

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

**20. YÜZYILDA TİYATRONUN
KİTLESELLEŞTİRİLMESİNE YÖNELİK DÜŞÜNCE VE
UYGULAMALAR**

Günay TOPRAK

**Danışman
Doç. Dr. Semih ÇELENK**

İZMİR – 2006

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**20. Yüzyılda Tiyatronun Kitleleştirilmesine Yönelik Düşünce ve Uygulamalar**” adlı çalışmamın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

...../...../.....

Günay Toprak

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsünün / .../..... tarih ve Sayılı toplantısında oluşturulan jüri lisans üstü yönetmeliğinin .. maddesine göre Sahne Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Günay TOPRAK**'ın “**20. Yüzyılda Tiyatronun Kitleleştirilmesine Yönelik Düşünce ve Uygulamalar**” konulu tezi incelenmiş ve aday/ / tarihinde, saat’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu gerekse tezin dayanağı anabilim dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği yanıtlar değerlendirilerek tezin..... olduğuna oy ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ / PROJE VERİ FORMU

Tez / Proje No:

Konu Kodu:

Üniv. Kodu:

*Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır

Tez Yazanın

Soyadı: Toprak

Adı: Günay

Tezin Türkçe adı: **20. Yüzyılda Tiyatronun Kitleselleştirilmesine Yönelik Düşünce ve Uygulamalar**

Tezin İngilizce Adı: **The Ideas and Practices To Bring The Theater To The Public in 20th Century**

Tezin Yapıldığı

Üniversite: Dokuz Eylül

Enstitü: Güzel Sanatlar

Yıl:2006

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans

Dili: Türkçe

Doktora

Sayfa sayısı:

Tıpta Uzmanlık

Referans sayısı: 68

Sanatta Yeterlik

Tez Danışmanınının

Unvanı: Doç. Dr.

Adı: Semih

Soyadı: Çelenk

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1. Tiyatro

2. Kitleselleşme

3. Oyun

4. Seyirci

5. Oyuncu

1. Theater

2. Mass action

3. Play (or / and Game)

4. Spectator

5. Actor/Actress (player)

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet:

Hayır:

ÖZET

Tiyatro kitlesel bir sanattır. Diğer sanat dallarından farklı olarak hem ana dayanan bir süreçtir, hem de hep daha geniş bir kitleye ulaşmak ister. Kendine özgü anlatımlarıyla, yaşamın anlamını, insanın varlığını konu olarak ele alır. Bu suretle, seyirciyle oyun arasında duygusal ve zihinsel bir etkileşim gerçekleşir. Bu çeşit bir etkileşim geri bildirimli bir ilişkidir.

Tiyatronun ilk kaynaklarının görüldüğü ritüel dönemlerde, tiyatro eylemi bütün toplulukla birlikte yapılırken, sonraki dönemlerde bu büyük bir değişime uğramıştır. Eyleme katılımı sınırlanmıştır. Özellikle, geniş alanlardan saray içine alınan tiyatronun kitlelerle ilişkisi giderek kopmuştur. Bir azınlığın kültürel geleneği haline gelen tiyatro, biçim ve içerik kurallarıyla da sınırlanarak, geniş yığınlar açısından gerçeği, olayları ifade edemez hale gelmiştir.

Bu çalışma tiyatronun kitleselleştiği dönemler ile (Ritüel dönem, Antik Yunan, Ortaçağ, Rönesans) 20. yüzyıl tiyatrosunda, kitlesel tiyatro eylemlerini gerçekleştiren üç yönetmenin (Max Reinhardt, Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold) çalışmalarını inceliyor. Aynı zamanda, sanatla hayatı biraraya getirme amaçlı Avangard akımların ve alternatif toplulukların tiyatro tanımlamalarını, düşüncelerini inceliyor. Bu çalışma, tiyatro sanatının kitleselleşmesine neden olan içerik ve biçimleri sıçramalı olarak belli bir tarihsel süreç içinde görmeye çalışır.

20. yüzyılda ulusal düzeydeki tiyatronun kitleselleşmesine yönelik düşünceleri ve uygulamaları da inceleyerek, günümüz tiyatrosunun değerlendirmesini yapmaya çalışıyor.

ABSTRACT

Theater is the art of the masses. As being different from the other branches of art, theater is the process depending on the moment, and it always wants to reach to a wider range of the masses. With its specific expressions, theater emphasizes the meaning of life, existence of human being as its subject. By these means, an emotional and mental interaction between the spectator and the play is created. This kind of interaction is based on feedback.

During the ritual periods in which origin of theater started, theater action was realized by all communities. With time, theater underwent changes: The participation of the spectators to the action has been restricted. Especially, the communication between theater art and the spectators was cut off by moving the theater from open fields to palaces. The theater art which became a cultural tradition of minority, was then restricted by rules of figure and content. This situation made the theater unable to express the reality and circumstances.

In this study, the periods in which theater art became a mass action (Ritual period, Ancient Greek, Middle age and the Renaissance) and the three directors who realized massive drama action in twentieth century (Max Reinhardt, Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold) were examined. At the same time, the study includes the definitions and ideas of Avant-garde trend and alternative theater communities which aim to bind art and life. In this study, the contents and figures which cause the theater to be the art of the masses, are examined according to their historical periods.

The ideas and practices of native twentieth century theater and evaluation of theater art at the present time will be examined.

İÇİNDEKİLER

20. YÜZYILDA TİYATRONUN KİTLESELLEŞTİRİLMESİNE YÖNELİK DÜŞÜNCE VE UYGULAMALAR

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
ÖNSÖZ	x
GİRİŞ	xii

BİRİNCİ BÖLÜM

KİTLESEL TİYATRO HAREKETLERİNİN ORTAYA ÇIKTIĞI DÖNEMLER

1.1. RİTÜELİSTİK DÖNEM	1
1.2. ANTİK YUNAN	5
1.3. ORTAÇAĞ	12
1.4. RÖNESANS	19

İKİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYILDA TİYATROYU KİTLESELLEŞTİREN ÜÇ YÖNETMEN

2.1. SİYASAL VE KÜLTÜREL ORTAM	27
2.2. MAX REINHARDT	31
2.3. ERWIN PISCATOR	37
2.4. VSEVOLOD MAYERHOLD	43

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYIL TİYATROSUNDA KONVANSİYONEL TİYATRO KARŞITI DÜŞÜNCE VE UYGULAMALAR

3.1. AVANGARD AKIMLARIN TİYATRO ANLAYIŞI	48
3.2. ALTERNATİF TOPLULUKLAR VE UYGULAMALARI	54
3.3. AUGUSTO BOAL VE FORUM TİYATRO	60

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYILDA TÜRK TİYATROSUNDA KİTLESELLEŞMEYE YÖNELİK DÜŞÜNCE VE UYGULAMALAR

4.1. SİYASAL VE KÜLTÜREL ORTAM	66
4.2. İSMAİL HAKKI BALTACIOĞLU'NUN ULUSAL TİYATRO MODELİ	67
4.3. 60'LI YILLAR TÜRK TİYATROSU	77
4.4. SOKAK TİYATROLARI	83
SONUÇ	91
KAYNAKÇA	99
EKLER	106
Ek 1. Tarihsel Gelişim Süreci İçinde Tiyatro Sahneleri	
Ek 2. Sokak Oyunlarına İlişkin Fotoğraf ve Çizimler	

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
ev.	Çeviren
MMO	Makine Mühendisleri Odası
s.	sayfa
ss.	sayfadan sayfaya
y.a.g.e.	Yukarıda adı geçen eser
y.a.g.b.	Yukarıda adı geçen broşür
YKY	Yapı Kredi Yayınları

ÖNSÖZ

Öncelikle böylesine uzun tarihsel bir sürece yayılmış bir konuyu incelemek, buradan sonuçlar çıkarmak oldukça zorlu bir iş oldu benim için. Ancak 20. yüzyılda tiyatroyu kitleselleştirmeye yönelik düşünce ve uygulamaları değerlendirebilmek için de tarihteki tiyatronun kitleselleştiği dönemleri irdelemek özellikle gerekliydi. Bunu günümüz tiyatrosuna bağlamak ve pratiğe yönelik sonuçlar çıkarmak haddimi aşmak gibi olsa da bu gün ulaşılan noktada tiyatronun kitleselleşmeyle ilgili sorununu her zamandan daha fazla düşünmek gerektiği kanısındayım. Bunun tiyatroyla her düzeyde ilgilenenlere ait bir sorumluluk olduğunu düşündüğüm için bu cüreti gösterdim. Tiyatronun miadını doldurmuş bir sanat olduğunu, yapılacak pek bir şey olmadığını düşünseydim zaten böyle bir çalışma da olmazdı.

Tarihselliği içinde tiyatronun gelişim evrelerini incelediğimde hem öğrenmemi devam ettirdim hem de bu güne dair sorduğum sorular değişti. Bu soruların yanıtları kolay olmamakla birlikte bu gün tiyatroyu daha geniş kitlelerle buluşturmak için hangi biçim ve içerikleri kullanmak gerektiği üzerine daha fazla soru sormak gerekiyor. Bu noktada tiyatro eylemine geçmişte olduğu gibi bu gün de katkısı olan herkese çok şey borçlu olduğumuzu söylemek gerekiyor sanırım.

Tiyatro eğitimime katkılarından dolayı başta bölüm başkanımız Prof. Dr. Murat TUNCAY'a ve değerli hocalarıma, bu çalışmanın hangi yöntem ve doğrultuda sürdürülmesi konusundaki öneri ve düşünceleri ile bana yol gösteren danışmanım Doç. Dr. Semih ÇELENK'e, karşılaştığım her sorunda yanımda olan Güzel Sanatlar Enstitüsü Sekreteri Hanife GÜRBULAK, Öğrenci İşleri Bürosu Şefi Filiz AYGÜN'e, çalışmamın yazım ve dokümantasyon aşamasında bana büyük yardımlarda bulunan Hakan BİNTEPE'ye ve Füsun ÖZDİNÇER'e çevirileri ile çalışmama katkıda bulunan Bahar ÖZTOP'a, sevgisi, sabrı ve desteği için eşim Şenay Toprak'a ve emeği geçen herkese teşekkürü bir borç bilirim.

Günay Toprak

09.12.2006

*... "İnsan, kelimenin tam anlamıyla söylemek gerekirse,
ancak insan olduğu zaman oyun oynar
ve oyun oynadığı zaman, tam insan olur.,,*

Johann Christoph Friedrich Schiller

GİRİŞ

Tiyatro sanatının toplumsal işlevi, toplumsal yaşamın merkezinde konumlanmasına neden olan içerik yüzyıllardır büyük değişimler göstermiştir. Tiyatro gerçekleşmesi ya da tamamlanması için seyirciye ihtiyaç duyan yapısı nedeniyle diğer sanatlardan daha geniş bir kitlenin ilgisini (duygusal ya da bilişsel düzeyde) çekmek durumundadır. Tiyatro; bir hikaye ve onu oynayan oyuncu ve seyircisiyle birlikte bir yaşantıyı, geri bildirimli karşılıklı bir ilişkiyi ifade eder. Diğer sanat disiplinlerindeki tek uçlu bir ilişkiden çok farklı bir enerjinin açığa çıkması demektir bu. Tiyatro toplumsal yaşama, insanın eylemine, varlığını açıklamaya yönelik olduğu için de daha geniş bir kalabalığın katılımı açığa çıkan enerjinin yoğunluğunu arttırır. Nefeslerini tutmuş bekleyen seyirciler, hep birlikte gülünen durum ya da olaylar, sahne üzerindeki karakterler yazarken de oynanırken de tiyatronun kolektif bir bilinci ya da bilinçaltını dikkate aldığıın işaretidir.

Sahnenin toplumsal bir gerçeği ifade ettiğinin seyirci tarafından kabul edilmesiyle başlar tiyatro. Bu sınırsız oyun alanında sandalyeyi geyik yapabilirsiniz. Sıradan bir dal parçası sevgiliye sunulan bir gül de olabilir, düşmanı öldüren keskin bir kılıç da. Sekizgen bir han havlusuna benzer değişmez mimari yapısıyla Globe'da oynanan sayısız tragedya ve komedyalari düşündüğümüzde, tiyatronun bir hikayeyi oynayan oyuncudan ve seyirciden başka bir şeye ihtiyacı olmadığını daha net görebiliriz. Yeter ki hikaye kitlenin ilgisini çeksin, imgelemeniz tutarlı ve zengin olsun, oynayışınız da hünerli...

Tiyatronun yaşamı anlama, gerçekleri kavrama, toplumsal yönelişi değiştirme yönünde her dönem toplum üzerinde önemli etkileri olmuştur. Bu etki tiyatronun içerdiği araçlarla, (söz, hareket, taklit, hikaye etme) olduğu kadar anda gerçekleşen canlı bir eylem olma özelliğinden gelir.

Tiyatronun bitmiş tamamlanmış halini görmeye gelmez seyirci. Seyircisinin katılımıyla, yardımıyla gerçekleşir. Tiyatro bu anlamda bir sonuç değil, süreçtir.

Oyuncusuyla seyircisiyle birlikte yaratılan bir süreç. Çoğunlukla öngörülen zamanda biter. Ancak bazen tamamlanmaz bazen de uzayabilir. Bu seyirciyle kurulan iletişimin gücüne ve biçimine bağlıdır. Süreçte seyircinin fiziksel ya da düşünsel katılımı da etkilidir. Çok sıralı koltuklar, binlerce insanı içine alabilecek yapılar ya da büyük ve boş bir alan hep daha fazla seyirciye oynama arzusundan kaynaklanır. Aynı zamanda oyunun büyük bir topluluğa yönelik olarak hazırlandığını gösterir.

Tiyatronun bir süreç olmasıyla bağlantılı olarak geniş yığınlar için bir çekim yaratmasının nedeni, seyircinin tiyatroya müdahale (olumlu ya da olumsuz) etme şansının bulunmasıdır. Müdahale etme seyircinin hakkı olduğu kadar oyuncunun da hakkıdır. Oyuncu sahne üzerinden ya da oyun alanından kalabalığın nefes alışını, sessizliğini ya da kıkırdamasını hep oyununun içine katar. Gelebilecek her tepkiye de hazırdır, görmezlikten gelemez bir şekilde cevap vermek zorundadır.

Seyirci de bu eyleme yalnız katılmaktan pek hoşlanmaz. Büyük bir topluluk olarak katılım eğlenceyi de hazzı da tartışmayı da yükseltir. Bu aynı zamanda tiyatronun yalnızca zihinsel ya da duygusal olarak ilgi çekici olmasından öte, seyircinin bir arada olma arzusu, eylemi birlikte gerçekleştirmeye dair duyduğu güçlü istektir. Toplumsallaşmaya uygun eylemdir.

Tiyatronun ilgi çekici olmasındaki bir başka neden onun oyunu (Huizinga'nın tanımladığı anlamda) özelliğinden gelir. Basit haliyle, oyun oynamanın zevkli, heyecanlı ve eğlenceli yanını tiyatronun temsil etmesinde bulur seyirci. Tiyatro, oyunun oynayanla sınırlı dünyanın içerdiği gizin açığa çıkarılmasıdır. Bu giz oyuncunun oyunundaki taklide dayalı (kendini değil başkasını oynamak) hüneri olduğu kadar oyunun sonucuna duyulan merakla da ilgilidir. Seyirciye, kendini anlatma iddiasındaki tiyatro, onun bildiği ya da bilmediği özelliklerini sahneye getirirken güldürebilir, düşündürebilir ve böylece kimliğine, varoluşuna dair gizlerini de açığa çıkarır. Bu üstün bir eylemdir. Tiyatro eğlenmek olduğu kadar bilmeyi ve öğrenmeyi de içeren felsefi bir alana aittir.

Tiyatro toplumsal olana yöneliktir. Bir kahramanın yaşamını sahneye getirirken bile onun olumlu ya da olumsuz davranışlarını, gülmeye ya da acındırmaya yönelik olarak ele alışında toplumsal bir bağlam mutlaka vardır.

Böylece, toplumun içinde yer aldığı ya da karşı karşıya kaldığı gerçekliğe dair eyleme yönelik bir düşünce oluşması sağlanır. Çünkü sanat, nesnel gerçekliğin estetik imgeler halinde ortaya çıkarılmasıdır. Gerçeklik sanatsal ifadelerle kavranır. Toplumsal olaylar durumlar değişse bile sanatın hiç değişmeyen özelliği gerçekliği anlatmaktan hiçbir zaman vazgeçmemesidir. Bertolt Brecht sanatın görevi konusunda şunları söyler:

“Tiyatromuz anlama heyecanını kıskırtmalı, gerçekleri değiştirmenin kıvancını duyurmalıdır insanlara. Seyircilerimiz yalnızca Prometheus’un nasıl kurtarıldığını duymakla kalmamalı, aynı zamanda onu kurtarmanın sevincine katılacak yolda eğitilmeli. Tiyatromuzda, arayıcıların, bulucuların duydukları bütün sevinç ve mutluluğu kurtarıcıların duyduğu yüce başarıyı duymaları öğretilmeli insanlara.”¹

Bertolt Brecht’in epik tiyatrosu yaşamın, daha iyi bir dünya (bu ideolojik olarak tanımlanmıştır) doğrultusunda yeniden kurulması için değişebilirliğini gösterir. Oysa onun karşı çıktığı Aristotelesçi dram anlayışı ise seyirciyi duygulandıracak süreçlerle toplum düzenine uygun bir rahatlamayı sağlamaya çalışır. Burada tiyatronun görevi yine daha iyiye dönüktür. Ancak, seyirciden beklenen şey günlük olaylara değil de evrensel olana yönelmesidir. Sağlanan rahatlama dinsel törenlere özgü bir uyum, denge, yaşamı kontrol altına alma eylemidir. Bu noktada Aristotelesçi dram, tiyatral eylemin yönünü ve içeriğini bir tapınma eylemi gibi oluştururken Brechtçi zihinsellik ise analiz etmeye ve değişimin dinamiklerini göstermeye çalışır.

Duygunun ve zihinselliğin tragedyadaki bir aradalığının en yüksek sanat yapıtı olduğunu ileri süren Nietzsche bunu Apolloncu ve Dionysoscü bileşimle açıklar. Nietzsche’ye göre evrende ve sanat eserinde bir arada bulunan Apollon ve

¹ Ernest Fischer, **Sanatın Gerekliliği**, Çev: Cevat Çapan, Kuzey Yayınları, Ankara 1985, s. 8.

Dionysos iki karşıt gücü temsil eder. Sanatın gelişimi bu iki gücün çatışmasından ve birliğinden oluşur. Apolloncu öge, doğanın tasarımlarının, görünen olayların açıklanmasına bilinmesine yardım eden bir bilgeliğe karşılık gelir. Biçime hükmeder. Dionysoscucu öge ise ilkel tapınımlardaki kendinden geçmeye, esriklige, neşe içinde birlikte olmaya ve sevince karşılık gelir. Toplum Dionysos'un etkisi altında bir araya gelir. Kaynaşmanın, doğanın coşkunu içine sarmaş dolaş olmanın mutluluğunu yaşar. Apollon dış biçime egemendir. Yontu sanatında kendini en fazla gösterirken, Dionysos dış biçimi olmayan müzik ile bağlantılıdır.

“Uyarılmış istekleri ve acılı coşkusu ile Dionysoscucu sanat ölçülü denetimli Apolloncu sanatı gereksinir. Apolloncu sanat ise Dionysosçu sanatın coşkusu, ateşini gereksinmektedir. Tragedya bu iki öğeyi soylu bir biçimde birleştirir. Bu birleşimde hem Antigone hem de Cassandra vardır. Tragedya epik şiirin ustalıklı, ölçülü biçimiyle koro şarkısının ve dansının coşkusu el ele vermiştir. Koro, tanrı Dionysos'un coşturduğu kalabalıktır, büyüleyicidir, kendinden geçiricidir. Apollon ise sahneye, duru, arı, anlaşılır şiire egemendir. Doğadan gelen güç Apollon'dan gelen disiplinle biçimlenmiştir.”²

Nietzsche'ye göre bu bileşim, tragedya zamanla Dionysoscucu öğenin çıkartılmasıyla gücünü kaybeder. Karakterlerle ve olayların aktarımında gerçekliğin ayrıntılı ifadesi, tragedyadaki mitin ortadan kalkmasına, düşüncenin öne çıkmasına neden olmuştur. Nietzsche bunun sorumluluğunu da Sokrates'ten gelen bir etkiyle yapan Euripides'e yükler.

“Euripides, dramı yalnız Apollonca üzerine kurmak için ağır basan Dionysosca olmayan tutumu, doğacılığa ve sanata aykırı öyle bir yola girmişti ki bu bir sapmadır. Sokrates'in en yüksek yasasına 'güzel olmak için usa uygun olmak gerekir'e dayanarak Euripides, elinde bireysel ve doğrulanmış ne varsa hepsini bu ilkeye uydurdu. Dil, karakter, dramın kuruluşu, koro müziği... Sofokles'in tragedyasıyla karşılaştığımızda Euripides'te ozanca bir eksiklik bir geriye dönüş görürüz.”³

² Sevdâ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982, s. 188.

³ Friedrich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul 1996, s. 73.

Bu değişim sanat eserinin ritüellere özgü bir toplum dini olma özelliğinden kopuşu anlatırken bir yandan da sanatçının eserinde öznel düşüncesini bir şekilde belirttiğini gösterir. Artık olay, bir tapınmadan çok sanatçının yine topluma ve yaşama dair öngörülerini içeren bir zihinselliğe sahiptir.

Sanat eseri öznedir. Ancak yine topluma yöneliktir. Sanatçı eserindeki dili, karakterleri, olayları kendi belirler, kurguyu kendi yapar. Bütün bu tercihleri topluma yönelik bir duyguyu bir düşünceyi aktarmak içindir. Sanat eseri sanatçının elinden çıktıktan sonra Kandinsky'nin dediği gibi *“bağımsız bir hayata kavuşur, kişilik haline gelir, zihin soluyan bir özne”* olur.

Değişen toplumsal koşullarda birbirinden farklı içerik ve biçimler gösteren sanat eserlerinin ortaya çıkması da bu özelliklerle ilgilidir. Toplumsal yapının farklı katmanlara bölünmesi; beklenti, çıkar ve isteklerin çeşitliliğine yol açar. Yaşama herkes aynı yerden bakamaz. Özellikle sınıflı toplumlarda bu böyledir. Sanat toplumsal katmanların düşünceleri doğrultusunda işlev görür. Sanatçının eseri de bir düşünce ürünü olduğundan toplumsal bir karşılığı mutlaka vardır.

Sanatın toplumsal değişim dönemlerinde kitleyle olan ilişkisi daha yoğundur. Değişime neden olan dinamiklerin anlaşılması, olayların açığa çıkarılması, toplumsal yönelişin belirlenmesi açısından sanat topluma yol gösterici bir işlev yüklenir. Kitleler üzerinde etkilidir. Kitlelerin üzerindeki etkisi resmi ideolojinin anlaşılması ve yayılması yönünde de kullanılabilir, radikal düşüncenin sözcülüğü yapan politik bir içerik de kazanabilir.

“Sanatın önemli dönemlerinin neredeyse değişmeyen özelliklerinden biri yönetici sınıfın ya da gelişen devrimci sınıfın düşünceleriyle yaratıcı güçlerin gelişmesi ve toplumun genel yararı arasında bir çelişme olmamasıdır. Böyle dengeli dönemlerde yeni, uyumlu bir birliğin çok yakında gerçekleşeceği ve tek bir sınıfın çıkarlarının herkesi çıkarı anlamına geldiği inancı vardır. Büyülü bir düş içinde yaşayan sanatçı, her şeyi kapsayan bir toplu yaşama düzeninin haberciliğini yapar.”⁴

⁴ Fischer, a.g.e., s. 49.

Değişmesi gereken bir toplumsal yapının çürümüşlüğüne, parçalanmışlığına ve bozulmuşluğuna önce sanat eserinde rastlarız. Yeni olanın izini belirtirlerini de yine sanat eserinde karşımızda buluruz ilk kez. Bu öncüllük, şimdiki daha iyiye doğru değiştirmek ve yeniyi kurmak isteyen toplum için sanat bir çekim merkezi olur. Sanat ile alıcısı daha bir yakınlaşır, toplumsal bir enerjinin açığa çıktığı bir eyleme dönüşür.

Kitleselleşmeyle ilgili sorunu daha iyi açıklayabilmek için tarihsel süreçteki tiyatro hareketlerini inceleyebilmek böylece tiyatro sanatının toplumsal işlevi ile toplumsal yaşamın merkezine konumlanmasına, kitleselleşmesine hangi etkilerin, yaklaşımların yol açtığını belirlemek gerekiyor.

Çalışmada bu bakıştan hareketle öncelikle, tiyatro tarihindeki en kitlesel tiyatro hareketlerinin olduğu dört dönem (Ritüelistik Dönem - Antik Yunan – Ortaçağ ve Rönesans) incelenecektir. Tiyatro tarihine böyle sıyrılmalı bir bakış, tiyatro ile kitleselleşme arasındaki nedenselliği ortaya çıkarabilmek için düşünülmüş bir kurgudur. Bu dört dönem; tiyatronun toplumsal yaşamın merkezinde konumlanması, belli bir sınıfa ya da gruba ait bir etkinlikten öte tüm topluma yönelik bir eylem olarak görülmesi bakımından ortak yönler içerir ve bu nedenle seçilmiştir.

Kitlesel tiyatro hareketlerinin olduğu dönemlerden çıkarılan sonuçları 20. Yüzyıl Tiyatrosundaki uygulamalarda arama, çalışmanın yönelişini belirlemiştir. M. Reinhardt, E. Piscator ve V. Mayerhold'un kendilerine özgü sahneleme estetikleri, alternatif tiyatro hareketleri ve sokak tiyatroları bir anlamda 20. Yüzyılda kiteselliği oluşturan öz ve biçim açısından yaşamla sanatı bir araya getiren uygulamalar olarak çalışmanın ana konusunu oluşturmuştur.

Ayrıca, tiyatronun kitleliliğinin, yüklendiği amaç ve görevlerle ilgisinin olup olmadığı ve bir görev (siyasal ahlaksal) yüklendiğinde nasıl bir oyun-seyirci ilişkisine yol açtığı üzerinde durulacaktır.

Bir başka açıdan bu çalışma, tiyatronun gerçekleştiği mekanların tiyatroya katılımı ne ölçüde etkilediğinin belirlenmesine de yöneliktir. Tiyatronun toplumsal yaşamdaki yeri, onun nerede yaşandığıyla ilgili olduğu kadar nasıl yaşandığıyla da ilgilidir. Bu çerçevede, bir tören alanında gerçekleşen “*eylem*” ile kent devletlerdeki herkesi içine alabilecek büyüklükteki arenalarda sunulan gösterilerin aynı işlevselliği taşıyıp taşıyamayacağı; saray ve kilise içine alınan tiyatro ile gezici toplulukların açık alanlardaki gösterilerindeki oyun seyirci ilişkisinin nasıl olduğu üzerinde durulacaktır.

İncelemedeki içeriğin belirlenmesinde kullanılan yöntem tiyatro tarihinde belli dönemlerdeki içerik ve biçim ile oyun-seyirci arasındaki bağ, tiyatronun yaşantı ya da zihinsel bir kürsü olarak seyirci üzerindeki etkileri, belli bir görevle yüklendiği dönemlerdeki seyirciye karşı tutumu, ticari kaygıların kiteselleşmeye olan etkileri, alternatif kültür bağlamında tiyatronun yaşamdaki yeri ve bir icracı olarak oyuncunun sosyal statüsü, seyirciyle kurduğu ilişkideki konumundan oluşur.

BİRİNCİ BÖLÜM

KİTLESEL TİYATRO HAREKETLERİNİN ORTAYA ÇIKTIĞI DÖNEMLER

1.1. Ritüelistik Dönem

Oscar Wilde “*hayat sanatı taklit eder*” diyerek sanatın yaşam, insan, toplum üzerindeki etkisini belirtir. Aynı zamanda bu değerlendirme, sanatın-sanatçının üstün algı düzeyi ve onun sonsuz ifade olanaklarının bir anlatımını çağırıştırır. Paradoksal bir biçimde sanatın dayandığı temel nokta da taklittir. Yaşamın görünen ya da görünmeyen gerçeğin taklidi. Bir davranış biçimi olarak taklidi içeren oyunu Huizinga oyunun doğası üzerinde yaptığı çalışmasında insanın bu davranışını içgüdüsel bir eylem olarak açıklar. Hayvanlarda da, insanlarda da görülen bu içtepinin ortak özelliği olarak da “yaşamın provasını yaparak”⁵ daha ciddi durumlara oyun aracılığıyla hazırlanmasını gösterir.

Daha önceleri benzer bir açıklamada Schiller, “Estetik Üzerine” adlı araştırmasında 15. mektubunda taklidi barındıran oyun içtepisinin insanın estetik insan olması yönündeki işlevini anlatır. Oyunun sadece ahlaksal ve duygusal olmayıp ikisini de barındıran bir harmoni olduğunu, güzelin de bu sentezde bulunduğunu, insanın insan olma sürecindeki oyunun önemini özgürleştirici işlevinin eğitsel yanını

¹ İdeolojik olarak farklı bir zemine otursa da, özgürce denemeyi barındırmayı oynayarak öğrenme gibi zihinselliği içerir. Buradaki yaşamın provası olarak nitelenen oyunun işlevi daha sonra 20. Yüzyılda A. Boal’in Forum Tiyatro kuramı ve uygulamalarında inceleyeceğimiz “yaşamın provasından” farklıdır.

belirtir. Schiller'e göre oyun "güzel sanatın ve daha güç olan yaşam sanatının bütün yapısını taşır."²

Huizinga taklide dayalı ritüel kökenli oyunları, oyunun bir üst biçimi olarak farklı bir kategoride değerlendirir. Bu törenlerin evreni, varoluşu ve kozmik olayları içermesi açısından topluluk üzerindeki etkisinin mistik düzeyde gerçekleştiğini belirtir.

*"Eski uygarlıkların tapınlarındaki kutsal temsillerle çocuk oyunları kıyaslandığında belirginleşmesi çok güç olan ve daha bir 'oyunun içinde' yer alan ruhani bir unsurla karşılaşırız. Kutsal temsil bir görünüşün gerçekleştirilmesinden daha fazla bir şey olduğu gibi, simgesel gerçekleştirilmeden de daha fazla bir şeydir: Mistik bir gerçekleştirilmedir. Görünmez ve sözle anlatılmaz bir şey burada güzel, gerçek ve kutsal bir biçime bürünmektedir. Tapınıya katılanlar eylemin yüce bir mutluluğu somutlaştırdığına ve onların alışılmış hayatlarından daha yüksek bir düzeni devreye soktuğuna inanmışlardır. Bununla beraber bu gösteri yoluyla gerçekleştirme gene de her açıdan oyunun formel vasıflarını korumaktadır. Güncel olarak belirlenen bir mekanın sınırları içinde sahneye konulmakta ve bir bayram gibi, yani neşe ve özgürlük içinde oynanmaktadır. Görkemini dışarıya, olağan dünyaya yansıtmakta ve bayramı kutlamış olan grup için bir dahaki kutsal dönem gelene kadar, güvenlik, düzen ve refah sağlamaktadır."*³

Oyunun bu üst biçimindeki törensel nitelik, onun toplum tarafından benimsendiğini ve eksiksiz katılım ile gerçekleştirdiğini bize gösterir. Bilinmeyen karşısındaki eylem birliği, varlığı sürdürmek ve yaşamı kontrol altında tutmak amacını taşır. Aynı zamanda topluluğun yaşam bilgisinin aktarıldığı bir kültür taşıyıcısıdır. Eylem bir arınma, rahatlama olduğu kadar topluluk duygusunun en üst düzeyde gerçekleşmesidir.

Tiyatronun ilk kaynaklarının bu ritüel törenlerde bulunduğu pek çok araştırmacı tarafından paylaşılır. İncelemenin kapsamı dışında kaldığından bunun ile

² İhsan Turgut, **Sanat Felsefesi**, Bilgehan Yayınevi, İzmir 1991, s. 59.

³ Johan Huizinga, "Homo Ludens", **Sanat Dünyamız Dergisi** (Oyun Kültürü Özel Sayısı), Sayı: 55, s. 16.

ilgili düşüncelere girmeyeceğiz. Daha çok ritüellerin, oyunsu diyebileceğimiz özelliklerinden yola çıkarak, döngüsel içeriği ve biçimi, toplumla olan ilişkisi, zamanı, oyunun geçtiği mekan ve oyuncusu üzerinde çalışmamız sürecek.

Kabile ya da cemaat diyeceğimiz küçük toplulukların yaşamı anlama, onu sürekli kılma, kendi lehine olarak düzene sokma eğiliminin bilinmeyen güçlerle anlaşma-hesaplaşma yolu olarak düzenli periyotlarda gerçekleştirilen ritüellerde dramatik öz, ikili bir çatışmayı barındırıyordu. Avcı göçebe topluluklarda iyi-kötü, ölüm-yaşam, av ve avcı arasındaki çatışma içeriği belirlerken, tarım toplumlarında doğanın döngüselliğini belirten, ölme dirilme, yaz kış, yeni yıl eski yıl arasındaki çatışma dramatik özü oluşturur.

“İkel insanın av oyunlarında tiyatronun üç temel ilkesini buluruz: Taklit, eylem ve topluca katılma. Avcı avını avlamak için önce bir hayvan postuna bürünür ve hayvanın hareketlerini taklit ederek yakınına gider avını öldürürdü. Sonra köyüne döner nasıl avladığını ötekilere anlatacak bir hareketler düzenine girerdi. Bu eylemdir. Avcı ya da avcılar dans ezgi ve hareketle oyunlarını sürdürürken ateşin çevresine seyredenler bazen el çırparak bazen doğrudan doğruya ortadaki oyuna girerek avın uğurlu olmasını sağlamak için dans ederlerdi. Bu da topluca katılmadır.”⁴

Toplu katılım bu törenlerin temel karakteristiğidir. Tören birlikte düzenlenir. Topluluk duygusu perçinlenir, geleceğe ve şimdiye dair beklenti ve istekler yenilenir. Böylece yaşamın devamlılığı garantiye alınır, geleceğe dair umutlar topluluk tarafından benimsenir. Katılım eksiksiz olmak zorundadır. Kutsal törene katılmamanın karşılığı gerçek yaşamda ise toplum dışına bırakılmaktır. Oynayan ve seyreden arasındaki durağan ilişkiden çok herkesin katıldığı, toplu bir eylemdir. Toplu katılıma olanak veren bir düzenlemesi vardır. Katılımcılar arasında statü ve hiyerarşi farkı gözetilmez. Son derece demokratik bir işleyiş söz konusudur.

Biçimsel olarak da bu kutsal törenler oyuna aittir. Günlük hayatın dışında konumlanması, belli bir ciddiyetin, kurallı bir düzenin varlığı, heyecan ve gerilimin

⁴ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi**, Cilt: 1, s. 18.

eşlik ettiği bir neşe duygusunun katılanlar tarafından paylaşılması, günlük gerçeklikten farklı davranma, başka türlü olma bilinci hep oyuna ait özelliklerdir.⁵ Bir seyirciye göre düzenlenmemiş oluşu, kendinde amaçlılığı, oynayanın ve seyredeninin bir ve aynı oluşu onu dramaya yaklaştırır.

“Kutsal eylem bir dromenon, yani kendi kendini yapan bir şeydir. Temsil, bir drama yani kendi kendini yapan şeyin bir gösteri veya bir yarış haline bürünmesidir. Eylem kozmik bir olayı yalnızca temsil olarak değil, aynı zamanda kimlik belirleme olarak da yeniden üretir. Bu olayı tekrarlar. Tapını eylemde simgeleyen etkiyi belirler. İşlevi basit bir taklit değil de bir dahil olma, katılmadır.”⁶

Kutsal törenler doğanın döngüsellığı içinde belli dönemlerde yapılır. Bunun zamanın işaretleri, doğanın dönüşümlerine denk düşer.. Günün uzamasının ve baharın gelişinin başlangıcı sayılan 21 Mart ile 25 Aralık 6 Ocak arasındaki oniki gün gibi tarihler, bu kutsal törenlerin ortak zamansallığına ait örneklerdir. Törenlerin düzenlendiği mekan topluluk yaşamın buluşma yerleri ya da kutsallığı herkes tarafından kabul edilmiş yerlerdir. Mekanın temel özelliği herkesi içine alabilecek büyüklükte, genişlikte olabilmesidir. Bu tür törenlerin oyun düzenlerine en uygun demokratik yapı da dairesel şekildir. Herkesin bir ve eşit olduğu merkeze olan mesafenin aynı olduğu, katılımı açık tutan dairesel düzenleme eşitliği vurgular, hiyerarşiye karşıttır. Merkezdeki ateş ya da sunak törenin kutsallığını belirtir, günlük yaşamdaki sıradanlığın dışında herkese ait olan özel bir alan duygusunu yaratır.

Kutsal törenler tiyatro öğelerini ve oynanışı içerir. En önemli özellik oynanışın taklide dayalı olmasıdır. Hayvan postuna bürünmüş oyuncu hayvanın hareketlerini, sesini ritmik bir düzen içinde taklit ederek topluluğun karşı karşıya olduğu güçlerin ya da evrenin anlatımını gerçekleştirir. Simgesel düzeyde de olsa oyuna ait hikaye etme, maske, dans, boya, müzik ve aksesuarlar bu anlatımı destekleyen, temsil karakterini öne çıkaran taklide ait unsurlardır.

⁵ Huizinga, a.g.e., s. 16.

⁶ Huizinga, a.g.e. s:17

Burada taklit temel unsurdur. Oyuncu ya da oyuncular kendinden başka olanı, hünerli bir biçimde oynayarak, doğaya, evrene bilinmeyene beklentileri doğrultusunda hakim olmaya ya da denge kurmaya çalışırlar. Tören, sonuçtaki rahatlama ve huzur olduğu kadar süreç ve oyuna katılma duygusu törenin bir yaşantı olmasını getirir. Yaşantı pasif bir katılımdan daha fazlasıdır. Toplu katılım her törenin olmazsa olmazı, etki gücünü artıran bir öğedir. Toplumsallaşma da tören, herkesi içine aldığı sürece gerçekleşir.

1.2. Antik Yunan

Tiyatroya ait kuramların ilk çıktığı dönem olma açısından önemlidir. Antik Yunan ilkel topluluklardan daha fazla bir şey demek olan kent-devletlerden oluşur ve modern yaşama ait bir arada yaşamın ilk örnekleridir aynı zamanda. Siyasal yapısı, hiyerarşik düzeni, örgütlenmesi ve ideolojisi ile daha büyük bir insan topluluğunun bir arada yaşamasıdır. Belli ölçüde vatandaşlarının denetimine açık olan, siyasal iktidarın devamı da, vatandaşlarının üzerindeki etkisine, sosyal ve kültürel olarak ortak düşünce ve eylem birliğini oluşturmasına bağlıdır. Aynı zamanda bu devletin gücünü belirler.

Antik Yunan dünyasında tiyatronun işlevi güçlü devlet yapısının toplum üzerindeki egemenliği ve kontrolüyle yakından ilgilidir. Tiyatronun devlet tarafından manipülasyonu, ahlak eğitimi ve kültür yapıcı olarak toplumsal yönelişin belirlenmesi doğrultusunda olmuştur. Bu durum sanatın egemen ideolojiyle olan bağına da iyi bir örnek oluşturur.

“Siyasal iktidarın, toplumun tümü üzerindeki meşruluğunun en önemli kaynaklarından biri, özellikle erken devlette mitos, kült ve ayin-törenlerde yansıyan ideolojidir. Kuşkusuz ideoloji salt bu olgularda yansımaz. Ancak mitos ve kültün (ve bunların uygulayım alanını oluşturan ayin-törenin) toplumsal tarihi yeni bir düzlemde yeniden örgütleme, toplumsal tarihin sürekliliğini sağlamaları, onları siyasal iktidarın payandalanmasında eşsiz bir araç kılmaktadır. Öte yandan yöneticinin mitoslarla ve mitosların yeniden yorumlanması yoluyla kutsallaştırılması ve ayinlerin merkezi konumunda

oluşu, iktidarını toplumun tümünün gözü önünde doğal ve meşru kılar.”⁷

Kabile toplumlarının kutsal törenlerinden izlerini bulduğumuz tiyatronun antik Yunan dünyasındaki yeri farklıdır. Tiyatro biçim ve içerikle ilgili belirlenen kurallar çerçevesinde toplumsal yaşamın, kent yaşamının merkezinde yerini almıştır. Pek çok araştırmacı tiyatronun Dionysos’a ait ritüellerden çıktığını belirtir. Tiyatro yaşantısı bu dönemde çeşitlilik gösterir.

Bir yanda ilkel topluluklarda gördüğümüz doğanın yeniden canlandırılmasıyla ilgili ritüelleri kapsayan töreni, şenlikli, toplu katılımı gerçekleştiren festival ruhunu yansıtan olaylar, değişmeyen yapısı ve içerikleriyle her kültürde bugün bile karşımıza çıkar. Bunlar, zamansallığı doğanın değişim dönemleriyle aynı olan, neşe duygusunun egemen olduğu, yaşamın devamlılığını kutlayan ve şenlikli yapısıyla tiyatroya özgü bir türden çok Pagan dönemlerin animist doğaya hükmetme amacını taşıyan ayin karakterli oyunlar olarak nitelendirilebilir. Toplu yapılan bir tiyatro eylemine benzeyen bölümlerden oluşur.

