişkisi açısından baktığımız zaman, Antik Yunan tiyatrosunda seyir yeri ve oyun alanının birbirinden kesin çizgilerle ayrıldığı görülür. “Yunan

tiyatrolarında seyir yeri ve sahne yapısı daima ayrı mimari birimlerdi” (Brockett, 2000: 45). Seyir ve oyun alanının birbirinden ayrılması ile seyircilerin de oturma alanlarında büyük bir hiyerarşik düzen görülmekte. Bu hiyerarşik oturma düzenini Brockett, şöyle ifade ediyor. “Seyir yeri çemberindeki orta yer Dionysos rahibine ayrılmıştı. Diğer rahip ve rahibeler, elçiler, bazı devlet adamları ve devletin onurlandırılmak istediği kişiler de özel oturma yerler, ayrılanlar arasındaydı” (Brockett, 2000: 46).

Antik Yunan tiyatrosunda koronun büyük bir önemi vardır. Yunan tiyatrosunda koro oyunda kanal görevi görmektedir. Verilmek istenen her mesajı doğru iletmek amacıyla koroyu kanal vazifesinde kullanıyorlar. Fuat, koronun bu görevini şöyle ifade etmektedir.

Koro oyuncularla seyirciler arasında yer alıyor ne oyuncu ne de seyirci. Arada bir bağ, bir köprü. Seyircilerin oyuna daha yaklaşmalarını, oyuna katılmalarını sağlıyor. Büyük, ya da korkunç olaylar karşısındaki duyguları en tam, en son biçimiyle koro deyimliyor. Oyuncunun duygularını başka bir ortama taşıyor. Oyundaki kişilerin bütünüyle duymadıkları, ya da sözcüklerle anlatılamayacak duyguları seyircilere koro iletiyor (Fuat, 2003: 45).

Antik Yunan tiyatrosunda seyirciler genellikle kadınlar, erkekler, küçük çocuklar, kölelerden oluşan bir topluluktur. Tiyatronun düzenini korumak için de görevli memurlar vardır. Bu memurlar aynı zamanda düzeni korumakla kalmayıp, seyircilerin kendileri için ayrılmış özel yerlere oturmaları için güvence altına almak için kontroller yaparlardı. Grek seyircisi, iyi bir seyirci profiline sahip değildi. Sözlerini esirgmeden eleştiri yapma hakkına sahip olan bir topluluktan bahsediyoruz burada. “Grek seyircisi öyle sessiz ve uslu bir topluluk değildi. Kötü oyuncular ıslıklanır, zaman zaman da taş yağmuruna tutulurdu. Atina seyircisi herhangi bir şeyi beğenmedi mi sandallarının topuklarını taş sıraların önüne vururdu” (Nutku 2000: 68).

Bu dönem içerisine baktığımız zaman hangi kaynağa bakarsak bakalım karşımıza Atina Demokrasisi ortaya çıkmaktadır. Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi’nde ders veren öğretim görevlisi Erkan Ergin’in ders notları arasında Yunan Tiyatrosunu tanımlarken Yunan toplumuna değinmiş ve Yunan toplumunu ögelere ayırarak Köleler, Polis, Demokrasi diye açıklamada bulunmuştur. “Demokrasi, bu Atinalılar, Erkekler ve Beyazlar için demokrasidir. Bunlar nüfusun %15-20’sini oluştururlar. Halkın geri kalanının; Atina’ya dışardan gelen tüccarların,

kölelerin, kadınların, beyaz ırktan olmayan kimselerin seçme-seçilme hakkı yoktur” (Ergin, 2010:8).

Seyirci düşüncesini yüksek sesle açıklar ve bazen oyuncuyu ıslıklayarak sahneden kovardı; Anlatılanlara göre, bir kez Aiskhylos seyircilerin öfkesinden kaçmak için sunağa sığınmıştı. Bazı antik yazarlar seyirciyi bayağılıkla suçlamışlar fakat bazıları da seçici olduğu için övmüşlerdir. Kuşkusuz seyirci, toplumdaki bir kesiti olduğu kadar, zevklerden bir kesiti de temsil ediyordu (Brockett, 2000: 46).

Seyircinin yapmış olduğu bu tür protestolar, oyunun temsilini bozacak niteliktedir. Onlar artık törenlerde oynadıkları rolleri oyunculara devretmiştir. Bir türlü oynama duygusunun karşılığını alamadıklarından dolayı müdahale etmeleri ve oyunu denetlemeleri söz konusudur. Yalnız burada ki katılım sınırlıdır. Bu sınır, seyirci ile oyuncuyu ayıran sınırdır. Törensel bir eylem olarak başlayan oyun ile seyirci arasında ilk kez bir mesafe oluşmuştur.

### **3.3. Roma Dönemi Tiyatrosu**

Roma Dönemi İ.Ö 753 yılında kuruldu ve Roma kralının kovulması ile birlikte İ.Ö 509 yılında Cumhuriyet olarak yönetilmeye başlandı. Romalılar, Yunan yönetimindeki toprakları ele geçirmeye başlamasından itibaren Romalılar, Yunan sanatı ve tiyatrosu ile tanışmış oldu. “Böylece Yunan oyunlarının çevirisi ya da taklidi olan kurallı dram Roma’ya girmiş oldu. Bundan dolayı İ.Ö 240 yılı Roma tiyatrosunun başlangıcı sayılır” (Brockett, 2000: 59). Roma döneminde tiyatro ile ilgili kuramsal yazı bulmak oldukça azdır. Bu dönemde tiyatro sanatı ile ilgili en önemli eser, Horatius’un “Ars Poetika” sıdır. “Ars Poetika’da, tiyatronun eğitici işlevi ve biçimsel düzeni hakkında açıklamalar yapılmıştır” (Şener, 2008:55). Roma sanatı başlangıçta, Yunan sanatının devamı niteliğinde görünüyordu. Romalıların kendilerine özgü kültürü, yaşam biçimleri ve ekonomik durumları vardı. Brockett, (2000: 61)’de Romalıların Yunan sanatını benimsediklerinden bahsederken, Roma sanatının bir Yunan uzantısı olarak görmemiz gerektiğinden bahseder.

Şener, “Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi” isimli kitabında Horatius’un Yunan sanatından yararlanılmasının önemine vurgu yapar ve Roma sanatının

gelişebilmesi için Yunan sanatında yazılmış olan eserleri incelenmenin öneminden bahseder.

Horatius, Roma sanatının gelişmesi için, Yunan sanattan alınan örneklerin iyice incelenmesini ve onlar gibi eser yazılmasını önerir. Roma yazarları arasında, Yunanların izinden ayrılanlar olduğunu, bunları günlük ilişkileri ele aldıklarını ve denemedik tür bırakmadıklarını belirten yazar, bu yazarlara, özgün olma hakkını tanımakla beraber, Roma yazarlarına duyulan aşırı hayranlığın yersiz olduğunu, gerçek başarının Yunan sanatında görüldüğünü söyler. Ancak Yunan sanatçılara öykünmekle iyi sanat yapılabilecektir (Şener, 2008: 61-62).

Hangi kaynağı açarsak açalım karşımıza genellikle ilk olarak, Romalıların savaşçı bir devlet olduğu gerçeği çıkmaktadır. Savaşla kazanılan ganimetler ve köle sistemi ile yaşama yolunu seçmiş olan bir devlet. Romalılarda aranan önemli özelliklerden biri ise, savaşçı yapıya sahip olan erkek. Gladyatör. Fuat, Roma tiyatrosunu, seyircileri ve oyuncularını Roma'da Bir Gün diyerek şöyle ifade etmektedir:

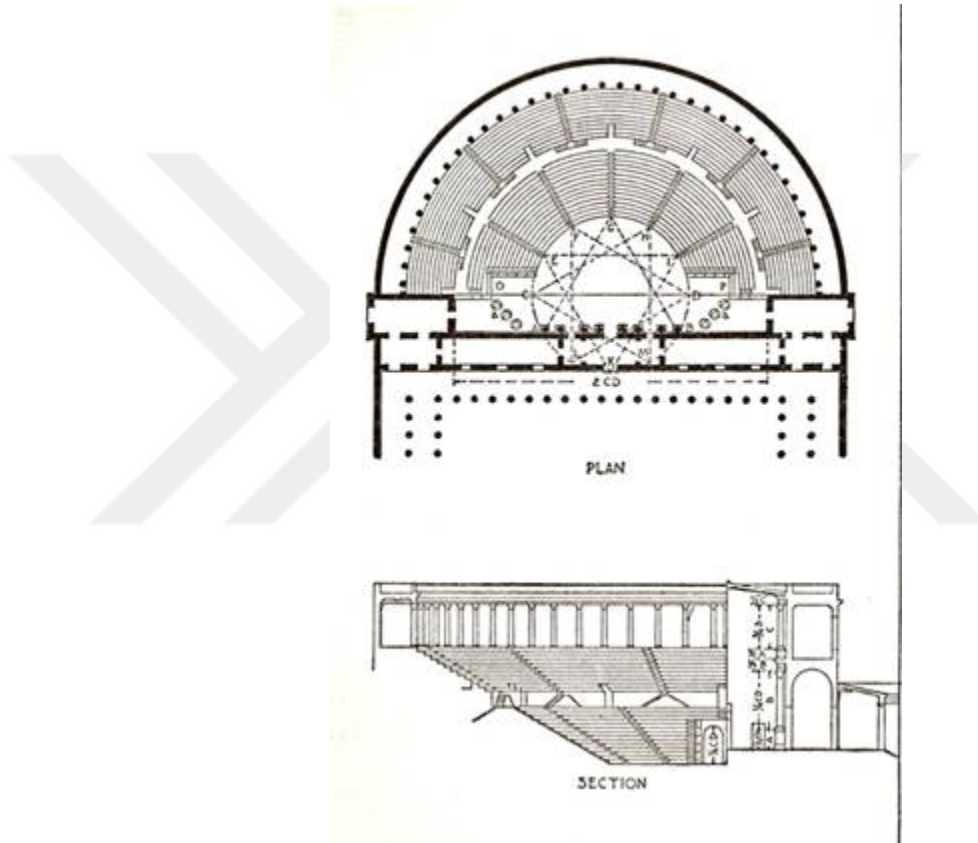
Tiyatro küçük bir stadyum sanki. On beş bin kişi, belki daha fazla, durmadan bağırıyorlar. İki tane yükselen heyecan çığlıkları sahneye yöneltiyor. Upuzun bir sahne. Yüksek, süslü duvarlarla çevrili. Sütunlar, girintiler, çıkıntılar, heykeller, oymalar. Seyircilerin oturdukları yerin üzeri gene açık, ama sahnenin üzeri kapalı. Heyecanın nedeni sahnede dövüşen iki adam ölümüne dövüşüyorlar. Hayır, gladyatör değil bunlar. Bu bir oyun. Tiyatro oyunu. Dövüşenler de oyuncular. Birinin ölmesi gerekiyor. Gerçekten ölecek. Gladyatör kavgalarına alışmış bir seyirci topluluğu taklit ölümlere katlanamaz (Fuat, 2003: 49).

Roma halkı eğlenceye meraklı bir topluluktu. Bir eğlenceden diğer eğlenceye çok çabuk geçiş yapıyorlardı. Çabuk tüketen bir toplumdu. Brockett, Romalıların eğlenceye olan merakını farklı bir bakış açısıyla günümüz tüketim toplumuna yakın bir çerçeveden bakıyor ve şöyle ifade ediyor.

Biz Roma tiyatrosunun ruhunu olasılıkla onu Amerika Birleşik Devletleri'nin televizyon programlarıyla karşılaştırdıkça kavrayabiliriz. Çünkü bu etkinlikler akrobasiyi, eğitilmiş hayvanları, hokkabazları atletik yarışmaları, müziği, dansı, taşlamayı, kısa farsları ve tam uzunluktaki dramaları kapsıyordu. Roma halkı bizim kadar uçarı gönüllüydü: zapping yapanlar gibi bir eğlenceden ötekine geçiyorlar ve tüm yarışmaları karşılayabilecek eğlenceleri gereksiniyorlardı. Zaman zaman, Roma'ya yeni eğlence biçimleri sunuldu; kimi birkaç yüzyıl sürerken, kimileri

popülerliğini çabucak yitirdi veya gözden kaçırıldı, ya da daha ikincil bir role indi (Brockett, 2000: 59).

Yunan tiyatrosunda seyir yeri ile oyun alanının birbirinden ayrı mimari alanlardı. Roma tiyatrosunda ise, tiyatro binası ise, seyir yeri ve oyun alanı olarak tek bir yapıya aittir. Şekil 3.2’ de olduğu gibi.



Şekil 3.2. Roma Dönemi Tiyatrosu

Kaynak: <https://dusunmekvepaylasmak.blogspot.com.tr/2010/12/roma-konut-mimarisitiyatro-ve.html>

Önceleri ahşap tiyatro binalarından başka bir şeye izin verilmiyordu. “İÖ 154 yılında, bir taş tiyatro binası yapıldığı haberini alan Senato binayı derhal yıktırdı. İlk taş tiyatro yapısı, Pompei'nin yönetimi sırasında, İÖ 55-52 yılları arasında inşa edildi. Bu, Roma tiyatro yapısının ilk örneği oldu” (Nutku, 2000: 79). Yine Yunan tiyatrosu gibi, Roma tiyatrosunda da seyirciler için kendilerine ayrılmış yerler olduğunu görüyoruz. Sınıfsal fark ve hiyerarşik düzen Roma tiyatrosunda da gözler önünde.

Plautus seyirci olarak dadılara ve çocuklara, kölelere, yosmalara, yargıç hizmetkarlarına işaret eder ve yer bulmak için bir hayli itip kakmalar olduğunu belirtir. Bazı dönemlerde orkestrada senatörler için özel oturma yerleri ayrılmıştı. İmparator döneminden kalma biletlerin özel yer ayrılan ayrıcalıklı kimselere mi ait olduğu ya da tiyatrodaki fazla kalabalığın önlenmek için herkese dağıtılan biletler mi olduğu belli değildir. Görünen şu ki, “erken gelen oturur” kuralı geçerliydi (Brockett, 2000: 70).

Nutku, Roma seyircisini daha iyi anlayabilmemiz adına Plautus’un Kartacalı adlı eserinin önsözünü bir bölüm koymuştur.

Hakkınızda hayırlı olsun, dinleyin buruklarımı. Yosmalardan hiçbiri gelip sahnenin önüne oturmayacak. Çavuşların da çavuşların sopalarının da sesini duymayacağım. Oyuncular sahnede iken meydanı birini yerleştireyim diye ötekinin berikinin önünden geçmeyecek. Yataklarından geç kalkmış olanlar katlansınlar ayakta durmaya: Ne vardı o kadar uyuyacak? Köle takımını uzak olsun buradan! Sütinelere de söyleyelim: Meme emen çocukları oyuna getireceklerine evlerinde emzirsinler. Hem kendilerinin dilleri kurumaz hem de baktıkları yavrucaklar açlıktan ölmez, burada oğlaklar gibi bağırmaya kalkmazlar (Nutku, 2000: 81).

İnsanların ezilmesinden, acı çekilmesinden, kan dökülmesinden ve hatta öldürülmesinden son derece zevk alan bir seyirci profili görülmekte. Öyle kaba ve duygusuz bir seyirci topluluğu vardır ki, Nutku (2000:81)’ de “Bugünkü futbol maçlarından bile daha düzensiz bir seyirciyi barındırıyordu tiyatro.” Diyor. Eğlence ile ilgilenen bu seyirci, özel devlet görevlilerinin düzeni korusalar bile seyirci oyun sırasında gezinmekte özgürdü. Hatta öyle bir seyirci topluluğu vardı ki, oyun esnasında tiyatronun dışında satılan yiyecek ve içecekleri almak için dışarı çıkıp tekrar içeri girebiliyorlardı.

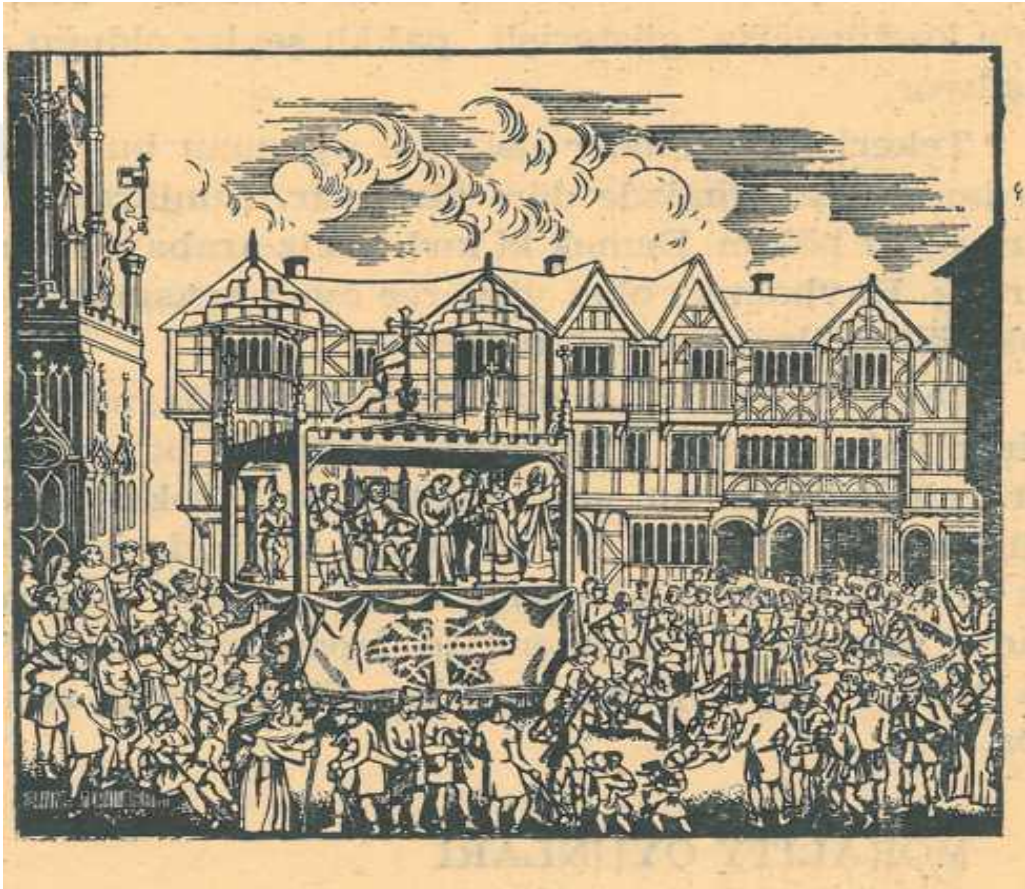
Seyirci övgüsünü de sövgüsünü de göstermede pek hızlıydı. Seyirci tepkisi bir topluluğun alacağı ek ödemeyi belirlediği için, onun beğenisi daima aranırdı. Birçok yorumcu Roma tiyatrosunun çöküşünde halkın giderek artan bayağılaşmış zevkini suçlamışlardır (Brockett, 2000: 71).

### **3.4. Orta Çağ Dönemi Tiyatrosu**

Antikçağ ve modern çağ arasında bir geçiş dönemi olarak bilinen Orta Çağ döneminde bir çok bakımda modern yaşantının temelleri atılmıştır. Orta Çağ dönemi

kilise tiyatrosunun yanı sıra hokkabazların, akrobatların yaptığı gösterilerde ilgi görmekteydi. Bu dönemde oyunların çoğu araba gibi çekilen pagent adı verilen tekerlekli sahnelerde oynanmıştır.

Gösterileri halka duyurma işi cri denilen, bugünkü sirklerin yaptığı gibi, şehrin sokaklarında düzenlenen bir geçitle çözümlenirdi. Bu geçidin olabildiği kadar uzun olmasına çalışılır, bazen akrobatların ve jonglörlerin arada gösterdikleri numaralarla daha ilgi çekici duruma sokulurdu (Nutku, 2000: 95-96).



