T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ BÖLÜMÜ

Yüksek Lisans Tezi

MÜZİK TİYATROSUNDA MÜZİĞİN KULLANIMI

Gökçe Hilal SİNCER
2501040430

Tez Danışmanı:
Yrd. Doç. Dr. Hasibe Kalkan Kocabay

İstanbul 2009

ÖZ

Bu çalışma tiyatronun müzik ile olan ilişkisini, teatral oluşum içerisinde müziğe yüklenen işlevler ve oluşturulan müzikli teatral biçimler konuları üzerinden incelemeye ve müzik tiyatrosu kavramını araştırmaya yöneliktir. İlk bölümde çağdaş tiyatroda müziğin temel kullanımları, bu kullanımların gelişimini sağlayan tiyatro yaklaşımlarıyla bir arada incelenir. Çalışmanın ikinci bölümündeyse "müzik tiyatrosu" kavramına getirilen yaklaşımlar tartışılır. Çalışmanın üçüncü bölümünde, müzik tiyatrosu olarak tanımlanan sahnelemeler üzerinden müzik tiyatrosunda müziğin kullanımı gözlemlenir; bu bölümde ele alınan oyunlar, Heiner Goebbels'in, Paul Koek'un ve Kirsten Dehlholm'un sahnelemeleridir.

ABSTRACT

This work aims to analyze the relationship between theatre and music on the basis of the functions of music in the contemporary theatre and the structural features of the musical theatre pieces and to research the notion of music theatre. In the first section, the main functions of music in contemporary theatre will be examined together with the theatrical approaches which form these functions. In the second section, different approaches to the word "music theatre" will be discussed. In the third section, the usage of music in music theatre will be observed via the examples of Heiner Goebbels, Paul Koek and Kirsten Dehlholm, which are named as music theatre.

ÖNSÖZ

Farklı disiplinlerin birlikteliğinden oluşan tiyatro yüzyıllardır, sanatların birlikteliği konusunun başlıca tartışma alanı olmuştur. Bu sanatlardan biri olan müziğin tiyatrodaki varlığı konusundaki tartışmaların ise çoğu zaman tiyatrodan farklı bir alan olarak düşünülen opera sanatı çerisinde yapıldığı dikkat çekmektedir. Her ikisi de ilgi ve eğitim alanlarım olan tiyatro ve müzik hakkında yaptığım araştırmalar, tiyatro ile müzik arasındaki ilişkinin yüzyıllardır benzer bir izlek üzerinden sürdürüldüğünü ve çoğunlukla da opera konusundaki tartışmalarla sınırlandırıldığını fark etmemi sağladı. Öte yandan, izlediğim bazı müzikli çağdaş tiyatro örnekleri opera, operet veya müzikal gibi tanımları önceden yapılmış kategorilerin dışında kalıyordu. İzlediğim bu çağdaş tiyatro uygulamalarında tiyatro ile müzik arasında kurulan ilişkiyi incelemek amacıyla yaptığım araştırmalar, "Müzik Tiyatrosunda Müziğin Kullanımı" başlıklı bu araştırmamın çıkış noktası olmuştur. Tiyatronun müzik ile ilişkisini araştırma amacından hareketle gerçekleştirdiğim bu çalışma beni, drama ile tiyatro arasında bir ayrımın yapıldığı çağdaş tiyatro uygulamalarında hem tiyatronun drama ile ilişkisini hem de müziğin teatral performans ile ilişkisini incelemeye yönlendirdi. Bu nedenle çalışmamın odak noktası alışılagelmiş müzikli teatral kategorilerin dışında kalan bazı çağdaş uygulamaları incelemek için gerekli olduğunu düşündüğüm "müzik tiyatrosu" kavramının tartışılmasıdır. Müzik tiyatrosu kavramının açıklamamı sağlayacağını düşündüğüm ve üzerinde durduğum bir diğer kavram da Lehmann'ın terimleştirdiği "postdramatik tiyatro" kavramıdır. Araştırmamın son bölümünde üzerinde durduğum tiyatro uygulamaları, bu kavramlar ışığında incelenmiştir.

Çalışmamda güçlük yaşamama neden olan konulardan biri, araştırmamın temelindeki kavram olan müzik tiyatrosunun net bir tanıma sahip olmamasıdır. Bir yandan alışılagelmiş müzikli teatral kategorilerin dışına çıkan bazı çağdaş tiyatro uygulamalarını adlandırmakta yaşanan güçlüğün müzik tiyatrosu teriminin kullanımını zorunlu kılması, diğer yandan müzik tiyatrosu tanımlamalarında karşılaşılan farklılıklar ve belirsizlikler, oyun incelemelerinde zorlanmama neden

oldu. Bu incelemeleri zorlaştıran bir diğer etken de bu oyunlar üzerine yapılmış araştırmaların azlığıdır. Bu nedenden dolayı, oyun incelemelerinde çoğunlukla gazete ve dergilerde çıkan eleştiri yazılarını dayanak almak zorunda kaldım.

Tezde yararlanılan kaynakların birçoğunun Türkçeye çevrilmemiş olmasından dolayı, yalnızca Türkçe ve İngilizce kaynaklardan yararlanabildim. Türkçeye henüz çevrilmemiş eserlerden yapılan alıntıların çevirisi Tufan Göbekçin'e ve bana aittir.

Bu çalışmanın oluşumunda katkısı olan herkese teşekkürlerimi sunarım. Bu süreç boyunca desteğini benden esirgemeyen tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Hasibe Kalkan Kocabay'a, ufkumun genişlemesi için elinden gelen desteği esirgemeyen değerli öğretmenim Prof. Dr. Dikmen Gürün Uçarer'e, değerli fikirlerini benimle paylaşarak bana büyük yardımda bulunan Dr. Ayla Kapan Ezici'ye ve Özlem Hemiş Öztürk'e, yaptığım seçimleri her zaman büyük bir anlayışla karşılayan ve sevgisini hiç eksik etmeyen sevgili aileme ve ihtiyaç duyduğum her an yanımda olduğunu hissettiren Tufan Göbekçin'e çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ/ABSTRACT…….....iii

ÖNSÖZ .....……..……....……..iv

İÇİNDEKİLER ……vi

RESİMLER LİSTESİ ……viii

GİRİŞ..…….... 1

BÖLÜM 1: ÇAĞDAŞ TİYATRODA MÜZİĞİN KULLANIMI.....…..…….5

1.1. Yabancılaştırma Unsuru Olarak Müziğin Kullanımı…….....6

1.2. Kimlik Belirteci Olarak Müziğin Kullanımı……..…….....13

1.3. Ritüel Etkisi Yaratma Amacıyla Müziğin Kullanımı……..…24

1.3.1. Müzik ve Tiyatronun Ritüel ile Olan İlişkisi……..……24

1.3.2. Çağdaş Tiyatroda Ritüel ve Müziğin Kullanımı……..…32

1.4. Teatral Öğeler Arasındaki Metin Merkezli Hiyerarşinin Yıkımında Müziğin Kullanımı …….42

1.4.1. Postdramatik Tiyatro …….42

1.4.2. Müzikli Teatral Biçimlerin Yeniden Adlandırılması ……55

BÖLÜM 2: MÜZİK TİYATROSUNU TANIMLAMAK…….……...58

BÖLÜM 3: MÜZİK TİYATROSUNDAN ÖRNEKLER…….…...67

3.1. Müzik Olarak Tiyatro ve Heiner Goebbels Oyunları…….67

3.1.1. Schwarz Auf Weiss / Black On White'ta Teatral Öğelerin Müzikselleşmesi …….70

3.1.2. Ou Bien La Débarquement Désastreux / Or The Hapless Landing'te Metnin Müzik Dili Vasıtasıyla Anlatımı.....76

3.2. Teatral Öğeler Arasındaki Bağın Müzikle Kurulması ve Paul Koek Oyunları……...……82

3.2.1. Drama Metninin Müziksel Olarak Gerçekleştirilmesi ve *Yakarıcılar*……..…….....86

3.3. Disiplinler-arası Araştırmalar ve Kirsten Dehlholm Oyunları……...94

3.3.1. Operanın Müzik Tiyatrosuna Dönüşümü ve *Operation: Orfeo*.....96

SONUÇ…….……...104

KAYNAKÇA …….…….……....110

RESİMLER LİSTESİ:

Resim 1: Schwarz auf Weiss/Black on White 71

Resim 2: Schwarz auf Weiss/Black on White 72

Resim 3: Ou bien la débarquement désastreux / Or the Hapless Landing 77

Resim 4: Yakarıcılar 86

Resim 5: Aischylos'un Persler oyunu için Paul Koek'un bestelediği oyun metninden bir bölüm 88

Resim 6: Operation: Orfeo 99

Resim 7: Operation: Orfeo 102

GİRİŞ:

Müzik tiyatrosu, tanımı yeterince net bir şekilde yapılmamış olmakla beraber, çeşitli özellikleriyle müzikallerden, opera ve alt türlerinden ayrılan çağdaş müzikli tiyatro uygulamalarını belirtmek için kullanılan bir terimdir. Araştırmacıların ve/veya eleştirmenlerin ve yönetmenlerin, bu terimi kullanım biçimleri dikkate alındığında, bu terimle belirtilen tiyatro uygulamalarının diğer müzikli teatral kategorilerden farkı konusunda da net bir sonuca varılamamaktadır. Bazı araştırmacılar müzik tiyatrosu terimini, tiyatroya yüklenen işlev açısından belli bir görüşün sergilendiği çalışmaları belirtmek amacıyla kullanmıştır. Bu tür bir kullanımda terim, geçmişten bugüne bütün müzikli teatral biçimleri kapsayabilen, biçimsel özellikleri açısından sınırlandırılmamış bir anlama sahip olmaktadır. Terimin bazı eleştirmen veya sanatçılar tarafından kullanımındaysa biçimsel açıdan bazı özellikleriyle diğer müzikli teatral türlerden ayrıldığı varsayılan bir teatral biçimin ima edildiği görülür. Fakat bu ima da terimin anlamını yeterince netleştirecek kadar açıklayıcı olamamaktadır. Bütün bu belirsizliklere rağmen terimin kullanımında görülen en temel ortak noktanın, sanatlar arasındaki sınırların belirsizleşmesiyle ilişkili olarak çağdaş tiyatro uygulamalarını tanımlamak üzere kullanılması olduğu savunulabilir.

Çağdaş tiyatro sözü, genel olarak 20. yüzyıl tiyatrosunu belirtmekle beraber, birçok araştırmada görüldüğü gibi 19. yüzyılın son çeyreğinde başlayan tiyatro yaklaşımlarını kapsayan bir anlamda da kullanılmaktadır. Pek çok araştırmacı, "modern tiyatro" başlığı altında, Richard Wagner ile Konstantin Stanislavski'den[1], Henrik Ibsen ile Samuel Beckett'ten[2] bir arada bahsedebilmektedir; dolayısıyla tiyatroya ve dramaya ilişkin pek çok farklı yaklaşımın geliştiği çağdaş tiyatronun başlangıcının 19. yüzyıl sonlarında oluşan yaklaşımlara dayandığı savunulabilir. Modern tiyatronun başlangıcının 1875 ile 1915 yılları arasında ele alan Oscar G.

[1] Bkz. Oscar G.Brockett, **Tiyatro Tarihi**, ed. İnönü Bayramoğlu, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2000. s. 489-533.
[2] Bkz. Samuel A. Weiss, **Drama in the Modern World: Plays and Essays**, Boston, D.C. Heath and Company, 1964.

Brockett, bu dönemin en belirgin özelliğinin, tiyatro sanatını yeniden tanımlama çabası olduğunu söylerken[3] çalışmaları drama üzerinde yoğunlaşan Samuel A. Weiss, gerçekçilikten anti-gerçekçi absürd tiyatroya kadar uzanan modern dramanın birçok farklı tarzı, türü ve biçimi içerdiğini savunur.[4] Çağdaş tiyatroyla ilgili birçok araştırmanın ortak noktası ise tiyatronun işlevi, tiyatro-drama ilişkisi ve sahneleme yöntemleri gibi konulardaki çeşitliliğin dikkat çekmesidir.

Özellikle 20. yüzyılda büyük bir hızla çoğalan ve gelişen tiyatro akımları çerçevesinde, hem tiyatro ve drama ilişkisine hem de teatral öğelerin işlevsel ve yapısal özelliklerine ilişkin farklı yaklaşımların geliştirildiği görülür. Bu çeşitlilik nedeniyle çağdaş tiyatroyla ilgili araştırmalar, gerçekçi tiyatro yaklaşımları, gerçekçi olmayan tiyatro yaklaşımları, siyasal tiyatro yaklaşımları, avant-garde tiyatro, absürd tiyatro ve performans sanatı gibi pek çok kavramı kapsamaktadır. 1999 yılında yayımlanan çalışması *Postdramatisches Theater*[*] çalışmasıyla Hans-Thies Lehmann, "postdramatik tiyatro" kavramını oluşturarak bu kavramlara bir yenisini daha ekler.

Müziğin tiyatro içerisindeki varlığının da çağdaş tiyatro yaklaşımlarındaki farklılıklardan ve çeşitlilikten etkilendiği gözlemlenmektedir. Bu etki, çağdaş tiyatroda hem müziğe yüklenen işlevlerdeki hem de oluşturulan müzikli teatral kompozisyonların biçimsel özelliklerindeki çeşitlilikte kendini gösterir. Bu çeşitlilik, bazı çağdaş tiyatro uygulamalarının alışılagelmiş terimlerle adlandırılmasını zorlaştırmış ve daha genel -ve bir o kadar da belirsiz- bir ifade olan müzik tiyatrosu teriminin kullanımını gerektirmiştir.

Müziğin çağdaş tiyatrodaki kullanımlarını konu alan birinci bölümde, müziğin teatral kompozisyon içerisindeki kullanımı hem işlevi hem de biçimsel özellikleri göz önünde bulundurularak ele alınmaktadır. Bu kullanımlardaki farklılıkların tiyatronun işlevi ve yapısı konusunda çağdaş tiyatroda karşılaşılan yaklaşımlardaki farklılıklara

[3] Oscar Brockett, **a.g.e.** s. 530.
[4] Samuel A. Weiss, **a.g.e.** s. v.
[*] Kitabın bu çalışmada da yararlanılan İngilizcesi **Postdramatic Theatre** adını taşır.

koşut olarak geliştiği savunulmaktadır. Bu düşünce çerçevesinde birinci bölümde, çağdaş tiyatro uygulamalarında müziğin kullanımı dört başlık altında irdelenmiştir: Bunlar müziğin, yabancılaştırma etkisi yaratmak amacıyla, ritüel etkisi yaratmak amaıyla ve kültür mirasçısı olarak kimliği belirtmek amacıyla kullanımı ile teatral öğeler arasındaki metin merkezli hiyerarşinin yıkımında müziğin kullanımıdır. Çağdaş tiyatroda müziğin bu kullanımları, bir arada geliştiği epik tiyatro, postkoloniyel tiyatro, ritüel tiyatro ve postdramatik tiyatro yaklaşımları içinde ele alınmaktadır. Bu yaklaşımlar müziğin, teatral performansın işlevini yerine getirmesinde önemli bir unsur olarak kullanıldığı yaklaşımlar olarak belirlenmiştir ve müziğe yalnızca arka plan oluşturma işlevinin yüklendiği tiyatro uygulamaları konu dışında tutulmuştur.

Müzik tiyatrosu teriminin kullanımlarını konu alan ikinci bölümdeyse bu terimle ima edilen tiyatro uygulamalarının genel özellikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. 20. yüzyılda görülen müzikli teatral biçimlerin temelde iki yaklaşımdan beslendiği görüşünden yola çıkılarak yapılan bu araştırmada, müzik tiyatrosunu tanımlama çabaları, bu iki yaklaşım arasındaki farktan beslenerek değerlendirilmiştir. Drama ile tiyatroyu özdeşleştiren ve drama metnini teatral kompozisyonun merkezine koyan birinci yaklaşım ile tiyatro-drama ayrımından yola çıkan ikinci yaklaşım arasındaki fark Hans-Thies Lehmann'ın "postdramatik tiyatro" kavramı temel alınarak yapılmıştır. Buna göre, opera[*] ve müzikal, müzikli "dramatik tiyatronun" en temel biçimleri olarak değerlendirilirken, daha geniş bir anlam taşıyan "müzik tiyatrosu" kavramıyla, bu kategorilerin dışında kalan çağdaş tiyatro uygulamalarının belirtildiği savunulmuştur. Lehmann'ın postdramatik tiyatro tanımıyla da örtüşen bu müzikli çağdaş teatral biçimlerin incelenmesinde, "müzik tiyatrosu" kavramına getirilen tanımlardaki çeşitliliğe koşut olarak ortaya çıkan bir tanımlama zorluğuyla karşılaşılmaktadır. Bu bölümde, müzik tiyatrosu adı altında ele alınan müzikli çağdaş

[*] Müzikli teatral biçimlerden biri olan opera her ne kadar 20. yüzyıla has bir oluşum olmasa da hem halen varlığını sürdürmesinden dolayı hem de oluşan yeni müzikli teatral biçimleri beslemesinden dolayı çağdaş müzikli tiyatro uygulamaları üzerinde etkilidir.

teatral biçimler arasındaki benzerliklerin ortaya çıkarılması yoluyla müzik tiyatrosunun özellikleri araştırılmaktadır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde müzik tiyatrosundan örnekler incelenmektedir. Bu bölümde oyunları incelenen yönetmenler Heiner Goebbels, Paul Koek ve Kirsten Dehlholm'dur. Her üç yönetmenin sahnelemelerinin de Lehmann'ın postdramatik olarak tanımladığı tiyatro yaklaşımıyla benzerlik gösterdiği gözlemlenmektedir. Bu bölümde, kullanılan örneklerin postdramatik tiyatro olma özellikleri ile bu sahnelemelerde müziğin işlevsel ve yapısal özellikleri üzerinde durulmaktadır.

BÖLÜM 1: ÇAĞDAŞ TİYATRODA MÜZİĞİN KULLANIMI

20. yüzyılda ortaya çıkan tiyatro akımları, hem tiyatronun işlevi konusunda hem de sahneleme yöntemi konusunda birbirinden farklı birçok yaklaşım geliştirmiştir. Tiyatroya getirilen yaklaşımların farklılığı, müziğin diğer teatral öğelerle ilişkisi ve tiyatro içindeki işlevi konusunda da birçok yeni görüşün doğmasına sebep olmuştur. Bazı tiyatro uygulamalarında müzik, aksiyonu ve dramatik metni destekleyen ve temel işlevi fon oluşturmak olan ikincil bir öğe olarak kullanılmış, bazılarındaysa hedeflenen teatral etkinin gerçekleştirilmesinde etkin öğelerden biri sayılmıştır. Müziğin sadece fon oluşturmaya ve sahne geçişlerini süslemeye yarayan bir araç olarak görülmediği tiyatro uygulamalarında müzik, tiyatronun hedeflenen işlevi gerçekleştirmesinde etkin rol alan bir öğe olarak değerlendirilmiştir. Bu görüşle oluşturulan teatral kompozisyonlar, gerek yapısal özellikleri bakımından gerekse müziğe yükledikleri işlevler bakımından birbirlerinden farklılık gösterseler de müziğe verdikleri önem bakımından birbirlerine benzemektedirler.

Müziğin fon oluşturmaktan öte bir işleve sahip olduğu çağdaş tiyatro uygulamalarında, üç temel amaç dikkat çeker: yabancılaştırma etkisi yaratmak, kimlik belirtmek ve ritüelistik etki yaratmak. Müziğin bu üç işlevinden ilk ikisi özellikle belli bir tiyatro akımına özgü olarak nitelendirilebilecekken sonuncusu farklı şekillerde adlandırılan tiyatro uygulamalarında görülebilir. Örneğin, yabancılaştırma etkisi yaratma amacıyla müziğin kullanımı, "Epik Tiyatro"da beliren bir yaklaşımdır; müziğin kimlik belirtme amacıyla kullanımıysa postkoloniyel tiyatroda dikkat çeken bir özelliktir. Öte yandan, müziği, ritüelistik etki yaratma amacıyla kullanan tiyatro uygulamaları farklı isimler altında tanımlanabilirler. Tüm bu uygulamalarda müziğe yüklenen işlevler, tiyatronun işlevleri konusundaki görüşlere bağlı olarak belirlenmiştir. Bu nedenle, çağdaş tiyatroda müziğin kullanımını ve işlevlerini incelerken bu işlevleri belirleyen tiyatro akımlarının,

tiyatronun işlevlerine yönelik yaklaşımlarını da incelemek ve bu konuyu aralarındaki ilişkiyi göz önünde bulundurarak ele almak gerekir. Fakat günümüzde müzik ve tiyatro ilişkisi üzerine yapılacak bir araştırmada, müziğin çağdaş tiyatrodaki bu üç temel işlevinin yanı sıra dördüncü bir kullanımından da bahsetmek gerekir. Tiyatro ile drama arasında ayrım yaparak tiyatroyu dramatik olma zorunluluğundan uzaklaştıran bazı çağdaş çalışmalar teatral öğeler arasında, metin merkezli hiyeraraşinin yıkılmasını sağlamıştır. Bu tür bazı tiyatro uygulamalarında müzik sahne dilinin yaratılmasında önemli ve metinden bağımsız bir öğe olarak karşımıza çıkar. Bahsedilen bu uygulamalar, bizi Hans-Thies Lehmann'ın "postdramatik tiyatro" kavramına ve günümüzde opera, müzikal gibi terimlerden farklı bir kullanımı olan "müzik tiyatrosu" kavramına götürmektedir.

1.1. YABANCILAŞTIRMA UNSURU OLARAK MÜZİĞİN KULLANIMI:

Batı tiyatro tarihindeki kimi uygulamalarda müzik sadece arka planı oluşturan bir öğe olarak kullanılmış, kimilerindeyse -opera formunda olduğu gibi- teatral formun en belirgin öğesi olmuştur. Her iki durumda da çoğunlukla seyirciyle duyusal-duygusal iletişimin kurulmasını sağlayan bir öğe olarak önemsenmiş, tiyatrodaki işlevleri de çoğunlukla bu özelliği üzerine belirlenmiştir. Bu işlevler -müziği ister melodramlarda olduğu gibi eğlendirmeye, ister Piscator'un politik tiyatrosunda olduğu gibi siyasal propagandaya yönlendirsin- onun, teatral kompozisyonun diğer öğeleriyle bütünlük ve uyum içinde çalışmasını öngörmüş ve temel olarak sahne ile seyirci arasında duygusal etkiye dayalı bir bağın kurulmasını sağlamıştır. Müziğin diğer teatral öğelerle uyum içinde çalışarak onların duygusal etkilerini arttırmaya ve atmosferi güçlendirmeye yönelik kullanımı, Bertolt Brecht'in, seyircinin duygularından ziyade zihnine hitap etmeyi hedefleyen "Epik Tiyatro"su ile değişir.

