

RESİMDEN TİYATROYA DOĞU SANATI VE BATI SANATI ARASINDAKİ FARKLILIĞI TOPLUMLARIN GERÇEKLIĞE BAKIŞI ÜZERİNDEN OKUMAK

Öğr. Gör. Dr. Banu ÇAKMAK DUMAN*

Özet

Bu yazıda amaç doğu ve batı sanatındaki farklılıkları resim ve tiyatrodan seçilen örnekler aracılığıyla tespit etmek ve bu farklılığın nedenlerini toplumların gerçeklik algısı zemininde tartışmaktır. Bunun için resim alanında perspektifli resim ve minyatür arasındaki ayrım ile, toplumların resimde çıplak olanı kullanma biçimi; tiyatro alanında ise klasik, gerçekçi batı tiyatrosuyla soyut, stilize doğu tiyatrosu biçimleri yazının kapsamı içine alınmıştır. Toplumların somut, beş duyu organıyla algılanabilen yaşam gerçeğine yüklediği anlamın inanç ve düşün dünyasına sızan yönleriyle irdelenmesi ve elde edilen bulguların sanat alanındaki farklılıklarla ilişkilendirilmesi de bu yazının kapsamını oluşturur. Bunun için farklı sanat dalları, düşünme biçimleri arasında sağlıklı bir bağ kurmak adına analiz ve ilişkilendirme yöntemi kullanılmış, yazının konusu karşılaştırmalı bir yöntem izlenmesini de beraberinde getirmiştir. Bu karşılaştırmada amaç bir sanat dalı ya da bir toplumun sanat, düşünce dünyasını diğerine üstün tutmak değil yalnızca toplumların sanatları arasındaki farklılıkları nedenleriyle birlikte daha iyi çözümlenektir. Kuşkusuz sanat tarihinde doğu ve batı sanatının farklı özelliklere sahip olduğunu, sanatsal örneklerdeki yönelişler üzerinden ortaya koyarak bunun sebepleri üzerine yoğunlaşan pek çok çalışma mevcuttur. Ancak bu yazıda söz konusu bir dizi sebepten gerçekliğe bakış konusundaki farklılık üzerine odaklanma, sanat tarihinde süre gelen ayrımı bu kip üzerinden detaylıca okuma amacı güdülmektedir. Bu amaç ister istemez yeni sonuçları gündeme getirmiştir. Ayrıca bunun için bu yazıda resim ve tiyatrodan çok farklı örnekleri aynı anda karşılaştırma olanağı sunulması çok yönlü bir bakış açısı geliştirmeyi sağlarken, sanat alanında bilinen pek çok şey farklı bir yönden bakmayı gerektirecektir.

Anahtar kelimeler: Gerçeklik, Soyutlama, Gerçekçilik, Resim, Tiyatro

READING THE DIFFERENCES BETWEEN EASTERN AND WESTERN ART; FROM PAINTINGS TO THEATRE; THROUGH THE SOCIETIES' PERSPECTIVE OF REALITY

Abstract

In this article, it is aimed to identify the differences between eastern and western art and its reasoning through selective samples of paintings and theatre plays and discuss these reasonings on the basis of these cultures' reality perspectives. Hence, in the field of painting; the distinction between paintings with perspective and miniature paintings and societies' forms of using nudity; and in the field of theatre, conservative realistic western and stylate eastern theatre forms are analyzed. Analyzing the perception of physical world by way of five sensoriel organs, its effects on the sense of reality and the parts of its leakage to the world of philosophy and associating the results with the differences

* Öğr. Gör. Dr., Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi-Sahne Sanatları, banu.banu.1986@gmail.com

in the field of art, generates the content of this article. Therefore, to be able to establish a healthy bond between varied fields of art and ways of thinking, regression analysis method is used and the subject of the article has brought a comparative method with itself. The aim in this comparison is not to determine one field of art or one society's world of thought superior to another, but to analyze the differences between societies' art forms within the reasonings. Beyond doubt; there are countless studies that reveals the differences between western and eastern art through artistic orientations and concentrates on the reasonings of these differences, in the history of art. Solely, in this article the goal of focussing on the perception of reality within a spate of reasons and reading the differences in the history of art through this paradigm is pursued. Unavoidably this aim revives new outcomes. Furthermore, given the opportunity of comparing diversified samples from paintings to theatre enables to create a sophisticated point of view and also requires to analyze known facts in the field of art from a different viewpoint.

Keywords: Reality, Realism, Abstraction, Theatre, Painting

Giriş

Kuşkusuz sanat eserinin oluşumunu hazırlayan, ortaya çıkan sanat eserinde etkisi bulunan pek çok toplumsal dinamik vardır. Bu toplumsal dinamiklerin en başında gelenlerden biri de, eserin içinden çıktığı toplumun gerçekliğe bakışıdır. Toplumların gerçekliğe bakışında belirleyici rol oynayan çok fazla etmen bulunmaktadır, bunların başta geleni kuşkusuz felsefi yaklaşımdır. Bu nedenle bu yazıda doğu ve batı toplumlarının gerçekliğe bakışında en etkin unsur olan felsefi parametreler baz alınmıştır.

Bu noktada gerçeklik kavramının neyi ima ettiğini de bir parça açmak gerekir. Burada 'gerçeklik' sözcüğüyle kastedilen şey beş duyu organıyla algılanan somut yaşam geçiğidir. Toplumun yaşam gerçeğine yüklediği anlam yani dış dünyada algılanabilen gerçekliğe bakışı sanat eserinin başat özelliklerini belirler. Çağlar boyu söylenegeldiği gibi, sanatın temel malzemesinin yaşam gerçeği olduğu, sanat ile dış dünyadaki gerçeklik arasında dolaysız bir ilişki olduğu düşünülürse, toplumun duyusal olarak algılanabilen gerçeğe bakışının sanat eseri üzerinde belirleyici rol oynaması kuşkusuz kaçınılmaz olur.

İşte gerçekliğe bakışta görülen bu farklılıklar, farklı coğrafyalarda farklı üsluplarda eserler üretilmesinin birincil nedenidir. Söz gelimi doğu toplumlarından çıkan sanat eserleriyle batılı toplumlar tarafından üretilen sanat eserleri arasında büyük farklar vardır. Bu farkları saptamak ve bu farkların nedenlerini gerçekliğe yaklaşım ve sanatta gerçekçi üslup karşısında benimsenen tavır bağlamında tartışmaya açmak bu yazının konusunu oluşturmaktadır. Bu nedenle doğu sanatı ve batı sanatı arasındaki farklılığın izini, her iki toplumun duyusal somut gerçekliğe yaklaşımı ve sanatta gerçekçi anlayış karşısında konumlanışı üzerinden sürmek, bu yazıda odağa alınan tartışma üzerine daha sağlıklı sonuçlara ulaşmayı sağlayacaktır.

BATI SANATINI VE DOĞU SANATINI ŞEKİLLENDİREN GERÇEKLIK DÜŞÜNÇESİ

Doğu toplumlarının gerçekliğe bakışı ve bu kavrama yükledikleri anlamın sanata etkisine değinmeden önce, bu yazıda doğu ve batı sözcükleriyle kastedilenin ne olduğunu açıklığa kavuşturmak gerekir. Şekil itibarıyla yuvarlak olan ve çağımızda küreselleşmenin etkisiyle sınırların giderek belirsizleştiği dünyamızda, coğrafi anlamda nerenin doğu nerenin batı kabul edilebileceği elbette tartışmalıdır, dünyayı böylesi bir sınır çizgisiyle ikiye bölmek imkansız, söz konusu sınır kuşkusuz muğlaktır. Ancak böyle bir tartışma bu yazının konusu olmadığı gibi bu yazının sınırlarını da aşar. Bu nedenle

burada yalnızca yaygın kabullerle hareket edildiğinin altını çizmek gerekir. Dolayısıyla bu yazıda ‘batı’ ile kastedilen İngiltere, Fransa, Almanya gibi Avrupa ülkeleri ve Amerika olup Hindistan, Japonya, Çin, Mısır, İran gibi Uzakdoğu ve Ortadoğu ülkelerinin de ‘doğu’ kavramını modellediği düşünülmektedir.

Aslında küreselleşen günümüz dünyasında doğu ve batı ülkeleri gibi doğu ve batı sanatı da giderek birbirine yaklaşmaktadır. Dünya ölçeğinde etkileşimlerin yoğun olarak yaşandığı çağımızda, burada ele alınan ayırım eskisi kadar belirgin değildir. Zira 20. yüzyılda batılı sanatçılar (avangart akımlar, epik tiyatro, postmodern sahneleme) yeni biçim ve ifade arayışlarıyla doğuya yönelirken, doğulu sanatçılar da modernleşme hareketinin temel düsturu olarak modern batı sanatını model alma eğilimi göstermiştir. Ancak yine de bu durum tarihsel gelişim çizgisi üzerinde istisna olarak kalmaktadır. Bu yazıda konu edilen doğu ve batı sanatı arasındaki, toplumların gerçekliğe yaklaşımına temellenen ayırım, özellikle Rönesans’tan 20. yüzyıla dek belirgin bir şekilde kendini göstermektedir. Bu bakımdan konuyu zamansal olarak Rönesans’tan 20. yüzyıla kadar sınırlamak belki daha yerinde olur.

İstisnalar bir tarafa, dünya, düşünce ve sanat düzleminde mevcut olan ve bu yazıya taşınan, bu yaygın doğu-batı ayırımını şekillendiren, kuşkusuz bu iki kutupta görülen ülkelerin, sahip oldukları kültür, buldukları coğrafya ve yaşamda vücut bulan somut gerçekliğe bakış anlamında, birbirinden keskin farklara sahip olmasıdır. Ancak bu farklılıkların iki anlayıştan birini diğerine üstün kıldığı sonucuna varılmamalıdır. Burada amaç yalnızca sanat alanındaki farklılıkları, gerçekliğe yaklaşım özelinde, nedenleriyle birlikte ortaya koymaktır. Bunun için öncelikle doğulu ve batılı toplumların dış dünyadaki duysal gerçeklikle kurduğu ilişkiye bakmak yerinde olur.

Dinin etkisinin yaşamın her alanında yoğun bir biçimde hissedildiği doğu toplumlarında dini inancın getirdiği gerçeklik fikri belirleyici olmaktadır. Doğu coğrafyasında başka inanç ve düşünce sistemleri de görülmesine karşın yaygın olan dini anlayışlardan Budizm ve İslamiyet’e genel olarak bakmak, bu coğrafyadaki inanç dünyasında hüküm süren gerçeklik anlayışını kavramak için gerekli fikri verecektir. Zira ilk bakışta Ortadoğu ülkelerinde İslam tasavvufu, Uzakdoğu ülkelerinde ise Budizm’in, inanç dünyası üzerinde büyük ölçüde etkili olduğu göze çarpar. Ortadoğu ve Uzakdoğu’da gerçeklik anlayışı, ağırlıklı olarak bu inançlar doğrultusunda şekillenerek doğu düşüncesindeki gerçeklik fikrinin kaynağını oluşturur. Öncelikle Uzakdoğu sanatını şekillendiren Budizm’e göre, görünen gerçeğin ötesinde, ancak derin düşünceyle kavranabilecek kutsal bir gerçeklik vardır, sanatın amacı görünen gerçeğin benzerini yapmak değil kutsal gerçeğe giden derin düşünce sürecini başlatmaktır. Tam da bu nedenle uzak doğulu bir ressamdan birebir dış dünyayı taklit eden bir doğa resmi yapmasını beklemek anlamsızdır.

“Çin sanatı, atılımını Budizm etkisinden elde etmiştir, bu dine göre doğru bir meditasyon her şeyden önemlidir, meditasyon ise bir kutsal gerçeği uzunca düşünüp her yönüyle irdelemek, zihinde sabitlemektir, sanatın amacı bu derin düşünce için malzeme sunmaktır. Çin resminden gerçek bir manzara ya da göz alıcı bir kartpostal beklenemez, onlar resmi doğayı inceleyip ön taslak hazırlayarak değil doğal güzellik önünde derin düşünceye dalıp konsantrasyon ve meditasyonla yaparlar, resimde ayrıntı arayıp onu gerçeklikle karşılaştırmayı da çocukça bulurlar” (Gombrich, 1999, s. 151-153).

