

# TARİHSEL GELİŞİM SÜRECİNDE TİYATRONUN İŞLEVİ VE YÖNTEMİ

Birce SEMERCİOĞLU \*

## ÖZET

İlkel ritüellerden gelişen tiyatro düşüncesi, insanlık tarihi ile doğru orantılı ilerlemiş, tarih boyunca içinde bulunduğu siyasal ve toplumsal koşullardan etkilenerek, dönemin ihtiyaçları doğrultusunda birçok şekilde yorumlanmıştır. Tiyatroya, farklı perspektif ve yöntemler ile ele alınmakla birlikte, temelde toplumu eğitime misyonu yüklenmiştir. Antik Yunan'da düşünürlerin belirlediği kriterler doğrultusunda ahlaklı ve erdem sahibi bireyler hedeflenirken estetik kaygı da güdülmüş, Antik Roma'da ise insanları aile yaşamına ve topluma uyumlu hale getirmek için bir araç olmuştur. Tek tanrılı dinlerin doğuşu, tiyatroyu pasif bir konuma yerleştirmiş ve dini otoritelerin tekelinde bir propaganda malzemesine dönüştürmüştür. Rönesans ile birlikte ortaya çıkan yeni düşünce biçimlerinden etkilenen tiyatro bu kez insana yönelmiş, ancak dünya savaşlarının yaşattığı büyük umutsuzluğa dek eğitim işlevi tam anlamıyla kırılamamıştır. İçinde bulunduğumuz 21. yüzyılın ilk çeyreğinde ise tiyatro düşüncesi için, dünya savaşlarının etkisiyle ortaya çıkan ve öncü akımlar olarak anılan yeni yaklaşımlar bir dönüm noktası olmuştur. Bu çalışmada, günümüzde yeni yollar arayan tiyatronun konumunu daha iyi anlayabilmek için işlevini belirleyebilmek düşüncesiyle, tarih boyunca tiyatroya yüklenen işlevler, literatür taraması yöntemiyle, kronolojik seyri ile ele alınmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Tiyatro Tarihi, Tiyatronun İşlevi, Çağdaş Tiyatro

\* Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı,  
Dramatik Sanatlar Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi – bircesemercioglu@gmail.com

# THE FUNCTION AND METHOD OF THEATER IN THE HISTORICAL DEVELOPMENT PROCESS

Birce SEMERCİOĞLU

## ABSTRACT

Developed by primitive rituals, the idea of theatre has improved throughout the history of humanity as being influenced by the political and social conditions in which it went through, and interpreted in different ways according to the needs of the time. Theatre has been approached by various perspectives and methods, but fundamentally provided with a role to educate society. In Ancient Greek, it aimed at individuals with certain morals and virtues determined by thinkers while satisfying aesthetic norms. In Ancient Rome, on the other hand, it was instrumentalized to make people yield to the terms of family and society. The birth of monotheistic religions put it into a passive position, and it became a propaganda material under the monopoly of religious authorities. Under the influence of new thoughts arising out of Renaissance, theatre directed its attention towards humans, but kept its function of education until the great despair caused by the world wars. During the first quarter of the 21 st century, together with new leading approaches that has emerged from the impact of two World wars, the idea of theatre is going through a new turning point. With the purpose of developing a better understanding of its position, this study aims to clarify the function of theatre which is in search of new ways for itself, by looking into the functions attributed to theatre throughout history in a chronological manner through a literature survey.

**Keywords:** History Of The Theatre, Function Of Theater, Contemporary Theatre

## Giriş

"İnsan yaşamı içinde, tiyatro olgusunun yerini doğru bir yolda saptayabilmek için her şeyden önce bu sanat dalının toplumdaki görevini açık ve seçik ortaya koymak gerekir. Çünkü tiyatro, bir arada, topluca yaşayan insanların -tek tek değil- yine topluca katıldıkları bir anlatım aracıdır." (Nutku, 1972: 75)

Tiyatro düşüncesi, var oluşundan günümüze dek, bulunduğu coğrafyaya bağlı olarak, siyasal ve toplumsal koşullar, dini inançlar gibi birçok farklı durumdan etkilenerek gelişmiş ve her dönemde farklı yorumlarla karşılaşmıştır. Amaç ve yöntemleri farklılık göstermekle birlikte, diğer sanatlardan ayrılarak temelde eğitici olma görevi yüklenen tiyatrodaki, 21. yüzyılın ilk çeyreğinde, yeni anlatım yolları aranmaya devam edilmektedir. Bu çalışmada, tarihsel gelişim süreci doğrultusunda, tiyatroya yüklenen işlevler ve bu işlevleri gerçekleştirmek için uygulanan yöntemler ele alınarak, tiyatronun günümüzdeki konumu ve gereksiniminin tespiti amaçlanmaktadır.

Tiyatronun kökenleri, öykü anlatıcılığı veya ritmik danslar gibi farklı temellere de dayandırılmakla birlikte, genel görüşe göre ilkel ritüeller olarak kabul edilmektedir (Brockett, 2000: 19). Doğanın düzenini, döngüsünü anlamlandıramayan ilkel insan, insanüstü güçlerin varlığına inanmış ve bu güçlerle etkileşim sağlayabilmek için birtakım bedensel hareketler ve sesler kullanma yöntemini geliştirmiştir. Bu yöntem ile isteklerini ve şükranlarını, *doğanın düzenini sağlayan* bu güçlere ileterek, koşulları değiştirerek üstünlük sağlamayı amaçlamışlardır (Nutku, 2001: 15). Zamanla bu hareketler ve sesler belli bir düzen ve farklı anlamlar kazanmıştır. Ava çıkmadan önce avın iyi geçmesi, iyi geçen av için teşekkür, verimli mevsimlerin tekrar gelmesi ve bolluk bereket olması için yakarış gibi amaçlarla gerçekleştirilen bu ritüeller insanüstü güçlerle bir etkileşim yolu olmasının yanı sıra, henüz sözlü veya yazılı bir dil

geliştiremeyen ilkel insanın birbiri ile iletişimini de sağlamış, birbirlerine bilgi ve geleneklerini de bu yolla aktarmışlardır. Elbette bu şekliyle bir sanatsal faaliyetten ya da günümüzde taşıdığı anlamıyla tiyatrodan bahsetmek mümkün olmamaktadır ancak zamanla gelişen toplumlarda, gelişen ihtiyaçlar doğrultusunda bu ritüel yapısı evrilerek teatral biçimini kazanmıştır.