Diğer yanda ise Aristoteles’in biçim ve içerik kurallarını Poetika’da belirttiği tragedya ve yine aynı eserde az da olsa söz ettiği komedyaya olarak iki tür bulunur. Satir oyunları burada tragedya ve komedyaya olan ilişkisi açısından bir tür olarak değerlendirme içine almayacağız. Çünkü Satir oyunlar hem tragedyanın ve komedyanın oluşmasına dair etkileri tartışmalıdır.

George Thomson ritüel törenlerin genel olarak uygulandığı kalıbın tragedyaya ve komedyaaların kurgularına denk düştüğünü belirtir...

“Tragedyadaki pompe bölümü, paradoks ile karşılaşmaktadır. Erginlenen adayın ölümü de erginlenmiş olarak yeniden doğumu hem sırları öğrenmesini gerektirir, hem de bir sınama, agondur. Bu tragedyada baht dönüşü, peripetia ile karşılaşılır.

⁷ Sibel Özbudun, **Ayinden Törene**, Anahtar Kitaplar, İstanbul 1997, s. 61.

Adaya kutsal eşyaların gösterilmesi, kabile gizlerinin, totemci klandan kalan izlerinin gösterilmesi tragedyadaki anogrisis tanuma ögesine denk düşer. Adayın gizemli simgeler hakkındaki bilgisini sınamak üzere sorulu yanıtli konuşmalardan oluşan bir sınav yapılır. Bu tragedyalardaki stichomythia denilen soru yanıt konuşmasının kalıntısı gibi görünmektedir. Adayın erginlenmiş bir birey olarak dönüşü olan komos, tragedyadaki exodos bölümüne denk düşer.”⁸

Bu tespit bize, Antik Yunan tiyatrosundaki iki asal türün, tragedya ve komedyanın ritüelle bağıını gösterir. Bundan sonra araştırmanın asıl konusu olan tiyatronun toplum üzerindeki etkisi ve görevinin ne olduğu üzerinde yoğunlaşacağız. Süre giden ritüel kökenli Dionysos şenliklerini bir yana bırakırsak, komedya ve tragedya, seyirciyle kurduğu ilişkisindeki farklar açısından değerlendireceğiz.

Tragedyanın Aristoteles tarafından belirtilen görevi toplumsal yarar sağlanmasıyla ilgilidir. Tragedyada sözü edilen toplumsal görev Kathartik etki ile sağlanır. Kathartik etki ritüellere özgü bir arınma, rahatlamaya karşılık gelir. Ancak, tragedyalardaki olay örgüsü, ritüellerden farklı olarak mitolojik kahramanların davranışları üzerine kurulmuştur. Tragedyanın konu ve hikayeleri, toplumun bildiği ortak mitlerden oluşur. Şiirin gücü ile yaşamı hikaye edilen mitolojik kahraman, seyircinin kendisine yakın hissedebileceği, özdeşleşebileceği ortalamanın üstünde olumlu bir kişiliktir. Bu kahramanın, bilerek veya bilmeyerek yaptığı bir hata veya aşırılıktan dolayı yıkıma uğramasıyla trajik bir sonuç doğar, topluma önerilen ahlaki ders çıkar;

“Koro:

*Ey insan! Temkinli bir akıl, mesut olmanın birinci şartıdır;
Tanrulara saygı göstermeyi asla unutma! Gurura kapılanlar,
büyük sözlerinin cezasını ağır darbeler yiyerek çekerler;
böylece ihtiyarlıkta akıllı olmayı öğrenirler.”⁹*

Tiyatronun toplumsal bir yarar sağlanması gerektiğini savunan Aristoteles, bunu bir tıp terimi olan Katharsis’le açıklamıştır. Merkez karaktere özdeşleşme

⁸ George Thomson, **Aiskhylos ve Atina**, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul 2000, ss. 196-198.

⁹ Sofokles, **Antigone**, Çev. Sabahattin Ali, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995, s.92

aracılığı ile tragedyanın seyirci üzerinde yaratacağı duygu ve heyecanlar, dramatik temsil sürecinde tüketilir. Ardından gelen rahatlama ile toplumsal yaşamdaki zararlı düşünce ve duygulardan (aşırılık, gurur vb...) kurtulacağını ileri sürer.. Tragedyanın toplumsal bir görev üstlenmesi, onun içerik ve biçimsel özelliklerini belirleyen temel unsurdur.

Antik Yunan tiyatro yaşantısında diğer önemli tür de komedyadır. Başlangıçta birbirlerinden bağımsız küçük kaba taklit oyunlarını içeren komedyalar, gezici oyuncuların doğaçlamaları, Megara ortaoyunları ve Dor komedyalarının etkisi ile gelişmiştir. Tragedyaların yapısal düzenlemelerinden de etkilenen komedyalar, edebi bir tür olarak yarışmalarda yerini alır. Doğanın mevsimsel dönüşüm dönemlerindeki üreme ritüelleri ile yakın ilişkisi vardır. Belirgin bir neşe duygusu, toplu katılım onun genel karakterini belirler. Toplumsal bir eylemdir. Tragedya ve komedyalarla oluşan toplumsallık ve düzen duygusunun ilk kaynakları Dionysos şenliklerinde bulunur.

“Komos, Attika'nın kent ve köylerinde yapılan bir alaydır. Dionysos bayramlarında halk bol şarap içtikten sonra, acayip kılıklarda sokaklarda dolaşır, başta flüt çalan bir adamın arkasında alay halinde açık saçık türküler söyleyerek kaba ve müstehcen hareketlerle çilgınca oynayarak yolda ona buna sataşır kentin ileri gelenlerini alaya alarak yürürdü.”¹⁰

Komedyalar, Eski Komedyanın en ünlü yazarı Aristophanes ile birlikte kaba saba, açık saçık, ucuz bir eğlenceden kurtulup toplumsal yaşamın, günlük yaşamın ve politik olayların özgürce tartışıldığı bir tür haline gelir. Taşlama ve eleştiri eski komedyanın temel özelliğidir ve toplumsal bir amacı vardır.

Komedyanın hedefi, kendi çıkarlarını düşünen yöneticiler, Atina'yı sürekli savaşa sürükleyen politikacılar, generaller ve demagoglardır. Günlük olaylar ve ünlü kişiler komedyanın malzemesidir ve gülmenin hedefi olurlar.

¹⁰ Aristophanes, **Barış Oyunları**, Çev: Azra Erhat, Hürriyet Yayınları, İstanbul 1975, s. 9.

Antik Yunan döneminde tiyatronun *tragedya* ve *komedya* olarak edebi iki türe dönüşmesi, bu iki türün farklı toplumsal amaçlara hizmet ettikleri anlamına gelmez. Ancak tragedya devlet ideolojisinin toplumsal alana yayılması amacıyla kullanılmasına karşı komedya işleyişteki haksızlıkları, çelişkileri eleştirmede ve açığa çıkarmada halkın elindeki bir silah gibidir. Tragedya da komedya da kent-devlet yapılanmasındaki büyük bir kitlenin yararına toplumsal bir işleve sahiptir. Bu işlev genel anlamda kabul gördüğü için devlet tarafından düzenlenen yarışmalarda sahnelenecek oyunları halk jürisi belirler. Oyunların sahnelenmesi belli kurallar çerçevesinde yürütülür. Devlet ödeneği, koronun seçiminde ve masrafların karşılanmasında halkın desteği, tiyatronun kent yaşamındaki önemi yönünde işlevselleşir.

Aristoteles'in ortalamanın üzerindeki kişilerin yaşamını konu eden (mitolojik kahramanlar, tanrılar, krallar vb.) tragedya ile ortalamanın altındaki kişilerin ilişkilerini (köleler, askerler, fahişeler...) konu alan komedya olarak ikiye ayırdığı tiyatro, toplumsal yarar ve ahlak eğiticiğini önde tutar.

Tragedyadaki katharsis kavramıyla ortaya çıkan, toplum yararına zararlı duygu ve düşüncelerden kurtulma, Atina yurttaşlarının bireysel eğitiminin, davranış biçiminin nasıl olması gerektiğinin öğrenilmesidir. Aynı zamanda resmi ideolojinin, toplum üzerindeki etki gücü yüksek olan tiyatro tarafından yaygınlaştırılması anlamını taşır. Devletin tiyatro üzerindeki etkisi bağlamında Azra Erhat, “tragedyanın bir devlet dini olduğunu”¹¹ ileri sürer. Buna karşın komedyanın devlet mekanizmasındaki aksaklıkların, yönetimle ilgili zaafaların tartışıldığı politik bir eleştiri platformu özelliği vardır ve komedya toplumsal yarar ilkesi içinde olaylar ve politikalara seyircinin dikkatini çeker. Gülmece yoluyla Atina yurttaşının tavır almasına ve kamuoyu oluşmasına katkıda bulunur. Komedya, toplum yaşamına zararı dokunabilecek bir davranışın, toplum tarafından fark edilip gülme ile cezalandırılması üzerine kurulur. Bir üstünlük duygusudur. Bilinç düzeyinde gerçekleşen toplumsal bir harekettir. Henri Bergson, “gülme, kalbin bir anlık

¹¹ Aristophanes, *y.a.g.e.*, s. 10.

susuşudur”, der. Ciddi tragedya, korku ve acıma duygusu uyandırarak arınmayı sağlamayı amaçlarken, komedyaya, gülme için gerekli olan zihinselliği içerir.

“Genellikle gülmeye eşlik eden duygusuzluktan söz edelim. Öyle görünüyor ki komik çok dingin, çok düzgün bir ruha rastladığında etkili olabilir. Aldırmazlık onun doğal ortamıdır. Gülmenin heyecandan daha büyük bir düşmanı yoktur. Örneğin bizde acıma hatta sevgi uyandıracak bir kişiye gülemeyiz demek istemiyorum; ancak güleceksek bir süre bu sevgiyi unutmak, bu acıma duygusunu susturmak gerekir. Komiğin tüm etkisini göstermesi için yüreğin uyuşturulması gibi bir şey gerekiyor.

Çünkü komik arı zekaya seslenir. Ancak bu zeka öteki zekalarla ilişkide kalmalıdır. İnsan komiğin tadını tek başına alamaz. Gülmemiz her zaman bir grupla birlikte ortaya çıkar.”¹²

Eski komedyanın taşlama ve eleştirideki özgürlüğü güçlü Atina demokrasinin güvencesindeydi. Ancak devletin tiyatro sanatı üzerindeki denetimini, özgürlüğün sınırını; oynanmasını yasakladığı bir tragedyadan anlayabiliyoruz. Bu olay bize, tiyatronun toplumsal görevinin ne olduğu ve resmi otoritenin tiyatro üzerindeki kontrolünü gösterir:

“Tragedyanın çağının önemli sorunlarını, toplum yapısının çelişkilerini dile getirirken halkı eğitme görevini savsaklamasına izin verilmemiştir. Örneğin oyunlarından hiçbiri günümüze kalmamış olan tragedya şairi Phiynikhus’un “Miletos’un Zaptı” adlı oyunu, seyirci tarafından çok beğenildiği halde, yazarı, seyirciyi güncel olaylarla heyecanlandırdığı gerekçesiyle para cezasına çarptırılmıştır. Tragedya şairlerinin güncel konulardan kaçındıklarını, oyunlarının öykülerini tarihten, efsaneden aldıklarını biliyoruz. Güncellikten kaçınma, zamanda ve yerde uzaklara gitme, politik endişelerin sonucu olmalıdır.”¹³

Antik Yunan tiyatrosunu ikincil olarak oyunların oynandığı zaman ve oyun mekanları açısından inceleyeceğiz. Ritüel kaynaklardan beslenen ve kentsel yaşam içinde değişen tiyatro yaşantısı kutsal törenlerin yapısındaki bazı özellikleri taşır.

¹² Henri Bergsen, **Gülme**, Çev: Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996, ss. 12-13.

¹³ Seveda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982, s. 37.

Oyunların oynanma zamanı ve oyun mekanları arasındaki benzerlik bu anlamda dikkate değer. Ritüel dönemde doğanın yeniden canlandığı zamanlarda düzenlenen törenlerle Antik Yunan dünyasında yarışmalı tragedya ve komedyaya temsilleri aynı zamansallığı taşır. Döngüsellığı, her yıl aynı zamanda yapılması, onun kutsallığının göstergesidir. Ocak-şubat aylarında düzenlenen Lenaia ve mart-nisan aylarındaki tragedya ve komedyaların yarıştığı Büyük Dianysos Şenliklerinin zamanı bu ilişkiyi doğrular. Tiyatro toplum tarafından kutsal bir mekanın ve zamanın kutsallığı çerçevesinde yaşanır. Kutsallığın herkes tarafından demokratik bir biçimde yaşanabilmesi için de mekanın uygun büyüklükte olması, eşitliğe hizmet etmesi gerekir. Bunun için en olanaklı düzenleme ritüellerdeki ortada oyun düzenine en yakın dairesel oyun alanı ve onu yükselerek çeviren seyir yeri olur.

“Bizim bildiğimiz seyircilerden oluşan bir topluluk Greklerce bilinmiyordu. Onların tiyatrolarında, seyirci yeri yüksekte ve yay biçimindeydi, her yanı görürdü. Seyircinin doyurucu bir görüş alanı içinde kendisini çevreleyen ekin evrenini gözden geçirmesi koroyu dinlemesi kolaydı”¹⁴

Böyle düzenlenmiş bir temsil alanı, temsilin sadece bir seyir olarak algılanmadığını, seyircinin duygusal düşünsel katılımına izin verecek, bir yaşantı oluşturabileceği kutsal bir alan olarak da hizmet görebilir. Kutsal alan ile oyun alanı arasındaki benzerliğe Huizinga dikkat çeker:

“Bir oyun ile kutsal eylem arasında hiçbir biçimsel fark yoktur, yani kutsal eylem oyununkilerle aynı biçimler altında gerçekleştirilir. Öte yandan kutsal yerde oyunun cereyan ettiği yerden biçimsel olarak farklı değildir. Arena, oyun masası, sihirli çember, tapınak, sahne, perde, mahkeme; bütün bunların hepsi biçim ve işlev açısından oyun alanlarıdır. Yani tahsis edilmiş, ayrılmış, çevresine parmaklık çekilmiş, kutsallaştırılmış ve kendi sınırları içinde özel kurallara tabi kılınmış yerlerdir. Bunlar bildik dünyanın ortasında belirli bir eylemin gerçekleştirilmesi amacıyla tasarlanmış geçici dünyalardır.”¹⁵

¹⁴ Friedrich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul 1996, s. 47.

¹⁵ Johan Huizinga, **Homo Ludens** Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995, s. 27.

Bu kutsallaştırılmış alanda kutsallığın devamını ancak dramatik temsil süreci devam ettirebilir. Bütün katılımcıların bildiği ortak bir miti yeniden kurgulayıp anlatan tragedya yazarının şiirsel gücü, koronun ezgili söyleyişi ve dansları, oyuncunun oynayışı törenselliğin oluşumuna katkıda bulunur. En büyük katkı da dramatik temsilin vazgeçilmez ögesi seyirciden gelir. Tiyatro eylemi bütün kentliyi içine almayı hedefler. Antik Yunan dünyasında her kentin merkezinde kentin büyüklüğü ile orantılı kapasiteye sahip tiyatro binaları bize bunu gösterir.

Oyun seyirci ilişkisi açısından tiyatro eylemi, toplu katılımı gerçekleştiriyordu. Oyunların halk jürisi tarafından seçilmesi, sahneleme sürecindeki ortak sorumluluk duygusu, statüsü ne olursa olsun bütün kentliyi içine alabilecek büyüklükteki mekanları, daireyi andıran oyun yeri ve onu çevreleyen demokratik seyir yeri eşitlikçi ve özgürlükçüdür. Katılımı engellemeyen, görsel ve işitsel olarak da herkese göre düzenlenmiş mimarisi tiyatrodaki toplumsal ruhun açığa çıkması yönünde hizmet eder.

“Grek seyircisi öyle sessiz ve uslu bir topluluk değildi. Kötü oyuncular ıslıklanır, zaman zaman da taş yağmuruna tutulurdu. Atina seyircisi herhangi bir şeyi beğenmediği zaman sandallarının topuklarını taş sıraların önüne vururdu. Yirmi otuz bin sandalın çıkardığı ses, değil oyuncuyu, bütün o çevrede yaşayanları bile etkilerdi”¹⁶

Başka bir açıdan olay, herkesin fiziki katılımıyla gerçekleşen kutsal törenin, bir gösteriye dönüşmesidir. Tribünlere çıkartılan topluluk, töreni bir gösterinin bir seyircisidir artık. Yaratılan özdeşleşmeyle, katılımı duygusal düzeyde kalır. Seyircinin protestosu bir anlamda gösterinin töreni mükemmelliğini bozacak her şeydir. İyi kurgulanmamış bir oyun, oynayıştaki aksaklıklar, beklentileri karşılamayan oyuna dair öğelerdir. Çünkü seyirci törendeki rolünü artık oyuncuya devretmiştir. Oynama duygusunun karşılığını beklemesi, oyunu denetlemesi söz konusudur. Buradaki katılım artık sınırlıdır. Bu sınır, seyirciyle oyuncuyu ayıran sınırdır. Kutsal bir eylem olan oyunla seyirci arasında ilk kez bir mesafe oluşmuştur.

¹⁶ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi**, Cilt: 1, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s. 67.

Tragedyalardaki merkez karakterlerin özdeşleşmeyi sağlayacak özelliklerde çizilmesinin ve bu karakterlerin başına gelecek felaketlerle sağlanan duygusallık, seyircinin oynadığını zannetme yanılsamasından başka bir şey değildir. Yanılsamayla yaratılmak istenen duygu ve heyecanların sonunda, ahlaki bir ders çıkar. Bu ders toplumun ortak davranışını belirler. Tiyatro görevini yapmıştır, toplumsal bir fayda üretmiştir.

Antik Yunandaki tiyatronun törensi yapısı topluluğun olası zararlı düşünce ve eylemlerden korumak yönünde ahlaki bir sonucu öğütlerken toplumun ortak yöneliminin hangi doğrultuda olması yönünde eğitsel bir işlev görür. Amaçlanan statüsü ve ekonomisi ne olursa olsun herkese ait ortak bir değerler bütünü yaratmaktır.

Tiyatronun antik Yunan'da kitleleşmesinin nedeni günümüz dünyasında da kötüye karşı kazanılmış bir zafere ya da birlikte yaşama arzusuna işaret eden bayramlardaki gibi kolektif bilince ve bilinçaltına ait kitlesel bir eylem olabilmesindedir. Tiyatro, herkese ait bir olayın herkese ait bir mekanda ve zamanda temsil edilmesiyle oluşan bir varoluş biçimidir ve böylece topluluk kendisini belirler. Bu, Huizinga'nın belirttiği anlamda dram sanatının bir araya getirdiği oyuncu ve seyircilerden oluşan topluluğun bir daha aynısını yaşayamayacak olduğu bir oyuna benzer ve oyundaki gibi o süreci birlikte yaşayanlara ait bir "giz"i barındırır. Dolayısıyla olay pasif bir seyirden daha fazla bir şey olan "sürecin" toplu katılımı ile yaşanmasıdır.

1.3. Ortaçağ

Helenistik dönemde başlayıp Roma imparatorluk döneminde azalan tiyatronun toplumsal yaşamdaki rolünün ve önemi, Hıristiyanlık gibi katı bir dinsel öğretinin egemen olduğu Ortaçağda kitlelerin yaşantısında tekrar canlı bir şekilde yerini alır. Burada bir tezatlık söz konusudur. Zira tek tanrılı bir dinin kurallarının uygulayıcısı konumunda olan kilise otoritesi, çok tanrılı (pagan) dinlerden kalma bir gelenek olarak gördüğü tiyatroyu yasaklamıştır. Gayri resmi ve daha sonra resmi olarak tiyatro, Ortaçağda çok canlı bir faaliyet olur.

Siyasi ve ekonomik gücü elinde bulunduran kilisenin Hıristiyanlık dinini yaygınlaştırmak gibi bir amacı vardı. Çok geniş bir coğrafyadaki kültürel yaşamı kontrol altında tutmak, Pagan kültürüne özgü geleneklerin yerine, kendi inanç ve düşüncesinin öğrenilmesi ve buna ait kültürel kodların, davranış biçimlerinin sosyal yaşantıya yerleşmesi kilisenin varlığını sürdürmesinin temel koşuluydu. Bu nedenle eski bir gelenek olarak gördüğü tiyatroyu yasaklar.

“Tek tanrılı dinler, kendisinden önceki dinlerden, mitolojilerden kaynaklı olduğu halde onlarla büyük bir savaşa girmişlerdir. Ortaçağ, Hıristiyanlığın zaferiyle sonuçlanır. Hıristiyanlık da tıpkı Müslümanlık gibi kendisinden önce gelen paganizm ile büyük bir mücadeleye girişiyor. Bunların başında da tiyatro olayı geliyor; çünkü antik kültürle, Yunan ve Roma kültürüyle olan en büyük çatışma tiyatro yoluyla oluyor. Romalılarda bir ölçüde ama Yunanlılarda tümüyle dini bir olay tiyatro. Yalnız dini festivallerde yapılan bir şey tiyatro, her zaman yapılan bir şey değil.”¹⁷

Ritüel kökenli olsa da Antik tragedyalardaki varoluşun sorgulandığı, insan davranışlarının tartışıldığı özgün düşünceler, komedyadaki güncel gerçeklik ve politik eleştiri, taşlama kilisenin yaratmaya çalıştığı ideolojiye aykırıydı. Kilise için bu dünyanın anlamı ve insanın nasıl yaşaması gerektiği tanımlanmıştı. Tartışılacak bir şey yoktu. Varoluştan gelen günahlardan arınma, ancak bütün dünyevi isteklerden vazgeçerek tanrıya tapınmak ve onun buyruklarını yerine getirerek sağlanabilirdi. Öteki dünyada gerçekleşecek kurtuluş için bu dünya bir çile çekme yeri olabilirdi ancak.

Ortaçağ düşüncesine uygun yorumlanacak bilgilerde ilkçağ filozofu Platon’da vardı. Platon, tragedya sanatının, toplum duygusuna ters heyecanlar uyandırdığını, dizginlenmesi gereken bu duygu ve zevklerin insan sağlığına zararlı olduğunu ileri sürer: İnsan böylece ölçülü yanını kaybeder, zevk ve heyecanların tutsaklığında erdemli bir insan olma ülküsünden uzaklaşır. Platon’un idea kuramına göre, sanat aslında hiçbir gerçekliği açıklayamaz Gerçeği açıklayacağı iddiasındaki benzetmeci

¹⁷ M.Ali Kılıçbay, “Metin And ile Söyleşi ”_Sanat Dünyamız Dergisi (Oyun Kültürü Özel Sayısı), Sayı: 55, s. 17.

sanat, fenomenler dünyasının taklidinden başka bir şey değildir. Çünkü; “evrenin temelindeki asal gerçek, idealardır.”¹⁸

“Platon, varlıkların tepesine iyi ideasını koyar. Bu iyi ideası güzel anlamına da gelmektedir. Evrenin ana ilkesi olan iyi-güzel tüm ideaların dayandığı temel ideadır. Bu idealar ancak akıl aracılığıyla kavranabilir. Tüm nesnelere ya da fenomenler dünyası akılsal olan bu evrensel ideaların bir yansıması yada taklidi olmaktadır. Bu dünyayı sanatına aktaran sanatçının dünyası (sanat eserleri) ise taklidin taklidi olmaktadır.”¹⁹

Platon’un idealar kuramında iyinin ve güzelin bir arada olduğu temel ideanın yerine Tanrı’yı; bunu kavrayan aklın yerine de inancı koyduğumuz zaman Ortaçağ Hıristiyan dünyasının yaşama dair düşüncesi açığa çıkar. Böyle bir Platon yorumunda ise tiyatronun yeri olamazdı. Ancak çelişik bir biçimde çok canlı bir tiyatro yaşantısının oluşmasında kilisenin büyük bir rolü oldu.

Ortaçağdaki tiyatro yaşantısındaki asıl etki gezginci toplulukların oynadığı oyunlardan gelir. Roma’nın eğlence anlayışından ortaya çıkıp gelişen belli bir tür olmaktan çok hareket ve karakter komiğine dayalı, açık saçık taklide dayalı kaba güldürülerdir bu oyunlar. Aslında tiyatro pratiği bir oyun türüne bağlı değildir. Daha çok, oyunculuğu profesyonel bir yaşanti olarak devam ettiren oyuncu topluluklarının kendi içinde yenilikler katarak geliştirdikleri, halkın beğenisine uygun, eğlence amaçlı hüner gösterileridir. Merkezi otoritenin (kilisenin) etkisinin daha zayıf olduğu yer ve bölgelerde dolaşarak oynamayı sürdüren bu toplulukların gösterilerini ve hala pagan kültüre ait geleneklerini devam ettiren toprağa bağımlı tarım toplumunun ritüel karakterine ve eğlence anlayışına uygundur ve halk tarafından çok tutulur.

Gezici toplulukların oynadığı oyunlar halkın yaşam karşısındaki bakış açısının yansıması aynı zamanda. Resmi bir ideolojinin öğretilerinden çok hem içselleştirilmiş bir kültürün dışavurumu hem de toplumsal yaşama ait olmayanı gülererek deşifre etme arzularının ortak ifadesidir. Özgür katılımı ve demokratik yapısı, sokaklarda, pazaryerlerinde, açık alanlarda oynanması, gösterilerin günlük

¹⁸ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982, s. 19.

¹⁹ İhsan Turgut, **Sanat Felsefesi**, Bilgehan Yayınevi, İzmir 1991, s. 16.

yaşamla ilgili konuları içermesi geniş bir kitlenin ilgisini çeker. Aynı zamanda özgürleştiricidir. Çünkü seyirci öteki üzerinden kendisinin katılıklarını, uyumsuzluklarını ya da toplumdan gizlediği toplumdışı yanlarını oynayan oyuncuya katıla katıla güler. Gezici oyuncuların herkesi ve her şeyi alaya alan sahnesi, günlük yaşamın kişi ve olaylarını da içerir. Ancak bunu eleştirel bir boyutta değil, derine inmeden yüzeysel yapar. Halk tiyatrosunun temel özellikleri ile bağı önemlidir.

“Halk tiyatrosu yaşama güler yüzle bakan bir tiyatrodur. Yaşamı düzeltilebilir ya da düzeltilmesi gereken bir süreç olarak görmez. Yaşamdaki bazı kötü ve bozuk unsurları görür. Ama bunlardan gülümsemek için bahane olarak yararlanır. Yaşam karşısındaki aşırı nesnel tavrı onu kaçınılmaz olarak ahlak dışı ve din dışı kılar. Onun bu özelliği tarih boyunca ahlaksızlık ya da dinsizlik olarak algılanmıştır. (...)Ahlak normları ve dinsel inanışların içindeki paradoksal olanlardan gülmece yaratır. Bunun en ilginç örneği, Hıristiyanlığın doğuşu sırasında Roma mimusu tarafından yaşanmıştır. Roma mimusu, Hıristiyanlığın doğuşu öncesinde pagan tanrıları r ı n ı oyunlarda b u r l e s k bir ruhla işleye gelmiştir: Hıristiyanlığın doğuşu ile birlikte bu kez de Hıristiyanlık hicvedilmeye başlanmıştır. Pagan tanrıların ve İsa'nın alaya alınması eşzamanlı olmuştur. Hemen kısa bir süre sonra bu kez, Hıristiyanlığı ezmeye çalışan imparatorları alaya almışlardır.”²⁰

Daha sonra ortaya çıkan çıkarılan dinsel oyunların aksine ortaçağdaki bu oyunlar ritüel kökenli bir eğlence anlayışına dayanır. Dor mimusu ve Atellan farsları geleneğinden beslenir. Dramatik bir içeriğe sahip olmayan, hayvan oynatma cambazlık, soytarılık ve akrobasi gösterileri de bu eğlence anlayışını destekler. Baskıcı kilise otoritesinin kontrolü dışında, belirgin ideolojik/siyasi tavrın sergilenmediği illegal tiyatro faaliyetleridir. İlegal özelliği onu siyasal yapı ve kurumları doğrudan hedef alan bir içerikte buluşturamaz. Olsa olsa iktidarı ya da otoriteyi güldürü amaçlı belli belirsiz alaya alan bir nesneliği içerir. Ancak bu nesnel tavrı mimus oyuncularının zaman zaman da olsa saldırıya uğramalarını engellemez.

²⁰ A.Metin Balay, **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, Mitos BOYUT, İstanbul 1995, s. 14.

Roma imparatoru Caligula'nın bir mimus oyuncusunu sahnede yaktırması çok bilinen bir örnektir.

“Öteki” üzerine kurulan güldürünün kimseyi rahatsız etmemesi doğaçlamaya dayanma özelliğinden gelir. Duruma ya da seyirciye göre gülmenin hedef aldığı kişiler ve olaylar değişiklik gösterir. Aşk, para, aldatma, kıskançlık gibi genel geçer temaları içeren oyuncunun oyunu, belli bir kanavaya bağlı doğaçlamalar üzerinde yürür. Oyuncu ve onun performansı ön plandadır. Antik Yunan'da yazarının kontrolündeki tiyatrodan, oyuncu merkezli bir tiyatroya geçilir.

Ortaçağ tiyatrosuna ikinci önemli etki, tiyatroya karşı bir kurumdan gelir. Dindışı dramdan kilisenin yürüttüğü dinsel dramaya geçişi; din dışı olanın din alanına alınmasını Metin And şöyle anlatır:

“Antik kültürden kopmuş, köy köy dolaşan profesyonel oyuncular (hayatlarını kazanmak için kimi saz çalıyor, kimi maymun oynatıyor, kimi meddahlık yapıyor) devamlı hor görülüyor, dövülüyor, hapse atılıyor. Fakat bu insanlarda öyle bir içgüdü var ki belki buna oyun içgüdüsi diyebiliriz, bunları yapmadan edemiyorlar. Profesyonel oyuncular, her türlü hakarete rağmen bu işi sürdürüyorlar. Bunun üzerine kilise bükemediği eli sıkıyor. Köylerdeki takvimi Hıristiyan takvimine yerleştiriyorlar, Noel'i yerleştiriyorlar. Yani 25 Aralık'tan 6 Ocak'a kadar olan “12 günler” dediğimiz dönemde süre duruyor. İkinci önemli takvim ise ilkbaharın gelişi. Bu da Günü-Tün eşitliği, Nevruz diye bildiğimiz olay. Tanrı Attis'in ölüp dirildiği tarihe de Paskalya'yı koyuyorlar. Sebebi de Attis'in yerini alan yeni tanrı İsa, çarmıha gerilip göğe uçuyor. Bir tür yeniden dirilmiş oluyor.”²¹

Kilise kendi kültürel kodlarını yerleştirmek, paganizme ait izleri silmek ve Hıristiyanlık düşüncesini yaygınlaştırmak için, halkın büyük ilgi gösterdiği tiyatroyu kendi amacı doğrultusunda kullanmaya yönelik uygulamalara başlar. Önceleri kilise içinde rahipler tarafından dini oyunlar oynanır. Bu oyunlarla, paganizme ait kişi, olay

²¹ M.Ali Kılıçbay, “Metin And ile Söyleşi ”_Sanat Dünyamız Dergisi (Oyun Kültürü Özel Sayısı), Sayı: 55, .s. 60.

ve mitlerin yerine kendi öğretisindeki tasarımlar ve figürler yerleştirilir. İsa'nın çarmıha gerilişi, mucizeleri, göğe yükselmesi, ermişlerin yaşamı gibi konular, Hıristiyanlık öğretisine ait kavramlar, alegorik kişiler olarak sahnede yerlerini alır. Kilise dramatik temsilin kitleler üzerindeki etkisini kullanarak, tiyatroyu ahlaki bir eğitimin verildiği bir kürsüye dönüştürür. Kilisenin ücretli olarak tuttuğu profesyonel oyuncuların katkısıyla dini oyunların temsil değeri daha da yükselir. Halkın büyük ilgisini çektiği için de kiliselerin dışına çıkar. Önce kilisenin avlusunda, daha sonraları sokaklarda, pazaryerlerinde hareketli arabalar (pagent) üzerinde, yaşamın her alanında oyunlar oynanır. Çok hareketli bir tiyatro faaliyeti dinsel bir içerikle toplum yaşamının içinde yerini alır.

Dönemsel olarak buradaki önemli nokta, toplumun kültürel yaşantısındaki değişimin tiyatro yoluyla gerçekleşmiş olmasıdır. Kitleleşmesi, tiyatronun kilise tarafından ideolojik bir amaç çerçevesinde sistemli olarak kullanılmasından kaynaklanır. Yoksa oyuna konu olan kilise öğretisinin gücü ya da önemi, geniş yığınların ilgisini çekmemiştir. Antik Yunandaki dinsel içerik bir anlamda ortaçağ kilisesinin kontrolündeki tiyatronun da içeriğidir. Ancak buradaki içerik dogmatiktir, içinde tartışmayı, arayışı içermez. Özdemir Nutku, Antik Yunan ve Ortaçağ tiyatrosunu karşılaştırırken şu sonuçları çıkartır:

“Ortaçağ tiyatrosunun Antik Yunan tiyatrosuna bir çok açıdan benzerliği vardır. Her ikisinde de tiyatro dinsel şarkılardan gelişmiştir. Oyuncular, gösterilerin iyi olması için her ikisinde de büyük ciddiyet göstermiştir. Yine her iki çağda da gösteriler belli bir sınıfa değil, halk çoğunluğuna yönelmiş ve başarı elde edilmiştir. Bunlara karşılık bazı farklar da vardır. Ortaçağ sanatçıları yalın güzelliği ve estetik bütünlüğü sağlayacak klasik anlayıştan yoksundular. Dinsel anlayış, antik Yunan tiyatrosunun tersine, insancıl derinlikten uzaktı. Grekler tragedyayı ve komedyayı belli özellikleri içinde bir uyum ve birlik içine sokmuşlardı, Ortaçağda ise trajik ve komik öğeler dağınık bir yolda yan yanaydı.”²²

Sahne seyirci ilişkisi açısından Ortaçağ tiyatrosu toplu katılımı engellemeyen, demokratik bir seyir oluşturacak biçimsellikte gerçekleşir. Pazaryerlerinde,

²² Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi**, Cilt: 1, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985, s. 96.

meydanlarda, panayrlardaki gezici toplulukların bir yükselti üzerindeki gösterileri, seyirciler tarafından çepeçevre sarılır. Oyuncuyla seyirci arasındaki mesafe en aza iner. Bu seyir biçimi dondurulmuş, kalıplaşmış bir oyunun seyirciye aktarılmasından çok, daha dinamik bir ilişkiye işaret eder. Doğaçlamaya dayanan oyuncunun oyununun, zamana, yere, seyirciye göre değişebilirliği, yaşantıyı oluşturur. Karşılıklı bir alış verişi olanaklı kılar.

Kilise tarafından düzenlenen oyunlar ise dinsel bir törenin yarattığı duygulanımı oluşturma üzerine kurulur. Hıristiyanlığa ait bir efsanenin anlatımı ilahilerle yaratılan atmosfer ile desteklenir. Dinsel figürler ve alegorik kişiler günahlardan kaçınma, tanrı korkusu gibi öğretiyeye ait önermelerin bilinçaltına yerleştirilmeye çalışıldığı tören seyircinin duygusal ve fiziki katılımıyla gerçekleşir. Dini oyunlarda çok farklı sahneleme teknikleri kullanılır. Tiyatro tarihine “simultane” sahne düzeni dini oyunlar aracılığıyla geçmiştir. Hareketli arabalar üzerinde oynanan “mansiyon”lar kentin ya da kasabanın kalabalık yerlerinde dolaşarak oyunun herkes tarafından seyredilmesini olanaklı kılar. Mansiyonların sahne düzeni, daha sonra Rönesans’ta inceleyeceğimiz İtalyan çerçeve sahnenin, sembolik düzeydeki prototipi gibi düzenlenmiştir. Meydanlardaki gösteri, seyircinin oyunu dairesel değil, daha çok arenaya benzer bir konumda seyretmesine izin verir.

Dinsel gösteriler, Hıristiyan takvimindeki önemli gün ve zamanlarda düzenlenir. Pazar günlerinin ibadet ve tatil günü olması oyunların hem daha geniş bir topluluk tarafından izlenmesini sağlar hem de Pazar ayini geleneğinin yerleşmesine katkıda bulunur. Başlangıçta kilisede ve Latince oynanan dinsel oyunlar, geniş kitleler tarafından anlaşılması için profesyoneller tarafından halk dilinde oynanmıştır. Gösterilerin teatral niteliği de profesyonel oyuncuların katkısıyla gelişmiştir.

Ortaçağ tiyatrosuna bir başka etki de şenliklerde esnaf loncalarının oynadığı oyunlardan gelmiştir. Esnafın kendi iş konusuna ait bu oyunlardaki dinsel içerik ve görev bölümü ilginçtir. Tiyatronun toplumdaki işlev ve önemini belirtir:

“Bu şenliklerde Hıristiyan dini ile ilgili oyunların yanı sıra güldürüler de oynanırdı. Ayrıca, “Corpus Christi Şenliği”nde

çeşitli esnaf loncaları gösteriler düzenlerlerdi. Her lonca kendi alanına uygun bir oyun getirirdi. Ahçıların oynadığı oyunun Cehennem Acısı'ydı. Ahçılar, pişirmek, kaynatmak, etleri parçalamak, bunları ateşte kızartmak gibi eylemlerde bulduklarından kendilerine en uygun oyun olarak bunu seçmişlerdi. Sucular da Nuh Tufanı ile ilgili oyun oynarlardı. Bunun gibi gemi işçileri Nuh'un Gemisinin Yapımı, Balıkçılar Sel, berberler İsa'nın Vaftizi gibi oyunlar getirirlerdi bu şenliklere. Şenliklerin gideri o kentin belediyesi tarafından karşılanırdı.”²³

Bu örnekler Ortaçağ insanının tiyatroya katılımının seyirci düzeyinde kalmadığını, aynı zamanda onu toplu bir eyleme dönüştürdüğünü de gösteriyor. Ortaçağda kültürel yaşamın merkezinde aktif bir rol üstlenmiştir tiyatro.

1.4. Rönesans

“Yeniden Doğuş” anlamında kullanılan Rönesans siyasi, ekonomik ve kültürel açıdan pek çok değişimin yaşandığı dönemdir. En köklü değişim, yüzyıllar süren kilise iktidarının etkisini kaybetmesi, ulusal birliğini oluşturan ülkelerin krallarının, kiliseyi kendi iktidarlarını meşrulaştırmaya yönelik olarak kullanmasıdır. Bilimsel gelişmeler, keşifler kilisenin dayattığı dünya anlayışını sona erdirir. Yeni bir evren ve insan düşüncesinin oluşmasına katkıda bulunur.

Siyasi açıdan Rönesans, güçlü bir krallığın etrafında oluşan Ulusal Devlet modelinin ortaya çıkmasıyla iktidarın payandası haline getirilen kilisenin gücünü yitirmesidir. Ulusal çıkar ve fayda üzerine kurulu bir yönetim anlayışı gelişir. Toplumsal yaşamdaki kural koyuculuğu artık ulus adına kral yerine getirir. Ulusal kilise de kralın yanındadır ve onu destekler.

Ekonomik açıdan ise Rönesans, bilimsel gelişmelerin ve keşiflerin de etkisiyle artan ticari faaliyetleri yürüten orta sınıfın zenginleşmesi ile önlenemez yükselişinin başladığı dönemdir. Her ne kadar ekonomik yaşamın kontrolü ulusal yarar çerçevesinde siyasi otoritenin elindeyse de ona kârın ve çıkarın yeni ufuklarını

²³ y.a.g.e., s. 89

gösteren hep “orta sınıf” olmuştur. Ekonomik yaşantının merkezi konumundaki kentler yeni çekim merkezi olur. Kentlerde yoğunlaşan nüfus, ekonomik faaliyetlerin çeşitliğini ve orta sınıfın kentsel yaşamdaki etkinliğini artırır.

Rönesans'ta siyasi ve ekonomik değişimler kültür ve sanat alanında da kendini gösterir. Kilisenin dini bir amaç doğrultusunda kontrol altında tuttuğu sanatın konu ve içerikleri toplumsal değişimler sonucunda laikleşir. Ortaçağ sanatını belirleyen Platon yorumlarının karşısında Aristoteles'in sanat konusundaki kuram ve düşünceleri önem kazanır. Antik dönem sanat anlayışı incelenir ve benzer eserler verilir. Aristoteles'in sanatın işlevi ve biçimlendirmeye dair önermeleri doğrultusunda gelişen ve en önemli eserlerin verildiği İtalya'da, Rönesans düşüncesi ve sanatı doruğuna ulaşır. Antik düşüncenin estetik anlayışının temel özellikleri denge, simetri, uyum ve disiplin Rönesans Sanatçısının eserinde göz önünde bulundurduğu ilkeler olmuştur.

