

ÇAĞDAŞ TİYATRODA SEYİRCİNİN OYUNA DOĞRUDAN KATILIMI

Hüdaî Fatih SEVDİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Danışman: Doç.Dr. Mustafa SEKMEN

Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Mayıs 2010

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

ÇAĞDAŞ TİYATRODA SEYİRCİNİN OYUNA DOĞRUDAN KATILIMI

H.Fatih SEVDİ

**Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ocak 2010
Danışman: Doç.Dr. Mustafa SEKMEN**

Tiyatro sanatı, Antik Yunan'dan günümüze kadar süren yaklaşık 30 asırlık tarihinde hep arayış içerisindeydi. Bunun sebebi belki de tiyatro sanatının popüler bir sanat olmasında gizlidir. Tiyatro sanatı, arayışını kendine dönerek yapmış, kendi içinde sorgulamalar yaparak gelecekteki yolunu bulmaya çalışmıştır. Çağdaş tiyatro uygulamacıları bu arayışı en kapsamlı ve tutarlı sürdüren tiyatro insanları olarak tarihte yerini almıştır. Çağdaş tiyatro uygulamacıları özellikle seyirci - oyuncu ilişkisi üzerinde denemeler yapmıştır. Bu ilişkiyi araştırırken tiyatronun kaynağına inen yolculuklar yapmışlardır.

Bu çalışma tiyatronun kaynağına inen, seyirci - oyuncu ilişkisini araştıran ve seyircinin oyuna doğrudan katılımını sağlamaya çalışan çağdaş tiyatro uygulayıcılarının arayışlarının saptanması üzerine kurulmuştur. Bu çalışmada çağdaş tiyatrodaki oyun-seyirci ve seyirci-oyuncu ilişkisi üzerinde çalışmalar yapan üç yönetmen irdelenecektir. Bu yönetmenler, Peter Brook, Jerzy Grotowski ve Augusto Boal dir. Çalışmanın genel yapısını, bu yönetmenlerin, seyircinin doğrudan katılımına yönelik uygulamaları belirleyecektir.

ABSTRACT

The art of theater has been in long pursuit since age of Ancient Greece to the present day, nearly 30 centuries. One of the reason of this research can be hidden in the popularity of theatre arts. The arts of theatre has been tried to find its future path by the quest for self-return and making queries in itself. Contemporary theater practitioners such as playwright, actor/actress have taken place in the history of theatre by maintained this research most comprehensively and consistently. The contemporary theater practitioners has made experiments particularly for the relationship between actors and audience. They went to deeply long journey to the source of theatre arts as they did this research.

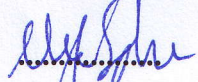
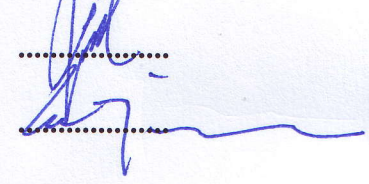
This study is build on the contemporary theatre parctitioners' quests in order to determine source of theatre, the relationship between actors and audinence, moreover, trying audince are to be involved in directly to the play. Three theatre director Peter Brook, Jerzy Grotowski and Augusto Boal who were studying and researching on the relationship between play-audience, actors-audience will be discussed in this thesis. Overall structure of the work will be determined by applications of these directors for the direct participation of the audience in theatre.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Hüdaî Fatih SEVDİ'nin, "Çağdaş Tiyatroda Seyircinin Oyuna Doğrudan Katılımı" başlıklı tezi 4 Haziran 2010 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Dr. Mustafa SEKMEN
Üye : Prof. Dr. Feridun AKYÜREK
Üye : Doç. Erol İPEKLİ

İmza


.....

.....


Prof. Atilla ATAR
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZGEÇMİŞ

Hüdaî Fatih SEVDİ
Sahne Sanatları Anasanat Dalı
Yüksek Lisans

Eğitim

- Ls 2001 Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları,
Oyunculuk Anasanat Dalı Bölümü
- Lise 1995 Ankara Çankaya Lisesi

İş

- 2004- Kocaeli Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, Tiyatro Oyuncusu
- 2001-2004 Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı,
Tiyatro Anadolu

Ödüller

- 2006-2007 İsmet Küntay Tiyatro Ödülleri, Oyunculuk Özendirme Ödülü.

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Yılı: Ankara, 18.05.2977 **Cinsiyet:** Erkek **Yabancı Dil:** İngilizce

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZGEÇMİŞ.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem.....	10
1.2. Amaç.....	10
1.3. Önem.....	10
1.4. Varsayımlar.....	11
1.5. Sınırlıklar.....	11
1.6. Tanımlar.....	12
2. YÖNTEM.....	14
3. BULGULAR VE YORUM.....	16
3.1. Çağdaş Tiyatro.....	16
3.2. Çağdaş Tiyatroda Seyircinin Yeri.....	22
3.3. Peter Brook.....	32
3.4. Jerzy Grotowski.....	40
3.5. Augusto Boal.....	51
4. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	58
KAYNAKÇA.....	63

1. GİRİŞ

Tiyatro sanatının iki vazgeçilmez ögesi vardır. Bunlardan birincisi oyuncu, ikincisi ise seyircidir. Hiçbir seyirciye boş sahneyi seyrettiremeyeceğiniz gibi, hiçbir oyuncuya da boş salona oyun oynattıramazsınız. Tiyatroyu, sadece benlik arayışı içinde araç olarak kullanan yönetmenler olduysa da; tiyatro, tarihinde hiçbir zaman seyircisiz kalmadı. Peter Brook, “ Boş Alan ” kitabının ilk paragrafında tiyatronun tanımını, seyirci - oyuncu ilişkisi üzerinden yapar. “ *Herhangi boş bir alanı alıp işte bir sahnedir diyebilirim. Bir adam bu boş alanın ortasından yürür geçer, biri de onu gözleriyle izler, işte bir tiyatro ediminin oluşması için gereken şey bu kadardır.* ”¹

Tiyatronun seyircisiz olamayacağı açıkça ortadadır. Seyirciyi bu kadar önemli kılan nedir? Seyirci nedir? Kimdir? Belirli bir özelliği var mıdır? Seyirci, belli sayıda grup ya da kitle midir? Yoksa tek midir? Tek başına seyirci olunur mu? Sadece izleyen midir yoksa aynı zamanda katılan mıdır? Seyirci seyrederken aynı anda oyuncu da olabilir mi? Tüm bu soruların cevabı çalışmanın ana düşüncesini oluşturacaktır.

Türk Dil Kurumu'nun “ Büyük Türkçe Sözlük ” tanımına göre seyirci; “ *bir olayı gören, izleyen kimse, izleyici. İzlemek, eğlenmek için bakan kimse, izleyici.* ”²

Özdemir Nutku'ya göre ise seyircinin tanımı şöyledir; “ *Aynı yerde, bir oyunu başkalarıyla birlikte seyreden kişi* ”³

Bu tanımlamaya göre, birinin seyirci olabilmesi için yanında birilerinin olması gerekmektedir. Bu tanım bizi başka bir sorgulamaya itiyor. Tek başına seyirci olunamaz mı? Eğer yalnız başına seyirci olunamazsa prova sırasında yönetmenin konumu nedir? Yönetmen oyunu ilk seyreden değil midir? Seyretme eylemini yine toplu bir eylem haline dönüştüren bir başka tanım ise şöyledir: “ *Toplu olarak bir yerde aynı oyunu ya*

¹ Peter Brook, **Boş Alan**, Çeviren: Ülker İnce (Birinci Basım, İstanbul: Afa Yayınları, 1990). s. 8.

² <http://tdkterim.gov.tr/bts>. Eylül 2009

³ Özdemir Nutku , **Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü** [Ankara:. 1983].

*da gösteriyi, gözle görünen bir durumu, kişiyi, olayı, tiyatro yapıtı içinde seyreden kişi.”*⁴

Muzaffer Sencer, seyircinin tanımına farklı bir boyut getirmiş ve öncelikle seyretme eylemini bireye indirgeyerek, onun hangi ortamda olduğunu, hatta seyircinin davranışları ile oyuna nasıl katıldığını belirtmiştir. “*Bireycil ya da kümecil oyun yordamında toplumsal ya da yaygın kanıları yansıtan ve tepki ya da davranışlarıyla oyunun yaşam koşulları içinde gerçekleşmesini sağlayan katılımcı .*”⁵

Aziz Çalışlar ise seyircinin tanımını yaparken, seyircinin, tiyatro için vazgeçilmez bir öge olduğunu vurgular. Tiyatroda seyirci - oyuncu arasında doğrudan kurulan bir iletişim vardır. Seyirci, günümüz tiyatrosuna kadar edilgen bir konumdadır. Ancak tiyatronun çağdaş yönelimleri seyirciyi de içine almalı, onu etken bir konuma getirmek için çaba göstermelidir.

“Tiyatronun başlıca bileşken ögesi. Tiyatroda üretim süreci ile alımlama süreci eşzamanlılık gösterdiğinden, tiyatronun varoluşu ancak izleyici ile olanaklıdır. Yapıt ile izleyici arasında tiyatrodaki doğrudan iletişim kurulması, üretim sürecini yalnızca izleyiciyle birlikte var olma yönünden belirlemekle kalmaz, hem dramaturjik yönden, hem de tiyatrosal yönden belirler. Oyun yazarı da, yönetmen de, daha başından, oyunun izleyici tarafından alımlanışıyla ön koşullu olarak üretimde bulunur.

İzleyicinin iletişimsel katılımının biçimi ve toplumsal yapısı, tüm tiyatro tarihi boyunca değişiklik göstermiş; izleyicinin sınıfsal kültürel yapısı ile sanatsal-estetik düzeyi, tiyatro uygulayımını kendi diyalektik gelişimi içinde, sürekli olarak belirleye gelmiştir. Buna karşılık, izleyicide, tarih boyunca, tiyatronun toplumsal bir kurum olarak edindiği yere ve işlevine göre bir nitelik taşımış ve nicelik göstermiştir. Böylece, tiyatro tarihi boyunca tiyatro kendi izleyicisini belirlerken, izleyicide kendi tiyatrosunu belirlemiştir. Tiyatronun (dramanın) kimliği, türü ve biçimi izleyiciye göre değişiklikler göstermiştir. Öte yandan, izleyici ile bütünleşik en önemli sorunlardan biri de katılma sorunudur; örneğin, epik tiyatro, sokak tiyatrosu, uyarma ve propaganda tiyatrosu, happening, v.b. gibi tiyatro biçimleri izleyicinin yalnızca izleyen kişi olmaktan çıkmasını, yargılayan, giderek oyuna katılan kişi olmasını, oyunun izleyiciyle birlikte oluşmasını ister. Tiyatro yalnızca sanatsal bir kurum değil, ama aynı zamanda kitle özelliği gösteren toplumsal bir kurum da olması dolayısıyla, izleyici yalnızca tiyatro sisteminin bileşkeni

⁴ Türk Dil Kurumu, **Tiyatro Terimleri Sözlüğü** (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1966).

⁵ Sencer Muzaffer, **Yöntem Bilim Terimleri Sözlüğü** (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. 1981).

olmakla kalmaz, toplumsal kültürel sistemin de bileşkeni olarak yer alır. İzleyici dolayısıyla, tiyatro, toplumun doğrudan bileşkeni haline gelir.”⁶

Peki tiyatro seyircisi izleyen midir yoksa seyreden mi? Sıkça sorulan sorulardan biri de budur. Türkiye’de her iki sözcük de kullanılmaktadır. Türkçede tiyatro seyircisi ya da tiyatro izleyicisi olarak kullanılır. Ancak çalışmanın anlaşılabilirliği açısından şu açıklamayı yapmak uygun olacaktır: Bu çalışma boyunca, Antik Yunan’dan, 1960’lı yılları kapsayan çağdaş tiyatro dönemine kadar olan süreçte tiyatro seyircisi edilgin olduğu için, “ seyirci ” kavramı kullanılacaktır. Çağdaş tiyatro döneminde ise, özellikle Peter Brook ve Grotowski’nin tiyatrosunda “ yardım eden ” (asist)⁷ anlamına gelen “ izleyici ” kavramı kullanılacaktır. Augusto Boal’in Ezilenlerin Tiyatrosunda izleyici oyuna yardımcı olmanın yanısıra oyunu takip eden, gerektiğinde oyuna müdahale edebilen en etkin konumdadır ancak “ seyirci-oyuncu ” kavramı Boal’e ait olduğu için “ seyirci-oyuncu ” kavramı kullanılacaktır. Doğrudan alıntılarda ise çevirmene sağdık kalınacaktır.

Brook çağdaş tiyatro seyircisinin oyuna yardım eden bir öge olması gerektiğini “ Boş Alan” adlı kitabında şöyle açıklar.

“İzleyici nedir? Fransız dilinde izleyenler, seyredenler, izleyiciler için kullanılan bir sözcük ötekilerden ayrılır, nitelik açısından ötekilerden farklıdır. *Assistance-* yardım; bir oyun izliyorum-J’assist a une piece. Yardım etmek- sözcük bu: Anahtar bir sözcük. Bir oyuncu hazırlanır her an yaşamdan yoksun kalabilecek bir sürece girer. Bir şeyi yakalamak, ona vücut vermek üzere yola çıkar. Provada, dirimsel yardım ögesi yönetmenden gelir, o izleyerek yardım etmek için oradadır. ”⁸

Bu açıklamaların dışında, tiyatrodaki seyircinin yerini hem fiziksel hem de işlevsel açıdan anlayabilmek ve çağdaş tiyatro uygulamacılarının neden tiyatronun kaynağına inmek istediklerini daha iyi kavrayabilmek için tiyatro tarihine bakmak faydalı olacaktır.

Günümüzde, tiyatronun kaynağının ritüelden geldiği inancı yaygındır. Dram sanatı için geliştirilen birçok kuram ve tiyatro biçimi bu temel üzerine kurulmuştur. Ancak

⁶ Aziz Çalışlar, **Tiyatro Kavramları Sözlüğü** (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993) s. 91.

⁷ “Asist” sözcüğü Fransızca bir kelimedir “yardım etmek” anlamına gelir.

⁸ Brook, **a.g.e.**, s. 180.

tiyatronun kaynağına ilişkin kuramlar sadece ritüelle sınırlı değildir. Bir diğer araştırma, *Malinowski'nin*⁹ öncülüğünde geliştirilen, “ işlevselciler ” olarak bilinen her kültürü bireysel bir görüş içinde irdeleyen görüştür. İşlevselciler, ritüel kuramının tümdengelimli yöntemine karşı, tümevarım yöntemini kullanır. İşlevselciler, kültürleri incelerken bireysel olandan yola çıkarlar. İşlevselcilere göre “ kültürel kurumlar ” toplumlara göre değişiklik göstermektedir. Üçüncü görüşü ortaya atanlar ise Levi-Strausse’un başını çektiği “ yapısalcılar ” dır. Yapısalcılar “ kültürel Darwinciliği ”¹⁰ yadsıyarak, mitlerin düşünsel yapılarıyla ilgilenmişlerdir.

Seyircinin konumu düşünüldüğünde, bu çalışmanın seyri açısından ilgimizi çeken, tiyatronun kaynağının ritüelden geldiği inancıdır. Seyircinin yerini daha iyi anlayabilmek için “ ilkel ”¹¹ toplumlarda ritüel törenin sürecini gözden geçirmek gerekiyor. Oscar Brockett, ilk antropologlarca saptanan süreci şöyle özetliyor:

“Başlangıçta insanlar, yiyecek kaynaklarını ve varlığın diğer bireylerini denetleyen güçlerinin farkına adım adım varırlar. Doğal nedenleri açıkça anlayamadıklarından bunları doğüstü ya da büyüsel güçlere bağlarlar. Daha sonra bu üstün güçlerin inayetini elde etme yollarını aramaya başlarlar. Bir süre araçlarla varmak istedikleri sonuç arasındaki açık bağıntıyı algırlar. Daha sonra bu araçlar yinelenir, arılaştırılır ve kalıplaştırılır ve sonuç olarak hepsi birer ritüel haline gelir. Bu aşamada bütün topluluk genellikle ritüeli temsil ederken, “izleyiciler” de doğüstü gücü oluşturur.”¹²

Dram sanatının kaynağına indiğimizde görülüyor ki, dramda vazgeçilmez öğelerden biri oynayan insan ise, diğeri de seyircidir. Martin Esslin bu durumu şöyle açıklıyor. “ *Seyirci bütünüün ayrılmaz, temel parçasıdır provaların bile seyircisi vardır: bunların başında yönetmen gelir, oyuncular da daha iyisini yapabilmek için prova boyunca kendilerini gözlemler.* ”¹³

⁹ Bronislaw Malinowski Krakow, 7 Nisan 1884’de Polonya’da doğdu. İşlevselciliğin öncüsü sayılır.

¹⁰ “*Kültürel Darwincilik*”, Darwin’in evrim teorisini kültürel bağlamda savunan görüştür.

¹¹ “*İlkel*” kavramı, henüz yazılı bir dili geliştirmemiş topluluklar için kullanılmıştır.

¹² Oscar Brockett, **Tiyatro Tarihi**. Çeviren: Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda Öndül, Beliz Güçbilmez, (Birinci Basım, Ankara: Dost Kitapevi, 2000) s. 16.

¹³ Martin Esslin, **Dram Sanatının Alanı**. Çeviren: Özdemir Nutku (Birinci Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Mayıs 1996) s. 25.

Esslin'in sözünü ettiği oyuncunun prova süresince kendini gözlemlemesi durumu, “ seyirci-oyuncu ” kavramı ile karıştırılmamalıdır. “ Seyirci- oyuncu ” kavramı Augusto Boal ve Ezilenlerin Tiyatrosu'nun bir kavramıdır ve ilerideki konularda irdelenecektir.

Ayrıca Esslin, ritüelden günümüz tiyatrosuna kadar olan süreç hakkında şu açıklamayı yapıyor:

“Çağdaş öncü gösteri sanatı, sokak tiyatrosu, ‘ happening ’ ve buna benzer deneysel çalışmaların tümü de geleneksel gösterilerin birer uzantısıdır. Bu gösterilerde oyuncular kendileri olarak kalırlar, romansı karakterlere bürünmezler, ama yarattıkları imgelerle ya da doğaçtan diyaloglarla seyircileri oyuna katmaları kesinlikle dramatik olanın sınırları içindedir...”¹⁴

Antik Yunan tiyatrosunda seyir yeri ve oyun alanı birbirinden kesin çizgilerle ayrılmıştır. Önceleri ayakta oyun seyrettiği tahmin edilen seyircinin, 500'lü senelerden itibaren bir yamaca oturduğu sanılmaktadır. Bu yamaçtaki oturma yeri, başlarda ahşap daha sonra da taştan bir yapı halini almıştır. Seyir yeri ve oyun yeri her ne kadar birbirinden ayrılrsa da bu ayrım seyircinin oyuna ilişkin düşüncelerini perçinlemesine yetmemiştir. Öyle ki *Dionizos* seyircisinin tepkilerini yüksek sesle dile getirmekten çekinmediği, hatta beğenmediği oyuncuyu ıslıklayarak sahneden dışarı attığı aktarılmıştır.¹⁵

Roma döneminde ise, uzun uzun hazırlanmış ve içlerinde çıplaklık, cinsellik, şiddet ve kan dökücülüğün bulunduğu oyunlarda, eğlenceye pek meraklı olan Roma seyircisi, tiyatronun hemen dışında satılan yiyecek ve içeceği almak için dışarı çıkar, oyun esnasında da övgüsünü ve sövgüsünü göstermekten hiç çekinmezmiş. Hatta Roma tiyatrosunun çöküşünü halkın bayağılaşmış zevklerine bağlayan tiyatro kuramcıları bile olmuştur.¹⁶ Tiyatro sanatındaki bu duraklama dönemi Batı'da Bizans Dönemi'nde de sürmüştür. Ancak Batı duraklama dönemindeyken Doğu'da tam tersi gelişmeler yaşanmıştır. İslam dinini yayma amacıyla olan ilk Müslümanlar sanata büyük saygı göstermiştir. Bunlar, Batı uygarlığında gördükleri yenilikleri kendilerinden sonra gelen kuşaklara aktarmayı hedeflemişlerse de, Allah'ın tek yaratan olduğu inancı zamanla

¹⁴ Aynı, s. 24.

¹⁵ Brockett, a.g.e., s. 45.

¹⁶ Aynı s. 71.

tiyatro sanatının önünde bir engel olarak durmaya başlamıştır. Ne yazık ki İslam, başlardaki olumlu tutumunu sürdürmemiş ve artık tiyatro sanatının karşında olumsuz bir güç olarak kendini var etmiştir. Yalnızca öykü anlatıcılığı ve kaba halk dramları yerini koruyabilmiştir. Gölge oyunlarının yaygınlaşması olumlu bir gelişme olsa da bir kısım Müslüman, yaşadıkları bölgelerde tiyatroyu kendi egemenlikleri altında tutmuşlardır. İslam'ın bu soğuk tutumu karşısında, tek tanrılı bir din olan Hinduizm ise tiyatroya çok sıcak yaklaşmıştır. Hindistan'da tiyatronun ne zaman ortaya çıktığı bilinmese de, ritüel ve eğlencelerin yaygın olduğu söylenmektedir. Daha çok *Sanskritçe*¹⁷ oynanan oyunların temelinde iki büyük destan vardır. Bunlar *Mahabarata* ve *Ramayana*'dır. Sanskrit oyun yazarları genellikle bu iki destanı kendilerine çıkış yolu olarak seçmişlerdir. Bu destanlar Hint kültürünün bir özetidir adeta. Hindistan' da dram anlayışı her geçen yüzyıl gelişme göstermiş, İ.S.120'de başlayan tiyatronun altın çağı 700'lü yıllarda doruk noktasına ulaşmıştır.¹⁸

Sanskrit gösterim her kesim seyirciye açıktı. Bu gösterimler gerçekçi sahneleme uygulamalarından uzaktı ve daha çok duygusal olan ile ilgileniyordu. Bu dramlarda seyirciyi gelecek olan gösteriye hazırlamak gösterinin özünü oluşturuyordu. Bu özelliği ile batı dramından ayrılan Hint Dramı bundan 12 asır sonra çağdaş batı tiyatrosunun dikkati çekecek ve kendine tüketecek yeni malzeme arayan batı tiyatrosunun yaratıcı gücü, doğu kültüründen beslenebilmek için tekrar harekete geçecekti.¹⁹

Roma döneminde tiyatroya fazla önem vermeyen batı dünyası, Ortaçağ'da da tiyatroyu kilisenin eline bırakmış ve kilise tiyatroyu kendi amaçları doğrultusunda kullanmıştır. Hatta tiyatro faaliyetlerinin durdurulduğu yetmemiş, tüm çalışmalar yasaklanmıştır. Tiyatro sanatının artık sadece edebi bölümü kalmıştır. Batı tiyatrosunun tarihinde belki de en uzun duraklama dönemi sayılacak bu dönemden sonra ise Rönesans'ta inanılmaz bir çıkış yakalanmıştır. Ancak bu çıkış kilise ve devletin dikkatini çekmiş ve bu kurumlar tiyatroyu denetleme ihtiyacı içine girmiştir. Bu dönemde Ortaçağ'daki tiyatronun edebi değeri bir yana bırakılmış ve “ tiyatro okunmak için değil, oynanmak içindir ” görüşü öne çıkmıştır. Sanatın işlevi ve sanatta gerçeğe benzerlik ilkesi

¹⁷ Hint-İran koluna bağlı eski bir Hint dilidir.