## 1. Antik Yunan

Bu dönemde, gelişen düşünce yapısı ile birlikte ilgi ve merak insana, insanın doğayla ilişkisini anlamaya yönelmiştir. Sanat, varlığı kabul edilen ve hakkında fikirler sunulan bir olgu durumundadır. Dönemin önemli düşünürü Platon, *Devlet* adlı eserinde sanatı, toplumu eğitmeye katkısı doğrultusunda değerlendirir. Bu amaç dışında yapılan tiyatroyu, gereksiz heyecan uyandırması ve düzeni tehdit etmesi bakımından zararlı bulmaktadır.

Antik Yunan'daki tiyatro düşüncesi, günümüzde tanımladığımız anlamda tiyatro düşüncesinin temelini oluşturması bakımından önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde, ritüel yapısı değişerek farklı bir boyut kazanmış, tiyatroya, toplumu eğitme ve estetik duyguyu geliştirme işlevleri yüklenmiştir. Akla ve sağduyuya uygunluk aranmış, olanı değil, ideal olanı göstermek koşulu ile bu eğitim misyonu sağlanmak istenmiştir.

İlkel ritüel yapı, Antik Yunan'da şarap ve bereket tanrısı Dionysos için yapılan şenliklerde, dans edilip söylenen *dithyrambos* şarkıları ile varlığını sürdürmekte iken, koronun söylediği bu şarkılara, yanıt veren bir kişi de eklenerek ilk diyalog yapısı oluşturulmuş, zamanla ikinci, üçüncü oyuncu ve dekor da eklenerek teatral biçime ulaşılmıştır. Belli kurallara göre hazırlanan ve sahnelenen tragedya ve komedya türleri ortaya çıkmıştır. Aristoteles, tragedyanın ve komedyanın tanımını yaptığı ve kurallarını be-

lirlediği *Poetika* adlı eserinde tragedyanın işlevini “Uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla, ruhu tutkularından temizlemektir.” şeklinde açıklar. Bu temizlenme, korku ve acıma gibi insana zarar veren duyguların terk edilmesiyle mümkün olacaktır. Tiyatroda bu duygular harekete geçirilmeli, seyircinin bu heyecanı yaşayarak tüketmesi sağlanmalıdır. Sonunda seyirci, *katharsis* yaşayacak; bu zararlı duygulardan arınmış olacaktır. (Şener, 2010: 45)

Aristoteles, *katharsis* kavramını, insanın kendine zararlı olan bu duygulardan arınma halini tanımlamak için kullanmıştır. Tam anlamıyla bir eğitim işlevi taşımamakta ancak insanı, zararlı duygulardan ve heyecandan arındırması nedeniyle topluma uyumlu bir hale getirecek olduğuna inanılmaktadır. Bu acıma ve korku duygularını uyandırabilmek, seyircinin kendini oyun kahramanı ile özdeşleştirme ile mümkündür. Hak etmediği halde felakete uğrayan oyun kahramanına acıyan seyirci, kendini onunla özdeşleştirebildiği noktada, aynı felakete uğrayabilme ihtimali karşısında korkuya kapılarak *katharsis* yaşar. Bunun gerçekleşebilmesi için, oyun kahramanı, seyirciye acıma duygusu uyandıracak şekilde estetik bir uzaklıkta olmalıdır. Ancak bu şekilde seyirciyi tedirgin etmeksizin gerekli olan seyirci yakınlığı doğacaktır (Nutku, 2001: 52). Ahlakî yönden idealize edilmiş ancak kusurları olan oyun kahramanı, zaaflarına yenik düşerek hata yapar (*hamartia*), bu hatasının sonucunda olaylar beklenenin aksi yönde gelişerek (*peripetie*) oyun kahramanını çıkmaza sokar. Hatasını fark eden ve sonuçları ile yüzleşmek zorunda kalan oyun kahramanı (*anagnorisis*), yıkıma uğrar. Mutlu başlayan oyun, mutsuzlukla son bulur. Seyircide acıma ve korku duygularını uyandırarak arınmasını sağlayacak tragedya, bu çerçevede yazılmalı ve gerçeğe uygun olmalıdır. Bu uygunluk, *olasılık* ve *zorunluluk* ilkeleri ile sağlanmaktadır. Bu ilkelere göre, gerçekte yaşanmamış olsa bile, yaşanma olasılığı bulunan bir olay seçilmeli, ana olayı meydana getiren olaylar, birbirine ne-

den sonuç ilişkisi ile bağlı olmalıdır. Böylece birlik ve bütünlük sağlanmalıdır.

Eylem birliğinin yanı sıra, tragedyada zaman birliği de aranmaktadır: “*Tragedya hikâyeyi, güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlamaya çalışır*” (Şener, 2010: 37). Oyun kahramanı, eylem ve zaman birliğine uygun koşullar içinde trajik hatayı yapmalı, baht dönüşü yaşamalı ve bilgisizlikten bilgiye ulaşmalıdır.

Tragedyalar, prolog, parodos, episod ve exodos olmak üzere dört temel bölümden meydana gelmektedir. Prolog, sahnelenecek olayların öncesi hakkında bilgi veren açılış bölümüdür. Böylece, yıkıma yakın bir noktadan başlatılan öykü, eylem ve zaman birliği çerçevesinde sonuçlandırılabilir. Prolog bölümünden sonra gelen parodos bölümünde koro şarkıları yer almaktadır. Her parodos arasında episodlar bulunmaktadır. Exodos bölümü ise sonuç bölümüdür, koro ve oyun kişilerinin çıkışını içerir. (Brockett, 2000: 29)

Bu dönemde tragedya değer görmüş ancak komedyaya geri plana atılmıştır. Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde tragedyaya oldukça fazla yer verirken komedyaya hakkında çok kısıtlı bilgi sunmaktadır. Tragedya ortalamadan iyi kahramanları ve mitolojik hikayeleri ile önem kazanmışken, komedyaya ortalamanın altı oyun kişileri ile gülünç durumları ele almıştır ve tragedya gibi değer görmemiştir. Ancak, komedyaya yazarı Aristophanes, komedyanın da yalnızca halkı eğlendirmekle sınırla kalmamasını, tragedya gibi eğitici bir işleve sahip olması gerektiğini savunmuştur. (Şener, 2010: 43)