Alıntıdan anlaşıldığı gibi, dış dünyanın duysal gerçeğini geçici ve aldatıcı bulma eğilimi, Budizm etkisinde filizlenen uzak doğu sanatını ister istemez gerçekçilikten kaçınmaya götürmüştür. Benzer bir yaklaşım orta doğuda belirleyici olan İslamiyet’te de mevcuttur ancak burada gerçekçilikten kaçış günahahtan kaçıştan kaynaklanır çünkü somut yaşam gerçeğinin bir benzerini yapmak yaratmak

anlamına geldiğinden tanrıya şirk koşmak denilen en büyük günaha giden yolu açar, bu yüzden İslam dini, gerçekçiliği günah addederek katı bir şekilde yasaklamıştır. Yani duyusal gerçekliğin aldatıcı niteliğinden çok, gerçeğe benzetmenin günaha davet edici yanı, İslam etkisindeki orta doğu sanatında baskın eğilimin gerçekçilikten kaçınma olmasına neden olur. İslamiyet'te imgelerin, suretlerin yasaklanması, insan betimlemesine izin verilmeyen doğulu sanatçıları biçim ve hayal gücü ustalığına itmiştir ifadesi bu durumun bir kanıtı niteliğindedir (Gombrich, 1999, s. 143). Bunun yanında İslam dininin içinde bir felsefe olarak konumlanan tasavvuf anlayışı da görünen gerçeği gelip geçici, aldatıcı, değersiz bulma ve asıl gerçeği arama hususunda Budizm ile ortaklık gösterir. Öyle ki bu ortaklık tasavvufun tanımında dikkati çeker: Tasavvuf sayısız oluş, hadise ve görüntünün altındaki değişmeyen, ezeli ve ebedi tek bir hakikati görmek için gösterilen uğraş, dünya gösterişinden vazgeçme çabası, hakikati arama arzusu ve bunun için kişinin içsel manevi imkanlarını kullanma durumudur (Bilgin, 1995, s. 62). Buna göre dünyanın gerçekliği asıl gerçeğe ulaşma yolunda yalnız aracı, vazgeçilmesi gereken bir hayaldir. İnsan ve dünyadaki her şey özel bir amaç, geçici bir an için oluşmuş birer vehim ve hayalden ibarettir, gerçek varlıkları yoktur, belirli bir zaman için görünmektedir (Köprülü, 2004, s. 148). Budist felsefede ancak derin düşünceyle kavranabilecek olan kutsal gerçek, İslam tasavvufunda yerini sürekli aranan Allah'ın hakikatine bırakır. Ancak ister kutsal gerçeklik ister Allah'ın hakikati olsun, gerçekliğe bu tür bir yaklaşım duyusal yaşam gerçeğine sırtımızı dönmeyi gerektirmesiyle doğu felsefesinde gerçekliğe bakışla ilgili önemli ipuçları sunar.

Dış dünyanın gerçeğini aynadaki yansıma kadar aldatıcı gören bu tür bir düşünsel yaklaşım, doğu dinlerinden doğu düşüncesine ve doğu sanatına sızar. İslam tasavvufundan Budizm'e ve diğer doğu dinlerine uzanan çizgide görülen ortak nokta, bu dünyanın gerçeğini yadsıyarak gerçeği başka dünyalara ertelemek ve hayatın her alanında kutsiyet atfedilen bu tür bir aşkın gerçeğin peşine düşmektir. Bu aşkın gerçek, aldatıcı nitelikteki bu dünyada değil öte dünyada olup, meditasyon, konsantrasyon ve nefsi terbiye etme gibi türlü yollarla ruha odaklanmak, o gerçeği, daha doğru bir sözcükle hakikati yakalamanın yegane yolu olarak gösterilmektedir. Doğru düşüncesindeki gerçekliğe yaklaşım kabaca bu şekilde özetlenebilirken Batı düşüncesinde yerini tamamen tersi bir anlayışa bırakır. Batı düşüncesinde yüzyıllar boyu benimsenen akılcı dünya görüşüne yaslanılarak dış dünyada bulunan ve algılanabilen gerçekliğin aldatıcı olmak bir yana son derece güvenilir bir nitelik taşıdığı fikri hakim olmuştur. Çünkü batı dünyasında, özellikle 16. yüzyıldan 20. yüzyıla yani Rönesans'tan Modernizme değin yaşanan süreçte akla ve duyulara olan güvenle yükselen rasyonalizm yani akılcılık, akılla kavranan ve beş duyu organıyla algılanan dış dünyanın gerçeğine sonsuz bir güveni beraberinde getirmiştir.

“Dış dünyaya içten kendini veriş, duyusal güvenlik içinde evrende kendini mutlu duyma ve evrenle kendini bir olmuş duyma Greklerin (batılıların) dünyaya bağlı panteizminde dile gelir. (...) İnsan dünyada evinde gibidir ve kendini dünyanın merkez noktası olarak duyar. İnsan ve dünya birbirine karşıt değildir ve görünüşün gerçekliği inancına dayanan onlar dünyayı duyu ve düşünce yönünden kuşatarak ona egemen olmak gibi bir dünya anlayışına varır. (...) bu felsefe dünyayı rasyonalist olarak kavramada insanlığa ölçülemez bir malzeme verir” (Worringer, 1985, s. 105).

Görüldüğü gibi doğu felsefesinde kaçılan, yadsıman duyusal olarak algılanabilen yaşam gerçeği, batı düşüncesinde kucaklanıp yüzyıllar boyu tek gerçek olarak kabul edilmiştir. Doğru düşüncesinde yaşam gerçeğinden kaçılır çünkü sınımlanacak başka gerçeklik alternatifleri vardır. Şöyle ki doğu düşüncesinde ruh ve madde, bu dünya ile öte dünya düalist bir görüşle birbirinden ayrılır. Nesnelerin yüzü ve görünüşü karşısında duyulan bir şüphe duygusu vardır, nesnelerin en son nedeni, en son bir hakikat aranır ve doğulu toplumlar bu içgüdüyle bir öte dünya yaratırlar (Worringer, 1985, s.

106). Doğu düşüncesinde yaşam gerçeğini tek ve asıl gerçeklik olarak kabul etmeyi olanaksız kılan ruh-beden, bu dünya-öte dünya, aldatıcı görünen gerçeklik-kutsal hakikat ayrımı batıya yabancıdır, yüzyıllar boyu batı düşüncesi için gerçeklik bedenle, duyuyla, bu dünyayla özdeş tutulmuş, akılla kavranabilir olmuştur. Bu yazının sınırları gereği burada kabaca özetlenmeye çalışılan bu düşünsel farklılık, iki toplumun sanat anlayışındaki farklılaşmanın anahtarı olacaktır. Yaşamın duyuşsal gerçekliği karşısındaki bu farklı konumlanışlar, gerçekçi olmaya çabalayan ve gerçekçilikten kaçan iki ayrı sanatsal yaklaşımın motivasyonunu oluşturacaktır.

Gerçekliğe yaklaşımdaki bu farklı tutumların sanattaki tezahürünün izini sürmek adına en fazla veriyi sunan resim ve tiyatro sanatına bakmak yerinde olur. Zira gerçekçilik karşısındaki farklı yönelişlerin sanata yansımalarını anlamak için toplumların tüm sanat kollarındaki ayrışmalarını örneklemek bu yazının sınırlarını aşacaktır. Öte yandan dış dünyanın en dolaysız yansımasını sunmaya eğilimli resim sanatı ve gerçekliği gerçek insanlarla sunma olanağı tanıyan tiyatro sanatı gerçekçilik karşısındaki tavırları örneklemek adına daha verimli kaynaklardır.

RESİM SANATINDA GÖRÜLEN FARKLI TUTUMLAR

Doğu düşüncesinde görülen somut gerçekliğe yönelik güvensiz tavır, ondan mümkün mertebe kurtulma çabasını beraberinde getirir; doğu sanatı gerçekçilikten kaçınmayı, onu türlü yollarla kırıp bozmayı yeğlemiştir. Yaşamın ve algılanabilen her şeyin gerçek olduğuna dair yanılısamayı yani “İllüzyonu yıkmak, sanatta gerçeği değil gerçeği bozarak derinde yatan anlamı aramak doğu sanatının bir özelliğidir” (Ünlü, 2006, s. 103). Çünkü asıl gerçeklik, kutsal hakikat, derinde yatan kalıcı öge, ancak dış gerçeklikten kurtularak yani onu bozarak ele geçirilebilir. Tersine, batı sanatı somut gerçeğe duyduğu güvenle kendini yüzyıllar boyu gerçekçi olarak karakterize edecek türlü niteliklerle donatmıştır. Bu aşamada yapılan tespitleri kanıtlamak, doğu ve batı sanatının gerçekçiliğe yaklaşım konusundaki farklı tutumlarını daha derinlikli olarak kavramak adına, somut örnekler sunan resim sanatı, düşünce dizgesini harekete geçirmek için başlangıç noktası olarak alınabilir.

Resimde Çıplak Olanın İmkânı ya da İmkânsızlığı

François Julien, resimde çıplaklık olgusu çerçevesinde Çin ve Yunan resmi üzerinden, doğu ve batı sanatını karşılaştırdığı İmkânsız Çıplaklık adlı eserinde, bu yazıda sürdürülen tartışma açısından önemli bir kapı açan şu soruyu sorar: Batı resmi için önemli bir malzeme olan çıplak olan bir beden neden doğulu sanatçıların resimlerinde yer almaz? Zira resimde çıplak olan yalnız Batı kültürüne ait bir olgudur, buna karşın çıplak olan Çin kültürüne hiçbir şekilde bulaşmamıştır; çünkü çıplak olanın varlığı da yokluğu da bir özellik ifade eder (Julien, 2007, s. 31). İşte bu özellik sanatçıların yaşadığı toplumdaki gerçekliğe bakışla doğrudan ilintilidir; ilginç olan nokta şudur ki, algılanabilen yaşam gerçeğine duyulan güven ya da güvensizlik uzak doğu ve batı resmine çıplak olanı konu etme tercihinde belirleyici olmuştur. Çünkü çıplak bir beden resmi bütün gerçekliği sunar, çıplak bedende örtüyle gizlenen hiçbir şey yoktur, hiçbir gizli öte mevcut değildir. Dolayısıyla gerçekliği bütünüyle görünen ve algılanabilenle özdeş kılan, görünenin ardında gizli başka bir gerçeklik aramayan, batılı göz için, çıplak olanın resmi tam da tüm gerçeği sunması nedeniyle kuşkusuz son derece doyurucu olacaktır. Batı düşüncesinde önemli yeri olan “Platon’a göre, güzellik duyusu bizi ideye götürür, güzellik özün vahyedilmesi niteliğine sahiptir, çıplak olma hareketi içinde çıplak olan bu yeteneği doruğa çıkarır. (...) Çıplak olan, varlığı çok daha güçlü şekilde ortaya koyar, güzelliği buna dayanır” (Julien, 2007, s. 23). Daha açık bir deyişle, batılı resimde çıplak olan güzeldir çünkü o özü, varlığı, ideyi yani hakikati sunar, elbiseyle örtülmemiş çıplak beden kendisinden başka bir gerçeklik olmadığını ima eder. Bu durumda gerçeği görünenle sınırlamayan, daima görünenin ötesine erteleyen, gizli, kutsal,

asıl gerçeği arayan uzak doğu sanatına çıplak olanın yabancı olması kaçınılmazdır. Biçim ve hakikat çıplak olanda gizlenmiştir, o saf bir kimliğe indirgenmiş gerçekliktir. Yunan’da çıplak olanın bu varlık kaidesi Çin’de eksiktir. Çünkü Çin estetiği hep ardında olan bir şey talep eder oysa çıplak olan ardına yönelen her bakışı yıkar.” (Julien, 2007, s. 34). Böylece gerçekliği tüm çıplaklığıyla sunan çıplak olanın resmi, gerçeği bakıp görerek değil derin düşünceyle kutsal dünyalarda arayan, algılanabilir olanla doyum sağlamayan uzak doğu düşüncesi için bir anlam ifade etmez. Bu örnek çıplak olanın resimde varlığının ya da yokluğunun, doğu ve batı düşüncesinin gerçekliğe yaklaşımıyla arasındaki sıkı bağı gösterirken toplumların gerçekliğe yaklaşım farklılığının, sanat eserlerindeki farklılıkları nasıl belirlediğine ilişkin yapılan saptamaları haklı çıkarıp somutlamaktadır. Doğu ve batı düşüncesinde gerçekliğe bakış konusundaki farklılığın sanatı doğrudan şekillendirdiği bu örnekte açıklığa kavuşmaktadır.