¹⁸ Brockett, **a.g.e.**, s. 59-91.

¹⁹ Brockett, **a.g.e.**, s. 91-94.

sorgulanmıştır. Rönesans düşüncesi gerçeği sanatla aşmanın yollarını aramış, bu aşamada sanatçı doğanın güzelliklerini akli yoluyla araştırmış ve yeni, güzel bir dünya yaratma sürecine girmiştir. Rönesans döneminde tragedya ve komedyaya kesin çizgilerle birbirinden ayrılmıştır. Aristoteles'in tragedyalarda eylemde ve zamanda birlik ilkesine " yer birliği " de eklenerek " üç birlik " kuralı kesinlik kazanmıştır. Bu kural yazarların birçoğunu baskı altında tutmuş ve yazarlar oyunlarını hep üç birlik kuralına göre yazmak zorunda kalmışlardır. Shakespeare, üç birlik kuralını tamamen bozarak tiyatronun ve sanatın hiçbir şekilde kurallarla sınırlanamayacağını yazdığı ve sahnelediği oyunlarla savunmuştur. Bu savunu devrim niteliği taşıyış, hatta öncü tiyatroya da bir çok kapı açmıştır.²⁰

18.yüzyılda liberal ekonominin ticarete olan yansıması, seyircinin tiyatrodan beklentisini değiştirmiştir. Klasik akım çağın sorgulayan izleyicisine artık teatral anlamda yanıt verememiştir. Sevda Şener'e göre bu dönemde tiyatro seyircinin duygularına yönelmiş, tiyatro oyunları aracılığı ile seyircinin kişiliğinin geliştirilmesi amaçlanmıştır.²¹ 18.yüzyıl tiyatrosu genellikle seyirci beğenisini sorgulamıştır. İster tragedya ister komedyaya olsun, oynanan her oyun seyirci beğenisi irdelenerek sahneye taşınmıştır. İngiltere'de de dönemin genel yapısından farklı bir durum yaşanmamıştır. İngiltere'de bazı oyunlarda oyuncular seyircilerin sıkıntılarını paylaşır, seyircide sorunu çözüme ulaştırana kadar oyunu durdurmuştur. Hatta öyle ki seyirci her zaman oyuncunun haklılığına inanmış, çözüme ulaşmak için kaba kuvvet kullanmaktan çekinmemiştir.²² Ancak dönemin geneline bakıldığında seyirci bulunduğu yerde yani sahne karşısında kendine ayrılan seyir yerinde oturmaya devam etmiştir. Seyircinin oyuna katılımı ise komedilerde kahkahalar, tragedya ve dramlarda ise gözyaşı ve heyecanla sınırlı kalmıştır.²³

Tiyatro 19.yüzyıl başlarında tamamen özgürlükçü bir tutumla, sanatsal kaygısını seyirci ile paylaşan " romantizm" in etkisinde kalmıştır. Romantikler de tıpkı klasikçiler gibi " gerçeklik " kavramı üzerinde durmuşlar, gerçeğin somut bir şey olmadığı, hatta

²⁰ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, (Birinci Basım, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yayınları,1991) s. 73-91.

²¹ Aynı s. 93.

²² Brockett, **a.g.e.**, s. 314.

²³ Şener, **a.g.e.**, s. 181-215.

- gerçeğin sonsuzluk içinde var olduğu - görüşünü savunmuşlardır. 19.yüzyılın ikinci yarısında gerçekçi akımın etkisiyle birlikte tiyatro kendine dördüncü duvarını örmüştür. Romantizmin süslü ve abartılmış duygularının yerini, insanın gerçek, gösterişsiz günlük yaşam pratikleri almıştır. Bundan sonra asıl konu toplumun yaşam biçimidir. Tiyatro, toplumun gelişim sorumluluğunu üzerine almıştır. Ancak tiyatronun bu sorumluluğu taşıması güç olmuştur. Endüstrinin hızla gelişmesi, trenle birlikte ulaşım mesafelerinde zamanın kısalması ticareti olumlu yönde etkilerken ticaret ile uğraşan esnafın rekabetini artırmış, hırslandırmış ve kazanç kaygısının derdine düşürmüştür. Artık sanayi ve üretim kırsaldan kent merkezlerine doğru kaymaya başlamış, bununla birlikte kırsaldan kente göç de hızlanmıştır. Batı toplumu çok hızlı gelişmiş ve değişmiştir. Tiyatro 19.yüzyılın ikinci yarısında böylesine hızlı bir dünyaya ayak uydurmak zorunda kalmıştır. Bununla beraber tiyatro yazarları da artık romantik aşk oyunlarından vazgeçmeye başlamış, daha çok hırslara, arzulara, sömürüye, ahlak değerlerinin yitirilmesi karşısında toplum değerlerini irdeleyen oyunlar yazmaya başlamışlardır. Tanrıyla ya da iktidarla savaşını kaybeden dramatik kahramanın yerini, kurulu sistem içinde yaşam savaşı veren birey almıştır. Realizm sahnedeki oyunun inandırıcılığını artırabilmek için *illüzyon* (yanılsama) kavramı üzerinde durmuştur. Oynanan oyunun inandırıcılığı yaratılan *illüzyona* bağlıdır. Bu yanılsama duygusunu artırmak için, - günümüzde de olduğu gibi - seyir yerinin ışıkları söndürülmüş, sahne ise aydınlatılmıştır. Seyirci gerçekçi bir oyun seyrederken tiyatrodaki olduğunun bilincindedir. Ancak oyundan gerçek bir olay yaşamışçasına etkilenmektedir. Bunu sağlayan ise oyuncunun doğal oynayabilme sanatıdır. Oyuncu öyle bir doğallıkla oynar ki, seyirci oyun kişisiyle özdeşlik kurar. Amaç zevk duygusu pekiştirmenin yanı sıra sahnede yaratılan oyunun içeriğinin yanılsama yoluyla düşündürülmesidir.²⁴

Gerçekçi akım, dönem içinde yazılan oyunlar, oyuncu üslupları, sahneleme biçimiyle, seyircinin düşüncesini ve beğenisini sahnede yanılsama yaratarak değiştirmeye çalışırken, bir yandan da seyirciyi fiziksel olarak mümkün olduğunca oyun alanından uzakta tutmuştur.

²⁴ Aynı, s. 143-179.

“ Yanılsama (İllüzyon) bu uzaklığın en aza indirildiği bir özdeşleşme olayıdır. Seyirci sahneye duygu eşliği içinde yaklaşmıştır. Bununla beraber gerçekçi oyunlarda bile yanılsamanın tam anlamı ile gerçekleştiği, kişinin oyun seyrettiğini tümü ile unuttuğu söylenemez. Seyirci kendi yaşantısı ile sahnede gördükleri arasında bir özdeşlik kurabilir. Fakat gene tiyatrodaki olduğunu, bir oyun seyrettiğini unutmaz.”²⁵

Seyircinin konumunu ritüel sonrası tiyatronun tarihi içinde düşündüğümüzde, seyirci fiziksel olarak hep sahnenin karşısında tutulmuş ve oyunu dışarıdan seyretmek zorunda bırakılmıştır. Ancak Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra siyasal amaçlı tiyatro uygulamacıları ve tiyatro insanları, seyirciyi etken kılmak için girişimlerde bulduysa da seyircinin oyuna doğrudan katılımını sağlayamamıştır. Siyasal tiyatro, bazı çağdaş tiyatro uygulamacılarına yol göstermiş, onlar için esin kaynağı olmuştur. Erwin Piscator'un “ Politik Tiyatro ” kitabının sunuş bölümü Augusto Boal'in şu sözleriyle başlar:

“ Tiyatro eylemi zorunlu olarak politiktir, çünkü insanların bütün eylemleri politiktir ve tiyatro da bu eylemlerden yalnızca biridir... Tiyatroyu politikadan soyutlamaya çalışanlar bizi temel bir yanılsama sürüklemek istiyorlar ki, bu da politik bir tutumdur.”²⁶

Çağdaş tiyatro seyirci ile oyun yeri arasındaki mesafeyi yeniden tanımlamak ihtiyacı hisseder. Seyirci ile oyun yerinin ilişkisi yeniden saptanmak zorundadır. Çağdaş tiyatro seyirciyi oyuna alarak daha güçlü bir etkileşimini araştırması içindedir.

²⁵ Sevdâ Şener, **Oyundan Düşünceye**, Tiyatroda Estetik Uzaklığın Çağdaş Yorumu (Birinci Basım, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993). s. 56.

²⁶ Erwin Piscator, **Politik Tiyatro**. Çeviri: Mustafa Ünlü, Suavi Güney (Birinci Basım, İstanbul: Metis Yayınları, 1985). s. 7.

1.1. Problem

Girişten de anlaşılacağı üzere tiyatro her zaman seyirciye yapılan bir sanat olmuştur. Başlangıcından günümüze kadar tiyatronun amacı, seyirciye ulaşmak olmuştur. Çağdaş tiyatroya kadar olan süreçteki uygulamaların çoğu, seyirciyi doğrudan oyunun içine katamamıştır. Birçok tiyatro insanı bu durumdan çekinmiş belki de korkmuştur. Günümüzde halen seyirci ile doğrudan ilişki kuran tiyatro biçimleri kısıtlıdır. Bu çalışma çağdaş tiyatrodaki yönetmenlerin seyirciyle nasıl doğrudan ilişki kurduğunu irdelerek, günümüz tiyatrosunda seyircinin konumunu kavrayabilmek için yapılmıştır. Bu da çalışmamızın problemini oluşturacaktır.

1.1. Amaç

Bu çalışmada, çağdaş tiyatronun üç büyük yönetmeni Peter Brook, Jerzy Grotowski ve Augusto Boal'in tiyatrolarında seyirciyle doğrudan ilişki irdelenerek çağdaş tiyatro anlayışında seyircinin oyuna doğrudan katılımının saptanması amaçlanmaktadır.

Genel amacı yukarıda belirtilen söz konusu çalışmanın ayrıntılı amaçları şöyle sıralanabilir.

- 1- Tiyatronun vazgeçilmez ögesi “ seyirci ” ve “ izleyici ” kavramına genel bakış.
- 2- Ritüelden günümüze tiyatrodaki seyircinin konumu nedir?
- 3- Çağdaş tiyatro düşüncesinin tanımı ve çağdaş tiyatronun seyirci üzerindeki hedefleri nelerdir?
- 4- Çağdaş tiyatrodaki mekan sorunu.

1.2. Önem

Özellikle 20. yüzyıldan sonra, sanayinin ve teknolojinin gelişimi, buna bağlı olarak batı medeniyetlerinde ve onun egemenliği altında bulunan milletlerde “ zaman ” en değerli kavram olarak ön plana çıktı. Zamanın değer kazanması *günlük yaşamın* bireyler üzerinde daha bencil algılanmasına neden oldu. Her toplum kendi içinde kitlelere ayrıldı. Yaşanan süreçle eş zamanlı olarak televizyon ve sinema parçalara ayrılan kitleleri yönlendirebileceğinin gücünü keşfetti. Kitleler sadece ırklara, dinlere ya da

renklere göre değil, beğeni ve tercihlerine göre televizyon izleyicisi, sinema izleyicisi, festival takipçisi, tiyatro seyircisi gibi kitlelere de ayrıldı.

Bu süreçte tiyatro seyircisi her geçen gün daha da değişiyordu. Tiyatro seyircisi artık kendi tiyatrosunu belirleme evresindeydi. Seyircinin bu değişimi karşısında tiyatro çağlar boyunca devam eden yapısını korumaya çalışıyordu. Artık, tiyatronun seyirciyle iletişimini kurabilmesi için yeni bir dile ihtiyacı vardı. İşte çağdaş tiyatro seyirciyle sahnedeki aksiyon arasında yeni bir dil arayışı içine girmiştir. Çağdaş tiyatro kuramcıları, yönetmenleri ya da uygulamacıları değişen dünya düzeni içinde değişen tiyatronun dilini bulmaya çalışmışlardır. Bazı oyunlarda seyirciyi sahnenin içine alarak yeni iletişim yolları ararken, bazı tiyatro adamları seyirciyi oyuncuya dönüştürmeyi amaçlamışlardır.

Yukardaki açıklamaya dayanarak; çağdaş tiyatro, seyircisiyle iletişim kurabilmek için ortak dilini nasıl bulmaya çalışıyor? Şimdiye kadar seyirci- oyuncu, seyirci-oyun bağlantısını irdeleyen bir çalışmanın yapılmamış olması Türk tiyatrosundaki eksikliği gözler önüne sermektedir. Bu boşluğun biraz olsun giderilmesi söz konusu çalışmanın önemini vurgulamaktadır.

1.4.Varsayımlar

Çağdaş tiyatronun tanımı ve döneminin üç büyük tiyatro adamının uygulamalarından yola çıkarak; tiyatrodaki seyirci - oyuncu arasında oluşan estetik uzaklık her zaman var olacaktır.

1.5.Sınırlılıklar

Bu çalışma, tiyatro kuramcıları tarafından kabul edilen 1960 sonrası çağdaş tiyatrodaki seyirci - oyuncu, seyirci - oyun ilişkisi; çağdaş tiyatronun üç önemli tiyatro adamı Peter Brook, Jerzy Grotowski ve Augusto Boal'in tiyatrosunda seyircinin sahnedeki aksiyona doğrudan katılımı ile sınırlıdır.

Söz konusu çalışmanın diğer alt sınırlılıkları aşağıdaki gibi sıralanabilir.

- 1- Çağdaş tiyatro dönemi oyun metni yazarları ve eserleri, seyirci ile doğrudan iletişim yerine tiyatro metni aracılığıyla dolaylı yoldan iletişim kurdukları için bu çalışmanın dışında tutulmuştur.
- 2- Siyasal amaçlı tiyatro, seyirciyi kışkırtarak ya da yabancılaştırarak oyuna katma eğilimleri göstermiştir. Fakat hem biçimsel hem de uygulama açısından çağdaş tiyatro biçimlerinden farklıdır. Ayrıca politik tiyatro tarihsel olarak çağdaş tiyatro dışında kaldığından bu çalışmada irdelenmeyecektir.
- 3- Grotowski'nin oyuncularla yaptığı hazırlık doğaçlamaları, oyuncu çalışma metodu olduğu için bu çalışmanın dışındadır.
- 4- Peter Brook'un oyuncularla yaptığı gösteri öncesi hazırlık doğaçlamaları, oyuncu çalışma metodu olduğu için bu çalışmanın dışındadır.
- 5- Augusto Boal'in oyuncularla yaptığı gösteri öncesi hazırlık doğaçlamaları, oyuncu çalışma metodu olduğu için bu çalışmanın dışındadır.
- 6- Eugenio Barba, oyunlarında seyirciyle doğrudan ilişki kursa da çalışmaları antropolojik düzeydedir. Ayrıca diğer tiyatro yönetmenlerinden farklı olarak gösterilerinde sirk öğelerini kullanması onun yapıtlarını başka bir çalışma konusu haline getirmektedir. Bu yüzden bu çalışmanın dışında tutulmuştur.
- 7- *Living Theatre* (Yaşayan Tiyatro)'nin amacı teatral estetik ve haz duygusundan çok, eylem niteliği taşımaktadır. *Yaşayan Tiyatro* daha çok *Happening*' dir. Bu çalışmada kısaca değinilse de derinlemesine bir irdeleme yapılmayacaktır.

1.6 Tanımlar

Arketip (*archétype*) : Fransızca “ kök örnek ” anlamına gelmektedir. Grotowski'ye göre, *arketip* imge, mit, simge, ana motif – bir uygarlığın kültüründe derinlemesine kök salmış bir şey – anlamına gelir.²⁷

Happening: Bir tiyatro biçimi. 1950'lerde Japonya, ABD ve Avrupa'da sanatlararası bir uygulama olarak ortaya çıkmış olan Happening, eylem resmi, kolaj, brütizm, dadacılık, dans jimnastiği, Bauhaus sahnesi, vahşet tiyatrosu, beat

²⁷ Eugenio Barba, “Tiyatro Laboratuvarı ”, Çeviri: Çiğdem Genç, *Mimesis*, Sayı 4, (1991) s. 10

edebiyatı gibi sanat eğilimlerinin etkisinde türemiştir. Resim, müzik, heykel, projeksiyon ve monolog karışımı, katılanların tepki verdikleri plastik bir uygulama biçiminde ortaya çıkan Happennig belli bir metne, bir düzene bağlı kalınmaksızın, mekanın somut ve bütüncül olarak kullanılması yoluyla, hemen orada ve o anda kişilerin kendi içlerinde doğdukları biçimde, herhangi bir eyleme yönelmeleriyle gerçekleşiyordu.²⁸

Konvansiyon: Fransızca kökenli olan konvansiyon “ anlaşma ” anlamına gelir.²⁹ Tiyatro sanatında ise yönetmen, oyuncu ve tasarımcının uzlaşmacı, bütünsel ya da ansal çalışması olarak anlaşılır.

Living Theatre: 1951’de Julian Beck ile karısı Judith Malina tarafından New York’da kurulmuş önce deneysel, sonra radikal avangart tiyatro topluluğu(...)1960’lı yıllarda ABD ve Avrupa’nın en etkili Off-Off Broadway tiyatrosu olan Living Theatre, ideolojik ve estetik köktencilik doğrultusunda bireysel varoluş ile sanatsal varoluş arasındaki ayrımı kaldırır.³⁰

²⁸ Aziz Çalışlar, Tiyatro Kavramları Sözlüğü, (İkinci Baskı, İstanbul, Mitos Boyut, Ekim 1993). s. 83.

²⁹ <http://tdkterim.gov.tr/bts>. Mart 2010

³⁰ Aziz Çalışlar, Tiyatro Ansiklopedisi, (Birinci Baskı, Ankara, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1995). s. 400.

2. YÖNTEM

Bu çalışmanın yöntemini belirleyecek ilk adım, çağdaş tiyatronun, tiyatro kuramcıları tarafından kabul edilmiş bir kuramı olmadığından ötürü öncelikle çağdaş tiyatro üzerine yazılmış araştırma, inceleme, makale ve bilumum kaynağın literatüre bakılarak irdelenmesidir. Bu aşamada hem Türk tiyatro kuramcılarının kaynaklarının hem de Türkçe'ye çevrilmiş yabancı tiyatro kuramcılarının kaynaklarının taraması yapılacak ve araştırmanın gidişatını belirleyen bulgular saptanacaktır.

Çağdaş tiyatro yönetmenlerinin seyircinin oyuna doğrudan katılımını sağlamak istemelerinin sebebini daha iyi kavramak için çağdaş tiyatronun tutumunu ortaya koymak gerekir. Çağdaş tiyatro nedir? Çağdaş tiyatronun amaçları nelerdir? Neden seyirciyi oyuna dahil etmek ister? Soruların saptamasını yapmak ayrı bir kaynak taraması ihtiyacını doğurmuştur. Bu bölüm oluşturulurken çalışmaya yol göstermesi açısından Sevda Şener'in " Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi " ve Selda Ergün'ün " Çağdaş Doğaçlama " kitapları ana kaynak olarak seçilmiştir.

Çağdaş tiyatro düşüncesinde seyircinin hem fiziksel hem biçim içindeki yerini kavrayabilmek için, tiyatroya yön vermiş medeniyetlerin tiyatrolarında seyirci-oyun yeri ilişkisini irdelenmek yerinde olacaktır. Bunun için iki dünya savaşı arasında çağdaş tiyatroya yön veren uygulamalara ve bunların sonuçlarına bakılmalıdır. Bu bölüm için ise birincil kaynak Sevinç Sokullu'nun " Tiyatro Etkinliklerinde İşlev – Mekan İlişkisi, İkinci Bölüm, Çağdaş Tiyatro Etkinliğinde Mekan Sorunu " incelemesi olacaktır.

Çalışmanın çerçevesini oluşturan çağdaş tiyatrodaki üç tiyatro adamının tiyatrodaki seyirciyle doğrudan iletişim kurabilmek için geliştirdikleri yöntemlerin ve tiyatro sanatına karşı tutumlarının saptanması gerekir. Bunun için öncelikle her tiyatro adamının tiyatroya yaklaşımları irdelenmelidir. Bu aşamadan sonra her tiyatro adamı için seyirci ile oyun arasındaki ilişkiyi, yapmış oldukları uygulamalarda nasıl gerçekleştirdikleri saptanmalıdır. Bu süreçte başvurulacak kaynaklar bölüm sıralanışına göre şöyledir:

- 1- Peter Brook'un deneme niteliği taşıyan, tiyatro deneyimlerini paylaştığı ve kuramını geliştirdiği “ Ansal Tiyatro'nun ” açıklamasını yaptığı *The Empty Space* (Boş Alan), yine Brook'un *The Open Door- Thoughts on Acting and Theatre* (Açık Kapı – Oyunculuk ve Tiyatro Üzerine düşünceler)
- 2- Jerzy Grotowski'nin, deneyimleri, tiyatro görüşü ve oyuncular için doğaçlamalarının bir araya geldiği; Eugenio Barba'nın hazırladığı *Towards a Poor Theatre* (Yoksul Tiyatro) ve Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları'nın hazırladığı Tiyatro Çeviri ve Araştırma Dergisi Mimesis 4. sayısı *Yoksul Tiyatro* .
- 3- Augusto Boal'in kendi söylemi ile “...tiyatronun bir silah olduğuna ilişkin kanıtlar” sunduğu, tiyatronun *politik eylem* olduğunu ileri sürdüğü ve bunu kanıtlar nitelikte açıklamalar yaptığı *Teatro de Oprimido* (Ezilenlerin Tiyatrosu) çalışmasıdır. “ *Herkes oynayabilir* ” diyen Boal'in hem oyuncular hem de oyuncu olmayanlar için doğaçlama çalışmalarından oluşan *Games for Actors and Non-Actors* (Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar) kitabıdır.