“Rönesans dönemi İtalyan ustaların büyük başarı ve buluşları Alp ötesi ülkelerde derin etkiler yarattı. Bilginin yeniden doğuşu ile ilgilenen herkes İtalya'ya yöneliyordu. İtalya, klasik dünyanın bilgi ve hazinelerinin bulgulanması için gidilen bir yer olmuştu. İtalyan ustaların elle tutulur şu üç başarısına ulaşmak istiyorlardı onlar; Birincisi, bilimsel perspektifin bulgulanmasıydı. İkincisi güzel bir insan vücudunun tam bir izdüşüme olanak sağlayacak anatomi bilgisi. Üçüncüsü ise, o çağda ağır başlı ve güzel hiçbir şeyden ayrı düşünülmemeyen klasik mimari biçimlerin tanınması.”²⁴

Antik dönemin estetik anlayışına uygun biçimleme kuraları özellikle resim sanatında ve mimaride egemendi. Resim ve mimarideki uygulamaların gerçekleşmesi için gerekli ekonomik desteğin siyasi otorite tarafından sağlanması, onun bir anlamda resmi ideolojiyle barışık olmasına bağlıdır. Otoritenin etkisi, resim ve mimaride daha açık gözlenir. Prenslerin ve siyasi güç olarak varlığını hala sürdüren kilisenin himayesi ve düşüncesi doğrultusunda içerik ve konuları belirlenen sanat anlayışı, Ortaçağ sonlarına doğru kilise tarafından da kabul edilen Aristoteles'in düşünceleri doğrultusunda sanatın toplumsal yarar ve ahlak eğiticiğine yöneliktir.

²⁴ E. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev:Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980, s. 260.

Aristoteles ve Horatius'un düşüncelerinden yola çıkarak akademik çevreler ve kuramcılar tarafından önerilen biçimleme kuralları sanat eserlerinin ana ilkeleri olur. Ele alınan konular, önceleri dinsel bir içerik taşıırken giderek dünyevi konular ağırlık kazanır ve üst düzeye eserler ortaya çıkar.

Ancak incelememizin asıl konusu olan tiyatro sanatında dayatılan biçim kurallarına dönemin ünlü oyun yazarlarının pek uyduğu söylenemez. Bunun en iyi örneği de William Shakespeare'dir. Antik Yunan tragedya ve Latin komedyaları incelenmiş ve benzer oyunlar yazılıp oynanmış olsa da Rönesans tiyatrosunda çok etkin olamamıştır. Rönesans tiyatrosunun canlı ve kitlesel olmasına dair asıl etki, halkın beğenisini önde tutan, beklentilerine karşılık veren oyunlar yazan ünlü yazarlardan gelir.

Rönesans'taki tiyatro hareketi, ulusal birliğini oluşturmuş İspanya, İngiltere ve Fransa'da kendine özgü gelişmelerini sürdürse de bir çok ortak özellik kendisini gösterir. İtalya henüz ulusal birliğini oluşturamamıştır, ancak prensliklerin desteği ile özellikle resim ve yontu sanatında ölümsüz eserler ortaya çıkar. İtalya'nın tiyatro sanatına etkisi daha çok opera ile gelişen sahne mimarisi ve tekniği yoluyla olur. Ünlü oyun yazarları da çıkmaz. Ancak 14. ve 15. yüzyılda ortaya çıkıp gelişen ve bütün Avrupa'yı dolaşan Commedia dell'Arte toplulukları tiyatroya önemli katkıda bulunurlar. Bunlar Roma mimusundan gelişen, Ortaçağdaki canlı tiyatro yaşamının oluşmasına katkıda bulunan gezici topluluklara benzerler. Ancak daha organize, gezici, halk doğaçlama topluluklarıdır. İspanya ve İngiltere benzer gelişmeler gösterir.

İspanyol oyun yazarları Lope de Vega (1562–1635), Calderon de la Barca (1600–1681) ve İngiliz oyun yazarları William Shakespeare (1564–1616), Thomas Kyd (1550–1594), Christopher Marlow (1564–1593) yazdıkları oyunlarla ülkelerindeki tiyatro hareketine yön verir. Fransa'da ise 17. yüzyılın ortalarında gelişen Klasik akım tiyatroya asıl etkiyi yapar.

Bu çalışmada Rönesans dönemindeki tiyatro faaliyetinin hangi ülkede nasıl yaşandığından çok, ortaçağdan sonraki gelişiminin ortak karakteri üzerinde duracağız. Çok canlı bir tiyatro, kitlesel bir tiyatro hareketinin oluşmasındaki temel unsurları inceleyeceğiz.

Rönesans'ta kültür hayatına girmiş en önemli düşünce Hümanizmadır. Hümanizma, Ortaçağ'ın dünya zevklerine sırtını dönmüş, tanrı buyruklarına göre yaşayan insanın yerine, her şeyi yapmaya muktedir olan insanın eyleminin yüceltilmesidir. Rönesans bireyciliğini oluşturan temel düşüncedir. Yeni ekonomik ve siyasi ilişkilerin ortaya çıkardığı “Yeni İnsan”ın profilini çizer:

“Yeni insan artık bilgilerini yenilemekte ve bütün dogmalardan kuşulanmaktadır. Yeniden doğuş, Ortaçağın metafizik temelini yıkarak bireyci temeli kurmaya başlamıştır. Ortaçağ feodal toprak ağasının desteği olan metafizik, yeniçağ burjuvasının desteği olan bireycilikle çatışır. Yeni insan yavaş yavaş dünya gerçeklerini bulmakta, ortaya çıkarmakta, incelemekte ve bütün bunlardan yeni sonuçlara varmaktadır. Bakışlar gökten yer inmiş, yerden de aynaya çevrilmiştir. Yeni insan, Yunanlı balıkçının bir fırtına sırasında Neptunus'a dediğini kendi kendine fısıldamaktadır: “Ey Tanrı, beni ister kurtar, ister mahvet, ben dümenimi kırmadan dosdoğru gideceğim.”²⁵

Rönesans tiyatrosu bu yeni insanın arayışlarını ve eylemlerini konu eder. Özellikle yükselmek, kendini gerçekleştirmek isteyen tutkulu orta sınıfın da önemsedığı kahramanlık, cesaret ve sadakat gibi Ortaçağa özgü değerle, çağın insanına özgü kazanma arzusu, güçlü olma isteği, her şeyi yapabilme tutkusu gibi duyguların çatışmasından doğan oyunlar sahneyi doldurur. Çatışan bu iki unsurun toplumcu ve bireyci iki yaklaşımın arasındaki dengenin, nasıl kurulacağına yönelik arayışın tartışıldığı bir platform olur tiyatro. Sahnede kendini görmek isteyen Rönesans insanı beklentisini karşılayan tiyatroları doldurur. Doyumsuz isteklerini gerçekleştirmek için ruhunu şeytana satan Doktor Faustus, kral olmak için sayısız cinayet işleyen Macbeth, kurnaz bir dilenci ve hırsız Arlecchino, korkak, obur,

²⁵ Orhan Hançerlioğlu, **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995, s. 200.

parazit bir palavracı olan Falstaff gibi oyun kişileri aslında Rönesans insanının sahnedeki yansımalarıdır.

Halkın beğenisine göre yazılan oyunlarda ilgi çekici pek çok öge bulunur. Dövüş sahneleri, doğüstü güçler, egzotik ülkeler, cinayet sahneleri, soytarılar, merak uyandırıcı ve heyecan verici olaylar seyirciyi tiyatroya çeker.

Bu dönemde, özellikle İspanya ve İngiltere'deki canlı tiyatro faaliyetlerinin seyircisi çok katmanlıdır. Tiyatro sahnesi sıradan vatandaşı, zengin orta sınıfı ve soyluların bir araya geldiği ortak bir yaşam alanı haline gelir. Burada çağını yansıtan oyunlar yazan güçlü yazarların etkisinin yanında, profesyonel oyuncuların iyi oyunu ve gösterinin yarattığı eğlence ve hazza ait bütün öğelerin bulunması tiyatroyu bir çekim alanı haline getirir. Bu canlılık, biçim kurallarına uyulması yönünde baskılar yapan akademik çevrelere ve tiyatroya cephe olup yasaklanmasını isteyen, bu yönde siyasi iktidarı etkileyen kiliseye rağmen olur.

Altınçağ İspanyası ve Elizabeth dönemi İngiltere'sinde kitlesel tiyatro uygulamalarındaki önemli nokta, incelememizin bakış açısını oluşturan sanat ile toplum arasındaki ilişkinin bir bütünlük ve yoğunluk sergilemesidir. Çağın sosyoekonomik yapısını ve insanın arayışını sahneye getiren tiyatro ile bunlara cevap arayan toplumun buluşmasından ortaya çıkan canlı, zihinsel, duygusal bir yaşantı olmuştur sanat. Üstelik bu ilişki siyasi otoritenin yasaklarına, engellerine karşın gelişmiştir.

Tiyatronun geniş yığınlarla buluşması konu ve içerikle ilgili olduğu kadar oyun yerleri ve seyir biçimiyle de ilişkilidir. Açık havadaki gezici toplulukların oyun yerleri, seyirci ilişkisi daha önce sözünü ettiğimiz gibidir ve pek değişiklik göstermez. Bir soylu eğlencesi olarak zaman zaman sarayın içinde de gösteriler düzenleyen gezici toplulukların dışında, asıl kitleselliği oluşturan tiyatro oyunları hanların avlularına benzer yapılarda gerçekleşir. Globe bunun iyi bir örneğidir. Oyunlara duyulan ilgiyi ve katılımı bir istatistik bize daha iyi açıklar:

“Londra Ansiklopedisine göre 1600’lü yılların başında Londra’nın merkez nüfusu 200 bin civarındayken Londra ve bölgesindeki haftalık seyirci sayısı 160 bin seyirci civarındaydı. O dönemin ünlü tiyatro binalarından The Globe 2000, The Fortune 2500 seyirci kapasiteliydi.”²⁶

Bu yapılardaki oyun-seyirci ilişkisi Antik Yunan Tiyatrosuna benzer biçimdedir. Her türlü sosyal katmandan oluşan seyirci beklentilerinin karşılanmasını ister. Genellikle aktör de olan yazarın ele aldığı konu ya da olay iyi kurgulanmalı, karakterizasyonu sağlam, dili de şiirsel olmalıydı. Profesyonel oyuncuların hünerli oyunları seyirciyi heyecanlandırarak gösterisellik, eğlendirecek komik unsurlar ilgiyi devamlı kılar, seyircinin oyunla ilgili beklenti karşılanır oyun için ödenen para karşılığını alır. Aksi halde oyunculara ve yazara protestolar başlar ve oyun repertuardan kaldırılırdı. Halka yönelik oyunun başarısı aynı zamanda ticari bir işletme gibi organize olan tiyatro topluluklarının yaşamsal zorunluluğuydu.

“İspanyol dram yazarlarının 16. yy. boyunca bütün sınıfları temsil eden seyircinin ilgisini çekebilmekte gösterdikleri başarının bir eşi ancak İngiltere’de görülebilir. Aktörlerin saray salonlarında olduğu kadar han avlularında da oynayabilmeleri için gösterilen kolaylığın büyük payı bulunduğu bu başarı, edebi dram şeklinin amatörlerce has, toplumsal bir eğlence olmaktan çıkarıp kazançlı profesyonel bir konu haline getiren sürekli tiyatroların kurulmasına yol açtı”²⁷

Bu dönem dinamik tiyatro yaşantısındaki önemli nokta seyirciyle tiyatro arasında doğrudan bir ilişki kurulabilmiş olmasıdır. Tiyatronun siyasi otorite tarafından manipüle edilip kendi ideolojisini yaymak için kullanılması da söz konusu değildir. Üstelik engellemelere, kapatmalara, akademizmin kontrol etme çabalarına rağmen oluşmuş kitlesel bir tiyatro hareketidir.

²⁶ Semih Çelenk, “Kitlesellikten Marjinalliğe Yol Alan Tiyatro”, Erişim Tarihi: 20.08.2006, http://www.tiyatroevi.com/modules.php?name=Kose_Yazilari&op=viewarticle&artid=32.

²⁷ G.Wickham-G.Brereton, **Dram Sanatı**, Elif Yayınları, İstanbul 1965, s. 44.

Dört ana başlıkta incelediğimiz (ritüel, antik çağ, ortaçağ ve Rönesans) dönemler tiyatro tarihinde kitlesel tiyatro hareketlerinin -değişik içeriklerde de olsa- olduğu dönemler olmuştur. Kuşkusuz bundan sonraki tarihsel süreçte 20. yüzyıla gelene kadar tiyatro sanatından önemli değişimler yaşanmıştır. Ancak Fransız klazizmi ile başlayıp, saray içindeki çerçeve sahneye giren tiyatro, geniş yığınların yaşantısından giderek uzaklaşmıştır. Toplumun her kesime hitap eden tiyatro sanatının bu özelliğini yitirmesinin başlangıcı olarak göreceğimiz 17. yüzyıl Fransız Klazizmi ile gelen seçkin tavrı, bu gün vardığı sonuçlar açısından bir dönüm noktası olmuştur. Klasik dönem Fransız tiyatrosu, siyasi otorite ve yönetici sınıfın korumasında ve kontrolünde gelişir. Topluluklar soylu beğenisine uygun oyunlar sahneler. Akademizmin katı biçim kurallarına indirgelediği klasik anlayış doğrultusunda yazarlara kurduğu baskı da karşılığını bulur. Kurallı oyunlar yazılır ve sahnelenir. Giderek halkın yaşam alanından uzaklaşır tiyatro, saraylarda kralını selamlar.

“17. yüzyıl, önce İtalya’da sonra da Fransa’da saray seyircisiyle halktan olan seyircisinin birbirinden ayrılmasıyla başlayan tiyatro beğenisindeki gruplaşmaya damgasını vurmuştur. Burada saray ve halktan olan bilgili ve cahil seyirciler anlamında kullanılmaktadır. Genellikle saray dramı adıyla anılan yeni bir dönem başlamıştır. Avrupa’nın bir çok başkentinde oyunları kral, seyircileri de sarayla ilgili kişiler seçerlerdi.”²⁸

Tiyatronun bu yeni durumuna uygun değişim sahnelemede de olmuştur. Bu gün bile hala geçerli ve etkin olan sahnelemeye uygun tiyatro binaları ve sahne donanımları İtalyanlardan örnek alınır. Perspektifi yaratacak sahnelemeye uygun seyirciyi ve oyuncuyu birbirinden ayıran, oyuncuyu ulaşılmaz bir yükselti ve derinliğe sokan, etkileşimi kesen bir anlayışa uygun yeni tiyatro binalarının ilk görkemli örnekleri birbiri ardına yine bu dönemde yapılır.

Siyasi iktidarın güdümünde gerçekleşen resmi tiyatro anlayışının dışında halka daha yakın duran Molière, Goldoni gibi yazarların oyunları olsa da tiyatronun geniş yığınlarının yaşamındaki etkinliği ortadan kalkmıştır.

²⁸ y.a.g.e., s. 49.

1789 Fransız Devrimiyle gelişen süreçte kent soylu sınıf iktidarı ele geçirir. Bu siyasal, ekonomik ve kültürel anlamda topyekün bir değişim demektir. Tiyatroda klasik anlayış sona erer. Günlük oyun diliyle yazılan oyunların kişileri ve olayları günlük gerçeğe yaklaşır. Ancak sahneleme anlayışı ve oyunculukta hala klasik anlayışın etkisi vardır. Naturalizm ile bu bir ölçüde kırılır. Sahne günlük yaşam yansımasını yaratacak bir görüntü içinde değişir. Bunun tanığı olan seyirci “dördüncü bir duvar” gibi birbirinin soğuk ensesini dahi göremeyeceği bir karanlığa gömülür. Realizmle birlikte tiyatro, toplum adına toplum sorunlarının tartışıldığı seçkinci, entelektüel bir marjinalliğe dönüşür. Ritüelden çıkan tiyatronun kendisi bir ritüel haline gelir. Artık kült değerini yitirir, sadece belli bir azınlığın toplum adına yaptığı zihinsel bir eyleme dönüşür. Gelişen teknolojiyle sahnenin optik olanakları artar, oyuncu erişilmez bir yükseklığe yerleştirilir, seyirci sessizliğe gömüleceği çukura indirilip vaazı dinler.

İKİNCİ BÖLÜM

20. YÜZYILDA TİYATROYU KİTLESELLEŞTİREN ÜÇ YÖNETMEN

2.1. Siyasal ve Kültürel Ortam

20. yüzyılın hemen başında Natüralist tiyatro sahnelemesine karşı uygulamalarda Max Reinhardt (1873-1943), Erwin Piscator (1893-1966), Meyerhold (1874-1940) öne çıkar. Bu üç ismin tiyatrodaki gerçekleştirmek istedikleri şey, öncelikle Natüralizmin oyun-seyirci ilişkisini kırma yönündedir. Uygulamalarını aynı tarihlerde, aynı siyasal süreçlerde gerçekleştirmiş olmaları da bir başka ortak özelliktir. Dünyaca ünlü bu yönetmenlerin tiyatro uygulamaları -buna projeleri de diyebiliriz- tamamlanmamış olması açısından da benzerlik taşır. II. Dünya Savaşı öncesi Nazizm ve Stalinizm onların yaşamlarını etkilediği kadar, uygulamalarının da kesintiye uğramasına neden olmuştur. Natüralist sahnenin sınırları dışındaki sahnelemeleri yeni bir arayışın belirtisidir. Bu arayış değişen siyasal koşullara ve toplumsal yaşamı ifade edemez hale gelen Natüralist tiyatronun; kentsoylu geleneği olarak dar bir çevreye sıkışan tiyatronun önünü açma yönündedir. Yeni toplumun yeni sanatını, aynı dönemde ortaya çıkmaya başlayan Avangard akımlarla birlikte oluşturma çabası olarak da görülebilir. Bu üç yönetmen de Alman Dışavurumculuğu, Rus Fütürizmi, Sembolizm gibi Avangard akımlardan etkilenmişlerdir. Sahnelemelerinde bu akımların dolaylı da olsa izleri bulunur.

Bu üç ünlü tiyatro devrimcisinin kitlesele tiyatro uygulamalarını ve sonraki bölümde inceleyeceğimiz Avangardların ortaya çıktığı toplumsal ve siyasal zeminden söz edeceğiz öncelikle. Çünkü bu uygulamaların ve düşüncelerin yaşamdan bağımsız olduğu düşünülemez. Gerçeğin çok farklı yollarla ifadesidir sanat. Aynı siyasal, toplumsal olayların, farklı eğilimler ve düşünceler yaratması açısından da ilginçtir bu dönem.

20. yüzyıl sanatını belirleyen, etkileyen en önemli olayların başında I. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasındaki siyasal gelişmeler gelmektedir. I. Dünya Savaşının getirdiği yıkım, bu yıkımın sanatta, kültürde ve sosyal ortamdaki yansımaları Natürallizm karşıtı düşüncelerin oluşmasına, Avangard sanat akımlarının doğmasına yol açmıştır. Sanayide ve ekonomide gelişmiş, İngiltere, Fransa, Rusya ve Almanya'nın yayılcı politikaları I. Dünya Savaşı'na neden olur. Savaştan yenilgiyle çıkan Almanya ve savaş sonrası sosyalizmin kurulduğu Rusya, savaştan en çok etkilenen ülkelerdir.

Savaş öncesi Almanya sanayide ve ekonomide son derece gelişmiştir. Bu gücün getirdiği güven duygusuyla savaşçı gelenek ve yayılcı politika birleşince Almanya I. Dünya Savaşını bir anlamda savaş başlatan taraf olur. Ancak savaşın sonundaki yenilgi siyasal olarak bir kaos, toplumsal anlamda bir düş kırıklığı yaratır. Savaşın yarattığı vahşet ve yıkım, toplumda derin izler bırakır. Siyasal ve ekonomik olarak da tam bir çöküş ve otorite boşluğu doğurur. Yenilginin sorumluluğunu kimse üzerine almaz, politik kargaşa ve ihanetler birbirini izler. Bir yandan savaş sonrası Rusya'da gerçekleşen sosyalist devrim kitleleri etkilerken, diğer yandan II. Dünya Savaşına yol açacak Nazizmin yükselişi başlar.

Aynı dönemde Rusya'da da toplumsal muhalefet, grevler ve yürüyüşler çok yaygındır. Bu durum I. Dünya Savaşıyla beraber milliyetçi duyguların gelişmesini sağlar. Ancak, savaş yıllarında oluşan açlık, sefalet ve siyasal karmaşa Ekim Devrimine giden yolu açar. Parlatonun feshedilmesi, yükselen toplumsal muhalefet, örgütlü işçi hareketleri ve çatışmalardan sonra 1917'deki sosyalist devrim ile Rusya'da yeni bir siyasal yapılanma oluşur.

Stefan Zweig, “*Dünün Dünyası*” adlı eserinde bu dönem Almanya’sı ile ilgili olarak şunları anlatır:

“Bütün değerler değişmişti; yalnız maddi olanlar değil. Devletin bütün düzenleri alaya alınıyor, hiçbir geleneğe, hiçbir ahlak kuralına saygı beslenmiyordu. Berlin, bir Babil Kulesi olmaktaydı. Barlar, panayır yerleri mantar gibi bitiveriyordu. Çünkü Almanlar, sapıklıklarda da bütün sertliklerini ve sistemciliklerini kullanmaktaydı. Boyanmış delikanlılar cadde boyunca kırta kırta geziyorlardı. Hemen her liseli biraz para kazanmak peşindeydi. Berlin’de yapılan o iç güdüklayıcı maskeli balolardakine benzer kendinden geçişlere Roma’da bile rastlanmazdı. Bir tür çılgınlık, paranın şiddetli düşmesi sırasında tam da burjuva değerlerini, o ana kadar en az sarsılmış olanları yakalıyordu. Genç kızlar, cinsel sapıklıkla övünüyorlardı. Alman ulusunu bu kargaşalığa itmiş olanlar da elde saat “memleket işleri ne kadar kötü giderse bizim işler o kadar parlak olur”, diye gülümsüyorlardı. Apoletlerini sökmüş subaylar, gizli birliklerde toplanıyor, biriktirdiği beş on kuruşları elden gitmiş olan küçük burjuvalar yavaş yavaş birleşiyordu: kurulu bir düzen sözü verecek her parolanın ardından gitmeye hazırdı.”⁶

20. yüzyıl başlarında Almanya’daki siyasal ve toplumsal bunalım ortamı, bir üst yapı kurumu olan sanatta da yansımaları bulur çok geçmeden. Öncelikle resimde ilk örneklerini veren Avangard tepkiler, edebiyatta ve kitlesel bir sanat olan tiyatrodaki da ortaya çıkar.

Tiyatro, böyle kriz dönemlerinde, toplumsal bunalımların yoğun yaşandığı dönemlerde, geniş halk yığınlarıyla kurduğu güçlü ve doğrudan etkileşimi, siyasal alandaki etkili rolü nedeniyle her zaman öne çıkmıştır. Almanya’daki bunalım döneminin eleştirisinin ve protestosunun tiyatro sahnesine taşınması tiyatroyu tekrar toplumsal yaşamın merkezine oturtur. En geniş yığınlar bu tartışmayı tiyatro aracılığıyla yapar.

“Şiir sanatında ve plastik sanatlarda ileri sürülen en yeni düşünceler tiyatrodaki da uygulanır. Hem yazar hem ressam

⁶ Stefan Zweig, *Dünün Dünyası*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1973, s. 54.

olan sanatçılar en cüretli denemelerini sahne üzerinde yaparlar. Tiyatro bu arayış sürecine en çok görüntüsel yanıyla katılmıştır. Sahne görüntüsünde örneklenen yenilikler, öncü akımların yaygınlık kazanmasına etken olur. Ancak bu akımlar, sistemli bir tiyatro kuramı oluşturmamıştır. Sahne seyirci ilişkisinin ele alınması, sözün öneminin azalması ve görsel iletişimin ön plana geçmesi, sahenin plastik olanaklarının bir anlatım aracı olarak değerlendirilmesi, sahenin ustalıklı kullanılması, görüntüde çarpıcılık sağlanması, oyun yapısının parçalanması, oyunun fiziksel yapısı ile değerlendirilmesi, I. Dünya Savaşı sonrası tiyatro sanatında gerçekleştirilen yeniliklerdir. Bu yenilikler tiyatro düşüncesinde geleneksel anlayışın aşılması, tiyatronun edebiyat yönüyle değil, tiyatrosal yönüyle değer kazanmasını sağlamıştır.”⁷

Tiyatro sanatını etkileyen bir başka unsur da 20. yüzyılda bilimde, teknolojide, sahne donanımında ve ışıklandırmadaki yenilikler olur. Bu yenilikler, tiyatrodaki yansımaları bulur, anlatım olanakları daha da zenginleşir. 19. yüzyıl sonlarında Sax Meiningen Düküyle başlayan düzenli ve sistemli temsil anlayışı, tiyatroya yön veren yönetmenlerin ortaya çıkmasına neden olur. Andrea Antoine, Adolphe Appia, E. Gordon Craig, Reinhardt, Stanislavski, Meyerhold, Piscator gibi yönetmenlerin, geleneksel temsil anlayışını terk edip kendi yöntemlerini geliştirmeleri, tiyatrodaki yeni bir dönemin başladığını gösterir. Tiyatrodaki artık yazar ve oyuncu egemenliği sona erer, yönetmenlerin dönemi başlar.

Bu gelişmeler, tiyatro sanatının anlatımına daha önce hiç görülmemiş plastik bir boyut kazandırır. Yeni ve çarpıcı teknikler kullanılır. Çağın dinamizmi, sahne üzerinde etkili bir biçimde yansımaları bulur. Fütürizm, Sürrealizm ve Dışavurumculuk gibi öncü sanat akımlarının üslupları, tiyatro sahnesinde renk, çizgi ve ışığın katkısıyla kendisini gösterir.

Bütün bu gelişmeler kapsamında değerlendireceğimiz Reinhardt, Meyerhold ve Piscator'un uygulamaları, aynı zamanda Avangard sanatın da üzerine kurulduğu toplumsal siyasal yapının kısa bir özetidir. Tepkilerin ana hedefi, burjuva düzeninin ulaştığı nokta ve bunu ifade edemez hale gelen Natüralist sanat anlayışıdır. Bu durum

⁷ Sevdâ Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982, s. 199.

aynı zamanda, sanatın tanımının yeniden yapılmasına ve kitle ile olan iletişimin yeniden kurulmasına yönelik uygulamaların başlamasına yol açar.

2.2. Max Reinhardt

1873 Viyana doğumlu Max Reinhardt, Natüralist sahnelemenin en iyi ürünlerini verdiği bir dönemde tiyatroya oyuncu olarak başlar. Berlin'deki oyunculuk yaşantısında Natüralizmin ünlü yönetmeni Otto Brahm'ın sahnelemelerinde görev alır. Ünü ve yeteneğinin verdiği özgüvenle giderek dönemin en ünlü tiyatrosu "Deutsches Theater"den ve Otto Brahm'dan ayrılır ve farklı projelere yönetmen olarak imza atar. Natüralist anlayışla yetişmiş bir oyuncudur, ancak, onun projelerinde buna karşı bir eğilim görülmeye başlar. Yeteneği ve cesareti ile sahnelediği oyunlar, gelenekçi anlayışın tepkisini çekse de büyük yankı uyandırır. Kurduğu topluluklarla çeşitli ülkelere turneler yapar. Önceleri İbsen, Hauptmann ve Tolstoy gibi ünlü yazarların, Natüralistlerin oyunlarını sahnelese de bunları ele alış ve yorumlayıştaki farklılığı dikkat çekicidir. Adolphe Appia ve E. Gordon Craig'in sahnelemeye getirdiği yeniliklerden etkilenir. Çok farklı türlerde oyunlar sahneler. Alman ve Yunan klasik yazarların oyunları, Realist-Natüralist oyunlar, psikolojik dram türünde oyunlar, sembolist oyunlar, Alman Dışavurumcuların oyunları, kabareler ve özellikle Shakespeare'in oyunlarını yönetmiştir. Ancak onun özelliği her oyuna özgü anlatımı, üslubu ve mekanı gerektiren birbirinden farklı sahnelemeleri içermesidir. Bu sahnelemeleri farklı tiyatro topluluklarıyla yapar.

1905'te Otto Brahm'dan boşalan Deutsches Theater'in başına geçer. 1920 yılına kadar bunun yanında başka tiyatroların da yöneticiliğini yapar. 1920'de Berlin'de yönettiği bütün tiyatroların yöneticiliğini bırakıp Viyana'ya yerleşir. Burada geleneksel hale gelecek olan Salzburg Şenliğini başlatır.

1924'te Viyana'daki "Josephstad" tiyatrosunun başına geçer. 1935'e kadar yöneticiliğini yapar. Özellikle bu dönemdeki sahnelemelerinde, radikal uygulamalara imza atar. Tiyatroyu yapıların dışına çıkartır. Bir yandan Berlin'le de ilişkisini sürdürür. 1929 yılında ikinci kez Deutsches Theater'in başına geçer. 1933 yılında

Nazilerin iktidara gelmesiyle bu tiyatroyu bırakıp tekrar Viyana'ya döner. Nazilerin Avusturya'yı işgali üzerine de 1938 yılında ABD'ye göç eder. Ancak buradaki tiyatro yaşantısı başarılı geçmez. 1943 yılında New York'ta ölür.³

Max Reinhardt'ın özellikle 1924-1935 yılları arasındaki kitlesel tiyatro uygulamalarına geçmeden önce, onun tiyatro anlayışından, sahneleme yöntemlerinden söz etmek gerekir. Bu bize sonraki bölümde inceleyeceğimiz E. Piscator ile arasındaki ayrımı da göstereceğinden bu özellikle gereklidir. Aynı siyasal süreci yaşamış, aynı toplumsal olaylara tanık olmuş, hatta aynı kentte aynı zaman dilimi içinde oyunlar sahnelemiş iki tiyatro adamının tiyatro düşüncesindeki farklılıkları vurgulamak açısından da ilginç.

Max Reinhardt'ın tiyatro anlayışının izleri Wagner'in Birleşik Sanat Yapıtı (Gesamtkunstwerk) düşüncesinde bulunur. Wagner dram sanatını diğer sanatların üzerinde tutar. Çünkü dram sanatı, akılsal algılamadan daha üstün olarak bilinçdışı olanın, içgüdüsel olanın kavranmasını sağlayan sanattır. Dram sanatı bunu diğer sanatlarla birlikte yaptığı zaman en üstün etki gücüne ulaşır. Mutlak olanın, değişmez ve ölümsüz olanın tiyatrodaki ifade edilebilmesi için uyumlu bir işbirliği gerekir. Edebiyatın, müziğin ve oyuncunun uyumlu ortaklığına katılan resme ve ışıklandırmaya ait plastik öğelerle Birleşik Sanat Yapıtı, asal yaşam gerçeğinin kavranmasını sağlayabilir. Ona göre Naturalizm gibi fotografik bir gerçeklik anlayışı bunu başaramaz. Çünkü gerçek yalnızca akıl ile kavranılamaz. Sanat yapıtının duylara seslenmesi gerekir. Bunlar, Max Reinhardt'ı da içine alan Yeni Romantik sanat anlayışına özgü düşüncelerdir.

Bu Yeni Romantik eğilim, aynı zamanda bazı düşünürler tarafından sanatın toplumsal işlevinden uzaklaşıp özerkleşmesini savunan Avangard sanatın miladı olarak da gösterilir.

“Wagner'in Baudlaire ile ortaklığı aşırı gergin sınırlardan, başka narkotik durumlara ve uyuşturucu etkilere tiryakilik, yarı dinsel duygular ve romantik kurtuluş özlemiydi.”⁴

³ Özdemir Nutku, “Yirminci Yüzyıl Tiyatrosuna İmzasını Atan Yönetmen: Reinhardt” **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 4, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 1975, ss. 63-90.

Max Reinhardt'ın döneminin Alman tiyatrosuna yön veren biri olarak, siyasi çatışmalardan, toplumsal çalkantılardan ve günlük siyasetten uzak durması, Yeni Romantiklere özgü bir düşünceye yakın olduğu anlamına gelir. Max Reinhardt'ın savaş sonrası yaşanan toplumsal çöküntünün, sanatsal tepkisi olarak ortaya çıkan genç Alman yazarların burjuva değerlerine saldıran Dışavurumcu oyunlarını, yönettiği tiyatroların repertuarına alması bize bu etki konusunda bir şeyler anlatır.

Dışavurumculuğun ilk izlerinin görüldüğü Strindberg ve Wedekind'in simgesel oyunlarını daha önce sahnelemiş olan Reinhardt, yeni kuşak Dışavurumcu oyunları da sahneler. Ancak ideolojik olarak Reinhardt Dışavurumcu olarak nitelendirilemez. Onun ilgisi daha çok Dışavurumcu sahnelemeye yöneliktir.⁵

“Dışavurumculuğu sahneye getiren ve daha sonraki gelişmelerini hazırlayan odur. Bunu önce kullandığı anlatım yollarından, özellikle kimi zaman şiddetli kontrastlar, kimi zaman da Rembrant usulü etkiler yaratan ışık oyunlarından anlayabiliriz. Sonra da Reinhardt repertuarına aldığı oyunları göz önüne almak gerekir. Max Reinhardt'ın Dışavurumcu tiyatroya en büyük katkısı, onu tanıtmak olmuştur.”⁶

Birbirinden farklı türlere ve üsluplarda oyunlar sahnelemiş olan Reinhardt'ın hangi sanatsal kurama girdiğini söylemek gerçekten zor. Bu “sahne büyücüsünün” ele aldığı oyunlarda, yazara ve oyuna verdiği önem, yazarın neyi nasıl anlatmak istediğini keşfetme çabası, farklı sahnelemelere yol açar. Reinhardt'ın biçimsellikle suçlanmasının bir nedeni de budur. Bu duygusunu en iyi kendisi anlatır:

“Ne olduğumu, gerçekçi mi, üslupçu mu, hayalci mi söylemem olanaksız. Hiçbir sistemi, hiçbir önyargıyı kabul etmiyorum; bütün yolları seçebilmeliyim. Bir metin hoşuma gider, beni coşkulandırır, onu temel olarak alırım, onu kendimde yaşatırım. Ve daima beni coşturan bu metin, sanki kendini

⁴ Arnold Hauser, **Sanatın Toplumsal Tarihi** Çev: Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995, s. 24.

⁵ Lionel Richard, **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Beral Marda, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984, s. 216.

⁶ **y.a.g.e.**, s. 211.

*aşan bir şeyi, bir ruhu dışa vuruyormuş gibi gelir bana. Bunu değerlendirmek isteği ile yanıp tutuşurum”*⁷

Onun biçimcilikle suçlanmasının başlıca nedenleri, sahne plastiğine verdiği önem, sahnenin teknik olanaklarını cesurca kullanması ve Natüralizmin çerçeve sahne-seyirci ilişkisini kıran uygulamalarıdır. Reinhardt'ın sahne üzerinde gerçekleştirdiği özgür denemeler, bir bakıma teknolojik yeniliklerin tiyatro sahnesine bir anlatım aracı olarak sokulmasıyla da ilgilidir.

Bu etki öncelikle Yeni Romantik olarak adlandırılan iki tiyatro devrimcisinin, Adolphe Appia (1862-1928) ve E. Gordon Craig (1872-1966)'in dönemin tiyatrosuna getirdikleri uygulamalarla oluşmuştur. Appia ve Craig, tiyatrodaki yazarın egemenliğini ortadan kaldırıp, yönetmen tiyatrosunu başlatan isimler olarak değerlendirilir. Uygulamaları ve devrim sayılan düşünceleri Reinhardt'ı, Piscator'u ve Mayerhold'u etkilemiştir.

A..Appia, Natüralist anlayışa karşı; sahnenin bir portal ile çerçevelenmiş bir fotoğraftan çok derinlemesine bir uzam olduğunu vurgular. Yatay zemin, dikey panolar ve hareketli oyuncuyla yaratılan derinliksiz sahne yerine, oyuncuyu vurgulayan ritmik uzamları sahne üzerinde yaratır. Sütunlar, rampalar, çeşitli düzeydeki yükseltmeler ve en çok da oyuncunun dikey bedenine karşı çizgiler oluşturan basamaklarla ritmik uzamlar yaratır. Sahneyi üç boyutlu bir hareket alanı haline getirir. Işığın değişik açılardan aktif kullanımı ve müziğin katkısıyla oluşacak soyutlama, sezgisel olanın da kavranabilmesini sağlayacaktır.

Benzer biçimde G. Craig'in de sahne tasarımındaki ve sahne plastiğindeki yeni uygulamaları, tiyatronun seyirciyle kurduğu ilişkiyi, sözel olmaktan çıkarıp, ışığın, rengin, ezginin ve hareketin de içinde olduğu bütüncül bir eyleme dönüştürür. Yine ışığın yoğun kullanımıyla elde edilecek olan atmosfer ve simgesellik sahneyi derinleştirecek, böylece sıradan bir temsilden daha başka anlamları seyirciye aktarabilecektir.

⁷ y.a.g.e., s. 211.

Max Reinhardt'ın sahnelemelerinde A. Appia ve G. Craig'in etkileri görülür. Işığın etkili kullanımı, müziğin vazgeçilmezliği, uzam yaratmadaki titizliği, harekete verdiği önem, tasarımcı ve mimarlarla yakın çalışma, rejinin temel rengini belirleme, döner sahne gibi öğeler, özgürlükçü sahnelemelerinde hep yer alır. En çok da seçtiği oyunu sahneleyeceği mekanların farklılığı ve değişkenliği onun özgür ve deneyci yanını gösterir. Oda tiyatroları, sirkler, açık alanlar, şatolar, katedraller, onun sınır tanımaz düşüncesinin tiyatro sahneleri olur.

Reinhardt'ın kitlesele tiyatro uygulamaları böyle özgürlükçü düşüncelerin ışığında ortaya çıkar. Natürallizmin statik sahne anlayışına karşı, o seyirciyle sahne arasındaki etkileşimi fiziki olarak da duygusal olarak da arttıracak uygulamaları başlatır. Sahnenin teknik etmenlerini (ışık, renk, ezgi, dekor...) sınırsızca kullanır. Sahne ve seyirci arasındaki ilişkiyi, farklı düzenlemeler yoluyla zenginleştirir. Sahnenin, seyircinin içine girdiği ya da oyuncu-seyirci ayrımının ortadan kalktığı sahnelemeleri gerçekleştirir. Tiyatroyu salonların dışına çıkarır, toplu bir eyleme dönüştürür.

Reinhardt'ın tiyatroyu geniş kitlelerle buluşturma yönündeki ilk uygulaması, 1910 yılında Berlin'deki bir sirkte olur. "Kral Oidipus"u beşbinin üzerinde bir seyirci topluluğuna oynar. Bir yıl sonra Londra'da, modern bir dinsel oyun denemesi olan Tansık Oyununu 1800 oyuncu ile birlikte gerçekleştirir. Aynı oyunu Viyana'da 10.000 kişiye sergiler. Yine Berlin'de "Schumann" sirkini bozup, kendi sahneleme anlayışına uygun düzenleyerek, 1910 yılında Orestie tragedyasını ve Romain Rolland'ın "Danton" adlı oyununu binlerce seyirciye oynar.⁸

Dönemin seyircisini ve ortak ilgilerini iyi bilen, Reinhardt, kitleliliği hedefleyen sahnelemelerinde, evrensel bir teması olan klasik oyunları seçmesi rastlantı değildir. Dönemin karmaşık siyasal yapısını göz önüne getirirsek, toplumun ortak değerlerini oluşturma, evrensel ilkeler çerçevesinde buluşturma yönünde klasik oyunların bu bütünlüğü sağlayacak içeriğe sahip olduğunu görebiliriz. Aynı zamanda

⁸ Özdemir Nutku, "Yirminci Yüzyıl Tiyatrosuna İmzasını Atan Yönetmen: Reinhardt" **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 4, ss. 63-90.

gösteri yoluyla toplumun beklentilerine uygun, ortak duygulanım sağlanır. Bu Antik Yunan tiyatrosunun seyirci üzerinde yaratmaya çalıştığı etkiye benzer bir özelliktir. Gösterinin bir yaşantı oluşturmaya yönelik düzenlemesi de bu etkiyi arttırır. Seyircinin içine giren sahne uzantıları, oyunu seyircinin arkasına alma, oyunla seyirciyi kaynaştırma amaçlıdır. Bazen de seyirciyi oyunun ortasına alma yönündeki düzenlemeleri de oyuncu-seyirci ayrımını ortadan kaldırıp, teatral eylemin bir yaşantı oluşturması yönündeki uygulamalarıdır. Bu düşüncesini kendisi şöyle ifade eder:

“Önemli olan yalnızca sahneyi seyirciye yaklaştırıp, sahneyi genişletmek değil, sahneyi ve seyirciyi birbirinden ayıran gelenek olmuş, bütün engelleri ortadan kaldırmaktır. Seyirci kendini hiçbir zaman dışarıda kalmış hissetmemelidir. Tersine seyirci, tiyatro olayının tam ortasında, derinden derine onu duyar durumda olmalıdır. Bunun için perde kalkmalı tiyatrodan. Oyuncu yapabildiği kadar seyircinin arasında olmalıdır. Dekor seyircinin arasına kadar uzanmalıdır.”⁹

Bu dönemde tiyatroya dönüştürdüğü büyük yapılardaki sahnelemeleri, 1920’de Berlin’den ayrılıp Viyana ve Salzburg’da gerçekleştirdiği açık hava temsillerine giden yolu açar. “Beşbinlerin Tiyatrosu” olarak nitelendirdiği ve açık alanlarda sahnelediği oyunlar seyirci-oyuncu ayrımını tamamen ortadan kaldırmaya yöneliktir. Sahnelemeleri toplumun, yaşamın doğal mekanlarında oluşur. Bu gösteriler, teatral bir eylemden çok, ritüel dönemlere özgü toplu bir eylem ve mistik düzeyde bir bütünleşmeyi içerir. Daha sonra Grotowski’nin (daha küçük bir toplulukla yaptığı) parateatral uygulamalarında da görebildiğimiz törensi bir yaşantının gerçekleşmesidir.