Şekil: 3.3. Orta Çağ Dönemi Tekerlekli Sahne

Kaynak: ( <http://www.milliedebiyat.com/index.php/edebiturler/tyatro/ortacag-tyatrosu> )

Merkezi otorite olarak görülen kilisenin, Hıristiyanlık dinini yaygınlaştırmak gibi bir amacı vardı. Çok tanrılı dinlerin yerine, kendi inanç ve düşüncelerinin öğretilmesi kilise için önemliydi. Bu nedenden dolayı kilise tiyatroyu yasaklamak istemektedir. Kilisenin tiyatroya olan karşı çıkışını ve yasaklarını Şener (2008:70-71)' de şöyle ifade eder. “Tiyatro; a) gerçek olmayı uydurur, b) susturulması gereken

heyecanları uyarır, c) kutsal ruha aykırı düşen gerilimi yaratır, d) ahlaka ve inançlara aykırı olana yer verir, e) kişiyi yararlı işler yapmaktan alıkoyar, işinden ayartır.”

Öte yandan din adamları, halkın tiyatro sevgisinin içten içe yaşadığını gözlemledikleri için, her fırsatta bu sanatı suçlamış, tiyatronun zararlı etkilerine karşı uyarılarda bulunmuşlardır. Orta Çağda tiyatro düşüncesi, tiyatroyu suçlama biçiminde gelişir (Şener, 2008:69).

Orta Çağdaki tiyatronun asıl etkisi gezici toplulukların oynadığı oyunlardır. Gezici toplulukların sabit bir oyun alanı yerine, tekerlekli bir sahne ile meydanlarda oynamasını Brockett, şöyle ifade ediyor. “Seyirci için hareketsiz sahne, taşınabilir oyun yerinden daha etkili oluyordu. Çünkü hareketsiz oyun alanlarında her dekor birimi aynı anda seyredilebiliyordu” (Brockett, 2000:119).

Roma'nın eğlence anlayışından ortaya çıkan ve açıkça taklide dayalı olan bu oyunlar, halkın eğlenmesi üzerine sunulan gösterilerdir. Günlük yaşamdaki tüm kişileri ve olayları oyunun içinde barındırırdı. Bu oyunların sokaklarda, pazaryerlerinde ve açık alanlarda oynanması, gösterilerin günlük yaşamdan kesitler içermesi halkın ilgisini çeker. Ve gezici toplulukların yaptığı bu oyun aslında eleştiridir. Fakat bu eleştiriyi yüzeysel fazla derine inmeden yapmaktadır. Bu özelliği sayesinde halk tiyatrosunun temel özelliği ile bir bağ olduğunu söyleyebiliriz.

Halk tiyatrosu yaşama güler yüzle bakan bir tiyatrodur. Yaşamı düzeltilebilir ya da düzeltilmesi gereken bir süreç olarak görmez. Yaşamdaki bazı kötü ve bozuk unsurları görür. Ama bunlardan gülümsemek için bahane olarak yararlanır. Yaşam karşısındaki aşırı nesnel tavrı onu kaçınılmaz olarak ahlak dışı ve din dışı kılar. Onun tüm bu özelliği tarih boyunca ahlaksızlık ya da dinsizlik olarak algılanmıştır. Ahlak normların ve dinsel inanışların içindeki paradoksal olanlardan gülmece yaratır. Bunun en ilginç örneği Hıristiyanlığın doğuşu sırasında Roma minusu tarafından yaşanmıştır. Roma minusu, Hıristiyanlığın doğuşu öncesinde Pagan tanrılarını oyunlarda burlesk bir ruhla işleye gelmiştir. Hıristiyanlığın doğuşu ile birlikte bu kez de Hıristiyanlık hicvedilmeye başlanmıştır. Pagan tanrılarının ve İsa'nın alaya alınması eşzamanlı olmuştur. Hemen kısa bir süre sonra bu kez, Hıristiyanlığı ezmeye çalışan imparatorları alaya almışlardır (Balay, 1995:14).

Gülmenin hedef aldığı olaylar, seyirciye ve duruma göre değişiklik gösterebilir. Genel tema olarak adlandırılan, Aşk, aldatma, para ve kıskançlık temaları içeren oyun belli bir süre sonra doğaçlamalar üzerinden devam eder. Oyuncu ve onun

performansı ön plandadır. Antik Yunan Tiyatrosu'ndaki yazar kontrolünde olan tiyatrodan, oyuncu merkezli bir tiyatroya geçiş yapılır. Antik Yunan'daki dinsel içerik bir anlamda Orta Çağ kilisesinin kontrolündeki tiyatronun da içeriğidir. Nutku, Antik Yunan ve Orta Çağ Tiyatrosunu karşılaştırırken şu sonuçları çıkartıyor.

Orta Çağ tiyatrosunun Antik Yunan tiyatrosuna bir çok açıdan benzerliği vardır. Her ikisinde de tiyatro dinsel şarkılardan gelişmiştir. Oyuncular, gösterilerin iyi olması için her ikisinde de büyük ciddiyet göstermiştir. Yine her iki çağda da gösteriler belli bir sınıfa değil, halk çoğunluğuna yönelmiş ve başarı elde edilmiştir. Bunlara karşılık bazı farklar da vardır. Orta Çağ sanatçıları yalın güzelliği ve estetik bütünlüğü sağlayacak klasik anlayıştan yoksundular. Dinsel anlayış, Antik Yunan tiyatrosunun tersine, insancıl derinlikten uzaktı. Grekler tragedya ve komedyayı belli özellikleri içinde bir uyum ve birlik içine sokmuşlardı, Orta Çağda ise trajik ve komik öğeler dağınık bir yoldan yan yanaydı (Nutku, 2000:96).

Sahne ve seyirci ilişkisi açısından Orta Çağ tiyatrosuna bakacak olursak burada seyircinin katılımını engellemeyen bir seyir yeri oluşturulduğu görülmekte. Pazaryerlerinde, meydanlarda, açık alanlarda gezici topluluklarının sahnelendiği oyunlarda sahne yeri seyirciler tarafından çepeçevre sarılır. Seyirci ve oyuncu arasındaki mesafe en aza indirgenir. Bu seyir biçimi kalıplaşmış bir oyunu seyirciye aktarımında karşılıklı bir alışverişi olanaklı kılar. Doğaçlamaya dayanan oyuncu, oyunu zamana, mekâna, yere ve seyirciye göre değiştirebileceğini gösterir.

Ortaçağ tiyatrosunda bir başka etki de esnaf loncaların şenliklerde oynadığı oyunlardır. Esnafın kendi iş konusuna ait bu oyunlar tiyatronun toplumdaki işlevi ve önemini belirtir.

Bu şenliklerde Hristiyan dini ile ilgili oyunların yanı sıra güldürüler de oynanırdı. Ayrıca, "Corpus Chisti Şenliği"nde çeşitli esnaf loncaları gösteriler düzenlerlerdi. Her lonca kendi alanına uygun bir oyun getirirdi. Aşçıların oynadığı oyunun Cehennem Acısı'ydı. Aşçılar, pişirmek, kaynatmak, etleri parçalamak, bunları ateşte kızartmak gibi eylemlerde bulduklarından kendilerine en uygun oyun olarak bunu seçmişlerdi. Sucular da Nuh Tufanı ile ilgili oyun oynarlardı. Bunun gibi gemi işçileri Nuh'un Gemisinin Yapımı, Balıkçılar Sel, berberler İsa'nın Vaftizi gibi oyunlar getirirlerdi bu şenliklere. Şenliklerin gideri o kentin belediyesi tarafından karşılanırdı (Nutku, 2000:89).

Verilen bu örnekler Orta Çağda tiyatroya katılımın, seyirci düzeyinde kalmadığı, onu toplumsal bir eyleme dönüştürdüğünü de gösteriyor.

### 3.5. Rönesans Dönemi Tiyatrosu

Bilinen adıyla “Yeniden Doğuş” anlamında kullanılan Rönesans dönemi pek çok değişimin yaşandığı bir dönemdir. En köklü değişim ise asırlardır süren kilise iktidarının etkisini kaybetmesi ve ülkeyi yöneten kralların, kiliseyi kendi iktidarlarını meşrulaştırmaya yönelik kullanmasıdır. Bilimsel gelişmelerin ve keşiflerin de etkisiyle artan ticari faaliyetleri yürüten orta sınıfın zenginleşmesi ile önlenemez bir yükselişin başladığı dönemdir. Rönesans’ta ki bir başka değişim kültür ve sanat alanında da kendini gösterir. Aristoteles’in sanat konusundaki düşünceleri önem kazanır ve önemli eserlerin verildiği İtalya’da, Rönesans düşüncesi ve sanatı doruk noktasına ulaşır.

Sevda Şener (2008:73), “Bu dönemde tiyatro, küçük esnafı da varlıklı orta sınıfı da soyluları da ilgilendirmektedir. Tiyatro, her sınıfın isteğine cevap verdiği için farklı sanat ölçülerinin başarılı bir sentezini yapmış, kendini canlı, hareketli, eğlenceli ve anlamlı bir sanat dalı olarak kabul ettirmiştir.” İfadesine yer vermektedir.

İtalya’da başlayan Rönesans, en önemli ürünlerini Rönesans’ı geç yaşayan İngiltere’de vermiştir. Bu dönemde İspanya’da Lope de Vega (1562-1635), Calderon de la Barca (1600-1681), İngiltere’de Chistopher Marlow (1564-1593), William Shakespeare (1564-1616) gibi yazarlar, yazdıkları oyunlar sayesinde ülkelerindeki tiyatro hareketine yön verirler.

Rönesans’ta kültür hayatına girmiş en önemli düşünce Hümanizmin ortaya çıkışıdır. 14. yüzyılın sonu ve 15. yüzyılın başında Orta Çağın skolastik eğitimine tepki olarak ortaya çıkan, bireyin eğitimini ön planda tutan, özellikle kendisini güzel ifade etme becerilerini geliştiren, eğitim ve öğretimde bilinçli birey ve vatandaş yetiştirmenin hedeflendiği bir düşüncedir. Hümanizmi bir eğitim reformu olarak düşünmek gerekmektedir. Nutku, Rönesans’ın bireyciliği oluşturan temel düşüncesini şöyle ifade ediyor.

Orta Çağ’daki Hıristiyan dünya görüşü karşısına böylece bireyci dünya görüşü bir tepki oldu. Hıristiyan dünya görüşü, yaratıkların, eylemlerin, değerlerin, biçimlerin ve kişilerin statik bir hiyerarşi içinde olduğunu savunuyordu. Bu hiyerarşinin doruğunda da Tanrı bulunuyordu. Rönesans’ta ortaya çıkan bireyci dünya görüşü, bireyi bir hiyerarşi içinde değil, başlıca gerçek olarak kabul ediyordu. İnsan varlığının iki yönü olan birey olma ve evrensellik arasında bir uyum vardır (Nutku, 2000: 130).

Bu dönem Orta çağ sanatına zıt olarak insanı ön plana çıkartmıştır. Halkın beğenisine göre yazılan oyunlarda ilgi çekici pek çok özellik bulunur. Dövüş sahneleri, cinayet sahneleri, soytarılar, merak uyandırıcı ve heyecan verici olaylar seyirciyi tiyatroya çeker. Bu dönemin tiyatro seyircisi çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Tiyatro sıradan vatandaş, zengin orta sınıf ve soyluların bir araya geldiği ortak bir yaşam alanı haline gelir.

Ayrıca, dönemin başkaldırıcı özelliğinden bir tanesi de yeni perspektif anlayışıdır. Perspektif, geometri ve matematik ile ilgili bir olgudur. Perspektifin ortaya çıkışıyla dekor ve kostüme getirdiği katkının yanı sıra, insan algısının değişmesine de sebep oldu. Dekorda perspektifli panoların ortaya çıkışı sayesinde, insan da perspektif içinde üç boyutlu olarak algılanmaya başladı.

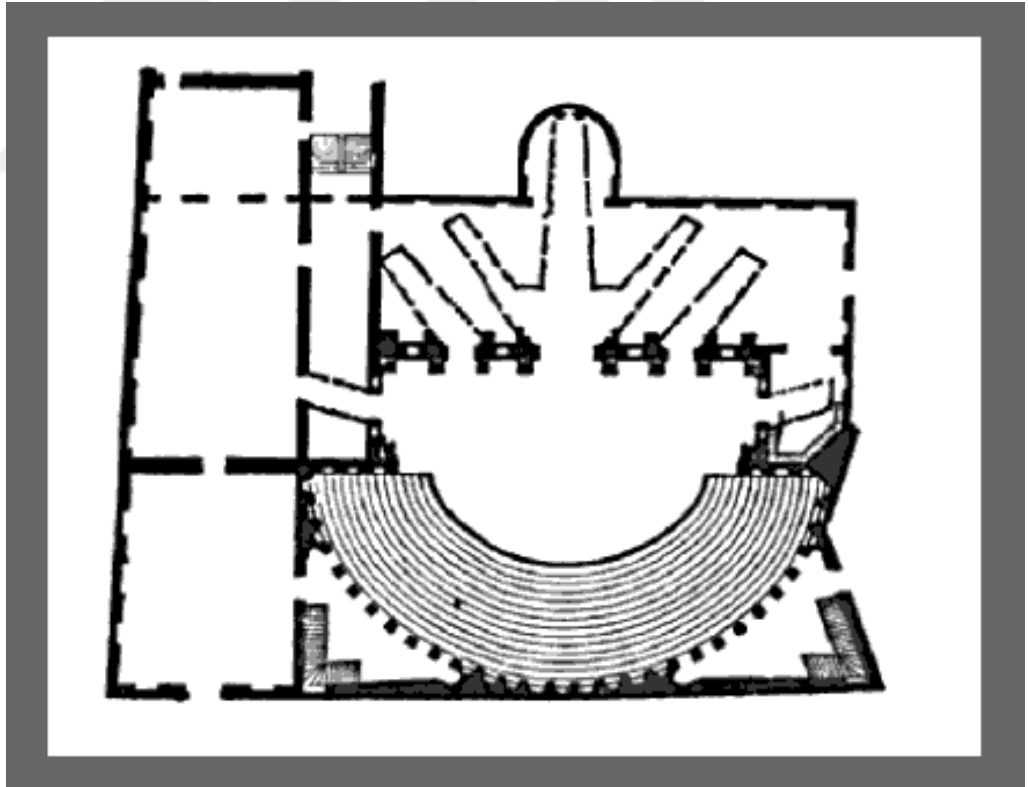
Oyuncu perspektifli resimler nedeniyle dekordan olabildiğince uzaktadır ve aynı zamanda seyirciden kopuk ve başka bir dünyadadır. Seyirci gerçeği olan bir mekânda bir zaman diliminin canlandırılmasını izlemektedir ve oyuncu için seyirci ile bire bir ilişki ortadan kalkmıştır. Temsili tiyatronun en belirgin özelliği olan sahne önü kemeri seyirciye gerçek dünyadan bir zaman dilimi izlemek duygusu verirken oyuncu için seyirciyi ortadan kaldırmaktadır (Yıldız, 2005: 432).

Rönesans döneminde komedyaya ile tragedyaya da kesin çizgilerle birbirinden ayrılmıştır. Aristoteles'in, tragedyalarda "eylem birliği" ve "zaman birliği" ilkesine "yer birliği" de eklenerek "üç birlik" kuralı çıkmış oldu. Bu kural dönemin yazarlarını baskı altında tutmuş ve oyunlarını bu kurala göre yazmıştır. Shakespeare, bu üç birlik kuralını tamamen bozarak tiyatronun ve sanatın kurallarla sınırlanamayacağını yazdığı ve sahnelediği oyunlarla savunmuştur. Şener'e göre, Shakespeare'in yaptığı bu kural dışı oyunlar Rönesans tiyatrosunu önemli derecede etkilemiştir.

Rönesans tiyatrosunun gelişimi, Shakespeare'de doruğuna ulaşmıştır. Onun oyunlarında tiyatroyu besleyen toplum güçlerinin anatomisi yapılmış, özeleştirisine gidilmiş, ilişkileri yeni gereksinimlere göre düzenleyecek değerler aranmıştır. Kısaca bu tiyatro değişmekte olan toplum bünyesinin gizilgücünü yansıtmaktadır. Kent orta sınıfına açıktır ve seyircisi boldur (Şener, 2008:75).

Tiyatronun geniş kitleler ile buluşması oyunun konusu ve içeriği bakımından ilgi çekici olduğu kadar, oyun yeri ve seyir yeri bakımından da ilişkilidir. Zaman zaman saray içerisinde oyunlar sergileyen gezici toplulukların dışında, asıl kitleyi oluşturan tiyatro oyunları büyük hanların avlularına benzer yapılarda gerçekleşir. Bunun en iyi örneklerinden biri Globe tiyatrosudur. O dönemde oyunlara duyulan ilgiyi Semih Çelenk, 2005 yılında Radikal gazetesinde ki köşe yazısında istatistiksel olarak şöyle ifade ediyor.

The Globe, 2.000 seyirci kapasiteli bir tiyatroydu. Yine The Globe'un hemen yakınına inşa edilen The Fortune tiyatrosu da 2.500 kişilikti. 1600-1630 yılları arasında Londra ve çevresindeki seyirci sayısı haftada 160.000'i bulur. Londra Ansiklopedisi'ne baktığımızda bu yıllarda Londra'nın merkezi nüfusu 200.000 olarak belirtiliyor (Çelenk, 2005).



Şekil: 3.4 Tiyatro Olimpico'nun zemin planı.

Kaynak ( <http://www.theatre-architecture.eu/db.html?theatreId=372>)

Bu yapılardaki oyun-seyirci ilişkisi, tüm sosyal statüde oluşan seyircilerin oyun ile ilgili beklentilerini karşılayacak şekilde oyunlar yapılmaktadır. Seyirci oyun için ödediği paranın karşılığını alır. Aksi bir durum söz konusu olduğunda gerek oyuncular gerekse yazar protesto edilir ve oyun repertuardan kaldırılırdı. Dönemin tiyatro yaşantısındaki önemli nokta seyirci ile tiyatro arasında doğrudan iletişim kurulabilmesidir.

Seyircilerle oyuncular arasındaki ilişkiler sıcaktı. Öyle ki, genellikle oyuncular şikayetlerini seyircilerle paylaşırlar, seyirci de sık sık şikâyet olunan taraftan bir açıklama gelene kadar, oyunu durdururdu. Akşam programında ve rol dağılımında yapılan habersiz değişiklikler ya da alışılmışın dışında gelişen birtakım uygulamalar sonucu ortaya çıkan kavgalar da bu kompozisyonu tamamlardı. Sonuçta seyirci, her zaman haklılığına inanır, herhangi gerçek ya da gerçek dışı bir şikâyet ya da problemi çözüme kavuşturmak için kaba kuvvete bile başvurmaktan çekinmezdi (Brockett, 2000: 314).

### **3.6. Klasisizm**

17. yy ve 18. yy başlarında etkisini gösteren Klasik akım, Fransa ve İngiltere’de başlamıştır. Bu dönem Klasik tiyatronun belli başlı eserlerinin yazıldığı ve kuramların belirlendiği dönem olarak ifade edilir. “Antik Yunan tiyatrosunun örnek alınması, yalınlık gözetilmesi, bir önceki dönem tiyatrosunun taşkınlıklarından kaçınılması öğütlenir” (Şener, 2008: 90). Bu dönem itibari ile tiyatronun sarayın denetimi ve gözetimi altına girdiği görülür. Daha önceden kilisenin tiyatroya karşı çıktığı ve tiyatroyu yasaklamak istendiğinden söz edilmişti.

Tiyatronun yeniden canlanması sarayın desteği ile olur. Sarayın içindeki çerçeve sahneye giren tiyatro, aydın kesime ulaşır ve soyluların eğlenmesine sunulur ve soylu insanların beğenisine sunulur. Şener’e göre, sarayın tiyatroya harcayacak bol parası vardı. Kral zenginleştikçe tiyatroya da ayrılan ödenek de çoğalmaktaydı. “Klasik tiyatro düşüncesinin üç asal ilkesi vardır: 1) Ahlak açısından eğitici olmak, 2) Biçim kurallarına uymak, 3) Yalınlık içinde inceliğe özen göstermek” (Şener, 2008: 96). Bu dönemde tiyatro seyircinin duygularına yönelmiştir. “Klasik tiyatro anlayışında meydana gelen en büyük değişim, tiyatronun seyirciyi duygulandırma yolu ile etkilemesi ilkesinin kabul edilmesidir” (Şener, 2008: 120). Klasik akımda

Tiyatro düşüncesinin asal ilkelerinden söz ettiğimizde, ikinci ilke gözümüze çarpmaktadır. Bu ilkeyi Şener, şöyle ifade etmektedir.