Özetleyecek olursak bu çalışmada izlenecek yol, Niyazi Karasar'ın dediği gibi “ *Geçmişte ya da halen varolan bir durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan...*” bir araştırma modelini takip etmeye çalışacaktır. Yukarıda değinilmiş kaynakların dışında araştırmanın gidişatına yön veren kaynaklar listesi araştırmanın “ kaynakça ” bölümünde alfabetik sıraya göre sıralanmıştır.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Çağdaş Tiyatro

Çağdaş tiyatro, siyasal amaçlı tiyatro (politik tiyatro) ve 2. Dünya Savaşı'nın etkilerini en çok üzerinde taşıyan absürd tiyatro evresinden, 1945'ten sonra temelleri atılan 1960'tan itibaren yoğunluk kazanan tiyatro uygulamaları olarak karşımıza çıkar. 1960'lı yıllardan günümüz tiyatro düşüncesine uzanan henüz net bir kuramı olmayan tiyatro düşüncesidir. Günümüzde tiyatro uygulamacılarının, çağdaş tiyatro yaklaşımları üzerine araştırma ve çalışmaları devam etmektedir.

“ Çağdaş tiyatro düşüncesinin temellerinin atılması, 20.yüzyıl ile birlikte başlar. Ancak, 1960'lardan itibaren sanat alanındaki ilerlemeler hız kazanmış ve çağdaş tiyatronun belirleyici nitelikleri ortaya konmaya başlanmıştır. ”³¹

“ Çağdaş tiyatro tanımlanmış bir süreci nitelemez. Yaşanılan ve üzerine düşünceler üretilen bir süreci ifade etmektedir. Tarihsel olgularla, yaşam ve düşüncelerle ilgili verilerle ortaya konmaktadır. ”³²

Çağdaş tiyatro, Sevda Şener'e göre, tiyatronun tüm öğelerini bir araya getirerek bu öğelerin hepsini yeniden tanımlama ihtiyacı hisseder. *“ Günümüz tiyatro düşüncesi (çağdaş tiyatro düşüncesi), tiyatronun işlevini, biçimini, seyirci ilişkisini bir kez daha irdelemek, bu sanatı yeni baştan tanımak ve tanımlamak eğilimindedir ”³³* .

Günümüz tiyatrosunun eğilimlerini tanımlamak ve seyircinin bu tiyatronun içindeki konumunu kavrayabilmek için dönemin siyasal yapısını irdelemek yerinde olacaktır. Dönemin siyasal yapısı şöyle özetlenebilir:

³¹ Selda Ergün, **Çağdaş Doğaçlama** (Birinci Basım, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 2003). s. 23

³² Aynı s.23.

³³ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi** (Birinci Basım, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları,1991).

20. yüzyılda özellikle batı toplumlarında kentleşme her geçen gün artmıştır. Sanayinin etkisi, özellikle tarımda hızla artan makineleşme kırsal bölgelerin kent yaşamına sürüklenmesine sebep olmuştur. Tabi bu göç olgusu bazı sorunları da beraberinde getirmiştir.

“Kentlerin sosyal yaşamı ise, hem artan nüfus hem de konut yetersizliği yüzünden günden güne bozulmaktadır. Gitgide devleşen yapılar içinde, kent insanının içine gömüldüğü yalnızlık, kent yaşamının doğurduğu yorgunluk, özellikle televizyon gibi eğlence araçlarının bireyselleşmesi, kent topluluklarının gelişmesinde daha bugünden insanı düşündüren noktalar oluyor. Kent dışına dinlenmeye giden insanların her yıl artması, “kamping”lerin çoğalması, futbol gibi kolektif sporların büyük kitleleri gitgide uğraştırması- eğlendirici olmalarının yanında – acaba bir “kaçış” da değil midir? ”³⁴

Çağdaş batı uygarlığı İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerini kısa bir sürede üzerinden atmış, savaş sonrasında çok hızlı bir şekilde iktisadi gelişimler yaşamıştır. En büyük gelişim sanayide olmuştur. Sanayi, kapitalist ekonominin omurgası olmuştur. Savaşın bitiminden 6 yıl kadar kısa bir süre sonra kurulan ve İngiltere'nin başı çektiği, Avrupa ülkelerinin hemen hepsinin katıldığı, OEEC (Avrupa İktisadi İşbirliği Örgütü) batı dünyasının kendi içinde örgütlenmesinin ve tekelleşmesinin ilk adımı olmuştur. Bundan sonra sırasıyla EFTA (Avrupa Serbest Ticaret Bölgesi) ve AET (Avrupa ekonomik Topluluğu) gelmiştir.³⁵

Bu örgütlenmeler iktisadi ve askeri gelişmelere yardımcı olurken, sosyal yaşama yansımaları çok ağır olmuştur. Batı uygarlığı ve çağdaş Amerikan uygarlığı sadece sosyo-ekonomik-politik düzenlemeler ve belirlemelerle yetinmemiş, bireyin bilincine egemen olmak istemiştir.

“Toplumun yönetenler, bireyin bilincini de belirleme yoluna giderler. Gelir dağılımındaki eşitsizlik, temel gereksinimlerin bile karşılanmasının önüne geçer. Zengin, yoksul arasında ki uçurumun hızla artması, büyük bir kesimin açlık sınırında yaşamaya mahkûm edilmesi gibi nedenler, insanları öfkeye, şiddete yöneltir. ”³⁶

³⁴ Server Tanilli, **Uygarlık Tarihi** (İkinci Basım, İstanbul: Adam Yayınları, Kasım1999) s. 140.

³⁵ Aynı, s. 140.

³⁶ Ergün, a.g.e., s. 24.

Batı dünyası bir yandan gelişirken, sosyal yaşamın en temel ögesi birey üzerinde baskı kurmuş, onu edilginleştirmiş ve yalnızlığa sürüklemiştir.

“Bilim ve teknolojinin gelişmesinin olumsuz etkileri görülmeye başlar. Yaşamı mekanikleştirmesi, makineleşme, üstün düzeyde örgütlenme, bir örnekleşme ve bunların sonucunda geleneklere sarılma ve edilginlikle insan, yabancılaşmaya, yalnızlığa sürüklenir. İnsan ilişkilerinin yerini bireylerin sanal dünya ilişkileri alır. Bu da dilsiz, duygusuz, temel gerçeklerle ilişkisiz, kendi evrimsel üstünlüğünü kendi yarattıklarına teslim etmiş sanal insanlar topluluğu oluşmasına neden olmaktadır.”³⁷

Basın yayın organlarının hızlı gelişimi yeni bir kültür anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Artık “ görsel kültür ” dönemi başlamıştır. Medya dünyası kapitalizmden aldığı güçle, önceleri batı toplumunda başlayıp sonra tüm dünya toplumlarını etkisi altına almış, yeni bir baskı rejimini bireyin aklını boşaltarak uygulamaya başlamıştır. Anlık görüntü ve fotoğraflarla kişilerin duygularını tüketerek onları düşünme eyleminden uzaklaştırmıştır. Artık dikkatsiz, ilgisiz, tartışmayan sadece verileni alan, tüketen insana geçiş başlamıştır. Kapitalizm ve medya koalisyon iktidarından oluşan yeni dünya düzeni toplumları küçük parçalar haline getirmiş ve onları farklı kitleler halinde yaftalayarak kamplara ayırmıştır. Her kitle için yeni tüketim olanakları sağlanmıştır. Böylelikle endüstriye yeni bir kavram girmiştir. Bu kavram “ kitle kültürü endüstrisidir.”

Bu durum karşında bilim adamları ve sanatçılar rotalarını bireyler üzerine çevirirler. Bundan sonra değişmesi gereken dünya değildir. Eğer bir değişim olacaksa bu değişim insanda olmalıdır. Bu fikir çağdaş sanatçıların ortak düşüncesi halinde yaygınlaşmaya başlar. Herbert Marcus’un ortaya koyduğu fikir, çağdaş sanatların felsefesini oluşturacaktır. “ *Önemli olan kurumları değiştirmek değildir. Önemli olan insanı değiştirmek, görüşlerine yeni bir yön vermek, içgüdülerini yeniden biçimlendirmek, hedeflerini tazelemek ve değer ölçülerini yeni baştan düzenlemektir.* ”³⁸

³⁷ Aynı,, s.24.

³⁸Orhan Hançerlioğlu, **Düşünce Tarihi** (Remzi Kitap Evi, İstanbul: Mayıs 1968) s.78.

Selda Ergün'e göre bu görüş çağdaş tiyatro düşüncesinin felsefesini belirler. “ Çağdaş sanatçılar arasında, çığırından çıkmış bir dünyayı değiştirmeye çalışmak yerine insana yönelme, insanı yeniden yaratma başlıca hedef haline gelir. Sanatçılar yerleşik sanatı sorgulamaya, sanatı yeniden tanımlamaya, anlamını ve işlevini keşfetmeye yönelirler.”³⁹

“ Tiyatro, yabancılaşmış, mutsuz ve güçsüz insana çıkış yolu göstermeli, onun eski sağlığına, iç uyumuna ve toplumsal dengesine kavuşmasına yardım etmelidir.”⁴⁰

Bu dönem içinde ve günümüzde tiyatro sanatı insanı değiştirme görevini üzerine almıştır. Tiyatro, insanı değiştirerek daha yaşanabilir; hakların, özgürlüklerin eşit dağıtıldığı, erdemli yaşam olanaklarının arandığı dünya düzenine ulaşmaya çalışır. Bu arayış sürerken tiyatro sanatı ve günlük yaşam enerjisi iç içe kullanılır.

“ Daha iyi bir dünya, daha güçlü bir insan ve daha mutlu bir yaşam ülküsüne adanmış tiyatro.”⁴¹

Gerçekçi dönemde tamamen uzaklaşılan tiyatronun kaynağına yeniden yolculuk başlamıştır. Ritüel tiyatro ile günümüz tiyatrosu arasında bir bağ kurulmaya çalışılır. Zaten çağdaş tiyatronun en belirgin özelliği, hem insanın hem de tiyatronun özünü yeniden kavramaktır.

“ Çağdaş tiyatro anlayışı, en başta tiyatronun, özündeki yaşam cevherinden uzaklaştırılmasına karşı çıkar, tiyatronun, insanın temel gereksinimleri ile ilgili bir işlevi yerine getiremez oluşunu eleştirir.”⁴²

Çağdaş tiyatro kuramını kesin çizgilerle belirlemek mümkün değildir. Sevda Şener, henüz kuramı tamamlanmamış çağdaş tiyatronun oyun yapılarında belli ortak özellikler taşıdığını belirtir. Bu özellikler Şener'e göre şöyledir:

³⁹ Ergün, a.g.e., s. 25.

⁴⁰ Şener, a.g.e., s. 365.

⁴¹ Aynı, s.366.

⁴² Aynı, s.366.

1. Geleneksel oyun yapısının bozulması; yer ve zaman belirtilmeyip esnek tutulması ve mantık bağı zedeleyecek biçimde yer ve zaman değişikliği yapılması.
2. Oyunun otomatik olarak gelişmesi. Modern oyunlarda gelişim doğaçlama izlenimi bırakır.
3. Karmaşık Türler: Çağdaş tiyatrodaki bütün türlerin özellikleri bir arada yer alır. Trajik olanla komik olanın içiçe bulunması çağdaş tiyatronun en belirgin özelliğidir.
4. Seyircinin şaşırtılması: Çağdaş tiyatro seyirciye saldırma eğilimi içindedir. Amacı seyirciyi sarsmak, onu şaşırtmak, onda kalıcı bir etki bırakmaktır.⁴³

Selda Ergün çağdaş tiyatronun anarşist bir tutum içinde olduğunu, devrimci nitelikler taşıdığını ve en önemli özelliğinin kültürel yozlaşmaya karşı çıkmak olduğunu belirtir. Ancak bu olumsuzluklar dünyasında, yeni tiyatronun tecimsel tiyatrodan ayrılan belirgin bir özelliği vardır. Çağdaş tiyatro içeriğinde olumlu ve umutludur. Hedefleri bellidir.⁴⁴

1. Siyasal içerik taşırlar
2. İdeolojilerinde değil, tutumlarında radikaldirler
3. Programlarında anarşist değil, ama tavırlarında anarşisttirler
4. Liberal olsun, tutucu olsun, her türlü yapılanmaya karşı eşit ölçüde tahammülsüzdürler.⁴⁵

Yukarıda sıralanmış özellikleri göz önüne aldığımızda günümüz tiyatrosu içinde yer alan çağdaş metin tiyatrosu örnekleri bu tanımlamaların dışında kalmaktadır. Bazı metin tiyatrosu örnekleri yapısal olarak bu özellikleri taşısa da, bu çalışmanın sınırlarının dışında kalacaktır. Bunun nedeni ise, metin tiyatrosunda seyircinin oyuna doğrudan katılım alanı sınırlı olmasıdır. Bu çalışmanın asıl çerçevesini belirleyecek olan oyuncu

⁴³ Aynı s. 368.

⁴⁴ Ergün, a.g.e., s. 26.

⁴⁵ Özdemir Nutku, **Çağdaş Tiyatro Estetiği** (D.Ü. G.S.F. Tiyatro Bölümü, Doktora Programı, Yayınlanmamış Ders Notları, İzmir:1995).

ve seyirci odaklı çağdaş tiyatro uygulamaları olacaktır. Bu durumu en belirgin biçimde uygulayan tiyatro uygulamacıları, Peter Brook'un " Kutsal Tiyatrosu ", Jerzy Grotowski'nin " Yoksul Tiyatrosu ", Augusto Boal'in " Ezilenlerin Tiyatrosu "dur.

1960'dan sonra, İkinci Dünya Savaşının olumsuz etkileri toplumlar üzerinde kendini göstermeye başlamıştır. Emperyalizm ve yayılcılık yeni yüzünü göstermeye başlamış göç yolları kalabalıklaşmıştır. Kültürler iç içe girmiş, gelenekten kopuş başlamış, çok kimlikli kültürlerarası eğilim başlamıştır. Genelde zengin ve gelişmiş batı dünyasının egemenliğinde olan bu sosyal değişimi hazmedemeyen sanatçılar, uzak doğu kültürüne açılarak, hem doğu kültürünün zenginliklerinden faydalanmak hem de kendi sanatsal kültürlerine zenginlik katmayı amaçlamışlardır. Sanatçılar, materyalist dünyanın sınırlandırılmış dünyasının dışına çıkmak, onun acımasızlığını estetik niteliklerle bezeyerek geniş kitlelere ulaşmaya, böylelikle onları değiştirmeyi umut etmiştir. Bunu yaparken seyircisiyle birlikte yaratma sürecini ön planda tutmuştur. Böylelikle sanat ve günlük yaşam arasındaki duvarı kaldırmıştır. ⁴⁶

" Günümüz tiyatro düşüncesi, tiyatronun işlevini, biçimini, seyirci ile ilişkisini irdelemek, tiyatronun merkezine oyuncuyu yerleştirerek tiyatroyu yeniden tanımak ve tanımlamak amacıdadır. " ⁴⁷

Çağdaş tiyatro, oyuncu odaklı tiyatroyu, yeni seyirci oluşumlarıyla oyuncu-seyirci ilişkisini kurarak yeni toplum, yeni insan ilişkileri yaratmayı amaçlar. Oyuncu-seyirci arasındaki ilişkiyi kurarken ritüelden beslenir ve uygulamayı törensel atmosferde gerçekleştirir. Tiyatro sanatına yeni bir içerik getirerek evrensel olmak yerine güncel olmayı tercih eder. Yaratmış olduğu yeni içerik ve biçimle halk sanatına ve kaynaklarına dönmeyi hedefler. ⁴⁸

⁴⁶ Ergün, a.g.e., s. 27.

⁴⁷ Aynı, s. 30.

⁴⁸ Aynı, s. 31.

3.2. Çağdaş Tiyatroda Seyircinin Yeri

İki dünya savaşı arasında Rusya’da tiyatro mekânlarının işlevini toplumsal yolda çözümleyen atılımlar yapılmıştı. Tiyatroyu yaygınlaştırmak, demokratikleştirmek, yeni kurulan kulüpler aracılığıyla geniş kitlelere ulaşmak amaç edinilmişti. 1917’den 1977’e kadar olan zaman içinde 370 tiyatro binası yapılmış ve 133.000’den fazla kulüp faaliyete geçmişti. Bu yeni binalar ve kulüpler daha çok işçi sınıfının çalıştığı fabrika ya da ikamet ettikleri bölge yakınlarına kurulmuştu. Böylelikle tiyatro geniş kitlelere kabul ettirilmiş olacaktı.⁴⁹

Binalar öncelikle tiyatro gösterileri, sonra diğer (konferans, sinema v.b.) faaliyetler için çok işlevli olarak tasarlanmıştı. Bu çok işlevli bina mimarilerinde en çok seyircinin konumuna önem veriliyordu.

“Koltukların düzenlenmesi, seyir yeri – oyun yeri ilişkisi ve görsel koşullar tiyatro temsillerine göre tasarlanmıştı. Film gösterileri için projektör locaları ve yükseltilebilir perdeler yapılmış, seyir yeri çıkışları girişten ayrılmıştı. Seyir yerleri konferans ve kongreler için de kullanılacağından doğal gün ışığı alacak biçimde planlanmıştı.”⁵⁰

Bu dönemde sahne yönetmenleri ve çağın Rus mimarları fikirlerini ortak bir paydada buluşturarak klasik tiyatro seyir yerini kökten değiştirmeyi amaçlamışlardı. Bu değişimin öncüleri yönetmen Meyerhold, dönemin mimarları Barchin ve Wakhtangov olmuştur. Amaç oyuncuyu ve seyirciyi birbirinden ayırmadan tek bir mekanda toplamaktı.

“Bu sahne seyircinin oyun aksiyonunu üç yandan algılamasını ve aksonometrik olarak gözlemesini sağlıyordu. Sahne üzerine iki boyutlu bir resim gibi yerleştirilmiş dekor da söz konusu değildi. Yönetmen, çeşitli düzeylerde birbirinin önü ya da arkasına yerleştirilmiş mekânsal konstrüksiyonları sahneye getirmişti. Aksiyon bunun üzerinde yer alıyordu.”⁵¹

⁴⁹Sevinç Sokullu, **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev – Mekan İlişkisi, Çağdaş Tiyatro Etkinliğinde Mekan Sorunu** (Ankara: Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, 1989). s.3.

⁵⁰ Aynı, s. 3.

⁵¹ Aynı, s. 4.

Rus tiyatrosunda devrim niteliği taşıyan bu değişim ileride birçok yönetmene, seyirciye ulaşabilmesi açısından yol gösterici oldu. Seyirci ile iç içe sergilenen oyunlar daha çok istek gördü. Bu değişim seyirciyi doğrudan oyuna katmış olmasa da, seyircinin konumunu belirleyen bir adım olmuştur. Ali Berktaş “ *Tiyatroda Devrim ve Meyerhold* ” kitabında konvansiyon seyircisinin konumu şöyle açıklar: “ *Konvansiyon tiyatrosunda seyirci, bir an bile önünde oynayan bir oyuncu olduğunu ve oyuncu da önünde, sahnenin dibinde, seyircinin ve iki yanında da dekorun bulunduğunu unutmaz...* ”⁵²

Siyasal, kültürel ve sanatsal tarihe yön veren ülkelerden biri de Almanya’dır. Alman tiyatrosunun 20.yüzyılda yapmış olduğu değişim ve gelişim, halen günümüz tiyatrosunda geçerliliğini sürdürmektedir. Alman tiyatrosundan söz ederken, tarihsel süreci de göz önünde bulundurarak, zamanında ikiye bölünmüş bu ülkeyi batı ve doğu olarak değerlendirmek daha yerinde olacaktır. Doğu Almanya, seyirci eksenli yenilik pek yapılmadığı için, bu çalışmada yer almayacaktır.

Alman tiyatrosu, geleneğinden aldığı güçle ve önemli yazarlarının yönlendirmesiyle kitleleri tiyatrodaki buluşturmayı hedeflemiştir. İkinci Dünya Savaşı’ndan hemen sonra 1945’de yığınların yıkık dökük tiyatrolara akın akın gitmesi, hedefin doğru tespit edildiğini kanıtlar niteliktedir. Savaş sırasında, yıkılan ya da harabeleşen tiyatrolar, yenilik arayışı içinde olan tiyatro adamlarının ve mimarların gözünden kaçmamıştı. Bu durum yeni tiyatro mimarisini geliştirmek için bir fırsattı. Tıpkı Rusya’da olduğu gibi Almanya’da da seyircinin oyuna daha yakın olması gerektiği fikrinde birleşmişti. Alman seyircisi birçok sahne sanatını seyretmeyi seven ve bu sevgisini, tiyatro, opera, bale gibi gösterilere her akşam giderek gösteren bir kitleydi. Sahne sanatlarına gösterilen yoğun ilgi çok işlevli mekânları beraberinde getirmişti. Savaştan yeni çıkmış bir ülkenin her yerde farklı salonlar açması mümkün görünmemişti. Bu yüzden çok amaçlı kullanılacak mekânlar ön planda tutulmuştu. Ancak bu binalar yapılırken Alman mimarlar iki sahneleme geleneğine uymak zorunda kalmışlardı. Sahneleme fikirlerinin ilki Brecht tarafından ortaya atılmıştı; seyirci sahnede olanla kesinlikle

⁵²Ali Berktaş, **Tiyatro- Devrim ve Meyerhold** (Birinci Basım, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1997). s. 162.

özdeşlik kurmamalı, oyunu belli mesafeden takip ederken yargılayan konumunda olmalıydı. Bu sahneleme biçimi çerçeve sahnenin devamını gerektirmekteydi.

“Çünkü tiyatronun işlevi seyircilere belli bir seyir tarzını öğretmektir; seyircilerin sergilenen olaylar karşısında gördüklerini teraziye vuran uyanık ve dikkatli bir tutum takınmalarını sağlamak, belirsiz insan gruplarını aksiyonun amacına uygun biçimde çarçabuk sınıflandırma yeteneğini onlara kazandırmaktır.”⁵³

İkinci geleneksel yaklaşım ise siyasal amaçlı tiyatronun diğer kuramcı yönetmeni Piscator tarafından öne sürülmüştür. Seyirci kışkırtılmalıdır, saldırgan bir tavır içinde coşan devrimci nitelikler taşınmalıdır. Piscator’un bu düşüncesi ise ancak arena sahnelerinde gerçekleşebilirdi.⁵⁴

Özellikle 60’lı yıllarda farklı sahne tasarımları ortaya çıkmıştı. Prova alanları, stüdyolar yeni oyun yerlerine dönüşmüş - hatta örneğini geleneksel Türk tiyatrosunda gördüğümüz - meydan sahnelerde oyunlar oynanmaya başlamıştı. Ancak bu yapılar ve tiyatro biçimleri de eleştiri oklarına maruz kalmıştır. Örneğin, Berlin forum tiyatrosunun yardımcı yönetmeni Franck Bruckner yeni tiyatro binalarının Alman tiyatro seyircisinin ruhunu yansıtmadığını ve çaresizliğin ifadesi olduğunu belirtir.

Alman tiyatrosunda beklenen gelişme ise tiyatro sanatının, kentin diğer olağan mekânlarını da işlevsel haline getirmesiydi. Böylelikle bireysel olandan kitlesel olana erişilebilecek, kişi kendini kitlesel bütün içinde fikirsel alanda ifade edebilecektir.

