

Çağdaş Tiyatroda Eşzamanlılık, Eşdeğerlilik, Çokboyutluluk *

Esen Çamurdan**

"Bir dünyanın betimi bir bakışın betimidir"

Bilge Karasu

Başlangıcından günümüze tiyatrodaki her şey bakma, bakış üstüne kurulur.

Bakma ve Baktırma.

Dilimize Fransızcadan geçen "tiyatro" sözcüğü de (théâtre) eski Yunanca "Theatron" dan kaynaklanır. "Thea" yani "Görme edimi" ile "T(h)eastai" (Görmek) sözcüklerinden oluşan "Theatron", seyircinin oturduğu yarım daire biçiminde yer anlamına gelir; yani "Görülen, Bakılan yer". Ancak herşeyin temelinde, bilindiği gibi, baktığını bir oyun olarak görebilmek, sahneye tiyatro gözüyle bakabilmek yatar.

Baktığını görmek ve baktırdığının doğru algılanmasını sağlamaya çalışmak...

Tiyatroda karşımda biri vardır. Ve bu kişi, onu nasıl görmemi istiyorsa, ya da bana nasıl bir işlev yüklüyorsa beni öyle yerleştirir/ konumlar: Kendinden uzaklaştırır, oyunun içine sokar, yabancılaştırır vb. Bir başka deyişle, seyircinin ne gördüğü kadar nasıl gördüğü de önem kazanır.

Gerçekten de, tarih boyunca değişen tiyatro düşüncesi genelde seyirciye yaklaşımın değişmesiyle oluşmuştur.

En öz biçimde Bakan ile Bakılan, çoğunlukla da Dinleyen ile Dinlenen ikilisi tiyatro sanatının vazgeçilmez ögesidir; bunlar kendi aralarında yer/ rol değiştirebilirler: Bakan, Bakılan olabilir...

Ne olursa olsun, her iki öge aynı kosmosta var olur ve var ederler; ancak birlikte anlam üretebilmeleri için belirli bir uzamı ve zamanı paylaşmaları gerekir ki bu da, yine tiyatroya özgü Burada ve Şimdi durumunu oluşturur. Sahnede olup bitenin Burada ve Şimdi yaşanması seyirciyle kurulan eşzamanlılık ilişkisinin bir sonucudur. Şöyle de söylenir: Sınırı belirlemek koşuluyla,

* Sempozyum bildirisi ("Mekânsallık\ Sanat Üretiminde Eşzamanlılık Durumu, İstanbul, 11-12 Mayıs 2015)

** Dramaturg, Yazar.

Bakan ile Bakılan'ın (Dinleyen-Dinlenen) bulunduğu her yer tiyatrodur; boş bir uzam da olabilir bu, tiyatro binası da, herhangi bir mimari yapı da.

Öte yandan, her tiyatro uzamı kendi yapı özelliklerine göre oyuna anlam katar. Örneğin, İtalyan sahneli bir salonda oynanan bir yapıtın anlamı/ algısı, açık hava tiyatrosuna veya sokağa taşındığında farklılık gösterir; yine aynı biçimde, bir sirk uzamıyla bir amfiteyatronun göndermeleri benzer olmayacaktır.

Aslına bakılırsa tiyatro doğası gereği çokboyutludur, eşzamanlıdır. Sözkonusu özellikler her zaman eşdeğerli olarak var olmuştur ve zamanla gelişen, derinleşen tiyatro düşüncesine koşul olarak yeni değerler kazanmışlardır. Bunlardan biri de, "uzam" kavramıdır. Çağımızda yalnızca sanatlararası değil, sanat ile bilimi ayıran sınırın da kalkması tiyatroya bakış açısını da belirlemiş ve yeni düşünüş, duyuş yeni bir dil gerektirmiştir. Ya da tersi.

Birçoğu göstergebiliminden alınan kimi çağdaş tiyatro terimleri sahne dilini çözümlemede o denli açıcı olur ki Tiyatro Göstergebilimi gibi bir alan doğar.