Batı resminde çıplak olanın varlığı, perspektif tekniğinin kullanımıyla benzer gerekçelere dayandığından bu noktada perspektif tekniği ve çıplak olanın batı resmine konu edilmesini birlikte değerlendirmek meseleyi daha iyi aydınlatacaktır. Zira çıplak olanın varlığına imkan tanıyan batı düşüncesindeki gerçeklik anlayışı en iyi ifadesini perspektifli resimde bulur. Şöyle ki batılı ressamın gerçekçi resmi için yalnızca gerçek bir görüntüyü malzeme etmesi yeterli olmaz, resmin, algılanabilen görsel gerçeğe mümkün olduğu kadar benzemesi gerekir, işte bu benzerliği sağlama noktasında perspektif tekniği devreye girer. Perspektif, resme üçüncü boyut diye bilinen derinlik boyutunu da katarak gerçekle kurulan benzetme ilişkisini pekiştirir. Böylece bakan göz resim karşısında kendini gerçek bir görüntü karşısında gibi hissedecektir. Özetle batı resminde çıplak olanın varlığıyla perspektif kullanımını mümkün kılan şey aynı gerçeklik düşüncesidir: gözle görülenin ötesinde başka bir gerçek yoktur, görünen, gerçeğin kendisiyle eşittir. Bu nedenle gerçeği resmetmek mümkündür, gerçeği resmetmek için ister bir çıplak beden ister manzara olsun, gözle görüleni aynen resme aktarmak yeterli olacaktır.

“Gözün gördüğüyle hakikatin bir ve aynı şey olduğu anlayışı Yeniçağa özgü yeni bilgiden kaynaklanır. İçerideki hakikatle dışarıdaki hakikat bir sayılır; imgenin hakikati kendinde kayıtlıdır, görünenin ve görünmeyenin hakikati bir ve aynıdır. 15. Yüzyıldan bu yana hakikati göze getiren dış dünyaya çıplak bir bedene bakılır gibi bakılır. Bu süreçte imge üretmek doğayı taklit etmek, doğayı taklit etmek ise doğal bir gösterileni göze getirmek anlamındadır” (Sayın, 2009, s. 15-16).

Alıntıda da görüldüğü gibi, çıplak bir beden, kendinden başka bir gerçekliğe izin vermeyen nihai gerçeklik gibi görülmekte tam da bu nedenle batı resmine vazgeçilmez bir şekilde konu olmaktadır. Ancak malzeme ne olursa olsun tuvale perspektif tekniğiyle aktarılacak durumundadır. Çünkü perspektif, resme kattığı derinlik boyutuyla eseri dış gerçekliğe en yakın kılan tekniktir. Perspektife kaynak olan akılcı, görünen ile gerçekliği eşit kılan batı düşüncesinin tavrı, aslında doğu düşüncesinde hüküm süren görüşün aksine, görünenin ötesinde gizli bir gerçeklik olmadığı, dolayısıyla insan bilgisine kapalı bir gerçek ya da korkulacak bir bilinmeyen olmadığı şeklinde okunabilir. Öyleyse perspektif doğaya karşı tedirginlikten ve kendini koruma içgüdüsünden kaynaklanır çünkü doğayı temsil ederek onun üzerinde egemenlik kurmak doğadan korunma yöntemlerinden biridir (Sayın, 1998, s. 21). Bir başka deyişle bu tür bir gerçeklik anlayışı ve gerçekçilik çabasının altında, korkulan gerçekliği denetim altına alma kaygısı yatmaktadır. Perspektif yalnızca görüneni değil görünmeyeni de ehlileştirmekte, onu karşıdan bakılabilir ve denetlenebilir bir uzama dönüştürdüğü için bakana egemenlik bahşetmektedir (Sayın, 2009, s. 15-16). Böylelikle gerçekliği gören, bilen, ona egemen olan insan, gerçekliği nesneleştirerek kendini özne kılmaktadır. Perspektifin yaptığı, görünen gerçekliği sunarak, öznenin, baktığı resim aracılığıyla, nesnesi olan gerçekliğe egemen olmasını ve

kendini güvende hissetmesini sağlamaktır. “Önceden saptanmış ve sınıflandırılmış bir pencereden dünyaya bakmak kalmaktadır böylelikle göze: öykünülen bir dünyayla karşı karşıya geldiğini sanan göz kendini *bu dünyada tekin hissetmekte*, çünkü nesnelere üzerinde iktidar olmaktadır” (Sayın, 1998, s. 15).

Perspektifli resmin, bakan gözü özne, bakılan manzarayı nesne kılma yetisi çıplak olanın resmi için de söz konusudur. Çıplak olan bir beden resme malzeme edildiği anda resmi yapan ve resme bakan özne, resmin konusu olan beden ise nesne haline gelir. “Çıplaklıktan çıplak olana geçerken özne olma durumu kaybolur, çıplaklık, çıplak olan/nüye dönüştüğünde onu nesneleştirmiş oluruz” (Julien, 2007, s. 4). Yani ona bakmaya karar veren, neresine bakacağını bilen, biz oluruz. Gerçek bir manzara karşısında olduğu sanısına kapılan, bakışın egemenliğini elinde tuttuğunu, tüm gerçekliğe egemen olduğunu düşünen, perspektifli resme bakan öznenin konumu, çıplak olan resme bakan gözün konumuna eşittir. Hatta çıplak olanın resmi, ardında hiçbir şey gizlemediğinden bakan göze tüm gerçekliği ele geçirme hissini tattırmakla bir adım öndedir. Bu nedenle gerçeği olduğu gibi sunduğu düşünülen perspektifli resmin baş tacı edildiği batı sanatında, benzer şekilde gerçekliği tüm çıplaklığıyla bakan özneye bahşeden çıplak olanın resmi de kaçınılmaz olarak benimsenecektir. Buna karşılık çıplak olanın Çin resminde olmamasının en önemli nedeni de küçük bir akıl yürütmeyle anlaşılabilir. Şayet çıplak olanı mümkün kılan özne-nesne ayrımına dayalı bir düşünce ise, Çin resminde onun olmayışı, özne-nesne ayrımının uzak doğu düşüncesine yabancı olmasıyla açıklanabilir. Çin’in özne ile nesne arasındaki ilişkiyi tanımadığı söylenebilir. Çin sanatı onun için verimsiz olan bu ilişkinin ötesine gitmiştir. Çin resminde nesneleştirici biçimleştirmeden özgürleşen her tür nesnelik düşüncesi ortadan kaldırılır, model temsil edilmemektedir” (Julien, 2007, s. 80) Daha açık bir deyişle, uzak doğuda, çıplak beden resminin nesne, resme bakan gözün ise özne olduğu bir yaklaşım söz konusu değildir. Batı resminde tüm gerçekliği sunan çıplak olan, Çinli ressam için donmuş bir poz, katı bir nesne, bakan öznenin hakimiyet kuracağı nesneleşmiş bir hakikat değildir, zira çıplak olan uzak doğu düşüncesi için kutsal olan gerçeklik tanımına da uymaz, o bir Çinli için, batıda olduğu gibi nihai gerçekliğin kendisi değildir.

Buradan iki düşünce arasındaki farklılığın kaynağı olan önemli bir düşünme biçimi ortaya çıkar: Resimde çıplak olandan dolayıyla, sanatta gerçekçiliği olanaklı kılan, özne-nesne ayrımını da doğuran diyalektik düşünce doğuya yabancıdır. Her şeyi tersiyle birlikte tanımlamaya eğilimli batı düşüncesindeki karşıtlık olgusu, doğuda yerini birlik kavramına bırakır. Nitekim doğu düşünce ve inanç dünyasının çoğunda temel amaç, asıl gerçeğe ulaşarak onunla, genellikle de tanrıyla bir olmak, tasavvufta Allah’ın ‘vahdet’ine yani birliğine ulaşmaktır. Dolayısıyla doğu felsefesi için gerçeklik, içinden çıkılan ve sonunda dönülecek olan, kişinin ondan bir parça olduğu yegane kaynaktır, kişinin karşısında durup bakacağı, üzerinde egemenlik kuracağı bir nesne değil onunla bütünleşeceği, bir olup mutluluğu yakalayacağı ulaşılması güç, aşkın bir olgudur. Böylece batı düşüncesinin dünyaya diyalektik açıdan bakma ile gelen tez-antitez-sentez yöntemi karşısında, her şeyin bağlama göre değiştiği bir doğu düşüncesi yer alır (Ünlü, 2009, s. 38). Batı için akıl ve duyularla kavranan katı ve değişmez gerçeklik fikrini geçerli kılan düşünme biçimi doğu felsefesine yabancı kalır. Özellikle uzak doğu felsefesinde karşıtlıkların, kavram ve sınıflamaların net olmadığı bir görme biçimi dikkat çeker, somut ve gerçek olan tek şey değişkenliktir. Uzak doğu düşüncesinde her şeyin değişken olduğu, evrende değişkenliğin tek gerçek olduğu düşünülürse, resimde gerçekçiliğin altın kuralı olan katı, donmuş bir poz uzak doğulu bir ressam tarafından hiç de gerçekçi bulunmayacaktır. Böyle bir bakış açısının hüküm sürdüğü bir yerde, batı dünyasında olduğu gibi verili gerçeklik nesne, ona bakan kişi özne olarak kabul edilemez. Bu durumu kabaca şu sözlerle özetlemek açıklayıcı olabilir: karşıtlık ve diyalektiğe dayalı batı düşüncesi ya/ya da ile ifade edilirken doğu düşüncesi hem/ hem de ile ifade edilen farklı bir düşünme biçimine sahiptir.

“Ya/ya da ile ifade edilen tekil, homojen, nicel bir dünya algısıyken hem/hem de çoğul, heterojen, nitel bir dünya algısıdır. Ya/ya da dünyayı yanlış ve doğulardan ibaret gören, tez-antitez-sentez diyalektiğini kullanan, çizgisel bir algıdır. Hem/hem de ise gerçeğin tek bir yönünün olmadığını, şu anda gerçek gibi görünenin görüldüğünün tam tersine dönüşebileceğini söyleyen, olayları bağlamına göre tanımlayan, soyut kategorilerin olmadığı, döngüsel bir algıdır. Birincisi batı ikincisi doğu ile özdeşleştirilir, birincide batılı bilim adamı, tarihçi ya da iş adamının, ikincide dervişin, maddi dünyaya değer vermeyen, onun üzerinde başka bir dünya olduğunu düşünenin algısı vardır” (Ünlü, 2009, s. 141).