Daha önceki tiyatro geleneklerinin çoğunda metni pekiştirme ve ruh durumlarını yaratma/iletme amacıyla kullanılan müzik, epik tiyatroda, yabancılaştırmayı sağlayan bir öğe olarak kullanılır ve bu kullanımı sayesinde seyircide eleştirel bir tavrın oluşturulmasına katkıda bulunur. Yani epik tiyatroda yabancılaştırma amacıyla kullanılan müzik, seyircinin oyuna duygusal katılımını sağlamak için değil, tersine buna engel olmak için çalışır.

Epik tiyatro, tiyatronun toplumsal işleviyle ilgili bir sorgulamadan yola çıkar. Tiyatroya hem öğretici hem de eğlendirici bir kimlik kazandırmaya çalışan Brecht, seyircisinin eleştirel bir tavır geliştirebilmesini ister. İnsanların birbirlerine karşı davranışlarının tarihsel, toplumsal, siyasal koşullara bağımlı olduğu düşüncesinden doğan epik tiyatroda amaç, toplumsal koşulların ve bunlara bağlı olarak gelişen insan davranışlarının değişebilirliğini göstererek seyirciyi başka ihtimaller üzerine düşündürmektir. "İnsan davranışlarının değişebilirliği, insanın kendisinin ise bazı ekonomik-politik koşullara bağımlılığı, ama bu koşulları değiştirme gücüne de sahip bulunduğu sergilenir epik tiyatroda."[5] Bu tür politik bir amaç ile oluşturulan epik tiyatroda tüm teatral öğeler etkin birer politik araca dönüşür; bunu gerçekleştirmenin yolu da "yabancılaştırma"dır.

Yabancılaştırma, Brecht'in eğiticilikle öğreticiliğin birleşimine yönelik estetik anlayışını gerçekleştirmede kullandığı yöntemdir. Brecht bu yöntemle seyircide toplumsal açıdan verimli bir eleştiriyi etkinleştirmeyi hedefler. İşlevi "toplumca etkilenebilir olaylardaki aşinalık damgasını sıyırıp atmak ve onları toplumun müdahalesine açık duruma sokmak"[6] olan yabancılaştırma, özdeşleşme yoluyla seyircide duygusal etki yaratmayı amaçlayan tiyatro yaklaşımlarının karşıtıdır. Seyircinin sahnedeki kişi ve olaylarla özdeşleşmesine engel olmayı hedefleyen epik

[5] Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 1997, s. 133.
[6] Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005, s. 209. Bertolt Brecht, "Tiyatro İçin Küçük Organın", **Sanat Üzerine Yazılar**, çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem, 1990, s. 23.

tiyatroda, seyirci ile sahne arasına mesafe oluşturmaya yönelik bir oyunculuk ve sahneleme yöntemi geliştirir.

Yabancılaştırmayı sağlamak için sahnelemede başvurulan başlıca yöntemlerden biri tarihselleştirmedir. Olayların ve kişilerin tavırlarının tarihsel-toplumsal koşullara bağımlı olduğu görüşünden, yani tarihselleştirme ilkesinden yola çıkan Epik Tiyatroda tarihselleştirmeden aynı zamanda yabancılaştırma amacıyla başvurulan bir yöntem olarak da yararlanılır.

> …Epik tiyatroda seyirci, insanların davranışlarını toplumsal açıdan eleştirme fırsatına kavuşur ve olayın kendisi sahnede tarihsel bir olay niteliğiyle verilir. Yani seyirci, değişik davranışları birbiriyle karşılaştırabilecek durumda tutulur.[7]

Epik Tiyatroda yabancılaştırma etkisi yaratmanın diğer bir yöntemi de "oyundan açıklamaya dolaysız geçiş"tir. Oyun bölümlerinin başında projeksiyonla perdeye yansıtılan belgeler, koronun oyuna müdahalesi ve oyuncuların doğrudan seyircilere yönelmeleri vasıtasıyla seyircinin o bölüm içerisinde geçecek olaylar hakkında önceden haberdar edilmesini sağlayan bu yöntem hem sahnedeki olayların kurgusallığını vurgular, hem atmosferi kırarak özdeşleşmeye engel olur, hem de seyircinin oyunu merak duygusundan uzaklaşarak seyretmesini sağlar.

Yabancılaştırma etkisi yaratmanın bir diğer yöntemi de teatral öğelerin birbirinden ayrılması olarak belirtilebilir. Metin dışındaki teatral öğelerin de tek başlarına değer kazanması gerektiğini düşünen Brecht'e göre -müzik, dekor gibi, oyun metni dışındaki- teatral öğeler hem tek başlarına birer anlatım aracı olmalı hem de birlikte hareket edebilmelidir. Teatral öğelerin birbirini tekrarlamak yerine birbirinden ayrılması yoluyla oyundaki konuya farklı yorumların getirilmesi sağlanır; bu da Brecht'e göre epik tiyatronun amacına uygun bir biçimde, seyircinin farklı bakış

[7] Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 1997, s.133.

açıları geliştirebilmesini sağlayacaktır. Teatral öğelerin birbirinden ayrılması düşüncesi, epik tiyatroda müziğin kullanım biçimini de belirler. Teatral öğeler arasında bu amaç doğrultusunda kurulacak olan yeni ilişki, özellikle opera türünde hem işlevsel hem de biçimsel açıdan köklü bir değişimin temel yöntemlerindendir.

> Epik tiyatro yöntemlerinin operaya girmesi, en başta *operadaki öğelerin köklü biçimde birbirinden ayrılmasını sağlayacaktır.* Müzik, söz ve oyun arasındaki üstünlük çekişmesi … ancak bu öğeler arasında kesin bir ayrıma gidilerek sona erdirilebilir. "Toplu sanat yapıtı" çeşitli sanatların alaşımından başka bir nitelik taşımadığı, yani içerisinde yer alacak çeşitli sanatların birbiriyle "kaynaştırılması" gerektiği süre, bir öğe bir ötekinin yalnız bir replik'i olabilecek, dolayısıyla hepsi aynı ölçüde değerden düşecektir. Kaynaştırma eylemi, kapsamına aldığı seyirciyi de aynı potada eritecek ve *toplu sanat yapıtı*'nın edilgin (pasif) bir parçası durumuna sokacaktır.[8]

Burada amaç "*sanat yapıtındaki dramatik öğelerin birbirinden ayrılması* olup"[9] metin, aksiyon, müzik, dekor gibi öğeleri hem bir arada kullanmak hem de birbirinden bağımsız teatral öğelere dönüştürmek ve bu sayede yabancılaştırma etkisi yaratmaktır. Yabancılaştırma amacıyla kullanılan müziğin diğer öğelerden ayrılarak bağımsız bir öğeye dönüşümü, müzikal kompozisyonun yapısal özellikleri, müziğin oyun metniyle ilişkisi ve sahnelenme şekli olarak üç yönde gözlemlenebilir.

Brecht'in müzikal oyunlarını sahnelemelerine ilişkin verdiği bilgilere göre müziğin sahnelenmesinde en belirgin özelliklerden biri, orkestranın görünür kılınması ve oyun sırasında ışıklandırılarak sahnenin görsel bir parçası olmasıdır. Orkestranın görünmesi, hem oyunsallığı vurgulayarak yabancılaştırma sağlaması açısından hem de müzikal öğenin görselliğe sahip bir öğe durumuna gelmesi açısından önemlidir. Müziğin sahnelenme biçimine ilişkin bir diğer özellik de müzik ile oyunculuk arasındaki ilişkiyle ilgilidir:

---

[8] **A.g.e.** s. 44.
[9] **A.g.e.** s. 142.

> Örneğin, bir oyunda şarkılara yer veriliyorsa, aksiyonun "şarkılara dönüşmesi" önlenecek gibi yapılıyordu bu. Oyundaki kişiler oyunun aksiyonunu hiç aksatmadan şarkı söylüyor değillerdi; tersine aksiyonun akışını doğrudan kesintiye uğratıyor, sahnede şarkı söyleyeceklerini gösteren bir konumda dikiliyor, şarkılarını ortadaki duruma tümüyle uymayacak biçimde seyircilere sunuyorlardı; ayrıca söz konusu müzikal gösterileri gerçekleştirirken, seçilmiş birkaçı dışında oynadıkları kişilerin tüm karakter özelliklerini sıyırıp atıyorlardı üzerlerinden. Melodram havası esen bölümlerde müzik, oyuncuların alabildiğine bir ciddilikle sergiledikleri kimi olaylardaki kofluk ve şematizmi seyircilerin ele geçirebilmesini sağlıyordu. Ve yine müzik düpedüz gerçekçi bir üslupla oynanan sahnelerdeki kimi yerleri genelleştirebiliyor, tipik ya da tarihsel önem taşıyan yerler olarak bunları seyircilere buyur ediyordu.[10]

Epik tiyatroda yabancılaştırma amacıyla kullanılan müziğin yapısal özellikleri, metin ve oyunculuk gibi diğer teatral öğelerle ilişkili olarak gelişmiştir. Müziğin diğer teatral öğelerle ilişkisi de zıtlıklar yaratma üzerine kuruludur. Örneğin "oyuncuların müzik tarafından sağlanan ruhsal atmosfere karşıt doğrultuda oynayabilmesi"[11] hedeflenerek müzik ile oyunculuk arasında zıtlığa dayalı bir ilişki kurulmaya çalışılmıştır. Şarkıların gösterdiği duygusal yaklaşımlarla oyunculuğun gösterdiği duygusal yaklaşımlar birbirine zıt olarak kurulur. Brecht'in "gestus müziği" olarak adlandırdığı bu müzik, "oyuncunun kimi temel toplumsal gestus'ları[*] oyunlaştırmasına fırsat veren bir müziktir."[12] Bu amaçla her bölüm için ayrı ayrı bestelenen şarkıların hepsinde farklı bir duyguya yönelik tavır söz konusudur. *Üç Kuruşluk Opera* örneğinde olduğu gibi, oyunlarda kullanılan müzik parçaları düşünsel ve ahlaksal niteliktedir; Brecht'in "öğretici şarkılar" olarak tanımladığı bu şarkılarda topluma karşı eleştiriler dile getirilir. "Başkalarının kirli çamaşırlarını ortaya döken bir kimse, bir provokatör, bir muhbir rolünü" oynayan bu şarkılar,

---

[10] **A.g.e.** s. 149.
[11] **A.g.e.** s. 139.
[*] Gestus, "bir ya da birden çok kişinin, bir ya da birden çok kişiyi hedef alan jestlerinden, mimiklerinden ve genellikle sözlerinden oluşan bir bütündür." – Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005, s. 218, B.Brecht, "Gestus Üzerine", **Oyunculuk Sanatı ve Dekor**, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Say, 1982, s. 32.
[12] **A.g.e.** s. 134.

öğreticilik yanını güçlendirmek amacıyla "duygusal bir davranışa" da başvurur.[13] Bu sayede, hem etkili hem de kolay anlaşılır olması öngörülen müziğin, eğlendiricilik ve öğreticilik işlevlerini bir arada yerine getirmesi hedeflenir. Şarkıların bu ikili özelliği, şarkı metinleriyle müzik arasındaki karşıtlığa veya şarkıların duygusal atmosferiyle oyunun genel atmosferi arasındaki karşıtlığa dayanır. Şarkı sözleri dramatik metnin bir devamı olmadığı gibi, kimi zaman dramatik metne karşıt, kimi zamansa dramatik metindeki olay akışıyla ilgisiz metinlerdir. Bu sayede -hem dramatik akışı bozması nedeniyle hem de oyun atmosferine karşıt yapısı nedeniyle- oyun metnine karşı bir tavır takınmış olur; böylece oyun ile seyirci arasına girer. Brecht, yabancılaştırma amacıyla kullandığı müzik öğesinin dramatik operadakinden farkını aşağıdaki tabloyla özetler:

Dramatik Opera'da Müzik	***Epik Opera'da Müzik***
Olayları seyirciye sunar.	Seyirciyle olaylar arasına girer.
Metni pekiştirir.	Metni yorumlar.
Metni oluşturur.	Metni varsayar.
Metni süsler.	Metne karşı bir tavır takınır.
Ruh durumlarını anlatır.	Davranışları verir. [14]

Epik tiyatroda müziğin yabancılaştırma amacıyla kullanımı, Brecht'in operaya ve tiyatroda müziğin kullanımına karşı eleştirisiyle ilişkilidir. Operanın sadece eğlenceye yönelik olduğu eleştirisinde bulunan Brecht, müziğin sadece duygularla ilgili bir iletişim aracı olarak görülmesine karşıdır. "Epik Opera" uygulaması hem tiyatronun hem de müziğin toplumsal işlevlerine dair getirdiği bu eleştiriden doğar.

[13] **A.g.e.** s. 132.
[14] **A.g.e.** s. 45.

> Çağdaş müziğin büyük bir bölümü içe dönük (introspektiv) nitelik taşıyor, öznel ruh durumlarının sergilenmesinden oluşuyordu. Emosyonel bakımdan dinleyiciyi hemen sarıp sarmalayarak onu kendi dünyasına çekip aldığı için, ilgili ruh durumlarının kendileri üzerinde ne ussal, ne duygusal bir yargıda bulunulmasına izin vermekteydi.[15]

Brecht'e göre "seyirciler duygusal yanlarından yakalandıkları öğrenme yetenekleri azalmaktaydı."[16] Bu nedenle eğlendirme ve öğretme işlevleri yüklenen tiyatrodaki öğelerin görevi, yabancılaştırma etkisi yaratarak duygulara dayalı bir özdeşleşmeye engel olmaktır.

> …Müziğin böyle bir tiyatrodaki işlevi ise, seyircilerin "cezbe" (trans) durumuna geçmesini önlemekti. Müzik seyirciye iletilmeye çalışılan etkileri güçlendirici rol oynamıyor, tersine bu iletilmeye çalışılan etkilere karşı çıkıyor ya da onları şu ya da bu yönde kanalize ediyordu.[17]

Fakat bütün bunlar, müziğin seyircide hiçbir duygusal etki yaratmadığı anlamına gelmez. Duyguların da sınıfsal temele dayandığını ve insanların tümüne özgü olmadığını söyleyen Brecht, müziğin duygusal etkisinden de yabancılaştırma amacıyla faydalanır. Müzik, oyunda oluşturulan genel atmosfere karşıt bir özellik taşır; müzik yoluyla kasten atmosfer yaratıldığında bile bu atmosferin kendisi yabancılaştırılır. Dolayısıyla Epik Tiyatroda müzik ile yaratılan duygular da yabancılaştırma etkisine hizmet eder.

Sonuç olarak Epik Tiyatro müziğe yabancılaştırma işlevi yükleyerek onun seyirciyle ilişkisini duygusal etkiye dayalı olmaktan çıkarmıştır. Epik Tiyatroda müzik seyirci ile sahne arasında duygusal iletişim sağlayan bir araç olarak kullanılmaz; aksine yabancılaştırma etkisi sayesinde seyirci ile sahne arasına duygusal mesafenin

---

[15] **A.g.e.** s. 145.
[16] **A.g.e.** s. 78.
[17] **A.g.e.** s. 149.

konmasını sağlar. Böylece, ruh durumunu güçlendirmek yerine eleştirel tavrın oluşumuna katkıda bulunan bir öğeye dönüşür. Bu onun, uygulamada diğer teatral öğelerden bağımsız bir nitelik kazanmasını sağlar. Yani epik tiyatroda yabancılaştırma amacıyla kullanılan müzik, oyun metnini tekrarlamaz, diğer teatral öğelerle uyum ve bütünlük içinde olmaya çalışmaz; aksine, oyun metnine ve oyunun geneline karşıt bir dil oluşturur. Bu işlevi sayesinde müzik, eğlendirme ve öğretme işlevlerinin her ikisini birden gerçekleştiren siyasal bir tiyatronun oluşumunda önemli bir yer edinir. Başka bir deyişle yabancılaştırma amacıyla kullanılan müzik, epik tiyatronun -hedeflenen işlevini yerine getirebilmesinde- etkin bir öğesidir.

1.2. KİMLİK BELİRTECİ OLARAK MÜZİĞİN KULLANIMI:

Belli bir siyasal tutumdan yola çıkan ve öğreticilik işlevine sahip olması öngörülen tiyatro yaklaşımlarından biri de "Postkoloniyel Tiyatro"dur. Seyircisinde toplumsal-siyasal bir bilinç yaratma amacı nedeniyle postkoloniyel tiyatro, tiyatronun toplumsal işlevine dair yaklaşımıyla epik tiyatro ile koşutluk gösterir. Fakat öğreticilik işlevi yüklediği bu tiyatro düşüncesini gerçekleştirmek için başvurduğu yöntem epik tiyatrodakinden farklıdır. Epik tiyatroda olduğu gibi postkoloniyel tiyatroda da müzik, tiyatronun hedeflenen işlevini gerçekleştirmesinde önemli bir öğedir; fakat uygulamadaki yöntemler arasındaki fark, bu iki tiyatro biçiminde müziğe farklı işlevler yüklenmesine neden olur. Postkoloniyel tiyatroda müzik, yerli halkın kimliğini gösteren bir öğe olarak yer alır. Bu uygulamada müziğin tiyatroya katkısı, yerel kültürün sahneye taşınmasını -dolayısıyla sürdürülmesini- sağlamak ve yerli seyircilerde komünal bir birlik duygusunun oluşumuna katkıda bulunmaktır.

"Postkoloniyel tiyatro" terimi, sömürgeciliğin baskısını dolaylı ya da dolaysız olarak yaşamış olan -Yeni Zelanda, Avustralya, İrlanda, Kanada, Hindistan, bazı Afrika

ülkeleri, Güney-Doğu Asya'nın bazı bölgeleri ile Karayipler gibi- bölgelerde karşılaşılan ve sömürgeciliğin kültürel dayatmalarına karşı çıkış niteliği taşıyan siyasal bir tiyatro anlayışını ima eder. Bu bölgelerde sömürgecilik deneyiminin ardından başlayan bir kültür ve kimlik sorgulamasının ürünü olarak tanımlanabilecek olan postkoloniyel tiyatro, yerel kültürün yeniden canlandırılması yoluyla sömürgeciliğin kültürel dayatmalarına karşı bir tepkinin sahnesel anlatım yollarını arar. Dolayısıyla, özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinde şekillenen postkoloniyel tiyatronun tanımı, biçimsel özellikleriyle belirlenen bir tiyatro yaklaşımını açıklamaktan ziyade, içinde belirli bir siyasal tutumun sergilendiği teatral biçimler arasındaki ortaklığa dayanır.

Biçimsel özellikleri açısından değişiklik gösteren postkoloniyel tiyatro uygulamalarında başvurulan en belirgin ortak yöntem, yerlilerin gösterimsel, müzikal geleneklerinin ve ritüellerinin, batı tiyatro gelenekleriyle birleşimi vasıtasıyla "melez" (hybrid) yapıların oluşturulmasıdır. Postkoloniyel söylemle kurulan bu melez oluşumda müzik, bir kimlik belirteci gibidir; bu özelliği ile hem sözlü geleneklerin yeniden canlandırılmasını -veya devamını- ve yerli kültüre ait estetik değerlerin sahneye taşınmasını, hem de izleyiciler arasında komünal birliğin kurulmasını sağlayan bir öğe olma özelliği gösterir.

Helen Gilbert ve Joanne Tompkins'in *Postcolonial Drama* adlı kitaplarında anlattığı gibi, sömürgecilik sonrasında birbirinden farklı kültürlerde görülen postkoloniyel tiyatro örneklerindeki ortak amaç, batı toplumlarının düşüncelerinin temeli olan "ikili karşıtlıklar"ın ("binary oppositions") -"biz" ve "onlar", "birinci dünya" ve "üçüncü dünya", "sömürgeci" ve "sömürge" arasında- yarattığı adaletsiz güç ilişkilerine tiyatro yoluyla karşı çıkmak ve sömürgeleştirilmiş ülkelerde sömürgeci ülkeler tarafından dayatılan kültürel normlara karşı yerli kültürlerin devamını savunmaktır. Gilbert ve Tompkins'e göre postkoloniyel tiyatro özetle, batılı uygarlıklar tarafından yüzyıllar boyunca "ötekileştirilmiş" ve sömürgeleştirmenin bir boyutu olan kültürel sömürüye maruz kalmış toplumların, kendileri adına konuşması anlamına gelir.

Sömürgeci devletlerin, sömürgeleştirdikleri toplumları "öteki" olarak tanımlanması, Edward Said'in "şarkiyatçılık" ("orientalism") olarak tanımladığı tutumla ilgidir.* "Şarkiyat, 'Şark' ile (çoğu zaman) 'Garp' arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünce biçemidir" ve "Doğu ile Batı arasındaki temel ayrımı başlangıç noktası saymıştır."[18]

Şarkiyatçı söylem, Batı'nın hem "ötekileştirdiği" uygarlıkları hem de kendisini tanımlaması için dayanak noktası olmuştur ve bu söylem, Said'in de belirttiği gibi "dışsallaştırma"ya dayanır.[19] Bu dışsallaştırma sonucunda "çerçevelenen" "öteki", şarkiyatçı tarafından tanımlanır ve "temsil edilir".

> Şark hakkında yazan herkes, kendini Şark karşısında bir yerde konumlandırmak zorundadır; yazarın metnine tercüme edildiğinde, bu yer, benimsenen anlatı biçimini, kurulan yapı çeşidini, metne yayılan imge, izlek, motif türlerini içerir-tüm bunlar, ölçüle biçile tasarlanmış okura seslenme, Şark'ı çerçeveleme, son olarak da Şark'ı temsil etme ya da onun adına konuşma biçimlerini oluşturur. [20]

Postkoloniyel tiyatro ise tam da bu "temsil" edilişe karşı bir tepkidir; sömürgeleştirilmiş yerli halkların kendileri adına konuşması, yani dışsal bir söylemin nesnesi olma durumundan kendine ait bir söyleminin öznesi olma durumuna geçmesi demektir.

Sömürgecilik yalnızca siyasal ve askeri bir iktidar yoluyla geçekleştirilmez; dil, eğitim, sanat, din gibi kültürel öğelerin kullanımı da toplum üzerinde egemenlik

---

* Edward Said'e göre şarkiyatçılık sömürgecilikten çok daha önce var olmuştur; ona göre şarkiyatçılığın tarihi 14. yüzyılın başlarına kadar uzanır. . Edward Said, **Şarkiyatçılık: Batının Şark Anlayışları**. çev. Berna Ülner. 4.bs. İstanbul: Metis Yayınları, Mayıs 2004, s. 59.

[18] Edward Said, **Şarkiyatçılık: Batının Şark Anlayışları**. çev. Berna Ülner. 4.bs. İstanbul: Metis Yayınları, Mayıs 2004, s. 12.

[19] **A.g.e.** s. 30.