Batı tiyatrosuna yön veren ülkelerden biri de Fransa ve onun geleneksel tiyatrosuydu. Fransız tiyatrosu 20.yüzyılda kendi tiyatro geleneğini korumaya çalışmıştı. Özellikle de bu muhafazakâr tutum 1960’lı yıllara kadar sürmüştü. Bu döneme kadar Fransa’nın siyasi yapısı tiyatroları desteklemenin yanı sıra tiyatroyu daha çok kitleye ulaştırmak için çaba göstermişti. 1960’tan sonra ise tiyatro faaliyetleri ülkenin her yanına yayılmaya başlamıştı. Amaç halka tiyatro alışkanlığı kazandırmaktı.⁵⁵ Bu yapılanma

⁵³ Bertolt Brecht, **Oyun Sanatı ve Dekor**. Çeviren: Kamuran Şipal,(Birinci Basım, İstanbul: Cem Yayınevi, 1994).

⁵⁴ Sokullu, **a.g.e.**, s. 8.

⁵⁵ **Aynı**, s.13.

sonuçsuz kalmamış ve Fransız tiyatrosunun günümüzdeki tartışmasız konumunu almasını sağlamıştı.

Fransa’da seyir yeri ile oyun yerini bir arada kullanan ilk yönetmen Antonin Artaud olmuştu. Artaud’nun bu denemesi diğer alternatif uygulamacılarının yolunu açmıştı. Alternatif grupların oyun yerleri tarihsel anıtlar, fabrikalar hatta parklar olmuştu. Bu mekânların kullanımındaki amaç geleneksel çizgilerin ve alışlagelmiş tiyatro mekânlarının dışına çıkmaktı.⁵⁶

Çok işlevli tiyatro mekânlarını inşa etmekte gecikmeyen Amerika Birleşik Devletleri bu binaları akustik, elektronik ve teknik gereçlerle donatmıştı. Amerika’da ortaya çıkan tiyatrolar geçmişe duyulan özlemi yansıtır nitelikteydi. Bunlar, seyircinin oyun yerini ortaya alarak, oyunu üç açıdan seyredildiği tiyatro sahneleriydi. Dönem içinde üniversite ve kolejlerde tiyatro derslerinde kullanılan ise arena sahne biçimiydi. Bu tip sahneler her türlü doğaçlama imkanı sunan ve dört tarafı seyirci tarafından sarılan oyun alanlarıydı.⁵⁷

Amerikan tiyatrosu seyirciyi iyice sahnenin ortasına çekmeye çalıştı. Seyircinin oyun esnasında birbiriyle göz göze gelmesi seyirciyi dinamik tutmaktaydı. Ancak seyirci oyun anında pek de rahat olmamalıdır. Tabi bu görüşler yeni arayışların habercisi niteliğindedir. Amerikan tiyatrosunda da tıpkı diğer ülkelerde olduğu gibi, değişim 1960’ dan sonra belirginleşmeye başlamıştır.

1960’lı yıllara kadar batı tiyatrosundaki genel durum böyleydi. Bundan sonra seyircinin tiyatrodaki yeri nasıl değişti? Yönetmenler ve tiyatro uygulamacıları nasıl bir arayış içine girdiler? Seyircinin konumunu nasıl belirlediler?

Çağdaş tiyatro uygulamacılarının amacı; seyirci ile yüz yüze olmak hatta onunla yüzleşmektir. Burjuva tiyatrosunun dayatması olan locaları, karşı koltukları ve dördüncü duvar alışkanlığını ortadan kaldırmaktır. Bu alışkanlıkları sadece sanatsal boyutta değil günlük yaşam pratikleri olarak da değerlendirmek gerekirdi. Çağdaş

⁵⁶ Aynı, s. 17.

⁵⁷ Aynı, s. 25.

sahnelemelerde en çok rastlanan “ çıplaklık ” aslında sisteme karşı bir başkaldırı niteliği taşımaktaydı. Çıplaklık hem sisteme karşı çıkış hem de ritüel törenlerde olduğu gibi bedene dönüş anlamı taşıyordu.⁵⁸

Living Theatre (Yaşayan Tiyatro) 1970’de yayımladıkları bir bildiriye, halkı tiyatroları terk etmeye çağırmıştı. Felsefe açıkça ortaya konmuştu. Tiyatro, yığınları eyleme götürecek tiyatro durumları yaratılmalıydı. Sanat halka hizmet vermek için vardır. Eğer amaç bu değilse oradan kaçmak gerekirdi. Diğer bir tutum ise seyirci ile olan ilişkidir. Seyirci oyunun içine çekilerek onunla işbirliği yapılmalıydı. Gösterilerde seyirciye açıkça meydan okuyarak seyirci uyarılır, kışkırtılır, eyleme zorlanır, seyircinin alışkanlıkları kırılırdı.⁵⁹

Alternatif tiyatro uygulamalarında seyircinin mekânsal alışkanlıkları da kırılmıştır. Schechner’in 1968 yılında kurduğu “ The Performance Garage” topluluğu oyunları bir garajda sahneliyordu. Bu mekânda oturma koltukları yerine etrafa serpiştirilmiş yükselticiler kullanılmıştı. Seyirciler tek bir yerde sabit kalmak yerine oyundaki aksiyona göre yer değiştiriyorlardı. Oyun yeri, seyir yeri olarak da kullanılabilirdi. Aynı zamanda seyirci de bulunduğu yerden oyuna katılabiliyordu. Böylelikle seyirci “sahneyi yapan ” ve “ sahneyi seyreden ” oluyordu.⁶⁰

“Çevreselci tiyatro herkesi sahneye sokarak seyircinin, doyurulması için sahneye değil de, kendine de bakması gerektiğini ortaya koyar. Mekânı ortaklaşa, işbirlikçi bir yolda kullanır. Çevreselci tasarım katılmayı özendirir. Bu katılma estetik bir olayı toplumsal bir olaya çevirmeyi amaçlamıştır...”⁶¹

Schechner “ çevreselci tiyatrodaki ” seyirciyi teatral etkinliğin merkezine koymuştu. Bu merkez fiziki koşulların yanı sıra seyircinin oyuna katılmasını ve müdahale etmesini de kapsamıştı. Schechner “ çevreselci tiyatrodaki ” şartlarının oluşabilmesi için önermelerde bulunmuştur.⁶² Bu önermeler şunlardır:

⁵⁸ Aynı, s. 30.

⁵⁹ Aynı, s. 31.

⁶⁰ Aynı, s. 32.

⁶¹ Aynı, s. 32.

⁶² Duygu Dalyanoğlu, Richard Schechner ve Çevresel Tiyatro, Mimesis 16 , (Kasım 2009) , s.18.

- 1- “Teatral etkinlik birbiri ile ilişki birtakım eylemlerin birleşiminden oluşur.
- 2- Performans sırasında mekan tümüyle kullanılmalı
- 3- Teatral etkinlik tamamen dönüştürülmüş bir mekanda da gerçekleşebilir, hali hazırda var olan bir mekanda da gerçekleşebilir.
- 4- Performans sırasında vurgu noktaları esnek ve değişken olmalıdır.
- 5- Bütün prodüksiyon öğeleri kendi dilini konuşur.
- 6- Yazılı bir metin bir prodüksiyonun ne başlangıç nede bitiş noktasıdır. ”⁶³

Çevreselci tiyatrodaki seyirciden oyuncuya, kapıda duran güvenlik görevlisinden sahne arkasındaki teknik ekibe kadar herkes teatral etkinliğin bir parçası olmuştur. Teatral mekânın oluşturulmasında, sokaktaki gündelik yaşamdan esinlenilmiştir. Performans; dekoruyla, ışığıyla, kostümüyle, oyuncu ve seyircisiyle bir bütündür. Bu unsurların hiçbiri diğeri için feda edilmemiştir.⁶⁴

Çağdaş tiyatro uygulamalarında seyirci oyuna doğrudan katılım gösterir. Seyirci oyuncudan sonraki en önemli ikinci etkidir. Gösterilerde oyuncu ve seyirci öze dönüş yolculuğuna birlikte çıkar. Seyirci oyun esansındaki edilgenliğinden kurtulur, değiştiren dönüştüren konumuna geçer.

Schechner 1971 yazdığı “ Seyirci Katılımı ” başlıklı makalesinde katılımın dolaysız ve doğrudan olması gerektiğini savunmuştur.

“ Katılım, oyunda rol almak anlamına gelir: dans etmek, oyuncularla beraber bir sahneyi oynamak, tanıdık seyircileri oyunun bir parçası olarak sohbete katmak, kıyafet çıkartmak veya değiştirmek veya mümkün olabilecek bütün fiziki katkılar. Hem dahil olmak hem de katılım, “ empati ” ve “ akıl ve duygular yolu ile ilişkilendirme ” pratiğinden çok daha ileri gider. Dahil olma ve katılım metafor değildir; vücudun somut fiziksel edimleridir. ”⁶⁵

Schechner’in *Commune* (Komün) performansının *My Lai* sekansında seyircinin köylüleri temsil etmesi için bazı çözüm önerileri ortaya atılmıştır. Amaç seyircinin fiziksel olarak oyuna doğrudan katılımını sağlamaktır.

⁶³ Aynı, s. 18-20.

⁶⁴ Aynı, s. 18.20

⁶⁵ Richard Schechner, Seyirci Katılımı, Çeviri: Zeynep Okan, *Mimesis*, sayı 16, (Kasım 2009) s. 25.

“ Seyircilerin My Lai'deki köylüleri temsil etmesini sağlamak için birinci çözüm Fearless'ın seyirciyi çemberin içine doğru götürmesi idi. İnek çobanı rolünü oynadı ve seyircileri ayaklarıyla tekmeleyip yaklaşık 15 kişiyi 3 metre çapındaki çembere sokana kadar “Kıyırdayın, haydi, yürüyün” diye bağırdı. Seyirci yerleşir yerleşmez sahne oynandı. Sahne bittikten sonra ne yapacakları söylenmemişti. Oyundaki bir sonraki sahne kalabalığın dağılmasını sağlıyordu. Bu çözüm açık bir şekilde hem muğlak hem de manipülatifti. Seyirciler bazen Fearless'a sataştılar, çoğu zaman kıkırdadılar. ”⁶⁶

Aynı performansta Schechner başka bir çözüm önerisi daha ortaya atmıştır. Oyunculardan biri seyircilere şöyle seslenmiştir:

“ ‘Salondaki herkesin buraya, sahnenin merkezine inmesini ve *My Lai*'deki köylüleri temsil etmesini istiyorum.’ Gösterimi 24 Nisan'da değil, sonrasında izledim. Kısa bir tereddütün ardından birkaç kişi kıyırdanmaya başlıyor. Kısa süre sonra, neredeyse tiyatrodaki herkes harekete geçiyor -50 ila 200 kişi. İyi bir akşamda sahne insanla doluyor. Oyuncular terk edilmiş surlar gibi duran yüksek noktalara konumlanıyorlar. Sahne bittiğinde ve Lara kör bir şekilde kutsal yolculuğuna ‘ Hepiniz iğrençsiniz ’ diyerek devam ederken, Spalding performansı durduruyor ve ‘ Sahne bitti. Yerlerinize dönebilirsiniz ya da belki oyunu izlemek için başka bir yer bulmak istersiniz. Ama birkaçınızın merkezde (*My Lai Çemberi*'nde) kalmasını istiyoruz’ diyor. Birkaç dakika sonra oyun devam ediyor. ”⁶⁷

Schechner seyircinin oyuna doğrudan katılımını sağlamak için en radikal çözümü üreten tiyatro uygulamacılarından biridir. Yukardaki örneklerden de anlaşılacağı gibi oyuncuyu direkt seyirciyle karşı karşıya getirerek çatışmanın oyun anında, önceden planlanmadan oluşmasını sağlamıştır.

Özdemir Nutku ise günümüz tiyatrosunda sahne-seyirci ilişkisini şöyle açıklıyor.

“ Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, tiyatro, hemen her yerde çerçeve sahnenin sınırlarını aştı. Ancak değişim geçiren birçok topluluk da çerçeve sahneyi değişik biçimlerde kullanmayı sürdürüyor. Sahnenin çerçevesi genişledi, seyircinin arasına sokulan geniş bir ön sahne ortaya çıktı; hatta bazı tiyatrolarda seyircinin bazen ortasında, yanlarından geçen *yol-sahne*'ler kullanılmaya başlandı.”

⁶⁶ Aynı, s.32.

⁶⁷ Aynı, s. 39.

Çağdaş tiyatro içinde olan (alternatif, çevresel, kutsal, happening vb.) seyirciyi doğrudan oyunun içine alan tüm türlerin ortak amaç ve özellikleri Sevinç Sokullu'ya göre şöyle özetlenebilir:

- 1- Her şeyden önce kemikleşmiş geleneksel tiyatro seyircisinden farklı bir seyirciye ulaşmak,
- 2- Yeni seyirciye politik, kültürel, güncel gerçekliği olan konularla ulaşmak istenmiştir,
- 3- Seyirci ile arasında yeni iletişim biçimleri araştırmak,
- 4- Şimdiye kadar hesaba katılmamış seyircinin katılımını da sağlayarak yeni bir toplum oluşturmak,
- 5- Tiyatroyu bir yaşantı sanatı olarak görmek; bu sanatı insan – insan, insan – doğa ilişkisinin arasındaki kopukluğu ortadan kaldırmak için kullanmak.⁶⁸

“ Çağdaş tiyatro bir deney tiyatrosu olma özelliği korumakta, bu bakımdan çağdaş tiyatro düşüncesi, bu deneylerin amacını ve yöntemini saptayan görüşler olarak değer taşımaktadır. Bu arayış döneminde üzerinde en çok durulan öge seyirci ögesidir. Seyirciyi oyuna katan, seyirci ile bütünleşen, bir olay, bir yaşantı, bir tören olan tiyatro yeğlenmekte ve savunulmaktadır.”⁶⁹

Ancak seyircinin oyuna doğrudan katılımı bazı kaygıları da beraberinde getirir. Schechner'e göre bu kaygılar şunlardır:

- 1- “ Performansın ritmi zarar görebilir.
- 2- Katılımın tamamı aslında manipülatiftir, çünkü oyuncular seyircinin bilmediği şeyleri bilmektedir.
- 3- *Cennet Şimdi*'de (Paradise Now) olduğu gibi, herkese açık- performans, ne sanattır ne de parti.. Daha ziyade, amorf bir karmaşadır.
- 4- Oyuncular ve seyirci arasında “Patron kim?” sorusu sorulduğu an ortaya çıkacak olan şey sadece çatışmadır.
- 5- Seyirci *bir oyun izlemek üzere gelmiştir* ve bu beklentisinin tatmin edilmesini isteme hakkı vardır. Karmaşa olmaksızın “ dramatik ” ve “ katılımcı ” yapılan bir karışımını yapmak mümkün değildir.

⁶⁸ Sokullu, a.g.e., s.

⁶⁹ Sevdâ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi** (Birinci Basım, Eskişehir: Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1991). s.375.

6- Oyuncu da seyirci de katılımın üstesinden gelecek biçimde eğitilmemiştir.”⁷⁰

Schechner bu kaygıların daha da uzayabileceğini belirtmiştir. Ona göre katılımcılık üzerine kurulmamış gelenekselci yapıyı bir tarafa bırakıp, teatral etkinlikte katılımcılığı teşvik etmek gerekmektedir. Bu girişim tiyatro sanatının yanı sıra, toplumsal değişimi de sağlayacaktır. Schechner’in teşviki artıracak önerileri şunlardır:

- 1- “ Hazırlanmış ritmik yapı kadar rastlantısal olanı da sanatsal olarak geçerli kabul etmek.
- 2- Performansta, oyuncuların seyirciden daha fazla şey bilmediği anlar oluşturmak. Bunlar oyuncuların bir dizi hedef ve kuraldan bağımsız hareket ettikleri “doğaçlama” anları değildir; bir perde arası gibi, mekandaki bütün insanların, bireysel ya da küçük gruplar halinde veya birlik içinde hareket ederek eylemi ileri taşıdıkları gerçek anlamda “ açık anlar ”dır. Bu “ eylem ” önceden bilinmez ve oyunun “ eylem ” inden tamamen bağımsız olabilir.
- 3- Son derece organize edilmiş eylemlerle daha açık yapıların yan yana bulunduğu örgü benzeri bir yapının uyarlanması.
- 4- Oyuncular veya seyirci tarafından ortaya atılan bir bakış açısını dayatmak için herhangi bir girişimde bulunmama. Yol gösterici birkaç basit öneride bulunmak gerekirse: mekan ve zaman sağla; rekabet etme; eğer “ oyun ” durursa bırak dursun, ama nedenini araştır, ardından da kaldığı yerden devam etmesinin gerekip gerekmediğine, ne zaman ve nasıl devam edeceğine karar ver.
- 5- Dramatik ve katılımcı yapıları birbirine karıştırma; fakat (mekanda ve zamanda) yan yana var olabilmelerine izin ver.
- 6- Oyuncu ve seyirciyi eğitmeye başla; oyuncuyu “ rehber ” ve “ ev sahibi ” olarak konumlandığı bu yeni görevine, seyirciyi de tiyatro mekânında konuşabildiği ve hareket edebildiği bu yeni olanaklara hazırla.”⁷¹

Çağdaş tiyatro fiziksel bağlamda seyirci ile sahne arasında ilişki kurmak isteğindedir. Bu ilişkiyi kurabilmek için oyuncuların seyirciyle doğrudan konuşabileceği, seyircinin kendini etkin hissedebileceği oyun alanları yaratılır. Oyuncular kimi zaman oyun alanında seyircilerle iç içe otururlar.⁷²

Başlangıcından günümüze kadar çağdaş tiyatro, arayışını sürdürmüştür. Bu arayış sadece tiyatro insanlarıyla değil, tiyatro seyircisiyle birlikte sürdürülmektedir. Seyirci,

⁷⁰ Schechner, **a.g.e.**, s. 27.

⁷¹ Schechner, **a.g.e.**, s. 28.

⁷² Özdemir Nutku, **Sahne Bilgisi** (İkinci Basım, İstanbul: Kabalcı Yayınevi,2002). s. 132.

kuşkusuz tiyatronun olmazsa olmazıdır. Tiyatro tarihi boyunca hangi dönem, hangi akım olursa olsun seyirci hep vardı. Tiyatro hep kendini seyircisine kanıtlamak istemiştir. Ancak çağdaş tiyatrodaki seyirci, oyunun bir parçası haline gelmiştir. Seyirci oyunla bütünleşen, oyunu sürükleyen, oyunun tam ortasında yer alan bir öge olmuştur.

3.3. Peter Brook

Tiyatronun eski işlevselliğine kavuşabilmesi için arayış içinde olan çağdaş tiyatro uygulamacılarının başında kuşkusuz Peter Brook gelmektedir. Brook tiyatroyu dört ana başlık altında birbirinden ayırır. Bunlar “ Ölümçül Tiyatro ”, “ Kutsal Tiyatro ”, “ Kaba Tiyatro ” ve “ Ansal Tiyatro ”dur.⁷³

Ölümçül Tiyatro, özellikle batı toplumlarında görmeye alışık olduğumuz, gelişmiş her toplumun sahip olduğu bir tiyatro biçimidir. Kaynağını geleneksel olandan alır. Geleneksel olanı dönüştürmez, tersine onun yapısını bozmadan olduğu gibi korumaya çalışır. Ölümçül Tiyatro'nun provasında yeni bir yöntem aramaya gerek yoktur. Çünkü bir gün önce yapılan prova tartışılmaz, sorgulanmaz.

“ Ölümçül Tiyatro'nun klasiklere yaklaşımına, ‘ oyunun nasıl oynanması gerektiğini nasıl olsa bir yerde birisi bulmuştur ’ inancı egemendir”⁷⁴

“ Ölümçül Tiyatro, seyirciden aldığı para karşılığında, doyum sağlamayan, geleneksel kalıpları yinelemekle yetinen, işe yaramaz bir tiyatrodur. Geleneğin bir zamanlar içinde taşıdığı, gizil güce sahip olmadığı için duygu inceliklerini ifade edemez. Seyirci bu tiyatroya alışkanlıkla gider ve kafasını hiç yormadan oyalanır. Ölümçül tiyatro renk ve cümbüş tuzağı ile seyirciyi çekse bile gerçek bir gereksinimi karşılamaz ve aldatmaca bir ilgiyi sömürür.”⁷⁵

Peter Brook bir de ölümçül seyirciden söz eder. Bu seyirci Ölümçül Tiyatro'dan daha kötüdür. Bu seyirci tiyatrodaki eğlendiriciliğin eksikliğinden haz alır. Bu seyirci kendi beklentisinin gerçekleşmesinden dolayı tiyatrodan tebessüm ederek çıkar. O zaten yaşamdan üstün, soylu bir eser seyretmek istemiş, istediğini almıştır. Brook işin vahim olan kısmının, bu seyircinin, seçimini körelmişlikten yana kullanmasında görmüştür. Bu durumda Ölümçül Tiyatro her zaman var olacaktır.

⁷³ Peter Brook, Boş Alan, Çeviren: Ülker İnce,(Birinci Basım, İstanbul: Afa Yayınları, 1990) s.8.

⁷⁴ Aynı s.15.

⁷⁵ Sevda Şener, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, (Birinci Basım, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları,1991), s.373.

Brook, genellikle ritüel kaynaklı, mistik bir anlam taşıyan, törensel bir atmosfer içinde gerçekleşen oyunlara “ Kutsal Tiyatro ” demiştir.⁷⁶ Vahşet Tiyatrosu, Happening, Yoksul Tiyatro ve Yaşayan Tiyatro, hepsi birer Kutsal Tiyatro’dur. Kutsal Tiyatro’da oyuncudan yeni törenler bulması beklenir. Oyuncu mistik bir atmosferde provalar yapar, kendi bulgularını ve süslemelerini ekleyerek bir sahneleme gerçekleştirir. Ancak sonuç inandırıcılıktan yoksundur.⁷⁷

Brook, törensel bir atmosferde geçen Shakespeare’in 400.doğumgünü kutlamasına katıldığında, törensel olanı daha iyi gözlemleme fırsatı bulduğunu söyler. Törenlerin rastlantısal olduğunu, bilinçli tercihler olmadığını belirttikten sonra içinde bulunduğu durumu eleştirmekten kaçınmaz.

