

T.C.

**İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



**GERÇEKLİK VE TEATRALLİK BAĞLAMINDA EMRAH EREN
REJİLERİNE BAKIŞ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Ahmet BALTA**

**Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı
Sahne Sanatları Programı**

Mayıs, 2022

T.C.

**İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**



**GERÇEKLİK VE TEATRALLİK BAĞLAMINDA EMRAH EREN
REJİLERİNE BAKIŞ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ahmet BALTA

(Y2012.210009)

**Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı
Sahne Sanatları Programı**

Tez Danışmanı: Doç. Dr. M. Melih KORUKÇU

Mayıs, 2022

ONAY BELGESİ



ONUR SÖZÜ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Gerçeklik ve Teatrallık Bakımında Emrah Eren Rejilerine Bakış” adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadar ki bütün süreçte bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir isteye başvurulmaksızın yazıldığı ve yararlandığım eserlerin Kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. 30/05/2022

Ahmet BALTA



ÖNSÖZ

Türkiye’de her sezon farklı yüzlerce tiyatro oyununun seyircinin beğenilmesine sunulması oldukça fazla olan konservatuar eğitimleri ve atölyeler göz önünde bulundurulduğunda, tiyatro sanatının geçmişten bugüne oldukça değerli olduğunu söyleyebilmek yanlış olmayacaktır. Elbette ortaya çıkan oyunların birçoğunun da umut verici ve değerli olduğunu görmekteyiz. Bütün bu ilgiye rağmen Türkçede tiyatro sanatına ait yeterince kaynağın bulunmadığı ve yetersiz olduğu da ortadadır. Bununla beraber bir sektöre dönüşen tiyatro dünyasında çağdaş, nitelikli ve yenilikçi tiyatro anlayışını benimsemiş ve bu kriterlere uygun rejiler yapan yönetmen sayısının da oldukça az olduğunu gözlemlemekteyiz.

Tezimin temelinde duran gerçeklik ve teatrallik kavramları tiyatro sanatı için oldukça önemli kavramlardır. Dionysos şenliklerinden bu yana tiyatro-sahne eylemlerinin geçirdiği evrim ve 21. Yüzyıla değin uzanan sahne anlatım dilinin tarihsel süreç içinde geçirdiği değişimler dünyada ve özelde ülkemiz tiyatrosunda sahne ve seyirci ilişkisinden eleştiri kurumunun işleyişine kadar sürekli bir devinim içinde olduğu düşünülürse sözü edilen kavramların öneminin daha iyi anlaşılacağını düşünüyorum. Kaynak eksikliğinin doğurduğu teorik boşluk, gerçeklik ve teatrallik kavramlarını bir anlamda pratikten hareketle Emrah EREN’in rejî çalışmalarını incelemek suretiyle ele alma şansını bana verdi. Emrah EREN, yönettiği oyunlarda bu kavramların özelliklerini kullanarak başarılı bir hikâye anlatıcısı tarzıyla önemli rejiler yapmaktadır.

Emrah EREN’i ilk olarak on yedi yaşında Diyarbakır Devlet Tiyatrosu’nda yönettiği oyunun provasında görmüştüm ama tanışmamıştım. Yıllar sonra okuduğum konservatuvarda mezuniyet oyunumuzu yöneteceğini duyunca hem şaşırmış hem de çok mutlu olmuştum. Benim hocam, ustam ve yol göstericim olduğu için, bana ağabeylik yaptığı için samimiyeti ve yoldaşlığıyla yolumu aydınlattığı için ve bu tezi yazarken bana her türlü yardımı sağladığı için ona sonsuz teşekkürü bir borç bilirim. Konservatuvardayken, gerçeklik ve teatrallik kavramlarının ilişkilerini ve tiyatrodaki önemlerini sürekli merak edip Doç. Dr. M. Melih KORUKÇU’nun yanına gider hazırladığım soruları sorardım o da cevaplardı. Konservatuvarda hocam olduğu gibi

yüksek lisansta da hem hocam hem de tez danışmanım oldu. Yıllar içinde hep merak edip araştırdığım konu da benim tez konum olmuş oldu. Bu tezi yazmamda ateşleyici unsur olan, kahrımı çeken, düşünceleriyle yolumu aydınlatan, yazım sürecimde kıymetli katkısını hiçbir zaman eksik etmeyen, düşüncelerimi aydınlatan ve her zaman ileriye taşıyan danışmanım Doç. Dr. M. Melih KORUKÇU'ya ebedi teşekkürlerimi sunarım. Lisansta ve yüksek lisansta bana verdikleri burslarla öğrenimime devam etmemi sağlayan tüm isimsiz kahramanlara minnettarım. Lisansta ve yüksek lisansta, özel hayatımda ve öğrencilik hayatımda bana her zaman bir anne ihtimamında davranan, öğretmenim, güler yüzlü hocam, mor saçlı kadın kahramanım Dr. Sündüz HAŞAR'a, beni her zaman çok sıcak karşılayan, düşünceleriyle beni aydınlatan Doç. Dr. Selen Korad BİRKİYE'ye, bana sahip çıkan, bilgileriyle yol gösteren, tiyatroyu her anlamda öğrenmemi sağlayan Prof. Mehmet BİRKİYE'ye, bana bu süreç içerisinde yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen tüm Drama ve Oyunculuk bölümü hocalarıma, içinden gün ışığı sızmayacak denli karanlık ve kuytu ormanlarda yolumu kaybettiğim en çaresiz anlarımda bile, benden asla ümidini kesmeyen ve varlıklarıyla bana cesaret veren hocam Onur CEBE ve Eşi Özlem CEBE'ye, yazmamda beni hep motive eden ve kaynakça desteğinde bulunan Eren DEMİR'e, S. Ozan ARSLAN'a ve İbrahim KOÇLARDAN'a, yazım aşamasında benim kahrımı çekip bana anlayışlı davranan ve beni kucaklayan tüm Baba Sahne ekibine, yazım sürecinde bana yoldaşlık yapan Mürvet BÜYÜKKILIÇ'a ve Nazo'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Beklenmedik bir şekilde yollarımızın ayrıldığı sevgili hocalarım, yoldaşlarım ve dostlarım! İyi ki girdiniz hayatıma ve iyi ki o büyülü anlarda var olduk. İyi ki var(d/s)ınız... bilin ki bu tezi mümkün kılan o büyülü anlardı.

Her şey daha en başından belliydi. Her şey büyüleyiciydi ve bu büyüünün peşinden buraya kadar geldim...

“Görmeyi öğrenin,
her şeyin birbirleriyle ilişkili olduğunu fark edeceksiniz”
Leonardo Da Vinci

M. Melih Korukçu'ya, Selen Korad Birkiye'ye,
Sündüz Haşar'a ve Sabah Eren'e

Mayıs, 2022

Ahmet BALTA

GERÇEKLİK VE TEATRALLİK BAĞLAMINDA EMRAH EREN REJİLERİNE BAKIŞ

ÖZET

Bu araştırmanın amacı; Emrah Eren'in yönettiği oyunlarda, tercih ettiği rejî anlayışını gerçeklik ve teatrallik kavramlarını açıklayarak oyunların rejî açısından ortak özelliklerini belirlemektir. Araştırma kapsamında gerçeklik ve teatrallik kavramlarının tanımlanması, özellikleri, tarihsel süreçlerinin incelenmesi ve bu iki felsefi kavramın karşılaştırılması yapılmıştır. Gerçeklik kavramı, Antik Yunan'dan günümüze kadar araştırılmış, farklı düşünürler kavrama ait tanım ve özellikleri detaylarıyla incelemiştir. Yine teatrallik kavramının Antik Yunan'dan günümüze kadar felsefi ve sanatsal- estetik gelişime olan katkısının yanında, düşünce insanları ve tiyatro yönetmenlerinin kavram hakkındaki görüşleri de detaylıca incelenmektedir. Emrah EREN'in yönettiği Hayvan Çiftliği, Kıran Resimleri, İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu, Bir Baba Hamlet, Meçhul Paşa, Don Kişot'um Ben ve Kazanova adlı oyunlarındaki rejî yönelimlerinden hareketle gerçeklik ve teatrallik unsurları detaylıca ele alınmıştır. Eren'in yönettiği oyunlardaki göstergelerden yola çıkarak metin, oyunculuk, sahne plastiği ve işitsel öğeler gerçeklik ve teatrallik bakımından incelenecektir. Sonuç olarak hedeflenen, Emrah EREN'in yönettiği oyunlarda rejî yöneliminden hareketle gerçeklik ve teatrallik özelliklerinin tespit edilip bu kavramlar ışığında gelişim, değişim ve önemini Emrah Eren'in rejî anlayışı özelinde ortaya koymaktır.

Anahtar Kelimeler: Gerçeklik, Teatrallik, Tiyatro, Yönetmen, Düşünür, Oyun, Emrah Eren.



AN OVERVIEW OF EMRAH EREN REGISTERS IN THE CONTEXT OF REALITY AND THEATRICALITY

ABSTRACT

The aim of this research is to determine the common characteristics of plays in terms of the regime by explaining the understanding of the stage directions preferred by Emrah EREN in the plays he directed, the concepts of reality and theatricality. Within the scope of the research, the definition of the concepts of reality and theatricality, their characteristics, the study of their historical processes and the comparison of these two philosophical concepts were carried out. The concept of reality has been studied from Ancient Greece to the present day, and different thinkers have studied the definition and characteristics of the concept in detail. In addition to the contribution of the concept of theatricality to philosophical and artistic-aesthetic development from Ancient Greece to the present day, the opinions of people of thought and theatre directors about the concept are also examined in detail. The elements of reality and theatricality are discussed in detail based on the orientations of the stage directions in his plays *Hayvan Çiftliği*, *Kıran Resimleri*, *İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu*, *Bir Baba Hamlet*, *Meçhul Paşa*, *Don Kişot'um Ben* and *Kazanova* directed by Emrah EREN. Based on the indicators in the plays directed by Eren, the text, acting, stage plastic and auditory elements will be examined in terms of reality and theatricality. As a result, the aim is to determine the characteristics of reality and theatricality based on the stage directions in the plays directed by Emrah Eren and to reveal the development, change and importance of these concepts in the light of Emrah EREN's understanding of the stage directing.

Keywords: Reality, Theatricality, Theatre, Director, Thinker, Play, Emrah Eren.



İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ	iii
ÖNSÖZ.....	v
ÖZET.....	vii
ABSTRACT	ix
İÇİNDEKİLER	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiii
ÇİZELGELER LİSTESİ.....	xv
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xvii
I. GİRİŞ.....	1
II. GERÇEKLİK VE TEATRALLİK.....	5
A. Gerçeklik	5
1. Gerçekliğin özellikleri	18
B. Teatrallik.....	25
1. Teatrallığın özellikleri.....	45
III. EMRAH EREN OYUNLARINDA GERÇEKLİK VE TEATRALLİK.....	53
A. Emrah Eren	53
1. Hayvan Çiftliği Oyununda Gerçeklik ve Teatrallik.....	54
a. Künye	54
b. Öykü.....	55
c. Sahnelemedeki gerçeklik ve teatrallik.....	58
2. Kıran Resimleri Oyununda Gerçeklik ve Teatrallik	63
a. Künye	63
b. Öykü.....	63
c. Sahnelemedeki gerçeklik ve teatrallik.....	66
3. İvan İvanoviç Var Mıydı, Yok Muydu? Oyununda Gerçeklik ve Teatrallik..	70
a. Künye	70
b. Öykü.....	70
c. Sahnelemedeki gerçeklik ve teatrallik.....	72

4. Bir Baba Hamlet Oyununda Gerçeklik ve Teatrallik.....	76
a. Künye	76
b. Öykü	77
c. Sahnelemedeki gerçeklik ve teatrallik	79
5. Meçhul Paşa Oyununda Gerçeklik ve Teatrallik	83
a. Künye	83
b. Öykü	83
c. Sahnelemedeki gerçeklik ve teatrallik.....	86
6. Don Kişot’um Ben Oyununda Gerçeklik ve Teatrallik	89
a. Künye	89
b. Öykü	90
c. Sahnelemedeki gerçeklik ve teatrallik.....	94
7. Kazanova Oyununda Gerçeklik ve Teatrallik.....	98
a. Künye	98
b. Öykü	98
c. Sahnelemedeki gerçeklik ve teatrallik.....	100
IV. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	105
V. KAYNAKÇA	111
ÖZGEÇMİŞ.....	117

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 Hayvan Çiftliği-2014	63
Şekil 2 Kıran Resimleri-2016.....	70
Şekil 3 İvan İvanoviç Var Mıydı, Yok Muydu?-2016	76
Şekil 4 Bir Baba Hamlet-2017	83
Şekil 5 Meçhul Paşa-2018.....	89
Şekil 6 Don Kişot’um Ben-2018.....	97
Şekil 7 Kazanova-2019	103



ÇİZELGELER LİSTESİ

Çizelge 1 Gerçeklik Kavramı ile İlgili Tanımların Karşılaştırılması.....	17
Çizelge 2 Gerçeklik Kavramının Bulgulama Yöntemlerinin Karşılaştırılması.	22
Çizelge 3 Gerçeklik Kavramının Özelliklerinin Karşılaştırılması.	25
Çizelge 4 Teatrallik Kavramı ile İlgili Tanımların Karşılaştırılması.	44
Çizelge 5 Teatral Özelliklerin Karşılaştırılması.....	52
Çizelge 6 Oyunlardaki Gerçeklik ve Teatrallik Özelliklerin Karşılaştırılması.....	104



KISALTMALAR LİSTESİ

Çev	: Çeviren
Ed	: Editör
Sf	: Sayfa
TDK	: Türk Dil Kurumu
Vd.	: Ve Diğerleri



I. GİRİŞ

Bu araştırma, Emrah Eren'in yönettiği oyunlarda, tercih ettiği gerçeklik ve teatrallik özelliklerinin reji yönelimindeki yerlerini belirterek oyunların sanatsal gelişime katkısının yanında değerlendirme kriterlerini de detaylandırmaktadır. Bunlardan yola çıkılarak tezin ilk bölümünde gerçeklik ve teatrallik kavramının tanımları yapılarak tarihsel süreç içerisindeki yeri ve önemine değinilip ortaya çıkan özelliklerin metodolojik sırayla yaşamda ve tiyatro sanatındaki izlenimlerinde detaylarıyla incelenmesi yer almaktadır.

Gerçeklik kavramı, İngilizcede iki farklı kavramla karşımıza çıkmaktadır. Bunlar; 'Reality' ve 'Truth' olmaktadır. 'Reality', gözlene bilen gerçeklik olarak bireysel ya da toplumsal bakış açısı ve kabullerle ilişkilendirilmektedir (Demir, 2019:1). Bu durumda gerçeklik, bireyden bireye, toplumdan topluma zaman içerisinde değişim gösterebilmektedir. Görelilik ve algısal değişim yaklaşımına yakın bir kavramı ifade etmektedir. Gerçeklik ortaya konulur ve üretilir. 'Truth' ile ifade edilen gerçeklik kavramı ise kanıta dayalı olarak ortaya konan, değişmez ve mutlak gerçekliktir. Böylelikle 'Truth', birey ve toplumlardan bağımsız bir olguyu dile getirmektedir. 'Truth', zaten var olduğu için ancak keşfedilebilir olmaktadır. Gerçeklik kavramı, Antik Yunan'dan günümüze kadar farklı filozof ve düşünürler tarafından farklı tanımlar ve özelliklerle karşımıza çıkmaktadır. Bu filozoflar; Aristoteles, Platon, Descartes, Immanuel Kant, Georg Wilhelm Friedrich Hegel ve Friedrich Nietzsche olmaktadır. Tezin birinci bölümünde, metodolojik olarak gerçeklik kavramının tanımı, özellikleri, bulgulama yöntemleri araştırılarak ortaya çıkarılacak ve çizilecek tablolar sayesinde detaylarıyla incelenecektir.

Teatrallik kavramı ise iki tanımlamayla karşımıza çıkmaktadır. Birincisi, tiyatro sanatındaki anlamı, ikincisi ise günlük yaşamda kullanılan şekliyle ortaya çıkmaktadır. Teatrallik kavramının birinci anlamı, tiyatroya ait olan, ilişkisi olan, tiyatronun olanaklarıyla işlenendir. İkinci ve yaygın bilinen anlamı ise doğal olmayan, yapmacık, abartılı hareketleri kasteden anlamlarda kullanılmaktadır (Öztopanlar, 2021:8). Teatrallik kavramı, antropolojiden felsefeye kadar geniş bir

alandaki araştırma konusu olmaktadır. Tiyatro sanatı içinde oluşmuş ancak sonrasında sosyal yaşamın her alanına uygulanabilir biçimde kullanılmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde her tanımlama kavrama yeni bir önlük daha giydirmiştir. Böylelikle teatral kavramının hareket alanının özgürlüğünden aldığı hız, kavramı geniş bir yelpazede tanınır kılmaktadır. Teatrallik kavramı Antik Yunan'dan günümüze kadar düşünür-filozof ve tiyatro yönetmenleri tarafından farklı özelliklerle tanımlanmış ve kullanılmıştır. Bu düşünce insanları ve yönetmenlerin önde gelenleri; Aristoteles, Platon, Diderot, Friedrich Nietzsche, Michael Freid, Richard Wagner, Adolphe Appia, Gordon Craig, Stanislavski, Tairov, Meyerhold, Vakhtangov, Bertolt Brecht ve Antonin Artaud'dur. Tezin birinci bölümünün ikinci kısmında metodolojik olarak teatrallik kavramının tanımı ve özellikleri ortaya çıkarılacak ve sunulacak tablolarla detaylı bir biçimde incelenecektir.

Tezin ikinci bölümünde ise Emrah Eren'in, biyografisi verilerek yönettiği oyunlar incelenecektir. Türkiye tiyatrosunda bugün önemli bir yönetmen sayılan Emrah Eren, Bakırköy Belediye Tiyatroları, Tiyatro Adam, Mam'Art, Duru Tiyatro, Tiyatro Hal ve Baba Sahne gibi önemli tiyatrolarda oyunlar yönetmiştir. Oyunları yurt içinde ve yurt dışında önemli festivallere katılmıştır. Oyunların inceleneceği bu bölümde, sınırlılık adına ulaşılabilir olan ve kamera kayıtları bulunan oyunlar incelenmeye alınmıştır.

Emrah Eren'in, yönettiği oyunların inceleneceği bu bölümde yıllara göre, *Hayvan Çiftliği* (2014), *Kıran Resimleri* (2016), *İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu?* (2016), *Bir Baba Hamlet* (2017), *Meçhul Paşa* (2018), *Don Kişot'un Ben* (2018), *Kazanova* (2019) adlı oyunları ele alınmıştır. Gerçeklik ve teatrallik özelliklerinin rejî yönelimlerinden yola çıkılarak sahnelemelerin analizi yapılacağı bu kısımda yönetmenin oyunları sahnelerken seçtiği göstergelerden yola çıkarak rejîler hakkında bir sonuca varmaya çalışılacaktır. Bu göstergeler, Tadeusz Kowzan'ın *Litterature et Spectacle* adlı kitabında anlattığı tüm görsel dramatik medyalarda da kullanılan sahnelemeye ilişkin göstergelerden faydalanarak incelenecektir. Göstergelerden yola çıkarak seçilen oyunlara metin, oyunculuk, sahne plastiği ve işitsel öge olarak ele alınarak değişik açılardan gerçeklik ve teatrallik özelliklerine bakılacaktır. Sahnelenen oyunların daha iyi anlaşılması için yazarları hakkında bilgi, oyunların künyeleri ile oyunların özetleri bu bölümün içinde incelenecektir. Bu bölümün sonunda Emrah Eren'in, yönettiği oyunlarda gerçeklik

ve teatral özelliklerin reji yönelimindeki yeri detaylarıyla incelenecek, seçilen oyunları hakkında akademik kaynak oluşturmak hedeflenecektir.

Bu tezde, Emrah Eren'in yönettiği oyunlara ilişkin başta oyunların metinleri ve videoları olmak üzere her türlü yazılı ve görsel kaynak, (oyun broşürü, video, fotoğraf, internet kaynakları, oyun hakkında çıkan yazılar, makaleler, röportajlar vb.) kullanılmaktadır.





II. GERÇEKLİK VE TEATRALLİK

A. Gerçeklik

Gerçeklik kavramı; Bilinçten, tasarımlardan bağımsız olan varlık veya belli bir zaman ilişkisi içinde yaşanmış olan, yaşantı ve deneylerde somut olarak karşılaşılan şeyler olarak tanımlanmaktadır. Bilimsel araştırmalarda her türlü öznel öğelerin karşısında nesnel olarak geçerliliği olan şey olarak açıklanmaktadır (Çam, 2019:17). Gerçeklik, düşünülmüş, düşünmüş şeylerin ve olanağın karşıtı olarak da karşımıza çıkmaktadır. Gerçeklik kavramı felsefi açıdan ele alınmakta ve günümüze kadar incelenilmektedir. Bu tanımlardan yola çıkarak gerçeklik kavramı araştırılacaktır.

Gerçeklik kavramı nedir? sorusu Antik Yunandan günümüze kadar insanın cevabını aradığı bir soru olarak güncelliğini korumaktadır. Gerçeklik kavramı, gerçek kavramı ile karşılaştığı zamandan bu yana onu kendi ihtiyacı doğrultusunda yorumlamakta, dizayn etmekte ve boyutlandırmaktadır. Tüm bunları yaparken de nesnel olan gerçekliğin yeni baştan düşünülmesi ve incelenmesi gerekir ki yeni bir nesnel boyut kurulabilsin (Çam, 2019:24). İnsanlar nesne gerçeğini yeniden tasarlama yolu ile yeni nesnel sonuç ortaya çıkarmaktadır. İnsanlar gerçekliği sanat, bilim, felsefe ve sosyoloji ile sürekli inceleyip, yorumlayıp tasarlamaktadır. Gerçeklik nedir? diyen insanlar, çağlar boyunca bu soruya bilim, felsefe ve sanat aracılığı ile cevaplar vererek ilerleme sağlamışlardır. İlkel insanlar gerçeklik kavramı ile ilgili sorulara doğa üstü güç ve varlıklarla cevap vermişlerdir (Suçkov, 2009:76). İnsanlar yaşanan tüm doğal felaketleri, selleri, yangınları, depremleri hiçbir şekilde karşı konulamaz ve çözülemez doğa güçleri olduklarına inanarak, bunları yapanın tanrılar olduğunu açıklıyorlardı. Gerçekleşen doğa üstü olaylar karşısındaki çaresizlikleri, onları bu olayların arkasında sonsuz güçlerin olduğu varlıkları düşünmeye itmiştir (Kavuran, 2003:231). Tüm bunlar karşısında insan merakı hiç bitmemiş, onları araştırmış, sorgulamış ve dönüştürmüştür. İnsanlar, maddeyi, nesneyi ve gerçekliği farklı bir bakış açısıyla ve biçimlerle tanımlamaya çalışmışlardır.

Gerçeklik, felsefe ve bilim ile paralel bir şekilde ifade edilebilmektedir (Suçkov, 2009:83). Dolayısıyla felsefenin ve bilimin tarihsel ilerlemenin, sürecin yeni baştan boyutlanmasının, tamamıyla gerçeklik mücadelesi içinde, gerçeğin kendisinin görünen, bilinen, elle tutulandan öte, bilinçte yeni bir yönelişin bakış açısıyla yorumlanması ile gerçekleştiğini söyleyebilmekteyiz. Gerçeklik kavrayışı öznel olarak gözüксе de aslında toplumsal ve bilimsel ilerlemeye dayalı bir süreç olmaktadır. İnsanların gerçeklik algısı, bilgisiyle elde ettiği gerçeklik anlayışı, hayatın gelişimi içinde karşı karşıya geldiği yeni gerçeklik anlayışıyla gelişebilir ve yaşanan bu değişiklik bilimsel çabayı yeniden kapsamaktadır. Her çağın gerçeklik tartışmalarında zaman içerisindeki gerçeklik, yaşam ve üretim biçimleri gerçeklik algısı ile değişmektedir (Suçkov, 2009:86). Algı benzerliklerine göre algı toplamı ise bilimsel çabanın yarattığı gerçeklik durumu içerisinde değişkenlik kazanmaktadır. İnsanlardaki algı yani duyuları yoluyla gerçeklikten aldığı şey ve bellek yani daha önceki algının herhangi bir anında etkin olan ve yeni algısını etkileyen olarak gerçeklik algı biçimlerine göre şekillenmektedir (Çam, 2019:27). Algı benzerliklerine dayanan algı birikimleri ise bilimsel çalışmaların yarattığı gerçeklik durumu içerisinde görece değişkenlik kazanmaktadır.

Gerçeklik, kavramsal olarak farklı tanımlamalarla karşımıza çıkmaktadır. Bu farklı kavramlar doğrudan metodolojiye de yansımaktadır. Metodolojide gerçeklik kavramı insanlardan bağımsız ve var olan gerçekliğin keşfedilmesine yönelik olarak tündengelimsel bir görüş açısıyla biçimlenmektedir (İpşiroğlu, 1996:50). Bir başka açıdan algılanan ve gözlenen gerçeklik biçiminin kabulü metodolojinin gerçekliğin üretilmesine koşul olarak tümevarımsal bakış açısı ile biçimlenmesi sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Ortaya çıkan temel görüşlere rağmen anlaşılan ortak noktada metodoloji bilgiyi ortaya çıkarmakta ve sonunda da bir gerçeklik ortaya çıkarmaktadır. Gerçeklik, gerçek, bilim ve bilgi kavramlarının temellerinde bulunan bu tartışmalar ve bu tartışmaların ana çıkış noktası olan değişik görüş açıları ve inançlar yer almaktadır (Pire, 2018:3). Ortaya çıkan bu bakış açıları ve inançlar arasındaki ayrımlarda da başka tartışma kavramlarını ortaya çıkarmaktadır.

Bu tartışma ile gündeme gelen ise paradigma kavramı olmaktadır (Pire, 2018:4). Paradigma, insanın temel inançlarının bir kümesi olarak tanımlanmaktadır. Paradigma, felsefi olarak insanın inanç, teknik ve değer bakış açılarının tümünü ifade etmektedir. Paradigma, yapısı gereği bireysel bakış açısını ifade etmektedir.

Paradigma, inanç sistemi olarak da kabul edilmektedir. Gerçekliğin anlamlandırılması ve biçimlenmesini sağlayan sistemler olarak da kabul görülmektedir. Paradigma, bireysel bakış açısını ifade ettiği için geçmişten günümüze farklı bakış açısıyla gelişip bir genelleme kazanmaktadır (Suçkov, 2009:78). Bu açıklamalardan yola çıkarak paradigma, gerçeklik kavramı hakkında sorulara cevap aramaktan çok gerçekliğin tanımlanması sürecine yönelik kavramlar üretmektedir. Ortaya çıkan tüm bu bilimsel ilerlemelerin paradigma temelinde biçimlendiği iddiasına doğru bir gerekçe oluşturulmaktadır. Antik Yunandan günümüze kadar farklı filozofların gerçeklik kavramını felsefede, bilimde, sanatta, toplumbilim ve eğitimbilim gibi pek çok konu hakkında farklı paradigmalar geliştirmişlerdir (Pire, 2018:6). Gerçeklik kavramı hakkında geliştirilen bu paradigmalar Antik Yunan'dan günümüze kadar hala güncelliklerini korumaktadırlar.

Gerçeklik düşünsel olarak sanatı ve felsefeyi doğrudan etkilemektedir (Suçkov, 2009:102). İnsanlar çağlar boyunca gerçekliği özgün aklıyla araştıranlar ve yaşamı gerçekler üzerine kurmak isteyenlerle buna karşı gelenler arasında yaşanan çatışmanın tarihine eşlik etmişlerdir. Hayatın gerçekler üzerine değil de birtakım hayaller ve dogma bilgiler üzerinde inşa edildiğini düşünen insanlar geçmişte olduğu gibi günümüzde de varlıklarını korumaktadırlar. İnsanlar, bunu bilgisizliğinden, cehaletinden, bağnazlığından ve çıkarları doğrultusunda böyle olmasını istemektedir (Pire, 2018:7). Gerçekliğe karşı gelip üstünü örtmek ve saptamak isteyenler insanların ve geniş toplulukların uyanmasını engellediği gibi sömürülmelerine de neden olmaktadır. Bunun yanında bir de gerçekliğin ve gerçeğin araştırılmasını, insanların ve toplumların gelişmelerini de engellemiş olmaktadır. Ayrıca gerçekliği araştırmakta olanların yöntem yanlışlıklarından dolayı yanılsamaya uğrayanların neden olduğu kaos da küçümsenemeyecek boyutta olmaktadır. Gerçeklik ve gerçek kavramlarını bilimsel ve felsefi bir bakış açısıyla araştırmak gerekmektedir (Kavuran, 2003:232).

Gerçeklik ve Gerçek kavramları aynı anlama gelmemektedir. Gerçeklik tümel, gerçek ise yerel ve aklidir (Çam, 2019:7). Ancak her iki kavram da geçmişten günümüze iç içe geçmiş kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin; 'Şu masa' dediğim vakit karşımda duran yerel bir varlıktan söz etmekteyim. Ama aynı zamanda 'masa' kelimesi ile tümel gerçeklik olan masa kavramından söz etmekteyim. Bu bakış açısıyla baktığımızda varlık kavramı gerçeklikle, var olanlar ise gerçikle

ilişkili olmaktadır. Varlığın gerçekliği ile bahsedilen şey aslında insanın bilincinin dışında var olan tarafsız bir gerçekliğin bulunduğu varsayımdır. Bu varsayım ile bilinç ve bilincin dışındaki her şeyin iki gerçeklik alanı tanımlanmış olur. Ancak bu ikisi birbirlerinden bağımsız değildir. Çünkü insan, bilincini ve bilgisini kullanarak gerçeklik alanından değişiklikler yapabilmektedir. Günümüzde kullandığımız teknolojik aletler hem bilincin ürünü olmakta hem de bilincin dışındaki doğayı etkileyerek gerçeklik alanını değiştirmektedir. Bundan yola çıkarak, bilinç ile bilinç dışının iç içe geçtiğini ve birbirlerini dönüştürdüklerini söyleyebilmekteyiz. Gerçeklik kavramı soyut ve metafizik bir kavram olmaktadır. Gerçek ise somuttur ama bilinçten bağımsız olmamaktadır. Ontoloji varlığın gerçekliğini ve varlığın oluşumunu ve de gerçeğin ne olduğunu sorgulamaktadır (Çam, 2019:27).

Antik Yunan ve Antik Roma'ya kadar, felsefe tarihinin başından itibaren gerçeklik kavramında düalistik bir ayrım söz konusu olmaktadır (Esslin, 1996:31). Felsefe tarihinden beri ortaya çıkan bu ayrım sadece varlık alanında değil bilgi, etik ve politika alanlarında da ortaya çıkmaktadır. Bu ayrımların bir tarafı hakiki, asıl, gerçek, faydalı tarafken bir diğer tarafı sahte, zararlı, yanılsamalı taraf olmaktadır. Araştırmalardan yola çıkarak Sokrates öncesi bilgi alanında episteme-doxia ayrımı bulunmaktaydı. Daha sonrasında ise felsefede düalistik ayrımı ile Platon'un meşhur idealar-gölgeler dünyası ayrımı gündeme gelmiştir. Platon'un bu düşüncesini Sokrates'in form-madde ayrımı izlemiştir. Filozofların bu düşünsel ayrılıkları ile birlikte felsefe dünyası vaktiyle skolastik bir yargı olan bu dünya-öteki dünya ayrımı, Descartes'te özne-nesne ayrımı, Kant'ta numen-fenomen ayrımından oluşmuştur. Ortaya çıkan düalistik farklılıkların ortak özellikleri olması gerekenler ile olmaması gerekeni belirtmektir (Pire, 2018:7).

Antik Yunan'da farklı filozoflar varlık üzerine düşünceler geliştirmiş ve bunların sonucunda farklı varlık görüşlerini ve metafizik anlayışlarını ortaya çıkartmışlardır. Platon'un varlık ve metafizik düşünceleri diğer filozoflara göre daha baskın olarak bu dönemde ortaya çıkmaktadır (Esslin, 1996:47). Platon'un varlık ve metafizik görüşleri kendinden sonraki dönemleri de etkilemektedir. Platon'un gerçeklik, varlık kavramı ile ilgili düşüncelerinin temelinde; düşünerek anlamlandırılabilen, değişime kapalı idealar bulunmaktadır. Duygusal bir varlığa bağlı olanlar ise idealardan faydalanarak mevcut var olan fenomenlerdir. Ortaya çıkan bu varlıklar gerçekliğin birer kopyası olarak var olmaktadır. Platon bilgi

anlayışını geliştirirken varlık anlayışından esinlenmiştir. Platon gerçek idealar ile fenomenlerin bilgisini birbirinden ayırmıştır. İdeaların bilgisinin doğuştan itibaren zihnimizde var olduğunu belirtmiş ve bu bilgilere de episteme demiştir. Fenomenlere yönelik olan bilgileri gerçek olarak görmemiş ve tahmin olarak belirtmiştir (Demir, 2019:4).

Platon düşüncesini güçlendirmek için mağara alegorisine başvurmuştur (Suçkov, 2009:158). Mağara alegorisi şöyle olmakta; mağarada yüzleri karanlık bir duvara dönmüş, arkalarında kalan girişin ötesinde yakılmış ateşi göremeyecek şekilde oturan tutsaklar bulunmaktadır. Bu tutsaklar baktıkları duvarda alevlerin ışıyla arkalarındaki nesnelerden yansıyan belli belirsiz gölgeler görmektedirler. İşte dış dünyayı hiç tanımamış bu tutsakların duyumlarıyla algıladığı ve bilebildikleri tek şey olan duvardaki gölgeler, nesneler dünyasını ve bu gölgelerin kaynağı olan asıl varlıklar ise idealar dünyasını temsil etmekteydi. Platon'a göre idealar dünyası duyularla anlaşılamaz ve ancak akılla kavranabilmektedir (Demir, 2019:7). Platon'a göre iyi ideası az önceki örnekte nesneleri aydınlatan ışık gibi olup tüm diğer ideaların üstünde yer almaktadır. Akıl kavramını öne sürdüğünde esasen Tanrı'yı işaret eden Platon, doğayı, varlıkları her şeyi en iyi haliyle düzenleyen akıllı bir varlık olduğunu söylemektedir. Platon, gerçekliği duyu yolu ile algılanan ve yanıltıcı olabilen bir kavram olarak ele almaktadır.

Antik Yunan'da gerçeklik kavramı ile ilgili araştırmalar yapan bir başka filozof da Aristoteles'tir. Aristoteles, Platon gibi idea kavramını benimsemiş ve yaptığı araştırmalarda bunu hep kullanmıştır. Ama Aristoteles idealar kavramına başka bir anlam yüklemektedir (Duman, 2019:11). Aristoteles, ideayı ve formu hiçbir zaman görünen şeylerden bağımsız düşünmemiş, bunların görünen şeylerde olduğunu, bunların görünen şeylerle kendilerini dışa vurduğunu ve onlara biçimlerini kazandırdığını savunmaktadır. Aristoteles, gerçekliği forma ve ideaya yüklemektedir. Araştırmalarına göre öz, görünür olanın içinde gelişen özdür. Bundan yola çıkarak; idea'nın görünür şeylerden farklı bir gerçeklik değil, görünür olanın içinde kendini gerçekleştiren öz ya da form olmaktadır, diyebiliriz (Demir, 2019:8).

Aristoteles'e göre, görünür şeyler özün ya da formun gerçekleşmelerinden ibarettir. Aristoteles'in bakış açısından yola çıkıldığında görünür olan şeylerin ideaların ya da madde ile özün birbirleriyle olan birlikteliklerini nasıl ortaya çıkıttığı sorusu da ortaya çıkmaktadır (Esslin, 1996:67). Bu soru Platon'u araştırırken de

karşımıza çıkmaktadır. Platon’a ideaların görünür şeylere nasıl varlık kazandırdığı sorusunu sorduğumuzda katılma, pay alma, bulunma gibi kavramları cevap olarak verir ve en sonunda da Demiourgos isimli bir Tanrının varlığına ihtiyaç olduğunu söylemektedir. Aristoteles’in madde ve öz bakış açısında böyle bir Tanrıya ihtiyaç duymadığı ortaya çıkmıştır. Aristoteles’e göre artık madde ve öz birbirlerinden farklı olmamaktadır. Yine de bu iki anlayışın birbirleriyle nasıl etkileşebildiklerini ve aralarındaki ilişkiyi açıklamak gerekmektedir. Aristoteles, maddenin ancak form ile biçimlenip, nitelik kazandığını ve maddenin ancak form sayesinde gerçeklik kazanıp bir varlığa dönüştüğünü söylemektedir. Bununla birlikte formun ancak ve ancak madde de kendisini gerçekleştirebileceğini, madde olmasaydı formun kendisini hiçbir zaman ortaya çıkaramayacağını savunmaktadır. Aristoteles’e göre henüz biçim kazanmamış, biçimin kendisini gerçekleştiremediği bir madde varlık kazanmış sayılmamaktadır. Tüm bilgilerden yola çıkarak Aristoteles, formu varlığın ve gerçekliğin kendisi olarak görmüş, herhangi bir şeyin varlık ya da gerçeklik olması için form kazanmasına, formun ise o şeyde gerçekleşmiş olmasına bağlamaktadır. Saf maddeyi ise “olacağı şeyi henüz olmamış, yani henüz form kazanmamış ama form kazanma gücüne sahip ya da imkanına sahip şey” olarak yorumlamıştır. Aristoteles’e göre gerçeklik; madde ancak form sayesinde, formun kendisinde açığa çıkmasıyla gerçeklik ve varlık kazanmaktadır (Demir, 2019:10).

Rene Descartes, modern felsefenin kurucu filozofu olarak kabul edilmektedir. Yaptığı felsefe biçim olarak kendinden önceki filozoflardan farklı olmaktadır. Özgün bir felsefe biçimine sahip olduğu için modern felsefenin kurucusu olarak literatürde belirtilmektedir. Yaptığı felsefe literatürde “metodik kuşku” olarak belirtilmektedir (Descartes, 2020:74). Descartes, metodik kuşku yöntemi ile bilgi ve varlık hakkındaki düşüncelerini belirlemiş, sonraki filozofların sorgulama formlarını da etkilemeyi başarmıştır. Yaşadığı dönemin kuşkucu atmosferi onun felsefe yapma biçimini de etkilemektedir. Descartes yaptığı felsefe ile oluşturduğu bilgi kuramını, bilginin doğasından çok elde ediliş yolu ve kesinlik derecesi üzerine yoğunlaşarak oluşturmuştur. Tüm bunlardan dolayı onda Platon’unki gibi “bilgi nedir?” sorunsalı görünmemektedir. Descartes’in yaptığı felsefede önemli olan şey doğru bilginin nasıl bir formla mümkün olacağı biçimindeki metodik kaygı olmaktadır. Metodik düşünce biçiminin ortaya çıkardığı varlık kuramında da Descartes varlık kavramının içeriği ya

da neliği değil neyin hangi temel özellikleri ile var olduğu ve var olan birbirlerine konumları konusuna önem vermektedir (Önal, 2014:64).

Rene Descartes'in, felsefe biçimi kuşkuculuk anlayışına karşı yöntemsel kuşkuyu kullanarak karşı durmaktır. Kaynağından ve kesinliğinden emin olmak istediği bilgiye erişmek için yöntemsel kuşku biçimi ile kuramını oluşturmaktadır (Descartes, 2020:81). Descartes göre algılardan şüphe etmek gerekir. Şöyle ki; gerçeklik ile rüya arasında ilkece bir ayırımın yapılamıyor olması süreç gereği duyuusal bilgilerin tümünü kuşkulu saymamızı gerektirmektedir. Yüce ve güvenilir varlık olarak belirtilen Tanrı'nın bizleri aldatmaktan keyif alan bir varlık, iğrenç ruhlu kötü bir şeytan olması da yine Descartes'çi sistemin hesaba katmak zorunda kaldığı bir olasılık olmaktadır. Tanrı gördüğümüz her şeyi bizlere ters gösteriyor olabilir ve dolayısıyla gördüklerimizin tersi geçerli olabilir. Var olan bütün bilgiler kuşku dolu olunca Descartes, böylelikle gerçeğin farkına varmaktadır. Ona göre bu "kuşku edilemez" bir gerçekliktir. Düşünmek ise kuşku duymaktır. Düşünebilmek için de varlık olmak gerekir; "Düşünüyorum o halde varım" argümanı da bunu ifade etmektedir (Descartes, 1983:84).

Descartes düşünüyor olmanın gerçekliğini ise idea olarak açıklamaktadır; "Bir ağaca bakan bir kişi gerçek bir ağaca bakıp bakmadığından kuşku duyabilir. Bu kişinin ağaç olarak kabul ettiği şey başka bir fiziksel nesne olabilir ya da bütün bunlar bir düştən ibaret olabilir." Ama Descartes'e göre her durumda bu kişi için bir ağaç ideasının mevcut olduğundan kuşku duyulamaz (Önal, 2014:7). Böylelikle nesnelere ilişkin bilgi, onların ideaları bir nesneyi temsil etmesinden dolayı sahip olduğu temsili gerçeklik fikir, düşün yoluyla sağlanabilir. Descartes'e göre "Gerçeklik, zihnimizin asıl ve dolaysız nesneleri olan idealardır." Zihnimizde nesneleri nasıl biçimlendirip görüyorsak gerçeklik ideası da öyle ortaya çıkmaktadır (Descartes, 1983:104).

Immanuel Kant, orijinal düşünce yapısı ile felsefe tarihinde en çok tartışılan filozoflardan biridir. Tartıştığı başlıca konular; metafizik eleştirisi, epistemoloji algısı ve bu algının ürünü olan numen-fenomen algısı gibi başlıklardır (Kant, 2014:77). Kant, transandantal epistemoloji ve idealizmi kendi felsefi düşüncesinin merkezine yerleştirmektedir. Kant'ın ısrarla üzerinde yoğunlaştığı ve önem verdiği düşünce; insanın neyi ne ölçüde bildiği tartışmasıdır. Kant, bu düşünce yapısı ile birlikte metafizik alanının imkanlarını sorgulamakta, insanın bilgisinin oluşma sürecini ve

yapısını incelemektedir. Kant'ın felsefi düşüncesine göre insanlar zihinleriyle doğaya yönelmeden önce kendi akılları hakkında araştırma ve incelemelere yönelmelidir. Kant'ın felsefi bakışında bilgide etkin olan anlık (*anlama yetisi*), edilgin olansa duyarlık (*duyusal algılama yetisi*) olmaktadır (Çakmak, 2011:188). Yukardaki bu iki bilgi yetisi bir araya gelirse bilgi oluşur ve tanımlanır.

Kant, insan zihninde duyu malzemesinin düzen kazanmasında akıl ve algı yetilerinin öneminden bahsetmektedir. İnsan zihni sentez ya da birleştirme faaliyetini çeşitli yargılar ile ortaya çıkararak gerçekleştirebilmektedir (Kant, 2014:106). Kant'ın felsefe yapısına göre insan, duyusal ve akılla anlaşılabilir olan bu iki farklı boyutu bünyesinde barındırmaktadır. İnsan, fenomen ve numen alanlarını kendi içerisinde barındırmaktadır. İnsan, arzu ve eğilimleriyle fenomenler alanına bağlı iken onu diğer canlılardan ayıran akıyla nedenselliğin ve zorunluluğun bulunduğu numen alanına girmiş olur. Bu düşünce aynı zamanda insanın özgürlüğüdür. Numen alanının kendi yasası, düzenleyici fenomenler alanı yasalarının aksine kurucu yasalardır. Bilginin tüm temel maddelerini bir arada toplayan hipotetik (*zorunlu olmayan*) önermelerin geçerli olduğu fenomenler alanının tersine numen alanı deneye dahi tutulmayan, ahlakın ve dogmanın alanı olmaktadır. Fenomenal gerçeklik, duyularımız aracılığıyla tercüme ettiğimiz dünyadır. Numenal gerçeklik ise duyusal olmayan ve hakkında bilgi sahibi olunamayacak dünya olmaktadır. Transandantal epistemolojik idealizm deney üstüdür. İnsanın duyular yoluyla algıladığı şeylerin bir gerçekliğinin bulunduğu ancak bu gerçekliğin genellik ve zorunluluk temelini bilen öznenin koşullar sisteminde bulunduğu tezine dayanmaktadır (Kant, 2014:109).