[20] **A.g.e.** s. 29-30.

kurulması açısından önemlidir.[21] Dolayısıyla "sömürgecilik" devletler ve toplumlar arasında yalnızca siyasal bir ilişki biçimi olarak kalmaz; aynı zamanda sömürgecinin, söylemini geliştirip güçlendirmesini sağlayan kültür politikalarını da kapsar. Sömürgeci ülkelerin, yerli halklar üzerinde egemenlik kurmak amacıyla geliştirdiği kültür politikalarında -Gilbert ve Tompkins'in üzerinde durduğu- iki yöntem dikkat çeker: Bunlardan birincisi, yerli halkın kendi kültürüyle bağını koparmasını sağlamak, ikincisiyse yerli kültürün öğelerini bağlamlarından kopartarak kendi söylemlerine katmaktır.

Sömürgeci tarafından kullanılan şarkiyatçı söyleme karşıt olarak oluşturulan "postkoloniyel söylem", Batı'nın, sömürgeleştirdiği toplumlar üzerinde otorite kurma amacıyla "ırksal öteki"nin kültürel öğelerini kullandığı görüşünden yola çıkar; batının bunu gerçekleştirme yolu olarak da kültürlerarasılık söylemini kullandığı düşüncesini savunur. Bu eleştirel yaklaşım, sanatsal üretimde kültürlerarasılığa hem yöntemi hem de işlevi açısından getirilen bir sorgu niteliği taşır. Başka bir deyişle postkoloniyel tiyatro, tiyatroda kültürlerarasılığın paradigmalarını sorgular ve böylece çağdaş tiyatro geleneklerinin birçoğuyla toptan bir hesaplaşma niteliği kazanır. Bunu yaparken kendisi de yöntem olarak kültürlerarasılıktan yararlanır.

Araştırmacıların sıkça tartıştığı bir konu olan kültürlerarasılığa, birbirinden farklı yaklaşımlar sergilenmiştir. Bazı araştırmacılara göre, kültürlerarasılık ile Avrupa-dışı kültürlerin teatral ve müzikal gelenekleri öz bağlamlarından kopartılıp tarihsel-kültürel değerlerinden uzaklaştırılmaktadır. Örneğin Mead Hunter, müzik tiyatrosunda kültürlerarasılığın bilinçli bir proje olarak şarkiyatçı bir yaklaşımla sürdürüldüğünü söyler[22] ve bunun tarihinin operayla başladığını düşünür. Hunter'a göre, değişik müzik tarzlarının, kültürlerin ve bakış açılarının sentezine yönelik bu çalışmalar her ne kadar ulusal sınırları aşmak gibi iyi bir niyetle başlamış olsa da

[21] Helen Gilbert ve Joanne Tompkins, **Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics**. London: Routledge, 1996, s. 2.
[22] Mead Hunter, "Interculturalism and American Music", **Interculturalism and Performance**. ed. Bonnie Marranca ve Gautam Dasgupta, New York: PAJ Publications, 1991, s. 291-297.

sonuçta küreselleşme söylemiyle kültürlerin sömürüsüne varmıştır.[*] Hunter'ın bu görüşleri postkoloniyel söylemin kültürlerarasılığa yaklaşımıyla koşutluk gösterir. Gilbert ve Tompkins de kültürlerarasılık söyleminin bilinçli bir proje olarak sürdürüldüğünü ve batılı olmayan kültürlerin teatral ve müzikal geleneklerinin sömürüsü amacıyla kullanıldığını savunur. Victor Turner, Eugenio Barba ve Richard Schechner gibi, tiyatroda -antropoloji veya uygulama alanında- kültürlerarasılık üzerine çalışan kişilerin, değişik kültürlerin tiyatro biçimlerini ve ritüellerini incelerken kültürler arasındaki farklılıkları görmezden gelerek sadece benzerlikler üzerinde durmasını eleştiren Gilbert ve Tompkins'e göre bu tutum, yerel kültürün kendine özgülüğünü silerek onu batıya ait bağlamlarda kullanılacak bir malzeme haline getirir[23]. Başka bir deyişle, Batı'nın "egzotik" olarak tanımladığı "öteki"yi, tarih-dışı ve kültür-dışı bir sentezin parçası haline getiren kültürlerarasılık söylemi[24], "egzotik" olanı bünyesine alma eğilimindedir. Yerel kültüre ait öğelerin öz bağlamlarından koparılıp şarkiyatçı söyleme hizmet edecek biçimde yeniden kodlanmasına yönelik bu yöntem, "öteki"nin kendi kimliğinden kopmasıyla sonuçlanarak sömürgecinin kültür politikasını destekler. Bu nedenle sömürgecinin söylemine karşıt bir söylemin, yerelliğin ve yerel kültürün savunulmasıyla oluşturulabileceği savunulabilir. Bu görüşü destekleyen postkoloniyel tiyatronun yöntemi de yine kültürlerarasılığın kullanımıdır; postkoloniyel tiyatro, bir yandan kültürlerarasılığın şarkiyatçı yaklaşımla kullanımına karşı uyarırken öte yandan kendisi de kültürlerarası bir nitelik taşır. Hunter da Afrika gibi batı dışı ülkelerde hem müzik hem de tiyatro alanında yapılan kültürlerarası çalışmaların, eleştirel bir bakış sağlama gücü olduğunu belirtir.[25] Onun kültürlerarasılıkla ilgili bu düşüncesi, postkoloniyel tiyatroda kültürlerarasılığın kullanımıyla örtüşür: postkoloniyel tiyatroda kültürlerarasılık batının çerçevelerini kırma amacıyla kullanılır.

---

[*] Bonnie Marranca ise "Thinking About Interculturalism" adlı makalesinde, batıda kültürlerarasılığın her zaman şarkiyatçı bir yaklaşımla ele alınmadığını belirtir ve bunu gerçekleştiren bir yönetmen olarak Brecht'i örnek gösterir. Ona göre Brecht, Doğu geleneklerini, "Doğululuk" imgesi yaratmak amacıyla kullanmamıştır. . Bonnie Marranca ve Gautam Dasgupta (ed.) s.14.

[23] Helen Gilbert ve Joanne Tompkins, **a.g.e.** s. 9.

[24] Helen Gilbert ve Joanne Tompkins, **a.g.e.** s. 10.

[25] Mead Hunter, **a.e.** s.295-296.

Gilbert ve Tompkins'e göre, kültürlerarasılığı kültür politikalarının bir yöntemi olarak kullanan sömürgecinin tavrı, kültürel ve ırksal farklılıkları görmezden gelmeye yöneliktir; bu nedenle postkoloniyel tiyatro, farklılıkları görmezden gelmek yerine, onların üzerine gitmelidir. Ancak kimlikler arasındaki farklılıkların vurgulanması ve yerel kültürün korunması ile sömürgeci söyleme karşı durulabilir. Dolayısıyla postkoloniyel söylem, yöntem olarak "ikili karşıtlıklar"ın silinmesine dayanan bir çaba içermemeli; aksine -onların bilinçli bir şekilde sonradan yapılandırılmış tarihsel ve ideolojik oluşumlar olduğunu göstermek adına- bu ikili karşıtlıkların üzerine gitmelidir.[26]

Postkoloniyel tiyatroda müziğin kullanımı, yerel kültüre ait ritüellerin tiyatro içerisindeki kullanımıyla ortak özellikler taşır. Kültürlerarası tiyatro çalışmalarının hem batıdaki örneklerinde hem de postkoloniyel tiyatro içindeki örneklerinde, ritüellerin kullanımı sıkça karşılaşılan bir özelliktir. Fakat ritüelin, batı tiyatro uygulamalarındaki kullanımıyla postkoloniyel tiyatrodaki kullanımı birbirinden farklıdır. Batıda karşılaşılan ritüel tiyatro uygulamalarının çoğunlukla, ritüellerin tüm kültürlerde ortak özellikler taşıdığı görüşünden hareketle oluşturulduğu dikkat çeker. Postkoloniyel tiyatro ise ritüel ile tiyatronun özdeş olmadığını savunur ve tüm kültürlerde ortak olmadıklarını vurgular.

Postkoloniyel tiyatronun ritüeli tiyatroda kullanmasının altındaki hedef, yerli toplumlara sömürgecilikle dayatılmış olan batı tiyatro biçimlerinin[27] yerel gelenekler tarafından değişime uğratılmasıdır. Yerel kültüre ait ritüel öğelerin batıya has tiyatro gelenekleriyle birleşimi, geleneksel değerlerin tiyatroya taşınması ve yerel gösterim türlerinin batı etkisinden kurtarılması olarak yorumlanabilir.[28] Ayrıca, ritüellerin tiyatroda postkoloniyel bağlamda kullanılması, mimesis kavramına dayanan Aristotelesçi batı tiyatrosuna karşı bir sorgulama niteliği taşır.[29] Dolayısıyla

[26] Helen Gilbert ve Joanne Tompkins, **a.g.e.** s. 205-206.
[27] **A.g.e.** s. 53.
[28] **A.g.e.** s. 63.
[29] **A.g.e.** s. 56.

postkoloniyel bağlamda oluşturulan ritüel tiyatro, yerel kültürün tiyatroda yer alması amacını taşır[30], kullandığı yöntem ise yine kültürlerarasılıktır.

Batının, sömürgeleştirdiği toplumlar üzerindeki kültür politikalarını uygulama yöntemlerinden diğeriyse yerli halkların kendi kültürleriyle bağının kopartılmasıdır. Bunun en somut örneği yerli dilin yasaklanmasıdır. Bunun Kanada ve Avustralya'daki örneklerinin birçok yerli dilin kaybına yol açtığını belirten Gilbert ve Tompkins, bu yöntemin, yerli isimlerin ve gitgide sözlü geleneklerin tümüyle ilişkinin yok olmasıyla sonuçlandığını belirtir. "İnsanların kendi dillerini konuşmalarını yasaklamak, bir kültürün yıkımındaki ilk adımdır" diyen Gilbert ve Tompkins, dilin, koloniyel otoritenin en önemli araçlarından biri olduğunu belirtir.[31] Gilbert ve Tompkins, yerli dilin kullanımını yasaklayan sömürgeci ülkelerin, kendi dillerini yerli halklara dayattığını gösteren örnekler verirler. Onlara göre bunun amacı, yerel söylencelerin ve inançların yaşatılmasını engellemek ve bu sayede yerlilerin kendi kültürleriyle bağını kopartmaktır. Özetle, dil kültürün yaşatılmasını sağlayan/önleyen siyasal bir araçtır. Bir ulusun dili, o ulusun toplumsal, ekonomik ve siyasal söylemlerinin tabanı olan bir değerler sistemidir. Sömürgeleştirilmiş bir yerde mekan ve insan isimlerini sömürgeci dille değiştirmek, orada yaşayan yerlilerin kimliğini ve dolayısıyla tarihi ve "gerçekliği" değiştirmektir. Bu değişim yerlinin kendi öz kimliğinin yadsınmasına ve onun "öteki" olarak tanımlanmasına hizmet eder.[32]

Dili hem yazılı hem de sözlü olarak kullanması nedeniyle postkoloniyel tiyatro, sömürgeciliğin dilsel dayatmasına karşı en büyük direncin gösterildiği alanlardan biridir.[33] Bu nedenle dilin hem yazılı hem de sözlü biçimlerdeki kullanımına önem verilir. Oyun metninin yazımında iki farklı yöntem kullanılır: Kimi postkoloniyel yazarlar koloniyel dilin kullanımından tamamen kaçınırken kimi yazarlar, yerli dili

[30] **A.g.e.** s. 78.
[31] **A.g.e.** s. 164.
[32] **A.g.e.** s. 165.
[33] **A.g.e.** s. 166.

sömürgecinin diline eklemleyerek koloniyel dili bozma yöntemini tercih eder.[34] Dilin sözlü kullanımında dikkat çeken yöntemlerden bazılarıysa, yerli dilin kullanımı, sessizliğe başvurulması ve koloniyel dilin telaffuzunda kasten "yanlışlık" yapılmasıdır.

Postkoloniyel tiyatroda müziğin kullanımı, hem müziğe yüklediği anlam açısından hem de müzikal kompozisyonların biçimsel özellikleri açısından, dilin kullanımıyla koşutluk gösterir. Postkoloniyel tiyatro için müzik, hem duygusal etki gücüne sahip bir araç olarak hem de kültürel mirasın taşıyıcısı olarak önem kazanır. Müziğin kullanım yöntemlerinden biri de -dil kullanımında olduğu gibi- melezleştirmedir; *Postcolonial Drama*'da da yalnızca yerliye ait geleneksel müziğinin ve şarkılarının değiştirilmeden kullanıldığı örneklerin yanı sıra, yeni ve eski müzikal biçimlerin harmanlanmasıyla yeni türetilen müzikal biçimlerin kullanıldığı örneklere rastlanır.

Postkoloniyel tiyatro için müzik, sözlü geleneklerle ve ritüellerle ilişkinin kurulmasını sağlayan bir öğedir; dolayısıyla yerel kültürün, tiyatro içindeki varlığını sağlama özelliği taşır. Bu özelliğiyle müzik -Gilbert ve Tompkins'in yorumuyla- yerel kültürün kendine özgülüğünü zedeleyen kültürlerarasılık söylemine karşıt bir üslubun geliştirilmesine katkıda bulunur. Kültürlerarasılık söylemine karşı Gilbert ve Tompkins ile aynı yaklaşımı paylaşan Mead Hunter da *Interculturalism and American Music* adlı makalesinde, batı müziği ile Afrika müziği arasında yaptığı karşılaştırmada, yerli müziğin tiyatroda kullanımının kültürel geleneklerle bağlantının sağlanması açısından önemini vurgular. Ayrıca Hunter, müziğin batı kültürlerindeki ve Afrika kültürlerindeki konumlarını karşılaştırırken batı müziğinin matematikselleştirilmesinden söz eder ve bunun temelinin Antik Yunan'a dayandığını belirtir. Ahmet Say'ın *Müzik Tarihi'*nde anlattıkları da bu görüşü destekler niteliktedir. "Sesin titreşimlerden oluştuğunu"[35] bulan Antik Yunanlılar, müziği bilimsellik içinde irdelemiştir. Bunun sonucu olarak giderek karmaşıklaşan

[34] **A.g.e.** s. 170.
[35] Ahmet Say, **Müzik Tarihi**. 3.bs. Ankara: Müzik Ansiklopesidi Yayınları, 1997, s. 48.

ve yapısallaşan batı müziği, ritüel bağlamı içindeki kullanımından ayrı olarak da varlığını sürdüren bağımsız bir sanata dönüşmüştür. Müziği ele alma tarzı açısından Afrika ise, Hunter'ın da belirttiği gibi, batıdan farklıdır; Afrika'da müzik, bir arada olduğu diğer alanlardan kopmamıştır.[36] Bu özellikleri nedeniyle teatral performans içinde görsel öğelerle bir arada kullanılan yerli müziği, onu "tarih-dışı" ("ahistorical") bir öğeye dönüştüren kültürlerarasılığın tutumuna karşı direnç gösterme gücüne sahiptir.[37]

Müziğin, yabancı tiyatro biçimlerini yerlileştirmede önemli bir araç olduğunu vurgulayan Gilbert ve Tompkins'in postkoloniyel tiyatro araştırması, müziğin yerli izleyiciler arasında bir birliğin ve kimlik bilincinin oluşumuna katkıda bulunduğunu gösterir. Postkoloniyel tiyatroda müziğin bu yöndeki kullanımı, sömürgeci söylemin geçerliliğini sorgulatma özelliği sayesinde, izleyiciyi bilinçlendirme görevi üstlenir. Gilbert ve Tompkins'e göre, bu özelliği ile postkoloniyel tiyatroda müziğin kullanımı, "Brechtvari" bir özellik taşır.[38] Irk ayrımına dayalı sömürgeci sisteme karşı duruşu destekleyen bir öğe olarak müziğe yüklenen görev, yerli topluluk içinde kimlik bilincini uyandırmak ve batının kültürel söylemine tiyatro vasıtasıyla karşı duruşun oluşumuna katkıda bulunmaktır. Dolayısıyla postkoloniyel tiyatroda müzik, siyasal bilinçliliği sağlamak amacıyla kullanılan bir öğedir; tiyatronun izleyicisini bilinçlendirmeye ve eğitmeye yönelik hedeflerine hizmet eder ve bu yönüyle epik tiyatro ile benzerlik gösterir. Gilbert ve Tompkins postkoloniyel tiyatroda müzik kullanımının, sadece Brecht'in epik tiyatrosu ile arasındaki ortaklığına değinmiştir. Oysa seyirciyi bilinçlendirme amacındaki postkoloniyel tiyatronun müzik kullanımında tercih ettiği yöntem, onun, izleyicisiyle kurmaya çalıştığı iletişim biçiminin daha çok Erwin Piscator'un "Politik Tiyatro"sundakiyle benzerlik taşıdığını gösterir.

[36] Mead Hunter, **a.e.** s. 291.
[37] Mead Hunter, **a.e.** s. 295.
[38] Helen Gilbert ve Joanne Tompkins, **a.g.e.** s. 196.

Piscator'un politik tiyatro çalışmaları, "Proletarya Tiyatrosu" kurmak amacıyla başlar ve zaman içinde geliştirdiği "Politik Tiyatro" düşüncesi en başından itibarem "tiyatronun sınıfsal ayrılıklar ve siyasi dönüşümlerde etkin bir taraf olmasını içeren sanatsal politik bir amaç"[39] güder. Bu çalışmalarda tiyatronun hedeflediği seyirci kitlesi işçi sınıfıdır. Postkoloniyel tiyatronun da belli bir hedef kitlesi vardır. Postkoloniyel tiyatroda teatral araçlara yönelik olarak -kullanacak dilin seçimi, oyun metinlerinin konusu, ritüellerin, yerli oyuncuların ve yerli müziğin kullanımı gibi- yapılan tüm seçimler, hedeflediği seyirci kitlesinin yerli halk olduğunu gösterir. Postkoloniyel tiyatro, seyirciyle kurmayı hedeflediği iletişim biçimi nedeniyle de politik tiyatroyla benzerlik taşır. Amacı, tiyatroya eğitici, propagandaya yönelik bir araç olma niteliği kazandırmak olan politik tiyatro, "(s)eyircinin, amaçlanan siyasal görüşe katılması için sahne ile bütünleşmesi"[40] yöntemini benimser. Aynı amaç postkoloniyel tiyatroda da dikkat çeker. Dolayısıyla, izleyiciyle bütünleşme düşüncesi nedeniyle postkoloniyel tiyatro, Brecht'in yabancılaştırma yoluyla sahne ile seyirci arasına mesafe konmasını öngören epik tiyatrosundan daha çok, Piscator'un politik tiyatrosuyla koşutluk gösterir. Nitekim postkoloniyel tiyatroda müziğin kullanımı da epik tiyatrodan farklıdır. Irk ayrımına dayanan sömürgeci söyleme karşıt bir söylem oluşturan bu siyasal tiyatro içinde müzik-epik tiyatroda olduğu gibi- tiyatronun öğretici nitelik kazanmasını sağlar; fakat bunun için başvurduğu yöntem yabancılaştırma değildir. Aksine, müzik seyirci ile sahne arasında bütünlük sağlayan öğelerden biridir. *Postcolonial Drama*'da karşılaşılan örneklerde, seyircilerin oyuncularla birlikte şarkıları söyleyerek oyuna dahil edildiği görülür.[41] Bu örnekler de postkoloniyel tiyatronun seyircisi üzerinde yaratmak istediği etkinin Piscator'un politik tiyatrosuyla benzerlik taşıdığı ve müziğin, topluluk içinde bütünlük yaratma amacıyla kullanıldığı görüşünü destekler. Sonuç olarak, postkoloniyel tiyatro, siyasal bir hedefe sahiptir. Ulusal kimliği yeniden

[39] Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005, s. 193.
[40] Sevda Şener, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 3.bs. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Eylül 2003, s. 263.
[41] Helen Gilbert ve Joanne Tompkins, **a.g.e.** s. 197.

canlandırması, topluluk bilinci oluşturması ve toplumsal birlik duygusu yaratma hedefi olan postkoloniyel tiyatroda, müziğin hem kültürel geçmişi hatırlatma hem de duygusal etki yaratma gücünden faydalanılır.

Kısaca özetlersek; postkoloniyel tiyatro, sömürgeciliğin kültür politikalarına karşı bir tepki niteliğinde olan postkoloniyel söylemin ürünüdür. Bu söyleme göre sömürgecilik, kendi dillerinden ve kültürlerinden koparılan yerli halkları sessizleştirmiş ve yalnızca onu yorumlamakla yetinmeyip ona nasıl konuşacağını öğretme, hatta onun adına konuşma hakkını kendinde görmüştür. Buna karşıt olarak postkoloniyel tiyatro, koloniyel tarihe ait edebiyatta, müzikte, tiyatroda "çerçevelenerek" "ötekileştirilen" yerlilerin kendi kültürlerine ait öğelerinin, kendileri adına konuşmak amacıyla kullanımını destekler. Siyasal bir niteliği olduğu görülen postkoloniyel tiyatro, birbirinden farklı müzik ve tiyatro biçimlerini bir arada kullanır. Farklı dillerin, farklı teatral ve müzikal yapıların melezleştirilmesi yönteminden yararlanması nedeniyle, kültürlerarası bir özelliğe sahiptir. Örneğin, yerli toplulukların ritüellerinin yanı sıra batı tiyatro biçimlerini kullanır; epik tiyatro ve politik tiyatro gibi kendinden önceki ve batıya ait tiyatro geleneklerinin de etkisini taşır. Fakat postkoloniyel tiyatro kültürlerarasılığı batı tiyatrosundan farklı bir şekilde ele alır. Batı tiyatrosundaki "kültürlerarasılık söylemi"nin, batı tarafından "egzotik" olarak nitelendirilen kültürlerin öğelerini, gerçek kültürel ve tarihsel bağlamlarından ayırmaya yönelik olduğu eleştirisini taşıyan postkoloniyel tiyatronun kültürlerarasılığa başvurmasındaki amaç, yerel kültürlere ait öğelerin, varlıklarını sürdürmesini ve komünal birlik duygusunun oluşumuna katkıda bulunmasını sağlamaktır. Böylece postkoloniyel tiyatro, batının kültürlerarasılık söylemini tersine çevirir. Postkoloniyel tiyatroda müzik, kültürün bir parçası olarak görülür; dolayısıyla kimliğin bir parçası, bir belirtecidir. Postkoloniyel tiyatro sahnesinde yerel kimliğin belirteci olarak yer alan müzik, yerel kültürün devamını desteklemenin yanı sıra seyirciler arasında toplumsal, siyasal bir bilincin sağlanması ve birlik duygusunun yaratılması amacına hizmet eder.