Klasik akımda biçim kurallarına çok önem verilmesinin bir nedeni, evrenin yapısal bir düzeni olduğu konusundaki bilgidir. Felsefede evrenin dengeli ve düzenli olduğu, doğanın bir uyum içinde bulunduğu görüşü benimsendiği için, sanat yapıtında da aynı dengeli ve uyumlu düzen gözetilir (Şener, 2008: 106).

Seyircinin konumu itibari ile özetlenecek olursa bu dönem, “Klasik tiyatro saray çevresinin beğenisine yöneliktir.” (Şener, 2008: 111). Klasik akım yazarı için gerçek, evrenin düzeni ve uyumu ile iç içedir. Bu düzen hiçbir zaman değişmemektedir. İnsan oğlu ancak akli ile bu düzeni kavrayabilmektedir.

Tiyatronun bu denli sarayın içine girmesi ve onu soylu halkın beğenisine sunulmasından sonra seyirciyi ve oyuncuyu birbirinden ayıran, perspektif sayesinde oyuncuyu ulaşılmaz bir yükselti ve derinliğe iten bir anlayışın başladığını söyleyebiliriz.

### **3.7. 18. Yüzyıl Dönemi**

Klasik akımın hemen takip ettiği 18. yüzyıl tiyatro düşüncesi, klasik akımın ana ilkelerine bağlı kalmıştır. Bu ana ilkelerden kastettiğimiz, doğanın bir düzen içinde olması ve bu düzenin akıl yoluyla kolayca kavranabileceğidir.

Yazar, oyununda doğa yasalarına koşut olan biçim ve kurallarını uygularsa, gerçeğin sağ duysal düzenini yansıtmış olacaktır. Sanat kurallarının ana ilkesi, doğa yasalarının ana ilkesi olan yalınlık ve ölçülülük olarak saptanır. Doğa gerçeğinin ancak böyle bir yalınlık ve ölçülülük içinde yansıtılabileceği belirtir. Sanatın görevi, aynı ölçülülüğün insan davranışlarında ve toplum ilişkilerinde gözetilmesini sağlamak olacaktır (Şener, 2008: 115).

Nutku (2000: 222)’ de bu dönemde seyirci profilinin değiştiğinden bahsediyor.

Bunun sonucu olarak yeni bir tiyatro seyircisi ortaya çıktı. Beğenileri, tepkileri öncekilerden çok daha değişik bir topluluktu bu. Seyirci, topluluğu çeşitli özellikteki bölümleri kapsadığından yazılan oyunlar da çeşitli yönelişler içindeydi. Burjuva seyircisi, aristokratların beğendiği oyunları beğenmeye çalışıyor, ama yapamıyordu; Komedy alanında ise, aristokratların zarif hareketlerini getiren sahnelerden rahatsız oluyorlar, kendi evlerindeki ve iş hayatlarındaki havayı arıyorlardı.

Klasik akımda Fransız kuramcılarının tiyatro alanındaki yazılarında felsefi bir hava vardı. Buna en iyi örnek olarak Voltaire'di. Voltaire, dram sanatı üzerine birçok yazılar yazdı aynı zamanda 18. yüzyıl içerisinde sahne uygulamaları alanında da kendisinden bahsettirdi.

Voltaire'in 1730'larda önerdiği, teatral gösterilere daha uygun mekan oluşturması konusunda, 1759 yılında seyircilerin sahne üzerine alınmamasına başlanmasına kadar, çok az yol katedebilmişti. Seyircilerin sahne üzerine alınmamasının başlıca nedeni daha ustalıklı ve detaylı mekanlar oluşturma arzusu (Brockett, 2000: 341).

Seyircinin sahne üzerinden uzak tutulması dekor anlamında, uygulanabilen perspektif sayesinde sahne üzeri daha elverişli kullanılacak olmasıdır. Böylelikle Voltaire'in, seyirciyi sahneden uzak tutma düşüncesi, kendisinden sonra gelecek olan başka topluluklara da fikir vermektedir.

### **3.7.1 Romantizm**

Romantizm, Sevda Şener'in tabiri ile Romantik akım, on sekizinci yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında tiyatro sanatı içerisinde en parlak dönemini yaşamıştır. Hemen hemen çoğu kaynakta başlangıç tarihi olarak Fransız devrimi sırasında bu akımın ortaya çıkmaya başladığı söylenmektedir. Romantizm, önceden gelen klasik akımın biçim ve kurallarına karşı gelmiş, tiyatro sanatını yeni bir biçim ve yeni bir işlev anlayışı içerisinde değerlendirmiştir. "Romantik tiyatronun amacı, tanrısal gerçeğe ve insanın doğal özüne ışık tutmak; görevi, insan kişiliğini bu gerçek doğrultusunda yoğurmak, yetkinleştirmektir" (Şener, 2008: 132).

Seyircinin sahne üzerindeki eseri izlerken duygusal olarak etkilenmesi, oyuna inandırılması ve bu inandırıcılığı sağlamak için illüzyon (yanılsama) yaratmanın önemine değinilmiştir. Şener, burada ifade ettiğimiz yanılsamayı şu şekilde özetliyor. “Yanılsama, yaratıcı düşlemeye katılma olarak değerlendirilmiştir.” (Şener, 2008: 133). Romantizm, klasik akımın Antik Yunan hayranlığına tepki gösterir. “Tiyatroda Yunan mitolojisinden alınan konular, yerini yerli efsanelerden alınan konulara bırakır” (Şener, 2008: 134).

Romantizmin esin kaynağı orta çağdır. Antik Yunan kültürünün ve sanatın Pagan karakterine karşın Hıristiyan değerleri yüceltir. Fransız devrimi ile ortaya çıkan başkaldırı düşüncesi ve kendine güven duygusu, ulusal amaçlara yönlendirilmiş, eylemi ateşleyecek yeni değerler için dinsel kaynaklara başvurulmuştur (Şener, 2008: 134).

Romantizmde tiyatro kuramcılarının felsefeye yönelmeleri, tiyatronun temel ilkelerini belirlenmesi adına tiyatro sanatının türü, yapısı ve biçimsel sorunlarını doğanın uyum ilkesi üzerinden ele almaya çalışır.

Tiyatro kuramcılarının felsefeye yönelmeleri, seyirci çoğunluğunu oluşturan orta sınıfın beğenisine bir tepki niteliği taşımaktadır. Bu sınıfın yeğlediği, yapay duygusallık ve amaçsız hareketle yüklü oyunların piyasaya egemen olması, kuramcı ve eleştirmenleri tiyatro yaşantısından uzaklaştırmış, estetik sorunlara yöneltmiştir. Romantik tiyatro düşüncesi, bu sanata daha kalıcı değerler kazandırma amacındadır. Temel ilkelerin belirlenmesinde felsefeye, estetik kuramlara başvurulur. Tiyatro sanatının tür, yapı, biçim sorunları, doğanın genel uyum ilkesinin kapsamı içinde ele alınır (Şener, 2008: 134).

Her çağ, sonradan gelenin modern olarak görülmektedir. Ve kendine göre modern yaşantıların ya da modern kuramların temeli atılmaktadır. Genel olarak baktığımız zaman bir önceki çağın tüm kuramlarına tepki olarak karşımıza çıkmaktadır. Romantizme kaynak olan romantik sözcüğü “roman” sözünün etimolojisinden yola çıkılarak saptanmış ve modern anlamına gelmektedir.

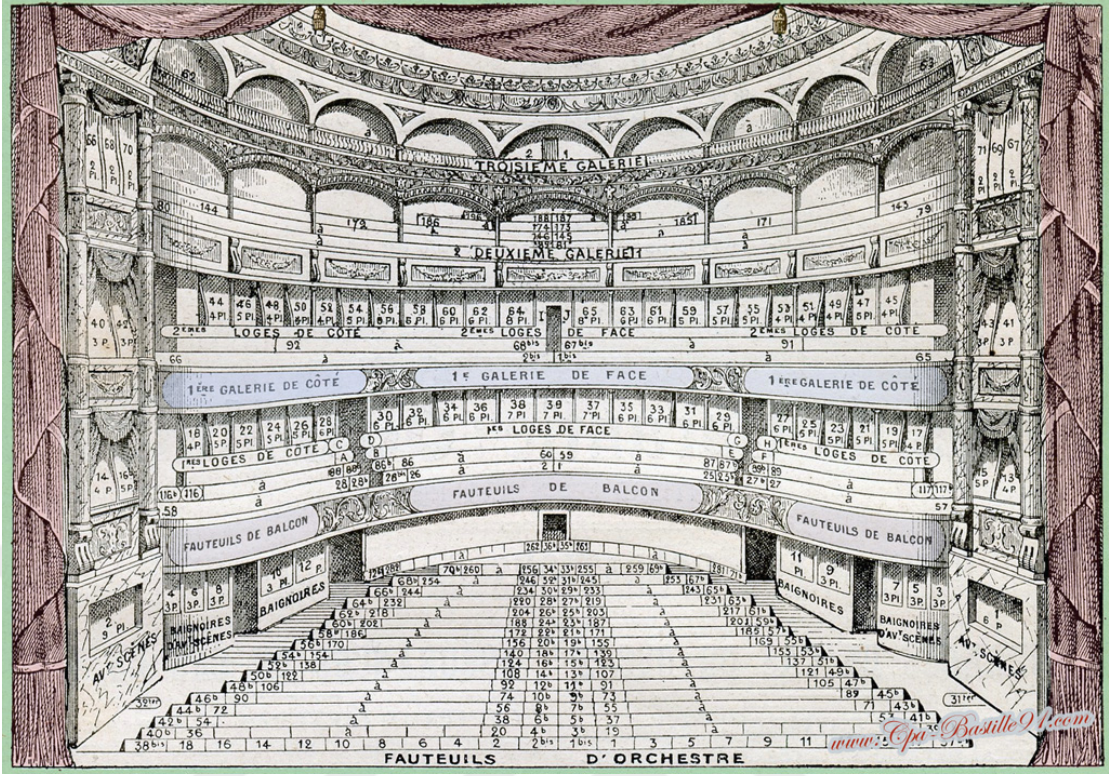
Schlegel, “roman” ile “klasik” ayrımından söz eder. Büyük babalarımızın beğenisine uygun olan, klasiktir, “roman” ise, çağdaş alışkanlıklarımız ve inançlarımızın

çerçevesi içinde en çok hoşumuza giden sanattır. Romantik akım, klasik üsluptan ayrılmaya başlanmıştır. İlk kopmalar on sekizinci yüzyılda görülür. Başlangıç döneminde “Romantizm” adı altında bir kuram oluşturulmamış, yalnızca klasik sanata karşı “modern” sanat savunulmuştur. Modern sanat düşüncesi, giderek gelişmiş, kuramını saptamış ve “romantik” olarak adlandırılmıştır (Şener, 2008: 137-138).

Akımı romantik yapan şey ise, “Romantizm daha çok duygusal, coşkusal ve düşsel yanı ile tutulmuş ve o açılardan değerlendirilmiştir” (Şener, 2008: 137).

Akımın önemli bir özelliği ise, seyirciyi üstün konuma sokmaktır. İroni kavramının gelmesi ile birlikte seyirci üstün konuma sokulmaktadır. Bu dönem boyunca seyirci sayısının artış göstermesinden dolayı yeni tiyatro binaları inşa edilmeye başlanmıştır. Farklı mimaride inşa edilen bu yapılar sayesinde seyircilerin oyun alanı rahat görebilmesi ve eski seyir yerlerine göre, seyircilerin rahatlığı düşünülmüştür.

Seyirci sayısı arttığından, özellikle seyir yerleri eskisinden daha büyük bir seyircinin daha rahat edeceği biçimde yapılmaya başlandı. Bu yapılar mimarlık açısından daha karmaşık ve ayrıntılıydı. Seyir yeri at nalı biçiminde üç, dört ve beş katlı localarla çevrilmeye başlandı. Ancak Romantik dönemin ruhuna uygun olarak bu yapılarda da ülkelere göre farklar vardı. Buna bir örnek, İngiliz tiyatro yapılarının daha çok amfityatro biçiminde ve localar yerine balkonlarla çevrili olmalarıydı (Nutku, 2000: 281).



Şekil: 3.5 Romantik Dönem Tiyatro Binası

Kaynak: (<http://www.cpa-bastille91.com/cartes-postales/plan/>)

Romantik dönemde ilk olarak sahneyi mekan olarak gösterme çabalarının yaşandığı görülmektedir. Sahnede kullanılan ilk kapalı oda bu dönemde rastlanmaktadır. Ayrıca çerçevelenmiş sahne tipine karşı denemeler getirilmiştir (Yıldız, 2005: 435).

Oyuncu – seyirci ilişkisi olarak değerlendirdiğimiz zaman, seyirci bir kez daha sahneden uzaklaşmıştır. Oyuna katılmız söz konusu bile değildir. Bir kez daha edilgen durumdadır.

### 3.7.2. Realizm

Tiyatro sanatında Gerçekçi akım, 19. yüzyıl ikinci yarısında itibaren başlamıştır. Dönem itibari ile oyunu sahneye koyma ve oyunculukta da yeni bir anlayış getirmeye başlamıştır. Şener'e göre Realizmin asıl ortaya çıkışı: “Tiyatroda gerçekçiliğin öncüleri olan düşünürler, bu yeni akımın ortaya çıkışını romantizme

duyulan tepki olarak açıklamışlardır” (Şener, 2008: 163). Tiyatroda Realizmin yani gerçekçi akımın asıl amacı olarak, günlük yaşamın gerçeklerine inmek ve bunları bilimsel yöntemlerle inceleyip, tüm bu verileri süslemeden yani gösteriştten ve abartıdan uzak bir şekilde seyirciye iletmek üzerinde ortaya çıkmıştır.

Gerçekçi tiyatro düşüncesinin ilkeleri saptanırken gerçeğin yansıtılması kavramına yeni bir yorum getirilmiş, tiyatronun topluma karşı sorumluluğunun altı çizilmiş, bilimsel yöntemin nasıl uygulanacağı açıklanmış, illüzyon yaratma teknikleri üzerinde durulmuştur (Şener, 2008: 163).

Realizm sayesinde oyun yazarlarında bir artış ve oyuncularında ise parlama dönemi başlamıştır. İyi oyun yazarların oyunları beğenilirken oyuncular ise, yıldız olma yolunda ilerliyorlardı. Gerçekçi akımın temsilcileri ve oyun yazarları, Romantizmi eleştirmek ve Realizmin ilkelerini belirlerken şu noktalar üzerinde durmuşlardır.

- a) Romantizm düşsel olanı ele almış, yaşanan gerçeklerden uzaklaşmıştır. Romantizm geçmişe ve onun ölümlerine takılmış, onları donatıp ortaya çıkarmıştır. Bu yönü ile masalsidir. Gerçekçilik ise somut, yaşayan gerçekleri ele alacak ve olduğu gibi gösterecektir.
- b) Romantik sanat seyircisini yalanlarla, gerçekleştiremeyecek ülkülerle avutmuştur. Gerçekçilik ise gerçeğin acı, çirkin yüzünü göstermekten çekinmeyecektir.
- c) Romantizm yaşamı eskimiş, tükenmiş, idealist bir dünya görüşü ile açıklamaya çalışmıştır. Realizm ise halkın sorunlarını serimlemelekle yetinecek çözüm getirmeye kalkışmayacaktır.
- d) Romantik sanatın kişileri belli değerleri simgeleyen kukla tiplerdir, her zaman kendilerinden beklenildiği gibi davranırlar. Gerçekçilik ise insanı çevresi içinde ve kendi fizyolojik, psikolojik yapısı ile olan karmaşık ilişkileri içinde ele alıp, onu yaşayan bir insan gibi sahneye getirecektir.
- e) Romantizm hasta bir duygusallık içine düşmüştür. Gerçekçilik duyumlara akla ve mantığa yönelmektedir.
- f) Romantizm heyecanları etkiler, eleştirisi dışsızdır. Gerçekçilik ise kolay çözümlerden kaçınarak bir durumu her yönü ile tartıştırmak ve seyircisini düşündürmek amacındadır.
- g) Romantizm estetik biçimlerle göz boyamıştır. Gerçekçilik ise öze ağırlık vermekte, bilgi sunmaktadır.
- h) Romantizm sahnede göz alıcı ve coşkun renlidir. Gerçekçilik ise göz boyamaz; yalın, güncel, sıradan olanı yansıtmakla yetinir (Şener, 2008: 169-170).

Bu dönem itibari ile İllüzyon (yanılsama) kavramı üzerinde durulduğu görülmekte ve oynanan oyunun inandırıcılığını arttırabilmek için illüzyona bağlı

kalinması gerektiği vurgulanmıştır. Bu illüzyonu yaratmak ve oyunu daha inanılabilir kılmak için günümüzde de yapılan seyir yerinin ışıkları söndürülmüş, sahne ise aydınlatılmıştır. Daha önceden mumlar ile dolu avizeler ile aydınlatılan sahne, tiyatroya yeni gelen havagazı sayesinde oyun tekniğine yardımcı olacak şekilde düzenlenmiştir. “Gazla ışıklama da ışıklar istendiği gibi kısılıp açılabilirdi. Üstelik, sahne aydınlıktayken seyirci salonun ışıkları alçaltılabiliyordu” (Nutku, 2000: 281).

Bu ışıklama düzeninin başka bir önemli sonucu da oyunculara daha doğal ve daha rahat hareket edebilme olanağını sağlamasıdır. Havagazı ışıklamasından önce tiyatrolarda sahne önüne dizilen mumlardan ya da gaz lambalarından yararlanıldığı için oyuncuların hareketi genellikle ön sahnenin biraz gerisine düşen düz bir çizgi üstünde toplanıyordu. Yeni ışıklama düzeni sahneyi derinlemesine aydınlatılabildiği gibi oyuncuları sahnenin her yerinde de izleyebiliyordu. Oyunculara daha çok hareket etme özgürlüğünü veren bu teknik yenilik oynayışın hayata ve gerçekliğe daha yakın olmasını sağlayarak gerçeklik akımının tutarlı bir üslup yaratmasına yardım etmiştir (Çapan, 1982: 90).

Bugün bile hala geçerliliğini yitirmemiş olan tiyatro binaları ve sahne donanımı, perspektifi ve illüzyonu yaratacak şekilde sahnelenmeye devam ettiği sürece, seyirci ve oyuncuyu birbirinden ayıran, perspektifi kullanarak oyuncuyu ulaşılmaz bir yükselti ve derinliğe iten, seyirci ve oyuncu etkileşimini sıfır noktasına indiren anlayış bu dönem itibari ile hayatımıza girmiş bulunmaktadır. Havagazının tiyatro binalarına girmesinden itibaren seyirci “dördüncü bir duvar” gibi birbirinin ensesini dahi göremeyeceği bir karanlığa gömülmüştür. Sonuç olarak ritüelden çıkan tiyatronun kendisi bir ritüel haline gelmiştir.

### **3.8. 20. Yüzyıl Tiyatrosu Ve Seyircinin Konumu**

20. yüzyılın hemen başlarında Natüralist tiyatro anlayışına karşı bir duruş sergileyen üç önemli tiyatro adamı olduğu görülmektedir. Bunlar sırasıyla Max Reinhardt, Erwin Piscator ve Meyerhold. Bu üç ismin tiyatrodaki gerçekleştirmek istediği şey, Natüralizmin oyuncu ve seyirci ilişkisini kırmak istemeleridir. Bu üç yönetmen, Alman Dışavurumculuğu, Rus Fütürizmi, Sembolizm gibi Avangard akımlardan etkinleşmişlerdir. 20 yüzyıl sanatını belirleyen ve bu sanatı etkileyen en önemli olayların başında I. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki siyasi gelişmeler

gelmektedir. I. Dünya Savaşının getirdiği yıkım, bu yıkımın sanatta, kültürde ve sosyal ortama yansımaları Avangard akımların doğmasına yol açmıştır. Buhranlı geçen böyle bir yıkımdan dolayı, döneme yapılacak olan eleştiriyi ve protestoyu tiyatro sahnesine taşıması ile, tiyatroyu bir kez daha toplumsal yaşamın merkezine oturtmuştur. Toplum artık tüm tartışmalarını tiyatro aracılığı ile yapmaya başlamıştır.

