

## BÜTÜNCÜL TİYATRO ANLAYIŞININ BELİRGİN ÖRNEKLERİ; “PEER GYNT” VE “RÜYA OYUNU”

**Burç İdem Dinçel\***

Sanat alanındaki bütüncül arayışlar özellikle tiyatro söz konusu olduğunda oldukça verimli bir tartışma zemini yaratmıştır. Tiyatro tüm sanatları, yazın, görsel sanatlar ve müziği barındırdığından dolayı doğası gereği bütüncül bir sanattır. Her ne kadar bu bütünlük tarih boyunca bilindiyse de, “bütüncül tiyatro” kavramının tanımlanması, kuramsallaştırılması ve de uygulanması uzun süre sonra gerçekleşmiştir.

Bütüncül tiyatro ya da başka bir deyişle total tiyatro ifadesi, tiyatroyu tüm sanatların (müzik, hareket, ses, sahneleme, dekor, ışık vb.) kesiştiği bir alan olarak tanımlamaktadır. Bununla birlikte daha da önemlisi, sanatın çeşitli elemanları ya da bu çeşitli elemanların anlamlı bir sentezinin etkileyici bir karşılıklı etkileşime dönüşmesi total tiyatronun temel özelliğidir. Bu sentez, bileşenlerinin her zaman yoğun, etkileyici, gerçek bir bütünleşmesi biçiminde olmalıdır. Şüphesiz kapsamlı bir ifade olan “bütünlük” fikrinin daha iyi kavranabilmesi için bu bütünlüğün, ifadelerin salt bir toplamından ziyade, kendisini oluşturan bileşenler arasındaki ilişki sonucunda oluştuğunun farkına varılması gereklidir, ki bu fark da bütüncül biçimin temelidir.

Total tiyatro ifadesinin temelinde ise şüphesiz Richard Wagner’in (1813-1883) “gesamtkunstwerk” yani; “toplanmış”, “birleşmiş”, “bütün” ya da “bütünlüklü bir sanat yapıtı” düşüncesinin yattığı söylenebilir. Wagner bu düşüncesini, “ortak sanat yapıtı” olarak tanımlamaktadır ve 1849 tarihinde yazdığı *The Art-work of the Future* (Geleceğin Sanat Yapıtı) adlı eserinde total tiyatronun iki önemli yönünü vurgulamaktadır: O döneme kadar total tiyatro kavramının ayırdına varılamamıştır. Total tiyatro tarih içinde evrimsel bir kültür sürecinin sonucunda ortaya çıkmıştır.

Total tiyatronun olgun bir biçim kazanamamasında kuşkusuz XIX. yüzyıla kadar yapılmış tiyatronun tam bir bütünlük içermeyişi önemli bir etken olarak gösterilebilir. Her ne kadar İngiliz Rönesansı ile Fransız Balesi’ne ait bazı spesifik yapıtlarda bir bütünlük varmış gibi görünse de kesin ve total tiyatronun vazgeçilmez prensipleri olarak tanımlanan bir bütünlük tam anlamıyla sağlanamamıştır. Bu fikir ve tekniklerin farkına varılması geleceğin tiyatrosuna yadsınamaz bir katkıda bulunacaktır.

---

\* İ.Ü. Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü mezunu

Söz konusu eserinde Wagner'in kullandığı “geleceğin tiyatrosu” ifadesi ise total tiyatronun ikinci yönüne -total tiyatronun evrimsel bir kültür süreci sonucunda ortaya çıkmasına- işaret etmektedir. Bu evrimsel kültür sürecinin başlangıcı hiç kuşkusuz ki Antik Yunan ve Roma uygarlıklarının tekrar keşfedildiği, bu keşfin sonucunda Antik dönemdeki eserlerin, dönemin sanatı için yeni bilgiler verdiği ve bu bilgilerin sanat öğretimi ile uygulamasında kullanıldığı Rönesans'a dayanmaktadır. Rönesans Dönemi'nin hakim görüşü, Antik Yunan'daki sanat eserlerinin bir bütünlük içerdiği yönündedir, ki bu anlayış sadece gerçek bütünlüğün tekrar kazanılması anlamına gelmektedir. O dönemde, İngiliz Rönesansı ve paralelindeki Fransız Balesi, yeniden keşfettikleri Antik Yunan mirasını hayata geçirerek bu görüşün önde gelen temsilcisi haline gelmiştir. Buna karşılık Rönesans Dönemi'nde bu formda bir dram sahnelemesine ilişkin bir kuram ortaya atılmamıştır. Müzik ve sesle bütünleşen, dans hareketleriyle oluşan, önemli kostümlerin kullanıldığı ve olağanüstü bir sahneleme formuna sahip olan Antik dramının bir total tiyatro biçimi olduğu biliniyordu. Rönesans Dönemi'nde sahnelenen oyunlarda bu bileşenler kullanılmıştır; fakat bu uygulama sadece yeni bir kullanım biçiminden öteye gidememiştir. Bunun nedeni değişik etkenlere bağlı olarak açıklanabilir: Birincisi müzik, dans ve şiirin kullanımındaki ince ayar yeteri kadar bilinmemektedir. İkincisi ise Antik Yunan tragedyelerindeki yazınsal biçim düşünüldüğünde metnin hakim bir unsur oluşu ve teatral tekniklerin sadece bir klasik eserin sembolize edilmesinden öteye gidememiş olmasıdır.

XIX. yüzyılda ise Wagner bu Rönesans mirasının özetini yapmıştır. Wagner, Antik Yunan Tragedyası'nın -Antik Yunan'ın büyük bütüncül sanat yapıtının- kendi içinde parçalara bölündüğünü ve bu parçaların da birbirlerinden heykel (plastik sanatlar), retorik, müzik ve diğer sanatlar şeklinde ayrıldığını kavramıştır. Bununla birlikte, Antik Yunan'daki bu “bütünlüğü” bir şekilde tanımlamaktan kaçınan Wagner bunun nedenini şu sözleriyle açıklamıştır: “Bizim şaşırılmış, amaçsız ve bölük pörçük aklımızla bu bütüncül sanat anlaşılamaz.”<sup>1</sup> Bu sözlerinin yanında Wagner, bu eserlerin tekrar yaratılamayacağını, sadece yeniden “yeniden doğurulabileceğini” savunmuştur. Uşçuluğun kökeninde Antik Yunan tragedyasının yattığını ve bu tragedyanın “insanlığın büyük devrimi”ni ürettiği görüşünü savunan Wagner sadece bu devrim ışığında insanlığın kendi aklını kullanarak yeni ve bütüncül bir sanat yapıtını yaratabileceğini ve de bu yeni sanat yapıtını doruğuna ulaştırabileceğini düşünüyordu.