Tiyatro, Antik Yunan’da insanı ahlaklı ve erdemli olması yönünde eğitime işlevi edinmiş, dönemin felsefi düşüncesi gereği ideal olana ulaşma çabası için bir araç olarak değerlendirilmiştir. Aristoteles, tiyatronun eğitici olma işlevinin yanı sıra estetik

duygu geliştirmesi görevi üstlenmesi gerektiğini de belirlemiştir. Belirli kurallara uyararak olması gereken düzeni yaratabilen bir yapıtın, özel bir hoşlanma duygusu yaratacağını öne sürmüştür. *"Bu etki, 'canlı bir hoşlanma duygusu' (XXVI/5), 'hoş bir etki'dir (XXVI/6). Burada anlatılan hoşlanma, gelişigüzel bir hoşlanma olmayıp 'tragedyanın vermesi lazım gelen bir zevk' olmalıdır (XXIII/6)".* (Şener, 2010: 47)

## 2. Roma

Antik Roma uygarlığı, Yunan topraklarına yayılarak Antik Yunan sanatından etkilenmiştir ancak tiyatro alanında yenilikçi bir yaklaşımı olmamış, Antik Yunan taklidinden öteye gidememiştir. Roma tiyatrosunda da eğitici işlevden bahsetmek mümkündür ancak Antik Yunan'da tiyatroya yüklenen eğitici işlevin yanı sıra görülen estetik kaygı, Roma'da yerini pratik yarara bırakmıştır. Antik Yunan komedyalarını uyarlayarak, insanları aile ve toplum kuralları konusunda eğitmeyi amaçlamışlardır (Şener, 2010: 56). Roma tiyatrosunda halk, toplum kurallarına uyumlu olmayı, din ve devlete karşı sorumluluklarını bilerek, itaat etmeyi öğrenir.

Romalı yazarlar, Antik Yunan etkisindeki tiyatro etkinliğini sürdürmek için direnmişlerdir; ancak kendi tiyatrolarını tanımlayıcı bir noktaya ulaştıramamış, Antik Yunan biçim kurallarına bağlı kalarak, eserlerini Roma toplumuna uyarlamak suretiyle, taklitten öteye gidememişlerdir. Estetik kaygı taşımayan, savaşçı bir devlet olan Roma'da tiyatro, eğlence ve vakit geçirme etkinliği olmaktan kurtulamamıştır. Aynı zamanda savaş ruhunu diri tutmak için, tiyatrodan kanlı gösterilere de yer verilmiştir.

*"(...) Yunan tiyatrosunun devamı olmak isteyen bir tiyatro. Öte yanda kanlı gösteriler var. Bu gösteriler zamanla Roma tiyatrosunu eziyor, arkaya itiyor. (...) önce oyunların içine giriyor; sonunda da oyunlar büsbütün kalkıyor ortadan; Roma tiyatrolarında yal-*

*nızca gladyatörler seyrediliyor. Roma'nın yükselişi sırasında – Yunan Tiyatrosuna hiçbir zaman yaklaşılamamış da olsa – bir Roma tiyatrosu var ama Roma'nın duraklayışı, düşüşü sırasında, hükümetin dört elle sarıldığı kanlı gösteriler bu tiyatroyu yok ediyor."* (Fuat, 1970: 57)

Bu koşullar altında, gladyatör dövüşleri, araba yarışları gibi şiddet ve rekabet odaklı etkinlikler rağbet görürken, bu etkinliklerin arasına sıkıştırılan Roma tiyatrosu, eğlence isteyen halkın dikkatini çekebilme için şiddet ve cinsellik öğeleri barındıran bir yapı durumundadır (Brockett, 2000: 62). Bu haliyle Roma tiyatrosu, bir eğlence malzemesi ve otoriteyi besleyen manipülatif bir araç olmaktan öteye gidememiştir.

## 3. Ortaçağ

Hristiyanlığın doğuşu ile birlikte ortaya çıkan din otoriteleri, tiyatroyu tehlikeli bir unsur olarak görmüş ve düşmanca bir tavır sergilemişlerdir. İnsanlar zararlı heyecanlar uyandırdığını iddia etmiş, insanların dünyevi zevklerden uzaklaşarak ilahi olana itaat etmeleri gerektiği iddiası ile tiyatroyu yasaklamışlardır. Kilise, bundan sonra tiyatroyu tekeline alarak, sadece dinsel konuların işlenmesine müsaade etmekle kalmamış, halka dini öğretileri daha kolay aktarabilmek için, İncil'den bölümleri oyunlaştırarak kendi hazırladığı oyunları kilise bünyesinde sergilemiştir.

Zamanla kilisenin baskıcı ve otoriter tutumu sorgulanmaya başlanmıştır. Rönesans ile birlikte kiliseye olan güvenin kaybolması ve laik düşüncenin yayılması ile birlikte özgürleşen insan, kendine dönmektedir. Tiyatro da bu gelişmelerden etkilenmiş ve yazarlar din dışı konuları yazmaya yönelmişlerdir. Tiyatronun eğitici olma işlevini din dışı konulara yönelterek, toplumu ahlak yönünden eğitmesi gerektiği düşüncesi yaygınlaşmıştır. Ortaçağ'ın baskıcı

dinî yapısı ve Roma'da görülen dehşet ve cinsellik içeren yapı tamamen terk edilmiş, bayağılığa ve ahlak dışı davranışlara yer verilmemesi, hak, adalet ve barışı savunması gerektiği savunulmuştur.

Rönesans kuramcıları Antik Yunan tiyatrosunun kurallarını klasik ve değişmez bir yapı olarak benimseyerek, geliştirme yolunu izlemiş, böylece klasik dönemin temelleri atılmıştır. (Şener, 2010: 85)

#### 4. Klasik Dönem

Antik klasiklere yönelen yazarlar, bu dönemde Aristoteles'in tragedya ve komedyanın kurallarını belirlediği Poetika'sına sıkı sıkıya bağlı kalmışlardır. Bu kurallara daha belirleyici ayrıntılar da eklenerek değişmez kabul edilmiş ve herhangi bir esnekliği kabul etmeyerek eleştirmişlerdir. Öyle ki, Shakespeare dahi, klasik kuralları kısmen esnetmiş olmasından ötürü bu dönemde eleştirilerin odağı olur. (Şener, 2010: 112)

Bu dönemde tiyatro, sarayın ve aydınların sanatı olarak yer edinmiştir. Tiyatroyu, kurallarını belirlemek koşuluyla benimseyen saray otoriteleri, tiyatroya yasal düzeni koruma görevi yüklemiştir. (Şener, 2010: 92). Tiyatro, eğitici olma ve düzeni koruma işlevini sürdürmektedir. Ancak kesin kurallara sadık kalarak meydana getirilebilecek 'üstün' eserlerin, insanda hoşlanma duygusu uyandırması ve toplumsal düzenin korunması amaçlanmıştır.

