

AVANGART'TAN ÇAĞDAŞ'A: TİYATRO VE UZAM*

Sevcan AKINCI**

Öz

*Bir iletişim sanatı olan tiyatronun, günümüz seyircisi ile olan iletişim problemi çağdaş eleştirinin en temel konularından birisidir. Antik Yunan'da sanat jörmü kazanan tiyatro sanatı, yüzyıllar içinde giderek edebiyata (yazılı metne) bağımlı hale gelmiş, seyirciyi dördüncü duvar sayıntısının gerisinde, salt sunum için yapılan temsilin pasif izleyeni haline getirmiştir. Dramatik, gelenekselleşmiş tiyatronun metin egemen ve illüzyona dayalı tiyatro anlayışı, 19.yüzyıl sonlarından başlayarak sorgulanmaya başlanmış, 20.yüzyılın ilk yarısında Avangart (öncü¹) akımlarda, sonraki Politik Tiyatro çalışmalarında, 1960 sonrası deneysel arayışlarda ve çağdaş tiyatro biçimlerinde somut önerilerle yeni biçimler denenmiştir. Bu sorgulanılan ritüellerden de yola çıkarak, performans metninin kullanıldığı, doğaçlamanın ve seyirci katılımının önemsendiği, oyuncunun araç durumundan yaratıcı durumuna geçtiği disiplinlerarası bir **SPACE** alanına yerini bırakmıştır. Bu makale; tiyatroyu ritüellerdeki gibi yaşama dolaysız yaklaşımını hedefleyen Tarihsel Avangartların yöneldikleri sahneleme ve **mekan** anlayışları ve tiyatroya kaybettiği iletişim işlevini yeniden kazandırmada önemli örnekler sunan çağdaş uygulamalardaki karşılıkları ile ilgilidir.*

Communication problem between the theatre, an art of communication, and today's theatre audience is one of the main topics of contemporary critic. The art of theatre, which attained an art form in Ancient Greek, has become increasingly dependent on literary (written) text throughout the centuries. Behind the fourth wall, audiences have become passive spectators of representation. The theatrical understanding of the dramatic, conventional theatre; based on the text and illusion started to be interrogated at the end of the 19th century. The new forms were then applied with actual suggestions in Avant-garde movements in the first half of the 20th century. Furthermore it was also present in the studies of the Political Theatre and in experimental searches after the 1960s within contemporary theatre forms. These interrogations have been replaced with an interdisciplinary form of art, understanding of rituals; in which the performance text is used and the importance of improvisation and the participation of the audience is regarded, and the actor converts from being a tool, to a creator. This article involves contemporary theatre works and today's practices that offer crucial examples in restoring the communication function lost to the theatre. In addition, with the advantages aimed at approaching life as in the rituals, the staging of the dramatic theatre outside the scene codes, and the understanding of space.

Key Words: Audience, theatre, space, avant-garde, ritual, interdisciplinary.

* Bu makale yazarın yayınlanmamış doktora tezinden hazırlanmıştır

**Öncü Hürriyet Ünlüleri, Sorunlu Dersler Koordinatörleri, sü-başlıta ve kims@hacettepe.edu.tr'deki avangart (Türk Dil Kurumu).

GİRİŞ

İletişim, araç ve yöntemleri farklı olsa da şüphesiz tüm sanat formları için gereklidir ve sanatçı sanatı aracılığıyla insanlarla bir iletişim içindedir. Sahne Sanatlarına özgü olan ve diğer sanatlarda olmayan, üreten ve tüketenin aynı anda ve aynı ortamda bulunması, bu sanata özgü daha da özel bir durum oluşturmaktadır.

Tiyatro'nun kaynağı kabul edilen ritüellerde bir seyirci/oyuncu ayrımı yoktu. Daha da önemlisi, mekan sınırlaması yoktu ve her yer sahneydi. Antik Yunan'da politik nedenlerle kentlere taşınan tiyatro burada bir sanat formuna ulaşmış ve ilk kez sahne ve seyir alanı kesin bir biçimde birbirinden ayrılmıştır. Rönesans Tiyatrosu'nda ise, tiyatro kapalı yapıların içine girmiş ve çerçeve sahnesi olan tiyatro binaları inşa edilerek sahne ve seyir alanı arasındaki ayırım düz bir bağlantı çizgisine indirgenmiştir. Bu durum, seyirciyi daha da edilgenleştirerek yanılsamayı artırmıştır. Rönesans'dan bu yana tiyatronun kaynağındaki -dolaysız ve aracısız- olan seyirci/oyuncu iletişimini kaybederek başka bir iletişim biçimine, bir metnin sahneye aktarılması formatına dönüşmesi çağdaş tiyatronun en büyük eleştirisi konularından birini oluşturmaktadır.

Oyun/mekan ilişkisindeki ilk sorgulamalar, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Richard Wagner ile başlamış, yirminci yüzyıl başındaki Tarihsel Avangart (Öncü)'lerle devam etmiştir. Wagner, seyirciyi dördüncü duvar sayıntısının gerisine alarak, seyir alanındaki ışıkları karartarak, 'mistik körfez' olarak tanımladığı sahne ve seyirci ünitesi arasındaki derinliği (orquestra çukuru) büyüterek, gerçekçi sahnelemeleri için illüzyonu yoğunlaştırmış ve seyirciyi pasifize etmiştir.

