

TİYATRONUN KAVRAMSAL SINIRLARI: TEATRALLİK KAVRAMI ÜZERİNE ELEŞTİREL BİR YAPISÖKÜM

CONCEPTUAL BOUNDARIES OF THEATRE: A CRITICAL DECONSTRUCTION OF THE CONCEPT OF THEATRICALITY

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ГРАНИЦЫ ТЕАТРА: КРИТИЧЕСКАЯ ДЕКОНСТРУКЦИЯ ПОНЯТИЯ ТЕАТРАЛЬНОСТИ

Orkun ÖNGEN*

ÖZ

Bu çalışmada, tiyatro kuramında sıkça bahsedilen teatrallik kavramı, kavramsal bir yapısöküme tabi tutularak eleştirel bir bakış açısıyla incelenmektedir. Teatrallik olgusu, kuramsal alanda çoğu zaman kendi üzerine kapanan totolojik bir söylem üretme eğilimi göstermektedir. Bu nedenle teatrallik kavramının ifade etmeyi amaçladığı estetik bağlamdan uzaklaşarak soyut bir gösteren haline gelmesi bu çalışmanın temel tartışmasını oluşturmaktadır. Çalışma, alan yazındaki teatrallik olgusu üzerine kaleme alınmış akademik metinleri yapısöküm yöntemiyle inceleyerek, kavramın teorik geçerliliğini nasıl yitirerek tartışmalı bir gösteren haline geldiğini tartışmaktadır. Tiyatro sanatında teatrallik kavramı, tiyatronun zaten içkin yapısal özelliklerini yeniden adlandırmaktan öteye geçmeyen totolojik bir söylem biçimi üretmektedir. Özellikle teatrallik olgusu üzerinden yürütülen kuramsal tartışmalar, tiyatronun özünde var olan temsil ilişkisini göz ardı ederek, kavramsal bir müphemlik durumu yaratmaktadır. Ayrıca, sanat formlarının özünü biçimlendirmeye başlayan teknolojik araçlardaki değişim, tiyatro sanatının sahip olduğu özsel nitelikleri değiştirerek tiyatroyu kendi estetik formundan uzaklaştırmaktadır. Bu durum, tiyatro sanatının özünde sahip olduğu temsil niteliğinin ikincil plana atılarak başka estetik formlara doğru dönüşmesine neden olmaktadır. Tiyatronun temsil doğasına yönelik bu müdahale, tiyatro sanatında neyin teatral olduğundan ziyade tiyatrodaki temsil ilişkisinin günümüzde ne ifade ettiği sorusu üzerine odaklanmayı gerekli kılmaktadır. Çalışmada, tiyatronun yalnızca teatrallik kavramı üzerinden tanımlanmasının, tiyatronun özünde var olan temsil ilişkisini totolojik bir önerme biçimine dönüştürerek aslında kavramsal bir anlam yitimine neden olduğu, yapılan kalitatif tespitlerle açıklanmaya çalışılacaktır. Bu doğrultuda teatrallik kavramı etrafında örülen kuramsal söylemin, tiyatronun gerçek varoluş nedenini anlamaya değil, aksine bu varoluş nedeninin üzerini örten bir gösterge yığınına dönüşmekte olduğu, çalışmanın sonuç bölümünde yapılan nitel değerlendirmeler çerçevesinde açıklanacaktır.

Anahtar Sözcükler: Tiyatro kuramı, eleştirel kuram, teatrallik, totoloji, yapısöküm

* **ORCID:** [0000-0002-3211-4972](https://orcid.org/0000-0002-3211-4972), Dr. Öğr. Üyesi Ordu Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Ana Sanat Dalı. orkunongen@msn.com

Kaynak Gösterim / Citation / Цитата:

ABSTRACT

This study critically examines the frequently referenced concept of theatricality in theatre theory through the method of conceptual deconstruction. The phenomenon of theatricality often tends to generate tautological discourse, closing in on itself within theoretical discussions. Consequently, the transformation of theatricality into an abstract signifier, detached from the aesthetic context it intends to convey, constitutes the main focus of this research. The study analyzes academic texts that address the notion of theatricality, employing deconstruction to explore how the concept loses its theoretical validity and becomes a contentious signifier. In theatre art, the concept of theatricality produces a tautological discourse that merely renames the inherent structural characteristics of theatre rather than providing new theoretical insights. Particularly, theoretical debates on theatricality tend to neglect the representational relationship fundamental to theatre, thereby generating conceptual ambiguity. Furthermore, technological changes that begin to shape the essence of artistic forms are altering the essential qualities of theatre, distancing it from its original aesthetic form. This shift renders the representational nature of theatre secondary, leading to its transformation into alternative aesthetic forms. Such an intervention into the representational nature of theatre necessitates a shift of focus—from what is considered theatrical to what the representational relationship in theatre signifies today. This study argues, based on qualitative assessments, that defining theatre solely through the concept of theatricality transforms its inherent representational nature into a tautological proposition, resulting in a conceptual loss of meaning. Accordingly, the theoretical discourse constructed around the concept of theatricality is not aimed at understanding the true essence of theatre, but rather evolves into a cluster of signifiers that obscure its actual reason for being. This is demonstrated through qualitative evaluations in the conclusion of the study.

Keywords: Theatre theory, critical theory, theatricality, tautology, deconstruction

АННОТАЦИЯ

В данной работе рассматривается понятие театральности, широко используемое в теории театра, с критической точки зрения посредством метода концептуальной деконструкции. Явление театральности в теоретическом дискурсе часто демонстрирует тенденцию к самозамкнутой, тавтологической речи. В этом контексте основной предмет исследования составляет превращение театральности в абстрактный означающий, утративший связь с эстетическим контекстом, который он должен обозначать. Работа анализирует научные тексты, посвящённые театральности, с использованием метода деконструкции, чтобы показать, как данное понятие теряет свою теоретическую состоятельность и превращается в спорный означающий. В искусстве театра понятие театральности производит тавтологический дискурс, который лишь переименовывает уже присущие театру структурные особенности, не предлагая новых концептуальных обоснований. Особенно важно отметить, что теоретические споры вокруг театральности зачастую игнорируют фундаментальную для театра репрезентативную природу, создавая тем самым концептуальную неопределённость. Кроме того, технологические изменения, трансформирующие суть художественных форм, изменяют сущностные характеристики театра, отдаляя его от собственной эстетической формы. Это приводит к тому, что репрезентация, как основополагающее качество театра, отходит на второй план, способствуя его превращению в иные эстетические формы. Такое вмешательство в природу театральной репрезентации требует сосредоточения внимания не столько на вопросе «что есть театральное», сколько на том, «что в современности означает театральная

репрезентация». В работе делается попытка посредством качественного анализа объяснить, что определение театра исключительно через понятие театральности превращает его внутреннюю репрезентативную структуру в тавтологическое утверждение, что, в свою очередь, ведёт к концептуальной утрате смысла. Таким образом, теоретический дискурс, развёрнутый вокруг понятия театральности, вместо того чтобы способствовать пониманию истинной сущности театра, напротив, превращается в массив означающих, скрывающих суть его бытия, что будет продемонстрировано в заключительной части исследования через качественные оценки.