---

<sup>1</sup> E. T. Kirby, **Total Theatre/A Critical Anthology**, A Dutton Paperback, New York/USA, 1969, s. xvi

Wagner'in "ortak sanat yapıtı"nın felsefesi, tarih ve metafizik bağlamında şekilleniyor ve "geleceğin tiyatrosu"nun farkına varılmasının temellerini oluşturuyordu. Wagner'in bu etkileyici tanımı (geleceğin tiyatrosu) diğer sanatçı ve sanat akımlarını da ister istemez etkiliyordu. Wagner'in paralelinde gelişen bu etkilenim kendini ilk kez "birleşik sanatlar" diye de tanımlanabilecek olan, XIX. yüzyıl içinde gelişip XX. yüzyılda da devam eden Sürrealizm ile modern sanatın öncüsü sayılan Sembolizm hareketinde özgür bir biçimde göstermektedir.

"Sembolizm" kavramı ilk olarak 1886 tarihinde Stéphane Mallarmé (1842-1898) ile çevresindeki edebiyatçılar tarafından kullanılırken, "estetik" sözcüğü ilk olarak Novalis, Baudelaire, Rimbaud, Yeats, Valéry, Claudel gibi şairlerin eserlerinde görüldü. Gustave Moreau ve Odilon Redon gibi ressamın resimleriyle şiiri birleştiriyorlardı. Tiyatroda ise Maurice Maeterlinck (1862-1949) tartışmasız en göze çarpan sembolizm oyun yazarıydı. Bu sembolizm hareketi, Adolphe Appia (1892-1928) ve Edward Gordon Craig (1872-1966) gibi sanatçıların teorilerini de etkilemişti.

Sembolizm estetiğinin hakim görüşü, sanat ve çeşitli duygular arasındaki uygunluğun kabul edilmesidir. Baudelaire *Correspondances* (1845) (Mektuplar) adlı eserinde sembolizmin mistik anlayışının illüzyon ve metafordan oluştuğunu belirtmektedir. Bu fikir daha sonra Rimbaud'nun *Voyelles* (1875) (Sesli Harfler) sonesinde görülmüştür. Buradaki görsel ve sesle ilgili elementler, sesli harfler ve renklerden başka bir şey değildir. Baudelaire için şiir ile sembolizm estetiğinin dayandığı temel büyük bir önem taşımaktadır. Baudelaire, Wagner'e yazdığı bir mektubunda bu sembolizm estetiği şu şekilde özetlemektedir:

*"Gerçekten ilginç olacak olan, sesin rengi çağrıştırmaması renklerin melodinin fikrini verememeleridir ve bu ses ile rengin; Tanrı'nın dünyayı yarattığı ilk gündeki gibi karmaşık ve bölünmeyen bütünlükteki karşılıklı benzerlik sonucu ifade edilen şeylere -fikirlere- uyumsuz olmalarıdır."*<sup>2</sup>

Sembolizm estetik ile total tiyatro belirgin ortak özelliklere sahiptirler. Sembolizm estetik gibi, total tiyatro da duyumsal melodiler ile sanatların birleştiği bir noktadır. Aynı zamanda total tiyatro, bütünleşmiş bir etki sonucunda oluşan bir tiyatrodur.

Bu bilgiler ışığında sembolizm ilginin bütüncül sanat yapıtının yaratılmasında önemli bir rol oynadığı, Stéphane Mallarmé ve Adolphe Appia'nın eserleri incelendiğinde belirginleşmektedir.

Sembolizm teorisinin ve sembolizm şiirinin gelişmesinde başrol oynayan faktörlerden biri de resim yazı tekniğinin (hiyeroglif) kullanılmasıdır. Bu teknik Elizabeth Dönemi oyunlarında da görülmektedir. Fakat daha da önemlisi, resim yazı tekniğinin bu oyunlarda sadece belirsiz ve imalı bir dünyayı sembolize etmemesi, aynı zamanda gerçekliğin çeşitli kısımlarındaki kavrayışla -hemen hemen doğüstü- referansların kapısını açan bir anahtar görevi görmekte olmasıdır ki resim yazı tekniğinin ana hedefi de bunu gerçekleştirmektir.

Sembolizm tiyatrosunun, bir efekt tiyatrosu ya da sahnede tüm enstrümanların kullanılmasından farklı bir biçimde uygulandığı zamanlar da olmuştur. Sembolizm tiyatrosunun muhtemelen en önemli temsilcisi olarak nitelendirilen Maeterlinck'in ilk oyunlarında bile “*konuşulmayan şeyin müthiş etkisi*”<sup>3</sup> olarak nitelenen bir sessizlik hakimdir. Maeterlinck'in bu sözlerine getirdiği açıklama ise, “*Hareketlerin derinliği, sessizlikle sözden daha iyi ifade edilebilir.*”<sup>4</sup> cümlesinde gizlidir. Sembolizm tiyatrosunun -daha sonraki yıllarda zulüm ya da vahşet tiyatrosuyla da özdeşleştirilecek olan- Antonin Artaud (1895-1948) gibi temsilcileri de aynı sebeple sözsüz ifade biçimlerini uygulama yolunu seçmişlerdir. Bu farklı uygulama yoluna gidilmesinin nedeni ise şüphesiz sembolizmin “birleşik sanatlar” diye de yorumlanabilecek geniş bir anlama sahip olmasıdır. Fakat genel olarak bakıldığında sembolizm tiyatro pratiğinde edebiyatın bir sunumu olarak kendisini göstermiştir.

Marcel Raymond, sembolizm şiirinin açıkça müzik dizeleri arasına “uygun” bir biçimde yerleştirilmesinin önemini vurgulamakta ve bu önemin sebebini şu sözleriyle açıklamaktadır: “*Son otuz yılda, ‘birleşik sanatların’ rüyası şairlerimizin hayalgücünden uzaklaşmaya başladı. Ve artık yeni okulların temsilcileri kendilerini müzisyenler yerine ressamlarla birleştiriyorlar.*”<sup>5</sup> Bu sözlerden de anlaşılacağı gibi, total tiyatrosunun resme olan bu sadakati ile işlevini, temelleri aslında Baudelaire ve Rimbaud gibi şairler tarafından atılmış olan Sürrealizm Okulu'na devretmektedir. “Sürrealizm” kelimesinin orijini de aslında total tiyatrosunun kavramlarında bulunmaktadır.