Akıncı (2008)'ya göre, geliştirdiği birleşik sanat eseri kavramı (Gesamkunstwerk) ile, estetik bütüncül tiyatrosunda kesin ve eksiksiz bir illüzyon hedefleyen Wagner'in aksine, 1909-1930 yılları arasında Tarihsel Avangart'lar, yani Gelecekçilik (Fütürizm), Dışavurumculuk (Ekspresyonizm), Dadaizm ve Gerçeküstücülük (Sürrealizm) sanat akımları, sanat ve yaşam arasındaki ilişkiyi yeniden düzenlemeye girişerek, sanatla yaşamı özdeş kılmak istemişlerdir. Oyuncu/seyirci etkileşimi ve mekan/sahne tasarımlarını sorgulayan Tarihsel Avangart'lar, Epik-diyalektik Tiyatro'nun, Deneysel

Tiyatro (Gösterim Sanatı, Kültürlerarası arayışlar, Öteki/Alternatif Tiyatro) hareketlerinin ve günümüz çağdaş tiyatro uygulamalarının ve modern sonrası alternatif gösterim sanatlarının asal dayanağını oluşturmuştur.

TARİHSEL AVANGART VE ÇAĞDAŞ TİYATRODA UZAM

Kuramcı Peter Bürger, yirminci yüzyıla damga vuran avangart sanatında 1909-1930 tarihleri arasında 'Tarihsel Avangart' dönem olarak sınıflandırır. (Güllü: 2007). Bu dönemin belli başlı akımları; Gelecekçilik, Dışavurumculuk, Dada ve Gerçeküstücülük'tür. Bu sanat akımlarının en önemli özelliği, daha önceki sanat akımlarında olduğu gibi, hiçbirinin bir önceki akıma tepki olarak ortaya çıkmamış olmalarıdır. Bu nedenle; birbirlerinden çok farklı felsefeye dayanmış olsalar da, farklı sanatsal araçlar ve paradigmalarda² yola çıksalar da, geleneksel olanın reddi, gerçekçiliğe ve doğalcılığa biçimsel olarak savaş açmaları, illüzyonu kırmaları, eşzamanlılık, rastlantısallık ve sanatı yaşama yaklaşırma çabaları gibi ortak noktalara sahiptirler.

Çağlar boyunca algılanış biçimindeki farka dayalı olarak, gerçeğin 'ne olduğu' ve 'nasıl yansıtılacağı' konuları sanatta temel sorunsal olmuştur. Sanat akımları kendi döneminin toplumsal, kültürel ve siyasal koşullarıyla etkileşimli olduğu için, ortaya çıktığı zaman ve mekandan bağımsız değerlendirilmeleri mümkün değildir. Bu nedenle 19. yüzyıl sonlarından itibaren Avrupa'daki siyasal olaylar, bilimsel buluşlar ve teknolojik gelişmeler 20. yüzyıl sanat ve felsefesinin temelini oluşturmuş ve teknik çağa özgü yeni bir kültürün doğmasına neden olmuştur. Yeni dünyaya özgü olan düşüncenin en belirgin özelliği ise; duyularla algılanan dünyanın sınırlarının kırılarak soyut bir düzeyde işlenmesidir.

20.yüzyıl yazarı gördüğü ya da yaşadığı gerçekleri olduğu gibi gösteren bir yansıtmacı değildir. Yaşadığı her şeyi bozan, çarpıtan, değişik açılardan çeşitli biçimlerde yoğuran, kısaca sürekli değiştiren bir büyücüye, bir sihirbaza dönüşmüştür. Kafasında kurduğu, tasarladığı dünyalarla yaşadığı dünyaya yön vermeye, yeni yeni dünyalar yaratmaya çalışır. Yazın yapıtını oluşturan malzeme (dil, kurgu, biçim) belli bir olguyu yaratan bir araç olmaktan çıkar, artık. Konunun geri plana itilmesiyle başıboş kalan dil, beylik deyişlerden, alışlagelmiş kavramlardan kurtularak yeni biçimlerde ortaya çıkar. Sözcükler

² Belirli bir alanda çalışan bilim adamlarının paylaştığı ortak değerler ve anlayışlar dizisi (Türk Dil Kurumu).

de kendi kendilerine yetmeye, kedi içinde bir bütünü oluşturmaya başlarlar, tıpkı matematik işaretleri gibi. (İpşiroğlu:1988).

Teknik ve bilimsel gelişmelerin ışığında, çağın sanatçısı da kendi tasarısı olan dünyalar yaratmaya, kavramsal dille anlatılamayanları ifade etmeye, düşü, düşünceyi, görünmeyeni görselleştirmeye çalışmıştır. Erwin Piscator'un estetik ve teknik total tiyatrosunda sahneler adeta bir makine parkı gibi, iskeleler, rampalar ve merdivenlerle doludur.

Projeksiyon, dia, film en temel dekor elemanlarıdır. Yüzyıllardır dilin egemenliğinde kalan tiyatro gerçeküstücülerle görsel olan kendi dilini bulmuştur.

1919'da Almanya'da bir sanat eğitim enstitüsü olarak kurulan Bauhaus'un tüm sanatlara yaptığı birleştirici çağrı 1926'da kurulan Bauhaus Tiyatrosu'nda da etkili olmuştur. Bauhaus sanatçıları sahne tasarımıyla da çok yakından ilgilenmişler ve düşsel, soyut bir dünya yaratarak insanın fizikötesi gereksinimine karşılık vermişlerdir. Her ne kadar gerçekleşmemiş bir proje olsa da modern tiyatro binası tasarımlarına öncülük etmesi nedeniyle, kurucu Walter Gropius'un 'Total Tiyatro' tasarımı önemlidir. Bu proje farklı bir oyuncu/seyirci iletişimi denemek isteyen Politik Tiyatro için hazırlanmıştır.

