

Teatrallığın Medyatizasyonu*

The Mediatization of Theatricality

Gizem Pilavcı¹ 

¹Dr., İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/

Corresponding author : Gizem Pilavcı

E-posta/E-mail : gizemp85@gmail.com

*Bu makale, İstanbul Üniversitesi SBE Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü'nde Prof. Dr. Hasibe Kalkan'ın danışmanlığında gerçekleştirilen ve Temmuz 2024'te tamamlanan "Teatrallık, Medyatizasyon, Sanal Gerçeklik" başlıklı doktora tez çalışmasından türetilmiştir.

This article is derived from PhD dissertation entitled 'Theatricality, Mediatization, Virtual Reality', conducted under the supervision of Prof. Dr. Hasibe Kalkan at Istanbul University SBE Department of Theatre Criticism and Dramaturgy and completed in July 2024.

ÖZ

Bu çalışmada teatrallik kavramı, medya aracılı iletişim biçimlerinin teatral icra üzerindeki etkisi üzerinden incelenmektedir. Bu doğrultuda öncelikle, teatrallığın tiyatro tarihi boyunca gelişen çoklu anlamsal karşılıkları ile bunların oluşma gerekçeleri özetlenecektir. Daha sonra ise, sözü edilen anlam bağlamı, sinema ve televizyon gibi medya aracılı teatral biçimlerin gelişimi ve teknik yeniden üretim teknolojisinin yol açtığı medyatizasyon süreciyle ilişkilendirilecektir. Tiyatronun 19. ve 20.yy. boyunca geçirdiği biçimsel ve düşünsel evrimin izi, medyatizasyonun insan hayatındaki kitlesel varlığı üzerinden sürülecek ve bunların birbirine etkisi, karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Sözü edilen karşılaştırmalı analiz, teatrallik kavramına atfedilen farklı yahut karşıt anlamsallıkların gelişimi hakkında bir neden-sonuç bağıntısı sunmaktadır. Nihayetinde medyatizasyon, teatral icrayla birlikte teatrallik kavramının da anlaşılması ve açıklanmasını kolaylaştıran bir yardımcı araştırma disiplini olarak öne çıkarılmaktadır.

Keywords: Teatrallık, Medyatizasyon, Anti-Teatrallık, Teatral İcra, Canlılık

ABSTRACT

In this study, the concept and understandings of theatricality are investigated through the mediatized forms of communication in theatrical performance. The multiple semantics of theatricality that developed throughout the history of theater and the motives behind their constitution will be summarized first. This semantic context will then be contextualized in the development of mediated forms of theatricality, such as cinema and television, and through the mediatization process prompted by reproduction technology. The study will trace the formal and intellectual evolution of theater during the 19th and 20th centuries through the emergence of mass media in human life, and it will investigate their mutual influence on one another. This comparative analysis reveals a cause-and-effect relationship on the different and/or opposing meanings attributed to the concept of theatricality. Throughout, this article approaches mediatization as a sub-discipline of research that facilitates the comprehension and explanation of theatricality within theatrical performance and beyond.

Anahtar Kelimeler: Theatricality, Mediatization, Anti-theatricality, Theatrical Performance, Liveness

Başvuru/Submitted : 13.04.2024

**Revizyon Talebi/
Revision Requested** : 07.12.2024

**Son Revizyon/
Last Revision Received** : 08.12.2024

Kabul/Accepted : 10.12.2024



This article is licensed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

EXTENDED ABSTRACT

Theatricality is a concept that is used to describe multiple artistic, dramaturgic, and notional ideas as both a metaphor and a phenomenon. It thus enjoys a wide range of references and approaches. The polysemy of theatricality is related not only to the thousands of years of history of the art of theater but also to the social, societal, or intellectual developments that have influenced theater. One relatively recent development are the reproduction technologies that have increasingly influenced human life since the beginning of the 20th century. The opportunity to technically reproduce theatrical performances in media, such as film and television, has triggered a transformation at both the artistic and aesthetic levels of theatrical performance, as well as in wider understandings of theatricality. Therefore, this study's analysis of theatricality as a concept is conducted through the mediatized forms of theatrical performance. Accordingly, the article first discusses the multiple semantic meanings of the term throughout theatrical history. These semantic meanings are then investigated through the mediatization process that has been caused by the emergence of reproduction technology.

Theatricality, much like the term mimesis, contains duality in its meaning. This duality derives from the perceived 'liveness' of imitation in theater and the semantics attributed to live communication. Plato and Aristotle's opposing views on the act of imitation led to the constitution of opposing approaches to theatricality, substantially linking the suspicion toward imitative arts with the term theatricality. In the recent development of modernist anti-theatrical thought, this suspicion again became emphasized, this time as the essential way of saving theater from illusionism. Thus, theatricality converted became a term explained through anti-theatrical tendencies. While anti-theatrical thought claims to promote reality over illusionism, the concept of theatricality is assigned to the idea of 'fake acting,' which is considered a 'false' way of expression.

The dominance of anti-theatrical thought in both theater and definitions of theatricality began to lose its influence only after Meyerhold's discourse of 'theatricalizing theater'. In step with the Avant-garde movement's claims of eliminating the text in naturalist drama to emphasize sound, rhythm, movement, or stage design, the term theatricality received an updated meaning in relation to these tools. Meanwhile, within the field of performance, which has distinguished itself as a unique art form since the 1970s, rituals and daily-life practices have been added to the semantics of theatricality alongside the meanings discussed above. As a result, theatricality has earned its polysemy by containing all these references in its meaning.

The opportunity presented by reproduction technology with the invention of the camera and the mediatization process that developed accordingly has brought increased diversity both in theatrical performance and in understandings of theatricality. This has created a debate of aesthetics between theater and cinema and given rise to theatrical variations in which both forms of representation are influenced by each other. The term theatricality has thus become a means to point out the oppositions of these two art forms.

Television began to stand out as a medium that made the reception of 'live' action possible on a screen. However, the widespread existence of television in human life has changed audience perceptions and challenged the correlation between illusion and reality. Television content is produced by drawing inspiration from both theater and cinema, but it transfigures them at the same time. Through the perpetual mode of spectacle, which is theatricalized by dramatizing representations, the meaning of theatricality mutates. As a result, theater now offers the 'here' and 'now' and the 'liveness' of performance as distinctive and unique features and tends to conserve its creative space from the surrounding mediatization. Thus, the act of performance and the opportunity of 'liveness' are internalized as essential determinants of the art of theater.

This article thus argues that mediatization has had a wide impact on both the form of theatrical performance and on contemporary understandings of what theatricality is. The theater has meanwhile reacted to mediatization by examining, rejecting, or challenging it, and all these reactions emerged as new theatrical forms on stage. Therefore, mediatization can be considered a sub-discipline of theatrical research and one of the most important developments to influence the art of theater since the 20th century.

Giriş

Temelde “*tiyatro özelliği taşıyan*”¹ anlamında kullanılan teatrallik, bugün salt tiyatro tarihi üzerinden değil aynı zamanda tiyatronun ilişkilendiği her türlü estetik, dramaturjik, yazınsal, söylemsel, toplumsal ve hatta politik durum yahut koşul üzerinden tartışılabilen; birbirinden farklı görüş ve yaklaşımlar üzerinden açıklanabilen, bazen bir terim bazen de bir olgu olarak karşımıza çıkan ve dolayısı ile; anlam bağlamı oldukça geniş bir alanı kapsayan bir kavram olarak nitelenebilir. Kavram kapsamındaki bu genişlik, tümel olarak kavranışını zorlaştırmakta ve anlamsallığını değişken kılmaktadır.

Teatrallik kavramının anlamsal genişliği hem tiyatronun tarihsel gelişimi ile hem tiyatro düşüncesinin birbirine karşıt yönelimleri ile, hem de teatral edimin biçimsel devinimi ile ilişkilendirilebilir. Teatrallığın anlam çoğalmasına yol açan bir etken de teatral icranın uygulama alanındaki çeşitlenme olarak kaydedilebilir. Sözü edilen çeşitlilik, bugün insan hayatının hemen her alanına tesir etmiş olan medya araçlarının gelişimi üzerinden şekillenmiştir. İcadı 20.yy başlarına tarihlenen kamera aracı ve bu sayede gelişen sinema ve televizyon gibi gösterim alanları, teatral icranın hem düşünsel hem de biçimsel evrimini yönlendirmiş ve teatrallik kavramının anlam bağlamındaki genişlemeye eklenmiştir. Medya aracılı iletişim sistemleri üzerinde teatrallik önce sinema perdesinde sonra televizyon ekranında, nihayetinde ise hemen her boyuttaki ekran yüzeyinde belirebilen bir edim haline gelmiştir. Elde edilen reproduksiyon olanağı sayesinde geçmişte gerçekleşmiş teatral icranın bir kopyasına erişmek, canlı teatral icraya mekân ve zaman ortaklığına ihtiyaç duymaksızın tanıklık etmek yahut teatral icra ile süregelen biçimde ilişkilenecek mümkün hale gelmiştir. Böylelikle, tiyatronun etki alanı sahnenin dışına taşmış ve çok boyutlu bir hâl almıştır. Teatral edim, her yeni mecranın kendi olanakları yahut kapsamı dahilinde değişip dönüşmüş ve kısmen başkalaşmıştır. Örneğin sinema, sahnenin canlı ve çok boyutlu mevcudiyetini iki boyutlu perde üzerinde yeniden yaratarak kullanmış; bunu yaparken hem tiyatrodan feyz almış hem de kendi gerekliliklerine hizmet etmeyen biçimsel öğeleri kaldırmış veya değiştirmiştir. Bu süreçte tiyatro sahnesi ise, medya aracılı iletişim biçimlerine bazen karşı çıkan bazen de bunları sahnelemeye entegre etmeye çalışan çeşitli ‘tepkiler’ geliştirmiş ve bu tepkilerin her biri, yeni bir teatral biçim iddiası olarak belirginleşmiştir. Dolayısı ile, medya aracılı iletişim biçimlerinin hem teatral icra üzerinde hem de teatrallik kavramının gelişim seyri üzerinde belirleyici bir etken olduğu iddia edilebilir.