Sembolizm ve Sürrealizm, daha yüksek bir gerçeklik aramaları noktasında benzerlik göstermektedirler. Aralarındaki temel fark ise “hislerin rüyası”ndan “nedenin rüyası”na geçiş yapmalarında ya da “bu yolculuğun içindeki rüya”ya farklı biçimde yaklaşmalarındadır.

---

<sup>2</sup> Angelo Philip Bertocci, **From Symbolism to Baudelaire**, Carbondale, Southern Illinois University Press, Illinois/USA, 1964, s. 77

<sup>3</sup> E. T. Kirby, **Total Theatre/A Critical Anthology**, A Dutton Paperback, New York/USA, 1969, s. xxiii

<sup>4</sup> **A.g.e.** s. xxiii

<sup>5</sup> Marcel Raymond, **From Baudelaire to Surrealism**, Wittenborn, Schultz, New York/USA, 1950, s. 47

Tarihsel süreç içinde böyle bir gelişim yaşamış olan sembolizm, büyük natüralist oyun yazarı Henrik Johan Ibsen'in (1828-1906) özellikle ilk döneminde verdiği eserlerinde de kendini göstermiştir. Natüralizm ile sembolizmi oyunlarında iç içe kullanmayı başaran Ibsen'in sembolizm hakkındaki şu sözleri, kendisine çoğu zaman eserlerindeki sembolist tarza ilişkin yöneltmiş soruların daha mantıklı bir çerçeveye oturtulabilmesi açısından önemlidir:

*“Her önemli insan hem kendi kariyerinde hem de tarihle olan ilişkisi bağlamında semboliktir. Hayatın önemli fenomeninin sanatta yoğunlaştırılması teorisini yanlış anlayan kötü yazarlar ise bu sembolizmi bilinçli yapmaktadırlar. Bir eserde saklı bir biçimde bulunmasından ziyade sembolizm, bir dağdaki gümüş maden cevherinin sürekli gün ışığına sürüklenmesi gibi hayatın içindedir.”*<sup>6</sup>

Ibsen'in oyunlarındaki inanılabilirlik da izleyicilerin ya da okuyucuların, sahnedeki veya metindeki karakterleri kendilerinden birileri olarak görmeleri ve bu karakterlerin kendilerinden daha iyi ya da kötü olmadıklarına, sadece sıradan birer insan olduklarına inanmalarında gizlidir. Ibsen bunu gerçekçiliğe dayanarak sağlar ve toplumu sınıflara ayırarak eserlerinde sunmanın yerine daha türdeş bir biçimde kullanır. Fakat bu sınırlı durum -gerçeğin hayattaki bu kesinliği- aynı zamanda Ibsen'i kısıtlayan bir durum halini de almıştır. İşte bu noktada sembolizm, *“Ibsen için gerçekçi dramayı daha da derinleştirmek veya yükseltmek için kullanılan bir araç olarak devreye girmiştir.”*<sup>7</sup> Sembolist düşüncenin belirgin bir örneği olarak, Ibsen'in 1867 tarihinde yazmış olduğu *Peer Gynt* adlı eseri gösterilebilir. Ibsen bu oyunu “dramatik bir şiir” olarak yazmıştır ve sembolizmi, yazılı metnin arkasındaki bir müzik olarak, felsefi bir tartışmayı güçlendirmek, somut olaylara soyut bir hal vermek için kullanmıştır.

*Peer Gynt*'ü 40'lı yaşlarına doğru yazmış olan Ibsen hayatında yoksulluk ve başarısızlıklarla mücadele etmek zorunda kalmıştır. Varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Ibsen'in hayatındaki yoksulluğun en önemli nedeni şüphesiz babası Knud Ibsen'in iflası sonucu ailenin içine düştüğü maddi güçlüklerdir. Ibsen, sadece annesinin anlattıklarından bu varlıklı günler hakkında bir fikir canlandırabilir kafasında, *Peer Gynt* de aynı fikre annesi Ase'nin varlıklı Jon Gynt'in vermiş olduğu partileri kendisine anlatması sonucu sahip olmaktadır. Ayrıca gayr-i meşru bir çocuk olduğuna dair söylentilerin Ibsen'i çocukluk yıllarında etkilemiş olduğu yorumu da, onun hemen hemen tüm oyunlarında var olan gayr-i

---

<sup>6</sup> Michael Meyer, **Ibsen**, Penguin Literary Biographies, England/UK, 1985, s. 162

meşru çocuk ya da meşruluğu sorgulanan “*Peer Gynt*’teki Çirkin Çocuk, *Rosmersholm*’daki *Rebecca West*, *Yaban Ördeği*’ndeki *Hedvig*”<sup>8</sup> gibi çocuk karakterlerinin ışığında yapılabilir. *Peer Gynt*’te meşruluğu sorgulanan Çirkin Çocuğun aynı zamanda Ibsen’in geçirdiği zor yıllarla bir bağlantısı olduğu düşünülebilir. Ibsen’in oyunlarını İngilizce’ye kazandıran Peter Watts, yazarın oyunları üzerine yaptığı bir değerlendirmede, Ibsen’in yoksulluk içinde geçirdiği yıllarla ilgili şu yorumda bulunmuştur: “*Geçmişinde gelecek vaad eden üniversite öğrencilerine ettiği yardımlarla övünen fakat oğlunun doktor olması için gerekli eğitim parasına bile iflası nedeniyle artık sahip olamayan babası yüzünden Ibsen, doktor olma hayallerini gerçekleştirememiş ve bir eczanede çıraklık yaparak bu hayalini gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu çıraklık yılları altı sene sürmüş ve Ibsen kendine ait bir oda tutacak paraya bile sahip olamamış, eczacının küçük çocuklarıyla aynı odayı paylaşmak zorunda kalmıştır. Bu yalnızlığının içinde Ibsen kendisinden on yaş büyük bir hizmetçi kızla duygusal bir yakınlık kurmuş ve gelecek ondört yıl boyunca bu yakınlık sonucu olan çocuğun bakımını üstlenmiştir.*”<sup>9</sup> Bu bağlamda düşünüldüğünde Yeşilli Kadın’la birlikte oyunda görülen Çirkin Çocuğun Ibsen’in geçirmiş olduğu bu yıllarla ilgisi olduğu yorumu yapılabilir.

Her önemli insanın kendi kariyeri bağlamında sembolik olduğu ve sembolizmin hayatın bizzat içinde yer aldığı düşüncesinde olan Ibsen, bu düşüncesini *Peer Gynt*’te çizmiş olduğu “Jon Gynt” ve “Çirkin Çocuk” karakterleriyle sembolist bir tarzda işlemektedir.