Şiir sanatında ve plastik sanatlarda ileri sürülen en yeni düşünceler tiyatrodaki da uygulanır. Hem yazar hem ressam olan sanatçılar en cüretli denemelerini sahne üzerinde yaparlar. Tiyatro bu arayış sürecine en çok görüntüsel yanıyla katılmıştır. Sahne görüntüsünde örneklenen yenilikler, öncü akımların yaygınlık kazanmasına etken olur. Ancak bu akımlar, sistemli bir tiyatro kuramı oluşturmamıştır. Sahne seyirci ilişkisinin ele alınması, sözün öneminin azalması ve görsel iletişimin ön plana geçmesi, sahnenin plastik olanaklarının bir anlatım aracı olarak değerlendirilmesi, sahnenin ustalıklarla kullanılması, görüntüde çarpıcılık sağlanması, oyun yapısının parçalanması, oyunun fiziksel yapısı ile değerlendirilmesi, I. Dünya Savaşı sonrası tiyatro sanatında gerçekleştirilen yeniliklerdir. Bu yenilikler tiyatro düşüncesinde geleneksel anlayışın aşılması, tiyatroların edebiyat yönüyle değil, tiyatrosal yönüyle değer kazanmasını sağlamıştır (Şener, 2008: 236-237).

20. yüzyıl tiyatro sanatını etkileyen bir başka unsur ise, bilimde, teknolojiye, sahne donanımında ve ışıklandırmadaki yenilikler olmuştur. Bu yenilikler tiyatroya da yansımış, tiyatroların anlatım olanağını zenginleştirmiştir. 19. yüzyılın sonlarında Meiningen Dükü ile başlayan düzenli ve sistemli temsil anlayışı ortaya çıkmıştır.

Sahneye koyuculuk sanatının Avrupa'da ilk önemli uygulayıcısı Saxe Meiningen dükası George'dur. 1874 yılında kurulan Meiningen Oyuncuları Topluluğunun değişik ülkelerde verdiği temsillerinin etkisiyle sahneye koyuculuk sanatı önem kazanmış, Antoine, Stanislavski ve Otto Brahm gibi öncüler yeni bir tiyatro anlayışı getirmeye çalışan yazarların oyunlarını çağdaş duyarlılığa uyan bir biçimde yorumlayarak seyircisini eğiten ve yetiştiren ilk sanat tiyatrolarını kurmuştur (Çapan, 1982: 90).

Artık tiyatrodaki geleneksel temsil anlayışını terk edip kendi yöntemlerinin geliştirildiği yeni bir dönem başlamıştır. Tiyatrodaki artık yazar ve oyuncu egemenliğinin sona erdiği, yönetmenlerin döneminin başladığı görülmektedir.

Çalışmanın bu aşamasında 20. yüzyıl tiyatro sanatındaki yenilikler çerçevesinde sahne ve seyirci ilişkisine odaklanılması gerektiği düşünüldüğünden,

böyle bir incelemeyi yapabilmek adına 20. yüzyıl içindeki akımlara bakmak doğru olacaktır. Savaş öncesi ve sonrası ortaya çıkan yeni sanat akımları Fütürizm (Gelecekçilik), Ekspersyonizm (Dışavurumculuk), Sürrealizm (Gerçeküstücülük) ve Konstrüktivizm bu yüzyılın tiyatro uygulamasını ve tiyatro düşüncesini etkilemiştir. Sahne ve seyirci ilişkisi açısından seyircinin konumunu göz önüne aldığımız da seyircinin edilgen durumunu ortadan kaldırabilmek adına yeni sanat akımları çerçevesinde ortaya çıkan, Fütürizm ve Ekspersyonizm bu bölümün alt başlığı olarak incelenecektir.

### **3.8.1. Fütürizm (Gelecekçilik)**

Fütürizm, 20 Şubat 1909'da Filippo Tommaso Marinetti'nin Paris'te yayımlanan Figaro gazetesinin ön sayfasında yayımladığı bir manifesto sonucunda ortaya çıkmıştır. Marinetti, bu manifesto ile kendi sanat çevresine, burjuvaziyi ve Paris kamuoyunu seçmiş ve bildirisinde direkt onları hedef göstermiştir.



Fütürist sanatçılar, akşam gösterilerinde seyirciyi kışkırtmak üzerine hazırladıkları el ilanları, afişler, bildirgeler ile izleyiciyi kışkırtmayı amaç edinmişlerdi. Domates, patates, portakal vb. gibi nesnelere fırlatmaları için seyircilere ellerinden gelen her şeyi yapıyorlardı. “Sanatçılardan Carra’nın bir durumda ‘aptallar, patates yerine bir fikir atsanıza!’ diye haykırması ünlüdür” (Candan, 2013: 56).

Marinetti’nin, tiyatrodaki seyirci ile etkileşimli bir şekilde alışveriş yapabilmesi ve seyirciyi klasik sahneleme biçimini izlemekten çıkartıp, seyirci ile birlikte fikir alışverişini yapabilmesi ve seyircinin edilgen durumdan, etken duruma gelebilmesi için 1915 tarihli “Varyete Tiyatrosu” yazısında, seyircinin oyuna katılımını ve oyuncu ile birlikte bir bağlantı kurduğundan bahsetmektedir.

Sirk, akrobasi, dans, dramatik skeçler vb. kısa bölümlerden bir akşamı dolduracak bütünlük oluşturan varyete tiyatrosu, Marinetti’nin deyişine göre, seyircinin katılımından yararlanan tek tiyatrodur. Seyirci, ağız açık bir budala gibi kalmaz, eyleme sesli bir biçimde katılır, birlikte şarkı söyler, orkestraya eşlik eder, harika doğaçlama diyaloglarla oyuncularla bağlantı kurar (Candan, 2013: 60).

Varyete ve müzikhol tiyatrosu, geleneksel tiyatro kültürüne tamamen karşı geliştirilen bir tiyatro biçimidir. “Bu tiyatrodaki içine kapalı düşünen izleyiciyi bir şokla uyandırır” (Nutku, 1993: 67). Fütürist gösterilerde belirli bir mekân algısı yoktur. Salon ve sokaklarda yapılan etkinlikler büyük bir teatral etki yaratmaktadır. “Burada izleyiciler de katılır oyuna. Bu etkinliklere katılan herkes için güncel yaşam bir tiyatrodur” (Nutku, 1993: 67).

### **3.8.2 Ekspersyonizm (Dışavurumculuk)**

1910 ile 1925 yılları arasında Almanya ve Avusturya’da etkisini gösteren dışavurumculuk, önceleri 1901 yılında Fransa’da Empresyonizm diğer adı ile bilinen İzlenimcilik akımına tepki olarak doğmuştur. Resim sanatında kendini gösteren Dışavurumculuk, “İzlenimci sanat anlayışında, doğadan alınan tüm izlenimler doğadakine benzer biçimler içinde yansıtılmaktadır” (Şener, 2008: 248). Gerçekçi tiyatro anlayışına tepki olarak ortaya çıkmaktadır.

Tiyatro sanatını uzun süre etkisi altına alan Dışavurumculuk, Geleneksel tiyatro biçimlerini ve klasik oyun yapısını bozmadan, dram sanatı içerisinde kabul ettirdiği değişiklikler ile yeni bir tiyatro anlayışı sunmaktadır. “Dışavurumcu tiyatro, en büyük başarılarını dışavurumcu duygu ve düşüncelerle yorumladığı klasik oyun sahnelemeleriyle elde etti” (Nutku, 1993: 91). Bu yeni tiyatro anlayışı tiyatro sanatını uzun süre etkisi altına almış, sahnelemede ve oyunculukta bireyin alt benliğine ya da bireyin ruhuna ve toplumun yapısına hitap etmesi amaçlanmıştır. Şener, Dışavurumcu tiyatro anlayışını ve Sanatı, insanı toplum içinde ötekileştirmeden, bireyi kazanmanın akıl yoluna başvurarak çözümlenebileceğini savunur.

Dışavurumcu tiyatro anlayışına göre, bireyin bilinçaltında biriken itimlerin, sanat yoluyla boşaltılması bireyin ruh sağlığı ve yeni toplumsal uyumlar kurabilmesi için gerekli olan ilk aşamadır. Sanat bireyin iç dünyasına yönelmekle onu toplum ilişkilerinden soyutlamamıştır. Bilinçaltının karmaşasını çözmek, parçalanmışlığı onarmak, insanı topluma kazandırmak içindir (Şener, 2008: 250).

Şener, “Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi” kitabının 250. Sayfasında Dışavurumcu tiyatronun oyun yapısı ile sahne düzenlemesinde önemli değişikliklerinin yapıldığını, geleneksel tiyatro biçimlerinin kökünden sarsıldığı ve kendinden sonra gelecek olan gelişmelere de öncülük ettiğini söylemektedir. Bu değişiklikler sırasıyla;

1. Düşünce Ögesi Üzerine Odaklanma.
2. Baş Oyun Kişisinin Daha İyi Bir Dünya Ülküsüne Kurban Edilmesi.
3. Asal Olanla Yetinme.
4. Anlatımda Kesin Karşıtlıklar.
5. Görüntüde Çarpıtma.

Olarak açıklamaktadır. 5 madde ile değişiklikleri anlatan Şener, Antik tiyatrodan başlayarak Dışavurumculuğa kadar gelmiş ve gerek oyun kişisinden gerek oyunun yapısından ve gerekse oyunun sahnelenme biçimleri üzerinde durmuştur. Genel olarak özetlenecek olursa Dışavurumcu tiyatro, toplumda meydana gelen önemli değişimlerden beslenmiş, birey odaklı bir tiyatro anlayışı olduğu görülmektedir. Dışavurumcu tiyatro sayesinde sahne ile seyirci arasındaki ilişki yeni

bir açıdan ele alınıyor ve artık seyirci önüne sunulanı almakla yetinmeyip, olaya katılıyor. Seyirci edilgen durumdan kurtularak, tepki gösteren etkili bir güç olarak önem kazanmaya başlıyor.

Tiyatroyu tarihsel süreç açısından incelediğimizde karşımıza pek çok akım çıktığı ve her yeni akımın, kendinden öncekinin çağdaşı olduğu görülür. Seyircinin konumu ritüel sonrası tiyatro tarihi içerisinde düşünüldüğünde, seyirci fiziksel olarak sahnenin hep karşısında tutulmuş, oyunu dışardan seyretmek zorunda bırakılmış, oyuna katılımını ise, sadece oyunun süresi boyunca reaksiyon vermekle yetinmiştir. Martin Esslin, ritüelden günümüz tiyatrosuna kadar olan süreci şöyle ifade etmektedir.

Çağdaş öncü gösteri sanatı, sokak tiyatrosu, “happening” ve buna benzer deneysel çalışmaların tümü de bu geleneksel gösterilerinin birer uzantısıdır. Bu gösterilerde oyuncular kendileri olarak kalırlar, romansı karakterlere bürünmezler, ama yarattıkları imgelerle ya da doğaçtan diyaloglarla seyircileri oyuna katmaları kesinlikle dramatik olanın sınırları içindedir (Esslin, 1996: 24).

Ancak I. Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan siyasal amaçlı yapılan tiyatro uygulayıcıları ve tiyatro insanları, seyircileri bu edilgen durumdan kurtarıp etkin bir şekilde oyuna katılımını sağlamak için girişimde bulundularsa da seyircinin oyuna katılımını doğrudan sağlayamamışlardır. Siyasal tiyatro, pek çok çağdaş tiyatro insanına yol göstermiş, onlara esin kaynağı olmuştur. Erwin Piscator’un “Politik Tiyatro” kitabının sunuş bölümü Augusto Boal’in şu sözleri ile başlar:

Tiyatro eylemi zorunlu olarak politiktir, çünkü insanların bütün eylemleri politiktir ve tiyatro da bu eylemlerden yalnızca biridir... Tiyatroyu politikadan soyutlamaya çalışanlar bizi temel bir yanıla sürüklemek istiyorlar ki, bu da politik bir tutumdur (Piscator, 2012: 7).

### **3.9. Çağdaş Tiyatro ve Seyircinin Konumu**

Çağdaş tiyatro seyirci ile oyuncu arasındaki mesafeyi yeniden tanımlamak ister. Seyirci ile oyun yerini yeniden inşa etmek istemektedir ve çağdaş tiyatro

seyirciyi de oyunun içine alarak daha güçlü bir etkileşim yaratmak ister. Çalışmanın üçüncü bölümünde çağdaş tiyatro nedir? Ve çağdaş tiyatrodaki seyircinin yerini incelenecek. Ardından çağdaş tiyatronun yönetmenlerinden ve uygulayıcılarından olan Augusto Boal'in, seyirci ile oyuncu arasındaki mesafeyi yeniden tanımlamasına ve seyirciyi oyuna doğrudan katılımının değerlendirilmesi yapılacaktır.

Çağdaş Tiyatro; siyasal amaçlı tiyatro ya da politik tiyatro ve absürd tiyatro olarak 2. Dünya Savaşı'nın etkilerini en çok taşıyan tiyatro biçimleridir denilebilir. Günümüze gelmiş olan net bir kuramı henüz bulunmayan bir tiyatro düşüncesidir. Fakat günümüzde tiyatro uygulayıcılarının, bu tiyatro düşüncesi kapsamında araştırmaları ve çalışmaları devam etmektedir. Şener, çağdaş tiyatro düşüncesinden bahsederken, tiyatronun tüm işlevlerini ve öğelerini bir araya getirerek, bu tiyatro düşüncesinin tüm bu öğeleri yeniden tanımlama ihtiyacı hissetmesi üzerinde durmakta ve "Günümüz tiyatro düşüncesi, tiyatronun işlevini, biçimini, seyirci ile ilişkisini bir kez daha irdelemek, bu sanatı yeni baştan tanımak ve tanımlamak eğilimindedir" (Şener, 2008: 308). Derken, Ergün, ise şöyle ifade etmektedir:

Çağdaş tiyatro düşüncesinin temellerinin atılması, 20. yy. ile birlikte başlar. Ancak 1960'lardan itibaren sanat alanındaki ilerlemeler hız kazanmış ve çağdaş tiyatronun belirleyici nitelikleri ortaya konmaya başlanmıştır. Çağdaş tiyatro tamamlanmış bir dönemi nitelmez. Yaşanılan ve üzerine düşünceler üretilen bir süreci ifade etmektedir. Tarihsel olgularla, yaşam ve düşüncelerle ilgili verilerle ortaya konmaktadır (Ergün, 2013: 21).

1960'lardan günümüze kadar gelen süreç içerisinde çağdaş tiyatronun kendisine yer bulduğu yıllar, tüm dünyada etkisini altına alan büyük zorlukların ve savaşın yaşandığı bir dönemdir. Aynı zamanda bu dönemde bilim, teknik ve uluslararası pazarın yeniden düzenlendiği bir dönemdir.

Bilim ve teknolojinin gelişmesinin olumsuz etkileri görülmeye başlar. Yaşamı mekanikleştirmesi, makineleşme, üstün düzeyde örgütlenme, bir örnekleşme ve bunların sonucunda geleneklere sarılma ve edilginlikle, insan, yabancılaşmaya, yalnızlığa sürüklenir. İnsan ilişkilerinin yerini bireylerin sanal dünya ile ilişkileri alır. Bu da dilsiz, duygusuz, temel gerçeklerle ilişkisiz, kendi evrimsel üstünlüğü kendi yarattıklarına teslim etmiş sanal insanlar topluluğu oluşmasına neden olmaktadır (Ergün, 2013: 22).

Bireyi yalnızlığa ve kendisine yabancılaşmaya sürükleyen bu gelişmelerden dolayı, sanatçının var olan düzenin değiştirmesi değil, kendi yalnızlığına sürüklenen insanı değiştirmesi gerektiğini ifade eder Selda Ergün. Hatta bu görüşün çağdaş tiyatronun felsefesini belirttiğini de ifade etmektedir.

Çağdaş sanatçılar arasında, çığırından çıkmış dünyayı değiştirmeye çalışmak yerine insana yönelme, insanı yeniden yaratma başlıca hedef haline gelir. Sanatçılar yerleşik sanatı sorgulamaya, sanatı yeniden tanımlamaya, anlamını ve işlevini keşfetmeye yönelirler (Ergün, 2013: 23).

“Tiyatro, yabancılaşmış, mutsuz ve güçsüz insana çıkış yolu göstermeli, onun eski sağlığına, iç uyumuna ve toplumsal dengesini kavuşmasına yardım etmelidir” (Şener, 2008: 309). Bu dönem itibari ile tiyatro sanatı insanı değiştirme görevini üzerine almıştır.

Ritüel ile başlayan tiyatronun kaynağı, Realizm (Gerçekçi) akım döneminde tamamen uzaklaşmış idi. Çağdaş tiyatro düşüncesi sayesinde, Realizm döneminde tamamen uzaklaşan tiyatronun kaynağına yeniden yolculuk başlamıştır. Ritüel ile günümüz tiyatrosu arasında bir bağ kurulmaya çalışılır. Çağdaş tiyatro düşüncesinin en belirgin özelliği ise hem bireyin hem de tiyatronun özünü yeniden kavramaktır. “Çağdaş tiyatro anlayışı, en başta tiyatronun, özündeki yaşam cevherinden uzaklaştırılmasına karşı çıkar, tiyatronun insanın temel gereksinimleri ile ilgili bir işlevi yerine getiremez oluşunu eleştirir” (Şener, 2008: 309).

Günümüz tiyatrosunda, tiyatro işlevini, biçimini, seyirci ile ilişkisini irdelemek, seyirciyi pasiflikten kurtarıp seyirciyi oyunun parçası haline getirilmesi için tiyatro insanların çalışmalarını incelemektedir. Bu bağlamda Ergün, çağdaş tiyatronun hedeflerini sekiz maddede şöyle ifade etmektedir:

1. Oyuncu odaklı tiyatro yapmak.
2. Yeni seyirci oluşturmak.
3. Yeni seyirci – oyuncu ilişkisi yaratmak.
4. Yeni bir toplum oluşturmak; yeni insansal ilişkiler üretmek, insanla dış dünya arasında köprü kurmak.
5. Sanatı ve kültürü yaratmak.
6. Tiyatroyu tören gibi ele almak, ritüel bir paylaşım oluşturmak.
7. Yeni bir içerik getirmek; evrensel yerine güncel olmak.

8. Yeni bir biçim yaratmak; halk sanatına ve kaynaklarına dönmektir (Ergün, 2013: 28).

Tüm bu hedefler doğrultusunda çağdaş tiyatro, geleneksel oyun yapısını bozmaya çalışır, farklı türleri iç içe kullanmaya çalışır ve seyirciyi şaşırtarak, ya da saldırarak seyirci üzerinde kalıcı bir etki yaratmak istemektedir.

Seyircinin duygularını yönetmek yerine, fiziksel, duygusal ve zihinsel olarak ilişkiye girmesini ve kendi sonucunu kendinin çıkarmasına olanak vermek, seyirciyi eğlendirmek veya gerçeklerden uzaklaştırmak yerine katılımını sağlamaktır (Ergün, 2013: 28).

Seyircinin konumu incelenecek olursa, İki dünya savaşı arasında Rusya’da tiyatro üzerinde büyük atılımlar yapılmış, bu atılımlar sayesinde tiyatroyu topluma yaygınlaştırmak için pek çok tiyatro binaları yapılmıştır. Klasik tiyatrodaki seyir yerini kökten değiştirmek amaçlanmıştır. Bunun öncülerinden olan Meyerhold, dönemin Rus mimarları ile ortak fikir birliğine vararak tiyatro mimarisinde önemli atılımlar gerçekleştirmiştir. Amaç klasik tiyatrodaki alışık olduğumuz oyun alanı ile seyir alanını birbirinden ayırmadan tek bir mekanda toplamaktır. Rus tiyatrosunda önemli bir atılım olan bu değişim, gelecek zamanlarda pek çok yönetmene seyirciye ulaşabilmek adına bir yol gösterici oldu. Seyirci ile iç içe yapılan oyunlar büyük bir ilgi gördü. Yalnız bu değişim, seyirciyi oyuna tamamen katmamış olsa dahi, seyircinin konumunu belirlemede bir adım oluşturdu. Ali Berktaş, konvansiyon tiyatrodaki seyircinin konumunu şu şekilde ifade ediyor: “Konvansiyon tiyatrosunda seyirci, bir an bile önünde oynayan bir oyuncu olduğunu ve oyuncu da önünde, sahnenin dibinde, seyircinin ve iki yanında da dekorun bulunduğunu unutmaz” (Berktaş, 1997: 162).