Tiyatronun yazın alanından ayrılıp bağımsızlığını kazanmasıyla birlikte kendi içinde gelişip özerkleşen asal öğelerden biridir artık uzam, İtalyan sahnelerinin perspektife dayalı "düz" uzamının "hacimli" uzama dönüşmesinin sonucunda bugünkü değerini kazanır. Dekorun betimlediği, çerçevelediği "yer"den insan davranışlarını belirleyen "ortam"a, dolayısıyla "çoğul uzama" (ne kadar ortam varsa o kadar uzam vardır) geçmiştir bu¹. Özellikle "sahne uzamı", içinde tüm anlam katmanlarının barındığı alan olarak değer kazanır. "Sahneleme" (sahneye koyma) kavramının öne çıkmasından bu yana sahne uzamının tiyatro düşüncesine ve sahnesine egemen olduğu görülür. Sahne uzamı; oyunun içine konulduğu bir kılıf ya da kalıp, çerçeve olmaktan çıkar ve tüm öğeleriyle birlikte oyunun dramaturgisinde etken bir yer edinir.

İçinde tüm sahne öğelerini barındıran ve gösteri metninin okunduğu alan olarak kendini gösteren "sahne uzamı"nın yapısı irdelenecek olursa sahne-nin yeri; yani oyuncunun bulunduğu, kendi yarattığı ya da önceden saptanmış ve sınırları belirlenmiş somut yerle, oyuncu da içinde olmak üzere, tüm sahne göstergelerini kapsadığını görülür.

Buradan yola çıkarak sahne uzamının hem iki, hem de üç boyutlu özelliklerinden söz edebiliriz:

¹ Bernard Dort, La Représentation Emancipée. Actes Sud, Paris1988, s:178

- Somut olarak gösterilen sahne-nin yeri derken belirli bir hacmi, mimariyi anlamak gerek. Daha önce değindiğim gibi oyun yerinin mimari yapısının ya da sahne biçiminin (antik, Elizabet, iskele...) yönetmenin değıştirmeyeceği kodları vardır ve bunlar -ister istemez- sahneyi belirleyecektir.

- Sahne uzamında somut olarak gösterilen bir başka öğe de resim, daha doğrusu resim aracılığıyla yaratılan somut imge olarak çıkar karşımıza. Kutu sahnede seyircinin bakış açısını yönlendiren perspektif olsun veya yanılısamayı destekleyen dekor, sahnenin resimsel yanı daha çok iki boyut özellikleri gösterir.

- Sahne imgeye yöneliktir ama aynı zamanda bedeninin de uzamıdır; bedenle de çizilir, biçimlenir, yaşamaya başlar. Sahne uzamının bu kinetik özelliği, oyuncunun (sahnedeki) varlığının/bedenselliğinin önemi çağdaş tiyatronun bir "performans uzamı" olarak değeriendirilmesine yol açar.

1990'lı yıllardan bu yana izlenen tiyatrodaki bedenselliğe dönüş günümüzde daha da önemsenmekte ve oyuncu bedeni, başka bir kimliğe bürünen, "dönüşmüş beden" olarak değeriendirilmektedir ². Kendi içinde ayrı bir uzamdır artık beden ve sahne uzamıyla birlikte kendini bir gösteri alanı olarak seyirciye sunar.

Çağdaş tiyatrodaki "beden okumak" önemli bir edimdir.

"Sahne," der Ariane Mnouchkine, "bedenle yazılır, sözcüklerden daha fazla ya da onlar kadar." ³

Antonin Artaud, sahne uzamını jestlerle doldurmaktan, onu kendi içinde ve büyüleyici bir biçimde yaşatmaktan söz eder.⁴

Kantor içinse sahne uzamı, "içinde yaratma sürecinin tüm evrelerini barındıran derin bir yataktır" ⁵

Sahne uzamının seyircisiz hiçbir anlamı yoktur. Sahne öğeleri onunla birlikte değeriendirilir, boyut kazanır. Sahnenin sınırlarını aşan, giderek seyirciyle birlikte tüm salonu veya gösteri alanını kapsayan çağdaş tiyatro anlayışı seyircinin sahneye yönelttiği geleneksel bakışı kırmayı amaçlar; sahnede ya da oyun alanında "gezinmeye" zorlar onu, tek yönlü bakış açısının yerine çokyönlülük

² Patrice Pavis, La mise-en-scène contemporaine. Armand Colin, Paris 2010, s:204

³ Ariane Mnouchkine, Mettre en scène. Actes Sud, Paris 2009, s:13

⁴ Antonin Artaud, Le Théâtre et Son Double. Editions Gallimard, Paris 1964, s:220

⁵ Tadeusz Kantor, Leçons de Milan. Actes Sud, Paris 1990, s:25

sağlamaya çalışır.⁶ Seyirci uzamı, sahne uzamıyla etkileşim içinde olan önemli bir unsur olarak öne çıkar.