Tasarımda, icracılar ile seyircileri çoğulcu bir sentezde birleştiren kuşatıcı ve hareketli bir yapı, bir tiyatro sahnesi ve bir beyazperdeden oluşan 180 derecelik bir sahne bulunuyordu. Tiyatronun küre formu, Gropius'a göre, sahnedeki icrayla yeni bir algı ilişkisi yaratıyor ve gösterinin sunumu içerisine gömülme hissini artırıyordu. Fizik, optik ve akustik bilimlerinin böyle bütünleştirici biçimde kullanılması, tüm yönleri içine alan eşmerkezli bir görüş alanı yaratacaktı. Gropius bu yeni algı alanının kitleleri eğiteceğini, ve kitle ruhunun terbiye edilmesiyle yeni bir düşünme biçimini öğreteceğini tasavvur ediyordu (Nechvatal:2017).

Frederick Kiesler, 1924'te Viyana'da Bauhaus sanatçılarının yanı sıra, Avrupa'dan pekçok sanatçı ve yönetmenin yapım ve seminerleriyle yer aldığı ilk Uluslararası Tiyatro ve Müzik Festivalini organize etmiş ve burada Avangart tiyatroyu anlatan bir sergi tasarlamıştır. 'Mekan/Uzam Sahnesi' (Space Stage) projesini gelecekçi yaklaşımla oluşturan ve seyircilerin ortasına yerleştirdiği dekorla yeni bir oyuncu

seyirci iletişimi deneyen Kiesler, çalışmalarıyla 1950’lerde Amerikan avangart tiyatro topluluğu ‘Living Theatre’ yöneticilerinin de ilgisini çekmiştir.

Bauhaus yeni bir çağ açmış, açık seçik söylenip tanımlanabilen objeyi artistik bir tarzla da şekillendirmiştir. Yeni ve soyut tiyatronun anlamını belirleyen Bauhaus sanatçıları, yanı sıra senaryoyu, nesnelere, ışığı, devinimi ve sesi içeren görsel biçim çeşitliliğini ortaya koyarlar. Bu teoriler 20. yüzyıl görsel tiyatrosuyla daha da belirginleşir. Robert Wilson, Achim Freyer ve Samuel Beckett gibi tiyatro adamlarına öncülük eden Bauhaus sahnesi, sahne unsurlarını sınırsızca kullanarak tiyatronun anlatım potansiyeli, illüzyonist doğalcılığı, taklitçiliği ve semiotik gösterimlerin yerine, olağandışı gerçeklik ve yaşanmış fiziksellik üzerinde durmuştur (Alpar:2006).

Sanatın gerçeği yansıttığı düşüncesine karşı çıkan tüm avangart tiyatro uygulamalarında klasik geleneğin dışındaki yöntemler üzerine odaklanılmaktaydı. Hale (2006)’e göre, çağdaş tiyatroya giden yolda çok önemli bir öncül olan Fransız Antoine Artaud, tiyatronun eski çağlarda olduğu gibi yaşamsal bir zorunluluk ve metafiziksel bir gücü olduğunu düşünmekteydi. Ritüellere, eski inançlara ve onlarda var olan metafizik öğelere dönerek, bu öğelerle yeni bir dil oluşturma ve mitle, ritüelle özdeşleşerek, çağdaş bir ‘Kutsal Tiyatro’ yaratılmasını öngörmekteydi.

Akıncı (2008)’ya göre, Vahşet Tiyatrosu ile Antoine Artaud, konvansiyonel tiyatroya hem öz hem biçim bakımından radikal bir karşı çıkışla, ilkel kargaşaya dönüşü önermekteydi. Politik tiyatrosu ile Erwin Piscator’un uygulamaları ise, Marksist ideolojiye uygun olarak, tarihsel materyalizm anlayışına dayanmaktaydı. Her ikisi de gelenekselleşmiş tiyatronun seyir kodlarının tamamen dışındaydı. Artaud, psikolojik eksenli total tiyatrosunda seyirciyi gösterime dahil etmeyi (ritüellerdeki gibi aktif bir öğe olarak değerlendirmeyi), sahne ve seyirci arasındaki ayrımı kaldırmayı; Piscator, politik eksenli total tiyatrosunda ideolojik angajmanı bağlamında teknik olarak seyirciyi temsili uzak açıdan ve heyecansal bakımdan izleyecek biçimde kurmayı hedeflemişti. Bu yanıyla performansı açık bir iletişim sistemi içinde, seyirci ile birlikte kurarak değerlendirdikleri için bu iki kaynak, çağdaş tiyatroya giden ve tüm kuramcıları ve yönetmenleri etkileyen iki önemli kaynaktır.

Piscator'un estetik ve teknik dayanaklı Agitprop³ Total Tiyatrosu'ndan sonra Bertolt Brecht, gerçekliğin ideolojik ve felsefi yönden eleştirel incelenmesini ve değişebilirliğini öngörmüştü. 1930'larda kuramını oluşturduğu Epik Tiyatrosu'nda yabancılaştırma tekniği ile eleştirel mesafe yaratarak, seyircinin etkinliğini uyarmayı ve gözlemci olmaya zorlamayı hedeflemişti. Buradaki yabancılaştırma; insanı, olayları ve toplumu bitmiş, tamamlanmış olarak almadığı için diyalektik materyalizm felsefesiyle doğrudan ilişkiliydi.