Böylece doğu felsefesinde asıl gerçeğin değişim, evrenin ve doğanın dönüşümü olması fikri, sanat eserinde donmuş, bitmiş, katı bir gerçeklik sunumunu olanaksız kılar. Buna özne-nesne ayırımına dayalı karşıt bir ya/ya da anlayışı yerine, özne ile nesneyi, karşıt her olguyu bütün olarak gören hem/hem de anlayışı eklenince, doğulu sanat eseri durağan bir nesne, kişi de ona bakan ve ona egemen bir özne olmaktan çıkar. Nitekim çıplak olanın imkansızlığı da bu düşünce farklılığıyla açıklanmaktadır. Söz gelimi Çinliler öze denk gelecek hareketsiz biçimi bilmezler, gerçekliği varlık kavramıyla değil süreç kavramıyla açıklarlar, biçim bu dile kozmik yaşam enerjisinin hal ve gidişe özgü güncellemesi diye çevrilir yani biçim biçimlendirme, kavram fiildir, her şey bir başkalaşımdır (Julien, 2007, s. 67). Bu nedenle donmuş çıplak bedenden daha önemlisi harekettir, burada anahtar kavram enerjidir. Uzak doğu felsefesine göre hareketi, başkalaşım ve dönüşümü sağlayan enerji her şeyde yer alır. Bu düşünceye göre manzara resminin içeriğini oluşturan nesnelere de beden de hatta resmi yapan ya da ona bakan kişiler de birbirinden farklı değildir, tüm varlıklar aynı aşkın hakikatten kaynağını almış, ayrılamayacak bir birliğin içinde, başkalaşım sürecine dahil, enerji dolu unsurlar olarak görülmektedir. Beden deliklerle dolu bir kaptır, sonsuz ince enerji dolanımlarına sahiptir, enerjitik kanallar onun içinde dolanır, kişinin resmi yapıyorsa onu dışarı bağlayan akımları göstermek amaçlanır, yaşam bu iletişime bağlıdır, giysinin dalgaları, kıvrımları, kolları bu temsile hizmet eder (Julien, 2007, s. 61). Çıplak olan böyle bir yaşamsallığı veremez bu yüzden Çin resminde tercih konusu olamaz. Uzak doğuda bir resimle güdülen amaç bedenden geçen ve doğadaki varlıklarla ortak olan enerjinin görünürlüğe gelmesidir. Ancak bu yaklaşım yalnız beden için değil resmedilen tüm varlıklar için geçerlidir. Uzak doğu resminde, özellikle Çinli ve Japon ressamın eserlerinde, yağmur yağarken, dal sallanırken her şey hareketin çeşitli evrelerinde gösterilir, yani hiçbir şey donmuş değildir çünkü gerçeklik katı değil değişken ve hareketlidir. Aynı hareket ve değişkenlik yalnız bedende değil doğadaki tüm varlıklarda da söz konusu olduğu için, uzak doğu resminde bedenler, resimdeki diğer varlıklardan ayrılmayacak, özneleşmeyecektir. Klasik batı manzara resimlerinde beden manzaraya entegre olmaz, manzara onun dekoratif fonudur, Çin resminde bundan farklı olarak insan manzarayla uyum içinde, onunla bütünleşmiştir, kişiyi resmetmek onu doğa içinde resmetmektir (Julien, 2007, s. 54). Bütün bunlar özne-nesne ayırımını yok sayan, özneyi nesneyle, insanı doğayla birlik ve başkalaşım ekseninde birleştiren, enerji ve dönüşüm odaklı, farklı bir gerçeklik anlayışına dayalı bir bakış açısını ele verir. Bu tür bir resme bakan özne de resim karşısında edilgen değildir, yani amaç yalnızca resmi izlemek, ona bakmak değildir. Özne resim tarafından hareket eden enerji kanallarını takip etmek, izlemek, bu harekete katılmak üzere yönlendirilmektedir. Bir anlamda izlemek yerine resmin başlattığı sürece katılmakta, başkalaşıma tabi olmakta, bakan özne resimden ayrı durmayıp tersine onunla bütünleşmektedir.

Perspektifli Resimden Minyatüre Kaçış

Doğu ve batı düşüncesinin duyuşal olarak algılanabilen gerçeklik karşısında takındığı tavır ve onu sanata malzeme etme konusundaki tercihlerinin, uzak doğu ve batı resminde çıplak olanın varlığı ya da yokluğu konusunda iki farklı tutum geliştirilmesine neden olduğu açıkça görülmektedir.

Bununla birlikte algılanabilen gerçekliğe duyulan güvenin batı resminde gerçekçiliği üst düzeye taşıyan perspektif tekniğini doğurmasına koşut olarak, algılanabilen gerçekliği aldatici bulma ve onu yadsıma düşüncesi doğu resminde gerçekçilikten uzak durmak için perspektiften kaçınılmasını, özellikle orta doğu sanatında özel bir çabayla minyatür adlı farklı bir resim tekniği geliştirilmesini koştulamıştır. Doğru düşüncesindeki gerçeklik anlayışının farklılığı nedeniyle doğu resmi için çıplak olanın varlığı gibi perspektifin varlığı da imkansızdır işte bu imkansızlık noktasında orta doğu sanatı resimde minyatürü yaratmıştır. Minyatür gerçeği işaret eden ama aynı zamanda onu bozan yapısıyla perspektifin karşı kutbunda yer alır ve doğu düşüncesinin gerçeğe bakışıyla ilgili saptamaları haklı çıkaran birçok yöne sahiptir.

Öncelikle minyatür, perspektifli resimden farklı olarak tıpkı Çin resminde enerji dolaşımı figürlerin oynak görünümünde olduğu gibi son derece hareketlidir. Bu hareketlilik doğu düşüncesinin gerçeklikten anladığı oluş, süreç, başkalaşım, dönüşüm olgusunu ima eder. Perspektifin verdiği sabit bakış noktasının tersine minyatürde sonsuzluğu kavrayacak bir hareketlilik önerilir; nakkaşın gözü nesnelere aynı anda yandan, önden, dıştan ve içten görme özgürlüğüyle hareket eder, minyatür anlayışı büyüklük küçüklük derecelendirmesini bozar (Ünlü, 2009, s. 93). Dolayısıyla perspektifin büyüklü küçüklü, önlü arkalı çizimlerle, nesnelere bakışı yönlendiren yaklaşımının yerini, minyatürde bakışın mutlak özgür ve hareketli olması alır. Bakan özne, bakılan nesne olan minyatürün içinde gezinmekte, onu izlemek yerine onunla bütünleşmektedir. Bu sırada bakış sabit durmaz, yönlendirilmez sürekli gezinir. “*Sabit noktadan kalkan bakış, minyatürde, çizilmiş bir patika bulamaz kendine. Figürlerin birbiriyle rekabet ettiği kaotik denebilecek bir kalabalık içinde her defasında yeniden bir bakma yolu çizmek durumundadır göz kendine, yalnız ve rehbersiz çıkılan bir yolculuktur bu*” (Güçbilmez, 2006, s. 151.) Yani ressamın daha doğrusu nakkaşın varlığı sezilmez, bakış yönlendirilmez, yalnız minyatür ve bakan göz vardır, bakan göz de bakılan esere dahildir, onun içindedir, tek bir görme biçimi söz konusu değildir. Eserle kurulan böyle bir ilişkide, bakan göz bir özne, resmedilen manzara ise bir nesne değildir; bakan kişi için eserdeki manzarayı izleme durumu olmayacaktır; gerçekçi perspektifli resim karşısındaki gözün seyretme hali minyatürde, yerini eserle bütünleşmeye, değişen, oluş halindeki gerçekliğe dahil olmaya ve çoğul bir sürece katılmaya bırakmıştır.

Bütün bunlar minyatürü doğuran doğu düşüncesi ve orta doğuda hüküm süren inanç dünyası hakkında önemli veriler sunar. Minyatürde hareketliliği, özgürlüğü sağlayan şey, bakışı yönlendiren bir ressamın izinin olmayışıdır. Dolayısıyla odakta yer alan ne bakan öznenin gözü ne de onu yönlendiren ressamın bakış açısı değil, bizatihi esere konu olan resmin kendisi yani dünyadır. Mutlaklaştırılan hangi taraftan ve kimin tarafından bakılırsa bakılsın değişmeyecek olan bir mutlak manzardır, dünya nasılsa öyledir, kimin, nereden baktığından bağımsız olarak var olur (Güçbilmez, 2006, s. 156). Özetle ne nakkaşın ne de bakanın yorumu bu manzaraya sızamaz. Bu bakış açısı büyük ölçüde minyatürün tasavvufu olan sıkı ilişkisinden kaynaklanır. Tasavvufu ilişki içindeki minyatürde var olan, yalnızca Allah’ın verdiği gerçekliktir. Bu bağlamda perspektifli resme sızan gerçekçiliği bilinçli olarak kıran minyatür, kaynağı olan doğu düşüncesinin gerçekliğe bakışını da tam anlamıyla ele verir.

Minyatürde odakta yalnızca somut yaşam gerçeğine hiç benzemeyen bir manzaranın yer alması, resmi yapan öznenin varlığının hiç hissedilmemesi, onun bireysellikten arınmış bir eser olmasıyla, bu da doğu düşüncesinde bireyselliğin reddedilmesiyle ilgilidir. Şöyle ki özellikle İslam tasavvufu ve pek çok doğu dininde insanın mutlak gerçeğe ya da Allah’ın gerçekliğine ulaşması için nasıl kendi bireysel varlığından, bedensel hazlarından vaz geçip ondan kurtulması gerekiyorsa, minyatürde de bu asıl gerçeğin resmini yapma gayesi, nakkaşın kendi bireyselliğinden vazgeçmesini gerekli kılar. Bunun için perspektifli resimlerin iyi bilinen bir ressamı olmasına karşıt olarak minyatürler

daima imzasızdır; zira orta doğu dinlerine göre mutlak yaratıcı olan Allah karşısında sanatçı kendi yaratıcılığını yüceltmemeli onu maskelemelidir. Öyle ki minyatürler genellikle birbirine benzer, hangisini kimin yaptığını bilmek, onları ayırt etmek zordur. Zaten minyatür insanlık tarafından bilinen öykülerin, efsanelerin gerçekçi olmayan resmidir, bireysel yaşantıların, kişisel, özgün hikayelerin değil... Orhan Pamuk'un, perspektifli resme özenen bir grup minyatür ustası nakkaşın hikayesi üzerinden, doğu ve batı düşüncesinin izini sürdüğü Benim Adım Kırmızı adlı romanında, bu hususta dikkat çekici ifadeler yer alır. Şöyle ki “*Gerçek hüner ve ustalık hem erişilmez bir harika resmetmek, hem de bu harikada nakkaşın kimliğini ele veren hiçbir iz bırakmamaktır*” (Pamuk, 1999, s. 27). Çünkü esere bireysel bir iz vurmak minyatürün temelini oturtulan tasavvuf düşüncesi için bir kusurdur, bu, İslami dünya görüşüne göre asıl olan Allah'ın gerçeği kendi gerçeğini gerçek diye göstermek ve Allah'ın yaratıcılığına ortak olmak yani şirk koşarak en büyük günahı işlemek demektir. Zira bireysellik gerçekçilik arasındaki ilişki romanda şu sözlerle açık edilir: resme imza vurarak kusurlu bir resim yapmak, (resmin yer aldığı) kitap bir hikayeyi, efsaneyi değil bir kitaba en yakışmaz şey olan hakikati anlatıyor demektir (Pamuk, 1999, s. 78). Oysa doğu felsefesinde belirleyici rol üstlenen tasavvufi düşünceye göre hakikat Allah'a aittir, kendi kimliğinin damgasını vurarak hakikati ancak Allah anlatabilir, sunabilir, insan değil... Çünkü minyatürün, içinden doğduğu tasavvufi hakikat anlayışına göre bireyin bir kimliği yoktur, o, dünyayı Allah'ın gördüğü gibi resmetmek zorundadır, hakikat budur; resimde kişisel iz bırakmak, insanın bireyselliği olmadığını gizleme çabasından başka bir şey değildir. Çünkü bütün masallar herkesin masalı, bütün nakış da Allah'ın nakşısıdır ama batılı usul başkalarının masalını kendi hikayen gibi anlatmayı marifet sayar (Pamuk, 1999, s. 452). Buna göre ne kişiye ait bir görüntü ne de hikaye yoktur, kişisel ve gerçekçilik bu yokluğu gizleme, kendini kandırma çabasıdır. İnsan da, öykü de, manzara da anonimdir, biricik olan tek gerçek Allah'ın gerçeğidir. Bu tür bir bakış açısı üzerine kurulu olan bir felsefeye yaslanan bir sanat olarak minyatürde ne kişisel, bireysel ne de gerçekçilikten iz bulunamaz. Ne taraftan bakılırsa bakılınsın görünen odur ki, minyatürün bütün özellikleri doğu felsefesi ve inanç dünyasının gerçeklik anlayışının ürünüdür.

Gerçeklik algısı zaman ve mekan boyutundan bağımsız düşünülemez. Bu yönden bakıldığında görülür ki, üç boyutlu perspektifin üçüncü boyutu olan derinliğin minyatürde yer almayışı doğunun zamana bakışıyla ilgili önemli imalar taşır. Resimde derinlik zamansal olarak geçmiş, yüzey ise şimdi olarak okunduğunda, batı düşüncesinin geçmişten gelip şimdiden geçip geleceğe giden çizgisel, ilerlemeci zaman anlayışının perspektifli resmi şekillendirdiği sonucuna varılır. Oysa minyatürde var olan yalnızca yüzey boyutu yani şimdidir; genişletilmiş şimdi bir dünya algısına işaret eder, asıl olan andır, her şey şimdide olup bitmektedir, bu durumda zamansallıktan koparılmış bir oluş halinden ve onun temsilinden söz edilmektedir, minyatür bunu yapar (Güçbilmez, 2006, s. 151). Bu da doğu düşüncesinin zaman ve gerçekliğe oluş, süreç odaklı bakışının dışavurumudur ve batılı çizgisel zaman algısı karşısında doğunun zamanı döngüsellikle karakterize edilmiştir.