Her ikisinin bileşimi "tiyatro uzamı"nı oluşturur.

Sahne uzamına göre daha geniş bir yapıya sahiptir tiyatro uzamı ve "bir tiyatro gösterisinin uzam içinde yerleştirilmiş göstergelerinin bütünü"nü içerir."⁷ Tiyatronun çokboyutlu, eşzamanlı ve eşdeğerli özellikleri irdelenecekse eğer, üstünde çalışılacak alan tiyatro uzamı olmalıdır.

Aslında belirli bir tanımlaması olmayan tiyatro uzamı için, birbirleriyle ilişki içinde olan kişilerin etkinlik alanıdır da denir; sınırları belirlenmiştir, bir yapıyla olduğu gibi tebeşirle çizilen bir daire ya da oyuncunun bedeniyle de (sokak gösterileri) saptanabilir. Burada seyirci kendine sunulan tablonun hem bir parçasıdır, hem de tablo onun varlığı gözetilerek oluşturulur. Çağdaş tiyatrodaki seyirciyi içine alıp da oyuna katmayan durumlara da rastlanır ancak bu ana ilkeyi değiştirmez.

Tiyatroyu kurumsal, kültürel-tarihsel ve yazınsal "zincirlerinden kurtarmak" ve ona resim, yazın, müzik alanlarında artık belli ölçüde doğal karşılanan özerkliği kazandırmak isteyen Antonin Artaud, "sahne ile salonu iptal ediyoruz, yerlerini engelsiz, sınırsız ve dolaysız eylem tiyatrosu alacak, tek bir yer olacak; gösteriyle seyirci, oyuncuyla seyirci arasında doğrudan ilişki kurulacak..."⁸ derken tam da tiyatro uzamını tanımlamış olur.

Tiyatro uzamını oyuncu konuşturur. Hollis Huston'un dediği gibi, oyuncu bir alanın/yerin alışlagelmiş kodlarını bozar ve başka bir kurguyu dayatır seyirciye. Böylece sahne bir yapı malzemesini (pencere, salon takımı, kereste, boya...) göstermekten sıyrılıp başka bir dünyanın kendi dışında imlediği bir evrenin göstergesini oluşturur.⁹

Yine Huston'un vurguladığı gibi, oyuncu o evreni nasıl görürse/gösterirse seyirci de öyle görür. Tiyatro sanatında söylemin de önemi göz önüne alındığında, oyuncunun Bakma'yı -çünkü sahne önce görülür- Dinleme ile birleştiren bir etmen olduğu öne sürülür. Bakma'yı Dinleme'ye bağlı kılar oyuncu..

⁶ Esen Çamurdan, *Çağdaş Tiyatro ve Dramatürji*. MitosBoyut Yayınları, İstanbul 1996, s:53

⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le Théâtre*. Editions Sociales, Paris 1977, s:152

⁸ Antonin Artaud, *Le Théâtre et Son Double*. Editions Gallimard, Paris 1964, s:148

⁹ Huston Hollis, *The Actor's Instrument. Body, Theory, Stage*. The University of Michigan 1992, s:67

Ayrıca, sahnenin anlaşılmadan önce görülmesi uzamın başka bir özelliğini daha açığa çıkarır: Hem maddesel/somut (özdeklik) bir yanı vardır gösterinin hem de, anlam üretme açısından, soyuttur.

Anlam üretme veya anlamlandırma bakımından tiyatro uzamının bir önemi de, sahnede anlatı-iletişim konumunun (enonciation) yaratılmasına olanak tanınmasıdır. Sahnede her anlatı bir anlatı durumuna bağlıdır. Belirli bir bağlam ve konum içinde söylem üretme olarak da tanımlanabilir iletişim konumu, sahnede dile getirilmeyeni imler. Çünkü çağdaş tiyatrodaki kişinin ne söylediğinden çok nasıl, nerede, ne zaman ne söylediği önem kazanır.

Seyircinin dikkati, kişinin söyleminden çok, ya da en az onun kadar, söylemi oluşturan koşullara çekilir ve seyircinin yaratıcılığı tam da bu noktada devreye girer: Kendine gösterilene tüm göndergeleriyle birlikte değerlendirip yorumlar ki bu da onun sosyo-kültürel düzeyine, duyarlılığına, geleneğine vb. bağlı göreceli bir durumdur.

Sahnede sözün somut olarak oluşum koşullarını hazırlama edimi, seyirciyle iletişimi biçimleyen bir "uzam düzenlemesi" olarak da adlandırılır.