“ Ama biz kutlayacağımızı bilmiyoruz çünkü neyi kutlayacağımızı bilmiyoruz. Tek bildiğimiz şey en sondaki tepki. Alkış yoluyla kutlamanın sesini ve duygusunu biliyor ve seviyoruz, takılıp kaldığımız yer de burası. Bir tiyatro deneyiminin iki doruğu olabileceğini unutuyoruz. ”⁷⁸

Tiyatroda iki önemli doruk anı vardır. Birincisi “ kutlama ” doruğudur ki içinde gürültü ve yüksek coşku vardır. İkincisi “ suskunluk ” doruğudur. Ortaklaşa yaşanan, paylaşılan anın değeri tadılır. Burada da coşku vardır ancak gizlidir.⁷⁹

Brook’a göre, Artaud’nun “ Vahşet Tiyatrosu ” şiddetli, akılcılığı az, aşırılığı çok, sözü az, tehlikeli bir tiyatrodur. Bu durumları bir oyunda görmek ve izlemek elbette seyirciye heyecan verici gibi görünebilir. Tiyatroda şiddet görmek çok şaşırtıcı olabilir ancak bir dezavantajı vardır. O da eskিয়েbilir ya da alışılabilir olmasıdır. Seyirci şaşırtılabilir kışkırtılabilir, ya sonra?⁸⁰

“ Seyirciye tabanca sıkırım – bir keresinde yaptım bunu- bir an için ona değişik bir biçimde yaklaşma olanağı bulurum. Bu olanağı bir amaca bağlamam gerekir yoksa bir an sonra izleyici eski yerine döner: Durgunluk tanıdığımız en büyük güçtür.... Sorun, ilk kurşunları kolayca sıkıp bu boğuşmanın sizi nereye götüreceğini konusunda bir düşüncesi olmamaktır. Sıradan izleyiciye

⁷⁶ Aynı, s.373.

⁷⁷ Brook, a.g.e., s. 56.

⁷⁸ Aynı, s. 57.

⁷⁹ Aynı, s. 60.

⁸⁰ Aynı, s. 68.

şöyle bir bakmak bize, karşı konulması güç bir saldırı isteği verir – önce tetiği çekip soruları sonra sormak. Happening denen olaya giden yol budur.”⁸¹

Brook, “ happening’in ” tüm tiyatro alışkanlıklarını kökten sarstığını, tiyatro binaları, perde, yer gösterici, giyinme odaları gibi eskimiş fazlalıkları ortadan kaldırdığını söyler. Brook’a göre “ happening ” alışılmışın dışındadır. Ne zaman nerede olacağı belli olmayabilir, ne kadar süreceği belli olmayabilir. Tiyatroda ihtiyaç duyulan o gereksiz şaşalı dekorlar yoktur. Zaten oyuncudan başka hiçbir şeye gerek yoktur. “ Happening ” seyircisini öyle sarsar ki, seyirci şimdiye kadar uyuduğu uykudan uyanır, gözlerini açar ve dünyaya yeni gözlerle bakar.⁸²

“ Şurası çok açık ki, happening ile en kolay değil, en zor biçim ortaya sürüldü. Sarsıntı ve sürprizler izleyicinin reflekslerinde çentik açtıkça, izleyici bunun sonucunda daha açık, ilgili ve uyanık duruma geldikçe hem karşıdan izleyen hem oynayan için olanak ve sorumluluk doğmaktadır. O anı kullanmak gerek ama nasıl ve ne için?.. Kutsal bir tiyatro görünmezi ortaya dökmekle kalmaz, onun kavranmasını olanaklı kılacak koşulları sunar. Happening ile bunların hepsi arasında bağ kurulabilir ama happening’in şu andaki yetersizliği, kavrama sorununu derinlemesine incelemeyi yadsımasından geliyor. ‘Uyanın!’ çılgılığının yeteceğine, ‘Yaşasın!’ çağrısının hayat vereceğine safça inanıyor. Kuşkusuz daha fazlasına gerek var. Ama neye? ”⁸³

Kutsal Tiyatro’nun içinde yerini alan bir diğer çılgın ise Polonyalı Jerzy Grotowski ve onun “ Yoksul Tiyatrosu ”dur. Brook’a göre Grotowski’nin “ Yoksul Tiyatrosu ” bir derviş tarikatı gibi çalışır. Tiyatronun amacı kendisi olamaz, tiyatro bir araçtır, bir arayıştır. Bu araştırmalar sonucunda oyuncu önündeki en büyük engelden, yani kendisinden sıyrılır. Oyuncu kendini seyirciden asla saklamaz.⁸⁴

“ Grotowski’nin oyuncularını temsilini, katılmak isteyenler için bir tören olarak sunarlar: oyuncu herkesin içinde yatan - ve gündelik hayatın gizlediği – şeyleri dürtükler açığa çıkarır. Bu tiyatro kutsaldır, çünkü amacı kutsaldır; toplumda açık seçik belirlenmiş bir yeri vardır ve kilisenin artık doyurmadığı bir gereksinime yanıt verir. Grotowski’nin tiyatrosu Artaud’nun ülküsüne en çok yaklaşmış olan tiyatrodur.”⁸⁵

⁸¹ Aynı, s. 68.

⁸² Aynı, s. 69.

⁸³ Aynı, s. 70.

⁸⁴ Aynı, s. 74.

⁸⁵ Aynı, s. 75.

Brook kutsal tiyatro açılımının sonunda, yaratıcılarının Julian Beck ve Judith Malina olduğu “ Living Theatre’a” (*Yaşayan Tiyatro*) yer verir. “ Yaşayan Tiyatro ” tam anlamıyla anarşist yapıya sahip bir tiyatrodur. Gezginler, kendi yasalarını koyuyorlar, gittikleri ülkenin yasalarıyla çatışıyorlar. Brook’a göre bunların dışında paylaşımcılar, her şeyi paylaşabiliyorlar, bir klan gibi yaşıyorlar ve bir arayış içindeler.⁸⁶ “ *Yaşayan tiyatrodaki üç şey birleşmiş: Topluluk temsil vermek için vardır, temsil vererek hayatlarını kazanırlar, ortak hayatlarının en yoğun, en içten anlarını temsillerde yaşarlar.*”⁸⁷

Brook’un en çok üzerinde durduğu diğer bir tiyatro biçimi ise “ Kaba Tiyatro ” dur. Bu tanımını kendi deneyimlerinden yola çıkarak yapmıştır. Bu tiyatro biçimi daha çok sirk gösterileri ve müzikhollerden oluşur.⁸⁸

Bu tiyatro biçimi, günü kurtaran anlık yapıtlardır. Halkın beğenisini kazanan popülist işlerlerdir. Halk yüzyıllarca bu gösterileri seyretmiştir. Hepsinde ortak olan tek bir nokta vardır: Kalabalık! “ Kaba Tiyatro ” her tiyatro biçiminin içinde olabilir.“ Kaba Tiyatro ” halka yakın olandır. Kaba olanı, bir kukla tiyatrosunda, bir gölge oyununda ya da bir Beckett oyununda hatta en çok Elizabeth tiyatrosunda görürüz.

Brook’a göre tiyatro, tüm uygulamacılarıyla bir bütün olmalıdır. Bu bütün tıpkı insan vücudunun birbiriyle uyum içinde çalışan organları gibi olmalıdır. Dekoratörü, kostüm tasarımcısı, koreografi, yönetmeni, oyuncusu ve izleyicisi tek bir vücut olarak birlikte nefes almalıdır. Eğer bu bütünlük sağlanmazsa tekrar başladığımız yere yani “ Ölümçül Tiyatro’ya ” döneriz. Bir yönetmen, provaya başlamadan önce bir çok planlama yapabilir, bütün oyunu önceden tasarlamış olabilir. Aynı şekilde bir oyuncu da ilk provaya çıkmadan önce rolünü nasıl biçimlendireceği hakkında planlar yapmış olabilir. Peki, bu planların birbirini tutmaması durumunda sonu gelmez bir çatışmanın içine düşmez miyiz? Bu planların, prova sırasında birbiriyle örtüşmesi neredeyse imkânsızdır. Yönetmen de oyuncu da dekoratör de temsil öncesindeki provalarda her zaman

⁸⁶ Aynı, s. 78.

⁸⁷ Aynı, s. 79.

⁸⁸ Şener. a.g.e., s.373.

değişime açık olmalı, deneyler yaparak bütünlüğün parçası olmaya çalışmalıdır. Yaratıcılık ancak böyle mümkün olacaktır. Bu, tiyatroya özgü düşünme biçimidir.⁸⁹

“ Aslında bizim istediğimiz bitmemiş bir tasarımdır; katı olmaksızın açık seçik olabilen bir tasarım; ‘ kapalının ’ karşıtı olarak ‘ açık ’ denebilecek bir şey. Tiyatroya özgü düşünmenin esasdır bu. Gerçek bir tiyatro tasarımcısı, bir sahnenin açıklanışı sırasında oyuncunun o sahneye katacağı şeylerle ilişkili olarak tasarımlarını sürekli devinim ve eylem içinde düşünecektir. ”⁹⁰

Brook, tiyatronun diğere bir sorunu olarak izleyiciyi görür. Ölümcül tiyatro kendi ölümcül seyircisini yarattı, şimdi ise yeni bir seyirciye ihtiyaç duyulmaktadır. Genç seyirci kitlesi tiyatronun yapaylığından sıkılmaktadır. Kitlesele eğlenceler (futbol, köpek yarışları, v.b.) halkın canlı dinamik gösterilerden zevk aldığı kanıtlar niteliktedir. Bu durumda Brook yeni bir yöntem arayışına girmiştir.⁹¹ Kendisi bu durumu açıkça belirtmiştir: “ *Bugün izleyici sorunu; en önemli, göğüslenmesi en güç sorun. Alışılmış tiyatro izleyicisinin pek canlı, özellikle sadık bir izleyici olmadığını görüyor ve ‘ yeni ’ bir izleyici arayışına girişiyoruz.* ”⁹²

“ Peter Brook’a göre günümüz tiyatrosunun en zor sorunu seyirci sorunudur. Seyirci tiyatroya salt alışkanlıkla gidiyor, bu sanata karşı gerçek bir gereksinme duymuyorsa tiyatro yapmanın anlamı yoktur. Tiyatro yeniden eski işlevselliğine kavuşturulmalı, bunun için yeni biçimler, yeni deyişler bulunmalıdır. Önemli olan oyuncunun seyirciye ne söylediği değil, seyircinin onun söylediğinden ne anladığı, ne beklediğidir. Sahne, seyirciyi ilgilendirecek yeni biçimler bulmak zorundadır. Tiyatro seyirciyi de içeren bir bütüncül (total) yaşantı olmalıdır. Bütüncül yaşantıyı gerçekleştiren tiyatrodaki Kaba, Kutsal, Ölümcül tiyatro ayrımları ortadan kalkar. Bu tiyatro seyircisini hem rahatlatır hem de onda kalıcı izler bırakır. ”⁹³

Tiyatro her kitleye hitap edebilmelidir. İzleyici kimi zaman özdeşlik kuracak kimi zaman yansız ve eleştirel bakacaktır. Tiyatroya gelen seyirci oyundan sonra değişmelidir. İzleyici oyundan öyle bir zevk almalıdır ki, tiyatroya tekrar gelmek

⁸⁹ Brook. a.g.e., s.126.

⁹⁰ Aynı, s.130.

⁹¹ Aynı, s.169.

⁹² Aynı, s.169.

⁹³ Şener, a.g.e., s.373.

istemelidir. “ *Gerekli bir tiyatrodan benim algıladığım budur, oyuncu ile izleyici arasında, temel değil, kılışsal bir ayırımın bulunduğu tiyatro.*”⁹⁴

Brook, seyircinin oyuna yardım eden bir öge olması gerektiğini belirtir. Oyuncuya provalar sırasında ilk yardım eden, onu izleyen yönetmendir. Seyirci de oyuncuya yardım eden olmalıdır. Aynı şekilde seyirciye de sahneden yardım gelmelidir. Böylelikle oyuncu ve seyirci arasında birliktelik kurulmuş olur.⁹⁵

Brook’un seyirci ile kurduğu ilişki, 1966 yılında sahnelediği “ U.S. ”⁹⁶ oyununda daha net görülür. Vietnam’da sakat kalanları temsil eden oyuncular başlarına kese kâğıdı geçirirler, seyircilerin arasında inleyerek, acı çekerek, güçlükle yürürler ve bir yandan seyirciden yardım isterler. Oyundaki amaç İngiliz halkının savaşa duyarsız kalmasıdır. Amaç seyirciyi düşünmeye zorlayacak bir etki yaratmaktır. Oyunun finalinde, kâğıttan bir kelebeğin törenle yakılışından sonra seyirci bir karara zorlanır. Seyirci ya kalacak ya da terk edecektir.⁹⁷

Her zaman seyirciyle doğrudan ilişki kurmanın yolunu arayan Brook, “ *Midsummer Night's Dream* ” (Bir Yaz Gecesi Rüyası) oyununda, seyirciyi ateşleyecek, onu oyuna dahil edecek çaba içine girer.

“ Puck seyir yerini “ kuşatıyor ”; Hermia neredeyse seyircilerin kucığına atılıyor, oyun kişileri oyunun sonunda seyircilerin arasından geçerek salonu terk ediyor ve ‘eğer dostsak elini uzat bana’ sözlerini seyircilerle el sıkışarak canlandırıyorlardı.”⁹⁸

Brook Seneca’nın Oedipus oyununu sahnelerken koroyu, kutsal ayinin bir parçası olarak kullanmıştır. Seyir yerinin etrafına yerleştirilmiş koro, uluyarak, inleyerek ve göğsüne vurarak hem seyirciyi uyarmış hem de seyirciyi ayinin parçası yapmıştır. Ancak bu tutum bazı oyuncu ve otoriteler tarafından seyirciye saldırı olarak

⁹⁴Brook, **a.g.e.**, s.173.

⁹⁵Aynı s.180.

⁹⁶Oyun, U.S. olarak sahnelenmiş olsa da, oyunun orijinal ismi “Us” (Biz) dir.

⁹⁷Cristopher Innes, **Avant- Garde Tiyatro**. Çeviren: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman (Birinci Baskı, Ankara: Dost Kitap Evi Yayınları, 2004). s. 178

⁹⁸Aynı, s.179.

yorumlanmıştır. Brook da tıpkı Artaud ve Grotowski gibi, özellikle vahşet sahnelerinin seyircinin yanbaşında, seyirciyle yüz yüze oynanmasını savunmuştur.⁹⁹

Brook, Oedipus oyununda izleyicinin dahil olduğu bir ritüel gerçekleşmesini amaçlasa da bu amacına ulaşamamıştır. Brook hakiki ritüeli sahnede yaratmanın peşinden gitmiştir. O, “ *izleyicilerin Oedipus’u tiyatro yoluyla kutsal bir görünmezlik ile (Tanrı?) hakiki bir temas gereksinimine yanıt vermek için olası bir araç olarak ele almak* ” istemiştir. Özellikle de oyundaki cinsel öğeleri sahnenin ortasında, tıpkı bir ritüeldeymiş gibi gerçekleştirmeye çalışmıştır. Fakat bu girişimler yüzünden ağır eleştiri oklarına maruz kalmıştır.¹⁰⁰

Brook başka bir çalışması olan The Tempest (Fırtına) oyununda ise, sahneyi seyircilerin ortasına kurmuş ve çıplak (boş sahne) bırakmıştır. İzleyicilerin oturduğu alana, farklı yüksekliklerde, hareket edebilen koltuklar koymuştur. Oyuncular bu yükseltilere çıkıp koltukları sarsmış ve türlü akrobatik hareketler yaparak izleyiciyi de eylem düzeyinde katılıma zorlamıştır. Ancak bu çalışma tamamlanamadan rafa kaldırılmıştır.¹⁰¹

Bir mit tiyatrosu örneği olan “ Mahabharata ”da ise Brook, fil başlı tanrı Ganesha’yı izleyiciyi temsil edecek şekilde yorumlamıştır. Ganesha (oğlan) insan görünümlü tanrı Krishna’ya dönüşmeye çalışır. Bu dönüşüm sırasında oğlan “ o sensin, o ateş, o görünmeyen ne varsa her şeyin yüreği ” der. Brook burada tanrıyla insanın yer değişimini göstererek izleyicide içsel bir yolculuk yapmayı amaçlamıştır. Böylelikle her izleyici içindeki tanrıyı keşfedecek ve bir değişim başlayacaktır.¹⁰²

Özetleyecek olursak, Peter Brook izleyiciyi tanımlarken onu öncelikle yardım eden konuma getiriyor ve izleyiciye sorumluluk yükleyerek oyunun vazgeçilmez parçası yapıyor. Brook oyuna “ yardım eden ” derken özel bir seyirciden söz ediyor. Seyirci oyunla birlikte zihinsel olarak oyuna ve oyuncuya yardım etmeli, sahnede gerçekleşen

⁹⁹ Aynı, s.182.

¹⁰⁰ Hakan Gürel, “ Peter Brook: Bir Başarı Öyküsü ”, **Mimesis**. Sayı 7 (1999). s.402.

¹⁰¹ Aynı, s. 184.

¹⁰² Aynı, s. 198.

değişimin bir parçası olmalıdır. Brook tiyatronun kaynağına inerken izleyiciyi ritüelin katılımcıları olarak görmüştür. Kutsal olan, ortak yaratımda bulunmaktır. Brook oyuncu, seyirci, yaratıcı ve yönetmenden oluşan, birlikte üretilen bütüncül bir tiyatronun peşinden gitmiştir. İzleyiciyi sarsmak için fiziksel temastan çekinmemiştir. En çarpıcı sahneleri izleyicilerin arasında oynatmıştır. Bazen de izleyiciyi ortaya, oyuncularını onların çevresine almıştır. Böylelikle izleyiciyle arasına fiziksel ve düşünsel uzaklık koymamıştır.

Oyunlarında nesnelere birebir kullanmayarak, sembolist bir üslupla, izleyiciyi düşünmeye zorlamıştır. Onun oyunlarında basit sopalara nehrin, yatağa ya da sığınağa dönüşmüştür. Sahnede imgeler dünyasını kurarak izleyicinin hayal dünyasına inmiştir. Brook izleyiciyi bir yandan rahatlatmak istemiş ve onda kalıcı izler bırakmayı hedeflemiştir.

3.4. Jerzy Grotowski

Profesyonel tiyatro yaşamına 1955'te Krakow Tiyatro Okulu'ndan mezun olduktan sonra başlayan Jerzy Grotowski, başlangıçta Artaud'nun etkisi altında kaldıysa da sonraları kendi yöntemini geliştirmiştir.¹⁰³

“Artaud uygarlığın içten ve dıştan böldüğü insan üzerinde durur; Grotowski, günümüz insanının gerçek benliğinin dış görünüşünden, duygularının ve düşüncesinin gövdesinden ayrıldığını ileri sürer.”¹⁰⁴

Selen Korad Birkiye, Grotowski'nin tiyatro yaşamını beş evre içinde incelemiştir. Bu evreler “ Prodüksiyon Tiyatrosu ” dönemi, “ Para Tiyatro ” dönemi, “ Kaynak Tiyatro” dönemi, “ Nesnel Oyun ” dönemi ve “ Araç Olarak Sanat ” dönemidir.¹⁰⁵

Prodüksiyon Tiyatrosu döneminde oyuncu-izleyici ayrımını ortadan kaldırmış, izleyiciyi sahnenin çevresine alarak, ortada gerçekleşen “ ritüel drama ” katılımını sağlamıştır. Grotowski bu süreçte Stanislavski'den, Meyerhold'dan ve doğu tiyatrosunda kullanılan bazı tekniklerden yararlanarak oyuncunun hareket kabiliyetini artırabilmesi için çalışma teknikleri geliştirmiştir. Bu anlamıyla Grotowski'nin tiyatrosu bir “ sentez tiyatrosu ” olmuştur.¹⁰⁶

Grotowski çalışmalarında iki sorunun yanıtını aramıştır. Birinci soru “ *tiyatroyu tiyatro yapan nedir* ” ? İkinci ise; “ *tiyatroda oyuncu seyirci ilişkisi nasıl olmalıdır* ”? Bu çalışmalarda oyuncu ön planda tutulmuştur. Alışlagelmiş sahne-seyirci ilişkisi, oyuncu-izleyici ilişkisine dönüşerek sınırları belirlenmiştir.¹⁰⁷

Paratiyatro döneminde ise Grotowski artık oyun sahnelemeyeceğinden söz eder. Tiyatro Laboratuvarı'ndan 11 kişinin katıldığı çalışmalarda, oyuncunun tüm benliği ile

¹⁰³ Selen Korad Birkiye, **Çağdaş Tiyatroda Kültürler Arası Eğilim** (Birinci Basım, Ankara: De Ki Basım Evi,2007). s. 78.

¹⁰⁴ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, (Birinci Basım, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları,1991). s. 369.

¹⁰⁵ Birkiye **a.g.e.**, s.78.

¹⁰⁶ **Aynı**, s.78,79.

¹⁰⁷ Şener, **a.g.e.**, s.369.

oyunabileceği şartlar araştırılır. Oyuncu duyguyu yansılamak yerine duygunun kendisi olmaya çalışmıştır. Ayrıca izleyiciyle olan tüm engeller kaldırılarak bir ‘ buluşma ’ sağlanmaya çalışılmıştır. Asıl olan budur. Bu şarkılı, danslı doğaçlamalarda amaç, hem yönetmen-oyuncu hem de oyuncu-izleyici arasında gelişen ilişkiyi araştırmaktır. Bu çalışmalarda tiyatro amaca ulaşmak için kullanılan bir araçtır. Kökeni dramaya dayanan bu çalışmaların sonunda ortaya çıkan ürün, bir gösteri olmadığı için izleyici karşısına çıkma zorunluluğu yoktur. Orada yaşanan hayatın kendisidir. Aksiyon ve yaratıcılığın paylaşıldığı doğaçlamalar izleyici - oyuncu ayrımının ortadan kalktığı kolektif bir biçim kazanır.¹⁰⁸

Grotowski'nin dört kıtadan toplam 36 kişilik oyuncu kadrosuyla çalışmalarına başladığı “ Kaynaklar Tiyatrosu ” yine yeni bir arayışın tiyatrosudur. “ Kaynaklar Tiyatrosu'nda ” şu an buraya ait olan, özgün, *gündelik olmayan* tekniklerle, kültür öncesi bir başlangıç noktasının arayışı vardır.

“ Kaynaklar Tiyatrosunun katılımcıları farklı kültürler ve geçmişlerden, farklı kıtalardan gelen kişilerden oluşacaktır. Kaynaklar Tiyatrosu yeni ya da eski kaynak teknikleri fenomeni ile uğraşacaktır. Bu da bizi tarih öncesi bir algılamadan, organik ilksel deneyime doğru yönelen yaşamın kaynaklarına geri götürecektir. Yaşam - varoluş. Bu tema özgün olacaktır, yani, ilksel dramatik fenomen, insan deneyimi vasıtasıyla görülecektir. ”¹⁰⁹

Ronald Grimes'a göre, bu ritüel denemelerinde, katılımcılar özgün çevrelerinden koparlar, gözleriyle görmek yerine algılarını açarlar ve bakmadan görme yetisine ulaşmaya çalışırlar. Bu çalışmalar deney niteliği taşıdıklarından, klasik oyunculukta gördüğümüz inanma, açıklama ve oynama zorunluluğu yoktur.¹¹⁰

Nesnel Oyun dönemi kısa bir geçiş sürecidir. Aslında ne amaç ne de araç değişmiştir. Grotowski sürgüne gittiği California'da farklı kültürlerin ritüelleri üzerinde çalışmalar yapmaya devam eder. Nesnel Oyun dönemi ritüelin öğelerini birbirinden ayırma süreci olarak yorumlanabilir. Grotowski bu süreci şöyle açıklıyor: “ *Şiirden ayrılmamış şarkı,*

¹⁰⁸ Birkiye, a.g.e., s.80-82.