1.3. RİTÜEL ETKİSİ YARATMA AMACIYLA MÜZİĞİN KULLANIMI:

Çağdaş tiyatro uygulamalarının bir kısmında, tiyatroyu mitlerle veya eski ritüellerle yeniden ilişkilendirme amacı görülmektedir. Bu amaç kimi çalışmalarda mitleri ve ritüelleri sahneleme olarak gerçekleştirilirken kimi çalışmalarda ritüelin katılımcılarda yarattığı etkiyi teatral performans yoluyla oyuncuda ve/veya izleyicide yaratma çabası olarak kendini gösterir. Tiyatro-ritüel ilişkisi, müzik öğesinin baskın olduğu bazı çağdaş tiyatro uygulamalarının da temelidir.

Müzik, ritüellerle yeniden ilişki kurmayı hedefleyen tiyatro çalışmalarının, hedeflenen işlevini yerine getirebilmesi açısından önemli bir öğesidir. Müziğe, tiyatroda ritüel etkisi yaratma işlevi yükleyen tiyatro uygulamalarının oluşumunda, müziğin ve tiyatronun doğuşuna ilişkin görüşler etkilidir.

1.3.1. Müzik ve Tiyatronun Ritüel ile Olan İlişkisi:

Tiyatroyu mitlerle ve eski ritüellerle yeniden ilişkilendirme çabasının görüldüğü uygulamaların temelinde, tiyatronun kökeninde ritüellerin olduğu görüşü yatmaktadır. Sir James Frazer, Williams Ridgeway, Metin And, E.T.Kirby, George Thomson, Arnold van Gennep, Mircea Eliade, Theodor H. Gaster, bu görüşün şekillenmesinde önemli yere sahip olan araştırmacılardan bazılarıdır. Bu araştırmacıların ortaya çıkardıkları sonuçlar, eski uygarlıkların ritüelleri arasındaki benzerliklere vurgu yaparak tiyatro geleneklerinin kökeninde -mevsim döngüsü ritüelleri, erginleme törenleri, Şamani ritüeller gibi- ritüellerin olduğu görüşünü

destekler. Theodor H.Gaster'in *Thespis: Eski Yakındağu'da Ritüel, Mit ve Drama* adlı kitabının önsözünde Gilbert Murray'ın söylediği gibi:

> Avrupa yazınının başlangıçlarına doğru geriye baktığımızda her yerde drama ile karşılaştığımızı, dramanın hep ölmüş dünyanın yeniden canlandırılmasını sağlamak amacıyla düzenlenmiş bir dinsel ayinden ortaya çıktığını söylemek bir abartı değildir.[42]

Tiyatro araştırmacılarının en çok ilgilendiği konulardan biri Antik Yunan tiyatrosunun oluşumudur. Araştırmacıların görüşleri, Antik Yunan tiyatrosunun oluşumunda Dionysos şenliklerinin etkili olduğu konusunda ortaklık gösterir. Buna göre Antik Yunan tiyatrosu, mevsim törenleri olarak da tanımlanan ve dinsel bir nitelik taşıyan ritüeller ile bu ritüellerde müzik, şiir gibi öğelerin kullanımlarından doğmuştur.

Antik Yunan tiyatrosunun kökeni üzerine çalışan araştırmacılardan biri olan George Thomson, tiyatronun köklerinin, ilkel kabilelerin erginleme törenlerine kadar uzandığını söyler. Thomson'ın *Tragedyanın Kökeni*'nde yaptığı açıklamalara göre, erginleme törenleri ile doğanın bereketini korumak amacıyla yapılan ve tanrılara tapım olarak gelişen mevsimlik festivaller, zaman içinde yaşadığı biçimsel değişiklikler sonucunda, içinde temsilin, müzikal yapının ve diyaloğun geliştiği dramatik biçimlere dönüşmüştür. Oyun kavramının insan yaşamının her zaman bir parçası olduğunu ve kültür ile oyun kavramlarının bir arada geliştiğini savunan Johan Huizinga'nın da oyun kavramının gelişimine dair görüşleri bu fikri desteklemektedir.

> İlkel topluluk, kendine dünyanın esenliğini güvenceye alma olanağı sağlayan kutsal ayinlerini, adaklarını, bağışlarını ve törenlerini, kelimenin gerçek anlamıyla, basit oyunlar biçiminde gerçekleştirmektedir. [43]

---

[42] Theodor H.Gaster, **Thespis: Eski Yakındoğu'da Ritüel, Mit ve Drama**. çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, Nisan 2000, s. 7.

Alıntılanan bu cümlesinde de belirttiği gibi Huizinga, ritüellerin oyun biçiminde gerçekleştirildiğini savunur. Yani kutsal nitelik taşıyan ritüeller, oyun kavramıyla bir arada gelişmiştir. Huizinga'nın *Homo Ludens*'te açıkladığı bu görüşlerini destekleyen Metin And, "oyun" ve "bügü" kelimelerinin Türkçedeki anlamlarını inceleyerek oyun ve ritüel kavramları arasındaki bu bağlantının Anadolu kültüründeki izlerini takip eder. Ritüelleri "seyirlik oyun" kavramıyla birleştiren And, ritüellerin seyredilmek için olduğunu söyleyerek tiyatro ile ritüel arasındaki ortaklığı belirtir:

> Aslında ritüel seyredilmek içindir; *dramenon* eylemdir, drama da sahnede bir eylemin benzetmecesidir… Ritüel, evrene değgin bir olguyu benzetmecedir. Bu benzetmece, burada daha çok mistik bir tekrarlama, bir olgunun yeniden gösterilmesi için bir özdeşleşmedir. Ritüelin işlevi yalnız benzetmece değildir, tapınanların kutsal olgunun kendisine katılmasını sağlar.[44]

Bu alıntıda Metin And'ın da vurguladığı gibi, ritüeller kutsal eylemler olma özelliğine sahiptir. Dinsel inançlarla ve büyüyle doğrudan ilişkili olarak gelişen ritüellerin kutsallık taşıma özelliği, çağdaş tiyatrodaki ritüel arayışında önemli bir etkendir.

Ritüellerin özünde mitler vardır; mitler ritüellere hem kutsal hem de dramatik özellikler kazandırması açısından büyük öneme sahiptir. Mit ile ritüelin iç içe girmesinin dramayı yarattığını söyleyen Theodor H.Gaster, bu ikisi arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

---

[43] Johan Huizinga, **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme,** çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 21.
[44] Metin And, **Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı**. 2.Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2007, s. 30.

> (M)evsimsel törenler aynı zamanda hem anlık hem de aşkın bir özelliğe sahiptir. İlkinde, hemen o andaki durumları dile getirecek, o andaki gereksinimleri doyuracak etkili yöntemler olarak iş görürler. Ama sonuncuda içsel olarak sürerli ve sonsuz olan durumları, şimdiki zaman çerçevesinde nesnelleştirirler. Bu demektir ki, daha baştan beri yalnızca doğrudan deneyimler olmayıp aynı zamanda temsildirler - yalnızca ritüel değil, aynı zamanda dramadırlar.
>
> (…) Bu iki durum arasındaki birleştirici bağ mittir. Mitin işlevi … gerçek olanı ideal olanın, anlık olanı sürerli ve aşkın olanın diline çevirmektir. Mit, bu görevi, ritüel işlemlerini ideal durumlar düzlemine yansıtarak yapar… [45]

Bu özellikleri sayesinde mitin etkisi "sunumu temsile dönüştürmek, taklit öğesini ortaya koymak ve katılanlara, aynı zamanda hem dolaysız bir deneyimin kahramanları hem de kendilerinkinden başka karakterlerin taklitçileri olmayacakları biçimde, ek ve koşut oyuncu rolleri vermektir."[46]

Tiyatro ile ritüel arasında yeniden ilişki kurmaya çalışan müzikli tiyatro uygulamalarının ortaya çıkmasında, tiyatronun kökenine ilişkin görüşler kadar, müziğin kökenine ve ritüellerle ilişkisine ilişkin görüşler de etkilidir. Müziğin doğuşu üzerine birbirinden farklı birçok teori üretilmiştir. Müziğin, hayvan seslerinin taklidinden, insanların birbirlerine seslenmesinden, insanlar arasındaki duygusal iletişimden, dilden ya da esinlenmekten doğduğu şeklinde birbirinden oldukça farklı birçok görüş ileri sürülmüştür. Ahmet Say'ın *Müzik Tarihi*'nde belirttiği gibi "(s)es malzemesi ve onun insan tarafından değerlendirilmesi"[47] olarak iki temel öğeyi içeren müziğin ortaya çıkışı insan var oluşunun en başına, Paleolitik çağa uzanır. Paleolitik çağda, "ilkel insanların taşlardan, ağaç kabuklarından, kemik ve boynuzlardan çıkardığı sesler, önceleri *doğayı tanımak*, sonraları *büyü* amacıyla elde ettiği estetik amaç dışı tınılardır."[48] Bu görüşünü Kurt Sachs gibi başka araştırmacıların görüşleriyle destekleyen Ahmet Say'a göre müziğin ilk işlevinin büyüdür.

---

[45] Theodor H.Gaster, **a.g.e.** s. 25.
[46] Theodor H.Gaster, **a.g.e.** s. 95.
[47] Ahmet Say, **a.g.e.** s. 21.
[48] **A.g.e.** s. 23.

20. Yüzyılın en önemli çalgı bilimcilerinden biri olan Sachs, tarih öncesi dönemlerde ilkel insanların ürettiği primitiv çalgıların müzik yapma bilinciyle değil, *Büyü* için kullanıldığını özellikle vurgulamaktadır. [49]

Ahmet Say, *Müzik Tarihi*'nde detaylıca anlattığı örneklerde, müziğin, ilkçağ uygarlıklarının hemen hepsinde büyü ve dinsel törenlerle ilgili olarak kullanıldığını gösterir. Müzikal biçimlerin de oyunsal biçimler olduğunu savunan Huizinga'nın arkaik dönemlerde müziğin kullanımına ilişkin söyledikleri de Ahmet Say'ın bu görüşüyle koşutluk gösterir. "İnsan arkaik dönemlerde müziğin bilincine, kutsallaştırıcı güç, duygusal coşku ve oyun olarak varmaktaydı," diyen Huizinga'ya göre müziğin "anlam bakımından zengin, hayati bir işlev, hayatın bir ifadesi ve modern anlamı içinde bir sanat olarak" görülmesi çok daha sonra gerçekleşir.[50] Ahmet Say'ın da *Müzik Tarihi*'nde belirttiği gibi müzikologların ve araştırmacıların genel görüşü de müziğin estetik kaygılarla yapılmasının, ancak tarım devriminden sonra, yerleşik hayatla birlikte uygarlıkların ortaya çıkmasıyla başladığı yönündedir. Bu da yaklaşık olarak M.Ö.4000 yıllarına denk düşer.

Araştırmacıların, tiyatro geleneklerinin temeli olarak gördüğü birçok ritüelde müziğin kullanımı önemli bir yere sahiptir. Bu ritüellerden biri Antik Yunanda tanrı tapımı özelliği olan Dionysos şenlikleridir. George Thomson'ın *Tragedyanın Kökeni'*nde anlattığı gibi, Dionysos tapımında "thiasos"lar, yani gizli örgütler etkin olmuştur. Bu örgütlerin üyeleri, yaptıkları tapımlar sırasında, kendisi de müzisyen bir tanrı olan Dionysos'a ilahiler ("dithyrambos şarkıları") söylerler.[51] "Dionizyak *thiasos*"ların tanrı Dionysos'a tapınmaları sırasında söyledikleri bu "dithyrambos"ları göz önünde bulundurduğumuzda, Antik Yunanda müziğin, ibadet

[49] **A.g.e.** s. 27.
[50] Johan Huizinga, **a.g.e.** s. 226.
[51] George Thomson, **Tragedyanın Kökeni**. çev. Mehmet H. Doğan. 2.bs. İstanbul: Payel Yayınevi, 1990.

ve dinsellikle ilgili bir kullanımının var olduğunu görülür. Ayrıca Antik Yunan tragedyası ve komedyası ile ilgili araştırmaların en temel kaynaklarından biri olan *Poetica*'da Aristoteles, "tragedya, *dithyrambos koro*'sundan, komedya ise *phallos* şarkılarından doğmuştur"[52] der. George Thomson'ın araştırmaları da tragedyanın ve komedyanın "dithyrambos" ve "phallos şarkıları"ndan doğarak ne gibi dönüşümler yaşadığını gösterir. Thomson'ın araştırmaları, müziğin hem ritüel içinde ne şekilde kullanıldığını hem de Antik Yunan tiyatrosu için ne denli önemli olduğunu gösterir. Müzik Antik Yunan tiyatrosunun başlıca öğelerinden biridir. Bunun sebebi müziğin, sadece Antik Yunan tiyatrosunun kökenindeki ritüellerin temel öğesi olması değil, aynı zamanda tiyatronun müzikle birlikte şekillenmiş bir biçime sahip olmasıdır. Antik Yunanda tiyatro, müzikli bir yapıya sahiptir. Tragedya içindeki müzikal bölümlemeler ve tragedyanın müzikli yapısı da müziğin, antik Yunan tiyatrosunun yapısal varlığı için temel bir öğe olduğunun kanıtıdır. Dionysos tapımları içinde müziğin önemi, Antik Yunan'da müziğin tanrılara söylenen ilahilerle, dolayısıyla ibadetle ilgili bir kullanımı olduğunu ve tiyatronun da müziğin bu kullanımıyla birlikte doğduğunu gösterir.

Tiyatronun kökenlerinde ritüellerin olduğu görüşünü destekleyen araştırmacıların ilgilendiği bir diğer konu da şamanizmdir; E.T.Kirby, Metin And gibi birçok araştırmacıya göre tiyatro geleneklerinin eski uygarlıkların birçoğunda karşılaşılan şamanizmle de bağlantısı vardır. Buna göre şamani ritüeller de gösterdikleri benzer özellikler nedeniyle tiyatro geleneklerinin kökeninde görülebilir. Ayrıca Metin And, Türkçede "oyun" ve "bügü" kelimelerinin hem tiyatro, müzik ve dansla hem de şamana verilen adlarla ilgili anlamlarına değinerek bu benzerliğin dilsel yansımasını da gösterir.

Şamanizmin geçmişi, yerleşik hayatın oluşumundan daha eskidir. İlkçağ uygarlıklarının birçoğunda şamanizmin izleri görülür. Mircea Eliade'nin *Şamanizm* adlı kitabında belirttiği gibi -tipik olarak Sibirya ve Orta Asya'ya özgü olmakla

[52] Aristoteles, **Poetika**. çev. İsmail Tunalı. 16.bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, Aralık, 2007, s. 19.

birlikte- şamanizm, Sibirya, Kuzey Amerika, Güney Amerika, Endonezya, Okyanusya ve Orta Asya'da rastlanmaktadır. Bazı bölgelerde şamanlık halen devam eden bir gelenektir.

Farklı alanlarda çalışan araştırmacıların şamanizme yaklaşımları birbirinden farklıdır ve bunun sonucunda şamanizmin tanımları da farklılık gösterir. Bununla beraber, birçok sözlük ve ansiklopedinin tanımları şamanizmin bir din olduğu görüşünde ortaklık gösterir. "Şamanlık… arkaik esrime tekniklerinden biridir; hem gizemcilik hem büyü hem de terimin geniş anlamıyla 'din'dir,"[53] diyen Mircea Eliade, ruhbilimciler, toplumbilimciler, budunbilimciler ile dinler tarihçilerinin birbirinden farklı görüşlerinin, şamanlığın bir esrime tekniği olduğu görüşünde ortaklık gösterir.

"Şamancıl törenlerde" müzik önemli bir öğedir; özellikle davul, ritüelin gerçekleşmesinde önemli bir araçtır. Şaman davulunun işlevini belirleyen şeyin *"müzikal büyü*" olduğunu söyleyen Eliade, davulunun önemini şöyle anlatır:

> (Şaman davulunun) Simgeselliği karmaşık, sihirli işlevleri çoktur. Şamanı "dünyanın merkezine" taşımak veya havada uçmasını sağlamak için olsun, ruhları çağırmak ve "hapsetmek" için olsun, nihayet gürültüsüyle şamanın işine yoğunlaşmasını ve içinde dolaşmağa hazırlandığı manevi alemle temasa gelmesini sağlamak için olsun, Şamanlık seansının yürümesi için vazgeçilmez bir öğedir.[54]

Şamanların kullandığı müzik çalgıları çeşitlidir; fakat hepsi şamani ritüel için aynı simgeselliğe ve öneme sahiptir.

> Şamanların kullandığı müzik enstrümanları davul haricinde, kopuz, çıngırak, gong veya kavkı gibi enstrümanlar da olabilir. Sonuçta " 'ruhlar alemiyle' ilişki kurabilecek bir alet söz konusudur….(B)u alem sadece tanrıları, ruhları ve cinleri değil, aynı zamanda

[53] Mircea Eliade, **Şamanizm**. çev. İsmet Birkan. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, Kasım 1999, s. 16.
[54] **A.g.e.** s. 199.

> ataların ruhlarını, ölüleri ve mitsel hayvanları da içine alır. Bu duyularüstü dünyayla temas, doğal olarak, önceden bir zihinsel yoğunlaştırma gerektirir; şamanın veya büyücünün tören giysisine 'bürünmesi' bu yoğunlaşmayı kolaylaştırır, tören müziği de hızlandırır.[55]

Bu alıntılarda da anlaşılacağı gibi şamani ritüellerde müziğin büyüyle ilgisi vardır ve "*müzikal büyü*" şamani ritüeller için temel bir öğedir. Bu da Ahmet Say'ın, müziğin ilk işlevinin büyü olduğu görüşüyle koşutluk gösterir. Ayrıca Ahmet Say'ın da değindiği gibi müzik, sadece "zihinsel yoğunlaşma"yı sağlaması açısından değil, şamanı "dünyanın merkezine taşıyan", "havada uçmasını" sağlayan bir araç olması nedeniyle, şamani ritüellerde kullanılan araçların en önemlisi sayılabilir.

Müzik, mit ve ritüel arasındaki ilişki üzerine çalışan araştırmacılardan biri de Eero Tarasti'dir. *Myth and Music* adlı kitabında kültürlerin mitlerini ve müziklerini yapısalcı bir yaklaşımla inceleyerek mit ile müzik arasındaki ilişkiyi sergilemeye çalışan Tarasti - "miti gerçekleştirme yolu" olarak tanımladığı- ritüelin, "kutsal"la ilgili olduğu düşüncesinden yola çıkar. Ritüel ile mit arasındaki ilişkide müziğin işleviyse kişinin kutsal ve aşkın olanın alanına ulaşmasını sağlamak olmuştur.

> Primitif kültürlerde, mitlerin canlandırılmasının özünde şarkı söylemek, oynamak ve dans etmek yatar; dolayısıyla müzik, insan ile kutsal olan arasındaki ilişkide hayati öneme sahiptir. Aşkın gerçeklikle ilişki kurabilmek için, aşkın olanı dünyevi olanla, şimdiki zamanı mitsel geçmişle uzlaştıracak sembollere ihtiyaç vardır. İlkel kültürlerde, mitlerin kutsal metinler olduğuna inanılırdı ve müzik onları sunmanın yoluydu …[56]

[55] **A.g.e.** s. 210.
[56] Eero Tarasti, Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky. Amsterdam: Mouton Publishers, 1979, s. 18, Alain Danielou, La Relation De L'homme et du sacre in Encyclopedie des musique sacrees, vol. I, Paris, 1968, s.37-38.

"Müzikal yapıların, insan ile 'kutsal' olan arasındaki ilişkide hayati bir rolü vardır"[57] diyen Tarasti'ye göre, ses yapıları (sound structures), aşkın ve doğaüstü olana ulaşmanın, onu anlamanın ve onunla iletişim kurmanın en etkili aracıdır. Bu nedenle müzik, ruhani olanla iletişimi ve büyüyü içinde barındıran ritüellerin ayrılmaz bir parçasıdır.

Kısaca özetlersek; ilkçağın en erken dönemlerinde işlevi büyü olan müzik, yerleşik hayata geçilmesi ve uygarlıkların oluşmasından sonra da dinle ve ibadetle bağlantısını, dinsel ayinler, mevsim dönümü törenleri gibi ritüeller içindeki varlığı sayesinde sürdürmüştür. Araştırmacıların görüşleri, müziğin ritüel içindeki işlevi ve kullanım şekli konusunda birbirine benzemektedir: Buna göre ritüelde müziğin, aşkın ve kutsal olanla iletişimi sağlama işlevi olduğu ve kullanım şekli nedeniyle ritüele teatral bir nitelik kazandırdığı söylenebilir. Dolayısıyla müzik, ritüelin hem kutsal hem de teatral niteliklere sahip olmasında önemli bir öğedir. Tiyatronun kökeninin ritüeller olduğunu savunan araştırmacılar da ritüellerin hem müzikal hem de dramatik yanlarını aydınlatmaya çalışmıştır.

1.3.2. Çağdaş Tiyatroda Ritüel ve Müziğin Kullanımı:

Tiyatroyu mitlerle ve arkaik ritüellerle yeniden ilişkilendirmeye yönelik çabaların 19. yüzyıl sonlarında başladığını söyleyebiliriz. Wagner'in, tiyatronun bir tapınak olması düşüncesiyle 19.yüzyıl sonlarında geliştirdiği ve müziğin kullanımıyla tiyatronun mitlerle yeniden kaynaşmasını amaçlayan "birleşik sanat yapıtı"nı, 20. yüzyılda Antonin Artaud'un "vahşet tiyatrosu", Jerzy Grotowski'nin "kutsal tiyatro"su, Peter Brook'un "ritüel tiyatro"su ile Richard Schechner'in "ritüel tiyatro"su izler. Tiyatroyu ritüellerle yeniden ilişkilendirmeye çalışan çağdaş yönetmenlerin

[57] **A.g.e.** s. 40.

çalışmaları, gerek mitlere yaklaşımında, gerekse uygulama yöntemlerinde birçok farklılık gösterir. Yine de bir tür kutsallık arayışında olmaları ve seyirciyi sürece dahil etme çabaları nedeniyle benzerliklere de sahiptirler. Müzikli tiyatro çalışmaları yapan birçok kompozitörün/yönetmenin de katılımcılarda ritüelistik etki yaratan bir performans amacını taşıdığı görülür. Benjamin Britten, Harry Parch, Leonard Bernstein, Paul Claudel, Kirsten Dehlholm, temelinde müziğin bulunduğu tiyatro uygulamalarıyla ritüel tiyatro çalışmaları yapan kompozitörlerden ve/veya yönetmenlerden bazılarıdır. Bu tür müzikli tiyatro çalışmaları, müziği kullanım şekli ve dramatik oyuna yaklaşımları konusunda farklılıklara sahip olsa da müziğe yükledikleri işlev açısından ortaktırlar: Tiyatroda müziğin ritüelistik etki yaratma amacıyla kullanımında, müziğin duygusal etki yaratma gücünden faydalanılır; bu güç, seyirciyle sahneyi bütünleştirme amacıyla kullanılır.