Uzam, zaman ögesiyle birlikte ve onun ayrılmaz bir parçası olarak bir oyunun veya herhangi bir sanat yapısının anlamlandırılmasında yönlendirici işlev üstlenir. Uzamın ana eyleme olsun, yan eyleme olsun bir zemin oluşturması, bir bakıma anlatının altyapısını belirlemesi ancak zaman ile kesiştiğinde gerçekleşir. Örneğin; Murathan Mungan'ın "Taziye" adlı oyununda izlenen kasr, ancak temsil ettiği zamanla birlikte kavranabilir. Tarihsel bir zaman göstergesidir kasr, tarihsel geçmişin zamanıyla doludur ve onu bugüne/oyun zamanına bağlar. Tüfeklileriyle, aşılabilir duvarlarıyla ataların yaşadığı, törelerin yaşatıldığı ve dış düşmandan koruyandır kasr; yüzü geçmişe dönüktür ve tüm göstergeleriyle bir töre eğretilmesi oluşturur.¹⁰

Sabahattin Kudret Aksal'ın "Kahvede Şenlik Var"ında Erkek'in dar zamanıyla kahvenin kendine özgü düzmece geniş zamanı çatıştırır. Zamanla oynanır oyunda; bir yandan zamanın sıkıştırması öne çıkartılırken öte yandan bir çeşit zamandışılık yaratılması yapıtı "zamansız bir zaman" içine sokar. Buna kahve uzamının göstergeleri (kahvenin konumu, işleyişi, kişilerin dış görünüşü, tavır ve davranışları, dili...) eklendiğinde ortaya çıkan kahve uzamının imlediği bir toplumsal düzen olur.¹¹

¹⁰ Esen Çamurdan, Şiddet ile Oynamak (Çağdaş Türk Tiyatrosunda Şiddet Görünümleri). Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul 2004, s:17

¹¹ Esen Çamurdan, Hiçkırıkla Haykırmak arası (Sabahattin Kudret Aksal Oyunlarını Bir Okuma Denemesi). Mitos & Boyut Yayınları, İstanbul 2001, s:94

Gerçekten de, çağdaş tiyatrodaki söylemden kurmacaya geçişi sağlayan başat bileşenlerden biri de zamandır. Tiyatroda uzam, öteki sanatlarda olduğu gibi, kendini ancak zamanla ele verir. Ve nasıl sahne uzamı hem gösterinin gerçekleştiği (somut sahne) hem de temsil edilenin göndermede bulunduğu, hayal edilen (soyut) bir alansa; zaman da, yine aynı bağlamda çift işlev üstlenmiştir: Gösterinin zamanı (sahne üstü, ölçülebilir oyun süresi, somut), gösterilenin/göndermede bulunulanın zamanı (sahne ötesi, dramatik zaman, soyut); buna oyuncunun kendi iç zamanı da (ritmi, temposu) eklenebilir.¹²

Kendi iç temposunu rolüne, söylemine (metin) geçiren oyuncu aynı zamanda oyunun temposunu da belirlemiş olur. Oyuncunun iç temposunu/enerjisini oyuna katma, dolayısıyla onu yönlendirme durumuna biz, geçen tiyatro festivallerinden birinde seyrettiğimiz Bob Wilson'un yönettiği, İbsen'in yapıtı "Denizden Gelen Kadın"da tanık olduk.

Oyunun özü doğrudan oyuncunun enerjisinden kaynaklanır ve seyirciye oyun kişilerinin iç dünyalarından ulaşılmaya çalışılır. Zaman ile uzam ise, ışığın da etkisiyle, soyut ve evrensel bir yere çekilmek istenir.

Birbirlerini var eden, anlamlı kılan ve karmaşık etkileşim içine girebilen zaman-uzam ikilisinin işleyişi birçok yaratıcının, kuramcının dikkatini çekmiş, ilgi odağı olmuştur.