Ключевые слова: Теория театра, критическая теория, театральность, тавтология, деконструкция

1. GİRİŞ

Tiyatro tarihinde ve kuramsal literatürde “teatrallik” kavramı, genellikle tiyatro sanatına özgü olanı tanımlamak veya bu alana özgü bir temsil biçimini açıklamak için kullanılmaktadır. Ancak, kavramın tiyatro terimi içindeki anlamına dair yapılan kuramsal çalışmalar, çoğu zaman bu kavramı tanımlamaktan ziyade kavramsal bir belirsizlik içine hapsolarak totolojik bir önerme biçimi yaratmaktadır. Tiyatronun teatral olduğunu ifade etmek, aslında tiyatro kavramını yine kendisiyle tanımlamaya çalışmak diğer bir ifadeyle totoloji yapmak anlamına gelir. Totoloji, bir kavramın ya da önermenin kendisini açıklamak için yine kendisine başvurulması, dolayısıyla yeni bir anlam ya da bilgi üretilmemesi durumudur. Bu sözcük Eski Yunanca tautó “aynı şey” ve lógos “söz, söyleme” sözcüklerinin birleşiminden meydana gelir. Sözlük ifadesiyle totoloji, öznesiyle yüklemi aynı içeriğe sahip olan önerme anlamına gelmektedir (“totoloji”, 2015). Bu bağlamda teatrallik, tiyatronun doğasında zaten içkin olan bir özelliği kavramsal düzeyde yeniden adlandırmakta, fakat bu yeniden adlandırma yeni bir bilgi ya da anlam üretmekten ziyade, tiyatronun öz varlığını tekrar eden kuramsal bir soyutlamaya dönüşmektedir. Özellikle “oyun içinde oyun” ya da “tören içinde tören” gibi sıklıkla kendi içerisine kapanan ifade biçimleri üzerinden teatrallikğin açıklanmaya çalışılması, kavramın içeriğini netleştirmekten çok, onu kendi üzerine kapanan ve yeniden üreten bir soyut biçime doğru dönüştürmektedir. Jene Genet, Oğuz Atay ve Samuel Beckett’in oyunlarına yönelik yapılan çalışmalar, teatrallik olgusunun ne olduğunu açıklamak yerine, metinlerin özünde zaten var olan teatral (tiyatroya özgü) yapıların varlığını doğrulamaya yönelmenin ötesine geçememektedir. Bu bağlamda tiyatronun zaten teatral olduğu gerçeği göz önüne alındığında, yapılan bu doğrulamaların teatrallik olgusuna kavramsal bağlamda bir katkı sağlamadığı söylenebilir. Bu çalışmada, tiyatroda teatral olanı ayrı bir fenomen olarak tanımlamanın gereksizliğine işaret edilerek, teatrallik kavramının kendi üzerine kapanan bir totolojiye nasıl dönüştüğü, çalışma içerisinde seçilen akademik metinlerin önermelerine uygulanan yapısöküm yöntemi üzerinden tartışılmaktadır. Çalışma, teatrallik eğer tiyatronun içsel bir özelliği olarak zaten mevcutsa, onu kendi içine kapanan soyut bir kuramsal kategoriyle yeniden tanımlamanın totoloji yapmak anlamına geldiğini ileri sürmektedir. Bu önerme minvalinde teatrallik konusuna yönelik seçilmiş olan akademik makaleler, çalışma içerisinde eleştirel bir bakış açısıyla incelenecektir.

Theatrum mundi, “dünya bir tiyatro sahnesidir” demektir (Sennett, 2020, s. 55-56). “İnsanlar (gerçek hayatta yaşayan/var olan) bu sahnede kendilerine verilen rolleri oynarlar” önermesine yapılan atıfla tiyatro dışında tanımlanan “gerçek hayat” diğer bir ifadeyle “realite”, teatral (tiyatroya özgü) olarak tanımlanmaya çalışılmaktadır. İçinde yaşanan realite gerçeğin bizzat kendisidir, zaman zaman tiyatroyla benzerlik

Tiyatronun Kavramsal Sınırları: Teatrallik Kavramı Üzerine Eleştirel Bir Yapısöküm

gösterebilir fakat tiyatronun bizâtihi kendisi değildir. Theatrum mundi kavramının savunduğu temel önerme, tiyatroda (sahne) gösterilmeye çalışılan gerçeklik kavramının bir temsil meselesinden ibaret olduğudur. Bu bağlamda teatrallik olgusunda aslanan, tiyatronun teatral olduğu değil, tiyatronun gerçeği/realiteyi nasıl yansıttığı, temsil ettiği meselesidir. Bu nedenle *teatrallik* kavramına atfedilen bu kendi içine kapalı totolojik anlam yerine, tiyatro içindeki kuramsal ve estetik işleyişi tabir eden ve sadece tiyatroya özgü olanı tanımlayan bir kavram olarak değerlendirmek, konunun anlaşılmasına yardımcı olacaktır. Kavramın hem teorik hem de temsil düzeyindeki geçerliliğini sorgulamak; teatrallik kavramının -gerçek anlamda- ne olduğunun anlaşılmasına önemli katkılar sağlayacaktır.

2. AMAÇ, YÖNTEM VE KAPSAM

Çalışmanın amacı, tiyatro kuramında sıklıkla başvurulana ve zamanla içeriği müphem bir hal alan “teatrallik” kavramını eleştirel bir bakışla inceleyerek, bu kavramın çoğu zaman kendi üzerine kapanan totolojik bir söylem ürettiğini ortaya koymaktır. Teatrallik, çoğu kuramsal metinde tiyatroya özgü bir temsil biçimi olarak ele alınmakta ancak bu temsilin anlamı, sıklıkla tiyatronun zaten doğasında bulunan niteliklerin yeniden adlandırılmasıyla sınırlandırılmaktadır. Bu durum, kavramın kuramsal derinliğini arttırmak yerine, anlam kaybına yol açarak teorik bir geçersizlik türü olan totoloji üretmektedir.

Çalışma, yapısöküm yöntemi çerçevesinde kavramsal bir çözümleme yapmayı hedeflemektedir. Bu yöntemle, teatrallik olgusunun içeriksel tutarlılığı, tanımsal yeterliliği ve taşıdığı kuramsal işlev tartışmaya açılarak kavramın tiyatro sanatındaki yerine dair yeni bir değerlendirme biçimi ve bakış açısı önerilmiştir. Konuyla ilgili olan akademik metinler, teatrallik olgusunu açıklamaya çalışan fakat tanımı yine kendisine referansla kuran söylemler açısından incelenerek, metinler içerisindeki totolojik önermeler açığa çıkarılmıştır.