Medya aracılı etkileşimin gelişimi, ‘medyatizasyon’ olarak genellenen süreç pratiği içerisinde değerlendirmeye alınmaktadır. David Deacon ve James Stanyer’in “Mediatization: Key Concept or Conceptual Bandwagon?” [Medyatizasyon: Anahtar Terim mi Kavramsal Trend mi?] başlıklı makalesinde medyatizasyon, “*yapısı gereği tarihsel bir değişimi ima etmek ve giderek daha ‘-leşen’ bir durumu açıklamak için*”² kullanılan bir şemsiye terim olarak ele alınır. Buna göre medyatizasyon terimi, çeşitli medya araçlarının gelişimi ile devinimini tümünden kapsamakta ve bunların insan hayatındaki halen gelişmekte olan konumunu, kendi süreci içerisinde ele alıp değerlendirmeyi sağlamaktadır. Dolayısı ile teatral icranın medyatizasyon sürecini anlamak ve açıklığa kavuşturmak, teatrallik kavramının çeşitli karşılıklarını anlamayı ve açıklamayı da kolaylaştıracaktır.

Tüm bu nedenlerle bu makalede teatrallik kavramı, yukarıda açıklanan etkenler kapsamında incelenmiş ve kavramın anlam bağlamı, teatral icranın medyatizasyon süreciyle birlikte düşünülerek değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda öncelikle teatrallığın tiyatro tarihi içerisindeki devinimi ve farklı anlamsal karşılıkları ele alınmış, sonrasında ise bu anlamsallığın sözü edilen medya araçlarıyla olan bağıntısı sorgulanmıştır. Araştırmanın çerçevesi, 20.yy. boyunca insan hayatına yoğun biçimde etki eden sinema ve televizyon gibi medya ortamlarının gelişimi üzerinden şekillendirilmiştir. Medyatizasyonun teatral icra üzerindeki etkisi ve bu sürece tiyatro sahnesinden yükselen tepkinin ölçeği, karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Böylelikle, teatrallik kavramının çok boyutlu anlamsallığını etkileşime girdiği medya aracılı teatral biçimler üzerinden tartışmaya açmak ve medyatizasyonun teatrallik kavramı ile olan bağıntısını açıklığa kavuşturmak amaçlanmıştır.

Teatrallik Kavramı

Teatrallik, Aziz Çalışlar’ın “Tiyatro Kavramları Sözlüğü”nde “*dramatik ya da yazınsal metin dışındaki tüm sahneleme metni (ses biçimi, konuşma tarzı, ses yüksekliği, tempo, mekânsal devinim vb.)*” olarak tanımlanır.³ Patrice Pavis ise “Dictionary of Theatre: Terms, Concepts, and Analysis” [Tiyatro Sözlüğü:Terimler, Kavramlar ve İncelemeler] adlı çalışmasında teatrallığı “*performansta yahut dramatik metinde özellikle teatral olan şey*”⁴ olarak genellerken, ‘teatral olan şey’e yüklenen üç farklı anlamsallıktan söz eder. Bunlardan birincisi “*tiyatroyla ilgili olma*”, ikincisi “*sahne*

¹ .D.K. *Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü*, Erişim tarihi: 22.03.2024, <https://sozluk.gov.tr/>

² David Deacon, & James Stanyer, “Mediatization: key concept or conceptual bandwagon?” *Media, Culture & Society* 36, no.7 (2014): 1036.

³ Aziz Çalışlar, *Tiyatro Kavramları Sözlüğü* (İstanbul: Mitoş Boyut Yayınları, 1993), 193.

⁴ Patrice Pavis, *Dictionary of Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, (Toronto: University of Toronto Press, 1998), 395.

gerekliliklerine uyarlanabilirlik”, üçüncüsü ise “*seyirci üzerinde doğal olmayan bir etkiyi kolayca yaratmak amacıyla başvurulan yapaylık ve sahtelik*” tir.⁵ Buna göre, ‘teatral olan’ hem sahnelemenin gerekliliklerini karşılayan olumlu bir dinamik, hem de yapaylık göstergesi olarak anlaşılan olumsuz bir dinamik olarak nitelendirilebilmektedir.

Roland Barthes teatralliği “*tiyatro eksi metin*”⁶ biçiminde formüleştirenken, Josette Féral ve Ronald P. Bermingham teatralliğin “*seyirciyi (seyredilmekte olan) kişi ya da nesne ile ilişkilendiren algılama dinamiklerinin bir sonucu*” olduğunu ileri sürmüştür.⁷ Féral ve Bermingham’a göre teatrallik “*içinden kurmacanın ortaya çıkabileceği bağımsız ve sanal bir öteki mekânı varsayan ve onu yaratan ‘bakış’ ile ilgili bir ‘süreç’tir*”.⁸ Buradaki ‘süreç’ ifadesi, teatral eylemin ‘bakış’a yönelik olarak kurgulanan yapısına ve bu yapısallığın süreli bir zaman dilimindeki varlığına vurgu yapar. Dolayısı ile teatrallik, en geniş anlamı ile eyleyen ile seyreyleyen arasındaki etkileşime verilen ad olarak anlaşılabilir. Ancak bu genel kavrayış, Pavis’in sözlüğünde teatral kelimesine atfedilen karşıt anlamsallığı ve bunun getirdiği dikotomik⁹ yapıyı açıklığa kavuşturmak için yeterli görünmemektedir.

Erika Fischer-Lichte, teatralliğin kapsamını tiyatrodaki temsil unsuru ve bu unsurun biçimlenişi üzerinden açıklar. Lichte’ye göre sahne üzerindeki tüm göstergeler birer temsil aracıdır ve bu nedenle hem somut varlıkları hem de temsil ettikleri soyut varlık yahut düşünce bazında bir anlam ifade ederler. Dolayısı ile burada “*S kişisi izlerken A kişininin X’i cisimleştirmesinden*”¹⁰ türeyen bir anlam çokluğu, halihazırda mevcuttur. Teatrallik ise, tam da bu çok katmanlı anlamsallığın seyirciye aksettirilmesi sırasında gerçekleşir ve böylelikle, tiyatronun kendine has estetiğini biçimlendirir. Dolayısı ile eyleyen ve seyreyleyen arasındaki etkileşimin niteliği, sahne üzerindeki eylemselliğin yaratımıyla beraber bunun seyirci tarafından alımlanışını da içerir. Bu nedenle, teatralliğin yoruma açık bir anlamsallığa sahip olduğu iddia edilebilir. Ek olarak; teatral icranın temsil edildiği dönemin gerçeklik algısına tabi oluşu, onu kendi zamanına göre’li biçimde değerlendirmeyi de zorunlu kılar.

Marvin Carlson “The Resistance to Theatricality” [Teatralliğe Direniş] başlıklı çalışmada teatralliğin “*tıpkı kendisiyle yakından ilişkili (ve aynı derecede karmaşık olan) mimesis terimi gibi, iki farklı türden gerçeklik arasındaki bir ikilik yahut oyunsallık üzerine inşa edildiğini*” belirtmiştir.¹¹ Carlson’ın sözünü ettiği bu ikilik, yanılısma ile gerçeklik arasındaki karşıtlığın bir ifadesidir ve tartışması Platon’dan beri süregelen illüzyon ile hakikat arasındaki gerilime -tıpkı mimesis terimi gibi- içkindir. Teatrallik kavramına bu şekilde yaklaşıldığında, kavramın anlamsal genişliği tiyatronun öz’ünü oluşturan mimesis ile olduğu kadar, ‘taklit’e duyulan genel şüphenin varlığı ile de doğrudan ilişkilendirilebilir ve Pavis’in sözlüğündeki karşıt anlamsallık hakkında bir ipucu sunabilir.

Taklit sanatlarına yönelik genel şüphenin izi, M.Ö. 4.yy. Atina’sına dek sürülebilmektedir. Platon “Devlet” adlı ünlü yapıtında mimesis’i “*taklidin taklidi*”¹² addederek sakıncalı bulurken, Aristoteles aynı unsuru “*insanda çocukluktan itibaren doğal olarak ortaya çıkan*”¹³ bir öğrenme yolu olarak benimsemiştir. Ayrıca Aristoteles, tragedyanın seyirciye kötücül duygu ve düşüncelerden arınmasını sağlayan bir “*katharsis*” yaşatarak insanı sakıncalı davranışlardan uzaklaştırabileceğini de ileri sürmüştür.¹⁴ Buradan da anlaşılabilen üzere taklit, mimesis ve nihayetinde teatrallik, en başından itibaren toplumsal gerçekliğin aynı anda hem değerli hem de zararlı bir parçası addedilmiştir. Bu temel tartışma, taklit sanatlarına yönelik tüm ikircikli yaklaşımlarla birlikte teatralliğin anlam haznesindeki dikotominin de kaynağını oluşturmaktadır.

Bu ikili anlamsallık hem tiyatro karşıtı düşünsel önyargıdan hem de tiyatronun yapısal seyrinden beslenmiştir. “The Anti-Theatrical Prejudice” [Anti-Teatral Önyargı] başlıklı çalışmada Jonas Barish, tiyatronun tarih boyunca “*kürsülerden ve minberlerden öne sürülen gerçekliğin önceliğine karşı örtük bir tehdit oluşturduğunu*”¹⁵ ileri sürmüş ve bu savına gerekçe olarak, tiyatrodaki mimesis’in seyircisi ile geliştirdiği canlı yakınlığı göstermiştir. Bu etkileşim kuvveti sayesinde tiyatro, seyircisi tarafından her an basit bir gerçeklik olarak kabul görebilme ihtimaline sahiptir.¹⁶ Buradan yola çıkılarak, tiyatrodaki yanılısma ile gerçeklik arasındaki bağıntının bir tür liminal geçişlilik ekseninde kurgulandığını ve teatralliğin, sözü edilen eksenin biçimlendirilmesinde kullanılan estetik seçimlerin bir toplamından

⁵ Pavis, *Dictionary of Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* 394.