“Döngüsel zaman göçebenin, kırsal hayatın, mitsel ve geleneksel olanın, çoğu zaman da özdeşleştirildiği haliyle doğunun zamanıdır. Çizgisel zaman ise devletin, kentlin, tek tanrılı dinlerin, akılcılığın, kapitalizmin çoğunlukla batının zamanıdır. Döngüsel zaman kaostan kozmosa sonsuz geçişlerin, içinde geçmiş ve geleceği barındıran şimdinin zamanı ise; çizgisel zaman, bir yerden gelip bir yere gittiğimiz düşüncesine dayalı, ilerlemeci, evrimci, geri dönüşü olmayan tarihin zamanıdır. Döngüsel zamanın belirleyeni doğanın ritmidir; çizgisel zamanın belirleyeni ise ilerleme ve hızdır. Döngüsel zamanı sözlü kültür evreninde buluruz çizgisel zamanı doğuran ve geliştiren ise yazılı kültürdür. (...) Çin, Hint ve Müslüman uygarlıkları döngüsel zaman içinde değerlendirilir” (Ünlü, 2009, s. 29).

Zaman karşısında doğu ve batının, çizgisellik-döngüsellik üzerinden farklılaşan ve resim sanatına sızan bu anlayışı, gerçeklik tartışmasındaki ayrımı güçlendirmektedir. Batı düşüncesi için beş duyu organıyla algılanabilen katı gerçeklik doğu düşün dünyasında ulaşamayacak diyarlarda ama daha önemlisi sonsuz, sürekli ve değişken bir niteliktedir. Böylece minyatürde basit bir detay gibi görülen üçüncü boyutun yokluğu, derin bir felsefi farklılaşmayı haber verir. Doğü düşüncesine göre son diye bir şey yoktur. Varoluşu süreklilik ve başkalaşım olarak gören doğü düşüncesi, bu konuda doğayı ilham almıştır. Mitin ve doğanın zamanında mevsimler de insanlar da doğar, yaşar, ölür ve yeniden doğarlar. Bu kutsal döngünün ima ettiği yeniden doğuş fikri, doğü düşüncesinde bir sonuç, çizginin vardığı nihai bir nokta, bir finalin varlığının kabul edilemeyeşini doğurur. Batı düşüncesinde olduğu gibi, gerçekliğin yalnız bu dünyayla sınırlı olduğu, yaşamın ölümle noktalandığı çizgisel bir süreç olduğu kabul edilemez, doğanın döngüsü bunun kanıtı olarak sunulur. Gerçekliğı başka dünyalara erteleme, ‘önce ve sonra’dan çok ‘an’a, geçmiş-şimdi-gelecek çizgisinden çok ‘şimdi’ye odaklanma, yaşamı sonu ölüm olan bir süreç değil yeniden doğuşla bitmeyen bir döngü olarak yorumlama, son kertede varoluşu varlık değil oluş olarak anlamlandırma, doğü ve batının gerçekliğe yaklaşımı odağında şekillenen düşünsel bakışlarındaki farkı özetleyerek minyatür ve perspektifli resim ayrımının üçüncü boyutuna gizlenir.

Perspektifli resim, minyatür ve çıplak olanın resimde kullanımı örnek alınarak yürütölen bu tartışma sonucunda göröldüğü üzere, doğü ve batı düşüncesinin zamana, bireye, özne-nesne ayrımına, varoluşa ve en önemlisi de gerçekliğe yaklaşımı birbirinden son derece farklıdır. Bu farklılık batı sanatını gerçekçi kılarken doğü sanatını da gerçekçi olmaktan bir o kadar kaçınmaya götürmüştür. Varılan bu sonucu daha bilimsel sözlerle ifade edip toparlamak amacıyla Wilhelm Worringer’e kulak verilebilir. Ona göre doğü ve batı sanatının gerçekçilik karşısında konumlanması, soyutlama ve özdeşleyim olarak adlandırılan iki eğilimi doğurmuş ve bütün bir sanat tarihi bu iki eğilim arasındaki gerilime sahne olmuştur.

“Estetik objenin biçiminden değil estetik objeye bakan süjenin davranışından hareket eden modern estetik özdeşleyim öğretisi denilen bir teoride doruk noktasına ulaşır. Karşıt kutuptaysa soyutlama içtepisinden kalkan bir estetik görölür. Özdeşleyim içtepisinin estetik yaşantının şartı olarak tatminini organik olanın güzelliğinde elde etmesine karşılık soyutlama içtepisi de aradığı güzelliğı hayatı reddeden inorganik şeylerde, bütün soyut kanunluluklarda ve zorunluluklarda bulur” (Worringer, 1985, s. 12).

Görünen gerçekliğe inanan batılı, onun yansıtıldığı sanat eserinde kendinden, kendi hayatından, tanıdık, somut, yaşamsal kendi gerçekliğinden bir şeyler bulur, işte bu eserle bütünleşme yani onunla özdeşleşme ilgisi kurduğu anlamına gelir. Bu özdeşleyim olgusu, kendini bulduğu eser aracılığıyla, kendinden haz duymayı getirir ve batı sanatında, gerçekliğe bakıştan dolayı baskın eğilim bu yöndedir. Buna karşılık adından da anlaşılacağı gibi soyutlama, somut, yaşamsal gerçekten kaçınmak adına soyut olana eğilim göstermeyi ima eder. Bu bakımdan doğü sanatında gerçekçilik karşıtı yaklaşım, kaçınılmaz olarak soyutlamayı doğurur.

“Derin evren içgüdüleriyle rasyonalist gelişmeye karşı duran doğü uygarlıkları dünyanın dış görünüşünde yalnız görünüşün parlak örtüsünü gören onlar, hayat olaylarının karmaşıklığının bilincine varmıştır. Onlar dış dünyanın karmaşıklığı ve değişkenliği karşısında huzursuzluk duyarlar ve huzur ihtiyacı ruhlarını kaplar. Sanatta dış dünya nesnelere kendini vermek ve onlar aracılığıyla kendinden haz duymak onları mutlu etmez. Her bir nesneyi tesadüflikten, keyflikten kurtarmak, soyut biçimlere yaklaşıtıp ölümsüz kılmak, görünüşler dünyasında bir huzur bulmak isterler. Onların en güçlü içtepisi dış dünyanın objelerini doğal bağlamından koparıp keyflikten temizleyerek zorunlu ve değişmez kılmak yoluyla mutlak değerlere yaklaştırmaktır” (Worringer, 1985, s. 24).

Dış dünyanın gerçekliğine duyulan güvensizlik, kutsal hakikat, asıl gerçeklik arayışının getirdiği doğal, somut yaşam gerçeğinden uzaklaşma, evrendeki değişkenlik ve aldaticılıktan, bireyin gelip geçiciliğinden kurtulup huzur bulma yolundaki arayış, doğu sanatını soyut biçimlere yaklaştırmıştır. Bu bakımdan batı sanatı somut gerçeğe ne kadar yakınsa doğu sanatı o kadar uzaktır; Çinli resim ve minyatür üzerinden doğu resmi bağlamında doğu sanatında soyutlama, perspektifli resim üzerinden batı resmi bağlamında batı sanatında özdeşleşim, sanat etkinliğini şekillendirmektedir. Manzarayı tüm doğallığından kopararak bireyi hiçleştiren minyatürde uygulanan tam bir soyutlamayken; manzarayı tüm doğallığıyla, bakan kişinin kendini içinde bulacağı şekilde veren, onu, ressamın gördüğü, yorumladığı şekilde tabloya aktaran perspektifli resimse tam anlamıyla özdeşleşim içerir. Yine Worringer'e göre bu iki eğilim, doğu ve batı sanatında farklı tekniklerin tercih nedeni olmuştur. Somut yaşam gerçeğine yakın duran özdeşleşim içtepesinin sanat eserinde doğurduğu teknik natüralizm-realizm iken somut olguları soyut düzleme çekerek gerçekçilikten kaçan soyutlama içtepesi, sanat eserinde stil tekniğini doğurmuştur. Worringer natüralizm kavramını özdeşleşim sürecine bağladıktan sonra stil kavramını soyutlama içtepesiyle ilişki içine koyar. Dış dünya görünüşlerinin rahatsız edici oyunu karşısında huzur imkanı veren zorunluluklar sağlama içtepesi, ilk tatminini geometrik soyutlamada bulur. Huzur ve mutluluk ancak böyle bir mutlaklıkta bulunabilir (Worringer, 1985, s. 43.) Dolayısıyla minyatür ve çıplak olanın varlığının imkansız olduğu Çin resmi bağlamında buraya dek anlatılanlar, soyutlama ve stilizasyona örnektir.

Minyatür ve çıplak olana yer verilmeyen Çin resmi üzerinden gidilerek yürütülen bu tartışmada, doğu ve batı düşüncesinde zaman, mekan, birey ve varoluşa yönelik bakış açısındaki farklılıkların izi sürülmüş, bunların kaynağı olarak da iki düşüncenin gerçeklik anlayışına yönelik farklı tavırlar geliştirmiş olmaları gösterilmiştir. Resim sanatından alınan örnekler çerçevesinde batı sanatının gerçekçi tavrı karşısında doğu sanatının gerçekçilik karşıtı bir tavır içinde olduğu sonucuna varılmış, bunun da iki sanat anlayışında farklı teknik ve eğilimleri doğurduğu görülmüştür. Bu noktada resim sanatındaki farklılıkların kaynağı olan düşünsel ayrımın doğu ve batı tiyatrosunu nasıl şekillendirdiğine bakmak, doğu ve batı sanatı arasındaki gerçeklik anlayışına temellenen gerilimin bir başka yüzü olarak tiyatro sanatına yaklaşmak mümkün hale gelmiştir. Bu nedenle sıradaki başlıkta doğu ve batı düşüncesindeki farklılığın tiyatrodaki yarattığı karşıt eğilimlerden söz edilecektir.

DOĞU TİYATROSU VE BATI TİYATROSUNDA GERÇEKÇİLİK KARŞISINDAKİ YAKLAŞIMLAR

Dış dünyadaki beş duyu organıyla algılanabilen gerçekliğe güvenen batılı toplumlar, sanatta gerçekçiliği benimsemiş yani dış dünyanın görünen gerçekliğini sanatın esas konusu olarak kabul etmiş, sanat eserini bu gerçekliği temsil edecek şekilde örgütlemeyi yeğlemişlerdir. “*Batı sanatı, sanatı yansıtma, benzetme ya da taklit olarak görme eğilimindedir. Sanat eserinde gördüğümüz doğadır; insandır; hayattır ve sanatçı eserlerinde bunları yansıtır; ayna tutar dünyaya sanki. Sanatı yansıtma olarak görmek yüzyıllar boyu devam etmiş ve zamanımıza kadar gelmiştir*” (Moran, 2006, s. 17). sözleri de bunu kanıtlar niteliktedir. Batı resminde bir önceki başlıkta detaylıca incelenmiş olan perspektif tekniğinin geliştirilmesi batı sanatındaki gerçekçilik kaygısının açık bir göstergesidir.

Bu tür bir yaklaşım yüzyıllar boyu batı tiyatrosunu da şekillendirmiş, gerek metin gerekse sahneleme düzeyinde batı tiyatrosu yaşam gerçeğini sahnede yeniden yaratmayı amaç edinmiştir. Öyle ki batıda tiyatro tüm sanatlar içinde somut yaşam gerçeğine en çok bağlı ve bağımlı kalmış olandır. Tiyatro hiçbir dönemde gerçekle bağlantısını tümünden koparmamıştır, yaşamla tiyatro oyunu arasında sıkı bir ilişki kurulmuştur (Şener, 2003, s. 84). Tiyatro sahnesinde yaşam gerçeğini konu etme, sahneyi gerçeğe benzeyecek şekilde örgütlemeye dayalı bu yaklaşım, batı tiyatrosunda antik çağda başlamış özellikle

Rönesans ile birlikte klasik çağda zirveye ulaşmış, 20. yüzyıla değin egemenliğini sürdürmüştür. Söz gelimi klasik tiyatro anlayışına göre sahnede yansıtılan olay hem yaşam gerçeğine benzemeli hem de akla mantığa uygun olarak gelişmelidir (Şener, 2007, s. 15). Bu nedenle batı tiyatrosu yüzyıllar boyu gerçekçi bir nitelik taşımıştır demek yanlış olmaz.