Immanuel Kant felsefesinde gerçeklik, Descartes'in düşünüyor oluşunun bilincinden oluşmamakta, tamamen yargılardan oluşmaktadır (Kant, 2020:87). Kant'a göre bilgiye yalnızca yargılarla ulaşabilmekteyiz. Ona göre duyu algılarının saf bir formu olan zaman ve mekân sayesinde algılanan izlenimler anlama yetisinin formları olan kategoriler sayesinde yargılara dönüştürülmektedir. Yargılar sayesinde oluşan ve bilgisine ulaştığımız şeyler görünüşler dünyası ya da evren olmaktadır. Bunların dışında nesnel olan bu dünyayı 'kendinden şey' olarak bilmemiz mümkün olmamaktadır. Çünkü gerçeklik bizlere bizim apriori (*önsel*) formlarımız sayesinde açılmaktadır. Dış duyuların apriori (*önsel*) olan mekân, iç duyunun apriori formu olan zaman ve düşünsel kavram olan kategoriler; nesneler sayesinde edinilen duyuları birleştiren, düzenleyen ve yargılara dönüştüren, bilinebilir kılan yetilerimiz

olmaktadır. Böylelikle evreni oluşturan yargılarımız ontolojik özelliği de sahiplenmektedir. İnsan zihninin çeşidi olan yargılar nesneleri ve kavramları kendi içinde barındırmaktadır (Kant, 2014:107).

Gerçekliğin nesnel olduğu iddiasından dolayı gerçeklik nesneler dünyasından elde edilememektedir. Nesnellik aklımızın bir sorusu olmaktadır (Kant, 2020:94). Oluşan bu sorunun net bir şekilde cevabını veremsek de onun anlamının zihinsel yargı gücümüze bağlı olduğunu bilmemiz gerekmektedir. Bunlardan yola çıkarak gerçekliğin net bilgisi nesneler dünyasından elde edilen ve dünyayı birebir verdiği düşünülen bilgiler evreni olmamaktadır. Şöyle ki; nesnelerin varlığını kabul edip güvenilir oldukları bilgisine sahip olunduğu bir evren olmamaktadır. Bunun tam tersine nesneler dünyasını ancak kendileri sayesinde düzenlilik içinde kavradığımız, koşulsuz ve mutlak olarak aklın varlığı yargıları içeren düşünme düzeni olmaktadır (Önal, 2014:66). Ortaya çıkan yargılar ampirik öznelardan ve ampirik zamansal koşullardan bağımsız olarak nesnelliğin kendisi olmaktadır. Tüm bunlardan dolayı nesnelerin dünyası da ancak ve ancak oluşan yargılar sayesinde bilinmektedir. Kant'a göre gerçeklik yargılar sayesinde ortaya çıkmaktadır. İnsan, sırlarla dolu bir evrende yaşamaktadır, rüyanın rüyasını görmektedir (Önal, 2014:68). Kant'a göre gerçeklik yargılar sayesinde ortaya çıkmaktadır.

George Wilhelm Friedrich Hegel'i araştırdığımızda felsefesini din, hukuk, doğa ve siyaset üzerine inşa ettiğini görmekteyiz (Suçkov, 2009:204). Ayrıca Felsefesinde efendi-köle diyalektiğinin kavramsallaştırması ve öz farkındalığın oluşması için de ötekinin öneminin altını çizmektedir. Bu kavramlar üzerine geliştirdiği düşünceler hala günümüze kadar derin bir etki yaratmakta ve geçerliliğini korumaktadır (Bravo, 2004:154). Hegel'in felsefi anlayışı Sanayi Devrimi ve Fransız Devrimi gibi Avrupa toplumunun geçirdiği güçlü toplumsal olaylar eşliğinde geliştiğini görmekteyiz. O, Alman idealizminin bu dönemdeki en önde gelen temsilcilerinden biridir. Hegel, Hristiyan teslis inancından farklı olmayan felsefi bir tutum ortaya çıkararak merkezine mutlak tını koyup diyalektik yöntemini tarih felsefesinden doğa felsefesine tüm düşün alanında biçimlendirerek kendi felsefi sistemini oluşturmaktadır. Bu sistemle beraber diyalektik yöntem geliştirilmiş, bilgi, varlıkbilim, tarih, doğa ve hukuk alanlarında yeni düşünceler ortaya çıkmıştır (Hegel, 1995:24).

Hegel, felsefesinde temel olarak ‘tin’ kavramı karşımıza çıkmaktadır. Tin, tarihte yaşanan olayları “gütmüş olan ve güden olan”dır (Bravo, 2004:206). Tin güçlü bir kavram olduğu için tarih adını vererek kocaman ve sınırsız alanlardaki her şey tinin meydana getirdiği nesne, eylem -yapıt olarak kavranılmaktadır. Şöyle ki; tin ve tarihin birbirlerinden farklı olarak tasarlanabileceği veya ikisinin salt yöneten-yönetilen bağlamı içerisinde düşünülebileceği anlamına gelmemektedir çünkü salt tin tarihe hâkim olmamaktadır. Tarihte gerçekleşmesine yol açtığı şey nesne, eylem ve olaylarla gerçekleştirdiği de tinin kendisidir. Bu açıdan baktığımızda tarih, tinin içinde var olduğu bir süreç ve tinle aynı şey olduğu ortaya çıkmaktadır. Tin, tarihe kendi özünü görünür kılmaktadır. Hegel'e göre; "Tin ne eylerse özüne uygun eyler ve kendisini kendinde olduğu şey yapar." Çünkü “iş ve uğraşı kendini meydana getirmek ve kendini üretilip gerçekleştirmektir” (Hegel 1995:68-69). Bunlardan yola çıkarak tin, kendisini dünyada gerçek kılmaya uğraşan bir faaliyet varlığı olmakta, kendisini gerçekleştirme, özünde olduğu şeyi dünyada olma amacını taşımakta olan bir faaliyet varlığı olduğundan kendisinin olmayan ne varsa onu yadsımaya ve aşmaya, tüm dünyayı kendine çevirmeye yönelmektedir.

George Wilhelm Friedrich Hegel’in bakış açısına göre düşünce, onun kavramsal gelişimi içinde ortaya çıkarılmakta, mantıksal bilginin ve kavramının içerisinde düşüncenin kendisini dışsal gerçeklik olarak ele almamaktadır (Hegel, 2014:79). Mantık ve düşünce diyalektiğini belirleyen kavramlar gerçekliğin yapısındaki belirlemekte, geleneksel düşüncenin tersine yöntem olarak gerçekliğin ele geçirilmesinin aracına dönüşmemektedir. Hegel’in felsefesinde mantık, bilmenin aracı değil salt varlığın kendisine karşılık gelen varlıkbilim olarak var olmaktadır. Hegel, bütünüyle kavramsal olan varlığın gelişim deneyimini ise bilincin deneyimi olarak ‘Tin Görüngübilimi’nde ortaya çıkarmaktadır (Özçınar, 2007:188). Bu düşünce açısıyla baktığımızda ne mantık ne de görüngübilim gerçekliğin ele geçirilmesine aracı olmamaktadır. Gerçekliğin bilgisini anlamak için herhangi bir araç varlığına ihtiyaç duyulmadığı gibi aynı zamanda saltık gerçeklik kendine ulaşılmayı engelleyen ortamın ötesine de konulmamaktadır. Hegel felsefesinde mantığın böyle kavranışı düşünce literatürdeki temel değişimi, farklı bilgi anlayışını ortaya çıkarmaktadır. Hegel, “Gerçek olan her şey aklidir, akli olan her şey de gerçektir”der (Hegel, 2014:102). Ona göre “gerçeklik ve akıl bir ve aynı mantıksal

biçime sahip olmaktadır.”. Bu düşünceden yola çıkarak Hegel’in gerçekliği akla uygun bir biçimde anladığını söyleyebilmekteyiz.

Hegel, gerçeklik ve akıl arasında bir özdeşlik bağı yaratmaktadır. “Yasa, her şeyde bulunan akıldır” der. Böylelikle yukarda yazdığımız düşüncesini böylelikle başka bir tarzla tekrar etmektedir. Aklın gerçekliği içinde doğa yasası, ahlak yasası hatta insanların yarattığı yasa bile bulunmaktadır (Özçınar, 2007:178). Gerçek olan akli ise ve akli olan gerçek ise mantığın kendi yasası varlığın da yasası olmaktadır. Hegel mantık bilimine önem vermektedir. Felsefi problemlerini mantık izleği ile incelemekte ve araştırmaktadır. Akıl ve gerçeklik, varlık ve düşünce arasında yaratılan bu ilişki Hegel’in doğa ve tarih felsefesine olan yaklaşımını da ortaya çıkarmaktadır. Hegel’de gerçeklik sürekli başka bir biçimde olduğundan başkasına dönüşen bir yapıya sahip olmaktadır. Hegel’e göre, insan için ilk gerçeklik kendi kendisidir (Hegel, 2014:142). Kavramsal ve soyut olan gerçeklik kendini ancak özsel ve içkin diyalektik aracılığı ile gerçekleştirmektedir.

Friedrich Wilhelm Nietzsche, yirminci yüzyıl felsefesinde çok önemli bir filozof olarak var olmuştur. Ortaya çıkardığı felsefi düşünceleri birçok filozof tarafından tartışılmış ve farklı biçimlerde yorumlanmıştır (Selvi, 2017:11). Felsefi düşüncelerinin anlaşılabilirliği ve farklı biçimlerde yorumlanması tesadüf değildir. Güçlü ve farklı bir düşünce biçimine sahip olduğu için yapıtlarında kapsamlı bir alan taraması yapmakta ve parçalı biçimde olsa da eserlerinde karmaşık bir bütünlüğe ulaşmak istemektedir. Onun bu felsefi düşünce biçimi zamanın çok ötesinde olmaktadır. Modern, kuramsal ve entelektüel gelişmelerin hepsinde önemli bir yere sahip olmaktadır. Nietzsche’nin felsefi düşüncelerinden birçok yazar, ressam, dansçı, oyun yazarları, sosyologlar ve psikologlar etkilenmiştir (Nietzsche, 2021:101). Nietzsche bir filolog olarak Antik Yunan ve Roma klasiklerine hâkimdir.

Aristoteles hakkında pek konuşmaz ama Platon’u küçümsemektedir. Sokrates hakkındaki düşünceleri olumsuz olmakla beraber çoğunlukla karmaşık görünmektedir (Nietzsche, 2021:110). Herakleitos’un düşüncelerini ise önemser çünkü Herakleitos’a göre her şey bir oluş hâlinde olmakta öyle ki gerçekliğin herhangi bir biçimine ilişkin değişmeyen hiçbir hakikati ortaya koyamamaktadır. Nietzsche ayrıca Schopenhauer’un felsefi düşüncesinden etkilenmiştir. Schopenhauer gerçekliğin iki farklı biçiminin olduğunu söylemektedir. Birincisi ‘tasarım olarak dünya’dır. Bu duyulara görüldüğü haliyle dünyadır. İkincisi ise duyuların altında

yatan 'isteme olarak dünya'dır. Ona göre isteme olarak dünya gerçek dünya olmaktadır. Doğada etkiyen istemeyi görmek için görüşlerin arkalarına bakmamız gerekmektedir. Nietzsche, Schopenhauer'in bu felsefi düşüncesinden yola çıkarak gerçeklikle ilgili Perspektivizm düşüncesini ortaya çıkarmaktadır (Selvi, 2017:23).

Nietzsche, Perspektivizm kavramını düşüncesinin temelinde bulundurmakta ve diğer düşünceleriyle de bağlantılı olmaktadır. Ulaşmaya çalıştığı hedef bakımından böyle olması kaçınılmaz olmaktadır (Suçkov, 2009:317). Çünkü her kavram ve argüman gerçekliğin farklı yönünü ortaya çıkarma işine ayrılmıştır. Gerçekliğin metafiziksel kökeni olan güç sistemi bir de insan psikolojisinin, kültür ve uygarlığının, sanat ve siyasetinin tetikleyicisi olmaktadır. Yaşamı tanımamak güç istemini zayıflatmak ve sakatlamak anlamına gelmektedir ve O'na göre bu durum paradigmatik dönüşüm ile aşılabilmektedir. Nietzsche bu dönüşümü Perspektivizm'in bilgi kuramıyla gerçekleştirmektedir (Selvi, 2017:47).

Nietzsche, gerçekliği sabit ve nesnel olarak tasarlayan düşünce yapısına karşı çıkmaktadır. Ona göre gerçeklik, sabit ve nesnel olmamakta; sürekli değişim ve dönüşüm halinde olmaktadır. Söz konusu olan varlık dünyası değil oluş dünyasıdır. Sabitlik ve istikrar bazı yerlerde ve sınırlı zaman içinde söz konusu olmaktadır (Nietzsche, 2021:114). Gerçekliği değişimden muaf bir biçimde dizayn etmek epistemolojik hata ait olacağı gibi bir de bizi gerçeklik karşısında güçsüz düşürecektir. Gerçekliğin her zaman değişen isteğine karşı gerektiği gibi karşılık verilmemesiyle sonuçlanacaktır. Bu biçimin yaratacağı ikinci sorun ise değişimin değerinin gözden düşürülmesi olacaktır. Değişme insanın temel niteliğiye değişme olgusuna gerekli olan dikkati göstermemek insanla ilgili temel durumlara kayıtsız kalmayı gerektirir. Böyle bir tutum ayrıca bilginin nesnel yani insanı aşan nitelikte olduğu yanılsamasını da kendiyle getirmektedir. Bilginin kökeninin insan varoluşu ve doğasında olduğunu ve insan yaşamında önemli bir yeri olduğunu unutmamak gerekmektedir. Gerçekliği her zaman sabit tasarlamak düşüncesi insanı zayıflatmaktır. Her zaman değişen gerçeklikte hayatta kalmak ve kendini gerçekleştirmek veya yaratmak muazzam bir mücadele ve cesaret gerektirmektedir. Gerçekliğin hiçbir zaman değişmediği yanılgısı ise ya bu cesareti gösterebilecek güce sahip olmamanın sonucudur ya da bu durumu yol açan bir şeydir. Oysa gerçeklik, insandan bağımsız olarak var olmayan ama tam da bizim kökensel ihtiyaçlarımız ve isteklerimiz doğrultusunda yaratılan ve bunlar aracılığıyla

korunmakta olan bir tasarım olmaktadır. Nietzsche'ye göre gerçeklik; yalnızca birtakım yorumların gerçekliğidir ve yorumsuzluk ya da yorum dışı gerçeklik söz konusu olmamaktadır. Bu düşünceden yola çıkarak Perspektivizim, gerçekliğin çoklu kavranışından dolayı gerekli olmaktadır (Selvi, 2017:49).

Özetlemek gerekirse Platon; gerçekliği “duyu yolu ile algılanan ve yanıltıcı olabilen” bir kavram olarak görürken Aristoteles, “madde ancak form sayesinde, formun kendisinde açığa çıkmasıyla gerçeklik ve varlık kazanmaktadır.” der. Rene Descartes'te gerçeklik, “zihnimizin asıl ve dolaysız nesneleri olan ideallerdir.”. Descartes, zihnimizde nesneleri nasıl biçimlendirip görüyorsak gerçeklik ideasının da öyle ortaya çıkmakta olduğunu söylemektedir. Immanuel Kant ise saf gerçekliğin yargılar sayesinde ortaya çıkmakta olduğunu söylemektedir. George Wilhelm Friedrich Hegel'de “insan için ilk gerçeklik kendi kendisidir.” der. Kavramsal ve soyut olan gerçekliğin kendini ancak özsel ve içkin diyalektik aracılığı ile gerçekleştireceğini söyler. Friedrich Nietzsche ise gerçekliğin insandan bağımsız olarak var olmayan ama tam da insanın kökensel ihtiyaçlarının ve isteklerinin doğrultusunda yaratılan ve bunlar aracılığıyla korunmakta olan bir tasarım olduğunu söylemektedir.

Yukarda ‘Gerçeklik’ kavramının literatürdeki tanımı, yeri ve önemi araştırılıp ortaya çıkarılmıştır. Gerçeklik kavramının farklı filozoflar tarafından nasıl tanımlandığı incelenmiştir. Ortaya çıkan incelemelerden yola çıkarak gerçekliğin algıyla ilişkili olduğunu söyleyebilmekteyiz. Algı değiştikçe gerçeklik de değişmektedir. Filozofların gerçeklikle ilgili düşünceleri aşağıdaki tabloda metodolojik olarak karşılaştırılmaktadır.

Çizelge 1 Gerçeklik Kavramı ile İlgili Tanımların Karşılaştırılması

Kişiler	Gerçeklik Kavramı ile İlgili Tanımlar
Platon: (MÖ 428/7 MÖ 348/7)	Gerçeklik duyu yolu ile algılanan ve yanıltıcı olabilen bir kavramdır.
Aristoteles: (MÖ 384/MÖ 322)	Madde ancak form sayesinde, formun kendisinde açığa çıkmasıyla gerçeklik ve varlık kazanmaktadır.
Rene Descartes: (1596/1650)	Gerçeklik, zihnimizin asıl ve dolaysız nesneleri olan ideallerdir. Zihnimizde nesneleri nasıl biçimlendirip görüyorsak gerçeklik ideası da öyle ortaya çıkmaktadır.

Çizelge 1 (devamı) Gerçeklik Kavramı ile İlgili Tanımların Karşılaştırılması

Kişiler	Gerçeklik Kavramı ile İlgili Tanımlar
Immanuel Kant: (1724/1804)	Saf gerçeklik yargılar sayesinde ortaya çıkmaktadır.
Georg Wilhelm Friedrich Hegel: (1770/1831)	İnsan için ilk gerçeklik kendi kendisidir. Kavramsal ve soyut olan gerçeklik kendini ancak özsel ve içkin diyalektik aracılığı ile gerçekleştirmektedir.
Friedrich Nietzsche: (1844/1900)	Gerçeklik insandan bağımsız olarak var olmayan ama tam da insanın kökensel ihtiyaçlarının ve isteklerinin doğrultusunda yaratılan ve bunlar aracılığıyla korunmakta olan bir tasarım olmaktadır.

1. Gerçekliğin özellikleri

Gerçekliğin bulgulama yöntemi sorgulama ve algılama süreci ile gerçekleşmektedir (Suçkov, 2009:327). Gerçeklik, bir paradigma ve felsefi varsayım olmaktadır. Gerçekliğin bulgulama yöntemi, ontolojik, epistemolojik, pozitivizm, postpozitivizm, eleştirel teori ve yapılandırmacılık gibi bazı bilimsel kavramlarla ortaya çıkmış bir araştırma metodolojisi temelinde şekillenmektedir.

Ontoloji kavramı: Felsefede varlık ya da varlık çabası olarak tanımlanmaktadır. Ontolojinin konusu, bazı alanlarda var olan veya bulunabilen şeylerin bölümlerinin incelenmesi olmaktadır. Bu tür bir çalışmanın yapısı ontolojik olarak adlandırılan, ilgilenilen bir alanda var olduğu varsayılan şeylerin türlerinin bir kataloğu olmaktadır. Ontoloji kavramı, farklı nesne türlerini somut veya soyut, var olan veya var olmayan, gerçek ya da ideal, bağımsız ve bağımlı, birliktelikler, bağımlılıklar ile öncekileri detaylandırmak için ölçütler sağlamaktadır. Bu da meydana gelen nesneler hakkında ussal olanı yürütmek için kullanılmaktadır (Alan, 2018:4).

Bilim felsefesine göre bilginin doğruluk ve kesinliğini belirleyen en güçlü nitelik ontoloji kavramı olmaktadır. Bilginin ontolojik biçimi ile arasındaki ilişki araştırılırken hareketlerimizin tüm biçimleri ve dünya görüşümüzün bilginin bir biçimi olduğu, doğanın ve hareketlerimizin sonucu olarak fiziksel, teknik ya da sosyal gerçeklikte ortaya çıkararak var olan bilgimizi sağlamaktadır. Ontolojik biçim ile bilginin oluşumu, dünya görüşümüzü ve dünyayı eyleme kapasitemiz fiziksel, teknik ve toplumsal gerçekliklerin hareketlerimizle nasıl bu kadar ilişkili olduğu sorusuna derinlemesine araştırmamız gerekmektedir. Ontolojik olarak gerçekliği incelemek için neyin var olduğunu veya neyin var olduğunu araştırmak gerekmektedir. Gerçeklik kavramı bireylerin dünya görüşlerine göre değişmektedir (Suçkov, 2009:360).

Epistemoloji kavramı: Epistemoloji, bilgi kavramının biçimi ve gerçekliği ile uğraşan bir felsefe dalı olarak bilinmektedir. “Doğru bilgiye uğraşmak mümkün müdür?” sorusuna cevap arayan filozoflar, değişik biçim ve yöntemler geliştirmişlerdir. Filozofların bazıları gerçek bilgiye ulaşmanın imkanlar doğrultusunda ortaya çıkabileceğini söylemektedirler. Bazı filozoflar ise görecelik kavramını baz alarak doğru ya da gerçek bilginin mümkün olmadığını dile getirmişlerdir. Şüphecilik akımına göre ise gerçek ve doğru bilgi yoktur. Bilgiler insanların olayları yorumlama kapasitesine ve algısına göre değişmektedir. Bundan yola çıkarak zaman kavramının da gerçek bilgiye varmayı imkânsız kıldığını söyleyebilmekteyiz. İnsanların bir yıl önceki ile bir yıl sonraki düşünceleri bile farklılık gösterebildiğine göre evrensel ve mutlak bilgidен bahsetmek söz konusu olamamaktadır (Cevizci, 2003:64).

Epistemolojik olarak gerçeklik, dış dünyaya bağlı olan varlıkların tanımlanmasında kullanılan bir kavram şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Gerçekliğe ulaşmak için ‘doğru mu, yanlış mı?’ sorusu yerine var mı, yok mu sorusu sorulmalıdır. Temellendirme olarak da bu yöntem bir bilginin neden doğru ya da yanlış olduğunu açıklanması ve örneklendirilmesi anlamına gelmektedir. Önerme ve tümevarım sistemleri de epistemolojinin birer parçası olarak bulunurlar. Önerme ve tümevarım yöntemlerinden yola çıkarak ortaya çıkan bulgular bizi mutlak gerçekliğe ulaştırmaktadır (Ateşoğlu, 2020:85).

Pozitivizm kavramı: Temelde felsefe ve politikadan oluşan, aralarında yüksek bağıntı bulunan, entelektüel birikimlerimizi ve sosyal sempatilerimizi içeren kapsamlı bir sistem olmaktadır (Ateşoğlu, 2020:87). Pozitivist paradigma, temelde gerçeklik kavramına dayalı olarak tartışılmakta ve açıklanmaktadır. Pozitivizm kavramı tarihsel kökenleri itibarıyla Antik Yunanda birçok araştırmalar yapan Aristoteles felsefesi ile ilişkilendirilmektedir (Suçkov, 2009:378). Aristoteles felsefesine göre mutlak gerçeklik insanın dışında var olmaktadır. İnsan mevcut yöntemi oluşturan ögeler arasındaki ilintilerden yola çıkarak gerçekliğe ulaşabilmektedir. Bundan dolayı mutlak gerçeklik, keşfedilebilir olmaktadır. Aristoteles mantığında mutlak gerçeklik ancak gözlenen gerçeklikten hareketle yapılacak bir çıkarımsal genelleme ile keşfedilebilmektedir. Pozitivist paradigma mutlak gerçekliğe ulaşmakta aynı zamanda tümevarımsal bir süreçtir (Nietzsche, 2021:109).

Yorumlayıcı paradigma açısından gerçeklik: Bireylerin toplumsal dünyalarını hangi biçimlerde oluşturduğunu ve devam ettiğine dair anlayış ve yorumlara ulaşmak üzere bireylerin içinde bulunduğu doğal ortamlarında toplumsal olarak yapılan anlamlı eylemlerin doğrudan incelikli gözlem yolu ile yöntemsel incelemesi olmaktadır (Ateşoğlu, 2020:177). Yorumlayıcı paradigma, yapısı gereği pozitivist paradigmanın tersi olarak görülmektedir. Yorumlayıcı paradigma, bağlama duyarlı olan, ötekilerin dünyayı fark etme şekillerinin içinde bulunan ve bireylerin eylemlerine dair yasalara yakın kuramları test etmekten çok empatik bir anlayış kurmakla uğraşan toplumsal inceleme tekniklerinin temeli olmaktadır. Araştırma tekniklerinin temeli ise okumak kavramı ile ilişkilendirilmektedir. Yorumlayıcı paradigmanın bakış açısına göre araştırmanın temel hedefi doğal ortamlarda kavramların ve teorilerin hangi biçimlerde konumlandıklarının deneyimlenmesidir. Sorgulayan incelemeye konu olan ortamın öğeleridir ve araştırmaya konu olanı insanlarla beraber bölüşerek anlamaya çalışmaktadır. Bu mücadele, anlamlı toplumsal hareketi ortaya çıkarmaya ya da tanımlamaya yönelik olmaktadır. Böylelikle yorumlayıcı paradigma toplumsal hareket açısından sübjektif bir konu olmaktadır (Demir, 2019:8).

Gerçek ya da gerçeklik kavramı genellikle araştırılmadan kabul edilenlerden ibaret görünmektedir (Suçkov, 2009:385). Gerçeklik kavramı gibi pek çok kavramlaştırma ve anlamlandırma da insan ürünü olmaktadır. İnsan iradesine bağlı serbest seçim söz konusu olmaktadır. Bundan dolayı dünyayı keşfetmek yerine dünyayı yorumlamak ön plana çıkmaktadır. Dünyayı yorumlamanın da insan sayısı kadar birçok yolu olduğunu da söyleyebilmekteyiz. Her bir yorum, bir yasa ortaya koymaktan çok bir öykü anlatmaktadır. Her bir hikâye bir dizi kişisel varsayım ve bakış açısının ürünü olarak kısıtlı genellemeler içermektedir. Bunlardan yola çıkarak ancak olay ya da olguların yenilenmesiyle ilişkili olarak kısıtlı genellemeye imkân sağlayan tümevarımcı bir yaklaşıma izin vermektedir. Dolayısıyla yorumlayıcı paradigmanda mutlak gerçeklik tümevarımcı bir yaklaşım ile mümkün olmaktadır. Yerel, bölgesel ve spesifik olarak yapılandırılmış gerçeklikler bu durumun konusu olmaktadır (Cevizci, 2003:84).

Eleştirel paradigma: Konstrüksiyon gereği pozitivist ve yorumlayıcı paradigmaya karşı çıkış olarak ortaya çıkmaktadır (Ateşoğlu, 2020:185). Eleştirel paradigma, bireylerin koşulları değiştirmesine ve kendi özgür iradelerine göre daha

iyi bir dünya kurmalarına yardımcı olmak üzere maddi dünyanın gerçek yapılarını ortaya çıkarmak için yüzeydeki illüzyonun üstüne çıkarak eleştirel bir sorgulama süreci olmaktadır. Eleştirel paradigmaya göre pozitivist paradigma, bireylerin doğasını anlama ve anlamlandırmada başarısız görülmektedir (Demir, 2019:7).

Eleştirel paradigma bakış açısından araştırmının temel hedefi, derinlemesine detaylandırma ve sorgulama ile betimlemenin ve anlamının ötesinde bu anlamaya ilişkin bir farkındalık yaratmaktadır (Cevizci, 2003:84). Sorgulayan kişiler gizli olan gerçekliği ortaya çıkararak toplumun kendini yenilemesine, gelişmesine katkı sağlamaktadır. Ampirik yollarla ortaya konulabilecek olan yüzeysel gerçeklik aslında daha derinlerde yer alan gizli gerçekliğin yansıması olmaktadır. Dolayısıyla gizli gerçekliğin ortaya çıkması için derinlemesine bir incelemeye ihtiyaç olmaktadır. Eleştirel paradigmaya göre gizli gerçeğin ortaya çıkmasıyla birlikte değişim ve farklılığın oluşması öngörülmektedir. O halde eleştirel paradigma açısından bilim ve bilimsel inceleme dolaylı olarak bir görelilik ve öznellik içermektedir. Eleştirel paradigma açısından insan, çoğunlukla yanılan ve yanlış bilinçlenen varlık olmaktadır. Bundan dolayı da öznel fikirler yaygın olmakta ve bu fikirler sorgulamaların konusu olmaktadır. Sonuç olarak sorgulama yanlış bilincin üretimi olan yanılsamaları ortaya koymakta değerli bir araç olmaktadır. Eleştirel gerçeklik gerçek bireyden bağımsız olarak var olmaktadır. Mükemmelden uzak ve olasılıklı olarak kavranabilir. Gerçeklik bireyden bağımsız olarak var olmamaktadır. Bireyin algısı ile ilişkilendirilmektedir (Alan, 2018:7).

Gerçekliğin bulgulama yöntemlerini özetlemek gerekirse Ontoloji; gerçekliğin bireylerin dünya görüşlerine göre değiştiğini vurgularken Epistemoloji; önerme ve tüme varım yöntemlerinden yola çıkarak ortaya çıkan bulguların bizi mutlak gerçekliğe ulaştırdığını vurgular. Pozitivist paradigma ise mutlak gerçekliğe ulaşmanın ancak tümevarımsal bir süreçle mümkün olabileceğini belirtir. Yorumlayıcı paradigma da yöresel, bölgesel ve özgü olarak yapılandırılmış gerçeklikler söz konusu olmaktadır. Tümevarımcı bir yaklaşımla gerçeklik ortaya çıkmaktadır. Eleştirel paradigma ise gerçekliği bireyin algısıyla ilişkilendirmektedir. Algı değiştikçe gerçeklikte değişmektedir.

Yukarıda gerçeklik kavramı ontolojik, epistemolojik, pozitivist, yorumlayıcı ve eleştirel paradigma kavramlarıyla sorgulanmıştır. Önce araştırılan kavramların tanımları sonra da gerçeklik kavramı ile ilişkileri araştırılmıştır. Ortaya çıkan bilgiler

detaylı bir biçimde yazılmıştır. Yukardaki paradigmaların gerçeklik kavramı ile ilişkileri aşağıdaki tabloda metodolojik olarak karşılaştırılmaktadır.

Çizelge 2 Gerçeklik Kavramının Bulgulama Yöntemlerinin Karşılaştırılması.

Kavramlar	Pozitivizm	Postpozitivizm	Eleştirel Teori	Yapılandırmacılık
Ontolojik	Salt Gerçeklik: Gerçek, insandan bağımsız olarak vardır. Kavranabilir. Gerçeklik, bireylerin bakış açılarına göre değişmektedir.	Eleştirel Gerçeklik: Gerçek insandan bağımsız olarak var olmaktadır. Mükemmelden uzak ve olasılıklı olarak kavranabilir. Gerçeklik, bireyden bağımsız olarak var olamamaktadır.	Tarihsel Gerçeklik: Saf gerçeklik, sosyal, politik, kültürel, ekonomik ve cinsiyet değerleri tarafından biçimlendirilmektedir. Zaman içerisinde kristalize olmaktadır.	Görelilik: Yöresel, bölgesel ve özgü olarak yapılandırılmış gerçeklikler söz konusu olmaktadır.
Epistemolojik	Nesnel ve Düalist: Ortaya çıkan bulgular bizi mutlak gerçekliğe ulaştırmaktadır.	Modifiye edilmiş nesnelci; eleştirel, gelenek ve toplum: Var olan bulgular insanı olasılıklı gerçeğe götürmektedir.	Öznelci: Arabulucu, yönlendirici değerlere yönelik bulgular olmaktadır.	Öznelci: Yaratılmış bulgular olmaktadır.

Bütün bunlardan hareketle gerçekliğin kavramları olarak karşımıza betimleme, benzetme ve doğallık çıkmaktadır. Gerçekliğin bu özellikleri bir yapıyı gerçeklik olarak tanımlayabilme kriterleri olmaktadır.

Betimleme: Zihinde tasarlanan bir hikâyenin bir plan içerisinde, dilin kendi kurallarına uygun olarak yazılıp okunmasına anlatım denmektedir. Tiyatronun biçimlerinden biri olan betimleme ise herhangi bir şeyin görünüşünü, kokusunu, tadını, eylemini, karakterini, hissettiklerini ifade etmek ve canlandırmaktır. Betimleme dış dünyadaki herhangi bir şeyle ilgili olabildiği gibi metafizik kurallarına uygun bir olgu da olabilmektedir. Ruh betimlemesi bu çeşide girmektedir. Çevremizde gördüğümüz ve doğada var olan şeyler betimleme sayesinde anlatılabilmektedir. Bu çeşit anlatım sayesinde ifade edilen her şey okuyucunun ve izleyicinin zihninde canlanmaktadır. Betimleme herhangi bir şeyin anlatımında kullanıldığı gibi tiyatro, öykü, roman ve şiir gibi biçimlerin anlatımında da kullanılmaktadır. İyi yapılmış betimlemeyle kişi görmediği ve bilmediği yerler,

olaylar ve olgular hakkında detaylı bilgiye sahip olabilmekteler. Betimlemede anlatılanlar okuyucunun gözünde resim gibi canlanmakta ve etkili olmaktadır. Betimlemeler bazen resimlerden daha etkili de olabilmektedirler. Çünkü resmin veremediği özellikleri ve detayları dil ile anlatmak mümkün olmaktadır (Dilçin, 1999:401).

Betimlemenin özelliği yazarın hislerine tesir eden şeyleri çizmesi ve tavırları canlandırmasıdır. Bu yüzden betimleme yapanın kuvvetli gözlem yeteneğine ve belli bir birikime sahip olması gerekmektedir. Bakmak ile görmek aynı şey olarak kabul edilmemektedir. Herkes çevresini gözlemekte ama eşyanın derinliklerini, onun arka planını aynı dirençle görmemektedir. Bunun için de bilgiye ihtiyaç vardır. Betimleme yapılırken görme, işitme, koklama, dokunma, tatma gibi beş duyu organlarından faydalanılmaktadır. Bunlarla elde edilen duyumlara da gözlem denmektedir. Dolayısıyla betimleme bir nesne üzerinde yapılan gözlemlerin, sıraya konularak tespit edilmesi ve analizi anlamına gelmektedir (Eren ve Uzunoğlu, 2006:23).

Benzetme kavramı: Aristoteles'ten günümüze kadar farklı bakış açılarıyla ele alınan, önemini hiçbir zaman kaybetmemiş bir söz figürü olmaktadır. Benzetme, sözlü ya da yazılı anlatımda, bir varlığın özelliğini, başka bir varlığın ya da kavramın özelliğiyle anlatma biçimi olarak da nitelendirilebilmektedir. Genel olarak benzetmelerde, benzerlik bakımından güçsüz durumda olan nitelikçe daha üstün ve güçlü olana benzetilmektedir. Bunlardan yola çıkarak benzetmeler iki değişik şeyi ortaklık gösterdikleri bir özellik, nitelik veya davranış biçimi açısından karşılaştıran söz öbekleri olarak da tanımlanabilmektedir (Aksan, 1995:511).

Betimleme kavramı sayesinde iki kavram imgeleme ve betimleme açısından karşılaştırılabilir. Benzetmenin genel amacı bu karşılaştırma betimleyebilmek, isteyen şeyi bir başka nesneye yaklaştırmak ve ilgi kurmaktır. Böylece benzeyenin anlamını daha iyi bir biçimde ortaya çıkarmaktadır. Benzetme gerçekte ilişkisi olmayan, normalde karşılaştırılmaz olduğu düşünülen biçimler arasında çoğunlukla canlı ve şaşırtıcı imajlar kullanılarak beklenmedik ilişkiler kurmaktadır (Dilçin, 1999:405).

Doğallık kavramı: Doğal olma durumu tabiiyet ve natürel olandır. Doğada olan, doğada bulunan. Olağan, alışılmış, her zamanki gibi olan, beklenildiği gibi. Doğada rastlandığı gibi, doğaya uygun olan, doğa güçlerine, kurallarına uyan. Sağduyuya,

mantığa, olağan düzene uygun olan, yapmacık olmayan. Bu akımın ortaya çıkışı 19. Yüzyıl Fransa'sına dayanmaktadır. Temelinde doğada var olanların ahlaki olmayan ya da iğrenç sayılabilecek tüm unsurların sanat eserlerine girebilmesi öngörülmektedir. Doğallık kavramında yazarın roman veya öyküde kahramanlarına yaklaşımı bir bilim insanının deney şartlarını oluşturup gözlem yaparak, neticenin ortaya çıkmasını bekleyen tavrını anımsatmaktadır. Böylelikle sanat eserlerinde sanat yapmak ve bireysel dünyanın ele alınması için üst anlamda bir oluşumdan ziyade fayda ve toplum prensibinin göz önüne alınmaya başlandığı bir anlayışı da benimsemektedir (Aydın, 2021:39).

Doğallık kavramına göre aynı nedenler aynı sonuçları doğurur çünkü kişinin davranışlarını iradesi değil soya çekim ve sosyal çevre belirlemektedir. Toplum için sanat anlayışının hâkim olduğu bu akım çevresinde yazılan eserlerde toplumdan dışlanan kişilere yer verilmektedir. Kahramanlar ait olduğu çevrenin diliyle konuşturulmaktadır. Bu kavrama ait eserlerde olaylar yazar tarafından yönlendirilmemektedir. Olaylar doğal bir seyir izler. Karakterler bulundukları sınıflarına uygun dillerle konuşturulmakta, dil saf ve yalın olmaktadır. Bu yapıtlarda zaman zaman argoya kaçan konuşmalar da bulunmaktadır. Tiyatroda oyuncu, dekor, kostüm, aksesuar ve müzik gibi öğeler ayrıntılı doğal ve yalın bir biçimde gösterilerek çevrenin insana etkileri vurgulanmaya çalışılmaktadır (Aydın, 2021:41).

Gerçeklik kavramının özelliklerini özetlemek gerekirse betimleme, belirli bir nesne üzerinde yapılan gözlemlerin sıraya konularak tespit edilmesi ve analizi anlamına gelmektedir. Böylelikle analiz yapılan nesne gösterilir ve gerçeklik kazanır. Benzetme ise gerçekte ilişkisi olmayan, normalde karşılaştırılmaz olduğu düşünülen biçimler arasında çoğunlukla canlı ve şaşırtıcı imajlar kullanılarak beklenmedik ilişkiler kurmaktadır. Gerçeklik sayesinde kurulan ilişkiler ortaya çıkarılır ve gösterilir. Doğallık da doğanın düzenine, yasalarına ve gerekliliklerine uygunluktur. Yani doğada rastlandığı gibi doğaya uygun olan, doğa güçlerine ve kurallarına uyan. Sağduyuya, mantığa, olağan düzene uygun olan ve yapmacık olmayandır. Sanatta doğal ve yalın bir biçimde gösterilen unsurlar gerçeklik ile gösterilmektedir.

Yukarıda gerçeklik kavramının özellikleri olan betimleme, benzetme ve doğallık kavramları araştırılmıştır. Araştırılan bu kavramların daha sonra da gerçeklik kavramı ile ilişkileri sorgulanmıştır. Ortaya çıkan bilgiler detaylı bir

biçimde yazılmıştır. Yukardaki kavramların, gerçeklik kavramı ile ilişkileri aşağıdaki tabloda metodolojik olarak karşılaştırılmaktadır.

Çizelge 3 Gerçeklik Kavramının Özelliklerinin Karşılaştırılması.

Kavramlar	Gerçekliğin Özellikleri
Betimleme	Belirli bir nesne üzerinde yapılan gözlemlerin, sıraya konularak tespit edilmesi ve incelenme anlamına gelmektedir. Böylelikle analiz yapılan nesne gösterilir ve gerçeklik kazanır.
Benzetme	Gerçek biçim ile ilişkisi olmayan, normalde karşılaştırılmaz olduğu düşünülen biçimler arasında çoğunlukla canlı ve şaşırtıcı imajlar kullanılarak beklenmedik birliktelikler kurmaktır. Gerçeklik sayesinde kurulan ilişkiler ortaya çıkarılır ve gösterilir.
Doğallık	Doğanın düzenine, yasalarına ve gerekliliklerine uygunluktur. Doğada rastlandığı gibi, doğaya uygun olan, doğa güçlerine ve kurallarına uyan. Sağduyuya, mantığa, olağan düzene uygun olan ve yapmacık olmayandır. Sanatta doğal ve yalın bir biçimde gösterilen unsurlar gerçeklik ile gösterilmektedir.

B. Teatrallik

Teatrallik, sözcüğü temelde iki anlam içermektedir. Bu sözcük Türkçe’de hem İngilizce hem de Fransızca okunuşuyla yer almaktadır. İngilizce okunuşu; ‘tiyatral’, Fransızca okunuşu ise ‘teatral’ şeklindedir (Davis ve Postlewait, 2003:19). Teatrallik’ i araştırdığımızda kavram iki farklı tanım ile karşımıza çıkmaktadır. Teatrallik ’in birinci anlamı; Tiyatroya ait olan, tiyatroyla ilişkili olan bir kavram olmaktadır. Şöyle ki; Teatrallik dediğimizde, tiyatro benzerliği olarak düşünmemiz gerekmektedir. Teatrallik ’in ikinci anlamı; doğal olmayan, yapmacıklı, abartılı davranışları betimleyen anlamlarda kullanılmaktadır. Bu tanımlardan yola çıkarak Teatrallik; doğallık ve gerçeklik karşıtı olan yapaylık ve yapmacıklıktır. Aslında biçim gereği gerçekliğin kontrastı olarak edimselliğin anda ve şimdi perspektifine zarar veren bir estetiği ima etmektedir (Bilgil, 2013:60).

Teatrallik, tiyatronun olanaklarıyla var olmakta ve tiyatroya özgü özellikleri gösteren bir kavram olmaktadır. Örneğin bir şiir dinletisinin tiyatro olanaklarıyla anlatılması. Sahnede herhangi biri şiir okurken o anda sahnede farklı canlandırmaların yapılması teatrallik olmaktadır. Burada önemli olan ve dikkat edilmesi gereken tiyatroya ait özelliklerin değil şiir dinletisine ait hususiyetlerin ön planda olması gerekmektedir. Bunlardan yola çıkarak farklı sahne sanatlarının tiyatronun olanaklarından yararlanması durumunda teatrallik kavramının ortaya çıktığını söyleyebilmekteyiz (Esslin, 1996:140).