2. Dünya Savaşı’ndan sonra yıkılan ve harabeye dönen Alman tiyatro binalarında da büyük yenilikler hakimdi. Rus tiyatro binalarının değişiminden etkilenen Alman mimarlar, yıkılan ya da harabeye dönen tiyatro binalarını yeniden döneme uygun hali ile inşa etmeye başlayacaklardır. Alman seyirci, sanata önem veren bir seyirci topluluğu idi. Tiyatro, bale, opera gibi gösterilere giden Alman seyircisi için yeni yapılacak olan binalar öncelikliydi. Sahneleme fikri ilk olarak Brecht tarafından ortaya atıldı ve seyirci sahnede olan ile kesinlikle özdeşlik kurmamalı, oyunu belli bir

mesafeden seyretmeliydi. Bu sahneleme biçimi de çerçeve sahnenin devamı niteliğindedir.

Çünkü tiyatronun görevi seyircilere belli bir seyir tarzını öğretmektir. Seyircilerin sergilenen olaylar karşısında gördüklerini taziye vuran uyanık ve dikkatli bir tutum takınmalarını sağlamak, belirsiz insan gruplarını aksiyonun amacına uygun biçimde çarçabuk sınıflandırma yeteneğini onlara kazandırmaktır (Brecht, 1982: 97).

Genel itibari ile döneme bakıldığında, çağdaş tiyatro uygulayıcılarının çoğu seyirci ile yüz yüze olmayı hedeflemişlerdir. Geçmiş dönemlerden kalma seyir yerleri ve oyun alanlarını yeniden düzenlemek ve dördüncü duvar alışkanlığını ortadan kaldırmak istemektedirler. Alternatif tiyatro uygulayıcıları ise, seyircinin alışık olduğu oyun düzenini de kırmaya başlamışlardır. Schechner'in kurmuş olduğu The Performance Garage topluluğu oyunlarını garajda sahneliyorlardır. Mekanda seyircilerin oturacakları koltukları, tek bir alana sabitlemek yerine, oyunun aksiyonuna göre yer değiştirebiliyorlardı. Oyun yeri aynı zamanda seyir yeri olarak da kullanılıyor, seyirci aynı zamanda oyuna da katılabiliyordu. “Temel hareket noktası tüm mekanın hem seyirci hem oyuncular tarafından kullanılabilmesidir. Seyirciler hem sahneyi yapanlar hem de sahneyi seyredenlerdir” (Sokullu, 1988: 57). Schechner, Çevreselci tiyatro ile seyirciyi oyunun merkezine koyar, seyircinin oyuna katılımını ve müdahale etmesini sağlar. “Çevreselci tiyatro herkesi sahneye sokarak seyircinin, doyurulması için sahneye değil de kendine de bakması gerektiğini ortaya koyar” (Sokullu, 1988: 58). Duygu Dalyanoğlu, Mimesis dergisinde yayımlanmış olduğu makalesinde Richard Schechner'in çevresel tiyatronun oluşabilmesi için belli başlı şartlar olduğundan bahsetmektedir. Bu şartlar altı madde ile sıralandığında:

1. Teatral etkinlik birbiri ile ilişki bir takım eylemlerin birleşiminden oluşur.
2. Performans sırasında mekan tümüyle kullanılmalıdır.
3. Teatral etkinlik tamamen dönüştürülmüş bir mekanda da gerçekleşebilir, hali hazırda var olan bir mekanda da gerçekleşebilir.
4. Performans sırasında vurgu noktaları esnekçe değişken olmalıdır.
5. Bütün prodüksiyon öğeleri kendi dilini konuşur.
6. Yazılı bir metin bir prodüksiyonun ne başlangıç ne de bitiş noktasıdır (Dalyanoğlu, 2009: 18-20).

Schechner, çevreselci tiyatronun mekânsal olarak klasik tiyatrodan nasıl ayrıştığını bir tablo şeklinde göstermiştir (Dalyanoğlu, 2009: 20).

Tablo: 3.1. GELENEKSEL TİYATRO

SAHNE	SEYİRCİ
<b>Aydınlık</b>	Karanlık
<b>Etken</b>	Edilgen
<b>Verici</b>	Alıcı
<b>Gürültülü</b>	Sessiz
<b>Kostümlü</b>	Gündelik Elbiseli

Kaynak: (Dalyanoğlu, 2009: 20)

Tablo: 3.2. ÇEVRESEL TİYATRO

SAHNE	SEYİRCİ
<b>Aydınlık</b>	Yarı aydınlık
<b>Etken</b>	Etken olmaya teşvik eden
<b>Alan-veren</b>	Veren-alan
<b>Gürültülü</b>	Gürültülü
<b>Gündelik elbiseli hatta bazen çıplak</b>	Gündelik elbiseli

Kaynak: (Dalyanoğlu, 2009: 20)

Çağdaş Tiyatro düşüncesi içerisinde kendisini vareden, alternatif tiyatro, çevresel tiyatro vb. gibi seyirciyi doğrudan oyunun içine alan tiyatro biçimlerinin, Sokullu'ya göre ortak bir amaçları vardır.

1. Her şeyden önce alışılmış, geleneksel tiyatro seyircisinden ayrı olan bir seyirciye yönelmek,
2. Bu yeni seyirciye güncel gerçekliği içeren; bazılarında güncel gerçekliği politik sorunlarla dokuyan, bazılarında toplumsal yaşamın güncel dertlerini dile getiren bir içeriği sunmaya özen göstermek,
3. İçeriklere halk kaynaklarının ve halk sanatı biçimlerinin sokulmasıyla yeni bir dram yapısı ve türü elde etmek (taşlama, kaba güldürü, maske, kukla, açık biçim gibi seyirlik biçimlerin ilk ögeleri).

4. İlk erek olarak yeni yığınlara ulaşacak tiyatrodaki yeni iletişim biçimleri denemek (Çevreselcilik, Happenings, Piscator'un kullandığı gibi çeşitli iletişim araçlarının bir arada kullanılması vb. gibi).
5. Yeni seyirciye yeni içerik ile yönelen tiyatronun yeni işlevi; şimdiye değin kültür etkinliğinde hesaba alınmamışların kültürünü ve sanatını yaratmak, yani yeni bir toplum yaratmak,
6. Bu yığınların tiyatrosunu yaratırken hem yığınların çevresine ve niteliğine hem de etkinliğin işlevine uyumlu mekanlar seçmek; fabrikalar, depolar, atölyeler, okullar, sokaklar, meydanlar,
7. Tiyatronun bir "yaşantı" sanatı olma niteliğinden hareket ederek bu "yaşantı" yı gününü doldurmuş içerik, yapı ve ilişkilerin dışında yeni çevrelerde oluşturmaya çalışmak. Bu yaşantı ile insan-insan, insan-doğa arasındaki kopukluğu gidermeye çalışan etkinlik biçimleri yaratmak; tiyatroyu bir sanat değil de bir tören gibi ele almak, oyuncuyu eğlendiren oynayan değil de bir eriş gibi görmek (Sokullu, 1988: 75).

Sonuç olarak tiyatrodaki tarihsel süreç içerisinde seyircinin konumuna bakıldığı zaman, ritüel dönemde oyuncu ve seyirci ayrımının olmadığı herkesin oyuna katıldığı görülmektedir. Antik Yunan tiyatrosu ya da Aristotelyan tiyatro biçiminin gelişi ile birlikte seyirci ve oyuncu arasında kesin bir ayrım olduğu görülmektedir. Seyircinin sahneye müdahale etmeme kuralı getirilmesi ile, seyir yeri ile oyun alanı birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış ve seyirci pasif konuma getirilmiştir. Birbirini takip eden dönemler içerisinde, tiyatro tekniğinin gelişmesi ile birlikte seyirci pasif durumda kalmaya devam etmektedir. Çağdaş Tiyatronun seyirci ile ilgili arayışları sonucunda pek çok tiyatro adamı seyircinin bulunduğu konumu üzerinde çalışmalar yaparak, seyirci oyuncu ayrımı yıkmaya çabası içerisine girmektedir. Boal, oyuncu ve seyirci ayrımı ortadan kaldırmak için pek çok çalışma yapmıştır. Yalnız Boal' den önce oyuncu ve seyirci ilişkisi incelenecek olursa Brecht'in kendi kuramı oluşturan tiyatro içerisinde seyircinin konumuna bakılacak olursa, Brecht sahne üzerinde seyirci ile bir iletişim halindedir. Ancak bu iletişim düşünsel bir düzeydedir seyirci aktif olarak yerinden kalkmadan orada bir oyun oynadığının bilincindedir. Yapmış olduğu yabancılaştırma efektleri ile seyirciye, eleştirel bir bakış oluşturmaya hedeflemektedir. Bu bilinç ile dış dünyada müdahale etmesi gereken baskıların farkındalığını sağlamaktadır. Boal, ise seyircisinin tüm bu dış dünyada ki baskıları sahne üzerinde oynayarak müdahale etmesini istemektedir. Seyirciyi seyirci gibi görmeden pasif durumdan aktif duruma sokar ve oyuna müdahale etmesini istemektedir.

#### 4. AUGUSTO BOAL

Augusto Boal, çağdaş tiyatrodaki ezen – ezilen arasındaki ilişkisini Marksist bakış açısına göre irdeleyen, politik tutumunu hiçbir zaman saklamamış, ama yaptığı çalışmalarda politik tutumunun ön plana çıkmasına izin vermeyerek, tiyatronun demokratik bir alan olarak kalmasına özen göstermiş, Kendine özgü tiyatro anlayışını geliştirmiş, çağdaş tiyatronun en önemli isimlerinden biridir. “Amacı, insanın yaşamı boyunca hayatında var olan ezen – ezilme olgusunu farkına varması ve ezilmekten kurtulmasıdır” (Ergün, 2013: 257).

Augusto Boal, 16 Mart 1931 tarihinde, Brezilya'nın Rio de Janeiro kentinde doğmuştur. Ailesi ne çok zengin ne çok fakirdir. Orta sınıf bir ailenin ferdidir. Ebru Gökdağ, “Bir Tiyatro Devrimcisi; Augusto Boal” isimli kitabında Boal'in küçük yaşta tiyatro izlediğinden bahsetmektedir. “Küçüklüğümde beri babam beni yılda bir defa veya onun gibi bir şey, vodvil türünde şeyler izlemeye götürürdü” (Gökdağ, 2004: 18).

Annesi her hafta Monte Cristo Kontu ve Köle Isaura gibi romanlar satın alır. Boal, annesinin aldığı romanlardan yola çıkarak oyunlar yaratır, erkek kardeşleri ile arkadaşlarını oyuncu olarak kullanarak teatral projeler organize eder (Gökdağ, 2004: 18).

Annesinin abone olduğu haftalık romanları dramatize edip, oyun metinlerine dönüştürerek yaptığı çalışmaları Boal, şöyle dile getirir:

Provamızı pazar günleri geç bir öğle yemeğinden sonra yapardık ve akşamüzeri bütün aile seyirci rolünü en muhteşem şekilde yerine getirmek için yemek odasında otururdu. Annemin diktiği odaya giden kapıları, perde diye açardık, burası benim ilk sahnem oldu. Kardeşler ve kuzenler oyuncular. Kardeşimin yazarın metnine sadık kalmalarını sağlayarak, suflör ve yönetmenlik görevlerini üstlendiğim küçük tiyatromuz birçok gösteri sergileyecek kadar sürdü (Gökdağ, 2004: 18-19).

Tiyatroya ilgisinin başladığı dönemde Boal, tiyatro çalışmalarında ya yönetmen olmuştur ya da “kalemi eline alıp yazmaya ve tiyatro dürtülerini düzenleye başladığı yıllarda oyun yazarı olmuştur” (Gökdağ, 2004: 19).

Boal, çocukluk yıllarının hiçbir döneminde ekonomik anlamda bir sıkıntı çekmemiştir. Bir fırıncının oğlu olan Boal, babasının yüksek mesleklere duyduğu ilgiden dolayı, Boal’in bilim dalında kariyer yapmasını istiyordu.

Bütün göçmenler gibi, babam da çocuklarının doktor olmalarını, bir diploma, bir üniversite nişanı ve buna benzer şeylere sahip olmalarını istedi. Bunu yapmak zorundaydım çünkü babam benden bunu yapmamı istedi (bilim dalında kariyer yapmak). Onu ve annemi seviyordum ve dolayısıyla “tamam, doktor olacağım” dedim. Kimya mühendisi oldum (Gökdağ, 2004: 19).

Boal anne ve babasının isteklerini geri çevirmemiştir ve üniversiteye giderek kimya mühendisliği dalında eğitim almaya başlamıştır. Boal’in ilk gerçek tiyatro deneyimini üniversite zamanında yaşadığı Gökdağ tarafından şöyle anlatılır;

Deneyisel Zenci Tiyatrosu (Black Experimental Theatre) ile çalışıyor ve Rio’da işçilerin yaşadığı bir bölgede yaşıyordu. 1950 yılında ilk oyunu O Cavalo e o Santo (At ve Aziz)’ i yazdı. Ancak diğer pek çok tek perdelik oyunları gibi bu oyunu da hiçbir zaman yapımcı bulamadı. Maalesef bu oyunların metinleri kaybolmuştur (Gökdağ, 2004: 20-21).

1953 yılında Boal, New York’ta Columbia Üniversitesi’nde yüksek lisans eğitimi yapmak için Amerika Birleşik Devletleri’ne gider. Onu New York’a çeken aslında yüksek lisans eğitimi değil de Brezilya’da yaşarken, New York’ta tanıştığı akademisyen ve eleştirmen ile bağlantı kurmuştur. Bu bilim adamı Boal’i New York’a gelmeye teşvik eder. Çünkü Boal’in hem yönetmen hem de oyun yazarı olmak için iyi bir potansiyele sahip olduğunu düşünür. Bununla birlikte Boal, mühendislik çalışmalarını hiçbir şekilde aksatmadan, derslerine ilave olarak tiyatro dersleri de almaya başlamıştır. Böylelikle kimya üzerine yüksek lisans yaparken aynı zamanda tiyatro üzerinde de derslere giriyordu. Müfredatına almış olduğu ek derslerin yanı sıra, Shakespeare, modern drama, yönetmenlik, Yunan Tiyatrosu ve John Gassner’den oyun yazarlığı dersleri de almaya başladı. Boal, Columbia’da iken aynı zamanda San

Paulo gazetesi için röportajlar da yapmaktaydı. Stella Adler, Deborah Kerr, Elia Kazan... vb. gibi pek çok ünlü sanatçı ile röportaj yapma fırsatı bulan Boal, Gassner'ın yardımı ile Actor Studio oturumlarına katılma fırsatı yakalar. Eğitimini tamamlayarak eve dönemeye hazırlanan Boal, Gassner'ı son kez ziyaret eder ve Gassner'dan duyduğu övgüden dolayı babası ile yüzleşmeye karar verir. "Kulaklarımı sağır eden o tabiri ağzından çıkardı, saç diplerimden ayak parmaklarıma kadar ürperdim: 'Bay Boal, siz bir oyun yazarısınız!'" (Gökdağ, 2004: 25). Boal, Brezilya'ya döndüğünde babasına, Gassner'den bahseder ve tiyatro çalışmalarına devam edebilmek için babasını ikna eder. Boal, babasını ikna etmeyi başardıktan hemen sonra New York'a döner ve artık tüm odak noktası sadece tiyatro olmuştur. 1953'ten 1955'e kadar aktif olarak Off-Broadway ile ilgilenir hem pratik yapar hem de buradaki insanlar ile deneyim kazanır. Martim Pescador oyunu ile 1955 yılında Columbia Üniversitesi tarafından birincilik ödülü kazanır. "Boal'in bu dönemde sahneye oyun koyma ve gösteriler ile ilgili aktif çalışmaları ara sıra oyunculuk yapmasını da içerir. Fakat Boal'in oyuncu olarak sadece kendi yönettiği ve yazdığı oyunlarda rol alır" (Gökdağ, 2004: 26).

#### **4.1. Augusto Boal'in Tiyatrosu Ve Ezilenlerin Poetikası**

Augusto Boal, 20. yüzyılda tiyatroyu toplumun geniş bir alanına sokan, toplumun üzerindeki ezen – ezilen ilişkisini tiyatrosal ortamda irdeleyen tiyatro kuramcısı ve uygulamacısıdır. Onun bu tiyatro düşüncesi kapsamlı ve sistemli çalışmalardan oluşan, kuramsal temele dayanmaktadır. Aristotelesçi tiyatro anlayışının karşısındadır.

Kesin olan şudur: Aristoteles, devrim de dahil genel kabul görmeyen her şeyi gerçekleşmeden önce bertaraf etme amacını taşıyan çok güçlü bir arındırıcı sistem formüle etmiştir. Onun sistemi bugün kılık değiştirmiş bir halde televizyonda, sinemalarda, sirklerde, tiyatrolarda boy göstermektedir. Birçok farklı biçimde ve ortamda ortaya çıkmaktadır. Ama özü değişmemektedir: Bireyi dizginleyecek ve önceden mevcut olana uyduracak şekilde tasarlanmıştır. Eğer istediğimiz buysa Aristotelesçi sistem bu amaca diğerlerinden daha iyi hizmet eder; tam tersine, eğer seyirciyi yaşadığı toplumu değiştirmesi, devrimci eyleme katılması için uyararak istiyorsak, başka bir poetika aramalıyız! (Boal, 2008: 47).

Boal'in tiyatrosu ezme ve ezilme durumunun ortadan kaldırılması yönündedir. Bu anlayış gerek toplumsal olarak gerek bireysel olarak ezme ve ezilme ilişkisinin değiştirilebileceğinin bir denemesidir. Fakat asıl önemli olan şey, bu ezme ve ezilme ilişkisinin tamamen ortadan kalkmasıdır. Bu ezme ve ezilme ilişkisini ortadan kaldırmak için önce insanlaşmak gerekmektedir. "İnsanlaşma; adaletsizlik, sömürü, baskı/ezme ve ezenlerin şiddetiyle engellenir; ezilenlerin özgürlük ve adalet özlemiyle, kaybettikleri insanlığı yeniden kazanma mücadelesiyle olumlanır" (Freire, 1995: 24).

O halde, ezilenlerin büyük insani ve tarihi görevi şudur: Kendilerini ve aynı zamanda da ezenlerini özgürleştirmek. İktidarlarını kullanarak ezen, sömüren ve gasp eden ezenler, bu iktidarlardan ne ezilenleri ne de kendilerini özgürleştirme gücünü alamazlar. Sadece ezilenlerin zayıflığından doğan erk hem ezilenleri hem de ezenleri özgürleştirecek kadar kuvvetli olacaktır (Freire, 1995: 24-25).

Boal'in tiyatrosu belli bir ideolojinin seyirciye aktarılması yönünde yapılan bir tiyatro değildir. Onun tiyatro aracılığı ile yapmaya çalıştığı şey, toplumda bireyi ilgilendiren konularda farkındalığın oluşmasını sağlamak ve oyun aracılığı ile sorunların değişebileceğini deneyerek görmektir. Oyunların içeriğini "işsizlik, kadınlara yönelik şiddet, yoksulluk, göç, sanatta sansür" (Ergün, 2013: 259). gibi tüm insanlık tarihinin yüzyıllardır üstünde konuştuğu ortak konulardan oluşmaktadır. Bu ortak sorunların aşılması yönündeki öneriler, seyirci-oyuncular tarafından oynanır, değişimin ilk denemesi oynanarak gerçekleşir. Seyirci olmak, oyuncu olmak, eylemde bulunmak ile özgürleşme başlamaktadır. Tiyatro topluma gerçeğin ne olduğunu göstermez. Toplum bunu tiyatro yoluyla öğrenir ve yaşar. "Dünyayı tanımak, onu değiştirmek ve daha iyi yapabilmek için önce yaşanılanlar anlaşılmalıdır. Tiyatro, daha iyi bir dünya isteyenlerin beklemek yerine kendi geleceklerini kendilerinin kurmaları için yardımcı olabilir" (Ergün, 2013: 257-258). Freire, bireyin özgürlüğe kavuşmasını, eylemde bulunarak var olan düzeni değiştirme gayreti içerisinde olabileceğini şöyle aktarıyor:

Ezilenler, ta içlerinde oluşmuş olan ikiliğin acısını çekerler. Özgürlük olmaksızın kendileri olarak (authenticity) var olmayacaklarını keşfederler. Ancak, kendileri olarak var olmayı arzulamalarına rağmen, bundan korkarlar. Ezilenler, aynı anda hem

kendileridir hem de bilinçlerini içselleştirmiş oldukları ezenleridir. Çatışma, tamamen kendileri olmak ile bölünmüş olmak, içindeki ezeni püskürtmekle püskürtmemek, insani dayanışma ile yabancılaşma, belirlenmiş kurala uymak ile seçme yapabilmek, seyirci olmak ile oyuncu olmak, eylemde bulunmak ile ezilenlerin eylemi yoluyla eylemlilik yanılmasına kapılmak, konuşmak ile yaratma ve yeniden yaratma ve dünyayı dönüştürme kudreti hadım edilmiş halde sessiz kalmak arasındaki seçimde yatar. Bu, ezilenler için trajik bir ikilemdir ve eğitimlerinde hesaba katılmalıdır (Freire, 1995: 28).