¹⁰⁹ Richard Schechner, **The Grotowski Sourcebook** (First Published, London: Routledge, 1997). s.214

¹¹⁰ Birkiye, a.g.e., s.84.

şarkıdan ayrılmamış hareket, hareketten ayrılmamış dans ve danstan ayrılmamış bir oyunculuğun oluşturduğu bir gösterim tarzını keşfetmek. ”¹¹¹

Araç olarak sanat dönemi, tiyatro yapmaktan ziyade, farklı kültürlerin kullandığı yöntemlerden yararlanarak enerjiyi dönüştürme sürecidir. Gerçekleşen ‘ törensel sanat ’ oyuncu içindir. Oyuncu, enerjisini değiştirmeyi çalışmalar esnasında öğrenir. Bu dönemde Grotowski izleyiciye yer vermemiştir. Ancak kimi zaman yaratılan aksiyona izleyici yerine ‘ tanıklar ’ alınmıştır. Bu tanıklar aksiyonun bir parçası olmaktan çok aksiyonun gözlemcileri konumundadırlar. Oyuncu bedensel ve ruhsal arayışı içinde tiyatroyu araç olarak görür.

Grotowski’nin oyuncu - izleyici arasındaki ilişkiyi araştırması 1960’lı yılların ortasında dekoratör Gurawski’yle olan çalışmalarında filizlenmeye başlamıştır. Eleştirmen ve tiyatro adamı Ludwik Flaszen, 1978’de Eric Forsythe’nin kendisiyle yaptığı bir röportajda bu durumu şöyle açıklamıştır:

“ On beş yıl önce Grotowski, sahne tasarımcısı Grawski’yle birlikte ideal oyuncu - izleyici ilişkisini bulmaya çalıştı. En büyük keşfi tüm gösteriler için tek bir ideal çözüm aramak yerine, onu her bir gösteride seyircinin oyuncuyla olan organik ilişkisi içinde yorumlamaktı. Örneğin, *Akropolis*’te, aksiyon seyircilerin arasında, çok defa yakın temas halinde tüm odayı dolduruyordu – öyle ki oyuncunun nefesini hissedebilirdiniz. Bu mekânsal ilişkinin kökenleri geçmişte yatar; oyuncular seyirciyi doğrudan kapsamaya çalıştığı zaman seyircinin kendisini tehdit edilmiş hissettiğini fark ettik. Aksiyondan koparılmış ve uzaklaştırılmış bir hale geliyordu (gayet paradoksal olarak). *Akropolis*’teki “ yakın kopukluk ” beğenilmişti, çünkü oyunun birbiriyle iletişim kuramayan iki dünyayla ilgilidir. Bunlar, ölümü tatmış insanlardır. Seyirciler bu deneyimleri yaşamamış tiyatro seyircileridir yalnızca. Böylece mekansal yaklaşma getirilerek, yabancılaştırma yaratıldı. Bu oyunun sonucu şöyleydi: böyle uç noktadaki deneyimleri anlayamayız ve bu deneyimlere sahip olanlarla çatışırız. ”¹¹²

Grotowski’nin kutsal olanı ararken dekoru, ışığı, kostümü kaldırarak oyuncuyu merkeze alan tiyatro anlayışı Peter Brook’un yaklaşımından daha radikal olmuştur. Amaç her şeyi ortadan kaldırarak tiyatronun ikinci asal ögesi olan izleyici oyuncu ilişkisini

¹¹¹ **Aynı**, s.84-85.

¹¹² Eric Forsythe, “ Ludwik Flaszen’le Söyleşi ”, Çeviri : Çiğdem Genç, **Mimesis**. Sayı 5, (1994).s.147.

güçlendirmektir. Ancak izleyici ile bütünlük sağlanabilmesi için izleyicinin oyuna katılımı şarttır.¹¹³

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

Öyleyse oyuncu ve seyirci arasında bir mücadele doğar. Taraflardan biri diğerini büyülemeyi ve bütün savunmalarını ortadan kaldırmayı dener; diğeri eski mantığa sarılarak ve toplumsal bir kabuğun ardında kendini korumaya çalışarak jestlerin ve sözcüklerin büyüsel gücüne karşı savaşı. Grotowski’ye göre, yönetmen iki gruba biçim verir, oyuncuya ve seyirciyeye. Her ikisi de ritüel bir gösterinin parçası olduklarının farkına varmalıdır. Tiyatroyu filminden ayıran işte bu farkına varmadır. Tiyatronun geleceği, seyirciyle oyuncu arasında bir iç gözlem edimini olanaklı hale getiren bu yakın temasa bağlıdır. ”¹¹⁴

Barba’ya göre Grotowski izleyicinin oyuna katılımını sağlayarak ilkel tiyatronun özünü korumaya çalışmıştır. Bunu yaparken dinsel öğeleri bir yana bırakarak laik uyarıcıları ortaya koymuştur. *Grotowski seyirciye hücumunu serbest kılmak için arketip imgeler ve aksiyonlar kullanır.*¹¹⁵

“ Mickiewicz’in “ Atalar ”ı ritüel bir drama olarak ele alınmıştır. Seyirci aksiyona katılan kolektif bir gruptur. Seyirciler ve oyuncular bütün odaya dağılmıştır. Oyuncular orada bulunan herkese hitap ederler. Seyircilere oyuncu arkadaşları gibi davranır, hatta onları etkin katılıma davet ederler. Oyunun son sahnesi bir çarlık hapishanesinde kurulu düzene karşı ayaklanan Gustav-Konrad’ın öyküsünü anlatır. O, parçalanmış ve fethedilmiş Polonya’nın özdeşleştiği asidir. Bu sahne genellikle metafizik bir ayaklanma olarak sergilenir ve büyük bir pathos ile oynanır. Tiyatro Laboratuvarı’nda ise kendisinin kurtarıcı olduğuna inanan bireyin naifliğini gösterir. Uzun tiradı Ondört Acı Tablosuna dönüştürülmüştür. Gustav-Konrad seyircilerin arasında hareket eder. Sirtında bir süpürge taşır; İsa’nın haçını taşıması gibi. Çektiği acı gerçek, görevine olan inancı içtendir. Ama naif reaksiyonları sınırlanmalarının farkında olmayan bir çocuğunki gibi gösterilir. Burada yönetmen özgül bir diyalektik kullanır: eğlenceye karşı ritüel,

¹¹³Cristopher Innes, **Avant- Garde Tiyatro** (Birinci Baskı, Ankara: Dost Kitap Evi Yayınları, 2004). s. 204.

¹¹⁴Eugenio Barba, “ Tiyatro Laboratuvarı ”, Çeviri: Çiğdem Genç, **Mimesis**. Sayı 4, (1991) s.17.

¹¹⁵**Aynı** s. 10.

İsa'ya karşı Don Kişot. Sahnelemenin anlamı, bireysel başkaldırının köklü bir değişiklik doğurmayı hedeflemesinin umutsuz olduğunun gösterildiği bu son sahnede açıklığa kavuşur. »¹¹⁶

Prodüksiyon tiyatrosu döneminde basit fiziksel yer değişimleriyle seyirciye duygusal bir ortam hazırlayan tiyatro, sonraları izleyiciyle arasına kısa bir mesafe koymuştur. Son olarak Grotowski, izleyicileri oyun yerine çekerek oyuncularla seyircileri sahnede karışık oturtmuştur. Örneğin 1961 yılında *Ancestors* (Atalar) ve 1962 yılında sahnelenen *Akropolis*'de, bütün sınırların kaldırılması ve ortak bir enerji yakalanabilmesi için, izleyiciler oyun yerine oturtulmuştur.¹¹⁷

“ Atalar'da bu yöntem oldukça konvansiyoneldi, izleyici, çevresinde örülen hareket örgüsü ile aksiyonun içine çekiliyor, fiziksel olarak katılmak isteyen izleyiciler, bir oyuncunun önderliğinde, tarım ritüelindeki koroyu oluşturuyorlardı. »¹¹⁸

Grotowski'nin prodüksiyonlarında, izleyiciyle ilişkilerin gerçekleşmesi, gösteriyle paralel olarak değişim göstermiştir. İzleyiciye verilen tepkiler her oyuna göre değişiklik göstermiştir. Böylelikle hem izleyici hem de oyuncu açısından bir keşif başlamıştır.

“ İlk zamanlarda, oyuncular seyirciye saldırdılar ve onunla şirret ve hoş olmayan bir mizah duygusuyla dalga geçtiler. (bunun en iyi örnekleri *Atalar*, *Shakuntala* ve *Kabil*'dir.) Ama daha sonra, daha fazla ciddiyetle birlikte, mizaha ya da parodiye ya da saldırıya ya da azarlamaya hiç gerek kalmadı. Trajik olanı keşfettik ve seyirciye yönelik bu dolaysız dalavereler, tehditler, fiziksel ilişki ve temas bir engeldi. Bu yüzden bu oyunları bir kenara bıraktık.

Yeni eğilimin yeni ilkeleri vardı:

1-Seyirci fiziksel olarak kendini güvende hissetmeliydi ve kendi iradesi dışında aksiyon içine çekilmeyeceğinden emin olmalıydı. Saldırılmayacak, ışıkların altına çekilmeyecek yada şaşırtılmayacaktı.

2-Ama diğer taraftan, rolü “ güvenli ”, estetik, geleneksel seyirci rolü değildi. Bundan ziyade, bu “ rol ” ihlal edilmeliydi. Şimdi kolay gibi görünüyor ama oraya varmak yıllarımızı aldı. Seyircinin artık varolmadığı *Apocalypse*'e kadar seyirci olayların tanığıydı ama rolü etkin olarak

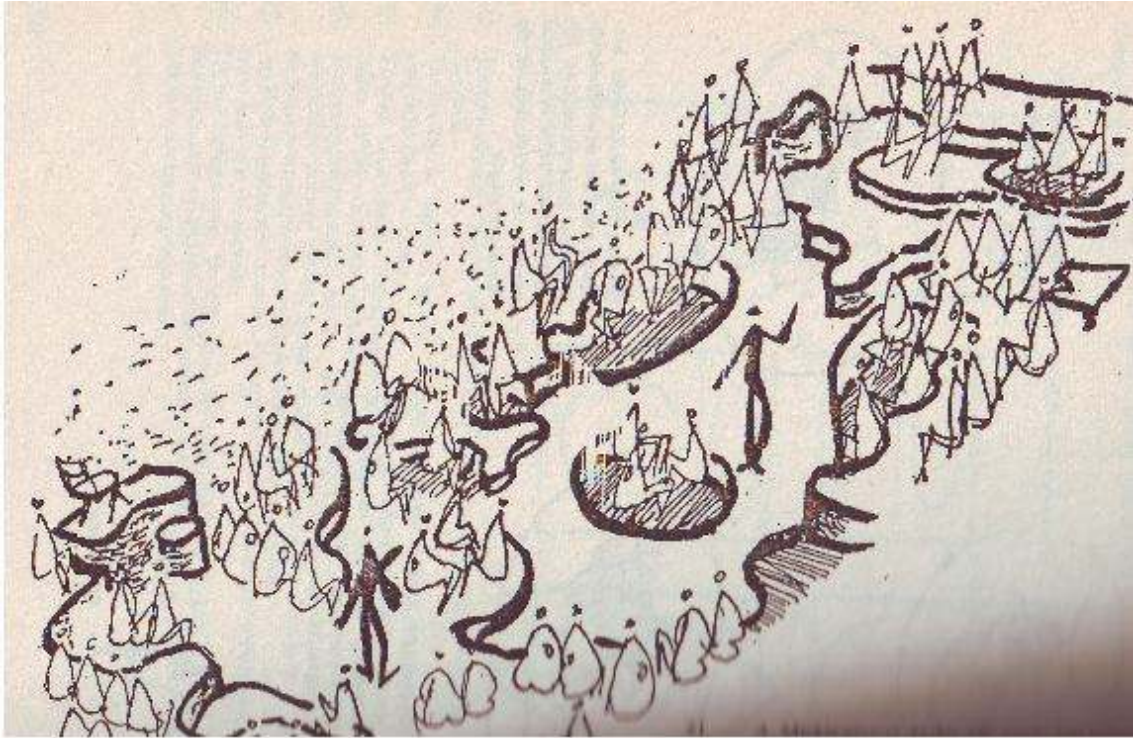
¹¹⁶ Grotowski, *Wspolczesosc*, Kasım 1961.

¹¹⁷ Barba, **a.g.e.**, s. 204.

¹¹⁸ **Aynı** s. 205.

dayatılmamıştı. Yalnızca bir seyirci değil, aynı zamanda bir tanıktı. Alay edilecek değil güvenilebilecek biriydi. Oyuncular da güvenilir olabilirdi. »¹¹⁹

“ Atalar ” oyununda oyuncular seyircilerin arasından geçerek sahneye girmişlerdir. İzleyici oyun yerinin etrafına yerleştirilmiş sandalyelerde oturmuştur. Aşağıdaki fotoğrafta oyuncular seyircilerin arasından hayaleti çağırılmaktadırlar.



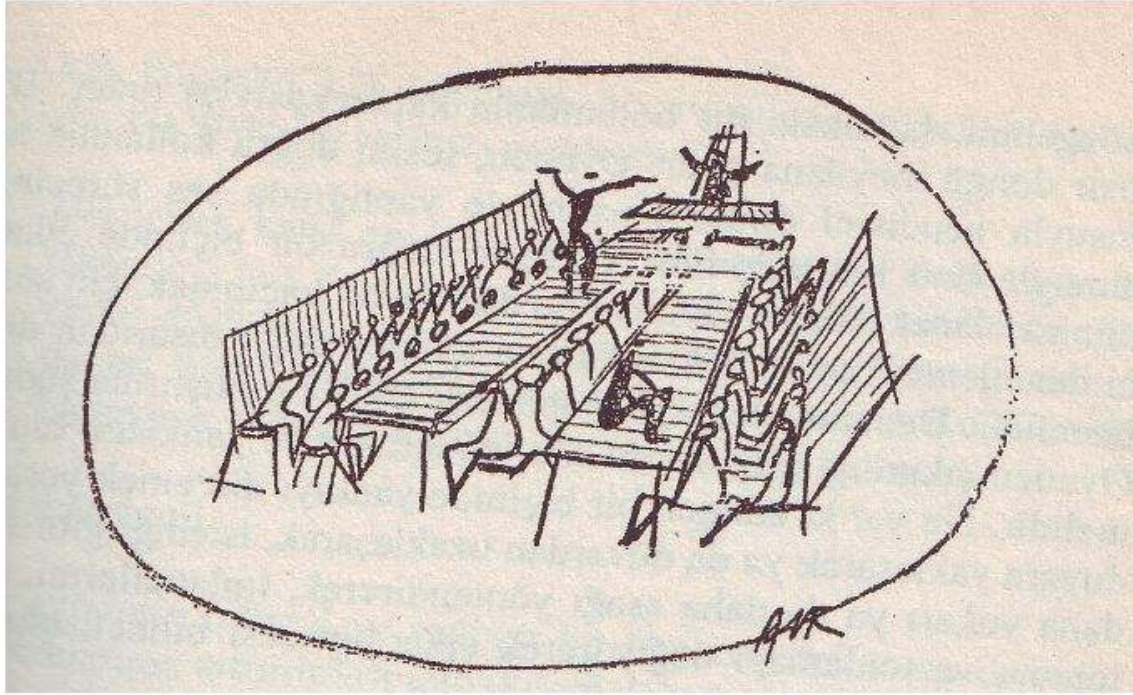
Çizim 1 “ Atalar ” gösterisinde sahne aksiyonundan görünüm.(Grotowski, a.g.e.,s:136).

Yukardaki eskizde siyah olanlar oyuncuları, beyazlar izleyicileri göstermektedir. İzleyicide tıpkı oyuncular gibi oyun alanında ritüelin bir parçası olmuşlardır. İzleyiciler tüm mekâna dağınık oturtulmuştur.

İzleyicinin oyuna katılımını ve fiziksel yer değişimini 1963 senesinde sahnelenen Marlowe’un Dr. Faustus oyununda da görürüz. Grotowski’nin bu gösterisinde, seyirci ahşap yemekhane masasının üç tarafına yerleştirilmiş banklara oturtulmuştur. İzleyiciler oyun alanına, Dr. Faustus’un “ son akşam yemeğine ” gelen konuklar gibi alınmıştır. Oyunun vahşet sahneleri izleyicinin yanı başında oynanmıştır. Hatta Faustus’un

¹¹⁹ Forsythe, a.g.e., s.148

lanetlendiği sahne bir dini ayin gibi gerçekleşir. Oyunda komik sahneler ise, izleyicilerin arasında günlük kıyafetlerle oturan oyuncuların aralarındaki konuşmalarla gerçekleştirilmiştir. “Böylelikle gündelik konuşmalarımızın hepsinin Tanrıya karşı üretilmiş argüman”¹²⁰ oluşu gündeme getiriliyordu.¹²¹ Aşağıdaki Dr. Faustus oyununun eskizinde ahşap masa etrafında oturan izleyiciler görülmektedir.



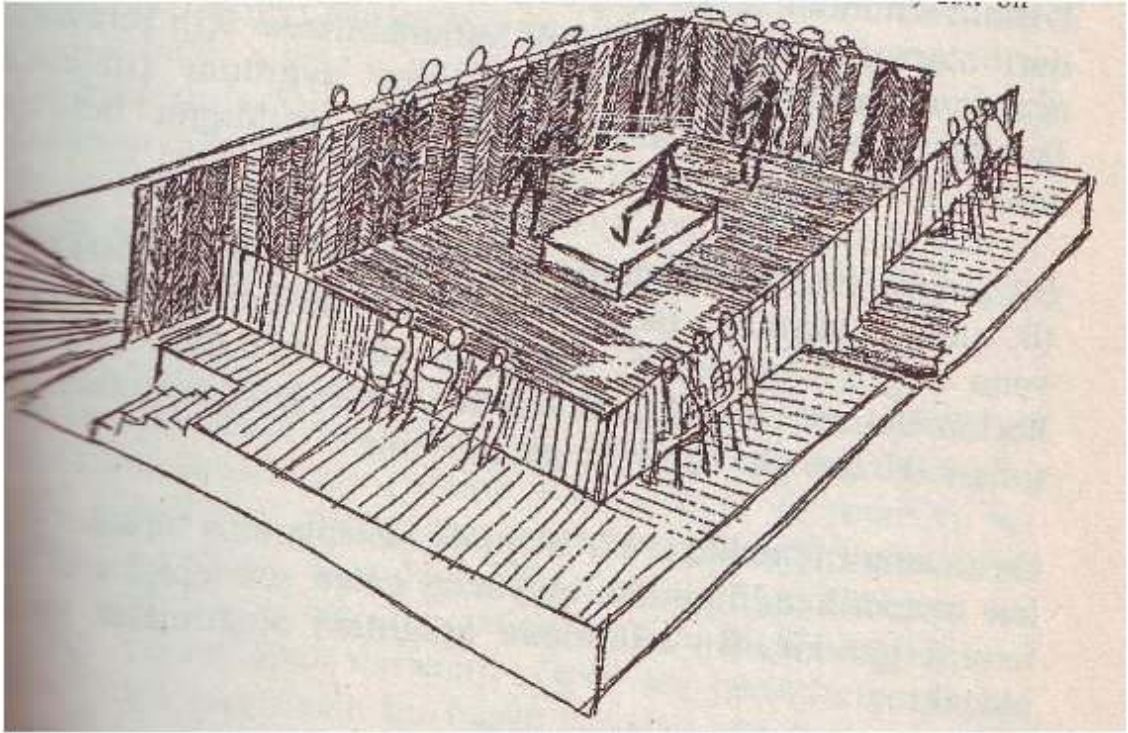
Çizim 2 “Dr. Faustus” oyununda seyirci yerleşim planı. (Grotowski, a.g.e., s. 141).

1968’de *Sadık Prens* gösterisinde ise performansın dayattığı rol kişisinde, modern dünya insanıyla mitsel “arketipin” iç içe girmesi durumu daha net anlaşılır. İzleyici bu sahnelemede gözlemci konumundadır. Böylece dramdaki çatışmanın en belirgin halini izleyici gözlemlemiş olacaktır.¹²² Burada çatışma iki şekilde gerçekleşir. Birincisi performans oyuncusu ve dayatılan rol kişisidir. İkincisi yaratılan mitsel “arketiple” modern dünya arasındaki çatışmadır. Oyuncu önce role ilişkin içsel yolculuğa çıkmalıdır. Rol kişisi bulunurken, onun modern insanın dünyasıyla olan çelişkisi araştırılmalıdır. Bunu başaran oyuncu artık izleyiciye yönelir ve izleyiciyi de aynı yolculuğun içine çekerek, kendiyile yüzleşmesini sağlar.

¹²⁰ Eugenio Barba, *Towards a Poor Theatre* s.84.

¹²¹ Innes, a.g.e., s.206.

¹²² Innes, a.g.e., s.206.



Çizim 3 “ Sadık Prens ” oyunundan aksiyonun görünümü. (Grotowski, **a.g.e.**, s. 141).

Cristopher Innes *Sadık Prens* oyunu için şu açıklamayı yapar:

“ İzleyici dikdörtgen biçimli ahşap barikatlardan aşağıya bakarken, yaratılan ortaklık hemen bir tür ‘röntgenci ortaklığın’ (doğalcı tiyatrodaki geleneksel seyirci imgesine), barbar bir boğa güreşi ritüelinin izleyici ortaklığına (oyunda sunulan imgelerden biri) ve dini anlamda baş karakterin, İsa’nın şehitlik mertebesine yükselişinin ‘tanıklarının’ ortaklığına dönüşüyordu. Buna ek olarak (sahne tasarımı aynı zamanda Rembrant’ın Dr. Tulp’un Anatomisi’ne dayandırıldığı için) seyirciler, aynı zamanda bir insanın bilimsel olarak parçalara ayırarak incelenmesini gözlemleyen uzmanların rolüne yerleştiriliyor ve bir oyunun olağan izleyicisi gibi davrandıklarında, aşağıda gözlerinin önlerinde gerçekleştirilen işkenceye duydukları pasif hayranlıkla, insansızlaşmış toplumun işkenceleriyle açıkça özdeşleşiyorlardı.”¹²³

Jennifer Kumiega, “ Apocalypsis cum Figuris ” gösterisini beş sene izledikten sonra tüm deneyimlerini topladığı bir derlemede, izleyicinin salona alınışı şöyle anlatır:

“ İlk seyirci loş, penceresiz, dikdörtgen biçimindeki odaya girer; oda boştur. İşleri, seyircilerin çoğalmasıyla birlikte giderek daha çok dikkat ve çaba gerektiren iki ‘teşrifatçı’ vardır. Oturma

¹²³ Innes, **a.g.e.**,s.206.

yeri yoktur, eşya olarak yalnızca iki spot ışığı vardır(...) İçeri doluşmaya başlayan seyirciler teşrifatçılar tarafından ustalıklı duvara dayalı konuma getirirler. Vücut denizi ortada boş bir alan bırakarak itişir, sallanır, kıpırdanır. ”¹²⁴

Mustafa Sekmen “ Meddah ve Gösterisi ” adlı çalışmasında, Aysin Candan’ın izlediği “Apocalypsis cum Figuris ” gösterisine değinir. Candan’ın anlatımına göre, boş bir alanda sınırlı sayıda seyircinin izlediği gösteride, izleyiciler gerçek bir durumun tanığı olmuşlardır.¹²⁵ Anlaşılacağı üzere Grotowski, oyuncuyla izleyici arasındaki sınırları kaldırarak izleyiciyi tanık konumuna sürüklemiş ve oyuna doğrudan katılımını sağlamıştır.

