

dr. Öğr. üyesi orkun öngen (sorumlu yazar|corresponding author)  
ordu üniversitesi, müzik ve sahne sanatları fakültesi, tiyatro bölümü  
orkunongen@msn.com orcid: 000-0002-3211-4972

## SİNEMA VE TİYATRO SANATLARININ KESİŞİMİNDE TEATRALLİK VE TEMSİL OLGUSU: MECRALAR ARASI KURAMSAL BİR DEĞERLENDİRME

araştırma makalesi|research article  
başvuru tarihi|received: 21.08.2025 kabul tarihi|accepted: 08.03.2026

### ÖZET

Bu çalışma, sinema ve tiyatro sanatlarının kesişiminde teatrallik ve temsil olgularını, nitel araştırma yöntemleri kapsamında tarihsel, felsefi ve kuramsal bir çerçevede analiz etmeyi amaçlamaktadır. Çalışmanın kapsamı, Antik Yunan'daki temsil sorunu ve teatrallik tartışmalarından başlayarak, modern avangart sahne estetiğine uzanan ve temsilin doğasına ilişkin süregelen kuramsal tartışmaları içermektedir. Araştırmada, teatrallik ve temsil olgularını incelemek üzere nitel bir yöntem benimsenmiş olup, disiplinler arası bir çerçevede, tarihsel analiz ve kuramsal çözümleme teknikleri kullanılmıştır. Araştırmanın bulguları, teatralliğin salt bir biçim sorunu değil, hakikat ile temsil arasındaki ontolojik ve epistemolojik gerilimin merkezi bir göstergesi olduğunu ortaya koymaktadır. Sinemanın, tiyatrodan devraldığı temsil kodlarını teknolojik olanaklarla dönüştürerek, teatral olanı kimi zaman görünmez kıldığı, kimi zaman ise onu belirginleştirerek eleştirel bir mesafe yarattığı tespit edilmiştir. Çalışmanın alana olan özgün katkısı, Brecht'in epik tiyatro araçlarının medyalar arası dolaşımı sonucu ortaya çıkan ve "mecralar arası diyalektik form" olarak kavramsallaştırılan yeni bir estetik yaklaşım biçimi önermesidir. Böylece tiyatro ile sinema arasındaki disiplinler arası bu etkileşim, saf bir temsil ya da gerçeklik illüzyonundan öte, izleyici nezdinde eleştirel düşünme ve algısal farkındalık üreten üçüncü bir uzam olarak değerlendirilmektedir. Özetle bu kesişim alanı için teatrallik ve temsil olguları üzerinden izleyicinin dünyayı algılama ve yeniden kurma biçimlerini şekillendiren güçlü bir düşünsel uzam olduğu söylenebilir.

**Anahtar Kelimeler:** Tiyatro, Sinema, Teatrallik, Temsil, Mecralar Arası Diyalektik Form

Öngen, O. (2026). Sinema ve tiyatro sanatlarının kesişiminde teatrallik ve temsil olgusu: Mecralar arası kuramsal bir değerlendirme. *Bodrum Journal of Art and Design*, 5(2), 264-278.  
<https://doi.org/10.58850/bodrum.1769938>

# THE PHENOMENON OF THEATRICALITY AND REPRESENTATION AT THE INTERSECTION OF CINEMA AND THEATRE: AN INTERMEDIAL THEORETICAL ASSESSMENT

## ABSTRACT

This study analyzes theatricality and representation at the intersection of cinema and theatre within a historical, philosophical, and theoretical framework, using qualitative methods. It encompasses key theoretical debates on the nature of representation, tracing a trajectory from ancient Greek mimesis to modern avant-garde stage aesthetics. An interpretive qualitative approach was adopted, utilizing historical and theoretical analysis within an interdisciplinary framework. The findings reveal theatricality as not merely a formal concern but a central indicator of the ontological and epistemological tension between truth and representation. The analysis demonstrates that cinema, by transforming representational codes inherited from theatre through its technological capacities, often absorbs the theatrical, rendering it invisible; at other times, it highlights theatrical elements to establish a critical distance. The study's original contribution is the proposition of a new aesthetic concept: the "intermedial dialectical form," which emerges from the intermedial circulation and adaptation of Brechtian epic theatre devices. Consequently, this interdisciplinary interplay is framed not as a quest for pure representation but as a third space that generates critical thinking and perceptual awareness in the audience, shaping how they perceive and reconstruct the world.

**Keywords:** Theatre, Cinema, Theatricality, Representation, Intermedial Dialectical Form

|                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|-------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Introduction            | While cinema and theatre differ in terms of technique, production, and reception, they share a common historical and aesthetic foundation centered on the phenomenon of representation. This intersection is not limited to formal transmission but is also closely linked to deeply rooted philosophical debates between truth and representation. The phenomenon of theatricality emerges as both a constitutive and transformative element in the dialogue between these two artistic disciplines. Spanning from the problem of representation and debates on theatricality in Ancient Greece to modern avant-garde stage aesthetics, this study engages with ongoing theoretical discussions on the nature of representation. It argues that theatricality, rather than a fixed aesthetic element, is a dynamic concept central to the ontological and epistemological tension between representation and truth.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Purpose and scope       | The primary objective of this study is to analyze the phenomena of theatricality and representation at the intersection of cinema and theatre arts through historical, philosophical, and theoretical lenses, utilizing qualitative research methods. It examines fundamental debates regarding the nature of representation across a broad historical spectrum spanning from Ancient Greece to the postmodern era. The scope of the research extends from Plato's critique of representation to Aristotle's defence of mimesis, from Shakespeare's existential stage metaphor to Brecht's V-effect, and from the radical stage aesthetics of figures like Meyerhold, Artaud, and Grotowski to the theatrical strategies employed by directors such as Godard and Visconti in cinema. Furthermore, the study introduces an original conceptual contribution to the field: the "intermedial dialectical form," which emerges from the intermedial circulation and adaptation of Brecht's epic theatre tools.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| Method                  | This research is designed in accordance with the qualitative research paradigm. Given the study's aim to achieve an in-depth understanding of the phenomena and to construct a robust theoretical framework, an interpretive qualitative approach was adopted over quantitative methods. The primary data sources consisted of primary and secondary theoretical texts concerning theories of theatricality, representation, cinema, and theatre. The works of prominent thinkers and theorists, including Plato, Aristotle, Brecht, Barthes, Fischer-Lichte, Fried, Sirmons, and Rushton, were systematically scanned and analyzed. In analyzing the collected theoretical data, two fundamental analytical methods were employed in tandem, consistent with qualitative research traditions. <i>Historical Analysis</i> : the historical transformation process of the concepts of theatricality and representation – from Ancient Greece to the postmodern era – was analyzed within the conditions of their respective periods, highlighting points of continuity and rupture. <i>Theoretical Analysis</i> : the approaches of different thinkers to the concepts were examined comparably. The core arguments underlying these theoretical debates and their reflections on artistic practice were evaluated. Selected cinema films and theatrical works (e.g., adaptations by Godard, Visconti, Brecht, etc.) were critically read through the lens of theatricality and representation strategies and subsequently related to the theoretical framework. This analysis was conducted not directly through the works themselves, but primarily through the theoretical and critical texts produced about them.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Findings and conclusion | The study's findings reveal that the concept of theatricality has been continually redefined and transformed throughout history. While Plato viewed representation as an illusion that distances one from truth, Aristotle considered mimesis a source of knowledge. The medieval concept of <i>theatrum mundi</i> (the world as a stage) blurred the boundaries between life and performance, a metaphor that Shakespeare later transformed into an ontological interpretation of human existence. In the 19th century, realism and naturalism sought to turn the stage into a mirror of real life, whereas 20th-century avant-garde movements (e.g., Artaud, Meyerhold, Grotowski, Brecht) recentered theatricality in an effort to return theatre to its essence, its roots in ritual and spectacle. Cinema, on the other hand, radically transformed the representational codes inherited from theatre by leveraging technical possibilities such as editing, camera movements, and lighting, thereby creating a new narrative language. It has sometimes absorbed the theatrical, rendering it invisible within its own reality effect (as in classical Hollywood cinema), while at other times, as in Godard's work, it has highlighted theatrical elements to create a critical distance between the spectator and the work. Julia Katherine Sirmons's conceptualization of "cinematic theatricality" examines this interaction through three layers: referential, representational, and evocative theatricality. Richard Rushton, alternatively, categorizes theatricality in cinema based on spectator experience into "non-theatrical", "theatrical", and "anti-theatrical" cinema. A key finding of this study is the emergence of what it terms the "intermedial dialectical form." This concept arises from the migration of Brecht's epic theatre tools (such as V-Effekt and direct address) into different media like cinema and television. This form constitutes neither pure representation nor a pure illusion of reality; rather, it is a third aesthetic space born from the clash of the two media's distinct logics, one that invites audiences out of passive reception and into a critical and reflective stance. In conclusion, this study asserts that theatricality and representation at the intersection of cinema and theatre are dynamic, contextual, and multilayered rather than fixed. Although theatricality has often been criticized as an illusion that distorts truth, it has simultaneously functioned as a creative field that constructs and reveals truth. By transforming theatre's representational legacy, cinema has transposed this tension into a new context, fundamentally reshaping audience experience. The proposed concept of the "intermedial dialectical form" provides a crucial framework for understanding the aesthetic and theoretical dimensions of this interplay. It demonstrates that representation is continually renegotiated not only within a medium but also through intermedial interactions, prompting viewers to reflect on the very nature of art, reality, and representation. Thus, in contemporary art, the emphasis on theatricality and representation is not merely an aesthetic preference but a potent intellectual tool that shapes how audiences perceive, interpret, and reconstruct the world. |