Dönemin düşünürleri, sanatın, doğanın düzeni gibi bir düzene sahip olduğu derecede hoş gitmekte olduğunu savunmuşlardır. Bu düzeni yaratabilmek, kesin ve değişmez kurallara bağlıdır. *"Bu kurallar evrenseldir ve ancak akılla saptanabilir. Güzeli yaratmak için, evrensel olan estetik kurallara uymak gerekir"* (Şener, 2010: 93). Saray ve soylu beğenisine hizmet eden tiyatrodan, ahlak ve üslupta uygunluk beklenmektedir. Bu sebeple öldürme, kan, cinsellik

gibi, Roma tiyatrosunda görülen sahnelere, bu dönemde yer verilmez. Oyunun yapısı içinde ihtiyaç duyulması halinde, genellikle bir ulak aracılığıyla anlatılarak seyirciye aktarılır.

Tragedyada oyun kahramanı, düzeni ve ahlaki değerlerini korumak için savaşmakta, gerektiğinde kendini feda etmektedir. Komedya ise aynı işlev doğrultusunda farklı biçimler kullanılmakla birlikte, düzene karşı gelen veya ahlaki değerleri yadsıyan oyun kişisi gülünç düşürülerek cezalandırılmaktadır. (Şener, 2010: 92)

Klasik dönem tragedyalarında iç çatışmalar, dış aksiyonun yerine geçmiştir. Oyun kişileri kendilerini uzun konuşmalarla ifade etmekte, bir anlamda, sesli düşünmektedir. Kaygılarını, sorularını, çelişkilerini, çatışmalarını ve yargılarını yüksek sesle söyleyerek seyirciye aktarır.

Klasik dönemde, Antik Yunan'da olduğu gibi olasılık ve zorunluluk, gerçeğe uygunluk gibi biçim kurallarına bağlı kalınmış, şiirsel dil kullanılmaya devam edilmiştir. Eylem ve zaman birliği kuralları da benimsenmiş ve buna yer birliği kuralı da eklenerek, klasik yapının değişmez üç birlik kuralı meydana getirilmiştir. Yine Antik Yunan tragedyasının bölümleri göz önünde bulundurularak, kusursuz bir tragedyanın beş perde olması gerektiği kabul edilmiştir.

Klasik dönemde kesin kurallara bağlanan ve soylu beğenisine hizmet eden tiyatro, bu gösterişli haliyle halka hitap etmemektedir ve bu nedenle halk, tiyatrodan uzaklaşmıştır. 1789'da gerçekleşen Fransız İhtilali, ulaşabildiği tüm topraklarda özgürlük ve eşitlik düşüncesinin filizlenmesine neden olmuştur. Otoriteye duyulan koşulsuz güven sarsılmıştır. İnsanlar artık özgürlüğü talep etmektedir.

## 5. Romantik Dönem

Klasik dönem katı kuralcılığının reddedildiği bu dönemde, klasik kurallara tam anlamıyla sırt çevrilmemiş ancak gelişime ayak uydurularak kurallar esnetilmiştir. Düşünürler insana yönelmiş, tiyatro yazarları da bu gelişmelerden etkilenerek tiyatronun, seyircisini duygusal olarak etkilemesi gerektiğini öne sürmüşlerdir. Ticaretin gelişmesiyle orta sınıf güçlenmiş, soylu ve aydın kesime hitap eden tiyatrodan artık güçlenen orta sınıfa hitap eden günlük olaylara ve sıradan kişilere de yer verilmiş, günlük konuşma dili kullanılmaya başlanmıştır. Seyirci artık yüce kahraman hikayeleri yerine kendine daha yakın bulduğu daha sıradan kişilerin duygulandırılan, heyecan uyandıran hikayelerini izlemeyi tercih etmektedir.

Bu dönemde, akla ve sağduyuya verilen önem de etkisini kaybetmiştir. Klasik dönemde etkili olan, iyiye, güzele ancak akıl yoluyla ulaşılabileceği düşüncesine karşı, bu dönemde içe dönerek duygulara yönelme yolu benimsenmiştir. *"Sanat bir içe doğmadır, bir coşmadır, taşmadır; akıl ve mantığın baskısı altına giremez. Sezgiler, duygular kurallarla kısıtlanamaz, sanatçı ancak özgür bırakılırsa yaratabilir"* (Şener, 2010: 139). Klasik dönemde akla verilen önem, bu dönemde yerini duyguya bırakmıştır. Romantikler, akıl ve sağduyu sınırları içinde kalındığında özgür yaratının mümkün olmadığını, tanrısal gerçeğe ve insanın özüne ancak duyguları özgür bırakarak ulaşılabileceğini savunurlar.

Tiyatro bu dönemde de toplumu eğitme misyonunu taşımakla birlikte, klasik dönemden farklı olarak bunu seyirciyi duygulandırma yoluyla yapmayı hedeflemiştir. Seyirciyi duygusal olarak etkileyebilmek için, sahnede yanılısama (illüzyon) yaratılması gerekmektedir (Şener, 2010: 132). Bu illüzyonu yaratmak için birtakım sahne tekniklerinden faydalanılmıştır. İlk kez bu dönemde seyircinin oturduğu

alan karartılarak, sahne odak haline getirilmiş ve böylece seyirci ile oyuncu etkileşimini büyük ölçüde azaltarak, istenen estetik uzaklık sağlanabilmiştir. Aynı karartma işlemi sahne için de uygulanarak, sahne değişimleri ve hazırlığı seyirciye gösterilmeden yapılabilmekte ve seyircinin, sahne gerçeğine inanması kolaylaşmaktadır. (Nutku, 1963: 18)

Sahne tekniğindeki gelişmelerin yanı sıra biçimsel düzenlemeler de yapılmıştır. *İyi kurulu oyun* düzeni, bu dönem tiyatro yapıtlarının başarı ölçütü durumuna gelmiştir. Buna göre, olaylar, oyun kişilerinin bilmediği ancak dramatik çatışmayı yaratan bir sır üzerine kurulmaktadır. Seyirci, bu sırda ortak edilir. Olayların gelişimi boyunca seyirci meraklandırılmakta, türlü aksiyonlarla bu merak doruk noktasına ulaştırılmakta ve sonuçta düğümler çözülür.