Yine Sekmen’e göre Grotowski izleyici ile farklı iletişim kurmanın yollarını aramıştır. Grotowski’nin her gösteride farklı oyun alanları seçmesi ve her seferinde farklı izleyici düzenlemesi yapması onun bu arayışını kanıtlamaktadır.¹²⁶

“ Grotowski’nin oyun alanı düzenlemesinin özünde seyirci ile farklı bir iletişim kurma çabası yatmaktadır. Bu nedenle her gösteride farklı oyun alanı - seyirci düzenlemesi yapar. Bir oyunu koridorda, koltuk kümelerinin arasında oynadığı olmuştur. Bu denemelerde seyircinin oyunun bir parçası olması isteği yatmaktadır. ”¹²⁷

Sonuç olarak Grotowski, tiyatronun kaynağını aramış ve bu arayışı izleyici-oyuncu ilişkisi ile kutsal bir ayine dönüştürmüştür. İzleyiciyi ritüellerdeki gibi gözlemci konumuna alarak törene/gösteriye şahitlik etmesini sağlamıştır. İzleyici oyuna şahitlik ederken sürekli sorgulama içindedir. Grotowski izleyiciyi gösteriyle yüzleştirerek, onun da tıpkı oyuncu gibi arayış içine girmesini amaç edinmiştir. “ Biz gerçek tinsel gereksinimleri olan ve gösteriyle yüzleşerek kendini çözümlemeyi gerçekten arzulayan izleyici ile ilgileniyoruz. ”¹²⁸ Grotowski izleyici ile oyuncu arasındaki, klasik tiyatro biçiminin koymuş olduğu, tüm fiziksel sınırları kaldırarak izleyicinin oyuna katılımını sağlamıştır. En çarpıcı sahneleri izleyicinin yanı başında oynatmıştır. Grotowski, 1964’de Barba ile yaptığı bir söyleşide oyuncu-izleyici ilişkisini şöyle tarif etmiştir:

¹²⁴ Jennifer Kumiega, “Apocalypsis Cum Figuris”, **Mimesis**, Sayı 4, (1991) s. 205.

¹²⁵ Mustafa Sekmen, **Meddah ve Gösterisi** (Birinci Basım, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları,2008). s. 78.

¹²⁶ Sekmen, **a.g.e.**, s. 79.

¹²⁷ Sekmen, **a.g.e.**, s. 79-80.

¹²⁸ Grotowski, **a.g.e.**,s. 42.

“ Film ve televizyonun tiyatrodan çalamayacağı yalnızca bir öge vardır: Canlı organizmanın yakınlığı. Bu yüzden oyuncunun her meydan okuyuşu, sihirli edimlerinin her biri (seyircinin yeniden üretemeyeceği her edim) muhteşem, olağan dışı, coşkunluğa benzer bir şey haline gelir. Dolayısıyla sahneyi aradan çıkartarak, bütün sınırları kaldırarak, oyuncu ile seyirciler arasında ki mesafeyi yok etmek gereklidir. Bırakın en şiddetli sahneler seyirciyle yüz yüze yaşansın ki seyirci oyuncunun elinin uzanabileceği bir yerde olsun, onun soluğunu hissedebilsin, terinin kokusunu duyabilsin. ”¹²⁹

Grotowski'ye göre “doğrudan katılım” genellikle zihinsel düzlemde gerçekleşebilir. Bu da oyuncuyla birlikte törensel arayışın bir parçası olmaya bağlıdır. İzleyicide şok etkisi yaratılarak içsel yolculuk başlaması amaçlanır. İnsan özüne doğru yolculuğa çıkar, yolculuğun her aşaması onu kendi karanlığından çıkarır. Böylelikle sonradan edinilen yapaylıkla insanın özüne ait olan uzlaştırılmış olacaktır.

“ *Oyuncularla seyirciler arasında doğrudan temas olmalıdır.* Sahne yoktur. Oyuncu doğrudan seyirciye hitap eder, ona dokunur, her zaman onun etrafındadır, sık sık oluşturduğu sürpriz etkilerle onu şaşırtır. Bir oyuncuyla bütün seyirci arasında bireysel temas ve bir grup oyuncuyla seyirci arasında kolektif temas vardır. Kolektif temasın birçok biçimi vardır. Byron'un *Kabil*'inde seyirciler Kabil'in torunlarıdır. Mevcutturlar ama uzaktadırlar ve onlara yaklaşmak zordur. Kalidasa'nın *Shakuntala*'sında yalnızca bir keşiş ve saraylı kalabalığıdır. Mickiewicz'in *Atalar*'ında seyircinin ekin ve hasat ritüellerine katılması sağlanır. Bir oyuncu koro şefi seyircilerse koro olur. Kordian'da seyirciler akıl hastanesindeki hastalardır; bu anlamda doktorun düşmanıdır. Wyspianski'nin *Akropolis*'nde bütünüyle yok sayılırlar, çünkü oyuncular hayaletleri temsil ederken onlar canlı olanları temsil ederler. Oyuncular seyircilerin arasında süzülürken konuşurlar ama hiçbir temas kurulamaz. ”¹³⁰

Grotowski'nin tiyatrosunda oyuncu, seyirciyi görsellik dışında, zihinsel olarak da büyülemeyi amaçlar. Bunu yaparken oyuncu, sesini ve bedenini izleyicinin yeteneklerinin üzerinde sergilemelidir. Oyuncu, izleyiciyi zihinsel ve fiziksel olarak zorlayarak, onun kendi sınırları dışına çıkartarak “ aksiyonun ” parçası haline getirmelidir. Asıl amaç “ *Artık dar bir sahneyle sınırlanmayan ve teatral bir dünyanın yaratımında birleşen oyuncular ve seyirciler arasında yeni bir ilişkiyi gerekli kılan bir aksiyon* ” gerçekleştirmektir.¹³¹ Grotowski gösteri sırasında oyuncunun teşhirciliğini

¹²⁹ Aynı, s.44.

¹³⁰ Eugenio Barba, “ Tiyatro Laboratuvarı ”, Çeviri: Çiğdem Genç, **Mimesis**. Sayı 4, (1991) s.15.

¹³¹ Eugenio Barba, “Ritüel Tiyatro”, Çeviri: Çiğdem Genç, **Mimesis**. Sayı 4, (1991) s. 50.

kaldırarak izleyici ile oyuncuyu yüzleştirmiştir. İzleyicinin iç yaşamını uyararak onu canlandırmış ve zihnindeki tüm klişeleri kırarak, onun direnmelerini alaşağı etmeye çalışmıştır. Onun tiyatrosunda “ *seyirciler kendilerinin en gizli, en dikkatli biçimde saklanmış parçalarıyla yüzyüze getirilirler.* ”¹³²

¹³² Aynı, s. 51.

3.5. Augusto Boal

Boal'in tiyatro anlayışı, ezen/ezilen karşıtlığını Marksist bir bakış açısıyla irdeleyen, çağdaş tiyatrodaki politik tutumuyla öne çıkmıştır. Amaç ezen/ezilen olgusunun farkına vardırmasıdır. Boal, politik tutumunu hiçbir zaman saklamamıştır. Ancak çalışmalarında politik tutumunun ön plana çıkmasına izin vermeyerek tiyatronun demokratik bir alan olarak kalmasına özen göstermiştir. Boal'e göre tiyatronun toplumsal bir görevi vardır. Ezilenlerin tiyatrosu bireyden genele ulaşmayı hedeflemiştir. İzleyicilerin isteklerini, sorunlarını tek tek sormuş, onun bu sorunlar karşısında çözüm seçenekleri geliştirmesine zemin hazırlamıştır. İzleyici, sorunlarının çözümlerini ararken aynı zamanda oynayan durumundadır. Hem izler hem oynar. Boal ilk kez seyirci - oyuncu kavramını gündeme getirmiştir. İzleyen, tiyatro sanatı aracılığı ile sistem karşısında edilgin olmaktan kurtulur. İzleyici, izler, oynar ve öğrenir. Çünkü amaç arınmak değil, yaşamının farkına varıp eyleme geçmektir. Boal'in tiyatrosunun ana düşüncesinde eylem; bireyin tek başına yaptığı bir olgu değil toplu halde yapılan bir harekettir, harekete geçmek ve edilgen dünyadan kurtulmak için yapılırdır¹³³.

Boal, sanatı kadının keşfettiğini, erkeğin ise sanata yöntem geliştirdiğini ileri sürer. Bu düşünceyi de Çin fablndaki kadını temsil eden Xua- Xua'nın¹³⁴ öyküsüne dayandırır. Bu fabl “ Homo Sapiens'ten ” bile önce, daha konuşma dilinin bulunmadığı bir dönemde geçmektedir. Fabla göre Xua-Xua kadındır ve erkek Li-peng'le birlikte. Hayata dair bir çok şeyi birlikte yaparlar ve bundan zevk alırlar. Bir gün kadın vücudunda bir değişim hisseder. Kadının karnı şişmektedir. Xua-Xua karnını seyretmeye başlar. Karnı iyice şişer, utanır ve yalnız kalmak için Li-peng'i terk eder. Kadın kendini seyretmeyi daha çok sever. Bir gün karnının hareket ettiğini fark eder. Sonunda Lig-Lig-Le dünyaya gelir. Kadın ve çocuk bir bütündür. Her şeyi beraber yapıyorlardı. Ta ki çocuk büyüyüp kendi başına hareket etmeye başlayınca kadar. Çocuğu ve anneyi uzun yıllar boyunca uzaktan seyreden erkek, annenin uyuduğu bir anda çocuğun anneden ayrıldığını görünce yanına gider. O gün ona avlanmayı öğretir. Çocuk babasıyla çok mutlu olur. Xua- Xua günler sonra baba ve çocuğu bulunca çocuğunu almak ister ama babasıyla mutlu olan çocuk anneye geri dönmek istemez. İşte

¹³³ Selda ERGÜN, **Çağdaş Doğaçlama**, (Birinci Basım, İzmir, Dokuz Eylül Yayınları, 2003) s.277-280.

¹³⁴ “Shawa- shawa” diye okunur.

o an Xua-Xua durumunu sorgulamaya başlamıştır. “ *Çocuğu kimdi?, Li-Peng kimdi? Karnı bir daha şişecek miydi?, Başka erkekleri deneyebilecek miydi?* ” Bütün bu soruları “ kendine bakarak ” sorgulamaya başladı. Boal’e göre işte o an tiyatro sanatı doğdu. Kadının çocuğunu başka biri olarak kabul ettiği an. Aslında kadın kendine dönüp kendinden bir parçanın koptuğunu anlamıştır. Kadın o an hem oyuncu oldu hem seyirci olmuştur. Boal’e göre tiyatro “ *kendimize bakma sanatıdır.* ”¹³⁵

“Ezilenlerin Tiyatrosu, tiyatro kelimesinin en eski kullanımı bağlamında tiyatrodur. Bu tiyatrodaki tüm insanlar oyuncudur (oynarlar!) ve seyircidirler (gözlemlerler!). Onlar seyirci - oyunculardır”¹³⁶.

Bu aşamadan sonra Peter Brook’un izleyici (asistan) kavramı yerine, seyirci (gözlemci) kavramını kullanmak daha yerinde olacaktır. Brook’a göre seyirci oyuna yardım edendir. Boal’e göre ise seyirci izlemeli, gözlemlemeli, müdahale etmeli, değiştirmeli, gerekirse oynamalıdır; artık seyirci daha etkindir. Seyirci - oyuncudur.

“ Sonuç hiç kuşku yok ki bu kadar basittir: ‘Seyirci’ kötü bir sözcük! Seyirci bir insandan daha az bir şeydir ve mutlaka onu insanlaştırmak, tüm eylem kapasitesini yeniden yapmak, harekete geçirmek gereklidir. O da aynı zamanda seyirci de olabilen ve oyuncu diye adlandırılan insanlarla eşit bir biçimde bir özne ve oyuncu olmalıdır. ”¹³⁷

Boal’in seyirciyi oyuncuya dönüştürmesi dört aşamada gerçekleşir. Birinci aşamada kişi kendi bedenini tanıyacak alıştırmalar yapar. Bu çalışmada beden sınırları zorlanır ve olanakları araştırılır. İkinci aşama “ bedeni ifadesel bir duruma getirmektir.” Buradaki amaç söz tiyatrosundan kurtularak, anlatılmak istenenin bedenle ifade edilmesidir. Üçüncü aşamada “ bir dil olarak tiyatro ” gelmektedir. Bu aşamada amaç, seyirciyi edilgenlikten kurtarmak ve etken duruma getirmektir. Seyirci bu aşamada eylemi gerçekleştirir. Boal bu aşamayı kendi içinde üç basamakta toplamıştır:

¹³⁵ Augusto Boal, **Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar**. Çeviri: Berk Ataman, Özgürol Öztürk, Kerem Rızvanoğlu (Birinci basım, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2003). s.31.

¹³⁶ **Aynı**, s. 31.

¹³⁷ Augusto Boal , **Ezilenlerin Tiyatrosu**.. Çeviri: Semih Çelenk (Birinci Basım, İzmir: Etki Yayınları, 1996) s.155.

Birinci Basamak: Eşzamanlı dramaturgi. Bu basamakta oyuncular ister doğaçlama yoluyla ister önceden hazırlanmış bir metni, sahnede belli bir süre oynayacaktır. Oyuncular oyunu ana soruna gelene kadar devam ettirir ve oyunun kriz anında oyunu keserler. Oyunun bundan sonraki gelişimi tamamen seyircinin önerilerine göre belirlenir. Seyirciden bir çözüm üretmesi beklenir. Seyirciler istedikleri önerileri söyler, oyuncular da bu talimatlara uymakla yükümlüdür. Böylelikle seyirci düşünceleri teatral ortamda tartışma imkanı bulacaktır. Bu basamakta seyirci ve oyuncu arasındaki tüm sınırlar yıkılmıştır. Oyun esnasında seyirci hem yönlendiren hem de yazan konumundadır. Yani seyirci eylemin tam ortasındadır. Hatta eylemi belirleyen kendidir.¹³⁸

İkinci Basamak: “ İmge Tiyatrosu'dur.” Seyircinin oyuna doğrudan katılımını gerektiren bir tiyatrodur. Ortaya bir kişi çıkar, herkesin ilgisini çekebilecek bir tema belirler. Belirlenen tema soyut bir kavram olabilir. Örneğin göç, emperyalizm ya da tüm dünyanın kabullendiği küresel ısınma gibi somut bir kavram olabilir. Boal bu çalışmaya “ heykel ” çalışması demektedir. Katılımcılardan, belirlenen konu hakkında duygularını belli etmeleri istenir. Ancak bu çalışmada söz kullanılmaz. Katılımcılar bedenleri ile tıpkı bir heykel gibi durarak belli bir düşünceyi ifade etmelidirler. Ortadaki fikir herkes tarafından kabul edildiğinde tartışma başlar. Tartışma sonunda değişim gerçekleşir. Böylelikle çalışmanın sonunda ideal olana doğru ilerleme kaydedilir.¹³⁹

Üçüncü Basamak: “ Forum Tiyatrosu ”dur. Katılımcıların direkt dramatik aksiyonun içinde oldukları tiyatro biçimidir. Katılımcılardan öncelikle toplumsal bir kavram belirlemeleri istenir. Daha sonra bu kavramla ilgili öykü anlatılır. Öykü anlatımından sonra katılımcılar öyküyü doğaçlamaya ve prova etmeye başlarlar. Oyunun sonuna gelindiğinde seyircilere oyunun sonucuna fikir bağlamında katılıp katılmadıkları sorulur. Eğer katılmayan biri varsa oyun tekrar baştan başlar. Ancak bu sefer oyuncunun yerine katılımcı geçer ve oyunu kendi fikirleri doğrultusunda yönlendirmesine izin verilir. Katılımcı kendisiyle ilgili bölümü sonlandırdıktan sonra tekrar yerini oyuncuya bırakır. Şimdi ortada yeni bir durum vardır ve oyuncunun işi daha da zorlaşır. Oyuncular bundan sonra oyunu kaldığı yerden doğaçlamak zorundadır.

¹³⁸ Aynı, s. 131-133.

¹³⁹ Aynı, s. 134-138.

Oyun bundan sonra böyle devam edebilir ya da yeni çözüm üretenler olabilir. Ancak çözüm üretmek yeterli olmayacaktır. Çözümü öneren sahneye çıkıp oynamalı ve değişimi eylemin içinde gerçekleştirmelidir.¹⁴⁰

Selda Ergün, Boal'in " Forum Tiyatro'sunda " seyirci – oyuncu ve oyun – seyirci ilişkisini şöyle açıklıyor:

“ Bu poetika ile seyirci pasiflikten kurtulup özgürleşir, ‘ baş kahraman ’ olur ve dramatik eylemi değiştirmeye girişir, çözümler önerir, deneyerek tartışır. Bu tiyatrodaki engeller kaldırılır. Herkes oynayabilir; toplumsal sorunların çözümünde başkahraman olur. Bir gösterim sırasında ‘ seyirci – oyuncu ’ dur! diye bağırarak, eylemi durdurmaya yönlendirilir. Eylem durdurulduğunda, seyirci – oyuncu kendi çözümünü sergilemeye girişir. Bu tiyatronun bir diğer özelliği ise birbirinin yerine geçilebilirlik ilkesini barındırmasıdır. Seyirci ‘ Joker ’in yerine geçebilir, forumu yönlendirebilir. ”¹⁴¹

Boal'in seyirciyi oyuncuya dönüştürme yöntemlerinin dördüncü aşaması ise, “ Söylev Olarak Tiyatro ”dur. Bu aşamada Gazete Tiyatrosu, Görünmez Tiyatro, Foto Roman, Baskının Kırılması, Söylence Tiyatrosu, Analitik Tiyatro ve Ritüeller ve Masklar Tiyatrosu yer alır.

Bu tiyatro biçimlerinden en ilginç kuşkusuz “ Görünmez Tiyatro ”dur. Bu tiyatrodaki “ *bütün dünya bir sahnedir* ”. Bu oyun bir metroda, lokantada, otobüste yahut bir hastanede oynanabilir. Daha önceden belirlenmiş bir konu; belirlenmiş bir mekânda, provası edilip kurgulanmış diyaloglarla oynanmaya başlar. Burada önemli olan iki şey vardır. Birincisi, oyuna eşlik eden diğer seyirciler asla bir oyun izlediklerini bilmeyeceklerdir. İkincisi ise, oyuncular kimliklerini asla açıklamayacaklardır. Böylelikle kamusal alanda, kamusal bir sorun, karşılıklı etkileşim içinde tartışılmış, hatta oynanmış olacaktır. Böylelikle seyirci olayı gerçekten yaşıyormuş gibi hissedecektir.¹⁴²

¹⁴⁰ Aynı s. 138-139.

¹⁴¹ Ergün, a.g.e., s. 280.

¹⁴² Aynı, s. 146.

Boal, Sao Paulo Arena Tiyatrosu'nu yönetirken eklektik, sanatsal gelişimi olan bütünsel bir tiyatro kurgular. Bu bütünselden kast edilen total ve ansal bir tiyatrodur aslında. Her biçemden tiyatroyu içinde barındırır. Gerçekçidir fakat amacı gerçeği yansıtmak değil, gerçeğe müdahale etmektir. Boal bunu şöyle ifade eder: “*Gerçeklik bitmiş ve tamamlanmış bir şeydir. Bizse gerçekliği biçimleme aşamasında sorgulamak istiyorduk. Bu yüzden kullanacağımız biçimler de biçim haline gelmemiş ve biçimlenemez olmalıydı...*”¹⁴³

Boal tiyatronun tüm tekniklerini kullanmaya kararlıydı. Antik Yunan'da seyircilerin karakterleri karıştırmaması için kullanılan masklardan yola çıkarak, malzeme olarak olmasa da, mekanik eylemler bütününde mask kullanımına yöneldi. Tüm oyuncularını karakterlerin hepsini oynamaya yönlendirdi. Tüm türleri iç içe katarak bir eklektik yapı oluşturdu. Bu yapıda komedi, melodrama ve vodvil bir arada ilerliyordu. Son olarak da müzik tekniğini kullandı Boal. Böylelikle dört farklı tekniği bir arada kullanarak, sanatsal gelişimini sürdürmüş oldu.¹⁴⁴

Boal'in seyirci ile doğrudan ilişki kurduğu en önemli buluşu ise “ Joker ” kavramıdır. “ Joker ” oyun içinde birçok şeye dönüşebilir. “ Joker ” isterse oyunda kullanılan nesnelere kendi gerçekliklerinin dışında başka bir gerçeklikte kullanılabilir. Aynı durumu katılımcılarla da gerçekleştirebilir. Katılımcılar “ Joker ”in komutlarına yüzde yüz uymakla yükümlüdür. “ Joker ” oyunun ana yapısında değişiklik yapabilir. “ Joker ” adeta bir “şaman” gibi büyüsel bir yapıdadır. Her şekle girebilir, her yere gidebilir.¹⁴⁵

“ Joker, sürekli rol değiştirerek, tek tek karakterlerin düşüncelerini, duygularını paylaşmak için oyuna giren ve onlarla empati kurma işlevi gören kişidir. Oyunun yöneticiliğini yapar ya da yazarı simgeleyerek yorumcu olur. Asıl işlevi ise, oyunun içinde ki her rolü oynayabilir olmasıdır.”¹⁴⁶

Sonuç olarak, Boal'in amacı toplumsal hareket ve değişimdir. Ona göre tiyatro, yaşamımızın her evresinde vardır. Sabahları karşılıklı günaydın derken, bazen utangaç

¹⁴³ Aynı, s. 168.