*Peer Gynt*, sadece kendini düşünen, acı ve çalışmaktan kaçan tipik bir Norveç figürünü sembolize etmesinden dolayı, başta Norveç olmak üzere, tüm İskandinavya tarafından kabullenilmiştir Bu durum şüphesiz *Peer Gynt*’e ulusal bir kimlik kazandırmaktadır. Nitekim en milliyetçi Norveç şairlerinden biri olan Bjørnson bile\*\* *Peer Gynt* hakkında Ibsen’e övgü dolu sözler içeren bir mektup yazmıştı: “*Huysuzluğunu seviyorum. Seni silahlandıran cesaretini seviyorum. Kuvvetini seviyorum. -Bir hasta odasının kapalı havasından sonra gelen deniz kokusu gibi tüm düşüncelerimi kahkahaya çevirdi- ..bu bir aşk mektubu Ibsen! Sadece Norveçliler ne kadar iyi olduğunu görebilirler.*”<sup>10</sup> Ibsen de bu görüşteydi ve oyunun Norveç dışında ne kadar anlaşılabilceği konusunda şüpheler taşımaktaydı. *Peer Gynt*’ü Almanca’ya

<sup>7</sup> Samuel A. Weiss, **Drama In The Modern World / Plays and Essays**, D.C. Health and Company, 1964, Chicago/USA, s. 57

<sup>8</sup> Michael Meyer, **Ibsen**, Penguin Literary Biographies, England/UK, 1985, s. 35

<sup>9</sup> Henrik Ibsen, **A Doll’s House and Other Plays**, Translation: Peter Watts, Penguin Classics, England/UK, 1983 s. 7-8

\*\* *Peer Gynt*, Bjørnson’un eserlerinde çizmiş olmuş olduğu romantik karakterlerin tam tersi bir karakter olarak çizilmişti ve Norveç ulusuna yönelik yapılmış bir çeşit satir olarak da yorumlanabiliyordu.

<sup>10</sup> Michael Meyer, **Ibsen**, Penguin Literary Biographies, England/UK, 1985, s. 285

çeviren Ludwig Passarge'e, 19 Mayıs 1880 tarihinde yazmış olduğu mektubunda, "Tüm kitaplarım içinde, Peer Gynt, Norveç dışında anlaşılabilmesi en zor olanıdır... Siz de buradaki insanları ve kişiliklerini biliyorsunuz."<sup>11</sup> diyerek bu konudaki düşüncelerini belirtmiştir. Ibsen'in şüpheye varan bu düşünceleri, Peer Gynt'ün tüm uluslarca kabullenilmesi sonucunda asılsız şüpheler olarak kalmıştır. Daha ilerki bir tarihte (16 Haziran 1880) Passarge'e yazdığı başka bir mektupta Ibsen, Peer Gynt'ün "kişisel bir analiz" olduğuna açıklık getirmekte ve eklemektedir: "Kişisel olarak tecrübe edilmemiş olsa bile yazdığım her şey yaşadığım hayatla bağlantılıdır; her yeni eser benim ruhsal özgürlüğüme ve arınmama hizmet eden birer objedir; ait olduğu toplumun sorumluluklarını ve cezalarını paylaşan her insan gibi."<sup>12</sup>

Ibsen'in Peer Gynt'te zaman ve mekanda özgürce hareket etmesinden daha önemli olan şey, gerçek ile fantezi, bilinç ile bilinçaltı arasındaki sınırları yok saymasıdır. Oyunun en önemli sahnesi olan son sahnede Ibsen'in yaşlı bir adamın ülkesine ve aynı zamanda gençlik aşkına dönmesi gibi bir son planlamadığı açıktır. Böyle bir son Ibsen'e göre gayet sıradan ve duygusal bir son olacak ve oyuna yöneltilebilecek eleştirileri destekleyecekti. Peer Gynt'teki simbolist düşüncenin derinine inildiğinde ise, Peer'in 4. Sahne'nin sonundaki ya da 5. Sahne'nin başındaki deniz kazasında tımarhanede ölmüş olabileceği ve 5. Sahne'nin hemen hemen tümünün Peer'in ölüm anında ya da ruhunun Araf'ta başıboş dolaşması anında geçmiş yaşamının gözlerinin önünden geçişini yansıttığı düşünülebilir. Bu noktada oyun özellikle Dökmeci'nin sahneye girmesiyle ve Peer'ün karşısına her yolağzında çıkması anında bir bakıma Everyman (İnsanoğlu İbret Oyunu) şekline bürünür. Everyman oyununun kısa bir özetinin hatırlanması, Peer Gynt'ün bu sahnesinin daha iyi alımlanmasında yardımcı olacaktır:

"İnsanoğlu'nun (Everyman) kendisine karşı düşüncesiz olduğuna inanan Tanrı; İnsanoğlu ölmeden önce onu yanına çağırması için ona Ölüm'ü yollar: İnsanoğlu'nun yanında Hesap Kitapları'nı getirmesi şartı vardır. İnsanoğlu; Arkadaşlar'ını, Düşmanlar'ını ve Kazançlar'ını yanında götürebilme şansının kendisine verilmesi için yalvarır. Hepsi, İnsanoğlu'nu reddederler sadece İyi Eylemler'i ise hem ölüm anında hem de ölümden sonra İnsanoğlu'nun yanına durmaya isteklidirler. İnsanoğlu, günahlarını itiraf eder, son dini törenini yapar ve mezarına doğru ölmek için sürünür. Bunun üzerine Cennet'te -Her

---

<sup>11</sup> A.g.e. s. 290

<sup>12</sup> A.g.e. s. 291

*İnsanoğlu'nun ruhunun olması gerektiği yerde- bir Melek 'büyük bir mutluluk ve melodi'yi yüksek sesle söylemeye başlar.*"<sup>13</sup>

Oyunun bu bölümünde Peer, Dökmeci'nin kendisinden istediğini gerçekleştirebilmek için, aynı İnsanoğlu gibi teker teker İhtiyar (Eski Dovre Kralı), Zayıf Adam ve Solveig'e başvurur. İhtiyar ile Zayıf Adam, Peer'i reddederken, Solveig ise Peer'in kurtuluşunu sağlaması, İyi Eylemler'in İnsanoğlu'nu ölüm anında bile yalnız bırakmayışını anımsatmaktadır.

Ibsen'in sembolist estetikle örtüşen oyunu *Peer Gynt*, bilinçaltının gücünü, hayaller ve kabusların arkasındaki gerçekliği, çağdaşlarının gerçek olarak yorumlamadığı "üstün gerçekliği" anlatması bakımından uzun süreli bir keşif niteliği taşımaktadır.