Reinhardt’ın Salzburg şenliğini başlatan ve gelenekselleşen uygulamalarının başında bir Ortaçağ öğretisi oyunu olan Jedermann gelir. Bir katedralin önünde sahnelenen bu oyun hala Reinhardt’ın rejisiyle sergilenmeye devam etmektedir. Oyunun her yıl düzenlenen şenlikte yer alması daha önceki bölümde üzerinde durduğumuz ritüel tiyatrosunun törensi niteliğine uygun düşer.

⁹ y.a.g.e. s. 89.

Reinhardt'ın açık havada gerçekleştirdiği sahnelemeleri, tiyatro sahnesinin yapısal öğelerini barındırmaz. O oyuna uygun düşen doğal mekanları seçer. Bu tercih, seyircinin kitlesel katılımına izin verir, tiyatro sahnesinin yarattığı mesafeleri, sınırları ortadan kaldırır, oyunla seyircinin bütünleşmesine olanak tanır.

“Sanatçının açık havada oyun sahneye koymasının nedeni, oyuncu-seyirci ayrımını ortadan kaldırmak içindi. Çünkü, açık havada ne sahne çerçevesi vardı ne de orkestra çukuru. Seyirci oyuncunun yanı başındaydı. Reinhardt, seyirciyi sahne estetiğini bütünleyen bir öğe olarak görmektedir. Bu anlayış, içerisinde o hep daha geniş yığınlara yönelmeyi istemiş, bunu da başarmıştır. “Beşbinlerin Tiyatrosu” sloganı ile çayırlarda, parklarda, spor salonlarında, stadlarda, dağ eteklerinde, sokaklarda, katedral önünde, şato salonlarında, geniş avlularda, ormanlık yerlerde sahneye koyduğu oyunlarda hep bu düşüncenin savunuculuğunu yapmıştır. Onun tiyatrosunda seyirci, genel anlamda seyirci değil, onun tiyatrosunun oyuncular, figüranlarıdır O, kısa bir süre içinde yeni bir tiyatro seyircisi yarattığı gibi, tiyatroyu her yere sokarak o döneme değin tiyatroya gitmeyen binlerce insanı da sürekli tiyatro seyircileri durumuna getirmiştir.”¹⁰

Max Reinhardt, tiyatro sahnesinde yarattığı üstün sahnelemeler ve radikal değişiklikler kadar, tiyatroyu geniş yığınların yaşamına sokması, kitleselleştirilmesi yönündeki uygulamaları ile de 20. yüzyılın kendine özgü, en önemli tiyatro kişiliklerinden biri olmuştur.

2.3. Erwin Piscator

1893 doğumlu Piscator, I. Dünya Savaşının başladığı yıllarda yirmi yaşındaydı ve cephede savaşıyordu. Reinhardt ise kırk yaşındaydı ve hem Deutschen Theater'in başındaydı hem de Berlin'de yeni kurulan Volksbühne'nin yöneticiliği yapıyordu. İkisi arasındaki yaş ve köken farkı bir anlamda sanata bakışlarını da belirliyor. En büyük fark da savaş sırasındaki konumlarından gelir. Piscator, savaşın içinde yer almış, cephedeki vahşete tanık olmuş kendi kuşağının pek çok sanatçısı gibi öfkeli ve saldırgandır. Savaş dönemi bütün genç kuşakta görülen bu öfke,

¹⁰ y.a.g.e. s. 89.

burjuva değerlerine, kapitalist dünyanın kültürel kurumlarına ve otorite anlayışına yöneliktir.

Kimse ne olduğunu anlamıyor, ne yapacağını bilmiyordu. Bu şaşkınlık ve çaresizlik içinde Dada'cılar Berlin'de bütün burjuva değerlerini alaya alan, saldırgan şiirler, resimler, karikatürler yayınlıyorlar, Dışavurumcular ise bozgunun, umutsuzluğun ve inançsızlığın yarattığı bunalımı anlatan oyunlar yazıyorlardı.¹¹ Sonraları bu genç kuşak Dışavurumcu yazarların bir kısmı sosyalizme döndülerse de önemli bir kısmı Nazizme giden yolu açar. Piscator, Dışavurumcuların içinde yer almaz. Ancak Dada'cıların burjuva dünyasına saldırılarından ve saldırı biçimlerinden etkilenir. Bu etkilenmeyi ya da öğrenmeyi kendisi şöyle anlatır:

“Ben de sanatın ne ölçüde amaca hizmet eden bir araç olabileceği üzerine net bir görüşe ulaşmışım. Politik bir araç. Propagandaya yönelik bir araç. Eğitici bir araç. Yalnızca Dadacıların anladığı anlamda değil, her türlü olay için bu geçerliydi.”¹²

Piscator'un sanatının hangi politik düşüncenin aracı olacağına dair etki de Rusya'dan gelir. Rusya'daki sosyalist devrim, bir umut ışığı arayan, bunalımdan çıkış yolu arayan kitleler tarafından heyecanla karşılanır. Sosyalizm tartışması ve propagandası özellikle örgütlü işçi sendikaları ve partilerin gündemine oturur. Barış özlemlerinin yerini sosyalizm düşleri alır. Toplumsal yaşamda, politika gündemi belirlir.

Piscator'un politik tavrı netleşir. Sosyalist düşüncenin sahne üzerinde propagandasını yapacaktır. Tiyatrosu bir araç olarak sosyalist düşüncenin hizmetine girer. Ancak o dönemde bir burjuva geleneği olarak görülen sanata saldırılar sürüyor, sanatın ne olduğu ve neye hizmet ettiği yönündeki arayışlar da devam ediyordu.

¹¹ Marksist estetiğin kuramcısı G. Lucas bu dönemi Dekadans kavramıyla açıklıyor. Lucas Dekadans'ı Dışavurumculuğun, zihinsel bulanıklığın estetik alandaki karşılığı olarak kullanır. Alman filozof Ernst Bloch ise dışavurumcuların emperyalist savaşa karşı çıktıkları için ideolojik olarak doğru olduklarını ileri sürer. Lucas ve Bloch arasındaki Dışavurumculuk tartışmaları çok şiddetlidir ve zaman zaman Brecht de bu tartışmalara katılır.

¹² Erwin Piscator, **Politik Tiyatro**, Çev: Mustafa Ünlü-Suavi Güney, Metis Yayınları, İstanbul 1985, s. 65.

Piscator, geniş yığınların salonları doldurmadığını, seçkin bir sınıfın ayrıcalığını belirten bir gelenek olduğunu belirtip, o dönemin tiyatro faaliyetlerinin nasıl gerçekleştirildiğini bize şöyle anlatır:

“Stradan kişi tiyatroyu, “Sanat Perilerinin Tapınağı”, smokin ve beyaz kravatla, yüce duygularla girilebilecek bir yer olarak görüyordu. Kırmızı kadife ve altın sırma kaplı bu muhteşem salonlarda, günlük mücadele, ücretler, çalışma saatleri, kârlar ve paylar gibi çirkin konulardan söz edilmesi ona çok ters geliyordu. Bu tür konuların yerleri gazetelerdi. Tiyatrodaki duygu ve genel hava günlük hayatın ötesindeki Büyüklük, Güzellik ve Gerçeklik dünyasına açılarak üstünlük kazanmak zorundaydı. Tiyatro önemli günler ve tatiller içindi. Öte yandan işçiler zaten tiyatro için pek sık para bulamazlardı...”¹³

Piscator’a göre, işçi sınıfıyla tiyatronun bir araya gelmesi gerekiyordu. Bu ancak güncel politik gerçekliğin, olayların tiyatro sahnesinde yer alması ile mümkündür. Yani *“halk için sanat, halkın sorunları için sanat”* Piscator’un sanatının yeni tanımı olur. Ona göre halkın sorunlarına eğilmeyen, güncel sorunlara sahnesinde yer vermeyen burjuva tiyatrosu, toplumsal gerçeklere ve siyasal olaylara aldırmadığı gibi sessizliğini de korur. Oysa derin bir düş kırıklığı yaşayan toplum, savaşın nedenlerini, sonuçlarını tartışmak, savaşa neden olan “gizli” güçleri öğrenmek istiyordu. Burjuva sahnesi, bu beklentilere cevap veremiyordu. Bir ölçüde 1917’de Max Reinhardt himayesindeki “Genç Almanya Topluluğu” savaş sorununu ele alan oyunlar sahneledi; ancak Piscator’a göre bu oyunlar, soruna çözüm getiren bir düşünce taşııyordu. Bu noktada sanat politik arayışlara cevap vermeli, birbirinden uzakta olan iki öge -tiyatro ve proleterya- bir araya gelmeliydi.

Piscator, Spartakistler Birliğinden (sonraları Komünist Parti’ye dönüşür) destek alarak Proleterya Tiyatrosunu kurar. Böylece, bu tiyatro ile aynı politik çizgiyi paylaşan partiler, dernekler ve sendikalar arasında kurulan doğrudan ilişki, Piscator’un beklentisi doğrultusunda, proleterya ve tiyatroyu bir araya getirir. Amaç, proleterya için tiyatro yapmak değil, proleteryanın tiyatrosunu kurmak, “politik bir

¹³ y.a.g.e., s. 65.

eylem” biçimi olarak güncel olayları tiyatro aracılığıyla etkilemekti.¹⁴ Proleterya Tiyatrosunun birkaç profesyonelin dışında, çoğunlu işçilerden oluşan bir kadrosu vardı ve üyelik sistemini uyguluyordu.

“Proleterya Tiyatrosundan iki ana ilke doğar. İlki bir örgüt olarak, kapitalist geleneklerden kopmak ve yönetmenleri, oyuncularını, tasarımcıları ve teknik yönetici personeli eşitlik, ortak çıkar ve ortaklaşa çalışma platformunda bir araya getirmek, ikincisi de tüm bu insanları tüketiciyle (yani seyirciyle) bütünleştirmektir. Proleterya Tiyatrosu zamanla seyircilerini kendi bünyesine oyuncu olarak katarak, profesyonel oyuncularından kurtulacaktır.”¹⁵

Bu ilkeler, tiyatro tarihinde daha önce görmediğimiz yenilikler içerir. Tiyatro, seyirci ve oyuncusuyla ortak bir siyasal amaç doğrultusunda birleşir. Ortaya çıkacak üründen çok, günlük yaşamı değiştirmeye yönelik sanatsal eylemin kendisi önemlidir. İdeolojik tavrın gelişmesi, bilinçlenme yalnız seyircide yaratılacak bir amaç değil, eylemi ortaklaşa gerçekleştirecek olanın da “eylerken öğreneceği” bir süreçtir. Yaşantıdır. Seyirci ile oyuncu arasında ayırım ortadan kalkmış, gerçek ile oyun arasındaki sınır da belirsizleşmiştir. Olay, Huizinga’nın kutsal törenleri dramaya benzetmesi gibi; “eylem, yalnızca pratik yarara yönelik bir temsil etme değil, aynı zamanda kimlik belirlemedir.”

Bu süreç çok uzun ömürlü olmaz. Bunun nedenlerinden biri çıkarılan oyuna dair estetik kaygılar ya da beklentilerdir. Piscator’un başlangıçtaki amacı ile ortaya çıkan sonuç arasındaki çelişki aşağıdaki düşüncelerinde bile seziliyor:

“Bir oyundan ilk beklediğimiz kişileştirmedir. Kendi iç mantığı çerçevesinde oyundaki bir figürü canlandırabilme yetisi. Bir prolelerin bile oyundaki proleter tipini yeterince inandırıcı biçimde canlandırdığı söylenemez. Ancak daha önemli gelen ikinci bir nokta var; oyuncunun tekniğinin kalitesinin yanında, rolü kavrayabilecek entelektüel kavrayışa da sahip olması.”¹⁶

¹⁴ Ortak Kitap **Estetik ve Politika**, Çev: Ünsal Oskay, Eleştiri Yayınları, İstanbul 1985, s. 78.

¹⁵ Erwin Piscator, **Politik Tiyatro**, Çev: Mustafa Ünlü-Suavi Güney, Metis Yayınları, İst. 1985, s. 80.

¹⁶ Piscator, **a.g.e.**, s. 85.

Çok şaşırtıcı bir biçimde, aynı beklentiyi topluluğa destek veren Alman Komünist Partisi de taşır:

“(…) İşin adını koyalım: Propaganda. Tiyatro sözü, sizi sanata ve gösterinin sanatsal düzeyine bağımlı kılar!.. Sanat, adını propaganda uydurmalarına veremeyecek kadar kutsal bir şeydir. Böylesi bir sanat burjuva olabilir, ancak sanat olmalıdır.”¹⁷

Yukarıdaki iki anlatımda görülen şey, burjuva tiyatro sahnesi alışkanlığının ya da beklentisinin, en azından form olarak devam etmesidir. Piscator’un yakınmaları bir dereceye kadar anlaşılabilir. Çünkü güncel sorunları, olayları sahnenin konusu yapmayı hedefleyen Piscator, böyle oyunları bulamadığından yakınmaktadır. Günbegün olayların değiştiği Almanya’da böyle oyunları bulmak neredeyse imkansız gibi bir şeydir.

Piscator ve arkadaşlarının, aslında istedikleri “*Gazete tiyatrosu*”na benzer bir güncelliktir. Sorunun metinden kaynaklandığını düşünürler ve kendi metinlerini yazarlar. Gösterilerini kitlelerin alışık olduğu salonlarda, toplantı salonlarında yaparlar. Emniyet, yapılanın sanat olmadığını düşünür, ruhsatlarını yenilemez ve Proleter Tiyatrosu kapanır. Kapandığında dört beş bin üyesi vardır.¹⁸

Piscator bu denemeden çok şey öğrenir. Onun asıl isteği, güncel politik estetiği sahne üzerinde gerçekleştirmektir. Bu ilk agitprop deneyden sonra politik bilinçlenmeyi yaratacak anlatımcı sahneye, epik sahnelemeye yönelik uygulamalar gerçekleştirir. A. Appia ve Graig’in etkisiyle sahnenin tüm teknik olanaklarını rejinin hizmetine sokar. Reinhardt gibi Piscator da kendi politik estetiğini, teknik olanakların üstüne kurar. Işık, müzik, konstrüktivist dekor, ses efektleri, projeksiyon ve film kullanımı onun sahnelemelerinde vazgeçilmez öğelerdir. Daha sonraları Brecht’in kuramlaştıracığı Epik sahnelemenin ilk örneklerini yine Piscator’da görürüz.

¹⁷ Piscator, **a.g.e.**, s. 86.

¹⁸ Piscator, **a.g.e.**, s. 89.

Proleter Tiyatro deneyiminden sonra, Merkez Tiyatrosunu kurar. Profesyonel oyuncularla çalışmaya başlar. Ekonomik kaygılarla, enflasyon döneminde gittikçe yoksullaşan orta ve alt burjuva seyircisine yönelik gerçekçi oyunlar sahneler.

Piscator'un politik sahne estetiği ortaya çıkardığı asıl uygulamaları bu dönemden sonra olur. Güncel politik bir içerik kazandırdığı revüler, “*Her Şeye Karşın*” ve “*Kızıl İsyân Revüsü*” büyük yankı uyandırır. Bu sahnelemeleri, hem agitpropun günlük politik hicvinden uzaklaşması demektir hem de sınıf bilinci oluşturmaya yönelik tarihselleştirmeyi içeren belgesel tiyatro döneminin başlangıcıdır. “*Bayraklar*” (Alphons Paquet), “*Haydutlar*” (F. Shiller), “*Gotland Üzerinde Fırtına*” (Ehm Welk)’yı sahneler. Bu tarihsel oyunları, güncel politik durumu açıklama doğrultusunda yorumlarken, kullandığı projeksiyon, film ve episodik anlatım büyük ilgi uyandırır.

Piscator'un bundan sonraki uygulamaları, politik sahne estetiği açısından daha bütünlüklüdür. Kendisinin kurduğu “*Piscator Bühne*”de ünlü sanatçılarla birlikte çalışır. Sağlam bir dramaturginin üzerine oturan sahneleme, alanında ünlü sanatçıların katkılarıyla zenginleşir. Sahne konstrüksiyonu, simultane oyun düzeni, yürüyen bantlar, karikatür, kukla kullanımı, film, projeksiyon ve müziğin işlevselliği seyirciyi etkileyen anlatımın ilgi çekici öğeleri olduğu kadar, Piscator'un tiyatrodaki yapmak istediği politik bilinçlenmeyi sağlayacak ideolojik amaca yöneliktir.

“Politik tiyatro ilgisini oyundan çok seyirciye yöneltmiştir. Sahnenin tüm teknik olanakları, seyircide istenilen etkiyi uyandıracak biçimde kullanılmaktadır. Bu görüş Bütüncül (total) Tiyatro kavramının gelişmesini sağlamıştır. Seyircinin amaçlanan siyasal görüşe katılması için sahne ile bütünleşmesi gerekli görülmüştür. Oyuncu ile seyirci, sahne ile seyir yeri arasında yeni bir ilişki kurulmuştur. Tüm iletişim araçları bu bütünleşmeyi sağlamak üzere kullanılır. Işık, ses, müzik, görüntü seyirciyi sahnedeki olayla bütünler.”¹⁹

Piscator uygulamalarıyla dönemin toplumsal koşullarına paralel olarak, sokaktaki politik tartışmaları sahneye taşır. Günlük politik durum ve olayları belli bir

¹⁹ Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982, s. 221.

ideolojik amaçlılığa hizmet edecek şekilde sahnenin konusu yapar. Bu bakış açısı aynı zamanda tiyatro seyircisinin profilinin değişmesi demektir. Gerçek ile sanat arasındaki yakınlaşma, güncel sorunlarına yanıt bekleyen halkın ve örgütlü proleteryanın -önceleri bir orta sınıf geleneği olarak görüp gitmeyen- tiyatro salonlarını doldurması gibi kitleselliği beraberinde getirir. Piscator sanatın içeriğini yeniden tanımladığı kadar, sahne seyirci ilişkisinde de mesafeleri ortadan kaldıran yeni bir ilişki biçimini kurmayı da başarmıştır. Seyirci ile oyuncuyu ayıran geleneksel çerçeve sahne anlayışına karşı mimar Gropius'un çizdiği sahne tasarımında, Piscator'un sahneleme anlayışını buluruz.

Piscator tiyatroyu, siyasal karmaşa ve otorite boşluğunun yaşandığı bir süreçte ideolojik bir amaç doğrultusunda bir araç gibi kullanır. Piscator'un tamamlanmış bir kuramdan çok, siyasal amaçlı uygulamaları kapsayan sahnelemeleri, Nazizmin yükselişiyle tıpkı Reinhardt gibi kesintiye uğrar. Bu uygulamaların etkisi daha sonra Brecht'te kendini gösterir ve bir kuramsal düşüncenin oluşmasına hizmet eder.

2.4. Vsevolod Meyerhold

Aynı tarihsel süreçte fakat farklı bir ülkede Meyerhold'un uygulamaları da benzer amaçları taşır. Orta sınıf geleneğine dönüşen tiyatronun sahne-seyirci ilişkisini değiştirmek ve Natüralizmin iki boyutlu sahneleme anlayışına yeni sanatsal karşılıklar bulmak. Bu arayış sadece biçimsel değil, değişen toplumsal ve siyasal koşulları açıklayamaz hale gelen Natüralist sanatın gerçeklik anlayışına karşı sanatın tanımını yeniden yapmaya da yöneliktir. Yoksa gelişen teknolojinin olanaklarını sahne üzerinde kullanmakla yaratılan bir biçimsellik arayışı olarak değerlendirilemez.

A.Appia ve G. Craig'in tiyatro düşüncesine yaptıkları katkı ve sahnelemeye getirdikleri yenilikler, aslında bir yönetmen tiyatrosu anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır. 20. yüzyıl tiyatrosu bu anlamda yönetmenlerin düşünceleri ve uygulamaları doğrultusunda gelişmiştir. Bir başka açıdan tiyatro, sahneye uzak

yazarların egemenliğinden kurtulur, oyunculuktan gelme yönetmenlerin kontrolüne geçer.

Meyerhold da dönemin ve yüzyılın en önemli tiyatro adamlarından biri olan Stanislavski'nin ekolünden gelen bir oyuncudur. Ancak yine Stanislavski'nin yetiştirdiği, Natüralist sahneye karşı ilk uygulamaları başlatan Tayrov ve Vakhtangov gibi, onun tiyatro düşüncesi de Naturalizm'e belirgin bir karşı çıkışı içerir.

A.Appia ve G. Craig'in dönemin tiyatro anlayışına yaptıkları etki, Rusya'da Tayrov ve Vakhtangov'un çalışmalarında da görülür. Bu iki yönetmenin uygulamaları, yazarın metninin, retoriğe dayalı, ayrıntulara boğulmuş sahnelemesinden farklı olarak, sahnenin tüm olanaklarının kullanıldığı, sözün ikinci plana itildiği bir teatrallığı içerir. Tayrov'un "*Sentetik Tiyatro*"su müzik, bale, sirk ve sahne mekanizmalarıyla oluşan bir bileşimdir. Vakhtangov'un "*Fantastik Gerçekçilik*" adımı verdiği tiyatro anlayışı da psikolojik gerçekçilikle, groteski barındırır. İki yönetmen de Meyerhold gibi Natüralist tiyatronun yanılmasına karşı, sahnenin teatralleşmesini savunur.

Meyerhold'un Natüralist tiyatro anlayışına karşı uygulamaları teatral anlatıma ait üç alan üzerinde yoğunlaşır. Birincisi ve üzerinde en fazla durduğu alan oyunculuktur. Stanislavski'nin doğalcı anlayışına karşı daha sonraları biyomekanik olarak adlandıracağı harekete önem veren oyunculuk ile ilgili çalışmalar yapar. İkincisi sahnedir. Sahnem tüm teknik olanaklarını kullanmaya, oyunun teatralleşmesini ve Natüralist bir yanılısama yerine, plastik uzaklığı sağlamaya yönelik Konstürüktivist dekor anlayışını geliştirir. Bu aynı zamanda oyuncunun hareketli oyununa olanak sağlayacaktır. Üçüncüsü de Natüralizmin karanlıkta bırakarak "*Dördüncü Duvar*" haline getirdiği seyirciyi "*Dördüncü Yaratıcı*" olarak tiyatro eylemine katma düşüncesidir.

Meyerhold çalışmalarını birbirini tamamlayan bu üç konuda yoğunlaştırır. Oyunculuk konusunda özellikle Commedia dell'Arte oyuncuğunu, Ortaçağ gezginci

topluluklarının oynayış biçimlerini inceler. Elde ettiği sonuçları, açtığı atölyelerde oyuncularına çeşitli alıştırmalar yoluyla öğretir. Bu oyunculuk yöntemindeki temel yaklaşım, karakterizasyonun Stanislavski'nin aksine içten dışa değil, dıştan içe oluşmasıdır. Aynı zamanda bu oyunculuk yöntemi Meyerhold'un stilizasyon ve grotesk kavramlarıyla geliştirmeye çalıştığı sahnelemesinin en önemli ögesidir.

Sahneyi, Natüralist ayrıntılardan temizler, stilizasyonu sağlayacak, çeşitli yükselteleri, eğik düzeyleri, rampaları, iskeleleri kullanarak konstrüktivist bir tasarımı gerçekleştirir. Çerçeve sahneyi bozar, seyircilerin arasına giren oyun alanları yaratarak oyun-seyirci ilişkisini değiştirir. Tiyatroda seyircinin, yanılısama yoluyla pasif bir katılımcıya dönüşmesinin aksine, oynanan şeyin bir tiyatro olduğu bilincinin sürekli uyarılmasıyla, seyirciyi aktif bir katılımcı yapar. Seyirciyi aydınlatır, oyuncu ve seyirciyi bölünmemiş tek bir mekanda buluşturur.

Meyerhold bu düşüncelerini, Rusya'da gerçekleşen sosyalist devrim sonrasında uygular. Ancak, tiyatro anlayışına eklenen bir işlev daha vardır. Devrimin içselleşmesini sağlamak ve sosyalist kitle kültürünü oluşturmak. Bu görev kendisinin de isteğiyle Devrim yönetimi tarafından ona verilir. Bir yandan deneysel çalışmalarını sürdürecektir, bir yandan da tiyatroyu geniş yığınların yaşamına sokar. Bir kitle sanatı olan tiyatro, resmi bir ideolojinin kültürünü oluşturmak için kullanılacaktır.

Rusya'da eşi görülmemiş bir atılım başlar. Ülkenin her yerinde geniş yığınları içlerine alabilecek büyüklükte salonlar yapılır. İşçi sarayları, kültür evleri, klüp binaları toplumun bir araya gelebileceği, çeşitli etkinliklerin düzenlenebileceği buluşma yerleri olarak, yeni kitle kültürünün oluşumuna katkı sağlayacaktır.

“Çeşitli etkinlikler için kurulan klüplerin yanında kongreler, konferanslar, binlerce kişinin katılabileceği toplantılar ve yarışmalar için devrimci niteliğe uygun işçi sarayları da yapıyordu. Mimarisi tiyatroya uygun düzenleniyordu. En çok da seyir yerine özen gösteriliyordu. Koltukların düzenlenmesi

seyir yeri-oyun yeri ilişkisi ve görsel koşullar, tiyatro temsillerine göre tasarlanmıştır.”²⁰

Bu uygulamalar, hem burjuva kültürüne ait olan bütün izleri siliyor, hem de yeni ideolojinin kültürel biçimleri olarak toplum yaşamına yerleşiyordu. Tiyatro faaliyetlerinin organizasyonu Meyerhold tarafından yapılır. İnşa edilen tiyatro binalarının özellikleri, Devrimin tiyatro aracılığıyla gerçekleştirmek istediği amaca uygun olduğu kadar Meyerhold’un tiyatro anlayışına da yakındır.

“Tiyatro binalarından çıkmak istiyoruz. Yaşamın içinde oynamak istiyoruz. Fabrikalarda ya da makinelerin barındığı salonlarda. O yüzden dekorlarımızda metal konstrüksiyonu olan fabrika işlerini betimlemeyi öngörüyoruz. Oyuncular tek yanlı eğitilmiş profesyonel aktörler olmamalı, iş saatlerinde tiyatroyu oynayan işçiler olmalı.”²¹

Meyerhold’un bu dönem uygulamaları “*Tiyatroda Ekim*” adı altında toplanır. Toplumun yeniden yapılanma ve kimlik belirleme sürecinde tiyatro en önemli görevi üstlenir. Hem geniş yığınlar tiyatroya çekilerek yeni bir kitle kültürü yaratılır, hem de toplumsal yaşamın olağan uzantılarında oynanan oyunlar aracılığıyla sanat ile yaşam arasındaki mesafe en aza indirilir. Bu dönemdeki tiyatro faaliyetini istatistikler şöyle belirtir.

“O yıllarda Rusya’da 3000’den fazla deneme tiyatrosu, tiyatrolarda çalışan 250.000 kişi vardı. 1927 yılında bir tek ay içinde 33.000 oyun oynandığı, bunların 7.000.000 seyirci tarafından izlendiği istatistiklerde yer alan gerçeklerdir.”²²

Bu canlı tiyatro faaliyetlerinde sadece yerleşik profesyonel toplulukların yeri yoktur. Amatör topluluklar ve agitprop topluluklar yönetim tarafından desteklenir. Propaganda toplulukları turneler yoluyla ülkenin her yanında oyunlarını sahneler. Hatta “Mavi Gömlekliler” adındaki propaganda tiyatrosunun Almanya turnesi, Piscator başta olmak üzere bir çok agitprop topluluğu etkiler.

²⁰ Sevinç Sokullu, **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekan İlişkisi**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara 1989, s. 3.

²¹ V. Meyerhold “Tiyatroda Ekim Devrimi”, Çev: Cüneyt Yalaz, **Mimesis Tiyatro Çeviri - Araştırma Dergisi**, Sayı: 3 Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, İstanbul 1994, s. 99

²² Aysin Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, YKY, İstanbul 1994, s. 63.

“7 Kasım 1920’de Petrograd’daki kışlık Çar Sarayında gerçekleştirilen kitle tiyatrosu olayı, bu dönemin tiyatrosuna örnek gösterilebilir. Metnini Evreinov’un yazıp Mayerhold’un yönettiği oyun, bir devrim olayının yeniden canlandırılmasıydı ve “Kışlık Saraya Hücum., başlığını taşıyordu. 100.000 kişilik bir kalabalık tarafından izlenen yapımda oyuncu sayısı 15.000’di. Bunların çoğu askerdi. Aralarında profesyonel oyuncular bulunuyordu. Betimlenen olaylarda Kızıl Ordu ile Beyazların savaşımı sonunda ortada dikili duran bir Özgürlük Ağacı altında tüm uluslar birleşiyor, gösterinin sonunda tüm katılanlar bir ağızdan Enternasyonel’i söylüyordu.”²³

Ancak Meyerhold’un çalışmaları, parti yönetimiyle oluşan fikir ayrılığı ve karşı devrim hareketiyle kesintiye uğrar. Önce görevinden uzaklaştırılır, sonra da alınan tasarruf önlemleri çerçevesinde ona yapılan yardımlar kesilir. En büyük darbe de Lenin’in ölüp Stalinist yeniden yapılanma sürecine giren Rusya’nın, resmi kültür-sanat politikasının “sosyalist gerçekçilik” olarak belirlenmesiyle oluşur. Böylece burjuva tiyatrosunun yapı ve biçimleri, resmi ideolojinin sanatı haline gelir. Bu Sovyet önderlerine ve kahramanlarına özdeşleşme yoluyla sosyalist düşüncenin aktarılması demektir. Oysa Meyerhold’un tiyatro düşüncesinin yapı biçimleri buna uymamaktadır. Biçimci ve gerici diye suçlanan Meyerhold “lanetli sanatçılar” arasında gösterilir ve hakkında soruşturma açılır. Sonrasında da tutuklanıp öldürülür.

Rusya’daki devrim tiyatrosu dönemi, Almanya’da Piscator’un yaptığı çalışmalarla öz ve biçim açısından büyük benzerlikler taşır. Bu benzeşmenin temel noktasını da tiyatronun politik bir amaç doğrultusunda kullanılması oluşturur. Biçimsel açıdan benzerlik olarak da Natüralist yanılısama anlayışının tam karşısında yer alan sahnenin teatrelleşmesi olarak gösterilebilir. Bu teatral anlatım, film, projeksiyon, konstürüktivist dekor kullanımını içerir, güncel politik durum ve olayları açıklamaya yöneliktir. Yine aynı şekilde A. Appia ve G. Craig’in sahnelemeye getirdiği düşünce ve yenilikler Piscator, Reinhardt ve Meyerhold üzerinde etkili olmuştur. Üçü de Natüralist çerçeve sahneyi seyircinin arasına giren uzantılarla bozmuştur. Tiyatroyu çerçeve sahnenin dışındaki mekanlarda da gerçekleştirilmiştir. Böylece seyirci-oyuncu ilişkisini yeniden tanımlamışlardır. Bu

²³ y.a.g.e., s. 63.

noktada Reinhardt'ın açık alan sahnelemeleri ile Meyerhold'un uygulamaları benzerdir. Geniş kitlelerin tiyatro eylemine oyuncu olarak da katılmasını içerir. Reinhardt'ın, her ne kadar otorite boşluğu yaşansa da Weimar Cumhuriyeti tarafından desteklenmesi ile Meyerhold'un da belli bir dönem siyasi otoritenin desteği ile çalışmalarını yürütmesi bir başka ortak nokta olarak gösterilebilir. Buna karşın Piscator'un Politik Tiyatrosu, gayri resmi bir faaliyet olarak baskı altındadır. Bu üç yönetmen, tiyatroyu belli bir sınıfın kültürel geleneği olarak marjinal bir eylem olmaktan çıkarıp, geniş yığınların yaşamına sokmuşlar, seyirci profilini değiştirmiştir. Bir ortak özellik olarak da tiyatro düşüncelerinin bu kuramdan çok, uygulamaları içermesidir. Politik süreçteki değişimler, çalışmalarının tamamlanmamasına, kesintiye uğramasına neden olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYIL TİYATROSUNDA KONVANSİYONEL TİYATRO KARŞITI DÜŞÜNCE VE UYGULAMALAR

3.1. Avangard Akımların Tiyatro Anlayışı

20. yüzyılın başında, I. Dünya Savaşını ortaya çıkaran koşullar ve sonrasında oluşan düş kırıklığı, akla olan inancı sarsar. Geçmişini akıl çağının başlangıcı sayılan 1789 Fransız Devrimine kadar uzanan sürecin geldiği nokta tam anlamıyla bir yıkım olmuştur. Bu sonucun insan açısından akıl ile açıklanacak bir yanı yok gibidir. Özgürlük, kardeşlik ve eşitlik sloganlarıyla iktidara gelen orta sınıf dönemi, geniş yığınlara hiç de mutluluk ve refah getirmemiş, üstelik korkunç bir yıkım ve yoksulluğa neden olmuştur. Bütün bunların bir açıklaması olmalıydı. Yüzyıl başındaki Avangard akımlar işte böyle bir ortamda birbiri ardına doğdu ve gelişti. Önce orta sınıfın sanatı olarak gördükleri Realizm ve Natüralizme, geleneksel sanata saldırılarda bulundular. Sonra da yayınladıkları manifestolarla düşüncelerini aktardılar, ürünler verdiler. Sanatı yeniden tanımladılar.

Önceki bölümde Reinhardt, Piscator ve Meyerhold'da izlerini görebildiğimiz akla değil duyulara seslenme eğilimi, daha önceleri bazı sanatçılarda da karşımıza çıkar. Görünen gerçeğin dışında, görünmeyeni akılla değil duyularla kavranabilecek olanı simgesel boyutta verme düşüncesi, tiyatrodaki Strindberg, O. Wilde, Maeterlinck gibi yazarlar karşımıza çıkar. Ancak bu isimler belli bir kuram çerçevesinde birlikte hareket eden yazarlar olarak değil de onlardaki bir eğilim olarak değerlendirilebilir. Avangardın köklerini, burjuvazi ve emekçi sınıf ayrımının belirginleşmeye başladığı 1848 yılından sonraki süreçte, sanatın ilerlemeci söylemini bırakıp toplumdan ve politikadan uzaklaşarak kendi içine dönme olarak tanımlanan özerkleşmeye kadar

götüren düşünürler de vardır. Ancak I. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası ortamı Avangard akımlarının kendilerini, ifade ettikleri, tanımladıkları bir dönem olmuştur. Düşünceleri ve uygulamaları ile de 20. yüzyıl sanatını belirlemiştir.

Avangard akımların karşı çıkışları ve saldırıları burjuva toplum düzenine ve onun sanat anlayışınadır. Yaşanan çöküşü ve kaosu ifade edemez olan sanat, toplumcu ve ilerlemeci gibi ülküleri de içeremez onlara göre. Sanat kitle ile olan iletişimini, yaşamla olan ilişkisini yeniden belirlemelidir. Bütün geleneksel içerik ve formları reddedip, sanatçının özgür anlatımlarına önem verirler. Bir anlamda sanatın toplumsal görevlerinden kurtulması demektir bu.

“Avrupa Avangard hareketleri, burjuva toplumunda sanatın statüsüne yönelik bir saldırı olarak tanımlanabilir. Bu hareketler önceki bir sanat formunu (bir stili) değil, insanların hayat pratiği ile ilgisi kalmamış sanat kurumunu olumsuzlar. Avangardistlerin, sanatın tekrar pratik hale gelmesi yönündeki talebi, sanat eserlerinin içeriğinin toplumsal bir anlam taşımamasını istedikleri anlamına gelmez.”¹

Peter Burger, Avangard sanatçıların bir yandan gelinen noktadaki burjuva toplumuna ve sanatına saldırırken, diğer yandan hayat ile sanatı bir araya getirmeye yönelik yenilikçi çabaların getirdiği marjinalliğin yine burjuvaziye ait kendi kendini öğrenme süreci olduğunu ileri sürer. Toplumsal bir işlev taşıması öngörülmeven Avangard sanatın, kitleleşme gibi bir çabası da yoktur. Ancak, bizim incelememiz açısından Avangardın savaş dönemi tiyatrosuna etkileri ve kitle ile kurduğu yeni ilişki biçimleri üzerinde durmamız gerekiyor. Süreci sonraki bölümde inceleyeceğimiz Alternatif tiyatro etkinliklerine bağlamak açısından da bu özellikle gerekli.

Avangard akımların daha çok edebiyatta ve plastik sanatlarda ürün vermesi, tiyatro alanındaki örneklerimizi azaltıyor. Avangardların anlatımdaki özgür denemeleri, tiyatro sanatına biçimsel yönde katkı sağlamıştır en çok. Dışavurumcu yazarların, yaşamı bireyin iç dünyasından bakarak anlatma düşüncesi, sahne

¹ Peter Burger, **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 104.

üzerindeki anlatımın fotografik bir gerçeklikten ziyade, duyguyu ifade edecek bir plastiği gerekli kılıyordu. Bu teknik olanakların da yardımıyla sahne görüntüsünü tümünden değiştiren bir yeniliği getirir. Dışavurumcuların savaşın sonuçlarının sahnede ilk kez tartışıldığı oyunları yazmaları bu bakımdan önemli olmakla birlikte bunu çerçeve sahneye bağlı kalarak gerçekleştirmişlerdir.

Aynı şekilde gerçeği simgesel boyuta ele alan yazarların oyunlarında aşkın gerçeğin, görsel ve işitsel hale getirilmesi, duyuyla algılanabilmesi için sahne etmenlerinin etkin kullanılması gerekiyordu. Işık, atmosfer yaratmak; renk çizgi imgeyi vurgulamak, müzik etkiyi güçlü kılmak amacıyla sahnelemenin temel öğeleri oldular.

Burjuva sanat anlayışına en etkili ve şiddetli saldırıları ise Dadacılar yaptı. Savaşın vahşetini yaşayan bir kuşağın öfkeli saldırıları, burjuva dünyasına alaycı karşı çıkışları Zürih'te başlayıp Fransa'da ve Almanya'da etkili bir biçimde kendini gösterdi.

“Dada akımı, bireyin sanat, töre ve topluma karşı sürekli ve kesin bir ayaklanması olmuştur. Amacı kişiyi ve dogmalar ve yasalar ötesinde usun tutsaklığından kurtarmak, ona gerçek kimliğini kazandırmaktır. Usa hiç ama hiç değer vermediğinden, deha ile aptallığı bir tutar. İstenilen bütün değerlerin yıkılması, toptan inkar edilmesiydi. Herhangi bir doğmaya bağlı bütün sanatların yok edilmesi gerekiyordu.”²

Kısa süreli (1915-1920) Dada Hareketi, kendi estetik anlayışlarını oluşturamaz. Daha çok varolan sanatsal yaklaşımlara saldırıda bulunurlar. Dışavurumcuları umutsuz, kendi içlerine kapalı ve milliyetçi olmakla suçlarlar. Fütüristleri ise savaş propagandası yaptıkları için karşı çıkarlar. Dadacılar kendi sanatlarının tanımını yapmaz, daha çok sanatın ne olmaması gerektiği yönündeki düşüncelerini belirtirler. Düzenledikleri etkinlikler, çok çeşitlidir. Öfkeli ve saldırgan yaklaşımları, gösterilerinin çoğunun olaylı geçmesine neden olur. Gerçeküstücülüğe etkileri önemlidir.

² Adem Genç, **Dada**, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 1983, s. 89.

Gerçeküstücüler, Dadacılar farklı olarak sanatın nasıl olması gerektiği yönünde arayışlarını sürdürürler. Psikoloji önem kazanır. Düşle gerçeğin masalla fantezinin bir arada kullanılması; birlikli bütünlüklü oyun yapısı yerine, kendine özgü, şaşırtıcı ve akıl dışı oyunlar ortaya çıkması sonucunu doğurur. Bunun en tipik ve ilk örneği olarak da Alfred Jarry'nin yazdığı “*Kral Übü*” gösterilebilir. Gülüncün ve vahşetin bir arada kullanıldığı oyun, burjuva eleştirisidir. Alışıl gelmişin tersine bir karşı kahraman üzerine kurulmuştur. Gerçeküstücülük daha çok resim sanatında etkili olmuştur, tiyatroyu görüntüde çarpıcı teknikler kullanma yönünde etkilemiştir.