⁶ Roland Barthes, *Critical Essays*, çev. Richard Howard, (Evanston: Northwestern University Press, 1972), 26.

⁷ Josette Féral and Ronald P. Bermingham, “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, *SubStance* 31, no. 2/3 (2002): 105.

⁸ Féral and Bermingham, “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”, 97.

⁹ Dikotomi” sözcüğü TDK Türkçe Sözlük’te “ikileşim” olarak, “dikotomik” sözcüğü ise “ikileşik” biçiminde açıklanmakta ve ikili anlamsallığın varlığını ifade etmektedir. *T.D.K.*

Güncel Türkçe Sözlük, Erişim tarihi: 10.04.2024, <https://sozluk.gov.tr/>

¹⁰ Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, çev. Jeremy Gaines & Doris L. Jones, (Indianapolis: Indiana University Press, 1992), 140.

¹¹ Marvin Carlson, “The Resistance to Theatricality”, *SubStance* 31, no. 2/3 (2002): 243.

¹² Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu – M.Ali Cimcoz, (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010), 339.

¹³ Aristoteles, *Poetika*, çev. A. Çokona – Ö.Aygün (İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020), 9.

¹⁴ Aristoteles, *Poetika*, 15.

¹⁵ Jonas Barish, *The Anti-theatrical Prejudice*, (Los Angeles: University of California Press, 1981), 79.

¹⁶ Barish, *The Anti-theatrical Prejudice*, 79.

oluştugu öne sürülebilir. Bu noktadan bakıldığında teatrallik, tiyatrodaki yanılsama ile gerçeklik arasındaki gerilimi ölçülendiren temel unsur olarak da anlaşılabilir.

Sözü edilen gerilimin ölçeği, tiyatrunun biçimsel önermeleri üzerinden de okunabilir. Örneğin Wagner'in "Gesamtkunstwerk" [Bütüncül Sanat Yapıtı] ideali ve bu ideal üzerinden geliştirdiği illüzyonist tutum, bu gerilimi yanılsama lehine çözümlenmiş ve tiyatro sahnesini gerçek dünyadan tamamen kopararak seyircide özdeşleşme yaratmayı amaçlamıştır. Ancak bu yaklaşım, yanılsama ile gerçeklik arasındaki gerilimle birlikte teatrallik kavramının anlam bağlamını da kesintiye uğratar. Martin Puchner, "Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality and Drama" [Sahne Korkusu: Modernizm, Anti-Teatrallik ve Dram] başlıklı çalışmasında, teatrallığı reddedilmesi yahut benimsenmesi gereken bir değer biçiminde ortaya koyan ilk kişinin Wagner olduğunu iddia eder.¹⁷ Puchner'a göre Wagner'in bütüncül tiyatro fikri, Avrupa 19. ve 20.yy. kültür çevresini "teatrallik kavramı etrafında kutuplaştırmış"¹⁸ ve kendinden sonra gelen yönelimlerin belirleyicisi konumuna yerleştirmiştir. Puchner'ın bu tespiti, Wagner'in illüzyonizmini tamamen reddederek karşısına alan Edward Gordon Craig'ın teatrallik kelimesine attığı anlamsallık üzerinden tartışılabilir. Craig, "Tiyatro Sanatı Hakkında" başlıklı eserinde teatrallik terimini şu şekilde kullanır:

"(. . .) fakat genç nesillerin kulaklarında, sahneye adım attıkları andan itibaren eskilerin davul çalmaları tek ve yegane esas değildir. Bu, genç aktöre hemen hilelerde üstat olmayı öğretir. İnsiyaki (içgüdüsel) olarak bu hilelere kestirmeden sapıverilir, işte bu hile oyunları 'theatral' kelimesinin icadına sebep olmuştur."¹⁹

Craig'ın oyunculuk eğitimine duyulan gereksinimi açıkladığı bu savında, teatrallik terimi oyunculuktaki yapay ve yanlış bir meyil addedilerek Pavis'in sözünü ettiği olumsuz anlamı doğrudan yüklenmiştir. Bu durumun Puchner'ın konuya ilişkin tezini doğruladığı ve teatrallik kavramı etrafındaki kutuplaşmayı örneklediği düşünülebilir. Ayrıca kavramın bu yöndeki olumsuz okumasının, modernist düşüncenin gelişimiyle birlikte ortaya çıkan anti-teatral yönelime de temel teşkil ettiği iddia edilebilir.

Anti-teatral biçimsellik, özünde Wagner ile başlayan illüzyonist tutumun reddini ifade eder ve yanılsama ile gerçeklik arasındaki gerilimin bu kez gerçeklik lehine yeniden yorumlanışını içerir. Anne-Britt Gran, "The Fall of Theatricality in the Age of Modernity" [Modern Çağda Teatrallığın Çöküşü] başlıklı çalışmasında bu yönelimi "seyircinin teatrallikten koparılması" olarak nitelendirmiş ve "teatrallığın çöküşü" biçiminde adlandırmıştır.²⁰ Sözü edilen çöküş, teatrallığın tiyatrodaki sakınılması gereken bir yönelim olduğu görüşünden yola çıkarak oluşturulmuş ve tiyatro uygulayıcılarını, yaratım süreçlerini bu bağlamda değerlendirmeye itmiştir. Örneğin, en ünlü örnekleri Konstantin Stanislavski tarafından verilmiş olan natüralist tiyatro, sahne üzerindeki doğal eylemselliği bir gerçekçilik iddiası olarak benimser ve seyirciyi, olan bitene hayali bir dördüncü duvarın arkasından tanıklık eden bir konuma yerleştirir. Stanislavski'nin kendi sözleriyle doğalcı teatral biçim, "sahnedeki yapaylık ve sahtelikten uzaklaşarak canlılık ve gerçeklik üretmek"²¹ amacını taşır.

Anti-teatrallığın bir söylem olarak benimsenmesi, teatrallik teriminin de Pavis'in sözünü ettiği olumsuz anlamıyla benimsenmesine yol açar. Ancak yine Puchner'a göre, anti-teatral yönelim esasen tiyatrodaki bir tür "direniş" halini tanımlamakta ve salt tiyatro karşıtı önyargıdan beslenen bir düşünselliğin değil, aynı zamanda "reddettiği şeye bağımlı olan ve bu nedenle reddini ölçülendirmeye çabalayan" bir motivasyonun ürünü olarak ortaya çıkmaktadır.²² Puchner, tiyatrodaki yapaylık ve sahtelikten arınma ihtiyacıyla geliştirilen itirazların büyük oranda "tiyatrunun performans ile mimetik sanat biçimleri arasındaki gergin konumundan kaynaklanan belirli bir mimesis biçimi"²³ üzerine geliştiğini iddia eder ve Alan Ackerman ile birlikte hazırladığı "Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage" [Tiyatroya Karşı: Modernist Sahnede Yaratıcı Yıkımlar] başlıklı çalışmada, bu gelişimi şu şekilde özetler:

"Anti-teatrallik kesinlikle sadece tarihsel olarak olumsal bir tiyatroya değil, doğrudan tiyatroya karşı bir saldırıyı tanımlar. Ancak aynı zamanda, tiyatroya yönelik bu türden genel bir saldırı, çıkış noktasını tarihsel olarak spesifik bir tiyatro ediminin eleştirisinden alır ve buradan genel bir tiyatro anlayışı damıtır. (. . .) Örneğin Natüralist tiyatro için tiyatroyu temsil eden biçim melodramdır; Sembolist tiyatro ve opera için ise natüralizmdir."²⁴

Puchner ve Ackerman'ın yukarıdaki tespiti; tiyatrunun kendi biçimsel itirazlarını yine kendisinden türeten devinimselliğini açıklığa kavuşturmakta ve buna bağlı olarak, teatrallığın çoklu anlamsallığına giden yolu görünür kılmaktadır. Bu devinin hali içerisinde, örneğin Meyerhold biyomekanik tiyatroyu "teatrallığın temel yasalarını

¹⁷ Martin Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002), 31.

¹⁸ Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, 32.

¹⁹ Gordon Craig, *Tiyatro Sanatı Hakkında*, çev.Nureddin Sevin, (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946), 37.

²⁰ Anne-Britt Gran, and Diane Oatley. "The Fall of Theatricality in the Age of Modernity." *SubStance* 31, no. 2/3 (2002): 258. (Burada Gran'ın "de-theatricalized viewer" olarak ifadelendirdiği durum Türkçeye "seyircinin teatrallikten koparılması" biçiminde çevrilmiştir.)

²¹ Konstantin Stanislavski, *Sanat Yaşamım: Anılar*, çev.Suat Taşer, (İstanbul: Can Yayınları, 1992), 180.

²² Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, 2.

²³ Puchner, *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*, 5.

²⁴ Alan Ackerman and Martin Puchner, *Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage*, (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2006), 12-13.

kullanan"²⁵ panayır tiyatrosunun biçimselliğinden türetmiş ve Stanislavski'nin natüralist yaklaşımının karşısına yerleştirmiştir. Antonin Artaud, 'vahşet tiyatrosu' adını verdiği biçimde tiyatronun jest, mimik, ritm ve ses gibi sahnelemeye has teatral unsurlarını "*tiyatronun ikizi*"²⁶ olarak adlandırırken; Erwin Piscator, teatral sanat yapıtının kendi dönemine ait politik gerçeklikle olan "*yakın bağıntısını*"²⁷ gündeme getirmiştir. Berthold Brecht, seyirci ile özdeşleşmeyi önceleyen Aristotelyen tiyatronun karşısına 'epik tiyatro'yu çıkarırken, Jerzy Grotowski, 'yoksul tiyatro' ile performans unsuruna odaklanmıştır. Böylelikle teatral edimin biçimselliği bir devinim hali içinde çeşitlenirken, teatrallığın anlam bağlamları da giderek çoğalmıştır.