Teatrallik bir başka deyişle tiyatrodaki ‘oyun’ kavramı Antik Yunandan günümüze kadar sosyolojide ve felsefede araştırma konusu olmuştur. Birçok araştırmaya konu olan bu kavramı tek bir cümleyle anlatmak oldukça zordur çünkü bu kavram tiyatro sanatı içinde bir anlama sahip olmaktadır. Sahip olduğu anlamla birlikte sosyal hayatın birçok yerinde uygulanabilir hale gelmektedir (Karaboğa, 2008:79). Ayrıca her dönemde farklı bir tanımlamayla ortaya çıkmaktadır. Böylelikle kavramın aldığı anlam hızı geniş bir yelpazede tanınır hale gelmektedir. Teatrallik kavramına günümüzde de birçok anlam yüklenildiği için Antik Yunana dönerek oluşumunu araştırmak ve nasıl ortaya çıktığını bulmak gerekmektedir. Bu dönem için de tiyatroyu antropolojik açıdan araştırmak gerekmektedir. Antropolojik araştırma da teatrallliği, kökene dair yorumlar ve olumlayıcı (*affirmative*) yorumlarla karşımıza çıkarmaktadır. Olumlayıcı yorum, teatrallüğün iki alan arasındaki boşlukta ortaya çıktığını söyler; gerçek yaşamın alanında ve kurgusal alan içinde. Boşluk ise ne gerçek alanın içinde ne de kurgusal alanın içinde bulunmaktadır. Bundan dolayı da teatral eylemler bir tiyatro oyununun içerisindeki göstergelerle ortaya çıkmaktadır. Teatrallik denilen kavram işte bu oyunsuluğun göstergeleridir (Öztopanlar, 2021:17).

Teatrallik, özü gereği oynanılabilen, oynatılabilen ve gösterilendir. Oyun olduğu için davranış, hareket ve eylemsel olanı kendi içinde barındırmaktadır. Bunlardan yola çıkarak teatrallüğün bir seyretme kipi olduğunu söyleyebilmekteyiz (Karaboğa, 2008:84). Teatrallüğün sadece sahne üzerinde yapılan eylemlerle ve hareketlerle var olduğunu söyleyip sınırlandırmamak gerekmektedir. Teatrallik özü gereği törensel olmaktadır. Sadece sahne üzerinde değil, toplumsal festivallerde, karnavalesklerde, panayırlarda, dini bayramlarda ve çeşitli halk gösterilerinde de görülebilmektedir. Teatrallik, tarihsel olgular doğrultusunda belirlenerek davranış pratiğiyle özdeşleştiği için sadece sahnelerde ve çeşitli sanat yapılarında değil, hayatın her alanında ortaya çıkmaktadır (Davis ve Postlewait, 2003:22).

Teatrallik ile tiyatro kavramları aynı anlamlara gelmemektedir. Tiyatro; Eski Yunan’da seyircilerin oturdukları yer anlamına gelmektedir. Mimari olarak yapılan bir mekânda seyircilerin oturdukları bölüme ‘Tiyatro’ adı verilmektedir (Kershaw, 2015:43). Sahnelenmek için yazılmış olan dram, komedi, vodvil, müzikal ya da herhangi bir edebiyat hikayesini sahnede izlemeye gelen seyircilerin oturdukları yere yani seyirlik alana verilen isim ‘Tiyatro’dur. Antik Yunan’da mimari yapı anlamına gelen ‘Tiyatro’ günümüzde ise anlamı aşarak performans eyleminin tümüne verilmiş

bir isim olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanlar artık tiyatroyu bir mimari yapı olarak değil, aktör ve aktrislerin sahne üzerinde gerçekleştirdikleri performansın kendisi olarak betimlenmektedir (Kershaw, 2015:46). Teatrallik ise aktör ve aktrislerin bir tiyatro da seyircilerin önünde, sahnede, jest, konuşma, mimik, şarkı, müzik ve dansı bir hikâye (*drama, komedi, vb.*) içinde sergiledikleri performans eylemi olarak tanımlanmaktadır. Sahne performanslarında aşırı dramatik, doğal olmayan ve yapmacık ölçüde hareketler sergilemek teatrallik olmaktadır. Bu bilgilerden yola çıkarak Antik Yunan'da ortaya çıkan tiyatro kavramı seyircilerin oturdukları bir mimari yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Teatrallik ise tiyatro mekânı içinde dramatik yapıya sahip olan eylemler olarak karşımıza çıkmaktadır (İşcen, 2017:22).

Teatrallik kavramına Antik Yunan'dan günümüze kadar sanat tarihçileri, filozoflar ve sosyal bilimciler tarafından olumlu veya olumsuz, tanım ve anlamlar yüklenilmektedir. Teatrallik hakkında tarihsel süreç içerisinde izi sürülecek olan ilk kişi de Platon'dur. Platon dünyayı idealar biçiminin yansıması olarak görmektedir. Aristoteles ise teatrallığı yaşamın bir mimesisi olarak görmekte ve tanımlamaktadır. Orta Çağ'a baktığımızda ise bütün dünyanın bir sahne olduğunu dile getiren ve hayatın gerçekliğini teatral olarak gören, iddia eden 'theatrum mundi' düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Bu tarihsel süreç içerisinde anti-teatrallik düşüncesi de ortaya çıkmaktadır (Davis ve Postlewait, 2003:29).

Anti-teatrallik düşüncesi Jean-Jacques Rausseau, Denis Diderot, Friedrich Nietzsche, Theodor W. Adorno, Michael Fried ve Jonas A. Barish'in düşüncelerinde ve yaklaşımlarında anti-teatrallik söylemleri görülmektedir. Jean-Jacques Rousseau'ya göre teatrallik oynamak, rol yapmak ve sahneye çıkmak kavramlarıyla biçimlenmiş, gerçekliği değil kurgulanmış olanı göstermektedir (Kershaw, 2015:59). Denis Diderot'ya göre teatrallik, sahne gerçekliği ile yaşam gerçekliğinin birbirinden ayrılması gerektiğini ve sahne üzerinde biçimlenmiş, düşünülmüş yapıların ancak mimesis ile ortaya çıkabileceğini savunmaktadır (Karaboğa, 2008:87). Friedrich Nietzsche ise teatrallığe estetik bir değer taşımadığı, oyuncuların Dionizyak koro ile izleyici arasına girdiği, ritüel olanın ve katılımcı hazzı ortadan kaldırdığı, oyuncuların sahne üzerinde bir başka karakteri oynamaya başlaması ve o karakterin gereklerine göre kendilerini biçimlendiriyor olduğu ve oyuncuların teatral duruşlarını gerçek dışı bulduğu için karşı çıkmaktadır. Theodor W. Adorno'ya göre teatrallik, gerçeklikten uzak, yapay ve abartılmış olandır. Michael Fried'e göre ise teatrallik,

seyircinin bakışına kendini açan bir sanat eseri olarak olumsuz bir biçimde ele almaktadır. Sahne üzerinde seyircinin farkında olan bir yapıt olmasından dolayı seyirciyi içine çekemez ve bu da duygusal bir özdeşlik kuramamasına yol açmaktadır. İzleyicinin önünde ortaya çıktığı için istediği biçimde bir yanılsama gerçekleştiremeyecektir (Davis ve Postlewait, 2003:64). Teatral olan izleyicinin varlığına ihtiyaç duyan ve onun yokluğuyla tamamen ortadan yok olacak ve de sanat eserini hiçbir zaman tamamlamayacak olandır. Jonas A. Barish'ya göre teatrallik, hakikat olandan uzak ve gerçek olmayanı ortaya çıkarıp gösterendir. Sahne üzerinde oyuncular teatral olan hareketlerde bulundukları için seyirciyi gerçek olandan uzaklaştırmaktadır. Teatrallik kavramı düşünürler tarafından farklı tanımlamalarla varlığını sürdürmektedir. Tarihsel süreç içerisinde her tanımlama teatralliyi anlamamıza ve uygulamamıza katkı sağlamaktadır (Bilgil, 2013:65).

Antik Yunan'da teatrallik kavramını eleştiren ve karşı çıkan filozof Platon olmaktadır. Platon, tanrıların insanların hayatlarını biçimlendirdiğini söyleyerek insanların yaşamını bir kukla gösterisine çevirmesine benzetmektedir. Dolayısıyla insanların iradesiz olduğunu savunmaktadır. Ona göre tanrılar insanların tüm eylemlerini kontrol altına almaktadır (Duman, 2019:19). Bu yüzden de insanların tek başlarına hiçbir şey yapamadıklarını ve tanrıların yardımına ihtiyaç duyduklarını vurgulamaktadır. Platon her şeyin birincil olanının idealar dünyasında var olduğunu, bundan dolayı insanların da dünyada sadece idealar dünyasının bir taklidi olduğunu söylemektedir. Var olan dünyada duyuyla ve zihinle algılanabilen idealar vardır. Platon'a göre gerçek olan idealar dünyasına ait olandır. Zihinle, duyuyla algılananları birer yanılsama ve taklit olarak görmektedir. Platon, bütün sanatları ve sanat eserlerini taklidin taklidi olarak yorumlamaktadır. Bunlardan dolayı Platon, şairlerin birer taklitçi olduklarını vurgulamaktadır. Teatralliyin insanları gerçek olandan ve bilgiden uzaklaştıran bir kavram olarak yorumlamaktadır (Karaboğa, 2008:62).

Antik Yunan'da dram sanatının ilk kuramcısı olan Aristoteles, *Poetika* adlı kitabında insanların ancak mimesis (*taklit*) sayesinde bilgiye sahip olabileceğini söylemektedir. Aristoteles, taklit sayesinde ortaya çıkan tüm sanat eserlerinin önceden başka bir eserin taklidi olabileceği gibi daha önce ortaya çıkarılmamış bir sanat eserinin gerçekleştirilmesi de olabileceğini vurgulamaktadır. Aristoteles tiyatroyu yaşamın mimesisi olarak yorumlamaktadır. Teatrallik, mimesis ile ortaya

çıkılmaktadır. Teatrallik, insanın özünde var olan ve onu bilgiye yakınlaştıran bir kavram olarak ortaya çıkmaktadır (Esslin, 1996:81).

Orta Çağ'da teatrallik kavramı 'Theatrum Mundi' (*dünya sahnesi*) oyunlarının imgeleri ile ön plana çıkmaktadır. Theatrum Mundi bütün dünyanın bir oyun olduğunu, Tanrı'nın insanların kaderini belirlediğini (*antik çağda, orta çağda*), verdiği rolü insana ölünceye kadar oynamak düştüğünü belirten bir dünya görüşüdür (Davis ve Postlewait, 2003:97). Oynanan oyunlar ibret (*morality*) ve mucize (*miracle*) denen türlerdedir. Bu oyunlar, İncil'den bölümler ile kilise tarafından belirtilen oyunlar olmaktadır. İncil'den olan bölümler genel olarak ibretlik olan olayları anlatmaktadır. Kilise tarafından oynatılan oyunlarda ise iyilik, cömertlik, hoşgörü, cennet ve cehennem alegorize edilerek halka gösterilmekteydi. Toplumun çoğunluğu Hristiyan olduğu için Theatrum Mundi imgelerinin yansıtıldığı oyunları ortaya çıkarıp sahneye konmaktadır. "Dünya bir sahnedir ve dünya tiyatrosunun tek bir seyirci vardır o da Tanrı'dır" düşüncesi benimsenmektedir. Tanrının kılıktan kılığa girerek yarattığı çocuklarını izlediği düşünülmektedir. Bu dönemde de mimesisi kilise oyunlarında görmekteyiz. Theatrum Mundi oyunlarında teatrallik ön plana çıkmaktadır. Teatrallik, insanı günahattan uzaklaştırıp onları Tanrının hizmetine sunmaktadır. Teatral olanı alegori ile seyirciye göstererek onları günahlardan uzaklaştırmak hedeflenmekteydi (Çalışlar, 1993:184).

Denis Diderot, teatrallik kavramının hem tiyatrodaki etkisini hem de sosyal hayatta insanların üstünde olan etkisini anlatmaktadır (Karaboğa, 2008:64). İnsanların davranış biçimlerini etkileyen tiyatronun yapısı içerisinde karakter paradoksunu oyuncular üzerinde sorgulamış, evrensel anlamda değişen teatrallik algısını kavramlaştırmak için çalışmalar yapmıştır. Gerçeklik ve teatrallik, samimiyet ve teatrallik kavramının şekillenmesine katkı sunan bir yaklaşım olarak belirlemektedir (Karacabey, 2006:119). Ortaçağ'dan Aydınlanma Çağı'na geçen insanların mecbur kaldığı değişimler ve hızla yükselen nüfus artışları insanın kamusal alana yabancılaşmak, benliğini gizleme dürtüsünü eyleme geçirmesine neden olmuştur. İnsanın kamusal alanı başkaları tarafından izlenildiği için samimiyetten uzak ve kısıtlayıcı davranış biçimleri gelişmiştir. Bundan dolayı da insanlar kimliklerini gizlemeye başlamışlardır. Böylelikle kamusal alan ile tiyatro sahnesi arasında benzerlikler ortaya çıkmaya başlar ve bu benzerlikler seyircinin tiyatro sahnesinde gördüklerini kendi yaşamlarına yansıtmalarına neden olmaktadır. Teatrallik olayı bakımından da

tiyatro ile yaşam her zaman iç içe olmuş ve birbirlerini etkilemişlerdir. Tarih boyunca hayatın ve tiyatronun değişimleri birbirlerini sürekli etkilemişlerdir. İnsanlar, teatralliği kullanarak yaşamlarında farklı rollere bürünerek kendilerine bir düzen oluşturmaktadırlar (Karaboğa, 2018:35).

Friedrich Nietzsche, tiyatronun olanaklarıyla ortaya çıkan teatrallik kavramına karşı çıkmaktadır. Teatrallik, kurgulanmış ve tasarlanmış olanı kendi içerisinde barındırmaktadır (Karacabey, 2006:120). Bu yüzden rol yapmak ve oynamak terimleriyle hareket eden insan günlük hayatta karşısına çıkanları kandırabilmektedir. Nietzsche, teatralliğin günlük hayatta insanları olumsuz etkileyeceğini düşündüğü için karşı çıkmaktadır. Teatralliğin karşı çıkılması gereken bir estetik olduğunu vurgulamaktadır. Teatral eylemlerden dolayı tiyatronun sanat alanının dışına çıkarılması gerektiğini savunmaktadır. Fakat Nietzsche'nin tiyatro ve teatralliğe karşı çıkmasının nedeni oyunculardır (Karaboğa, 2018:64). Sahne üzerinde oyuncunun bir rol kişisi olarak bulunması, rolünün karşısında ben ve öteki karşıtlığıyla hareket etmesiyle beraber teatral bir durum içerisinde olması, başka bir kişi için kendi teşkilandırması, kendi varlığını oynayacak karaktere göre şekillendiriyor oluşu, oyuncunun kendinden ötürü teatral oluşu eleştirilerin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Nietzsche, sahne üzerinde teatral olan hareketlerle çıkıp rol yapan oyuncuların seyircileri kolayca etkileyebildiklerini ve seyircilerinde etkilendiği rolleri günlük hayatta tıpkı oyuncular gibi uygulayarak karşılarına çıkanları kolayca aldatabileceklerini söylemektedir (Tüfekçi, 2006:60).

Michael Freid, teatrallik kavramını sanat estetiği ve felsefi araştırmalarla incelemektedir. Teatralliğin başka sanatsal alanlarda bulunduğunu, çağdaş eserlerde de izlerinin bulunduğunu, ortaya çıkan teatral bulguların sanatın karakteristik özünü kaybettiğini söylemektedir (Karacabey, 2006:79). Freid, Sanat ve Nesnellik (*Art and Objecthood*) adlı yapıtında; “Sanat eserinin nesne olmadığını anlatmak zorunda olduğu” sözleriyle teatralliği eleştirmektedir (Tüfekçi, 2006:61). Nesnel olanın başkasının görüşüne kendisini teslim ettiğini ve bir başka görüşe kendini teslim etmenin teatralliğin kendisi olduğunu vurgulamaktadır. Sanat eserleri başkalarının görüşlerinden kaçınmalı ve dışardan nasıl görüldüğü düşüncesinden kurtulmalıdır. Sanat eserleri hiç kimsenin görüşüne ve düşüncesine göre biçimlenmemeli çünkü sanat ancak böyle ortaya çıkmaktadır. Teatrallik ise nesnel olduğu için başkalarının görüşlerine mahkûm olmaktadır (Öztopanlar, 2021:18).

Fried, modern resim ve heykel sanatını tiyatro sanatının olanaklarıyla karşılaştırmaktadır (Öztopanlar, 2021:19). Tiyatro yapısı gereği izleyiciye bağımlı olduğundan seyirci olmadan teatral anlam eksik olmaktadır. Fried, “tiyatro özü gereği teatral yapıdan kaçınmaz ama resim ve heykel sanatı ise izleyiciye muhtaç olmamaktadır.” demektedir. Bundan dolayı sanat eserleri seyirciden bağımsız bir şekilde tamamlanmış olabilmelidir. Tiyatro ise bu noktada özgünlüğünü sağlayamamaktadır. Fried, teatralliği eleştirdiği için tiyatroya da karşı geldiği algısı yaratılmamalıdır. Tiyatronun var olabilmesi için seyirci ve oyuncunun zorunlu olarak var olması gerekmektedir. Teatral olanın ortaya çıkması için illüzyonun yaratılması gerekmekte ve seyircinin de algısının devreye girmesi gerekli olduğundan ortaya çıkan sanat eseri gerçeklikten uzaklaşmaktadır. Bundan dolayı tiyatrodaki gerçeklik yaratılabilmesi için teatrallikten uzak durulması gerekmektedir. Fried’e göre teatrallik şimdi ve burada var olma zorunluluğunu gerektirdiği için sanatın sürekliliğini ve kalıcılığını engellemektedir (İşcen, 2017:47).

Tracy C. Davis ve Thomas Postlewait, teatrallik kavramını siyasi, kültürel ve felsefi analizlerle araştırmaktadırlar (Öztopanlar, 2021:23). Tarihsel süreç içerisinde teatrallik kavramının nasıl geliştiğini ve teatral performans teorisinin nasıl ortaya çıktığını incelemektedirler. Teatrallik kavramının disiplinler arasındaki önemini olduğunu ve gerçeklikle ilişkisinin bulunduğunu söylemektedirler. Teatrallik kavramının eylemsel olarak önemli olduğunun altını çizmektedirler. Teatrallik, gerçeklik ile kurgu arasında oluşan tüm göstergelerle ortaya çıkmaktadır. Teatrallik, özü gereği içi boş ve içi doldurulmaya müsait olan taşıyıcı olmaktadır. Teatrallik, taklit ve yabancılaşma yoluyla referanslı bir dünya olmakta, referans dünyası olmazsa teatrallik ortaya çıkmamaktadır (İşcen, 2017:24).

Richard Wagner, on dokuzuncu yüzyılda gerçekçiliğe karşı çıkan eğilimleriyle kendinden söz ettirmektedir. Yapıtları ve görüşleri ile karşı gerçekçi tiyatro anlayışının oluşmasında katkısı olmaktadır (Braun, 2013:13). Wagner’in sahne sanatları konusundaki anlayışı tiyatro düşüncesinin ilerlemesi açısından önemli bir aşamayı göstermektedir. Sanat anlayışı Hegel felsefesinin izinde olmaktadır. Düşünceleri ile benzetmeci gerçekçiliğin karşısında durmaktadır. Wagner’e göre bilim yalnızca doğayı sonsuz olarak tanımaktadır. Yaşam sonsuzdur, içindeki sonsuz yasasına uyarak ve bütünlüğünü koruyarak evrimleşmektedir. Aynı zorunluluk yaşamın sanatta kendisini ifade etmesini sağlamaktadır. Sanat insan doğasının ve

insanın ifadesi olmaktadır. Sanatı ortaya çıkaran yaşam dürtüsü içgüdüsel olanı, bilinçdışı olanı tanıtmaktadır. Onun zorunluluk yasasını göstermektedir. Yaratıcılık bu doğal, bilinçdışı gereksinmenin ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Halk bu ortak gereksinimi duymaktadır. Onun için yaratıcılık halktan kaynaklanmaktadır. Wagner, sanatı dinsel olanın, ölümsüz olanın, yaşamın iç zorunluluğundan doğan şeyin ifadesi olarak kabul etmektedir. Gerçek sanat bir çalım, bir kapris işi olmamaktadır. İnsan sonsuz olanı, kendi kendini koşullayanı, asal yaşam gerçeğini, ancak sanat yolu ile kavrayabilmektedir (Şener, 2008:222).

Wagner üstün bir işlevi olan sanatın, biçimlerin tek tek her biri ile değil ortak çaba ile ortaya çıkabileceğini ve yaşamı en güzel şekilde ifade edebileceğini söylemektedir. Wagner'e göre geleceğin sanatı ortak bir sanat ürünü, bir birleşik sanat yapısı (*Gesamtkunstwerk*) olmalıdır (Lichte, 2016:176). Birleşik sanat en ideal sanat olmaktadır. Tiyatroda plastik sanat biçimi, ışıklama, dekor, müzik ve dramatik metnin uyumlu bir bileşim meydana getirmektedir. Tüm bunlar tiyatronun olanaklarıyla sahnede bir bütünlük sağlamalıdır. Tragedya sanatının en üstün yapıtlarıyla ve müzik sanatının en üstün yapıtları bir bütün içinde olmalıdırlar. Evrensel bütünün bu iki büyük yarısı birleştirebilirse tüm sanatlar bu bileşime katılacak ve ortaya mükemmel birleşik sanat yapıtları ortaya çıkacaktır. Dramatik yapının içerdiği gerçeği söz, simgelerle kavrayan bilen gerçeği ise müzik ifade edecektir. Sözel ve müziksel anlatım birleşik sanat yapısını ortaya çıkarmaktadır. Bunun başarılabilmesi için tüm sanatların dramatik yapı ile estetik uyum içinde bulunması gerekmektedir. Müzikle dram beraber yoğurulacak, plastik düzenleme, ışıklama, dekor tümü birden estetik uyum içinde bir aradadır. Her sanat kendi ustalığını ortak bir amaç için ortaya koyacaktır. Böylece canlı, nefes alıp veren, devinen bir sahne eseri meydana gelecektir (Şener, 2008:223).

Wagner, birleşik sanat yapısı içerisinde ilk defa leitmotiv kavramını ortaya çıkartmıştır. Wagner'in dram sanatı için önerisi müzik, yazın ve oyunculuk sanatlarının ortak bir biçimde seyirci üzerinde etki yapabilmesidir (Karacabey, 2006:122). Bu ortaklığa mimarlık ve resim sanatını da dahil etmektedir. Wagner, çeşitli sanatları bireysel varlıklarından yoksun bırakan bir birleşmeyi kastetmemektedir. Dram sanatı onun düşüncesinde bağdaşık bir bütün olmaktadır. Bu bütünlüğe katılan sanatlar ortak bir isteğin ortaya çıkmasına hizmet etmektedir. Bu da insanlara yaşamın ve doğanın bir imgesini sunmaktadır. Wagner'in birleşik

sanat yapıtı yirminci yüzyılın pek çok sahne akımına yol gösterici olmaktadır. Bu kavram, teatrallik kavramının ön plana çıkmasına büyük bir etken olmuştur. Tüm bunlardan yola çıkarak Wagner'in tiyatronun olanaklarıyla birleşik sanat yapıtını ortaya çıkardığını söyleyebilmekteyiz. Bundan yola çıkarak Wagner'in yapıtlarının teatrallik ile ön plana çıktığını söyleyebilmekteyiz (Candan, 1994:23).

Adolphe Appia, yanılsamacı sahne tasarımına ve İtalyan sahne yapısına karşı gelerek geliştirdiği sembolist sahnelemeye yönelik kuramsal ve pratik sahne çalışmaları ile yirminci yüzyıl tiyatrosuna önemli katkılarda bulunmuştur (Braun, 2013:58). Appia, sahne üzerinde bütünlük ve uyum istemektedir. Sahnede eylemde bulunan oyuncu, dikey dekor panoları ve yatay sahne tabanı arasındaki zıtlıktan duyduğu rahatsızlık tasarım düşüncesini üç boyutlu unsurların kullanımı üzerine kurmasına yol açmıştır. Ancak bu yolla üç boyutlu oyuncu ile dekor arasında bir uyum yakalanabilirdi. Oyuncu dekorun önünde değil içinde yer almalıydı. Appia böylelikle dekor anlayışı açısından devrim niteliğini taşıyan düşünceleri ışık kullanımı konusunda iyice somutlaştırmaktaydı. Sahnedeki üç boyutluluğu ortaya çıkartmak için ışığın çok çeşitli yön ve açılardan gelmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Sahnede oyuncunun hareketi değiştikçe ışık da değişmeliydi. Işkın sürekli değişimi çeşitli unsurların bir bütün içinde erimelerine olanak veriyordu. Işık, Appia için müziğin görselleşmesidir (Candan, 1994:26).

Appia, oyuncuyu oyun yazarının dışavurumu için en önemli araç olarak görmektedir. İdeal oyuncuya yönelik sembolist yaklaşım Appia'nın tiyatrosunun temelini oluşturmaktadır. Onun tiyatrosunda oyuncu, oyun metnindeki sözün taşıyıcısı olan müzik tarafından kontrol edilip ışık tarafından sınırlandırılıyor olsa da tüm bu ifade öğelerini seyirci için anlaşılır kılan sahne üzerinde tek canlı varlık olmaktadır (Karacabey, 2006:126). Appia oyuncuyu dramatik eylemin ana unsuru olarak görmektedir. Dolayısıyla çağdaş sahneleme anlayışının oyuncunun varlığı üzerine temellendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Dekorun da oyuncunun sahne üzerindeki dikey ve yatay hareketine olanak sağlayacak yönde dizayn edilmesi gerektiğini savunmaktadır. Appia tiyatro sanatının gerçekleşmesi için uzam ve zamanın yeterli olduğunu söylemektedir. Geriye kalan her şeyin simgesel hareket, dil ve mimiklerle oyuncunun sanatına kaldığını vurgulamaktadır. İnsan konuşmasında barınan müziğin Richard Wagner'in yapıtındaki leitmotiv müziğine benzer etki yapabileceğini söylemektedir (Candan, 1994:29).

Appia'nın Wagner'in düşünceleri üzerine kurduğu ve onun yapıtlarından yola çıkarak ürettiği kuramında bazı temel ayrılmalar olmaktadır (Şener, 2008:243). Appia için önemli olan çeşitli sanatların ortaklaşa bir etki yaratmasından çok tiyatro sanatına en üstün anlatım mevcudiyetiyle kazandırmak üzere belli bir öncelik-ardıllık ilişkisi içinde bir araya gelmeleridir. Appia'nın Wagner'den ayrıldığı başka bir nokta da sahne yanılsaması konusu olmaktadır. Wagner çağının yanılsamacı, gösterişli dekor anlayışını sorgulamadan kabul etmiştir. Hatta yanılsamayı sahnede yaratmak istediği üstün dünya imgesinin algılanması için bir araç olarak görmektedir. Oysa Appia Wagner'in yüzeysel duyuları aşarak sezgilerle insanın yüreğine işlemesi gereken imgelerini en kusursuz anlatabilecek sahne ortamının soyutlukla kurulabileceğini görmüş ve Wagner'in düşüncelerinin özüne varabilmişti. Appia bir yandan da yanılsamacı sahne tasarımına zemin oluşturan İtalyan sahne yapısına karşı çıkmaktadır. O, seyirci ile imgelem dünyasının ayrımını onaylamıyordu. İtalyan sahne yapısını Grek tiyatrosundaki eylem alanının salt görüntüye dönüşmesi olarak görüyordu. Tüm bunlardan yola çıkarak Appia'nın sahnedeki ışık değişimleriyle yapıtlarını izlenilir bir hale getirmek için teatral olanaklardan faydalanmıştır. Son olarak diyebiliriz ki Appia yapıtlarındaki ışığı teatral bir biçimde kullanmıştır (Candan, 1994:31).

Edward Gordon Craig, yirminci yüzyıl sahne estetiğinin temelini oluşturan devrimci görüşleri ile sahne tasarımlarında belirleyici bir güç olmuştur. Yaşadığı dönemde tiyatronun toplumsal açıdan farklılaşması sahne estetiğinde birtakım değişmelere zemin hazırlamaktaydı. İngiliz sahne reformcusu Craig bu koşullarda annesinin sahneye çıktığı Lyceum tiyatrosunda ünlü usta oyuncu Henry Irving'in yanında yetişti. Altı yaşındayken ilk kez sahneye çıktı. Daha sonra kendisini oyuncu olarak yetersiz bulduğu için sahneden uzaklaştı. Resim ve baskı çalışmalarına yöneldi (Candan, 1994:32).

Craig tekrar sahnelere döndüğünde bu defa farklı bir yol izlemiştir. Yaptığı sahnelemelerde genel estetik ilkelerinin başında görsellik gelmektedir (Lichte, 2016:186). Bunun nedeni kendisinin görsel sanatlarla özel bir bağlantısı olmasından ve görselliğin tiyatronun olanakları arasında o güne kadar az değerlendirilmiş olduğunu düşünmesinden kaynaklanabilir. Şöyle ki görsel anlatıma görkem ve yanılsama adına değil de temel sanatsal anlatım aracı olarak başvurması bir yenilik olmaktadır. Yaptığı sahnelemelerde seyircinin imgelemine harekete geçiren, gerçekçi

anlamda tanımlayıcı olmaktan çok uyarıcı nitelikte tablolar art arda dizilmekteydi. Onun için en başta gelen unsur ışık olmaktadır. Craig bazı sahnelemelerinde oyun yerini bir konser salonundan tiyatroya dönüştürmektedir. Bu yüzden bazı sahnelemelerin de prosenium girişi olmamaktadır. Bu yokluğu gidermek ve ışık kaynağını gizlemek için yapay bir porsenium kurmaktadır. Sahnenin arkasına üzerlerinde renkli filtreler bulunan elektrik ampullerini yerleştirmektedir. Işık sahnenin arkasında yer alan gri ve mavi renkte iki bez perdenin üzerine gri bir tül den yansıyarak düşmekteydi. Sahnenin iki yanında ve localardan gelen başka ışıkların da katılmasıyla aydınlatmanın bütünü sahnede sonsuz bir uzam duygusu ve atmosfer yaratmaktadır (Candan, 1994:33). Tüm bunları da teatral olanaklar ile gerçekleştirmektedir.

Craig, sahne tasarımı konusunda yapılması gereken işin, bir yer değil bir atmosfer yaratmak olduğunu anlatmakta ve tiyatroyu öncelikle görsel bir sanat olarak tanımlamaktadır. Sahnedeki oyuncuları da görsel bir anlatım aracı ve bir simge olarak görmektedir (Braun, 2013:88.) Oyunculuk sanatında birinci anlatım ögesi ona göre hareket olmaktadır. Craig'e göre hareket konusunda kusursuzluk kazanan oyuncu ruhsal durumlarla özdeşleşerek karakter yaratmaktansa bunu hareketleriyle ve simgeler aracılığıyla yapmalıdır (Candan, 1994: 35). Bundan yola çıkarak Craig'in gerçekliğe ne ölçüde sırt çevirdiğini buna karşın simgecilik ve estetik kusursuzluk yoluna nasıl adanmış olduğunu bize göstermektedir.

Craig tıpkı Appia gibi sahnede gerçeğin yansısını değil yaşamın derindeki anlamının ifadesinin önemi üzerinde durmuştur. Craig yaşamın temelindeki uyumun ve güzelliğin sahnede kat kat açılmasını ister (Nutku, 2017:56). Seyircinin tıpkı bir tapınağa girmiş gibi hissetmesini ister. Tiyatro olağan dışı olmalıdır. Sahnedeki bütün unsurların uyumlu bir ilişki içinde devindirilerek evrensel bir güzellik elde edilmelidir. Unsurların bütünlüğü ile yaratılan güzellik anlam yüklü olacaktır. Yönetmen sahnedeki tüm devingenleri tiyatronun olanaklarıyla yani teatral bir biçimde kullanmalıdır. Craig sahnelediği oyunlarda hareketli dekor panolar kullanarak teatral olanaklardan faydalanmış ve atmosferi böyle yaratmıştır (Şener, 2008:234).

Konstantin Sergeyevic Alekseyev Stanislavski, yirminci yüzyıl tiyatrosuna yön veren en önemli kişilerin başında gelmektedir (Braun, 2013:68). Stanislavski, oyunculuk ve sahne sanatına önemli katkılarda bulunmuştur. Geliştirdiği oyunculuk

yöntemleri birçok oyuncuyu ve yönetmeni etkilemiştir. Geliştirdiği yöntemler günümüzde hala canlılığını korumakta ve önemli bir yer edinmektedir. Stanislavski'ye göre teatrallik her şeyden önce gündelik hayat deneyiminin sahneye taşınmasıdır. Fakat gündelik hayattaki deneyimler sahneye aktarılırken orijinal bir deneyim olarak değil tekrarlanan ve yeniden yaratılan bir deneyim olarak aktarılır. Sahnedeki coşkularımız gerçek bir nedenden değil varsayımsal veya kurgusal bir nedenden kaynaklanır (Nutku, 2017:60). Bu anlamda sahne gerçekliği ile gündelik hayat gerçekliği birbirinden ayrışır. Gündelik hayatta yaşadığımız her olay belleğimizde izler bırakır. Aynı zamanda tecrübe ettiğimiz tüm hayat deneyimleri sentezlenir. Sahne üzerinde ise oyuncunun içsel yaşamı ve dış dünya gözlemlerinin sonucu olan coşku belleği yaratıcılık kaynağı olarak devreye girer. Oyunculuk sanatının temelinde yeniden canlandırma yatar. Ancak bu mistik veya gizemli bir metamorfozu (*değişimi*) ima etmez. Bir oyuncu onu saran yaşamdan aldığı gözlemler yoluyla bir karakteri canlandırırken kendi 'ben'ini tamamen reddedemez. Ancak bu sahneye çıkıp oyuncunun kendisini oynaması anlamına gelmez. Konstantin Stanislavski'ye göre yaratım sürecinin temelini oluşturan coşku belleği istikrarsız olan ve kolay denetlenemeyen bir bölgedir. Şansın ve belirsizliğin sanatın düşmanı olduğuna inanan Stanislavski temel olarak sahne üzerinde içsel yaratım sürecini bilimsel yollarla keşfetmenin mücadelesini vermiştir. Sonuç olarak Stanislavski'nin iddiası natüralizmin ötesinde sahnedeki gerçekliğin gündelik hayat gerçekliğinden farklı olduğudur. "Teatrallik" bir çeşit gerçeklikten uzaklaşmayı ifade etmektedir (Karaboğa, 2018:59).

Stanislavski, sonradan 'sistem' diye adlandırılacak oyunculuk anlayışını formüle etmeden önce Rusya'nın yozlaşmış teatral ortamını yenilemek üzere çalışmalara başlamıştır (Nutku, 2017:64). Vladimir Nemiroviç Dançenko'yla beraber kurdukları Moskova Sanat Tiyatrosu'yla Çarlık Tiyatroları'ndaki yıldız oyuncululuğa dayalı, melodramatik klişelerle örtülü, çalakalem hazırlanmış sahnelemelerin karşısına küçük rollerde bile büyük ustalıkların sergilendiği takım oyuncululuğuyla sahne üstünün her boyutunda gerçekçiliği merkeze alan bir mizansen anlayışıyla ve uzun masabaşı dramaturjilerine dayalı, titizlikle ayrıntılandırılmış aksiyon akışıyla çıktılar. Özellikle Anton Çehov'un Sanat Tiyatrosu repertuarı için yazdığı oyunlarla 'psikolojik gerçekçilik' alanında büyük bir ün kazanan tiyatro Çehov'un ölümünün ardından aynı dönemde ortaya çıkan ve gelişen sembolizm akımı karşısında yenilikçi

niteliğini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kaldı. Stanislavski'nin 1905 sonrasında Sanat Tiyatrosu için 'Fantastik-Masalımsı Çizgi'ye geçişle açıklamaya çalışmasına rağmen onun yönetimindeki pek de iz bırakıcı olmayan prodüksiyonlar ortaya çıkmıştır. Stanislavski'nin Sanat Tiyatrosu'nu 'psikolojik gerçekçilik'ten uzaklaştıracak pek bir şey yapabildiği söylenemezdi (Karaboğa, 2018:56).

Stanislavski'nin yönetmenlik etkinliğinde Moskova Sanat Tiyatrosu'nda başta Çehov, Tolstoy, Dostoyevski, Gorki gibi Rus yazarların yapıtlarını gerçekçi-doğalcı bir anlayışla sahneye koyar. Bu sırada en önde gelen kaygısı yaşam gerçekliğinin ayrıntılı ve tutarlı bir yansımacı biçim içinde yeniden yaratmaktır. Stanislavski'nin bu anlayışı Moskova Sanat Tiyatrosu'nu tarihte o güne kadar benzeri olmayan bir yansımacı kusursuzluk düzeyine ulaştırmaktadır. Stanislavski'nin daha sonra Belçikalı sembolist oyun yazarı Maeterlinck'in oyunlarını ilk kez sahneleyerek katı doğalcılıktan ayrılarak şiirselliğe, duygusallığa ve masal-düş gerçekliğine geçişi gerçekleştirmiştir (Candan, 1994:58).

Alexandr Yakovleviç Tairov ve Evgeni Vakhtangov adlı kişiler Stanislavski'nin yetiştirdiği kuşaktan, tiyatroya denemeleriyle kayda değer katkılarda bulunan yönetmenler olarak ortaya çıkmıştır (Nutku, 2017:76). Bu iki yönetmen teatrallığe büyük önem vermiştir. Yapıtlarında teatrallik ön plana çıkmaktadır. Alexander Tairov, geliştirdiği tiyatro düşüncesi için 'sentetik tiyatro ' kavramını kullanmıştır. Söz konusu olan şey ise tiyatronun bale, opera, sirk, müzikhol ve dram biçimlerinin birleşiminin teatrallikle sentezlemesidir. Tairov'a göre farklı oyun türleri oyuncunun sanatına dengeli bir birleşim oluşturmalıdır. Tairov, çağının iki büyük kuramcısı olan Edward Gordon Craig ile Adolphe Appia'nın etkisi altında kalmış, onlar gibi üç boyutlu sahne tasarımından ve karmaşık sahne mekanizmalarının kullanımından yana olmuştur. Tairov'un kurduğu oda tiyatrosunda gösteriler opera, sirk ve bale karışımıdır. Azınlık bir seyirciye yönelik oyunları bu tiyatro yüzyıl başının küçük tiyatro akımının bir uzantısı gibi olmuştur. Ayrıca bu tiyatroya bağlı bir oyunculuk okulunda Tairov yedi yaşında öğretime başlattığı öğrencilerine eskrim, akrobasi, jonglörülük, dans ve soytarılık dallarında çok sıkı bir eğitim vermektedir. Tairov'un eleştirmenleri, onu düşünsel içerikten çok biçimci estetik üzerine yoğunlaşmakla suçlamışlardır. Tairov yönettiği oyunlarda yukarıda belirtilen farklı oyun türlerini tiyatronun olanaklarıyla bir araya getirerek teatral bir bütünlük oluşturmaktaydı (Candan, 1994:60).

Rus yönetmenlerden Yevgeni Vakhtangov ise psikolojik gerçekçilik ile teatrallliği bağdaştıran bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yaklaşımına ‘fantastik gerçekçilik’ adını vermiştir (Candan, 1994:59). Stanislavski’nin kurduğu tiyatro stüdyolarından üçüncüsünün yönetmeniyken çalışmalarını hız kesmeden geliştirmekte ve devam etmekteydi. Vakhtangov sahnelediği yapıtlarda olduğu kadar yetiştirdiği ve yönlendirdiği yönetmenler aracılığıyla da yirminci yüzyılın tiyatrosunu ciddi bir biçimde etkilemektedir. Tairov ve Vakhtangov, Ekim Devrimi ardından öncelikle yazın sanatında etkili olmuş ‘Rus Biçimseli’ okulunun tiyatrodaki temsilcileri olarak görülmektedir. Doğalcılığa karşıt bir kutup oluşturan biçimselciler sanatın ne olması gerektiği konusunda kendilerinden önceki kuşaklardan farklı görüşler savunmaktaydılar. Genç kuşağın savunucusu Mayakovski; “Sanat doğanın kopyası değildir; doğanın bireysel bilinçteki yansımalarına göre çarpıtılmasında istikrarlılıktır” (Candan, 1994:59) diyordu. Tairov’un teatralleşme üzerine söyledikleri de bu düşüncenin uzantısı gibi görünmektedir. Tairov; “Tiyatro, tiyatrodur. Bu apaçık gerçeğe götüren yol, kaçınılmaz bir yoldur. Bu yol tiyatronun teatralleşmesidir” (Candan, 1994:60).

Vakhtangov’un geliştirdiği fantastik gerçekçiliği de Mayakovski’nin söylediği gibi “doğayı çarpıtma” düşüncesi üzerine kurulmaktadır. Vakhtangov’un sahnelediği ‘Prenses Turandot’ hikayesi bir yandan izleyenleri etkileyecek duygusallık ve içtenlikle oynanırken diğer yandan da ironiye özgü alay uzaklığını veren davranış aykırılıkları sergilenmekteydi. Örneğin seyirciyi duygulara boğan en dokunaklı trajik monoloğun ardından bu rolün oyuncusu alkışını aldıktan sonra gülümseyerek eline bir portakal alıp sahnenin önüne çöküyor ve arkada oyun oynanmaya devam ederken de iştahla portakalı soyup yiyordu. Aynı alay kostümlerde ve sahne aksesuarlarında da vardı. Kral elinde asa yerine bir tenis raketi taşıyor, bilge ise sakal yerine peçete takmış halde sahneye çıkıyordu. Vakhtangov sahnelediği oyunlarda gerçeği çarpıtmalarla teatral olanı ortaya çıkartmakta ve göstermektedir (Braun, 2013:116).

Vsevolod Meyerhold, yirminci yüzyılda tiyatrodaki gerçekçilik anlayışına karşı gelerek teatrallik anlayışını geliştiren önemli bir yönetmendir (Karacabey, 2006:136). Araştırmalarında ve sahnelemelerinde sürekli teatrallik kavramına değinmektedir. Tiyatrodaki teatrallliği bir kurtuluş olarak görmektedir. Gerçekçi ve natüralist bir biçimde değil tiyatronun kendi olanaklarıyla var olmasını istemektedir. Onun için bunu başarmanın tek yolu da teatrallliği geliştirmekten geçmektedir.

Moskova Sanat Tiyatrosu'nda çalışmalarının en başında hedefi yeni oyun yazma tekniklerine uygun bir sahneleme tekniği oluşturmak olarak görünse de daha sonraki çalışmalarında tiyatrodaki stilizasyon fikrinin temel ilkelerinin belirlenmesiyle sonuçlanmaktadır. Meyerhold tiyatrodaki artık yeni sahne biçimleri ve yeni yönelimler arayışına girmiştir. Meyerhold için bu yeni yönelim arayışı aynı zamanda tiyatronun bütün öğelerinin yeni baştan tanımlanması anlamına gelmektedir. Stüdyo çalışmaları onun o güne kadar fikrî düzeyde üzerinde durduğu kimi konuları sınamasını ya da hayata geçirmesini sağlayabilecek bir platform işlevi görmektedir. Başlangıçta sahne dekorasyonunun doğalcı anlayıştan kurtulmasıyla başlar ve çeşitli ressamlarla, mimarlarla çalışır. Sahne tasarımında gerçeklik izlenimi uyandıracak ayrıntılarla uğraşmak yerine oyunun düşünsel planına yaratılmak istenen duygusal atmosfere uygun düşen işlevsel ve stilize sahne donanımı tekniğini dahil eder. Örneğin bir ressamın atölyesini yansıtmak için sadece bir köşesi boyanmış dev bir tuval yeterli olur ya da herhangi bir saray gösterişini ve aylaklık atmosferini yansıtmak için aşkı temsil eden bronz bir heykel ve tüm sahneyi kaplayan kırmızı güller kullanmaktadır (Karaboğa, 2018:135).