Tiyatronun ritüellerle yeniden ilişki kurmasını öngören tiyatro çalışmalarına taban oluşturan araştırmalar çoğunlukla tiyatro ile ritüel arasındaki benzerliklere odaklanmaktadırlar. Ritüeller ve performatif sanatlar üzerine araştırmalar yapan antropolog Victor Turner, tiyatro, ritüel ve toplumsal yaşam arasındaki benzerlikleri vurgulayan araştırmacılardan biridir. Ritüel tiyatro üzerine çalışan birçok kişiyi ritüel-tiyatro-toplumsal yaşam ilişkisi hakkındaki düşünceleriyle etkilemiş olan Turner, günlük yaşamı teatral/ritüel bir performans olarak tanımlar. Erving Goffman'ın "tüm dünya bir sahnedir" sözünden yola çıkan Turner, tüm toplumsal yaşantının bir performans olduğunu söyler. Turner'a göre toplum bir tür sahnedir; toplumsal yaşam ise içinde uyumsuzlukların ve çatışmanın yaşandığı bir alandır. İnsanlar gündelik maskeleriyle, hayatın rutin akışı içinde yaşarken toplumda yaşanan bir değişim düzeni bozar ve bu, krize neden olur. Ritüeller ve tiyatro ise uyumsuzluğa ve çatışmaya sahne olan toplumsal yaşantıyı düzeltme çabalarıdır. Turner, "toplumsal drama" olarak tanımladığı bu süreci dört evreye böler. Bunlardan ilki toplumsal ilişkilerde çatışmanın ortaya çıktığı evredir. İkinci evre, bu çatışma sonucu doğan kriz evresidir. Üçüncü evre bu krizi aşma çabası olarak harekete geçildiği evredir. Dördüncü evre ise ya yeniden toplumsal bir bütünleşmenin ya da

toplumsal ayrışmanın kesinleştiği evredir. Turner'a göre ritüel veya tiyatro gibi performanslar, kriz sonrasında ortaya çıkan ve toplumun kendi kendisi hakkında düşünüp tartışmaya ve bu krize çözüm aramaya çalıştığı üçüncü evreye denk düşer. Bu evrenin en belirgin özelliği, bir geçiş evresi olmasıdır.[58] "Ritüel genellikle toplumun kaygı verici bir durumunda kendiliğinden ortaya çıkan bir karşılık, bir tepkidir"[59] diyen Metin And'ın ritüel hakkındaki bu görüşleri, Turner'ın ritüelin kriz döneminde meydana gelen bir düzeltme çabası olduğu konusundaki görüşüyle ortaklık gösterir.

Sally Moore'un toplumsal yaşantıda kuralların yanı sıra her zaman belirsizliklerin de var olduğu görüşünü destekleyen Turner, ritüellerin kurallar ve tekrarlamalara dayalı yapısı sayesinde, bir düzen oluşturma çabası olduğunu savunur. Böylece çağdaş tiyatroda ritüellerin kullanımı, belirsizliğin en belirgin nitelik olduğu postmodern durum içinde bir düzen ve tutunacak bir dal arayışı ile açıklanabilir.[60]

Toplumsal yaşantıyı "toplumsal drama" olarak adlandırarak tüm yaşamı bir performans olarak niteleyen Turner, günlük hayat ile sanat arasındaki ayrımı, "toplumsal performans" ve "kültürel performans" kavramları ile ayırır. "Toplumsal drama", "toplumsal performans"ın bir parçasıdır, estetik alanındaki sahne performanslarıysa "kültürel performans"ın bir parçasıdır.[61]

Victor Turner'ın antropoloji alanında yaptığı çalışmalardan yola çıkan Richard Schechner ise "insanın ritüelleştirilmesi" kavramını ortaya çıkarır ve -tıpkı Turner'ın performans konusuna yaklaşımı gibi- ritüel konusuna, sanat, din ve tüm toplumsal yaşamı kapsayan bir bakış açısı getirir. Schechner'in "insanın ritüelleştirilmesi" olarak tanımladığı kavram üç ana kategoriye ayrılır: "toplumsal ritüel", "dinsel ritüel" ve "estetik ritüel". Sportif aktiviteler, politika gibi günlük yaşamı içeren

[58] . Victor Turner, "Dramatic Ritual/Ritual Drama – Performative and Reflexive Anthropology", **Interculturalism and Performance**. ed. Bonnie Marranca ve Gautam Dasgupta, New York: PAJ Publications, 1991, s. 99- 113.
[59] Metin And, **a.g.e.** s. 308.
[60] Victor Turner, **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1988, s. 78.
[61] **A.g.e.** s. 81.

"toplumsal ritüel" Turner'ın "toplumsal drama" tanımıyla örtüşür. "Dinsel ritüel", şenlikler, festivaller, geçiş ritüelleri gibi edimleri kapsar. Schechner'a göre "estetik ritüel" ise, ritüelistik tiyatro çalışmalarını da içeren alandır.[62] Schechner'in "toplumsal ritüel", Turner'ın ise "toplumsal drama" kavramıyla adlandırdıkları toplumsal yaşantı, böylece hem ritüelle hem de dramayla özdeş gibidir. Bu durumda drama ile ritüel arasında da bir özdeşlik kurmuş sayılırlar.

Aralarındaki benzerliklere rağmen tiyatro ile ritüelin aynı olmadığı görüşünün altını çizen ve bu ikisini birbiriyle özdeşleştirme fikrine karşı çıkan Gilbert ve Tompkins ise, tiyatro ile ritüel arasındaki farklara da dikkat çekilmesi gerektiğini düşünür. Bu farklardan en önemlisi ritüelin kutsal ve gerçek bir deneyim olmasına karşın tiyatronun laik ve temsile dayalı bir deneyim olmasıdır. Çoğunlukla yeniden canlandırmaya dayanan tiyatronun aksine ritüel, "asla kurmaca değildir".[63] Gilbert ve Tompkins'e göre Turner, hem ritüel, tiyatro ve diğer toplumsal eylemler arasındaki ayrımları gözetmeyerek hem de ritüellerin kültüre bağımlı olma gerçeğini göz ardı ederek, sadece benzerlikler üzerinde durmaktadır; Schechner de Turner'ın bu yanlışını takip eder.[64]

Aslında Turner, tiyatro ile ritüel arasındaki benzerliklerin yanı sıra aralarındaki farka da dikkat çeker; fakat onun değindiği fark, sadece sunum ile temsil arasındaki farktır. Tiyatro inanılası bir şey ortaya koyar, oysa ritüel gerçekten inanılan bir eylem ve durum yaratır. Tiyatro sanatıyla ritüel arasındaki bu fark tiyatro oyuncusuyla ritüel performansını gerçekleştiren kişinin davranışlarında da görülür: Sahnedeki aktörler çoğu zaman olmadıkları bir kişi gibi davranmaya çalışırlar ve bu konuda inandırıcılıkları onların başarı kriteridir. Oysa ritüeli gerçekleştiren kişi her zaman sadece kendisi olarak kalır.[65]

---

[62] **A.g.e.** s. 11.
[63] Helen Gilbert ve Joanne Tompkins, **a.g.e.** s. 57.
[64] **A.g.e.** s. 55.
[65] Victor Turner, **a.g.e.** s. 150.

Schechner'e göre ,bu "gerçeklik" özelliği nedeniyle ritüel, yanılsamacı dramatik tiyatrodan çok "sahnede gerçek risklerin alındığı performanslara" daha yakındır. Nitekim ritüel tiyatro çalışmalarında önemli olan şey ortaya çıkan ürün veya bir oyunun metne ne kadar uygun şekilde oynandığı değil, performans boyunca yaşanan deneyimdir. Dolayısıyla ritüel tiyatro çalışmaları ürün odaklı değil, süreç odaklıdır. Ritüel tiyatroyu yeniden yaratma çabası gösteren yönetmenlerden biri olan Schechner de avant-garde tiyatronun arkaik ritüeller ile benzer bir yapıya sahip olduğunu savunur. Christopher Innes bunu şu sözlerle özetler:

> Ona (Schechner'e) göre avant-garde tiyatronun asıl yapısı, ilkel törenlere uygundu … Her ikisi de (avant-garde ve ilkel törenler ç.n), aynı "bütünlük", "somutluk", "aşkın deneyim" ilkelerini paylaşıyor gibi görünüyorlardı ve gösterimi, ürün olmasıyla değil, "süreç" olmasıyla önemsiyorlardı.[66]

Araştırmacıların birçoğuna göre, primitif toplumlarda toplulukların kutsal, ilahi ve büyülü olanla arasında ilişki kurmasını sağlayan bir köprü olarak ritüeller, fiziksel olanla fizikötesi olan arasında bir uzam yaratır. Bu nedenle ritüele katılan topluluk üyeleri fiziksel dünya ile fizikötesi bir dünya -hayal dünyası veya mitin dünyası- arasındaki ayrımın ortadan kalktığı bir uzamda, geçişken ve gerçek bir deneyim yaşar. Ritüel bu gerçek ve geçişken deneyim sayesinde dünyevi olanla kutsal olanın iç içe geçtiği hissi yaratır ve ritüel tiyatro çalışmalarında yaratılmak istenen etki de bu gerçek deneyimdir. Bu nedenle ritüel tiyatro, hem işlevi açısından hem de ritüel öğelerinin kullanımı açısından kutsallıkla ilişkilidir; fakat, Gilbert ve Tompkins'in de belirttiği gibi, dinsel olmayan bir aktivitenin, yani eğlence alanının bir parçası olması yönünden de dinsellikten uzak bir deneyimdir.[67] Ritüel tiyatro çalışmaları

[66] Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro.** çev. Güçbilmez, Beliz ve Aziz V.Kahraman. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Nisan 2004, s. 234.
[67] Helen Gilbert ve Joanne Tompkins, **a.g.e.** s. 61.

"izleyicilerine cemaat olma deneyimi vaat eder."[68] Birbirinden farklı yöntemler ve biçimsel özellikler gösteren ritüel tiyatro çalışmalarındaki en temel ortak özellik, tüm katılımcıları kapsayan ritüelistik bir etki yaratmak ve bu yolla, toplumsal bir bütünlük oluşturmak olarak görülebilir.

Sahne ile seyirci arasında duygusal ve zihinsel bir iletişim kurmayı hedefleyen ritüel tiyatro, seyircinin oyuna katılımını öngören bu yapısı nedeniyle, Gilbert ve Tompkins'e göre, kültürel baskılardan kurtuluşu imgeleyen daha büyük çaplı bir komünal projenin parçası olma potansiyeline de sahiptir.[69] Tarasti'nin *Myth and Music*'te verdiği bir örnek de toplumsal birliği oluşturma konusundaki gücü nedeniyle ritüelin, komünal bir projenin parçası olma potansiyeline sahip olduğu fikrini destekler niteliktedir. Tarasti'nin verdiği örnekte, Hindistan'daki bir kabilenin, sadece müziğin kullanımıyla mitsel anlamı iletebildiği gösterilir. Örnekte bahsedilen Hint kabilesi sadece enstrümantal melodilerle mitsel anlamı iletebilmektedir. Öyle ki ritüele katılmayan kabile üyeleri bile her tonun mitsel anlamını açıklayabilir.[70] Bu örnekte de görüldüğü gibi mitin ve müziğin birlikteliğiyle ritüeller, toplumsal birlik duygusunun oluşumunda etkin bir öğe olma potansiyeline sahiptir.

Tarasti, opera, senfonik şiir veya Wagner'in *total tiyatro*'su gibi müzikal tiyatro türlerinin doğuşunun mitlere dayandığını savunur. Ona göre bu müzikal yapılar, antik bir mitin müzik dilinin yapısı içinde (musical sign system) yeniden kurgulanması olarak tanımlanabilir. Bu müzikal yapılarda, müzik dilinde yeniden vücut bulan şey, mitin sadece metni değildir. Burada müzik, arkaik insanın mitlerle iletişimini, kendi döneminde yeniden var edebilmenin aracı olarak önem kazanır.[71] Tarasti'nin "primal mitsel iletişim" ("the primal mythical communication") olarak tanımladığı bu iletişim, sözel bir iletişimden ziyade duyusal-duygusal bir iletişimdir. Bu iletişimi yeniden sağlamaya yönelik kullanılan müzik, fiziksel bir varlık olan

[68] Halil Ata Ünal, **Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Doktora Tezi, 2004, s. 165.
[69] Helen Gilbert ve Joanne Tompkins, **a.g.e.** s. 65.
[70] Eero Tarasti, **a.g.e.** s. 30.
[71] **A.g.e.** s. 38.

sesler yoluyla fizikötesi olana, yani bir anlamda aşkın ve kutsal olana varmanın aracıdır.

Müzik tiyatrosunun ritüel tiyatro olma amacıyla var olduğu görüşünü savunan W.Anthony Sheppard da müziği, ritüellerde var olan kutsallık duygusunu var edebilen bir öğe olarak görür ve ritüel tiyatro yaratımında en etkili öğe olarak değerlendirir.[72] Müziğe yüklediği bu işlev nedeniyle Sheppard'ın görüşleri, müziği mitsel iletişimi yeniden sağlayabilecek araç olarak gören Tarasti ile benzerlik taşır. Sheppard'ın tanımıyla "modern ritüeller yaratma" amacı güden müzik tiyatrosu, fiziksel teatral öğelerin sentezi sayesinde, fiziksel olanla fizikötesi olanı buluşturan bir "total tiyatro" arayışıdır. Bu da Tarasti'nin "primal mitsel iletişime dönüş" olarak tanımladığı amaçla örtüşür. Her iki araştırmacıların görüşleri ortak bir cümleyle özetlenebilir: Ritüel müzik tiyatrosu, primitif toplumlarda ritüeller ve mitler vasıtasıyla kurulan iletişimi gerçekleştirme çabasıdır.

Arkaik toplumların mitlerle ilişkisini "primal mitsel iletişim" olarak tanımlayan Tarasti, arkaik toplumlarda mitlerin çoğunlukla müzikle birlikte anlatılan hikayelerle dile getirildiğini belirtir. Ona göre, mitlerle iletişim halinin müzikle sağlandığı günlerden uzaklaştıkça "batı müziği Nietzsche'nin deyişiyle mit yaratma özelliğini" kaybetmiştir. "Batı kültüründe mit ve müzik, müziğin gelişimi uğruna, birbirinden koparıldı," diyen Tarasti, batıda,"mitsel iletişime dönüş" diye bir kavramının ortaya çıktığını söyler ve müziğin bu amaçla ne şekilde kullanıldığını araştırır.[73] Dolayısıyla, batı müzikal gelenekleri boyunca, mitlere gönderme yapan kompozisyonların aradığı şeyin arkaik topluluklarda görülen "primal mitsel iletişim" olduğu teorisinden yola çıkmaktadır. Ona göre mit ile müzik arasındaki bu kopuşun batı toplumuna etkilerinden biri de müziğin, mitin yerine geçmesidir; mitin yapısal özelliklerini kullanması yoluyla, batı kültüründe mitin yerini müzik almıştır. Arkaik insanın, bir miti anlatırken veya dinlerken masalsı ve tarih ötesi bir zamana yolculuk

[72] . W.Anthony Sheppard, Revealing Masks: Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theatre. California: University of California Press, 2001.
[73] Eero Tarasti, **a.g.e.** s. 51.

etmesi gibi, çağdaş batılı insanların, "farklı bir evrene ve farklı bir zamana" kaçma ihtiyacını müzik dinleyerek tatmin ettiği görüşündedir.[74]

Ritüel tiyatro çalışmalarında dikkat çeken ortak özelliklerden biri kültürlerarasılıktır. Christopher Innes'in *Avant-Garde Tiyatro*'da yaptığı incelemelerde de görüldüğü gibi, Bali, Hint, Japon, Çin gibi Avrupa-dışı kültürlerdeki gösterimsel geleneklerin etkisiyle gelişen avant-garde tiyatro çalışmaları, çağdaş tiyatro içinde önemli bir yere sahiptir. Birçok avant-garde tiyatro çalışmalarında karşılaşılan ortak özelliklerden biri, ritüellerle tiyatro arasında ilişki kurmasıdır. Sheppard'ın "ritüelleştirilmiş performanslar" olarak tanımladığı modernist müzik tiyatrosu da, Japon Noh geleneği, Ortaçağ Hristiyan draması ve Antik Yunan tiyatrosu gibi "egzotik" modellerden yararlanır. Bu nedenle, hem ritüel tiyatro olması hem de kültürlerarsılık özelliği nedeniyle, Sheppard'ın tanımladığı "modernist müzik tiyatrosu", Innes'in avant-garde tiyatro örnekleriyle benzerlik taşır. Sheppard'ın da belirttiği gibi, kullanılan bu "egzotik" teatral geleneklerin özelliği, fiziksel olanla fizikötesi olanı bir araya getiren, ritüel değerini korumuş gelenekler olmalarıdır.[75]

Tiyatroda kültürlerarasılık, birçok araştırmacının ve tiyatro uygulamacısının tartıştığı bir konudur. Bu konuda birbirinden farklı birçok görüş ileri sürülmüştür.[*] Bu görüşlerdeki ortak olan noktanın, kültürlerarasılık özelliği gösteren tiyatronun seyirciyi teatral süreçte aktif bir şekilde yer almaya davet etmesi olduğu söylenebilir. Bonnie Marranca, *Thinking About Interculturalism* adlı makalesinde, kültürlerarası tiyatro çalışmalarını "insanların tiyatrosu" (people's theatre") olarak genel bir isim altında toplanabileceğini söyler. Bu özelliği açısından değerlendirildiğinde kültürlerarasılık, tiyatroda oyuncu, izleyici ve gösteri arasındaki ayrımın azalmasını sağlayan bir özelliktir; sonuç olarak kültürlerarasılık ile seyirci-oyuncu ikiliğini

[74] **A.g.e.** s. 33.
[75] . W.Anthony Sheppard, **a.g.e.** s. xii.
[*] Bu görüşlerin bazılarına " Çağdaş Tiyatroda Kimlik Belirteci Olarak Müziğin Kullanımı" adlı bölümde değinmiştik.

ortadan kalkar ve bunun yerine "katılımcılar" söz konusu olur.[76] Modernist müzik tiyatrosunun, ritüelistik etki ve/veya toplumsal eleştiri amaçlarıyla kültürlerarası bir özellik gösterdiğini söyleyen Sheppard'ın bu konuya yaklaşımı da bu yöndedir. Sheppard'a göre müzik tiyatrosunda kullanılan kültürlerarasılık, izleyiciyi sürece dâhil etme amacıyla başvurulan bir yöntemdir.

Tiyatroda ritüelistik etki yaratma amacıyla kullanılan müziğin, her kompozitörün/yönetmenin çalışmalarında farklı biçimsel özellikler gösterdiği görülür. Kimi zaman müzikal anlamda bir kültürlerarasılık söz konusuyken kimi zaman yalnızca çok sesli batı müziği kullanılır. Farklı kültürlerin müziklerinin bir arada kullanımıyla müzikal yapıda sağlanan kültürlerarasılığın, iki yöntemle gerçekleştirildiği görülür. Birinci yöntem, ritüelistik değer taşıyan müzikal yapının bir bütün olarak genel müzikal kompozisyona dâhil edilmesidir. İkinci yöntemse, farklı kültürlere ait müzikal biçimlerinin birleşimiyle -her iki müzikal biçimi de içeren fakat her ikisinden de farklı olan- yeni bir müzikal biçimin oluşturulmasıdır; bu yöntem müzikal açıdan melez (hybrid) bir yapının oluşmasına neden olur.

Sheppard, tiyatroda ritüelistik etki yaratma amacıyla kullanılan müziklerin ruhani bir özellik taşıma amacı taşıyan müzikler olduğunu söyler ve bu yöndeki örneklerin müzikal yapıları arasındaki bazı benzerliklere değinir: Uzun ve kesintisiz vokal müziğin, sözel olmayan seslerin ve notaya dökülmüş konuşma melodilerinin kullanılması, yalınlığa ve tekrarlamalara önem verilmesi, görülen ortak özelliklerdendir.[77] Tiyatroda ritüel etkisi yaratma amacıyla kullanılan müziğin bazen duaları ve dinsel metinlerden bölümleri içerdiği de görülür.

Sonuç olarak, ritüelistik etki yaratma amacı taşıyan tiyatro uygulamalarında müziğin kullanımı, biçimsel özellikleri açısından farklılıklar gösterir. Fakat bu çalışmaların hepsinde müziğe, duyusal-duygusal iletişimi sağlayan bir öğe olarak yaklaşıldığı

[76] Bonnie Marranca, "Thinking About Interculturalism", **Interculturalism and Performance**. ed. Bonnie Marranca ve Gautam Dasgupta, New York: PAJ Publications, 1991, s. 15.
[77] W.Anthony Sheppard, **a.g.e.** s. 21.

söylenebilir. Yapısal özelliklerinde farklılık gösterse de ritüelistik etki yaratma amacıyla kullanılan müzik, çoğunlukla katılımcıları sahneyle bütünleştirme amacı taşır. Bu amaçla müziğin kullanımında dikkat çeken ortak yöntemlerden biri, hem müzikal hem gösterimsel gelenekler için söz konusu olan kültürlerarasılıktır. Kültürlerarasılık özelliği taşıyan tiyatronun batıdaki bazı örneklerinde müziğin kullanımının postkoloniyel tiyatroda müziğin kullanımıyla zıt özellikler gösterdiği savunulabilir. Postkoloniyel tiyatroda müzik, kültürün bir parçası olarak görülür ve yerel kimliği belirten bir öğedir. Müziği ritüelistik etki yaratma amacıyla ele alan çalışmalardaysa çoğunlukla bunun zıttı geçerlidir: Bu çalışmalarda farklı kültürlerin müziklerine -özellikle de Avrupa-dışı kültürlerin ritüel değeri taşıyan müziklerine- kendi öz kültürel bağlamlarından bağımsız -ve yine de ritüel değeri taşıyan- bir öğe olarak yaklaşıldığı söylenebilir.

Tiyatroda ritüelistik etki yaratma amacının genel olarak Brecht'in epik tiyatro düşüncesiyle zıt olduğu savunulabilir. Bu zıtlık, müziğe yüklenen işlevler arasındaki farkta da kendini gösterir. Tiyatronun hem eğlendirme hem de öğretme işlevlerini yerine getirmesi gerektiğini savunan Brecht, müziği, yabancılaştırma etkisi yaratmak amacıyla kullanır. Yabancılaştırma ve ritüelistik etki yaratma düşünceleri, hem tiyatroya yükledikleri işlevler açısından hem de seyirciye yaklaşımları açısından karşıttır: Yabancılaştırmanın amacı, özdeşleşmeyi kırmaya yöneliktir ve seyirciyle sahne arasına mesafe koymayı hedefler; bunun amacı, seyircinin eleştirel bir tavır geliştirmesini sağlamak ve bu yolla tiyatroyu öğretici kılmak olarak özetlenebilir. Ritüelistik etki yaratma amacıysa duyusal-duygusal bir iletişim sayesinde seyirciyi sahneyle bütünleştirme amacı taşır; bu amaçla kullanılan müziğin duygusal etki yaratma gücünden yararlanılır.