Görme ve algılama edimi üstüne düşünen Maurice Merleau-Ponty, "Beden", der, "yalnızca uzamda bulunmaz, uzam ve zaman oluşturmuştur onu".¹³

Sanatsal algıda önceliği zamana veren Sabahattin Kudret Aksal, "zaman dediğimiz kalıbın içinde" düşündüğümüzü, nesneyi yine o kalıbın çerçevesinde algıladığımızı belirtir.¹⁴

Yapıtlarında başrolü zaman ile uzama veren Angelopoulos sinemadan ses verir bize: "Ben uzam ile zamanı birleştirip uzamı zamanın geçişine dönüştürürüm."¹⁵

Çağdaş tiyatro kuramcısı Martin Esslin, tüm ifade biçimlerinin -resim ile fotoğraf dışında- uzam ve -müzik ile şiir dışında- zaman kavramıyla oynadıklarını belirtir ve çeşitli uzamsal ve zamansal öğeler arasında düzenlemeler yaparak sınırsız sayıda yapısal bileşimlere gidilebileceğini söyler.¹⁶

¹² Patrice Pavis, *L'Analyse des Spectacles*. Editions Nathan, Paris 1996, s:145

¹³ Patrice Pavis'in, *L'Analyse des Spectacles* adlı kitabından, a.g.y. s:139

¹⁴ Sabahattin Kudret Aksal, *Denemeler, Konuşmalar*. YKY, İstanbul 1998, s:246

¹⁵ *Theo Angelopoulos*, (Dan Fainaru derlemesi, Mehmet Harmanlı çevirisi). Agora Kitaplığı, İstanbul 2006, s:110

¹⁶ Esslin Martin, *Anatomie de l'Art Dramatique*. Editions Buchet-Chastel, Paris 1979, s:57

Yazın alanına baktığımızda ise Mikhail Bakhtin'i görürüz. Zaman-uzam ikilisinin içkin bağlantısını roman türünde irdeleyen Bakhtin, uzamsal ve zamansal göstergelerin anlaşılır ve somut bir bütün oluşturduğu "kronotop"tan söz eder. Bire bir anlamıyla "zaman-uzam" demek olan bu terimin aslında matematikte kullanıldığını ve Einstein'ın görecelik kavramının bir parçası olarak geliştirildiğini öğreniriz. Kronotop kavramını yazın eleştirisi için hemen hemen " ama bütünüyle değil" bir eğretilime olarak ödünç almıştır Bakhtin; onun açısından taşıdığı önemse, "uzam ve uzamın dördüncü boyutu olarak zamanın birbirinden ayrılmazlığını " dile getiriyor olmasındır.¹⁷

Uzam-zamana "yazının biçimsel olarak kurucu kategorisi" anlamının verilmesi, günümüzde tiyatronun yapısını irdeleyen Patrice Pavis'in dikkatini çeker.

Tiyatro göstergebilimine ilgi duyanların yakından tanıdığı Pavis kronotop kavramını benimser ve Esslin'in önerisine benzer bir yol izleyerek bir sahne sistematiği arayışı içine girer. Araştırmacının anlamaya çalıştığı, sahnede çoğunlukla oyuncuyla somutlanan/canlanan bir dizi fiziksel eylemi (aksiyon) doğuran uzam-zaman bütünlerinin ("blok") nasıl düzenlendiğidir.

Bir başka deyişle, sahnede eylemi yaratan uzam-zaman ikilisinin işleyişinin peşine düşer Pavis. Sözkonusu tiyatro olunca, doğal olarak, seyircinin kronotopları algılama durumunu da gözetir, oyunun eylemi ile oyuncunun bedensel varlığını da ekler buna ve karşılıklı bağımlılık içinde bulunan bir üçlü çıkartır ortaya: Zaman, Uzam ve Eylem/Bedensellik.¹⁸

Bunların oluşturduğu iletişim ağı bir üçgenin uçları olarak betimlenir; burada sözkonusu edilen eylem ile bedensellik olgusu, uzam ile zamansallığın anlamlandırdığı bir karışım olarak değerlendirilir.

Kabaca söylersek; tiyatro uzamının çokboyutluluğundan yararlanan Pavis'in yöntemi uzam ve zamanın karşıt özelliklerini saptayarak anlam içeren düzenlemelere gitmektir. Şöyle de söyleyebiliriz: Zaman ile uzamın karşıtlık içeren özelliklerinden sahnesel bileşimler çıkarır. Ardından tiyatro gösterisinin "temel rengini" oluşturan dört ana kronotop saptar Pavis. Sözelimi; Büyük uzam-Hızlı tempo, Küçük uzam-Yavaş tempo. Ve bunların arasında oluştuğunu var saydığı belirli bir işleyişi yakalamaya çalışır. Örneğin, sahnede Küçük uzam-Yavaş tempo uygulandığında yavaşlatılmış bir dünya elde edilmekte, oysa yine aynı küçük uzamda tempo hızlandığında sinirlilik durumu yaratılmaktadır...