Batı tiyatrosunda gerçekçiliği sağlamak için başvurulan türlü yöntemler, onun adeta karakterini oluşturmuştur. Sahnede gerçekçiliği sağlamada ilk iş yazar ve oyuncuya düşer. “*Yazar ve oyuncu anlattıkları tipleri onların kişiliğine girerek öykünme (benzetme) yoluyla canlandırır, izleyicilerden de canlandırılan kişilerle özdeşleşmesi beklenir*” (İpşiroğlu, 2000, s. 19). Böylesi bir yaklaşım tam da Worringer’in batı sanatında belirleyici olduğunu iddia ettiği, önceki başlıklarda değinilen özdeşleşim eğilimine denk düşer. Özdeşleşme yoluyla sahnede yaşananların gerçek, oyuncuların da bunları gerçekten yaşayan insanlar olduğu sanısı yaratılır. Bu sahneleme biçimine yaşam gerçeğine benzerliği gözettiği için ‘benzetmeci’, seyirci sahnede olanlar gerçekmiş yanılgısına sokulduğu için ‘yanılsamacı’, seyirci karakterlerle duygudaşlığa sevk edildiği için ‘özdeşleşmeci’ gibi isimler de verilir. Seyircinin yaşam gerçeğiyle sahne gerçeği arasındaki mesafe, yanılsamaya dayanan benzetmeci tiyatro anlayışında kurulan duygudaşlık, özdeşleşme bağı sayesinde mümkün olduğunca kısılır, örtüşmeye yüz tutar (Pekman, 2002, s. 23). Daha açık bir deyişle batı sanatında gerçekçi tutuma yaslanan benzetmeci tiyatro anlayışında sahnenin gerçeği yaşamın gerçeğiyle eşitlenir, onun bir parçasıymış sanısı yaratılır.

Algılanabilen dış gerçekliği gerçek olarak görmeyen, onu bozmak için resimde minyatürü geliştiren doğu sanatında tiyatronun, batı tiyatrosunda olduğu gibi gerçekçi bir yaklaşım benimsemesi beklenemez. Somut yaşam gerçeğini aldatici bulan ve sahneyi ona benzer kılmayı kesinlikle reddeden doğu tiyatrosunda bunun için geliştirilen yöntemler ‘göstermeci’ sıfatı altında toplanır. Benzetmeci tiyatro anlayışında sahne gerçeği ile yaşam gerçeği arasındaki mesafe sahne-izleyici arasında kurulan duygudaşlık bağıyla kısılıp örtüşürken, göstermeci tiyatrodaki bu mesafe giderek uzar, sahne-izleyici arası özdeşleşim ilişkisi kırılır, izleyici bir illüzyon içine sokulmaz (Pekman, 2002, s. 23). Daha açık bir deyişle doğu tiyatrosunda sahne ya da oyun yaşam gerçeğinin bir parçası ya da benzeri değildir. Böylelikle yaşam gerçekliği-sahne gerçekliği mesafesine yönelik tutum farklılığından kaynaklanan bu iki tiyatro anlayışı, yani batı tiyatrosunu tanımlayan benzetmeci sıfatıyla, doğu tiyatrosunu tanımlayan göstermeci sıfatı, iki tiyatronun gerçekçiliğe yaklaşımını ve iki kültürün gerçekliğe bakışını ele verir. Batı tiyatrosunda yaşam gerçeğinin sahnede yeniden yaratılmasının, temsil aracılığıyla gerçeğe benzerlik sağlanmasının aksine, doğu tiyatrosunda gerçeğe bilinçli olarak benzememe, onu taklit etme söz konusudur. Burada taklit sözcüğü gerçeği gösterdiğini, bir kurgu sunduğunu bilinçli olarak belli etme iması taşır.

Doğu tiyatrosunun çok çeşitli türlerini, gerçeği birebir yansıtma değil göstermeyi tercih etme anlamında göstermeci yapan farklı nitelikler vardır. Öncelikle, yaygın olarak bilindiği gibi, Japon ve Çin tiyatrosunda, başlangıcından itibaren uzun süre kukla ve gölge oyunu ağırlıklı yer tutmuştur. Batı sanatında özdeşleşim eğilimini harekete geçiren, izleyicinin eserde kendinden bir şeyler bulması olgusu, böyle bir tiyatrodaki mümkün olmayacak, benzetmeci, gerçekçi tiyatronun özdeşleşme ilkesi hiç de gerçekçi olmayan kukla ve figürler tarafından sekteye uğratılacaktır. Çünkü insan olan seyirci, bir kuklayla ya da tasvirle özdeşleşemez, onu gerçek bir kişi olarak kabul edemez. Benzer bir durum İslamiyet tarafından gerçekçi sanatın yasaklanması nedeniyle öykü anlatıcılığına başvuran Arap-İslam tiyatrosu için de geçerlidir. Konu edilen kişilerin tamamının taklit yoluyla bir kişi tarafından canlandırıldığı öykü anlatıcılığında da, gerçekçiliğin hareket motoru olan özdeşleşim söz konusu olamaz. Dolayısıyla daha başlangıcında, öykü anlatımı, kukla ve gölge oyunu gibi tekniklerle doğu tiyatrosu, insanı simgeleştirme yoluna başvurup somut yaşam gerçeğini kendi doğal bağlamından

kopararak soyut bir düzleme çekmiş, gerçeğe benzeme gayesi gütmeyerek, kurgu yaptığını gizlemeden, yalnızca onu göstermekle yetinmiş yani soyutlamaya dayanan göstermeci bir anlayışla karakterize edilmiştir. Böylece önceki başlıklarda sözü geçen, Worringer'ın doğu sanatı için belirleyici olduğunu söylediği soyutlama eğilimi doğu tiyatrosunda tam olarak karşılığını bulmuştur.

Oyuncu olmadığı takdirde gerçeklik illüzyonunun kırılması çok daha kolay olmakla beraber, ilerleyen yüzyıllarda, oyuncunun var olduğu doğu tiyatrosu örneklerinde de benzetmeci bir tavır gözlenmez, göstermeci yapı sürdürülür yani oyuncu rol ile, seyirci oyuncu ile özdeşleşmez, bunu engelleyecek soyut bir anlatıma baş vurulur. Örneğin Hindistan'da oyunculuk anlayışı doğuya özgü göstermeci tavır içinde ele alınır, bir olayın canlandırılması değil, yaşamın hazzı verilir; oyuncunun görevi bir olayı taklit etmek değil, olayların ötesindeki iç gerçeği güzel biçimde göstermektir (Nutku, 2002, s. 57). Böylesi bir oyunculuk anlayışı hem doğunun gerçekliğe bakışı hem de gerçekçilik karşıtı tavrı konusunda önemli veriler sunar. Aynı şekilde Çinli oyuncudan beklenen gerçek insan davranışını taklit etmesi, rolü canlandırması değil, göstermesi, role dışarıdan bakarak duygu ve düşünceyi aktarmasıdır (Nutku, 2002, s. 67). Doğü tiyatrosundaki bir oyuncu için son derece doğal olan bu beklentiler, klasik batı tiyatrosu oyuncusuna çok yabancısıdır. Dolayısıyla doğu tiyatrosunda, figür ve kuklaların yerine oyuncunun devreye girdiği örneklerde de göstermeci, soyut tavır sürdürülmüş ancak bu defa söz konusu yaklaşım, oyunculuk tekniği aracılığıyla sağlanmıştır.

Sahnede gerçekçiliği, seyircide özdeşleşmeyi sağlamak ya da bundan bilinçli olarak kaçınmak konusunda tiyatrodaki en büyük görev oyuncuya düştüğü için, bu noktada batılı bir oyuncu ile doğulu bir oyuncunun role yaklaşımı ve çalışma biçimi konusundaki ayırmadan da bir parça söz etmek faydalı olur. En başından beri batı tiyatrosunda oyuncunun rolle özdeşleşmesiyle sağlanacak bir gerçekçilik çabasının güdüldüğü, Horatius'un gerçek duyguyu önce yazarın, ardından oyuncunun hissetmesi gerektiğini vurguladığı şu sözlerinde görülür: "İnsan yüzü, gülenlerle güldüğü gibi, ağlayanlarla da ağlar. Eğer benim ağlamamı istiyorsan, önce sen kendin hüzünlenmelisin" (Horatius, 2005, s. 3). Dolayısıyla batılı oyuncu için oyunculuk tekniği rolün duygularını yaşamak için geliştirilmiş türlü yöntemi içerir. Oyuncuda ve seyircide özdeşleşmeyi sağlayacak oyunculuk tekniğini batı tiyatrosunda sistem adıyla en kapsamlı hale getiren Stanislavski de "*Aktörün çalışmasının onda dokuzu, her şeyin onda dokuzu rolü hissetmek ve yaşamaktan geçer. Bu oldu mu rol hemen hemen hazır demektir*" (Stanislavski, 2011, s. 565). gibi sözleriyle klasik batı tiyatrosunun arzuladığı oyunculuk anlayışının anahtarını verir. Daha açık ifade etmek gerekirse, batılı oyuncu rolün gerektirdiği duyguları yakalamak için kendi iç dünyası ve yaşam deneyimlerine odaklanarak ruhsal bir yolculuğa çıkacaktır. Öyle ki bu anlayışa psikolojik-gerçekçi oyunculuk adı verilir. Bu yöntem "*Oyunculukta psikolojik gerçekçilik anlayışının temel önermesi olan seyircinin hissetmesi istenen duyguları oyuncunun da hissetmesi gerekliliğini*" temel alır (Özüaydın, 2011, s. 11). Oyuncu kendi duygularından hareketle rolle özdeşleşirse, bunu seyircinin oyuncudan dolayısıyla karakterle ve oyunla özdeşleşmesi takip eder. "*Karakter davranışıyla kendi gündelik hayattaki davranışımız arasında kurulması arzulanan benzerlik ki özdeşleşmeyle kastedilen de asıl olarak budur*" (Karaboğa, 2006, s. 73). Denilebilir ki özdeşleşme, klasik batı tiyatrosunda temel amaç olan gerçeklik yanılması garantisidir ve tam bir özdeşleşme için karakterin duygusu, psikolojisi ve davranışı hem seyircinin hem oyuncunun davranışlarıyla ortak bir çizgide buluşmalıdır. Ancak bu şekilde seyirci oyun kişisinin ve oyunun gerçekliğine inanabilir.