1.4. TEATRAL ÖĞELER ARASINDAKİ METİN MERKEZLİ HİYERARŞİNİN YIKIMINDA MÜZİĞİN KULLANIMI:

Çağdaş tiyatro uygulamalarında müziğin kullanımını derinden etkileyen bir yaklaşımın da tiyatronun drama ile ilişkisi konusundaki sorgulamalarla ilgili olduğu savunulabilir. Buna göre müzikli teatral türler, teatral kompozisyonun ve müziğin drama ile ilişkisi açısından değerlendirildiğinde, iki gruba ayrılabilir: dramatik türler ve dramatik olma zorunluluğunun gözetilmediği türler. Burada kullanılan dramatik kelimesi, teatral kompozisyon içinde drama metninin varlığı ve konumuna ilişkin bir yaklaşımı belirtir. Buna göre, dramatik türlerde drama metninin gösterimi söz konusuyken dramatik olma zorunluluğunun gözetilmediği türlerde, tiyatronun drama metninden bağımsız olarak da var olabileceği düşüncesi vardır.

Tiyatronun drama ile ilişkisi konusundaki görüşler, müziğin tiyatrodaki kullanımını da etkilemiştir. Metin odaklı sahnelemelerden uzaklaşılıp teatral öğelerin metinden bağımsız birer öğeye dönüşmesi, müzikli tiyatro türlerinin değişimini de beraberinde getirir. Tiyatro-drama ilişkisi üzerine geliştirilen yaklaşımları incelemek opera, operet, müzikal vs. gibi alışılagelmiş müzikli tiyatro kategorilerinden "müzik tiyatrosu" kavramına geçişin gözlemlenmesini kolaylaştırır.

1.4.1. Postdramatik Tiyatro:

Çağdaş tiyatroda, oyun metninin merkeze konulduğu dramatik tiyatrodan, teatral araçların kullanımı bakımından farklılaşan tiyatro çalışmalarıyla karşılaşılmaktadır. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* adlı kitabında, dramatik metne ve teatral araçların kullanımına farklı bir açıdan yaklaşan çeşitli örnekleri bir araya

toplayarak bunları "postdramatik" tanımının altında birleştirir. Lehmann'ın, temel ortak noktası biçimsel özellikleri olan bu örneklerden yola çıkarak oluşturduğu "postdramatik tiyatro" teorisi, bu örneklerde benzerlik gösteren tiyatro yaklaşımına somut bir tanım getirme çabasıdır. Bu çaba, çağdaş tiyatro ve performans sanatı konusunda yapılan araştırmaların, çoğunlukla somut biçimsel açıklamalar getirmekte yetersiz kaldığı eleştirisiyle ilişkilendirilebilir. Johannes Birringer de çağdaş tiyatroyu ve performans sanatını tartışırken bu konularda yapılan araştırmalarındaki somut tanım eksikliğine işaret eder:

> Metinsellik ve görsel temsil hakkındaki postmodern teorilerde (ve film teorisi tarafından incelenen izleme konusu) eksik olan şey, metinle dilin tiyatroda performans ve uzamla karmaşık ve çelişik ilişkilerinin daha somut bir tarihsel anlayışıdır. Daha da önemlisi, bu yüzyıldaki avant-garde sanatçıların birçok kuşağı tarafından gerçekleştirilen oyunculuk, sahneleme, metinsel ve bağlamsal (skenografik, koreografik ve müzikal) çalışmaya ilişkin çeşitli yaklaşımların yeni anlayış biçimlerinin ve revizyonlarının somut bir teatral bilgisinin bunlarda eksik oluşudur.[78]

Yüzyıllardır batı tiyatrosunda, drama ve tiyatro birbirinden ayrılamayan, hatta birbiriyle özdeş kavramlar olarak görülmüştür.[*] Oysa Lehmann'ın da belirttiği gibi, tiyatro ile drama arasında sürekli bir ilişki söz konusu olsa da dram sanatı edebi bir türdür. Deneyselliğe önem veren birçok çağdaş tiyatro grubunun çalışmaları, tiyatroyu dramayla özdeşleştiren bu "dramatik tiyatro" anlayışına karşı çıkmaktadır. Lehmann'ın "postdramatik tiyatro" tanımı da temelde, drama-tiyatro özdeşleşmesine karşıt bir tavra ve teatral araçların bu yöndeki kullanımına işaret eder. "Postdramatik tiyatro" sözüyle, kökeni çağdaş tiyatrodaki "yeniden teatralleşme"

---

[78] Johannes Birringer, **Theatre, Theory, Postmodernism**. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1993, s. 42-43.

[*] Tiyatro hakkında yapılan araştırmalardaki kelime seçimleri buna gerekçe gösterilebilir. Birçok araştırmada tiyatro kelimesiyle drama kelimesinin özdeş olarak görüldüğü, drama sözcüğünün, çoğu kez tiyatro sözcüğünün yerine kullanıldığı dikkat çekmektedir.

("retheatricalization") arayışına dayanan ve tiyatroda "dramatik paradigmanın otoritesinin" yıkımıyla ortaya çıkan "drama ötesi" bir tiyatro kastedilmektedir.

Lehmann, postdramatik tiyatro tanımlamasını, dramatik tiyatro ile zıtlığı üzerine temellendirir ve dramatik tiyatroyu temel iki özelliği ile açıklar: Birinci özelliği bir şeyin temsili olma fikrine dayanmasıdır. Temsile dayanan dramatik tiyatroda, sahnede, gerçekliğin bir modeli yaratılmaya çalışılır -bu nedenle, üslubu ne olursa olsun, "yanılsamacı" olarak nitelendirilebilir. Dramatik tiyatronun ikincisi özelliği de, metnin gösterimi fikri üzerine inşa edilen yapısıdır. Postdramatik tiyatro ise hem temsile dayalı tiyatro anlayışına hem de metin merkezli tiyatro anlayışına karşıttır. Dolayısıyla Lehmann'ın postdramatik tiyatro incelemesi, iki temel noktada odaklanır: Bunlardan birincisi, oyun-metin ilişkisidir; bu aynı zamanda teatral öğeler arasındaki ilişkinin değerlendirilmesini içerir. İkinci konu ise temsil yerine sunuş olarak tiyatro fikrinin varlığıdır; bu yaklaşım teatral öğeler arasında kurulan ilişkiyi de etkiler, dolayısıyla bu iki konu birbiriyle iç içe geçmektedir.

> Yüzyıllardır, Avrupa tiyatrosu, onu Avrupa dışı tiyatro geleneklerinden açıkça ayıran bir paradigmanın egemenliği altındadır. Örneğin Hindistan Kathakali veya Japon Noh tiyatroları tamamen farklı biçimde yapılandırılmışken ve esas olarak dans, koro ve müzik, son derece stilize törensel yöntemler, anlatımsal ve şiirsel metinlerden oluşurken Avrupa'daki tiyatro, temsile dayanır; yani konuşmaların ve eylemlerin sahnede mimetik dramatik oyun vasıtasıyla 'sunulmasını' esas alır.(…) Tiyatro, örtülü olarak da olsa *drama tiyatrosu* olarak düşünülmektedir.[79]

Lehmann'a göre postdramatik tiyatro kavramı, tiyatronun varlığının, drama ve tiyatro arasındaki ayrıma ve birleşmeye ne derece dayandığının saptanmasıyla anlaşılabilir. Sahnelenen oyun metninin tüm teatral yapıtın merkezinde olduğu dramatik tiyatronun aksine, postdramatik tiyatro formlarında metin -bir metnin sahnelenmesi

[79] Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theatre**. İngilizceye çev. Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge, 2006, s. 21.

söz konusu olsa bile- teatral kompozisyonun, müzikal, görsel, bedensel vs. diğer tüm öğeleri ile eşit derecede öneme sahip bir öğesidir.[80] Buna göre sahnesel yaratının malzemelerinden sadece biri olan metin, postdramatik tiyatronun temeli değildir.

Lehmann'a göre dramatik tiyatro, metin merkezli olmasından dolayı, teatral araçlar arasında hiyerarşik bir düzen yaratır. Müzik, ışık, dekor, oyunculuk gibi tüm öğeler -kimi zaman metni desteklemek amacıyla, kimi zaman metne karşıt bir tutumla yabancılaştırma sağlamak amacıyla- oyun metnine bağımlı bir işlev ve biçim kazanırlar. Postdramatik tiyatronun en temel özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkan şey ise, dramatik tiyatroda teatral araçlar arasında kurulan hiyerarşik yapının yıkımıdır. Bu da teatral araçların bağımsız öğeler olarak değer kazanması olarak yorumlanabilir. Postdramatik tiyatronun, hiyerarşik olmayan bir yapıya sahip olduğunu savunan Lehmann'a göre postdramatik tiyatroda, sahnelemede değişik sanat türleri birleştirilmiştir ve tüm teatral araçlar eşit ağırlığa sahiptir. Oysa bugün gelişmekte olan yeni tiyatro biçimlerine getirilen tanımlamalar -dans tiyatrosu, müzik tiyatrosu vs.- göz önünde bulundurulduğunda, Lehmann'ın "hiyerarşik olmayan bir tiyatro" yorumu sorgulanabilir. Çünkü postdramatik tiyatro içinde, teatral araçlar arasında hiçbir hiyerarşinin kurulmadığı kimi örneklere rastlanabildiği gibi, bir teatral aracın ön plana çıktığı -hatta merkeze konduğu- örneklere de rastlanmaktadır.[*]

Postdramatik tiyatro, çağdaş tiyatro yaklaşımlarının birçoğundan beslenerek ortaya çıkmıştır. Lehmann'ın araştırmaları, postdramatik tiyatronun kökeninin 19. yüzyıl sonlarında başlayan avant-garde çalışmalara dayandığını gösterir. Özellikle avant-garde tiyatroda etkisini gösteren yeniden teatralleşme, tiyatro ile drama arasındaki ayrıma yapılan vurgu için bir başlangıçtır. Fakat Lehmann, tiyatroda 1900'lerde başlayan avant-garde hareketlerin, bütün yenilikçiliklerine rağmen, metinsel bir

[80] **A.g.e.** s. 46.

[*] "Müzik Tiyatrosundan Örnekler" adlı bölümde de değinileceği gibi Heiner Goebbels'in müzik tiyatrosu, tüm teatral öğelerin müzik üretimine katkıda bulunduğu örnekler içerir. Bu örneklerde müziğin belirleyici öğe olduğu tartışılacaktır.

evrenin temsilinden kopmadığını ve postdramatik çalışmaların 1970'lerden sonra, teatral söylemin çeşitliliğiyle ortaya çıktığını da belirtir.[81]

> Tiyatrodaki postdramatik söylemin oluşumuna yönelik bu "hareket" dramatik tiyatronun unsurlarını *düşünme ("self-reflection"), parçalama("decomposition")ve ayırma ("seperation")* aşamaları olarak tarif edilebilir. Bu yol, tarihsel avant-garde ve daha sonra 1950'lerle 1960'ların neo-avant-garde'ı sırasındaki modern tiyatro formlarının çeşitliliği aracılığıyla on-dokuzuncu yüzyılın sonundaki büyük tiyatrodan 20. yüzyılın sonu ve yirmi birinci yüzyılın başındaki postdramatik tiyatro formlarına doğru ilerler.[82]

Lehmann, postdramatik tiyatronun, Artaud'nun önerdiği tiyatro düşüncesinin bir takipçisi olduğunu söyler.[83] "(T)iyatronun metne bağımlılığını kırmak ve jestle düşünce arasında kalan bir tür benzersiz dil kavramını yeniden bulmak"[84] isteyen Artaud, tiyatroda drama metni dışındaki öğelerin kullanımını ön planda tutar; "duyulara yönelik ve sözden bağımsız olan," "somut ve fiziksel"[85] bir sahne dilinin önemini vurgular. Böylece "müzik, dans, plastik sanat, pandomim (pantomim), mimik, jest, tonlama, mimari, ışıklandırma ve dekor gibi sahnede kullanılabilir olan tüm anlatım araçlarının"[86] kullanımı ile yeniden teatralleşmeyi önerir. Tiyatroda drama metni dışındaki öğelerin kullanımına yaptığı bu vurgu ile metnin üstünlüğüne dayalı hiyerarşiyi kırmayı öngören tiyatro düşüncesi nedeniyle Artaud, postdramatik tiyatroya giden yolun öncüllerinden biri olarak görülebilir.

Sembolist tiyatro, epik tiyatro, absürd tiyatro gibi çağdaş tiyatro yaklaşımları da postdramatik tiyatronun öncüllerinden sayılabilir. Aralarında büyük farklar olsa da postdramatik tiyatro, beslendiği bu tiyatro yaklaşımlarıyla ortak noktalara sahiptir.

---

[81] **A.g.e.** s. 22.
[82] **A.g.e.** s. 48.
[83] **A.g.e.** s. 32.
[84] Antonin Artaud, **Tiyatro ve İkizi**. çev. Bahadır Gülmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Haziran 1993, s. 79.
[85] **A.g.e.** s. 34.
[86] **A.g.e.** s. 35.

Örneğin Lehmann'a göre sembolist tiyatro, dramatik olmayan metinselliği ve monolog kullanımı ile postdramatik tiyatronun öncüllerinden biridir. Aslında, sembolist tiyatronun postdramatik tiyatroya öncüllüğü, teatral araçların kullanımında daha net gözlemlenebilir. Wagner'in *birleşik sanat yapıtı* fikrinden etkilenen sembolist tiyatroda, "sanatların bireşimi"[87] anlayışı vardır: başka bir deyişle "sembolist tiyatro bir … bütünsellik araştırmasıdır."[88] Cassou'nun *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi'*nde anlattığı gibi, jest, şiirsel imgelem, tiyatro düzenlemesi, orkestra, kısacası her şey, bir arada kavranması gereken bir bütünlüğe katkıda bulunmaktadır. Bütünsellik arayışında olan sembolist tiyatro, bu bütünselliğe ulaşmak için metin dışındaki teatral araçların kullanımına vurgu yaparak postdramatik tiyatroyla benzeşir; fakat aynı bütünsellik amacı nedeniyle de ondan farklılaşır. Çünkü Lehmann'ın birçok kez belirttiği gibi postdramatik tiyatroda, bütünsellik amacı gözlemlenmez; postdramatik tiyatro bütünsellik yerine "parçalanma"dan ("fragmentation") yanadır. Sembolist tiyatroda, hedeflenen etkinin yaratımı amacıyla teatral araçlar arasında bir *sentez* önemli kılınırken, postdramatik tiyatroda "sentezden vazgeçilmiştir".[89] Postdramatik tiyatronun sentez yerine parçalanmadan yana olan tavrı, onu hem Wagnerci total tiyatro anlayışından hem de sembolist tiyatrodan farklılaştırır.

Postdramatik tiyatronun belirtileri, absürd tiyatroda da gözlemlenebilmektedir; fakat aralarında benzerliklerin yanı sıra farklılıklar da söz konusudur. Martin Esslin "Absürd Tiyatro" kitabında absürd tiyatroda "sözü edilecek bir öykü ya da konu" olmadığını ve absürd tiyatronun bir izlekten, tanınabilir karakterlerden ve canlandırmadan yoksun olduğunu söyler.[90]

---

[87] Bkz. Jean Cassou, **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**. çev. İnce, Özdemir ve İlhan Usmanbaş. 3.bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999, s. 265.
[88] **A.g.e.** s. 172.
[89] Hans-Thies Lehmann, **a.g.e.** s. 82.
[90] Martin Esslin, **Absürd Tiyatro**, İngilizceden çev. Güler Siper. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Ağustos 1999, s. 23.

> Absürd tiyatro, yazarın kişisel dünyasını yansıttığı için, nesnel olarak gerçek karakterlerden yoksundur. Zıt kişiliklerin uyuşmalığını gösteremez ve çatışmada kilitlenmiş insan tutkularını inceleyemez; bu yüzden de terimin kabul edilen biçimiyle dramatik değildir… Absürd tiyatronun bir oyunundaki olay öykü anlatma değil, şiirsel imgelerin bir kalıbını iletme amacı taşır.[91]

Absürd tiyatro, bir çizgiyi takip eden olay örgüsü, bu olay örgüsünde tutarlılık ve karakterlerin oyun içerisinde gelişimi konularındaki kaygısızlığı ile dramatik tiyatroya karşıt bir tutum geliştirmiştir. Bu yanıyla postdramatik tiyatroyu andırır. Fakat her ne kadar metinsel anlamda geleneksel dramatik tiyatroya karşıt bir tavra sahip olsa da Lehmann'a göre absürd tiyatro da metnin sahnelenmesi anlayışını sürdürmesi nedeniyle dramatik bir tiyatrodur.

Çağdaş tiyatroda, dramatik tiyatroya karşı çıkışın en önemli örneklerinden birinin de epik tiyatro olduğu söylenebilir. Fakat Lehmann, postdramatik tiyatro açıklamasında epik tiyatro ile postdramatik tiyatro arasında benzerlikten çok zıtlıklara dikkat çeker. Lehmann'ın da belirttiği gibi, yanılsamacı dramatik tiyatroda, atmosfer yaratımı ile seyirci ile sahneyi duygusal ve zihinsel olarak birleştiren bir toplumsal bağ hedeflenir; drama ve temsil yöntemiyle izleyiciye aktarılan bu etkilerin amacıysa duygusal bir kabul ve dayanışma oluşturulmasıdır.[92] Yanılsamacı dramatik tiyatro hedeflediği bu etkiyi gerçekleştirmek için özdeşleşme yönteminden yararlanır. Epik tiyatro ise yanılsamacı dramatik tiyatroya bu nedenle karşıdır. Seyircisine eleştirel bir tutum kazandırmayı hedefleyen epik tiyatro, seyircinin sahneyle ve karakterlerle özdeşleşmesini engellemek amacıyla yabancılaştırmaya başvurur. Bunu sağlamak amacıyla görsel ve müzikal öğelerden yararlanır. Brecht, oyunlarında "projeksiyonla belgeler yansıtıp (kimi zaman) oyun kişilerinin söylediklerini pekiştiriyor ya da çürütüyor" [93], kimi zaman da projeksiyonla yansıtılan yazılarda, bölüm içerisinde geçecek olayları özetleyerek seyircide sona dair bir merak duygusunun oluşmasını

[91] **A.g.e.** s. 314.
[92] Hans-Thies Lehmann, **a.g.e.** s. 21.
[93] Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**. çev.Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, Kasım 1997, s. 26.

engellemeye çalışıyordur. Dramatik tiyatroda metin dışındaki teatral araçlar atmosfer ve yanılsama yaratmak amacına hizmet ederken epik tiyatroda, oyun metnini bölme ve ona karşıt bir tavır takınma gibi yöntemlerle yabancılaştırma sağlamak amacıyla kullanılır.* Brecht bunu, "teatral öğelerin birbirinden ayrılması" olarak dile getirir. Brecht'in yabancılaştırma etkisi sağlama yollarından biri olarak açıkladığı "teatral öğelerin birbirinden ayrılması" düşüncesi, teatral öğelerin birbirini tekrarlamak yerine farklı tutumlar sergilemesini öngörür. Ona göre bu yöntem, konuya farklı bakış açılarının getirilebilmesini sağlayacaktır. Teatral öğelerin birbirinden ayrılması düşüncesi, metnin üstünlüğünün kabulüne dayalı dramatik hiyerarşiyi kırmaya çalışan postdramatik tiyatronun tutumunu andırır. Fakat epik tiyatroda yabancılaştırma amacıyla benimsenen bu düşünce, teatral öğelerin işlevlerinin ve kullanım biçimlerinin halen oyun metnine dayalı bir şekilde belirlendiği anlamına gelir. Bu nedenle epik tiyatro, her ne kadar dramatik tiyatroya karşı bir duruş sergilemiş olsa da "metnin gösterimine dayanan tiyatro" prensibini bozmamıştır. Postdramatik tiyatroyu Brecht-sonrası bir tiyatro (*"post-Brechtian theatre*") olarak tanımlayan Lehmann'ın yorumuyla absürd tiyatro gibi epik tiyatro da -metnin sergilenmesi anlayışından dolayı- dramatik bir tiyatrodur. Lehmann'ın deyişiyle; "farklı yöntemler vasıtasıyla olsa da absürd tiyatro kadar, epik tiyatro da baskın olarak, kurgusal ve canlandırılan bir "metinsel dünyanın sunumuna" sadık kalır; postdramatik tiyatrodaysa artık bu yapılmaz".[94]

> Neo-avant-gardist tiyatronun yukarıda sözü edilen türlerinin her biri dramatik temsilin belirli parçalarından feragat eder, ama eninde sonunda can alıcı birliği - bir eylem, aktarım ya da sürecin metni ile buna yönlendirilmiş teatral temsil arasındaki yakın birliği – korur. Bu bağlantı son on yıllarda postdramatik tiyatroda kırılır.[95]

---

* Epik tiyatro müziği de oyun metnine karşıt bir tutum geliştirerek yabancılaştırma etkisi yaratmak ve seyircinin eleştirel bir tutum geliştirebilmesini sağlamak amacıyla kullanır.

[94] Hans-Thies Lehmann, **a.g.e.** s. 55.

[95] **A.g.e.** s. 56.

Bu bağlantının kırılması, bütün teatral öğelerin metne tabi olması durumunu ortadan kaldırmasının yanı sıra Lehmann'a göre teatral öğeler arasındaki tutarlılığı bir zorunluluk olmaktan çıkarır. Postdramatik tiyatroda önemli olan, sahnelemenin oyun metnine ne şekilde uyum sağlayacağı değil, metnin teatral gösteriye uyum sağlayıp sağlayamadığıdır.[96] Burada amaç estetik bir tiyatro kompozisyonunun bütünlüğünü sağlamak değildir; parçalı bir yapı söz konudur.[97] Gerek oyun metni olarak gerekse sahne metni olarak bütünlüklü bir metin yaratımından çok, değişik parçaların birleştirilmesiyle oluşturulmuş eklemli bir metinsellik tercih edilir. Dolayısıyla bu özellik postdramatik tiyatrodaki metin kullanımında da kendini gösterir.