Augusto Boal'in poetikasını oluşturduğu Ezilenlerin Tiyatrosu, 70'li yıllarda, her gün insanların cadde ortasında dövülmesi, işçi öğrenci, köylü ve sanatçı örgütlerinin sistemli bir şekilde yok edilmeye çalışıldığı, yöneticilerin tutuklandığı ve işkenceye uğrayarak öldürüldüğü ya da sürgüne gönderilmeye zorlandığı Latin Amerika'da doğdu. "Ezilenlerin Tiyatrosu, ezen – ezilen ilişkisini sorgulayan, insanın özgürleşme sürecinde ona kendi sınırlarını keşfedip yolunu bulmasına yardım eden, sahnenin laboratuvar gibi kullanıldığı bir tiyatro biçimidir" (Kuyumcu, 2012: 21). Boal'in, Ezilenlerin Poetikasına baktığımız zaman, tiyatronun temel evrelerinden bahsetmektedir. Ritüel kuramdan da hatırladığımız gibi oyunda seyirci ve oyuncular diye bir ayırım olmadığını söylemiştir. Yapılan kutsal törenlerde toplu bir katılım olduğundan bahsedilmiştir. Boal de, aslında bundan bahsetmekte: "Başlangıçta tiyatro ditrambik? şarkıydı: Açık havada şarkı söyleyen özgür insanlar. Karnaval. Şenlik" (Boal, 2008: 108). Fakat Antik Yunan'dan itibaren incelendiğin de seyircinin oyuna katılımı sınırlandırıldı ve seyirci pasif bir izleyici olarak yerini almıştı. "Daha sonra egemen sınıflar tiyatronun mülkiyetini ele geçirdi ve kendilerine ait ayırım duvarları inşa ettiler. Birinci olarak, oyuncuları seyircilerden ayırarak insanları böldüler: oynayanlar ve seyredenler" (Boal, 2008: 108).

Boal, politik görüşünü hiçbir saklamamış ve çalışmaları sırasında politik tutumunun ön plana çıkmasına izin vermeyen bir tiyatro uygulayıcısıdır. Yalnız Ergün'ün aktarımına göre Boal, tiyatro ile politikayı bir birinden ayırmaksızın tiyatronun politik bir eylem olduğundan bahsetmektedir.

Politika ile uğraşmak istiyorum ama işimi değiştirmek istemiyorum. Ben bir tiyatro adamıyım! Benim için her zaman olası olan ve şimdi de gerçekleşen bir şey bu: tiyatro politikadır; politika da tiyatro! İşte benim önermem bu bileşimde yatıyor. Bu bileşim tiyatroyu da politikayı da daha verimli kılacak. Ben izleyicinin kendini oyun kişisi yerine koyduğu, olası çözümleri keşfedip sahne üzerinde tartabileceği bir demokratik tiyatro öneriyorum (Ergün, 2013: 257).

Boal'in, Ezilenler Tiyatrosunu poetikasını oluştururken Paulo Freire'den etkilendiği bilinir. Boal'in, Peru'da ALFIN (Okuma Yazma Operasyonu) programı kapsamında kullandığı yöntemi Freire'den aldığı söylenir. Paulo Freire "Ezilenlerin Pedagojisi" adlı kitabında tarım işçilerine okuma yazma öğretmek için iki yöntemden bahseder; bunlardan ilki Bankacı Eğitim Modeli, diğeri ise Problem Tanımlayıcı.

Bankacı eğitim kavramının insanları uyarlanan, etki altına alınan varlıklar olarak görmesi şaşırtıcı değildir. Öğrenciler kendilerine yüklenen yığma malzemeyi istiflemekle ne kadar meşgul olurlarsa dünyaya bu dünyanın dönüştürücüleri olarak müdahale etmeleri halinde oluşacak olan eleştirel bilinçleri o kadar güdük kalacaktır. Kendilerine dayatılan edilgen rolü ne kadar kapsamlı bir şekilde kabul ederlerse, dünyayı nasılsa öyle benimsemeye, kendilerinde yığma malzeme halinde biriktirilen kısmı bir gerçeklik görüşünü kabule o kadar yatkın olacaktır (Freire, 1995: 52-53).

Boal, ALFIN projesi kapsamında Bankacı Eğitim Modelinden yararlanarak, Peru'da insanlara, ana dillerini terk etmeden, mümkün olduğunca bütün dilleri öğretmek, Boal'in değişimiyle özellikle de tiyatro, fotoğraf, kukla, sinema gibi sanatsal dilleri öğretmeyi amaçlamaktadır.

Burada yapmak istediğim, programın tiyatro ile ilgili kısmına katılan birisi olarak kişisel deneyimimi aktarmak ve tiyatroyu sanatsal yeteneği olsun olmasın herhangi bir kimse tarafından kullanılabilir bir dil olarak ele aldığımız çeşitli deneyleri ana hatlarıyla anlatmak. Tiyatronun, kendilerini ifade edebilecekleri ve aynı zamanda da bu yeni dili kullanarak yeni kavramları keşfedecekleri şekilde nasıl ezilenlerin hizmetine sunulabileceğini pratik olarak göstermeye çalıştık (Boal, 2008: 111).

Boal'in amacı toplumsal hareket ve değişimdir. Ona göre tiyatro hayatımızın her evresinde varlığını sürdürmektedir. Gerek mekan kullanımı, gerek beden dilimiz ile oluşturmakta olduğumuz iletişim, gerekse ses tonumuzu ayarlamamız vb. gibi tiyatro yaşamımızın her yerinde vardır. Boal, gündelik ritüelleri de -karşılıklı günaydınlaşmalar, utangaç aşklar ya da diplomatik toplantılar- bu ritüellerin tamamını yaşamımızın her evresinde olan tiyatroya bağlamaktadır. Yalnız, bu ritüelleri o kadar içselleştirmişiz ki, bu anların farkına bile varamamaktayız. 27 Mart 2009 yılında Dünya Tiyatrolar Günü Bildirisinde Boal; "Tiyatro yaparak aslında apaçık olanı görmeyi öğreniyoruz, çoğunlukla bakmadığımız için göremediklerimizi."

Boal (2010: 15)' de "Herkes oynar. Herkes bir oyuncudur." Diyerek tiyatroyu kendine bakma sanatı olarak tanımlar. Bu nedenle Boal'e göre herkes oyuncudur. Birey yaşamında hem oyuncu olarak görev alır hem de seyirci olarak yerini almaktadır. Bu tiyatro, deneysel, yaratıcı ve tiyatronun özünde olan coşkuyu, yeni bir arayış ile ortaya koymaktadır. Buna da prova tiyatrosu diyebiliriz.

Boal, gösterilerde katılımcı olarak yer alan seyirci-oyuncunun içinde bulunduğu durumun farkına varmasını ama bunları yaşayarak bunlardan arınması yerine, eyleme geçmesini ve engelleri birlikte aşmalarını hedefler. Ancak tiyatro, bu eyleme geçişi izleyici adına gerçekleştirmez, tiyatro yolu ile gerçeklerle başa çıkmanın bir provası yapılmış olur (Ergün, 2013: 259).

Geleneksel tiyatrodaki oyuncunun eylemi seyirciler tarafından gözlemlenmektedir. Fakat Ezilenlerin Tiyatrosunda seyirciler sadece, seyirci olarak var olmazlar. Burada seyirci olmak katılımcı, müdahaleci olmak demektir. Burada "seyirci olmak kendini eyleme hazırlamak demektir ve kendini hazırlamak zaten başlı başına bir eylemdir" (Boal, 2012: 85). Geleneksel tiyatrodaki bir kural vardır: seyircinin sahneye müdahale etmeme kuralı. Ezilenlerin Tiyatrosunda ise böyle bir kural yoktur.

Dolayısıyla Ezilenlerin Tiyatrosu'nun amacı huzur, denge kurmak değil, aksine eylemin yolunu hazırlayan dengesizliği yaratmaktır. Amacı dinamikleştirmektir. Bu dinamikleştirme, ondan kaynaklanan (herkesin adına bir kişi tarafından sunulmuş) bir eyleme, bunun gibi eylemlerin gerçekleştirilmesinin önünü tıkayan tüm engelleri ortadan kaldırır. Böylelikle seyirci-oyuncuyu arındırır, bir katarsis yaratır. Zararlı engellerin katarsisi! (Boal, 2012: 85-86).

Bu poetika ile seyirci pasiflikten kurtulup özgürleşir, baş kahraman olur ve eylemi değiştirmeye çalışır, çözüm arar, deneyerek tartışır. Bu tiyatrodaki seyirci ile oyuncu arasında bir ayrım yoktur. Artık dördüncü duvar yıkılmıştır. Tecimsel tiyatronun oluşturduğu oyuncuyu ile seyirci arasındaki sınır tamamen ortadan kalkmıştır. Herkes oyuncudur ve herkes oynayabilir. Toplumsal sorunların çözümünde baş kahraman olur. Artık seyirci-oyuncudur.

Bugün ezilen halklar kendilerini özgürleştiriyor ve bir kez daha tiyatroyu ele geçiriyorlar. Duvarlar yıkılmalıdır. Birincisi, seyirci tekrar oynamaya başlamaktadır: Görünmez Tiyatro, Forum Tiyatro, İmge Tiyatrosu vs. İkincisi, karakterlerin oyuncuların özel mülkiyeti olması engellenmelidir: joker sistemi (Boal, 2008: 108).

Fırat Güllü, Boal'in seyirci oyuncu ayrımını yok ederek, tiyatronun kökenine dönüşünü şöyle yorumlamaktadır.

Boal Peru'daki deneyimlerinden yola çıkarak 1974'te Arjantin'de Ezilenlerin Tiyatrosu adlı kitabını yazdı. Bu kitapta Aristoteles ve Brecht ile bir hesaplaşmaya girmekte, tiyatro tarihine farklı bir bakış açısı getirmekte ve kökenlere dönüş çağrısı yapmaktadır. Yalnız bu Grotowski'nin kullandığı anlamda tiyatronun ayinsel yönlerine, ya da Moreno'nun önerdiği gibi tiyatronun katartik iyileştiriciliğine bir dönüş değildir: Onun çağrısı tiyatronun demokratik kökenlerine yöneliktir (Güllü, 2009: 161).

Tablo 4.1. Üç Tiyatro Biçiminin Karşılaştırma Tablosu

<b>Aristo Tiyatrosu</b> (Benzetmeci Tiyatro)	<b>Brecht Tiyatrosu</b> (Göstermeci Tiyatro)	<b>Boal Tiyatrosu</b> (Ezilenlerin Tiyatrosu)
Kurgulanan gerçeklik tamamen benzetmeci.	Gerçek bir yaşantıyı göstermek anlatmak ister. Kurguyu yine bir kurgu olarak gösterir. Az önce gördüğü bir trafik kazasını polise anlatan gibidir.	Kurgulanan gerçeklik tamamen salonda bulunan seyircinin gerçekliğidir.
Seyirci, sahnedekilerle özdeşleşir, oyun kişileriyle güler, ağlar, duygu yoğunluğu yaşar. Oyuna duygularıyla yaklaşır.	Seyirci özdeşleşmez. Hakem konumundadır. Düşünür karar verir. Yabancılaştırma efektleriyle oyuna kendisi arasına mesafe koyar.	Başlangıçta özdeşleşme olsa da oyunun ikinci kısmında aklı ile oyunu değerlendirir. Benzer koşulda ne yapabileceğini düşünür ve oyunda yer alır. Sürekli sahne ile hem düşünsel hem de fiziksel anlamda iletişim vardır.
Arada, bir görünmez duvarın varlığı söz konusudur. Sahnedekiler seyircinin varlığından habersizmiş gibi hareket ederler.	Sahne ile seyirci iletişim halindedir. Ancak bu iletişim düşünsel düzeydedir. Seyirci koltuğundan kalkmaz, oturduğu yerde sürekli gelgitler yaşar. Orada bir oyun oynandığının farkındadır. Oyuncular da bir oyun oynadıklarının farkındadır.	Sahne ile seyirci iletişim halindedir. Sorular sorularak seyirciden yardım istenir. Seyirci düşünsel ve fiziksel olarak hem hakem durumundadır hem de baş kahramanın yerine geçebilir. Sahneye çıkabilir ve oyuna dahil olabilir. Baş kahramanın durumu değiştirecek, oyunun akışına müdahale edebilir.
Seyirci pasif durumdadır. Sadece izleyicidir. Hazır kurulu bir dünya vardır.	Seyirci düşünsel düzeyde aktif durumdadır ancak fiziksel olarak koltuğundan kalkmaz.	Seyirci hem düşünsel olarak hem de fiziksel olarak hareket halindedir. Seyirci, Seyirci-Oyuncuya dönüşebilir.
Amaç seyircinin <i>katarsis</i> yoluyla arınmasıdır.	Seyircide eleştirel bilinç oluşmasını hedefler. Bu bilinçle dış dünyada müdahale etmesi gereken baskıları tanır.	Seyircide eleştirel bir Bilinç Dinamizmi hedefler. Dünyanın değişebilir olduğunu görür ve bizzat kendisi değiştirerek bunu deneyimler.

Kaynak: (Kuyumcu, 2012: 28)

Sonuç olarak yukarıdaki tablo yorumlanacak olursa; kabaca tarihsel süreç içerisinde seyircinin aşamalı olarak oyunun içine dahil olduğunu, sahne ile seyircinin bulunduğu alan arasındaki çizginin giderek belirsizleştiği görülmektedir. Aristotelyan tiyatrodan, sahne ile seyirci arasında görünmez bir duvarın inşa edildiği ve dördüncü duvar olarak isimlendirilen bu duvarın varlığından söz edilmektedir. Oyuncular seyircilerin varlığından habersiz bir şekilde kurdukları gerçeklikte yaşamaktadırlar. Brecht tiyatrosuna baktığımız zaman seyirci ile oyuncu arasındaki duvar kalmıştır, oyuncular ile seyirciler iletişim halindedirler, yabancılaştırma efektleriyle seyirciye orada bir oyun oynadığını sık sık hatırlatırlar. Ama seyirci hala edilgen durumdadır. Boal, Ezilenler Tiyatrosunda hem düşünme hem de eyleme geçme gücünü seyircisine devretmiştir. Onu edilgenlikten kurtararak etken hale getirerek özgürleştirmektedir.

#### **4.2. Seyirciyi Oyuncuya Dönüştürmek**

Boal, seyircileri, seyirci konumundan oyuncu konumuna dönüştürme sürecinde bir grup egzersiz önermektedir. Bu egzersizler sesin ve hareketin kaynağı olan insan bedeninden başlamaktadır. “Dolayısıyla insanların teatral üretim araçlarını kontrol etmek için, insanın her şeyden önce kendi vücudunu daha anlatımsal kılmak amacıyla onu kontrol etmesi ve tanıması gerekir” (Boal, 2008: 116). Boal, seyircileri oyunculara dönüştürebilmek adına kullandığı doğaçlamalarının büyük bir çoğunluğunu kendisi üretmektedir. Doğaçlamalarında kullandığı çoğu oyunlar bilinen çocuk oyunlarından alınarak, yeniden düzenlenmiştir. “Bazı oyunlar Bruegel kadar eskidir (Çocuk Oyunları)” (Boal, 2010: 15). Boal, “Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar” (2010: 104) kitabında çocuk oyunlarından kaynak olarak yararlandığını açık bir şekilde göstermektedir. Bruegel Oyunu diye bahsettiği oyun, aslında hepimizin bildiği: Uzun Eşektir.

Boal’ın, uygulamış olduğu bu doğaçlamalar sayesinde seyirci kendi gücünün farkında olacak ve edilgen durumdan kendini kurtararak, etken duruma geçebilecektir. Boal, seyirciyi oyuncuya dönüştürme aşamalarını bitirdikten sonra, seyircinin nelerin farkına varabileceğini şöyle ifade etmektedir:

Böylece, birkaç aşamadan geçerek, kendisini seyirci konumundan kurtarıp oyuncu konumuna getirdiği, bir nesne olmayı bırakıp bir özne haline geldiği, tanık olmaktan çıkıp kahraman olmaya dönüştüğü teatral biçimleri uygulayabilecektir (Boal, 2008: 116).

Boal (2008: 116)'da seyircileri oyunculara dönüştürme planını dört genel aşamada sistemleştirmektedir.

1. Bedeni Tanımak,
2. Vücudu anlatımsal kılmak,
3. Bir dil olarak tiyatro,
4. Söylev olarak tiyatro.

Birinci aşama: Vücudu tanımak: Kişinin kendi vücudunu, vücudunun sınırlarını ve olanaklarını tanıması üzerine yapılan bir dizi alıştırmayı içirmektedir. Boal, birinci aşamayı şu şekilde ifade etmektedir:

Her bir kişinin kendi vücudunun, vücudunun olanaklarının ve yaptığı işin türüne bağlı olarak maruz kaldığı deformasyonların farkında olmasını sağlamak amacıyla çok sayıda alıştırmaya tasarlanmıştır. Yani, çalışmanın vücuduna empoze ettiği “kassal yabancılaşmayı” herkesin hissetmesi gerekir (Boal, 2008: 117).

Boal (2008: 119)' da Vücudu tanımak için yapılan egzersizleri şu şekilde sıralamaktadır.

1. Ağır çekimde yarış.
2. Çapraz bacak yarışı.
3. Ucube yarışı.
4. Tekerlek yarışı.
5. Hipnoz yarışı.
6. Boks maçı.
7. Vahşi batı.

İkinci aşama: Vücudu anlatımsal kılmak: Bireyin sözcükleri anlatımsal araç olarak kullanmayı bırakarak, bir olayı kendi bedeni ile anlatabilmesi için yapılan alıştırmaları içermektedir. Boal, ikinci aşamayı şu şekilde ifade ediyor:

İkinci aşamada amaçlanan vücudun anlatımsal yeteneğini geliştirmektir. Kültürümüzde, vücudun büyük anlatım yeteneklerini gelişmemiş bir durumda bırakarak, her şeyi sözcüklerle ifade etmeye alışkımız. Bir dizi “oyun” kişinin kendini ifade etmede bedensel kaynaklarını kullanmaya başlamasına yardımcı olabilir. Bu aşamada karakterleri “yorumlamaları” değil “oyunmaları” istenmektedir; ama ne kadar iyi “yorumlanabilirse” o kadar iyi “oynayabilirler.” Bu türden oyunlarda önemli olan doğruyu tahmin etmek değil, katılımcıların daha önce hiç yapmadıkları bir şekilde kendilerini vücutları aracılığıyla ifade etmeye çalışmalarıdır. Aslında farkında olmadan bir “dramatik performans” sergilemiş olacaktırlar (Boal, 2008: 121-122).