Francis Bull, oyunla ilgili bir yazısında, "*Peer Gynt'teki doğanın şeytani güçleri oyunda; insanın içinde saklı olan ve bilincini ele geçirerek hareketlerini domine edecek gizli şeytani sembolize etmektedir...şeytani içgüdüleri ve istekleri insanın hükmedicisi konumuna gelir ve bu gizli güçler insanın kendisinden korkmasını sağlar.*"<sup>14</sup> yorumunda bulunmaktadır.

Sonuç olarak, Ibsen'in sahnelemekten ziyade kendi hayal gücüne özel bir tiyatro için yazdığı *Peer Gynt*'ü, sembolist estetikle bezenmiş, ilahi amaç ile gizli tutkular arasındaki bir mücadele, insanın içindeki egoizmin bir cin ya da bir hayvan şekline bürünmesi anında yaşananların dramatik bir şiir biçimindeki anlatısıdır.

Ibsen'in sembolist düşüncesi son dönem oyunlarından olan "*Yapı Ustası Solness*"te (1892) de açık bir biçimde kendini göstermektedir. Yalnız bu oyundaki sembolist düşünce, Ibsen'in hayatı ve oyunları göz önünde bulundurulduğunda otobiyografik bir sembolizm şekline bürünmüştür. Solness'in inşa ettiği kiliseler Ibsen'in ilk dönemki romantik oyunlarını, insanlar için yaptığı evler "*Ibsen dramaturjisinin toplumsal gelişim için anahtar olarak öngördüğü aile*"<sup>15</sup> kavramının tartışıldığı sosyal dramalarını, havada kaleler şeklini alan büyük çatılı evler Ibsen'in tinsel dramalarını insanlığın metafiziksel boyutu çerçevesinde yansıtır. Solness'in kendisini bir "mimar" yerine bir "yapı ustası" olarak tanımlaması, sistematik bir eğitim almamış olması, her öğrendiğini kendi çabalarıyla öğrenmiş olması ise bizzat Ibsen'in kendi hayatının bir sembolüdür. Çünkü Ibsen, sistematik olmayan bir çalışma

<sup>13</sup> T. S. Eliot, **Murder In The Cathedral**, Faber Paperbacks, England/UK, 1981 s. 145

<sup>14</sup> Michael Meyer, **Ibsen**, Penguin Literary Biographies, England/UK, 1985, s. 290

<sup>15</sup> Christopher Innes, **Modern British Drama 1890-1990**, Cambridge University Press, England/UK, 1995, s. 135



biçimine sahipti ve Solness de Ibsen gibi belirli bir eğitimden -her ne kadar bunu istediye de- geçememişti.

Ibsen'in gerek *Peer Gynt*'ü, gerekse *Yapı Ustası Solness*'i yazdığı dönemlerde sembolizm üzerine söylediği sözlerde belirgin bir tutarlılık olması da Ibsen'in hayatında ve fikirlerindeki duruşunun da bu denli bir tutarlılık içinde olduğunun göstergesidir.

*Peer Gynt*, total tiyatro bağlamında düşünüldüğünde ise bu tanımın belirgin bir örneği olarak nitelendirilebilir. *Peer Gynt*'ün XVIII. yüzyıl ya da XIX. yüzyıl başında Gudbrandsdal'de yaşamış gerçek bir kişilik olduğu göz önünde bulundurulduğunda ve bölge halkı arasında hala (*Peer Gynt*'ün yazıldığı yıllarda) bilinmesinden dolayı, tam anlamıyla olmasa da, kısmen çıkış noktasını bir mitem alması nedeniyle Wagner'in total tiyatrosuyla benzeşme göstermektedir. Wagner de çıkış noktasını mitlerden almış ve bu mitleri izleyicinin dikkatini çekebilecek bir unsur olarak kullanmıştır. Her ne kadar Wagner'den çok farklı tema ve amaçları çıkış noktası alıyorsa da,<sup>\*\*\*</sup> Ibsen de o dönemde halk arasında hala ünlü olan bir kişinin hikayesinden yola çıkarak izleyicinin dikkatini çekmeyi başarmıştır. *Peer Gynt*'ün genelinde toplam kırk sahne kullanıldığı düşünülürse ve de bu sahnelerin müzik<sup>\*\*\*\*</sup> ve resmin yanı sıra yazınsal unsur da barındırması göz önüne alınırsa bu yapıtın bütüncül bir sanat yapıtı olduğu görüşüne varılabilir.

*Peer Gynt*, sembolist estetikle örtüşen başka bir oyun olan ve Johan August Strindberg (1849-1912) tarafından 1902 tarihinde yazılmış olan *Rüya Oyunu* adlı oyunun da "ata"sı sayılmaktadır.

Sanatçılar ve entellüektellerin din ve bilim alanında çalışmalar yaptığı, uzun süredir kurulu mevcut düzenin gelişmekte olan feminizm tarafından sorgulandığı ve cinsel özgürlüğe doğru ilerleyen bir baskı duygusunun gelişmesine olanak tanıyan modern tarihin kuşkusuz en durağan döneminde yaşamış olan Strindberg'in döneminde sosyal eşitlik hala devam eden bir sorundu ve bu sorun, sanatçının yaşamında belirli şekillerde kendini göstermişti. XIX. yüzyılın sonundan itibaren gelişen Alman askeri gücünün de etkisiyle Strindberg'in anti-militarist ve evrensel tavrı daha belirgin bir hal aldıysa da oyunları genel sorunlar için birer tartışma ortamı değildi. Evrenselliği insan aklıyla birlikte ele alan Strindberg, zekanın, sınırların ve hislerin oyun yazarıydı.

---

<sup>\*\*\*</sup> Burada özellikle belirtilmesi gerekir ki, Ibsen'den farklı olarak Wagner mitleri ulusal bir bilinç uyandırma amacıyla kullanmıştır.

<sup>\*\*\*\*</sup> En azından yazılı metnin müzik unsuru barındırdığı *Peer*'in lut çalarak söylemiş olduğu şarkıdan anlaşılabilir.

Strindberg, kuşkusuz en görkemli eserlerini akli bir bunalım geçirmiş olduğu “Inferno Dönemi”nden sonra (1897) vermiştir. Bu dönemde geçirdiği tecrübeler Strindberg’in eserlerine de yansımıştır ve eserlerinin etkileri XX. yüzyılın dramatik ve teatral formlarında da kendisini göstermiştir. Strindberg, tiyatrosunun biçiminin kendi hayalgücünün diktelerini izleyerek oluşmasını istemişti. *Rüya Oyunu* da *Peer Gynt* gibi, episodik bir anlatım biçimi ile çok çeşitli sahnelerden oluşmaktaydı. Bu eserdeki Tanrı Kızı Agnes de *Peer* gibi gerçek ve fantazi arasında gidip gelen bir çeşit “yolculuk” yapmaktadır.