¹⁴⁴ Aynı, s. 171.

¹⁴⁵ Aynı, s. 173-183.

¹⁴⁶ Ergün, a.g.e, s. 281.

aşklar yaşarken hep bir ritüelin içindeyizdir. Tiyatro, yaşamın her yerindedir. Ancak o kadar kör olmuşuzdur ki, bu anların hiç birinin farkına varamayız. “ *Tiyatro yaparak aslında apaçık olanı görmeyi öğreniyoruz, çoğunlukla bakmadığımız için göremediklerimizi.*”¹⁴⁷

Boal herkesin oyuncu olabileceğine, herkesin oynayabileceğine inanır. “ *Hepimiz sanatçıyız, hepimiz oyuncuyuz.*”¹⁴⁸ Onun tiyatrosunda seyirci - oyuncudur, oyuncu - seyircidir. Seyirci, tiyatrodaki oyun seyretmiş olmanın verdiği haz duygusu yerine, oyuna katılarak hem kendini sağaltır hem de oynamanın hazzını tadar. Katılımcı, karakterle özdeşlik kurmaz, karakterin ta kendisi olur.

Boal’in tiyatroya getirdiği yeni bakış açısı kuşkusuz yadsınamaz. Onun her seyirciye demokratik bakış açısıyla yaklaşması, sadece tiyatro sanatının değil oyuncunun da çehresini değiştirmiştir. “ *Oyuncular ve oyuncu olmayanlar için oyunlar* ” kitabında tiyatroya kazandırmış olduğu çalışmalar, oyuncunun kendi benliğini araştırmasında, oyuncuya çok yardımcı olacaktır.

Boal’in yapmış olduğu çalışmalar, tiyatrodaki yeni bir tartışmanın başlamasına sebep oluyor. Ezilenlerin tiyatrosu bizi yeni bir tartışmanın eşiğine getirirken, bir yandan “ *oyuncu sanatçı mıdır?* ” sorusunu yeniden gündeme getiriyor. Peki Boal ve Ezilenlerin Tiyatrosuna göre eğer herkes oyuncu herkes sanatçı ise şu sorgulamayı yapmak gerekmez mi? Burada estetik olan nerededir? Bir oyunda -ister seyreden isterse katılan olsun- seyircinin sanatsal olanda estetiği görme hakkı yok mudur? Herkes resim de yapabilir enstrüman da çalabilir. Rembrant’la sıradan resim yapanın farkı yok mudur? Eğer herkes oynayabiliyorsa herhangi bir meslek grubundan olan kimseyle, eğitim almış profesyonel bir oyuncunun farkı nerededir? Oyuncunun eğitim almasına ne gerek vardır? Eğitim alan her oyuncunun hedefi sadece “ *Joker* ” olmak mıdır?

Boal bir yönetmen, araştırmacı, pedagoğ, tiyatro insanı olarak, yaşam içinde kendimize bakmamız, kendimizi sorgulamamız gerektiğini vurgulamıştır. Boal getirdiği yeniliklerle nasıl bir tiyatro yapmamız gerektiğinin tartışmasını başlatmıştır. Seyirciyi

¹⁴⁷ Augusto BOAL , 27 Mart 2009 Dünya Tiyatrolar Günü Bildirisi, Çeviren: Bilgesu Ataman

¹⁴⁸ Aynı

bir oyuncu gibi eğiterek, ona oyunlar oynatarak tiyatroyu yaşam biçimi haline dönüştürmüştür. Seyirciye, ulaşabileceği ve değiştirebileceği olanakları tiyatro yoluyla ulaştırmıştır. Boal seyircinin oyuna müdahale etmesini ve oyunu değiştirmesini sağlayarak, bireylerin sistemi değiştirebileceğini göstermeye çalışmıştır. “ Forum Tiyatrosu’nda ” sosyal konulara değinerek, seyircinin, kanıksadığı yaşamı keşfetmesini sağlamıştır. “ Görünmez Tiyatro’yu ” kullanarak metroda, otobüste, bankada ya da herhangi bir kamusal alanda oyun izlediğinin farkında olmayan seyirciyi, ona gerçekleri göstererek, tartışmanın ortasına çekmiştir. Böylelikle seyircide şok etkisi yaratmayı hedeflemiştir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Özetleyecek olursak, 60'lı yıllardan sonra dünyanın gidişatına ve olumsuz yöndeki değişim düzenine karşı çıkmak amacıyla harekete geçen tiyatro, üç bin yıllık tarihinde olduğu gibi yine kendine dönmüş, kendini sorgulama ihtiyacı içine girmiştir. Tiyatro bu sorgulamadan sonra hem yapısının hem içeriğinin değişmesi gerektiği sonucuna varmıştır. Özellikle 60'lı yıllardan başlayarak yoğunluk gösteren bu değişim, çağdaş tiyatronun yapısını belirlemiştir. Çağdaş tiyatro, tiyatroyu yeniden tanımlamış, anlamını ve işlevini sorgulamıştır. Bu sürecin sonunda çağdaş tiyatronun nihai kararı, insanı yeniden yaratmak, değiştirmek, görüşlerine yön vermek, dürtülerini ve içgüdülerini yönlendirmek için birey - insana yönelmek olmuştur.

Toplum ise İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kapitalizmin yaşattığı buhranı ve parçalanmışlığı üzerinden atmak istemiştir. Çünkü birey – insan günlük yaşamda olduğu gibi tiyatrodaki da edilgendir. Günlük yaşamı tamamen çevrelenmiş, özgürlüğü kısıtlanmıştır. Toplum artık kendine bir çıkış noktası aramaktadır. Onun arzuladığı, doğal, dinsel, düşünsel uyumu olan bir sanattır. Toplum artık sahnedeki oyun kişisiyle özdeşleşmek değil, oyun kişisinin bizzat kendi olmasını ima etmektedir.

Bu iki ortak görüşü ve isteği bir araya getirme görevi tiyatro sanatına düşmüştür. Toplumun bu istek ve arzusunu ilk gören, Artaud ve onun Vahşet Tiyatrosu olmuştur. Artaud'dan sonra ortaya çıkan Brecht ise tiyatroyu siyasal bir yapı içine alarak, seyirciyi yabancılaştırma yoluyla eğlendirmek, düşündürmek ve dönüştürmek amacındadır. Artaud'un görüşüne kısmen katılan, onu takip eden tiyatro uygulamacıları ise Peter Brook ve Jerzy Grotowski'dir.

Brook, tiyatronun tüm öğelerinin bir araya geldiği bütüncül bir tiyatro yapma eğilimindedir. Onun için tiyatronun iki asal ögesi vardır; biri oyuncu, diğeri seyircidir. Brook'un anlayışında seyirci, oyunu seyrederken aynı zamanda oyuna yardım eden bir öge olmalıdır. Seyirci ve oyuncu aynı soluğu alıp vermelidir. Bunun başarılabilmesi için Brook kutsal olan ritüel törenlerine yönelmiştir. Sahneyi boş bir alan olarak kullanmış, seyirci ile oyun yeri arasındaki mesafeyi kaldırmıştır. Oyuncuları kimi zaman

seyircilerin yanına almış kimi zamanda seyirciyi oyuncuların etrafında toplamıştır. Onun tiyatrosunda en can alıcı sahneler, seyircilerin arasında oynanmış hatta oyuncunun seyirciyle birebir diyalog kurması sağlanmıştır. Böylelikle oyunun içine karıştırılan seyircinin gösteriye doğrudan katılımı sağlanmıştır. Brook “ Boş Alan ” çalışmasında hem seyircinin hem de tiyatronun ihtiyacı olan şeyin “ Kutsal Tiyatro ” olduğunu belirtmiştir. “ Kutsal Tiyatronun ” öncüsü Jerzy Grotowski’dir.

Jerzy Grotowski de kutsal ritüel törenlerine yönelerek tiyatronun kaynağına inmeyi hedeflemiştir. Yeni tiyatroyu, kutsal olan ritüelden doğurmayı amaçlamıştır. Asıl amaç törensel atmosferin teatral alanda yaratılmasıyla, seyirciyle oyuncu arasında yeni bir iletişim biçimi geliştirmektir. Bu iletişimi sağlayabilmek için Grotowski, oyun yerini seyirci ile aynı düzlemde kullanmıştır. Her oyun için farklı mekân tasarımları geliştirmiştir. Oyunlarını bazen boş bir alanda, bazen sahnedeki yemek masasının üzerinde, bazen de akıl hastanesini çağrıştıracak bir yerde oynamıştır. Seyirci kimi zaman yemek masasının etrafındaki konuk, kimi zamanda ranzalarda oturan deliler olmuştur. Seyirciyi birbirini görecektir şekilde karşılıklı konumlandırarak, oyunu seyrettirirken aynı anda birbirini gözlemlemesini sağlamıştır. Törensel atmosferin yakalandığı oyunlarda, bir oyuncu eşliğinde, isteyen seyircinin oyuna doğrudan katılması için gerekli olanakları seyircisine sunmuştur. Oyuncuları, seyircinin yanı başına alarak oyuncu ile seyirci arasında zihinsel bağ kurmaya çalışmıştır. Fiziksel olarak gelişmiş, oyuncularla provası yapılmış, başı sonu belli bir gösteriden çok; o an orada gerçekleşen gerçek bir durum yaratmayı hedeflemiştir. Böylelikle seyirciyi gösterinin içine tanık olarak almış olur. Ancak bazen sadece tanıklık etmek topluma yetmeyebilir. İşte bu durumlarda oyuna müdahale etmek ve var olan gerçeği değiştirmek gerekir. Boal’in “ Ezilenlerin Tiyatrosu ” bu açığı kapatmak için vardır.

Siyasal içerikli tiyatronun öncüsü sayılan Brecht’in tiyatro anlayışından etkilenerek ve onu dönüştürerek çalışmalarına başlayan Boal, öncelikle politik tutumunu ortaya koymuştur. Yapılan iş politiktir. Boal kendi geliştirdiği tiyatrosuyla, var olan sistemi değiştirebileceğine inanır. Çağlar boyunca edilgen olan toplumun zincirlerini kırmasının zamanı gelmiştir. Boal’in çalışmalarının altında, sanatçının “ *elindeki en kuvvetli silah tiyatroya toplumun da en kuvvetli silahı tiyatro olabilir* ” ana düşüncesi yatmaktadır.

Çünkü Boal'e göre bireyin “ *yurttaş olmak için bir toplumda yaşamayı yetmez, o toplumu değiştirmesi gerekir* ”. Bu değişimi sağlayacak olan, tiyatrodur.

Boal işe seyirciye oyunlar oynatarak başlar. Bu oyunlar hepimizin çocukluğundan bildiği oyunlardır. Amaç, seyirciyi oyuncuya dönüştürmek ve oyun oynamanın coşkusunu tattırmaktır. Boal seyirciyi edilgenliğinden kurtararak “ *sen de oynayabilir, oynayarak farkına varabilir, farkına vardıklarını değiştirebilirsin* ” düşüncesini egemen kılmaya çalışmıştır. Bu tiyatro Ezilenlerin tiyatrosudur. Bu tiyatro aktörlerin ve aktör olmayanların tiyatrosudur. Boal oyunlarında sosyal konulara ağırlık vererek seyirci – oyuncuların, durumu sahnede tartışmasını sağlamıştır. Bu tartışma kimi zaman sözlü kimi zamanda bedensel devinimle gerçekleşmiştir. “ Joker ” oyuncuyu kullanarak oyunları yönlendirmiş bazen de Joker'in yerine seyirciyi alarak oyuna müdahale etmesini istemiştir. Oyunlarını farklı mekânlarda oynatarak bütün dünyanın bir sahne olduğunu kanıtlamıştır. Boal “ Görünmez Tiyatrosu'nu ” metroda, otobüste, alışveriş merkezinde ya da bir restoranda oynatarak tiyatroyu hayatın içine sürüklemiştir. Böylelikle seyircinin en doğal haliyle oyuna doğrudan katılımını sağlamıştır. Boal “ seyirci – oyuncu ”, “ joker ”, “ görünmez tiyatro ” gibi kavramları tiyatroya kazandırarak hepimizi bir tartışmanın içine sürüklüyor. Tiyatro dünyası Boal ile birlikte, “ oyuncu ”, “ seyirci ”, “ oyun alanı ” ve “ estetik uzaklık ” gibi kavramları yeniden tanımlama ihtiyacı içine girdi.

Bu tartışmanın odağında kuşkusuz “ estetik uzaklık ” kavramı vardır. Sevda Şener çağdaş tiyatrodaki bu tartışmanın saptamasını şöyle yapıyor:

“ Günümüz tiyatrosunda estetik uzaklık ilkesinin bir kez daha tanımlanması, uygulamadaki ölçüsünün saptanması gerekiyor. Çünkü bu gün seyircinin edilgen durumu ve ancak oynanışın dozunu etkileyebilen tepkisi ile yetinmemekte, sahneyle seyirci arasında çok daha güçlü bir etkileşim kurulması amaçlanmaktadır. Seyircinin sahneyi, sahnenin seyirciyi koşulladığı, değiştirdiği bir etkileşimin estetik uzaklığı ne olacaktır? ”¹⁴⁹

Şener'e göre estetik uzaklık, seyircinin günlük yaşamla sanatı birbirinden ayırabilmesi için gereklidir. Estetik uzaklığın korunması toplumlarda, çok yönlü bakma olanağını

¹⁴⁹ Sevda Şener, **Oyundan Düşünceye** (Birinci Basım, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993). s. 56.

güçlendirir. Seyirci oyun gerçeğinin ardındaki asal gerçeği arar. Seyirci hem genelden ayrıntıyı hem de bireyden toplumu görmeye başlar. Kendi beğenisini besler ve büyüyerek geliştiğini fark eder.¹⁵⁰ Aslında Şener'in söz ettiği durum seyircinin “ iyi oyun ” diye nitelendirilen bir gösteriden çıktıktan sonra yaşadığı haz duygusunun tarifidir. Seyirci beğenisinin düşük olduğu oyunlarda, herhangi bir tartışma söz konusu bile olamaz.

Günümüz tiyatrosu, seyirciyle sahne arasındaki uzaklığı yıkmaya ve kaldırmaya çalışmışsa da seyirci ile sahne arasında mutlaka bir uzaklık varlığını sürdürecektir. Çağdaş yönetmenler bu uzaklığın sadece sahne yapılarından kaynaklanmadığını fark ederek, oyuncu-seyirci ilişkilerini yeniden düzenlemek istemişlerdir. Oyuncu ister düşünsel ister bedensel anlamda seyirciyle olan ilişkisini sıfırlamaya çalışsın, estetik uzaklık mutlaka var olacaktır. Peki neden? Çağdaş yönetmenler seyirci ile sanat arasında bir bağ kurarken, yine oyuncunun yeteneğini kullanmıştır. Seyirci isterse sahneye çıkıp oynasın; bilir ki, kendi bir oyuncunun yeteneğine sahip değildir. Belki sahnede oynamış olmak, farkına varmak, var olanı değiştirmek seyircide bir haz duygusu yaratabilir. Ancak seyirci, karşısında eğitim almış yetenekli bir oyuncu olduğunu bilir. Bu durumda yönetmen ya da oyuncu estetik uzaklığı ne kadar kırmaya çalışırsa çalışsın seyirci kendi düşünsel uzaklığını koruyacaktır.

Söz konusu çalışmanın sonunda, tiyatro uygulamacılarına bazı önerilerde bulunmak, yapılan araştırmanın anlaşılabilirliği açısından gereklidir. Günümüzde sahne – seyirci, oyuncu - seyirci ilişkisi açısından geleneksel “ İtalyan Sahnesi ” geçerliliğini korumaktadır. Seyirci üç tarafı duvarla çevrili kutu sahneyi karşıdan seyretmekle yetinir. Günümüzde – özellikle Türkiye’de – tiyatro uygulamacıları bu gelenekten vazgeçmekten çekinirler. Halbuki Brook, Grotowski ve Boal yaptıkları uygulamalarda yeni arayışların içinde olmuşlardır. Onlar henüz bitmemiş bir tartışmanın yaratıcılarıdır. Günümüz tiyatro insanlarının, bu kapanmamış tartışmaya yeni öneriler getirmesi, yeni tiyatro biçimlerinin ve yeni tartışmaların başlangıcı olacaktır. Peki bu öneriler neler olabilir?

¹⁵⁰ Aynı, s. 60.

Boal 2009 yılında yayınladığı bildirisinde “ *hepimiz oyuncularız, hepimiz sanatçılarız* ” diyerek, seyirciye ulaşmanın yeni bir yolunu gösteriyordu. Tiyatro yönetmenlerinin ve oyuncularının Boal’in önerdiği yoldan ilerlemeleri, tiyatroyu, hiçbirimizin tahmin edemeyeceği bir boyuta getirebilir. Tiyatro oyunu yazarlarının, yönetmenlere ve oyunculara, seyirciye ulaşabilmek için metin önerilerinde bulunması, kuşkusuz yazım tekniklerinin gelişmesi sağlayacaktır.

Brook bütün dünyanın bir sahne olduğunu yaptığı gösterilerle tüm tiyatro camiasına ispat etmiştir. Boal tüm yaşam alanlarını sahne olarak kullanmıştır. Boal oyunlarını bazen bir metro da, alışveriş merkezi ya da parkta seyirciyle birlikte sahnelemiştir. Grotowski’nin öğrencisi ve onun ekolünü günümüzde hala devam ettiren Thomas Richards ekibiyle birlikte İstanbul’a geldiğinde, “ Aksiyon ” gösterisi için tarihi bir mekan olan “ Aya İrini ”yi tercih etmiştir. Bu örneklerden yola çıkarak: günümüz mimarları yeni tiyatro binası inşa ederken tüm bu gelişmeleri gözden geçirmelidirler. Tıpkı Birinci Dünya Savaşı sonrasında Rusya’da olduğu gibi çok amaçlı, işlevli, seyirciyle sahnenin bulunduğu tiyatro binalarının inşası gereklidir. Sahne seyirciye kadar indiğine göre sahne tasarımcılarının, sadece oyun yeri değil seyir yeri için de öneriler getirmesi ufukumuzu genişletecektir. Hayalimiz ise seyirciler için kostüm tasarlayan kreatörler olacaktır. Böylece çağdaş tiyatro; yönetmeni, oyuncusu, yazarı, mimarı ve tasarımcılarıyla, yeni bütüncül dilini oluşturacaktır.

KAYNAKÇA

And, Metin., Nutku, Özdemir., Taner, Haldun. **Tiyatro Terimleri Sözlüğü**. Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara:1966.

Barba, Eugenio., Savarese, Nicola. **Oyuncunun Gizli Sanatı**. Çeviren: Ayşın Candan, Birinci Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Berktaş, Ali. **Tiyatro- Devrim ve Meyerhold**, Birinci Basım, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1997.

Bertolt, Brecht. **Oyun Sanatı ve Dekor**. Çeviren: Kamuran Şipal, Birinci Basım, İstanbul: Cem Yayınları, 1994.

Birkiye, Selen Korad. **Çağdaş Tiyatroda Kültürler Arası Eğilim**. Birinci Basım, Ankara: De Ki Basım Evi Yayınları, 2007.

BOAL, Augusto. **Ezilenlerin Tiyatrosu**. Çeviren: Semih Çelenk, Birinci Basım, İzmir: Etki Yayınları, 1996.

_____. **Ezilenlerin Tiyatrosu**. Çeviren: Semih Çelenk, Birinci Basım, İzmir: Etki Yayınları, 1996.

_____. **Dünya Tiyatrolar Günü Bildirisi**. Çeviren: Bilgesu Ataman. 2009

_____. **Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar**. Çeviren: Berk Ataman, Özgürol Öztürk, Kerem Rızvanoğlu. Birinci Basım, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2003.

Brockett, Oscar. **Tiyatro Tarihi**. Çeviren: S.Sokullu , Sibel Dinçel , Tülin Sağlam , Semih Çelenk , Selda Öndül , Beliz Güçbilmez. Birinci Basım, Ankara , Dost Kitabevi Yayınları, 2000.

Brook, Peter. **Açık Kapı**. Çeviren: Metin Balay. Birinci Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.

_____. **Boş Alan**. Çeviren: Ülker İnce. Birinci Basım, İstanbul: Afa Yayınları, 1990.

Çalışlar, Aziz. **Tiyatro Adamları Sözlüğü**. Birinci Basım, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993.

_____. **Tiyatro Kavramları Sözlüğü**. Birinci Basım, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993.

_____. **Yirminci Yüzyıl da Tiyatro**. Birinci Basım, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993.

Ergün, Selda. **Çağdaş Doğaçlama**. Birinci Basım, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları, 2003.

Eslin, Martin. **Dram Sanatının Alanı**. Çeviren: Özdemir Nutku. Birinci Basım, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1996.

Grotowski, Jerzy. **Yoksul Tiyatroya Doğru**. Çeviren: Hatice Yetişkin. Birinci Basım, İstanbul: Tavanarası Yayıncılık, 2002.

Hançerlioğlu, Orhan. **Düşünce Tarihi**. Remzi Kitap Evi, İstanbul: Mayıs 1968.

Innes, Cristopher. **Avant - Garde Tiyatro**. Çeviren: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman. Birinci Basım, Ankara: Dost Kitap Evi Yayınları, 2004.

Nutku, Özdemir. **Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. 1983.

Pavis, Patrice. **Gösterimlerin Çözümlemesi**. Çeviren: Şehsuvar Aktaş. Birinci Basım, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları, 2000.

Piscator, Erwin, **Politik Tiyatro**. Çeviren: Mustafa Ünlü, Suavi Güney. Birinci Basım, İstanbul: Metis Yayınları Ocak 1985.

Sekmen, Mustafa. **Meddah ve Gösterisi**. Birinci Basım, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2008.

Sencer, Muzaffer. **Yöntem Bilim Terimleri Sözlüğü**. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları 1981.

Sokullu, Sevinç. **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev – Mekan İlişkisi, İkinci Bölüm, Çağdaş Tiyatro Etkinliğinde Mekan Sorunu**. Ankara: Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, 1989.

Şener, Sevda. **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**. Birinci Basım, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları, 1991.

_____. **Oyundan Düşünceye**. Birinci Basım, Ankara: Gündoğan Yayınları, 1993.

Tanilli, Server. **Uygurluk Tarihi**. İkinci Basım, İstanbul: Adam Yayınları, Kasım 1999 .

Sürelî Yayınlar:

Mimesis 4. Boğaziçi Üniversitesi Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi. 1991.

Mimesis 5. Boğaziçi Üniversitesi Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi. 1994.

Mimesis 6. Boğaziçi Üniversitesi Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi. 1998.

Mimesis 7. Boğaziçi Üniversitesi Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi. 1999.

Mimesis 16. Boğaziçi Üniversitesi Tiyatro/Çeviri ve Araştırma Dergisi. 2009.

İnternet Kaynakları:

<http://tdkterim.gov.tr/bts/>

<http://tr.wikisource.org/>