Meyerhold teatrallik kavramını şu biçimde tarif etmektedir. Tiyatronun amacı bir çeşit grotesk gerçekçi olmalı fakat bu natüralistlerin tanımladığı gerçekçilikten farklı olmalıdır (Nutku, 2017:100). Teatrallik sürekli olarak oyuncu ve yönetmenin seyirciye tiyatrodaki olduğunu ve oyuncunun rolünü oynadığını hatırlatma sürecidir. Teatrallığın yaşamdan ve gerçeklikten farklı olduğunu söylemek sahne ile ilişkili teatrallığın olmazsa olmaz durumudur. Sahne mutlaka kendi dilini konuşmalı ve kendi kurallarını empoze etmelidir. Meyerhold için sahne ve gerçeklik arasında eşitlik yoktur. Aksi takdirde estetik bir ilişki kurulamaz. Meyerhold'a göre oyuncu tiyatroyu gerçeklikten farklı olarak tasarlar. Bu fark teatral yapım sürecinin önemli olduğu bir mekânı tanımlar. Bu mekân gerçekliğin dışında her şeyin sembol olduğu bir mekândır. Sonuç olarak Meyerhold gündelik yaşamdan farklı bir teatrallik tanımı yapar. Sahnesel teatrallik, gerçekliğin dili yani stilize gerçeklik olarak adlandırılabilir ve işleyiş ilkelerinin farklı olması zorunlu kılar (Meyerhold, 1997:271).

Meyerhold sahnesel teatral gerçekliğini oluşturmak için oyunculuk yöntemleri üzerinde çalışmalar yapar (Braun, 2013:94). Oyunculuk tekniği Meyerhold'un ilk çalışmalarından itibaren üzerinde durduğu ve geliştirmeye çalıştığı sahnesel hareket temelinde şekillenmektedir. Meyerhold'un 'tiyatronun tiyatro olarak kalması' fikri

aynı zamanda dördüncü ve son yönelimi oluşturmaktadır. Meyerhold için tiyatro ne bir ayin ne de gerçek yaşamın resmedildiği bir sahnedir. Tiyatro kendi içinde bir amacı ve gelişimi olan bağımsız bir sanat olmaktadır. Tiyatronun kendine özgü dilini yakalamak için Meyerhold stilizasyon kavramına başvurmuştur. Daha sonra grotesk kavramıyla kapsamı derinleştirse de sahne üstündeki her eylem, duygu ya da düşüncenin tiyatroya özgü yasalar (*hareket, ritim vs.*) vasıtasıyla verilmiş birer sanatsal tercih ya da karar niteliği taşıdığını belirten bir kavram olan stilizasyon kavramı Meyerhold sisteminin en önemli unsurudur. Ona göre sanatların ayırt edici niteliği ve tüm sanatsal akımların ana parçaları başlıca stilize olmalarıdır (Karaboğa, 2018:144).

Meyerhold geçmişin gerçek tiyatro birikiminden beslenerek modern tiyatronun doğuşunda belirgin bir role sahip olmaktadır (Nutku, 2017:126). Meyerhold, Stanislavski ekolünün tek ve düz çizgili tiyatro anlayışını parçalamış, sahnesel montaja yönelmiş, yönetmenliği 'temsil yazarlığı' olarak kavramış ve yönetmenin yazardan özerk kişiliğini kabul ettirmiştir. Sahnede yazılı metnin ve sözün krallığına son vermiş, beden dilini ve anlatımını oyuncunun en az söz kadar önemli ifade araçlarından biri olarak kabul etmişti. Seyirciyi dördüncü yaratıcı (*yazar, yönetmen ve oyuncu ile birlikte*) olarak görmüş ve bir tiyatro temsilinin ancak seyircinin hayalinde tamamlanabileceği ilkesini benimsemiş ve bu nedenle de şiirsel, metaforik, çağrışımsal bir sahne diline yönelmiş, seyircinin edilgenliğini kırmak için çeşitli yöntemler (*grotesk, epizod teknikleri, sahnesel resimler arasındaki zıtlıklara dayanan montaj*) aramış ve bulmuştur. Farklı ve alternatif tiyatro arayışının gereği olarak sahnesel gerçeğin yaşam gerçeğinden farklı olduğunu savunmuş, gerçek zaman, uzam ve ritimden ayrı bir sahnesel zaman, uzam ve ritim peşinde koşmuş, psikolojizmi reddetmiş, oyuncunun duyguyu yaşamasından çok bu duyguyu seyircide uyandırabilmesiyle uğraşmıştır. Tiyatroyu sentetik bir sanat olarak algılamış ve bir yandan da çeşitli sanat dallarını sahnede teatral bir biçimde birleştirmiştir (Meyerhold, 1997:456).

Bertolt Brecht yirminci yüzyıl tiyatrosunun en köklü değişikliğini gerçekleştirmiştir. Tiyatroda gerçekçi-doğalcı akıma karşı durmakta ve var olan somut gerçeğin değil onun derininde olanın anlatımına önem veren ve bu anlatımı gerçekleştirmek için yeni formlar arayan akımların tiyatro sanatı açısından en önemlisi 'epik tiyatro' akımıdır. Epik tiyatrodaki sanatçının ilgisi fizikötesine ya da

bilinç altına yönelmiş değildir. Adımlarını biçimsel denemelerle, estetik sorunlarla da sınırlamamaktadır. Brecht'in gerçekçiliğe karşı geliştirdiği epik tiyatronun hedefi toplumun karmaşık yapısını, toplumsal birlikteliklerin diyalektik örgüsünü anlatmak, seyircinin bu özellikte düşünmesini, bilinçlenmesini, eleştirmesini teatral bir biçimde sağlamaktadır (Karacabey, 2009:23).

Epik tiyatro seyirciye politik mesuliyet yüklemekle birlikte onu heyecanlandırarak ona politik bir düşünceyi benimsetmek yerine toplumsal olaylar çıkaran durumu tarihsel koşulları içinde göstererek olayların değişebilirliğini kanıtlamak istemektedir. Toplumsal gerçekleri tarihsel maddeciliğin ışığı altında yorumlamak ve kapitalist ekonominin eleştirisini yapmak görevini üstlenmektedir. Epik tiyatro gerçekçi-doğalcı kavramlara olduğu gibi popüler tiyatro anlayışına da karşı çıkmaktadır. Brecht bu tarz tiyatroların toplum birlikteliklerini, değişimlerini aktarmada yeterli olmadıklarını belirtmektedir. Epik tiyatro özel sistemleri ile toplumsal paradoksları ortaya çıkartmayı ve kanıtlamayı başarmaktadır. Epik tiyatro bunu daha çok bir metnin nasıl sahneye getirileceğine ilişkin bir tiyatro biçimini gösterir ve oyunculuk, dekor, kostüm, müzik gibi sahne öğeleri teatral bir biçimde gösterilmektedir (Karacabey, 2009:26).

Brecht'in ortaya çıkarıp geliştirdiği epik tiyatro salt oyunculuk yöntemi ya da yazınsal anlamda değil sahne estetiği ve düşünsel eleştirelilik açısından çağımız için büyük bir öneme sahip olmaktadır (Karacabey, 2009:30). Benimsediği dünya görüşü doğrultusunda tiyatro sanatının bileşkesi olan bütün alanlarda seyirci, oyuncu, dramın formu ve özü, sahne dizaynı gibi konularda eskinin değişmesi değil tam anlamıyla ayrımlı bir yeniyi dönüşmesini sağlamaktadır. Epik tiyatroda her eylem ve davranış tiyatronun mikro düzeyde bir yaşam laboratuvarı olası avantajı kullanılarak sosyalebilimci bir irdelemeye tabi tutulmaktadır. Brecht'in Marksist öğretiyi kaldırarak kullandığı bilinmektedir. Bununla birlikte konu insan olduğunda vazgeçilmez bir diğer araştırma alanı oluşturan psikoloji hakkında yöntemin fazla bir şey söyleyeceği olmamaktadır.

Epik tiyatro yöntemi gereği gözlem yoluyla elde ettiği toplumsal çelişkileri ortaya çıkartmak için "yabancılaştırma etkisi" kavramını kullanmaktadır. Brecht bu kavram ile gündelik gerçekliği farklı bir ışık altına yerleştirerek yakınlık ve aşinalıktan ötürü görünmez olanı estetik uzaklık sayesinde görünür kılınmasını sağlamaktadır. (Candan, 1994:158). Brecht epik tiyatroda teatralite kavramına çok

önem vermektedir. Teatral sergilemenin toplum açısından pratik bir değer taşıması ilkesi, ‘oyun alanı ve gündelik hayat’ arasındaki paradoksun çözümünde Brecht açısından can alıcı bir öneme sahip olmaktadır. Tiyatro etkinliği hem oyuncular hem de seyirciler açısından gündelik hayatın pozitif yönde değiştirilebilmesi için gerekli itkileri bulup örgütleyebilmelidir. Dolayısıyla oyuncunun yönelimi sahne dışına dönüktür. Sahnede yöneme uygun biçimde oynayabilmesi için gerekli bakış açısını da bu yolla üretebilir. Diğer taraftan seyirci önünü çıkarılan sahnelemenin oyunsal niteliği korunur yani Meyerhold sisteminde olduğu gibi tiyatro, tiyatro olduğunu asla gizlemeye çalışmaz ve asıl olarak seyircinin çıkarını gözetir. Brecht sahnelediği oyunlarda seyirciye tiyatroda olduklarını hatırlatmakta ve bunu da teatralite ile sağlamaktadır. Brecht oyunlarında temelde toplumsal paradoksları ortaya çıkarmak için teatralite kullanmaktadır (Karaboğa, 2018:233).

Antonin Artaud yirminci yüzyılda önemli bir çağdaş tiyatro kuramcısı olarak ortaya çıkmaktadır. Tiyatro’da gerçekçi-doğalcı biçimine karşı gelmektedir. Tiyatro’daki gerçeklik ile sıradan gerçekliğin farklı olduğunu anlatmaktadır (Birkiye, 2007:72). Gerçekçi-doğalcı tiyatroda olduğu gibi ekspresyonist ve sürrealistlerin de gündelik yaşamı sahne üzerinde kopya etmelerini yanlış bulmaktadır. Artaud, Batı Tiyatrosu’nun insanın ruhsal meselesi ile toplumsal meseleler üzerinde yoğunlaşan muhafazakâr bakışına karşı çıkarak tiyatronun ilkel ritüellerdeki işlevinin yeniden kazandırılmasını amaçlamaktadır. Varoluşun gizlerinin bilinçaltında saklı olduğunu, insanları şiddete ve felakete sürükleyen de bu bastırılmış duygular olduğunu vurgulamaktadır. Bir önerme olarak da tiyatronun bu bastırılmış duyguları ortaya çıkarabileceğini savunmaktadır. Artaud’un düşlere, ruhun ilkel derinliklerine odaklanan bu yaklaşımını vahşi kaynakları ve ilkel kültürü de içine alarak genişletmesi onu ‘uygarlık karşıtı’ formları bulmaya çalışan önemli biri haline getirmektedir (Karabulut, 2010:112).

Antonin Artaud aradığı tiyatro biçimini Bali dans tiyatrosundan etkilenecek geliştirmektedir. Geliştirdiği tiyatro biçimi ‘Vahşet Tiyatrosu’ olarak adlandırılmaktadır (Birkiye, 2007:74). Düşlediği tiyatro biçimini gerçekleştirmek için Meksika’ya giden Artaud orada Tarahumara yerlileriyle uzun bir süre boyunca gizli esrik bir yaşam sürdürmüştür. Mevcut tecrübe ettiklerinden yola çıkarak tiyatro biçimini oluşturmuştur. Artaud, gerçekçi tiyatroya karşı kendi teatral biçimi oluşturmak için ele alacağı temalar çağın başlıca huzursuzluk ve endişelerini dile

getiren konular, bunlara ait kozmik, evrensel, eski metinler ve önceki Meksika, Hint, İran kozmogonileri olmuştur. Bunları yorumlayarak ifade etmektedir. Kendi teatral biçimi açısından ise halkın en içine kapanık ve dalgın kesimleri için ebediyen tutkulu ve duyarlı olan bir şiirin kaynaklarına tekrardan dalması gerekliliği geçmiş ilkel metinlere dönüş yoluyla gerçekleştirilmektedir. Bu metinleri doğrudan doğruya sahneye taşımakta ve kelimeler içinde boğulmaksızın hareket, yüz ifadesi, jestler ve mimiklerle ifade etmektedir. Artaud'un 'Vahşet Tiyatrosu' ilkesel olarak gösteri üzerine temellendirilmektedir. Yükseklik, derinlik, perspektif açılarından, sahne ve salon ayrımını ortadan kaldırarak (*ambarlar, fabrikalar ve uçak hangarlarını tiyatroya dönüştürme düşüncesi*), yeni uzam ve zaman anlayışını beraberinde getirmiştir (Artaud, 1993:107).

Artaud, teatrallliği psikolojik gerçekçi batı tiyatrosunun gerçekleştiremediğini metafizik eğilimli doğu tiyatrosunun gerçekleştirdiğini söylemektedir. Yoğun jest, işaret ve davranış yığınıyla bezeli bu tiyatro 'Vahşet Tiyatrosu'nun temelini oluşturmaktadır. Artaud'un tiyatrosundaki vahşet yalnızca tepki sağlamak için kullandığı bir araçtır. Artaud'un savunduğu vahşet her şeyden önce fiziksel anlamda değil ahlaksal ve ruhsal anlamda bir şiddeti içermektedir (Artaud, 1993:109). Artaud teatrallliği yoğun jest, fiziksel hareketler ve işaretlerle inşa etmektedir.

Özetlemek gerekirse Platon, teatrallüğün insanları gerçek olandan ve bilgidan uzaklaştıran bir kavram olarak yorumlamaktadır. Aristoteles ise teatrallüğün insanların özünde var olduğunu ve onları bilgiye yakınlaştıran kavram olduğunu söylemektedir. Denis Diderot'da insanların teatrallliği kullanarak gerçek yaşamlarından farklı rollere bürünerek kendilerine bir düzen oluşturduklarını anlatır. Friedrich Nietzsche ise insanların teatrallliği tıpkı oyuncular gibi kullanarak günlük hayatta karşılarına çıkanları kolayca aldatabildiklerini vurgulamaktadır. Michael Freid ise teatrallüğün 'şimdi ve burada' var olma zorunluluğunu gerektirdiği için sanatın sürekliliğini ve kalıcılığını engellediğini söylemektedir. Tracy C. ve Thomas Postlewait'te, teatrallüğün gerçeklik ile kurgu arasında oluşan tüm göstergelerle ortaya çıktığını ve teatrallüğün özü gereği içi boş ve içi doldurulmaya müsait olan taşıyıcı olduğunu anlatmaktadırlar. Richard Wagner, birleşik sanat yapıtlarını beraber kullanmada ve sahnelemede teatrallüğün öncü olduğunu vurgulamaktadır. Adolphe Appia da sahnelemelerinde teatrallliği kullandığı ışıklarla simgesel bir biçimde ifade etmektedir. Edward Gordon Craig de sahnede gerçeğin yansısını değil yaşamın

derindeki anlamının ifadesini teatrallikle ortaya çıkarmakta, teatrallığı görsel bir sanat olarak ifade etmektedir. Konstantin Stanislavski ise teatrallığın insanları sahne gerçekliğinden uzaklaştırdığını söylemektedir. Alexander Tairov, tiyatronun olanaklarıyla farklı biçimleri bir araya getirerek teatrallığı kullanmaktadır. Yevgeni Vakhtangov da tiyatrodaki gerçekliği çarpıtarak teatral olanı ortaya çıkarmakta ve göstermektedir. Vsevolod Meyerhold, sahnede çeşitli sanat dallarını bir araya getirip stilize ederek teatrallığı kullanmaktadır. Bertolt Brecht ise oyunlarında toplumsal paradoksları ortaya çıkarmak için teatrallığı uygulamaktadır. Antonin Artaud, fiziksel hareketlerle, zamanı ve mekânı yeniden kurgulayarak teatral olanı ortaya çıkartmaktadır.

Yukarıda Teatrallik kavramının tarihsel yolcuğu ve literatürdeki tanımı, yeri ve önemi araştırılmıştır. Teatrallik kavramının farklı filozoflar, kuramcılar ve yönetmenler tarafından nasıl tanımlandığı ve nasıl yorumlandığı incelenip ortaya çıkarılmıştır. Ortaya çıkan bilgilerden yola çıkarak teatrallik kavramının tiyatronun olanaklarıyla ortaya çıktığını söyleyebilmekteyiz. Teatrallik ve gerçeklik kavramları birbirleriyle ilişkilendirilebilmektedir. Filozofların, kuramcılarının ve yönetmenlerin teatrallik kavramı ile ilgili tanımlamaları aşağıdaki tabloda metodolojik olarak karşılaştırılacaktır.

Çizelge 4 Teatrallik Kavramı ile İlgili Tanımların Karşılaştırılması.

Kişiler	Teatrallik Kavramı ile İlgili Tanımlar
Platon (MÖ428/7MÖ 348/7):	Teatrallik, insanları gerçek olandan ve bilgiden uzaklaştıran bir kavramdır.
Aristoteles (MÖ384MÖ322):	Teatrallik, insanların özünde var olan ve onları bilgiye yakınlaştıran bir kavramdır.
Denis Diderot (1713/ 1784):	İnsanlar, teatrallığı kullanarak gerçek yaşamlarında farklı rollere bürünerek kendilerine bir düzen oluşturmaktadırlar.
Friedric Nietzsche (1844/ 1900):	İnsanlar, teatrallığı tıpkı oyuncular gibi kullanarak günlük hayatta karşılarına çıkanları kolayca aldatılabilmektedirler.
Michael Freid (1939):	Teatrallik, ‘şimdi ve burada’ var olma zorunluluğunu gerektirdiği için sanatın sürekliliğini ve kalıcılığını engellemektedir.
Tracy C. Davis (1960) ve Thomas Postlewait (1941):	Teatrallik, gerçeklik ile kurgu arasında oluşan tüm göstergelerle ortaya çıkmaktadır. Teatrallik özü gereği içi boş ve içi doldurulmaya müsait olan taşıyıcı olmaktadır.
Richard Wagner (1813/1883):	Teatrallik kavramı, birleşik sanat yapıtlarını bir arada kullanmaya imkân sağlamaktadır.
Adolphe Appia (1862/1928):	Teatrallığı sahnede simgesel bir biçimde göstermektedir.
Edward Gordon Craig (1872/1966):	Sahnede gerçeğinin yansımasını değil, yaşamın derindeki anlamının ifadesini teatrallik kavramıyla ortaya çıkarmaktadır. Teatrallığı görsel bir sanat olarak ifade etmektedir.
Konstantin Sergeyevic Aleksyev Stanislavski (1863/1938):	Teatrallik, insanları gerçeklikten uzaklaştırmayı hedeflemektedir. Teatrallik, sahnelemelerde gerçekliğin algılanmasını engellemektedir.
Aleksandr Yakovleviç Tairov (1885/1950):	Teatrallik kavramı, farklı sanat biçimlerinin bir arada kullanılması ve gösterilmesi yoluyla ortaya çıkmaktadır.

Çizelge 4 (devamı) Teatrallik Kavramı ile İlgili Tanımların Karşılaştırılması.

Kişiler	Teatrallik Kavramı ile İlgili Tanımlar
Yevgeni Vahtangov (1883/1922):	Gerçekliği ve tiyatronun olanaklarını bir arada kullanarak teatrallığı ortaya çıkartmaktadır.
Vsevolod Meyerhold (1874/1940):	Teatrallik kavramı, tiyatro için bir kurtuluş olmaktadır. Farklı sanat biçimlerini bir araya getirerek onları stilize ederek, teatrallığı oluşturmaktadır.
Bertolt Brecht (1898/1956):	Teatrallik kavramı toplumsal paradoksları ortaya çıkartmaktadır.
Antonin Artaud (1896/1948):	Teatrallik kavramı zamanın ve mekânın, farklı fiziksel hareketlerle tekrardan kurulmasını sağlamaktadır.

1. Teatrallığın özellikleri

Gerçekte tüm teatral özellikler göstergelerin göstergesi olmaktadır. Bu tüm estetik dizgelere özgü bir özelliktir. Ancak önemli tarafı da tiyatroyu şiirden, müzikten, resimden ayıran göstergeleri maddi olarak değişmeden kullanabilmesidir (Meyerhold, 1997:113). Şöyle ki tiyatrodaki jesttik gösterge, linguistik gösterge linguistik gösterge olarak kalabilmektedir. Göstergelerin göstergesi olma özelliği teatral göstergenin hareketliliğini (*mobilitaet*) sağlamaktadır. Dekorun sözlerle, aksesuarın jestlerle yaratılabilmesi göstergenin hareketliliğiyle sağlanabilmektedir. Teatral göstergelerin sahip olduğu bir başka önemli özellik çok işlevlilik (*polyfunktionalitaet*) tir. Bir sandalye, üzerinde oturuş bir nesne olması dışında bir dağ, bir merdiven, bir kılıç vs. olarak kullanılabilir. Sandalye oyuncunun ona yüklediği anlamı üretmektedir. Bu biçimde tüm teatral göstergeler çok farklı anlamlar üretebilmektedir. Yukardaki bilgilerden yola çıkarak stilize, stilizasyon, deformasyon, grotesk, maske, simultane sahne ve fiziksel tiyatro gibi bazı kavramlarla ortaya çıkmış ve bir araştırma temelinde şekillenmiştir (Kocabay, 2008:70).

Stilizasyon kavramı: Üsluplaştırılmış, doğadaki formların belli bir üslubun ya da tekniğin gereği sadeleştirilmiş biçimi olmaktadır (Lichte, 2016:21). Bir şekli özelliği bozulmadan sadeleştirmek veya belli bir tarz haline getirmek, dekoratif bir görünüm sağlamak. Stilize teatrallik, farklı sanat biçimlerini ve tiyatro biçimlerini sahnelemede olanaklı kılacak denli yalın bir tekniği somutlaştırmaktadır. Stilize teatrallik oyuncuya doğal, heykelvari plastikliğini kullanabileceği üç boyutlu bir alan yaratarak onu tüm sahnelerden özerk kılmaktadır. Stilizasyon sayesinde sahne donanımlarını bir kenara atabilmekteyiz ve oyuncu tüm dışsal süslerden özerk bir biçimde rolünü yorumlayabileceği yalın bir alana kavuşabilecektir. Stilize teatrallik, oyuncuyu ilgisiz sahne donatılarının gelişigüzel demetinden özgür kılarak ve teknik aygıtları en aza indirgeyerek oyuncunun yaratıcı güçlerine ayrı bir önem vermektedir. Stilize teatrallik

taban ışıklarını kaldırarak sahneyi oditoryum ile aynı düzeye yerleştirmektedir (Şahin, 2021:44).

Stilizasyon sahne tasarımında yönetmenin görevi oyuncuyu kontrol altına almak değil yönetmektir. Yazarın ruhu ile oyuncunun ruhunu bağlayacak bir köprü işlevi görmelidir. Stilize tiyatro yazar, yönetmen ve oyuncuya ek olarak dördüncü yaratıcıyı ön plana çıkarmaktadır. Ön plana çıkan dördüncü yaratıcı seyirci olmaktadır. Stilize tiyatrodaki seyirci sahne aksiyonu ile önerilen ayrıntıları tamamlamak için imgelemine çalıştırmak zorunda kalmaktadır. Stilize tiyatrodaki seyirci bir an bile karşısında bir oyuncunun oynadığını ve oyuncu da hiçbir zaman ayaklarının altında bir sahne ve etrafında bir dekorla seyircinin karşısında olduğunu unutmamalıdır (Şahin, 2021:45).

Stilizasyon ve deformasyon kavramları: Nesnelerin öz yapısını kaybettirmeden sadeleştirerek şematik formlara dönüştürmek olarak tanımlanmaktadır (Turani, 1993:144). Deformasyon ise objenin karakterini bozmayacak ayrıntıların azaltılarak sadeleştirilmesidir. Diğer bir tanım ise biçimin bozulması demektir. Kısaca yeniden ‘forme etmek’ anlamına gelen biçimlendirmenin, stilizasyon ve deformasyon kavramlarıyla olan bağlantısı tanımların kendisinden de anlaşılacağı üzere birebir ilişkilidir. Bu ilişkinin özünde sanatsal yaratımın yani biçimlendirme sürecinin doğasında stilizasyon ve deformasyonun olması sanatçının ifade sürecinin bir sonucu olarak ortaya çıkmasını sağlar. Sanatçı şekillendirme aşamasında stilini ortaya çıkarmak için deforme ederek stilize etme yoluna girişmekte ve bu aşamalar da stilizasyon ve deformasyonu oluşturmaktadır (Uygan, 2010:29).

Biyomekanik oyunculuk yöntemin kurucusu olan Meyerhold geleceğin tiyatrosunun gündelik gerçekliğin ötesinde ya da ardındaki şiirsel, metafizik ruh halini ortaya koyan, seyircinin düş gücünü eyleme geçiren, seyirci ile oyuncunun kaynaşmasını amaçlayan bir tiyatro olduğunu düşünmektedir. Meyerhold’un, tiyatrosunun kendi özgün dilini oluşturmak için geliştirdiği tarz stilizasyon şeklinde belirmektedir. Sonrasında da grotesk biçimiyle kapsamı derinleşen stilizasyon Meyerhold yönteminde çok önemli bir yere sahip olmaktadır. Ona göre sanatların ayırt edici niteliği ve bütün sanatsal ‘-izm’lerin ortak noktası başlıca stilize olmalarıdır (Karaboğa, 2018:144).

Meyerhold oyuncunun sahne üzerinde plastiğini kullanabilmesi yani gündelik davranışı, gündelik dışı davranışa transfer ederek yeni bir plastik yaratabilme yolunun stilizasyon ve deformasyondan geçtiğini vurgulamaktadır (Meyerhold, 1997:315). Stilize ve deformatif tiyatro, oyuncuyu dekordan özgür kılarak ona katıksız, heykelsi plastiği kullanabileceği üç boyutlu bir zemin yaratmaktadır. Tiyatroda stilizasyon ve deformasyonun bir arada kullanılmasıyla birlikte teatrallik ortaya çıkmaktadır. Meyerhold stilizasyon ve deformasyon üzerine yaptığı çalışmada sahne dekorasyonunun doğalcı biçimden uzaklaştırılarak sahne tasarımında oyunun düşünsel planına yaratılmak istenen duygusal atmosfere uygun düşen işlevsel ve stilize sahne donanım sisteminin geliştirmesinde başarılı olmuştur (Meyerhold, 1997:316).

Grotesk kavramı: görsel değerlerin ve kavramların ağırlıkla kullanıldığı bir yöntem olarak belirlemektedir. İlk olarak bu kavram plastik sanatlarda ortaya çıkmıştır. Roma'da yapılan kazılarda ortaya çıkan insan- bitki karışımı heykeller iki karşıtı birlikte barındırması bakımından ilk örnekler arasında gösterilmektedir. Groteskin kelime kökü grotte (*mağara*) dir (Salihoğlu, 2016:55). Ortaya çıkan bu görseller irkiltici ve çirkin olarak belirtilmişlerdir. Daha sonrasında meyveler ve çiçeklerin halılar ve perdeler üzerindeki motiflerde bir arada kullanılması iç içe geçirilmesiyle birer süsleme çeşidi olarak yayılmıştır. Groteske bir süsleme çeşidinden çok anlatım biçimi olarak bakıldığında tarihsel olarak farklı dönemlerde farklı ifadeler bulunduğunu söyleyebilmekteyiz. Bu biçim tiyatro ve edebiyatta komik olanın bir çeşidi olarak gösterilmektedir. Grotesk, yaşanan gerçekle uzlaşmazlık, bağdaşmazlık gösteren tiyatro oyunlarında kullanılmaktadır. Grotesk başlıcalıkla ekspresyonist tiyatrodaki özel bir anlatım aracı olarak önem kazanmıştır. Avangart tiyatronun da başlıca öğesi olmaktadır (Çalışlar, 1993:81).

Grotesk, kavramsal olarak olayların ya da durumların kaba, tuhaf, gülünç bir şekilde gerçek dışı olarak çarpıtılması, insanların ya da doğada bulunan canlıların bir yandan korkutucu ve deforme edilmiş ama diğer yandan komik bir biçimde ele alınması olarak tanımlanmaktadır (Nutku, 2017:297). Ancak Meyerhold groteski kavramsal olarak değil teknik bir boyutta ele almıştır. Bu açıdan grotesk, stilizasyonun soyut anlatım boyutuna varacak kadar derinleştirilmesi yani deforme edilmesi olarak tanımlanmakta ve deformasyonla aynı anlamda kullanılmaktadır. Diğer bir ifade ile deformasyonun tiyatrodaki karşılığı grotesktir ve teknik bir anlatım yöntemi olarak ele alınmaktadır (Pavis, 1998:165-166). Meyerhold grotesk tekniğini kendi biyomekanik

oyunculuk tekniğiyle birlikte kullanılmaktadır. Grotesk ve dolayısıyla biyomekanik oyunculüğün temelini oluşturan alıştırma ve incelemelerin amacı oyuncuya fizik kondisyonunu, malzemesini denetlemeyi öğretmek, başka bir formla sahne uzamında vücudunun bilincine varmasını sağlamaktır (Meyerhold, 1997:328).

Maske Kavramı: Geçmişten günümüze kadar sadece teatral gösterilerde değil dini törenlerde, karnavallarda ve günlük yaşamda da karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca dünyanın dört bir tarafından da insanlara umut, bereket, şans getirdiğine inanılmaktadır (Üstündağ, 2011:2). Maske iyi anlamda kullanıldığı gibi kötü anlamlarda da kullanılmaktadır. Yapısı gereği birçok biçime uygun hale gelmektedir. Maske sözcüğü dilimize Fransızcadan geçmiş ve “boyalı karton, kumaş veya plastikten yapılan ve başkalarınca tanınmamak için yüze geçirilerek kullanılan yapma yüz”, “korunmak için özel olarak yapılıp yüze geçirilen şey”, “gerçek duyguları veya bir şeyin gerçek görünüşünü gizleyen aldatıcı görünüş, davranış” gibi anlamlara gelmektedir. Gösterim sanatlarında ise maske oyuncunun yüzünü gizleyerek ve insancıl anlatımını kapatarak seyirciyle arasında duyuşal bağları kuran yapay bir yüz olmaktadır (Doğan, 2009:720).

Tiyatroya özgü geliştirilmiş ve farklı biçimlerde görünen maskeler de bulunmaktadır. Örneğin Uzakdoğu Tiyatrosu’nda ya da Commedia dell’Arte’de oyuncuların kullanıldığı maskeler gibi. Makyajla oluşturulan maskelerin dışında statik maskeler de bulunmaktadır. (*Noh tiyatrosu, Antik tiyatro vs.*) Statik maske takmış bir oyuncu A, X olma yanılsamasını oluşturmaz, X’i direkt oynar. Böylece statik (*sabit*) maske, teatral temel yapının en iyi göstergesi olma özelliğini taşımaktadır. Yani oyuncunun birisini canlandırdığını ifade etmektedir. Bu maske kült bağlantısını yitirmiş olsa da bu nedenle ortaya çıkmış daha sonra bir kişinin birkaç rol üstlenmesine izin verdiği için kullanılmıştır. Ancak oyuncunun yüzü değişmediği için maskeler yalnızca tip yaratımına uygundur (*Commedia dell’Arte*). Yüzün şekli bu maskelerle sabit olduğu için diğer kinetik göstergeler, jestler ve hareketler mimiğin yerine geçer ve bunlar dansa yaklaşan abartıyla sunulabilir (Kocabay, 2008: 57).

Maske kavramı, Bertolt Brecht tarafında geliştirilen epik tiyatro oyunlarında da kullanılmaktadır. Brecht’in doğu tiyatrosuna ve sokak gösterilerine olan hayranlığı onu maske kullanımına itmektedir. Kullanılan bu maskeler ilk zamanlar makyaj olarak karşımıza çıkmaktadır. Brecht bu maskelerin daha sonra yabancılaştırma efektine hizmet ettiğini keşfedip sanat hayatı boyunca farklı oyunların da maskeye yer vermiştir (Smith, 1984:135). Böylece Brecht maskeyi, sahnenin farklı özellikleri arasında

diyalektik gerilimler üretmek için önemli bir kural olarak görmektedir. Brecht maskeyi yapay olduğu için dramatik formları stilize etmekte kullanmaktaydı. Brecht'in oyunlarda maske kullanılmasını istemesi duygusal veya psikolojik detayları azaltmada kontrolü olan bir oyun biçimi yaratan Doğu Tiyatrosu'ndan etkilenecek kullanmasıdır. Brecht bazen fiziksel maskeleri karakterin hareketleriyle olan ilişkisinin işlevini arttırmak ve netleştirmek hedefiyle bazen de bir trans oluşum aracı olarak oyuncunun karakterinde her önemli dönüşümde kullanmaktaydı (Mitchell, 1985:68). Brecht, 'gestus' (*toplumsal tavır*) konusunda oyuncuya her zaman rol yarattığı bilincinde olduğunu ve rol karakteri ile özdeşleşmeme farkındalığından bahsetmektedir. Brecht değişen duyguları sembolize etmek hedefi ile aynı karaktere birden fazla maske kullandırmıştır. Maske bu bağlamda duygusal dönüşümün gestusu olarak kullanılmıştır. Maske rol kişisini soyutlayarak genelleştirmeye yardımcı olmaktadır (Karacabey, 2009:41).

Simultane sahne: Zamandaş bir oyun alanı üzerinden birden çok mekânın eş zamanlı gösterilmesi olarak tanımlanmaktadır. Böylece oyun için bir oyun alanından öbürüne geçmek ara vermeden yapılabilir. Simultane sahne düzeni ilk defa Ortaçağın dinsel oyunlarında görünmektedir. Orta Çağ'da Theatrum Mundi oyunları simultane sahne biçiminde gösterilmekte ve bu sahne düzeniyle birlikte teatrallik ön planda olmaktadır. Gösterilen bu oyunlardaki teatrallik simultane sahne düzeniyle birlikte ortaya çıkmaktadır (Sözbir, 2010:27).

Orta Çağ'da yapılan tiyatro 'şeytanın kilisesi' olarak isimlendirilip yasaklanmış olduğundan tiyatro mekânı açısından önemli süreçler olmamaktadır (Şener, 2008:265). Dünyasal gerçeklere dayanan tiyatro sanatının Ortaçağ'da baskın olan din ortamında yerini bulması mümkün olamadı ancak insandaki seyir ve oynama içgüdüsünden hareketle tiyatro sanatı büyük ölçüde dine hizmet etmekteydi. Orta Çağ'da sergilenen Theatrum Mundi oyunları aktif halk katılımının üst düzeyde olması sebebiyle gelecek dönemlerin önünü açmakta büyük bir fayda sağlamıştır. Bu dönemde kilise ve pazar yerleri tiyatro yerleri olarak kullanılmıştır. Kilise ve pazar yerlerinde sergilenen oyunlar simultane sahne biçimiyle gösterilmiştir. Kilise ve pazar yerlerinde oyun alanları gösteriliyordu. Bu oyun alanlarında kilisenin de içinde yer alan mansionlar kurulurdu. Dışarda geçen dini oyunların yerlerinde hikâyenin bütün sahneleri kimi ev şeklinde kimiye yalnızca bir yükselti olan oyun yerlerinde gösterilirdi. Tek bir oyun alanında farklı oyun mekanlarının bulunduğu bu oyun tasarımı sadece simultane sahne

biçimiyle mümkün olmuştur. Simultane sahne düzeni sayesinde birden çok oyun mekânı aynı sahnede gösterilmektedir. Aynı sahne üzerinde gösterilen birden çok oyun mekanları kesintisiz bir eylem çizgisini göstermemize de yardımcı olmaktadır. Oluşan kesintisiz eylem çizgisi de ancak teatral özelliklerle mümkün olmaktadır (Nutku, 2000:287).

Fiziksel tiyatro: Vücudun metinden daha dokunaklı olduğu bir ifade biçimi olarak da günümüz tiyatrosunda yerini almış durumdadır. Kendi içinde mim, clown, comedia del'arte ve dans gibi farklı bedensel disiplinleri barındıran fiziksel tiyatronun içinde bulunan disiplinler tiyatronun olanaklarıyla birleşip teatral bir biçimde sergilenmektedir (Lichte, 2016:131).

Fiziksel tiyatro, tiyatro sanatının tarihsel süreci içinde belli bir akım ya da oyunculuk kuramıyla başlamamıştır. Çünkü tiyatronun yaşamla doğrudan bağ kurarak ritüele dayalı bir biçimde ortaya çıkışı ve belli kurallar dahilinde bir estetik anlayışla sanatsal bir forma dönüşmesi zaten oyuncunun fiziksel ifade formuyla mümkün olmuştur. Bir başka deyişle tiyatro doğuşundan itibaren fiziksel olmaktadır (Lichte, 2016:135).

Yirminci yüzyılın başında gerçekçi akımın savunduğu düşünceleri reddederek sahnede soyut ve biçimsel olana ilgi duyan estetikçilik, simgecilik, gerçeküstücülük, gelecekçilik ve dışavurumculuk gibi öncü akımların ortaya çıktıklarını görmekteyiz. Ortaya çıkan bu akımlarla birlikte birçok sanatçı ve kuramcı tiyatro ve oyunculuk sanatıyla ilgili fikirler üretmiş ve çeşitli uygulamalar gerçekleştirmiştir (Şener, 2008:220). Karşı gerçekçiler arasında simgecilik ve sentez tiyatro anlayışının temsilcileri olarak kabul edilen Richard Wagner, Adolphe Appia ve Gordon Craig teatralite ve stilizasyon kavramlarını savunan Rus biçimcileri Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov ve Yevgeni Vakhtangov gibi isimler karşımıza çıkmaktadır. Bu isimlerin genel olarak tiyatroyu birçok sanat dalını da içinde barındıran bütüncül bir sanat dalı olarak gördüğü ve oyunculuk sanatının ise harekete ve fizikselliğe dayalı bir biçimde gerçekleştirilmesi gerektiğini savunmakta ve uygulamaktadırlar (Nutku, 1985:159). Böylelikle fiziksel tiyatronun teatral biçimde tekrar ortaya çıktığını ve uygulandığını görmekteyiz.

Adolphe Appia, oyuncuyu canlı ve eylem halindeki bir insan bedeni şeklinde kabul etmiş, onu üç boyutlu bir öge olarak değerlendirmiş ve sahnelemeyi onun bedeni üzerinde biçimlendirmiştir. Appia, tiyatro gösterisinin gerçekleşmesi için uzam ve zaman kullanımının oyuncunun simgesel eylemleri, dili, mimikleri ve jestleriyle oluşturulması gerektiğini vurgulamaktadır. Appia'ya göre tiyatro sanatının bütün öğelerini uyumlu bir devinim ile en iyi ifade edecek etmenlerden biri müzik olmaktadır. Müziği duygu değişimlerinin bir ifadesi ve zamanı kontrol eden bir unsur olarak görmektedir. Müzikle ve fiziksel olanla beslenen bir oyuncunun ritim duygusunda duyarlılık kazanacağına inanmaktadır. Böylece ona göre oyuncu, yorumunu ve yönelişlerini yalnızca konuşarak ifade etmekten kurtulacak ve ritmik düzenlemelerle kendi kişiliğinden kurtulmuş olacaktır. Oyuncular fiziksel hareketlerle uzamı ve zamanı kendi bedenleri üzerinde inşa etmekte ve bunu teatral bir biçimde göstermektedirler. Böylelikle sözel olanın yerine bedensel olan ön plana çıkmaktadır (Candan, 1994:78).

Özetlemek gerekirse Stilize teatrallik, farklı sanat biçimlerini ve tiyatro biçimlerini sahnelemede olanaklı kılacak denli yalın bir tekniği somutlaştırmaktadır. Stilizasyon da nesnelerin karakterini kaybettirmeden basitleştirerek şematik biçimlere dönüştürerek teatralliği sağlamaktadır. Deformasyonda ise objenin karakterini bozmayacak ayrıntıları azaltılarak sadeleştirilir ve böylelikle teatral olan ortaya çıkmış olur. Grotesk ise olayların ya da durumların kaba, tuhaf olanları gülünç bir biçimde gerçek dışı olarak çarpıtır; insanların ya da doğada bulunan canlıların bir yandan korkutucu ve deforme edilmiş ama diğer yandan da komik bir biçimde ele almasıyla teatral olana hizmet etmiş olur. Maske kullanımı da teatral yapının en iyi göstergesi olma özelliğini taşımaktadır. Yani oyuncunun sahnede başka birini canlandırıldığını ifade etmekte ve bu da teatral olanın olanaklarıyla mümkün olmaktadır. Simultane sahne ise eş zamanlı mekânların aynı anda göstermesini sağlamak ve aynı sahne üzerinde gösterilen mekanlarda teatral olanı sunmaktadır. Fiziksel tiyatro sayesinde oyuncular fiziksel hareketlerle uzamı ve zamanı kendi bedenleri üzerinde inşa etmekte ve bunu teatral bir biçimde göstermektedirler.

Yukarıda teatrallik kavramı stilize, stilizasyon, deformasyon, grotesk, mask, simultane sahne ve fiziksel tiyatro kavramlarıyla sorgulanmıştır. Önce araştırılan kavramların tanımları sonra da teatrallik kavramı ile ilişkileri araştırılmıştır. Ortaya

ıkan bilgiler detaylı bir biçimde yazılmıştır. Yukardaki kavramların teatrallik kavramı ile ilişkileri aşağıdaki tabloda karşılaştırılmaktadır.

Çizelge 5 Teatral zelliklerin Karşılaştırılması.

Kavramlar	Teatral zelliklerin Karşılaştırılması
Stilize	Farklı sanat biçimlerini ve tiyatro biçimlerini sahnelemede olanaklı kılacak denli yalın bir tekniğı somutlaştırarak teatral formu sağlamaktadır.
Stilizasyon	Sahne üzerinde gerekli olan (dekor, kostüm, aksesuar, vb.) nesnelerin karakterini kaybettirmeden basitleştirerek şematik biçimlere dönüştürerek teatralliğı sağlamaktadır.
Deformasyon	Sahne üzerinde gerekli olan objelerin ve nesnelerin (dekor, kostüm, aksesuar, vb.) karakterini bozmayacak ayrıntıları azaltılarak sadeleştirilir ve böylelikle teatral olan da ortaya ık mış olur.
Grotesk	Sahne üzerinde yaşanan olayların ya da durumların kaba ve tuhaf olanları gülünç bir biçimde gerçek dışı olarak çarpıtılır; korkutucu ve deforme edilmiş biçimlerle teatralliğı ortaya çıkarılır.
Mask	Sahne üzerinde bulunan oyuncuların farklı sosyal sınıflara ait ya da farklı mitolojik tiplerin maskelerini takıp çıkarmaları, farklı renklerle yüzlerini boyatmaları bir teatral gösterge olmaktadır.
Simultane Sahne	Sahne üzerinde birden fazla mekânın aynı anda aynı yerde gösterilmesi teatralliğı ortaya çıkartmaktadır.
Fiziksel Tiyatro	Sahne üzerinde oyuncuların fiziksel hareketlerle uzamı ve zamanı kendi bedenleri üzerinde inşa etmeleri teatral gösterge olmaktadır.

III. EMRAH EREN OYUNLARINDA GERÇEKLİK VE TEATRALLİK

A. Emrah Eren

Emrah Eren, 1979 yılında Balıkesir'in Bandırma ilçesinde doğmuştur. Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Tiyatro Bölümü'nden mezun oldu. Aynı yıl İstanbul'a yerleşip Bakırköy Belediye Tiyatroları'nda oyuncu olarak çalışmaya başlamıştır. Oyuncu olarak rol aldığı oyunlar; Dilekçe, Bahar Noktası, Cephede Piknik, Klakson Borazanlar ve Bırtlar, Sezuan'ın İyi İnsanı, Günün Adamı, Yağmurcu, Dava, Külhanbeyi Müzikali, Sıkıyönetim, Sokak Kızı İrma, Yanlışlıklar Komedyası ve Cıngıllı olmaktadır. Bakırköy Belediye Tiyatroları dışında konuk oyuncu olarak bazı tiyatrolarda da çalışmıştır. Bunlar; Kenter Tiyatrosu (*Cimri Oyunu*) ve Talimhane Tiyatrosu (*Damdaki Kemancı Müzikal Oyunu*) olmaktadır.