Yapısöküm metodu Jacques Derrida tarafından geliştirilen ve sosyal bilimlerde özellikle metin çözümleme, eleştirel kuram ve kavram analizi alanlarında uygulama alanı bulan bir yaklaşımdır. Yapısöküm yöntemi, anlamın sabit ve kesin olmadığını, her kavramın başka kavramlara bağımlı olarak kurulduğunu ve bu ilişkilerin içinde çelişkiler, belirsizlikler ve gerilimler taşıdığını ileri sürer (Derrida, 2016, s. 70). Bu yöntem, belirli bir kavramın ya da söylemin kendi iç çelişkileri üzerinden çözümlenmesini amaçlar. Böylece yüzeyde tutarlı görünen düşünce yapılarının altındaki totolojik önerme biçimlerini, bastırılan anlamları ya da kendine referanslı fasit döngüleri açığa çıkarır. Sosyal bilimlerde yapısöküm yöntemi, genellikle metin bazlı çalışmalarda, kuramsal kavramların çözümlemesinde eleştirel kuram çerçevesinde sıkça başvurulana bir yöntem türüdür. Örnek vermek gerekirse, Guba ve Lincoln, yapısöküm yönteminin pozitivist doğrulama ilkelerine karşı eleştirel epistemolojik bir duruş sergileyerek, söylemlerin arkasındaki güç ilişkilerini ve ideolojik ön kabulleri açığa çıkarmaya yönelik olduğunu savunmuşlardır (Guba & Lincoln, 1994, s. 113). Benzer biçimde Lather, yapısökümün yalnızca bir çözümleme tekniği değil, aynı zamanda bilgi üretiminde varsayılan nesnellik, otorite ve anlam bütünlüğüne karşı sorgulayıcı bir yöntem olduğunu savunur (Lather, 1991, s. 13). Türkiye’de tiyatro alanında yapısöküm yönteminin uygulandığı akademik çalışmalar sınırlı olmakla birlikte, bu alanda dikkat çeken bazı örnekler mevcuttur. Örneğin, Funda Sakaoğlu’nun yüksek lisans tezinde Duşan Kovaçević’in *İntiharın Genel Provası* adlı oyunu yapıbozumcu eleştiri yöntemiyle incelenmiştir (Sakaoğlu, 2013, s. 46-54). Sakaoğlu, metindeki ikili karşıtlıklar ve ertelenen anlam üretimi üzerinden yapısökümcü bir çözümleme biçimi sunarak, tiyatro

metinlerinin sahip olduğu farklı anlamsal katmanları açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Benzer biçimde, Ebru Aracı'nın Ferhan Şensoy'un metinleri üzerine gerçekleştirdiği çalışmada ise Türk tiyatrosunun özünde sahip olduğu biçimler çağdaşlaştırılma süreci kapsamında, içeriksel süreklilikler ve normatif söylemler bağlamında yapısökümcü bir perspektifle ele alınmıştır (Aracı, 2012, s. 1). Bu çalışma, Türk tiyatro metinlerinin yapısöküm yöntemiyle nasıl analiz edilebileceğine dair araştırmacılara önemli bir bakış açısı sunmaktadır. İbrahim Güngör'ün Hamlet üzerine gerçekleştirdiği çalışmada ise Derrida'nın "musallat bilim" (hauntology) kavramı temel alınmış; hayalet figürü aracılığıyla bireyle toplumsal ve politik yapılar arasındaki paradoksal ilişki sorgulanmıştır (Güngör, 2024). Güngör'ün bu çalışması, tiyatro metinlerinin yapısöküm yöntemiyle felsefi ve ideolojik düzeyde çözümlemesine imkân sağlamaktadır. Bu örnekler, yapısöküm yönteminin Türkiye'deki tiyatro araştırmalarında sınırlı sayıda da olsa uygulandığını göstermektedir. Bunlara ek olarak, Konuralp Koz ve Mehmet Sezai Türk'ün çalışması yapısöküm yönteminin sanat alanında nasıl işlevselleştirilebileceğine dair teorik bir çerçeve sunmakta (Koz & Sezai Türk, 2022); Hayrullah Yanık ise yöntemin temel kavramlarını açıklayarak yapısöküm metodunun edebiyat ve felsefe disiplinlerindeki izdüşümlerini tartışmaktadır (Yanık, 2016).

Çalışmada yapısöküm yönteminin kuramsal çerçevesi, teatralite kavramının kavramsal olarak nasıl kurulduğu, hangi epistemolojik dayanaklarla temellendirildiği ve söylemsel olarak nasıl yeniden üretildiği soruları ekseninde şekillenmiştir. Amaç, teatralite kavramının kuramsal açıklamalarında ortaya çıkan totolojik önermeleri, belirsizlikleri ve kendi kendini tekrar eden açıklama biçimlerini göstererek, bu kavramın tiyatro kuramındaki meşruiyetini ve işlevini eleştirel olarak tartışmaktır.

Bu bağlamda çalışma, Türkiye'de teatralite kavramı üzerine akademik düzeyde gerçekleştirilmiş dört temel akademik kaynağı incelemektedir. Zeynep Erdal Öztöpanlar, Beliz Güçbilmez, Elif Tüfekçi ve Melike Saba Akım'ın çalışmaları, kavramın farklı düşünsel gelenekler ve kuramsal yaklaşımlar doğrultusunda nasıl tanımlandığını göstermek açısından önemlidir. Ayrıca, bu çalışmanın teatralite konusuna yönelik kuramsal inceleme kapsamını oluşturmaktadır. Söz konusu metinlerde teatralite kavramının ne olduğu/ifade ettiği sorgulanmış ve totolojik bir önerme biçimi oluşturup oluşturmadığı çalışma içerisinde yapılan incelemelerle değerlendirilmiştir.

3. PROBLEM VE LİTERATÜR

Tiyatro kelimesi, Fransızca *théâtre* "sahne gösterisi" sözcüğünden Türkçe'ye geçmiş olup kökeni Latince aynı anlama gelen *theatrum* sözcüğünden evrilmiştir. Eski Yunanca'da ise *theatron* sözcüğüne dayanır. *Theatron*, "seyir yeri, gösteri yeri" anlamlarına gelir. Eski Yunanca'da "bakmak, görmek, seyretmek, izlemek" fiiline karşılık gelen *Thea* sözcüğüne +tēr eki getirilerek türetilmiştir ("Tiyatro, teatral", 2015). Tiyatro sözcüğüne dair bu etimolojik köken takip edildiğinde, sözcüğün batı kökenli dillerden Türkçe'ye girerek tiyatro kelimesine evrildiği görülür. Teatral kelimesi ise Türkçe'ye Fransızca *théâtral* kelimesiyle girmiştir. Fransızca kullanıldığı anlamıyla "tiyatroya özgü, tiyatro özelliği taşıyan, tiyatroya dair" anlamlarına gelmektedir ("Teatral", 2022). Türkçe'ye tam olarak çevrilecek olursa belki tiyatrosal denilebilir. Fakat -genelde- tiyatroya dair, tiyatroya özgü olana teatral demek günümüzde daha uygun ve yaygın olarak kullanılmaktadır. Tıpkı sinemaya dair, sinemaya özgü olana; sinemasal demek yerine sinematik veya müziğe özgü olana müziksel demek yerine müzikal denilmesi gibi. Türkçede "-sal / -sel" eki, isim köklerine eklenerek "ilişkili, dair olan" anlamı katan bir sıfat türetme ekidir. Bu ek, özellikle Fransızca ve Latince kökenli kavramlarla yaygınlaşmış; fiziksel, toplumsal, mantıksal gibi soyut ya da bilimsel