Sahnede gerçekçiliği sağlamanın peşinde olmayan hatta özdeşleşmeyi bilinçli olarak yıkmak isteyen doğulu bir oyuncunun çalışma biçimi, yukarıda kabaca özetlenen batılı oyuncunun benimsediği yöntemle tamamen zıttır. Oyuncunun gerçekçi, benzetmeci değil göstermeci şekilde oynamasını salık veren doğu tiyatrosundaki anlayış, farklı bir oyunculuk tekniğine temellenir. Evrende, doğada var

olan enerjinin yarattığı hareket ile sanat aracılığıyla ortaklık kurmayı hedef alan doğu oyuncusunun tekniğinin temelinde tam da bu nedenle hareket vardır. Bu yüzden klasik, psikolojik gerçekçi batı oyuncusu ne kadar ruha ve duygulara odaklı bir çalışma süreci geçiriyorsa, doğu tiyatrosu oyuncusu o denli bedene, bedeninde var olan enerjiye, fiziksel harekete odaklanarak çalışır. Bu durum, resimde nesnelere donmuş, katı bir poz halinde değil, içinden enerji geçen hareketli figürler biçiminde resmetmeyi hedefleyen uzak doğulu ressamın benimsediği tutumun tiyatrodaki karşılığıdır. Enerji ve harekete temellenen doğu tiyatrosunda oyuncu, dansçı ve müzisyenden ayrılmaz, o her şeyden önce, sahnede gündelik davranışı temsil yoluyla değil gündelik dışı hareketlerle seyirciyi şaşırtan bir müzik ustasıdır. Japon Noh tiyatrosu her şeyden önce bir tanrı dansıdır (Fenollosa, 1967, s. 441). Hintli oyuncular harekete çok önem verir, onlar için oyunculuk bir hareketler tekniği, oyun, hareketlerle dramatize edilebilecek gösteri demektir (Nutku, 2002, s. 57). Çünkü doğu düşüncesinde asıl gerçeklik olan, algılanabilen dış dünyanın gerçeğinden çok uzak, aşkın hakikatin kolay ulaşılamayan doğası, onu doğrudan sözlerle ifade etmeyi olanaksız kılar, hareket, oyuncuyu doğanın hareketine yaklaştırır. Bu nedenle müzik, dans, hareket, akrobasi, pandomim doğu tiyatrosu anlayışında merkezi unsurlar olup doğu sanatının stilizasyon ve soyutlama eğilimiyle örtüşür. Çünkü genellikle hareketler katı, kurallı, jestler biçimseldir, sayı ve tekrarlar belirgindir. Örneğin Çin tiyatrosunda sanatçıların sahneye giriş ve çıkışları özel bir konuşma ve özel bir orkestra parçasının eşliği ile yapılır. Aktör şarkıya başlayacağı zamana sesini yükseltir ve ayağını yere vurur ve kollarının yenleri ile özel bir işaret yapar (Özertim, 1971, s. 132). Bir önceki başlıkta doğu sanatı için Worringer'den alıntılanarak sözü edilen soyutlama ve stil eğilimi, tiyatro ve oyunculukta karşılığını bu şekilde bulur. Yaşamsal gerçeğin aldatici doğası karşısında doğu tiyatrosu, sahnede soyutlama ve stilin getirdiği katı kurallar ve belirliliğe sığmacak, böylece doğu tiyatrosu oyuncusu gerçekçi, benzetmeci tavrın uzağında kalacaktır.

Oyuncunun rolle özdeşleşmesini sağlayan ya da bunu engelleyen teknikler geliştirilmesinde oyundaki kişileştirmenin de önemli rol oynadığı su götürmez bir gerçektir. Zira doğu ve batı tiyatrosunda kişileştirme konusunda büyük bir farklılık vardır ve bu farklılığın kaynağı iki kültürün birey olgusuna bakışında yatar. Minyatürün kaynağı olan doğu düşüncesinde herkes Allah'ın ya da öte dünyalara ertelenmiş aşkın ve ulaşılmaz hakikatin bir parçası olup aynı kaynaktan geldiği için bir birliğin içinde yer almaktadır. Amaç bu birliği ve bu birliğin kaynağı olan gerçekliği idrak etmek, ona ulaşmak olduğundan birey kavramı doğu felsefesine yabancısıdır. Oysa batı düşüncesinde her insan kendi özgür iradesiyle hareket eden, hiçbir birliğe ait olmayan bir bireydir, aşkın bir gerçekliğin parçası değildir zaten gerçeklik ulaşılamaz bir yerde değil beş duyu organıyla algılanabilen dış dünyadadır. Kişiye bir birliğin parçası ya da kendinden ibaret bir birey olarak bakmak tiyatrodaki kişileştirmeyi doğrudan etkiler. Batı düşüncesinde önemli yeri olan birey olgusu batı tiyatrosunda karakteri doğurmuştur.

Karakter, kabaca, bir kişiliği, özgür iradesi ve tercihleri olan, gerçek yaşamda rastlayabileceğimiz türden bir birey anlamına gelir. Bu yüzden karakter yaşamda da görebileceğimiz, gerçeğe uygun insani özellikler taşımalıdır. Karakterin gösterdiği belli davranışlar ve yaptığı konuşmalar da zorunluluk ya da olasılık sonucu doğmalıdır (Aristoteles, 2008, s. 44). Karakterin gerçekçi çizimi seyircinin onunla kendisi arasında bir bağ kurup kendini onun yerine koymasına yöneliktir. Bunun için nasıl yaşamda salt iyi ya da salt kötü insanlar yoksa oyunda da bir kişi sadece iyi ya da sadece kötü olmamalıdır. Söz gelimi tragedyada oyun kişisi ne ahlaksal yeti ve adalet bakımından ne de ahlak düşkünlüğü ve kötülük bakımından olağanüstüdür (Aristoteles, 2008, s. 37). Çünkü seyirci ancak böyle birini kendine yakın görür. Buna ek olarak karakter belirli bir istem yönünü anlatır, onun kaçınmak ya da elde etmek istediği bir şeyin bulunması gerekir (Aristoteles, 2008, s. 26). Dolayısıyla karakter neredeyse gerçek bir insan daha önemlisi bir birey olarak batı tiyatrosunun asal kişisidir.

Bütün bu özellikleriyle karakter, birey kavramına yabancı olan doğu tiyatrosu kişileştirmesine uzaktır. Bu nedenle doğu tiyatrosunda oyun kişileri genelde belli başlı özellikleriyle öne çıkan kaba hatlı tipler ya da belli anlam ve işlevlerle donatılmış simgesel kişiliklerdir. Öyle ki roller sınıflandırılmış, kişiler biricik olmayıp belli nitelikleriyle kategorilere ayrılmıştır. Çin tiyatrosundan Pekin Operası buna çok somut bir örnek sunar.

“Aktörlerin rolleri 4 çeşittir: Sheng, Tan, Ching ve Ch’ou. Sheng erkek rollerini içine alır; bilginleri, devlet adamlarını, kahramanlar, komutanları temsil eder; tan sınıfı aktörleri daima kadın rollerine çıkarlar, onların işi, bir kadın karakteri yaratmaktır, kadını canlandıran esas noktaları ortaya koyarlar. Ching sınıfı oyuncularını 3 bölüme ayrılır. Birincisi önemli ve iyi kişiler ikincisi kötü karakterli kişiler, üçüncüsü dövüş ve jimnastik ustalarıdır. Ch’ou sınıfı Çin sahnesinin palyaço ve komikleridir, fakat budala tipler değildir. Ciddi ve kötü kişileri canlandırır. İsterse doğaçlama söylemekte serbesttirler, kendiliğinden gelen nükteli sözler ve jestler onun tekniğidir. Bunların içinde mimik ve akrobatik mahareti olanlar da vardır” (Özertim, 1971, s. 133-135).

Doğu düşüncesi için algılanabilen yaşam gerçeğinin asıl gerçek olmayışı gibi insanın varlığı da yeterince gerçek değildir çünkü değişken ya da sonlu bir varlığın doğu felsefesindeki hakikat kavramına uyması düşünülemez. Bu nedenle tıpkı algılanabilen dış dünya gibi insan da sanat eserine konu olacak bir gerçeklik olarak kabul edilmemiş, karakterden uzak bir kişileştirme tercihi de gerçekçilikten kaçışın bir başka yönü olarak doğu tiyatrosunu şekillendirmiştir. Bu kişileştirme özelliği doğu tiyatrosunda özdeşleşmeden uzak bir oyunculuğu koşullamıştır.

Birey kavramının doğu felsefesine yabancı oluşu sadece kişileştirmeyi etkilemez, bireyin olmadığı bir yerde onun yaratıcılığında, onun yaratıcılığının ürünü olan bir eserden söz edilemez. Bu nedenle doğu tiyatrosunda bir sanat eseri olarak oyun metninin yaratıcısı belli değildir, hatta ortada bir oyun metni dahi yoktur. Tıpkı minyatürün altında bir imza, belirli bir isim yer almaması, içerdiği konuların anonim olması gibi doğu tiyatrosu da metinsiz yani sözlü ve anonimdir. Oysa perspektifli resmin bir ressamı olduğu gibi, metne dayalı klasik batı tiyatrosunda hem belirli bir oyun metni hem de onu kaleme alan ünlü bir yazar bulunur. Çünkü batılı bir yazar, bağımsız bir yaratma yetisine sahip olan bir bireydir.

Yazılı kültüre dayalı batı anlayışının tiyatrosunda, metin sahnenin belirleyicisiyken, sözlü kültüre dayalı doğu anlayışının tiyatrosunun merkezinde metin değil bizzat sahne, bugünkü adıyla gösterim ya da performans yer alır. Yani doğu tiyatrosu bu yönüyle, batı tiyatrosunun tersi şekilde edebi değil tam manasıyla teatraldir. Mesela Japon “*Kabuki oyunları edebi olarak nitelendirilemez çünkü doğuya ait birçok dramatik tarzda olduğu gibi Kabuki’de de oyunlar sadece gösteri için bir temel teşkil ederler*” (Brockett, 2000, s. 269.) Dolayısıyla sıkı sıkıya bağlı kalınan bir metin olmayıp sadece kaba hatlarıyla belirli olan bir konu vardır ya da metnin içeriği olan konu, gösterim için yalnızca bir ilham kaynağıdır. Söz konusu metinlerse tıpkı minyatüre konu edilen olaylar gibi, genellikle evrensel ya da o kültüre özgü, o toplum tarafından bilinen metinler olur. Tıpkı doğulu resim olarak minyatürün bilinen öykülerin resmi olması gibi, doğu sahnesi de sözlü kültüre mal olmuş bilinen öykülerin doğmaca taklidiyle donanmıştır. Örneğin Pekin Operası’nda eserler daha önceki edebi oyunlar, romanlar, tarih, efsane, mitoloji, folklor ve aşk maceralarından alınır, metne çok nadir bağlı kalınır, dramatik aksiyon bulanıktır, öykünün en önemli noktaları vurgulanır, metin taslaktır, seyirci dinlemeye değil gösterimi izlemeye gider (Brockett, 2000, s. 254). Böyle bir durumda seyirci, büyük olasılıkla bildiği evrensel metni merakla takip etmek değil, o metnin, o akşamki grup tarafından nasıl yorumlandığını izlemek, oyunculuk hünerlerini seyretmek kaygısı güdecek, gösterim vurgulu olacaktır.

Doğu düşüncesinde birey kavramının yerini alan birlik, beraberlik ülküsü genelde doğu sanatının özelde doğu tiyatrosunun karşısındaki sanat alımlayıcısına batı sanatındaki alımlayıcıya oranla farklı bir misyon yükler. Önceki başlıklarda işaret edildiği gibi, batılı perspektifli resim, nesnelere büyük küçük, önlü arkalı yerleştirmekle resme bakan gözün bakışını yönlendirirken doğulu minyatür tüm nesnelere aynı büyüklük ve düzlemde yapmasıyla bakan göze resimde dolaşma, nereye bakacağına karar verme, resmin başlattığı seyir sürecine katılma yetisi tanır. Aslında doğu tiyatrosu ve batı tiyatrosunda seyirciyle kurulan ilişki tam olarak resimdeki gibidir. Daha açık bir deyişle klasik batı tiyatrosunun gerçeğe benzer bir yaşam sahnesini merakla izleyen seyircisi, doğu tiyatrosunun oyunlarında, gösterimin katılımcısı, kimi zaman yaratıcısı konumundadır, sadece izlemez, aktiftir, sahneye müdahildir. Hiçbir şey yapmasa da duygusal-düşünsel olarak gösterim sürecine dahil olur. Oysa klasik batı tiyatrosunda hayali dördüncü duvar seyircinin sahneye ilişki kurmasını büyük ölçüde yasaklamıştır. Altı çizilmesi gereken nokta şudur ki, batı tiyatrosunda seyircinin duvarı yıkıp gösterime dahil olması gerçekçiliğe zarar vereceği için sakıncalıdır, dolayısıyla seyircinin konumlanışını belirleyen bir kez daha gerçekçilik kaybı olmaktadır.