Emrah Eren, oyuncu olarak başladığı kariyerine daha sonra çeşitli oyunlarda asistanlık ve yönetmen yardımcılığı yaparak devam etmiştir. İlk asistanlık yaptığı oyunlar; Yücel Erten'in yönettiği Asya Prodüksiyon Tiyatrosu yapımı "Kadınlar Devleti" adlı oyun ile Ali Taygun'un yönettiği, Bakırköy Belediye Tiyatroları yapımı "Sezuan'ın İyi İnsanı" adlı oyun olmuştur. Daha sonra Turgay Kantürk'ün yönettiği oyunlarda yönetmen yardımcılığı yapmıştır. Bu oyunlar ve sergilendiği yerler; Klakson Borazanlar ve Bırtlar, Tersine Dünya ve Dava adlı oyun Bakırköy Belediye Tiyatroları'nda, Ful Yaprakları ve Bavul Hikayesi adlı oyunlar İstanbul Devlet Tiyatrosu'nda, Kıyamet Suları adlı oyun Eskişehir Şehir Tiyatroları'nda sahnelenmiş ve son olarak Benim Adım Rachel Corrie adlı oyun da A-Z Kültür Ajansı tarafından sahnelenmiştir.

Emrah Eren, çeşitli tiyatrolarda okuma tiyatrosu oyunları da yönetti. Bu tiyatrolar ve oyunlar; Galataperform bünyesinde gerçekleşen "Yeni Metin Yeni Tiyatro" projesi kapsamında "Nereye?" adlı oyunun ilk okuması ve Talimhane Tiyatrosu'nun düzenlediği "Oyun Yaz" Festivali bünyesinde "Münafık" adlı oyunun ilk okuması olmuştur. Bunların dışında Turgay Kantürk ile kurduğu İstanbul Şiir

Tiyatrosu'nda Şiir ve Tiyatroyu aynı disiplinde buluşturdıkları “Aziz İstanbul” konseptli çalışmayı da yönetmiştir.

Emrah Eren'in yönettiği oyunlarda aldığı ödüller; 2019 Yılı Direklerarası Seyircileri Tiyatro Ödülleri – Yönetmen – Meçhul Paşa Oyunu- Tiyatro Adam. 2018 Yılı Afife Tiyatro Ödülleri – Yılın En Başarılı Yönetmeni – Bir Baba Hamlet Oyunu- Baba Sahne. 2017 Yılı Ekin Yazın Dostları Tiyatro Ödülleri – Yılın Yönetmeni- İvan İvanoviç Var Mıydı, Yok Muydu? Oyunu-Tiyatro Adam. 2015 Yılı Ekin Yazın Dostları Tiyatro Ödülleri – Yılın Yönetmeni – Hayvan Çiftliği Oyunu- Bakırköy Belediye Tiyatroları.

Emrah Eren, 2019 yılından itibaren aktif olarak İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Drama ve Oyunculuk Bölümü'nde Oyun Sahneleme dersini vermekte ve Okan Üniversitesi Konservatuvarı'nda da yarı zamanlı, konuk öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.

Bundan sonraki bölümde, çalışmamızın asal kişisini yani Emrah Eren'in yönettiği oyunlardaki reji anlayışını araştıracağız. Yönetmenin metne nasıl yaklaştığını, onu nasıl çözümlediğini inceleyeceğiz. Yönetmen Emrah Eren, sahnelemek için dramatik edebiyatın yetkinliği kanıtlanmış, evrensel nitelikler barındıran, klasik metinleri tercih ederek onun dramatik özünü yeni ve çağa özgü anlatım olanaklarıyla sentezleyip izleyicilere oyunun hikayesini ulaştırmayı hedeflemektedir. Bu tercihlerin sahnelemedeki karşılığı onun oyunlarında plastik anlatımın desteklediği uzam yaratımı, dekor, aksesuar, kostüm, ışık, müzik ve oyunculuk tercihleriyle yerini bulur. Tiyatro yönetmenleri, oyun metnini sahnede icra etmek için birden fazla seçim yapmakta, bazen de çalıştığı metni kendi vesilesine yorumlamakta ve bir biçim tanımlamaktadır. Kısmi zamanlarda da metinden hiç ayrılmadan uygun biçimde sahnelemeyi seçmektedir. Reji tercihlerinden yola çıkarak oyunların araştırılacağı bu kısımda yönetmenin metni sahnelerken seçtiği göstergeleri göz önünde bulundurarak, oyunlarda gerçeklik ve teatrallik hakkında bir sonuca varmak hedeflenmektedir.

1. Hayvan Çiftliği Oyununda Gerçeklik ve Teatrallik

a. Künye

Oyunun Adı: Hayvan Çiftliği

Yazar: George Orwell

Yazıldığı Tarih: 1945

Uyarlayan: Peter Hall

Çevirmen: Özge Kayakutlu

Sahnelendiği Tarih: 2014

Sahnelendiği Yer: Bakırköy Belediye Tiyatroları

Oyun Kastı: Levent Tülek, Alican Yücesoy, Ali Aziz Çölok, Cihan İnancı Bekar, Gözde Ayar, Esra Pamukçu Bozkurt, Esra Ruşen, Mustafa Sercan Yener, Faruk Üstün, Cumhur Arat, Ali Kil, Burç Ara, Kadir Hasman, Emel Turan, Özge Çatak, Eda Özdemir.

Oyunun Aldığı Ödüller: Ekin Yazın Dostları Tiyatro Ödülleri (2015) ‘En İyi Yönetmen’.

b. Öykü

George Orwell tarafından yazılan Hayvan Çiftliği adlı roman (1945), daha sonra yazar Peter Hall tarafından tiyatro oyununa uyarlanmıştır. Bu uyarlama ilk olarak National Theatre (1984) tarafından sahnelenmiştir. Yönetmen Emrah Eren, yazar Peter Hall’ın uyarladığı Hayvan Çiftliği metninden yola çıkarak kendi teatral bakış açısına göre metni tekrardan uyarlamıştır. Bu uyarlamayı dramaturg Ceren Ercan’la birlikte yapmıştır. Bu oyunda Emrah Eren ve Ceren Ercan kendi teatral biçimlerinden yola çıkarak metne yeni bir uzam ve derinlik sağlamışlardır. Yeniden uyarlanan Hayvan Çiftliği metni (2014) Bakırköy Belediye Tiyatroları’nda sahnelenmiştir.

Oyun Bay Jones’in çiftliğinde geçmektedir. Oyun, tekerlekli sandalyede oturan Anlatıcı karakterinin oyunu anlatmasıyla başlar. Anlatıcı, tekerlekli sandalyesiyle birlikte sahneye gelir ve seyircilere oynayacakları oyunu ve yazarı tanıtır. Daha sonra oyunun değindiği sorunları ve yaşamı sorgulayan konuşmalar yapar. İçinde bulunduğu dönemin politik, sosyolojik, kültürel, kapitalist sistemini ve adaletsizliğine değinir. Anlatıcı, konuşmalarına devam ederken diğer yandan da hayvanlar uyanmaya başlar ve kendi aralarında konuşmaya başlarlar. Anlatıcı konuşurken birden öksürük nöbeti geçirir. Öksürürken boğazından kan gelir. Kanı beyaz bir mendille siler, konuşmalarına kaldığı yerden devam eder sonra tekerlekli sandalyesiyle birlikte çıkar.

Bay Jones'un, hayvan çiftliği'nde domuzlar, koyunlar, inekler, tavuklar, atlar, eşekler, köpekler yaşamaktadırlar. Hayvanlar, Bay Jones'un kötü davranışlarından çok sıkılmışlardır. Bay Jones'un onlara haksızlık ettiklerini ve onlara yeterince adaletli davranmadıklarından şikayetçidirler. Bay Jones, hayvanların her şeyinden faydalanmakta ve onlara yeterince bakmamaktadır. Bu durum üzerine hayvanlar geceleri toplanıp kendi aralarında toplantılar gerçekleştirmektedirler. Hayvanlar artık Bay Jones'un davranışlarını ve haksızlıklarını görmezlikten gelmemektedirler. Hayvanlar Bay Jones'ın yaptığı haksızlıkları kendi aralarında tartışmaya başlarlar ve birbirlerini örgütlemeye çalışırlar. Hayvanlar yaptıkları toplantılarda sıklıkla emek, eşitlik, adalet ve kötü koşullarda yaşadıklarını tartışırlar. Bay Jones'un onların emeklerinin karşılığını vermediğinden hareketle bir isyan başlatmak için karar verirler.

Hayvanlar başlatacakları isyan harekâtına 'hayvanizm' adını vermektedirler. 'Hayvanizm' ilkelerine uygun bir yaşam için mücadele edeceklerdir. Kendi aralarında tartışıp karar verdikten sonra 'Hayvanizm' ilkelerini oluşturmuşlardır. Hayvanlar 'Hayvanizm' ilkelerini şarkılar besteleyerek kutlarlar. Hayvanlar artık tüm hazırlıklarını yaparak Bay Jones'un gelmesini beklerler. Bay Jones geldiğinde hayvanlar tepkilerini şarkılarla dile getirirler. Bay Jones, bu durum karşısında şiddete başvurur ama artık bunu gerçekleştiremez. Hayvanlar tepkilerini söyledikleri şarkılarla ortaya koyduktan sonra Bay Jones'u çiftlikten çıkarırlar ve çiftliğin tüm varlık ve idaresini ele geçirirler.

Hayvanlar çiftliği ele geçirdikleri için büyük bir şölenle bu olayı kutlarlar. Şarkılar söylenir, oyunlar oynanır. Daha sonra 'Hayvanizm'in yedi ilkesi okunur ve bu ilkelere bağlı kalmak için sözler verilir. İlkelerin yedincisi 'Hayvanlar eşittir' maddesidir. Hayvanlar kendi oluşturdukları ilkelerle komünal bir sistem kurarak herkesin eşit yaşaması gerekliliğine vurgu yaparlar. Hayvan çiftliğinin yönetimini ele alan hayvanlar eşit yaşam koşullarına uygun kurallar belirleyip kendi aralarında iş bölümü yaparlar. Böylece bütün hayvanlar eşit yaşamakta ve adaletli bir gelir sağlanmaktadır. Hayvan çiftliği, yapılan oylamalarda domuzları yönetici seçmiş ve onlar tarafından yönetilmektedir. Domuzların yönetici oldukları yeni sistem içinde hayvanlar adaletli, eşitlikçi ve mutlu bir hayat sürmektedirler. Domuzlar, diğer hayvanlara okuma yazma öğretmekte ve onların gelişmesi için ellerinden geleni yapmaktadırlar. Çiftlik hayatı bütün hayvanların işlerini mutlulukla yaptığı ve

çalışırken birbirlerine şarkılar söyledikleri mutlu bir hayattır. Yöneticiler aldıkları yeni kararları beraber tartışarak ve oy kullanarak hayata geçirmektedirler. Kimsenin kimseye haksızlık etmediği, herkesin emeğinin karşılığını aldığı ve herkesin yönetimde söz sahibi olduğu demokratik bir yaşam sürmektedir. Bay Jones, çiftliğini tekrar geri almak için geri gelir ama hayvanlar hep birlikte tekrar karşı çıkarak Jones'u geri gönderirler. Domuzlar, hayvanların okuma yazmalarını hızlandırmak için yeni kararlar alırlar. Hayvanlar daha kolay ezber yapmaları için 'iki ayak kötü, dört ayak iyi' sözlerini ezberlerler' ve bunu benimserler. Bütün hayvanlar artık haklarını bilmekte ve buna göre yaşamaktalar. Anlatıcı, tekerlekli sandalyesiyle tekrar sahneye gelir ve yaşanan olayları analiz eder. Çiftlikte yaşananları yaşadığı çağın sorunları üzerinden ele alır ve yorumlar; tıpkı bir yazar gibi. Anlatıcı, gelecekte çiftliği neyin beklediğini de anlatır. Anlatıcı, bir yandan yaşananları ve yaşanacak olanları içinde yaşadığı çağ üzerinden yorumlarken diğer tarafta hayvanların içinde bazılarının kurulan sistemden rahatsız oldukları görülür.

Domuz Napolyon, herkesin söz sahibi olduğu, emeğinin karşılığını aldığı ve özgürce yaşadıkları çiftliği ele geçirmek için planlar yapar. Domuz Napolyon, köpekleri gizliden gizliye eğitir. Köpekler büyüdüktan sonra hayvan çiftliği yönetimini ele almak için harekete geçer. Yönetime darbe yaparak kurulan düzeni altüst eder. Köpeklerle yaptığı darbe sonucunda hayvan çiftliğinin başına domuz Napolyon geçer. Napolyon, kurulan eski sistemi tamamen ortadan kaldırır. Kendi kurallarını dile getirir ve bunları hayvanlara dayatır. Kurallarının, hayvanlar için iyi olduğunu anlatır ve hayvanlar buna kanarlar. Hayvanlar, Napolyon'un hep onların iyiliğini istediklerini düşünmektedir. Ve Napolyon'un darbe yönetimine karşı çıkanlar da çiftlikten sürülmeye başlar. Napolyon'u koruyan iki köpek, hayvanları sürekli korkutmakta ve onları durmadan çalıştırmaktadır. Napolyon daha önce çiftlik için karşı çıktığı yel değirmeni projesini sahiplenir ve kendi çıkarları için kullanır. Yel değirmeninin hayvanlar için iyi olacağını ve gelecekte mutlaka işlerine yarayacağını söyler. Oysa yapacağı yel değirmenini kendi çıkarı için kullanacak ve hayvanların yel değirmeni için harcayacağı emeği suistimal edecektir. Hayvanlar yel değirmenini kendileri için yapacağını düşünerek gece gündüz demeden çalışmaya başlarlar. Napolyon, hayvanlara eşit davranmamakta ve onların emeğinin karşılığını vermemektedir. Hayvanlar da bu durumun farkında olmadan aralıksız çalışmaktadırlar. Yapılan yeni sistemin kendileri için iyi olacağını ve onları gelecekte

iyi şey şeyler beklediklerini düşünürler. Aslında böyle düşünmelerini sağlayan Napolyon'un izlediği politikadır. Hayvanlara güzel bir gelecek vad ederek onları kandırmakta ve emeklerini sömürmektedir. Hayvanların mısır ve arpalarını hizmet adı altında satmakta ve elde ettiği geliri de kendisi için harcamaktadır. Hayvanlar bazen aç kalmakta ama niçin aç kaldıklarını sorgulamamaktadırlar. Sadece Napolyon'un söylediği sözleri tekrar etmekte ve gözleri başka hiçbir şeyi görmektedir. Napolyon, tavukların yumurtalarına da el koymak ister. Bunun yel değirmeni inşaatını tamamlamak için gerekli olduğunu söyler. Oysa Napolyon, yumurtaları satarak elde edeceği geliri kendisi almak ister. Tavuklar, Napolyon'un bu sözlerine karşı gelir; yumurtalarının kuluçka döneminde olduklarını ve onları asla veremeyeceklerini söylerler. Tavukların bu tepkisi hem Napolyon'u hem de diğer hayvanları sinirlendirmiştir. Gece Napolyon'un beslediği köpekler bütün tavukları öldürür. Diğer hayvanlar öldürülen tavukları görünce tepkisiz kalmayı seçerler. Günler geçtikçe hastalanan hayvanlar kasaplara satılmakta ve onlar üzerinden gelir kazanılmaktadır.

Napolyon, kurulan düzeni altüst ederek hayvanlara kötü davranmakta ve onlara şiddet uygulamaktadır. Napolyon'un bu davranışları diğer hayvanlar tarafından sorgulanmamakta ve karşı gelinmemektedir. Hayvanlar artık eski düzenlerini özlemektedirler. Hayvanlar kendi kurdukları sistemi reddederek Napolyon'un sistemini sorgulamaksızın kabul ettikleri için pişmanlık duymakta ama geç kaldıklarının da farkındadırlar. Artık eski sistemden beter şekilde ezilmekte ve can çekişmektedirler. En kötüsü de kendi kurdukları sistemin altında ezilmektedirler (Orwel, 1984:147).

Anlatıcı tekerlekli sandalyesiyle sahneye gelir. Elinde 'Hayvan Çiftliği' yazılı bir kitap vardır. Niçin bu kitabı yazdığını anlatmaya başlar. Anlatıcı öksürük nöbetine tutulur ve boğazından kan gelir. Boğazından gelen kanı beyaz bir mendille siler. Hayvanları canlandıran oyuncular hep birlikte anlatıcının etrafında toplanırlar ve böylelikle oyun biter.

c. Sahnelemedeki gerçeklik ve teatrallik

Emrah Eren'in oyunda ilk dikkat çeken yorumu görünmeyi göstermek olmuştur. Metnin uyarlandığı Roman'ın yazarı George Orwell'i oyunda Anlatıcı olarak göstermiştir. Oyunda anlatıcı, roman'ın yazarı olarak sahnede yer almaktadır.

Anlatıcı (*yazar*), bağımsız biçimde oyunun içindeki olayları tek değil, Hayvan Çiftliği romanının yazıldığı süreçteki sorunları da anlatmaktadır. Metindeki monologları kısaltarak yeniden düzenleyerek ve ekleyerek, replikleri değiştirerek oynama alanını dengelemiş ve kurguladığı biçimle anlatıcı (*yazar*) karakterinin görünür olmasını sağlamıştır. Zamanın akışını temsil eden bölümlerde sahnedeki karakterler stilize hareketlerle cansız mankenler gibi görünürler. Karakterler cansız mankenler gibi dururken Anlatıcı sahneye girip yaşadıkları dönem hakkında anılarını anlatır ve çıkar. Böylelikle yönetmen orijinal metnin dışında olan olaylara da yer vermiştir. Oyunun dramatik yapısını bozmamış ve kendi inisiyatifi doğrultusunda metinde kısıtlamalar ve eklemeler yapmıştır. Yönetmen iki perdelik bu oyunu İtalyan sahnede sahnelemiştir. Oyunda ilk dikkat çeken şey sahne tasarımı olmuştur ki dekorun kendisi tek başına uzamı oluşturmamaktadır. Kurguladığı uzam, plastik düzeyde oyunun temelindeki düşüncenin uzama evrilmiş biçimi olmaktadır. Kurguladığı uzam minimal unsurlar gösterse de çoğunlukla devingen, oyuncuyu içakisyona zorlamaktadır. Yönetmen bu oyunda gerçekliğin ve teatralliğin şu özelliklerini kullanmıştır.

Simultane Sahne: Hayvanların üzerlerinde uyudukları ranzalar bölünüp parçalanıp ve taşınabilen hafif dekorlardır. Oyunda geçen mekanların tümünü göstermek ve hızlıca değiştirip dönüştürmek için tekerlekli ranzalar kullanılmıştır. Emrah Eren, simultane sahne tasarımı sayesinde sahnenin bir bölümünde hayvanların yaşadığı mekânı göstermiştir. Diğer bölümde olaylar akarken Napolyon'un yatağı raylı sistemle hem yükselip hem de inmektedir. Raylı yatağa hayvanlar tarafından yazılan maddelerin yazıldığı poster asılıdır. Raylı sistem yükseldikçe yazılan maddeler de ortaya çıkmaktadır. Bölünmüş sahne tasarımı sayesinde izleyicinin belirli bir anda sadece şarkı söyleyen ve oynayan oyuncuyu değil eş zamanlı olarak sahne dışında olan anlatıcıyı da görmesini sağlamaktadır. Emrah Eren, simultane sahneye uygun biçimde oyunu yorumlamış ve sahnenin tamamına eşit şekilde yaygınlaşan aynı sahne matematiği oluşturmaya çalışmıştır. Sahnede var olan şeylerin ana karakterin sahnenin ortasında duracağı şekilde düzenlemeyerek seyircinin sahnede gördüğü tüm alanda seyredebilecek mekanlar yaratıp izleğin seçimini seyirciye bırakmıştır. Yönetmen, sahne üzerinde birçok farklı eşzamanlı mekânların olduğu bölünmüş bir sahne oluşturmak için teatral olan unsurları kullanarak oyunu sahnelemiştir.

Stilizasyon: Oyundaki stilizasyon uygulaması, hayvanların üzerinde uyudukları ranzalar oyuncular tarafından sürekli mekân oluşturup dönüştürmek için taşınarak kullanılmasıyla gerçekleşmiştir. Bölünmüş sahne üzerinde ranzalar sayesinde yaratılan ve dönüştürülen mekanlar stilize bir biçimde gösterilmektedir. Oyunun içinde geçen tüm mekanların devinimi stilize edilmiş ve taşınılabılır ranzalar sayesinde gerçekleşmektedir. Napolyon tarafından hayvanlara yaptırılan yel değirmenleri stilize edilmiş kartonlarla gösterilmektedir. Oyundaki aksesuarlara baktığımızda çöplükten çıkarılıp hayvanların sahiplendiği bayrağın üzerinde stilize edilmiş hayvan figürü bulunmaktadır. Bu stilize edilmiş bayrakla kendi cumhuriyetinin ilkelerini şarkılar söyleyerek kutlamaktadırlar. Oyunun başında ölen yaşlı domuzun gömülmesi için onun başındaki sarı baret elden ele gezdirilerek stilize edilmiş bir cenaze töreni düzenlenmektedir. Tavukların Napolyon'dan sakladıkları yumurtalar stilize edilmiş, beyaz ve büyük olacak şekilde hazırlanmıştır. Tavuklar yumurtalarını Napolyon'a vermemek için hepsini birer el bombası gibi kullanmaktadırlar. Oyunda kostümlere baktığımızda, Eşeği oynayan oyuncunun başına stilize edilmiş kulaklı bir bere durmakta, At'ın başında da stilize edilmiş gem bulunmaktadır. Oyuncuların kostümleri stilize edilmiş bir biçimde oynadıkları hayvan karakterlerini göstermektedir. Napolyon liderliğini kabul ettirdikten sonra korumalarıyla birlikte stilize edilmiş askeri üniformalar giymektedirler. Işık tasarımına baktığımızda da, her sahnenin ayrı bir atmosferi oluşturulmuştur. Işıklar sürekli bir devinim içinde birer anlatı olarak stilize edilmiş ve oyunun bütünlüğüne hizmet etmektedir. Oyunculuklara baktığımızda ise Napolyon'un gizliden yetiştirdiği köpekler, çiftlikteki at ve eşek stilize edilmiş bir beden formuyla uzamda istedikleri gibi fiziksel- abartılı hareketlerle konum değiştirmektedirler. Bunlardan yola çıkarak yönetmenin oyunu sahnelerken biçim olarak teatralliğin özelliği olan stilizasyonu kullandığını söyleyebiliriz.

Deformasyon: Uzamda kullanılan ranzalar deforme edilmiş ve sürekli bir devinim içinde biçim değiştirmektedir. Her devinimden sonra oluşan biçimler birer anlatı olarak kurgulanmıştır. Eşeğin kaldığı yer ve çöp arabasının bulunduğu mekanlar deforme edilmiş bir biçimde gösterilmiştir. Köpekler, sahnenin orta kısmını beyaz perdeyle kapatıp Napolyon'a karşı gelen tavukları bu perdenin arkasında deforme edilmiş silah seslerinin efektleriyle öldürmektedirler. Kostümlere baktığımızda ise domuzların, köpeklerin, tavukların, eşeğin ve at'ın kostümleri

gerçeklikten uzak tamamen deforme edilmiş biçimde yırtık ve boyalı bir durumdadır. Hayvanların yüzlerinde ve vücutlarının bazı bölgelerindeki makyajlar deforme edilmiş bir biçimde onların kirliliğini göstermektedir. Domuzları oynayan oyuncular oyun boyunca deforme edilmiş bedenleriyle uzamda eylemlerini gerçekleştirmektedirler. Oyunda tespit edilen deformasyon unsurları teatrallliği vurgulamaktadır.

Grotesk: Uzamda atmosferin yaratılmasına katkıda bulunan en önemli etkenlerden biri grotesk müzik olmuştur. Seçilen müzikler oyunun iç dinamiğini ortaya çıkarmaktadır. Oyundaki devinimlerden sonra gelişen olay ve durumlar müziklerle desteklenmektedir. Sahnelere uygun seçilen müzikler birer anlatı olarak atmosferi yaratmaktadır. Oyundaki müzikler grotesk anlatım aracı olarak gergin, umutsuzluk ve korku uyandıran sahnelerde kullanılmaktadır. Oyunculuk biçimlerine baktığımızda ise oyuncular beden formlarını, mimiklerini ve jestlerini oynadıkları hayvanlara uygun olarak ortaya çıkarmışlardır. Oyuncular, oyundaki domuzların, ineklerin, atın, eşeğin, köpeklerin ve tavukların beden formlarına bürünmüş ve onların hareketlerine uygun davranışlar geliştirmişlerdir. Oyuncular, geliştirdikleri beden formlarıyla uzamda özgürce abartılı fiziksel hareketlerle konum değiştirmekte ve eylemlerini gerçekleştirmektedirler. Hayvanların fiziksel eylemlerini abartılı kılan unsur yönetmenin kurduğu atmosfer etkisi olmuştur. Oyuncuların, uzamdaki korku uyandıran, gerginlik yaratan, abartılı jest ve mimik hareketleriyle grotesk olanı ortaya çıkarmaktadırlar. Dolayısıyla bu unsurlar da oyunun teatral biçime sahip olduğunu vurgulamaktadır.

Mask: Oyunda herhangi bir maske kullanımı yoktur fakat oyuncular yüzlerindeki makyajla oynadıkları hayvanı belirginleştirmiştir. Hayvanların yüzündeki makyajlar maske olarak kabul edilebilir ve dolayısıyla da burada teatrallığın işlendiği gözlemlenebilir.

Fiziksel Tiyatro: Oyunda hayvanların çiftlik sahibine karşı isyanda bulundukları ve beraber karar aldıkları durumlarda bir araya gelip birlikte şarkılar söyleyip dans etmektedirler. Yapılan danslar söylenen şarkılara uygun biçimde ortaya çıkmaktadır. Oyuncuların bu sahnelerdeki iç aksiyon yoğunlukları ve iç dinamikleri olabildiğince yüksek olmakta ve bunlar da yaptıkları danslara ve hareketlere katkı sunmaktadır. Fiziksel tiyatro unsuru olan dans oyunun teatrallğine hizmet etmektedir.

Doğallık: Oyunculuk açısından metnin önerdiği gibi yönetmen tekerlekli sandalyede oyun boyunca oturan Anlatıcı ve yardımcısını doğal bir oyunculuk üslubuyla göstermiştir. Oyunun başarılı olmasını sağlayan en büyük unsurlardan biri de şüphesiz oyunculuklar olmuştur. Emrah Eren, bazı üçlü geçiş sahnelerinde tercih olarak doğal ve gerçekçi oyunculugu, Anlatıcının kan tükürdüğü bölümlerde ise daha göstermeci bir biçim seçiminde bulunmaktadır. Oyunun ilk bölümünde Anlatıcı ve yardımcısının il görünümü, karanlık bir lokalin altında bir resim tablosu şeklindedir. Anlatıcı oyun kişinin beden dili doğal olarak hastalıktan dolayı yorgun görünmekte, Yardımcı ise tekerlekli sandalyeyi süren rahat bir doğallık tercih edilmiştir. Sahnelemenin başından sonuna kadar bu iki karakterin beden dili doğal görünmekte ve bağıntılı biçimde olmaktadır. Oyunda farklı hayvan formlarını bedenleriyle stilize etmekte olan diğer oyuncular da ikili sahnelerde yalın ve doğal bir oyunculuk üslubunu tercih etmişlerdir. Ama toplu ve şarkı söylenen sahnelerde ise göstermeci bir oyunculuk tercih edilmiştir. Yönetmen bu oyunda oyunculuk üslubu olarak gerçekliğin unsuru olan doğallığı tercih etmiştir.

Sonuç olarak hazırladığımız tablolara göre değerlendirecek olursak; Emrah Eren, bu oyunda gerçekliğin sadece doğallık unsurunu tercih etmiştir. Doğallık unsurunu da oyunculuk üslubunda görmekteyiz. Yönetmen simultane sahne, stilizasyon, deformasyon, grotesk, fiziksel tiyatro unsurlarını kullanarak oyunu daha çok teatral bir biçimde ele almıştır. Yönetmen teatral unsurları kullanarak sahnede eş zamanlı anlatım ile görsellik yaratmıştır. Kendi teatral biçimini oluşturmak için metni söylemek istediğini anlatmaya vesile yapmak olarak tercih etmiştir. Siyasi düzlemde de oyunun özü olan totaliter rejim eleştirisini teatral bir biçimde sahneye taşımıştır. Metni, sahnelediği dönemin siyasi ve politik söylemlerine uygun biçimde uyarlayıp sahnelemiştir. Politik olarak metnin söylemek istediklerini ve dönemin sorunlarını doğru bir biçimde ortaya çıkarıp sentezleyerek vurgulamak istediğini çok net bir biçimde seyirciye aktarmıştır. Yönetmen bu oyunda seyirciye George'nin anı ve denemelerini göz önünde tutarak madencilerin, lağımcıların, geçmişin-bugünün ezilen insanların totaliter rejim tarafından nasıl yönetildiğini, totalitarizmin insanlar üzerindeki etkisini eleştirel bir biçimde sahnede sorgulatmaktadır.



Şekil 1 Hayvan Çiftliği-2014

Kaynak: <https://www.edebiyathaber.net/hayvan-ciftligi-bakirkoy-belediye-tiyatrolarinda/>

2. Kıran Resimleri Oyununda Gerçeklik ve Teatrallik

a. Künye

Oyunun Adı: Kıran Resimleri

Yazar: İnci Aral

Yazıldığı Tarih: 1983

Uyarlayan: Emrah Eren

Sahnelendiği Tarih: 2016

Sahnelendiği Yer: Bakırköy Belediye Tiyatroları

Oyun Kastı: Ali Kıl, Cihan İnan Bekar, Damla Karaelmas, Defne Şener Günay, Didem Germen, Faruk Üstün, Figen Tek Koşar, Gözde Ayar, Muhammet Çakır.

Oyunun Aldığı Ödüller: Afife Tiyatro Ödülleri (2017) ‘Yılın En İyi Sahne Müziği’. İsmet Küntay Tiyatro Ödülleri (2017) ‘En İyi Işık Tasarımı’. Ekin Yazı Dostları Tiyatro Ödülleri (2016) ‘En İyi Özgün Tiyatro Müziği’.

b. Öykü

Kıran Resimleri (1983), İnci Aral tarafından yazılan bir roman olan eser dokuz öyküden oluşmaktadır. Roman, Bin Dokuz Yüz Yetmiş Sekiz yılında, Türkiye’nin Kahramanmaraş ilçesinde yaşanan Alevi katliamını anlatmaktadır.

Kahramanmaraş'ta, Alevi ve Sol düşüncedeki insanlara yönelik geniş bir karalama ve sonrasında gelen katliamı anlatan bu roman, Türkiye'nin yakın siyasetine de tanıklık etmektedir. İnci Aral'ın yazdığı "Kıran Resimleri" adlı roman, Yönetmen Emrah Eren tarafından tiyatro oyununa uyarlanmıştır. Emrah Eren, Kıran Resimleri oyununun (2016) Dünya prömiyerini, Bakırköy Belediye Tiyatroları'nda yapmıştır.

Oyun, Maraş katliamında yaşanan olayları anlatmaktadır. Bu olayların nasıl geliştiği ve nasıl başladığının hikayesi gösterilmektedir. Oyun, birinci perde de katliamın nasıl başladığını ve kimlerin etkilendiğini göstermektedir. İkinci perdede ise yaşanan olayların kimler tarafından nasıl işlendiği ve bunlardan sorumlu olanların hesap vermeleri üzerine kurulmuştur. Yaşanan olaylar dokuz farklı epizoddan oluşmaktadır. Bu epizodlar da, Şerife'nin, Elif'in, Selver'in, Saliha'nın, Zeycan'ın, Özdemir'in, Sultan'ın, Ökkeş'in ve Güher'in katliam sırasında yaşadıkları ve katliam sonrası yaşanan olayları anlatılmaktadır (Aral, 2019:49).

Oyunda aynı bölgede yaşayan vatandaşların birbirlerini etnik kökenlerinde dolayı nasıl ötekileştirdiğini ve bu durumun nasıl şiddete dönüştüğünü anlatmaktadır. Vatandaşların sırf etnik kökenlerden dolayı komşularına ve çocukluk arkadaşlarına saldırılacak hale getirildiğini görmekteyiz. Sırf kendilerinden olmayan insanları nasıl canice öldürdüklerini ve ölümleri bir hiç uğruna yaptıklarına şahitlik ediyoruz. Yıllarca aynı mahallede büyümüş bu insanların kirli eller tarafından nasıl ölümler gerçekleştiklerini görüyoruz. Yıllarca aynı sofraları paylaşmış, aynı hayalleri kurmuş, beraber ağlayıp beraber güldükleri, en kötü ve en iyi günlerini beraber yaşadıkları komşuları ve arkadaşları tarafından neden öldürüldüklerine anlam verememektedirler. Camilerden yapılan anonslarla beraber gözü dönmüş insanlar evleri basmaktadır. Çocuk, genç, yaşlı demeden herkesi vahşice katletmekte ve bu katliamlar kadınların gözleri önünde yapılmaktadır. Kadınlar, kocalarını ve çocuklarını katillerin elinden kurtarmaya kalkışıyorlar ama güçleri buna yetmiyor. Katiller kocalarını ve çocuklarını kurtarmaya çalışan kadınlara da şiddet uygulamaktadır. Kadınlar yaşanan bu olayı jandarmaya ve polislere bildirmek için evlerini, çocuklarını bırakıp karakola gidiyorlar. Kadınlar, karakola giderek jandarmadan yardım talep eder fakat jandarmalar, herhangi bir emir gelmediği için olaya müdahale edemeyeceklerini söylerler. Bunun üzerine kadın çılgınlıkla inler. Devletin polisleri ve jandarmaları bu çılgınlığı görmemektedir. Kadın adalet diye

bağırır ama kimse dönüp kadının çığlıklarına bakmamaktadır. Jandarma ve polisler olayı görmemektedirler. İnsanların ölülerini, feryatlarını görmemektedir. Onlardan yardım isteyenleri de tehdit etmektedirler. Devletin jandarması ve polisi de bu katliama katkı sunmuş olur böylelikle.

Şerife, Elif, Selver, Saliha, Zeycan, Özdemir, Sultan, Ökkeş ve Güher yaşanan katliamdan çokça nasibini almıştır. Kimi çocuğunu gözleri önünde kaybetmiş, kimisi de eşinin nasıl vahşice öldürüldüğüne tanıklık etmiştir. Kimi düğün gecesi damatsız kalmıştır. Damat düğün gecesi öldürülmüştür. Kimi yaralı çocuklarını bırakıp jandarmadan yardım istemeye gelmiş, kimi babasının, eşinin ve çocuklarının ölümüne şahitlik etmiştir. Ve kimileri de yaşanan olayların korkusundan evine gidemediği için dışarda kalıp zorla tecavüze uğramıştır. Yaşanan her bir olayın acısı farklı biçimde anlatılmaktadır. Yaşanan hikayeler ne kadar birbirlerinden farklı olsa da bunların sonucunda çıkan acı aynı olmaktadır.

Yıllar sonra adalet mekanizması bu olayı aydınlatmaya çalışır ama başarılı olamaz. O gün orada yaşanan olayları göremeyen adalet yıllar sonra çıkıp olayı aydınlatacağını söyler durur. Yaşanan olaydan sonra insanların adaletle karşı bir güveni kalmamıştır. Olaylardan sonra kadınlardan biri kuru soğan satan birinin sesinden yola çıkarak onun katil olduğunu anlar. Bu kuru soğan satan satıcının sesi yıllar önce elinde sopayla kapısına dayan kişinin sesiydi. Kadın sokakta bu sesi arar ve bulur. Kadın kuru soğan satan kişinin yakasına sarılır ve ondan hesap sorar. Kuru soğan satan suçunu önce inkâr etse de sonuçta kabullenir. Ama neden işlediği suçu işlediğini kendisi de bilmez. Sadece camilerde yapılan anonslardan ve etrafındaki insanlara bakarak bu suçu işlediğini anlatır. Suçu işlerken kalabalığın içinde devlete ait kişilerin de olduğunu söylemektedir.

Olaydan yıllar sonra mahkemeye o gün olaylara karışan ve cinayetler işleyen Ökkeş diye biri getirilir. Bu adam başta işlediği suçları inkâr eder. Sonra işlediği suçları dini gerekçelere sığınarak itiraf eder. Oysa dinde cinayetleri ve ölümleri meşru kılacak hiçbir ayet bulunmamaktadır. Ökkeş, sürekli katliamı yaşadığı günün rüyasını görmektedir. Bu rüyalar artık onun için bir kâbus olmuştur. Zamanla katil Ökkeş'te işlediği suçun affedilir bir tarafının olmadığını anlar. Ökkeş ölür. Mahkeme, Ökkeş öldüğü için onun dosyasını kapatır. Olay günü korkup çocuklarını ve eşini bırakan Güher mahkemede yaşadığı olayları anlatır. Güher, olayın yaşadığı gün ve ondan sonraki günlerde sürekli başka kişiler tarafından tecavüze uğramıştır. Olay

günü korkudan eve gidemediği için dışarda saklanmıştır. Geceleri onu dışarda görenler de ona tecavüz etmiştir. Bu tecavüzden dolayı kadın akıl sağlığını yitirmiştir. Oyun, Güher'in hikayesini anlattığı mahkemede son bulur.

Oyunda, yaşanan hikayeler yer yer şarkılarla ve korolarla anlatılmaktadır. Türkiye'nin yakın geçmişinde yaşanan bu katliamı konu alan bu oyun, bizlere yaşanan katliamda etkilenen insanların hikayelerini anlatmaktadır. Her hikâye kendi içinde bağlayıcı olmaktadır. Hikayelerden yola çıkarak dokuz farklı epizod oluşturulmuştur. Epizodlar gerçek yaşanan olaydan yola çıkılarak yazıldığı için birbirleri ile ilişkilidir.

c. Sahnelemedeki gerçeklik ve teatrallik

Emrah Eren, İnci Aral'ın yazdığı Kıran Resimleri romanını tiyatro metnine kendisi uyarlayıp yönetmiştir. Romanı kendi teatral biçimini oluşturmak ve söylemek istediğine vesile olarak tercih etmiştir. Roman dokuz farklı hikâyeden oluşmaktadır. Her hikâye baş kahraman olan kişilerin hikâyeleriyle sunulmaktadır. Dokuz hikâyenin baş kahramanı olan kişilerin isimleriyle dokuz farklı sahne epizodu oluşturulmuştur. Her epizod anlatılacak kişinin ismiyle başlamaktadır. Sahne başlamadan önce kişilerin ismi projeksiyonla yansıtılır ve ardından oyun başlar. Bu oyun, Emrah Eren'in projeksiyonu aktif olarak kullandığı ilk oyun olma özelliğini taşımaktadır. Sahnelemede gazete haberleri ve televizyon anonsları ses efektleriyle verilmektedir.

Uyarladığı metne, sahnelediği döneme uygun güncel sözlerden yola çıkarak şarkı sözlerini yazıp oyunda yer vermiştir. Şarkıların müzikleri sahnede bulunan canlı orkestra tarafından çalınmakta, oyuncular tarafından da canlı söylenmektedir. Eren, amacı doğrultusunda uyarladığı metinde dramatik yapıyı korumuş ve Türkiye'deki azınlıkların yaşadığı adaletsizliği, düşünce özgürlüğünü ve eşit yurttaşlık sorunlarını ele alıp oyunu teatral biçimde sahnelemiştir. Oyunda metinle paralel olan gündelik dil kullanılmıştır. İç aksiyonu hızlı olan oyunda tercih edilen oyunculuk biçimi ve performanslar rejiiye katkı sunmaktadır. Oyunda kullanılan koro aktif bir biçimde eylemlerini icra etmektedirler. Korodaki her oyuncunun ayrı bir hikayesi bulunmaktadır. Epizod sırası gelen oyuncu korodan ayrılıp hikayesini anlatmakta, diğerleri de koro halinde hikâyeye dahil olup eylemlerini gerçekleştirmektedirler. Koro, tercih edilen bölümlerde hem seyirciye oyunu

anlatmakta hem de sahnedeki eylemlerini icra etmektedirler. Eren, dokuz epizottan oluşan iki perdelik bu oyunu İtalyan sahnede sahnelemiştir. Oyunda ilk dikkat çeken şey sahne tasarımı olmaktadır. Sahnenin merkezinde birbirlerine taşıyıcı iplerle bağlı olan açılıp kapanır bir kasnak bulunmakta ama bu kasnaklar kendi başlarına bir mekân oluşturmamaktadırlar. Kurulan sahne tasarımı plastik düzeyde oyunun merkezindeki düşüncenin uzama dönüşmüş hali olmaktadır. Sahne tasarımı Türkiye'deki azınlıkların hak ve özgürlüklerinin nasıl kasnaklar içine sıkıştırıldığı gösterir niteliktedir. Yönetmen oyunda gerçekliğin ve teatrallığın şu özelliklerini kullanmıştır.

Simultane Sahne: Dekor tasarımı sayesinde sahnede oyun için yeni bir oyun alanı tasarlanmıştır. Sahnenin ortasında ahşaptan yapılmış yuvarlak alt ve üstlü kocaman bir kasnak bulunmaktadır. Bu kasnak davul biçiminde ve açılıp kapanmaktadır. Dekor oldukça işlevsel olarak kullanılmış, mekân değişimlerinin fazla olduğu oyunda oyunun dokusuna uygun biçimde tasarlanmıştır. Mekân değişimlerindeki tüm dekor parçaları ve aksesuarlar ana dekorun üzerine asılmıştır. Bazı sahne geçişlerinde dekor oyunun başından sonuna kadar sahnede bulunan davullar kaldırılarak bir oyuncu anlatırken diğer bir oyuncu tarafından değiştirilmektedir. Oyunda eş zamanlı mekân değişimleri dekorda var olan kasnak ve davullar sayesinde gerçekleşmektedir. Açılan kasnak ve davullar sahnelerin mekân sıralarına göre ev, düğün alanı, hükümet konağı, karakol, meydan ve mahkeme salonuna dönüşmektedir. Dekorun işlevselliği kullanılarak, ışık tasarımı ile birlikte oyundaki mekanlar belirginleşmektedir. Her epizot başında hikayesini anlatmak için korodan ayrılan oyuncular kasnağın içine girip yaşadıkları olayları anlatmaktadır. Seçilen bazı epizotlardaki olaylar ise sahnenin sağ, sol ve orta ön taraflarında ışıklarla belirginleşen mekânlar içinde anlatılmaktadır. Emrah Eren, simultane sahne tasarımına uygun biçimde oyunu yorumlamış ve sahnenin tamamına eşit biçimde yayılan bir sahne matematiği ile mekân yaratmıştır. Oyunda teatral unsur olan simultane sahne tasarımı sayesinde sahne üzerinde bölünmüş ve eş zamanlı olarak değişen mekanlar oluşturulmuştur.