Ancak Brecht, Piscator'un Siyasal Tiyatrosunda yaptığına aksine seyirciyi belirli bir siyasal görüşe yönlendirmekten çok var olan toplumsal duruma dikkat çekmeyi yeğler. İşte Brecht'i, Piscator'un "Siyasal Tiyatro"sundan ayıran özellik de seyirciye yüklediği bu aktif konumdur. "Epik Tiyatro'da seyirci yargıya varması beklenen bir gözlemcidir. Böylece seyirci gerçekleri fark ederek düşünmeye, ve yani eylemeye başlayacaktır. Böylece Brecht, tiyatro sanatının estetik işleviyle toplumsal öğretici etkisini yapılan tiyatroların doğruluğunu savunarak oluşturur kuramını. Bu bağlamda kendisine dek gelen, Klasik Tiyatro'nun merkezinde yer alan "Katharsis" kavramına karşı çıkar. Onun istediği, sahne ile seyirci arasında oluşan özdeşleşmeyi kırarak seyirciyle bilinç düzeyinde bir alımlama süreci yakalamaktır (Temel:2011).

Akıncı (2008)'ya göre, Yirminci yüzyılın başındaki sorgulamacılar, tiyatro sanatının belki de hala netleşmeyen bir gerçeği ile sanatçıları ve seyircileri karşı karşıya getirmişti. Tiyatro sanat mıdır, yaşam mıdır? Buna göre çeşitli yönetmenlerin çalışmaları ile ifade edilen stiller, yöntemler ortaya çıkmıştı. Örneğin; tiyatroların antropolojiye yaslanması, onu bir sanattan çok, ritüel işlevi açısından toplumsal bir olgu olarak değerlendirilmesini öngörmüştü. Özellikle Grotowski'nin ikinci döneminde başlattığı ve tiyatroyu seyirci/oyuncu ilişkisi ve işlev bakımından salt sunum için yapılan bir sanat değil, bir 'araç' olarak sanat şeklinde açıklaması da önemlidir. Grotowski'nin ardılları (Örneğin: İtalya- Pontedera, Grotowski ve Thomas Richards Sanat Merkezi) onun teorisinin ikinci aşamasını sürdürmektedir. Burada işlev, estetiğin önündedir. Dolayısıyla mekan/uzam, kurgusal ve sunum için yapılan bir sanatın mekanı değil, araç olarak kullanılan, şimdi ve burada oluşturulan laboratuvar ürünü bir sanatın mekanıdır. Yapılan tiyatro 'Kaynaklar Tiyatrosu' dur. Bu tiyatro anlayışı, disiplinler ve metinlerarasılığı öngörür. Metin, eski bir söylenece pasajı, otantik bir türkü olabilir. Tiyatroda ana eylem aktörün bedenini bir ifade aygıtı olarak kullanmasıyla ve zincirleme fiziksel devrimin bütünlüğüyle ortaya çıkar. Kaynaklar

³ Agitprop: 'kışkırtma (tahrik etme) ve propaganda'nın kısaltılması. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Agitprop>)

tiyatrosu anlayışı, uzam ve mekan bakımından kolektif bilinçaltının kendini ifade ettiği, din ve diğer kültür olgularının gerçekleştiği otantik mekanları tercih etmiştir. Tarihi mekanlar (eski mekanlar, kiliseler vb.), tarih öncesi mekanlar (mağaralar) gibi.

Brecht'in olduğu kadar Artaud'nun da teorileri, izleyiciyle tiyatro arasındaki ilişkisinde, izleyicinin pasif alıcı olarak konvansiyonel rolünden kurtulacağı ve üretimin aktif bir parçası haline geleceği bir yolla olmalıdır. Vahşet tiyatrosu, sahnenin sınırlarının kaldırıldığını ve hiçbir sınırın olmadığına ısrar eder ve seyirci, oyuncuyla doğrudan iletişim kurar ve tiyatronun oluşumunda merkezi bir rol oynar (Brockett:2008).

Avangartlar içerisinde, insanın köklerindeki ilkel, törensel oyun anlayışını ve bu oyun anlayışının en önemli özelliği olan 'şimdi ve burada' olma koşullarını gündeme getirenler; Artaud, Brook ve Grotowski'ydi.

Grotowski'nin –ki Peter Brook da aynı görüşleri paylaşır. Oyuncuları da, temsilleri hazır bulunanlara bir tören gibi sunarlar. Her insanda gizli olan şeyi açığa korurlar. Oyuncu kendini değiştirirken tiyatro yaşantısını bütünleyen ve paylasan seyircisinin de değişmesi olanağını sağlar (Sokullu: 1989).

Avangart tiyatro kuramcıları, yazarları ve uygulamacıları Rönesans'dan bu yana çerçeve sahnelerin içine giren ve bir metnin sahneye uyarlanması formatına dönüşen, sadece belli bir sınıfa hitap eden geleneksel tiyatronun zaman içinde yitirilen özelliklerini yeniden kazanmak için köklerdeki ritüel araçların araştırılmasını ve kullanımını öngörmüşlerdir. Bu araştırma ve uygulamalar içinde tiyatro sanatının asal ögesi olan 'oyuncu'nun kullandığı taklit araçları ile birlikte, ritüel köklerdeki 'aracı' işlevinin yeniden tanımlanması da vardır. Araştırmalarının temelinde; tiyatroya özgü iletişimin özünü aramak yatmaktaydı.

Tiyatronun özünde bulunmayan tüm araçlardan sıyrıldıktan sonra ortaya çıkan oyuncu, tiyatro için elzem olandır. İkinci soru ise şudur: "Oyuncu ve izleyici ilişkisi nasıl olmalıdır?". Bunun yanıtı sınırsız sayıda alternatifi içermektedir. Önemli olan, her gösteri için uygun olan izleyici/oyuncu ilişkisini bulmak ve uzamın fiziksel düzenlemelerini buna göre yapmaktır (Grotowski: 1991).