Çağın dinamizmini, sanayi devrimiyle gelen makineleşmeyi överek, sanatın geçmişle olan bütün bağlarını koparmasını öngören Fütürizm, harekete ve hıza önem verir. Savaşı da estetik açıdan görkemli bularak onaylar.

“...Savaş güzeldir, çünkü gaz maskeleri, korkutucu megafonlar, alev makineleri, ve tanklar aracılığıyla insanın boyunduruk altına alınan makine üzerindeki egemenline gerekçe kazandırır. Savaş güzeldir, çünkü çiçekler açan bir çayırı, mitralyözlerin ateşten orkideleriyle zenginleştirir. Savaş güzeldir, çünkü büyük tankların, geometrik uçak filolarının, yanan köylerden yükselen duman helezonlarının gibi yeni mimari biçimler ve daha pek çok şey yaratır.” (Fütürizm Bildirgesi'nden)³

Yeni olana hayranlık, İtalyan Fütürizminin sözcüsü Marinetti'yi gelecek tasarımlarını gördüğü Nazizme yakınlaştırırken, Rus fütüristlerinden Mayakovski sosyalist devrimi yüceltir. Mayakovski yazdığı oyunlarla ve konstrüktivist tasarımlarıyla Meyerhold'un üzerinde de etkili olmuştur. Aynı etkiyi Piscator üzerinde de görülür. Fütürizm, sahnenin görsel açıdan zenginleşmesi yönünde önemli katkılarda bulunur.

Avangard akımların yaşam ile sanatı birleştirme yönündeki eylemleri, hem sanat ürünleri ile seyirci arasındaki ilişkinin değişmesine neden olur, hem de denenilen yeni türler aracılığıyla tek tip bir gelenekçi sanatın saltanatına son verilir.

³ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul 1993, s. 69.

“Tiyatroda sirk, varyete, kabare gibi çizgi dışı türlerin Avangard hareket içinde yüceltilmesi doğalcı-gerçekçi akıma karşı çıkışın belirtisiydi. Dadacılarla Dışavurumcular, kabare gösterilerinde örgütlendi. Fütüristler, varyete özellikleri taşıyan kısa gösterim türünü (performanje) ilk yaratanlardı. Gerçeküstü akımın yapıtlarında sirk, vodvil, pandomim, dans ve yeni bir sanat dalı olan film, pot- pourri oluşturuyordu.”⁴

Avangardlar ile birlikte başlayan sanatın toplumsal işlevinden uzaklaşması, bir düşünce yada ütopyanın toplum tarafından anlaşılmasına yönelik olmaması durumu bir amaçsızlıktan öte sanatın “özerkleşmesi” ile açıklanır. Sanat artık, ideolojik bir amaç doğrultusunda ne doğayı, ne tanrıyı ne de bir gerçeği ifade edebilir. Temsil edebildiği şey yalnızca kendisidir.⁵ Dolayısıyla kitleleşmek, geniş kitleler tarafından anlaşılacak, değişimin yada ilerlemenin sözcülüğünü yapmak gibi bir misyonu da yoktur. Yalnızca karşı çıkışta, alayda yada öfkeli saldırılarda bulur kendini. Kendi saltanatının peşindedir. Bu yenilikçi tavır, Peter Burger’e göre burjuvaziye özgüdür ve Avangard da burjuvazinin kendini anlamaya yönelik çabasıdır.

Avangard akımlar tiyatronun belli bir mekanda gerçekleştirilen kurallı yapısını değiştirmişler, onu yaşamın her alanına taşıyarak daha geniş kitlelerce paylaşılmasına katkıda bulunmuşlardır. Bunun etkilerini 2. Dünya Savaşından sonra 1968 Paris olaylarıyla başlayan Avangardın son çıkışı ya da alternatif kültür hareketleri olarak değerlendirilen dönemde inceleyeceğiz.

Avangard’ın sanatın kurumlarına yönelttiği saldırı, hayatla sanatı bir araya getirme amacını taşımasına rağmen, kitleleşmek gibi bir arzuyu içermez. Ancak, sanatın kitleleşmesine yönelik etki karşı olduğu burjuvaziden gelir. Avangard sanatın ürünleri kültür endüstrisinin pazarlayabileceği yeni ve çekici nesnelere haline getirilir. Bu durum sanat ve alıcısı karşısında farklı bir ilişkiyi başlatan yeni bir evredir. Fotoğraf makinesinin yarattığı olanaklarla başlayıp, kitleleşme bir kullanıma uygun sinemanın ortaya çıkmasıyla devam eden bir evre.

⁴ Ayşın Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, YKY, İstanbul 1994, s. 115.

⁵ Peter Burger, **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul 2003, s. 13.

Bu evrede, yeniden üretilen, çoğaltılabilen sanat eserinin biricikliği ve kutsal törenlerdeki kült değeri ortadan kalkar.⁶ Alıcısı ile sanat eseri arasındaki ilişki bambaşka bir boyuta taşınır. Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı incelemesi de bu yeni ilişkiyi açıklamaya yöneliktir.

*"En etkin düzeydeki yeniden -üretimde bile eksik olan bir yön vardır: sanat yapıtının şimdi ve buradılığı- başka deyişle bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığı. Özgün yapıtın şimdi ve buradılığı, o yapıtın hakikiliği kavramını oluşturur. Hakikilik, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden üretimin bütünüyle dışında kalır"*⁷

Walter Benjamin, yeniden üretimin sanatın kült değerini yitirmesine ve böylece gelenekten kopmasına yol açtığını belirtir. Bu kopuşun aslında hiç de olumsuz olmadığını, bunun sanat eseriyle alıcısı arasında eleştirel bir ilişkiyi geliştirdiğini, sanatın kiteselleşmesine olanak tanıyarak demokratikleşmeye yol açtığını söyler. Resim sanatıyla, sinemayı karşılaştırarak örnekler;

*"Sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanat ile olan ilişkisini değiştirmektedir. Bir sanatın toplumsal açıdan taşıdığı önem azaldığı ölçüde, izleyici kitle içerisinde eleştirel tutum ile tad almaya yönelik tutum arasında bir ayırım ortaya çıkar. Geleneksel olanın keyfi hiçbir eleştiri yöneltilmeksizin çıkarılırken, gerçekten yeni olan, itici bulunup eleştirilebilir. Sinema da ise eleştirel tutum ile tat alan tutum birbiriyle örtüşür. Sinemada tek tek kişilerin tepkilerinin toplamı izleyicilerin tepkilerinin toplamını oluşturur. Tablo ise ya tek bir kişi, yada en fazlasından birkaç kişi tarafından izlenmek gibi bir ayrıcalıklı konuma sahiptir"*⁸

Walter Benjamin'in bu düşüncelerine Alman felsefeci ve estetik kuramcısı Theodor Adorno karşı çıkar.

⁶ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul 1993, s. 2.

⁷ y.a.g.e., s. 48.

⁸ y.a.g.e., s. 49

“Adorno, bu olanağın kültür endüstrisinin eline geçtiğini, bunun çok önemli olduğunu, dolayısıyla sağlanan demokratikleşmenin, hiç de özgürleşim anlamına gelemeyeceğini söyler.”⁹

Bu tartışmalar, sanat ürünü ile alıcısı arasındaki ilişkinin belli bir tarihsel süreçte incelenmesi olan bu çalışmada, daha önce sözünü ettiğimiz ilişkiler ile 20. yüzyıldaki ilişki biçimlerinin boyutunu açığa çıkarması açısından önemli. Aynı zamanda sanatın yüklendiği geleneksel işlevlerinden, bugün ulaştığı noktadaki işlevleri arasındaki değişimin ne yönde olduğunu gösterir. Sanatın toplumsal kullanımındaki ticari değeri, satın alınan bir ürün olarak piyasa koşullarının sanat üzerindeki etkisi ile kitleselleşmesi arasındaki ilişkinin belirlenmesinde yardımcı olur.

3.2. Alternatif Topluluklar ve Uygulamaları

Alternatif tiyatro topluluklarının ortaya çıkışı, alternatif bir toplum arayışının ifade edilmeye başlandığı bir dönemle yakın ilişkisi vardır. Özellikle genç kuşağın tepkilerinde ortaya çıkan alternatif toplum istekleri, Amerika’da Vietnam savaşına karşı gösterilerde, Avrupa’da 1968 Paris’inde başlayan öğrenci olaylarında karşımıza çıkıyor. Bu istekler belli bir politik içerik taşıdığı kadar, tepkiler kapitalizmin ideolojisine ve kurumlarına protestolar biçimindeydi. Muhafif unsurların, toplulukların sorunlarını, kendilerini ifade etme isteklerinin ortak zeminini bu protestolar ve karşı çıkış eylemleri oluşturur. İdeolojik olarak çeşitlilik gösterse bile özgürlük, demokrasi, eşitlik, daha iyi yaşam gibi ortak söylemleri içerir. Tiyatro sanatı da küçük grupların protestolarını gerçekleştirmek, isteklerini ve beklentilerini duyurmak için başvurdukları etkili bir eylem biçimi olarak toplumsal yaşantıda önemli bir işlev kazanır. Üstelik hızlı bir şekilde örgütlenip, kendi yazdıkları oyunlarla geniş halk yığınlarına yaşamın her alanında gösterilerini düzenleyebilen bu topluluklar, ağır, hantal, toplumun rağbet etmediği, güncel sorunları ele almayan kurumlaşmış geleneksel tiyatro anlayışına da alternatif oluşturuyordu.

⁹ Ortak Kitap, **Estetik ve Politika**, Çev: Ünsal Oskay, Eleştiri Yayınları, İstanbul 1985, s. 212.

Alternatiflere göre: Kurumsal tiyatro, toplumsal yaşam gerçeğinin ifade edilmediği, toplumun beklentilerinin karşılanmadığı bir marjinallikte kendi varlığını sürdürmeye çalışıyor, devlet tarafından, yerel yönetimler tarafından desteklense de modası geçmiş bir geleneğin devamı yada ayrıcalıklı bir sınıfın ayrıcalığını belirten bir eyleme dönüşmüştür. Bu geleneksel yapı ve biçimler değişmedikçe, bu anlayış değişmedikçe, tiyatronun toplumsal yaşamda ve geniş yığınların üzerinde hiçbir etkisi ve karşılığı da olamayacaktır.

Alternatif topluluklar bu düşüncelerle geleneksel tiyatro yapılarının dışında ve yeni bir seyirciye ulaşmaya çalıştılar. Seyirciye yeni bir ilişkiyi geliştirecek uygulamalara giriştiler. Kendi yazdıkları oyunları yeni ve çarpıcı teknikler kullanarak sahnelediler.

*“Yığın kültürünü amaçlayan alternatif topluluklar, yeni bir kültür politikasının başarılabilmesi için şu etkinlikleri öngörür;
1) Yığınlara yönelik çalışmalarda içeriği ve yapısı yeniden saptanan, sınanan iletişim kavramları bulmak.
2) Toplumsal, politik ve etnik azınlıklara toplumsallaşma olanaklarını sunan yeni iş birliği biçimlerini uygulamak.
3) Yaratıcılığı etkinleştirecek alternatif gerçekleri sınamak, esnekliği ve değişebilirliği özendirme.
4) Günlük gerçeklikten ayrılmayan yeni politik estetikler bulmak.
5) Hem sanatsal hem de politik olarak daha dinamik çalışmalar yapmak.”¹⁰*

Alternatif toplulukların düşünceleri ve uygulamaları sanatın yaşamla ve kitlelerle olan bağının yeniden kurulması yönündedir. Yalnız bunu yaparken yeni ifade biçimleri oluşturmak gibi estetik kaygıları ihmal etmezler. Çoğunluğu amatörlerden oluşan bu topluluklar kendilerine özgü sahneleme biçimleriyle, yeni anlatım yollarını cesurca deneyerek tiyatro tarihinde önemli bir yere sahiptir. Söz konusu olan ideolojik içeriğin düz bir oynanışı değildir. Yeni ve çarpıcı teknikler kullanırlar, oyunlarını kendileri yazarlar, toplu çalışma ile oluşan oyun da, bir gösteriden çok, seyircinin de katıldığı bir yaşantıyı oluşturma yönünde gelişir. Ticari bir içeriği de barındırmayan tiyatro eylemi, aynı zamanda yeni bir kitle kültürünün

¹⁰ Sevinç Sokullu, **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekan İlişkisi**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara 1989, s. 23.

de oluşmasını amaçlar. Günlük yaşamın olağan uzantıları olan, sokaklar, meydanlar, terk edilmiş depolar, fabrikalar bu grupların oyun yerlerine dönüşür, geleneksel tiyatronun yapı ve biçimlerinden uzaklaşılır. Durum, çerçeve sahne içinde yeni içerik ve biçim denemelerinden öte, tiyatronun yaşam ile olan bağının yeniden kurulması, geniş kitlelerle paylaşılmasıdır.

Amerika’da kurulan bir Off-Broadway topluluğu olan Living Theatre’nin 1970’de yayınladığı bildiri, Alternatif toplulukların genel çerçevesini belirtir.

“Tiyatroları terk edin. Sokaktaki insanlar için başka durumlar yaratın. Eyleme götüreceksiniz, bildiğimiz en yüksek tiyatro durumlarını yaratın. Yeni biçimler bulun, sanat engelini parçalayın. Sanat, kurulu düzen zihniyetinin zindanında tutukludur. Yeni sanatın yapılması üst sınıf ihtiyaçlarına hizmet edecek biçimde işlevselleşmiştir. Eğer sanat halkın ihtiyaçlarına hizmet etmek için kullanılmayacaksa ondan kaç kurtul.”¹¹

Alternatif toplulukların tiyatro eylemini çerçeve sahneden kurtarıp farklı mekanlara taşınması, oyun ile seyirci arasında aktif bir katılımı beraberinde getirir. Çerçeve sahnenin seyirciyle oyun arasında kurduğu mesafeli ilişki, seyirciyi pasif bir izleyici konumuna sokar. Ulaşılmaz bir yükseklikten oyununu oynayan oyuncu ile seyirci arasında, fiziki ve zihinsel bir alışveriş de mümkün değildir. Seyirci, oyunu yada oyuncuyu denetleyemez, karşı çıkamaz, hatta bir topluluk ile birlikte olduğunu unutabileceği bir konuma indirgenmiştir. Sahneden salona doğru olan bu tek uçlu seyir, tiyatronun toplumsal bir eylem olma, geri bildirimli karşılıklı bir ilişki olduğuna dair özelliğinin ortadan kalkması demektir. Alternatiflerin oyunlarını çevreselci bir anlayışla farklı mekanlar da sahnelemeleri, seyirci ile katılımcı ve aktif bir ilişkinin kurulması amacını taşır. Üstelik günlük durumlar yada olayları içeren oyun, seyirciyi kışkırtma, rahatsız etme, tepkisini açığa çıkarma yönündedir. Teatral eylem, aynı zamanda seyircinin özgürleşmesi demek olan aktif bir tutum sergilemesini sağlar. Bu, oyunun bitmesi ile sona eren önceden belirlenmiş bir süreyi değil, seyirci katılımının oyuna müdahaleleri ile değişebilen bir yaşantıyı getirir. Seyirciyi oyuna dahil etme ve doğaçlama kullanılan tekniklerin başında gelir.

¹¹ y.a.g.e., s. 30.

Seyirci açısından durum şaşırtıcıdır. Günlük yaşamın olağanlığında ortaya çıkıveren gösteriler onun alışık olmadığı durumlardır. Günlük sorunlara yada politik olaylara ilgisi yönlendirilip, kışkırtılır, tavır alması konusunda uyarılır. Dikkat çekici olan gösteri, olağan dünyanın gidişatının bir süreliğine de olsa durmasına yol açar. Oyunu bırakıp gitme yada katılma özgürlüğünün olması alışık olmadığı bir durumdur. Ya da sanata, oyuncuya hiç bu kadar yakın hissetmemiştir kendini.

Sanat ile alıcısı arasında yakın, doğrudan bir ilişkinin kurulması demektir bu uygulamalar. Aynı zamanda kendilerini sanatsal olarak ifade edememiş grupların, toplulukların düşüncelerinin yada sorunlarının başkaları tarafından anlaşılması gibi bir toplumsal eylem olarak da görülebilir.

Amerika’da ve bütün Avrupa’da alternatif topluluklar birbiri ardına ortaya çıkar, tiyatro toplumsal yaşamın merkezinde yerini alır. İngiltere’de 1970’lerin ilk yarısında yeni alternatif tiyatro gruplarında inanılmaz bir artış söz konusudur. Öyle ki ilk beş yılda varolan grupların sayısı dörde katlanarak 150’yi aşar. Performanslarda etkileyici bir yenilik yelpazesi izleyicilerle buluşur. Coğrafi açıdan olduğu kadar, ideolojik eşitlik açısından da geniş bir yayılım söz konusudur.¹²

Sosyalist, anarşist eylemlerde bulunan, kadınların, gaylerin, zencilerin haklarını savunan gruplar gibi baskıya ve sömürüyü şiddetle yaşayan topluluklar kendilerini ifade etme aracı olarak tiyatroyu kullanırlar. Ya da düzenledikleri eylem ve protestolarda tiyatroya yer verirler.

“70’lerin ortasında açıkça ifade edilen altı ana çalışma kategorisi vardı. Bu kategoriler sonraki yıllarda alternatif tiyatronun pekişmesine yol açtı.

1) Toplumcu tiyatro kumpanyaları: Bu tiyatrolar canlı performans izleme imkanı bulamayacak olan bölgelere alternatif tiyatro götürme politikası izliyordu.

¹² Baz Kershaw, **The Politics of Performance, Radical Theater as Culture Intervention**, Çev. Bahar Öztop (Yayınlanmamış Çeviri), Londra, s. 138.

2) *Politik kumpanyalar: Bunlar Sosyalist yada Marksist düşünceye dayalı tiyatro yapıyorlardı ve izleyicileri işçi sınıfıydı.*

3) *Toplumun ilgi alanlarına yönelik sosyal ve politik sorunları ele alan gruplar: Kadınların, gaylerin özgürleştirilmesi, zenci bilincini oluşturma yönünde çalışmalar yapıyorlardı.*

4) *Popüler tiyatro kumpanyaları: Çalışmalarıyla popüler tiyatro geleneğinin sürdürmek ve çekebilecekleri kadar seyirciyi çekme hedefindeydiler.*

5) *Performans estetiğini geliştirmeyi ana hedef olarak benimseyen gruplar: Bunlar ilgi alanlarına göre dört alt başlıkta toplanır. Görsel ya da fiziksel, çevresel müzikal ve doğaçlama.*

6) *Yeni oyunlar üretmeye yönelik gruplar: Bunlar genellikle oyun yaratmak için atölye çalışmalarında bulunuyordu.”¹³*

Adını bir ekonomi dergisindeki istatistikten alan, John Mc. Grath’ın kurduğu 7:84 grubunun çalışmaları, büyük etki yaratmıştır. 1970’lerin İngiltere’inde grubun adı toplumsal bir gerçeği ifade eder. Adın çıkmasına neden olan haber şöyledir. “Ülke nüfusunun %7’si, bu ülkenin %84’üne sahip”. Ekonomik ve sınıfsal bir bilgi, topluma bir çok şey anlatabilir onlara göre. Hazırladıkları oyunu (Rüzgardaki Ağaçlar) 1971’de Edinburg festivalinde oynarlar. Büyük ilgi görüp, 2 yıl boyunca her yerde oynayıp inanılmaz bir seyirci kitlesine ulaşırlar. 7:84’ün amaçları şöyledir.

“-Sosyo-politik gelişim sürecinde politik müdahale için gerekli potansiyeli oluşturmak.

-Eşitlik, kolektif ve demokrasi anlayışına dayanan bir topluluk organize etmek.

-Herkesin erişebileceği, herkese ulaşabilecek bir performans dili yaratmak.

-Tiyatrosu olmayan yerlerde oynamak.

-Seyirci ve performansçı arasındaki tiyatro bariyerini kırmak.

-Tiyatroyu, geleneğinde olmayan insanlara taşımak.”¹⁴

Alternatif tiyatro hareketi içerisinde adından en çok söz edilen gruplardan biri de “Ekmek ve Kukla” tiyatrosudur. Amerika’da kurulup, Afrika, Avustralya ve özellikle Avrupa’ya düzenledikleri turneler yoluyla çok bilinen bir topluluk olmuştur. Kurucusu Peter Schumann “tiyatro ekmek kadar asal olmalıdır” düşüncesiyle tiyatronun yaşamsal önemini vurgular. Bu topluluğun temel ifade

¹³ y.a.g.e., s.139.

¹⁴ 7:84 Theatre Company Scotland, <http://www.784theatre.com>.

araçlarını kuklalar oluşturur. Herkesin bildiği dinsel öykü ve figürlerin üzerine yerleştirilmiş politik mesajlar, güncel toplumsal sorunlar içeren oyunları seyircinin katılımıyla gerçekleştirilir. Gezici bir topluluk olarak gittikleri bölgenin özelliklerine göre oyunlarını değiştirirler ya da oluştururlar. Oyunlarının hazırlanışından oynanışına kadar halk ile birlikte olmaya özen gösterirler.

“Topluluk bütün toplumsal hareketleri, grevleri, yürüyüşleri, protestoları kendine sahne olarak seçmeye başladı. Bu dönemlerinde keşfettikleri ilginç bir deneyimde yine topluluğun ileriki yıllarında önemli bir özelliği haline gelecekti. Bu da geçit tiyatrosuydu.”¹⁵

Geçit tiyatrosuna iyi bir örnek olarak Kızılderililerin katliamına ilişkin olan “Ishi İçin Bir Ağıt” adlı oyundur. Öğrencilerin ve gönüllülerin katılımıyla hazırlanan oyun kitlesel bir eylem olarak gerçekleşir. Katliamı anlatan, geçit, 36 geyik, 21 kasap, 15 kambur cadı, 2 canavarın çektiği iki araba ve 4 tanrıdan oluşuyor. Geçit sonunda da oyun törensi bir havayla oynanır. En son olarak da Peter Schumann’ın pişirdiği ekmeğe, mayonezle birlikte oynayanlar ve seyredenler tarafından yenir.¹⁶ Toplu eylem ve toplu paylaşım tiyatro aracılığıyla gerçekleşir, topluluk üzerinde derin izler bırakır.

Tiyatronun yarattığı toplu eylem paylaşımına bir başka örnek olarak Eugenio Barba’nın Tiyatro Antropolojisi olarak adlandırılan çalışmaları gösterilebilir. Bu örnek Barba’nın Danimarka’da kurduğu Odin Tiyatrosu ile İtalya’nın küçük bir köyündeki halk arasında yaşanan değiş tokuş ile ilgilidir.

Güney İtalya’da Carpignano adındaki bir köyün yakınına topluluğu ile birlikte çalışmalarını sürdürmek için yerleşen Barba, oyunlarını köy halkına sunmak yerine onların bunu istemesini bekler. Sonunda bu gerçekleşir. Topluluk oyunlarını, danslarını onlara sunar. Bu değiş tokuş bütün yöreye bir hareket getirir.¹⁷ Tiyatro karşılıklı bir alışverişe neden olmuş iki tarafta bunun sonucunda bir öğrenmeyi

¹⁵ Semih Çelenk, **Sokaktaki Tiyatro**, Altınkent Matbaası, İzmir 1992, s. 41.

¹⁶ Sevinç Sokullu, **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekan İlişkisi**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara 1989, s:31.

¹⁷ **y.a.g.e.**, ss. 46-47.

gerçekleştirmişti. Tek yanlı bir ilişkinin yaşamda tutunma şansı yoktur. Bu aynı zamanda sanatsal eylemin nasıl olması gerektiğine yönelik bir sonuçtur.

Birlikte yaratma, seyirciyi teatral eyleme dahil etme alternatif uygulamaların temel amaçlarından biridir. Bu aynı zamanda, tiyatronun taşıdığı mesajdan çok, birlikte yaşanan, yaratılan sürecin önemli olduğunu, asıl değişimin de yaşantı ile oluşabileceğine dair toplumsal bir amaçlılık taşır. Bu yaklaşımlar seyircisiz seyir olarak adlandırılabilir ritüellerdeki dramaya ait özellikleri barındırır. Oyun yada gösterinin sorumluluğu yalnızca oynaya ait bir görev değil, katılanın da sorumlu olduğu bir yaratıcı drama uygulamasına benzer. Bu eylem sayesinde yaşama, olaylara karşı bir tavır takınabilir seyirci. Teatral eylem değişimin başlangıcı haline gelir, topluluk üzerinde derin izler bırakır, topluluk duygusu açığa çıkarılır, yaşama yön veren gizil güçler denetim altına alınabilir.

3.3. Augusto Boal ve Forum Tiyatro

Augusto Boal 20. yüzyılda tiyatroyu geniş yığınların yaşamına sokan, toplumsal değişimin dinamiği haline getiren bir kuramcı ve uygulamacıdır. Boal, alternatif tiyatro uygulamaları kapsamında değerlendirilemez. Onun tiyatro düşüncesi kapsamlı, sistemli çalışmalardan oluşmuş, sağlam bir kuramsal temele dayanır. Aristotelesçi poetikanın yanlısamacı tiyatro anlayışının karşısındadır.

“Şundan hiç kuşku yok ki Aristoteles, devriminde olmadan önce içinde yer aldığı, genel anlamda kabul görmeyen her şeyi bertaraf eden, güçlü bir arındırıcı sistem geliştirmiştir. Onun sistemi bu gün gizlenmiş bir biçimde sirkte, televizyonda, tiyatrodaki görülmektedir. Ama temeli asla değişmez; sistem bireyi dizginlemek ve onu varolana yönlendirmek adına tasarlamıştır. Eğer bizim istediğimiz buyusa, Aristotelesçi sistem, amaca her şeyden daha iyi hizmet eder. Ama eğer buna karşıt olarak biz seyirciyi, toplumu değiştirmeye, devrimci bir eyleme bağlamaya yöneltmek istemiyorsak bu durumda başka bir poetika aramak durumundayız”¹⁸

¹⁸ Augusto Boal, **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Çev: Semih Çelenk, Etki Yayınları, İzmir 1996, s. 58.

Aynı biçimde ideolojik olarak, yaşamın değişebilirliği noktasında Brecht'in poetikasına yakın görünse bile tiyatro eylemindeki farklılık onu epik tiyatrodan da ayırır.¹⁹ Boal'in poetikası, ezme ve ezilme durumunun ortadan kaldırılması yönündeki Paula Freires'in düşüncesine dayanır. Bu anlayış, toplumsal olarak da bireysel olarak da ezme ezilme ilişkisinin değiştirilebileceğinin denenmesidir. Ancak asıl yöneliş, bu ezme ezilme durumunun tamamen ortadan kalkması yönündedir.

Boal'in tiyatrosu, oyuncu seyirci ayrımının tamamen ortadan kaldırılıp seyircinin oyuna müdahalesi ile bir oyuncu olarak oyunu yönlendirmesi, değiştirmeye çalışması gibi toplu bir eylemdir. Toplumsal yaşam gerçeğine, günlük sorunlara, toplumsal olaylara yönelik sorgulama ve tartışmanın tiyatro aracılığıyla yapılmasıdır. Yani yaşamın provasının yapılması, sorunlara dair olası çözüm yollarının özgürce denenmesi.

Boal'in tiyatrosu belli bir ideolojinin, bakış açısının seyircilere aktarılması yönünde kurulmaz. Üstelik bunu yapmaktan özellikle kaçınır. Onun tiyatro aracılığıyla yapmaya çalıştığı şey, toplumun kendisini ilgilendiren konulardaki farkındalığın oluşmasını sağlamak, oyun aracılığıyla da sorunların değişiminin nasıl olabileceğini denemek. Engelleri ortadan kaldırmak. Oyunlarının içeriğini de toplumsal ve kültürel yaşamdaki işsizlik, yoksulluk, yabancı düşmanlığı, kadınlara uygulanan şiddet, evsizlik ve göç gibi ortak konuları oluşturur. Bu ortak sorunları aşma yönündeki öneriler, seyirci-oyuncular tarafından oynanır, değişimin dinamikleri ve dirençler açığa çıkarılır. Gerçeğe dair farkına varma ve değişimin ilk denemesi oynanarak sahnede gerçekleşir. Tiyatro topluma, gerçekliğin ne olduğunu ve nasıl değişeceğini öğretmez. Toplum bunu tiyatro yoluyla öğrenir ve yaşar.

Boal'in tiyatrosu mistik ya da törensi ritüellik içermez. Oyuncu-seyirci oyun oynamanın özgürlüğü içinde yaşama dair zihinsel bir süreci yaşar. Sorunların

¹⁹ Brecht, Aristotelesçi yanlısımayı kırmakla seyircinin düşüncesini aktifleştirir, eleştirel düşünmesini sağlayabilir. Ancak bu Boal için tek başına yeterli değildir. Seyircinin eylemde bulunmasını, eylemini deneyebilecek fiziki katılımı da gerçekleştirmesini ister. Althusser'in Brecht'i eleştirisi de tam bu noktadadır. Althusser'e göre; Brecht özdeşleşmeyi ortadan kaldırmak için merkez karakteri sahneden atmıştır, ancak salona indirmiştir. Sahne bu kez seyircinin bilinçliliğinin gösterisi haline gelmiştir. Brecht ile tiyatro, bizim dine geçenlere ilahi söylemek gibi bir işlev kazanmıştır.

çözümüne dair bilinçli bir eylemdir. Daha önceki örneklerde de gördüğümüz sınırlı bir katılımdan öte oyunun baş kişisi (protagonist) bizzat seyircidir.

Boal'e göre "herkes oynayabilir, hatta aktörler bile." Bu seyircinin oyuna sınırsız katılımı için bir çağrı gibidir. Seyirci oyuna katılabilmesi özellikle manipüle edilir. Oyunu, seçilen tema ya da konuyu, seyircinin geliştirmesi, sonuçlandırması istenir. Çünkü sorgulama ya da değişim ancak bu yolla sağlanabilir.

Boal'in tiyatro uygulamaların da üç farklı yöntem kullanılır:

1. İmge tiyatrosu: Seyirci-oyunculardan oluşan topluluğa aile, yaşlılık, işsizlik, sevişme gibi ortak bir tema verilir. Bu tema, söz kullanılmadan topluluğun ortak düşüncesine uygun bedensel bir anlatımla (heykel, fotoğraf) temaya ait imge birlikte oluşturulur. Ortaya çıkan imgenin tutarsız ya da eksik yanları toplulukça değiştirilerek, toplumsal bir gerçeği ifade edecek hale getirilir. Daha sonra aynı temaya ait ideal imge oluşturulur. En son aşamada varolan ile olması gereken arasındaki geçişin imgeleri yaratılır. İdeal olana ulaşmak için öneriler denenir.

*"İsveç'te uygulanan bir örnek. Tema sevişme. On sekiz yaşındaki bir genç kız, baskının bir temsili olarak üzerinde bir erkekle en geleneksel sevişme pozisyonunda yerde sırt üstü uzanmış, bacakları açık bir kadın sundu. Seyirci-oyunculardan ideal imgeyi oluşturmalarını istedim. Bir adam yaklaştı ve pozisyonu tersine çevirdi: Adam altta, kadın üstte Ama genç kız itiraz etti ve kendi imgesini oluşturdu Erkek ve kadın bacaklarını birbirine dolayıp yüz yüze oturuyorlardı"*²¹

2. Görünmez Tiyatro: Günlük yaşamın her hangi bir yerinde, olayın bir oyun olduğunun bilinmemesi, fark edilmemesi üzerine kurulur. Herhangi bir toplumsal sorun ya da olayın, oyuncuların önceden yaptıkları hazırlık doğrultusunda günlük yaşam içerisinde oynanmasıdır. Ancak burada seyirci bunun oyun olduğunu bilmez, gerçek bir olaymışçasına tartışmaya ya da soruna katılır, tavrını gösterir.

²¹ Augusto Boal, **Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar**, Çev: Berk Ataman-Özgülöl Öztürk-Kerem Rızvanoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2003, s. 3.

“Oyun, İsveç’te bir feribotta oynanır. Konu ırkçılıktır. Oyuncular, yaşlı bir zenci kadın, bir İtalyan, bir İsveç’li ayyaş ve İsveç’li bir memur. Yaşlı zenci kadın feribotta otururken, İtalyan gelip onun zenci olduğunu, onun yerine kendisinin oturması gerektiğini söyleyerek kadını kaldırır, kendisi oturur. Aynı şeyi İsveç’li ayyaş İtalyan’a yapar, kendisinin İsveç’li olduğunu söyleyerek. Bu kez İsveç’li memur, ayyaşı üretken olmadığı gerekçesiyle yerinden kaldırıp oturur. Feribotta müthiş bir tartışma başlar ırkçılık üzerine. Topluluğun ırkçılığa karşı düşünceleri açığa çıkarılır. Birbirini anlama doğrultusunda toplum gelişme gösterir.”²²

3. Forum tiyatrosu: Augusto Boal’in en çok sözü edilen ve uygulanan yöntemidir. Bir topluluk karşısında, o topluluğa ait ortak bir sorun önce oyuncular tarafından bir çözüm önerilmeden oynanır. Aynı oyunun hızlı bir şekilde ikinci kez oynanışında, seyirci “dur” diyerek oyunu keser. Oyuna dahil olarak kendi düşüncesi doğrultusunda oyunu, yani sorunu çözmeye çalışır. Oyuncular ise sorunu çözümsüzlüğe götürecek dirençleri oynar. Diğer seyirci-oyuncuların da katılımıyla soruna dair olası çözüm yolları oynanarak denir. Bir “joker” oyuncu da oyunun kesintiye uğramaması, oyunun konulan kurallar doğrultusunda devamını sağlar. Sonunda bir çözüm oluşabilir veya oluşmayabilir, ancak, topluluğun çözüme ait bilgisi ve deneyimi gelişir.

Forum tiyatrosu, ortak sorunların çözüm yollarının denenmesi açısından çok etkili bir oyunsu süreçtir. Seyirci kışkırtılıp oynamaya başladıktan sonra, gerçek ile oyun arasındaki, oyuncu ile seyirci arasındaki sınır daha da belirsizleşir. Ancak, teatral eylemin devamı oyuna ait özelliklerle garantiye alınır. Seyirci-oyuncu özgürleşir; yaşamın provasını yapar.

Augusto Boal çalışmalarını yalnız kendi ülkesinde değil dünyanın pek çok ülkesinde uygular ve halen sürdürmektedir. Bu tiyatro teknikleri özellikle gelir dağılımının büyük uçurumlar yarattığı yoksul ülkelerde bazen hükümetlerin desteği ile sosyo-ekonomik sorunların çözümü yönünde kullanılır. İşsizlik, tarım reformu, okuma yazma seferberliği gibi. Ele alınacak konu ya da sorun topluluktan topluluğa değişiklik gösterir. Bunun için yapılan ön çalışma çok önemlidir. Aynı

²² y.a.g.e., s. 15.

teknikleri Avrupa'nın refah düzeyi yüksek ülkelerinde de uygular. Norveç'teki intihar etme oranlarının artması, New York'ta 11 Eylül saldırıları, Paris'te bir banka grevi, forum tiyatrosunun uyguladığı olaylar olmuştur.

“...Bir konusunun araştırılması, insanların düşüncelerinin araştırılmasını içerir; bu düşünme de sadece ve hep birlikte gerçekliği ortaya çıkarmaya çalışan insanların içinde ve arasında meydana gelir. Ötekiler için, ama aynı zamanda da ötekiler olmaksızın düşünemem, ötekiler de benim için düşünemez. Düşünüşleri hurafeci veya naif olsa bile, insanlar ancak varsayımlarını eylem içinde yeniden düşünce süzgecinden geçirirlerse değişebilirler. Bu süreci de fikir üretmek ve bu fikirlere dayalı hareket etmek -yoksa başkalarının fikirlerinin tüketimi değil- oluşturmalıdır. (Freire)”²³

Şüphe yok ki Boal'in uygulamalarının katılımcıları tiyatroya gitme geleneği olmayan kişilerden oluşuyordu. Ancak Boal, tiyatroyu halkın yaşam alanlarına sokarak, üstelik oynamalarını sağlayarak tiyatro ile yaşamı bir araya getirmiş, tiyatronun kitleleşmesine katkıları yapmıştır ve hala yapmaktadır.

Augusto Boal'in tiyatrosu, ortak bilincin gelişmesi, yaşamın demokratikleşmesi, baskıları ortadan kaldırma, birbirini anlama yönünde toplumsal bir eylemdir. Her yerde her zaman oynanabilmesi, kitleleşmeye uygun yapısı nedeniyle, tiyatro ve alıcısı arasındaki mesafeleri de ortadan kaldırır. Tiyatroyu toplumsal yaşamın merkezine alma yönünde iyi bir seçenek oluşturur.

Boal'in oyun kuramı basitleştirilmiş bir işlemdir. Seyirciyi yeniden oynamayı unuttuğu ama iyi bildiği oyuna çağırır, oynamanın basitliğine. Bu davet karşılığını bulabilir, çünkü seyirciden beklenen şey doğru ya da yanlış olarak değerlendirilecek bir oyunculuk değildir. Sadece oynaması beklenir. Hüner sergilemeden, retoriğe kaçmadan günlük yaşamını, arkadaşını, işverenini, eşini dostunu ya da kendisini. Oyun özgürleşme, tartışma alanıdır. Oyunun heyecan verici eğlenceli dünyasında

²³ Kerem Karaboğa, “Ezilenlerin Pedagojisinden Ezilenlerin Tiyatrosuna”, **İstanbul Alternatif Tiyatrolar Platformu Yıllık Bülten**, Sayı: 3, İstanbul 2003/2004, s. 241.

istediğini yapabilir. Özgürleşir: Yaşama dair beklenti, istek ve düşüncelerini geliştirir. Süreç zihinseldir ama irrasyonel bir alanda yaşanır: Oyun alanında.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

20. YÜZYILDA TÜRK TİYATROSUNDA KİTLESELLEŞMEYE YÖNELİK DÜŞÜNCE VE UYGULAMALAR

4.1. Siyasal ve Kültürel Ortam

20. yüzyıl, Türkiye için de değişimler yüzyılı olmuştur. İmparatorluktan ulusal sınırları belirlenmiş bir cumhuriyete geçişin, siyasi ve kültürel olarak modern bir toplumun inşasının başladığı bir dönemdir. Yeni yapı yeni insanını oluşturmak için eski alışkanlıkları, gelenekleri ve düşünceleri değiştirme politikasını sistemli bir şekilde uygular. Bu amaçla Atatürk tarafından birbiri ardından kültürel devrimler gerçekleştirilir. Cumhuriyet devrimleri çağdaş hedefler doğrultusunda ulus bilincinin oluşması, evrensel kültürün tanınması, ileriye dönük modern bir toplum yaratılması anlamında geniş kapsamlı uygulamaları içerir.

Bu uygulamalardan biri de 1932 yılında kurulup ülke geneline yaygınlaştırılan Halkevleri'dir. Halkevleri, toplumun yeniden yapılandırılması, ortak bağların güçlendirilmesi, şehir ile köy arasındaki kültürel farkların azaltılması yönünde çalışmalar yapar. Halkevlerinin yapılanmasında, güzel sanatlar birimi, tarım birimi ve spor biriminin yanında ayrı bir birim olarak tiyatro da yer alır. Tiyatro biriminin yaptığı çalışmalar, hem Halkevi'nin bulunduğu yerde hem de çevresinde büyük ilgi görür. Sahnelemede dünyaca ünlü klasik eserler yer aldığı gibi yeni Türk yazarlarının yazdığı, yarına güven, iyimserlik ve ulus bilincini oluşturmaya yönelik

oyunlar da oynanır. Halkevleri büyük bir coğrafyada tiyatro geleneği olmayan geniş yığınların sanatla tanışmasını, evrensel eserlerle buluşmasını sağlar.

Cumhuriyet yönetimi de tiyatronun kitle üzerindeki etkisini kullanarak ideolojisini yaygınlaştırmaya çalışmış, bu amaçla Anadolu'yu gezen tiyatro topluluklarının da bu yönde kullanılması düşünülmüştür.