**Keywords:** Theatre, Cinema, Theatricality, Representation, Intermedial Dialectical Form

# GİRİŞ

Tiyatro ve sinema her ne kadar farklı teknik imkânlarla, üretim biçimlerine, seyir alışkanlıklarına ve alımlama koşullarına sahip olsalar da temsilin doğasına dair tartışmalar bağlamında tarihsel ve estetik düzeyde sürekli kesişen ortak bir art alana sahiptirler. Bu kesişim, yalnızca biçimsel öğelerin aktarımı ya da dramatik yapıların yeniden düzenlenmesiyle sınırlı değildir. Aynı zamanda hakikat ile temsil arasındaki ilişkiye dair köklü felsefi tartışmalarla da ilişkilidir. Bu tartışma hattı, Platon'un temsil eleştirisinden Aristoteles'in mimesis savunusuna uzanan klasik kuramsal çerçeve içinde şekillenmiştir. Bu noktada teatrallik olgusu, iki alan arasında kurulan diyalogun hem kurucu hem de dönüştürücü bir unsuru olarak ön plana çıkar (Platon, 2016; Aristoteles, 2007; Postlewait & Davis, 2003).

Antik Yunan'dan beri süre gelen Platon'un *temsil olgusunu* hakikatten uzaklaştıran yanılsama olarak ele alışı ile Aristoteles'in "mimesis" aracılığıyla hakikatin sanat yoluyla yeniden üretilebileceğini savunan yaklaşımı, teatrallik tartışmalarının ana eksenini oluşturmuştur. Bu eksen, Shakespeare'in varoluşçu sahne metaforundan Brecht'in epik tiyatro anlayışına ve 20. yüzyıl avangart tiyatro pratiklerine uzanan tarihsel bir süreklilik içinde evrilmiştir. Sinema sanatı, Endüstri Devrimi'nin ona sunduğu teknolojik olanaklar ile modernizmin estetik anlayışı içinde, tiyatrodan devraldığı temsil kodlarını dönüştürüp kendine özgü bir anlatı formu içerisinde yeniden üreterek, yeni bir temsil dili yaratmıştır. Bu dönüşüm, kimi zaman teatral olanı sinematik anlatıda görünmez kılarak izleyicide özdeşleşme ve absorpsiyon etkisi yaratan, kimi zaman ise teatral öğeleri belirginleştirerek izleyici ile eser arasında eleştirel bir mesafe kuran estetik seçimler aracılığıyla gerçekleşmiştir (Fried, 1998: 48). Bu durum, teatrallik ile sinemasal gerçeklik arasındaki ilişkinin mecralar arası bir gerilim hattı üzerinden yeniden düşünülmesini gerekli kılar.

Bu çalışma, tiyatro literatüründeki teatrallik kavramı ile temsil olgusunu kendisine tarihsel art alan haline getirerek, sinema sanatında var olan teatrallik olgusu ile bu kavramların kesişim noktalarını açıklamaya çalışmaktadır. Ayrıca, Brecht'in epik tiyatro araçlarının medya dolaşımı üzerinden ortaya çıkan ve çalışma içerisinde *mecralar arası diyalektik form* olarak adlandırılan kavramsallaştırma, çalışmanın alana sunduğu özgün katkısı oluşturmaktadır. Bu çerçevede çalışma, yalnızca tarihsel bir literatür özeti olarak değil, eleştirel bakış açısı ekseninde alana özgün kuramsal öneri sunan bir yaklaşım olarak konumlanmaktadır. Bu makale, teatrallik ve temsil olgusunu iki farklı sanat mecrası arasında kurulan yaratıcı etkileşimlerin hem tarihsel hem de çağdaş örnekler üzerinden analizini yaparak, bu etkileşimlerin sanat kuramı açısından açtığı yeni düşünsel imkânları tartışarak, konuya yönelik kuramsal bir bakış açısı sunmayı amaçlamaktadır.

## YÖNTEM

Bu çalışma, sinema ve tiyatro sanatlarının kesişiminde teatrallik ve temsil olgularını incelemek amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden yorumlayıcı analiz yaklaşımını benimsemektedir. Araştırmanın veri kaynağını, teatrallik, temsil, sinema ve tiyatro kuramlarına ilişkin birincil ve ikincil kuramsal metinler oluşturmaktadır (Berg & Lune, 2015: 335-337). Bu kapsamda, felsefe, tiyatro kuramı, sinema kuramı, sanat eleştirisi ve estetik alanlarında öne çıkan düşünür ve kuramcılar (Platon, Aristoteles, Brecht, Barthes, Fischer-Lichte, Fried, Sirmons, Rushton vb.) eserleri ve bu alana dair üretmiş oldukları akademik makaleler eleştirel bir yaklaşımla incelenmiştir. Toplanan kuramsal verilerin analizinde, nitel araştırma geleneklerine uygun olarak şu analiz yöntemleri bir arada kullanılmıştır: *Tarihsel Analiz*, teatrallik ve temsil kavramlarının Antik Yunan'dan postmodern döneme kadar uzanan tarihsel dönüşüm süreci, dönemlerin koşulları içinde analiz edilmiş ve süreklilik ve kırılma noktaları ortaya konulmuştur. *Kuramsal (Teorik) Analiz*, farklı düşünürlerin söz konusu kavramlara dair yaklaşımları incelenerek, kuramsal tartışmaların dayandığı temel argümanlar ile bu argümanların sanat pratiğine yansımaları ilgili örnekler üzerinden değerlendirilerek çalışmanın ilgili başlıkları altında açıklanmıştır. Bu çalışma, doğrudan eser çözümlemesine dayanan bir metin analizi yapmaktan ziyade, tiyatro ve sinema kuramı literatürü üzerinden teatrallik ve temsil olgusunun mecralar arası boyutlarını tartışan kuramsal bir analiz olarak tasarlanmıştır. Bu bağlamda çalışmanın temel araştırma materyalini, tiyatro ve

sinema kuramına ilişkin birincil ve ikincil kuramsal metinler oluşturmaktadır. Ayrıca çalışmada adı geçen sinema filmleri ve tiyatro eserleri (Godard, Visconti, Brecht uyarlamaları vb.), teatralite ve temsil olguları bağlamında eleştirel bir bakış çerçevesinde, konuya dair kuramsal tartışmayı destekleyici örnekler üzerinden konumlandırılarak, çalışmanın kuramsal çerçevesiyle ilişkili olacak şekilde analiz edilmiştir. Bu analiz, doğrudan eserlerin kendisinden ziyade, onlar üzerine üretilmiş kuramsal ve eleştirel metinler aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Brecht'in epik kuramı, bu çalışmada belirli oyunların ayrıntılı çözümlemesi üzerinden değil, yabancılaştırma, doğrudan seyirciye hitap ve temsilin görünür kılınması gibi araçların mecralar arası dolaşımı bağlamında ele alınmaktadır.

Araştırma, teatralite ve temsil olgularını, nitel bir paradigmaya uygun olarak, tarihsel ve kuramsal analiz yöntemleriyle inceleyen ve disiplinler arası bakış açısı sunan kuramsal bir çalışmadır. Tiyatro, sinema, felsefe ve sosyoloji gibi farklı disiplinlerin kesişiminde oluşturulan bu çalışma, teatralite olgusunu tek bir alana hapsedilmiş bir kavram olmaktan çıkararak konunun toplumsal ve düşünsel işlevini anlamayı amaçlamaktadır. Araştırmanın kapsamı, Batı sanat ve düşünce geleneğindeki konuya dair başat tartışmalarla sınırlandırılmıştır. Böylece, bu yöntemsel çerçeve aracılığıyla olgunun karmaşık ve çok katmanlı doğasını çözümlemek için konuya dair uygun bir kuramsal zemin oluşturulmuş olacaktır.

## BULGULAR

### Teatralite Kavramı ve Temsil Olgusu

Tiyatro kavramı, etimolojik kökeni bakımından seyir ve görme fiilleriyle yakın bir ilişki halindedir. Türkçeye Fransızca *théâtre* kelimesinden geçmiş olup, Latince *theatrum* ve onun da ötesinde Eski Yunanca *theatron* sözcüğünden türemiştir. *Theatron*, "görme yeri, seyir alanı" anlamına gelir ve Yunanca *thea* (bakmak, görmek) kökünden türetilmiştir (Nişanyan Sözlük, 2015). Bu nedenle tiyatro kelimesi, sadece bir sanat formuna değil aynı zamanda mekânsal olarak bakışın düzenlenişi anlamına işaret eder. Türkçe'deki teatral sözcüğü de Fransızca *théâtral* kelimesini köken alıp, Türkçe'de "tiyatroya özgü, tiyatro niteliği taşıyan" anlamına gelir (TDK, 2022). Ancak bu kavram, yalnızca sanatsal manada olumlu bir bağlamda kullanılmasının yanı sıra zamanla abartılı, yapay, gösterişli gibi pejoratif çağrışımlar da kazanmıştır. Nitekim gündelik dilde bir kişinin davranışları sahne performansına benzetildiğinde, teatral terimi çoğu zaman doğallıktan uzaklığı ima eder. Bu pejoratif kullanım, özellikle 18. yüzyıldan itibaren, tiyatrodaki temsilin abartılı ve yapay doğasına yöneltile eleştirilerle ilişkilidir (Sennett, 2020: 152). Böylece teatral kavramı, yalnızca tiyatro sanatının biçimsel unsurlarıyla sınırlı kalmayıp, toplumsal yaşamda gerçeklikten sapma ve temsil krizi gibi daha geniş tartışmalara da kapı aralamıştır (Çelik, 2003: 42). Modern tiyatro kuramında ise teatral kavramı hem estetik bir anlatım biçimi hem de kavramsal bir tartışma başlığı olarak önemini sürdürmektedir. Sözcüğün etimolojik ve tarihsel izi, teatralitenin zaman içinde anlam değişimlerine uğrayarak farklı bağlamlarda yeniden yorumlanabilir bir kavram hâline geldiğini göstermektedir.