Yoksul Tiyatro'daki indirgemeci yaklaşım Grotowski'nin ilk dönem çalışmalarının

temelini oluşturmuştur. Grotowski, teknik donanımlardan vazgeçmiş ve oyunculuk sanatında öze dönmenin önemini vurgulamıştır. Grotowski'nin, Artaud'nun kolektif bilinçaltı ve söylenceler ilişkisini izlediği görülmektedir. Artaud'nun öne sürdüğü gibi, alanın boşaltılması yan anlam yüklerinden kurtulması demektir. Aynı ortak payda 'Boş Alan' önerisiyle Peter Brook için de geçerlidir. Brook, fiziksel anlatımın köklerini araştırarak, dil yerine sesi kullanarak, törenselliği öne çıkararak Artaud'un açtığı yoldan ilerleyen çağdas yönetmenlerden birisidir. 1971 yılında Paris'de kurduğu 'Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi'nde mitolojilerin, arketiplerin ve törensel atmosferin öne çıktığı denemeler yapmıştır. 1968 tarihli "Boş Alan" çalışmasında yanılısamayı kırmaya çalışırken ipuçlarının kendilerini kaynaklara ulaştırdığını söylemekteydi.

Yüzyıllardır tiyatronun eğilimi, oyuncuyu uzak bir köseye, çerçevesiz, döşenmiş, aydınlatılmış, boyanmış, yükseltilmiş bir sahanlığın üzerine koymak olageldi- onun kutsallığına, bilmeyenleri inandırmak için. Ya da bunun gerisinde, acaba ışıklar çok parlak, rastlaşma çok yakın olursa bir şeylerin foyası meydana çıkar korkusu mu vardı? Biz bugün yapmacıklığın foyasını meydana çıkardık. Ama gereksindiğimiz şeyin kutsal tiyatro olduğunu yeniden bulguluyoruz. Öyleyse onu nerede aramalıyız? Bulutlarda mı, yerde mi? (Candan: 1994).

Tiyatroyu yaşamla bütünleştirmeye çalışan, bu nedenle de oyuncu/seyirci ilişkisini yeniden düzenlemeye çalışan, bir anlamda geleneksel tiyatro uzlaşmaları ile karşılaştırıldığında tiyatrodaki devrim kabul edilen yeni uygulamalar, tiyatro ve sahne uzamlarının tasarımında da çok farklı tekniklerin ve biçemlerin doğmasına yol açmıştır.

Tiyatro sanatının kendine özgü sahne dilini kullanarak, gösterim ögesi üzerinde yoğunlaşan çağdas tiyatrodaki asal ilgi oyuncunun konuşma aygıtından, bedeninin fiziksel devrimine, ifadelendirme olanaklarına kaymış, 'oluşum halinde' (şimdi ve burada olan/otantik olan) devrimin uzaysal değeri ile tasarım arasında çok özel bir ilişki içine girilmiştir. "Oyun anının temsili bir gerçeklik yaşantısı olarak değil de kendi adına yaşanan anlık bir gerçeklik olarak vurgulanması, tiyatro olayının niteliğini farklılaştırdı" (Candan, 1994).

Bu tür çağdaş yaklaşımlar, gösterimi bütüncül göstergeler sistemi olarak değerlendirmektedir. Bu bağlamda, gelenekselleşmiş tiyatrodaki gösteren ve gösterilen arasında Aristotelesçi düşünceye ve drama özgü organik bir ilişki varken, çağdaş tiyatro bu ilişkiyi parçalamakta, dolayısıyla temsilin bütünsel gösterge düzenini yapı bozumuna uğratmaktadır.

Gösterenlerin gösterilenlerle organik ilişkisinin koptuğu bir dünyada klasik temsil anlayışı yok olmuştur. Artık anlamlandırma işlevleri çözülmüş olan gösterenler, anlam oluşumunun ancak alımlayanın da dahil olduğu bir süreç sonucunda oluşacağını bildirmektedirler (Karacabey: 2006).

Gösterim Sanatı, Kültürlerarası Arayışlar, Öteki/Alternatif Tiyatro uygulamaları, Tarihsel Avangartlar'dan aldıkları ivme ile tiyatro sanatını yaşama kapalı olmaktan çıkarmaya çalışan, sanat ve gerçeklik arasında yeni bir ilişki düzenlemek için yola çıkan çalışmalardır.

Avangart akımlar ve 1960 sonrası deneysel arayışlarla, ritüel yanı sıra daha ağır basan, performans metninin kullanıldığı, doğaçlamanın ve seyirci katılımının önemsendiği, oyuncunun araç durumundan yaratıcı durumuna geçtiği, disiplinlerarası etkileşimli bir sanat anlayışına geçilmiştir. Sanat/yaşam arasındaki sınırı kaldırmak ve oyuncu/seyirci yakınlığını sağlamak amacıyla yeni mekan arayışlarına giren avangartlar (Artaud'dan başlayarak, Grotowski ve diğer ardıllar) sahne uzamını değişik yollarla değiştirmeye çalışmışlar ve farklı mekan kullanımına yönelmişlerdir. Artaud'dan bu yana her türlü yapı, tiyatro için kullanılmaktadır: samanlıklar, ambarlar, hangarlar, metro istasyonları, bodrumlar, kiliseler, bira fabrikaları, spor salonları, vd. 20. yüzyıl tiyatro toplulukları *The Open Theater (Açık Tiyatro)*, *The Performance Group (Performans Topluluğu)*, *Environmental Theater (Çevresel Tiyatro)*, *The Bread and Puppet Theater (Kukla ve Ekmek Tiyatrosu)* gibi Öteki/Alternatif Tiyatro yapan topluluklar için dramatik metnin bir önemi yoktu ve seyircinin bakışını değişken noktalarda odaklandıran düzende kurulan farklı mekan arayışlarına gitmeleri ve farklı seçenek arayışları nedeniyle bu isimle anılmaktaydılar ve sanatı yaşamsal pratikten koparmayan bir tiyatro arayışındaydılar.