Tiyatronun Kavramsal Sınırları: Teatrallik Kavramı Üzerine Eleştirel Bir Yapısöküm

terimlerde sıkça kullanılır hâle gelmiştir. Ancak “tiyatrosal” ya da “sinemasal” gibi kelimeler teknik olarak türetilebilir olsalar da yerleşik kullanımda pek tercih edilmezler. Bunun yerine teatral (Fr. théâtral) ya da sinematik (Eng. cinematic) gibi yabancı kökenli sıfatlar daha yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu tercih hem kültürel alımlamayla hem de dilin doğal evrimiyle ilişkilidir. Bu nedenle tiyatroya dair bir nitelik belirtirken “teatral” sözcüğü yaygınlık kazanmış; “tiyatrosal” ise teknik olarak mümkün olmasına rağmen kullanımda geri planda kalmıştır. Konuyla ilgili “-sal / -sel” ekine yönelik ayrıntılı bilgi için bkz: (Akbaş, 2018).

Teatral kelimesi -genellikle- iki temel anlamda kullanılmaktadır. Birincisi, “tiyatroya özgü, tiyatroya dair” olan anlamıdır; yani bir tiyatro eserinin biçimsel ve anlatımsal özelliklerini taşıyan durumları ifade eder. Örneğin, “Performansın teatral dili, seyirciyle doğrudan bir ilişki kurmayı başardı.” denildiğinde icra edilen performansın tiyatro sanatına özgü olan bir niteliğini vurgular. İkinci anlamı ise sözcüğün daha pejoratif anlamlarda kullanıldığı “abartılı, gösterişli ve yapay” olan bir tavrı ifade etmektedir. Günlük dilde, bir kişinin hareketlerinin veya tepkilerinin doğallıktan uzak, sanki bir sahne performansı sergiliyormuş gibi olması anlamında da kullanılmaktadır. Örneğin, “Tepkileri fazla teatraldı, sanki rol yapıyordu” cümlesinde, kişinin doğal olmayan, sahneye özgü bir ifade biçimi kullandığı ima edilir. Bu ikinci anlam, tiyatro tarihine bakıldığında 18. yüzyıldan itibaren tiyatrodaki temsilin abartılı gösterimine dair eleştirilerle birlikte ortaya çıkmış olan bir anlamdır (Sennett, 2020, s. 152). Teatral olan, sadece tiyatro sanatına özgü bir kavramken, zamanla daha geniş bir kullanım alanına yayılarak; yapaylık, gösteriş, gerçeklikten uzak vb. anlamlar kazanmıştır. Bunun altında tiyatronun teatral olması değil, tiyatro sanatındaki temsil biçiminin var olan gerçeklikten uzaklaşması yatar. Diğer bir ifadeyle tiyatronun sahne üzeri -temsil ettiği- göstergeleri, günümüze doğru gelindiğinde belirli bir izleyici kitlesinin realitesini artık karşılamamaya başlar. Bu durum ise aslında tiyatro sanatında bir temsil krizinin var olduğunu işaret eder (Çelik, K., 2003, s. 38). Bu anlatılan nedenlerden ötürü günümüz tiyatro teorisinde ve eleştirisinde, teatral kelimesi hem bir anlatım biçimi hem de bir kavramsal tartışma unsuru olarak kullanılmaktadır. Bu etimolojik izlek takip edildiğinde teatrallik kavramının nasıl zamanla anlam değiştirerek farklı bağlamlarda yorumlandığı açıkça görülebilir.

Teatrallik kavramı, tiyatro kuramında sıklıkla başvuru alan ancak içerik bakımından giderek genişleyen, dolayısıyla müphem bir hale evrilen anlamlara karşılık gelmektedir. Kökeni itibarıyla “tiyatroya özgü/dair olan” anlamına gelen bu kavram, zamanla yalnızca tiyatro sanatını değil, gündelik hayat, edebiyat, görsel sanatlar ve hatta politik temsil gibi pek çok farklı alanı kapsayacak şekilde genişletilmiştir (Féral, 1982; Fischer-Lichte, 2008). Bu genişleme, kavrama çok yönlülük kazandırmakla birlikte, kendisine atfedilen gerçek anlamı sabitlemeyi zorlaştırmış ve çeşitli kuramsal belirsizlikleri de beraberinde getirmiştir. Günümüzde teatrallik yalnızca estetik ya da biçimsel bir unsur olarak değil, aynı zamanda temsile, algıya, seyirciyle kurulan ilişkiye ya da gerçekliğin inşasına dair bir sorgulama aracı olarak da ele alınmaktadır.

Literatürde bu kavrama ilişkin çeşitli yaklaşımlar dikkat çeker. Josette Féral, teatralligi hem oyuncu hem de seyirci açısından “sahneleme anındaki farkındalık” olarak tanımlar. Oyuncunun icrası sırasında gündelik mekânı bilinçli bir şekilde dönüştürmesi ve bu dönüşümün izleyici tarafından fark edilerek teatral bir çerçeveye oturtulması, Féral’a göre teatral olanın oluşum koşullarını belirler. Bu süreçte hem oyuncu, yaptığı eylemin temsil niteliğinin farkındadır; hem de izleyici, bu temsili izlemekte olduğunu bilerek ona anlam kazandırır (Féral & Bermingham, 2002, s. 97). Bu nedenle teatral olan Féral’a göre sahne üzerindeki temsilde değil, gerçeklik ile temsil arasındaki sınırın

sürekli olarak oynadığı yerde oluşur. Michael Fried ise teatrallliği resim sanatı bağlamında ele alarak “izleyiciye oynayan” sanatsal formları araştırmasında eleştirir (Fried, 1998, s. 48). Denis Diderot ise teatrallığı doğrudan temsil sorunsalıyla ilişkilendirerek, tiyatronun gerçeğin kendisini değil, onun düzenlenmiş bir temsilini sunduğunu savunur (Diderot, 2000, s. 27). Tüm bu yaklaşımlar, teatrallığın yalnızca sahne üzerindeki biçimsel bir düzenleme değil, aynı zamanda epistemolojik bir pozisyonu olduğunu da ortaya koyar.