Stilizasyon: Aynı zamanda, sahnenin yukarısında ve aşağısında taşıyıcı ipler sayesinde birbirleriyle bağlı olan geniş, açılıp kapanan iki kasnak bulunmaktadır. Bu kasnak stilize edilmiş bir davul şeklindedir. Stilize edilmiş kasnağın içinde irili ufaklı davullardan oluşan bir dekor vardır. Zemin dahil her noktada irili ufaklı davullar

bulunmaktadır. Oyun boyunca bu davullar hem stilize edilmiş mekanları belirtmekte hem de oyunun müzik dokusuna hizmet etmektedir. Dokuz epizodun geçtiği mekânlar sahnedeki davullarla stilize edilmiş biçimde gösterilmektedir. Azınlık karşıtları, davullarla stilize edilmiş evlere çarpı işaretini koyarlar. Sahnedeki davullar ve kasnakların ipleri, oyunun geçtiği tüm mekanları ve bu mekanların kapılarını, pencerelerini stilize etmektedir. Oyunun ses efektleri oyuncular tarafından kullanılan davullar aracılığıyla sağlanmaktadır. Oyunda bulunan canlı orkestranın çalıp oyuncuların da seslendirdiği şarkılar oyunun geçtiği zamanı ve yerelliği ile uyumlu olarak tercih edilmiş, sahnedeki stilizasyon tasarımı ile yaratılan atmosfer güçlendirilmiştir. Stilize edilmiş bir biçimde oynanılan oyunun öyküsü izleyiciler yönünden normalleştirilmesine müsaade etmeyecek bir dil ve matematiğe sahip olmaktadır. Yönetmen, trajik oyun metni karşısında tercih ettiği unsurlarla oyunu teatral olana taşımaktadır.

Fiziksel Tiyatro: Zılgıt sesiyle birlikte davulun üzerine yansıtılan projeksiyonla Elif ismi yazılır. Bu epizotta Elif'i başında stilize edilmiş duvağıyla görmekteyiz. Davul sesi ve klarnet sesiyle birlikte koro gelin olan Elif'in etrafını sararak dans etmektedir. Oyuncular kullandıkları aksesuarları soyut bir biçimde fiziksel hareketlerle göstermektedirler. Oyundaki dans figürleri ve soyut hareketler fiziksel tiyatro unsuru olarak ortaya çıkmaktadır. Oyundaki bu hareketler teatral olmakta ve oyuncuları anlatı olarak belirli aksiyonlara yöneltmektedir.

Doğallık: Yönetmen oyunculuk üslubu olarak gerçeklik içinde doğal olanı tercih etmiştir. Oyuncuların kullandığı beden dili ve ses tonları oyun kişinin bulunduğu sınıfı göstermektedir. Oyunculuk performanslarının aşırı ölçüde doğal, gerçekçi ve samimi olması sahnelemenin kazandığı başarıya katkı sunmaktadır. Ökkeş'i oynayan oyuncu ve diğer oyuncular oyunun başlangıcında ile bazı bölümlerinde sahnenin dışına çıkarak seyirci ile yine oyun kişileri gibi iletişim kurmaktadır. Oyuncuların inşa ettiği bu iletişim doğal bir biçimde seyircinin gözüne bire bir bakılarak gerçekleşmektedir. Yönetmen konu gereği toplumun temel problemi olan bu oyunu oyuncular sayesinde izleyiciye sorgulatarak gerçekliğe bir adım daha yaklaşmaktadır. Oyunun bazı interaktif bölümlerinde oyuncuların ritmi seyircilerin reaksiyonlarıyla birlikte dengeli bir düzleme oturtulmaktadır. Yönetmen, trajik olarak nitelendirebilecek şiddet öyküsünü gerçeklik içinde doğal bir oyunculuk üslubuyla göstermektedir. Emrah Eren, oyun başlangıcı olarak kısmen aydınlık ışığı

gösteren gergin ve oyunu tanımlayan müzik seçilmiştir. Oyunda kullanılan özgün müzikler ve şarkı sözleri dramaturgiyi desteklemektedir. Yönetmen var olan şiddet efektleri yerine değişik olarak kendi anlatım üslubunu seçmiştir. Müzikler, zamanın olmadığı bu oyunun katlarını ayırtırmada rejiye hizmet eder niteliktedir. Yönetmen, oyunda gerçekliği yaratmak için tercih ettiği oyunculuk üslubu ve müzikler doğal bir biçimde gösterilmektedir.

Sonuç olarak oyunu hazırladığımız tablolara göre değerlendirecek olursak; Emrah Eren, bu oyunda gerçekliğin sadece doğallık unsurunu tercih etmiştir. Doğallık unsurunu da oyunculuk üslubunda görmekteyiz. Emrah Eren, hedefine vesile yapmak için romandan uyarladığı bu metni simultane sahne, stilizasyon ve fiziksel tiyatro unsurlarını kullanarak daha çok teatral bir biçimde sahnelemiştir. Eren, metni sadeleştirerek izleyicilerin anlayabileceği biçimde bir reji üslubu seçerek sahneye taşımıştır. Yönetmen, uyarladığı bu oyunu önceden sahne üstünde dillendirilmemiş hikâyelemelerle insanı merkeze koyan bir hassasiyetle sahnelemiştir. Yönetmen, Türkiye’de baskın olan eril yapının, sevgisizliğin, adaletsizliğin şiddetini herkese yönelttiğini, seçtiği anlatım dili ile izleyiciye aktarmaktadır. Eren, yaşanan katliamı teatral biçimde sahneye taşıması ise seyircilerin oyun kişilerine içerden bakmasını sağlamaktadır. Eren’in bu oyundaki sahneleme biçimi teatralite üzerine inşa edilmiştir. Dekor ve ışık dizaynında stilizasyonu seçen yönetmen oyunu oyuncular üstünde kurmuştur. Eren’in dekor dizaynı olarak geniş karnakları seçmesi sahnelemenin şiddetini ve çarpıcılığını öne çıkarırken, tamamen somut olan metin ile seyirciyi olaylara tanıklığa çağırarak öyküyü kendi çerçevesinde oluşturma imkânı sunmaktadır.



Şekil 2 Kıran Resimleri-2016

Kaynak: <https://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/kiran-oyunlari>

3. İvan İvanoviç Var Mıydı, Yok Muydu? Oyununda Gerçeklik ve Teatrallık

a. Künye

Oyunun Adı: İvan İvanoviç Var Mıydı, Yok Muydu?

Yazar: Nazım Hikmet

Yazıldığı Tarih: 1954

Sahnelendiği Tarih: 2016

Sahnelendiği Yer: Tiyatro Adam

Oyun Kastı: Aşkın Şenol, Baransel Gürsoy, Berk Yaygın, Deniz Özmen, Fatih Koyunoğlu, Gökhan Azlağ, Pınar Tuncelgil

Oyunun Aldığı Ödüller: Ekin Yazı Dostları Tiyatro Ödülleri (2017) ‘En İyi Yönetmen’. İsmet Küntay Tiyatro Ödülleri (2017) ‘İsmet Kuntay Seçici Kurul Özel Ödülü’.

b. Öykü

İvan İvanoviç Var Mıydı, Yok Muydu? (1954) oyunu Nazım Hikmet tarafından yazılmıştır. Nazım Hikmet’in Moskova’da yazdığı bu üç perdelik oyun ilk olarak Moskova Satir Tiyatrosu’nda (1957) sahnelenmiştir. Yönetmen Emrah Eren, Nazım Hikmet’in yazdığı üç perdelik oyunu kendi teatral bakış açısına göre iki perdeye indirip sahnelemiştir. Emrah Eren, oyunun geçtiği dönem ile sahnelediği dönemi

sentezleyerek yeni bir uzam yaratmıştır. Yaratılan bu uzamda çağın toplumsal sorunlarını ele almakta ve eleştirmektedir. Tüm bunları kendi teatral bakış açısına uygun bir biçimde yorumlamıştır. Emrah Eren'in kendi teatral bakış açısıyla yorumladığı İvan İvanoviç Var Mıydı, Yok Muydu? oyununu (2016) Tiyatro Adam ile sahnelemiştir.

Oyun bir Sovyet kasabasında geçmektedir. Oyunda altı kişilik heyet toplanarak kendi aralarında Sergey Konstantinoviç Petrof'u test edecekleri bir sistem kurmaktadır. Kasabadaki halk ve iş yerindeki çalışma arkadaşlarının sevdiği ve ona saygı duyduğu Petrof, naif ve dürüst bir amir olarak çalışmaktadır. Kasabadaki halka elinden geldiği kadarıyla yardım etmekte, üstüne vazife olmayan işleri bile yapmakta ve yanında çalışan arkadaşlarına destek çıkmaktadır. Petrof, halk tarafından çok övülmektedir. Halk onun gibilerinin bütün devlet dairelerinde olmasını istemektedir. Çünkü Petrof, kağıtlara değil insanlara önem vermekte olan bir yöneticidir.

Petrof'u test edecek altı kişilik heyetin başında İvan İvanoviç bulunmaktadır. İvan İvanoviç, Petrof'un bu kadar alçak gönüllü ve yardımsever olmasına katlanamamaktadır. Devlet dairelerinde söz sahibi olan insanların Petrof gibi erdemli değil tam tersi otorite sahibi olması gerektiğini düşünmektedir. İvan, Petrof'un erdemliliğini bırakması ve otorite sahibi olması için kurduğu sistemi yavaş yavaş hayat geçirmektedir. İvan İvanoviç, kurduğu sistemi Petrof'un bilinç altına yerleştirmek için elinden geleni yapmaktadır. Öncelikle Petrof'un fotoğraflarını ve büstünü ofiste sergilemekte ve Petrof'un fotoğraflarını ofisin birçok noktalarına asmaktadır. Petrof, ilk başta fotoğraflarının asılmasını hoş karşılamaz ama zamanla hoşuna gitmeye başlar. İvan İvanoviç, Petrof'un bulunduğu konumu sürekli dile getirmekte ve Petrof da bulunduğu konumu yavaş yavaş fark etmektedir. Petrof, bulunduğu konum gereği ne kadar güçlü olduğunu ve neler yapabileceğini fark ederken, gücünün farkına vardıkça da eski erdemlerinden vazgeçmektedir. Eskisi gibi yanında çalışan insanlarla aynı yerde yemek yememeye ve aynı ortamda bulunmamaya, işini severek yapmamaya ve kasabanın halkının sorunlarını görmezlikten gelmeye başlar. Petrof sırf otorite sahibi olacağı derdine düştüğü için sevdiği kadını bile görmemekte ve onu yanından uzaklaştırmaya çalışmakta. Petrof gittikçe eski iş ahlakından ve erdemlerinden vazgeçmektedir. Petrof artık eline tüm yönetim gücünü almış ve otoritesiyle karar verecek noktaya gelmiştir.

İvan İvanoviç'in söylediği her şeyi uygulayan Petrof artık bambaşka biri olmuştur. Petrof, İvan İvanoviç'in söylemlerine kulak astığı için eski düzenini yıkmış yerine bambaşka bir otoriter sistem kurmuştur. Petrof artık halk için erdemli biri değil bir diktatör olmuştur. Halk Petrof'un diktatörlüğünden rahatsız olmaya başlamıştır. Petrof, İvan İvanoviç'in söylediği her şeyi sorgulamadan kabul etmekte ve uygulamaktadır. Petrof yavaş yavaş kendi trajedisine doğru gitmektedir. Etrafındaki halk ondan uzaklaşmakta ve ona korkuyla bakmaktadır artık. Ancak Petrof, etrafında yaşanan bu olayların ve kendindeki değişimin farkına varıp, olan biteni sorgulamaya başlar.

Oyunun başında İvan İvanoviç ve beraberindeki heyet kurdukları sistem dahilinde Petrof'u yavaş yavaş planladıkları projenin öznesi konumuna getirmişlerdir. Petrof sistem tarafından bir diktatöre dönüştüğü için İvan İvanoviç ve heyet bundan son derece mutluluk duymuşlardır. Yaşanan olaylardan dolayı Petrof baş ağrısıyla kıvranıp durur. Petrof, içinde bulunduğu durumu sorguladıkça baş ağrısı da artar. Sonunda Petrof her şeyin farkına varır ve kendisini bu duruma düşüreni bulmaya çalışır. Petrof, kendisini bu duruma getiren kişinin İvan İvanoviç olduğunu hatırlar; etrafındaki herkesi toplar ve onlara İvan İvanoviç'i bulmalarını söyler ama etrafındakiler İvan İvanoviç diye birinin olmadığını söylerler (Hikmet, 1985:41). Petrof, oyuna adı verilen o meşhur soruyu sormaktan kendini alamaz; İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu? sorusunu sıklıkla dile getirir. Böylelikle oyun son bulur.

c. Sahnelemedeki gerçeklik ve teatrallik

Emrah Eren, oyunu yazıldığı dönemden bağımsız bir biçimde sahnelemiştir. Oyunu sahnelediği dönemin politik ve siyasi koşullarına uygun biçimde sahnelemiştir. Metnin dramatik yapısını bozmadan kendi hedefi doğrultusunda kısıtlamalar ve eklemeler yapmıştır. Oyun iki perde olup İtalyan sahnede sahnelenmiştir. Oyunda en dikkat çeken şey sahne tasarımı olarak kendini göstermektedir. Hareketli panolar sayesinde dekor ve ışık sahnenin tamamına eşit şekilde yayılmaktadır. Sahnenin tamamına eşit şekilde oyunun geçtiği mekanlar yaratılmakta ve bu da müthiş bir sahne matematiği ile ortaya çıkmaktadır. Yapılan sahne tasarımı sayesinde her şey ana karakter olan Petrof'un gözü önünde biçimlenip onu merkezde tutacak şekilde düzenlenmiştir. Oyuncular kulis olarak sahne üstünü kullanmaktadırlar. Kostümlerini seyircinin göreceği yerde değiştirmektedirler. Sahnesi gelen oyuncular oyuna bulundukları herhangi bir yerden dahil olurlar.

Oyuncular bazı sahnelerde seyircilerin bulundukları koltukların arasında da oyunu izlemekte ve repliklerini söylemektedirler. Oyunda parçalar halinde bölünmüş bir dekor tasarımı bulunmaktadır. Bu parçalar birleştirildiğinde mekanlar yaratılmaktadır. Parçaları birleştirip mekân yaratanlar da oyuncular olmaktadır. Dekor sürekli bir devinim içinde olmakta ve bu da oyuncuları belirli bir aksiyona yöneltmektedir. Yönetmen bu oyunda gerçekliğin ve teatralliğin şu özelliklerini kullanmıştır.

Simultane Sahne: Oyundaki mekanları yaratmak için dekor tek başına bir işlev görmemektedir. Dekorlar parçalanmış bir biçimde sahnede durmaktadır. Bu parçalanmış dekorları birleştirip mekân yaratmak oyuncular tarafından sağlanmaktadır. Sahne üzerindeki parçalanmış dekor bütün mekanları yaratmak için yeterli olmaktadır. Oyuncular uzamdaki mekân değişimlerini hızlıca gerçekleştirmek ve dönüştürmek için gümüş renkli tekerlekli taşınabilir panolar kullanmaktadırlar. Oyundaki mekanları oluşturmak ve hızlıca değiştirip dönüştürmek için parçalanmış panolar kullanılmıştır. Simultane sahne tasarımı sayesinde sahne hem oyun alanı hem de kulis olarak kullanılmaktadır. Sahnede bazen iki bazen de üç mekânı aynı anda görmektediriz. Bölünmüş sahne tasarımı sayesinde seyirci sahnesini hem bekleyen hem de sahnede oynayan oyuncuları ve hem de sahnede yeni mekân kurulumu yapan oyuncuları aynı anda görmektedir. Oyunun sahne tasarımı simultane sahne tasarımına uygun biçimde tasarlanmış ve mekân kurulumu için sahnenin her yeri eşit biçimde kullanılmıştır. Simultane sahne tasarımı sayesinde her şey ana karakterin sahnenin merkezinde olacağı şekilde tasarlanmıştır. Oyuncular seyircinin önünde oyundaki mekanları eş zamanlı olarak yaratmaktadırlar. Bölünmüş sahneleri birleştirmek ve tekrardan sahnede kesintisiz eylem çizgisini oluşturmak için teatral unsurlar kullanılmıştır.

Stilizasyon: Bölünmüş dekor parçaları sahne üzerinde oyuncular tarafından taşınmakta ve sürekli oyun içindeki mekanlar stilize edilerek gösterilmektedir. Petrof'un bürosu, tren istasyonu, trenin içi ve yüzme havuzu gibi mekanlar stilize edilerek gösterilmektedir. Parçalanmış dekor birden çok amaç için kullanılmaktadır. Kapıyı stilize ederek gösteren demir çerçeveler daha sonra seyircinin karşısına alınarak pencere olarak kullanılmaktadır. Demir çerçeveler telefonluk, fotoğrafılık ve daktilonun konulduğu biçimlere de dönüştürülmektedir. Masa olarak kullanılan demir kutular daha sonra tren vagonlarına ve istasyona dönüştürülmektedir. Başta

uzun demir kutular Petrof'un bürosunun duvarları olarak karşımızdayken sonrasında bu kutular açıldığında içlerinde aynalar görünmektedir. Aynalara vurulan ışıklar birer anlatı olarak sürekli bir devinim içinde olmaktadır. Parçalanmış dekor rengi gümüşü olduğu için ışıklar sayesinde oyuncuların silüetleri aynalara stilize olarak yansıtılmaktadır. Havuz sahnesindeki ışıklar stilize olarak mekânın yaratılmasına katkı sunmaktadır. Işıklar stilize olarak yaratılan mekanları belirginleştirmek için birer anlatı olmaktadır. Kostümlere baktığımızda ise Petrof'u ziyarete gelen kişinin kadın kılığına giren bir erkek olduğunu görmekteyiz. Kadın olarak görünmek için de stilize edilmiş eşarp ve elbise giymektedir. Aksesuar olarak da Petrov'un fotoğrafları stilize olarak çizilmiş ve çerçevelenmiştir. Oyunda kullanılan telefon, daktilo, elektrikli süpürge ve tren sesleri oyuncular tarafından stilize edilmektedir. Oyunda stilize edilen ve birden fazla amaçla kullanılan dekor, aksesuar, kostüm ve ışık teatral olanı vurgulamaktadır.

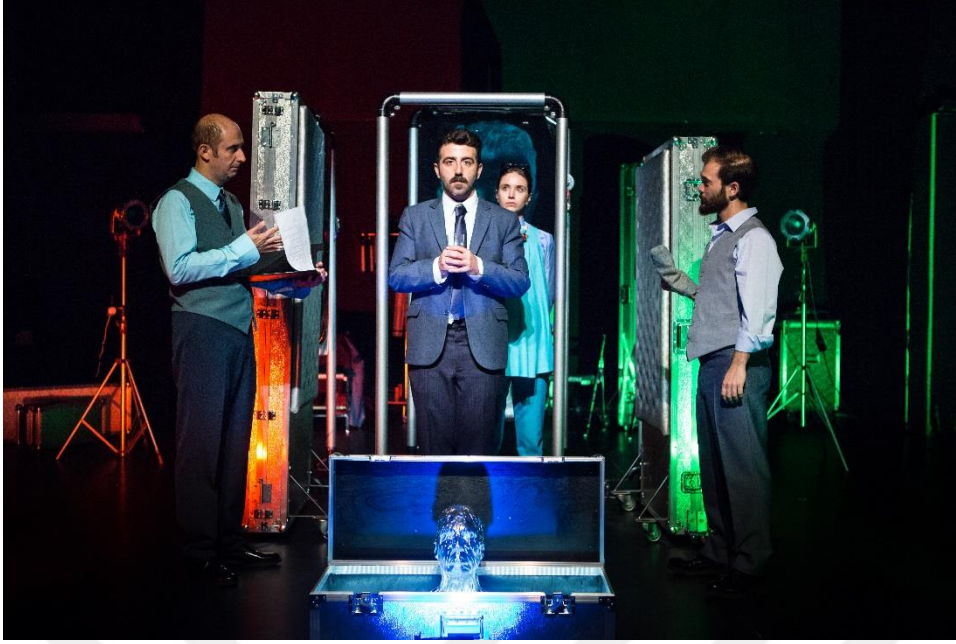
Deformasyon: Oyunun mekanlarını belirginleştirmek için kullanılan demir kutular deforme edilmiş bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Demir kutuların içinde başka bir demir kutu daha çıkmakta ve böylece çoğalmaktadır. Büyük demir kutular açıldığında içerisinde deforme edilmiş ayna görünmektedir. Aynalara çarpan kırmızı ve mavi ışıklar Petrov'un iç dünyasını bizlere göstermektedir. Aynalara çarpan ışıklar demir kutular sayesinde dalgalanmaktadır. Bu ışıklar Petrov'un iç dünyasını gösterirken müziğin katkısı da çok büyük olmaktadır. Müzik, Petrov'un iç sesinin duyulmasına ve kafasının içindeki bulanıklığa hizmet etmektedir. Oyunda deforme edilmiş efektler kullanılmaktadır. Oyunculuklara baktığımızda ise yaşlı kadını oynayan erkek oyuncu deforme edilmiş yürüyüşle ve jest- mimikleriyle oynamaktadır. Sıradan bir yaşlı kadının yapabileceği hareketleri deforme ederek seyirciye göstermektedir. Aynı şekilde hamile kadını oynayan kadın da karnına koyduğu yastıkla, jestleriyle ve mimikleriyle deforme edilmiş hareketlerle oynamaktadır. Emrah Eren, oyunda sahne dekorasyonunu doğalcı biçimden uzaklaştırmış, sahne tasarımı olarak atmosferi sağlayan deforme edilmiş bir teknikle teatral olanı vurgulamıştır.

Grotesk: Oyunda Petrov'un kafasının heykeli demirden yapılmıştır. Bu demirden oluşan biçimsiz tuhaf heykele yansıtılan ışıklar uzamda korku ve gerginlik yaratmaktadır. Dolayısıyla da bu grotesk heykel teatrallığe katkı sağlamaktadır.

Fiziksel Tiyatro: Oyuncuların el hareketleriyle bir araya gelip ve yine el hareketleriyle kendi etraflarında dans koreografisiyle dönerek oyunu başlatmaktadırlar. Oyundaki terzi demirden yapılan heykeli eline alarak onunla dans etmekte ve yerlerde yuvarlanmaktadır. Fiziksel tiyatro unsuru olan dans, oyunda sözsüz olan sahnelerde bir anlatı biçiminde kullanılarak teatral olana hizmet etmiştir.

Doğallık: Yönetmen trajikomik olan bu metinde oyunculuk üslubu olarak gerçekliğin unsuru olan doğallığı tercih etmiştir. Bazı sahnelerde ise oyuncular gerçeklikten göstermeci olana geçiş yapmaktadır. Özellikle, yaşlı kadın ve hamile kadının bedenleri göstermeci forma dönüşmektedir. Yönetmen, metinde cinsiyeti belirtilen yaşlı kadın oyun kişisini erkek oyuncuyla göstermeyi seçmiştir. Oyun boyunca Petrof'a yapılan baskı ile oyuncunun beden dili bitkinliğe doğru dönüşmektedir. Oyundaki yerlerin değişimleriyle birlikte başlayan hareketler karakterlerin fiziksel dilleriyle ve dinamiklikleriyle beraber gerginliği göstermektedir (Fırıncioğlu, 2019:115). Sahnede karakterler akışı olan bir eylem içindeyken Petrof karakteri için mekanik bir fiziksel dil seçilmiştir. Petrof'un oyun başındaki dinamikliği tutarlılık içinde oyunun sonuna kadar devam etmektedir. Final sahnesinde Petrof'un kendi benliğini sorgulamasıyla ölçülü doğal bir fiziksel dil tercih edilmiştir. Sıkışmışlık, bedenle ifadenin aracı olurken finalin sonuna kadar Petrof'un baş ağrısıyla birlikte kullanılan müzik anlatıma güç kazandırmıştır.

Sonuç olarak oyunu hazırladığımız tablolara göre değerlendirecek olursak; Emrah Eren, bu oyunda gerçekliğin sadece doğallık unsurunu tercih etmiştir. Doğallık unsurunu da oyunculuk üslubunda görmekteyiz. Eren, oyunun dekorasyonunu ve sahne tasarımını gerçeklikten uzaklaştırmış, oyunun düşünsel planını, yaratılmak istenen duygusal atmosferi ve oyunun özündeki bürokrasi eleştirisini teatral bir biçimde göstermiştir. Oyunun özünü simultane sahne, sivilizasyon, deformasyon, grotesk ve fiziksel tiyatro unsurlarıyla sentezleyerek işlevsel, sahnelemeye uygun düşen ve daha çok teatral özellikteki sahne donanımlarıyla oyunu sahnelemiştir. Oyun, hasiyetli ve erdemli insan olma hikayesini anlatmaktadır. Emrah Eren, erdemleri ve otoritesi arasında sıkışmış Petrof'un hikayesini eleştirel olarak günümüz bürokrasisi üzerinden ele almış ve bunu teatral bir biçim de sahnelemiştir.



Şekil 3 İvan İvanoviç Var Mıydı, Yok Muydu?-2016

Kaynak: <http://www.tiyatroadam.com/yeni-oyun-ivan-ivanovic-var-miydi-yok-muydu>

4. Bir Baba Hamlet Oyununda Gerçeklik ve Teatrallik

a. Künye

Oyunun adı: Bir Baba Hamlet

Yazar: Sebastian Siedel

Yazıldığı Tarih: 2006

Çevirmen: Yücel Erten

Sahnelendiği Tarih: 2017

Sahnelendiği Yer: Baba Sahne

Oyun Kasti: Şevket Çoruh, Murat Akkoyunlu.

Oyunun Aldığı Ödüller: Afife Jale Tiyatro Ödülleri (2018) ‘Yılın En İyi Yönetmeni’, ‘Yılın En İyi Erkek Oyuncusu’, ‘Haldun Dormen Özel Ödülü’. Direkterarası Tiyatro Ödülleri (2018) ‘Komedi Ensemble Ödülü’. Üstün Akmen Tiyatro Ödülleri (2018) ‘Yılın Sahne Tasarımı’, ‘Yılın Erkek Oyuncusu’. Yeni Tiyatro Dergisi Emek ve Başarı Ödülleri (2018) ‘En İyi Erkek Oyuncu (Komedi/Müzikal)’.

b. Öykü

Bir Baba Hamlet (2006) oyunu Sebastian Siedel tarafından yazılmıştır. Sebastian Siedel'in yazdığı bu oyun ilk olarak Almanya'da bulunan Augsburg S'Ensemble Theater'de (2006) sahnelenmiştir. Yönetmen Emrah Eren, Sebastian Siedel'in yazdığı Bir Baba Hamlet metnini Geleneksel Türkiye Tiyatrosu'na Ortaoyunu biçiminde uyarlayarak sahnelemiştir. Bu rejile de Emrah Eren, Geleneksel Türkiye Tiyatrosu'na ait olan biçimleri modern formlarla sentezlemiş ve sahnelemiştir. Orijinal metinde karakterlerin ismi Friedrich ve Johanna iken sahnelenen metinde bu isimler yönetmen tarafından değiştirilmiştir. Yönetmen isim yerine M ve Ş harflerini kullanmıştır. Bu harflerde oynayan oyuncuların isimlerinin baş harfleri olmaktadır. Emrah Eren, kendi teatral bakış açısıyla uyarladığı bu metne yeni bir uzam yaratmıştır. Emrah Eren, Bir Baba Hamlet oyununun Türkiye prömiyerini (2017) Baba sahnede gerçekleştirmiştir.

Oyun William Shakespeare'in Hamlet oyunundan uyarlanmıştır. Oyun iki oyuncunun kendilerine güvenerek Hamlet oyununu tek başlarına oynayabileceklerini düşünmeleri üzerine başlar. Bu iki oyuncu çok yakın arkadaşlardır. İki oyuncu büyük bir özgüvenle seyirci karşısına çıkarlar. Sahnede kurdukları dekor eski, yıkık, yamalı kalaslardan oluşmaktadır. Bu iki oyuncu metni doğru düzgün okumamış ve ezberlerini yapmamışlardır. Bundan dolayı oyun sürekli kesintiye uğramaktadır. Oyunun kesintiye uğradıkları yerde bu iki oyuncu birbirlerini eleştirmekte ve tartışmaktadırlar. Tartıştıklarında seyirciye de söz hakkı verirler hatta seyircilerin taraf tutmasını da istemektedirler. Oyuna nasıl başlayacaklarını ve kimin hangi karakteri oynayacağını o an sahnede seyircinin yanında karar verirler. Seyirciye nasıl bir oyun oynayacaklarını ve kimin hangi karakteri oynayacağını söylerler. Tam oyunu oynayacakları sırada M karakteri oynamaktan vazgeçer çünkü karar değiştirip müzikal bir oyuncu olmak istediğini söyler. Bunun üzerine Ş karakteri onu ikna etme yollarına girişir. Temsil sürekli kesintiye uğradığı için kısa sürede bu temsil can havline dönüşür. Can havline dönüşen bu temsil Bir Baba Hamlet olarak değişir.

Biri oyunu oynamak için elinden geleni yapmaya çalışan, oyunu toparlayan ve kendini Shakespeare uzmanı gibi gösteren bir oyuncu diğeryse şarkı söyleme hevesiyle sürekli oyunu kesintiye uğratan ve müzikal oyuncu olmak isteyen şaşkın bir oyuncu. Bu iki oyuncu Hamlet oyununu oynamak için ellerinden geleni yapmaya çalışırlar. Bazen ezberlerini unuturlar ama birbirlerine sahnede ezber de

hatırlatıyorlardır. Hamlet oyunundaki tüm sahneleri oynamaya karar verdikleri ve seyirciye söz verdikleri için de mecburen oyuna kaldıkları yerden devam etmektedirler. Müzikal oyuncu olmak isteyen M oyun kişisi, oyunun önemli yerlerinde birden oyunu keser ve şarkı söyleme başlar. Bunun üzerine diğer oyuncu buna hemen müdahale eder. Bu müdahale sırasında M, oynamaktan vazgeçer. Ş oyun kişisi onu ikna etmeye çalışır. M, bu ikna karşısında fazla direnemez ve bazı şartlarını dile getirir. Bu şartlarından biri altı aydır alamadığı oyuncu yevmiyesini almak ikincisi ise şarkı söylemektir. Ş'nin kendisi de para kazanamadığını söyler ama borcuna da sadık olduğunu bildirir. Böylelikle zor da olsa M'yi ikna eder ve oyun kaldığı yerden devam eder. Oyun bir süre sorunsuz devam ederken birden tekrar M tarafından kesintiye uğrar. M, günümüz diliyle yorumlanmış geleneksel olan şarkıları söylemeye başlar. Söylediği şarkılara seyircinin de katılmasını ister ve böylelikle seyirciyle beraber şarkı söylerler. Ş, bunun üzerine fazla dayanmaz hem M'yi hem de seyirciyi susturmak için elinden geleni yapar. Sonra oyun tekrar kaldığı yerden devam eder.

Oyun, her ne kadar Bir Baba Hamlet'e dönse de oyuncular Hamlet oyununun tüm olay örgüsünü hem seyirciye anlatıyor hem de oynamaya çalışıyorlardır. Kendini Shakespeare uzmanı olarak gösteren Ş, oyunundaki tüm ana karakterleri oynamak için elinden geleni yapmaktadır. M, bir yerden sonra bu duruma diğer durumlarda yaptığı gibi yine itiraz ediyor. Kendisinin de artık ana karakterlerden birini oynamak istediğini söylüyor. Ş, bu durumu kabullenmiyor ve onu eleştiriyor. Kendisinin diplomalı bir oyuncu olduğunu söyleyerek savunuyor. M'ye de alaylısın diyor. Alaylıların hiçbir zaman ana karakter oynayamayacağını söyler. Çünkü eğitilmiş olan oyuncunun çok iyi olduğunu savunmaktadır. Bunun üzerine ikisi tekrar tartışmaya başlar ve oyun yine kesintiye uğrar. Ş, zor da olsa M'ye ana karakterlerden birini veriyor ama M gerçekten eline yüzüne bulaştırıyor. Bunun üzerine Ş, haklılığını seyirciye göstermiş oluyor ve bu durumu seyirciyle paylaşıyor. Oyun kaldığı yerden tekrar devam edip finale doğru gidiyor.

Oyuncular başı sonu belli olan bir Hamlet oyununu düşlerken, ortaya çıkan olaylarla beraber oyun birden Bir Baba Hamlet'e dönüşmüştür. Oyuncuların, seyirci önünde sürekli tartıştıkları, ah ile vah ile yürüttükleri, sık sık tökezledikleri oyunu, doğaçlamalarla, şarkılarla, hikâye anlatıcılığıyla ve fantezilerle, seyircinin de gereken yerlerde verdiği desteklerle tamamlamayı başarırlar. Oyun sona erdiğinde Hamlet

oyununda olduğu gibi ölmesi gereken herkes bir biçimde ölür. Hatta M, bir müzikal starı olma ihtiyacını bile gerçekleştirmiştir. Oyunun finalinde Ş ve M öldükleri yerlerden kalkıp seyircilerle beraber şarkı söylemeye başlarlar, kucaklaşırlar ve böylelikle oyun son bulur.

c. Sahnelemedeki gerçeklik ve teatrallik

Emrah Eren, Sebastian Siedel'in yazdığı Bir Baba Hamlet metnini kısaltmalar yaparak sahnelemiştir. Metinde oyuncuların adları Johannes ve Friedrich iken oyun sahnelendiğinde bu isimler kullanılmamıştır. Uyarlanan metindeki bu iki isim yerine sahnede bulunan oyuncuların isim baş harfleri yer almaktadır. Metindeki uzun monologlar kısaltılmış, düzenlenilmiş ve bunların yerine güncel olan sözler eklenmiştir. Metinde var olan şarkıların sözleri yeniden düzenlenmiş ve şarkılara sahnelediği döneme uygun sözlerle eklemeler yapılmıştır. Yönetmen oyunun dramatik yapısını bozmamış ve kendi temasını ortaya koyma doğrultusunda metni bugünün Türkiye'sinin politik sorunlarını, gelir adaletsizliğini ve kültür politikasını ele alan bir bakışla sentezleyerek bir vesile yapmıştır. Yönetmen iki perdelik bu oyunu İtalyan sahnede sahnelemiştir. Oyunda ilk dikkat çeken şey dekor tasarımı olmaktadır. Sahnenin ortasında oyun için yeni bir alan yaratılmıştır. Bu alanı belirginleştiren şey de dekor tasarımı olmaktadır. Sahnede bulunan toplama ve yıkık dekor, tiyatroyu belirten yırtık bir perde tarafından kapatılmıştır. Bu eskimişlik dekor, aksesuar ve kostümde de kullanılmıştır. Dekor oldukça işlevsel olarak tasarlanmış, sahne değişimlerindeki tüm dekor, aksesuar ve kostüm öğeleri ana dekor parçasının üzerine asılmıştır. Sahnenin sağ ve sol önünde ayaklı mikrofonlar bulunmaktadır. Bu mikrofonlar oyun boyunca aktif bir biçimde mekân yaratımında, oyunun anlatıcı kısımlarında ve seyirci ile ilişki kurulan yerlerde kullanılmaktadır. İnteraktif olan bu oyunda karakterler, izleyicilerden gelen aksiyonları olumlu bir sahne aksiyonuyla karşılamaktadırlar. Yönetmen bu oyunda gerçekliğin ve teatralliğin şu özelliklerini kullanmıştır.

Simultane Sahne: Dekor parçaları ağırlıklı olarak ahşap ve yer yer paslanmış metallerden oluşmuş görünmektedir. Dekordaki bu tercih politik bir güncelleme içinde sahnelenen bu oyunda, geçmişten bugüne totaliter rejimlerinin çökmeye hazır, çürümüş bir oluşun içinde var olduğunu göstermektedir. Sahnenin merkezine kurulan dekor hayli işlevseldir. Eş zamanlı mekân değişimleri oldukça yoğun olmaktadır.

Sahne tasarımı oyunun yapısına elverişli bir biçimde tasarlanmıştır. Oyunda eş zamanlı mekân ve sahne değişimleri dekorda var olan açılır kapı ve kapaklar aracılığıyla kurulmaktadır. Dekorda var olan kapılar oyundaki mekân sıralarına göre yatak, küvet ve salıncağa dönüşmektedir. Küvet olarak kullanılan dekor ögesi diğer sahnelerde mezara dönüşmektedir. İnteraktif olan bu oyunda bazı sahnelerde oyuncular seyircilerin yanlarına giderek orada da mekân yaratmaktadırlar. Işık tasarımı sayesinde sahne üzerinde bölünmüş mekanlar belirginleşmektedir. Oyunun anlatıcı sahnelerinde ve seyirci ile interaktif ilişki kurulan tüm sahnelerde kullanılan ayaklı mikrofonlar dekordan bağımsız bir biçimde sahnenin sağ ve sol tarafında bulunmaktadır. Bazı mekân geçişlerinde dekor, oyunun başında gördüğümüz yırtık perde kapatılarak, bir oyuncu anlatırken diğer bir oyuncu tarafından eş zamanlı olarak değiştirilmektedir. Yönetmen, simultane sahne tasarımı kullanarak oyunu teatral bir biçimde sahnelemiştir.

Stilizasyon: Sahne değişimlerinde ana dekor parçası üzerinde bulunan kapılar sahne sırasıyla stilize edilmiş yatak, küvet, salıncak ve pencereye dönüşmektedir. Stilize edilmiş bu dekor parçaları işlevsel olup birden çok amaçla kullanılmaktadır. Oyunun başlangıcında eski parçalanmış perdenin kalkmasıyla Hayalet 'in görüldüğü sahnede köpük balon kullanılmıştır. Hayaletin üzerindeki beyaz kostüm ise stilize edilmiştir. Hayalet 'in oyun boyunca üzerine bindiği elektrikli kaykay, yönetmenin çağa uygunluk ile teatral olanı sentezlediğinin göstergesi olmaktadır. Hayaletin başına ters geçirilmiş çaydanlık stilize edilmiş bir taç olmaktadır. Stilize edilmiş çaydanlığın içine yerleştirilen led ışık ve kaykayın ışığı oyun atmosferine işlevsel olarak etki sağlarken yönetmenin oyunu zamansızlık içine kurduğunun göstergesi olmuştur. Hamlet ve Ophelia sahnesinde dekordan bağımsız oyunda kullanılan bir küvet bulunmaktadır. Ophelia, küvet 'in içindedir ve üzerine köpük balonlar düşmektedir. Seyircinin interaktif olarak oyuna dahil edildiği bu bölümde, yazarın yaftaya yazılan sloganları, Ophelia'nın banyo sahnesinde üzerine giydiği peştemallere stilize edilmiş bir biçimde yazılmıştır. Oyuncular, seyircilere stilize edilmiş bu yazıları yüksek sesle okumalarını teklif eder ve seyircilerle beraber bu yazıları okurlar. Yönetmen, Claudius ve Laertes'in sahnesini gölge oyunu şeklinde anlatmıştır. Oyundaki ses efektleri oyuncular tarafından sahnede bulunan mikrofonlar aracılığıyla gerçekleşmektedir. Oyuncular sahnenin atmosferine göre rüzgâr, nal, kuş, böcek, seslerini stilize biçimde mikrofonda tercih edilen eko sistemi

ile yapmaktadır. Mezarıcı sahnesinde karakterin aksesuar olarak kullandığı kürekten yapılmış elektro gitar oluşu ve küreğin işlevsel kullanımı metnin rejide seçilen yorumu oyunun teatral bir biçimde tamamlandığını göstermektedir.

Deformasyon: Dekor malzemesinde deforme edilmiş ahşap ve paslanmış metaller bulunmaktadır. Danimarka krallığını gösteren bu deforme edilmiş dekorun parçaları çöp olarak tanımlayabileceğimiz bir toplama yığınından oluşmaktadır. Dekor deforme edilmiş bir biçimde tasarlanmıştır. Deforme edilmiş bu dekor işlevsel olup eş zamanlı sahne değişimlerinde etkili olmaktadır. Yönetmen, Hamlet 'in var olmak tiradını oyuncuya deforme edilmiş bir klozet üzerinde oynatmış ve bununla teatral olanı göstermiştir. Bu sahnede dekorda açılan kapılardan birinde Shakespeare'in deforme edilmiş portresi içine M oyun kişisi kafasını yerleştirerek tirat okuyan oyuncuya sufle verir. Birinci perdenin final sahnesinde deforme edilmiş dekor parçalarından bir kürsü oluşturulmaktadır. Bu sahneye metinden bağımsız sözlerle eklemeler yapılmıştır. Yönetmen bu sahnede Claudius oyun kişisinde seçtiği ışık, kostüm tasarımı ve beden dili ile günümüz siyasi kişilerin görüntüsünü deforme ederek teatral bir biçimde sahneye taşımıştır.

Grotesk: Oyunun başında deforme edilmiş yırtık perdenin açılmasıyla, Hayaletin geldiği sahnede grotesk bir atmosfer yaratılmıştır. Oyundaki tüm karakterler sahnede sadece iki oyuncu tarafından oynatılmaktadır. Bu iki oyuncu eş zamanlı karakter değişimlerini aksesuar ve kostümler sayesinde gerçekleştirmektedirler. Gertrude oyun kişisinin taktığı mor peruk ve yılanlı şapka uyumsuz, abartılı ve korkutucu olduğu için grotesk olmaktadır. Kostüm ve aksesuarlarda işlevsellik ön planda olmaktadır. Hayaletin giydiği grotesk beyaz kostüm oyuncunun tek bir hareketiyle Gertrude'nin kostümüne dönüşmektedir. Mezarıcı ve Polonius oyun kişilerinin taktığı sakallar abartılmış ve uyumsuz olmaktadır. Oyunda, kostüm ve aksesuarlarda grotesk göstergeler olmakta ve teatral olanı vurgulamaktadır.

Mask: Oyunda maske kullanımı yoktur fakat oyuncunun yüzünde kullandığı beyaz makyaj onu hayalet olarak göstermektedir. Bu makyaj maske olarak kabul edilebilir, dolayısıyla da burada teatralliğin kullanıldığı gözlemlenebilir.

Fiziksel Tiyatro: Hayalet oyun kişisi oyun boyunca elektrikli kaykay üzerinde belli sahnelerde dans etmektedir. Bu hareketli dans koreografisi fiziksel tiyatro unsuru olarak kabul edilmektedir. Oyunda anlatı olarak gösterilen danslar teatrallığı vurgulamaktadır.

Doğallık: Emrah Eren, oyunculuk biçimi olarak oyun metnine de hizmet eden gerçekçi, doğal bir oyunculuk üslubu seçilmiştir. İki oyuncu Hamlet oyunundaki diğer oyuncuların oynadıkları kısımlarda her karakter için göstermeci bir beden dili ve farklı ses tonları tercih etmişlerdir. Oyunda, oyuncular yüksek performansla rejiiye hizmet etmektedirler. İki oyuncu arasında temel hedef olan oyun oynama fikri üzerinden kurulan bağ, ortak bir üslup ve gerçekliğin özelliği olan doğallık içinde sahneye taşınmıştır.

Sonuç olarak oyunu hazırladığımız tablolara göre değerlendirecek olursak; Emrah Eren, bu oyunda gerçekliğin özelliği olan doğallığı kullanmıştır. Doğallığı oyunculuk üslubunda tercih etmiştir. Yönetmen kendi teatral biçimini oluşturmak için metni bir vesile olarak tercih etmiştir. Simultane sahne, stilizasyon, deformasyon, grotesk, mask ve fiziksel tiyatro unsurları kullanıldığı için oyun daha çok teatral bir biçimde sahnelenmiştir. Yönetmen sahnelemede teatral unsurları ve geleneksel Türk motiflerini sentezleyerek görsellik yaratmıştır. Emrah Eren, oyundaki “Çürümüş bir şeyler var Danimarka Krallığı'nda” repliği üzerinden günümüz Türkiye'sinin gündelik siyasi konularını ele alarak rejisini oluşturmuş ve oyuna metinden bağımsız politik bir yorum getirmiştir. Yönetmenin sahnelemedeki teatral unsurları oyun içinde olan oyun sınırlarını seçtiği eylemlerle net bir biçimde ortaya çıkarmıştır. Yönetmen, teatral biçimde sahnelediği bu oyunda seyirciye Türkiye'deki yanlış politikaların insanlar üzerindeki etkisini eleştirel bir biçimde anlatmaktadır.