Avangartlar, oyunun seyircinin algısında tamamlanmasını önemsedikleri için ilk örneklerine Ortaçağ Tiyatrosu'nda rastladığımız eşzamanlı (simultane) sahneleme yöntemi de tercih ettikleri bir sahneleme olmuştur.

Sıra dışı bir sahne düzenleme örneği olarak bir başka örnek de, birden fazla oyun alanında eşzamanlı olarak oyunların sürdürüldüğü Çok Odaklı Tiyatrolar'dan verilebilir. Bu tür yapımlarda, tek bir uzam ya da eylem diğerinden daha önemli değildir. Seyirci ya ilgisini çeken birini seçer ve izler ya da izlediklerinden bir senteze varır. Çoklumedya Tiyatro ile bütünleştirilen yapımlar, oyunculuk, film, video, dans, müzik, slayd ve ışık gösterilerinin bir kombinasyonu olarak ortaya çıkar (Wilson: 2004)

1960'larda 'Performans Tiyatrosu'nun kurucusu Richard Schechner'in, alternatif tiyatro yapan diğer gruplara da rehberlik eden, 'Çevresel Tiyatro' önerisiyle, seyirciyi tiyatral gösterinin merkezine yerleştirmiştir. Schechner, *yaşamla sanatın geleneksel ayrımı üzerine kurulu olmayan* bir tiyatro düşüncesi ve bu ayrımı ortadan kaldırmaya yönelik sahne ve mekan düzenlemelerinin yapılmasını gerekli görmektedir. Tiyatroya ait olmayan -daha çok bir açık tiyatro uzamına dönüştürülebilen- geniş depolarda gösteriler yapmıştır. Seyircilerin oturması için depolara çıkıntı ve iskele gibi çeşitli oturma yerleri eklenmiştir.

Richard Schechner Performans Çalışmaları Merkezi'nin 2005 yılında Shanghai Tiyatro Akademisi'nin bir parçası olarak açılmış olması ya da Çin'den bir opera sanatçısı ile Hindistan, Kerala geleneksel Kathakali Dans Tiyatrosu virtüözünün ortak bir yaratıma gitmeleri gibi, kültürlerarası sanatı tanıma, deneyimleme ve kolektif olarak yeniden yaratma çabaları da günümüzde azımsanmayacak ölçüdedir.

Günlük pratikte tiyatronun mekanı olmayan ancak performanslar için bir tiyatro uzamına dönüştürülebilen (sonrasında tekrar eski konumuna getirilen) mekanlar da, yaşayan mekanlar olduğu için avangartlar tarafından tercih edilmiştir. Performanslar için özel olarak inşa edilmeyen, her biri belli bir amaç için kullanılan ve özgün mimari özellikleri olan bu yapılar, oyun bittikten sonra tekrar eski işlevlerine kavuşturulmuşlardır. Sokak tiyatroları da bu kapsamda değerlendirilebilir. Bu şekilde; tiyatro mekanının kurmaca değil, yaşamın içinden bir mekan olduğunu seyirciye duyumsatarak sanat/yaşam ilişkisini canlandırmak amaçlanmaktaydı. Bu noktada,

tiyatronun Ortaçağ Avrupa'sındaki gibi tekrar sokaklarda yapıyor olması sanatın yaşamsal ve birlikte üretilen ve tüketilen bir olgu olduğunun hatırlatılması açısından önemlidir.

Avangart tiyatro yönetmenlerinin en çok önemsedikleri konulardan biri de her yapım için oyuna uygun, farklı mekan düzenlemesinin yapılması gerektiği konusudur. Örneğin; deneysel tiyatro yönetmenlerinden Fransız Ariane Mnouchkine'in performansları için 1970'lerde kullandığı mekan, her yapım için yeniden şekillendirip, düzenlediği eski bir baruthanedir. Her performans için tüm uzam oyuna göre yeniden tasarlanmıştır. Aynı şekilde Grotowski için de önemli bir konudur bu. İlk yapımlarında oyunlarını genelde aynı mekanda sahneleyen, ancak her proje için mekanı yeniden ele alan Grotowski'nin kullandığı Opole'deki '13 Sıralı Tiyatro' ve Wrocław'daki 'Laboratuar Tiyatrosu', tiyatro amaçlı inşa edilmiş mekanlar olmasına rağmen, *Dr. Faustus* oyununda seyirciler Faustus'un ev sahipliğini yaptığı bir ziyafet sofrasında misafirlermiş gibi, iki uzun masaya oturtulmuş, tiyatro seyircisi sadece masada oturan seyircilerden oluşmuştur. *Sadık Prens* yapımında ise, oyun alanının çevresine bir tel örgü inşa edilmiş ve seyirciler bir boğa güreşini izleyecekmiş gibi bunun gerisine oturtulmuştur.

Tarihi Tiyatro Binaları da, oyuna uygun mekan kullanımını savunan, öncü ve deneysel tiyatrocular için ideal mekanlar olmuştur. Çağdaş yapımlara ev sahipliği yapan Roma Collesium'u gibi, Yunanistan'daki Antik Epidaurus Tiyatrosu, 1955'de 'Epidaurus Festivali' kapsamında Euripides'in 'Hecuba'sı ile resmi olarak yeniden kullanıma açılmıştır. Festival günümüzde de sürmektedir.