Teatralite olgusuna dair kavramsal tartışmaların temelleri Antik Yunan felsefesinde derin köklere sahiptir. Özellikle Platon, tiyatroyu yalnızca bir sanat biçimi olarak değil toplumsal düzen açısından da sorunlu bir alan olarak değerlendirmiştir. Platon'a göre, yaşamda görülen her şey idealler dünyasındaki hakikatin birer yansımasıdır. Dolayısıyla sanatçı, hakikati doğrudan sunmaktan ziyade zaten taklit olan bu görüşlerin -tekrar- taklidini üretmektedir. Böylece tiyatro, Platon'un düşünce sisteminde, insanları gerçek bilgiden ve ideallerin özünden uzaklaştıran bir etkinlik olarak tanımlanır. Bu nedenden ötürü ideal devlet düzeni içinde tiyatroya yer verilmesi, Platon açısından toplumsal düzeni tehdit eden bir unsur olarak kabul görür. Oyun yazarları ve şairler, onun gözünde *aldatma sanatının* ustalarıdır ve halkı yanıltma potansiyelleri nedeniyle kamusal alandan dışlanmaları gerekir (Platon, 2016: 89). Platon'un tiyatroya dair bu eleştirel yaklaşımının karşısında antik düşüncenin bir diğer önemli ismi Aristoteles yer alır. Dram sanatının ilk teorik kuramcısı olarak kabul edilen Aristoteles, *Poetika* adlı eserinde tiyatroyu insan doğasındaki taklit eğilimiyle ilişkilendirir ve taklidi hakikatten uzaklaştıran bir unsur olarak değil tam tersine

bilginin kaynağı olarak değerlendirir. Aristoteles'e göre insan doğası gereği taklit etmeye yatkındır ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla edinir: Şiir sanatı genel olarak varlığını, insan doğasında temellenen iki temel nedene borçlu gibi görünüyor. Bunlardan birisi taklit içtepisi olup, insanlarda doğuştan vardır; insanlar bütün öteki yaratıklardan özellikle taklit etmeye olağanüstü yetili olmalarıyla ayrılırlar ve ilk bilgilerini de taklit yoluyla elde ederler. (Aristoteles, 2007: 16). Bu perspektife göre tiyatro yalnızca bir sahne gösterisi değil, aynı zamanda insanın dünyayı algılamasının, anlamlandırmasının ve bilgiyi yapılandırmasının başat yollarından biridir. Dolayısıyla teatrallik, Aristoteles'te, Platon'un önerdiği gibi hakikatten uzaklaştıran bir yanılsama değil, aksine insanın hakikate ulaşma çabasını mümkün kılan epistemolojik bir araç olarak anlam kazanır.

Platon'un tiyatroya yönelik eleştirileri ileriki yüzyıllarda farklı düşünürler tarafından da sürdürülmüştür. Tiyatroya ve teatrallığe yönelik eleştirel tutum, Batı düşünce tarihinde köklü bir süreklilik sergiler. Bu eleştiriler, yalnızca tiyatronun estetik boyutuyla sınırlı kalmamış; tiyatroyu çoğu zaman gösterişli, yapay, aldatıcı ve içi boş bir temsil biçimi olarak değerlendiren kuşkucu bir bakış açısına dayanmıştır. Teatralite (Theatricality) adlı kapsamlı derlemede Davis ve Postlewait'in aktardığı üzere tarih boyunca Platon, Aziz Augustinus, Tertullianus, Püriten düşünürler, Rousseau, Nietzsche gibi pek çok düşünür, tiyatronun hakikatten uzaklaştırıcı etkisini eleştiren ortak bir hat üzerinde birleşmiştir (Postlewait & Davis, 2003: 5). Bu yaklaşımda tiyatro, bir yandan abartılı ve yapmacık bir aşırılık olarak görülürken, diğer yandan göndermede bulunduğu hakikati gizleyen bir boşluk ya da yokluk alanı olarak tanımlanmıştır. Bu kuşkucu bakışın dilde de izleri vardır. "Teatral", "operatik", "melodramatik", "sahnevari" gibi tiyatrodan türeyen terimler genellikle küçümseyici ya da aşağılayıcı anlamlar taşır. Aynı şekilde, gündelik dile yerleşmiş "rol yapmak", "numara yapmak", "sahne yapmak", "kendini göstermek" gibi ifadeler de samimiyetsizlik ve ikiyüzlülük üzerine pejoratif çağrışımlar yaratır. Tiyatroya yöneltilen eleştirinin ardında, toplumsal düzenin doğası gereği ciddiye alınamayacak bu ve benzeri figürler etrafında kurulamayacağına dair temel bir kaygı bulunmaktadır. Bu nedenle teatral davranış çoğu zaman yalnızca estetik bir tercih değil ahlaki ve toplumsal bir tehdit olarak değerlendirilmiştir. Bu tarihsel ön yargı, teatrallığın salt bir biçimsel araç değil aynı zamanda hakikat ile temsil arasındaki gerilimi görünür kılan diğer bir ifadeyle açığa çıkaran bir deneyim alanı olduğunu gösterir.

Antik felsefeden devralınan tiyatro tartışmaları, Orta çağ düşüncesinde *theatrum mundi* kavramıyla farklı bir boyut kazanmıştır. Bu dönemde, dünya ile sahne arasındaki sınırlar silikleşir ve tüm varlık alanı, Tanrı'nın tasarladığı büyük bir oyun sahnesi olarak yorumlanır. *Theatrum mundi* anlayışına göre insanlar, Tanrı'nın önceden yazdığı bir metni icra eden, kendi iradesiyle hareket etme kudretinden yoksun figüranlardır. Tanrı ise hem bu evrensel oyunun yazar ve yönetmeni, hem de tek seyircisidir (Postlewait & Davis, 2003: 9). Tiyatro tarihi, her ne kadar çağlar boyunca biçim ve üslup açısından farklılıklar göstermiş olsa da sahne ve gerçek dünya arasında kurulan bu benzeşim etrafında şekillenmeyi sürdürmüştür. Özellikle Shakespeare, dünyayı sahne metaforuyla ilişkilendiren yazarların başında gelir. O, yaşamı bir tiyatro oyununa benzetirken, insanları da bu oyunda rollerini oynayan aktörler olarak betimler (Shakespeare, 2016: 46-47). Shakespeare'e göre insan yaşamı, nihayetinde bir sahne üzerinde sergilenen, başlangıcı ve sonu belirli bir temsilden ibarettir. Böylece teatrallik, yalnızca sanatsal bir teknik olmaktan çıkarak insan varoluşunun ontolojik bir yorumu hâlini alır. Nitekim Shakespeare, Batı kültüründe tiyatro ile insan varoluşu arasındaki simbiyotik ilişkiye dair çeşitli fikirlerin tümünü, tragedyaları özelinde -özellikle Hamlet tragedyası özelinde- tek ve karmaşık bir dramatik eylemde bir araya getirmeyi başaran nadir yazarlardandır (Postlewait & Davis, 2003: 10). Bu bahsedilen sebeplerden dolayı Shakespeare'in oyunları özelinde geliştirdiği tiyatroya ve hayata olan bakış açısı diğer bir ifadeyle *theatrum mundi* düşüncesi, tiyatro tarihindeki en kapsamlı entelektüel ve düşünsel metaforik çağrışımlardan birini oluşturur.

*Theatrum mundi* düşüncesinin hâkimiyetini sürdürdüğü yüzyılların ardından, 19. yüzyılın ikinci yarısı, tiyatro sanatında köklü bir kırılma dönemine işaret eder. Bu

dönemde rol yapma, oyun ve mimesis gibi kavramlar üzerinden şekillenen teatral olana karşı belirgin bir mesafe oluşur. Tiyatro sahnesi, giderek tüm araçlarıyla gerçek yaşamın bir aynası hâline getirilir. Realizm ve naturalizmin ön plana çıktığı bu çağda, sahne ile toplumsal yaşam arasındaki benzerlik, yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda bir ideolojik tutum olarak ortaya çıkar. Seyircinin sahnede gördükleriyle özdeşlik kurması, tiyatronun etkisini güçlendiren bir unsur olarak değerlendirilir. Bu durum tiyatro sanatının yansıma (gerçeği yansıtmak, temsil) ilkesine dayanarak seyirci üzerinde yansımaya yaratma görevini üstlendiğini gösterir. Bu atmosferi 18. yüzyıl için betimleyen Richard Sennett, büyük şehir hayatını bir tiyatroya benzetir. İlkesel olarak senaryosunu da kişilerin itibar arayışına dayandırır. Şehir insanların neredeyse hepsini belli türde bir sanatçı ve aktör olarak tanımlar (Sennett, 2020: 158). 18. Yüzyıldan miras alınan bu tavır 19. yüzyıla yansıdığına gerçek yaşam ile tiyatro arasındaki sınırların iç içe geçerek, toplumsal davranışların bile teatral bir estetik içinde kurgulanmasına yol açar. Ancak 19. yüzyılın sonlarında, romantik gerçekçiler tarafından savunulan *sade tiyatro/artless* düşüncesi, yapmacıklıkla ilişkilendirilen teatral estetikten uzaklaşmakla birlikte, paradoksal biçimde teatral olanı yeniden sahneye çağırır (Postlewait & Davis, 2003: 11-12). Böylece teatral olan hem eleştirinin hedefi hâline gelir hem de farklı biçimlerde yeniden üretilir. Bu gerilim, tiyatro tarihinde teatral kavramının sürekli olarak yeniden tanımlanan ve tartışmaya açık bir alan hâline gelmesine yol açar.