4. BULGULAR VE TARTIŞMA

4.1 Teatrallik Kavramına Yönelik Kuramsal Çerçeve ve Tartışma

Öztopanlar’ın teatrallik üzerine kaleme aldığı iki çalışması ile konuya yönelik kitabı, teatrallik kavramını, tarihsel, felsefi ve sahneleme pratikleri çerçevesinde ele alarak disiplinlerarası bir perspektif olarak sunmayı amaçlamaktadır (Öztopanlar, 2017, 2019, 2021). Ancak bu metinlerdeki ortak yaklaşım, teatrallığı tanımlamaya çalışmaktan çok, onu sürekli ertelenen ve çoğaltılan bir kuramsal zeminde konumlandırmaktadır. Yazarın, “mimesis”, “temsil”, “illüzyon”, “theatrum mundi” ve “oyun içinde oyun” gibi kavramlar çerçevesinde oluşturduğu bu söylemi, teatrallik kavramını sahne üzerindeki somut estetik işleyiştten uzaklaştırmakta; Baudrillard, Derrida, Lacan gibi düşünürler aracılığıyla teatrallik kavramını “yarık”, “boşluk”, “yerinden edilme” gibi metaforik ve soyut anlamlara taşıyarak var olan kavramsal belirsizliği daha da derinleştirmektedir. Bu kavramsal çoğulluk hali, teatrallığe anlam kazandırmak yerine onu hem her yerde hem de hiçbir yerde olabilecek bir forma dönüştürmekte, böylece kavramın kendisini tanımlamaktan sürekli olarak uzaklaştırmaktadır. Öztopanlar’ın çalışmaları, teatrallik olgusunu açıklayıcı bir kavramsal çerçeveye oturtmak yerine, onun teorik izini sürerek kavramın muğlaklığını pekiştirir. Ayrıca çalışmalarında, teatrallik kavramı sürekli oyun ile gerçeklik arasındaki “yarık”ta meydana gelen bir olgu olarak tanımlanır (Öztopanlar, 2021, s. 30-32). Bu noktada Féral ’ın teatrallik tanımına bakmak açıklayıcı olacaktır: Féral çalışmasında teatral olanın sahne üzerindeki temsilde değil, gerçeklik(realite) ile temsil arasındaki sınırın sürekli olarak oynadığı yerde oluştuğunu söyler. Bu tür durumlar Féral’e göre, teatral mekânı/alanı “dışarı” ve “içeri” olarak ikiye bölen bir yarık (cleft) oluşturur. Bu aradalık hali veya diğer bir ifadeyle bu geçiş durumu olmadan tiyatrodaki gündelik olan olduğu gibi kalır ve bir temsil biçimi (teatrallik) oluşturmaz. Bu, teatral olanı -yani tiyatronun kendisini bile- olanaksız hâle getiren bir durumdur. Teatrallik kavramı sürekli oyun ile gerçeklik arasında salınan bir sarkaç değil, aksine temsil anındaki oyuncu ile izleyicinin konumlarına göre yarattıkları *farkındalık haline* yönelik bir durumdur (Féral & Bermingham, 2002, s. 97-98). Fakat Öztopanlar, Féral’dan ödünç aldığı (cleft) yarık kavramsallaştırmasını teatrallik olgusu üzerindeki tüm dikotomik (ikili) durumlar üzerine uygulamaya çalışır. Bu da teatrallik kavramını bazen hakikatin taklidi, bazen onun yerinden edilmesi, bazen de seyircinin bilincinde beliren bir farkındalık olarak sunulması vb., sonuçlara ulaşmasına neden olur. Öztopanlar’ın bu yaklaşımı, teatrallik kavramının sınırlarını bulanıklaştırmakta ve aynı zamanda neredeyse her şeyin teatral olabileceği (tiyatrodaki teatrallik gibi) bir önerme biçimine ulaşmasına yol açmaktadır (Öztopanlar, 2019). Bu varsayım, teatrallığı belirli bir estetik yapı içinde sabitlemek yerine, onu sürekli “yarık” ve “aradalık” gibi geçişli, muğlak alanlarda tanımlamaya yönelir. Ayrıca, teatrallığı somut bir estetik ya da gösterim biçimi olmaktan çıkararak neredeyse ontolojik bir krize dönüştürür. Çalışmasının sonunda ulaşılan “ölümcül teatrallik” kavramsallaştırması ise, Genet’in oyun içindeki oyun yapısından yola çıkarak, kavramın hem yokluğunu hem varlığını aynı anda sürdürmeye çalışan çelişkili/paradoksal bir ikilik sunar (Öztopanlar, 2021, s. 49,

Tiyatronun Kavramsal Sınırları: Teatrallik Kavramı Üzerine Eleştirel Bir Yapısöküm

2021, s. 78, 79, 82). Bu değerlendirmeler ekseninde, Öztopenlar'ın teatrallik olgusuna yönelik çalışmalarında teatrallığı tanımlamaktan çok, teatrallığı teorik bir soyutluk içinde çoğaltarak tiyatroya özgü olanı yine kendisiyle (tiyatroyla) açıklamaya/tanımlamaya çalıştığı tespitinde bulunulabilir. Bu öne sürülen nedenlerden ötürü Öztopenlar'ın ifade ettiği teatrallik kavramı için bu çalışmanın temel önermesi olan kendi içine kapalı totolojik bir ifade biçimi ürettiği savı doğrulanabilir.

Güçbilmez'in *Tekinsiz Teatrallik: Sahne-dışı'nın Temsili* başlıklı çalışması, teatrallik kavramını Beckett'in tiyatrosu üzerinden sahne-dışına taşımaya yönelik özgün bir yönelim sunsa da kavramın tiyatroya özgü biçimsel bir estetik mi yoksa daha geniş bir temsili yapı mı olduğuna dair bir netlik sunmamaktadır (Güçbilmez, 2004). Sahne dışını tekinsizlikle ilişkilendiren metin, Freud'un "unheimlich" kavramından yola çıkarak teatral olanın yalnızca görünürde değil, görünmeyenle de üretildiğini öne sürer (Güçbilmez, 2004, s. 26, 30). Ancak bu yaklaşım, teatrallik kavramını biçimsel ya da estetik bir nitelik olarak ele almaktan uzaklaşıp, varlık-yokluk, bilinç-bilinçdışı gibi felsefi ikiliklerin (dikotomi) alanına taşıyarak kavramı temsilden çok metafizik düzeye bir imkânsızlık olarak sunar. Beckett'in oyunlarındaki boşluklar, suskunluklar ve temsil edilemeyen alanlar üzerinden kurulan teatrallik anlayışı, tiyatronun sahneleme pratiklerinden ziyade, yokluk ve eksiklik üzerinden inşa edilen bir kavramsal önerme biçimine dönüştürür. Güçbilmez bu durumun teatral temsilin sınırlarını aşındıran bir "tekinsiz teatral alan" yarattığını öne sürer (Güçbilmez, 2004, s. 28). Böylece metin, teatrallik olgusunu tiyatronun dışına çıkarırken, kavramı hem yerinden eder hem de estetik tanımını belirsizleştirir. Güçbilmez'in çalışması, teatral olanın görünmeyenle, dışlananla, eksik olanla özdeşleştirilmesi bağlamında önemli bir sorgulama alanı açsa da kavramın belirli bir estetik ya da sahneye özgü bir temsille ilişkilendirilmesini askıya alarak, bu çalışmanın temel önermesinde yer alan totolojik ve soyutlama temelli teatral söylem biçimini yeniden üretir. Güçbilmez'in bu yaklaşımı için teatrallik kavramının estetik sınırlarını muğlaklaştırarak, kavramın tanımlanabilirliğini ortadan kaldırdığı söylenebilir.