Süreyya Karacabey'e göre teatrallığın kavranışındaki nirengi noktalarından bir diğeri, tarihsel avangard dönemde ortaya çıkan ve Meyerhold tarafından söylemleştirilen "*tiyatronun tiyatrosallaştırılması*" çabalarıdır.²⁸ Karacabey, modern sonrasında teatral kavramının "*tiyatronun kendine özgü araçlarına işaret etmek üzere*"²⁹ kullanılmaya başlandığını öne sürer ve "*edebi ve geleneksel temsil estetiğinin taşıyıcısı olan drama (dram sanatına) karşı çıkış*"³⁰ söyleminin temel argümanı olarak belirginleştiğini ifade eder. Böylelikle teatral kavramının anlamsallığı, modernist anti-teatral söylemin kendisine yüklediği olumsuz karşılığında yavaşça uzaklaşır ve bir başka bağlamda devinmeye başlar.

Thomas Postlewait ve Tracy Davis "Theatricality" [Teatrallık] başlıklı çalışmalarında, özellikle modern sonrası dönemde tiyatro eleştirmenlerinin ve akademisyenlerinin "*teatrallık kavramını uzun ve olumsuz mirasından kurtarmaya*" yönelik bilinçli bir hamle gerçekleştirdiğini ve "*teatrallık fikrini yeni modernist gelişmelerle sınırlandırmak yerine, onu herhangi bir yer ve zamandaki herhangi bir dramatik performansın temel niteliklerini tanımlamak için kullanılabilir*" bir terim haline getirmeyi amaçladığını öne sürmüştür.³¹ Postlewait ve Davis'e göre bu bağlamdaki teatrallık, "*asgari bir 'sahnelenebilirlik' standardını karşılayan performans özelliklerini tanımlamak için*"³² kullanılabilir ve tiyatroya temel teşkil eden bir anlamsal çerçeveye oturtulabilecektir.

'Performans'ın gündelik hayat pratikleri ile ritüelistik yapıyı tek bir gösterim formu içinde bir araya getirmeyi önceleyen biçimselliğinde ise, tiyatronun bir kez daha yanılısamacı bulunarak reddedildiği ve performatif edimin bu yanılısamının karşısına gerçeklik iddiası olarak çıkarıldığı görülür. Erika Fischer-Lichte'ye göre, performansta "*kendisinden ve alıcıdan bağımsız bir varoluş kazanan bir sanat eseri yerine, varolan her şeyi içine alan bir olay*"³³ yaratılmaktadır. Richard Schechner ise kendi çalışmalarında "*performansın gerçekliğini sahnelenen teatral olayın içine yerleştirdiğini*" ifade etmiştir.³⁴ Dolayısı ile buradaki teatral okuması bir yandan Postlewait ve Davis'in sözünü ettiği 'asgari sahnelenebilirlik' standardını karşılarken, diğer yandan da teatrallığı gündelik hayat pratikleri ile ilişkilendirmiştir. Bu kapsamdaki yaklaşım üzerinden teatrallık, performans sözcüğünün çok anlamlılığını da bünyesine dahil eder ve ritüeller, sosyal roller ya da bir performans ifade eden gündelik eylemler ile bağıntılanabilir hale gelir.

Burada kısaca özetlenen farklı biçimsel ve düşünsel yönelimler, teatral kavramının bugünkü çoklu kavranışında pay sahibidir. Tiyatronun bizatihi kendisi yanılısama ile gerçeklik arasındaki bağıntıyı yorumlayabilen ve türlü biçimlerde ifade edebilen bir yaratım alanı olduğu için, teatral kavramı da bu yaratım alanında devinmiş ve birbirinden farklı görüş, yönelim ve biçimselliklerin temel argümanı olarak kullanılagelmıştır. Sözü edilen devinim, teatrallığın kavranışında değişmeyen tek unsur olabilir. Bu nedenle, teatral kavramının terimsel, söylemsel, biçimsel yahut edimsel türlü anlamsallığına ulaşmak her daim mümkün olmuştur. Bu noktada medyatizasyon sürecini de teatrallığın farklı kavranışlarına yol açan gelişmelerden birisi olarak nitelendirmek mümkündür, ancak burada insan hayatına kitlesel ölçekte etki eden ve dolayısı ile, teatrallığın kavranışına da toplumsal ölçekte müdahil olan bir ilişkisellik mevcuttur.

Medyatizasyon

Medyatizasyon Deacon ve Stanyer'in vurguladığı gibi 'giderek daha -leşen' bir sürecin ifadesi olarak anlaşıldığında, teatrallığın medyatizasyonu kamera aracının icadına tarihlendirilebilir. İcranın geçmişte gerçekleşmiş bir kopyasını kitlesel ölçekte paylaşımaya açmayı mümkün kılan o günkü bu yeni medya aygıtı sayesinde teatral edim, kendi tarihinde ilk kez teknik olarak yeniden üretilebilen bir edim haline gelmiştir. Bu opsiyon bir yandan icranın biçimselliğini

²⁵ Vsevolod Meyerhold, *Tiyatro – Devrim ve Meyerhold*, der. Ali Berktaş, (İstanbul: Mitoz Boyut Yayınları, 1997), 253.

²⁶ Antonin Artaud, *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993), 48.

²⁷ Erwin Piscator, *Politik Tiyatro*, çev. Mustafa Ünlü & Suavi Güney, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010), 98.

²⁸ Süreyya Karacabey Çelik, "Modern Sonrasında Dramatik Metinler [Dramatic Texts in Postmodern Period]", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 15 (Mayıs 2003): 36.

²⁹ Çelik, "Modern Sonrasında Dramatik Metinler", 36.

³⁰ Çelik, "Modern Sonrasında Dramatik Metinler", 37.

³¹ Tracy C. Davis & Thomas Postlewait, *Theatricality*, (New York: Cambridge University Press: 2003), 21.

³² Davis and Postlewait, *Theatricality*, 21.

³³ Erika Fischer-Lichte, *Performatif Estetik*, çev. Tufan Acil, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016), 23.

³⁴ Richard Schechner, *Performance Theory*, (New York: Taylor&Francis e-Library, 2005), 165.

kameranın olanakları ölçeğinde genişletirken, diğer yandan seyirciyi farklı bir alımlama sürecine tabi tutar. Sözü edilen gelişmeler, televizyon teknolojilerinin insan hayatına yerleşmesi ile farklı bir boyut kazanır. Televizyon sayesinde canlı teatral icra, ortak bir mekânsallığa gerek duyulmaksızın erişilebilen, seyircinin evine kadar getirilebilen ve süreğen bir akış içerisinde alımlanabilen bir yapıya evrilir. Nihayetinde bu yeni oluşumlar, teatral icranın evrimini de şekillendirir ve tiyatronun teatrallığında yeni tartışma alanları ve sorgulama biçimlerinin gelişimine yol açar.

Walter Benjamin “Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı” başlıklı ünlü makalesinde, teknik reproduksiyon teknolojilerinin sanat yapıtındaki “şimdiliği” ve yapıtın “belirli bir mekândaki özgün mevcudiyeti”ni yok ettiğini iddia eder.³⁵ Sözü ettiği yokluk durumunu “aura” kavramı üzerinden açıklar ve teknik yeniden üretimi, sanat yapıtının “aurasını solduran” bir gelişme olarak kaydeder.³⁶ Bu yaklaşımın teatral icra üzerindeki karşılığı, icranın ‘şimdi’ ve ‘burada’lığı ile ‘canlılık’ olgusunun yitirilmesidir. Buna ek olarak Benjamin, sinemada kameranın “seyircinin yerini aldığı” ve dolayısı ile, icracıyı kendi icrasına yabancılaştırdığını öne sürmüştür.³⁷ Benjamin bunu, insanın aynadaki görüntüsüne yabancılaşmasına benzetir ama bu kez “aynadaki görüntü, görüntüsü aynaya yansıyan kişiden ayrılabilir ve taşınabilir hale gelmiştir.”³⁸ Ancak yine aynı kamera aracı sayesinde, teatral icra kitlesel olarak alımlanabilen bir erişim kuvvetine de erişmektedir ve bu nedenle, kamera karşısındaki oyuncu “aygıtın önünde dikilirken, nihayetinde karşısında kitlelerin olduğunun farkındadır.”³⁹ İcranın kitleselliği, onun geleneksel ve ritüelistik yapıdaki üretim biçimlerinden uzaklaşmasına ve kitle hareketlerinin siyasi, politik ya da sosyal katmanlarıyla her zamankinden daha fazla ilişkilenebilmesine yol açar. Benjamin bu durumu “geleniğin tasfiyesi” olarak açıklar.⁴⁰ Böylelikle, “sanat yapıtının iki kutbu arasında yaşanan niceliksel yön değişimi yapıtın doğasında niteliksel bir dönüşüme yol açmıştır.”⁴¹

Sinemanın tiyatroya hem benzeyen hem de ondan ayrılan bir teatral yapı olarak belirginleşmesi, konuya ilişkin hararetli bir estetik tartışmasını da beraberinde getirir. Bu noktada teatrallik kavramı, bu tartışmanın da belirleyici argümanını oluşturur. Charlie Keil, “All the Frame’s a Stage: (Anti-) Theatricality and Cinematic Modernism” [Tüm Kadraj Bir Sahne: Anti-Teatrallik ve Sinemasal Modernizm] başlıklı makalesinde, modernist anti-teatral düşünselliğin sinema ile tiyatro arasındaki estetik tartışmasına hangi biçimde hizmet ettiğini şu şekilde özetler:

“Sinemanın endüstriyel açıdan istikrarlı hale gelmesi ve kültürel açıdan yaygınlaşmasının eşliğinde olduğu 1907’ye gelindiğinde, kendini tanımlama sorunları daha belirgin hale geldi ve sinema filmleri için sosyal saygınlık ve ekonomik uygulanabilirlik sağlama çabaları, yeni ortaya çıkan ticari basın tarafından köriklendi. Tiyatro bu yeni mecra için estetik bir kimlik oluşturma girişimlerinde büyük bir rol oynadı. (...) Bir noktaya dek, tiyatronun sürekli olarak çağrıştırılması sadece iki form arasındaki bariz benzerlikleri kabul etti: Her ikisi de tipik olarak hikayelerin canlandırılmasıyla uğraşan oyuncular içeriyordu. Ancak, sinema aynı zamanda selefının sahip olduğu kültürel itibarı kendine mal etmeyi de amaçlıyordu ki, bu da film endüstrisinin çeşitli meşrulaştırma stratejileri izlemesine neden oldu.”⁴²

Keil’in sözünü ettiği meşrulaştırma stratejisi, tiyatronun teatrallığının bir kez daha yapaylık ve sahtelik ile ilişkilendirilmesi ve sinemanın bu sahteliğe ‘karşı’ bir tutum addedilerek anti-teatral bir yönelimi benimseyişi üzerinden yaratılır. Bu yaklaşım doğrultusunda ve 1911 gibi erken de kabul edilebilecek bir tarihte bile “sinemanın için gerçekçiliği lehine tiyatronun yıpranmış yapaylığının terk edilmesi” savı kendini göstermeye başlamıştır.⁴³ Dolayısı ile burada, modernist anti-teatral söylemin sinemaya ait bir argüman üzerinden gerekçelendirilmesi yahut desteklenmesi durumu söz konusudur. Bu bağıntı üzerinden bakıldığında, tiyatrodaki anti-teatral söylemin gelişimi ile bunun teatrallik kavramına olan etkisinin salt tiyatronun düşünsel tarihi ile değil, aynı zamanda medyatizasyonun gelişim aşamaları ile de ilişkilendiği ve birbirini etkileyen ve birbirinden etkilenen bir anlamsallıkta devinmiş olduğu, rahatlıkla görülebilir.

Johannes Birringer, “The Theater and It’s Screen Double” [Tiyatro ve Onun Ekran İkizi] adlı çalışmasında “erken modern sinemanın belirgin estetik biçimselliğini sadece teatrallığı redderek edinmediğini” vurgularken, sinemanın “çekim ölçeği, kamera açısı, kurgu ve yakın plan gibi kendine has temel kaynaklarını geliştirmeden önce, bunları tiyatronun teatral estetiğinden, oyunculuk tekniklerinden ve hem gerçekçilik hem de anti-illüzyonizm teamüllerinden ‘ödünc’ aldığı” belirtmiştir.⁴⁴ Dolayısı ile tiyatronun teatrallığının, sinemanın özellikle ilk yıllarında düşünsel açıdan reddedilirken biçimsel açıdan benimsenen bir unsur olarak ele alındığı düşünülebilir ve tam da bu durum, teatrallik kavramının çok çeşitli anlam bağlamlarının oluşmasına gerekçe olarak gösterilebilir.

³⁵ Walter Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, çev. Gökhan Sarı (İstanbul: Zeplin Kitap, 2020), 11.

³⁶ Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, 12.

³⁷ Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, 21.

³⁸ Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, 38.

³⁹ Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, 38.

⁴⁰ Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, 14.

⁴¹ Benjamin, *Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*, 21.

⁴² Charlie Keil, “All the Frame’s a Stage: (Anti-) Theatricality and Cinematic Modernism”, *Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage* içinde, ed. Alan Ackerman & Martin Puchner, (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2006), 77.

⁴³ Keil, “All the Frame’s a Stage: (Anti-) Theatricality and Cinematic Modernism”, 77.

⁴⁴ Johannes Birringer, “The Theatre and Its Screen Double”, *Theatre Journal* 66, no. 2 (2014): 208.

Sinema ile tiyatro arasındaki bu çekişme, filmlerin sesli olarak da çekilebilir hale gelmesiyle sönümlenmeye başlar. Kamera aracının ses ve söz ile de ilişkilendirilebilmesi, tiyatrodan ‘ödünç alınan’ unsurların sinemaya daha fazla dahil edilmesini zorunlu kılar ve tiyatro oyunculuğu sinemanın yapım malzemelerinden birisi hale gelir. Yine Charlie Keil’e göre “1950’lerin ve 1960’ların sanat sineması, teatrallığı sinemadaki gerçekçiliğin yanıltıcı doğasını ve kurgusallığı vurgulamanın ayrıcalıklı bir yolu olarak”⁴⁵ görmüş ve böylelikle anti-teatral düşüncenin sinema üzerindeki belirleyici etkisi yavaşça sona ermiştir. Buna karşın, söz konusu tartışmanın hiçbir zaman etkisini tamamen yitmediğini iddia etmek de mümkündür.

Gerek sinemanın kendisini tiyatrodan ayırma gayreti gerekse tiyatronun kendisini içinde bulduğu rekabet hali, tiyatro uygulayıcılarını sahneleme yöntem ve araçları üzerine yeniden düşünmeye iter. Bu süreçte, geliştirilen her yeni teknik ve yeniliğin tiyatro dünyasında olumlu yahut olumsuz anlamsallıklarda yankılandığı görülür. Örneğin Stanislavski, başından itibaren düşkün bir eğlence biçimi olarak gördüğü sinemaya karşı açıkça tavır almıştır. Oyuncularının “*ciddi amaçları olmayan*” filmlerde rol almasını yasaklamış ve hatta, ticari amaçlı bir filmde rol alan oyuncuları Evgeny Vaghtangov ve Olga Baklanova ile bir süre iletişimini kesmiştir.⁴⁶ Buna karşın, asistanı Leopold Sulzerzhitsky’yi film yapımını öğrenmesi ve öğrendiklerini kendisine aktarması için görevlendiren de yine Stanislavski’nin kendisidir.⁴⁷ Dolayısı ile burada, varlığı açıkça reddedilen sinemanın yapabilirliğine yönelik bir merak duygusu sezilebilir. Meyerhold’un konuya ilişkin düşünceleri, sözü edilen tepkiselliğe başka bir örnektir. Meyerhold bir yandan sinemayı ticari kaygılar doğrultusunda hareket edişi ve “*seyirciyi melodrama ve grotesk tekniklerine alıştırmayı*”⁴⁸ gibi gerekçelerle eleştirir, diğer yandan ise tiyatro sahnesini “*teknik düzeyde sinemalaştırmayı*” önerir.⁴⁹ Meyerhold’un bu yaklaşımında da medya aygıtına karşı bir direnişin izleri görülebilir, ancak burada tiyatronun teatrallığını sinemanın önerdiği biçimsellikten feyz alarak geliştirmek gibi yenilikçi bir eğilim mevcuttur.

Kamera ile elde edilen aracılı teatral biçimler, ilk kez Erwin Piscator tarafından tamamen benimsenerek sahneye aktarılır. Piscator’un politik tiyatrosunda projeksiyon, fotoğraf ve film gibi medya unsurları politik gerçekliğin sahnede görünür hale getirilmesi için kullanılır ve seyircileri “*gerçek anlamda kendi kaderleri, gözlerinin önünde oynanan kendi trajedileri*” ile yüzleştirmek amacını taşır.⁵⁰ Piscator, bu amacı gerçekleştirebilmek için “*insan – insanüstü etkenlerin sınıflar ya da bireylerle nasıl karşılıklı etkileştiklerini ortaya koyabilecek araçlara gereksinim duyduğunu*” belirtmiş ve sahnelemede kullandığı medya unsurlarını bu araçlardan birisi olarak nitelendirmiştir.⁵¹ Dolayısı ile Piscator’un bakış açısında; medyanın tiyatro lehine direniş gösterilmesi gereken bir unsur olarak değil, politik direnişin gerekçesini açıklığa kavuşturan bir karşı duruş argümanı olarak araçsallaştırıldığı öne sürülebilir.

Walter Benjamin, teknik reproduksiyonun tiyatro sahnesindeki en yaratıcı karşılığının Bertolt Brecht’in epik tiyatrosunda bulunduğunu iddia eder. Benjamin’e göre, Brecht’in dramatik eylemi kesintiye uğratma yöntemi ile film yapımında kullanılan montaj tekniği benzer bir mantıkla hareket etmektedir. Brecht’in bağlamı kesintiye uğratmak yoluyla ortaya çıkardığı yabancılaştırma efekti ve eleştirel düşünsellik, montaj unsurunun bağlama sürekli müdahalesi ile örtüşmekte ve böylelikle “*bütünlüklü, bitmiş sanat eserinin karşısına teatral laboratuvarı*” çıkarmaktadır.⁵² Her ne kadar Benjamin’in bu görüşü Brecht’in kendisi tarafından doğrulanmış olmasa da montaj mantığının tiyatro yapımına etkisi bazında incelenmesi mümkündür. Ayrıca, yine Benjamin’e ait olan ‘gelenegin tasfiyesi’ hakkındaki tespitin hem epik tiyatro hem de politik tiyatronun biçimselliği üzerinden doğrulanması da mümkündür.

Piscator’un politik tiyatrosu ve Brecht’in epik tiyatro uygulamaları, teknik reproduksiyon çağındaki sanat yapıtının geleneksel üretim biçimlerinden nasıl kopmaya başladığını ve inanç ya da ritüel yerine kitle hareketleri ve siyasi oluşumlar ile hangi biçimlerde ilişkilenebilir hale geldiğini kapsamlı bir biçimde örneklendirmektedir. Buna göre tiyatro sahnesi, artık medya aracılı yaşantının bütün unsurlarıyla birlikte bu unsurların kitlesel varlığını da kabullenerek üretimine dahil etmekte ve onu sorgulamak, tartışmaya açmak ve politik açıdan dönüştürmek üzere gelişim göstermektedir. Dolayısı ile bu biçimdeki teatrallikte medya, içinde bulunulan durum ve koşulların kabulü yahut reddine karar vermenin ve gereksinimler ile yetersizliklerine karşılık vermenin bir yolu olarak araçsallaştırılabilmektedir.