19. yüzyılda realizmin ve natüralizmin egemenliğinde geçen sahne arayışlarının ardından 20. yüzyıl, tiyatro tarihinde teatralliğin yeniden yükselişe geçtiği bir çağ olmuştur. Avangart akımlar, bir önceki yüzyılın sahneyi gerçekliğe birebir yaklaştırma çabasına tepki olarak, tiyatroyu yeniden kendi öz diline döndürmeyi amaçlamışlardır. Bu dönemde hem avangart sanatçılar hem de onların etkisiyle farklı biçim arayışlarına giren gerçekçiler, tiyatronun salt taklitten ibaret olmadığını, sahnenin kendine özgü bir gerçekliği inşa etmesi gerektiğini savunmuşlardır. Bu çerçevede Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, Nikolai Evreinov, Luigi Pirandello, Edward Gordon Craig, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba ve Bertolt Brecht, sahne sanatlarının teatral doğasını yeniden tanımlayan isimler olarak ön plana çıkarlar (McGillivray, 2009: 103; Tronstad, 2002: 220). Tüm bu düşünürleri ortaklaştıran nokta, tiyatronun yeniden teatralleşmesi, yani kendi öz doğası olan ritüel ve gösteri kökenine tekrardan dönmesi gerektiği fikridir. Bu bağlamda, Meyerhold, Grotowski ve Barba, tiyatrodaki hakikati sahnede yeniden kurabilmek için odağı oyuncuya yöneltir. Onlar için oyuncu, yalnızca bir karakteri temsil eden değil aynı zamanda beden dili, fiziksel varlığı ve enerjisiyle hakikatin taşıyıcısıdır. Pirandello ise tiyatroyu insan doğasındaki ikircikli yapıyı ifşa eden bir alan olarak görür; ona göre sahne, kimlik ve rol arasındaki belirsizliğin en yoğun şekilde görüldüğü hâle geldiği mekândır. Öte yandan Evreinov, tiyatronun yalnızca sanatsal bir etkinlik değil aynı zamanda yaşamın kendisine sirayet eden bir teatral güdü olduğunu ileri sürer. Evreinov'a göre, insanın bakış açısını değiştirmesi, sıradan olanı teatralleştirmenin en temel koşuludur. Ona göre bakış (gaze), yalnızca görmek değil, görüleni dönüştürmek anlamına gelir (Tronstad, 2002: 220). Bu bağlamda Evreinov, bakışı merkezine alan kuramsal bir çerçeve inşa eder ve gündelik olanı bu çerçevenin dışına çıkararak teatral olanla gerçek olan arasında kurmaca bir sınır çizer. Böylece sıradan gerçeklik sahnesi, teatral kurgunun alanına dönüşür. Bu dönemde tiyatro sanatı yalnızca yaşamın taklidine indirgenmeyen, sahnede kendi yarattığı kurguyu temsil eden bir sanat biçimine dönüşür. Sahne, artık yalnızca metni aktaran bir araç olmaktan çıkarak teatral olanın özsel ifadesi hâline gelir. Roland Barthes, tiyatronun bu dönüşümünü *theatre minus text* kavramıyla açıklar (Barthes, 1972: 26). Barthes'a göre tiyatro, metinden bağımsız olarak kendi başına bir gösterenler zinciri oluşturur ve bu gösterenler, teatral hakikatin inşasında metinden daha belirleyici bir rol üstlenir.

Barthes, sahnenin kendi başına bir gösterge sistemi oluşturduğunu ve teatral deneyimin metne indirgenemeyeceğini ileri sürse de bu düşünceye karşı önemli bir eleştiri, Erika Fischer-Lichte tarafından dile getirilmiştir. Fischer-Lichte, tiyatronun özünde bir temsil sanatı olduğunu ve bu temsilin anlamlandırılabilmesi için metnin kaçınılmaz bir gereklilik taşıdığını savunur. Ona göre tiyatro, yalnızca sahnede görünen jestler, beden hareketleri ya da mekânsal düzenlemelerden ibaret

değildir; bu unsurların bir gösterge değeri kazanabilmesi, ancak metinle kurulan ilişki sayesinde mümkündür (Fischer Lichte, 1983: 180). Dolayısıyla Fischer-Lichte, tiyatroyu metinsiz bir sanat olarak tasavvur etmenin, teatral anlatının kökenine ters düştüğünü ileri sürer. Bu tartışma, tiyatro tarihine damgasını vurmuş olan theatrum mundi düşüncesinin çağdaş bir yansıması olarak da okunabilir. Zira theatrum mundi anlayışı, yaşamı büyük bir sahne olarak konumlandırırken, sahnede yer alan gerçek nesneler ile bu nesnelerin temsili göstergeleri arasında sürekli bir gerilim yaratır. Bugün sahnede gerçek bir nesnenin varlığı ile onun temsil ettiği anlam arasındaki ilişki, tıpkı gerçek yaşam ile kurmaca dünya arasındaki diyalektik bağa benzer biçimde kurulmaktadır. Dolayısıyla modern tiyatrodaki teatral hakikatin kaynağı, yalnızca sahne üzerindeki fiziksel varlıkta değil aynı zamanda bu varlığın metinsel ya da kavramsal düzlemde nasıl yorumlandığında gizlidir. Böylece sahne, yalnızca görülenin değil, aynı zamanda anlam üreten bir temsil alanının inşası anlamına gelir.

Tiyatro tarihine ve teatralite kavramına ilişkin tartışmalar, yalnızca sahne sanatlarıyla sınırlı kalmamış, görsel sanatlar bağlamında da derin teorik sorgulamalara konu olmuştur. Bu bağlamda, Michael Fried, teatralite kavramını modern ve postmodern estetik tartışmalarına taşıyan önemli bir isim olarak öne çıkar. Fried, 1967 yılında kaleme aldığı çalışması *Art and Objecthood* (Sanat ve Nesneler) ile modernizmi savunan bir çizgide postmodern eğilimlere karşı ciddi eleştiriler yöneltir. Fried'in eleştirisinin merkezinde, sanat eserinin bütünlük fikri yer alır. Ona göre modern sanat yapıtı, kendi başına kapalı bir bütünlük oluşturmali ve varlığını izleyicinin bakışına bağımlı kılmamalıdır. Fried, özellikle heykel ve resim sanatını örnek göstererek, sanat eserinin izleyiciye anlık ve yoğun bir etkiyle çarpması gerektiğini savunur. Bu çarpıcı etki, eser ile izleyici arasında mesafe koyan bir estetik deneyim üretir. Ancak Fried'e göre, postmodernizmle birlikte bu mesafe erozyona uğrayarak sanat eserinin anlamı, giderek izleyicinin bakışı ve varlığıyla koşullanır hâle gelmiştir. Günümüzde sanat eseri olgusu, izleyicinin aktif varlığına ihtiyaç duyduğundan; bu durum, Fried'in terminolojisinde "teatralite" olarak tanımlanır (Fried, 1998: 48). Ona göre, eser kendi başına bir bütünlük taşıyamazsa, izleyiciyle kurduğu ilişki nesneleşir ve tıpkı sahne-izleyici ilişkisini andıran teatral bir hâl alır. Fried'in tiyatroya dair bu kavramsal yaklaşımının temelinde, tiyatronun varoluşsal olarak seyircisiz düşünülemeyeceği gerçeği yatar. Tiyatro, kendine yeterli bir bütünlük oluşturmak yerine sahneyi tamamlayan ve anlamlandıran bir *bakan göze* -her zaman- ihtiyaç duyar. Fried, işte bu yapısal bağımlılığı, modern sanatın yozlaşmasına yol açan en temel sorunlardan biri olarak görür. Ona göre, eser kendi iç bütünlüğünü kaybettiği anda, seyirciyle arasındaki ilişki teatral bir hal alır ve bu durum, modernist estetik ideallerin çöküşünü beraberinde getirir. Bu eleştiriler, teatralite kavramını yalnızca tiyatro sanatıyla sınırlı bir mesele olmaktan çıkararak, sanatın genel ontolojik sorunlarıyla ilişkilendirir ve teatral olanın modern sanat üzerindeki olumsuz etkisini tartışmaya açar.