Üçüncü aşama: Bir dil olarak tiyatro: Bu aşamada amaç seyircinin performansa doğrudan katılımını sağlamaktır. Seyirci edilgen durumdan çıkıp, etken duruma geçmek için teşvik edilmektedir. Boal, üçüncü aşamayı şu şekilde ifade etmektedir:

Kişi tiyatroyu geçmişten imgeler sergileyen, bitmiş bir ürün olarak değil, yaşayan ve bugüne ait bir dil olarak pratiğe dökmeye başlar. Önceki iki aşama katılımcıların kendi vücutları ile çalışmaları etrafında yoğunlaşıyordu ve bu aşamaya hazırlık niteliğindedir. Bu aşama ise tartışılacak olan tema üzerinde odaklanıp ve edilgenlikten eyleme geçişi daha ilerletir (Boal, 2008: 123).

Boal, Üçüncü aşama: Bir dil olarak tiyatro.

1. Düzey: Eşzamanlı dramaturji.
2. Düzey: İmge tiyatrosu.
3. Düzey: Forum tiyatrosu.

Dördüncü aşama: Söylem olarak tiyatro: “Seyirci-oyuncunun, belli temaları tartışma veya belli eylemlerin provasını yapma ihtiyacına göre yarattığı gösterileri içeren basit biçimler” (Boal, 2008: 116). Boal, bu aşamada; Gazete Tiyatrosu, Görünmez Tiyatro, Foto Roman, Baskının Kırılması, Söylence Tiyatrosu, Analitik Tiyatro ve Ritüeller ve Masklar Tiyatrosu’na yer vermektedir.

Bu aşamaların duyguların açığa çıkarılmasını amaçladığını ifade eden Ergün, görüşlerine şu şekilde devam eder:

İnsanların bedenlerinde barındırdığı belli alışkanlıklar nedeni ile, belirli tepkiler verilmesinin önüne geçilmesi gerekliliğine inanarak, oyuncunun bedeninin nasıl mekanikleştiğini araştırmaya girişmiştir; insan çevresindeki farklılıkları görür ama bunlar içinden seçimler yapanlar duygulardır, bu da mekanikleşmeyi getirir. O nedenle duyu temrinleri önem kazanmaktadır (Ergün, 2013: 265).

Boal'in "Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar" kitabında yer alan temrinleri şu şekildedir.

- a. Kas Temrinleri
- b. Duyu Temrinleri
- c. Bellek Temrinleri
- d. Duyu Belleği
- e. Duyuları Mantıksallaştırma

Boal, seyirciyi oyuncuya dönüştürebilmesi adına pek çok çalışma yapmıştır, bu çalışmaları ise "Ezilenlerin Tiyatrosu" isimli kitabında detaylı olarak yazmaktadır. Yapılan bu çalışmalar Boal'e özgü olan çalışmaları içermektedir. Bu aşamaların her bir basamağı seyirciyi pasiflikten kurtarıp, oyunun içinde kendisini oynarken bulmasını sağlamaktadır. Sırasıyla bu aşamalar şu şekilde sıralanmaktadır:

#### **4.2.1. Eşzamanlı Dramaturji**

Bu aşamada oyuncular önceden hazırlanmış kısa bir metni doğaçlama yoluyla sahne üzerinde belli bir süre oynamaktadırlar. "Bu seyirciye sahnede fiziksel olarak var olması gerekmezsin katılım göstermesi için yapılan ilk çağrıdır" (Boal, 2008: 123). Sahne üzerindeki oyuncular, oyunu ana soruna gelene kadar oynamaktadırlar ve oyun kriz anına geldiğinde oyunu kesmektedirler. Oyunun bundan sonraki gelişimi seyircinin önerilerine göre belirlenmektedir. Seyirciler istedikleri önerileri, oyunculara söylemekte ve oyuncular gelen tüm

önerileri sahne üzerinde doğaçlamaktadırlar. “Dolayısıyla, seyirciler sahneyi yazarken oyuncular da eşzamanlı olarak sahneyi oynarlar” (Boal, 2008: 124). Oyun esnasında seyirci hem yönlendiren hem yazan konumundadır. Seyirci oyun esnasında eylemin tam ortasındadır. Hatta eylemi belirleyendir. Bu basamakta seyirci ile oyuncu arasındaki tüm engeller kalkmıştır. Seyirci ile oyuncu arasında hiçbir sınır yoktur. Boal’e göre; “Bu tiyatro biçimi katılımcılar arasında büyük heyecan yaratır ve oyuncularını seyircilerden ayıran duvarı yıkar” (Boal, 2008: 126).

#### 4.2.2. İmge Tiyatrosu

Katılımcılardan oluşan topluluğa yani, seyirci-oyunculardan oluşan topluluğa bir tema belirlenmesi ile çalışmaya başlanmaktadır. Bu tema geniş kapsamlı bir tema da olabilir, soyut bir tema da olabilmektedir. “Herkesin ilgi duyduğu belli bir tema hakkındaki görüşlerini ifade etmesi istenir” (Boal, 2008: 127). Belirlenen bu tema, söz kullanılmadan eyleme katılan topluluğun ortak düşüncesine göre bedensel bir anlatımla temaya ait imge oluşturulmaktadır. Bu imgeyi oluşturabilmek için katılımcılardan kendilerini heykeltıraş gibi hissetmeleri ve diğerlerinin vücutlarını kilden yapılmış gibi kullanmaları istenmektedir. Daha sonraki aşamada ise, aynı temaya ait ideal bir imge oluşturulur. Son aşamada var olan ile olması gereken arasında bir imge yaratılmaktadır. Boal, İmge Tiyatrosu yoluyla İsveç’te ‘Sevişme’ temasına ait bir örneği “Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar” kitabında şu şekilde yer vermektedir:

İsveç’te, on sekiz yaşında bir genç kız, baskının bir temsiliyeti olarak, üzerinde bir erkekle en geleneksel sevişme pozisyonunda yerde sırtüstü uzanmış, bacakları açık bir kadın sundu. Seyirci-oyunculardan ideal imgeyi oluşturmalarını istedim. Bir adam yaklaştı ve pozisyonu tersine çevirdi: adam altta kadın üstte. Ama genç kız itiraz etti ve kendi imgesini oluşturdu: Erkek ve kadın, bacaklarını birbirlerine dolayıp yüz yüze oturuyorlardı; bu ona göre, iki insanın, iki öznenin, iki özgür insanın sevişmelerinin temsiliyetiydi (Boal, 2010: 19).

### 4.2.3. Forum Tiyatro

Augusto Boal'in bu yöntemi ile seyirci oyunun aktif bir katılımcısı olmaktadır. Seyirci bu aşamada nesnel konumda değildir, aksine öznel bir duruma gelip oyunun içinde kendisine yer vermektedir.

Augusto Boal, Avrupa'ya gitmeden önce Latin Amerika'da forum tiyatrosu'nu bir atölye ortamında küçük gruplarla gerçekleştirdiğini, bir gösteri olarak yapmadığını dile getirmektedir.

Seyirci-oyuncular hemen hemen her zaman bir fabrikanın işçileri, bir mahallenin sakinleri, bir kilisenin cemaati, bir üniversitenin öğrencileri vs. idi. Burada bir 'atölye' formunun yanı sıra, birbirini hiç tanımayan yüzlerce insan için gösteriler yaptım. Bu, burada geliştirmeye başladığım ve çok olumlu sonuçlar elde ettiğim yeni bir Forum Tiyatrosu türüdür (Boal, 2010: 35).

Çalışlar'a göre; "Forum tiyatrosunda düşünceler telkin edilmez. İzleyici, kendi düşüncelerini eleştirel olarak sınamaya ve onlara deneme biçiminde pratiğe -tiyatro pratiğine- geçirme fırsatı bulur" (Çalışlar, 1993: 233).

Forum Tiyatro'da önce katılımcılardan çözümü zor olan toplumsal ya da politik bir sorunu içeren bir öykü anlatılması istenmektedir. Daha sonra anlatılan öykü 10-15 dakikalık bir doğaçlama yoluyla sahnelenir. Seyircilerden biri "dur" diyerek oyunu keser. Oyuna dahil olan seyirci kendi düşüncesi doğrultusunda oyunu, yani sorunu çözmeye çalışır. Diğer seyirci-oyuncuların da katılımı ile soruna ait olası çözümler oynanarak denenmektedir. Boal, bu bölümde bir oyuncunun "joker" olmasını ve oyunun kurallar çerçevesinde, oyunun kesintiye uğramaması sağlamasını dile getirmektedir. Boal'e göre joker:

Oyunculardan biri de jokerlik veya oyun liderliği gibi yardımcı işlevleri çalışmalıdır. Oyunun kurallarını açıklamak, yapılan yanlışları düzeltmek ve her iki tarafı da oyunu sürdürmeye motive etmek ona bağlıdır. Aslında seyircilere, eğer dünyayı değiştiremezlerse kimsenin onlar için değiştirmeyeceği ve her şeyin kaçınılmaz olarak aynı kalacağı – bu olmasını isteyeceğimiz son şeydir – açık bir şekilde anlatılabilirse forumun etkisi daha güçlü olacaktır (Boal, 2010: 39).

Ergün ise, Joker oyuncuyu şu şekilde ifade etmektedir:

Joker sürekli rol değiştirerek, tek tek karakterlerin düşüncelerini, duygularını paylaşmak için oyuna giren ve onlarla empati kurma işlevini gören kişidir. Oyunun yöneticiliğini yapar ya da yazarın simgeleyerek yorumcu olur. Asıl işlevi ise, oyunun içindeki her rolü oynayabilir olmasıdır. Sorunlarını aktaran baş kahraman açmaza girdiğinde ya da daha fazla sürdüremediğinde onun yerine geçerek akışı sürdürür (Ergün, 2013: 261).

Forum Tiyatro üzerine çalışmalar yapmakta olan Nihal Kuyumcu, Forum Tiyatroda ön oyunun ve konu seçiminin önemli olduğunu, içerdiği model mutlaka estetik bir haz oluşturması gerektiğini dile getirmektedir.

Ezen-ezilen arasındaki ilişki, ardındaki ideoloji, bütün açıklığıyla ortaya konmalıdır. Örneğin, boş bir yolda, hatta çok ta tekin olmayan bir yolda, gece yarısı yalnız gezen kıza silahlı bir ya da iki kişinin saldırması çıkışsızlığın sunulduğu bir oyundur. Ezilen baştan kaybetmiştir. Oyunun gidişatını değiştirecek, ezileni kurtaracak bir baskıyı değil aksine kaçamayacağı bir saldırıyı sunarlar. Bu tür fiziksel güç üzerine kurulmuş modellere yalnızca fiziksel sınırlar dahilinde bir çözüm bulunabilir. Örneğin, genç kızın uzak doğu sporlarını öğrenmek için kursa gitmesi gibi. Bu türden durumlar Forum Tiyatro gösterileri için kullanışlı değildir. Böyle durumda seyirci sadece seyreden konumunda kalarak eyleme geçmez/geçemez (Kuyumcu, 2012: 35).

Forum Tiyatro uygulamasında seyircilere belli bir ideoloji empoze edilmemektedir. Seyirciler yani katılımcılar veya seyirci-oyuncular bütün fikirleri, bütün olasılıkları deneme ve bunları pratiğe dökme olanağına sahiptir. Yukarıda Çalışlar'da bundan bahsetmektedir. Boal ise, şöyle ifade etmektedir:

Tiyatro doğru yolu göstermenin yeri değildir, tiyatro sadece bütün muhtemel yolları deneyebilmenin araçlarını sunar. Belki de tiyatro kendi içinde devrimci değildir, ancak bu teatral biçimler hiç kuşku yok ki bir devrim provasıdır. İşin doğrusu şudur ki seyirci-oyuncu kurgusal bir tarzda da olsa gerçek bir eylemi pratiğe geçirir (Boal, 2008: 135).

Boal'in seyirciye oyuncuya dönüştürmek için yapmakta olduğu dört genel aşama olduğundan bahsetmiştik. Söylem olarak tiyatronun aşamaları Gazete

Tiyatrosu, Görünmez Tiyatro, Foto Roman, Baskının Kırılması, Mit Tiyatrosu, Analitik Tiyatro ve Ritüeller ve Masklar Tiyatrosu'dur. Bu teatral uygulamalara bakacak olursak, ilk olarak karşımıza Gazete Tiyatrosu çıkmaktadır. Boal, dördüncü aşamanın alt başlıklarına inmeden yapmakta olduğu uygulamalar ile kendisini şöyle ifade etmektedir:

Burada tartıştığım yöntemlerin hepsi bir prova-tiyatrosunun yöntemleridir, bir gösteri-tiyatrosunun değil. Bu deneylerin nasıl başlayacağı bilinir ama nasıl biteceği bilinmez, çünkü seyirci zincirlerinden kurtulmuştur, sonunda eylemde bulunur ve kahraman olur. çünkü bu deneyler halk kesiminden seyircinin gerçek ihtiyaçlarına yanıt verirler ve başarılı ve eğlenceli bir biçimde uygulanırlar (Boal, 2008: 136).

#### **4.2.4. Gazete Tiyatrosu**

Günlük gazete başlığının veya herhangi dramatik olmayan bir malzemenin teatral performansa dönüştürülmesini içermektedir. Boal, Gazete Tiyatrosu'nu teatral performansa dönüşümü için farklı okumalar ile olabileceğini ve bu okumaları farklı teknikler ile aktarıyor.

- a. Basit okuma,
- b. Çapraz okuma,
- c. Tamamlayıcı okuma,
- d. Ritmik okuma,
- e. Paralel eylem,
- f. Doğaçlama,
- g. Tarihselleştirme,
- h. Güçlendirme,
- i. Soyutun somutlanması (Boal, 2008: 137).

#### **4.2.5. Görünmez Tiyatro**

Bu tiyatro biçiminden kuşkusuz en ilginç olanı Görünmez Tiyatrodur. Bu tiyatro biçiminde, teatral performans alışla gelmiş salon kültüründen tamamen

uzaklaşmaktadır. Bu tiyatrodaki “Bütün dünya bir sahnedir.” Boal, Görünmez Tiyatroyu şöyle ifade etmektedir: “Bir sahnenin tiyatro dışı bir ortamda, seyirci olmayan insanların önünde sunulmasına dayanır” (Boal, 2008: 138). Mekân bir lokanta, sokak, market, tren vb. gibidir. Orada bulunan insanlar tesadüfen orda olan insanlardır ve bu tiyatrodaki önemli olan “bunun bir ‘gösteri’ olduğuna ilişkin en ufak bir düşünce oluşmamasıdır, zira bu onları ‘seyirci’ konumuna sokar” (Boal, 2008:138).

Aziz Çalışlar, Görünmez Tiyatrodan bahsederken, tiyatronun kökenine yolculuk yapmakta ve tiyatro sahnesinin, Görünmez Tiyatro’daki sahneye gelene kadar hangi evrelerden geçtiğini kısaca şöyle özetlemektedir:

Tiyatro coğrafyasında da oyuncu ile izleyici arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmak için, sahne tasarımında sayısız deneyler yapıldı; oyun yeri ile salonu kesin olarak birbirinden ayıran İtalyan sahnelerinden, salonun içine uzanan Elizabeth dönemi sahnelerinden, izleyicilerin bulunduğu salonu çepeçevre saran Japon kabuki sahnelerinden yuvarlak sahneye dek, sahne ile izleyenler arasındaki ayrılık hep kaldı. “Görünmez tiyatro” başka. Onda, izleyiciler izleyici olduklarını bilmiyorlar; bu yüzden de, aynı zamanda oyuncu oluyorlar (Çalışlar, 1993: 231-232).

Görünmez tiyatrodaki dikkat edilmesi gereken bir şey var ise, o da bu tiyatro biçimi ile Happening’i birbirinden ayırmaktır. Çalışlar, bu ayrımı şu şekilde açıklamaktadır:

Görünmez tiyatroyu, karmaşa ve anarşiyi ilke edinmiş olan happening ile karıştırmamak gerekir. Gerilla tiyatrosu ile de bir ilgisi yoktur. Bu her ikisinde de konunun tiyatro olduğu başından beri apaçıktır ve hemen eski mekanizma devreye girer: Oyuncu-izleyici ayrımı. İzleyici her zaman olduğu gibi, eylemsizliğe mahkumdur (Çalışlar, 1993: 232).

Boal, ise Görünmez tiyatro ile Happening arasındaki ayrımı tiyatronun kökenine inerek, tiyatronun belli başlı kalıplarını yaktığından bahsederek şu sonuca varmaktadır.

Şunu iyi vurgulamak gerekir ki Görünmez Tiyatro “happening” veya “gerilla tiyatrosu” denen tarzla aynı değildir. Bu ikisinde de “tiyatro” söz konusudur ve dolayısıyla da seyircilerle oyuncularını ayıran duvar hemen ortaya çıkar ve seyirci katılır. Seyirci her zaman bir insandan daha güçsüzdür! Oysa Görünmez Tiyatro’da teatral ritüeller yıkılmıştır; eski ve köhnemiş kalıpları olmaksızın sadece tiyatro vardır. Teatral enerji tamamen serbest bırakılmıştır ve bu özgür tiyatronun yarattığı etki çok daha güçlü ve uzun ömürlüdür (Boal, 2008: 142).

Nihal Kuyumcu, Görünmez Tiyatro'nun Türkiye'de uygulanabilirliğini "Forum Tiyatro ve Uygulamaları" adlı kitabında yaşadığı deneyimi şu şekilde anlatmaktadır.

Ülkemizde yapmayı planladığımız bir görünmez tiyatro denemesinde, ilk beş dakika içinde bulunduğumuz mekândan dışarı atılmamızdır. Özel bir sanat okulunda düzenlenen Ezilenler Tiyatrosu ilgili bir panelde, Görünmez Tiyatro'yu uygulamalı olarak göstererek anlatmaya karar verdik. Planladığımız üzere, toplantının başlangıcında sanat eğitiminin parasız olması konusu tartışmaya açılacak, böylelikle salonda bulunan gazeteciler aracılığıyla bu konuya dikkat çekilecekti. Tiyatro Bölümü öğrencilerinin kimliklerini göstererek oyun izleyebilmeleri, konservatuvar öğrencilerinin prova süreçlerine katılabilmeleri, stajyer statüsü kazandırılarak özel ya da ödenekli tiyatrolarda deneyim kazanmaları gündemin konuları arasındaydı. Salondaki dinleyicilerin çoğunluğu tiyatro öğrencileriydi. Belki de böylelikle Devlet Yardımı, Kültür Bakanlığı desteği alınması yolunda olumlu adımlar atılabilecekti. Görünmez oyuncular salonun çeşitli yerlerine yerleştirildi. Herkes toplandı, içlerinden birisi panel yöneticisinden izin alarak tartışmayı başlattı. Anında gergin bir ortam oluştu. Görünmez oyuncu defalarca altını çizerek "Benim sorunum devletle, amacım Kültür Bakanlığının bu toplantı aracılığıyla bu konuya dikkat çekilmesi," demesine karşın, kurumun güvenlik elemanları salona gelerek tartışmayı başlatan görünmez oyuncuyu dışarı attılar. Bütün itirazlarına, açıklamalarına karşın kurum yetkilileri oyunculuyu dinlememiş, bu öneriyi kişisel olarak kendilerine yapılan bir saldırı gibi algılamışlardı. Böylece, görünmez tiyatro görünmez bir biçimde Türk Tiyatro tarihi içinde yerini aldı. Bundan şöyle bir sonuç çıkarabilir miyiz? Eleştiri kültürünün henüz gelişmediği, otoriter yapıya sahip bir toplum olarak Görünmez Tiyatro'ya henüz hazır değiliz (Kuyumcu, 2012: 10-11).

#### 4.2.6. Foto Roman

Bu uygulama biçiminde fotoroman da geçen olay örgüsünün seyirciye anlatılması, seyircinin de fotoroman ve olay örgüsü arasında bir karşılaştırma yapması istenmektedir. Boal, bu teatral uygulama biçimini şu şekilde ifade etmektedir:

Buradaki teknik, bir fotoromanın olay dizisinin, kaynağı belirtmeksizin, genel hatlarıyla anlatılmasına dayanır. Katılımcılardan hikayeyi oynamaları istenir. Sonunda, oynanan öykü fotoromanda anlatılan öyküyle karşılaştırılır ve farklılıklar tartışılır (Boal, 2008: 143).