Bu durum, doğu ve batı tiyatrosunun bina ve sahne özelliklerine de doğrudan şekil verir. Klasik, batı tarzı tiyatrodaki, bilindiği gibi, yaygın olarak İtalyan sahne ya da amfi tiyatro mantığı söz konusudur. Yani gösterim yeri, sahne, belirli bir yükseltiyle ya da seyircilerin oturma yerlerinin aşağısında bırakılmak yoluyla seyir yerinden mutlak surette ayrılır, bu ayrım gerçekçiliği garantiler. “*Oyun yerini seyir yerinden ayıran aralık, yaşamla sanatın bağıntısını güçlendirmiştir*” (Şener, 2007, s. 118). Sahnedekinin yaşam gerçeği olduğu sanısını güçlendirmek için bu yapıda fiziki olarak seyirci ve sahne birbirine karışmayacak şekilde örgütlenmiştir. Oysa doğu tiyatrosunda gösterim yeri ve seyir yeri öncelikle hemzeminde, aynı yüksekliktedir, seyirci karşıda değil, genellikle gösterim alanını kuşatmış halde konuşlanır. Öyle ki Çin tiyatrosunun eski örnekleri tapınaklardır, halk gösterimi mabedin avlusunda oturarak ya da ayakta izler, şehirdeki tiyatro yapılarının kaynağıysa çay evleridir (Özerdim, 1971, s. 136). Bu tutum, tiyatroyu halkın gündelik etkinliğinden ayrı, uzak bir yere koymaz, seyirci etkinliğin karşısında değil, içindedir; böylesi bir fiziksel düzenleme seyircinin ve oyuncunun yaklaşımına doğrudan etki eder. Böyle bir düzenleme doğu tiyatrosunun gerçekçilikten kaçma, yaşam gerçeğini yansıtmaya çabasıyla uzak durma eğiliminden kaynaklanır. Ayrıca doğu düşüncesindeki her şeye bir süreç olarak bakma ve alımlayıcıyı esere bakan bir birey değil onunla bütünleşen bir birliğin parçası kılma gayesinden doğar. Çünkü doğu felsefesi için asıl gerçek donmuş, algılanabilen bir yaşam manzarası değil süreç, dönüşüm, beraberliktir. Bütün bunlar daha somut ve bütünlüklü olarak şu çıkarımla özetlenebilir: Perspektifli resme bakan göz, nasıl klasik batılı gerçekçi sahnelemenin izleyicisiyle özdeşse; minyatür resim karşısında, bakışlarıyla dolaşır, ona istediği yerden bakmakla sanatsal sürece katılan göz de, doğu tiyatrosunda duygusal katılım ya da doğrudan müdahaleyle gösterimin içinde gezinen, katılımcı seyirciyle özdeşir. Eser karşısında alımlayıcıya yönelik bu iki karşıt tutumun altında yatan her iki kültürün gerçekliğe bakışı, yüklediği anlam ve gerçekçilik karşısında takındığı tavır olmuştur.

Gerçekçilikten her alanda kaçan doğu tiyatrosunun aksine metin ve oyunculukta gerçeğe benzerliği hedefleyen batı tiyatrosunda, algılanabilen gerçeğe yani yaşamda rastlanabilecek mekanlara eksiksiz bir şekilde benzeyen dekor ve sahneleme anlayışı kaçınılmaz olarak benimsenir. Batı tiyatrosunda başlangıçtan itibaren görülen sahneyi yaşam gerçeğine benzetme çabası Rönesans'ta perspektifin keşfedilmesi ve teknik olanakların gelişmesiyle git gide artar. Perspektifin kullanıldığı resimler için söylenen “*Sanki onlara dokunabileceğimiz gibi yakın hissediyoruz kendimizi ve bu duygu onları bizim daha yakınımıza getiriyor*” (Gombrich, 1999, s. 239) ifadesi, bu tekniğin nasıl bir yapılsama yarattığını açık eder. Resimde perspektifin yarattığı denli büyük bir gerçeklik illüzyonunu

sahnedeki yaratmak ve bunun için gerekli teknikleri bulgulamak Rönesans'ta ve sonraki çağlarda batı tiyatrosunun da temel hedefi olur. Özellikle realizmin egemen olduğu 19. yüzyıl sahnesi adeta bir perspektifli resim gibi örgütlenmiştir. Doğal gerçekliği yansıtmaya iddiasında perspektifli resimle buluşan gerçekçi tiyatrodaki izleyici, perspektifli resme bakan göz misali, içeriği gösteren hayali bir duvardan yaşama ilişkin bir sahneye bakan seyirci konumundadır. Hatta tam da bu yüzden bu anlayış dördüncü duvar tiyatrosu diye tabir edilir yani üç tarafı duvarlarla çevrili bir yaşam sahnesine seyirci hayali bir dördüncü duvarın ardından bakmaktadır. “Gerçekçi tiyatro izleyiciyi kendisine çekebilmek için kendini onun mutlak yokluğu düşüncesi üzerine kurmuş oluyordu. İzleyici sahnede izlediği oyun kişilerinin evlerinin bir duvarı her nasılsa yıkılmışken onları izleyen bir röntgenci durumuna getiriliyordu” sözleri, perspektifli resme bakan gözle sahneye bakan izleyiciyi eşitleyen bu yaklaşımı haber verir (Güçbilmez, 2006, s. 71-72). Haliyle böyle bir sahnede gerçeklik izlenimini bozacak hiçbir şeye yer yoktur.

Yaşam gerçeğini gerçek olarak kabul etmeyen, bunun için sahneyi gerçekçi bir şekilde donatma çabası gütmeyen doğu tiyatrosunda gerçekçiliği yıkan, soyutlamanın en açık görüldüğü alan sahnelemedir. Tıpkı perspektifli resmin olmayışı gibi, sahnede gerçeğe benzerlik sağlayan dekor anlayışı doğu tiyatrosunda görülmez hatta çoğu örnekte dekor hemen hiç yoktur. Birkaç parça aksesuar çok fazla yer, çok fazla şeyi anlatmada işlevsel olarak kullanılabilir. Söz gelimi Çin tiyatrosunda “Sahnede bizim dekor diyebileceğimiz bir şey bulunmaz. Dekor olarak ortaya konan şeyler gayet semboliktir, yabancılar bir şey anlamaz. Örneğin: Bir değnek bir atı, üzerine tekerlek resmi yapılmış bir çift bandıra bir arabayı temsil eder. Aktör kapıyı kapamak isterse ellerini birleştirir. Ellerini açmakla kapıyı açmış olur” (Özertim, 1971, s. 136). Bu örnekte soyutlama en açık şekilde görülmektedir. Somut yaşam gerçeğine hiç benzemeyen, yalnızca onu anıştıran birkaç soyut öğe, seyircinin zihninde, hayal gücüyle tamamlayacağı olanaklar açar. Bu durum, somut olanı kullanarak onu soyut düzleme çekme anlamında soyutlamanın açık örneği olup gerçekçilikle hiç bağdaşmaz.

Görüldüğü gibi, doğu düşüncesi ve batı düşüncesinin gerçekliğe yüklediği anlam, her iki kültürün sanatını ve tiyatrosunu doğrudan etkilemiş, doğuda bütün gösterim öğeleri, gündelik gerçekliğe benzetme eğiliminden kaçış için seferber edilirken batıda tiyatrodaki yaşam gerçeğinin kusursuz bir benzerini yaratmak hedeflenmiştir. Kişileştirmeden metne, sahnelemeden oyunculuğa, tiyatro mekanından seyircinin konumuna varıncaya dek, klasik batı tiyatrosunun gerçekçi yaklaşımı ile doğu tiyatrosunun soyut tavrı birbirinin tamamen uzağında bir tiyatro örgütlenmesi doğurmuştur. Burada bütün bir doğu tiyatrosu ve batı tiyatrosu araştırması yapmak amaçlanmadığı ve böyle bir araştırma bu çalışmanın sınırlarını aşacağı için, doğu tiyatrosunun yapı ve biçim özelliklerini modelleyen vurucu örnekler ile klasik batı tiyatrosu diye tabir edilen ve Rönesans'tan 20. yüzyıla dek süren tiyatro anlayışı üzerinde durulmuştur. Bu örnekler göstermektedir ki, doğu tiyatrosu, düşünsel olarak yaslandığı gerçeklik anlayışı nedeniyle, gerçekçilikten kaçman bir tavır içinde olup, soyutlama eğilimine ve stilizasyon tekniğine dayalı, göstermeci bir biçimle karakterize edilmekte, bu haliyle özdeşleşim eğilimi ve natüralizm tekniğine dayalı klasik gerçekçi batı tiyatrosundan çok uzakta durmaktadır. Bu uzaklık resim sanatında saptanan uzaklıkla büyük ölçüde koşutluk içindedir.

Sonuç

Toplumların kültürel eğilimi, hayata bakışı, ideolojik tavırları veya çağın koşulları gibi sanatı belirleyen, eseri ve sanatçıyı etkileyen sayısız ve karmaşık birçok etken vardır. Bu yazıda bu çok sayıda etken içinden düşünce dünyasındaki gerçeklik fikri seçilerek doğulu ve batılı toplumların felsefesinde gerçeklik kavramına yüklenen anlamın sanatı ne ölçüde belirlediği tartışmaya açılmıştır.

Bu tartışma için resim ve tiyatro sanatı örnek olarak alınmış böylece hem tartışma güçlendirilmiş, artan verilerle ulaşılan saptamalar pekiştirilmiş hem de farklı sanat türleri arasındaki organik ilişki açığa çıkarılmıştır.

Doğu toplumlarının gerçekliğe yüklediği anlam doğu sanatını karşı gerçekçi, soyut ve stilize bir eğilime iterek resimde minyatürün, tiyatrodaki göstermecilik yapının benimsenmesi sonucunu doğurmuştur. Aynı şekilde 20. yüzyıla değin süren klasik batı sanatı, batı düşüncesini şekillendiren akılcı dünya görüşünün getirdiği gerçeklik fikri nedeniyle gerçekçi bir tarzda şekillenmiş, bu durum batı resminde perspektifin klasik batı tiyatrosunda ise benzetmecilik bir anlayışın benimsenmesine yol açmıştır.

Sonuç olarak doğu ve batı sanatının karşıt konumlanması farklı sanat türlerinde açık bir biçimde görülmüş ve bu karşıtlığın her iki toplumun düşün dünyasındaki gerçeklik algısında ve gerçekçiliğe yaklaşımında düğümlendiği sonucuna varılmıştır. Sanat anlayışları ve farklı toplumlarda ortaya çıkan eserlerdeki farklılaşmaların nedenlerini yorumlamak adına yeni bir görme biçimi sunulmaya çalışılmıştır.

Kaynakça

- Bilgin, Azmi. (1995). İlmî Araştırmalar. *Tasavvuf ve Tekke Edebiyatı*. (1). s. 61-82
- Brockett, Oscar. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (Sevinç Sokullu, Tülin Sağlam, Semih Çelenk, Selda Öndül ve Beliz Güçbilmez, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.
- Fenollosa, Ernest. (1967). Yeni Dergi. *Japon Noh Tiyatrosu Üzerine Notlar*. (Haluk Şahin, Çev.). (39). s. 440-442
- Gombrich, E. H. (1999) *Sanatın Öyküsü*. (Erol - Ömer Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güçbilmez, Beliz. (2006). *Zaman/ Zemin/ Zuhur*, Ankara: Deniz Kitabevi.
- Horatius. (2005). Tiyatro Araştırmaları Dergisi. *Ars Poetika*. (Irmak Bahçeci, Eren Buğralılar, ve Barış Yıldırım, Çev.). (19). s. 1-13
- İpşiroğlu, Zehra. (2000). *Tiyatroda Devrim*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Julien, François. (2007). *The Impossible Nude*. (The University of Chicago, Çev.). Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Karaboğa, Kerem. (2006). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi. *Brechtien Oyuncunun Gerçekçi Sanatı*. (18). s. 69-86
- Köprülü, Mehmet Fuat. (2004). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Moran, Berna. (2006). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nutku, Özdemir. (2002). *Oyunculuk Tarihi 1*. Ankara: Dost Yayınları.
- Özerdin, Muhammet N. (1971). Tiyatro Araştırmaları Dergisi. Çin Tiyatrosu, Tarihi Gelişmesi ve Özelliği. (2). s. 119-154
- Özüaydın, N. Uğur. (2013). Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi. İllüzyon Yaratmada Oyunculunun Önemi. (12). s. 108-119

-
- Pamuk, Orhan. (1999). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pekman, Yavuz. (2002). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Sayın, Zeynep. (1998). Defter. Öykünme ve Temsil- İmge Benzeşim: *Beden Kesintisiz Metin*. (34). s. 14-45
- Sayın, Zeynep. (2009). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Stanislavski, Konstantin. (2011). *Sanat Yaşamım*. (Suat Taşer, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Şener, Sevda. (2003). *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat Dram Sanatı*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Şener, Sevda. (2007). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. Ankara: Dost Yayınları.
- Ünlü, Aslıhan. (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*. Ankara: Aşina Kitaplar.
- Ünlü, Aslıhan. (2009). *Merkeze Dönmek*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Worringer, Wilhelm. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. (İsmail Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.