Teatralite üzerine modern ve postmodern tartışmaların derinleştiği noktada, kavramı yalnızca bir sanatsal biçim ya da estetik özellik olarak değil özne ile süreç arasındaki dinamik bir karşılaşma biçiminde ele alan yaklaşımlar da ortaya çıkmıştır. Bu perspektifin önemli temsilcilerinden biri olan Josette Féral ve Ronald P. Bermingham, teatraliteyi sabit bir nitelik olarak değil sürekli bir karşılaşma (bir araya gelme, tanışma) süreci olarak tanımlar. Féral ve Bermingham'a göre teatralite, bakışın yöneldiği ya da bakışa açılan süreçte ortaya çıkar. Bu süreçte, eylem gerçek yaşam alanından kurgusal alana taşınırken, arada bir yarılma (cleft) meydana getirir (2002: 97-98). Bu yarılma ne bütünüyle gerçeklik içinde kalır ne de tamamen kurmaca bir dünyanın sınırlarına hapsolür. Dolayısıyla oluşan bu alan, gerçek ile temsil, yaşam ile sahne arasındaki sınırları bulanıklaştırır ve her iki düzleme de ait olmayan melez bir deneyim alanı yaratır. Féral ve Bermingham'ın sözünü ettiği bu yarılma, çoğu zaman yalnızca mekânsal ya da fiziksel bir bölünme değildir; aynı zamanda bir zihinsel ve algısal kopuş anıdır. Yaşam ile sahne, gerçek ile rol, gösteren ile gösterge, arzu ile imge gibi karşıtlıkların arasındaki gerilim, tam da bu ara noktada en yoğun hâlini alır. Bu yaklaşım, teatraliteyi yalnızca sanatın bir biçimi olarak değil, aynı zamanda öznenin gerçeklik ile temsil mekanizmalarıyla kurduğu varoluşsal bir ilişki olarak konumlandırır.

Böylece teatrallik, estetik ya da biçimsel bir tercih olmaktan çıkarak, öznenin dünyayı algılama ve anlamlandırma biçimlerinden birine dönüşür.

Tiyatro kuramında teatralliğin konumuna dair tartışmalar, Batılı düşünürler arasında iki ana yaklaşım etrafında şekillenmiştir. Evreinov ve Barba gibi isimler, teatral olanı insan doğasının derinliklerine uzanan evrensel bir hakikat arayışı olarak görür ve bu bağlamda teatral biçimleri antropolojik kökenlere dayandırır (McGillivray, 2009: 109). Onlara göre tiyatro, hakikati ortaya çıkarmak için sahnede icra edilen kadim bir ritüeldir. Buna karşılık, Jacques Derrida, teatralliği sürekli ertelenen ve sabit bir anlama ulaşmayan bir oyun olarak yorumlar. Derrida'nın olumlayıcı (affirmative) yaklaşımı, arzusun konumunu sürekli yerinden ederek özne alanını merkezleştirir (Derrida, 1978: 292; Weber, 2001: 3). Böylece teatrallik, hakikatin peşinde bir araç olmaktan çıkıp, anlamın sürekli ertelendiği bir temsil biçimi hâline dönüşür. Bu iki farklı yaklaşım, teatralliğin yalnızca sahneye özgü bir terim olmadığını, anlamın (context) inşasını bizzat derinden etkileyen bir kavram olduğunu ortaya kayar.

Bu çerçevede, teatrallik kavramına tarih boyunca yöneltilecek eleştiriler, özellikle sahne sanatlarının hakikatle ilişkisine dair derin bir kuşkunun ürünü olmuştur. Jonas Barish, bu tarihsel eleştirileri Antiteatral Önyargı (The Antitheatrical Prejudice) adlı eserinde sistematik biçimde incelemiş ve tiyatronun, aldatma sanatında usta olan oyuncular aracılığıyla seyirciyi hakikatten uzaklaştırabileceğini öne sürmüştür (Barish, 1981; Postlewait & Davis, 2003: 4-5). Barish'e göre tiyatrodaki rol yapmak, temelde hakikatin zıddı olarak algılanmış ve teatral tavrı, izleyiciyi yanıltan bir yanılsama alanı olarak değerlendirilmiştir. Böylece teatrallik, gerçeklikle teması koparmakla suçlanmış ve sanatın ahlaki meşruiyeti sorgulanmıştır. Bununla birlikte, teatralliğe ilişkin bu olumsuz tutuma farklı bir bakış getiren isimlerden biri de Dell Hymes olmuştur. Hymes, hakikatin, teatral olanın dışlandığı bir düzlemde değil, tam tersine teatralliğin ortaya çıktığı noktada filizlendiğini savunur. Ona göre, bir şeyin gerçekliği (realite) ile o şeyin anlatımı (temsili) birbirinden ayrıdır. Dolayısıyla hakikat, teatral temsil tarafından yok edilmez; aksine, temsilin yarattığı boşlukta yeni biçimlerde yeniden doğar. Hymes, gerçekliğin teatral temsil tarafından aşındırıldığını, ancak bu aşınmanın tam da teatral olanla hakikat arasında yaratıcı bir gerilim alanı ürettiğini ileri sürer (Postlewait & Davis, 2003: 6).

Teatralliğe ilişkin tarihsel ve kuramsal tartışmalar çoğu zaman temsilin hakikatle kurduğu ilişki üzerinden ilerlese de bu noktada Denis Diderot'nun yaklaşımını ayrıca değerlendirmekte yarar vardır. Diderot tiyatro sanatındaki hakikatin gündelik olanın sahneye birebir aktarımında değil, bilinçli olarak tasarlanmış ve idealize edilmiş bir temsil düzeninde ortaya çıktığını savunur. Bu yaklaşım teatrallik ve temsilin doğasına yönelik tartışmayı farklı bir düzlemde yeniden düşünmeye zorlayan özgün bir kuramsal bakış açısı oluşturur. 18. yüzyılın ikinci yarısında, sahnede rol yapmanın sınırlarını tartışan Diderot, sahnede sunulan performansın mimesis aracılığıyla, yani tasarlanmış ve belirli bir yapı içinde biçimlenmiş bir anlatı düzlemine oturtulabileceğini savunur. Diderot, tiyatrodaki hakiki olmak fikrinin, gündelik yaşamda rastlanan olayların birebir sahneye taşınması anlamına gelmediğini vurgular. Ona göre, sahnede salt gerçeklik arayışı, izleyiciye yalnızca sıradanlığı ve aleladeliliği sunar. Bunun yerine, sahne üzerindeki hakikatı, aksiyonların, diyalogların, jestlerin, figürlerin ve sesin, yazar tarafından tasarlanan ve çoğu zaman oyuncu tarafından abartılı biçimde yeniden üretilen ideal bir modele uygunluğunda (temsilde) ortaya çıkar. Diderot'nun ifadesiyle, gerçek tiyatro bu idealizasyon sayesinde "olağanüstülük" kazanır (Diderot, 2000: 27). Diderot'nun tiyatro kuramında yaptığı bir diğer önemli vurgu ise oyunculuğun duygusal istikrarı üzerinedir. O, sahici bir oyunculuğun, oyuncunun duygularından arınarak, sağduyulu ve düşünsel bir kontrolle gerçekleştirilmesi gerektiğini savunur. Çünkü duygularına teslim olan bir oyuncu, her temsilde aynı duygu durumunu yakalamakta zorlanabilir. Oysa düşünerek oynayan ve ilk temsildeki performansını taklit etmeyi başaran bir oyuncu, her defasında tutarlı ve istikrarlı bir sahne icrası ortaya koyabilir. Bu bakış açısı, tiyatrodaki hakikat arayışını yalnızca doğal bir yansıtma süreci olarak değil, bilinçli bir sanatsal inşa süreci olarak konumlandırır ve teatralliğin, sahiciliğin değil, *idealize edilmiş* (tasarlanmış) bir temsili gerçeğin alanı olduğunu ileri sürer.

Sonuç olarak teatrallik kavramı, sahne sanatlarının estetik bir unsuru olmaktan çıkarak modern ve postmodern düşüncede, varlık ve hakikat tartışmalarının merkezine yerleşen tartışmalı bir kavram halini almıştır. Günümüz modern toplumlarında her şeyin bir gösterge hâline gelmesi (indirgenmesi), şeylerin (things) sahip olduğu kendi öz bağlamından bağımsız, kendi başına bir mevcudiyet sergileyemeyeceği anlamına gelir. Çünkü anlam, bireysel-tekil varoluşlarda değil, belirli ilişki ağları içerisinde meydana gelir ve anlam kazanır. Böylece artık *phenomler*, yani hafızada yer edinen ve anlamını ilişkisel bağlamlar içinde kazanan şeyler, yalnızca başka şeylerle kurduğu ilişki ölçüsünde varlık kazanmakta; aksi hâlde anlam dünyasında varlığını yitirerek namevcut hâle gelmektedir. Bu durum, gerçekliğin de temsil tarafından sürekli olarak pekiştirildiğini ve bu şekilde yaratıldığını/var edildiğini gösterir. Gerçek, temsil için düzenlenen göstergeler aracılığıyla algılanabilir ve görünür hâle gelir. Dolayısıyla sahne, yalnızca sanatsal bir alan değil, aynı zamanda temsil sistemlerinin göstergelerini yansıtan bir mecra olarak işlev görür. Teatrallik, bu bağlamda, yaşamın kendisinin de bir tür sahne olduğu, gerçek ile temsilin birbirine içkin biçimde örüldüğü bir ontolojik ve epistemolojik alan hâline gelmiştir. Böylece teatral olan hem hakikatten uzaklaştıran bir illüzyon hem de hakikatin kendisini kuran bir anlam sahası olarak çift yönlü bir rol üstlenmektedir.