“İçişleri Bakanlığı Basın Genel Direktörlüğü... Türkiye’de halk arasında sahne “ar”ının ve kültürünün önemli yayıcısı ve dolaşıcısı sahne artistleridir. Bu özveren insanlar, gazetenin, kitabın ve birçok sosyal araçların girmediği yerlere giderek temsiller vermektedirler Memleketi karış karış dolaşan bu sahne özverenlerinin elinde halka gösterilecek, halkın kültür seviyesini yükseltecek, halka yeni davaları anlatacak piyesler pek sayılıdır. Bu eksikliği göz önüne alarak ulusal tezlerimizi yığına anlatacak eserleri, memleketimizin tanınmış yazıcılarına anlatmayı faydalı bulduk”¹

Anadolu’da devlet destekli Halkevlerinde yapılan amatör çalışmalar, halk ile tiyatro arasındaki yakınlaşmayı bir ölçüde sağlamıştır. Bunların dışında ulusal tiyatro oluşturma düşüncesiyle Darülbedayi’nin İstanbul merkezli oluşumu, turneler yoluyla pek çok ili dolaşarak oyunlar oynar. 1947 yılında kurulan Devlet Tiyatrosu ve birkaç özel tiyatro, özellikle kent merkezli tiyatro hareketini oluşturur. Ancak bu toplulukların tiyatro geleneği olan dar bir seyirci kitlesine oyunlarını oynamaları, ülkedeki tiyatro yaşantısının pek de hareketli olmadığını gösterir. Üstelik bu toplulukların sahne anlayışları kentli orta sınıfa uygun, batı tarzı bir geleneğin etkisindedir. Yine de bu kurumların ulusal tiyatroya katkıları özellikle oyun yazarlığının ve oyunculuğa (önceleri daha çok azınlıkların etkin olduğu) olmuştur. Ancak geniş halk kitlelerine ulaşamamış bir tiyatro hareketi söz konusudur. Tiyatronun toplumsal yaşamdaki etkinliği 60’lı yıllardan sonra artar. Bunu daha sonraki bölümde inceleyeceğiz; ama önce tiyatroyu halk ile buluşturması,

¹ Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983, s. 5.

kitleselleştirilmesi konusunda radikal düşünceleri olan İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nu değerlendireceğiz.

4.2. İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun Ulusal Tiyatro Modeli

İ.Hakkı Baltacıoğlu'nun (1886-1979) tiyatroya dair radikal düşünceleri olduğu gibi, eğitim konusunda da kapsamlı öneri ve uygulamaları vardır. Hatta bu iki konudaki düşünceleri birbirini tamamlar niteliktedir. Onun eğitimin nasıl olması gerektiğine dair önermelerinde tiyatro önemli bir yer tutar.

Cumhuriyetten önce devlet tarafından pedagoji eğitimi almak üzere yurt dışına gönderilir. Burada geçirdiği sürede Avrupa kültürünü yakından tanınması, onun düşüncelerine yansır. Ama bu yansıma klasik bir batı taklitçiliği anlamına gelmez. Evrensel ile ulusal olanı birleştirmeye yönelik, son derece yenilikçi ve özgün düşüncelerdir. Katıldığı konferanslarda, seminerlerde, yazdığı kitaplar ve makalelerde düşüncelerini ifade eder.

“İlk kitabı Talim ve Terbiye’de İnkılap adlı çalışmasını 1912’de yayınlamıştır. Avrupa’da yaptığı araştırmaların sonuçları yeni bir eğitim düşüncesi ve pratiği yaratmak amacıyla yayınlanmıştır. Osmanlı Devleti döneminde yayınladığı yirmiye yakın kitabında batıcılığın altını çizerek inançlara bağlı kalmak ve özkültürün kaybedilmemesini savunmuştur. Cumhuriyet’in ilanından sonra, ısrarla aydınlanmacı ve ilerlemeciliğin altını çizerek, kendi kültür ve değerlerimize sahip çıkılması gerektiğini savunan kitaplar yayınlamıştır.”²

Baltacıoğlu'nun eğitime yönelik düşünceleri varolanın eleştirisi ve yeni bir model önerisinden oluşur. Bu model, pasif öğrenimin yerine yaşantıya dayalı bir öğrenime dayanır. Eğitimin ana hedefinin kişiliği geliştirmek olduğunu, bunun da bilginin depolanmasıyla değil yaşantıya dayalı süreçlerle kazanılabileceğini öne sürer. Ezberci eğitime ve sınav sistemine karşıdır. Ezber ile kalıcı bir öğrenmenin

² Haldun Açıksözlü , “Anadolu’da Eğitimde Tiyatronun Kullanımında İlk Örnek”, **I. Drama Liderleri Buluşması**, Oluşum Tiyatrosu Yayını, Ankara,1999 s.103

oluşamayacağını, sınavın da yarattığı psikoloji nedeniyle kişilik üzerinde olumsuz etkiler bıraktığını belirtir. Onun eğitim modeli bugün ülkemizde de yeni yeni uygulanmaya başlayan Eğitimde Dramanın kullanılmasıdır aslında. Yaşantıya dayalı eğitimde tiyatroya büyük önem verir.

“Okulda tiyatronun özgürlüğünü sağlamak, tiyatro sanatının insan şahsiyetinin gelişmesindeki büyük rolünü ortaya koymak gerektir. Okulda tiyatronun rolü nedir?Bence tiyatroyu güzel sanatların bir kolu olarak almak yetmez. Tiyatronun öyle özellikleri vardır ki bir eğitim aracı olmak bakımından onu bütün öteki güzel sanat kollarından üstün kılar. Bu özellikler onun hayata en yakın sanat kolu olmasından ileri gelir. Tiyatro gerçek hayatın kısaltılmış, gereksiz eklenti ve takıntılardan soyulmuş, sıkışık bir şeklidir. Hiçbir sanat ne edebiyat ne resim ne bir başkası tiyatrodaki bu özellikleri taşımaz. Okulda tiyatroyu çocuk şahsiyetinin gelişmesi için kullanmak zorundayız.”³

Baltacıoğlu, tiyatroyu bir gösteri olarak değil de biçim kurallarından özgürleştirip, katılımcı bir yaşantıya dönüştürür. Eğitimde tiyatronun, seyirci için değil oynayan için olması gerektiğini savunur. Çünkü oynayan öğrenci sosyal yaşamda davranış tarzı belirler, kişiliğini geliştirir, kendine güvenini sağlar. Baltacıoğlu, okuldaki tiyatronun amacının seyirci yetiştirmek değil aktör yetiştirmek olduğunu belirtir. Çünkü ona göre kişiliği gelişmiş insan ancak aktör olabilir.

Baltacıoğlu'nun eğitim kuramı ile tiyatro düşüncesi arasındaki benzerlik ve ilişki tam bu noktada açığa çıkıyor. Onun öz tiyatro kuramının merkezinde yine oyuncu vardır ve seyircinin tiyatro eylemine aktif katılabilmesi için de batılı anlamdaki bütün sınırların kalkması gerektiğini savunur.

“Sahne ne okul tiyatrosu, ne de herhangi bir tiyatro için zaruri bir alet değildir. Tiyatro her yerde, meydana, kırdada, açık havada oynanabilir. Elverir ki üzerine aldığı rolü samimi olarak yaratacak aktörler bulunsun. Okul tiyatrosu için de hal böyledir. Dersanede, salonda, bahçede her yerde öğrencileri oynatabilirsiniz.”⁴

³ İ.Hakkı Baltacıoğlu, **Öğretmen**, Yeni Adam Yayınları, İstanbul 1944, s.111.

⁴ **y.a.g.e.**, s. 118.

Baltacıoğlu'nun tiyatro konusundaki düşünce ve uygulamaları, özellikle 1933 yılından sonra artış göstermiştir. Bunun bir nedeni de eğitimdeki görevlerinden bir sebep gösterilmeden uzaklaştırılmasıdır. Kendisinin çıkardığı Yeni Adam dergisinde yayınladığı yazılarla tiyatro düşüncesini anlatır. Aynı zamanda çeşitli Halkevlerinde ve okullarda tiyatro çalışmalarını sürdürür.

Baltacıoğlu'nun tiyatro düşüncesinin temeli Natüralist sahne ve oyun anlayışına karşı olmasındadır. Bunun doğal uzantısı olarak gördüğü uygulamaları da reddederek, ulusal bir tiyatro düşüncesinin yaratılması gerektiğini ileri sürer. Üstelik Cumhuriyet ile birlikte topyekün bir değişim geçiren toplumda tiyatronun, yeni bir toplumun ihtiyaçlarına cevap verecek düşüncelerden uzak olduğunu belirtir. Ona göre bu eğlenceler, barlara müzikhollere uygundur, tiyatro sahnesi gizli ya da açık bir düşünceyi barındırmalıdır.

“Her yerde yüksek eser halkın anladığı eser değil, halkı anlayan eserdir. Cervantes, Shakespeare, Molière hatta Balzac hep böyledir. İş halkın diliyle halka söylemektir. O zaman halk sizi, hatta en ağır piyesleri bile anlayacaktır. Yeni bir millet sahnesi yapmak için eskimiş olan kibar dilini ve bırakmalı, halkın dilini kullanmalıdır. Yeni bir sahne kültürü yapmak için modası geçmiş dekor natüralizmasını bırakmalı, Orta Oyunu tekniği gibi saf halk tekniğine dönmelidir. Yeni bir piyes edebiyatı yapabilmek için gülünç, komik, maskara, taklit hokkabazlık ve cinayet mevzularını atmalı, yerine şimendifer, sanayileşme, teyyare denizcilik...davalarını tutmalıdır.”⁵

Tiyatronun içeriğinin nasıl olması gerektiğini belirttikten sonra Natüralist tiyatroya ait bütün biçim özelliklerinin yapay ve değişebilir olduğunu ileri sürer. Ona göre; sahne (çerçeve sahne) tiyatro için zorunlu olmayan teknik bir öğedir. Yapay bir gerçeklik yaratır. Antik Yunan, Roma, Ortaçağ Açık hava temsillerini ve Ortaoyununu örnek göstererek bu biçimin zorunlu olmadığını altını çizer. Sahne perdesi de estetik değeri olmayan, seyirci ile oyun arasında olması gereken yakınlığı ortadan kaldıran bir duvardır.

⁵ Serdar Ongunlar, “Anadolu’da Tiyatronun Özü ve Alternatif Baltacıoğlu”, **Agon Tiyatro Eleştiri İnceleme Tartışma Dergisi**, , Sayı: 8, Ankara 1996, s. 34.

Baltacıoğlu'na göre dekor da tiyatronun asıl ve zorunlu öğelerinden değildir. Rönesans ile tiyatroya giren benzetmeci dekorun gözü aldatmak, değersiz değerli göstermek gibi bir işlevi vardır. Makyaj ve kostüm, oyuncunun oyununu değiştirmek için kullanılır; ancak buna gerek yoktur. Olmasa da olur çünkü, oyuncunun gövdesine verdiği biçimler en etkili ve zengin ifadeleri oluşturur.

Profesyonel tiyatrolarda, yönetmeni de olması gereken zorunlu bir öğe olarak görmez. Ancak bu iyi yetişmiş aktörlerin bulunduğu topluluklar için geçerlidir. İyi aktörler, oyunun ne demek istediğini, nasıl oynanması gerektiğini bilir ve ona göre oynar. Acemi topluluklarda ya da okul tiyatrolarında eğitcilik görevini üstlenecek bir ğretmen gerekse bile, yönetmen tiyatronun olmazsa olmazlarından değildir.

Baltacıoğlu, yazar ve oyun konusunda biraz farklı düşünür. Toplum için fayda üretecek felsefi bir düşüncenin ürünü olması gereken tiyatroda, kutsadığı oyuncunun gösterisinin dayandığı “söz” bir bakıma gereklidir. Söz yazı diline çevrilebilen oyuna ait bir öğedir ve edebi değeri vardır. Bu da yazar ile ilgilidir. Oyun ile gösterinin ilişkini de şöyle açıklar ;

- “1. Oyun gsteritin yalnız edebiyatsal biçimidir.
2. Her oyun bir tema taşır.
3. Her temada bir komut ereği diyebileceğimiz bir mantık öğesi vardır.
4. Gösterit her şeyden önce bu ereği gerçekleştirmek devi taşır.
5. Gösterit bir çok araçlar sırasında komutsal ereği gerçekleştirmek için oyunu da kullanır.
6. Gösterit temanın ve ereğin uyruğudur.
7. Gsteritin oyuna bağlılığı nesnenin bir başka nesneye bağlılığı değil, canlı bir şeyin canlı bir şeyde dayanışmasıdır. Bu oluş, karakterinden şu sonuç çıkıyor: Oyun gösterinin henüz kendisi olmamakla birlikte, sahne, dekor, makyaj, ve kostüm gibi takıntısı da değildir.”⁶

Tiyatrodaki edebi bir metin olarak oyun ile gösteri arasındaki ilişkinin gerekli olduğunu söylese de, doğaçlamaya dayanması gereken bir süreç olarak

⁶ y.a.g.e., s. 36.

değerlendirdiği “Öz Tiyatro” kuramında bu ilişki daha gevşek bir bağa dönüşür. Çünkü sürece etki edecek iki temel faktör vardır: Oyun ve Seyirci.

Baltacıoğlu’na göre sahneleme anlayışında, sonradan eklenen ve etkin olan bu teknik öğeler tiyatrodaki asal ve zorunlu değildir. Tiyatronun dayandığı “öz” ve vazgeçilmez ögesi oyuncudur. Bütün diğer öğeler oyuncuya ve onun aksiyonuna katkıları ölçüsünde değerlidir.

Baltacıoğlu tiyatroya dair bütün bu değerlendirmelerden sonra Ulusal Tiyatro modeli önermesi olarak görülebilecek olan “Öz Tiyatro” kuramını ve onun geleneksel kaynaklarını açıklar.

“İmdi hürriyetini, faaliyetini, gayesini aktörün yaratıcı temsil kudretinde arayacak yerde, edebi tezyini ilmi ve pitoresk elemanlarda arayan bir tiyatro, tiyatronun aslından uzaklaşmış olur. Öyle bir uzaklaşmanın soysuzluğa kadar yolu vardır. Halbuki bütün kudret ve hızını bu aktörün dehasından alan bir tiyatro faaliyet mutlaka hakikate ulaşmış demektir. Bu soy tiyatroya ben öz tiyatroya diyorum.”⁷

“Öz Tiyatro” önermesinin kalıcı bir ulusal tiyatro uygulaması haline gelebilmesi için de kendi kültürümüzde ve toplumsal yaşamda varolan bazı kaynaklardan beslenmesi gerektiğini düşünür.

Çocuk oyunları; kolayca oluşuveren, değişebilen, *sanki*’ye, *muş gibi yapmaya* dayanan, gerçek yaşamı ele alan özgürlükçü yapısı, en basit haliyle bir *oyundur*. Sokakta, günlük yaşam içerisindeki çatışmaya dayanan olaylar, sahne için kullanılmaya uygun temsili değeri olan malzeme olarak değerlendirilebilir. Kitle ile olan ilişkisinde ona göre davranan ve onu yönlendirebilen tek kişilik bir doğaçlama gösterisine benzetilebilecek olan hatiplik bir başka kaynak olarak değerlendirilebilir. Namaz ayinlerindeki topluluğun, törensi bir ciddiyet içerisinde birliğini ve bütünlüğünü hiçbir şekilde bozmayarak sürekli kılması Mevlevi ayinlerinin düzenindeki meydancının işlevi:

⁷ y.a.g.e., s. 37.

“Meydancı dede (dönen dervişler arasında) en ufak bir düzensizlik istidadı sezince, hemen falso yapmak üzere olan dervişin yanına yaklaşır, onun ve herkesin işitebileceği kadar yüksek ses çıkaracak derecede ayağını semahanenin cilalı döşemesine vurur. Derviş kendini toplar. Meydancı dede tecrübesi dini hayatımızdan aldığım ikinci misaldir. Namaz tecrübesini tamamlıyor.”⁸

Ritüel bir kökene dayanan köy seyirlik oyunları bir başka kaynak olarak görülebilir. Anadolu’da çok yaygın olarak hala oynanan doğum, ölüp-dirilme, kız kaçırma gibi konuları işleyen, kalıplaşmış tiplerden oluşan, amatör oyuncuların hüner ve yaratıcılığına dayalı seyirci katılımına izin veren yapısıyla bir halk tiyatrosu örneğidir. Baltacıoğlu köy seyirlik oyunlarındaki öz tiyatro düşüncesine uygun olabilecek öğeler olarak şunları gösterir :

- “1. Açık havada ve meydanda oynanması*
- 2. Dekorsuz ve makyajsız oynanması*
- 3. Tuluat olarak irticalen oynanması*
- 4. Oyuncuların her türlü kılığa girip her işi görmeleri*
- 5. Metinsiz ve suflörsüz oynanması”⁹*

Aynı şekilde geleneksel gösteri türlerinden biri olan Karagöz tekniğine bağlı biçimselliği değişmeyip, içerik ve kişilerinin geçici öğeler olarak değişebilirliği onu öz tiyatronun kaynaklarından biri olarak gösterilebilir.

Baltacıoğlu, Ortaoyununa özel bir önem verir. Ortaoyunun yapısında bulunan öğelerin öz tiyatro düşüncesine en yakın geleneksel kaynak olduğunu ileri sürerek, ortaoyununu öz tiyatronun bir çeşidi olarak görür.

- “1.Tekerlek bir meydanın geometrik tabiatına intibak eden bir oyun*
- 2.Bütüen aksiyonlarını daire ve kavis üzerinde yaşatan bir oyun*
- 3.Tartılı ritmik bir oyun*
- 4.Tuluatı temel alan bir oyun*
- 5.Halktan ve hayattan ayrılmayan, halkın ortasında ve ondan aldığı ilhamlara göre oynanan bir oyun*

⁸ y.a.g.e., s. 41.

⁹ y.a.g.e., s. 39.

- 6.Sürrealist bir oyun
- 7.Temi kahramanları bakımından ulusal bir oyun
- 8.Diksiyonu, deklamasyonu, aksiyonu yerli bir oyun
- 9.Diyalog temeli üzerine kurulmuş bir oyun
- 10.Sahnesiz, dekorsuz, külfetsiz, sadece meydana oynanır.
- 11.İleri bir oyun; 19. asrın yarısından bu tarafa; Avrupa'da tiyatro ihtilalcilerinin arayıp da bulamadığı sürrealist bir oyun
- 12.Öz tiyatronun bir çeşidi olan bir oyun"¹⁰

Baltacıoğlu geleneksel gösteri sanatlarının ortak noktası olarak gördüğü doğaçlamayı, öz tiyatro düşüncesindeki temel teknik olarak görür. Tiyatronun asalı olan oyuncunun doğaçlama yoluyla seyirci ve ana etkisi sağlanır. Aynı zamanda bir süreç olarak değerlendirdiği tiyatro gösterisi, doğaçlamaya dayanarak seyirci ve oyun arasındaki katılımı en üst seviyeye çıkartır. Karşılıklı bir etkileşim yaratır. Buna destek olacak olan ortada oyun düzeni yine seyirciyle oyun arasındaki sınırlamaların kalkması demektir. Natüralist sahnelemenin benzetmeci ayrıntılarla doldurduğu sahne yerine, bir yükselti (kerevet) ve işlevsel dekor parçalarıyla seyircinin hayal gücünün uyarılması da sağlanır.

Bütün bu önermelerinin dayandığı bir başka nokta da, Avrupa tiyatrosuna yön vermiş büyük tiyatro devrimcileri olarak gördüğü Meyerhold, A.Appia, G.Craig ve G.Pitoeff'tir. Bu tiyatro adamlarının tiyatro düşünce ve uygulamalarını yakından incelemiş natüralist tiyatroya karşı getirdikleri yeni sahneleme anlayışlarını öz tiyatro açısından da örnek gösterir. Öz tiyatro düşüncesiyle bu yönetmenlerin anlayışları arasındaki farkları belirtir.

Meyerhold'un sahne ile seyirci arasındaki engelleri ortadan kaldıran, oyuncuyu merkeze alan anlayışını olumlu bulurken, benzetmeci dekordan kaçarken, Konstrüktivist dekorla aşırı bir sembolizme düştüğünü belirtir.

A.Appia'nın ışıklama konusunda getirdiği yenilikleri önemli buluyor, ancak ışığın ve dekorun sahnelemenin özü olmadığını olsa olsa sahnelemenin yardımcı öğeleri olabileceğini ileri sürer.

¹⁰ y.a.g.e., s. 40.

G. Craig'in natüralist sahnelemeyi bozan çalışmalarını önemli bularak tiyatroyu edebiyatın egemenliğinden kurtardığını, özgürleştirdiğini savunur. Fakat tiyatrodaki Craig'in yönetmeni merkeze alan, oyuncuyu bir üst-kuklaya indiren yaklaşımını da eleştirir.

G. Pitoeff'in yaklaşımını da inceleyen Baltacıoğlu, onun metnin en derin anlamlarının sahnenin bütün öğelerinin uyumlu birliği ile ortaya çıkarılabileceği düşüncesinden etkilenir. Pitoeff'in şiirsel anlatımında ne edebi metin egemendir ne de sadece oyuncu. Anlatım görsel ve işitsel bütün öğelerin birliğinden oluşur.

Baltacıoğlu'nun bütün bu değerlendirmelerden yola çıkarak oluşturduğu "Öz Tiyatro" kuramı bir ulusal tiyatro modeli önermesidir. Ulusal tiyatronun "Öz tiyatro" olması gerektiğini belirtirken aynı zamanda var olan tiyatro uygulamalarını da eleştirir.

"1. Bir tiyatro ulusal olabilmek için, ulusal sahne adını taşıması, ulusal bir kurumdan yardım görmesi sebep değildir. Ulusal tiyatro ulus realitesini ve bu realitenin doğurduğu idealleri taşıyan bir tiyatrodur. Ulusal tiyatro işte bu değerleri ile içinde yaşadığı toplumun bir organı olmakla birlikte tekniği bakımından da modern olmak gerektir.

2. Bu değerleri ve tekniği parmakla göstermek yetmez, ne olduğunu da bilmek gerektir. Bu değerler büyüü fikirler yahut silik klişeler değildir. Bunlar pek açık erekler, sosyal ideallerdir; ulusçuluk, halkçılık, devletçilik, laiklik ve devrimciliktir. Şimdi doğruyu söyleyelim; bu değerleri ve ülküleri kendine tez edinmiş bir tiyatromuz var mıdır? Hiç çekinmeden söyleyelim ki yoktur.

3. Şimdi gerçeğe bakalım ne göreceğiz. Bir yandan halk tiyatrosu (...) öbür tarafta elit tiyatrolar var...

*4. Türkiye tiyatrosu halkçı olmalı halk realitesini konu almalıdır. Türkiye tiyatrosu laikçi olmalı, dinsel fosillerle dövüşmelidir. Türkiye Tiyatrosu devrimci olmalı, devrim edebiyatı yapmalıdır."*¹¹

Baltacıoğlu'nun tiyatro kuramı evrensel açıdan da yenilikçi ve kapsamlı düşünceleri içerir. Onun ulusal kültürdeki tiyatroya ait öğeleri bir kuramcı titizliğiyle

¹¹ y.a.g.e., s. 42.

ortaya çıkarması bir yana Avrupa tiyatrosunun yenilikçi yönetmenlerinin çalışmalarını dikkatle incelemiş olması onun kuramının ne kadar bütünlüklü olduğunu bize gösterir. Baltacıoğlu'nun kuramı tiyatronun halka yönelik olması gerektiğini ve bunun nasıl yapılacağını detaylara kadar çözen bir estetik anlayışı içerir. Uygulamalarıyla da bu düşünce desteklenir. Ancak düşüncelerinin profesyonel tiyatrocular tarafından benimsenmemesi uygulamalarının okullarda çocuklara yönelik, Halkevlerinde de gençlere yönelik amatör çalışmalar olarak kalmasına neden olur.

Uygulamalarına bir örnek olarak 1939 yılında Çamlıca'da bulunan CHP Murat Reis Semt Ocağı'ndaki atölye çalışması gösterilebilir. Kendisinin yazdığı “*Akıl Taciri*” adlı oyunun sahnelenmesinde oyunculara rollerin dağılımında seçme hakkı tanır. Oyun ezberlenmez doğaçlamalar yoluyla kurulur. Önce oyunun içerdiği anlamlar, söylemek istediği şey oyuncularla birlikte tartışılarak özümсенir. Oyuncular canlandıracakları rollere, kendi yaşam deneyimleri ve gözlemleri doğrultusunda yaklaşırlar. Oyun doğaçlama teknikleri kullanılarak sahne sahne prova edilir. Dekor, suflör, ışık gibi sahne etmenleri kullanılmaz. Yalnız makyaj yapılır. O da oyundan önce seyircilerin gözü önünde yapılarak temsilin gerçeklik yanılsaması oluşturması engellenir oyun yanı vurgulanır. Oyuncular seyircilerle birlikte oturur. Sırası gelen sahneye çıkıp oyununu oynar. Baltacıoğlu da oyuncular arasındadır ve oyunu izler. Oyunun akışını bozabilecek olan hataları yüksek sesle belirterek düzeltir.¹²

Baltacıoğlu'nun “Öz Tiyatro” kuramı, ritüelistik dönemdeki oyunun işlevi ile bağlantılıdır. Oyun aracığıyla sağlanan yaşamı kontrol altında tutma kimlik belirleme gibi toplumsal sonuçların katılımcı süreçlerle yaşama aktarılmasını öngörür. Bir yandan da Augusto Boal'in seyircinin tam katılımıyla oluşan Forum Tiyatrosu'na yapısal olarak *-doğaçlamaya dayalı olması, joker ile yönetmenin oyunu yönlendirmesi gibi-* işlevsel olarak da *-yaşamla gerçek arasındaki sınırın oyunun*

¹² Gülayşe Erkoç, “Tiyatroda Bir Arayışın Mimarı”, **Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi**, Yıl: 4, Sayı: 37, Mart 2003.

garantisi altında ortadan kalkması- teknik olarak da -sahnenin teknik olanaklarının önemsizliği- benzer.

Bir başka açıdan Baltacıoğlu, herkesin oyun oynadığı özgür bir toplum düşü olarak insanın estetik eğitimini oyun aracılığıyla sağlayabileceğini ileri süren Schiller'in Oyun Kuramı'na da yakınlaşır.

Ancak bu kapsamlı estetik kuram bir ulusal tiyatro modeli olarak kabul görmemiştir.

“Ne yazıktır ki İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun tiyatronun ve Türk Tiyatrosunun özüne dönmesi üzerine çalışmaları aydınlar ve tiyatro adamları arasında ilgi uyandırmamış, görüşleri paylaşılmamıştır. Eğer Baltacıoğlu, tiyatrocular arasından kendi gibi düşünen bir takım oluşturabilseydi tiyatromuzun yönelimi ve aşaması çok başka olacaktı”¹³

4.3. 60'lı Yıllar Türk Tiyatrosu

Cumhuriyetin 1950 yılından sonra tek parti yönetiminden çok partili bir siyasal yapıya geçmesiyle birlikte toplumsal yönelim ve birey üzerindeki değişim ile ülke yeni bir sürece girer. Tiyatro açısından, 1950 yılına kadar çok kitlesel bir tiyatro pratiğinden söz edemesek de halka yönelik kültür politikalarının sonucu, Halkevleri, belli bir anlamda etkinliğini sürdürüyordu. Ancak yeni yönetim anlayışı bunun üstüne bir şey koyamadığı gibi, Halkevlerini de kapatarak bu etkinliğin sona ermesin neden olmuştur.

Tiyatronun toplumsal yaşamdaki etkinliğinin artması, 1960 ihtilali ve ardından gelen 1961 Anayasasıyla başlamıştır. 1961 anayasasının getirdiği düşünce özgürlüğü, hem siyasal ortamdaki hareketliliği sağlar hem de çeşitli grupların kendilerini ifade edebileceği ortamı getirir. Buna paralel olarak Avrupa ve

¹³ Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983, s. 25.

Amerika’da alternatif toplulukların ortaya çıktığı siyasal söylemlerin Türkiye’de etkili olduğu söylenebilir. Bu söylemler genel olarak alternatif toplum isteklerini barındırmakla beraber, kapitalist burjuva düzenine protestoları ve sosyalizm propagandasını da içerir.

1960’ların Türkiye’sinde köyden kente göçle beraber büyük kentlerde yoğunlaşan nüfusun, hem kentsel yapıya hem de siyasal yapıya etkileri, sanatsal çalışmalarda da kendini gösterir.

Devlet yönetimi, tiyatronun gelişmesi ve daha geniş kitlelere ulaşması açısından gerekli politik düzenlemeleri yapsa da pratik olarak bunda çok büyük mesafeler alınmamıştır.

“Üçüncü beş yıllık plan’dan... Özellikle şehirlerle yoğunlaşmış olan tiyatroların, geniş halk kitlelerine yaygınlaştırılması sağlanacak, kültürümüzdeki mahalli temaşa biçimleri incelenecek ve derlenecektir. Bu alanda bölge tiyatroları ve yersel derneklerin çabaları özendirilecek, bölge tiyatrolarının ivedilikle kurulması sağlanacaktır. Halkın bu tiyatrolardan ucuza yararlanması gözetilecek, özel tiyatroların da bu alanda katkıda bulunmaları özendirilecektir.”¹⁴

Ancak, tiyatroların geniş kitlelerle buluşmasındaki asıl etki değişen toplum yapısına bağlı olarak bir biri ardına ortaya çıkan profesyonel topluluklardan gelir. Bu dönemde kurulan profesyonel topluluklar, hem sayıca hem de siyasal yelpazedeki çeşitlilik açısından artış gösterir. Kentlerde yoğunlaşan toplumun kentleşme sürecine paralel bir kent kültürü olarak gördüğü tiyatroları doldurması temel yönelimlerden birisidir. Bir başka yönelim de toplumsal olayların ortaya çıkardığı, tetiklediği siyasal eylem ve eğilimlerin sonucunda oluşan farklı bir seyirci kitlesine yönelik oyunlar sahneleyen tiyatrolardır. Bu durumu o dönemin tiyatro dergisi “*Tiyatro 70*” önsözünde görebiliriz:

“Türkiye’deki tiyatroları tutumlarına, repertuarlarına bakarak iki ana bölüğe ayırabiliriz: Bir yanda kurulu düzenle

¹⁴ y.a.g.e., s. 27.

tamamlaşmış olan, bu düzenin doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak savunusunu yapan gerici tiyatrolar var. Öte yandan ise kelimenin tam anlamıyla ilerici tiyatro toplulukları, birincilerle aynı piyasa çarkı içinde yaşam kavgasını sürdürürler.”¹⁵

İlginç bir değerlendirme daha yapar “*Tiyatro 70*” dergisi: “*Son yıllarda*” belirgin bir değişim gösterse de bu iki gruptaki tiyatroların seyircilerinin aynı seyirci olduğunu iddia eder. Bu iddiayı doğru kabul ettiğimizde şu değerlendirmeyi yapabiliriz. Aslında tiyatroya giden seyircinin profili değişmemiştir. Kentlerde yoğunlaşan nüfus ile beraber kentleşen seyircinin nicelik olarak artışı söz konusudur. Buna bir örnek olarak “*Tiyatro 72*” dergisinin aralık sayısında yer alan bilgiye göre o yıl oyunlarını sergileyen İstanbul’da 23 özel topluluk, Ankara’da 6 özel topluluk, İstanbul Şehir Tiyatrolarının 5 sahnesi Devlet Tiyatrosunun 1 sahnesi (4 oyun), Ankara Devlet Tiyatrosunun 4 sahnesi (7 oyun), Bursa Devlet Tiyatrosu (2 oyun), İzmir Devlet Tiyatrosu (3 oyun) gösterilebilir.¹⁶

Kentlerde yoğunlaşan tiyatro faaliyetleri geniş kitlelerle buluşmamış, kentleşme oranında seyircide bir artış olmuştur. Bu artışa paralel olarak bu dönemde (1960-1970) oyun yazarlığında da bir gelişme görülür.

“1960’lardan sonra tiyatromuzda hem nicelik hem nitelik bakımından büyük bir gelişme görüldü. Tiyatrolar sayıca arttı, bunun sonucu, seyirci sayısında da artma oldu. Yerli oyunların çeviri oyunlara oranı değişti ve yükseldi. Bu artış nicelik bakımından olduğu kadar, nitelikte de görüldü. Sağlam oyunlar yazıldı, bunların gösterimleri çeviri oyunlara göre bir artış gösterdi.”¹⁷

Çoğunluğu bulvar ve komedi topluluklarından oluşan özel tiyatroların oynadığı oyunlar, çağdaş çeviri oyunlarını içerdiği gibi yerli yazarların uyarlamalarından ve özgün oyunlardan oluşur.

¹⁵ S. Günay Akarsu, “İlerici Tiyatroların Çıkmazı”, **Tiyatro 70**, Sayı: 11. İzlem Yayınevi, İstanbul 1970, s:3

¹⁶ “Aralık Ayı Oyun Programı”, **Tiyatro 72**, Sayı:11 İzlem Yayınevi, İstanbul, 1972

¹⁷ Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983, s. 28.

70'li yıllarla birlikte yükselen siyasi atmosfer, hem yazarların oyunlarında toplumsal sorunların daha fazla yer almasına yol açmış hem de tiyatro değeri açısından daha sağlam oyunları Türk Tiyatrosuna kazandırmıştır. Aynı şekilde siyasi eğilimli tiyatro gruplarında da artış olmuştur.

60'lı yıllarda başlayıp 70'li yıllarda devam eden tiyatronun yükseliş dönemi, büyük kentlerle sınırlı kalmış bir hareketliliği içerir. Bunun nedeni, kentlerin aynı zamanda siyasal olayların ve toplumsal hareketlerin de merkezi olmasıdır. Bütün uygulamaların da çerçeve sahne anlayışında yapılması, seyirci-oyun ilişkisi bakımından yenilikçi yaklaşımları tiyatro sahnesinde görmemize engel olmaz. Siyasi içerikli tiyatro toplulukları, belli ölçüde tiyatro seyircisinin profiline değişmesine yol açsa da kitleleşme, daha geniş yığınların tiyatroya gitmesi ile sonuçlanmaz. Olsa olsa siyasi olayların ve düşüncelerin tetiklemesi ile toplumda politize olmuş bir kitlenin tiyatroya yönelmesine yol açmıştır.

Ancak sorun, Baltacıoğlu'nun da daha önce belirttiği gibi halk ile tiyatro arasındaki mesafenin ortadan kalkması, her kesimi ve özellikle tiyatroya gitme geleneği ve olanağı olmayan toplulukları da içine çekebilecek bir tiyatro düşüncesinin yokluğudur. Bu konuda çeşitli düşünce ve öneriler ortaya atılmıştır. O dönemde ortaya atılan düşüncelerden bir kaçış şöyledir:

“Kanımca, çeşitli halk sınıflarına uygun düşecek tiyatro biçimleri ile çağdaş içeriği saptamak yolunu tutmak gerekiyor. Yarı bağımlı, ekonomik ve siyasal özerkliğini henüz sağlayamamış bir ülkenin sanatçıları olarak, halkına dinamo olan, çağdaş dünya görüşü içinde maddeci diyalektiğin ışığında görevini yerine getiren tiyatro anlayışından başkasını düşünemeyiz. Çağımıza uygun bir içeriği saptadıktan sonra, bir ifade aracından başka bir şey olmayan biçimleri de halktan aktif seyirciler yaratmada kullanabiliriz. Çağdaş içeriği yorumlarıyla değerlendirecek yönetmenlerin yanı sıra çerçeve sahneden kurtulup halkın ortasına, arasına giren benzetmeci tiyatro biçimini ortaya çıkarmak zorundayız. Tiyatroyu beş binlerin, on binlerin toplanabileceği alanlara ya da kapalı salonlara götürmek demektir Halkın arasına giren oyun

alanlarını kapsayan yeni tiyatro yapılarını yeğ tutmak gerekir.”¹⁸

1965 yılında 4. Dünya Tiyatro Günü etkinlikleri çerçevesinde tiyatro konulu bir açık oturum düzenlenir. Devletin kurum ve kuruluşlarıyla destek olduğu bu açık oturumlara, yazarlardan (Adalet Ağaoğlu, Turgut Özakman, Cahit Atay, Sermet Çağan...) yanı sıra devlet ve özel tiyatro temsilcileri (Mahir Canova, Atila Sav, Güner Sümer, Asaf Çiğiltepe ...) katılmıştır. Oyun yazarlığı, devlet tiyatro ilişkisi ve seyirci konulu üç açık oturumda bazı konularda görüş birliğine varılmış. Bizim incelememiz açısından seyirci konusunda oluşan ortak düşüncüyü, 1965 yılı nisan ayında yayınlanan “*Oyun*” dergisi şöyle özetler:

“Başlangıçta olduğu kadar hiçbir devirde tiyatro halkın malı olmamıştır. Belli bir zümrenin malı oluşu Elizabeth Devri Tiyatrosu ile başlamıştır, tiyatronun tekrar başlangıçtaki özelliğinin yeni bir halk tiyatrosu halini almasının gerekli olduğunu savunmuşlardır. İnsancıl olan ve içtenlikle yazılmış her tür oyun büyük kitlelerin beğenisini her zaman sağlayacaklardır. Yazar bütün bu özellikler içinde çağının gününün sorunlarını da yansıtmalıdır. Bu oyunların biçimleri için reçete verilemez... Halkı seyirci olarak en iyi şekilde doyuracak tiyatro binaları, seyirci arasında herhangi bir sınıflamaya yol açamayacak, her seyircinin sahneye aynı derece yakın olabileceği, aynı zamanda da yüksek ücret ödemedi bir oyunu seyredebilmesini sağlayan geniş salonlu tiyatro binalarıdır (Bu konuda konuşmacılardan biri salonların küçük olması gerektiği tezini savunmuştur). Çağımızda tiyatro binaları atık İtalyan stili dediğimiz sahne ile balkon, galeri vs. gibi ayrımları içine alan salon biçiminden, yani zaten seyirci sınıflamayı hedef tutan bina şekillerinden kurtarılmalıdır.”¹⁹

Devletin ödenekli tiyatro yöneticilerinin de özel tiyatro yöneticilerinin de savunduğu bu görüşlerin hiçbir şekilde hayata geçmemesi ilginçtir. Herkesin dilinde halka ulaşmak, halkla beraber.. gibi söylemler olmasına rağmen 1960-70 döneminde bu anlamda radikal, yenilikçi gösterilerin olmadığını söyleyebiliriz. Devlet tiyatrosu

¹⁸ Özdemir Nutku, **Yaşayan Tiyatro**, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1976, s. 47.

¹⁹ Asaf Çiğiltepe, “Tiyatro Günü Açıkoturumu Cevapları”, **Oyun Tiyatro Dergisi**, Sayı: 21, İzlem Yayınevi, İstanbul 1965.s: 24

tarafından gerçekleştirilenlerin de içinde olduğu birkaç uygulama dışında kalıcı ve sürekli bir politika sürdürülmemiştir.

Devlet Tiyatrosu “*Pusuda*” adlı oyunu Ankara’nın yakın köylerinden bir kaçında, köy meydanlarında oynamıştır. DAST’ın (Devrimci Ankara Sanat Tiyatrosu) Erkan Yücel yönetiminde köy ve ilçelerde oynadığı bir kaç oyun ve Haldun Dormen’in yarı profesyonel topluluğu Cep Tiyatrosu da Goldoni’nin “*Yalancı*” adlı oyunu her yerde oynayırları dışında başka bir uygulamadan söz etmek mümkün değildir.

Tiyatronun çerçeve sahneden çıkıp, daha geniş kitlelerle buluşmasında amatör toplulukların ve şenliklerin etkisi olur. 1964 yılında “*Oyun*” dergisinin “*Her Yer Tiyatrodur*” çağrısı, amatör toplulukların çalışmalarına hareketlilik getirir.

“1964 yazında dört ayımızı, haziran, temmuz, ağustos ve eylül aylarını “Her Yer Tiyatrodur” diye özetlenebilecek bir kampanyanın yürütülmesine ayıracağız. Oynamak isteyenlerle seyretmek isteyenler bulunduktan sonra her yer tiyatrodur, diyoruz. Ondan ötesi, hiç de engel değil. Amatör tiyatrocuların karşılaştığı güçlükleri çözmek için soracakları sorulara cevap verecek, ayrıca bu alanda yapılacak bütün yayınları destekleyerek elimizden geldiğince duyuracağız.”²⁰

Bu çağrıya çeşitli topluluklardan yanıt gelir. Ankara Meydan Sahnesi, Ankara yakınlarındaki köylerde oyunlarını sahneler. Ankara Gençlik Tiyatrosunun gösterileri, İstanbul Adsız Oyuncularının gösterileri, Erdek Şenlikleri ile Karamürsel Şenliklerinde oynanan oyunlar, İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği Gençlik Tiyatrosunun Ordu’da hapisane bahçesinde sunduğu pandomim gösterileri yine bu kampanya çerçevesinde gerçekleşen etkinliklerdir.