Postdramatik oyunlarda kullanılan oyun metni çoğunlukla, "dramatik olmayan" bir tiyatro metnidir. Bir oyun metnini sahneleme anlayışının yerine, metin parçalarının, pastiş yöntemi ile kullanımı, postdramatik çağdaş oyunların birçoğunda gözlemlenen ortak özelliklerden biridir. Dolayısıyla, kullanılan metinler çoğu zaman, dramatik olmayan metinlerdir. Kimi zaman şiirler, kimi zaman monologlar veya günlüklerden alıntılanmış yazılar kullanılabilmektedir. Kimi postdramatik oyunlarda ise, metin olarak yorumlayabileceğimiz dilsel malzeme, şarkı sözleri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şarkı sözlerinin metinsel-dilsel malzeme olarak kullanımı, postdramatik tiyatronun metne ve dile karşı tutumunun açık bir örneğidir: Postdramatik tiyatroda metin ve dil, çoğunlukla sessel varlığıyla önemsenir. Birçok örnekte dil, bir anlam üretme mekanizması olarak değil, tını ve ritim gibi unsurlardan meydana gelen duyusal bir varlık olarak vurgulanır. "Gerçeklerin dilsel bir yeniden sunumu (re-presentation) yerine, 'anlam'dan ziyade sahnesel kompozisyon ve (metinsel değil) görsel dramaturji tarafından kontrol edilen, tonlamaların, kelimelerin, cümlelerin ve seslerin 'durum'u söz konusudur."[98] Dili sessel birimlere ayırma eğilimindeki postdramatik tiyatroda, "dilin temsil işlevine karşı bir saldırı" ile karşılaşılır. Postdramatik

[96] A.g.e.
[97] **A.g.e.** s. 57.
[98] **A.g.e.** s. 146.

tiyatronun -dili yapı-söküme (deconstruction) uğratma olarak nitelendirebilecek olan- bu tavrı sayesinde, tiyatroda metnin otoritesine karşı çıkmasının yanı sıra, anlam üretme mekanizması olarak dilin otoritesinde de karşı çıktığı savunulabilir.

Lehmann'ın sıklıkla değindiği gibi postdramatik tiyatro herhangi bir şeyin temsili fikrinden uzaktır; bu nedenle, bir dünya tasviri yapmaz. Kendi içinde herhangi bir şekilde tutarlı ve bütünlüklü bir dünya oluşturma kaygısı da yoktur. Bu anlamda çoğunlukla, parçalı bir yapı söz konusudur. Oluşturulan kompozisyon, bir bütünlük arayışı değildir; öğeler arasındaki parçalı ve süreksiz ilişkilere dayanır. Lehmann, bütünselliğin bu terkinin hayal gücünü, yeniden yazma ve yeniden düzenlemeyi özgürleştirdiği görüşündedir.[99] Ona göre, oluşturulan yeni teatral kompozisyondan, ne herhangi bir hiyerarşik düzen oluşturması, ne de kendi içinde tutarlı ve tamamlanmış bir dünya oluşturması beklenmektedir. Lehmann'a göre, temsile dayanan ve metin merkezli olan dramatik tiyatronun öğeler arasında kurduğu hiyerarşik düzeni yıkıp yerine parçalı bir yapıyı önermesi nedeniyle postdramatik tiyatronun, tiyatroyu yapı-söküme uğrattığını söylenebilir.

Bütün bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, postdramatik tiyatro, "performans sanatı" kavramıyla ortak noktalara sahiptir. Lehmann'ın performans sanatı ile postdramatik tiyatroda görüldüğünü savunduğu ortak özellikler, belirsizlik, sanatın kurgusallığına vurgu yapma, tiyatroyu bir süreç olarak düşünme, süreksizlik, heterojen yapı, metinsel olmama, çoğulculuk, sanatsal alanlara dair çerçevelerin yıkımı, deformasyon, yapı-söküm, metni otoriter ve arkaik bulma olarak özetlenebilir.

"Teatral göstergelerin değişen kullanımı, tiyatro ile Performans Sanatı gibi uygulama biçimleri arasındaki sınırı muğlaklaştırır,"[100] diyen Lehmann'a göre hem performans sanatı hem de postdramatik tiyatro, bir şeyin temsilini sergilemekten uzaktır; ona

[99] **A.g.e.** s. 88.
[100] **A.g.e.** s. 134.

göre ikisi de "gerçeğin kasıtlı olarak dolaysız (zamansal, uzamsal, bedensel) deneyimini sunar."[101]

> … Postdramatik tiyatro, yeni bir sahneleme metni değildir ve yeni bir tiyatro metni olmaktan daha da uzaktır, bunların yerine tiyatroda performans metninin yapısal olarak değişen niteliği aracılığıyla bu iki seviyeyi baş aşağı çeviren bir tür işaret kullanımıdır. Temsilden çok varlık haline gelir; iletilen bir deneyimden çok paylaşılan bir deneyim, üründen çok süreç, anlamlandırmadan çok gösterme, bilgiden çok enerjik dürtü haline gelir.[102]

"Postdramatik tiyatro, *şimdiki zamanın tiyatrosudur*"[103] diyen Lehmann, postdramatik tiyatroda, metinsel bir zamanın değil, gerçek zamanın söz konusu olduğunu söyler. "Şimdi ve burada yaşanan bir deneyim" olarak bir "gerçekliğe" sahip olan postdramatik tiyatroda, seyirci ve gösterimcileri içine katan "gerçek bir deneyim" hedeflenir. Bu yaklaşımı nedeniyle postdramatik tiyatro, "oluş" ("happening") olarak var olan performans sanatıyla benzerlikler gösterir.

Lehmann'a göre postdramatik tiyatronun temel özelliklerinden biri de "teatral gerçeklik açısından temel etkenin" seyircisiyle kurduğu ilişki olmasıdır.[104] Seyircinin zihinsel ve duygusal aktivitesini önemli kılan yapısıyla postdramatik tiyatro, seyirciyi teatral gösterinin aktif bir parçası haline getirir. Seyircisiyle kurduğu bu ilişkiden de anlaşılacağı gibi postdramatik tiyatroda gösterim nihai bir ürün değil, paylaşılan bir süreçtir; söz konusu olan şey seyirsel bir olay değil, toplumsal bir durumdur. Bunun sonucu, postdramatik bir oyun hakkında nesnel bir betimlemenin mümkün olmamasıdır; çünkü oyun her katılımcı için, kendi bireysel bakışıyla

---

[101] A.g.e.
[102] **A.g.e.** s. 85.
[103] **A.g.e.** s. 143.
[104] **A.g.e.** s. 61.

belirlenen ve bir başkasınınkiyle aynı olmayan bir deneyim haline dönüşür.[105] Dolayısıyla, sürekli bir anlam ertelenmesinin söz konusu olduğu söylenebilir.

Lehmann, performans sanatıyla arasındaki bütün benzerliklere rağmen, postdramatik tiyatro için farklı bir tanım getirme ihtiyacı duymuştur. Bunun sebebi aralarındaki farklardır. İkisi arasındaki en temel farkın, "tiyatro sanatı" tanımının sınırları içinde kalmak ile tanımlamayı mümkün kılan tüm "çerçeveleri" reddetmek arasındaki bir seçimle ilgili olduğu düşünülebilir. Colin Counsell'in *Signs of Performance: An Introduction to Twentieth Century Theatre* adlı kitabında savunduğu gibi performans sanatı, kesin bir tanımı mümkün kılabilecek tüm çerçeveleri reddeder.

Postdramatik tiyatronun da çoğunlukla drama ile bütünleştirilmiş olan tiyatro sanatının sınırlarını sorguladığı savunulabilir. Fakat postdramatik tiyatronun yaklaşımı, tiyatro tanımının çizdiği sınırlarını reddetmekten ziyade, bu tanımı oluşturan "çerçeveleri" sorgulamaya ve yeniden belirlemeye yöneliktir.

Colin Counsell *Signs of Performance*'ta, performans sanatı ve tiyatro arasındaki ilişkiyi detaylıca açıklar ve ikisi arasındaki farkı belirtir. Counsell'in bu konuda yaptığı saptamalar, postdramatik tiyatro ile performans sanatı arasındaki farka da ışık tutabilir. Bu saptamaları kısaca özetlersek: Performans sanatında, sanatın ne kadar "tamamen anlaşılabilir" olduğunun sorgulanması söz konusudur. Çünkü performans sanatını besleyen düşünsel altyapıya göre, alıcı da bir mesajı alırken kendine göre anlamlandırır. Seyircinin, izlediği gösteriye karşı yaklaşımında -o gösteriyi ne şekilde tanımlayacağı dahil olmak üzere- onu nasıl gördüğünü belirleyen ve kültüre bağlı olan kategoriler, yani "çerçeveler" etkilidir. Dolayısıyla, ayrımlara ve kategorilere dayanan bu çerçeveler, algılama biçimimizi belirler. Performans sanatı bu ayrımları ve kategorileri etkileme potansiyeline sahiptir; çünkü belirlenmiş kesin bir biçime bağlı değildir. Tiyatroda da çeşitlilik söz konusudur; fakat bu çeşitliliğin sınırları vardır. Kültürün tiyatro anlayışı sürekli değişebilir ama bir tiyatro anlayışına,

[105] **A.g.e.** s. 106.

yani tiyatroyu sınırlayan bir çerçeveye her zaman sahiptir. Performans-sanatının ise hiçbir şekilde tür kısıtlaması yoktur, çünkü bir tek sanat dili kullanmaz. Bu "canlı sanat olayı" her şeyden oluşabilir ve bu konuda hiçbir beklentiyi tatmin etmez. İçerdiği tek şey onun "oluşu"dur. Bu nedenle belirli bir çerçeveye sokulamaz ve seyirciyi, performansı anlamlandırma sürecinde güvenebileceği herhangi bir yoldan mahrum eder.[106]

Counsell'in bu açıklamalarından da anlaşılacağı gibi, bir eylemin tiyatro olarak kabul edilmesi için her zaman, tiyatro kavramından beklentilerimize göre şekillenmiş bir çerçeveye uyması gerekir. Counsell, bu "çerçevelerin" sadece tiyatro dışı olarak kırılabileceği görüşündedir. Oysa Lehmann'ın ortaya koyduğu postdramatik tiyatro düşüncesinin, tiyatroya dair çerçevelerin tiyatro içinde kalarak da kırılabileceğini gösterdiği savunulabilir.

Counsell'in bu saptamaları, performans sanatı ile postdramatik tiyatro arasındaki bazı başka farkları da ortaya koymamızı sağlar. Örneğin, postdramatik tiyatro içinde tanımlanabilecek oyunlar, dans sanatı, müzik sanatı, görsel sanatlar gibi alanları -her birine kendine has biçimsel özellikler ve işlevler yükleyerek- teatral öğeler olarak kullanır. Performans sanatı ise bu konuda ısrarcı olmadığı gibi, bu öğelerin kullanımına dair herhangi bir biçimsel ya da işlevsel sınır getirmez: Counsell'in "gündelik hayatı çerçevelemek" olarak açıkladığı "canlı sanat olayı"nın malzemesi gündelik hayattan alınmış herhangi bir şey olabilir. Bu anlamda sanatlarla bağlantılı olmak zorunda değildir; "onun tek içeriği, oluşundan ibarettir."[107] Kısaca özetlersek Counsell'e göre, bütün performans sanatlarının ortak özelliği hiçbir biçim sınırlandırmasına tabi tutulamaması, yani hiçbir "çerçeve"ye sokulamamasıdır. Postdramatik tiyatro ise -her ne kadar tiyatronun yüzyıllardır süren, dramaya dayalı yapısına bir saldırıda bulunsa da- tiyatro sanatının içinde kalır; müzik, dans, görsel sanatlar vs. gibi sanatları tiyatro içerisinde bir araya getiren bir kompozisyon kurar.

[106] Colin Counsell, Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre. London: Routledge, 1996, s. 210.
[107] A.g.e.

1.4.2. Müzikli Teatral Biçimlerin Yeniden Adlandırılması:

Tiyatro uygulamalarında müziğin kullanımı, birbirinden farklı yapısal özelliklere sahip müzikli teatral türlerin/kategorilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu müzikli teatral türleri/kategorileri birbirinden ayıran noktalar, tiyatro eseri içerisinde kullanılan müziğin kendi iç-yapısal özellikleri, diğer teatral öğelerle ilişkisi, teatral kompozisyon içindeki konumu ve oluşturulan tiyatronun toplumla ilişkisi olarak dört başlık altında özetlenebilir. Bu etkenler, özellikle çağdaş tiyatroda birçok farklı müzikli teatral türün ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu teatral türlerden yapısal açıdan genel özellikleri belirginleşmiş olanlar -opera ve müzikalde olduğu gibi- başlı başına bir kategori olarak ele alınabilmektedir; bazılarındaysa tanımlama güçlüğü yaşanmaktadır -müzik tiyatrosu tanımında karşılaşılan zorluk gibi.

Temeli tiyatro-drama ayrımına ve yeniden teatralleşme fikrine dayanan postdramatik tiyatro yaklaşımı, geleneksel tanımlarının dışında kalan yeni teatral kategorilerin oluşumunda etkili olmuştur. Opera, bale, tiyatro gibi alışılagelmiş teatral kategorilerin sınırlarının dışına taşan bu "postdramatik" biçimler, yeni sınıflandırmaları ve yeni tanımlamaları gerekli kılar. Araştırmacıların bu konudaki genel tutumu, tiyatro sanatının tanımsal sınırlarının dışına taşan bu yeni teatral biçimleri, "performans sanatı" veya "sahne ve gösteri sanatları" gibi anlamları yeterince açıklayıcı olmayan genel isimler altında açıklamaya yöneliktir. Lehmann'ın "postdramatik tiyatro" tanımı ise bu yeni kategorileri kapsayan teatral tutumun, nispeten somut ve bütünsel bir şemasını çıkarır ve onları bu somut şema çerçevesinde betimler. Postdramatik tiyatro uygulamaları, teatral öğelerin baskın olma durumlarına göre "dans tiyatrosu", "müzik tiyatrosu" gibi isimler altında ele alınmaktadır. Bu yeni kategorilerin kesin biçimsel sınırlara sahip olmaması, onları tanımlamakta zorlanmamıza neden olur. Buradan da anlaşılacağı gibi postdramatik tiyatro uygulamalarında müziğin kullanımı konusunda genel geçer ortak

özelliklerden bahsetmek mümkün olmayabilir. Fakat postdramatik tiyatro kavramı, alışılagelmiş müzikli tiyatro kategorilerinin dışında kalan çalışmaların açıklanmasını sağlamak açısından önemlidir. Dramatik tiyatro- postdramatik tiyatro ayrımı çerçevesinde, opera ve müzikal gibi kategoriler, müzikli dramatik tiyatronun farklı yapısal özelliklere sahip türleri olarak tanımlanabilirken müzikli postdramatik tiyatro örnekleri bu kategorilerin dışında kalır; bu nedenle, çoğunlukla daha genel bir anlama sahip olduğu için seçilen "müzik tiyatrosu" terimiyle belirtilirler. Bu nedenle "postdramatik tiyatro" kavramı, "müzik tiyatrosu" kavramının anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir.

Postdramatik tiyatro uygulamalarının başlıca özelliklerinden biri olarak sayılabilecek olan, metin merkezli dramatik tiyatroda teatral öğeler arasında kurulan hiyerarşik düzeni yıkma özelliği, bu uygulamalarda müziğin kullanımını belirleyen en temel özellik olarak gösterilebilir. Postdramatik özelliklere sahip olan müzik tiyatrosu örneklerinin operadan ve müzikallerden ayrılması da bu özelliğe bağlanabilir. Burada önemli olan nokta, müziğin teatral kompozisyon içinde ön planda duran bir öğe olarak kullanılması meselesi değildir. Opera ve müzikalde de müzik ön planda duran bir öğedir. Hatta opera ve müzikal tarihi boyunca eleştirmenlerin yapmış olduğu tartışmalar incelendiğinde, bunların çoğunlukla sahnelenen eserin müziği konusuna odaklandığı dikkat çeker. Fakat opera ve müzikal içinde her ne kadar müzik temel teatral öğelerden biri olsa da sürdürülen dramatik yapı, teatral öğeler arasında metin merkezli bir hiyerarşi kurulmasına ve aslında bir anlamda müziğin drama metninin hakimiyetinde kalmasında neden olur. Müzik öğesinin ön planda olduğu postdramatik tiyatro uygulamalarının alışılagelmiş müzikli teatral türlerden en temel farkının bu nokta olduğu savunulabilir.

Lehmann'ın teorisine dayanılarak postdramatik tiyatronun, dramatik tiyatronun teatral öğeler arasında metin merkezli bir hiyerarşi kurduğu görüşünden hareketle oluştuğu ve bu metin merkezli yapının yerine teatral öğelerin birbirinden bağımsız olarak var olacağı bir yapıyı önerdiği söylenebilir. Peki müziğin kullanımı, bu

hiyerarşinin yıkımında nasıl bir konuma sahiptir; müzik bu konuda ne derece etkindir ve kendisi de yeni bir hiyerarşik yapı kurar mı? Bu soruların cevapları "Müzik Tiyatrosunu Tanımlamak" adlı bölümde tartışılacaktır.

BÖLÜM 2: MÜZİK TİYATROSUNU TANIMLAMAK

Müzik tiyatrosu sözü, araştırmacılar tarafından farklı şekillerde kullanılmaktadır ve bu kullanımlarda ima edilen tiyatro uygulamasının biçimsel özellikleri netlik taşımamaktadır. Bazı araştırmacılar, müzik tiyatrosu sözünü -opera ve müzikal gibi teatral biçimler de dahil olmak üzere- tüm müzikli teatral biçimleri kapsayacak şekilde kullanırken bazıları, müzik tiyatrosu sözüyle, alışılagelmiş teatral kategorilerin dışına çıkan yeni bir biçimi ima eder. Birinci kullanım şeklinin, "müzik tiyatrosu" sözüne "müzikli tiyatro" anlamının yüklenmesinden kaynaklandığı savunulabilir; bu durumda müzik tiyatrosu, belirli bir teatral biçimi değil, içinde müzik öğesinin belirgin olduğu tüm müzikli tiyatro uygulamalarını belirtir. Bu yaklaşım, "müzik tiyatrosu"nu kapsayıcı bir terim olarak ele almasından dolayı, ima edilen teatral oluşumun biçimsel özelliklerini belirtmekte yetersiz kalmaktadır. Terimin ikinci yaklaşımla kullanımıysa onun kapsama alanını daraltmaya ve alışılagelmiş müzikli tiyatro kategorilerinin dışında kalan bir oluşumu belirtmeye yöneliktir. Fakat yine de açıklayıcılık konusunda yetersiz kaldığı söylenebilir; bunun sebebiyse ima edilen teatral oluşumun bir kategori olarak tanımlanmasını mümkün kılacak biçimsel belirlenmişlikten yoksun olmasıdır. Dolayısıyla müzik tiyatrosunun tanımı her durumda bulanık kalmaktadır.

> Andrew Clements 1992'de yayımlanmış olan *New Grove Dictionary Of Opera*'da, müzik tiyatrosunu, gösterinin ve dramatik etkinin tamamen müzikal etmenler ile vurgulandığı bir tür opera veya opera prodüksiyonu olarak tanımlar. Clements de diğer yeni yazarlar gibi müzik tiyatrosunu 1960'ların modası olarak değerlendirir. Robert Morgan 1986'da *New Harvard Dictionary of Music*'te, müzik tiyatrosunu, müzik ve dramadan elementlerin geleneksel operadan farklı yeni biçimlerde birleşimi olarak tanımlar. [108]

[108] W.Anthony Sheppard, Revealing Masks: Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theatre. California: University of California Press, 2001, s. 5.

Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi müzik tiyatrosu sözünün bu farklı kullanımlarında karşılaşılan en temel ortak nokta, müzik tiyatrosuna, müzik, dans, drama, görsel sanatlar gibi sanat dallarını -bunların hepsini veya birkaçını- bünyesinde barındıran bir tiyatro biçimi olarak yaklaşılmasıdır. Dolayısıyla, en genel şekliyle müzik tiyatrosu, farklı sanat alanlarından yararlanan ve müziği teatral kompozisyonun belirgin bir öğesi olarak kullanan teatral bir oluşum olarak tanımlanabilir.

Müzik tiyatrosu üzerine çalışan araştırmacılardan biri W. Anthony Sheppard'tır. 20. yüzyıl sanatının, sanat türlerinin belirsizleşmesi ile karakterize edildiğini söyleyen Sheppard, "opera", "tiyatro", "bale" gibi belirli biçimleri belirten tanımların çağdaş çalışmalar için yetersiz kaldığı görüşündedir. Ona göre, daha esnek bir anlama sahip olmasından dolayı müzik tiyatrosu terimi, çağdaş gösterim sanatlarını tanımlamak için daha uygun bir terimdir.[109] Dolayısıyla Sheppard müzik tiyatrosu terimiyle çağdaş müzikli tiyatro uygulamalarını ima eder ve bu terimi, belirli bir teatral biçimin adı olarak ele almaz; bunun yerine, müzik tiyatrosu tanımını, tiyatronun toplumsal işlevleri ve tiyatro içinde müziğin işlevleri konularında çağdaş tiyatroda karşılaşılan belirli bir ortak tutum üzerine temellendirir: Sheppard'a göre müzik tiyatrosu, toplumsal eleştiri veya ruhsal dönüşüm amacıyla gerçekleştirilen ritüelleştirilmiş çağdaş performanslardır.[110] Bu durumda müzik tiyatrosu terimi, diğer müzikli teatral kategorilerden biçimsel özellikleriyle farklılaşan bir "teatral biçim" değil, tiyatronun ve müziğin işlevleri konusundaki yaklaşımıyla açıklanan ve biçimsel özellikleri bu yaklaşıma göre belirlenen çağdaş bir "teatral tutum" olarak ele alınmış olur. Sonuç olarak Sheppard'ın araştırmasında müzik tiyatrosu, diğer tüm teatral kategorileri içinde barındırabilen, 20. yüzyıla ait bir oluşum olarak karşımıza çıkmaktadır.

[109] **A.g.e.** s. 4.
[110] **A.g.e.** s. 262.

Sheppard'ın müzik tiyatrosu incelemeleri, Carl Orff'un operalarından Isadora Duncan'ın dans gösterilerine, "Brecht'in müzik tiyatrosu"ndan Andrew Lloyd Webber'in rock müzikallerine, Harry Parch'ın müzikallerinden Madonna'nın "Like A Prayer" adlı şarkısı için çekilmiş olan videoya kadar geniş bir yelpazeyi içerir.[*] Çalışmasının kapsamının bu kadar geniş olmasından ve birbirinden farklı biçimsel özellikler gösteren birçok çalışmayı bir başlık altında toplamasından da Sheppard'ın, müzik tiyatrosunu tanımlarken biçimsel özelliklerden ziyade, müziğe ve tiyatroya yaklaşımının izlerini takip ettiğini gösterir. Bütün bu örnekler arasında kurduğu bağlantı, biçimsel ortak özelliklerden daha çok, gösterim araçların bütünsellik hedefi yönünde kullanılması ve "egzotik" olanın etkisi sayesinde gelişen, toplumsal eleştiri veya ritüel etkisi yaratma çabalarıdır. Sheppard'ın incelediği bu çalışmalar, teatral araçlar ile dramatik metin arasında kurulan ilişki, kullanılan müziğin yapısal özellikleri, teatral kompozisyonun yapısal özellikleri vs. konularda birbirinden farklı özelliklere sahiplerdir.