### **Sinema Sanatında Temsil Olgusu ve Teatral Olan**

Sinema, tiyatrodan devraldığı temsil kodlarını özümserken onları radikal biçimde dönüştürerek, yeniden yaratır. Pietrini'nin belirttiği gibi, "sinema, teatral olanı yalnızca aktarmakla kalmaz, onu içeriden dönüştürerek dinamik bir temsil düzlemi yaratır" (Pietrini, 2012: 194). Bu dönüşüm sürecinde, tiyatronun temsil düzeyinde ortaya çıkan yapaylık hali (gerçeğin kendisinin olmaması/gerçeğin bir temsili olmasından kaynaklanan), sinemanın (görüntü düzeyinde yarattığı) gerçeklik illüzyonu içinde erir. Özellikle sinemanın teknik olanakları -kurgu, kamera hareketleri, ışık- tiyatrodan devraldığı teatral temsili yeniden şekillendirerek onu görüntü düzeyinde gerçek kılar. Böylece teatral temsili, sinemanın kendine özgü ifade kodları içerisinde yeni bir anlatı formu haline dönüştürür. Bu noktada tiyatroyu sinemadan ayıran başlıca unsur, seyircinin performansa canlı biçimde dâhil olduğu, sahne ile seyirci arasında eşzamanlı olarak kurulan ve paylaşılan bir gerçeklik deneyiminin yaratılmasıdır. Sinema, tiyatronun seyirciyle kurduğu bu gerçeklik deneyimini absorbe ederek, tiyatronun temsil gücünü de kendine katıp, görüntü dilinin kendine has kurallarına transpoze eder.

Tiyatro ve sinema arasında var olan bir diğer temel ayrım zamanın kurgulanış biçimidir. Pietrini'nin analizinde dikkat çektiği gibi, "tiyatro doğası gereği döngüsel bir zaman anlayışına sahiptir" her performans yeni bir başlangıç anlamına gelir (Pietrini, 2012: 197). Oysa sinema, bu döngüsellik doğrusal bir zaman akışı içinde eritir. Bu fark, temsilin ontolojik niteliğini derinden etkiler. Pietrini'nin belirttiği üzere, sinemanın zamanı dondurma kapasitesi, tiyatronun geçiciliğine karşı bir çeşit kalıcılık vaat eder (2012: 198). Ancak bu vaat, temsilin canlılığı pahasına gerçekleşir. Teatrallığın "yapaylık" ve "aşırılık" gibi olumsuz çağrışımları, sinema sanatında farklı bir boyut kazanır. Bu nedenle sinema tarihsel olarak tiyatronun bu negatif mirasıyla hesaplaşmak zorunda kalmıştır. Ancak bu hesaplaşma, teatral olanın tümüyle reddi şeklinde değil, onun dönüştürülmesi biçiminde gerçekleşir. Dolayısıyla sinemanın teatral olana karşı eleştirisi, aslında onu aşma çabasından çok, yeni bir temsil biçimi yaratma girişimi olarak yorumlanmalıdır. Bu süreç, sinemanın kendine özgü bir teatrallik anlayışı geliştirmesiyle sonuçlanır.

Erken dönem sinema sanatı, tiyatronun özünde var olan doğrudan seyirci etkileşimi biçimini kendisine miras almıştır. Ancak Godard gibi yönetmenlerin modern sinema anlayışında benimsediği teatrallik olgusu, sinemayı içeriden dönüştürerek yeni bir anlatı dili yaratmıştır (Rushton, 2004: 226). Rushton'ın *Çılgın Pierrot* (Pierrot le fou) (1965) analizinde vurguladığı gibi, Godard'ın sineması zamanı parçalayarak teatral ve kurgusal anları bir arada sunar (Rushton, 2004: 244). Burada temel amaç, kurgusal gerçeklik ile teatral yapaylığı çatıştırarak yeni bir temsil düzlemi oluşturmaktır. Godard, izleyicinin kurgusal dünyaya tamamen kapılmasını engellemek için eserin yapaylığını teatral unsurlarla vurgular. Böylece seyirci, "seyretme" eyleminin bilincine varır ve pasif bir alımlayıcı

olmaktan çıkarak eleştirel bir konuma çekilir. Bu yaklaşım, Brecht'in tiyatrodaki yabancılaştırma efektiyle benzer bir tutuma sahiptir. Her ikisi de seyircinin izlediği esere kendisini kaptırmasına engelleyerek ilgili eser ile arasına mesafe koymasını sağlar. Modern sinema anlayışı aslında teatrallığı tümüyle reddetmez; onu absorpsiyon kavramıyla diyalektik bir ilişkiye sokar. Michael Fried'a göre absorpsiyon, izleyicinin varlığını görmezden gelen ve kendi gerçeklik illüzyonunu kuran sanat eserlerine özgüdür (Fried, 1998: 48). Teatrallık olgusu ise bunun tam tersi olan seyircinin bakışını açıkça kabul eden ve bu etkileşimi vurgulayan bir estetik biçimi tanımlar (Rushton, 2004: 227). Fried'ın bu ayrımı, Godard'ın sinemasını anlamak için kritik bir çerçeve sunar: Godard, absorpsiyonun yarattığı illüzyonu teatrallikle kırarak izleyiciyi "gerçekliğin" aslında bir "temsil biçimi" olduğunu fark etmeye zorlar. Örneğin, *Çılgın Pierrot*'da karakterlerin doğrudan kameraya bakması veya filmin anlatı akışını bozan müzik ve renk kullanımı, bu kurgu ile teatrallik arasındaki çatışmanın somut örnekleridir. Godard'ın sineması kurgusal olanla teatral olanı çatıştırarak geleneksel anlatı biçimlerini sorgular. Bu diyalektik, izleyiciyi eleştirel bir okumaya davet eder ve sinemanın bir "eğlence aygıtı" olmanın ötesinde, düşündürücü bir sanat formu olarak yeniden tanımlanmasını sağlar. Fried ve Rushton'ın teorileri, Godard'ın bu radikal yaklaşımının hem tiyatro hem de görsel sanatlardaki köklerini gösterirken, aynı zamanda modern sinemanın temsil krizine karşı oluşturduğu alternatif bir cevap biçimidir.

Sinematik teatrallik kavramı özellikle sinema ve tiyatro kodlarının dinamik bir şekilde bir araya gelmesiyle oluşan bir estetik biçimdir. Bu estetik biçim, 1950'lerden günümüze Avrupa sanat sinemasında ve tiyatrosunda görülür. Luchino Visconti, Patrice Chéreau, Werner Schroeter ve Ivo van Hove adlı yönetmenler bu estetik biçimi eserlerinde başarıyla uygulamışlardır (Sirmons, 2022: 2). Visconti'nin filmleri "tiyatrovary" olarak nitelendirilir. Van Hove'nin tiyatro çalışmaları ise "sinematik" olarak tanımlanır. Bu yönetmenler, sinema ve tiyatronun birbirini güçlendiren semiyotik kodlarını kullanarak, izleyiciye hem estetik haz hem de entelektüel bir deneyim sunar.

Sinematik teatrallik kavramını Julia Katherine Sirmons tezinde üç temel katmana ayırarak inceler (Sirmons, 2022: 12-13). Bunlardan ilki *Referanssal Teatrallik* kavramıdır. Filmlerin tiyatro metinlerine doğrudan göndermeler/atıflar yapması anlamına gelir. Visconti'nin *Sandra* (1965) isimli filminde John Ford'un *Yazık ki O Bir Fahişe* (Tis Pity She's A Whore) oyununa yaptığı atıflar bu göndermelerin en bariz örnekleri olarak kabul edilebilir. İkincisi *Temsili Teatralliktir*. Filmin tiyatro performansını doğrudan temsil etmesi anlamına gelir. Visconti'nin *Günahkâr Gönüller* (Senso) (1954) filminde karakterlerin kişisel dramları, bir opera performansı arka planda sürerken yaşanır. Üçüncüsü ise *Çağrışımsal Teatralliktir*. Sinemanın kendi araçlarıyla tiyatroyu anımsatması/çağırıştırması anlamına gelir. Özellikle vurgulu kamera hareketleri veya düzenleme teknikleri vasıtasıyla tiyatronun kendine has olan "canlılık" deneyimi sinema sanatında perde üzerinde yeniden yaratılır.