Ancak sinemanın televizyona doğru evrimi, teatral edimin hem sözü edilen yeni kitlesel hacim içindeki hem de kişilerin bireysel hayatlarındaki varlığını bambaşka bir yönde şekillendirmiştir. Philip Auslander “*Liveness: Performance in a Mediatized Culture*” [Canlılık: Medyatize Bir Kültürde Performans] adlı eserinde, televizyonun, sinemadan ‘canlı’ teatral icrayı mümkün kılmasıyla ayrıştığını savunur. Auslander’e göre televizyon “*teatral icrada*

⁴⁵ Keil, “All the Frame’s a Stage: (Anti-) Theatricality and Cinematic Modernism,” 86.

⁴⁶ Laurence Senelick “Seduced and Abandoned: When Hollywood Wooed the Moscow Art Theatre”, *Film History* 10, no. 4 (1998): 492.

⁴⁷ Senelick “Seduced and Abandoned: When Hollywood Wooed the Moscow Art Theatre”, 493.

⁴⁸ Meyerhold, *Tiyatro – Devrim ve Meyerhold*, 357.

⁴⁹ Meyerhold, *Tiyatro – Devrim ve Meyerhold*, 356.

⁵⁰ Piscator, *Politik Tiyatro*, 71.

⁵¹ Piscator, *Politik Tiyatro*, 68.

⁵² Walter Benjamin, *Brecht’i Anlamak*, çev. Haluk Barışcan – Güven Işıtaş, (İstanbul: Metis Yayınları, 1984), 113.

sinema tarafından taklit edilemeyen tek unsur olan ‘canlılık’ ögesinin sömürgeleştirilebildiği”⁵³ yegâne medya mecrası olarak ortaya çıkmış ve “teatral icranın seyirciye aktarılması amacıyla değil, onu ev tipi izleyici için baştan yaratarak canlı performansın yerini alması amacıyla” geliştirilmiştir.⁵⁴ Bu nedenle, televizyondaki canlı yayın opsiyonu da tiyatrodan ‘ödünç alınan’ bir nitelik olarak düşünülebilir. Ancak televizyonun insan hayatına süregelen biçimde yerleşmesini sağlamak, salt tiyatronun biçimselliği ile değil, aynı zamanda sinemanın biçimselliği ile ilişkilenmeyi gerektirmiş ve televizyon mecrası hem tiyatro hem de sinemadan alıntılacağı teatral biçimleri TV ekranı üzerinde genelleştirmeye yönelmiştir.

Sözü edilen genelleştirme çabasında, farklı teatral biçimler bu kez TV’deki içeriğin oluşturulması için araçsallaştırılmıştır. Raymond Williams, televizyon ekranındaki teatral icranın natüralist tiyatronun teatrallüğinden özellikle faydalandığını ileri sürer. Natüralist biçimde icra ile seyirci arasına yerleştirilen hayali dördüncü duvar, televizyon seyircisinin icraya orada değil (-miş) gibi tanıklık etmesini kolaylaştırmış ve bu etkiyi, televizyonun sağladığı yakın çekim opsiyonları üzerinden genişletmiştir. Williams’a göre böylelikle, doğalcı dramatik biçim, yeni türden bir “TV draması”na dönüşmüş ve bu durum “kültür tarihinde eşi benzeri bulunmayan bir dramatik performans yoğunluğu ortaya çıkarmıştır.”⁵⁵ Williams’ın sözünü ettiği TV dramasının sinemadaki anlatsallık ile de benzeştiği iddia edilebilir. Burada TV’ye yönelen ‘bakış’, teatral icrayı imgesel bir ekran yüzeyi üzerinde alımlamakta ve onu seyirci adına önceden konumlandırılmış olan çoklu perspektifle takip etmektedir. Martin Esslin ise, “TV: Beyaz Camın Arkası” adlı çalışmasında televizyonun en başından beri dramatik bir medya mecrası olarak şekillendiğini savunur. Esslin’e göre “(TV’nin) aktardığı şeylerin büyük kısmı oyuncuların daha önceden hazırlanarak sunduğu kurgusal malzemeden oluşan ve oyunun konusunu, konuşmaları, karakterleri, kostümleri – kısaca dramatik ifade araçlarının hepsini- kullanan geleneksel drama biçimindedir.”⁵⁶ Tam da bu nedenle, televizyondaki -haber yahut tartışma programı gibi gerçeklik ifadesi olarak anlaşılan biçimler de dahil olmak üzere- her türlü içerik, yapının türünden bağımsız olarak dramatiktir.

Esslin’in bu iddiası Williams’ın konuya ilişkin görüşüyle birlikte düşünüldüğünde, kültür tarihinde eşi benzeri görülmemiş olan dramatik performans yoğunluğunun kaynağı anlaşılır hale getirilebilir. Televizyonda beliren film, dizi, reklam, haber, tartışma programı yahut spor müsabakası gibi bütün içerikler dramatisasyon yolu ile teatralleştirilmekte ve seyirciye bu biçimiyle aktarılmaktadır. Böylelikle TV hem tiyatrodan hem de sinemadan alıntılacağı teatral nitelikleri kendi olanakları ile opsiyonları ölçüsünde değiştirmekte, dönüştürmekte ve başkalaştırmaktadır. Sözü edilen başkalaşım, seyir rejiminin gelişimine de sirayet eder. Televizyon ekranındaki icra seyircisine “daha yakın mesafede ve daha özel, daha mahrem bir konumda”dır⁵⁷ ve dolayısı ile ‘her an basit bir gerçeklik olarak kabul görebilme ihtimaline’ oldukça yakındır. Bu medya aygıtının evlerin içine kadar girerek kişilerin bireysel hayatında akışkan bir işlev edinmesi de bu yakınlığın sebeplerinden birisidir; “bu akış sayesinde herkes istediği an, musluktan akan suyu alır gibi açtığı televizyonun malzemelerini alabilmektedir.”⁵⁸

Televizyonun gündelik hayat üzerindeki bu hakimiyeti, doğal olarak insanın dünyayı algılama biçimine ve yorumlayışına da etki eder. Jacques Derrida, Bernard Stiegler ile gerçekleştirdiği “Echographies of Television” [Televizyonun Ekografisi] başlıklı söyleşisinde, ünlü “specter” [hayalet] kavramını TV imgesi ile de ilişkilendirmiş ve televizyonun insan hayatı üzerindeki dolaylı etkisini, hayalet metaforu üzerinden açıklamıştır. Derrida’ya göre ‘bakış’ın muhatabıyla göz göze gelemediği görme deneyimi bir an’ın somut gerçekliğine değil, ancak onun “hayaletine” aittir.⁵⁹ Derrida, bu yaklaşımını Hamlet oyununun giriş sahnesi üzerinden örneklendirir. Buna göre, tıpkı Hamlet’in Marcellus, Horatio ve Bernardo’ya kralın kendilerine yüzünü gösterip göstermediğini ve siperliğini kaldırıp kaldırmadığını sorarak bir karşılaşmanın gerçekten yaşanıp yaşanmadığını anlamaya çalışması gibi, TV üzerindeki ‘bakış’ da “aynı görüş alanındayken kendisine kimin baktığını göremeyen ve ‘öteki’ bakışla buluşamayan” bir durumu ifade etmektedir.⁶⁰ Derrida nezdinde bu koşuldaki durumsallık, hepimizi “televizyonun birer hayaleti”ne dönüştürmüştür.⁶¹ Jean Baudrillard’a göre ise, TV’deki gerçeklik “lazer ışığının boşlukta oluşturduğu üç boyutlu bir reklam imgesi gibi bir hayalet dönüşen bir gerçek”tir ve televizyon imgesinin hakimiyeti altındaki hakikatin kavranışı

⁵³ Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture – Second Edition*, (New York: Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007), 13.

⁵⁴ Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture – Second Edition*, 18.

⁵⁵ Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (London: Taylor&Francis e-Library, 2004), 55.

⁵⁶ Martin Esslin, *TV: Beyaz Camın Arkası*, çev.Murat Çiftkaya (İstanbul: Pınar Yayınları, 1991), 14.

⁵⁷ Esslin, *TV: Beyaz Camın Arkası*, 34.

⁵⁸ Esslin, *TV: Beyaz Camın Arkası*, 38.

⁵⁹ Jacques Derrida, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, Röportaj:Bernard Stiegler, çev. Jennifer Bajorek, (Cambridge: Polity Press, 2002), 115. (Burada Derrida’nın ünlü “specter” kavramı Türkçe’ye “hayalet” biçiminde çevrilmiştir.)

⁶⁰ Derrida, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, 121.

⁶¹ Derrida, *Echographies of Television: Filmed Interviews*, 117.

imkânsızdır.⁶² Bu noktada “yaşamla televizyon birbirlerinden ayrılması imkansız bir solüsyona” benzemiş ve bu nedenle, içinde yaşadığımız dünya bir “simülasyon evreni”ne dönüşmüştür.⁶³

Sözü edilen dönüşüm, yanılısma ile gerçeklik arasındaki gerilime de yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu gerilim, tiyatronun teatrallliğini oluşturan temel unsurlardan birisi olduğundan, gündelik hayatın gerçekliğine ilişkin algının dönüşümü, teatral icranın kavranışına da etki etmiştir. Dolayısı ile tiyatro sahnesi, sinemanın gelişimi kadar televizyonun yol açtığı dönüşümü de içselleştirmek ve yaratım alanını bu mecranın gereklilikleri doğrultusunda yeniden değerlendirmek durumunda kalmıştır. Ancak bu kez, medya aygıtına tiyatrodan verilen ‘tepki’, onu medyatizasyonun boyunduruğundan tamamen kurtarmak yönünde gelişir ve bu tepkinin öncül örnekleri, Jerzy Grotowski’nin yoksul tiyatrosu tarafından üretilir.