Şekil 4 Bir Baba Hamlet-2017

Kaynak: <https://www.babasahne.com/134-oyun-bir-baba-hamlet.html>

5. Meçhul Paşa Oyununda Gerçeklik ve Teatrallık

a. Künye

Oyunun Adı: Meçhul Paşa

Yazar: Ahmet Sami Özbudak

Yazıldığı Tarih: 2017

Sahnelendiği Tarih: 2018

Sahnelendiği Yer: Tiyatro Adam

Oyun Kastı: Erdem Akakçe, Fatih Koyunoğlu, Bülent Çolak

Oyunun Aldığı Ödüller: Üstün Akmen Tiyatro Ödülleri (2019) ‘Yılın Yerli Oyun Yazarı’, ‘Yılın Oyunu’.

b. Öykü

Meçhul Paşa, oyunu (2017) Ahmet Sami Budak tarafından yazılmıştır. Ahmet Sami Budak’ın yazdığı Meçhul Paşa oyunu, Sabahattin Ali, Aziz Nesin, Rıfat Ilgaz ve Mustafa Mim Uykusuz ‘un birlikte çıkardıkları haftalık siyasi mizah gazetesi Markopaşa’nın, meçhule doğru giden tarihi sürecini anlatıyor. Emrah Eren, Meçhul Paşa metnini hem Geleneksel Türkiye Tiyatrosu’ndaki meddah ile hem de çağdaş sahne tekniklerini dikkate alarak yorumlamıştır. Emrah Eren, bu oyunda Geleneksel olanı modern bir biçimde sentezleyerek sahnelemiştir. Emrah Eren, kendi teatral

bakış açısıyla yorumladığı Meçhul Paşa oyununun Dünya prömiyerini (2017) Tiyatro Adam'da yapmıştır.

Oyunun girişinde bir ön oyun bulunmaktadır. Bu ön oyunda hikayeleri anlatılacak olan yazarların ilham perileri bulunur. Üç ilham perisi bir araya gelip oyunun hikayesini anlatmaya başlarlar. Önce bir gazete çıkarma fikirlerinin olduğunu söylerler. Sonra bu gazeteye bir isim bulmaya çalışırlar. Daha sonra gazetenin isminin 'Marko Paşa' olmasını isterler. Bu üç ilham perisi gazetenin yazarları olan Sabahattin Ali, Aziz Nesin ve Rıfat Ilgaz'ın perileri rolündedir. Ön oyun masalımsı bir orta oyunu olarak sürdürülmekte ve oyunun yapısı gereği Geleneksel Türkiye Tiyatrosu'nun unsuru olan orta oyunu biçimiyle yazılmıştır. Oyundaki bütün karakterler üç oyuncu tarafından oynanmaktadır. Oyunda sürekli hizmet edenler ise yazarların ilham perileri olmaktadır.

Sabahattin Ali, Aziz Nesin ve Rıfat Ilgaz 'Marko Paşa' gazetesini çıkarmak için çalışmalara başlarlar. Yazarlar, gazetenin basımı için ve maliyetler için para bulmaya çalışırken öte tarafta matbaada çalışanlar da gazeteyi çıkarmak için ellerinden geleni yapmaktadır. Matbaada çalışan Seyfi okuma yazma bilmez ama matbaadakiler Seyfiye okuma yazma öğretmek için de ellerinden geleni yaparlar. Üç yazar gazetelerine yeni yazılar yetiştirmekte ve gazetelerin dağıtımı için de bayiler aramaktadırlar. Gazetenin ilk sayısı çıktığında daha önce anlaşılan bayiler gazeteyi kabul etmemektedirler. Gazeteyi kabul etmemelerinin nedeniyse gazetede çıkan yazıları aşırı siyasi olarak görmeleridir. Gazetenin çıktığı dönemde kimsenin özgür bir biçimde düşüncelerini söyleyemediği ve yazamadığı bir dönemdir. Gazete bayilerinin sahipleri dönemin siyasi polemiginden korkmaktadırlar. Aziz Nesin, bayilerin gazeteleri almadığını duyunca arkadaşı Haluk Yetiş 'ten yardım istemiş ve bütün basılan gazeteleri şehrin meydanında tek başına satmıştır.

Halk, 'Marko Paşa' da çıkan yazıları takip etmekte ve okumaktadırlar. Yazarlar, halkın gazeteye olan ilgisini gördükçe mutlu olup, fikirlerine hiçbir sansür uygulamadan yazmaya devam etmektedirler. Gazetenin karikatürlerini çizmek için de Mustafa Mim Uykusuz ile anlaşılır ve hep birlikte özgürce düşündüklerini hem çizimle anlatmakta hem de yazarak anlatmaktadırlar. Günler geçtikçe gazete de çıkan sayılarda artmaya başlar. Yalnız gazete sayıları arttıkça tehditler de artmaktadır. Buna karşılık halktan bazı kesimler 'Marko Paşa'da çıkan yazılardan rahatsız olmuşlardır. Çıkan yazıları vatana ihanetle suçlamaktadırlar. Dönemin başbakanı,

gazeteden çıkan yazılardan rahatsız olduğunu ifade eder. Gazetenin çıktığı dönemde zaten sıkıyönetim ilan edilmiştir. Bu sıkıyönetimden dolayı da halk korkutulmakta ve işkenceler görmektedir. Gazetenin de böyle bir dönemde çıkması halk tarafından son derece değerli bulunmaktadır. Kimsenin özgürce düşünemediği, konuşamadığı, gezemediği ve okuyamadığı bir dönemde böyle bir gazetenin varlığı iktidarı ve onun yakın çevresini korkutmuştur. Tüm bu korkulara rağmen gazetenin yazarları tehdit mektupları almakta ama yazılarından ve fikirlerinden de vazgeçmemektedirler. Bu tehditler daha sonra polis baskınlarına dönüşür. Gazeteyi polisler basar, yazar Aziz Nesin ve Sabahattin Ali'yi tutuklarlar. Üstüne gazeteyi de kapatırlar.

Bu üç yazarın maksadı yaşanan veya yaşanılacak olan suçlara ortak olmak değil tam aksine halkın aydınlanması ve bilgilenmesi için yazılarını yazmaktadırlar. Halkın sadece gülmek için gülmelerini istememekte, gülerek düşünmeyi öğretmektedirler. Bu üç büyük yazar yapı olarak her ne kadar birbirlerinden farklı olsalar da anlaşılabildikleri ve kenetlendiklerini, umutlarını kaybetmeden bu siyasi gülmece gazetesini yaşatmak için nasıl mücadele verdiklerini görürüz. Bu yazarlar hayatları pahasına yazılarını yazmakta direnmektedirler. Hiçbir partiye ve hiçbir güce bağlı olmamaktadırlar. Tek bağlı oldukları şey kalemleridir. Halkın bazıları onların yazılarını sevmemekte ama sevenler de bulunmaktadır. Matbaada yanlarında çalışan işçiler de artık halkın öfkesinden nasiplerini almışlardır. İşçilerden bazıları neden bu gazetede olduklarını sorgulamaktadırlar. Sorgulayanlar daha sonra ne kendilerinin ne de gazetenin herhangi bir suç işlemediklerinin sonucuna ulaşırlar. Gazetede çalışan Seyfi olan bitenden her ne kadar korksa da okuma yazmayı öğrenmeyi de bırakmamaktadır.

Sabahattin Ali cezasını çektikten sonra serbest bırakılır. Aziz Nesin Bursa'ya sürgün edilir. Rıfat Ilgaz ise hala yazmakta direnmektedir. Marko Paşa, gazetesi kapandığı için Sabahattin Ali ve Rıfat Ilgaz, Malum Paşa isimli başka bir gazete çıkarırlar. Yazarlar bu gazetede de korkmadan özgürce düşüncelerini paylaşmaktadırlar. Yazarlar ve matbaadakiler polis baskınının olacağını bile bile yazmakta ve çalışmakta kararlıdırlar. Malum Paşa'da çıkan yazılar halkın bir kesimini umutlandırmakta ve cesaretlendirmektedir. Aziz Nesin Bursa'da sürgündeyken arkadaşlarının yeni gazete çıkardıklarını duyar ve bundan son derece mutlu olur. Aziz Nesin sürgünde çok zor günler geçirmektedir. Bursa'da parası olmadığı için sefiller gibi yaşamaktadır. Sırf karnını doyurmak için arkadaşlarının

ona gönderdiği kitapları satmak zorunda kalır. Tüm olup biten bu duruma hiçbir anlam vermemektedir. Tek suçunun düşünce özgürlüğü olduğunu söylemekte ve bunun neden yasak olduğunu da bir türlü anlamamaktadır.

Malum Paşa, gazetesi de polisler tarafından basılır ve yasaklanır. Bu kapanan gazeteden sonra yazarlar başka isimlerde gazeteler çıkarmaya devam eder. Açtıkları her gazete tekrar yasaklanır ve kapanır. Yaşanan bu durumdan dolayı Sabahattin Ali artık gazete çıkarmaktan vazgeçer. Sabahattin Ali, Rıfat Ilgaz'a bulunduğu şehirden gideceğini söyler. Tüm parasını toplayıp bir kamyon almak istemektedir. Bu kamyonla Türkiye'nin her yerini gezip yeni hikayeler yazmak ister. Rıfat Ilgaz zor da olsa bu durumu kabullenir. Kendisi de yazmak için başka yollara başvurur. Tüm bunlar yaşanırken Aziz Nesin ise Bursa'da sefil bir hayat içinde sürgün günlerini bitirmeye çalışmaktadır. Matbaada çalışan Seyfi ise her şeye rağmen okuma ve yazma öğrenimine devam etmektedir.

Sabahattin Ali, aldığı kamyonla Türkiye'nin her yerini gezmekte ve yeni hikayeler yazmaktadır. Arkadaşlarına mektup göndermeyi de ihmal etmemektedir. Bir gün arkadaşları matbaada çalışırken ellerine aldıkları gazete de bir haber görürler. Gördükleri, okudukları haber Sabahattin Ali'nin ölüm haberidir. Sabahattin Ali, özgür olmak için, yazmak için çıktığı yolda bir başkası tarafından öldürülür. Matbaadaki herkes bu haberi duyduktan sonra yıkılırlar ve orayı terk ederler. Okuma- yazmayı öğrenmek için sürekli çalışan Seyfi eline Sabahattin Ali'nin ölüm haberini yazan gazeteyi alır ve okumaya başlar. Yıllarca öğrenmek için elinden geleni yaptı ve sonunda ustasının ölüm haberini okuyarak okumayı öğrenmiş oldu. Oyun, Marko Paşa ile başlayan tüm süreçleri anlatmakta ve sonunda Meçhul Paşa ile son bulmaktadır.

c. Sahnelemedeki gerçeklik ve teatrallik

Emrah Eren, oyunu İtalyan sahnede sahnelemiştir. Metni rejisine vesile kılma doğrultusunda tercih etmiştir. Oyunda teatral zaman işlenmektedir. Vesile olarak tercih edilen metne uygun dizayn edilen stilize dekor, müzik ve ışık tasarımı dördüncü duvarı ortadan kaldırarak seyirciyi oyuna dahil etmektedir. Dekor metaforik anlatımı destekler biçimde tasarlanmıştır. Dekor oyunun imgesi olan daktilo biçiminde tasarlanmıştır. Simultane sahne tasarımı sayesinde eşzamanlı bir anlatım kurulmuştur. Eş zamanlı sahne tasarımı oyuncularını belirli aksiyonlara

yöneltmektedir. Oyundaki tüm karakterleri üç oyuncu oynamaktadır. Oyuncular bu sahne tasarımıdan dolayı bir karakteri oynadıktan sonra hemen başka bir karaktere bürünmekte ve bu değişimi de seyircinin görebileceği biçimde aksesuarla gerçekleştirmektedir. Oyunun sahne tasarımıdan dolayı dekor, aksesuar, kostüm, karakter ve sahne değişimleri seyircinin önünde olmakta ve tüm bunlar kendi içinde bütüne hizmet eden birer anlatı olarak verilmektedir. Yönetmen sahnelemede gerçekliğin ve teatralliğin şu özelliklerini kullanmaktadır.

Simultane Sahne: Sahnenin ana merkezinde kocaman işlevsel bir daktilo bulunmaktadır. Sahnenin sağ ve sol taraflarında ise ayaklı mikrofonlar bulunmaktadır. Kocaman daktilonun önünde bir masa ve iki sandalye bulunmaktadır. Oyun genel olarak bu masa ve sandalyenin bulunduğu alanda gösterilmektedir. Üç oyuncu oyundaki tüm karakterleri oynadığı için genel olarak eşzamanlı mekân değişimlerini de kendileri yapmaktadır. Eş zamanlı mekân değişimleri oyuncular ve ışık tasarımı sayesinde gerçekleştirilmektedir. Oyundaki eylemleri kesintisiz bir biçimde göstermek için simultane sahne düzeninden faydalanılmıştır. Oyunda bir sahne devam ederken bir sonraki sahnenin hazırlığı da eş zamanlı olarak devam etmekte ve bu da seyircinin göreceği biçimde olmaktadır. Işık tasarımı sayesinde bölünmüş ve eş zamanlı olarak gösterilen mekanlar daha da belirgin hale gelmektedir. Simultane sahne tasarımı sayesinde oyun alanı üzerinde birden çok yer aynı anda gösterilmiştir. Işık ve dekor tasarımı eş zamanlı olarak değişen mekanları belirginleştirmede büyük katkı sunmuşlardır. Emrah Eren, teatral unsur olan simultane sahne tasarımı kullanarak oyunu sahnelemiştir.

Stilizasyon: Sahnenin merkezinde oyunun özü olan yazı daktilosu stilize edilmiş bir biçimde durmaktadır. Kocaman bir yazı daktilosu sahnenin tam ortasında durmakta ve işlevsel olmaktadır. Oyuncuların stilize edilmiş aksesuarlarının bulunduğu, dekor parçaları ve kostümlerin de içinde bulunduğu, oyuncuların üstüne çıkıp karşılıklı konuştukları bir platform gibi de kullandıkları çok işlevsel bir daktilodur. Oyunda geçen tüm mekanlar stilize edilmiş demir levhalarla belirtilmektedir. Gazetelerin isimleri stilize edilmiş çerçeveler üzerinde yazılmıştır. Oyuncular stilize edilmiş bu çerçevelerin içine kafalarını uzatarak gazete hakkında bilgi vermektedirler. Oyuncular karakolda olduklarını göstermek için stilize edilmiş kuş kafesini kafalarına geçirmektedirler. Hapishane sahneleri sadece stilize edilmiş demir parmaklıklarla gösterilmektedir. Oyuncular kesilmiş beyaz kağıtları sahnede

savurarak kar efektini oluşturmuşlardır. Aksesuarlar, şapka, papyon, gzlk, çay bardakları ve rakı bardakları stilize edilmiştir. Sahne gerisinde stilize edilmiş ay sayesinde gece olduğunu ve gündüz olduğunu anlayabiliyoruz. Işık tasarımı sayesinde stilize edilmiş mekanlar daha net ortaya çıkmaktadır. Sahnelerin i aksiyonları stilize edilmiş ışıklarla gösterilmiştir. Oyunculuklara baktığımızda ise oyunda karikatürist Mim Uykusuz 'un çizdiği karakteri canlandıranlar stilize edilmiş beden formuyla performanslarını göstermektedirler. Yönetmen oyunun dekorunu, aksesuarlarını, kostümlerini, ışık tasarımlarını ve seçilen sahnelerdeki oyunculuk üslubuyla teatral unsur olan stilizasyon biçimini kullanmıştır.

Deformasyon: Oyun alanının merkezinde duran ve işlevsel olan stilize daktilonun kağıtları, harfleri, kullanım mekanizması, üstünde bulunan balonlar, tüy kalemi ve alt katında bulunan kapılar deforme edilmiş bir biçimde olup sahnelemeye de katkı sunmaktadır. Oyunda ay ve rakı bardakları, meyhanede kullanılan mezeler, şarap şişeleri deforme edilmiş ve bu da teatral olanı desteklemektedir.

Doğallık: Emrah Eren, rol kişilerinin oldukça kalabalık olduğu oyunda yirmi kişiye yakın rol kişisini dönüşümlü olarak üç oyuncuya oynatmayı tercih etmiştir. Oyunculuk slubu olarak gerçeklik unsuru olan doğallık tercih edilmiştir. Üç kişinin kurduğu dünya ve o dünyayı anlatım biçimleri oyunun başarılı şekilde sahnelenmesinde önemli ve etkili olmaktadır. Oyunun açılışındaki ndeyişi  oyuncu tek bir oyuncu zamanlamasıyla anlatmaktadır. Eren, oluşturduğu ensemble ile bir bütünlük oluşturmuştur. Oyunda oyuncuların zamanlamaları ise başarılı biçimde yönetilmiştir. Doğallık, oyunda aktif olan beden dili ve nidalar ile beraber dinamik bir akış oluşturmuştur. Temposu ve i dinamiği yüksek olan bu oyunda oyuncular oldukça tutarlı biçimde eylemlerini gerçekleştirmektedirler. Rol değişimlerinin fazlaca olduğu oyunda oyuncuların i dinamiği ve değişimleri seviye olarak üst noktada olmaktadır. Yönetmen gerçekliğin unsuru olan doğallığı bu oyunda tercih etmiştir.

Sonuç olarak oyunu hazırladığımız tablolara göre değerlendirecek olursak; Emrah Eren, gerçekliğin unsuru olan doğallığı bu oyunda kullanmıştır. Doğallığı oyunculuk üslubu olarak tercih etmiştir. Eren, oyunda daha çok teatral unsurlara yer vermiştir. Metinde zamansızlık gibi anlam dağıtan bir seçim yerine çok net tarihsel bir serüveni metinle paralel bir hale getirmiş olduğunu görmekteyiz. Tarihsel olarak geçmişten günümüze basın ve düşünce özgürlüğü üzerindeki baskıyı, sansür

eleştirisini metinle sentezlemiştir. Simultane sahne, stilizasyon ve deformasyon gibi teatral unsurları kullanmıştır. Stilizasyon ve deformasyon sahne tasarımı sayesinde metnin özü olan yazı daktilosunu sahnenin merkezine yerleştirmiş ve dekor olarak kullanmıştır. Simultane sahne yapısı sayesinde eş zamanlı bir anlatım kurmasına rağmen metni söylemek istediklerine vesile yapmıştır. Bu anlatımı bütüne hizmet eden doğrultuda bir yapı oluşturmak için kullanmıştır. Sansür eleştirisini siyasi olarak çok net biçimde vurgulamış ve izleyiciye aktarmıştır. Emrah Eren, Türkiye'nin ilk siyasi mizah gazetesi olan Marko Paşa'nın sürecini anlatan bu oyunu dönemin en cesur kalemleri olan Aziz Nesin, Sabahattin Ali, Rıfat Ilgaz ve karikatürist Mustafa Mim Uykusuz'un sansürsüz gazete sevdalarını, bu özgürlük yolunda ödenen bedelleri ve Marko Paşa'nın meçhule giden yolculuğunu teatral bir biçimde sahnelemiştir.



Şekil 5 Meçhul Paşa-2018

Kaynak: <http://www.tiyatroadam.com/yeni-oyun-mechul-pasa>

6. Don Kişot'um Ben Oyununda Gerçeklik ve Teatrallik

a. Künye

Oyunun Adı: Don Kişot'um Ben

Yazar: Miguel De Cervantes

Yazıldığı Tarih: 1605

Uyarlayan: Mihail Bulgakov

Çevirmen: Irmak Bahçeci

Sahnelendiği Tarih: 2018

Sahnelendiği Yer: Baba Sahne

Oyun Kastı: Ozan Güven, Günay Karacaoğlu, Nazlı Tosunoğlu, Ömür Arpacı, Serhan Ernak, Dilşad Bozyiğit, Diren Polatoğulları, Enis Aybar, Tuğba Eskicioğlu.

Oyunun Aldığı Ödüller: Ekin Yazın Dostları Tiyatro Ödülleri (2019) ‘Komedi’. Üstün Akmen Tiyatro Ödülleri (2019) ‘Yılın Erkek Oyuncusu’, Yılın Kadın Oyuncusu’.

b. Öykü

Don Kişot, roman olarak (1605) Miguel De Cervantes tarafından yazılmıştır. Don Kişot romanı, yazar Mihail Bulgakov tarafından tiyatro metnine uyarlanmıştır. Yönetmen Emrah Eren, Don Kişot oyununu Don Kişot’um Ben olarak yorumlamıştır. Emrah Eren, Don Kişot’um Ben oyununa şarkı sözleri ekleyerek metni güncel bir biçimde yorumlamıştır. Emrah Eren, kendi teatral bakış açısıyla yorumladığı Don Kişot’um ben oyunu (2018) Baba Sahne’ de sahnelenmiştir.

Oyun, La Mancha ilinde yaşayan yaşlı bir aristokrat olan Alonso Quijano’nun maceralara atılmasıyla başlar. Quijano, şövalye kitaplarına çok meraklıdır ve bu yüzden tüm şövalye kitaplarını araştırıp okumaktadır. O kadar şövalye kitaplarını okur ki sonunda çıldırır. Sadece şövalye konusunda çıldırır ama diğer konularda ise son derece akli başındadır. Quijano, şövalye kitaplarını okuya okuya onlara özenir, onlar gibi olmak ister. Ailesi artık onun şövalye kitaplarını okumasını istememektedir. O yüzden tüm kitaplarını saklarlar. Onu odasına kilitlerler. Ama bunların hiçbirisi onu şövalyelik tutkusundan vazgeçiremez. Ailesi, akrabası, komşuları ve Papaz her ne kadar onu bu tutkusundan vazgeçirmeye çalışsa da o yine de bildiğinden vazgeçmez. Quijano, tüm baskılara rağmen kendisinin şövalye Don Kişot olduğunu söyler. Etrafindakiler artık bu duruma daha fazla katlanamaz ve onun dediğini uygulamaya başlarlar. Quijano, kendisini Don Kişot olarak ilan eder. Silahtarı olarak da Sancho Panza’yı almak ister. Ama etrafta Sancho Panza yoktur. Ailesi kendi aralarında konuşup birini Sancho Panza olarak göstermek isterler çünkü silahtar olacak kimse yoktur ve Quijano durumu anlamadan çözmek isterler. Evlerinde besleme olarak kalan kadını Sancho Panza yapmak isterler. Evin beslemesi bunu kabul etmemektedir. Çünkü silahtar Sancho Panza bir erkek olmalıdır oysa evin

beslemesi ise bir kadındır. Quijano'nun ailesi evin beslemesini zorla da olsa ikna ederler. Beslemenin saçlarını kesip ve kıyafetlerini değiştirerek onu bir erkek silahtar gibi göstermektedirler. Quijano'nun yani Don Kişot'un silahtarı Sancho Panza artık bulunmuştur. Quijano'nun ailesi Sancho'ya ona dikkat etmesini ve fazla uzaklara gitmemelerini istemektedir. Bir de artık Quijano'ya şövalye Don Kişot denmesini istemektedirler. Sancho, Quijano'nun ailesinin söylediği her şeyi kabul eder. Quijano kilitli olduğu yerden çıkar. Dedesinden kalma zırh, kılıç ve savunma aletlerini yanına alır. Sancho'yu gördüğüne çok sevinmiştir. Kendisini bir şövalye olarak görmektedir artık. Sancho'ya da yakında fethedeceği ülkede valilik sözü verir. Bir köylü kızı olan Dulcinea'yı da sevgilisi olarak ilan eder. Her şeyini hazırlayıp Sancho ile şarkılar söyleyerek yollara düşer.

Oyunda Don Kişot ve Sancho Panza olarak kendilerini inandıran bu iki kişi yollara düşer. Dinlenmeden yola devam ederler. Evlerinden çok uzaklarda bir dört yolda dururlar. Bir tarafta bir orman diğerinde bir tarla. Yanda da bir dere üstüne kurulmuş bir yel değirmeni vardır. Don Kişot, yel değirmenlerini uzun kemikli devler sanmaktadır. Don Kişot, yel değirmenlerine büyücüler deyip saldırmaya başlar. Silahtarı Sancho ise onu sakinleştirmeye çalışır. Onların yel değirmeni olduğunu, onların büyücü olmadığını söyler ama Don Kişot'u kararından vazgeçiremez. Don Kişot, kılıcıyla yel değirmenlerine saldırır. Tam o sırada yel değirmenleri de dönmeye başlar. Don Kişot kılıcıyla birlikte dönen yel değirmenine takılır ve o da dönmeye başlar. Don Kişot takıldığı yel değirmeninde dönmeye başlar ve sonunda yere düşer. Sancho hemen onun yanına gider, onun öldüğünü sanarak ağıtlar yakmaya başlar. Don Kişot ise Sancho'nun sesine fazla dayanamaz ve kalkar. Sancho, Don Kişot'un yaşamasına sevinmiştir. Don Kişot, Sancho'ya sevgilisi Dulcinea'ya mektup yazmasını ister. Don Kişot söylediği şeyleri Sancho'nun mektuba yazmasını ister. Sancho'nun okuma yazması yoktur. Sancho, okuma yazması olmadığını Don Kişot'a belli etmez ve onu söylediği her şeyi yazıyormuş gibi yapar. Don Kişot ve Sancho mektup yazarlarken birden dört yol ağzından isyancıların sesleri duyulmaya başlar. Bu isyancılar, İspanya'nın içinde bulunduğu mevcut duruma karşı gelen insanlardır. Kilise ve hükümet iş birliğinden şikâyet etmektedirler. Don Kişot, isyancıların büyücü olduğunu sanmaktadır. Sancho, onların isyancı olduklarını ve büyücü olmadıklarını söyler. Don Kişot ise isyancıların gerçek büyücü olduklarını düşünmekte ve onlara karşı bir atak gerçekleştirmek ister.

Don Kişot, isyancıların elinde prensesin olduğuna inanmıştır. İsyancıların yanına giderek prensesi bırakmalarını söyler. İsyancılar Don Kişot'u anlamamışlardır ve bildiriler dağıttıklarını söylerler. Hatta bir bildiriye Sancho'ya uzatarak okumasını isterler. Sancho, bu duruma sinirlenir çünkü okuma yazması yoktur. İsyancıların onunla dalga geçtiğini düşünür. İsyancılar ile Sancho kavga ederler, Don Kişot ise sadece onları seyreder. İsyancılar, Sancho'yu fena şekilde döverler sonra da çekip giderler. Sancho, dayak yediği için yerinden kalkamaz, Don Kişot onun öldüğünü düşünür ve ona suni teneffüs yapar. Bu suni teneffüsten sonra Sancho kendine gelir. Don Kişot, savaşlarda ikiye bölünen insanların iyileşmesi için Fierabras yağının iyi geldiğini söyler. Savaşlarda ikiye parçalanan insanlara bu yağ sürüldüğünde o insanlar tekrar eskisi gibi yaşamlarına devam edebileceğini söyler, Sancho da buna inanır. Don Kişot ve Sancho bu yağ sayesinde İspanya'nın altın çağını yaşayacaklarını söylerler. Arkada onları dinleyen muhafızlar altın çağı sözünden sonra onları isyancı zanneder. Bunun üzerine muhafızlar Don Kişot ile Sancho'yu tutuklarlar.

Don Kişot ile Sancho yaşadıkları onca şeyden sonra çok yorulmuşlardır. Geceyi geçirecekleri bir yer aramaya başlamışlardır. Geceyi geçirebilecekleri bir han bulurlar. Bu handa şehrin tüm berduşları toplanmış şarap içmektedirler. Handaki herkes koro şeklinde şarkılar söylemektedirler. Don Kişot, hanın bir kale olduğuna inanmaktadır. Hanın sahibine bu gece burada kalmak istediklerini söyler Sancho. Hanın sahibi onlara ahırda kalmalarını söyler. Don Kişot, meşhur yağ iksirinin nasıl yapılacağını hemen Sancho'ya söyler. Sancho'da verilen tarifleri unutmamak için hemen gerekli olan malzemeleri bulmaya çalışır. Yağ iksiri için gerekli olan malzemeleri hanın sahibinden ister. Hanın sahibi bu malzemelerle ne yapılacağını merak eder. Bunun üzerine Sancho yağın bir iksir olduğunu ve savaşta ikiye bölünen insanlara iyi geldiğini söyler. Handaki herkes birlikte fierabras yağı şarkısını söylemeye başlar. Handaki herkes para toplayıp beraber yağın masrafını karşırlarlar ve yağı yaparlar. Yapılan yağı herkes birbirine sürer. Yağı sürdükten sonra herkes rahatladığını söyler ve herkes uykuya dalar. Herkes uyurken ahıra gizlice handa çalışan hizmetçi kadın girer. Hizmetçi, katırcı ile sevişmek için ahıra gelmiştir. Hizmetçi kadın Don Kişot'u, katırcı zanneder ve onun dokunmaya başlar. Bunun üzerine katırcı uyanır ve Don Kişot ile kavga ederler. Bu kavgadan sonra handaki herkes uyanır. Hanın sahibi Don Kişot ve Sancho'yu kovar. Don Kişot ve Sancho

dışarda kalmışlardır. Don Kişot tekrar aşkına mektup yazmak için Sancho'ya emir verir. Bunun üzerine Sancho okuma yazma bilmediğini söyler. Don Kişot'da ona okuma yazma öğretmeye başlar. Yazılan aşk mektubunu götürmek için Sancho yola düşer.

Don Kişot ve Sancho, maceralar yaşarken aileleri de onları aramaya çıkmışlardır ve her yeri didik didik etmişlerdir ama onları bulamamışlardır. Sancho mektup için Don Kişot'un ailesinin yanına gelmiştir. Olup bitenleri anlatır. Aile olup bitenlerden etkilenmiştir. Hemen Don Kişot'u bulmak için harekete geçerler. Başta Sancho, Don Kişot'un yerini söylemez ama sonra ikna olup söyler. Don Kişot'u bulmak için harekete geçerler ve sonunda onu bulurlar. Don Kişot çok yürüdüğü için yorulmuştur artık tekerlekli sandalyeye oturarak devam eder hayatına. Don Kişot'un ailesi bir oyun planlar. Kendilerinin kral ve kraliçe olduklarını, Don Kişot'tan yardım istediklerini söylerler. Don Kişot bu plana kanar ve onlara inanır. Ailenin kurduğu plan gayet iyi devam ederken birden planladıkları şeyler karışmaya başlar. Kendi kurdukları planda yer alan prensesin kaçırıldığını söylerler. Bunun üzerine Don Kişot, prensesi bulmak için hazırlık yapmaya başlar ve tam o sırada ona iğne yapıp bayıltırlar. Bunun üzerine ailedeki herkes başka planlar kurmaya başlar. Kaçırılan prensesin gittiği sarayın yerini bulmaya çalışırlar. Evlerine yakın bir yeri saray olarak göstermeye ve bu sarayda düğün, şölen ve bir rahip bulmaya başlarlar. Kişileri bulurlar, saray olarak gösterecekleri yeri de bulurlar. Don Kişot baygınken, Sancho'ya her şeyi anlatırlar. Sancho, Don Kişot'u tekerlekli sandalyesine bindirir ve yola çıkarlar. Daha önce geldikleri hanın yanında dinlenirler. Handaki herkesin iksirli yağdan bahsettiklerini görürler. Hanın sahibinin bu yağlar sayesinde çok zengin olduğunu duyarlar. Sancho ve Don Kişot oradan uzaklaşır. Ailenin saray olarak gösterdikleri yere gelirler. Bu sırada handaki hizmetçi kadın ile katırcının kavga ettiklerini görürler. Bunun üzerine Don Kişot hemen bulundukları yerde bir mahkeme kurar. Bu mahkemeyi de vali olarak atadığı Sancho'nun yapmasını emreder. Sancho bunun üzerine mahkemeyi yönetir ve katırcıyı para cezasına çarptırır. Rahip kurdukları oyunda kendini Dük olarak tanıtır ve Sancho'yu Baratari Adası valisi olarak atadığını söyler. Sancho buna inanır ve valiymiş gibi davranır. Sancho daha sonra valilikten sıkıldığını ve artık vali olmak istemediğini söyler. Bunun üzerine Don Kişot tekrar silahtarı Sancho'ya kavuştuğu için mutlu olur. Don Kişot, Sanson ile dövüşür ve

yenilir. Don Kişot bu yenilgiden dolayı çok üzülür. Sanson'a yenildiği için şövalyelikten vazgeçer ve evine geri döner.

Don Kişot eve geri gelir ama eskisi gibi ruh durumu iyi değildir. Hastalanmıştır artık. Don Kişot, Sancho'nun evin eski kadın beslemesi olduğunu bildiğini söyler. Bunun üzerine Sancho gerçek kimliğini söyler ve üstündekileri çıkarır. Ailesinin ona oyunlar kurduğunu da bilmektedir. Don Kişot yaşadığı tüm maceraların farkındaymış zaten. Ama hiç oyunmuş gibi davranmamıştır. Gerektiği gibi yaşamıştır. Don Kişot ona karşı yapılan planların ve oyunların farkında olduğunu söyler herkese. Kendisinin La Mancha'lı Don Kişot olmadığını, Quijano olduğunu söyler. Gerçek deliliğin bilgelik olduğunu söyler (Saavedra, 2016: 280). Bunları söylerken yavaş yavaş nefes almaya başlar. Son nefesini verirken tekrar Don Kişot'um ben 'der ve ölür. Böylelikle oyun son bulur.

c. Sahnelemedeki gerçeklik ve teatrallik

Emrah Eren, metinde kısaltmalar ve eklemeler yapmıştır. Metindeki uzun monologları tutarlı bir biçimde bölüp koroya söyletmiştir. Metinde var olan şarkı sözleri güncelleştirilmiş ve yeni şarkılar da eklenmiştir. Metne şair Nazım Hikmet'in 'Vatan Haini' şiiri de eklenmiştir. Metinde var olmayan koroyu oyuna dahil ederek bir lokomotif oluşturup sahnede adeta yaşayan bir tiyatro oluşturmuştur. Kalabalık sahnelerin çok olduğu bu oyunda koro aktif olarak neredeyse tüm sahnelerde yer almaktadır. Koro her sahnede farklı kimliklerle ve farklı amaçlarla bulunmaktadır. Koro, oyun kurucu olarak rejiye hizmet etmekte ve ensemble içindeki eylem dizgeleri net bir eylem grafiğinin içinde yer almaktadır. Koronun aktif olarak hareket tasarımı ve kullandıkları efektler yönetmenin oyunun dünyasını yansıtmada oldukça etkili olmaktadır. Emrah Eren, bu oyunda cinsiyet politikasını eleştirmektedir. Metinde baskı unsuru olan evin kahyası, zorla evin beslemesi olan kadını Don Kişot'un silahtarı olarak görevlendirir. Böylelikle metinde erkek olan silahtar Sancho'yu bir kadın oynamaktadır. Yönetmen iki perdelik bu oyunu İtalyan sahnede sahnelemiştir. Yönetmen oyunun metnine eklediği şiirle ve güncel sorunlarla günümüz Türkiye'sinin siyasal sorunlarını ele almıştır. Oyunda gündelik dil kullanılmıştır. Yönetmen oyunda gerçekliğin ve teatrallığın şu özelliklerini kullanmıştır.

Simultane Sahne: Oyunda geçen tüm mekanlar sahne üzerinde bulunan hareketli dekor sayesinde gerçekleşmektedir. Dekor değişimindeki hız oyunun dünyasını kurmada oldukça başarılı olmaktadır. Dekoru çevirerek değiştirme eylemi tüm sahne değişimlerinde tercih edilmiştir. Dekoru döndürerek değiştirme, dönüştürme ve sahne üzerindeki eş zamanlı mekanları yaratma eylemleri koro tarafından yapılmaktadır. Seçilen bu eylemle koro yalnızca dekoru dönüştüren oyuncular değil oyunun dünyasını kuran, oyunun içinde aktif bir biçimde rolünü oynayan, oyundan ayrılmaz bir lokomotif görevi görmektedir. Oyun boyunca sahne üzerindeki eş zamanlı mekân değişimleri hareketli dekor sayesinde gerçekleşmektedir. Oyunda eş zamanlı mekân değişimleri dekorda var olan tekerlekli açılır kapılar ve kapı çerçeveleri aracılığı ile yapılmaktadır. Tekerlekli açılır kapı sahnelerin mekân sıralarına göre Don Kişot'un kaldığı odayı, evi, kiliseyi, ahırını ve sarayı göstermektedir. Oyun boyunca hareketli dekor parçalarını lokal olarak aydınlatan, dönemin gerginliğini yansıtan bir ışık tasarımı tercih edilmiştir. Oyunun geçtiği tüm mekanlar ve her sahne içindeki oyuncuların mizansenleri tercih edilen ışık tasarımıyla başarılı bir biçimde desteklenmiştir. Emrah Eren'in oyunun genelinde tercih ettiği simultane sahne teatral bir öğe olmakta ve bu da rejî yönelimini tanımlamaktadır.

Stilizasyon: Oyun dekoruna ait sahnedeki ilk görsel, döneme çağrışım yapan üç parçalı ahşap sütun ile yanlarda da stilize edilmiş ahşap tekerlekli açılıp kapanan iki kapı bulunmaktadır. Seyirci salona alınırken ve oyundaki dans geçişlerinde ahşap sütunların üzerinde bulunan, çember içine alınan stilize edilmiş mumlar sayesinde dekorun üzerine inen hafif bir ışık tercih edilmiştir. Dekorun bütünlüğü ayakları sahnenin dört bir tarafında bulunan stilize edilmiş ahşap bir iskeletten oluşmaktadır. Stilize edilmiş iskeletin görünümü Orta Çağ'daki skolastik düşüncenin ana temeli olduğu bu dönemin her an parçalanmaya hazır atmosferini anlatır nitelikte olmaktadır. Oyunun final sahnesinde Don Kişot'un "Delilikte direndiğim için bilge oldum. Zalimlerin yönettiği bir dünyadansa deliliğin dünyasını tercih ettim ben. Gerçek bilgelik delilikmiş sonradan gördüm. Korkunun esaretinden bile kurtarıyor insanı. Don Kişot'um Ben!" repliği tam olarak sahnede görünen atmosferi tanımlamaktadır. Stilize edilmiş dekorun değişimlerindeki hızı oyunun stilize edilmiş mekanlarını kurmada oldukça etkin olmaktadır. Stilize edilmiş ahşap kapılar koro tarafından yönlendirilmektedir. Kapılar hangi yöne çevrilirse orada bir mekân

yaratılmaktadır. Stilize edilmiş dekor parçaları işlevsel olup birden çok amaçla kullanılmaktadır. Sahnede bulunan iki ahşap sütünün üstünde iplerle birbirleriyle bağlı olan çitler koro tarafından kaldırılarak yel değirmeni haline getirilmektedir. Bu sahnede ışık dizaynı diğer sahnelerle göre ayrı olarak kullanılmıştır. Gobo tekniği ile sütunların üzerindeki stilize edilmiş çitalara yel değirmenini andıran çizgiler yansıtılmaktadır. Birinci perdede, Don Kişot'un bindiği at stilize edilmiş üç tekerlekli bir ahşaptan oluşmaktadır. Sancho'nun bindiği eşekte yine stilize edilmiş ve üç tekerlekli olmaktadır. İkinci perdede ise bu üç tekerlekli stilize edilmiş at ve eşek sarayda taht olarak kullanılmaktadır. Oyunun kostümleri stilize olarak dönemin atmosferine ve oyunun tümüne hizmet etmektedir. Emrah Eren'in işlevsel dekor ve ışık kullanışı yalın atmosferini yaratmada oldukça etkili olmaktadır. Eren, stilizasyon tekniği ile teatral anlatımı başarılı bir biçimde sahneye taşımıştır.

Grotesk: Koro eş zamanlı rol değişimlerini aksesuar ve kostümler sayesinde gerçekleştirmektedir. Koro'dakiler ikinci perdede Don Kişot'u eve geri getirmek için kraliçe, kraliçenin babası ve kraliçenin hizmetkarı rolünü oynamaktadırlar. Kraliçe'nin taktığı peruk uzun, geniş ve uyumsuz olmaktadır. Kraliçe'nin babasının taktığı takma sakal ise uzun, abartılmış tamamı sarı iplerden oluşmaktadır. Hizmetkarın taktığı saçlar ise uzun örgülü saçlar olmaktadır. Oyunda kullanılan perukalar grotesk olmaktadır. Emrah Eren oyunda teatral olarak grotesk göstergeleri kullanmıştır.

Fiziksel Tiyatro: Oyunda söylenen şarkılarla birlikte dans koreografileri de yapılmaktadır. Her şarkıyla birlikte farklı bir dans koreografisi yapılmaktadır. Bu dans koreografileri fiziksel tiyatro unsuru olarak kabul edilmektedir. Oyunda şarkılarla birlikte anlatıyı sağlayan dans teatrallliği vurgulamaktadır.

Doğallık: Emrah Eren, rollere yaklaşırken yer yer doğal, gerçekçi oyunculuk biçimini tercih etmiştir. Oyun kişilerinde seçtiği beden dili göstermeci bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Sancho'yu oynayan oyun kişisi metinle ilişkili olarak keşfeden, dinamik, saf, meraklı, erkek postürünü taşımaya çalışan bir beden dili tercih etmiştir. Kostümü ile başlayan değişimi beden dilinde de karşılık bulmuştur. Don Kişot'u oynayan oyun kişinin güçsüzlükten güce geçişini ve tekrar güçsüzlüğe geçişi göstermeci bir beden dili ile aktarılmaktadır. Oyunun dini göstergelerinden biri olan rahip ise kalıpların aksine oyunun komedisini ortaya çıkaracak göstermeci bir

oyunculuk içinde var edilmiştir. Yönetmen bu oyunda bazı karakterlerin oyunculuk üslubunu doğal bir biçimde tercih etmiştir.

Sonuç olarak oyunu hazırladığımız tablolara göre değerlendirecek olursak; Emrah Eren bu oyunda gerçekliğin doğal özelliğini oyunculuk üslubunda tercih etmiştir. Eren, kendi teatral biçimini oluşturmak için metni bir vesile olarak tercih etmiştir. Oyunda simultane sahne, stilizasyon, grotesk ve fiziksel tiyatro unsurları kullanılarak sahnelemede daha çok teatral olan vurgulanmıştır. Eren'in reji hareketiyle ile trajikomik biçimde olan bu oyun seçilen teatral unsurlarla desteklenmiş, başarılı bir dinamik üzerine oturtulmuştur. Oldukça hareketli dekor da bu dinamiği destekler nitelikte olmaktadır. Seçilen hareketli dekora ait parçalar oyunun her sahnede gerekli atmosferi yaratmasında etkili olmaktadır. Yönetmen hayatın akışında olduğu gibi oyunu karanlığa sokmadan izleyiciye olduğu gibi yansıtmaktadır. Oyundaki koro ve besleme karakteri dönemin kölelik anlayışını aktarmada etkili bir figür oluştururken koronun sahne içinde var olan hızları sahne düzeni sağlamada etkili bir araç olmaktadır. Emrah Eren, oyunu bugünü es geçmeden yarattığı Ortaçağ dünyasını sade dille fakat çarpıcı bir biçimde sahneye koymuştur. Tarihsel olan ile güncel olanı incelikli bir yapıyla işlemektedir. Oyun başarılı bir takım oyunu ve estetik bir bütünlük içinde sahnede var olmaktadır. Emrah Eren'in bu oyunda seçtiği teatral unsurlar onun tiyatroya olan bakışını ve yönetmenlik anlayışını belirlememizde destek olmaktadır.