Romantik dönem, eğitici olma görevini, insana yönelerek, onu daha iyi bir insan yapma amacıyla sürdürmüştür. Seyirciyi duygulandırma yoluyla vermek istediği mesajı vererek, seyircinin doğuştan sahip olduğuna inandığı iyiliği ortaya çıkararak geliştirmeyi hedeflemiştir (Karabulut, 2014: 25). Ancak, gelişen ve değişen dünya düzeni doğrultusunda romantik düşüncenin, gerçek yaşamdan ve toplumsal sorunlardan kopuk olduğu eleştirileri ile yeni bir düşünce şekli oluşmaya başlamıştır.

## 6. Gerçekçi Dönem

19. Yüzyıl bilimin öne çıktığı, sanat, psikoloji, sanayi ve adalet sistemi başta olmak üzere birçok alanda gelişmelerin yaşandığı bir çağ olmuştur. Özellikle bilimin ilerlemesiyle ortaya çıkan gelişmeler, diğer alanları etkilediği gibi sanat alanına da etki eder. Bu yüzyılda gerçekleşen savaşlar, devrimler ve bilimsel gelişmeler karşısında romantizmin bireysel meseleleri ve aşk hikayeleri önemsizleşmiştir. Böyle bir ortamda toplumsal sorunları ele alacak olan gerçekçilik düşüncesi gelişir. Gerçekçiliğin amacı,

burjuvaya hitap eden klasik ve romantik görüşleri bir kenara bırakıp, toplum sorunlarına eğilmek ve gerçekleri tüm şeffaflığıyla aktarmaktır.

Şimdiye dek üstünde durulmayan toplumsal sorunlar, bilimsel gerçeklik çerçevesi içinde ele alınmaya başlanmıştır. İnsanın, doğası ve çevresi ile ilişkileri anlatılır ve seyirci şimdiye dek karşı karşıya kalmadığı gerçeklerle bu dönemde yüzleştirilir. Gerçekçi tiyatrodaki amaç, seyirciye bilgi aşımak değil, gerçekleri olduğu gibi gösterip, bu gerçekler üzerinde düşünmesini sağlamaktır. (Şener, 2010: 185)

Özellikle bilim alanındaki gelişmeler bu dönemde yazarları etkilemiş ve bilimsel gerçeğe yöneltmiştir. Gerçekçi tiyatrodaki, kendine özgü deney ve gözlem yoluyla bilimsel olarak bilgisine ulaşılabilen gerçekler ele alınmakta ve bu gerçekler değiştirilmeksizin -önceki dönemlerde görüldüğü gibi idealize edilmeksizin- seyirciye aktarılmaktadır. Gerçeği olduğu gibi aktarabilmek için biçim yönünden de gerçeklik etkisi yaratmak gerekmiştir. Bu nedenle süslü şiirsel dil terk edilmiş, günlük konuşma dili tercih edilmiştir. Sahne görüntüsünün de gerçeğe benzemesi için özen gösterilmiş, aslına uygun dekorlar kullanılmaya başlanmıştır.

Romantizm ile birlikte klasik kalıpların aşımaya başlanmasından sonra gerçekçi düşünce bir adım daha ileri giderek, ahlak, doğruluk, adalet gibi konuları aşarak ahlakın, dinin ve siyasi otoritenin yasaklamalarını hiçe saymış ve gerçeği tüm çıplaklığıyla ele alma yolunu izlemiştir (Şener, 2010: 175). Göz ardı edilen gerçekleri seyirciye sunarak seyirciyi uyarma amacı taşımaktadır. *“Önemli olan seyircinin bir görüşü, bir yorumu, bir değeri benimsemesi değil, gerçeği tüm çıplaklığı ile görüp, onun hakkında rahatça düşünebilmesidir”* (Şener, 2010: 185). Tiyatronun eğitici işlevi bu anlamda gerçeği gösterme durumuna yönelmiştir. Gerçeği gösterebilmek ve seyircinin özdeşleşerek empati kurmasını sağ-

layabilmek için romantik yapıda kullanılan illüzyon, gerçekçi yapıda da kullanılmaktadır. Ancak bu kez illüzyon, seyircinin gerçekliğe inanmasını sağlamak amacıyla taşımaktadır. Sahne ile seyirci arasındaki dördüncü duvar mesafeyi sağlamakta, karartılan seyirci ışığı ile birlikte sahne, odak haline getirilmektedir. Oyunculardan da, rolleri ile özdeşleşmeleri, doğal ve gerçekçi oynamaları beklenmektedir. Bu anlamda, ilk kez bu dönemde oyunculuk teknikleri üzerine çalışmalar yapılmış, düşünceler üretilmiş, şimdiye dek alışlagelen yapay ve ağdalı oyunculuk, yerini doğal ve gerçekçi oyunculuğa bırakmıştır. Oyuncunun düşüncelerini seslendirmesi de, iç hesaplaşmalarını kendi kendine konuşarak seyirciye aktarması biçimi nispeten terk edilerek, anlatımda diyalog ağırlık kazanmıştır.

19. yüzyılın sonlarında, gerçekçi düşüncenin aşırı gözlemci ve deneyci duruşu eleştirilmeye başlanmıştır. Doğru bilgiye ancak deney yoluyla ulaşılabilirliğini iddia eden gerçekçilere karşı, düş gücünün de önemli bir yaratı gücü olduğunu savunan, Simgecilik, Yeni Romantizm, Estetikçilik gibi yeni görüşler ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu akımlar kısa ömürlü olmuş ve tiyatro alanında aktif yer edinememişlerdir; ancak 20. yüzyıl tiyatro düşüncesi için bir basamak görevi görmüşlerdir. Gerçeklerin, bilimsel ölçütlerle yansıtılmasının, gerçeğe ulaşmak için yeterli olmadığını savunan bu görüşler, özde ve biçimde yenilik aramış, bu doğrultuda dilde ve sahne görüntüsünde düşsel olanı yaratmak amacıyla denemeler yaparak yeni yöntemler geliştirmeyi amaçlamışlardır.

## 7. 20. Yüzyıl Öncüleri

20. yüzyılın ilk yarısında yaşanan dünya savaşları ile birlikte toplumda oluşan umutsuzluk ve güvensizlik ortamında, mevcut sanat akımlarının bu yeni dünya düzeninin getirdiği karmaşayı yeterince aktaramadığı, beklentiyi karşılamadığı kanısı hakimdir.