XX. yüzyılın başlarında gelişmeye başlayan sinemanın ve beraberinde getirdiği yeni tekniklerin de Strindberg’in *Rüya Oyunu*’nu yazarken kullandığı yeni biçimin köklerini taşıdığı görülmektedir. Sık sık sinemaya giden Strindberg’in, filmleri, “*Tiyatroya oranla eğlence sanatının daha ‘demokratik’ bir biçimi*”<sup>16</sup> olarak yorumlaması da bu noktada önemlidir. Strindberg, sinemanın bu anti-natüralistik biçimi ile birlikte film yapımı ve yavaş çekim gibi tekniklerle de bu dönemde tanışmıştır. Bu yeni biçimler ve dramatik ritimdeki farklılıkların etkisi önce *Rüya Oyunu*’nda, daha sonra da *Hayaletler Sonatı*’nda (1907) kendini göstermiştir.

Strindberg, kurduğu kişisel tiyatrosunda bu etkileri uygulamaya geçirmeye çalışmıştır. Aklında mümkün olabilecek her türlü teatral uygulamayı en ince detayına kadar düşünmüş, diğer ülkelerdeki sahneleme tarihi ile teatral deneyimler üzerine makaleler okuyarak kişisel tiyatrosundaki sahneleme ve oyunculara yaklaşım yönünde önemli çalışmalarda bulunmuştur. Strindberg, özellikle de Alman sahnelemesinin yeniliklerine hayranlık duymuş, Adolphe Appia ile Edward Gordon Craig’in sahne düzeni üzerine geliştirdiği teorilerle tanışmıştır. Strindberg’in bu araştırmaları, kendi tiyatrosunun yapıtlarının adaptasyonu sürecinde dahice öneriler sunmasıyla meyvasını vermiştir.

“*Aktörlerin egemen olduğu tiyatroya karşı çıkan, yeni bir teatral sanatın ancak yönetmenin hayalgücünün tüm kontrolü elinde bulundurması sonucu gerçekleşeceğini açıklayan Gordon Craig’in*”<sup>17</sup> bu tezleri, Strindberg’in oyunculara yaklaşımında farklı bir biçimde de olsa kendisini göstermektedir. *Baba* adlı oyunun hazırlık aşamasında Strindberg, sessizce aktörleri izleyerek ve dinleyerek, onlarla birebir konuşarak, gerektiğinde küçük yorumlar ve tavsiyeler yazarak, oyuncuların negatif eleştirilerini ya da yönetmenin oyuncunun kavramasını beklediği şeyleri kavrayamadığı anda içine düştükleri zor duruma karşı çok

<sup>16</sup> Margery Morgan, **August Strindberg**, MacMillan Modern Dramatists, Hong Kong, 1985, s. 73

<sup>17</sup> **A.g.e.** s. 80

duyarlı bir tutum içine girmiştir. Strindberg'in oyuncularla ilgili şu sözleri bu tutumu açık bir şekilde ifade etmektedir: “Aktörlerin çoğu zaman yönetmenin onlara söylediğini tam olarak anlamayan bir uyurgezer gibi kendinde olmayarak davrandıklarından şüpheleniyorum. Sonuçta yönetmen isteğinden vazgeçmeli ve durumu oyuncunun hislerinin doğrultusuna bırakmalıdır. Oyuncuya işinde mümkün olabildiğince özgürlük tanıyın aksi halde hayatı boyunca bir öğrenci olarak kalacaktır.”<sup>18</sup>

Strindberg'in *Rüya Oyunu*'nun kısa önsözünde yöntem anlayışına dair yazdıkları ilgi çekicidir: “Yazar, kopuk ama görünüşte mantıklı olan düş biçimini taklit etmeyi denemiştir. Her şey olabilir; her şey olası ve olanaklıdır. Zaman ve uzamın varlığı yoktur. Önemli bir gerçeklik art alanı önünde imgelem, anıların, yaşantıların, özgür fantazilerin, anlamsızlıkların ve doğaçlamaların bir karışımından yeni biçimler tasarlayıp işler.”<sup>19</sup>

*Rüya Oyunu*'nda bazı kompozisyon katmanlarının ayırdayına varılmaktadır. Oyunu yazma aşamasında Strindberg, çeşitli temaları gösteren üç değişik başlık kullanmıştır: Tutuklular, Çıkmaz Drama ve Yükselen Kule. Gerçekten de Strindberg'in en azından iki farklı kurguyu ayrı kompozisyonlar halinde beraberce kullanıldığı görülmektedir. Oyunun bitmiş halindeki tiyatrunun arka planındaki sahneler bu başlıkların ilkinde, ikinci başlık ise masal kalesine ve bu kalenin oyunun geri kalan kısmını oluşturan rüyaların dile getirilişine karşılık gelmektedir. *Rüya Oyunu*, orijinal haliyle 1901 tarihinde tamamlanmıştır. Strindberg, oyununa bir prolog ekleyerek farklı bir biçimde oyunun dengesini sağlamıştır. Bu prolog, Tanrı Indra ile kızının dünyaya yukarıdan baktıkları sırada aralarında geçen diyalogdan oluşmaktadır. Babası kızını Hristiyan geleneğinde, Tanrı'nın oğlunu yolladığı gibi insanların arasına yollar. Strindberg'in bu prolog ile amaçladığı ise muhtemelen, yeni oluşturmakta olduğu tekniğini izleyicinin daha kolay anlamasına yardımcı olmak ve onda bir güven duygusu uyandırmaktır.

Strindberg'in *Rüya Oyunu* adlı eseri izleyiciyi önceden bilinmeyen, belirli bir izahı ve özel karakterleri olmayan, mantığa aykırı hareket eden bir havaya sokmaktadır. İzleyici, oyundaki karakterlerle bir özdeşleşme yoluna gitmek yerine oyunu kendi anlamı içinde kavramak zorunluluğundadır. Aksiyonun doruğa tırmandığı noktada bir kapı hayatın anlamını ortaya çıkarmak için açılır, fakat arkasında hiçbir şey yoktur. Oyundaki bu sembol eserin genel uyumsuzluğuyla örtüşür gibi görünmekteyse de prolog kısmı ile çelişmektedir.