Tiyatronun halka açılmasıyla ilgili bu etkinlikler bize iki şey gösteriyor. Birincisi ülkenin dört bir yanında sayıları giderek artan amatör ya da yarı profesyonel toplulukların tiyatro yaşantısına belirgin bir katılımının olduğunu gösterir. Ancak

²⁰ De Yayınevi-İzlem Yayınevi “Her Yer Tiyatrodur” **Oyun Tiyatro Dergisi**, Sayı: 21, İzlem Yayınevi, İstanbul 1965.s: 3

bunlar yine de farklı sahneleme tarzlarından çok sahne oyunlarını sokağa taşımak gibi bir işlev görürler. Bu anlayışla en çok oynanan oyunlar Cahit Atay'ın “Pusuda”sı ve Atila Alpöge'nin “Çürük Elma” adlı oyunu olur. Diğer yandan da devlet ya da özel tiyatro yöneticilerinin daha önce sözünü ettiğimiz gibi halkla tiyatroyu buluşturma yönünde eylemden çok düşünce düzeyinde kalan niyetlerinin, amatörler tarafından gerçekleştirilmesidir. Sonraki bölümde inceleyeceğimiz daha yenilikçi sokak tiyatrolarının ortaya çıkmasının ilk aşaması olarak da görebileceğimiz bu dönemi Oyun dergisindeki yazısında Özdemir Nutku şöyle değerlendirir:

“Ülkemizde amatör toplulukların önemi gittikçe daha da artmaktadır. Öz kaynaklarımızla dönüş amatörlerle başlamıştır. Uzun bir süreden beri Batı'nın taklidinden öteye gitmeyen profesyonel Türk tiyatrosu üzerinde denemelere girişmişlerdir. Hatta denebilir ki o kırık dökük oyunculuk içinde gerçek Türk tiyatrosunu kuranlar işlerini bilerek yürütenler amatörlerdir. Öbür yanda profesyonel ve ödenekli tiyatrolar büyük şehirlerde toplanmışken, amatörler tiyatro olmayan yerlere giderek yurt çapında kültür kalkınmasının öncülüğünü yapmaktadırlar. Ben, amatör toplulukların tiyatro hayatımız içinde çok önemli bir yer aldıklarına inanıyorum. Gerek anlayış, gerek düşünce ve gerek deney açısından...”²¹

Bu değerlendirme, sonraları uzun süreli çalışmalar yapan, tiyatroyu çerçeve sahneden çıkarıp, yaşamın içine, tiyatroya gitme alışkanlığı olmayan geniş yığınların yaşamına sokan toplulukların ortaya çıkması ile sonuçlanan bir dönemin analizidir.

4.4. Sokak Tiyatroları

Alternatif söylemlerle amatör grupların giderek ağırlını hissettirdiği 1960'ların Türk Tiyatrosunda, çalışma ilkeleri ve disiplinleri açısından dikkate alınması gereken iki grup var: Genç Oyuncular ve Gençlik Tiyatrosu. Bu iki amatör topluluk, siyasi angajmanları çok belirgin olmakla beraber, alternatif topluluklar içinde yenilikçi çalışmalar yapan hatta dönemin profesyonel tiyatrolarını da

²¹ Özdemir Nutku, “Amatörlük ve Yaratıcılık”, **Oyun Tiyatro Dergisi**, Sayı: 25, İzlem Yayınevi, İstanbul 1965.s: 6

etkileyebilecek estetik anlayışına ve donanımına sahiptir. Genç Oyuncular ve Gençlik Tiyatrosunun içinden çıkan oyuncuların çoğu daha sonra profesyonel topluluklarda görev almış ya da kurdukları profesyonel topluluklarda etkili olmuştur.

Genç Oyuncular, dönemin amatör toplulukları içinde en fazla dikkat çeken grupların başında gelmektedir. Genç Oyuncular, 1956 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi bünyesindeki tiyatro çalışmalarından ayrılıp bağımsız tiyatro yapmak isteyen bir grup genç tarafından kurulur. Kendi içinde disiplinli ve profesyonelce çalışma anlayışına sahip olan grup dışı kapalı bir yapıyı tercih etmiştir. Önceleri Avrupa alternatif tiyatro ve gruplarına duydukları ilgile İonesco'nun "*Sandalyeler ve Ders*" adlı oyununu oynarlar. Daha sonra gelişen geleneksel kaynaklara ilgi sonucu ortaoyunu, karagöz, köy seyirlik tekniklerini kullanarak kendi oyunları yazarlar ve oynarlar. (Büyücü Oyunu, Vatandaş Oyunu, Akçagüler'le Karagülmez..)

*"Biz dördüncü duvara inanmıyorduk. İtalyan sahneye pek inanmıyorduk; üç taraftı kapalı bir de dördüncü tarafta bir duvar var. Aktör seyirciyi göremez, bakamaz, çünkü yasaktır, illüzyon bozulur. Bu saçma bir şey. Zaten geleneksel Türk tiyatrosunda dördüncü duvar yoktur. Aktör ortada oynar. Daha ötesi var mı bunun. Şenlikten kasıt (1958 yılında Genç Oyuncuların kurdukları Erdek Şenliği) katılanların da oyuna katılması. Asıl amacımız buydu. Biz oynayacaktık ama seyircileri de oynatacaktık. Halk gösterinin bir parçası olacaktı."*²²

Genç Oyuncular, deneysel çalışmalara ağırlık verirler, çalışmalarını profesyonel toplulukların ilgisini çeker. Sol eğilimli olmalarına rağmen, tiyatroyu politik amaçlı propaganda yapmak amacıyla kullanmazlar. Politika ile tiyatro arasında belli bir mesafe bırakarak yaptıkları çalışmalar İstanbul merkezlidir. Düzenledikleri Erdek Şenlikleri halka açılma noktası olarak işlev görür. İstanbul dışında bazen Ankara'da, İzmir'de ve uluslar arası şenliklerde oyunlarını oynarlar. Cesur deneysel çalışmalarını dönemin tiyatrosunda farklı bir yere oturmalarını sağlar. 1959'da Genco Erkal ve Mehmet Akan'ın gruptan ayrılıp Dostlar Tiyatrosunu kurmasıyla dağılma sürecine girer.

²² Lale Ulutepe, "Arif Erkin'le Söyleşi", *Mimesis Tiyatro Çeviri – Araştırma Dergisi*, Sayı: 6, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1994, s:399.

Kuruluşu 1953 yılına uzanan *TMTB (Türk Milli Talebe Birliği) Gençlik Tiyatrosu* yine aynı döneme damgasını vuran bir başka amatör topluluktur. İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği'nin himayesinde, çalışma alanları ve çalışma disiplini açısından oldukça profesyonel bir işleyişe sahiptir. Türkiye'de o dönem profesyonel toplulukların yapamadığı, yapmadığı ilkleri sahneye getirmesi açısından da önemlidir.

“Pabuççu Ahmet'in Maceraları adlı geleneksel bir oyunla Gençlik Tiyatrosu, Türkiye'de ilklerden birini başlatmıştır. Ardından Turgut Özakman'ın katkılarıyla “Karagöz'ün Dönüşü” adlı oyunla gene geleneksel bir tiyatro denemesine girilmiştir. Necati Cumalı'nun ilk oyunlarından ve ilk başarılarından biri olan “Boş Beşik”, Gençlik Tiyatrosunda sahnelenmiştir. Gençlik Tiyatrosunun Türkiye'deki tiyatro hareketinde öne çıkmasında bu oyunların çok büyük katkısı olmuştur. İlk absürd tiyatro denemesini -İonesco'nun Amedee adlı oyunu- yine Gençlik Tiyatrosu yapmıştır. Güngör Dilmen'i Türkiye, Gençlik Tiyatrosu'nun oynadığı “Midas'ın Kulakları” ile tanıdı. İlk Sermet Çağan oyunu “Ayak Bacak Fabrikası”nu yine biz oynadık”²³

Gençlik Tiyatrosunun cesur ve yenilikçi özelliği özellikle 70 sonrası profesyonel tiyatro yaşantısına katkıları önemlidir. Oyunları ilk kez Gençlik Tiyatrosunda oynanan Türk Tiyatrosunun önemli yazarlarının ortaya çıkması yine içinden yetişen oyuncuların 70'lerin profesyonel tiyatroyu beslemesi ve yön vermesi, özel ya da ödenekli tiyatroların cesaret edemediği denemeleri gerçekleştirmeleri ve ülkeyi kurumsal tiyatrolar gibi dolaşmaları açısından, Türk Tiyatrosuna bir dönem etki etmiştir.

Aynı zamanda bu iki amatör grup resmi tiyatro anlayışından farklı tiyatro anlayışları nedeniyle de dönemin toplumsal yaşamının tiyatro sahnesine taşınmasına katkıda bulunmuş, öncülük etmiştir. Amatör düzlemdeki çalışmaların sınırını yukarıya çekmeleri nedeniyle de önem taşırlar.

²³ Lale Ulutepe, “Cüneyt Türel'le Söyleşi”, *Mimesis Tiyatro Çeviri – Araştırma Dergisi*, Sayı: 6, s. 412.

Genç Oyuncular ve Gençlik Tiyatrosundan daha radikal ve devrimci söylemlerle tiyatroya damgasını vurmuş bir başka topluluk olarak da Devrim İçin Hareket (DİHT) örnek gösterebiliriz. DİHT, toplumsal muhalefetin, sosyalist söylemlerin arttığı bir dönemde ortaya çıkar. 1960 sonları, öğrenci ayaklanmalarının, protestoların, mitinglerin, grevlerin günlük yaşama egemen olduğu, siyasi tansiyonun yükseldiği bir dönemdir. Örgütlü işçilerin düzene saldırıları, gelişmeleri, sınıf çatışması açısından değerlendirmeleri toplumsal yaşama damgasını vurmuştur. DİHT, politik düşüncenin çizgisinde tiyatro yapmak, toplumsal muhalefetin sanatsal ifadelerini ortaya koymak ve sokaklarda tiyatro yaparak geniş kitleleri bu doğrultuda etkilemek için kurulur. Mehmet Ulusoy ve Ali Özgentürk öncülüğünde 1968 yılında kurulan topluluğun düşüncesi şöyledir:

“Sömürülen halk kitleleri, sokakta, gecekonduda, toprakta, fabrika alanlarında yaşıyor. Ve devrimci düşünce buralara sızmıştır. Gecekonduda insanları, devrimci sınıflar sokaklara dökülüyor ve ortaya yeni bir olanak çıkıyor: Sokak. Eğer gerçekte onlar için onların tiyatrosu yapılacaksa nerede yaşıyorlarsa orada yapılmalıdır.”²⁴

DİHT dönemin muhalif unsurlarına yönelik, üstelik onların yaşam alanlarına giderek tiyatroyu günlük yaşamın içine sokma doğrultusunda çalışmalar yapar. Onların seyircisi, tiyatroya gitme geleneği olmayan, politik mücadelelerini grev alanlarında, mitinglerde sürdüren işçiler, köyden kente göç ile kentlerin kenar mahallelerine yerleşen yoksul gecekonduda halkı ve politik mücadelede aktif öğrenci gruplarıdır. DİHT bir parti ya da örgüte bağlı çalışıp onun propagandasını yapan bir tiyatro değildir. Genel anlamda sosyalist bir çizgi doğrultusunda, muhalif unsurların toplumsal sorunlara yönelik farkındalığına ve bilinçlenmesine tiyatro yoluyla katkıda bulunmayı amaçlarlar. Bunu da slogancı bir yaklaşımdan öte bir politik estetiği ihmal etmeden geniş çaplı araştırmaları içeren ön hazırlıklardan ve sahnelemelerinden anlayabiliriz.

Günün gelişen toplumsal olayları onların oyunlarını belirler. İstanbul’a boğaz köprüsünün yapılması, 6. Filonun Türkiye’ye gelmesi, grevler ve gecekonduda

²⁴ Semih Çelenk, **Sokaktaki Tiyatro**, Altınkent Matbaası, İzmir 1992, s. 74.

gerçeğini içeren oyunlarını geniş kitlelere oynadıkları oyun büyük ilgi görür. Örgütlü işçi sendikalarının yoğun istekleri doğrultusunda sokaklarda, grev meydanlarında ve salonlarında düzenlenen sanat gecelerinde geniş bir kitle ile buluşurlar. DİHT'in seyirci ile ilişkisi üzerine bir izlenim şöyledir:

“TÖS salonunda DİHT’nu seyrettik İlk bir oyun sundu gençler, “Köprü Oyunu”nu. Memleketimizin yığınla çözüm beleyen sorunu dururken İstanbul Boğazı’nın iki yakasını birleştirecek olan asma köprü tasarısını yeren, kapitalizmi taşıyan bir oyun. Çok alkışlandı oyuncular; öyle ki konuşmacı ve denek yöneticisi programda sırası gelen öbür sanatçıları duyururken salonu dolduranlar tiyatrunun yine bir oyun sunmasını istiyorlardı. Aslında bizler, devrimci gençlerin tiyatrosunu, bu günkü yönetim suçlayan toplumcu bir eylem olarak gördüğümüzden yeğ tutuyorduk öbür sanatçı dostlara. Tezahürat bitmiyordu. Sonra bir genç çıkarak tiyatrunun ikinci bir oyun oynayacağını söyledi ve oyuna başlandı.”²⁵

Toplumsal olayların ardındaki siyasi amaçları açığa çıkarma yönünde yazıp oynadıkları oyunları, seyirciye ve oynanılan yere göre küçük değişiklikler yaparak yeniden düzenlerler. “Köprü Oyunu”nu özellikle gecekondulara yönelik olarak hazırlarlar. Doğuda köprüsüzlük yüzünden ölen insanlar varken, İstanbul’da yapılmak istenen köprüünün ardındaki siyasi ve ekonomik amaçlarına dikkat çekerler. Ardından gelen “Grev” oyunu işçilere yöneliktir. Grev ve lokavtın siyasi-hukuki çerçevesini oyun aracılığıyla çalışanlara aktarırlar. Bir başka oyunları da 6. Filonun İstanbul’a gelişindeki siyasi amaç ve nedenleri açıklayarak kamuoyu yaratmak üzerine kuruludur.

DİHT, 1971’deki askeri darbe ile birlikte dağılır. Üç yıl süren uzun ve verimli bir çalışma sonunda dört yüze yakın oyun oynanmış, 250-300.000 kişiye ulaşmıştır.²⁶ Bu topluluğun ulaştığı seyirci sayısı Devlet Tiyatrosunun 1969-70 döneminde 4 ildeki (İstanbul, Ankara, İzmir ve Bursa) toplam seyirci sayısına yakındır. 24 eserin 1490 oynanışıyla ulaştığı seyirci sayısı 360.086’dır.²⁷ DİHT hm seyirci profili

²⁵ Ömer Nida, **İşçi Tiyatrosuna Doğru**, Habora Kitabevi, İstanbul 1970, s. 34.

²⁶ Çelenk, **a.g.e.**, s. 80.

²⁷ Metin And, **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983, s. 92.

açısından hem de toplumsal yaşamdaki tiyatronun etkinliği açısından önemli bir örnek oluşturur.

Aynı dönemde benzer çalışmalar yapan TÖS, İşçinin Tiyatrosu, Tarsus Meydan Oyuncuları, Petrix Devrimci İşçi Tiyatrosu ve Gazete Tiyatrosu²⁸ gibi topluluklar olsa da bunlar DİHT kadar etkin ve uzun ömürlü olmamışlardır.

Gerek *Genç Oyuncuların* gerek *Genç Tiyatro* ile *DİHT*'in uygulamaları, resmi ve ticari tiyatro anlayışının, toplumsal dinamizme cevap veremediği noktada ortaya çıkıp gelişir. Tiyatronun toplumsal sorunlara, olaylara yönelmesi ve kitleselleşmesi arasındaki ilişkiye iyi birer örnek olarak gösterilebilir. Aynı zamanda genç bir kuşağın yeni sanatsal ifadeleri, yeni bir seyirci ile paylaşması açısından da dikkate değer.

Türkiye 1980 asker darbesi ile politik yükselişin sona erdiği bir döneme girer Aynı şekilde 80 sonlarına doğru SSCB'nin dağılmasıyla birlikte dünyada da yüzyıla damgasını vurmuş sosyalist söylemlerin düşüşe geçişi söz konusudur. Kapitalizme karşı protestoların eylemlerin temellendiği siyasal bir alternatifin ortadan kalkması muhalif unsurların taleplerinin değişmesine yol açar. Ancak Türkiye gibi geniş bir coğrafyada ekonomik sosyal problemlerin yoğun yaşandığı bir ülkede baskı ve sömürünün ortadan kalkması ve daha iyi bir yaşam gibi istekler -sosyalizm söylemine bağlanmasa da- değişen bir konjonktürde bile varlığını sürdürür. Sokak tiyatrolarının uzun bir sessizlikten sonra 1990'larla birlikte yükselişe geçtiği bir dönem içinde yaşıyoruz artık.

Bu gün aralıksız on beş yıldır sokakta tiyatro yapan CanŞenliği Oyuncularının Türk tiyatrosunda bir ilki gerçekleştirdiğini söyleyebiliriz. Düşüncelerinin ve estetik anlayışlarının iyi ya da eksik olarak nitelendirmekten öte bu uzun süreli topluluğu bir olgu olarak değerlendirmelerin içine koymak gerekiyor artık.

²⁸ Çelenk, **a.g.e.**, s. 81.

CanŞenliği Oyuncuları, 1991 yılında dört tiyatro öğrencisinin öncülüğünde Ankara’da kurulur. Var olan tiyatrolara ve anlayışlarına kaşı yayınladıkları bildiride şunu söylerler:

“...TİYATRO ASALAKTIR.

Oysa tiyatro, türkü, halay, düğün, şenlik gibi değiştirici özellikleri olan ve insanıyla omuz omuza yürüyen bir gereksinimdir...”²⁹

CanŞenliği Oyuncuları, tiyatro yapmak için sokağı, gecekonduları, meydanları seçer Toplumsal muhalefetin olayların yaşandığı yerler, gruplarla ilişkiye girip oyunlarını oynarlar.

“Alanlar, sokaklar, mahalle araları tiyatro mekanımız oldu. İki yıl gibi kısa bir sürede 12 oyun ürettik. Her oyun kendine ve yerine özel oldu. Her oyun için önce insanları dinledik sonra araştırdık. Kendi sözümüzü derdimizi belirledik. Böylece ortaya çıkan özel oyunlarla seyircilerimizle daha çok devindik, daha çok kucaklaştık. Artık diyoruz, artık biz tiyatromuzu ASALAK olmaktan kurtardık.”³⁰

CanŞenliği Oyuncuları Ankara merkezli olmakla beraber ülkenin hemen hemen her yerine giderek oyunlarını oynamaları onları bir anlamda gezginci bir topluluk gibi görmemize neden olur. İşçi sendikaları ve sivil toplum örgütleriyle olan ilişkileri oyunlarını daha çok grev meydanlarında, yürüyüşlerde ve protesto eylemlerinde oynamalarını getirir. Politik salon oyunlarına da yönelerek işçi örgütleriyle ortak etkinlikler düzenlerler. Bir yandan da Ankara’da pilot bölge olarak seçtikleri Keçiören’de yaptıkları çalışmalarda kültürel farkındalığa ve politik bilinçlenmeye yönelik oyunlar oluştururlar. “Gecekondu” oyunu böyle bir oyundur.

“Pilot bölge olarak seçtiğimiz Keçiören ilçesi gecekondu mahallelerinin sosyo-ekonomik araştırması ve bizim ora insanı ile paylaşmak istediklerimizin çatışması teatral malzememizi oluşturdu. Ora insanı ile yapılan sohbetler, geliştirilen insanı ilişkinin amacı ortak bir oyun yaratmaktı. Bu oyunumuz katılımcı tiyatro olarak yeni bir oluşumdur.”³¹

²⁹ CanŞenliği Oyuncuları Bildirisi, broşür.

³⁰ y.a.g.b.

³¹ y.a.g.b.

Yöre halkının ve işçilerinin güncel bir sorununa yönelik olarak hazırladıkları “Seydişehir” adlı oyun yine politik bir bakış açısına bağlı katılımcı tiyatro örneğidir. Sorunlarının teatral bir dille gösterilmesi yöre halkını etkiler.

“CanŞenliği Oyuncuları varoluş nedenlerinden biri olarak belirlediği işçi oyunlarının ilk örneğidir Seydişehir. Seydişehir fabrikasındaki çalışma koşullarını üretimin işleyişini, yaşadıkları grevleri, baskıları, sevinçleri oyunumuzu hazırlamadan önce gittik, gördük, yaşadık ve dinledik. Lede ettiğimiz malzeme ile birlikte işçi sınıfının ortak sorunlarından temel alarak oyunumuzu biçimledik. Seydişehir’de 1500 kişiyle beraber oynadığımız oyun 70 dakika sürdü.”³²

CanŞenliği Oyuncuları, güncel politik sorunları ele alan sokak oyunlarını oluştururken geleneksel kaynaklardan da yararlanır. “Sarayköy” ve “Bizim Madencinin Halleri” oyunlarında katılıma olanak tanıyan ortada oyun düzenini ve köy seyirlik oyun biçimini kullanırlar.

Çocuk oyunlarına da yönelen grup La Fontaine masallarını ve Bertolt Brecht’in “Kafkas Tebeşir Dairesi” adlı oyunundan uyarladıkları “Anne” adlı oyunu çocuklara sokak ve salonlarda sahnelerler. Çalışmalarını hala sürdüren grubun yeni yönelimi de Augusto Boal’in Forum Tiyatrosu olmuştur.

Son on yılda görece olarak hak ve özgürlüklerin sınırlarındaki genişlemenin ve seyircinin salonları boşaltmasının da etkisiyle sokakta ve açık havada oyunlarını sergileyen topluluklar ile sokak tiyatrosu yapan topluluklar ortaya çıkmaya başlamıştır. Yeni Kapı Tiyatrosu ve Duvara Karşı gibi politik içerikli sokak tiyatrosu yapan gruplar olduğu gibi dans, mim, akrobasi, juggling ve özel beceriler üzerinde çalışmalarını sokağa taşıyan Anatole Sokak Oyuncuları ve tiyatro literatüründeki önemli metinleri sokakta, özellikle varoşlarda farklı bir sahneleme anlayışıyla oynayan MMO İzmir Kentin Oyuncuları gibi farklı yönelişlerdeki gruplar da ortaya çıkmaya başlamıştır.

³² y.a.g.b.

Bunların yanında özellikle kentin varoşlarıyla sanatı bütünlüştürmeye çalışan yerel yönetimlerin de katkılarıyla sokakta tiyatro yapan toplulukların yanı sıra salonlara yönelik hazırlanan oyunların da sokağa taşınmasını sağlayan sokak şenlikleri ve açık alan festivallerinin de giderek çoğaldığı gözlenmektedir.

SONUÇ

Tiyatronun ilk kaynaklarını bulduğumuz ilkel topluluklardaki işlevi ve biçimi değişen toplumsal koşullar çerçevesinde büyük değişimler gösterir. Bu değişim, herkesi içine alan bütün bir topluğa yönelik mistik düzeyde toplu bir yaşantıdan egemen ideolojinin ya da iktidarın içerik ve biçimlerine bağlı zihinsel-duygusal bir gösteriye doğru olmuştur. Tiyatronun toplu bir eylemden uzaklaşması tiyatroya dair güçlü eserlerin ve düşüncelerin çıktığı Antik Yunan dünyasında olur. Antik Yunan'daki bütün toplumu içine alabilecek mekanlarda dinsel bir içerik ve zamanda gerçekleşen tiyatro eylemi yapısal olarak da seyircinin katılımına uygun olmasına rağmen sanatsal bir gösteriye dönüşmeye başlar. Dinsel içerikle sağlanan duygusal ve zihinsel yaşantı bütün topluma yönelik bir ahlak eğiticiğini de kapsayıp ortak mitlerin tekrarlanmasıyla oluşan tören giderek yazarın manipüle ettiği kendi düşüncesi doğrultusunda yönlendirdiği bir zihinselliğe dönüşür. Nietzsche bu sürecin Euripides'le başladığını içinden Dionysos öğesinin atılmasıyla birlikte tiyatronun bütünlüklü yapısının bozulduğunu belirtir.

Aynı zamanda tribünlere çıkartılan seyircinin teatral eylem ile arasında oluşan mesafe eylemin kült değerinden uzaklaşmasını da getirir. Bu değişim bir ideolojinin ya da niyetin kullanımına açık hale getirdiği tiyatronun bütün topluma yönelik bir öğreti aracı olarak işlevselleşmesine neden olur. Her dönemde resmi otoritenin ve/veya muhalif unsurların kitle ile iletişimde ve yönlendirilmesinde kullanılan bir araç olarak tiyatro, özellikle toplumsal/siyasal değişimlerin yaşandığı dönemlerde daha yüksek bir etki gücüne kavuşur.

Kitlesel tiyatro hareketlerinin yaşandığı dönemlerde tiyatroyla ifadesini bulan yaşamın anlamına bireyin arayışına ait sorular-sorunlar aynı zamanda onun kitleselleşmesinin nedeni-sonucudur. Çünkü şimdiye ait bozulma ya da yozlaşmanın eleştirisi önce sanat eserlerinde yapılırken toplumsal yönelimi etkileyecek olan yeninin haberciliğini de yine sanat eseri yapar. Sanat eserinin bu öncüllüğü olayları açıklamak isteyen kitlenin ilgisinin sanat eserine yönelmesine neden olur. Tiyatronun oyunun gizli çekiciliğini barındıran bir taklit eylemi olması kendine özgü ifade araçlarıyla sağladığı etki topluca yapılmasından alınan doyunluk -bireyin temel yöneliminin toplumsallaşma olduğunu düşünürsek- ile beraber onun toplumsal yaşamın merkezine oturmasını sağlar. Geniş yığınları kendisine çeker.

Toplumun genelinin tiyatrodan uzaklaşması ise artık gerçekliği ifade edemez hale geldiğinin anlaşılması ile olur. Belli bir sınıfın ya da kesimin ifade aracı haline getirilip katı biçim ve içerik kurallarına indirildiği zaman geniş yığınların tiyatrodan uzaklaşması kaçınılmaz olur. Aynı zamanda tiyatronun herkese ait olan bir alandan daha özel bir alana sokulması ile toplumsal bağ zayıflar.

Rönesans ile başlayıp Fransız klasizmi ile birlikte saray içine yerleşen tiyatro bu gün hala oradan çıkamamış görünüyor. Bu noktada tiyatro anlatım olarak -İtalyan sahne mekanizmalarının desteği ile- zenginleşse de görkemi toplumu yansıtmaktan öte kralının gücünü göstermektedir. Hayatın yansıması olarak tanımlanan tiyatro böylece hayatın tiyatroyu taklit ettiği bir içerik kazanır. Bu durum sonraları sanatın ticari bir değer olarak kullanılmasının ve soylu bir gelenek olarak görülmesinin başlangıcı sayılabilir. Tiyatro geniş yığınların yaşamından uzaklaşıp belli bir sınıfın etkinliğine dönüşür.

20. yüzyıla kadar oyunların dili kişileri ve olayları değişim gösterse de sahneleme anlayışı değişmez. Seyirci sessizliğe gömüldüğü çukura indirilir, sahne pırıl pırıl ışıklarla donanmış, yükselti üzerinde bir vaaz yerine dönüşür, oyuncu seyirci yokmuş gibi bir yanılsamayı yaşar, seyirci de birbirinin soğuk ensesini dahi göremeyeceği bir karanlıkta sessizce bu yanılsamaya katılır.

Tiyatronun geniş yığınların sorunlarını ifade edememesi, beklentilerini karşılayamaz hale gelmesinin en tipik örneklerinden biri olarak I. Dünya Savaşı öncesi ve sonrası Natüralist sahnenin son dönemini gösterebiliriz. Toplumsal karmaşanın siyasi çalkantıların en üst düzeyde yaşandığı bir dönemde Natüralist tiyatronun Almanya'daki en ünlü tiyatrosu, "*kentsoylu geleneğin sanat mabedidir*" Volksbüchne, bütün bu olanlardan habersizcesine kendi gerçeğini yaşar. Aslında bütün Avrupa tiyatrosunun geldiği nokta toplumsal gerçekliği artık ifade edemez hale gelen Natüralist tiyatro anlayışının, geniş yığınların bir eylemi olmaktan çıkıp, kentsoylu bir geleneğe dönüşmesidir.

Ritüel kökenleri olan tiyatro kentsoylu orta sınıf tarafından kendisi bir ritüel haline getirilmiş, geniş yığınların yaşamından çekilmiş, bir azınlığın kültürel ve toplumsal ayrıcalığını belirtmekten ve bu ayrıcalığa hizmet etmekten başka bir işlevi kalmamıştır.

Toplumun merkezinde konumlanan tiyatronun çerçeve sahne içine girdiğinden beri özel bir alana taşındığından beri kitle üzerindeki yaşamsal önemi ve etki gücü sürekli azalmıştır. Kurumlaşması daha iyi organize olması, devlet tarafından desteklenmesi, konforlu salonlara girmesi, teknik olarak son derece çarpıcı sahnelemelerin ortaya çıkması ile tiyatronun bu kan kaybını önleyememiştir.

20. yüzyılın hemen başında tiyatroyu çerçeve sahnenin sınırlı yapısından çıkarıp, geniş yığınların yaşamına sokan uygulamaları gerçekleştiren M. Reinhardt, E. Piscator ve V. Meyerhold olur. Onlar kendilerinden önce başlayan süreci devam ettirip, daha kapsamlı ve çerçeve sahneyi bozan uygulamaları denerler. Tiyatroyu bir kürsü olmaktan çıkarıp seyirciyi eylemin içine fiziksel olarak da sokan, seyirciyle oyunu bütünleştirmeye yönelik bu çalışmalar aynı zamanda kitlesel tiyatro hareketleridir. Ancak farklı nedenlerle de olsa çalışmaları tamamlanamaz.

Yine aynı dönemde burjuva toplum düzenine ve onun sanat anlayışına saldırılarla ortaya çıkan avangardlar, sanat engelini parçalayıp sanat ile yaşamı birleştirmeye çalışırken yeni bir göster anlayışına ulaşırlar. Ancak bu yeni formlar,

toplumsal amaç ve sorumluluktan uzak şovlara benzer. Yeni ve çarpıcı anlatımlar sanatı bir anlamda eğlence dünyasının içine sokar. Seyirciyle kurulan ilişki biçimleri karşı çıktıkları sanat anlayışlarından farklı da olsa toplumcu ve ilerlemeci bir amaç taşımadıkları için sanat tüketim toplumunun yeni ve çarpıcı nesnelere olarak yine burjuvazinin hizmetine girer. Sanatın kitle ile olan yakın ilişkisi özünde değiştirici bir işlev taşımaz. Çok aldatıcı bir şekilde Avangard akımların karşı çıkışları toplumun daha radikal değişim istemlerinin ve daha ciddi taleplerin önünü keser sönümlenmesine neden olur.

Avangardlar ile başlayan süreç günümüz dünyasında sanat ürününün toplumsal değerinin yine baskın ideolojinin onu kullanma niyetiyle ilgilidir. Sanat eserinin daha geniş kitlelerce alınması onun değiştirici, düzeltici amaçlarından çok ekonomik amaçlarıyla açıklanabilir.

Sanatın taklit eyleminin merkezinde her zaman insan olmuştur. Sanat eserinde insan; arayışları, beklentileri, çıkmazlarıyla bir özne durumundadır. Ancak sanatın tüketim toplumundaki işlevselliğinde sanat eserinde eşsiz ve özgün bir özne gibi görünen insan; topluma nasıl davranması, nasıl sevmesi, neyi alması gerektiğini önerir. Sanat eseri toplumu stereotip bireylere dönüştürme amacına yardım eder. Kendi sıradanlığının farkında olan topluluk da sanat eserinde model olarak sunulan özneye benzemeye çalışarak kendisini daha da sıradanlığa götüreceği bir eğilim içine girer. Bu noktada sanatın özgürleştirdiği ve uyardığı insandan değil, tüketim kültürünün hedefi doğrultusunda algısı ve davranışı tek tipleşen bir nesneden söz edebiliriz.

Bir başka yönden, bu çalışmayla ortaya konulabilecek bir değerlendirme de şudur: Siyasal iktidar meşruluğunun devamını sağlamak için sanatı kendi anlayışı doğrultusunda belli biçim ve içerik kurallarına indirgediğinde sanat geniş yığınları içine alan bir kitlelilik gösteremez. Bununla bağlantılı olarak yine toplumun genelinin sorunlarını, beklentilerini açıklayamaz hale geldiği zaman belli bir azınlığa hizmet ederek marjinalleşir, geniş yığınların yaşamından uzaklaşır.

Bu durum kapitalist ekonominin bir meta haline getirdiği sanat ürünün çeşitli pazarlama yöntemleriyle büyük kitlelere ulaşmasıyla bir ve aynı şey değildir. Piyasa koşullarında belirlenen sanatın kâra endeksli bir ürün olarak alabildiğine çok alıcıyla buluşmasındaki içerik, tamamen üstü örtülü niyetler ile sıkı bir ilişki içindedir. Sanat eserindeki yeni ve değişime yönelik bütün söylemlerin altında aslında kâr hesapları yatar. Bu noktada toplum artık bir müşteriye indirgenir. Sanat ile hayat arasındaki ilişki değişime uğrar.

İçinde bulunduğumuz dönemde de buna benzer bir süreci yaşıyoruz. Ticari niyeti olan ile olmayan arasındaki çizgi çok bulanık görünüyor. Sadece amatör çabaların ticari bir boyut içermediğini söylemek yetersiz ve eksik olur. Sonuçta bir organizasyon olarak, bir meslek olarak da yürütölen tiyatro faaliyetinin icracılarının ekonomik ihtiyaçlarına da cevap vermesi gerekir. Kaldı ki tiyatro ile geniş yığınlar arasındaki kan bağı da büyük kayıplara uğramış görünüyor.

Sanatın başlangıçtaki kült değeri onun kitleleşmesinin nedeniydi. Bu gün tüketim toplumunu yaratmak için stratejik olarak pazarlanabilecek yeni alanlar ve ilgiler bulmak, kolektif değerler oluşturmak, sanatsal anlatımlarla olanaklıdır. TV'nin bu anlamdaki işlevi ve toplum üzerindeki etkisi tartışılmaz. Kitle ile en yakın ve yoğun ilişkiyi kuran ve bir sanat olarak kabul ettirilmeye çalışılan aygıt, TV'dir. Aynı şekilde sinemanın bir endüstri haline gelmiş hali çok güçlü bir pazarlama ağı ile yaratılan geniş yığınlar üzerindeki etkisi onun kültür yapıcı bir sanat olarak görmemize neden olur. Ama yaratılan kültür, yine ticari bir kitle kültürüdür. Tiyatronun yerini almış gibi değerlendirilen sinema ve TV'nin gerçek işlevi kitleyi yaşama müdahalede bulundurmak ve onu harekete geçirecek bir dirimselliği oluşturmaktan öte koltuğunda hareketsiz bırakacak pasifleştirmeye yöneliktir. Üstelik onu topluluk içinden alıp yalnızlığa iterek toplumsal bağlarından uzaklaştırır. Yalnız bireyin toplulukla bağlantısı da sadece eğlenceye yönelik ve yine ticari bir kitle kültürüyle sağlanır.

Bu kolay satın alınabilir özelliği ile karşısında bir gösteri isteyen toplumun beklentilerine cevap veren sinemanın kitleyle kurduğu dolaylı ilişkide yaşam

karşısında ciddi talepleri olamaya seyirciye uygun bir sanatsal biçim olduğunu gösterir.

Aynı şekilde bu Baudrillard'ın sessiz yığınlara dönüşen toplumun anlama ve uyardırmaya bile cevap veremeyeceği bir sessizliğe gömülüp, yalnızca gösteri istediğini belirten düşüncesiyle örtüşür. Mesaj vermenin, kandırıldığını söylemenin bile hiçbir işe yarayamayacağı böyle bir toplumda, bireyin tutumu sistemin devamını bile tehdit edecek bir eylemsizliğe dönüşür.

İşte tam bu noktada oyun aracılığıyla yaratılabilecek bir şans var gibidir. Tiyatroyu kitlelere anlam ya da düşünce aktaracak bir kürsü olarak değerlendirmeyip birlikte yapılan bir eylem ve süreç olarak uygulayabilirsek kitleyle gerçek yaşama müdahale şansımız olabilir. Çünkü tiyatro pasif bir seyirden çok daha fazla bir şeydir. Birlikte deneme yaşama şansı verir insanlara. Yeni bir kitle kültürünün karşılıkları topluluğu bir araya getirerek ve eylemin içine sokarak oluşabilir. Tiyatroyu yaşamımıza yön veren güçlerin kavranması anlaşılması yönünde sorgulamanın ve karşı çıkışların denendiği oyunsu bir alan olabilir. “*Oyun*” çekici gönüllü bir eylem, heyecan verici ve estetik bir süreç olarak kitleyi kendisine çekebilir.

“*Oyun*” kiteselleşme yönünde büyük bir adımdır. Katılımcılar; sınırlı oyuncu ve seyircinin yer aldığı çerçeve sahneden toplu bir eylem yoluyla oyuncu-seyirci gibi bir ayrımın ortadan kalkıp birlikte oynamanın hazzı ve daha büyük bir topluluğun parçası olduğunu hissetmenin güvenini yaşarlar. Bunun sonunda ortaya çıkan şey; -eninde sonunda otoriter bir baskı mekanizmasına dönüşecek olan bir ideolojinin etkisinde olsa da- yaşamı büyük bir oyun gibi görüp resmeden Bruegel'in tablosundaki gibi kendini oyuna kaptırmış topluluğun oynayarak gerçekleştirdiği, varlığını açığa çıkaran estetik bir yaşantıdır.

KAYNAKLAR

Kitaplar

AND, Metin; **Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1983.

ARİSTOPHANES; **Barış Oyunları**, Çev: Azra Erhat, Hürriyet Yayınları, İstanbul 1975.

ARISTOTELES; **Poetica**, Çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998.

AYTAÇ, Gürsel; **Çağdaş Alman Edebiyatı**, Kültür Bakanlığı Yayınları Ankara 1983.

BALAY, Metin; **Halk Tiyatrosu ve Dario Fo**, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 1995.

BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı; **Öğretmen**, Yeni Adam Yayınları, İstanbul 1944

BAUDRILARD, Jean; **Sessiz Yığınların Gölgesinde Toplumsalın Sonu**, Çev: Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayınları, Ankara 2003.

BENJAMIN, Walter; **Pasajlar**, Çev: Ahmet Cemal, YKY, İstanbul 1993.

BERGSON, Henri; **Gülme**, Çev: Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1996.

BOAL, Augusto; **Oyuncular ve Oyuncu Olmayanlar İçin Oyunlar**, Çev: Berk Ataman-Özgürol Öztürk-Kerem Rızvanoğlu, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2003.

BOAL, Augusto; **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Çev: Semih Çelenk, Etki Yayınları, İzmir 1996.

BROOK, Peter; **Boş Alan**, Çev: Ülker İnce, Afa Yayınları, İstanbul 1990.

BROOK, Peter; **Açık Kapı**, Çev: Metin Balay, YKY, İstanbul 2004.

BURGER, Peter; **Avangard Kuramı**, Çev: Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul 2003.

- CANDAN, Aysin; **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, YKY, İstanbul 1994.
- ÇALIŞLAR, Aziz; **Tiyatro Ansiklopedisi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1995.
- ÇAPAN, Cevat; **Değişen Tiyatro**, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982.
- ÇELENK, Semih; **Barbarlar Mutludur**, Etki Yayınları, İzmir 2000.
- ÇELENK, Semih; **Sokaktaki Tiyatro**, Altinkent Matbaası, İzmir 1992.
- ERHAT, Azra; **Mitoloji Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1997.
- ERGÜN, Selda; **Çağdaş Doğaçlama**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir 2003.
- FISCHER, Ernst; **Sanatın Gerekliği**, Çev: Cevat Çapan Kuzey Yayınları, Ankara 1985.
- GENÇ, Adem; **Dada**, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 1983.
- GOMBRICH, E.H.; **Sanatın Öyküsü**, Çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul 1980.
- GÖKER, Cemil; **Fransa'da Edebiyat Akımları**, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 1986.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Felsefe Ansiklopedisi**, Cilt 1-7, Remzi Kitabevi, İstanbul 1978.
- HANÇERLİOĞLU, Orhan; **Düşünce Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1995.
- HUIZINGA, Johan; **Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1995.
- HÜNLER, Hakkı; **Estetik'in Kısa Tarihi**, Paradigma Yayınları, İstanbul 1998.
- JARRY, Alfred; **Kral Übü**, Çev: Şehsuvar Aktaş-Ayşe Selen, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2004.
- KARABOĞA, Kerem; **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2005.
- KANDİNSKİ, Vasili; **Sanatta Zihinsellik Üstüne**, Çev: Tevfik Turan, YKY, İstanbul 1993.

KERSHAW, Baz; **The Politics of Performance, Radical Theater as Culture Intervention**, Çev. Bahar Öztop (Yayınlanmamış Çeviri), Londra 2000.

NİDA, Ömer; **İşçi Tiyatrosuna Doğru**, Habora Kitabevi, İstanbul 1970.

NİETZSCHE, Friedrich; **Tragedyanın Doğuşu**, Çev: İsmet Zeki Eyüboğlu, Say Yayınları, İstanbul 1996.

NUTKU, Özdemir; **Dünya Tiyatro Tarihi**, Cilt 1-2, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985.

NUTKU, Özdemir; **Yaşayan Tiyatro**, Çağdaş Yayınları, İstanbul 1976.

ORTAK KİTAP; **Estetik ve Politika**, Çev: Ünsal Oskay, Eleştiri Yayınları, İstanbul 1985.

ÖZBUDUN, Sibel; **Ayinden Törene**, Anahtar Kitaplar, İstanbul 1997.

PİSCATOR, Erwin; **Politik Tiyatro**, Çev: Mustafa Ünlü-Suavi Güney, Metis Yayınları, İstanbul 1985.

RICHARD, Lionel; **Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi**, Çev: Beral Marda-Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.

RUDLIN, John; **Commedia dell'Arte**, Çev: Ezgi İpekli, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul 2000.

SCHILLER, Friedrich von; **Estetik Üzerine**, Kaktüs Yayınları, İstanbul 1999.