#### 4.2.7. Baskının Kırılması

Baskı, TDK'nun (2006) sözlüğündeki tanıma göre, “Hak ve özgürlükleri kısıtlayarak zor altında bulundurma durumu, tahakküm.” Ve “Belirli ruhsal etkinlik ve süreçleri, kişinin isteği dışında bilinçaltına itmesi veya bu itilenlerin bilince çıkmasını önleme durumu.” Şeklinde açıklanmaktadır. Her iki tanımda da bir kısıtlama ve engel olma hali var olduğu görülmektedir. Yalnız, ikinci tanıma baktığımız zaman bilinçaltına itilmiş, bilincin dışına çıkmaya engelleme durumu görülmektedir. Paulo Freire “Ezilenlerin Pedagojisi” isimli kitabında insanın varlık nedeni, “Kendi dünyası üzerinde eylemde bulunan ve bu dünyayı dönüştüren bir özne olmak ve bunu yaparken bireysel ve kolektif olarak daha tam ve daha zengin bir hayata giden yepyeni olanaklara doğru hareket etmektir” (Freire, 1995: 14). olarak açıklamaktadır. Boal'e göre baskı ve baskının kırılması şu şekilde açıklanmaktadır:

Egemen sınıflar boyunduruk altındaki sınıfları baskı yoluyla ezerler; yaşlılar gençleri baskı yoluyla ezerler, belli ırklar diğerlerini baskı yoluyla buyrukları altına alırlar. Ama samimi bir anlayışla, dürüst bir fikir alışverişiyle, eleştiri ve özeleştiri yoluyla değil. Yöneten sınıflar, yaşlılar, “üstün” ırklar veya erkek cinsi kendi değerlerine sahiptir ve bu değerleri zorla, tek taraflı bir şiddetle ezilen sınıflara, gençliğe, aşağı olarak değerlendirdikleri ırklara, kadınlara empoze ederler.

Ezilen sınıf, ırk cins veya yaş grubu her gün, her zaman her yerde sürekli baskıya maruz kalır. İdeoloji ezilen kişide somut hale gelir. Proleter bütün proleterler üzerinde kurulmuş olan hegemonya aracılığıyla sömürülür. Genel olarak erkek cinsinin genel olarak kadın cinsi üzerine uyguladığı bir baskı yoktur: Var olan, erkeklerin (bireylerin) doğrudan kadınlar (bireyler) üzerinde uyguladığı somut baskıdır (Boal, 2008: 144-145).

Boal, bu teatral uygulama biçiminde bireysel bir anı veya bu ana tanıklık edilen bir olay örgüsü üzerinden başlanılmasını uygun görmektedir. Katılımcılar kahramanın başından geçen olay örgüsünü yeniden canlandırırken, değişiklik yapabilme hakkına sahiptirler. Bu anı canlandırırken veya konu seçimi yapılırken bireyin ve diğer katılımcıların ne tür bir baskıya maruz kaldığı önemli olmalıdır. Boal bu uygulamaya gerçeğin yeniden üretimi şeklinde ifade etmektedir.

Bu anın derin bir kişisel anlamı olmalıdır: Bir proleter olarak ben eziliyorum; biz proleterler eziliyoruz, dolayısıyla proletarya eziliyor. Genelden özele değil, özelden

genele gidilmesi gerekmektedir ve özelden birisinin başına daha önce gelmiş olan ama aynı zamanda diğerlerinin de her zaman başına gelenle, tipik olanla ilgilenilmelidir (Boal, 2008: 145).

#### 4.2.8. Mit Tiyatrosu

Bir mitin veya bir efsanenin derinlemesine incelenmesi yoluyla o mitin eleştirisini gerçekleştirmektir. Boal'e göre Mit Tiyatrosu; "basitçe mitin ardındaki aşikar olanın keşfedilmesi meselesidir: Bir öyküyü, onun görünür hakikatlerini açığa çıkararak mantıksal bir biçimde anlatmak" (Boal, 2008: 146). Olarak açıklamaktadır.

#### 4.2.9. Analitik Tiyatro

Boal, bu çalışmada katılımcılardan bir öykü anlatmasını beklemektedir ve anlatılan öykü oyuncular tarafından doğaçlama yoluyla sahnelenir. Daha sonra sergilenen doğaçlamadaki karakterlerin analizlerinin yapıldığını belirtmektedir. Boal, karakterlerin analizini şu şekilde yapmaktadır:

- Örneğin, bir tavuk hırsızını öldüren bir polis. Polis şu şekilde analiz edilir:
- O bir işçidir, çünkü emek gücünü kiralamaktadır; simge: bir iş tulumu.
  - O bir burjuvadır çünkü özel mülkiyeti korumakta ve ona insan hayatından daha fazla değer vermektedir; simge: bir boyun bağı ya da melon şapka vs.
  - O bir baskı aracıdır çünkü bir polistir; simge: bir tabanca (Boal, 2008: 148).

Boal, burada simgelerin katılımcılar tarafından belirlenmesi gerektiğini bahsetmektedir. Boal'e göre dışarıdan hiçbir şekilde simgeler empoze edilmemelidir.

Doğaçlama daha sonra farklı kombinasyonlar üzerinde devam etmektedir, önerilen tüm kombinasyonlar oyuncular tarafından oynanmakta ve orada bulunan herkes tarafından eleştirilmektedir.

#### 4.2.10. Ritüeller ve Maskeler

Boal, üretim ilişkilerinin toplumun kültürünü belirleyen en önemli etken olduğunu belirtmektedir. “Üretim ilişkileri (altyapı) bir toplum kültürünü (üstyapı) belirler” (Boal, 2008: 149). Bu uygulamayı egemen sınıfların ezilenler üzerindeki baskısının üzerinden görülebileceğini belirtmektedir. Sezgin, Boal’in bu kavramını Brecht’in gestus kavramına bağlayarak, gündelik ritüelleri ezilenler üzerinden şöyle ifade etmektedir:

Örneğin bir köylünün toprak ağasıyla konuşurken yere bakarak konuşması ve “Evet efendim?” şeklinde cümleler kurması sınıfsal bir gestustur. Boal bu tarz kalıplaşmış jestlerin tartışılması için, ritüel şeklindeki eylemleri farklı durumlarda canlandırarak eleştirelilik oluşturmaya çalışır. Aynı ritüelin değişik maskelerle canlandırılması tekniğin özünü oluşturur (Sezgin, 2015: 167).

## 5. SONUÇ

Boal'in tiyatrosu Aristoteles'in baskıcı tragedya sistemini eleştiren, temelinde seyirciyi özgürleştirmeye ve eyleme geçirmeye amaçlanan bir tiyatrodur. Seyirciler kendilerini özgürleştirebilmek için, kendi anlarını düşünüp eyleme geçmektedirler. Tiyatronun tarihsel aşamaları boyunca seyircinin edilgen duruşu, Boal'in Poetikası ile aktifleşir hale gelmektedir. Seyirci artık; seyirci-oyuncudur. Seyirciyi oyuna çağırılmaktadır, oyunun içine. Bu davet ile seyirciden doğru ya da yanlış olan bir oyunculuk beklememektedir. Seyirciden beklenen sadece oynamasıdır. Oyun özgürleşme alanıdır. Dünyada olup biten herhangi bir düşünceyi değiştirebilmek için, buna cesaret etmek gerektiğini savunmaktadır. 27 Mart 2009 yılında Dünya Tiyatrolar Günü Bildirisinde "Hepimiz oyuncularız: Yurttaş olmak bir toplumda yaşamak değil o toplumu değiştirmektir." Diyerek, seyircinin özgürleşmesi için var olan düzeni sorgulatmaktadır.

Onun tiyatrosunda seyirci -oyuncudur, oyuncu ise seyircidir. Seyirci, tiyatrodaki oyun seyretmiş olmanın verdiği haz duygusu yerine, oyuna katılarak oynamanın hazzını yaşamaktadır. Boal'in tiyatroya kazandırmış olduğu yenilik kesinlikle görmezden gelinmemektedir. Onun sistemli bir şekilde yapmış olduğu çalışmalar, sadece seyirciler için değil, oyuncuların da bakış açılarını değiştirmektedir. "Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar" isimli kitabı, tiyatroya kazandırdığı çalışmalar sayesinde, oyuncular için bir başucu kitabı olabilecektir. Boal, seyircisini bir oyuncu gibi eğiterek, tiyatroyu bireyin yaşam biçimi haline dönüştürmesini sağlamaktadır. Seyirciye, değiştirebilecekleri her şeyi tiyatro yoluyla göstermektedir. Boal, oyunlarında toplumsal sorunlara ağırlık vererek, seyirci-oyuncuların sahne üzerinde durumu rahat bir şekilde irdelemesini sağlamaktadır. Tiyatroya "joker" oyuncuyu sokarak, oyunun devamlılığını sağlamış ve seyirci ile bire bir iletişim kurmanın yolunu bulmuştur. Oyunlarını farklı mekanlarda oynayarak, tek bir mekâna bağlı kalmayı yıkmıştır. Bütün dünya bir sahnedir diyerek; Görünmez Tiyatro'yu metroda, otobüste, trende, alışveriş merkezinde veya sokakta oynayarak tiyatroyu hayatın içine sürüklemektedir. Boal, yayınladığı tiyatro bildirisinde şöyle ifade etmektedir:

Olayları incelediğimizde bütün toplumlarda, etnik gruplarda, sosyal sınıflarda ve kastlarda ezen ve ezilen insanları görüyoruz: gördüğümüz adaletsizlik ve zalim bir dünyadır. Başka bir dünya yaratmak zorundayız çünkü bunun mümkün olduğunu biliyoruz. Kendi yaşamımızda ya da sahnede oynayarak bu başka dünyayı var etmekse bizim elimizde. Başlayacak olan gösteriye katılın ve dostlarınızla eve döndüğünüzde kendi oyunlarınızı oynayın, gözünüzün hiç göremediğine dönüp bir bakın: apaçık olana. Tiyatro sadece özel bir etkinlik değil bir yaşam biçimidir (Boal, 2009).

Boal'in seyirciyi, seyirci-oyuncuya dönüştürmek için yaptığı tüm bu çalışmalar 20. yüzyıl tiyatro tarihinde önemli bir yere sahiptir. Boal için tiyatro, seyirlik bir gösteri değil, katılımcılardan oluşan açık bir gösteri formuna sahip olmaktadır. Boal'e göre ezilenlerin Poetikası:

Temelde özgürleşmenin poetikasıdır: Seyirciler eyleme erkini ne kendileri yerine düşünceleri ne de eylemde bulunmaları için karaktere devreder. Seyirci kendisini özgürleştirir; kendisi için düşünür ve eylemde bulunur! Tiyatro eylemdir! Belki de tiyatro kendi içinde devrimci değildir; ama hiç kuşku yok ki tiyatro bir devrim provasıdır! (Boal, 2008: 152).

Çağdaş Tiyatro, günümüzde hala arayışlarını, yeni bulgularını sürdürmektedir. Bu arayışlarını yalnız tiyatro uygulayıcıları değil, seyircisiyle, oyuncusuyla birlikte sürdürmektedir. Çağdaş Tiyatroda seyircinin oyunun içine alan, seyirci ile birlikte üreten, seyircisini oyuna katılımını sağlayan bir tiyatro düşüncesidir. Tiyatronun kaynağı da böyle değil miydi zaten? Ritüel kuramdan da bahsederken oyuncu ve seyirci arasında hiçbir sınırın olmadığından söz edilmekteydi. Nutku, seyircinin katılımını şöyle ifade etmektedir:

Tiyatronun kaynağında, seyirci, oyuncuların ayrı değildi; oyuncuya hareketleri, tepkileri ile katıldığı gibi, sırasında yerinden kalkıp oyuncularla birlikte oynayan dans eden biriydi. Bu seyirci gösteri alanını çevreler, oyuncunun yakınında, zaman zaman da içine bulunurdu. Seyirci de bir çeşit oyuncuydu. Oyun alanı ile seyirci arasında hiçbir sınır yoktu; seyirci oyuncudan, oyuncu da seyirciden, setlerle, çukurlarla ayrılmamıştı. Tiyatronun bu iki temel ögesi içiçe, birbirini tamamlayan, birbiri ile soluk alan, birlikte düşünen ve duyan kişilerden kuruluydu (Nutku, 1989: 255).

Çağdaş Tiyatro, tiyatronun kaynağına tekrar iniyor ve seyircisi ile birlikte yeniden oyunun bir parçası haline gelmek istiyor. Seyircisinin oyun ile bütünleşen bir düşüncesi yaratmak için arayışlarını hala sürdürmektedir.

Sonuç olarak tarihsel süreç içerisinde seyircinin konumu ele alındığında seyirci belli bir uzaklığa itildi ve ritüelistik dönemden gelen oynama, sahneye müdahale etme isteği son verilmiş oldu. Boal'in yaptığı bu çalışmalar sayesinde seyirci tekrardan kendisini buldu, oyun oynamanın dayanılmaz hazzına tekrar kavuştu. Çevresinde olup bitenleri sindirmek yerine, onları tiyatrosal yöntemler ile değiştirmeye çabalamaya başladı. Seyircinin burada kazanımı kendini özgür bir birey olarak fikirlerini hür bir şekilde ifade edebilmeyi, sistemin değişimini beklemek değil de bireyin sistemi kendisinin değiştirebileceğinin farkına varmasıdır.



## 6. KAYNAKÇA

### Kitaplar

Adıgüzel, Ö. (2017). *Eğitimde Yaratıcı Drama*. (10. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.

And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. (1. Baskı). İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi*. B. Gülmez (Çev). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Balay, M. (1995). *Halk Tiyatrosu ve Dario Fo*. (1. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut.

Berktaş, A. (Haz). (1997). *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*. (1. Baskı). İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.

Bertolt B. (1982). *Oyunculuk Sanatı ve Dekor*. K. Şipal (Çev). (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.

Boal, A. (2008). *Ezilenlerin Tiyatrosu*. N. Hasgül, (Çev). (2. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Boal, A. (2010). *Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar*. B. Ataman, Ö. Öztürk, K. Rızvanoğlu, (Çev.) (3. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Boal, A. (2012). *Arzu Gökkuşuğu*. F. Güllü, S. Yılcı, E. Aydın, (Çev). (2. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.

Boal, A. (2009). *Dünya Tiyatrolar Bildirisi*. B. Ataman (Çev).

Brockett, G. O. (2000). *Tiyatro Tarihi*. S. Sokullu, S. Dinçel, T. Sağlam, S. Çelenk, B. Öndül, B. Güçbilmez, (Çev). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

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

- Candan, A. (2010). *Oyun Tören Gösterim*. (1. Baskı). İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Çalışlar, A. (1993). *20. Yüzyılda Tiyatro*. (1. Baskı). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Çapan, C. (1982). *Değişen Tiyatro*. (1. Baskı). İstanbul: Adam Yayınları.
- Ergün, S. (2013). *Çağdaş Doğaçlama*. (2. Baskı). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Freire, P. (1995). *Ezilenlerin Pedagojisi*. D. Hattatoğlu (Çev). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fuat, M. (2003). *Tiyatro Tarihi*. (2. Baskı). İstanbul: MSM Yayınları.
- Gökdağ, E. (2004). *Bir Tiyatro Devrimcisi; Augusto Boal*. (1. Baskı). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Huizinga, J. (2015). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. M. A. Kılıçbay (Çev). (5. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kuyumcu, N. (2012). *Forum Tiyatro ve Uygulamaları*. (1. Baskı). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Nietzsche, F. (2002). *Tragedyanın Doğuşu*. İ. Eyuboğlu (Çev). (6. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2005). *Tragedyanın Doğuşu*. O. Tuncay (Çev). (1. Baskı). İstanbul: Gün Yayıncılık.
- Nutku, Ö. (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. (3. Baskı). İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Piscator, E. (2012). *Politik Tiyatro*. M. Ünlü, S. Güney (Çev). (2. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ranciére, J. (2015). *Özgürleşen Seyirci*. B. Şaman (Çev). (3. Baskı). İstanbul: Metis Yayınlar.
- Schechner, R. (2015). *Ritüelin Geleceği*. Z. Ertan (Çev). (1. Baskı). Ankara: Dost Kitapevi.

Shakespeare, W. (2008). *Hamlet*. S. Eyüboğlu (Çev). (1. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Sezgin, B. (2015). *Oyun – Tiyatro – Drama İlişkisi Kuram ve Uygulama*. (1.Baskı). İstanbul: BGST Yayınları.

Şener, S.(2008). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. (5. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

## **İnternet:**

### **Elektronik Makale ve Yayınlar**

Çelenk, S. (2005) Shakespeare Olmak Ya Da Olmamak. Erişim Tarihi: 05 Şubat 2016, <http://www.radikal.com.tr/radikal2/shakespeare-olmak-ya-da-olamamak-872537/>

Dalyanoğlu, D. (2009). Richard Schechner Ve Çevresel Tiyatro. Erişim Tarihi: 10 Ocak 2015, <http://www.mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-16/richard-schechner-ve-cevresel-tiyatro/>

Nutku, Ö. (1972). Tiyatronun İçeriği Ve Seyirciye Yönelişi. Erişim Tarihi: 07 Mayıs 2017, <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/118394>

Tekerek, N. (2011). Tiyatromuzun Gelişiminde Geleneksel Kaynakların Önemi Ve Sentez Çabaları. Erişim Tarihi: 20 Şubat 2018, <http://www.mimesis-dergi.org/2011/04/tyatromuzun-gelisiminde-geleneksel-kaynaklarin-onemi-ve-sentez-cabalaril>

Yıldız, P. (2005). Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Gösterge bilimsel Açıdan Bir Analiz. Konya, Erişim Tarihi: 19 Mart 2016, <http://dergisosyalbil.selcuk.edu.tr/susbed/article/download/692/644>

## 7. EKLER

### EK 1: Boal'in Çalışmaları



Kaynak: (<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/augusto-boal>)

## EK 2: Boal'in Çalışmaları



Kaynak: (<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/augusto-boal>)

### EK 3: Boal'in Çalışmaları



Kaynak: (<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/augusto-boal>)

#### EK 4: Boal'in Çalışmaları



Kaynak: (<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/augusto-boal>)

## EK 5: Boal'in Çalışmaları



Kaynak: (<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/augusto-boal>)

## 8. ÖZGEÇMİŞ

1989 yılında İstanbul'da doğdu. İlk ve orta öğretimini İcadiye İlköğretim okulunda tamamladıktan sonra, Cumhuriyet Lisesi'nde eğitimine devam etti. 2009 yılında Haliç Üniversitesi Konservatuvar Tiyatro Bölümünü kazandı ve 2013 yılında mezun oldu. 2013 yılında Anadolu Üniversitesi Radyo Tv Programcılığına kayıt oldu ve buradan da 2015 yılından mezun oldu. 2015 yılında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Ana Sanat Dalı Tiyatro Bölümü'nde Yüksek Lisans eğitimine başladı. Şu anda tez aşamasındadır. 2017 yılından itibaren Doğa Koleji Ataşehir 2 ve Kadıköy Kampüslerinde tam zamanlı Drama ve Tiyatro Öğretmeni olarak görev yapmaktadır.

## Esvet\_S\_ahin\_TEZ.docx

### ORIJINALLIK RAPORU

**%24**

BENZERLIK ENDEKSI

**%22**

İNTERNET  
KAYNAKLARI

**%2**

YAYINLAR

**%8**

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

### BİRİNCİL KAYNAKLAR

<b>1</b>	<b>acikerisim.deu.edu.tr</b> İnternet Kaynağı	<b>%6</b>
<b>2</b>	<b>oyuncuonline.8m.com</b> İnternet Kaynağı	<b>%1</b>
<b>3</b>	<b>www.sanatsehri.com</b> İnternet Kaynağı	<b>%1</b>
<b>4</b>	<b>dergipark.ulakbim.gov.tr</b> İnternet Kaynağı	<b>%1</b>
<b>5</b>	<b>felsefeforumu.com</b> İnternet Kaynağı	<b>%1</b>
<b>6</b>	<b>vetiyatro.blog.com</b> İnternet Kaynağı	<b>%1</b>
<b>7</b>	<b>Submitted to Hacettepe University</b> Öğrenci Ödevi	<b>%1</b>
<b>8</b>	<b>acikarsiv.ankara.edu.tr</b> İnternet Kaynağı	<b>%1</b>
<b>9</b>	<b>www.toplumdusmani.net</b> İnternet Kaynağı	<b>%1</b>

Dr. Öğr. Üyesi Ayla Kapan E222  
A. Kapan