Tüfekçi'nin *Oğuz Atay'ın "Oyunlarla Yaşayanlar" Oyununda Teatrallik* başlıklı makalesi, Atay'ın üstkurmaca tekniğini teatrallik kavramı üzerinden çözümlemeyi hedeflerken, teatrallığı "oyun içinde oyun", "kurmaca içinde kurmaca" gibi -tıpkı Öztopenlar'ın çalışmalarında olduğu gibi- çoğul düzlemlerle ilişkilendirerek kavrama biçimsel bir derinlik kazandırmaya çalışır (Tüfekçi, 2006). Metin, tiyatro kuramının klasik ve çağdaş referanslarını (Nietzsche, Fried, Féral, Brecht vb.) Atay'ın dramaturjik yapısına bağlarken, özellikle Coşkun karakterinin yazdığı ve yaşadığı oyunlar aracılığıyla gerçek ve oyun arasındaki geçişkenliği teatrallik kavramıyla eşleştirir (Tüfekçi, 2006, s. 65). Tüfekçi'nin teatrallığı yalnızca metin içi yapıların çok katmanlılığıyla açıklamaya çalışması, kavramı sürekli soyut bir düşünsel düzlemde tutarak onun estetik ya da sahneleme bağlamındaki işleyişini yeterince açıklamaz. Ayrıca, çalışmasında teatrallik olgusu hem dramatik bir teknik hem de felsefi bir sorgulama aracı olarak düşünülse de kavramın tiyatroya özgü biçimsel niteliği ile edebiyatın üstkurmaca yapıları arasında var olan kategorik ayırmadan açıkça söz etmemektedir. Tüfekçi'nin bu bakış açısı için teatrallığın kavramsal sınırlarını muğlaklaştırdığı tespitinde bulunulabilir. Teatrallik, metin içinde bulunan "oyun içinde oyun" kavramsallaştırmasıyla sürekli olarak yeniden üretilip, çoğaltılırken aynı zamanda kendi üzerine kapanan kuramsal bir fasit döngü oluşturur. Tüfekçi çalışmasının kuramsal arka planını zengin bir biçimde örgütlemesine karşın, teatrallığı bir gösterim/temsili biçimi olarak değil, metinsel ve zihinsel bir oyun düzlemi olarak ele alır. Tüfekçi'nin çalışması bu tespitler minvalinde düşünüldüğünde, bu çalışmanın merkezinde yer alan

teatrallik kavramının kavramsal olarak soyut ve totolojik bir önerme haline dönüştüğü yönündeki temel eleştiriyi doğrular niteliktedir.

Akım'ın *Karşı-Teatral Bir Düş: İnsansız Tiyatro* başlıklı makalesi, insan-oyuncunun sahneden kaldırılması fikrini post-human bir estetik bağlamda ele alarak, çağdaş tiyatrodan insan-merkezli temsil sistemlerinin dönüşümünü tartışmaktadır (Akım, 2023). Kleist, Craig, Maeterlinck ve Meyerhold gibi öncü düşünürlerden başlayarak, Goebbels, Castellucci ve Rimini Protokoll gibi güncel örneklerle uzanan geniş bir yelpazede insan-sonrası tiyatro anlayışını tarihsel ve kuramsal olarak izlemektedir. Akım, bu tarihsel izleği “karşı-teatral” bir tahayyülün izleri olarak konumlandırmakta ve oyuncusuz bir tiyatroyu, tiyatronun ontolojik bileşenlerini yerinden eden bir estetik yönelim olarak sunmaktadır. Ancak oyuncuyu tiyatrodan tümüyle çıkarmaya yönelik bu yaklaşım, teatrallik kavramını sahnelemeye içkin estetik bir mesele olmaktan çıkarak bu sefer de tiyatro ile tiyatro-dışı arasındaki sınırları muğlaklaştırmaktadır. Ahtapot, robot, makine ya da kemik tozu gibi insan dışı varlıkların sahneye aktör olarak yerleştirilmesi, teatrallik tanımını neredeyse sınırsızlaştırmakta; oyuncunun yokluğu, teatrallik bir temsil imkânsızlığına ya da estetik bir karşı teatral anlayışa doğru indirgemektedir (Akım, 2023, s. 40-41). Her ne kadar bu yaklaşım, insan-sonrası düşünceyi sahne estetiğine başarıyla entegre etse de bu yönelimin tiyatronun bizâtihi kendisi için estetik ve kavramsal manada bir çözünme riski taşıdığı göz ardı edilmektedir. Bu durumu “oyuncusuz tiyatro, tiyatro değildir” önermesi üzerinden düşünmek gerekir, zira insansız tiyatro fikri önemli bir ontolojik ayrımı işaret eder. Nasıl ki müzik, müzisyen ve enstrüman olmadan üretildiğinde müzik değil yalnızca bir ses tasarımı haline geliyorsa, tiyatro da oyuncusuz icra edildiğinde artık tiyatro olmaktan çıkmakta ve bir tür görsel veya kavramsal sanat biçimine doğru dönüşmektedir. Sanat, canlılık ve insanla kurduğu etkileşim aracılığıyla tanımlanır; dolayısıyla bu etkileşimi yitiren bir sanat formu, kaçınılmaz olarak özünü de yitirir. Akım'ın çalışması bu anlamda, teatrallik kavramının sınırlarını aşırı genişleterek kavramsal çözünmeye neden olan eğilimlerin teorik nedenlerini açıklayan güncel bir değerlendirme sunmaktadır. Çalışmanın önemi, teatrallik yine kendi içine kapanan soyut bir olgu olarak üretmek yerine, insansız tiyatro biçimleri ile bu tür benzer yönelimleri “karşı-teatral” bir estetik olarak kavramsallaştırmasında yatmaktadır. Bu yaklaşım, tiyatronun özsel bileşeni olan oyuncunun yokluğunu, tiyatronun sınırları içerisinde açıklamaya çalışmak yerine, bu yokluğu bilinçli bir kopuş olarak ele alır. Böylece Akım, tiyatronun temsile dayalı doğasının ötesine geçen deneysel formları tiyatrodan türeyen ama ona ait olmayan estetik yapılar (karşı-tiyatro) olarak yeniden tanımlar.