---

<sup>18</sup> A.g.e. s. 82-83

Oyunun fonunda çiçek açmış dev hatmi çiçeklerinden bir orman vardır. Ormanın çevresinde bir şatonun yaldızlı damı ve damın bir tacı andıran krizantemden olan tepesi görülür. Bir kız babasına bu şatonun senede ne kadar büyüdüğünü sorar ve babası da bu sorunun karşısında şaşkınlığını bir an için gösterse bile hızlıca işaretini verir ve kızın kendini kaptırabileceği bir fantazi doğaçlar:

*“KIZ: Şato durmadan gelişip boy atıyor...Geçen yıldan bu yana ne kadar boylandı, görüyor musun?”*

*CAMCI: (Kendi kendine) Bu şatoyu hiç görmemiştim...Bir şatonun boy attığını da hiç görmüş değilim...(Tam bir inançla, Kız'a) Evet, iki arşın uzamış, ama gübrelemişler de ondan olacak...Hem iyice dikkat edersen güneşe bakan kanadın filizlendiğini fark edersin”.*<sup>20</sup>

Bu, prologdaki kızdır ve oyun boyunca bu muğlak durumu sürer. Prologda sadece “KIZ” olarak görünen bu karakter, oyunun prolog kısmından sonra “Agnes” kimliğine bürünür. Bu kız, alışıldık mizaçta bir kadın karakter değildir. Bir kurtarıcı değil, sadece aksiyon sırasında aniden tuzağa düşmüş, olup bitenleri kimi zaman uzaktan izleyen, kimi zaman bir sevgili, kimi zamansa ev kadını, anne gibi rolden role giren sempatik bir gözlemcidir ve bu noktada Agnes’in bir hayat figürü olarak görülmesi de olasıdır. Bu sempatik gözlemcinin dünyadaki yolculuğu oyunun sürekliliğini sağlamaktadır.

Kız gibi, oyunun fiziksel perspektifleri de belirsiz olarak çizilmiştir. KIZ’ı oynayacak aktristin yetişkin olması gereklidir. Zira KIZ’ın boyu Camcı’nın boyuyla bir uyumsuzluk göstermektedir fakat dev hatmi çiçeklerinden oluşan orman KIZ’ın boyunu kısaltmaktadır. Agnes’in isteği şatoya girmek ve tutukluyu kurtarmaktır, oyun da bu düşüncenin çerçevesinde gelişir. Boş bir odada oturan, kılıcını masaya vurarak asker üniforması giymiş küçük bir çocuğu andıran Albay, adaletsizlikten yakınırken bu yakınmasına cevap bir sonraki sahnede gecikmeden gelir. Albay’ın annesi ve babası, onun kardeşinden *İsviçreli Robinson Kitabı*’nı sakladığını ve onun yüzünden kardeşinin o kitabı kaybetmekle suçlandığını hatırlatırlar. Bu kitap, artık yetişkin birer insan olmuş oyun kişilerinin çocukluklarına gönderme yapan bir semboldür. Bu iki tanıtım sahnesi, anlama eylemi esnasında çocukluklarını yaşayan erkek ve kadının kişiliklerinin belirlenmesinde, hafıza ve bilincin ne ölçüde önemli bir rol oynadığını göstermektedir.

<sup>19</sup> Oscar G. Brockett’dan aktaran Aysin Candan, **20. Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 71

<sup>20</sup> August Strindberg, **Seçilmiş Oyunlar-1**, Çevirenler: A. Turan Oflazoğlu, Aziz Çalışlar, Afif Obay, Adam Yayınları, İstanbul, 1982, s. 147

Oyunun bu açılışı ile Strindberg, izleyicisini, müzik dinlendiği andaki gibi bilincin ötesinde sürüklenen, özgür bir fantazi oyununu algılamaya davet eder. Strindberg bu amacına uygun olarak, açıkça tanımlanmış ama birbirinden ayrı hikayelere başvurur. Bu hikayeler çeşitli motifler halinde, bir sürü karakterin çeşitli çerçevelerde kaleydeskop biçiminde akışıyla sunulmaktadır. Anton Kaes'e göre *Rüya Oyunu*, “*symbolist estetik geleneğine kökten bağlıdır.*”<sup>21</sup>

*Rüya Oyunu*'nun büyük alanı çelişkili davranışlar içerdiği gibi, üzüntü ile sevinç, umut ile hayal kırıklığı, aşk ile kıskançlık gibi tezatlı duygular da barındırmaktadır. Her ne kadar hayatın uyandırdığı hakim his karamsarlık ise de merhamet insanoğlunun önündeki acı verici kaderden kurtulması için var olan tek çözümdür. Oyunda satir de vardır. Çalışmaktan sefa sürmeye vakitleri olmayan kömür işçilerinin, yanı başlarında bulunan ve Agnes'in ilk anda cennet olarak nitelendirdiği altın kumsal karşısındaki çelişkili durumları, bu adaletsizliğe karşı izleyicide şu radikal kararın belirginleşmesine neden olur: “*Bıçakları çıkarıp bu bozuk vücudu ameliyat etmenin zamanıdır.*”<sup>22</sup> Avukat'ın ise bu konudaki yorumu şu şekildedir:

“*AVUKAT: Yaparlar, yapmaz olurlar mı! Ama bütün ıslahatçılar soluğu ya hapishanede alır ya da tımarhanede!*”<sup>23</sup>

Avukat, reformcuları hapse atan kişilerin saygıdeğer insanlar, reformcuların tımarhaneye atılmalarının da bizzat kendi mücadelelerindeki umutsuzluk olduğu görüşündedir. Aksiyonun yükseldiği anda oyun başarılı sahneler vasıtasıyla yükselen kuleye tekrar dönerken, karakterler, halleri ve motifleri ile oyunun önemli noktalarının yinelenmesini sağlamaktadır, ki bu durum oyuna bir tekrar getirmez. Sadece karakterlerin hal ve tavırlarının daha iyi anlaşılmasını sağlar.