Bu dönemde ortaya çıkan yönelimlerde, görülen gerçeğin ötesine, bilinçaltına yönelme başlar. Bu süreçte eş zamanlı olarak *Fütürizm* (gelecekçilik), *Ekspresyonizm* (dışavurumculuk), *Sürrealizm* (gerçeküstüçülük) gibi alışılmış kalıpların dışına çıkan akımlar gelişir. Bu akımlar temelde aynı kaygıyı ve amacı taşımakla birlikte, uygulama noktasında farklılıklar göstermişlerdir.

Savaşların ve makineleşmenin etkisiyle, ortaya çıkan Fütürist düşünceden etkilenen tiyatro insanları, makinelerin hızı ve devingenliğini sahneye taşımayı hedeflemiştir. Fütürizm, makinelerin gelişmesini desteklemiş ve sanatı da mekanik bir durum olarak ele almıştır. Savaşı desteklemekte, dünyanın ancak savaşlarla kurtulabileceğini iddiası taşımaktadır. Bir sanat eserinin saldırgan olması gerektiğini savunur. Olay gelişimi önemsizleşmiş, oyun kişileri sikkeli, mekanik seslere ve ışıklandırmaya önem verilmiştir. Oyuncu, dekordan bağımsız olarak ele alınmamakta, sahnede bir makinenin parçası gibi değerlendirilmektedir. Fütürizmle birlikte ilk kez seyirciyle oyuncunun arasındaki mesafenin kaldırılması girişiminde bulunulur ancak seyircinin tepkisi sebebiyle başarısızlıkla sonuçlanır.

Aynı dönemde iç yaşantının dışa yansıtılmasını temel alan dışavurumculuk düşüncesi gelişmiş, bu düşüncüyü savunanlar gelenekçiliğe, kuralcılığa, tüm akıl ve sağduyu sınırlarına karşı çıkılarak bilinçaltına yönelmiştir. Fütüristlerin savaş hayranlığına karşıdır ve makineleşmenin insan yaşamına etkisinin olumsuz olduğunu savunmaktadırlar. Dışavurumcular, savaşları fütüristler gibi coşkuyla karşılamamışlar, aksine insanın içinde var olan iyiliğe yönelerek kurulacak yeni dünya düzenini hayal etmişlerdir. Aynı nedenle Fütürizmin mekanikleşen ses, ışık, hız gibi unsurlarının aksine dışavurumcular, içsel olana yönelmişlerdir. (Karabulut, 2014: 94)

Sunulan gerçeğe sırt çeviren dışavurumcular, iç gerçeği ortaya çıkarmayı amaçlamışlardır. Her ne kadar bilinçaltına yönelerek bireysel olanı ön plana çıkarmış olsalar da, nihai amaçları toplum düzenini yeniden kurmayı sağlamaktır. Bunun için önce insanı parçalarına ayırarak bilinçaltına kadar ulaşmalı, daha sonra bu parçaları ideal şekilde bir araya getirmek gerekmektedir. Ludwig Rubiner dışavurumculuğun amacını 1917'de şöyle açıklamıştır:

*“Yaşamın amacı yalnızca ahlakidir. Biz bir an için insan yaşamına yoğunluk getirmek istiyoruz. Yüreği sarsan saldırılarla, tehlikelerle, korkularla insana toplumdaki sorumluluğunu hatırlatmak istiyoruz. Biz, hor görülen, süprütü sayılanlarız. Biz kutsal kalabalığız. Çalışmak istemiyoruz, çünkü çalışarak yapılan işler ağır gidiyor, gelişim olmuyor: Biz mucizelere inanıyoruz. Bizim için yıkamak, dinsel bir kavramdır, yaratıcılıktan ayrılmayan bir kavram”.* (Aktaran: Şener, 2010: 251)

Dışavurumcu tiyatro, karşı gerçekçi eğilimlerden de etkilenerek, dramatik akışı kırmış, gerçekçi görüntüyü bozarak içsel olanı yansıtmayı amaçlamışlardır. Dış gerçek yerini iç gerçeğe bırakmış, bir düş atmosferi yaratılmak istenmiştir.

Dışavurumcular, hayal ettikleri yeni dünya düzenine ulaşmak için mevcut düzenin yıkılması gerektiğini de savunmuşlardır. İnsanın, değişim için içinde mevcut olan potansiyelini açığa çıkarabilmenin, insana saldırarak, zorlayarak, tehdit ederek mümkün olabileceğini öne sürmüşlerdir (Şener, 2010: 251). Böylece öncelikle yozlaşmış insanı yıkarak yeni insanı yaratmak, yeni insanın kazandığı tinsel bilinçle yeni dünya düzenine ulaşmak mümkün olacaktır. *“Bu akımın temsilcilerinin en sık kullandıkları sözcükler ‘ütopya’, ‘yeni insan’ ve ‘başkaldırı’dır. Dışavurumcu sahneler de koşut adlar alır: ‘Coşku tiyatrosu’, ‘tinsel sahne’, ‘yarının tiyatrosu’ gibi.”* (Candan, 2013: 64)

1924 yılında Fransa'da gelişmeye başlayan gerçeküstü düşünce de dönemin diğer öncü akımları gibi bilinçaltının önemini vurgular. Hayatın anlamsızlığı ve kargaşası karşısında bilinen gerçeğin ardındaki görülmeyen gerçeğe; bilinçaltına yönelir.

Dünyanın düzenini reddeder, sürrealistlere göre dünya bir kaosun içindedir. Bu kaosun nedeni, bilinçaltında bastırılmak zorunda bırakılan duygulardır. Çözüm ise, bilinçaltındaki tüm bastırılmış duyguları açığa çıkarmaktır. Kalıpları yıkmak için, kurallı tiyatronun başlangıcından itibaren edilgen kalan seyirciyi, aradaki görünmez duvarı kaldırıp, ayıp, yasak, günah gibi bağlarından kurtararak özgür bırakmayı amaçlamışlardır.

*"Sürrealizm, bilinçaltının karmaşık, kopuk kopuk ve tutarsız imgelerinin ardına yönelerek, insanın kendi iç dünyasıyla yüzleşmesini amaç edilir. Bilincin ussal yapısıyla bilinçaltının düşsel yapısı arasında bir bağ kurularak, insanın bütünlüğe kavuşması hedeflenir. Ancak bu yolla düşünce özgürleşecek ve ruhsallık güç kazanabilecektir."* (Karabulut, 2014: 103)

Sesler ve ışıklarla desteklenen sahnede dekor ya kullanılmamıştır ya da temel düzeyde, anlatılmak istenene hizmet eden minimal bir yapıda değerlendirilmiştir. Gerçek tamamen kırılarak, düş dahi aşılacak bir büyü atmosferi yaratılmak istenmektedir. Görülen ve bilinen gerçekten uzaklaşarak bilinçaltına yönelmişlerdir. Gerçek, bilinenin ötesinde bir formda keşfedilmeyi beklemektedir.