Grotowski çalışmalarını “Tiyatro nedir? Tiyatronun eşsiz yönü neresidir? Tiyatro, sinemayla televizyonun yapamayacağı neyi yapabilir?” gibi sorular üzerinden şekillendirmiştir.⁶⁴ Bu doğrultuda medya araçlarının sahnelemedeki kullanımına tümenden karşı çıkmış ve tiyatronun “canlı katımlı bir oyuncu-seyirci ilişkisi” oluşuna vurgu yapmıştır.⁶⁵ Grotowski’ye göre bu ilişkisellik, tiyatroya özgü olan nihai niteliktir ve tiyatronun teatrallliğini oluşturan temel unsurdur. Bu nedenle yoksul tiyatro, teknoloji desteğiyle sahneye aksettirilen bütün yardımcı unsurlar gibi makyaj ve kostümü de tiyatronun dışında bırakır. Oyuncunun eylemselliğini, sahnelemenin temeli olarak benimser ve performansı, “bir ihlal eylemi olarak” medya aracılı yöntem, sistem ve biçimselliğin karşısına çıkarır.⁶⁶

Performans ögesinin bu kapsamıyla benimsenişi hem Avrupa hem de Amerika’da oldukça kuvvetli bir biçimde yankılanır ve performansın ayrı bir gösterim türü olarak belirginleşmesinde rol oynar. Yine Richard Schechner’e göre televizyon, “canlı tiyatro gibi çift yönlü bir etkileşim sistemi” olmadığı için, TV seyircisi icra ile karşılıklı etkileşime girme imkânından yoksundur ve tam da bu noktada, “bazı insanlar daha ‘gerçek’ bir sanat yapmak ve/veya bundan zevk almak yolu ile, gündelik yaşamdan koparılan müdahale ve geri bildirim hakkını estetiğin hizmetine sunan” çeşitli yol ve yöntemler geliştirmektedirler.⁶⁷ Performansın medya aracılı teatral biçimlere yönelik bir direnişe evrilen anlamsallığı, Peggy Phelan’ın “Unmarked: The Politics of Performance” [İzsiz: Performansın Politikası] adlı eserinde şu şekilde açıklanır:

“Performansın tek yaşamı şimdiki zamandır. Performans kaydedilemez, belgelenemez ya da başka bir şekilde dolaşıma katılamaz: Bunu yaptığı anda performanstan başka bir şeye dönüşür ve ontolojik niteliğini, bir yeniden üretim ekonomisine dahil edildiği ölçüde yitirir. Performans, ancak ve sadece kaybolmak yoluyla kendisi haline gelebilir.”⁶⁸

Buna göre performans, özgünlük değerini teknik olarak yeniden üretiminin imkânsızlığı sayesinde edinmekte ve anlamsallığını Benjamin’in de sözünü etmiş olduğu ‘şimdilik’ değeri üzerinden geliştirmektedir. Ancak Phelan’ın bu çıkarımından sadece birkaç yıl sonra Philip Auslander, “hem canlı hem de medyatize performansın kaybolma üzerine kurulu olduğunu”⁶⁹ öne sürerek ‘canlılık’ unsuruna şu şekilde yaklaşmayı önermiştir:

“(. . .), tarihsel olarak canlı olanın aslında medyatikleşmenin bir etkisi olduğunu, tersinin geçerli olmadığını öne sürüyorum. Mevcut temsillerin ‘canlı’ olarak algılanmasını mümkün kılan şey kayıt teknolojilerinin gelişmesiydi. Bu teknolojilerin (örneğin ses kaydı ve sinema filmleri) ortaya çıkmasından önce ‘canlı’ performans diye bir şey yoktu , çünkü bu kategori yalnızca karşıt bir olasılıkla ilişkili olarak anlam kazanabilirdi. Örneğin antik Yunan tiyatrosu canlı değildi, çünkü onu kaydetme imkanı yoktu.”⁷⁰

Auslander’in bu önermesi salt konuya başka bir perspektiften bakmanın bir yolu olarak değil, aynı zamanda medyatizasyonun teatralite üzerindeki kapsamlı etkisini kavramanın bir yolu olarak anlaşılabilir. Auslander, teatral icranın başlangıcından itibaren medya aracılı etkileşim biçimleri ile doğrudan ilişkilendiğini ve dolayısı ile icranın ‘canlılık’ unsurunun, ancak ve sadece onun kaydedilmesi mümkün hale geldikten sonra bir anlam ifade ettiğini savunmuştur. Auslander’ın bu görüşleri tartışmaya açık bulunabilir, ancak teatrallığın medyatizasyonuna ilişkin geriye dönük bir kavrayış elde edilmesini kolaylaştırır. Buna göre medyatizasyon, teatral icranın biçimsel evrimi –ve dolayısı ile teatralite kavramının söylemsel gelişimi- üzerinde, genel kavranışı kendisinden öncesi ile sonrası biçiminde ayırmayı sağlayacak denli etkili bir süreç olarak belirginleşmiş ve teatrallığın anlamsallığı üzerinde dönüştürücü bir rol üstlenmiştir.

⁶² Jean Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2020), 54.

⁶³ Baudrillard, *Simülakrlar ve Simülasyon*, 56.

⁶⁴ Jerzy Grotowski, “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru”, *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde, der. Kolektif, çev. Osman Akınhay, (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2016), 5.

⁶⁵ Grotowski, “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru”, 5.

⁶⁶ Grotowski, “Yoksul Bir Tiyatroya Doğru”, 5.

⁶⁷ Schechner, *Performance Theory*, 165.

⁶⁸ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, (New York: Routledge – Taylor & Francis Group, 2005), 146.

⁶⁹ Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, 50.

⁷⁰ Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, 56.

Sözü edilen dönüşüm, Steve Dixon'ın "Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation" [Dijital Performans: Tiyatro, Dans, Performans Sanatı ve Enstalasyonda Yeni Medyanın Tarihi] başlıklı çalışmasında hem canlı teatral icraya hem de bunun kayıtlı versiyonlarına benzer mesafeden bakan bir yaklaşımla ele alınır. Dixon'a göre "*-en azından başlangıçta ve her zaman korunamasa bile-*", canlı teatral icrada "*farklı bir gerilim ve kırılma, hem oyuncuların hem de seyircilerin adrenalin ve sınırlarını etkileyen bir tehlike ve öngörülemezlik duygusu*" bulunmaktadır ve bu nedenle tiyatronun teatrallığındeki canlılık vurgusunu, özgün bir değer olarak benimsemek mümkündür.⁷¹ Ancak salt bu yönüyle öne çıkarılan yoksul tiyatronun, "*bir yandan canlı performansın medya hegemonyasına direnişini olumlayan bir dinamik olarak, öte yandan ise geleneksel teatral ve tarihsel öğelerin değişimine direnen bir aşırı muhafazakarlık olarak*"⁷² anlaşılması da mümkündür.

Bu noktada Dixon, icranın canlılığını salt fiziksel mevcudiyetin varlığı üzerinden değil, aynı zamanda odak ve dikkat yönetimi üzerinden değerlendirmeyi önerir. Bu görüşünü, restoran vb. kamusal alanlarda genellikle bir köşede asılı duran televizyonların varlığı üzerinden örnekendirir. Buna göre, mekânda bulunan insanların ilgi ve dikkati kendi konuşmakta oldukları konuya odaklanmışsa yukarıdaki televizyon kimsenin ilgisini çekmeyecektir, ancak fiziksel mevcudiyetin uyarıcı olmadığı durumlarda, kişilerin odak ve dikkati kolaylıkla boşlukta asılı duran televizyona kayabilecektir.⁷³ Dolayısı ile Dixon nezdinde "*izleyici katılımı ve dikkatiyle ilişkili olarak mevcudiyet, canlılığa veya cismani üç boyutluluğa değil, görsel-işitsel faaliyetin zorlamasına bağlı*"⁷⁴ bir faktördür ve bu nedenle, "*canlılık tartışmasında salt bedensel canlılığın mevcudiyetin garantisi olmadığı unutulmamalıdır.*"⁷⁵

Tüm bu farklı görüş ve yaklaşımlar, canlı teatral icra ile medya aracılı teatral icranın benzerliklerini ve ayrımlarını ortaya koymaktadır. Görünen o ki, canlılık unsurunun tiyatrodaki karşılığı ile medya aracılı teatral biçimlerdeki farklı karşılıkları, medyatizasyon sürecinin her aşamasında farklı yönleri üzerinden tartışılmış ve teatrallik kavramının anlam çokluğuna bu yönüyle de hizmet etmiştir. Teatral icranın sinema ile gelişen teknik reproduksiyon olanağı bir yandan reddedilmiş ya da eleştirilmiş, öte yandan tiyatro sahnesinde farklı düşünsel ve biçimsel kavrayışların ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Televizyonun canlı icra olanağı ve yanılısma ile gerçeklik arasındaki gerilime olan etkisi, tiyatroyu kendi yaratım alanını yeniden değerlendirmeye yöneltmiştir. Sinema özellikle başlangıç yıllarında kendisini tiyatrodan ayırmaya yönelik bir gayret içine girerken, televizyonun ortaya çıkışıyla bu kez tiyatro kendisini medya aracılı etkileşim biçimlerinden ayırma çabası göstermiştir. Grotowski ve Phelan icranın canlılığını medyatizasyona bir karşı duruş olarak benimsemiş; buna karşın Auslander'ın tezinde, icranın canlılığı sadece kayıtlı medya teknolojilerinin varlığı üzerinden okunması mümkün olan bir olgu olarak betimlenmiştir. Dixon ise, canlılık ile kayıtlılık arasındaki genelgeçer önkabülleri bu ikisi arasında bir kutuplaşma yaratmaksızın ele alıp değerlendirmiştir. Bu noktada medyatizasyon, icranın teatrallığının farklı argümanlar üzerinden tartışılmasını sağlayan temel değişken olarak belirginleşmiş ve teatrallığın anlam bağlamını bünyesinde devindiren bir katalizör olarak işlevlenmiştir.