Sinematik teatrallik kavramı ayrıca bir "aşırılık estetiği" olarak da tanımlanabilir. Bu durum, bir mecranın (medium) diğerinin kodlarını benimsemesiyle oluşan bir aşırılık, fazlalık halidir (Sirmons, 2022: 14). Örnek olarak Chéreau'nun filmleri "operatik" olarak nitelendirilir çünkü melodramatik anlatılar ile görsel şölenler içerir. Özellikle kullandığı abartılı dekorlar, dramatik ışıklandırmalar, ağır çekim sahneler ve yoğun duygusal anların görsel bir patlamayla sunulduğu epik sahneler Chéreau'nun bu görsel biçiminin karakteristik öğeleridir (Pidduck, 2007: 198-199). Schroeter'in filmleri ise yüksek sanat ve kitsch arasında gidip gelen bir teatrallik sergiler. Bu aşırılık hali izleyiciye hem duygusal hem de eleştirel bir deneyim sunar. Ayrıca bahsedilen bu yönetmenlerin çoğu queer kimlikleriyle de bilinir ve eserlerinde aşırılık, yapaylık ve tutku gibi queer estetiğine özgü unsurlar barındırır. Visconti'nin filmleri, cinsel kimlik ve politikayı teatral bir üslupla harmanlarken; Schroeter ise tiyatronun aşırılığını sinematik tekniklerle birleştirir. Özellikle queer estetiğinin temel unsurlarından olan *Kamp ironisi* (camp irony) sayesinde (Sontag, 1964), Schroeter hem ciddi olanı ironiyle yumuşatır hem de ona derin bir tutkuyla bağlanır (Grundmann, 2018: 7). Bu ikili

tavır, onun eserlerinde birbiriyle uyum içinde var olur. Van Hove ise bu diyalektiği, 'disiplinler ötesi tiyatrosunu canlandıran görsel aşırılık ve metne sadakat ikiliği' üzerinden kurar (Gener, 2009). Sinematik teatralite kavramı, sinema ve tiyatro arasındaki geleneksel ayrımları sorgulayarak bu iki farklı mecranın birbirini nasıl zenginleştirebileceğini gösterir. Bu estetik, izleyiciye çok katmanlı bir deneyim sunarken, aynı zamanda mecralar arasındaki sınırları esneterek sanatsal ifadenin sınırlarının da belirsizleşmesine yol açar.

Tiyatro ile sinema arasındaki en temel ayrım, tiyatro genellikle seyirci üzerinde "bu bir temsildir" hissiyatı yaratırken, sinema izleyicide "bu bir gerçektir" hissiyatı yaratma eğiliminde ortaya çıkar. Bu durum, teatral olanın sinemanın gerçeklik anlatımı üzerinde bir gerilimin çatışmasının ortaya çıkmasına neden olur. Brecht'in epik kuramı bu çatışmayı sinema ve televizyon mecrasında farklı bir düzleme taşıyarak tiyatrodaki yabancılaştırma efektini sinema mecrası içerisinde teatral olanı dönüştürmek üzere kullanır. Bu noktada Brecht'in epik kuramı üzerinden değerlendirme yapmanın esası, tiyatrodaki temsil vurgusu ile sinemanın gerçeklik illüzyonu arasındaki gerilimin mecralar arası düzlemde nasıl dönüştüğünü göstermektir. Özellikle televizyon uyarlamalarında kullanılan Brechtçi teknikler (anlatıcının doğrudan izleyiciye hitabı, dekorun yapaylığının vurgulanması, şarkıların anlatıya kesintiye uğratması gibi) teatral olanla sinematik olan arasındaki bu gerilimi farklı bir noktaya taşır. Bu ne saf bir temsil ne de katıksız bir gerçekliktir. İzleyiciden sorgulanmayı talep eden bir "yapıntı"dır. Bu yapıntı, mecralar arası diyalektik bir form olarak tanımlanabilir. Bu kavramsallaştırmanın özgün tarafı sinema sanatında teatralite yalnızca biçimsel bir olgu ya da izleyiciyle kurulan ilişki üzerinden değil, epik kuramın temsil sanatına özgü araçlarının farklı mecralar arasında dolaşımıyla ortaya çıkan estetik bir gerilim olarak merkeze almaya çalışmasıdır. Bu bağlamda Mecralar arası diyalektik form, tiyatronun temsil vurgusu ile sinemanın gerçeklik illüzyonunun çatışmasından doğan; izleyiciyi eleştirel bir konuma yönelten ne saf temsil ne de katıksız gerçeklik olan üçüncü bir anlatısal uzam yaratır. BBC'nin 1959 tarihli *Cesaret Ana ve Çocukları* (Mother Courage and Her Children) uyarlamasında dekorların kasıtlı olarak "tiyatrovare" bırakılması, televizyonun izleyiciye sunduğu gerçekçi beklentileriyle çatışarak, izleyiciyi pasif kabullenmeyi/alımlamayı reddetmeye zorlar (Smart, 2012: 40). Yakın plan çekimler, karakterlerin duygularını değil, eylemlerinin toplumsal nedenlerini vurgulayarak aslında Brecht'yen tarihselleştirmeyi destekler. Filme alınan sahnelerle stüdyo çekimleri arasındaki stilistik uyumsuzluk, izleyicinin rahatlıkla gerçek olarak kabulleneceği sinematik bütünlüğü bozar. Bu gerekçeler, teatral olanın hangi maksatla sinema sanatının hem teknik hem de anlatısal olarak evrimleşmiş bir devamı olan televizyon gibi bir medya formunda kullanıldığını açıklayan temel argümanlar olarak sıralanabilir. Tiyatronun "temsil" vurgusu, sinemanın "gerçeklik" illüzyonuna -sinema sanatında teatral olan üzerinden- müdahale ederek aslında üçüncü bir estetik biçim yaratır.

Sinemada teatralite olgusuna son olarak Richard Rushton'ın makalesindeki kavramsallaştırma üzerinden değinmek gerekir. Bu noktada Rushton'ın sınıflandırmasını, burada önerilen mecralar arası diyalektik formu ikame eden bir kuramsal çerçeve olarak değil, bu formun sinema kuramı içindeki karşılıklarını görünür kılan tamamlayıcı bir referans olarak değerlendirmek gerekir. Bu kavramsallaştırma biçiminin Julia Katherine Sirmons'un sinematik teatralite kavramsallaştırmasından farkı; Sirmons, teatralitenin sinema sanatındaki biçimsel ve metinsel yansımalarını sınıflandırırken, Rushton, Fried'in teatralite eleştirisinden hareketle sinemanın izleyiciyle kurduğu ilişkiyi (absorpsiyon, gösteriş, ya da bu ikisinin eleştirel yeniden işleniş) merkeze almasıdır. Rushton, sinemada teatralite olgusunu üç temel kategori üzerinden analiz eder:

(a) *Teatral Olmayan (Non-Theatrical) Sinema*: Klasik kurgu sineması veya anlatı sineması olarak da teorize edilen bu form, Hollywood sinemasıyla özdeşleşmiştir. Burada izleyici kendini absorbe olmuş, kendini izlediği olaya özdeşleşmiş bir halde bulur. Karakterler izleyicinin varlığını tanımaz ve böylece seyirci, olaylara görünmez bir gözlemci gibi tanık olduğu yanılmasına kapılır. Bu sinema, teatralite reddetmez ama onu görünmez kılarak aşar.

(b) *Teatral Sinema*: Gösterişçi (exhibitionist) nitelikteki bu filmler, izleyiciyi gösterişli efektler, çarpıcı aksiyon sahneleri ve "sadece sinemada mümkün olabilecek" gösterilerle doğrudan yüzleştirir. Tom Gunnin'in (Gunning, 2016, 2025) "atraksiyonlar sineması" olarak adlandırdığı bu tür, sinemanın en erken dönemlerine uzanan bir geleneği temsil eder. Teatral sinema, izleyiciyi "gösterinin farkında olan bir katılımcı" konumuna yerleştirir.

(c) *Anti-Teatral Sinema*: Modern sinema olarak da anılan bu form, Eisenstein ve Godard'ın filmlerinde somutlaşan hem absorpsiyonu hem de teatralliği sorgulayan bir yaklaşımdır. Teatralliği reddetmekle kalmaz, onun sinemadaki imkânlarını ve sınırlarını bilinçli şekilde yapı bozumuna uğratar. Burada amaç, izleyiciyi pasif bir absorpsiyon halinden çıkarıp teatralliğin unsurlarıyla eleştirel bir diyaloga sokmaktır (Rushton, 2004: 230).

Bu kategorizasyon, teatralliğin sinemadaki işlevini izleyici deneyimi ekseninde ele alarak, Sirmons'un biçimsel/metinsel odaklı sınıflandırmasından ayrışır. Rushton'un önerdiği bu model, sinemanın ontolojik ve modernist tartışmalarına odaklanarak teatralliği bir izleme/sevir deneyimi sorunu olarak ele alır. Tıpkı Fried'ın "bakan göz" kavramında belirttiği gibi, teatral sinema, izleyicinin varlığını kendisine sürekli hatırlatan bir bakışa ihtiyaç duyar. Teatral Olmayan (non-teatral) sinema, absorpsiyon yoluyla bu bakışı görünmez kılarken, Anti-teatral sinema ise her iki durumu da yapı bozuma uğratarak "bakan göz"ün konumunu bilinçli şekilde sorunsallaştırır.

## SONUÇ

Sinema ve tiyatro sanatlarının kesişiminde yer alan teatrallik ve temsil olgusu; tarihsel, felsefi ve estetik düzlemlerde sürekli yeniden tanımlanan, çok katmanlı bir etkileşim alanı olarak varlığını sürdürmektedir. Antik dönemden başlayarak modern ve postmodern tartışmalara sürekli konu olan teatrallik olgusu, bir yandan hakikatten uzaklaştırıcı bir illüzyon olarak değerlendirilirken, öte yandan hakikatin kendisini bizzat kuran yaratıcı bir alan olarak değerlendirilmektedir. Teatralliğin bu çift yönlü doğası yalnızca sahne sanatlarına özgü bir biçimsel özellik olmaktan çok, temsil ile gerçeklik arasındaki gerilimin epistemolojik ve ontolojik bir göstergesi niteliğindedir. Platon'un temsil eleştirisinden Aristoteles'in mimesis savunusuna; Shakespeare'in varoluşçu sahne metaforundan Brecht'in yabancılaştırma etkisine; Meyerhold, Artaud ve Grotowski gibi isimlerin sahneyi özsel teatral doğasına döndürme çabalarından, Godard ve Visconti'nin sinemada teatral stratejiler geliştirmesine kadar takip edilen bu geniş yelpaze temsil sanatlarında teatral olanın farklı dönem ve çağlardaki dönüşümüne işaret ederken aynı zamanda tiyatro ve sinema sanatlarının kesişiminde teatral olanın ne olduğunu açıklamaya çalışmıştır.