Bu bağlamda; Hollanda'nın Terschelling adasında her yıl Haziran ayında düzenlenen Oerol Festivali de güncel bir örnektir. On gün süren bu festivalde, ada değişik grupların performansları için kullanılmaktadır. Değişik ülkelerden katılımcı topluluklar çeşitli tiyatro uzamları oluşturmaktadırlar. Festivalin tiyatro uzamları içerisinde; gemilerin yüklüğü, ambarlar, barakalar, sokaklar, vd. yer almaktadır. Seyircilerin kumlar üzerine uzanarak izleyebildikleri ya da suyun içine gelişi güzel yerleştirilmiş sandalyelerde oturarak ayaklarında yağmur çizmeleri ile bir teknenin güvertesindeki oyunu deneyimleyebilmeleri de mümkün kılınmıştır.

Tiyatroya ait olan ya da olmayan mekanları ve hatta sokakları kullanan Gösterim Tiyatrosu için, tüm bu uzamlarda her bir yapım için uygun olacak farklı düzenlemelerin yapılmasını gerektirmektedir. Bu nedenle; bu tür bir tiyatronun tasarımcısı oyun alanı kadar oyuncu/seyirci ilişkisini belirleyen seyirci koltuklarının da düzenlenmesinden sorumlu olmaktadır.

Toplu çevrenin tasarımı: bazen tasarımcı dekor ve özel efektler peşinden gider ve izleyiciler ve tanımlanan seyirci/sahne ilişkisi için koltukları yeniden düzenleyerek tüm bir tiyatro uzamını tasarlar. Örneğin, spor salonu veya ambar gibi bir açık sahne uzamında bir tasarımcı, seyirci koltukları ya da tribünlerini ve belirlenmiş oyun alanını içeren bütün bir tiyatro kurabilir. Bu nedenle tasarımcı uzamın biçimi ve boyutlarıyla, binanın dokusu ve malzemesinin doğasıyla, uzamın atmosferiyle, oyunun kendi ihtiyaçlarını dikkate alır. Bu çok odaklı tiyatro için de geçerlidir (Wilson, 2004).

Verilen örneklerde de görüldüğü gibi, geleneksel tiyatrodaki oyunu çerçeve sahneye uydurma zorunluluğu, öncü ve deneysel tiyatrodaki oyuna uygun olacak bir uzam kullanma/yaratma biçiminde genel bir ilkeye dönüşmüştür.

SONUÇ

Kısaca özetleyecek olursak, kalıplaşarak kendi özelliklerini koruyan dolayısıyla gelenekselleşen tiyatronun oyuncu/seyirci ilişkisinin niteliğine karşı ilk sorgulamalar gerçekçiler ile başlamış, tarihsel avangartlar ve sonra da epik tiyatro ile devam etmiştir. Avangart akımlar, Wagner'in 'Ortak Sanat Yapıtı'nın bütünsel yaşantısı yerine parçalanmışlık ve spontanlığı yeğlemiştir. Önce organik bütünlükten vazgeçilmiş, sonra epizodik kurgu (sinema montaj tekniği) yaratılmıştır. Tarihsel avangart akımlarda ortak payda, sanatın yaşamdan kopukluğunun giderilmesidir. Çağdaş tiyatro arayışlarında, tiyatro sanatının bir iletişim sanatı olma özelliği bakımından, oyuncu ve seyirciyi gösterimin 'şimdi ve burada' (oluşum halinde) olanın çevresinde (ya da iç içe, birlikte) buluşturma ile gelenekselleşmiş oyuncu/seyirci ilişkisinin bozularak, seyircinin sanatla direkt ilişki kurması amaçlanmıştır. Bu nedenle; avangart tiyatrodaki iletişimin seyri, şekli değişmiştir. Gelenekselleşmiş tiyatrodaki seyircisini pasif kılarak, seyircinin duygularına yönelme

biçimde sürdürülen iletişim, avangart tiyatrodaki seyircinin fiziksel ya da zihinsel süreçlerle dahil edildiği, etkinleştirildiği dolaysız iletişime dönüşmüştür.

Tiyatroyu yaşamla bütünleştirmeye çalışan, bu nedenle de oyuncu/seyirci ilişkisini yeniden düzenlemeye çalışan, bir anlamda geleneksel tiyatro uzlaşımları ile karşılaştırıldığında tiyatrodaki devrim kabul edilen yeni uygulamalar, tiyatro ve sahne uzamlarının tasarımında da çok farklı tekniklerin ve biçemlerin doğmasına yol açmıştır. Gelenekselleşmiş tiyatrodaki seyirciyi dördüncü duvar sayıntısının arkasında bırakan uygulamalarla kıyaslandığında, gösterim tiyatrosunun oyuncu/seyirci etkileşimi yaratmaya, performansı açık bir iletişim sistemi içinde, seyircinin algısında, seyirci ile birlikte kurarak değerlendirmeye yönelik oyun anlayışı için gereken uzam tasarımı farklı bir öneme ve bu ilişkiyi karşılamaya yönelik yeni bir işleve sahip olmuştur.