Şekil 6 Don Kişot'um Ben-2018

Kaynak: <https://www.babasahne.com/88-oyun-don-kisot-um-ben.html>

7. Kazanova Oyununda Gerçeklik ve Teatrallik

a. Künye

Oyunun Adı: Kazanova

Yazar: Friedrich Dürrenmatt

Yazıldığı Tarih: 1966

Uyarlayan ve Çevirmen: Irmak Bahçeci

Sahnelendiği Tarih: 2019

Sahnelendiği Yer: Bakırköy Belediye Tiyatroları

Oyun Kastı: Damla Karaelmas, Erol Ozan Ayhan, Faruk Üstün, Emre Koç, Burak Dur, Ali Kil.

Oyunun Aldığı Ödüller: Yeni Tiyatro Dergisi Emek ve Başarı Ödülleri (2020) ‘Yardımcı Rolde En İyi Kadın’.

b. Öykü

Kazanova (2019) oyunu Friedrich Dürrenmatt tarafından (1966) yazılan ‘Duruşma Gecesi’ adlı romandan uyarlanmıştır. Bu uyarlamayı yazar, çevirmen, dramaturg Irmak Bahçeci yapmıştır. Emrah Eren, Irmak Bahçeci’nin uyarladığı Kazanova (2019) oyununu kendi teatral bakış açısına göre yorumlamıştır. Eren, oyunun ana aksını oluşturan adalet kavramını grotesk bir biçimde sahnelemiştir. Eren’in kendi teatral bakış açısıyla yorumladığı Kazanova oyunu (2019) Bakırköy Belediye Tiyatroları’nda sahnelemiştir.

Oyun, başarılı bir iş insanı olan Traps’ın bilmediği bir eve sığınmakla başlar. Traps iş seyahatinde arabasının bozulması sonucunda dışarda kalmıştır. Bulunduğu çevrede hotel bulunmamaktadır. Çevredeki insanların yönlendirmesi sonucunda taşrada bulunan bir eve sığınır. Traps’ın sığındığı bu ev eski hukuk insanların kaldığı bir evdir. Bu evde, Savcı, Hâkim, Avukat, Cellat ve bir Hizmetçi bulunmaktadır. Hizmetçi kadın sadece verilen direktiflere göre hareket etmekte ve hiç konuşmamaktadır. Traps ilk olarak Hakim’le tanışır. Traps’ın farkında olmadan bu tanışması kısa bir süre sonra sorgulamaya dönüşmektedir.

Hakim’in ve Traps’ın bulunduğu eve kısa süre sonra sırayla Savcı, Avukat ve Cellat gelir. Bunlar geldiği gibi yerlerine geçerler. Hizmetçi’nin hazırladığı sofraya oturmadan önce birbirleriyle tanışırlar. Daha sonra sofraya geçerler. Sofrada Traps’a sorular sormaktadırlar. Kısa bir süre sonra Hâkim her akşam oynadıkları oyunu

Traps'a anlatmaya başlar. Bu oyun sürekli farklı insanlar tarafından oynanılan adalet oyunu olmaktadır. Bu evdeki hukukçular her akşam bir mahkeme kurmakta ve buldukları sanıkları sorgulamaktadırlar. Bu akşamki sanık da Traps olmaktadır. Traps'ın ise hiçbir şeyden haberi yoktur. Bu eski hukukçular oynayacakları oyunu Traps'a anlatır ve bu oyun Traps'ın hoşuna gider. Avukat, hemen Traps'ın, avukatlığına girer. Traps'ın bu oyundan çekilmesini ister. Traps kendinden emin bir biçimde oyunu oynayacağına karar verir.

Hâkim, Savcı, Avukat ve Cellat yerlerini alırlar ve oyunu başlatırlar. Traps artık eve sığınan kişi değil artık sanık olarak bu evde yer almaktadır. Hâkim ve Savcı sanık olan Traps'a sorular sormaya başlarlar. Avukat ise Traps'a sorulara karşı temkinli olmasını ister ama Traps her şeyin bir oyun olduğunu düşündüğü için gayet rahat bir şekilde konuşmaktadır. Hukukçular, Traps'ın ne iş yaptığını, evli olup olmadığını, maddi durumunun nasıl olduğunu, nasıl bir hayat yaşadığını gibi sorular sorarlar. Traps başta bu sorulara cevap vermek için temkinli davranır ama ısrarlara daha fazla katlanamaz. Sorulan tüm sorulara Traps cevap verir. Avukat, sürekli Traps'ı uyarmak ister ama bu pek bir sonuç alamaz. Hukukçuların sorduğu sorular ve Traps'ın verdiği cevaplarla bir süre sonra ev gerçekten bir duruşma salonuna dönüşür. Traps, hayatında yaşadığı tüm olayları bir bir anlatmaya başlar. İş yerinde Süpervizörünü hiç sevmediğini anlatır. Hukukçular, Süpervizörün nerde olduğunu sorarlar. Traps'sa Süpervizörün öldüğünü ve onun yerine kendisinin geçtiğini söyler. Bunun üzerine hikâye biraz daha genişlemeye başlar. Traps, Süpervizörün kalp krizi sonucu öldüğünü söyler. Hukukçular, bu ölümün ardından saklı olan hikâyeyi öğrenmek için baskı yaparlar. Traps, Süpervizörün sürekli kendisini aşağıladığını ve bu yüzden onu hiç sevmediğini anlatır. Onu sevmediği için eşiyle birlikte gizli bir ilişki yaşadığını anlatır. Traps'ın, Süpervizörün eşiyle birlikte olduğunu duyan hukukçular çok sevinir çünkü bu onlar için yeni bir bilgidir. Avukat, tüm çabasıyla sanığı olan Traps'ı susturmaya çalışır ama faydasız olur. Hizmetçi 'de sürekli servis yapmakta. Hizmetçi kız, orada bulunan Hâkim ve Savcı tarafından sürekli tacize maruz kalır ama bunlara sanki alışkınmış gibi hiç tepki vermez. Cellat ise Traps'ın söylediği her bilgiyi soyut bir biçimde sanki kâğıt varmış gibi kâğıda geçirir.

Hukukçular, Süpervizör 'ün ölüm bilgisini, eşinin onu aldatma hikayesini ve Traps'ın ailevi bilgilerine artık hâkim olmuşlardır. Bunun üzerine olay daha da derinleşmeye başlar. Traps'ın Süpervizörün eşini kandırdığını ve ondan faydalanmak

için onu öldürdüğünü söylerler. Traps ve Avukat bu duruma karşı gelirler başta ama sonra susarlar. Traps artık yaşadığı tüm olayları anlatmaya başlar. Süpervizörün eşini kandırdığını ve sırf ondan faydalanmak için böyle bir şey yaptığını söyler. Süpervizörün onu sürekli aşağıladığını ve onu bu durumdan dolayı cezalandırmak istediğini anlatır. Onu cezalandırmak için de onun karısıyla beraber olur. Karısıyla beraber olur sonra gider bunu iş yerindeki arkadaşlarına anlatır. İş yerindeki arkadaşı da gider bunu Süpervizöre anlatır. Süpervizör eşinin onu aldattığını öğrenince kalp krizi geçirir ve ölür. Yaşanan tüm bu olayı aslında Traps planlamıştır. Traps, Süpervizörün yerine geçmek için bu planı yapmıştır ve başarılı da olmuştur. Hukukçular bu itiraftan sonra Traps'ı cezalandırmak isterler. Traps'ın savunma yapmalarını isterler ama Traps hiçbir savunmaya gerek olmadığını söyler. Yaptığı her şeyin arkasında olduğunu ve kendisinin masum olmadığını söyler. Bunun üzerine Avukat, hemen Traps'ı savunmaya başlar. Bundan dolayı da Traps ve Avukat tartışmaya başlarlar (Dürrenmatt, 1966:122). Avukatın tüm savunmalarına rağmen hukukçular kararlarından vazgeçmemişlerdir. Hukukçular Traps'ın dolaylı bir yolla cinayet işlediği kararına varırlar. Hukukçular ortaya çıkan kararlar doğrultusunda Traps'a idam cezası verirler. Karar verildikten sonra hukukçular evi terk ederler. Traps kendi vicdanıyla baş başa kalır. Evde bulunan Hizmetçi etrafı toparlamaya başlar ve oyun boyunca ilk defa konuşmaya başlar. Kendi hikayesini Traps'a anlatır, koşuşturur ve çıkar. Traps, eline idam edilmesi için verilen ipi alır sonra ışıklar söner. Böylelikle oyun biter.

Her şey bir eve sığınmakla başladı. Sonra bu evdekilerle tanışıldı ve beraber yemek yenildi. Ev sakinleri bir adalet oyunu oynamak istediklerini söylediler ve misafiri bu oyunu oynamaya ikna ettiler. Misafir başta sorulan sorulara istekli cevap vermese de zamanla alkolün verdiği etkiyle beraber her şeyi anlatmaya başlar. Anlattığı her şey delil niteliğine dönüşür. Ev sakinleri delillerden yola çıkarak misafirin bir katil olduğunu ortaya çıkarırlar. Misafir buna karşı gelir ve süreci tekrar anlatır. Ev sakinleri, anlatılanlardan yola çıkarak misafirin dolaylı yoldan cinayet işlediği sonucuna varırlar ve bundan dolayı da onu idamla cezalandırırlar.

c. Sahnelemedeki gerçeklik ve teatrallik

Yönetmen iki perdelik bu oyunu meydan sahnede sahnelemiştir. Metin oynanılan mekâna uygun biçimde uyarlanmıştır. Metin sahnelendiği mekâna uygun bir biçimde uyarlandığı için yaratılan uzamda seyirci tanık olarak yer almaktadır.

Mekânda yeni bir sistem olan katlanıp açılan oturma platformları olduğu için seyirciler sahnenin sağ ve sol taraflarında oturmaktadır. Sahnenin orta kısmında bulunan platformda ise oyuncuların üzerine çıkıp konuştukları ve eylemlerini gerçekleştirdikleri yer olmaktadır. Oyunun finalinde ise oyuncuların sıklıkla üzerine çıktığı platform açılır ve içinde daha önce görülmüş dava dosyaları çıkmaktadır. Oyunun sahnelendiği mekânda üç kapalı pencere boşluğu bulunmaktadır. Orta pencere de oyundaki Cellat karakteri oturmaktadır. Diğer iki kapalı pencerede ise mekânı aydınlatan şamdanlar ve mumlar bulunmakta, bu mumlar Hizmetçi tarafından yakılmaktadır. Oyun boyunca oyuncular sahnenin sağ ve sol girişlerini kullanırlar. Yönetmen bu oyunda gerçekliğin ve teatralliğin şu özelliklerini kullanmıştır.

Simultane Sahne: Uzamdaki mekân değişimlerini hızlıca gerçekleştirmek ve dönüştürmek için oyunda tekerlekli mobil masa dekoru ve taşınabilir demir merdivenler kullanılmaktadır. Oyunun başında masa olarak kullanılan dekor daha sonra üstüne merdivenle çıkılan bir evin bahçesi, salonu, yatak odası ve dans pisti olarak kullanılmakta. Bunlardan yola çıktığımızda oyunda kullanılan dekorların birden fazla amaçla kullanıldığını ve simultane sahneye uygun biçimde dizayn edildiğini görmekteyiz. Yönetmen oyunda kullandığı simultane sahne tasarımıyla teatrallığı vurgulamaktadır.

Stilizasyon: Yemek masasının üstündeki örtüde adalet simgesi stilize edilmiş biçimde tercih edilmiştir. Yemekler hâkim tokmağı biçiminde stilize edilmiş çatal, bıçak ve kaşıklarla yenilmekte. Oyunun başında şamdanları yakmak için kullanılan merdivenler daha sonra oradan alınıp platforma çıkmak için kullanılarak oyunun sonunda tüm merdivenler bir araya getirilerek stilize bir hapishaneye dönüştürülmektedir. Hayal edilen ev sahnesi, karakterin kendi iç dünyasına daldığı sahne ve karakterin itirafta bulunduğu sahnelerdeki tüm devinim oyun boyunca stilize edilmiş ışık tasarımı ile gerçekleştirilmektedir. Yönetmen metnin özünü imgeye dönüştürüp sahnelemekte, bunu yaparken de atmosfer yaratmaktadır. Sahnede kurulan atmosferin en büyük aracı stilize ışık tasarımıdır. Bunlardan yola çıkarak dekor, aksesuar ve ışık tasarımının stilize edilerek teatral biçimde gösterildiğini söyleyebiliriz.

Deformasyon: Yenilen yemek deforme edilmiş biçimde toprak ve ot olmaktadır. İçilen şarabın ve diğer içeceklerin içine ise sahnede bulunanların idrarı ve kanları karıştırılmaktadır. Makyaj, aksesuar ve kostümler ise doğallıktan uzak, deforme edilmiş biçimde tercih edilmiştir. Hâkim, Savcı, Avukat ve Hizmetçi kızın oyunculuk üslupları doğallıktan uzak, göstermeci, abartılmış ve deforme edilmiş biçimde tercih edilmiştir. Oyunda deforme edilmiş biçimler, teatral bir biçimde vurgulanmaktadır.

Grotesk: Oyuncuların yüzlerine uyguladığı makyajlar doğal gerçeklikten uzak, göstermeci ve abartılmış biçimde olmaktadır. Kostümlerin ise renk ve biçimleri uyumsuz olmaktadır. Kullanılan aksesuarlar uyumsuz, büyütülmüş ve abartılmış biçimde tercih edilmiştir. Oyuncuların da saç, sakal perukları abartılmış ve uyumsuz durumdadır. Uzamda atmosferi yaratmada ise müzik önemli bir grotesk anlatım aracı olarak tercih edilmiştir. Seçilen müzikler de karanlık, gergin ve korku uyandıran sahnelerde kullanılmıştır. Oyunculuk biçimine bakıldığında ise oyuncular hizmetçi tarafından sürülen tekerlekli sandalyede oturmaktalar ve ilkin minimal düzeyde fiziksel devinim içindeyken sonra tekerlekli sandalyeden kalkıp uzam içinde istedikleri gibi abartılı fiziksel hareketlerle konum değiştirmektedirler. Jest ve mimikleri de abartı bir biçimde gösterilmiştir. Tüm bu fiziksel eylemleri abartı kılan uzam etkisi olmuştur. Oyunda, kostüm, aksesuar, makyaj, müzik ve oyunculuk biçimi birer grotesk gösterge olmakta ve bu da teatral biçimi desteklemektedir.

Mask: Oyunda maske kullanımı yoktur fakat oyuncular yüzlerindeki makyajla yaşlandırılmıştır. Bu makyaj maske olarak kabul edilebilir, dolayısıyla da burada teatrallığın katıldığı gözlemlenebilir.

Fiziksel Tiyatro: Oyunda hayal edilen ev sahnesinde oyuncuların iç aksiyon yoğunluğu ve iç dinamiği olabildiğince yüksek olmaktadır. Bunlar da dışavurumcu seslerle ve dans edilerek ortaya çıkmaktadır. Oyun boyunca ise Hizmetçi kadının her türlü cinsel saldırıya maruz kalışı ve bu durum karşısında eylemsiz oluşu performatif olarak görülebilir. Dolayısıyla tüm bunların teatral olduğunu da söyleyebiliriz.

Doğallık: Emrah Eren, bu oyunda Traps oyun kişinin oyuncululuğunda doğal ve gerçekçi bir üslup tercih etmiştir. Oyunda Hâkim, Savcı, Avukat, Cellat ve Hizmetçi oyun kişilerinin oyunculukları dramatik olanın aksine oyun metnine hizmet eden, epik tiyatronun özüne uygun göstermeci bir biçim tercih edilmiştir. Oyunda iki

farklı oyunculuk üslubunun kurduğu dünya ve o dünyayı ifade ediş biçimleri oyunun başarılı şekilde sahnelenmesine oldukça katkı sağlamıştır. Temposu çok yüksek olan bu oyunda oyuncular oldukça tutarlılık içinde eylemlerini gerçekleştirmektedirler. Yönetmen, grotesk olan bu oyunda, Traps oyun kişinin oyunculuk üslubunu doğal bir biçimde tercih etmiştir.

Sonuç olarak hazırladığımız tablolara göre değerlendirecek olursak; Emrah Eren, bu oyunda gerçekliğin sadece doğallık özelliğine yer vermiştir. Eren, bu oyunda daha çok teatral olan unsurları tercih etmiştir. Eren, simultane sahne yapısı sayesinde eş zamanlı bir anlatım kurmasına rağmen metni söylemek istediklerine vesile yapmak olarak seçmiştir. Bu anlatımı bütüne hizmet eden doğrultuda bir yapı oluşturmak için kullanmıştır. Eren, teatrallığın simultane sahne, stilizasyon, deformasyon, grotesk, mask ve fiziksel tiyatro özelliklerini kullanarak oyunun özü olan adalet kavramını grotesk bir biçimde sahneye taşımıştır. Siyasi olarak vurgulamak istediğini çok net biçimde seyirciye aktarmıştır. Yönetmen teatral biçimde sahnelediği bu oyunda seyirciye kapitalist düzenin modern şehirlerdeki hakimiyetini ve insanların bu düzen karşısında ne kadar masum kalınabileceğini sorgulatıyor.



Şekil 7 Kazanova-2019

Kaynak: <https://www.bbt.bel.tr/oyunlar.aspx?id=40>

Yukarıda Emrah Eren'in yönettiği Hayvan Çiftliği, Kıran Resimleri, İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu!, Bir Baba Hamlet, Meçhul Paşa, Don Kişot'um Ben ve Kazanova adlı oyunları gerçeklik ve teatralite bakımından incelenmiştir. Bu oyunlarda gerçeklik ve teatral özellikler ortaya çıkarılmış, tanımlanmış ve sonuçlandırılmıştır. Oyunun rejî biçiminde yer alan gerçeklik ve teatral özelliklerin sonuçları aşağıdaki tabloda tek tek gösterilmektedir.

Çizelge 6 Oyunlardaki Gerçeklik ve Teatralite Özelliklerin Karşılaştırılması

Oyunlar	Gerçekliğin Özellikleri	Teatralitenin Özellikleri
Hayvan Çiftliği	Doğal Oyunculuk (<i>Anlatıcı karakteri</i>)	Simultane Sahne, Stilizasyon, Deformasyon, Grotesk, Mask, Fiziksel Tiyatro
Kıran Resimleri	Doğal Oyunculuk (<i>Polis karakteri</i>)	Simultane Sahne, Stilizasyon, Fiziksel Tiyatro
İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu?	Doğal Oyunculuk (<i>İvan karakteri</i>)	Simultane Sahne, Stilizasyon, Deformasyon, Grotesk, Fiziksel Tiyatro
Bir Baba Hamlet	Doğal Oyunculuk	Simultane Sahne, Stilizasyon, Deformasyon, Grotesk, Fiziksel Tiyatro
Meçhul Paşa	Doğal Oyunculuk	Simultane Sahne, Stilizasyon, Deformasyon
Don Kişot'um Ben	Doğal Oyunculuk	Simultane Sahne, Stilizasyon, Grotesk, Fiziksel Tiyatro
Kazanova	Doğal Oyunculuk (<i>Traps karakteri</i>)	Simultane Sahne, Stilizasyon, Deformasyon, Grotesk, Mask, Fiziksel Tiyatro

IV. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmamızda, gerçeklik ve teatrallik kavramlarının tarihsel süreç içindeki önemi araştırılmış ve buna bağlı olarak bu kavramların özellikleri ortaya çıkarılmıştır. Bu kavramların özelliklerini tiyatro sanatının içinde de karşılaştırılmıştır. Bu kavramların tiyatro metinlerindeki dönüşüm süreçlerini ve tiyatrodaki yönetmen fikri üzerine kısaca tarihsel süreklilik incelenmiştir. Bu kavramların özellikleri ortaya çıkarılmış ve Emrah Eren'in yönettiği oyunlardaki yerleri incelenmiş ve tablolarla açıklanmıştır.

Emrah Eren'in yönettiği Hayvan Çiftliği, Kıran Resimleri, İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu, Bir Baba Hamlet, Meçhul Paşa, Don Kişot'um Ben ve Kazanova adlı oyunları gerçeklik ve teatrallik bakımından incelenmiştir. Bu oyunlardaki rejî yöneliminden hareketle gerçeklik kavramının özellikleri olan betimleme, benzetme ve doğallık unsurları araştırılmıştır. Oyunlarda teatrallik kavramının ise simultane sahne, stilizasyon, deformasyon, grotesk, mask ve fiziksel tiyatro özellikleri araştırılmıştır. Bu iki kavramlara ait özellikler Emrah Eren'in yönettiği oyunlarda incelenmiş ve tablolarda karşılaştırılmaları yapılmıştır.

Emrah Eren'in yönettiği oyunlarda rejî yönelimlerinden hareketle oyunlar araştırılmıştır. Yönettiği oyunlardaki göstergelerden yola çıkarak metin, oyunculuk, sahne plastiği ve işitsel unsur olarak dört değişik açıdan incelenmiştir. Metindeki bu göstergelerden yola çıkılarak gerçeklik ve teatrallik araştırılmıştır. Yönetmenin Hayvan Çiftliği, Kıran Resimleri, İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu, Bir Baba Hamlet, Meçhul Paşa, Don Kişot'um Ben ve Kazanova oyunlarında gerçeklik kavramının özelliği olan 'doğallık' unsurunu kullandığı ortaya çıkarılmıştır. Doğallık unsuru rejî yönelimine hizmet eden bir tasarım içinde gerçekleşmiştir. Oyunların tamamında oyunculuk üslubu olarak doğallık unsuru tercih edilmiştir. Oyunlarda gerçeklik kavramı anlatımın güçlü araçlarından biri olmaktadır. Yönetmen güçlü ve özgün sahne dilini oluşturmak için oyunculuk üslubu olarak doğallığı tercih etmiştir. Oyunculuk üslubunda doğallığı anlamlı bir bütünlük içinde kullanmıştır.

Teatrallik kavramı yönetilen oyunların rejî yönelimlerinden hareketle araştırılmıştır. Emrah Eren'in yönettiği oyunlardaki seçilen ve açıklanan göstergelerden yola çıkılarak metin, oyunculuk, sahne plastiği ve işitsel unsur olarak dört değişik açıdan incelenmiştir. Emrah Eren'in yönettiği Hayvan Çiftliği, Kıran Resimleri, İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu, Bir Baba Hamlet, Don Kişot'um Ben ve Kazanova oyunlarında sahne tasarımlarına uygun olarak simultane sahne, stilizasyon, deformasyon, grotesk, mask ve fiziksel tiyatro unsurları kullanılmıştır. Yönetmen, oyunlarında teatral öğeleri bir bütünlük içinde kullanmıştır. Oyundaki göstergeler olan metin, oyunculuk, sahne plastiği ve işitsel unsurlarda teatral özellikler olan simultane sahne, stilizasyon, deformasyon, grotesk, mask ve fiziksel tiyatro kullanılmıştır. Teatral özelliklerin rejî yöneliminde nasıl kullanıldığı detaylıca açıklanmış ve çizelgelerle açıklanmıştır. Yönetmenin kullandığı teatral özellikler ve fikir "sanatsal tasarıma nasıl dönüşür?" sorusuna iyi bir durum oluşturmaktadır. Yönetmen, aktarmak istediğini teatrallik sayesinde sahne üzerinde bir yaratım kurarak gerçekleştirmiştir. Oyunlarda yer verilen teatral özellikler rejî yönelimine hizmet ederken bütünlüklü bir oyun kurulmasında da etkin bir araç olmuştur.

Bu bağlamda Emrah Eren sahnelemelerine dair bilgiler harmanlanarak yönetmenin yöntemine giriş mahiyetinde bir çalışma olmuştur. Yönetmenin metne nasıl yaklaştığını, nasıl çözümlediğini, onu nasıl yorumlayıp sahnelediğini ortaya çıkarmaya çalıştık. Tüm bu çözümlemenin sonunda Emrah Eren'in yönetmenlik anlayışı için; metinleri vesile olarak kullanan, dramatik yapıda eserler üreten ve rejî üslubunda teatrallığı kullanan bir yönetmendir diyebiliriz. Eren'in sahnelemelerinde yönetme eylemi dışında metni sadece bir vesile olarak tercih etmiş ve bu bağlamda yazılı olan eser üzerinde yalnızca hedefine yönelik dokunuşlarda bulunmuştur. Neden ve sonuçlarına bakıldıktan sonra Eren, metinde bulunan tüm fikirleri ayrıntısına kadar analiz ettikten sonra sahnelemede kendi teatral bakış açısını getirmektedir. Eren'in yaptığı metnin özüne karşı gelmek değil sahnelemede teatral özelliklerle farklı bakış açısı getirmek ve günümüz değerlerine daha yakın hale getirmektir. Bu şekilde sahnelemelerde geleneksel olan motifleri teatral olan unsurlarla sentezleyerek geçmişte kullanılmış temaları ve durumları günümüz dinamiklerine uygun hale getirmektedir. Baba Sahne'de sahnelediği 'Bir Baba Hamlet' oyununda geleneksel olan motifleri teatral bir biçimde sentezleyip yönetmiştir.

Emrah Eren sahnelediği metinlere bir vesile olarak bakmaktadır. Sahneleyeceği metne ilk olarak kutsalmışçasına çözüp değerlendirdikten sonra kendi vesilesi doğrultusunda yorumlamaktadır. Metni arka plana itmekte, tam tersine çalışmasına metinle başlamaktadır. Metne mikro ölçekte yaklaşıp en küçük anlam ve değişimlerine varana kadar çözümlemekte ve sonra da farklı zamana ve mekâna uyarlamaktadır. Bazı vehim değişiklikleri ya da sahneleme tercihleri nedeniyle metnin ekseninde kaymalar yaparak onu belirlediği teatral unsura göre hedeflediği düşünceye hizmet eder hale getirmektedir. Bu sayede güncelliğini yitirmiş olarak tabir ettiğimiz metinleri de güncel hale getirip sahnelemektedir. İnci Aral'ın yazdığı romandan uyarladığı 'Kıran Resimleri' oyununu merkeze alarak günümüz dinamiklerine uygun hale getirip teatral bir biçimde sahnelemiştir. Aynı biçimde Hayvan Çiftliği, İvan İvanoviç Var Mıydı Yok Muydu, Meçhul Paşa, Don Kişot'um Ben ve Kazanova adlı oyunlarını da günümüz dinamiklerine uygun hale getirip teatral bir biçimde yönetmiştir. İşlerinin tamamında metni böylesi merkeze alıyor olması dramatik unsurların önemli göstergesi olmaktadır. Yönettiği metnin türü ne olursa olsun özünü tam olarak kavrayarak kendi vesilesine yönlendirmektedir. Emrah Eren'in yönettiği oyunlar seyirci için anlam karmaşası yaratmamakta, tam tersine kaos olabilecek sahne yapılarını belli bir düzende neden- sonuç ilişkisine tam olarak uyarlamaktadır. Tüm bu özellikleriyle ve kullandığı teatral özelliklerle Eren'in dramatik tiyatronun çağdaş temsilcilerinden biri olduğunu söylemek mümkündür.

Emrah Eren, rasyonelliği ve analitik çözümlemeleri nedeniyle modernist bir yönetmen olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen olarak gerçeklik ve teatrallık özelliklerinin metinle olan ilişkisine destek sağlama amacıyla yararlandığını söyleyebiliriz. Kullandığı gerçeklik ve teatrallık özellikleri şunlardır: Oyunculuk üslubunda gerçeklik kavramının doğallık unsurunu tercih etmekte, teatrallıkta ise parçalı sahne yapıları sahne üstündeki estetik, eş zamanlılık, simultane sahne, stilizasyon, deformasyon, grotesk, mask ve fiziksel tiyatro unsurlarını tercih etmektedir. Teatral olarak sahnelediği oyunlarda oyuncular kısmi olarak performatif anlatım biçimine de yönlendirmektedir. Yönettiği Kazanova oyununda Hizmetçi rol kişisini performatif anlatım biçiminde göstermiştir.

Emrah Eren dramatik yapıyı ve teatrallığı daha temel alan bir yönetmendir. Savımıza ilişkin destekleyici özelliklerin en başında şüphesiz ki birinci sırada metni vesile olarak ele alması gelmektedir. Buna ek olarak, Eren'in sahnelediği oyunlar

kısımında inceleyerek ele aldığımız oyunlarında rastladığımız teatral özellikler şunlardır: Oyunlarının tamamında gördüğümüz simultane sahne tasarlanmış olması, seyircinin konumunun daima seyirlikte yani tanık olarak kalması, tasarım olarak göze çarpan parçalı, eklektik sahnelerde dahi bunun dramatik tiyatronun özellikleri arasında bulunan tamamlanmış hissiyatına hizmet ediyor oluşu gerçekliğin doğallık unsurunu tercih ettiği tüm tasarımların içerisinde teatral zamanı tercih ediyor olmasıdır. Şüphesiz ki tüm oyunlarında metni vesile olarak ele alması ve ön gördüğü hedefe ulaşmak için bunları bir araç olarak tercih etmesi ve kullanması Emrah Eren'in daha çok teatral bir yönetmen olduğunun asıl ispatı olarak tüm oyunlarında karşımıza çıkmaktadır.

Emrah Eren için metinler ilk başta kutsaldır ve onu anlamak için en ince ayrıntısına kadar metinlerin röntgenini çekmek esastır. Daha sonra ise metne kendi vesilesi doğrultusunda kısaltmalar ve eklemeler yapmaktadır. Genelde replik ya da mısra yerine sözsüz eylemler ve ön oyunlara yer vermektedir. Bu biçimde metnin ana aksını değiştirmese bile metinde kendi vesilesi olan ekseni takip etmekte, bunun için de teatral olanakları ve simultane sahne düzenini kullanmayı bir araç olarak seçmektedir. Bu tercihler de onun teatral bir yönetmen olduğunu göstermektedir.

Emrah Eren on iki yıllık deneyim sonrasında kendi yönetmenlik üslubunu oluşturmuştur. Oyunlarının etkisinin seyircide bıraktığı bu büyüleyici izlenimde elbette tasarım ve oyuncu ekibinin katkısı da büyüktür. Eren birlikte çalıştığı tasarımcı ekibini pek değiştirmemiştir. Barış Dinçel bu kişilerin başında gelmektedir. Onun sahne tasarımları ve sahne tekniği bilgisi sayesinde kusursuz yapımlar gerçekleştirilmiştir.

Sonuç olarak Emrah Eren'in yönetmen olarak mekân kullanımını da ele alacak olursak kendisi için deneysel veya farklı uzamlar yaratan yönetmen diyemeyiz. Prodüksiyonlarında tiyatro mekanının dışında sahnelemeler yapmaz, farklı oyunculuk teknikleri denemez. Eren'in tiyatrosunu sahneleme estetiği olarak da ikiye ayırabiliriz: Birincisi, sahnelemede yoğun olarak hareketli mobilize dekorlarda eş zamanlı anlatım tekniğini kullanması, ikincisi ise sabit dekorlarla aynı anda seyircinin gördüğü farklı alanları simultane sahne tekniği sayesinde eş zamanlı anlatımlar kullanabilmektedir. Emrah Eren, oyunlarında oyunculuk üslubu olarak gerçekliğin doğallık unsurunu tercih etmektedir. Teatrallığın ise simultane sahne, stilizasyon, deformasyon, grotesk, mask ve fiziksel tiyatro unsurlarını

kullanmaktadır. Araştırma boyunca incelenen oyunlardan yola çıkarak Emrah Eren'in reji yönelimlerinde daha çok teatrallik unsurlarını kullandığı ortaya çıkmıştır. Tez konusu oyunlarda kullanılan teatral ögeler reji yönelimine hizmet etmekte ve bütünlüklü bir oyun kurulmasında etkin bir araç olmaktadır. Emrah Eren yaratıcı bakış açısıyla tiyatro sanatına ivme kazandırırken teatral ögelerin kullanımı ile ürettiğı oyunlar aracılığıyla tiyatro sanatının ülkedeki önemli temsilcilerinden biri durumuna gelmiştir.





V. KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- AKSAN, D. (1995). **Her Yönüyle Dil, Ana Çizgileriyle Dilbilim**, Ankara, TDK Yayınları.
- ALAN, H. (2018). **Araştırmalar Işığında Yönetimde Güncel Konular**, Ankara, Nobel Akademik Yayıncılık.
- ARAL, İ. (2019). **Kıran Resimleri**, İstanbul, Kırmızı Kedi Yayınevi.
- ARİSTOTELES. (2010). **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitapevi.
- ARTAUD, A. (1993). **Tiyatro ve İkizi**, Çev. Bahadır Gülmez, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- ATEŞOĞLU, G. (2020). **Varoluşçuluk, Fenomonoloji, Ontoloji**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- BENJAMİN, W. (2000). **Brecht'i Anlamak**, Çev. Haluk Barışcan, Güven Işısağ, İstanbul, Metis Yayınları.
- BİRKİYE, K. Selen, (2007). **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim**, Ankara, De Ki Basım Yayım.
- BRAUN, E. (2013). **Yönetmen ve Sahne**, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları.
- CANDAN, A. (1994). **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- CEVİZCİ, A. (2003). **Felsefe Ansiklopedisi**, İstanbul, Etik Yayınları.
- ÇALIŞLAR, A. (1993). **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- DAVİS, C. T. ve POSTLEWAİT, T. (2003). **Theatricality**, Cambridge, Cambridge University Press.

- DESCARTES, R. (1983). **Felsefenin İlkeleri**, Çev. Mesut Akın, Ankara, Say Yayınları.
- DESCARTES, R. (2020). **Yöntem Üzerine Konuşma**, Çev. Murat Erşen, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.
- DİDEROT, D. (2014). **Oyunculuk Dersleri**, Çev. Tuğçe Kanbur, İstanbul, Kafekültür Yayıncılık.
- DİLÇİN, C. (1999). **Örneklerle Türk Şiir Bilgisi**, Ankara: TDK Yayınları.
- DOĞAN, A. (2009). **Büyük Türkçe Sözlük**, İstanbul, Akçağ Yayınları
- DUMAN, Ç. Banu, (2019). **Çağımızda Oyun Yazarlığı**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- DÜRRENMATT, F. (1966). **Duruşma Gecesi**, Çev. Kasım Eğit, İstanbul, Can Yayınları.
- ESSLİN, M. (1996). **Dram Sanatının Alanı**, Çev. Özdemir Nutku, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- HEGEL, G.W.F. (1995). **Tarihte Akıl**, Çev. Onay Sözer, İstanbul, Kalcı Yayınları.
- HEGEL, G.W.F. (2014). **Felsefi Propedeutik**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi.
- HİKMET, N. (1985). **İvan İvanoviç Var mıydı Yok muydu**, İstanbul, Kaynak Yayınları.
- IMMANUEL, K. (2020). **Eğitim Üzerine Düşünceler**, Çev. Çiğdem Döşoğlu, Ankara, Gece Kitaplığı Yayınevi.
- IMMANUEL, K. (2014). **Prolegomena**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları.
- İPŞİROĞLU, Z. (1996). **Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- KARABOĞA, K. (2018). **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İstanbul, Habitus Yayıncılık.
- KARABOĞA, K. (2008). **Tragedya ile Sınırları Aşmak**, İstanbul, E Yayınları.

- KARACABEY, S. (2009). **Brecht'ten Sonra**, Ankara, De Ki Basım Yayım.
- KARACABEY, S. (2006). **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, Ankara, De Ki Basım Yayım.
- KERSHAW, B. (2015). **Radikal Performans**, Çev. Bahadır Sina Şener, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları.
- KOCABAY, K. Hasibe. (2008). **Tiyatroda Göstergebilim**, İstanbul, E Yayınları.
- LICHTE, F. Erika. (2016). **Performatif Estetik**, Çev. Tufan Acil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- MEYERHOLD, V. (1997). **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- NEUMAN, W. Lawrence. (2006). **Toplumsal Araştırma Yöntemleri: Nitel ve Nicel Yaklaşımlar**, Çev. Sedef Özge, İstanbul, Yayın Odası Yayınları.
- NIETZSCHE, F. (2021). **Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe**, Çev. Nusret Hızır, İstanbul, Kırmızı Yayınları.
- NUTKU, Ö. (2001). **Dünya Tiyatrosu Tarih 1**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- NUTKU, Ö. (1985). **Dünya Tiyatrosu Tarihi 2**, İstanbul, Remzi Kitapevi.
- NUTKU, Ö. (2002). **Oyunculuk Tarihi 2**, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları.
- NUTKU, Ö. (2017). **Tiyatro Yönetmeninin Çalışması**, İstanbul, Eksik Parça Yayınları.
- ORWEL, G. (1984). **Hayvan Çiftliği**, Çev. Celal Üster, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları.
- ÖZTOPANLAR, E. Zeynep. (2021). **Ölümcül Teatrallik**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- PAVİS, P. (1998). **Dictionary of The Theatre: Terms, Concepts and Analysis**, Canada, University Of Toronto Press.
- PLATON. (2007). **Yasalar**, Çev. Candan Şentuna, İstanbul, Kabalcı Yayınları.
- SAAVEDRA, C.M. (2016). **Don Kişot**, Çev. Reşat Nuri Güntekin, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

SMITH, S. H. (1984). **Masks İn Modern Drama**, Los Angeles, University of Californiya Press.

SÖZEN, M. ve TANYELİ, U. (2011). **Sanat kavramı ve Terimler Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitapevi.

SUÇKOV, B. (2009). **Gerçekçiliğin Tarihi**, Çev. Aziz Çalışlar, İstanbul, Doruk Yayıncılık.

ŞENER, S. (2008). **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost Kitapevi Yayınları.

TURANİ, A. (1993). **Sanat Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitapevi.

ÜSTÜNDAĞ, P. (2011). **Asya Tiyatrosunda Maske**, İstanbul, Beta Yayıncılık.

MAKALELER

ATEŞ, A. P. (2016). “Fiziksel Tiyatro Kavramı ve Onun Gizli Kaynağı: Gündelik-Dışı Beden Tekniği”, **Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi**, sayı 3, ss.114-132.

BRAVO, H. (2004). “Hegel’in Tarih Tasarımında Özgürlük ve İlerleme”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, cilt 21, sayı 1, ss.153-164.

ÇAKMAK, M. (2011). “Kant’ın Numen-Fenomen Ayrımı ve Metafizik Eleştirisinin John Hick’in Din Felsefesine Etkileri”, **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, cilt 11, sayı 3, ss.187-200.

KAVURAN, T. (2003). “Sanat ve Bilim’de Gerçek Kavramı”, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, sayı 15, ss.225-237.

ÖNAL, S. (2014). “Kartezyen Özne ve Kantçı Öznenin Heidegger’de Anlamı: Dünyasallık”, **Kilikya Felsefe Dergisi**, sayı 1, ss.63-75.

SALİHOĞLU, B. (2016). “Gülmeden Grotesk Etkiye”, **İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi**, sayı 3, ss.47-59.

ŞAHİN, K. Fatma. (2021). “Çağdaş Oyunculuk Yöntemlerinde Stilizasyon ve Deformasyon”, **Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e- Dergisi**, sayı 13, ss.40-66.

TÜFEKÇİ, M. E. (2006). “Oğuz Atay’ın Oyunlarla Yaşayanlar Oyununda Teatrallik” **Tiyatro Araştırmalar Dergisi**, cilt 21, ss. 59-71.

UZUNOĞLU, V. M. ve EREN, C. (2006). “Çağdaş Arap Hikayeciliğinde Betimleme Örnekleri”, **Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı 23, ss.21-39.

TEZLER

BİLGİL, S. (2013). “Samuel Beckett’in Tiyatro Oyunlarında Fiziksel Kısıtlanmışlık Üzerinden Performatif Unsurların İncelenmesi”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kadir Has Üniversitesi.

ÇAM, N. (2019). “Jean Baudrillard’ın Felsefesinde Gerçeklik Problemi”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa Uludağ Üniversitesi.

DEMİR, E. (2019). “Notlarım: Bilimsel Araştırma Paradigmaları”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Eğitim Bilimler Enstitüsü, Ankara Üniversitesi.

FIRINCIOĞLO, G. (2019). “Afife Tiyatro Ödüllerinde Yılın En Başarılı Yönetmeni Ödülünü Alan Oyunlar Üzerine Bir İnceleme”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Aydın Üniversitesi.

İŞÇEN, D. Melih. (2017). “Günümüz Batı Tiyatrosunda Tiyatrallığın Yitimi: Besucher Eseri Doğrultusunda Bir Analiz”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara Üniversitesi.

KARABULT, T. (2010). Modern Tiyatronun Analizi, (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul Üniversitesi.

MİTCHELL, M. A. (1985). “The Development of The Mask as a Critical Tool for an Examination of Character and Performer Action”, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Art Graduate Faculty, Texas Tech University of Fine.

ÖZÇINAR, Ş. (2007). “Kendinin-Bilinci ve Öteki Diyalektiği: Hegel Felsefesinde Bilincin Dolayımı ve Nesnelleşmesi”, (Yayınlanmış Doktora Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara Üniversitesi.

PİRE, D. (2018). “Görüntü ve Gerçeğin Yeniden Boyutlandırılması”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Güzel Sanatlar Enstitüsü, Hacettepe Üniversitesi.

- SELVİ, S. (2017). “Nietzsche’nin Hakikat Kavrayışı ve Perspektivizm”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adnan Menderes Üniversitesi.
- SÖZBİR, D. (2010). “Tiyatro Mekanının Değişimi” (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul Teknik Üniversitesi.
- UYGAN, Z. (2010). “Resim Sanatında Stilizasyon ve Deformasyon”, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi.



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı: Ahmet BALTA

Eğitim:

2020-2022 İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü / Sahne Sanatları
Tiyatro Yönetmenliği / Yüksek Lisans (Burslu / Bölüm Derecesi)

2016-2020 İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi / Drama ve
Oyunculuk Bölümü (Burslu / Bölüm Derecesi)

2012-2015 Diyarbakır Dicle Üniversitesi / Mühendislik Fakültesi / Elektrik ve
Elektronik Cihaz Teknolojileri Bölümü.

2010-2012 Diyarbakır Devlet Tiyatrosu TOBAV Oyunculuk Eğitimi

Rol Aldığı Tiyatro Oyunları:

2022 Baba Sahne – Taxim

Yön: Emrah Eren

2019-2020 İstanbul Aydın Üniversitesi- Ölesiye

Yön: Emrah Eren

2018-2019 İstanbul Aydın Üniversitesi- Herkes Aynı Bahçede

Yön: Mehmet Birkiye - Yeşim Koçak

2018-2019 İstanbul Aydın Üniversitesi- Atları da Vururlar

Yön: Şakir Gürzumar

Yönetmen Yardımcılığı Yaptığı Oyunlar:

2021-2022 Baba Sahne – Taxim

Yön: Emrah Eren

2021-2022 Duru Tiyatro – Irgat

Yön: Emrah Eren

2019-2020 Semaver Kumpanya – Cardenio (Staj / Reji asistanı)

Yön: Volkan Sarıöz

Yönettiği Oyunlar:

2021-2022 Tiyatro Oyun Fabrikası- Gerçek Olmasın Sakın Bu!

Rol Aldığı Kısa Filmleri:

2017 Mıj / Kevok

Yön: Ferdi Taşkır

2021 Porcus / Ressam

Yön: Murat Eker

Workshoplar

Antonio Fava-**Commedia Dell’Arte Oyunculuk Atölyesi**

Kerem Karaboğa-**Biyodinamik Yöntem -Oyunculuk**

Kadıköy Thetron- **Beden Kullanımı**

Mehmet Birkiye-**Yönetmen ve Oyuncu İlişkisi**

Mehmet Birkiye-**Fars Komedi -Oyunculuk**

Hasan Erkek-**Çocuk Tiyatrosu**