SOKULLU, Sevinç; **Tiyatro Etkinliklerinde İşlev-Mekan İlişkisi**, Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi, Ankara 1989.

SOFOKLES; **Antigone**, Çev: Sabahattin Ali, Kültür Bakanlığı Yayınları Ankara 1995.

ŞENER, Sevda; **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Adam Yayıncılık, İstanbul 1982.

THOMSON, George; **Aiskhylos ve Atina**, Çev: Mehmet H. Doğan, Payel Yayınevi, İstanbul 2000.

TUNA, Erhan; **Şamanlık ve Oyunculuk**, Okyanus Yayıncılık, İstanbul 2000.

TURGUT, İhsan; **Sanat Felsefesi**, Bilgehan Yayınevi, İzmir 1991.

WICKHAM, G.-G.BRERETON; **Dram Sanatı**, Elif Yayınları, İstanbul 1965.

ZWEIG, Stefan; **Dünün Dünyası**, Milliyet Yayınları, İstanbul 1973.

Sürelî Yayınlar

AÇIKSÖZLÜ, Haldun “Anadolu’da Eğitimde Tiyatronun Kullanımında İlk Örnek”, **I. Drama Liderleri Buluşması**, Oluşum Tiyatrosu Yayınları, Ankara,1999

AKARSU, S. Günay, “İlerici Tiyatroların Çıkmazı”, **Tiyatro 70**, Sayı: 11. İzlem Yayınevi, İstanbul 1970, s:3Yıl: 4, Sayı: 37, Mart 2003.

“Aralık Ayı Oyun Programı”, **Tiyatro 72**, Sayı:11 İzlem Yayınevi, İstanbul, 1972

CanŞenliği Oyuncuları Bildirisi, **broşür**.

ÇİĞİLTEPE, Asaf, “Tiyatro Günü Açıkoturumu Cevapları”, **Oyun Tiyatro Dergisi**, Sayı: 21, İzlem Yayınevi, İstanbul 1965

De Yayınevi-İzlem Yayınevi “Her Yer Tiyatrodur” **Oyun Tiyatro Dergisi**, Sayı: 21, İzlem Yayınevi, İstanbul 1965.

ERKOÇ, Gülayşe, “Tiyatroda Bir Arayışın Mimarı”, **Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi**, Yıl: 4, Sayı: 37, İstanbul 2003.

HUIZİNGA, Johan, “Homo Ludens”, **Sanat Dünyamız (Oyun Kültürü Özel Sayısı)**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 55, İstanbul 1994

KARABOĞA, Kerem, “Ezilenlerin Pedagojisinden Ezilenlerin Tiyatrosuna”, **İstanbul Alternatif Tiyatrolar Platformu Yıllık Bülten**, Sayı:3, İstanbul 2003/2004,

KILIÇBAY, Mehmet Ali, “Metin And ile Söyleşi”, **Sanat Dünyamız (Oyun Kültürü Özel Sayısı)**, Yapı Kredi Yayınları, Sayı: 55, İstanbul 1994

MEYERHOLD, Vsevolod, “Tiyatroda Ekim Devrimi”, Çev: Cüneyt Yalaz, **Mimesis Tiyatro Çeviri - Araştırma Dergisi**, Sayı: 3 Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, İstanbul 1994

NUTKU, Özdemir, “Yirminci Yüzyıl Tiyatrosuna İmzasını Atan Yönetmen: Reinhardt” **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 4, Ankara Üniversitesi Yayınları, Ankara 1975

NUTKU, Özdemir, “Amatörlük ve Yaratıcılık”, **Oyun Tiyatro Dergisi**, Sayı: 25, İzlem Yayınevi, İstanbul 1965

ONGUNLAR, Serdar, “Anadolu’da Tiyatronun Özü ve Alternatif Baltacıoğlu”, **Agon Tiyatro Eleştiri İnceleme Tartışma Dergisi**, , Sayı: 8, Ankara 1996,

ULUTEPE, Lale, “Arif Erkin’le Söyleşi”, **Mimesis Tiyatro Çeviri – Araştırma Dergisi**, Sayı: 6, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1994,

ULUTEPE, Lale, “Cüneyt Türel’le Söyleşi”, **Mimesis Tiyatro Çeviri – Araştırma Dergisi**, Sayı: 6,

İNTERNET KAYNAKLARI

Anatole Sokak Oyuncuları, Erişim Tarihi: 25.08.2006,
<http://www.anatolesokakoyunculari.com/>

CanŞenliği Oyuncuları, Erişim Tarihi: 25.08.2006, <http://www.cansenligi.org/>

Gölge Tiyatro, Erişim Tarihi: 25.08.2006, <http://www.tiyatroevi.com/>

MMO, İzmir Şubesi Tiyatro Topluluğu-Kentin Oyuncuları, Erişim Tarihi:
24.08.2006, <http://izmir.mmo.org.tr/index.php?option=content&task=category§ionid=7&id=20&Itemid=62>

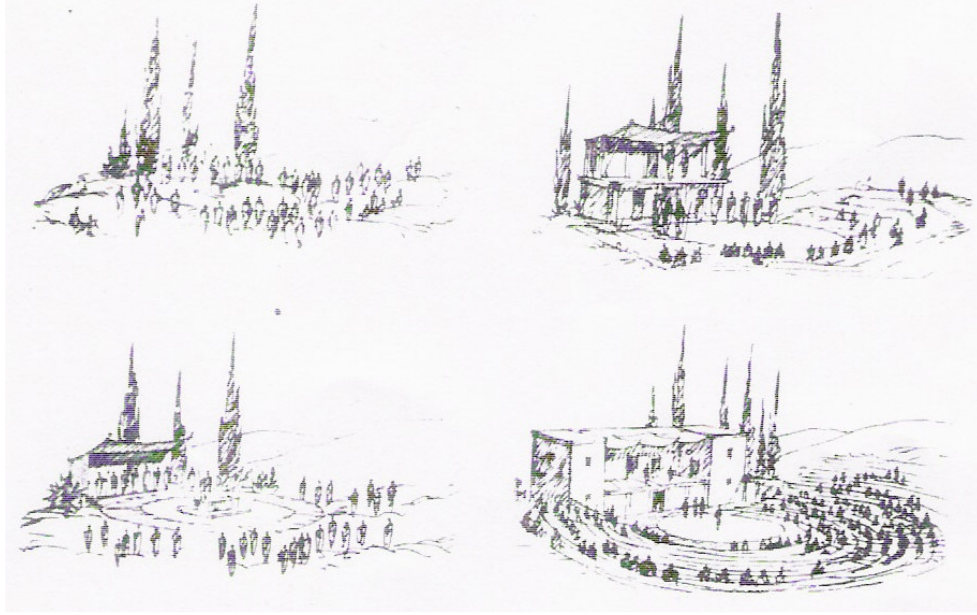
7:84 Theatre Company Scotland, Erişim Tarihi: 25.08.2006,
<http://www.784theatre.com>

Semih Çelenk, “Kitlesellikten Marjinalliğe Yol Alan Tiyatro”,
Erişim Tarihi: 20.08.2006,
http://www.tiyatroevi.com/modules.php?name=Kose_Yazilari&op=viewarticle&artid=32.

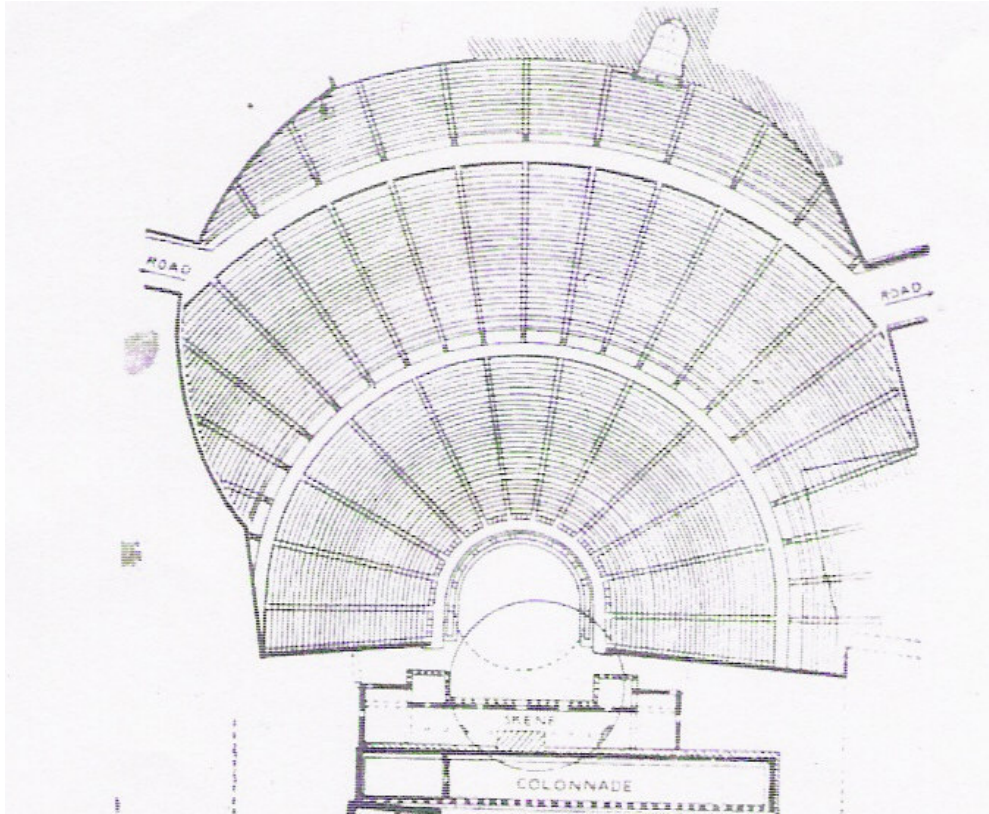
EKLER



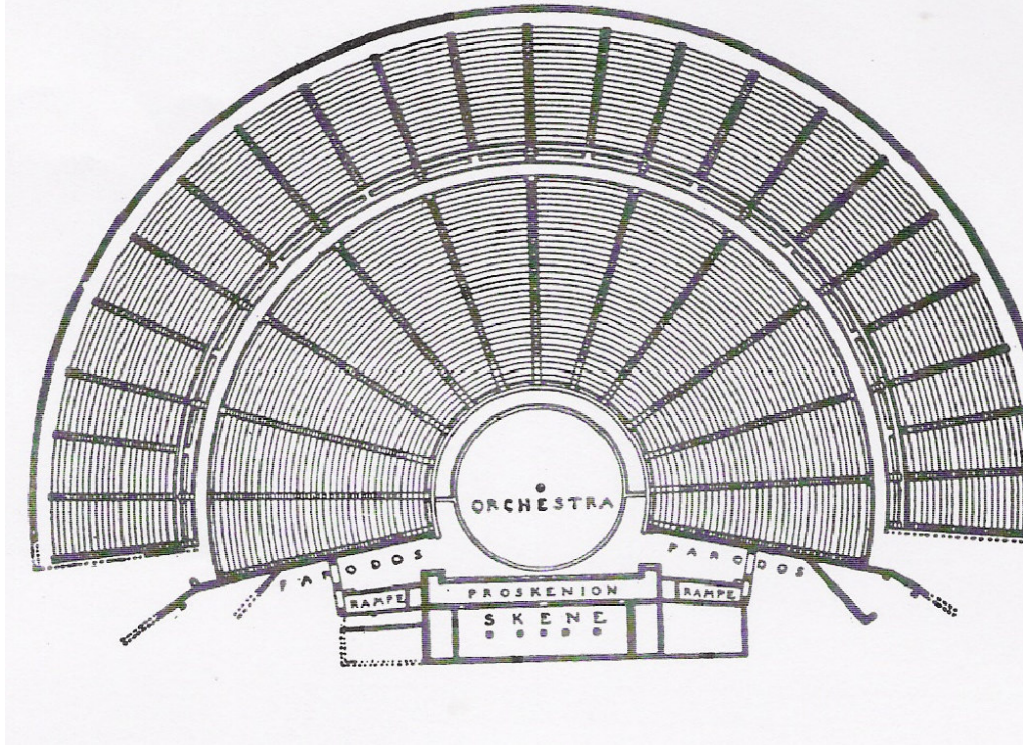
Resim 1. Bruegel, Oyun



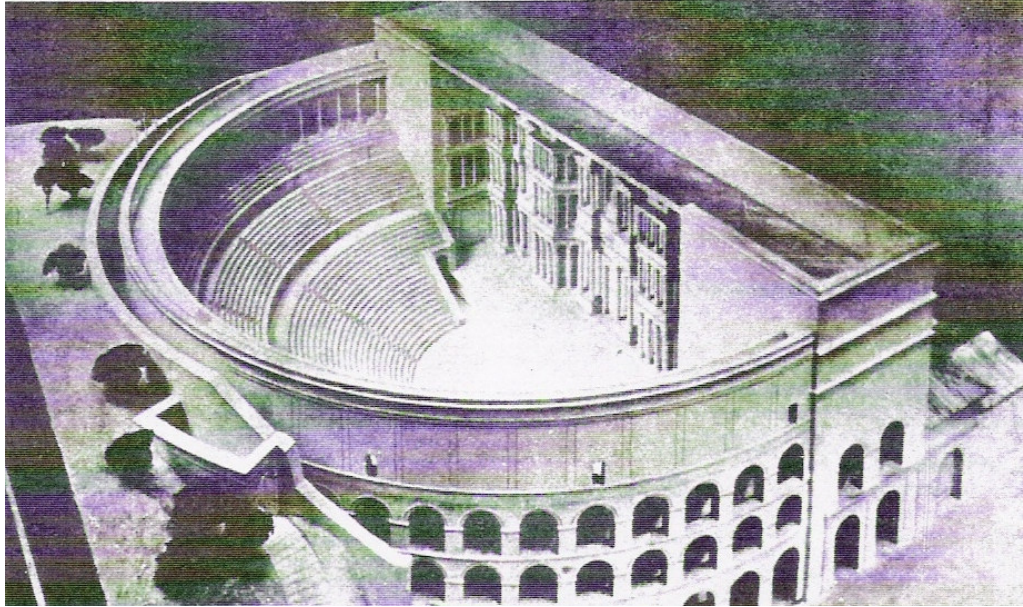
Resim 2. Antik Yunan Tiyatrosunun Gelişim Evreleri
(Kaynak: Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi**, Cilt: 1)



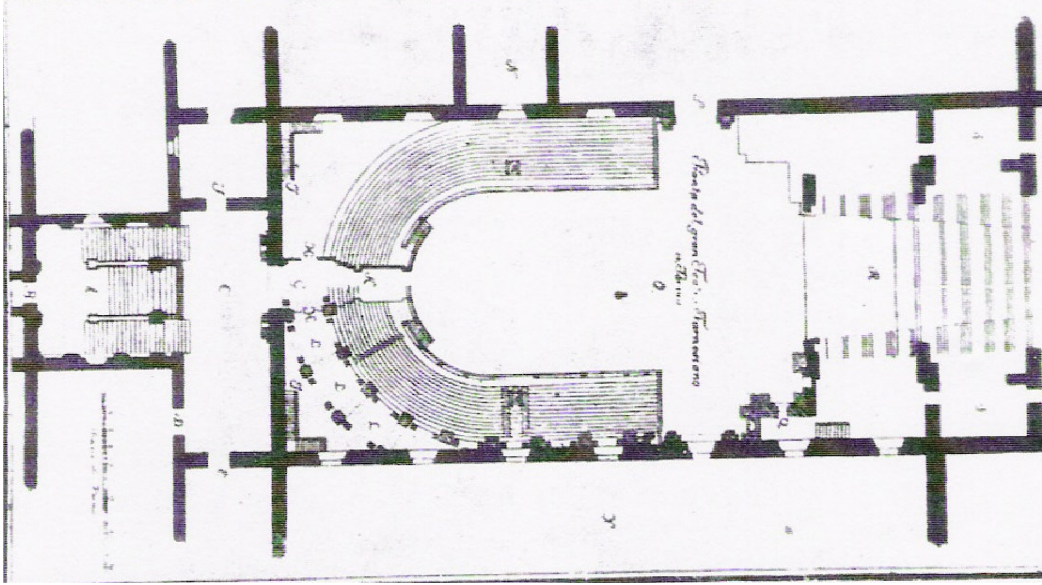
Resim 3. Klasik Dönem Yunan Tiyatro Planı
(Kaynak: Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi**, Cilt: 1)



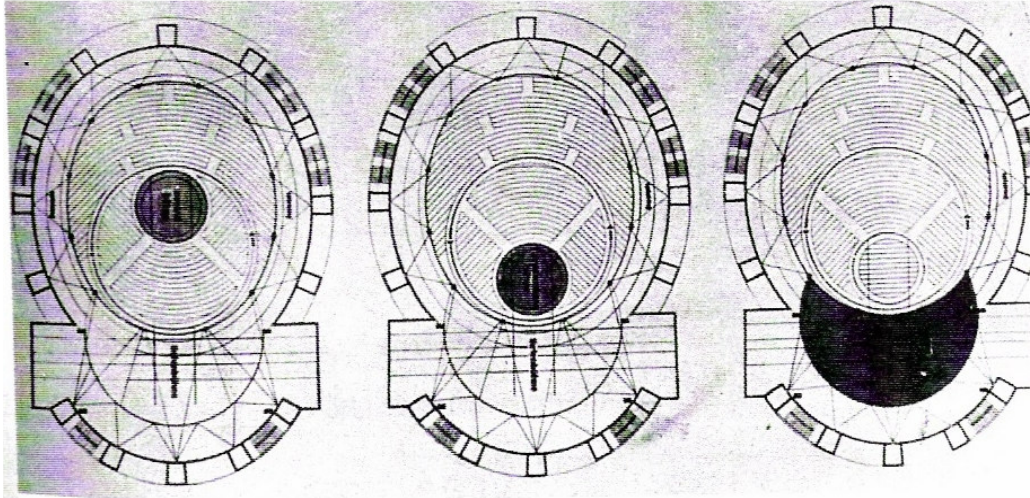
Resim 4. Hellenistik Dönem Tiyatro Planı
(Kaynak: Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi**, Cilt: 1)



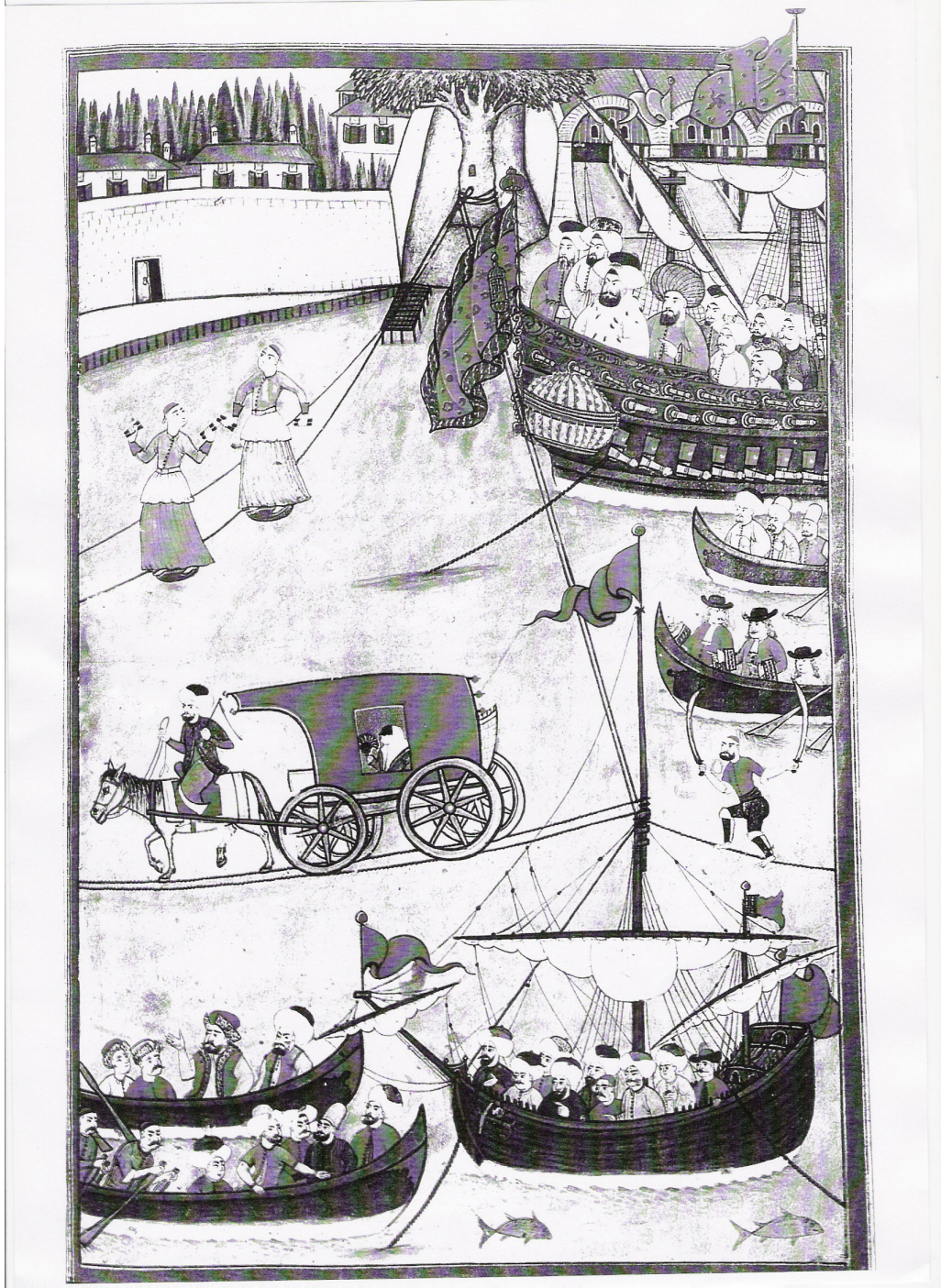
Resim 5. Roma Tiyatrosu Plan ve Maketi
(Kaynak: Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi**, Cilt: 1)



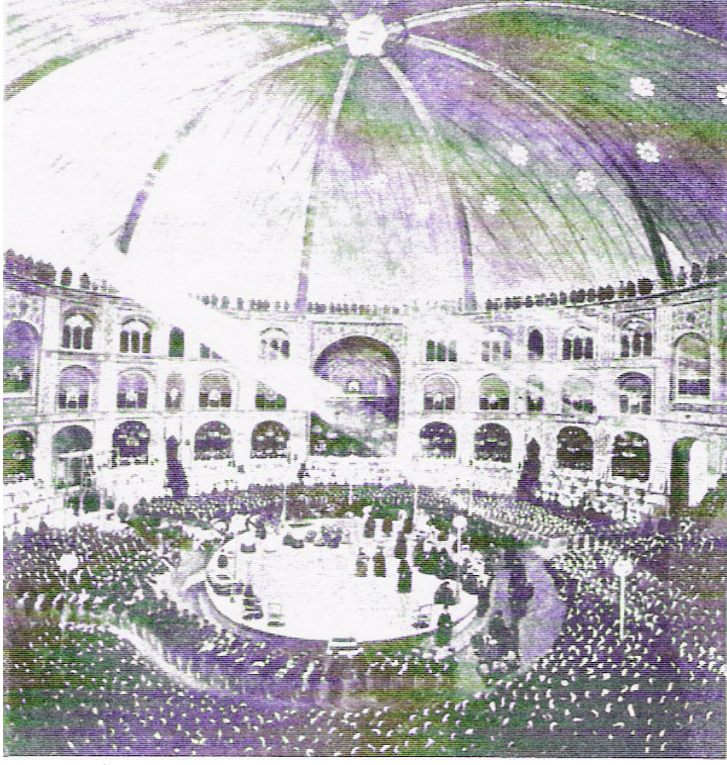
Resim 6. Teatro Farnese
(Kaynak: Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi**, Cilt: 2)



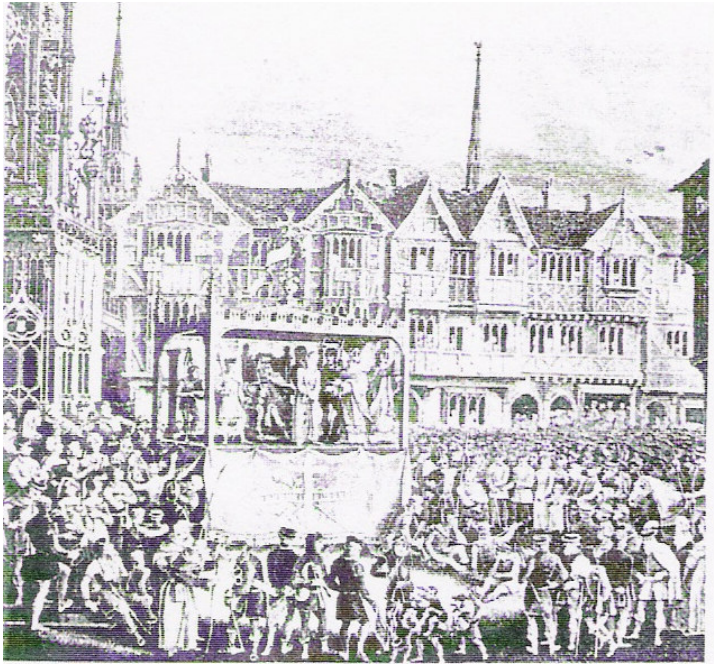
Resim 7.
Piscator'un Tümcül Tiyatrosunda oyun ve seyir yerlerinin değişebilir niteliğini gösteren planlar
(Kaynak: Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi**, Cilt: 2)



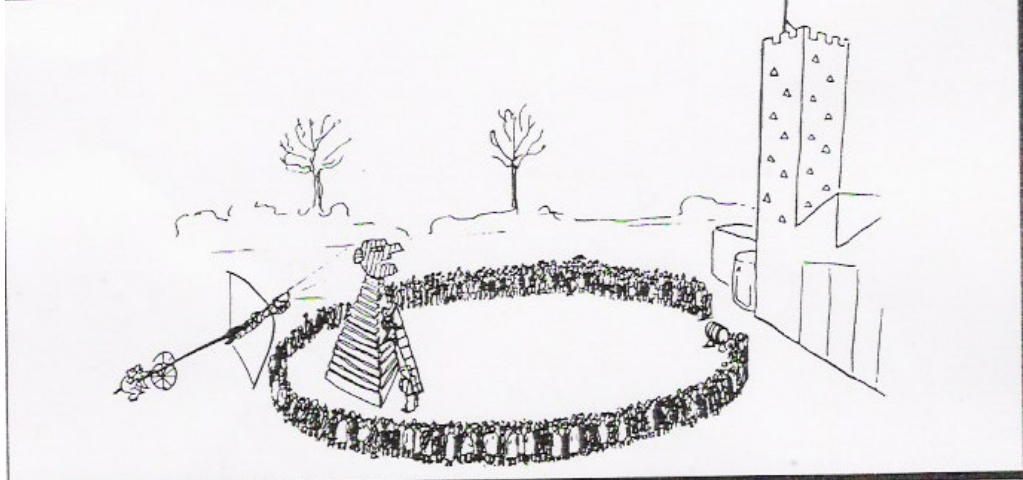
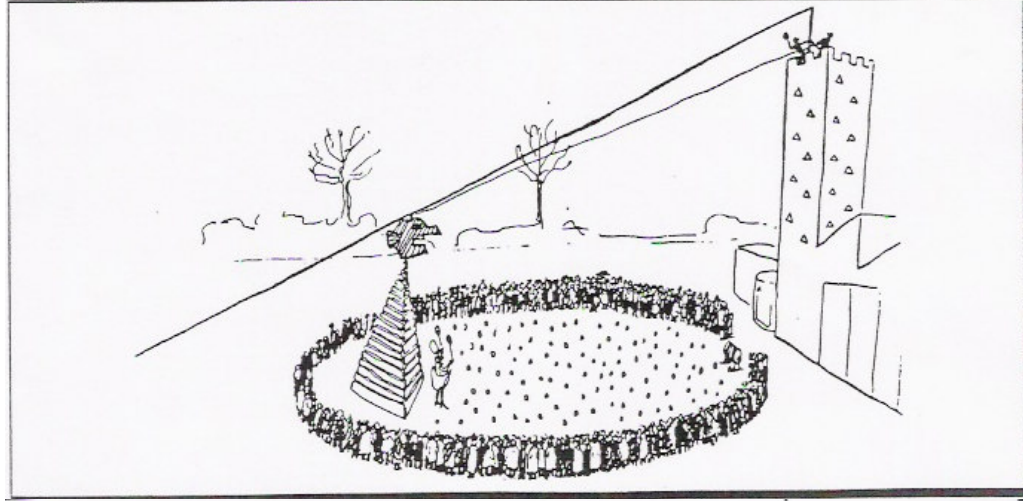
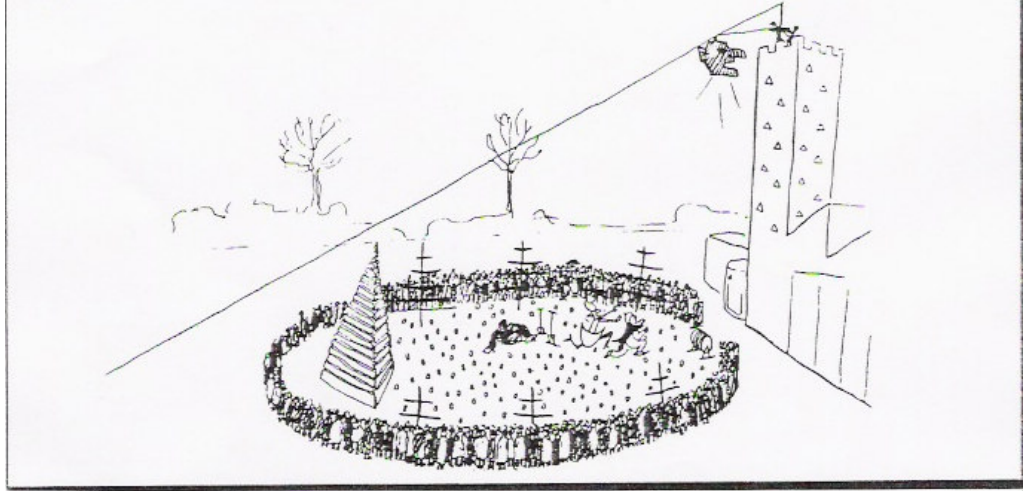
Resim 8. Surname-i Vehbi,
(Kaynak: Levnî, 18. yüzyıl Sanat Dünyamız, Sayı: 55)



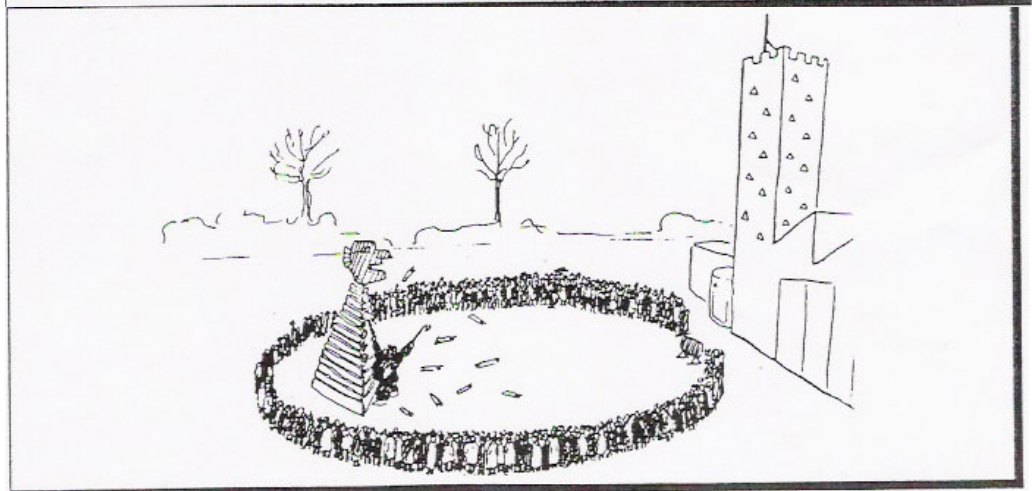
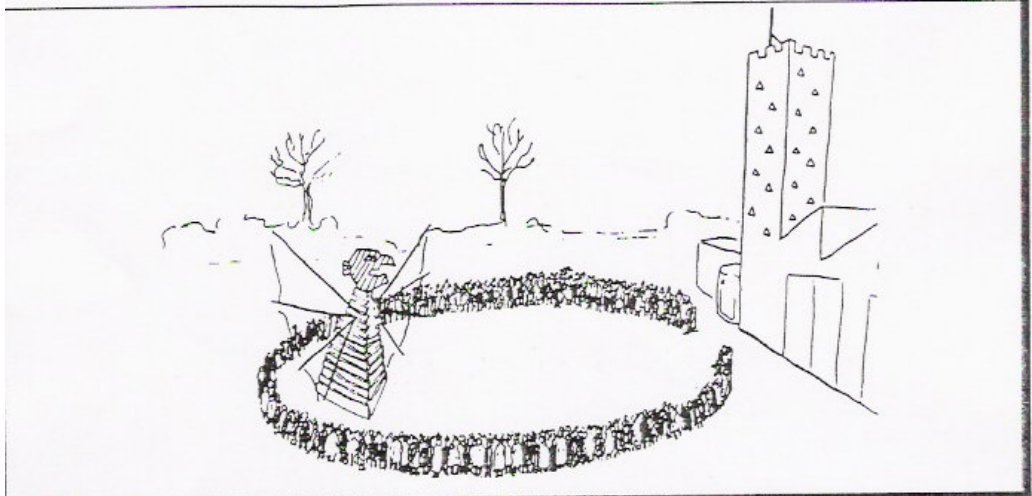
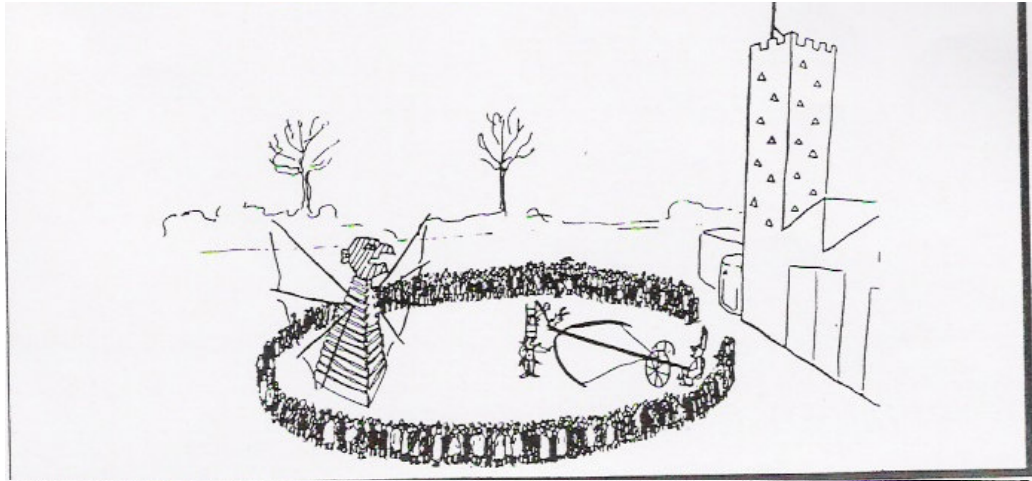
Resim 9. Şiilerde Taziye Oyunu
(Kaynak: Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi**, Cilt: 1)

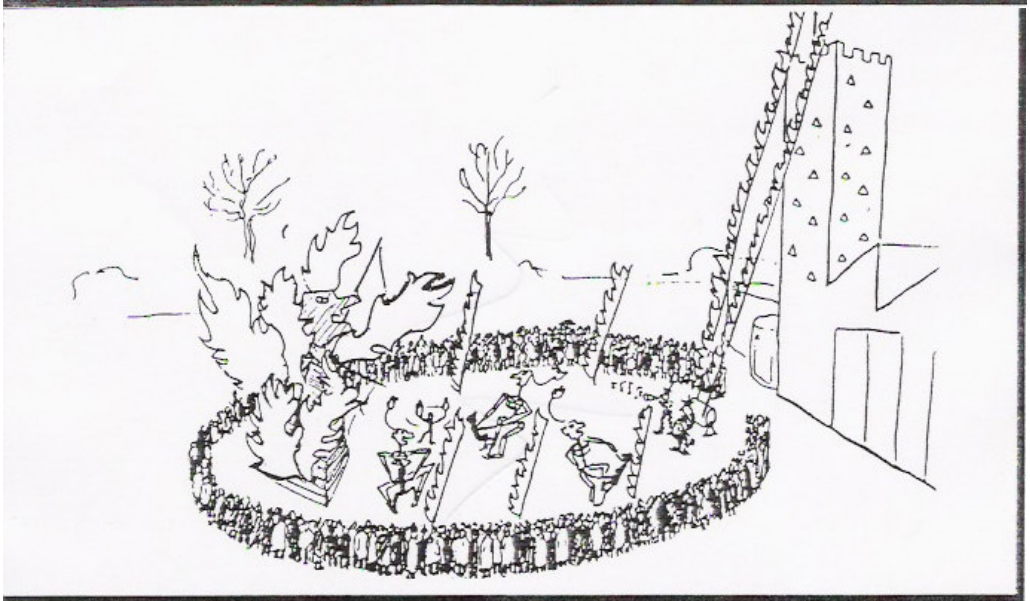
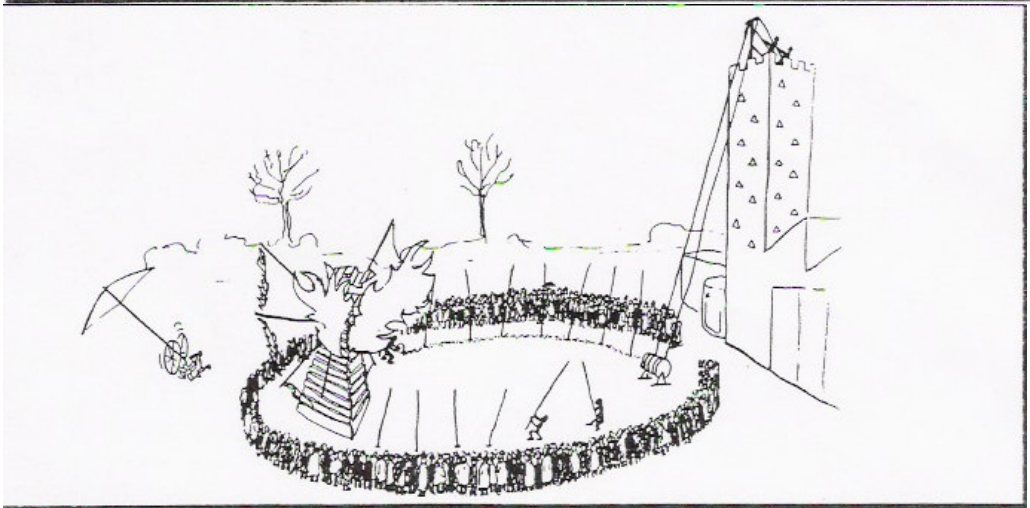
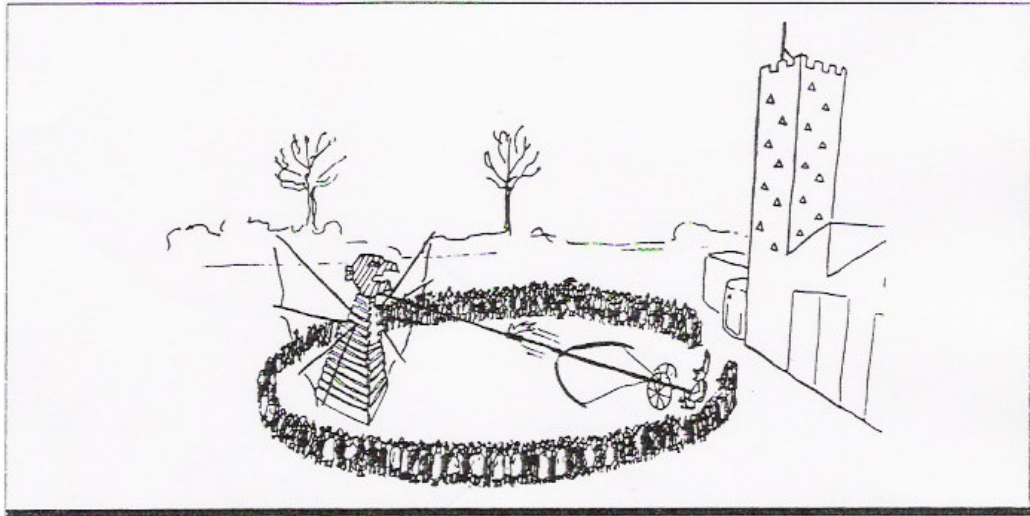


Resim 10. Ortaçağda Tansık Oyunu
(Kaynak: Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi**, Cilt: 1)



Resim 11-19. Hollandalı Dogtroep'in bir sokak gösterisine dair çizimler







Resim 20-21. Anotole Sokak Oyuncularının gösterilerinden iki sahne



Resim 22-26. CanŞenliği'nin sokak oyunlarından...





Resim 27-30. Kentin Oyuncuları, dört ayrı mekanda Aristophanes, Barış