5. SONUÇ

Çalışmada, tiyatrodan teatrallik kavramının kuramsal, estetik ve terminolojik düzlemde nasıl ele alındığı, çeşitli akademik metinler üzerinden bir yapısökümüne tabi tutularak tartışılmıştır. Konuya yönelik Öztopenlar, Güçbilmez, Tüfekçi ve Akım'ın çalışmaları, teatrallik olgusunu farklı düşünsel gelenekler ve temsil sistemleri üzerinden irdelemeyi amaçlasa da aslında ortak bir sorunla yüzleşmektedir: Teatrallik kavramı, tanımlanabilirliğini yitirerek kendisini sürekli yeniden üreten ancak belirli bir anlama sabitlenemeyen kuramsal bir kavrama doğru dönüşmektedir. Bu makalelerden Öztopenlar, Güçbilmez, Tüfekçi'nin çalışmaları teatrallik kavramını, çoğu zaman “oyun içinde oyun”, “gösterim içinde temsil”, “yarıkta oluşan farkındalık” gibi üst üste binmiş kavramsal çerçevelerle açıklamaya çalışmakta; fakat bu açıklamalar, kavramı tanımlamak yerine, onun etrafında dönen totolojik söylemi daha da güçlendirmektedir. Teatrallik, tiyatroya özgü olduğu varsayılan bir nitelik olarak ele alındığında, tiyatronun

Tiyatronun Kavramsal Sınırları: Teatrallik Kavramı Üzerine Eleştirel Bir Yapısöküm

zaten kendinde var olan estetik nitelikleri yeniden adlandırmaktan öteye geçememekte, böylece “tiyatronun teatral olması” gibi kendi üzerine kapanan totolojik bir ifade biçimi ortaya çıkarmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde çalışmalarda söz edilen teatrallik kavramı, anlam üretmek yerine anlamın kendisini geciktiren soyut bir kuramsal boşluğa dönüşmekte böylece kavramın özünde sahip olduğu anlamsal tutarlılığı da ortadan kaldırmaktadır.

Bu noktada Akım’ın çalışması, diğer çalışmalardan ayrılan bakış açısıyla değerlendirilmeye değerdir. Akım’ın makalesinde öne sürülen oyuncusuz tiyatro fikri teatrallik kavramının sınırlarını zorlamakla beraber aynı zamanda bu sınır aşımı, tiyatronun özsel bileşenlerinden olan seyirci ile canlı oyuncu etkileşimi düşüncesini ortadan kaldırdığından, artık tiyatrodan değil, başka bir sanat formundan söz etmek gerekecektir. Nasıl ki müzik müzisyen ve enstrüman olmadan üretildiğinde yalnızca bir ses tasarımına dönüşüyorsa, tiyatro da oyuncusuz kaldığında görsel ya da kavramsal bir enstalasyona doğru evrilmektedir. Sanatın canlılık ile insan etkileşimi nitelikleriyle tanımlanması düşüncesi göz önüne alındığında, bu etkileşimi kaybeden sanat formunun özünü de yitireceği açıkça anlaşılmaktadır. Akım’ın çalışmasının özgünlüğü ise tam da bu noktada başlar: Teatrallik kavramını soyut ve iç referanslı bir yapı olarak yeniden üretmek yerine, oyuncudan arındırılmış sahneleme biçimlerini “karşı-teatral” bir yönelim olarak tanımlayarak, çağdaş tiyatro estetiğinde eleştirel bir kırılma alanı açar. Böylelikle tiyatroya içkin olmayan unsurları, kavramın dışında bırakarak teorik açıdan bir netlik sağlamış olur. Akım’ın bu yaklaşımı, çalışmasını teatrallik tartışmaları içinde diğerlerinden ayırt edici kılmaktadır.

Değinilmesi gereken bir diğer önemli çalışma ise, teatrallik tanımı yapmaya çalışan Bülent Sezgin’in çalışmasıdır. Bu çalışmanın diğerlerinden ayrı tutulmasının nedeni belirli bir oyun veya metin üzerinden teatrallığın ne olduğunu göstermek yerine, doğrudan tarihsel bağlamda teatrallığın tanımını yapmaya çalışmasıdır. Diderot, Michael Fried, Josette Féral, Stanislavski ve Meyerhold gibi kuramcılarının yaklaşımlarını bir araya getirerek, kavramın tarihsel süreç içerisindeki farklı algılanma biçimlerini tartışmaya açmaktadır (Sezgin, 2010). Fakat bu çalışmanın da odak noktası, teatrallığın ne olduğuna dair açıklayıcı bir tanım geliştirmekten çok, bu kavramın nasıl yorumlandığını/algılandığını açıklamakla sınırlı kalmaktadır. Sezgin’in teatrallığa dair sunduğu iki temel tanımdan ilki teatrallığın bir anlamdan çok, bakan ve bakılan arasındaki dinamik ilişkiyi ifade eden bir olgu olduğu ve bu ilişkinin bir “öteki”nin varlığını zorunlu kıldığı yönündeki yaklaşımı, dikkate değer bir perspektif sunmakta ve tiyatrodaki temsilin izleyiciyle kurulan ilişki temelinde şekillendiğini rasyonel bir biçimde vurgulamaktadır. Ancak ikinci yaklaşım, yani teatrallığın gündelik gerçeklik ile sahne gerçekliği arasındaki mesafeyle tanımlanabileceği ve bu ilişkinin teatrallığın etkisini belirleyeceği yönündeki sav, tiyatronun doğasına ilişkin özsel bir karışıklığa işaret eder. Sezgin, (2010) çalışmasında bu soruya cevap vermeyerek; “kimilerine göre teatrallığın yönü gerçek yaşam olmalı, kimilerine göre de sahneler gerçeklik olmalıdır” şeklinde yorumlanmaktadır. Bu soruya rasyonel bir cevap olarak, teatral olanın -hangi koşulda olursa olsun- gerçekliğin birebir kendisi olamayacağı; aksine, Diderot’un da belirttiği üzere, tiyatronun zaten kendisinin bir temsil sanatı/biçimi/formu olduğu söylenebilir. Fakat yapılan kuramsal tartışmalarda sürekli olarak bu durum göz ardı edildiği için kavram totolojik olarak kendi üzerine kapanan ve yine kendisiyle tanımlanan bir söylem biçimi haline dönüşmektedir. Tiyatrodaki sahnelenen şey, yaşamın doğrudan kendisi değil, onun kurgulanmış ve estetik hale getirilmiş bir temsildir. Dolayısıyla teatrallik olgusu, gerçekliğe ne kadar benzediğiyle değil, sahne üzerinde gerçeği *nasıl* temsil ettiğiyle anlam kazanan bir süreçtir. Bu açıdan bakıldığında, teatrallığın yönünü sahne gerçekliği

ya da gündelik yaşam gerçekliği (realite) üzerinden tayin etmeye çalışmaktansa, temsil olgusunun doğası içinde konumlandırmak daha açıklayıcı ve tutarlı bir yaklaşım olacaktır.

Özetlemek gerekirse, teatralite üzerine alan yazında değerlendirilen metinlerin üçü teatralite kavramını teorik düzeyde açıklamaya çalışırken, aslında kavramın tanımını yine kendisiyle yapmaya çalışmakta; yani kavramın ne olduğunu, yine teatral olanla açıklamaya çalışmaktadır. Bu yaklaşım, klasik anlamıyla bir totoloji üretmektedir. Teatralite, teatral olanla; teatral olan ise teatraliteyle açıklanmaktadır. Bu kavramsal içe kapanma, yalnızca akademik dilde değil, tiyatro teorisinin kendisinde gösterimin, gösterilenin veya diğer bir ifadeyle temsil edilenin ne olduğunun tanımlanamadığı bir krize işaret etmektedir. Teatralite kavramı tiyatroya özgü estetik bir kategori olmaktan çok, kendi kendisini referans alan bir düşünsel yanılsamaya dönüşmekte; böylece kavramın kendisi sahne üzerinde değil kuramsal metinler içinde dolaşan bir gölgeye, bir boşluğa, bir yankıya indirgenmektedir. Burada esas mesele, teatralitenin varlığı ya da yokluğu değil, tiyatroların temsil edici doğasından (gerçeği temsil etme biçiminden) giderek uzaklaşmasıdır. Teatralite olgusunda ontolojik bir sorun bulunmamakla birlikte, kavramın çağdaş kuramsal yorumlarda aşırı soyutlaştırılması ve yapısal bağlamından sürekli olarak koparılması, tiyatro sanatının asli niteliği olan temsil ilişkisini bozuma uğratmakta; tiyatroların kendisini bir temsilden çok, temsilin imkânsızlığına dair bir simülakr'a yani kendisini gerçek olarak göstermeye çalışan bir görüngüye dönüştürmektedir.