Agnes'e yolculuğunun değişik safhalarında eşlik eden üç erkek karakter vardır, Albay, Avukat ve de Şair. Fakat bu noktada Agnes'in yolculuğuna Camcı ile başladığı hatırlanırsa oyunun prologla neden çeliştiği konusu daha da açık bir biçim almış olur. Bir okul çocuğu, aşık ve okul müdürü kimliğindeki Albay, insanoğlunun ürkütücü günahlarını yüklenerek bir günah keçisi olarak nitelenen ve defne ağacı yaprakları yerine dikenlerle taçlandırılan Avukat ve Şair'in hayal gücü... Albay sahnede diğer üç ana eril karaktere göre çeşitli episodlar vasıtasıyla daha sık görünür; oyunun dramatik temasının yoğunluğuna ulaştığı nokta ise

<sup>21</sup> Margery Morgan, **August Strindberg**, MacMillan Modern Dramatists, Hong Kong, 1985, s. 124

<sup>22</sup> A.g.e. s. 125

<sup>23</sup> August Strindberg, **Seçilmiş Oyunlar-1**, Çevirenler: A. Turan Oflazoğlu, Aziz Çalışlar, Afif Obay, Adam Yayınları, İstanbul, 1982, s. 200

şüphesiz Avukat'ın dinsel mezuniyet törenini reddettiği bölümüdür. Sıkıştırılmış düzeniyle Avukat ve Agnes arasındaki evlilikten ibaret olan imtihanın yanı sıra Fingal'ın mağarasında Şair ve Agnes arasında geçen şiirsel diyalogta oyunun genel havası tersine döner ve bu durum da şiirin gerçek ve hayal ile olan ilişkisinin göstergesidir.

Objenin herhangi bir resme dayalı gerçekçi bir setten ayrılması ancak bir sembol yardımıyla sağlanabilir. Strindberg'in bu draması dünyanın antik metaforu olan tiyatroya sadece dolaylı bir yaklaşım getirmektedir. Strindberg hayatın acı perspektiflerini mümkün olabilecek en direkt ve gerçekçi bir biçimde vermektedir. Hayatın hızlıca akıp geçmesi ağaçtan düşen yapraklar ve Albay'daki değişikliklerle (yaşlanması, saçlarının grileşmesi, taşıdığı güllerin solması ve sadece ölü sapsularının kalması gibi) sembolize edilmektedir. Daha sonra düş gücü durumdan intikamını alır ve teatral illüzyonu kullanarak doğanın geçirdiği bu evrimi ters yüz ederek tekrar eski haline döndürür

*Rüya Oyunu*'nun, çıkış noktasını Wagner'de bulan total tiyatrodan belirgin bir şekilde ayrıldığı gözlemlenir. Wagner mitsel öğelerle tekrarlanan nağmeleri izleyicinin dikkatini çekip müziğe kavramsal değerler kazandırarak sahne üzerinde bir bütünlük yaratırken, Strindberg mantık ile öyküsel anlatımı senfonik bir biçimde eriterek kendi total tiyatro anlayışını oluşturmuştur. Wagner'in total tiyatro anlayışında mit izleyicinin dikkatini oyun üzerinde toplamak için gerekli bir öge olarak kullanılırken Strindberg, *Rüya Oyunu*'nun başına eklemiş olduğu prolog yardımı ile izleyicinin oyunu anlamasına yardımcı olmaktadır. Oyunun bütünündeki sahnelerde kullanılan müzik ile beraberinde Şair'in kullandığı yazınsal dil, *Rüya Oyunu*'nun bütüncül bir sanat yapıtı olduğunun belirgin göstergeleri arasında sayılabilir. *Rüya Oyunu* bu açıdan düşünüldüğünde ise farklı bir total tiyatro formu olarak tarihteki yerini almıştır.

Strindberg'in XX. yüzyıldaki gelişmelerden çok önce tiyatronun nasıl bir biçim alacağı hakkındaki görüşleri işbirliğinin sınırlarını ortadan kaldırmıştır. Strindberg'in bu görüşlerinin arkasında bir kompozitör olarak Strindberg'in pek de beğenmediği Wagner'in geniş alana yayılmış hızlı ve doğal manzaralı tiyatrosu vardır. Her ne kadar Strindberg'in görüşlerinin Wagner'in kuramlarından bir etkilenim şeklinde yorumu yapılabilecekse August Strindberg'in önceden görmüş olduğu teatral olasılıklar, Brecht'in XX. yüzyılda tiyatrodaki yapacağı devrime kadar uzanmaktadır.

## KAYNAKÇA

- BERTOCCI, Angelo Philip (1964), **From Symbolism to Baudelaire**, Southern Illinois University Press, 1964, Illinois/USA
- CANDAN, Aşın (2003), **20. Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2003, İstanbul
- ELIOT, T. S. (1981), **Murder In The Cathedral**, Faber Paperbacks, 1981, England/UK
- IBSEN, Henrik (1983), **A Doll's House and Other Plays / Translated by Peter Watts**, Penguin Classics, Penguin Books, 1983, England/UK
- IBSEN, Henrik (1973), **Master Builder and Other Plays / Translated by Peter Watts**, Penguin Classics, Penguin Books, 1973, England/UK
- IBSEN, Henrik (1974), **Peer Gynt / Translated by Peter Watts**, Penguin Classics, Penguin Books, 1974, England/UK
- INNES, Christopher (1995), **Modern British Drama 1890-1990**, Cambridge University Press, 1995, England/UK
- KIRBY, E.T. (1969), **Total Theatre / A Critical Anthology**, A Dutton Paperback, 1969, New York/USA
- MEYER, Michael (1985), **Ibsen**, Penguin Literary Biographies, Penguin Books, 1985, England/UK
- MORGAN, Margery (1985), **August Strindberg**, Macmillan Modern Dramatists, 1985, Hong Kong
- RAYMOND, Marcel (1950), **From Baudelaire to Surrealism**, Wittenborn Schultz, New York/USA
- STRINDBERG, August (1982), **Seçilmiş Oyunlar-1**, Çevirenler: A. Turan Oflazoğlu, Aziz Çalışlar, Afif Obay, Adam Yayınları, 1982, İstanbul
- WEISS, Samuel A. (1964), **Drama In The Modern World / Plays and Essays**, D.C. Health and Company, 1964, Chicago/USA

## **Abstract**

*This article entitled “Evident Examples of The Total Theatre Perceptive: ‘Peer Gynt’ and ‘A Dream Play’ ” investigates the concept of total theatre in the light of the historical process which has influenced it including the plays of Henrik Ibsen and August Strindberg. It focuses on how Ibsen, mostly celebrated as one of the influential naturalist playwrights, used symbolism in one of his earlier plays; “Peer Gynt”. Furthermore, with a brief glance at one of his latest plays; “The Master Builder Solness”, the article aims at revealing what symbolism meant for Ibsen during his career as a dramatist. This essay also aims at analyzing the theories which August Strindberg developed based on the relationship of the director and the actor. Moreover, with the dramaturgic analysis of “A Dream Play” his use of symbolism is being evaluated from various angles. Aside from these, the text aims at concentrating on the concept of Richard Wagner’s total theatre as traced in the two plays; “Peer Gynt” and “A Dream Play” of Henrik Ibsen and August Strindberg.*