*"İnsan yürümeyi taklit etmek istediğinde bacağa hiç benzemeyen tekerleği buldu. Böylece farkında olmadan sürrealizmi yarattı" ifadesiyle, sürrealist sözcüğü ilk kez kullanıldı.* " (G.Apollinaire'den aktaran: Candan, 2013: 68)

Gerçeküstücüler, öncelikle seyirci ile sahne arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı ve böylece ilkel ritü-

ellerde var olan ancak süregelen iletişimsizliği ve kopukluğu ortadan kaldırmayı hedeflemişler, seyircinin edilgen bir konumda olan oturma düzenini değiştirerek, etkenlik kazanmaları için, dramatik olayın bir parçası haline getirmek için denemeler yapmışlardır. Sözü önemi azalmış, görsel iletişim ön plana çıkmıştır. Bu gelişmeyle tiyatro düşüncesinin, edebi değerinden çok görsel, performatif yapısıyla ön plana çıkması söz konusu olmaktadır. *"(...) Bu eşikte ortaya çıkan avangarde'in en belirgin katkısı, sanatı yüzlerce yıllık gerçekliği betimleyici işlevinden kopararak, anlık, performatif, gelip geçici varlığıyla değer bulmasını sağlamak olmuştur."* (Candan, 2013: 78)

20. yüzyılda ortaya çıkan bu öncü akımlar, kabul edilen tüm kalıpları aşarak yeni anlatım olanakları aramış ve denemeler yapmıştır. Bu arayışın amacı, insanın bilinçaltında gizlenen güçleri ortaya çıkarıp harekete geçirmek ve bu yolla yeni bir dünya yaratmaktır (Şener, 2010: 236).

Başlı başına bir tür olan epik tiyatro düşüncesini, günümüz tiyatrosuna öncü olma ve öncü akımlar olarak adlandırılan grupla taşıdığı ortak özellikleri nedeniyle bu çalışmada, 20. yüzyıl öncüleri başlığı altında ele alınmıştır. Gerçekleşen savaşlar ile birlikte halkın odağı değişmiş, politik sorunlara yönelmiştir. Her dönemde olduğu gibi tiyatro da mevcut yapıdan etkilenerek sorularını politik olana yönelmiştir.

Dramatik anlatımla 'hayat veren' tiyatro düşüncesine karşı, epik anlatım yolunu geliştiren Brecht; tiyatroya, oyuncuya ve seyirciye farklı görev ve işlevler yüklemiştir. Epik tiyatrodaki amaç seyirciyi eğitmek değil, bilgi aktararak düşünmesini sağlamaktır. Duyguları değil akli etkilemeye çalışmakta, bunu seyircinin olayla ve oyun kişisiyle özdeşleşmeden, bir izleyici olduğunun ve izlediğinin bir anlatım olduğunun bilincinde kalmasıyla sağlamayı amaç-

lamaktadır. Seyirciyi olayların dışında tutabilmek için 'yabancılaştırma' kavramını geliştirmiştir (Fuat, 1970: 231). Dramatik yapıda, seyircinin empati kurması ve izlediği olayla özdeşleşmesi hedeflenirken, epik tiyatrodan seyirciyi yabancılaştırarak, izlediği olaya eleştirel bir bakışla yaklaşması hedeflenmiştir. (Karabulut, 2014: 123)

Epik tiyatrodan oyunculuk tekniği de amaca yönelik olması bakımından ele alınarak, oyuncuya "anlatıcı" vasfı yüklenmektedir. Seyircinin rol kişisi ile özdeşleşmemesi için oyuncunun da, rolü ile özdeşleşmemesi gerekmekte, yalnızca canlandırdığı rol kişisinin tavrını göstermesi beklenmektedir. Oyuncu, seyircinin varlığının bilincinde olduğunu seyirciye hissettirmekte, seyirci ile temas kurmaktadır. Amaç, seyircinin sahnenin büyümesine kapılmaksızın, gerçekliğin tam ortasında olduğunun bilincinde olması ve düşünmesini sağlamaktır. Bu da ancak karşılıklı etkileşim ile mümkün olacaktır. Oyun boyunca seyirciye, izlediğinin bir oyun olduğu sürekli hatırlatılarak, seyircinin sahne büyümesine kapılması engellenir. Böylece seyirci, dikkati dağılmaksızın, kendisine anlatılmak isteneni açıkça görecektir ve üstünde düşünmeye yönelecektir.

Brecht, sahnenin gereksiz araç gereçle doldurulmasından rahatsızlık duymakta, bunların duygulara yöneldiğini ve gereksiz heyecan uyandırdığını savunmaktadır. Düşünceye yönelebilmek için yalın ve işlevsel olan malzemeler kullanılmalıdır. Sahne ışıkları ise yanılmacı etki yaratmak için değil, anlatımı destekleyecek şekilde kullanılmaktadır. Bu etkiyi yaratmak için ışıklar, seyircinin görebileceği şekilde konumlandırılmaktadır. (Karabulut, 2014: 128)

Epik tiyatro düşüncesinde, gerçekleri anlatırken seyircinin eğlenmesi gerektiği de savunulmuştur. Eğlenen seyirci, öğrenmekten zevk alacak, bu da öğrenmeyi kolaylaştıracaktır. Brecht, Küçük Organon adlı eserinde, tiyatronun eğlendirici olma işlevini

şöyle belirtmektedir:

*"Tiyatrodan sadece bilgilenmeyi, gerçekliğin etrafında betimlenmesini istemek, yeterli beklenti değildir. Tiyatromuz, bilgilenmeden zevk almayı uyarmalı, gerçekliğin değiştirilmesinden keyif duymayı örgütlemeli."* (Aktaran: Candan, 2013: 108)

Brecht, epik tiyatro yapısının diyalektik olması gerektiğini savunmuştur. Diyalektik düşünce gereği, her olgunun tez-antitez karşıtlığını ele alarak göstermeyi ve bu yolla gerçekliğin değişebilirliğini göstermeyi amaçlamıştır (Candan, 2013: 109). Şimdiye dek karşılaştığımız tiyatro düşüncelerinde gerçek, değişmez ve kabul edilmesi gereken bir durum olarak ele alınırken, epik diyalektik düşüncede, değişimin mümkün olduğu savunulmaktadır.