Endüstri devriminin bir sonucu ve ayrıca modernizmin başat bir fenomeni olan sinema sanatı, tiyatrodan devraldığı temsil kodlarını dönüştürerek teatrallik olgusunun yarattığı gerilimi yeni bir bağlama taşımıştır. Kurgu, kamera hareketleri, ışık gibi sinemaya özgü araçlar; tiyatronun canlılık, doğrudanlık ve izleyiciyle eşzamanlı paylaşım gibi niteliklerini hem aşındırmış hem de kendisi adına yeniden üretmiştir. Bu süreçte sinema, teatral olanı bazen absorbe ederek görünmez kılmış, bazen de -özellikle- görünür kılarak izleyici ile eser arasına eleştirel bir mesafe yerleştirmiştir. Godard, Brecht veya Van Hove gibi yaratıcılar, bu mesafeyi estetik bir stratejiye dönüştürerek temsilin doğasına dair bir farkındalık durumu üretmişlerdir. Bu yaratıcı estetik stratejiler, izleyiciyi pasif bir alımlayıcı olmaktan çıkarıp eleştirel ve farkındalık sahibi bir özne konumuna taşımayı amaçlar. Bunun yanı sıra sinematik teatrallik olgusu, iki mecranın kodlarının karşılıklı etkileşiminden doğan, "aşırılık estetiği" ile tanımlanan hibrit bir ifade biçiminin oluşmasına da yol açmıştır. Bu ifade biçimi ne saf tiyatro deneyimine ne de bütünüyle sinemaya ait bir gerçeklik illüzyonuna indirgenebilir; her iki alanın sınırlarını aşarak üçüncü bir anlatısal uzam kurar. Bu bağlamda, çalışmada önerilen "mecralar arası diyalektik form" kavramsallaştırması, Brecht'in epik tiyatro araçlarının -yabancılaştırma, doğrudan seyirci hitabı, dekorun yapaylığının vurgulanması gibi- sinema ve televizyon gibi farklı mecralara taşınmasıyla ortaya

çıkan özgün bir estetik kategorizasyona işaret eder. Bu form, farklı mecralarda teatral olan ile sinematik olan arasındaki gerilimi karşılıklı bir dönüştürme sürecine sokarak temsilin yalnızca bir mecra içinde değil, mecralar arası etkileşim süreçlerinde de yeniden üretildiğini gösterir. Böylece "mecralar arası diyalektik form", hem estetik hem de düşünsel düzeyde izleyiciyi tekil bir temsil sisteminin ve sanatsal ifade biçimlerinin sınırlarını sorgulamaya davet eder.

Özetle, teatralite ve temsil olgusu hem tiyatro hem de sinema bağlamında sabit ve tekil bir tanıma sığmayacak ölçüde dinamik, dönüşken ve bağlamsaldır. Hakikat ile temsil arasındaki sınır, kimi zaman eleştirel bir mesafe, kimi zaman da yaratıcı bir kesişim alanı olarak işlev görür. Bu alan, yalnızca sanatsal bir evrim sürecini değil, aynı zamanda gerçeklik ile temsil arasında sanat estetiğinde süregelen gerilimin somut bir yansımasını da ifade eder. Bu nedenle temsil sanatlarındaki teatralite vurgusu günümüz sanatında yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda izleyicinin dünyayı algılama, anlama ve yeniden kurma biçimlerini şekillendiren güçlü bir düşünme aracı olarak karşımıza çıkar. Sinema ile tiyatro arasındaki bu karşılıklı etkileşim, temsil kavramının gelecekte de disiplinler arası sanat tartışmalarının merkezinde yer alacağını göstermektedir. Bu çalışma ise bu söz konusu gerilimin izini sürerek teatralitenin çağdaş sanattaki potansiyelini anlatma ve iki farklı mecra arasında üretilen estetik, düşünsel ve algısal kesişimlerin sanat kuramı açısından önemini vurgulamaya ve göstermeye çalışmaktadır.

#### Araştırmacıların Katkı Oranı Beyanı

Çalışma tek yazarlıdır ve yazar %100 oranda katkı sağlamıştır.

#### Çatışma Beyanı

Herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

#### Etik Kurul Beyanı

Etik kurul onayı gerektiren bir çalışma değildir.

## KAYNAKÇA

- Aristoteles. (2007). *Poetika* (İ. Tunalı, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Barish, J. (1981). *The antitheatrical prejudice*. University of California Press.
- Barthes, R. (1972). *Critical essays* (R. Howard, Çev.). Northwestern University Press.
- Berg, B. L., & Lune, H. (2015). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (H. Aydın, Çev.). Eğitim Yayınevi.
- Çelik, K., S. (2003). Modern sonrasında dramatik metinler dramatic texts in postmodern period. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 15(15), 36-95. [https://doi.org/10.1501/TAD\\_0000000015](https://doi.org/10.1501/TAD_0000000015)
- Derrida, J. (1978). Structure, sign, and play in the discourse of the human sciences (A. Bass, Çev.). *İçinde Writing and Difference* (ss. 278-293). The University of Chicago Press.
- Diderot, D. (2000). *Aktörlük üzerine aykırı düşünceler* (S. E. Siyavuşgil, Çev.). Cumhuriyet.
- 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>
- Fischer Lichte, E. (1983). *Semiotik des theaters band 2: Vom "künstlichen" zum "natürlichen" zeichen: theater des barock und der aufklärung* (C. 2). Gunter Narr Verlag.
- Fried, M. (1998). *Art and objecthood*. University of Chicago Press.
- Gener, R. (2009, Kasım 6). Ivo van Hove has a passion for extremes. *American Theatre*. <https://www.americantheatre.org/2009/11/06/ivo-van-hove-has-a-passion-for-extremes> (17.08.2025).
- Grundmann, R. (2018). The passions of Werner Schroeter. *İçinde R. Grundmann (Ed.), Werner Schroeter* (ss. 2-56). Filmmuseum; Synema-Gesellschaft für Film und Medien.
- Gunning, T. (2016). An aesthetics of astonishment: Early film and the (in) credulous spectator. *İçinde L. Braudy & M. Cohen (Ed.), Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (8th bs, ss. 645-659). Oxford University Press.
- Gunning, T. (2025). *The attractions of the moving image: Essays on history, theory, and the avant-garde* (D. Morgan, Ed.). The University of Chicago Press.

- McGillivray, G. (2009). The discursive formation of theatricality as a critical concept. *Metaphorik.de*, 17, 101-114.
- Pidduck, J. (2007). A cinema of collisions: Patrice Chéreau and the homosocial. *Studies in French Cinema*, 7(3), 191-205. [https://doi.org/10.1386/sfci.7.3.191\\_1](https://doi.org/10.1386/sfci.7.3.191_1)
- Pietrini, S. (2012). Time and theatricality in the films about the stage. *Mimesis Journal*, 1(2), 193-205. <https://doi.org/10.4000/mimesis.249>
- Platon. (2016). *Devlet* (S. Eyüboğlu & M. A. Cimcoz, Çev.). İş Bankası Yayınları.
- Postlewait, T., & Davis, T. C. (2003). Theatricality: an introduction. İçinde *Theatricality*. Cambridge University Press.
- Rushton, R. (2004). Early, classical and modern cinema: Absorption and theatricality. *Screen*, 45(3), 226-244. <https://doi.org/10.1093/screen/45.3.226>
- Sennett, R. (2020). *Kamusal insanın çöküşü* (S. Durak & A. Yılmaz, Çev.) (7. Basım). Ayrıntı Yayınları.
- Shakespeare, W. (2016). *Nasıl hoşunuza giderse* (Ö. Nutku, Çev.). İş Bankası Yayınları.
- Sirmons, J. K. (2022). *Cinematic theatricality: The aesthetics of excess* [Doktora Tezi, Columbia University].
- Smart, B. (2012). Brechtian television: Theatricality and adaptation of the stage play. İçinde A. Loisel & J. Maron (Ed.), *Stages of Reality Theatricality in Cinema* (ss. 30-52). University of Toronto Press.
- Sontag, S. (1964). Notes on "camp". *Partisan Review*, 31(4), 515-530.
- Türk Dil Kurumu (TDK). (2022). *Teatral. Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü* İçinde. Türk Dil Kurumu Sözlükleri. <https://sozluk.gov.tr/> (11.07.2025).
- Nişanyan Sözlük. (2015). *Tiyatro, teatral. Nişanyan Sözlük* İçinde. <https://www.nisanyansozluk.com/> (11.07.2025).
- Tronstad, R. (2002). Could the world become a stage? Theatricality and metaphorical structures. *SubStance*, 31(2/3), 216-224. <https://doi.org/10.2307/3685487>
- Weber, S. (2001). *Institution and interpretation*. Stanford University Press.