Bütün bu arayışlar, araştırma ve uygulayıcılarını tiyatro sanatının belki de hâlâ netleşmeyen bir gerçeği ile karşı karşıya getirmiştir. Tiyatro sanat mıdır, yaşam mıdır? Buna göre çeşitli yönetmenlerin çalışmaları ile ifade edilen stiller, yöntemler ortaya çıkmıştır. Örneğin; tiyatroların antropolojiye yaslanması, onu bir sanattan çok, toplumsal bir olgu (ritüel işlevi açısından) olarak değerlendirilmesini öngörür. Özellikle Grotowski'nin ikinci döneminde başlattığı ve tiyatroyu seyirci/oyuncu ilişkisi ve işlev bakımından salt sunum için yapılan bir sanat değil, bir 'araç' olarak sanat şeklinde açıklaması önemlidir. Kaynaklar tiyatrosunda işlev, estetiğin önündedir. Dolayısıyla mekan/uzam, kurgusal ve sunum için yapılan bir sanatın mekanını değil, araç olarak kullanılan, şimdi ve burada oluşturulan laboratuvar ürünü bir sanatın mekanıdır. Yapılan tiyatro 'Kaynaklar Tiyatrosu' dur. Bu tiyatro anlayışı, disiplinler ve metinlerarasılığı öngörür. Metin, eski bir söylene pasajı, otantik bir türkü olabilir. Tiyatrodaki ana eylem aktörün bedenini bir ifade aygıtı olarak kullanmasıyla ve zincirleme fiziksel devrimin bütünlüğüyle ortaya çıkar.

Günümüz tiyatrosunda gösterimin işlevi de değişmiştir. Seyircinin algısında algılanan gerçeklik betimlenerek, anlatılarak yeniden üretilebilmektedir. Seyirci tiyatroyu izlemeye değil, deneyimlemeye gelmektedir.

Sanat/yaşam arasındaki sınırı kaldırmak ve oyuncu/seyirci yakınlığını sağlamak amacıyla yeni mekan arayışlarına giren avangartlar (Artaud'dan başlayarak, Grotowski ve diğer ardıllar) sahne uzamını değişik yollarla değiştirmeye çalışmışlar ve farklı mekan kullanımına yönelmişlerdir. Artaud'dan bu yana her türlü yapı, tiyatro için kullanılmaktadır: Samanlıklar, ambarlar, hangarlar, metro istasyonları, bodrumlar, kiliseler, bira fabrikaları, spor salonları, vd.

KAYNAKÇA

Akıncı, S. (2008). *Oyuncu ve Yönetmen Yetiştiren Tiyatro Bölümlerinde Sahne Tasarımı Eğitimine Çağdaş Bir Yaklaşım*. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı Güzel Sanatlar Eğitimi Programı, Ankara.

Alpar, S. (2006). *Bauhaus'un Sahne Tasarımına Etkieri*. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir.

Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi*. (çeviren: B.Gülmez), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Barba, E., Savarese N. (2000). *Oyuncunun Gizli Sanatı / Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*.

Birinci Baskı. (çev: A. Candan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Brockett, O.G. and Hildy, F. J. (2008). *History of the Theatre*. Tenth Edition. Boston: Allyn and Bacon.

Brook, P. (1997). *Grotowski, Art As a Vehicle*. In R. Schechner & L.Wolford: *The Grotowski Sourcebook*. London & New York: Routledge.

Candan, A. (1994). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. Goldberg, R.

L. (2006). *Performance Art From Futurism to the Present*. New York:

Thames&Hudson Inc.

Grotowski, J. (1991). *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen.

Güllü, F. (2007). 20.Yüzyıl Tiyatro Tarihi Avantgarde!ın Tarihidir, *Bgst Yayınları*.

<http://www.bgst.org/kuram/20-yuzyil-tiyatro-tarihi-avantgardein-tarihidir>.

İpşiroğlu, Z. (1988). *Tiyatroda Devrim*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.

Innes, C. (2004). *Avant-Garde Tiyatro.1892-1992*. (Çev. B. Güçbilmez, A.V. Kahraman).

Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. (Orijinal eserin yayım tarihi 1981).

Karacabey, S. (2006). *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müler*. Ankara:DeKi Basım Yayım Ltd. Sti.

Kuruyazıcı, H. (2003). *Oyun-Mekan İlişkisi Açısından Başlangıçtan Günümüze Tiyatro Yapılarının Gelişmesi*, İstanbul: Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü.

Lesák, B. (2014). İdeal Tiyatronun İzinde. (çev: Akın Terzi). *Skopdergi*, 6,

<http://www.e-skop.com/skopdergi/ideal-tiyatronun-izinde/1943>.

- Nechvatal, J. (2017). Bauhaus Ütopyacılığının Ömrü. (çev: Elçin Gen). *Skopbülten* .
<http://www.e-skop.com/skopbulten/bauhaus-utopyaciliginin-omru/3273>.
- Sezgin B. (2010). Tiyatro ve Antropoloji ve Tiyatro İlişkisi. *Mimesis Dergisi*, 11,
<http://www.mimesis-dergi.org/2010/11/antropoloji-ve-tiyatro-iliskisi>.
- Sokullu, S. (1989). *Tiyatro Etkinliklerinde İşlev- Mekan İlişkisi II. Bölüm (Çağdaş Tiyatro Etkinliğinde Mekan Sorunu)*. Ankara: Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi: A-50.
- Temel, T. (2011) Epik Tiyatro’da “Siyasal Olan” ve “Gestus” Kavramlarını Hannah Arendt ile Okumak”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, 17,
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/172450>.
- Türk Dil Kurumu. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara:TDK.
- Türk Dil Kurumu. (1983). *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*. Ankara:TDK. Türk Dil Kurumu. (2007). *Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü*. Ankara:TDK. Wilson, E. (2004). *The Theater Experience*. (9. Baskı). New York: McGraw-Hill Companies, Inc.