Bu öncü fikirler, çağdaş tiyatro için oldukça belirleyici olmuştur. Farklı yönelimler de olmakla birlikte, Aristotelesçi yapı, yüzyıllar sonra ilk kez tam anlamıyla yıkılmış, özgür kalan tiyatro düşüncesi kendine yeni yaklaşımlar aramaya yönelmiştir.

## 8. Çağdaş Tiyatro

İçinde bulunduğumuz yeni çağda, teknolojinin gelişme hızına ayak uyduramayan insan, afallamış ve yalnızlaşmıştır. Ulaşmak istenilen her şeyin kolay elde edilebilir olması, insanı doyumsuzluk noktasına ulaştırmış ve sadece tüketmeye odaklanmıştır. Tiyatro da bu doyumsuzluktan nasibini alarak, *var etmek için var olma* işlevini kaybetmiştir.

Tiyatronun, 21. yüzyılın ilk çeyreğinde, ilkel insanın, içinde kısmen barındırmakla birlikte eğlence, eğitime, mesaj iletme veya beğenilme kaygısını taşımaksızın, yalnızca varlığını sürdürebilmek için gerçekleştirdiği ritüel yapısına yöneldiği açıkça görülmektedir. Seyirci edilgenliğinden kurtarılmalı, sürece dahil olarak etkinlik kazanmalıdır.

Çağdaş tiyatro düşünürü Augusto Boal, seyircinin edilgenliğini vurgulamak için, “*Ezilenlerin Tiyatrosu*” adını verdiği kitabında, Aristotelesçi yapı için şöyle söyler:

“*Tiyatro, insanların açık havada özgürce söyledikleri bir şarkıydı. Tiyatral gösteriler halk tarafından ve halk için yaratılmıştı. Ve bu Dithyrambos Şarkısı olarak adlandırıldı. Bu herkesin özgürce katıldığı bir kutlamaydı. Derken aristokrasi geldi ve ayrılıklar oluşturdu: Kimi kişiler sahneye çıkacak ve oyun oynayabilecek; gerisi ise oturmaktan, kabullenmekten ve edilgen olmaktan başka bir şey yapmayacaktı.*” (Boal, 1996: 8)

Bu yorumun, çağdaş tiyatro insanlarının temel görüşünün bir ifadesi olduğu söylenebilir. Dünyanın farklı bölgelerinde, deneyselliğin ön plana çıktığı, yeni yaratılar peşinde olduğu görülmektedir. Özellikle dramatik yapıyı kırma yönelimleriyle öncü akımlardan etkilenilerek, üstüne koyarak yeni fikirler üretilmektedir. Seyirci ile oyuncu arasındaki dördüncü duvarı yıkmakla kalmayıp, seyirciyi de dahil ederek, ritüel yapısında var olan *topluca katılma* durumu yeniden yaratılmak istenmektedir. Aynı zamanda farklı yaklaşımlarla yeni ve evrensel bir sahne dili geliştirmek üzere denemeler yapılmaktadır. Halen gelişim sürecinde olan çağdaş tiyatro, *evrensel* olmanın yollarını aramaktadır.

## Sonuç

Tiyatro düşüncesi, var oluşundan günümüze dek uzanan süreçte, her dönemde mevcut siyasi, toplumsal ve kültürel gelişmeden etkilenerek, birçok farklı görüş üzerinden değerlendirilmiştir. Diğer sanat dallarından farklı olarak tiyatroya, her dönemde farklı bir amaç için ele alınsa dahi, 20. yüzyıla dek uzanan uzun bir süreçte, temelde eğitici olma misyonu yüklediği görülmektedir. İçinde bulunduğumuz 21. yüzyılın ilk çeyreğinde tiyatro düşünce-

sine dair yeni arayışlar içinde olduğu görülmektedir. Eğitcilik görevi gerçekçi yapıtlar üzerinden devam etmekle birlikte tiyatro bu dönemde, insana ve bilinçaltına yönelmiştir. Seyircinin estetik uzaklık mesafesindeki konforlu seyri bozularak, o an, orada olmakta olan durumun içine sokulması ile kolektif bilincin oluşturulması üzerine denemeler yapılmaktadır. Bu düşünce, ilkel ritüellerde görülen topluca katılma durumu ile örtüşmektedir. Tiyatro, bir anlamda gelişim sürecini tamamlayarak köklerine dönme çabası içindedir. İlker ritüellere kaynaklık eden anlamlandırılmayan olaylar ve ulaşılamayan görünmez güçler, bu dönemde farklı bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş insan, artık doğa olaylarının bilimsel açıklamalarına sahip olsa da, bilimin gelişmesi ile birlikte uzay ve zaman kavramları ile tanışmış, evrende biricik olmadığını farkına varmıştır. Çağlar boyunca birçok yeni bilgiye ulaşan insan hala sonsuz bilinmezliğin içinde kaybolmuş haldedir. Çağın bilinmezlerine akıl yoluyla ulaşamadığı da bir gerçektir. Tiyatro bu noktada, akıl ve mantık sınırlarını aşarak bilince, insanın toplumsal bir varlık olduğu göz önünde bulundurularak kolektif bilince yönelmelidir. Farklı coğrafyalarda, farklı kültürlerde yetişmiş, farklı bilgi birikimlerine ve bakış açılarına sahip insanlar bir araya getirilmeli, ortak bir dil yakalanmalıdır. Bu oluşum, insanın yapay olarak var ettiği tüm sınırlamalardan kurtularak evrensel olmalıdır. Gerek bilinmeyenle, gerek insanlar arası bir iletişim biçimi olarak ortaya çıkan tiyatro düşüncesi, yeniden bu yapısına dönmelidir. Ancak bu yolla öze varılabilecektir.

## Kaynakça

Boal, A. (1996). *Ezilenlerin Tiyatrosu*. (Çev: Semih Çelenk). İzmir: Etki Yayınları.

Brockett, O. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (Çev: Seviç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda B. Öndül, Beliz Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

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

Fuat, M. (1970). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Karabulut T. (2014). *Modern Tiyatro*. İstanbul: Mitos Boyut Yayıncılık.

Nutku, Ö. (2001). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Nutku, Ö. (1972). "Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi". *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Cilt: 3, Sayı: 3, s.75-86.

Nutku, Ö. (1963). *Modern Tiyatro Akımları*. Ankara: Dost Yayınları.

Şener, S. (2010). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.