Son söz olarak teatralite kavramının, günümüzdeki temsil krizine nasıl eklemlendiği, iletişim çalışmaları ve teknolojik determinizm bağlamında yeniden düşünülmelidir. Marshall McLuhan'ın "araç mesajdır" anlayışı ile Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı birlikte düşünüldüğünde, sanat formlarının özünü biçimlendirmeye başlayan teknolojik araçlardaki değişimin, -realitedeki anlam yitimiyle birlikte- doğrudan ilgili sanat formunun kendisini değiştirdiği sonucuna ulaşılabilir (Baudrillard, 2016, s. 167, 208, 212; McLuhan & Fiore, 1967). Yeni araçların, kavramların ve temsillerin baskısı altında sanat formları, özellikle tiyatro ve sinema gibi temsile dayalı olanlar, kendi özsel yapılarından uzaklaşarak, başka disiplinlerle iç içe geçerek, zaman zaman kimlik kaybına uğrama gerçeğiyle karşı karşıyadır. Bu durum özellikle tiyatro ve sinema sanatlarının ikisinde birden günümüzde sıklıkla dile getirilen -var olan- temsil krizinin çıkış noktasını oluşturmaktadır. Bu tespit bu çalışmanın konusundan bağımsız üzerinde araştırma yapılması gereken özgün bir konudur. Ve aynı zamanda bu konu günümüz seyircisinin gerçeklik algısının değişimiyle de yakından ilişkilidir (Çelik, K., 2003, s. 42). Konuya yönelik yapılan bu çıkarımlardan ötürü, özünü kaybetmeye başlayan tiyatro gibi temsil sanatı formlarının -medium'un baskısıyla- artık kendi formunda varlığını sürdürmesi imkânsız hale gelmekte, bu durum ise tiyatroların özünde var olan temsil biçimini başka bir forma doğru dönüştürdüğü gerçeğiyle bizi karşı karşıya bırakmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akbaş, A. (2018). Türkçedeki sal/sel sorunu. *Türk Dili: Dil ve Edebiyat Dergisi* 68(795), içinde (s.36-38) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akım, M. S. (2023). Karşı-teatral bir düş: insansız tiyatro. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, (37), 36-43. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1342205>
- Aracı, E. (2012). Ferhan Şensoy'un metinlerinde geleneksel halk tiyatrosunun çağdaşlaştırılma biçimleri (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tiyatronun Kavramsal Sınırları: Teatrallik Kavramı Üzerine Eleştirel Bir Yapısöküm

- Baudrillard, J. (2016). *Simülakrlar ve simülasyon* (O. Adanır, Trans., 10. bs.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Çelik, K., S. (2003). Modern sonrasında dramatik metinler. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15(15), 36-95. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000015
- Derrida, J. (2016). *Of grammatology* (G. C. Spivak, Trans.). Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Diderot, D. (2000). *Aktörlük üzerine aykırı düşünceler* (S. E. Siyavuşgil, Trans.). Cumhuriyet Yayınları.
- Féral, J., & Bermingham, R. P. (2002). Theatricality: the specificity of theatrical language. *SubStance*, 31(2/3), 94-108. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/3685480>
- Féral, Josette. (1982). Performance and theatricality: the subject demystified (T. Lyons, Trans.). *Modern Drama, University of Toronto Press*, 25(1), 170-181.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: a new aesthetics* (S. Jain, Trans., 1.bs.). London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203894989>
- Fried, M. (1998). *Art and objecthood*. Chigago: University of Chigago Press.
- Guba, E. G., & Lincoln, Y. S. (1994). Competing paradigms in qualitative research, *Handbook of qualitative research*, içinde (s. 105-117). US: Sage Publications.
- Güçbilmez, B. (2004). Tekinsiz teatrallik / sahne-dışı'nın temsili: Eurydike olarak Beckett oyunları. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 20(20), 21-40. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000050
- Güngör, İ. (2024). Derrida'nın hayaletleri ile Hamlet'i yeniden sökmek: Hayaletleştirme. *Konservatoryum*, 11(2), 645-655. <https://doi.org/10.26650/CONS2024-1550238>
- Koz, K., & Sezai Türk, M. (2022). Metnin çoğul anlamlarına duyarlı bir okuma tarzı olarak yapısöküm yöntemi, *Sosyal bilimlerde güncel araştırma ve incelemeler III*, içinde (s. 325-338). Akademisyen Kitabevi.
- Lather, P. (1991). *Getting smart: feminist research and pedagogy within/in the postmodern* (1.bs.). New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203451311>
- McLuhan, H. M., & Fiore, Q. (1967). *The medium is the message* (1.bs.). New York: Bantam Books.
- Öztopanlar, Z. E. (2017). Teatral olan'ın yolculuğu. *TEB Oyun Dergisi*(35), içinde, 11-17.
- Öztopanlar, Z. E. (2019). Tiyatrodaki teatrallik. *SETSCI Conference Proceedings*, 10, 203-207. Türkiye. <https://dx.doi.org/10.36287/setsci.4.7.052>
- Öztopanlar, Z. E. (2021). *Ölümçül teatrallik: Jean Genet tiyatrosunda rolün inşası* (1. bs.). İstanbul: Mitos Boyut.
- Sakaoğlu, F. (2013). Tiyatro metnine yönelik eleştiri kuramları (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Sennett, R. (2020). *Kamusal insanın çöküşü* (S. Durak & A. Yılmaz, Trans., 7. bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sezgin, B. (2010). Teatrallik nedir?. Mimesis Sahne Sanatları Portalı. <https://www.mimesis-dergi.org/2010/03/teatrallik-nedir/>
- Teatral. (2022). *Türkçede Batı Kökenli Kelimeler sözlüğü* içinde. Türk Dil Kurumu Sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr/>
- Tiyatro, teatral. (2015). *Nişanyan sözlük: çağdaş Türkçe'nin etimolojisi* içinde. <https://www.nisanyansozluk.com/>
- Totoloji. (2015). *Nişanyan sözlük: çağdaş Türkçe'nin etimolojisi* içinde. <https://www.nisanyansozluk.com/>
- Tüfekçi, E. M. (2006). Oğuz Atay'ın *Oyunlarla Yaşayanlar* oyununda teatrallik. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 21(21), 59-71. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000053
- Yanık, H. (2016). Yapısöküm üzerine birkaç not. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 1(2), 91-98.