Sonuç

Burada medyatizasyon süreci ile bağlantısı kurulmaya çalışılan teatrallik kavramı hem tiyatro düşüncesi hem de teatral biçim üzerine geliştirilen farklı yaklaşımlar üzerinden ele alınıp değerlendirilmiştir. Kavram, tarihin bir noktasında gerçekliği açığa çıkarmak lehine yanılısmanın feshini önceleyen anti-teatral söylemin, bir diğer noktasında ise dramatik metnin hakimiyetine karşı çıkan biçimsel eğilimlerin temel argümanı olarak kullanılmıştır. Performansın tiyatrodan ayrı bir teatral form olarak varlık göstermeye başladığı 70'li yıllardan itibaren ise, teatrallik bu kez ritüeller ve gündelik hayatın performatif pratiğiyle ilişkilendirilmiş ve bu yönleri üzerinden okunmaya başlanmıştır. Nihayetinde teatrallik kavramı, birbirinden farklı tutum, kavrayış ve yönelimleri aynı anda bünyesinde barındırabilen bir anlam çokluğuna ulaşmıştır.

Sözü edilen anlam çokluğunun oluşumunda çeşitli medya araçlarının teatral icra üzerindeki etkisi de bir belirleyici etken olarak karşımıza çıkmaktadır. İcranın medyatizasyonu, teatrallığın anlam bağlamını da çeşitlendirmiş ve dolaylı olarak temel eğilimlerini şekillendirmiştir. Örneğin, modernist anti-teatral yaklaşım hem sinemanın başlangıç yıllarında hem de tiyatronun 20.yy. başlarındaki biçimsel gelişiminde ortaklaşan bir yönelim olarak belirginleşmekte ve yanılısamacı tutumun reddini içermektedir. Benzer biçimde, tarihsel avangard dönemde ortaya çıkan tiyatronun tiyatrosallaştırılması çabaları ile 50'li ve 60'lı yıllar sinemasında ortaya çıkan kurgusallığın vurgulanması, teatrallığın öz'cü bir yaklaşımla ele alınışı bazında benzeşir. Tarihsel açıdan bu gelişmelerin biri diğerinden önce ya da sonra gelebilmiştir, ancak nihayetinde, her birinin birbiriyle ilişkisi açıktır. Bu nedenle, tiyatronun kayıtlı medya

⁷¹ Steve Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, (Cambridge: MIT Press, 2007), 131.

⁷² Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, 125.

⁷³ Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, 132.

⁷⁴ Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, 132.

⁷⁵ Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, 133.

teknolojilerinin ortaya çıkışından itibaren salt kendi üretimleri üzerinden değil, aynı zamanda teknik yeniden üretim olanağının getirdiği yeni yaklaşımlar üzerinden şekillendiğini düşünmek mümkündür. Bu noktada, teatralite kavramının çoklu anlamsallığını sözü edilen gelişmelerin bir parçası olarak nitelendirmek ve kavramın farklı anlam katmanlarını, geçirdiği medyatizasyon üzerinden tartışmaya açmak mümkün görünmektedir.

Bu türden bir yaklaşım, teatraliteğin hem çeşitli medya mecraları üzerindeki hem de doğrudan tiyatro sahnesi üzerindeki gelişimini bir neden-sonuç ilişkisi içerisinde ele alıp değerlendirmeyi mümkün kılabilir. Bu doğrultuda, örneğin medya öğelerinin tiyatro sahnesine dahil edilmesi, medyatizasyonun insan hayatındaki yerleşik varlığını sorgulamanın bir yolu olarak görülebilir yahut bu öğelerin reddi üzerinden geliştirilen farklı teatral biçimler, ortaya çıktıkları zaman diliminin medyatizasyon ile ilişkisi bazında araştırılabilir. Bu noktada medyatizasyon, teatraliteğin anlamsallığındaki dönüşümün tetikleyici unsurlarından birisi olarak ortaya çıkar ve kavramın anlam bağlamına nedensellik bazında katkı sunar. Böylelikle, teatraliteğin günümüzdeki anlam çokluğu, somut gerekçeler üzerinden açıklanabilir ve kavramın anlamsallığındaki devrimin kaynakları anlaşılır kılınabilir.

Kavram bu bağlamda tartışmaya açıldığında, teatraliteğin gelişmekte ve değişmekte olan anlamsal karşılıkları da medyatizasyon süreci ile bağıntısı ekseninde değerlendirmeye alınabilir. Böylece söylem, zamansal göre'lilikleri yok saymayan ve kendi sürecine dair algılama ile alımlamayı da kapsayan bir çevre içinde gelişebilir ve işe yararlığı bulunan biçimsel ve düşünsel önermelerin ortaya çıkması sağlanabilir. Tüm bu nedenlerle medyatizasyon, teatralite kavramının kapsamlı bir biçimde anlaşılması ve açıklanmasına yarayan bir araştırma disiplini olarak görülebilir.

Etik Kurul Onayı: Çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Tez çalışması, TUBİTAK 2214 A- Yurt Dışı Doktora Sırası Araştırma Bursuyla desteklenmiştir.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Peer Review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Financial Disclosure: The thesis study was supported by TUBİTAK 2214 A- International Doctoral Research Scholarship.

ORCID:

Gizem Pilavcı 0000-0001-5003-6675

KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY

- Ackerman, Alan ve Puncher, Martin. *Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2006.
- Aristoteles. *Poetika*. Çeviren Ari Çokona ve Ömer Aygün. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.
- Artaud, Antonin. *Tiyatro ve İkizi*. Çeviren Bahadır Gülmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993.
- Auslander, Philip. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture - Second Edition*. New York: Routledge Taylor & Francis e-Library, 2007.
- Barish, Jonas. *The Anti-theatrical Prejudice*. Los Angeles: University of California Press, 1981.
- Barthes, Roland. *Critical Essays*. Çeviren Richard Howard. Evanston: Northwestern University Press, 1972.
- Baudrillard, Jean. *Simülakrlar ve Simülasyon*. Çeviren Oğuz Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2020.
- Benjamin, Walter. *Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. Çeviren Gökhan Sarı. İstanbul: Zeplin Kitap, 2020.
- Benjamin, Walter. *Brecht'i Anlamak*. Çevirenler Haluk Barışcan ve Güven İşısağ. İstanbul: Metis Yayınları, 1984.
- Birringer, Johannes. "The Theatre and Its Screen Double." *Theatre Journal* 66, no. 2 (2014): 207–225. <http://www.jstor.org/stable/24580306>.
- Carlson, Marvin. "The Resistance to Theatricality." *SubStance* 31, no. 2/3 (2002): 238–250. <https://doi.org/10.2307/3685489>.
- Craig, Gordon. *Tiyatro Sanatı Hakkında*. Çeviren Nureddin Sevin. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1946.
- Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1993.
- Davis Tracy C. ve Postlewait, Thomas. *Theatricality*. New York: Cambridge University Press, 2003.
- Deacon, D., & Stanyer, J. "Mediatization: Key Concept or Conceptual Bandwagon?" *Media, Culture & Society* 36, no.7 (2014):1032-1044. <https://doi.org/10.1177/0163443714542218>

- Derrida, Jacques ve Stiegler, Bernard. *Echographies of Television: Filmed Interviews*. Çeviren Jennifer Bajorek. Cambridge: Polity Press, 2002.
- Dixon, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge: MIT Press, 2007.
- Esslin, Martin. *TV: Beyaz Camun Arkası*. Çeviren Murat Çiftkaya. İstanbul: Pınar Yayınları, 1991.
- Féral, Josette ve Ronald P. Bermingham. "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language." *SubStance* 31, no. 2/3 (2002): 94–108. <https://doi.org/10.2307/3685480>.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theater*. Çevirenler Jeremy Gaines ve Doris L. Jones. Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- Fischer-Lichte, Erika. *Performatif Estetik*. Çeviren Tufan Acil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Gran, Anne-Britt, ve Diane Oatley. "The Fall of Theatricality in the Age of Modernity." *SubStance* 31, no. 2/3 (2002): 251–64. <https://doi.org/10.2307/3685490>.
- Grotowski, Jerzy. "Yoksul Bir Tiyatroya Doğru." *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde, Der. Kolektif, 1-11. Çeviren Osman Akinhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2016.
- Karacabey Çelik, Süreyya. "Modern sonrasında Dramatik Metinler - Dramatic Texts in Postmodern Period." *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* 15, (Mayıs 2003): 36-95. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000015.
- Keil, Charlie. "All the Frame's a Stage: (Anti-) Theatricality and Cinematic Modernism." *Against Theatre: Creative Destructions on the Modernist Stage* içinde, editörler Alan Ackerman ve Martin Puchner, 76-91. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2006.
- Meyerhold, Vsevolod. *Tiyatro – Devrim ve Meyerhold*. Hazırlayan Ali Berktaş. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1997.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- Piscator, Erwin. *Politik Tiyatro*. Çevirenler Mustafa Ünlü ve Suavi Güney. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. New York: Taylor&Francis e-Library, 2005.
- Platon. *Devlet*. Çevirenler Sabahattin Eyüboğlu ve M.Ali Cimcoz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2010.
- Puncher, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York: Taylor&Francis e-Library, 2005.
- Senelick, Laurence. "Seduced and Abandoned: When Hollywood Wooed the Moscow Art Theatre." *Film History* 10, no. 4 (1998): 492–500. <http://www.jstor.org/stable/3815195>.
- Stanislavski, Konstantin. *Sanat Yaşamım: Anılar*. Çeviren Suat Taşer. İstanbul: Can Yayınları, 1992.
- Williams, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. London: Taylor&Francis e-Library, 2004.

Atf Biçimi / How cite this article

Pilavcı, Gizem. "Teatrallığın Medyatizasyonu" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 39, (2024): 69-81. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1467743>