¹⁷ Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana*. (Sibel Irzik derlemesi, Cem Soydemir çevirisi). Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001, s:315

¹⁸ Patrice Pavis, *L'Analyse des Spectacles*, a.g.y., s:138

Çağdaş tiyatro üstüne yapılmış ve yapılmakta olan kuramsal çalışma örneklerini çoğaltabiliriz.

okkatmanlılık, eşzamanlı örgütlenme gibi özellikleri nedeniyle tiyatro, yapı bakımından karmaşık bir sanat dalı olarak süregelmış ve her çağda düşünürün, kuramcının, yaratıcının ilgisini çekmiştir. Ve yapılan incelemeler, araştırmalar, yaratıcı etkinlikler tarih boyunca zengin bir birikim oluşturmuş, her seferinde sanatsal üretiminin ufkunu genişletmiştir. Tiyatro tarihini belirlemiş hemen hemen her tiyatro düşüncesinin, keşfedilen bir zenginliğin ortaya çıkarılması, bir şifreyi çözme çabası anlamına geldiğini öne sürmek sanırım yanlış olmaz. Bunun yanı sıra, tiyatroyu çoğu sanat dalından ayıran bir niteliğin de, toplumun ekonomik ve kültürel yapısını, felsefesini, sanat görüşünü doğrudan yansıtmaması olduğunu anımsatalım.

Geçmiş ile geleceği şimdiki zamanın bir parçası yapan tiyatrodaki önemli olan Burada ve Şimdi'nin gerçekliğidir.

Peter Brook'un dediği gibi, belirli bir yerde karşılaşan seyirci ile oyuncunun birlik olup çıkardıkları bir gerçekliktir tiyatro.¹⁹ Her oyun kendi kodunu üretir ve perde kapadığında seyirciyle birlikte kodlar da yiter, gider.

Tam da bu nedenle bir türlü ele geçmez tiyatro sanatının şifreleri.

Tam da bu nedenle insanı kışkırtan bir sanattır tiyatro; ortaya ıkışımdan bu yana farklı alanlardan birçok kişiyi peşinden sürükler... ama sahne verir sır vermez.

¹⁹ Peter Brook, *Açık Kapı* (Metin Balay evirisi). YKY İstanbul 2004, s:79

KAYNAKÇA

- . Aksal Sabahattin Kudret, *Denemeler, Konuşmalar*. YKY, İstanbul 1998
- . Angelopoulos Theo, (Dan Fainaru derlemesi, Mehmet Harmancı çevirisi). Agora Kitaplığı, İstanbul 2006
- . Artaud Antonin, *Le Théâtre et Son Double*. Editions Gallimard, Paris 1964
- . Bakhtin Mikhail, *Karnavaldan Romana*. (Sibel Irzık derlemesi, Cem Soydemir çevirisi). Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2001
- . Bond Edward, *Commentaire sur les pièces de la guerre et le paradoxe de la paix*. L'Arche, Paris 1994
- . Brook Peter, *Açık Kapı* (Metin Balay çevirisi). YKY, İstanbul 2004
- . Çamurdan Esen, *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturgi*. Metis-Boyut Yayınları, İstanbul . 1996.
- . Çamurdan Esen, *Şiddet ile Oynamak (Çağdaş Türk Tiyatrosunda Şiddet Görünümleri)*. Metis-Boyut Yayınları, İstanbul 2004
- . Çamurdan Esen , *Hiçkırmaqla Haykırmak arası (Sabahattin Kudret Aksal Oyunlarını Bir Okuma Denemesi)*. Metis&Boyut Yayınları, İstanbul 2001
- . Dort Bernard, *La Représentation Emancipée*. Actes Sud, Paris 1988
- . Esslin Martin, *Anatomie de l'Art Dramatique*. Editions Buchet-Chastel, Paris 1979
- . Huston Hollis, *The Actor's Instrument. Body, Theory, Stage*. The University of Michigan, 1992
- . Kantor Tadeusz, *Leçons de Milan*. Actes Sud, Paris 1990
- . Merleau- Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Paris 1945
- . Mnouchkine Ariane, *Mettre en scène*. Actes Sud, Paris 2009
- . Pavis Patrice, *L'Analyse des Spectacles*. Editions Nathan, Paris 1996
- , *La mise-en-scène contemporaine*. Armand Colin, Paris 2010
- . Ubersfeld Anne, *Lire le Théâtre*. Editions Sociales, Paris 1977