Sheppard'ın örnek olarak incelediği bütün çalışmalarda iki ortak biçimsel özellik belirginleşir: disiplinlerarasılık ve ritüelistik değere sahip "egzotik modellerden" faydalanma. Sheppard'ın araştırmalarından, bu iki özelliğin, müzik tiyatrosunun tipik özellikleri olduğu ve bu özelliklerin müzik tiyatrosunun var oluş amacıyla ilgili olarak belirdiği sonucu çıkarılabilir.

Sheppard, opera veya bale gibi müzikli tiyatro biçimlerinden daha esnek bir kavram olan müzik tiyatrosu terimiyle genellikle, 19. yüzyıl operasına stil, yapı ve toplumsal işlev açısından farklı şekilde gelişen sahne çalışmalarının ima edildiğini[111] ve en belirgin özelliğinin bir bütünsellik arayışı olduğunu söyler. Sheppard'a göre 19. yüzyıl operasının yalnızca eğlence aracı olduğu eleştirisinden doğan müzik tiyatrosunun kökeninde Richard Wagner'e karşı da bir eleştiri vardır. Sheppard'ın ele aldığı çağdaş müzik tiyatrosu uygulamacılarından birçoğu, Wagner'in müzik ile

[*] Sheppard'a göre bir müzik videosu bile müziğin, sözün, dansın, ışığın, dekorun ve filmin birleşimi ile müzik tiyatrosunun uç noktada bir biçimi olarak görülebilir (Sheppard, 235).
[111] **A.g.e.** s. xi.

diğer sanatlar arasında hedeflediği bütünlüğü fiilen gerçekleştiremediğini ve bu nedenle "total tiyatro" olma konusunda başarısız olduğunu savunur.[112] Onlara göre, Wagner'in yapıtlarında müziğin diğer teatral öğelerden bağımsız olarak varlığını sürdürebilmesi de teatral öğeler arasında fiili bir bütünlüğün sağlanamadığının göstergesidir.[113] Bu eleştirilerden yola çıkılarak oluşturulan çağdaş müzik tiyatrosu, toplumsal eleştiride bulunma ve/veya ritüelistik etki yaratma amacına hizmet edecek bir "total tiyatro" olma amacındadır.[114] Müzik tiyatrosu, bu eleştirel yaklaşımları nedeniyle, hem 19.yüzyıl operasından hem de Wagner'in "birleşik sanat yapıtı"ndan farklılaşır ve içinde müziğin, dansın ya da diğer bir teatral öğenin varlığını birbirinden bağımsız olarak sürdüremeyeceği bir bütünlük sağlamayı hedefler. Sonuç olarak Sheppard'a göre çağdaş müzik tiyatrosu, dans, drama, pantomim, müzik, görsel sanatlar vs. gibi alanlarla işbirliği halinde, disiplinler-arası bir sanat biçimidir ve teatral öğelerin sentezi vasıtasıyla, opera formunun var edemediği total tiyatroyu var etme amacındadır.

Sheppard'ın tanımladığı şekliyle müzik tiyatrosunun en temel özelliklerinden biri de "egzotik modellerden" faydalanmasıdır: Disiplinlerarasılık gibi, müzik tiyatrosunun bu özelliği de tiyatroya ve müziğe yüklenen işlevle ilgili olarak gelişmiştir. Sanatlar arasında bir sentez arayışında olan müzik tiyatrosu, ritüelleştirilmiş performanslar olma amacını taşır ve çoğunlukla Japon Noh tiyatrosu, Ortaçağ Hristiyan draması ve Antik Yunan tiyatrosu gibi "egzotik modeller"den yararlanır. "Modern ritüeller yaratma" amacı güden müzik tiyatrosunun bu "egzotik modeller" den yararlanmasının sebebi, bu modellerin ritüel değeri taşımaları, ritüelistik bir konuma ve işleve sahip olmalarıdır.[115] Başka bir deyişle Sheppard'a göre, egzotik modellerden faydalanan müzik tiyatrosunun, tiyatronun metafizikle buluştuğu total bir tiyatro amacı taşıdığı ve bu nedenle ritüelistik değere sahip, farklı kültürlere

[112] **A.g.e.** s. 7.
[113] . **a.g.e.** s. 185.
[114] **A.g.e.** s. 6.
[115] **A.g.e.** s. xi.

ve/veya geçmişe ait modellerden faydalandığı söylenebilir.* Sheppard, ritüelistik performans olma amacındaki müzik tiyatrosunun biçemsel özellikleriyle ilgili olarak özetle şu noktalara değinir: Modern anlamda bir gerçekçilik söz konusu değildir; oyuncunun, hem şarkıcı hem de dansçı olarak bedensel gücünü en iyi şekilde kullanabilen "total ve kutsal bir performansçı" olması beklenir; kullanılan oyun metni veya konu, çoğunlukla ritüellerle ilgili kaynaklardan veya dinsel kaynaklardan uyarlanır.[116]

Sonuç olarak, Sheppard'ın araştırması, müzik tiyatrosunu, tiyatroya ve tiyatroda müziğe ilişkin belirli bazı çağdaş yaklaşımlar üzerinden değerlendirir. Bu durumda müzik tiyatrosu terimi belirli bir "teatral biçimi" tanımlamaz; dolayısıyla birbirinden farklı yapısal özellikler gösteren örnekleri kapsayabilir.

Öte yandan, bazı çağdaş kompozitörler/yönetmenler, kendi çalışmalarını "müzik tiyatrosu" olarak adlandırırken yapısal farklılıkları nedeniyle opera ve müzikal gibi kendinden önceki kategorilerin dışında kalan bir teatral biçimi ima etmektedirler. Müzik tiyatrosu sözünün bu anlamda kullanımının, çağdaş tiyatroda karşılaşılan ve gösterim sanatlarının opera, bale, tiyatro gibi alışılagelmiş tür sınırlamalarının dışına çıkan bazı teatral biçimlerin oluşumundan kaynaklandığı savunulabilir. Gösterim sanatları arasındaki ayrımların belirsizleşmesine neden olan bu oluşumlar, belirlenmiş biçimsel sınırlara sahip değildir; bu nedenle bu türden yeni bir oluşumu ima eden müzik tiyatrosu terimi, net bir tanıma sahip olamamaktadır.

Alışılmış kategorilerin dışında kalan bir teatral biçimi ima eden müzik tiyatrosu terimine her ne kadar net bir tanım getirilmiş olmasa da bazı yönetmenlerin -kendileri veya eleştirmenler tarafından- müzik tiyatrosu olarak tanımlanan çalışmalarında, teatral öğeler arasındaki kurulan ilişki ve drama-tiyatro ayrımı

* "Brecht'in müzik tiyatrosu"nu bu genellemenin dışında tutmak doğru olabilir. Sheppard, müzik tiyatrosunda tiyatroya yüklenen iki işlev olduğunu söyler: toplumsal eleştiride bulunma veya ritüel etkisi yaratma. Çalışmasının birçok yerinde genellemeye yönelmesi ve bu iki teatral tutumun bir arada ele alınması nedeniyle bazı ayrımların net yapılmadığı dikkat çekmektedir.

116 **A.g.e.** s. 20.

konularında benzer yaklaşımlar sergilediği fark edilir. Bazı müzik tiyatrosu örneklerinde karşılaşılan bu yaklaşım, Lehmann'ın "postdramatik" sözcüğüyle nitelendirdiği tiyatro yaklaşımına benzer. Bu nedenle bu çalışmaları, postdramatik müzik tiyatrosu olarak adlandırmak da mümkün olabilir.

Lehmann, postdramatik tiyatroyu, teatral öğelerin işlevlerinin ve yapısal özelliklerinin drama metnine bağlı olarak belirlenmediği bir tiyatro yaklaşımı olarak açıklar. Dolayısıyla, postdramatik tiyatronun temel özelliğinin, teatral yapının, drama metni üzerine biçimlendirilmemesi olduğu söylenebilir. Bu özellik postdramatik olarak nitelendirilebilecek kimi çalışmalarda kendini drama metninin yokluğu olarak gösterir; bu tür örneklerde drama metni yerine, monolog, şiir ve öykü parçaları gibi dramatik olmayan metin parçalarından yararlanıldığı görülür. Öte yandan, dramatik bir oyun metninin yokluğu, bir oyunun postdramatik olarak nitelendirilmesi için zorunlu bir biçimsel özellik değildir.[*] Sonuç olarak postdramatik tiyatroyu - Lehmann'ın yorumuyla- metnin gösterimine dayanan dramatik tiyatronun teatral araçlar arasında kurduğu hiyerarşik düzeni yıkmaya ve teatral öğelere oyun metninden bağımsız bir varlık kazandırmaya yönelik bir tutum olarak değerlendirebiliriz. Bu yaklaşımla oluşturulan teatral kompozisyonlarda bazen bir öğenin diğer öğelerden daha ön planda olduğu görülür. Müzik tiyatrosu terimiyle ima edilen teatral biçimin de teatral kompozisyon içinde müzik öğesinin bu şekilde ön plana çıktığı postdramatik bir tiyatro yaklaşımına sahip olduğu söylenebilir.

Müzik tiyatrosunun dramatik oyun metinleriyle ilişkisi, Sheppard'ın da değindiği bir konudur; fakat Sheppard'ın kullandığı örneklerde, dramatik metinle diğer teatral öğeler arasında kurulan ilişki, farklı yönelimlere sahip olabilmektedir. Bu örneklerin kimilerinde postdramatik bir yaklaşıma rastlanabildiği gibi, kimilerinde drama metnini en uygun şekilde sahneleme yollarının arandığı gözlemlenir.[*] Bunun da

[*] Paul Koek drama metninin tamamını kullandığı halde, Lehmann'ın *Postdramatic Theatre* adlı kitabında ele aldığı yönetmenlerden biridir.

[*] Lehmann'ın oluşturduğu postdramatik tiyatro önermesinin, Sheppard'ın çalışmasında yer almadığını hatırlatmak gerekir. Sheppard'ın kullandığı örneklerde postdramatik bir yaklaşımın olduğu yönündeki bu saptama, Lehmann'ın terimcesinden faydalanarak yapılmaktadır.

etkisiyle, Sheppard'ın ele aldığı müzik tiyatrosu örneklerinin bazılarında dramatik bir oyun metni kullanılırken bazılarında herhangi bir drama metnine rastlanmaz. Örneğin, Sheppard'ın incelediği örneklerden biri olan Harry Parch'ın *The Bewitched* (1955) adlı oyunu, içinde hiçbir kelimenin bile kullanılmadığı -Parch'ın "anlamsız metin" olarak tanımladığı- vokal oluşumlar içerir ve bu vokal dilsel oluşumlardan bir anlam iletmesi beklenir.[117] Sheppard'ın incelediği örneklerden bir diğeri olan *The Cave* (1993) adlı oyunda da herhangi bir yazılı metin kullanılmamıştır: Steve Reich ve Beryl Korot'un bu müzik tiyatrosu örneğinde, video görüntülerinde konuşan kişilerin, sorulan sorulara verdiği cevaplar oyunun metin olarak kullanılan bir öğesi olarak değerlendirilebilir. Bir olay örgüsü içinde ilerleyen geleneksel anlamda dramatik bir metnin kullanılmadığı bu örneklerden de anlaşılacağı gibi Sheppard'ın "müzik tiyatrosu" tanımı içinde yer alan örneklerden bazıları, Lehmann'ın "postdramatik tiyatro" örnekleriyle teatral gösteri-metin ilişkisi bağlamında ortaklık gösterebilmektedir. Bu ortak özelliğin, temelde dil konusundaki tutumlarıyla ilgili olarak geliştiği savunulabilir: Bu oyunlarda, dilin vokal ve sessel değerini gözeten bir yaklaşım dikkat çeker. Sheppard'ın ele aldığı kompozitör/yönetmenlerden biri olan Steve Reich, her insanın kendine has bir konuşma melodisi olduğunu söyler ve bu melodiye metnin melodisi olarak değer verir. Dile müzikal bir öğe olarak yaklaşan kompozitör/yönetmenlerden biri de Lehmann'ın değindiği yönetmenlerden biri olan Paul Koek'tur.

Postdramatik tiyatronun dil ile ilişkisi, postdramatik müzik tiyatrosu açısından önemli bir noktadır. Dramatik tiyatronun dili sadece anlam taşıyıcı bir araca indirgediğini söyleyen Lehmann'a göre postdramatik tiyatro, dili, vokal özellikleriyle teatral bir varlığa büründürür.[118] Postdramatik tiyatro türleri olarak tanımlanabilecek olan ses tiyatrosu ve müzik tiyatrosu örneklerinde, sözcüklerin vokal özelliklerine en az anlamları kadar değer verildiği görülür. "Sesin varlığı kendi başına bir konu

[117] **A.g.e.** s. 197.
[118] Hans-Thies Lehmann, **a.g.e.** s. 149.

olmuştur."[119] Bu durumda dilsel malzeme, sadece "gösteren" olmaktan çıkar, aynı zamanda "gösterilen"in kendisi olarak bir değer kazanır.

Birden çok dilin kullanıldığı "çok dilli" ("polyglossia") yapımlarda da dillerin vokal özellikleri değer kazanır. Örneğin Heiner Goebbels, oyunlarında değişik ülkelerin müzisyenleriyle çalışıp kendi dillerinde söyledikleri şarkılar vasıtasıyla, farklı kültürlerin sadece müziğinden değil, değişik dillerin müzikal varlığından da yararlanmış olur. Aynı özellik Paul Koek'un yönettiği ortak yapım oyunlarda da görülür; birden çok dilin kullanıldığı oyun metinlerinde diller arasındaki müzikal uyum, metinlerin çevirisini belirleyecek kadar önemli bir öğe olarak karşımıza çıkar. Dilin vokal özelliklerini göz önünde bulunduran bazı yönetmenlerin, tek dilin kullanıldığı bir oyunda bile, farklı uluslardan gelen oyuncuların aynı dili konuşurken kullandıkları farklı konuşma melodilerine, ritimlere, aksanlara ve kültüre bağlı gelişen değişik konuşma alışkanlıklarına önem verdikleri görülür. Böylece kullanılan metin, bağımsız bir müzikaliteye sahip olur (Lehmann, 91).[120] Sonuç olarak, postdramatik müzik tiyatrosunda dilin sözel varlığı kadar duyusal varlığının da önem kazandığı görülür.

Postdramatik müzik tiyatrosunun dile yaklaşımı, müziğe yaklaşımıyla benzerlik gösterir. Müziğin sözel yerine duyusal olan varlığı, tiyatronun yalnızca düşünce yoluyla değil, duyusal-duygusal iletişim yoluyla da seyirciyle iletişim kurmasını sağlar. Müzik tiyatrosunun örneklerinde, tiyatroya, duyusal-duygusal bir etkileşim sayesinde seyirciyi de kapsayan bir süreç olarak yaklaşıldığı savunulabilir. Bu sürecin oluşumunda müzik, çoğunlukla, seyircide yaratacağı duygusal etki sebebiyle önemli bir öğe olarak değerlendirilir.

Postdramatik müzik tiyatrosunun en belirleyici özelliğinin, "bütün teatral öğelerin müzikalleşmesi" olduğu savunulabilir. Lehmann'ın alıntıladığı bir konuşmasında Eleni Varopoulou, "bütün teatral araçların müzikalleşmesi" konusunu özetle şu

[119] A.g.e.
[120] **A.g.e.** s. 91.

şekilde açıklar: Müzik, tiyatronun bağımsız bir biçimi haline gelmiştir. Bu, müziğin tiyatrodaki zaten aşikar olan önemi meselesi değildir, sadece müzik tiyatrosuyla ilgili bir mesele de değildir; bunlardan ziyade, "müzik olarak var olan bir tiyatro" meselesidir.[121] Bu konu, postdramatik tiyatroda teatral öğeler arasında kurulan ilişkiyle de ilgilidir. Lehmann'a göre postdramatik tiyatroda, teatral öğelerin sentezi yoluyla bütünlüklü bir kompozisyon kurma amacı gözlemlenmez: Teatral öğelerin metne bağımlılığının kırılması, teatral öğeler arasında tutarlılığı bir zorunluluk olmaktan çıkmıştır.[122] Dolayısıyla postdramatik müzik tiyatrosunun, teatral öğeler arasında bütünlüklü bir yapı oluşturmak yerine parçalı bir yapıyı tercih ettiği söylenebilir. Postdramatik müzik tiyatrosunun bütünsellik amacı taşımaması, onu Sheppard'ın betimlediği müzik tiyatrosundan ayıran temel noktalardan biri olarak değerlendirilebilir. Çünkü Sheppard'a göre, disiplinler-arası bir sanat biçimi olan müzik tiyatrosu, değişik sanat türlerini, "total tiyatro" olmak amacıyla bir araya getirir; yani müzik tiyatrosu, sanatlar arası bir sentez arayışıdır.

Sonuç olarak müzik tiyatrosu sözü, terimi ele alma şekline göre farklı teatral biçimleri ima edebilmektedir. Fakat müzik tiyatrosu örneklerinin çoğunda, müziğin, duyusal-duygusal etki yaratma gücünden yararlanıldığı gözlemlenmektedir. Bu nedenle, müzik tiyatrosundaki temel yaklaşımlardan birinin, tiyatroyu, tüm katılımcıların -performansı gerçekleştirenler ve seyirciler- aktif olarak dahil oldukları bir süreç olarak değerlendirilmeye yönelik olduğu söylenebilir.

[121] **A.g.e.** s. 91. Lehmann, Varopoulou'dan alıntı
[122] **A.g.e.** s. 56.

BÖLÜM 3: MÜZİK TİYATROSUNDAN ÖRNEKLER

3.1. MÜZİK OLARAK TİYATRO VE HEINER GOEBBELS OYUNLARI:

Müzikal/teatral kariyerine yetmişli yıllarda tiyatro oyunlarına, filmlere ve bale gruplarına müzik besteleyerek başlayan Heiner Goebbels, 1990'da Michael Simon ile birlikte yazdığı *Newton's Casino* ile kendi müzik tiyatrosunu oluşturmaya başlar. *Ou bien la débarquement désastreux / Or The Hapless Landing* (1993), *Die Wiederholung* (1995), *Schwarz auf Weiss / Black on White* (1996), *Landscape with a man being killed by a snake* (1997), *Schliemann's Scaffolding* (1997), *Max Black* (1998), *Hashirigaki* (2000) ve *Eraritjaritjaka* (2004) Goebbels'in müzik tiyatrosu örneklerinden bazılarıdır.

Goebbels'in müzik tiyatrosu, teatral öğeleri kullanım şekli sayesinde dramatik tiyatro biçimlerinden farklılaşır. Oluşturduğu teatral kompozisyonların, bir oyun metninin gösterimini hedeflemediği, dolayısıyla, teatral öğelerin oyun metnine bağımlı olarak var olmadığı gözlemlenmektedir. Bu özelliği ile Goebbels'in tiyatrosu Lehmann'ın tanımıyla "postdramatik" bir tiyatrodur.

Goebbels'in tiyatrosu, içinde dramanın olmadığı bir tiyatro olarak betimlenebilir. Goebbels, oyunlarında dramatik bir metni sahnelemez; bunun yerine metinle teatral kompozisyonun diğer öğeleri arasındaki ilişkiye yeni bir yaklaşım getirir. Bu yaklaşımdaki temel unsur, müziğin, oyunda kullanılan metnin içeriğini yansıtan bir dil oluşturmasıdır. Böylelikle müzik oyunlarda merkezi bir önem taşımaya başlar ve diğer teatral öğeler de müzikselleşir. Örneğin *Schwarz auf Weiss / Black on White*'ta dekor, ışık, metin gibi teatral öğelerin hepsi müziğin parçası olur. Goebbels'in, metin kullanımında da çoğunlukla dramatik olmayan metinlerden alıntı yapmayı tercih ettiği ve metinlerin sessel varlıklarını da önemsediği gözlemlenir. Dolayısıyla

Goebbels'in müzik tiyatrosu, hem dramayla ilişkisi hem de teatral öğeleri kullanım şekli nedeniyle dramatik tiyatro biçimlerinden farklılaşır ve postdramatik yaklaşımla oluşturulmuş müzik tiyatrosunun açık bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Goebbels'in oyunlarında, mekan kavramı söz konusu değildir.* Oyunlarda kullanılan ışık, dekor ve aksesuarlar gibi görsel araçlar da çağrışımlar yaratmaktan ileri bir mekansal belirleyiciliğe sahip olmaz. Görsel öğeler, herhangi bir mekanın tasviri yerine, içinde ses dalgalarını koruyan ve yönlendiren bir uzam var eder. Lehmann Goebbels'in müzik tiyatrosunu "sahnesel konserler" ("scenic concerts") ve "multiform tiyatro eserleri" ("multiform theatre pieces") olarak tanımlar. Bunun nedeni, Goebbels'in müzik tiyatrosunun, ışık, video ve diğer görsel araçlar gibi uzamı var eden teatral araçlar ile şarkı, enstrümantal müzik ve dans gibi müzikal ve dilsel araçlar arasında kurulan ilişkidir. Değişik alanlarda çalışan birçok sanatçının ortak çalışmaları sonucu oluşan bu kompozisyonlarda "değişik sanat dillerini (oyunculuk, bestecilik, mimari tasarım, ışık, şiir, şarkıcılık, dans, vs.) bir araya getirmek" oyunların asıl temasını oluşturur. Bu nedenle Goebbels'in müzik tiyatrosu, "(y)alnızca dramanın yokluğu bakımından değil, aynı zamanda özellikle de eserin müzikal, uzamsal ve teatral düzlemlerinin vurgulanan özerkliği bakımından postdramatiktir."[123]

Oyunlarında çoğunlukla pastiş yöntemini kullanarak değişik öykülerden, şiirlerden yapılmış alıntıları veya monolog kullanımını tercih eden Goebbels'in metinlere karşı tutumu, metnin anlamını müzikal öğelerle yeniden yazmaya yöneliktir. Bu, müziğin oyundaki sözel dil haricinde ikinci bir dil olarak kullanımının göstergesidir. Goebbels'in müzik tiyatrosunda dili sadece sözlü ve yazılı olarak kullanılan sözel dil olarak ele almamak gerekir; içlerinde dilin sözlü kullanımının da bulunduğu tüm sessel malzemeler, bir müzik dili oluşturur. Böylece sözel dilin metni dışında bir de müzik metninden bahsedilebilir. Müziği var eden tüm ses malzemesi -çoğunlukla

* Oyunlarda drama metninin yokluğunun da buna katkısı vardır.
[123] Hans-Thies Lehmann, **a.g.e.** s. 111.

melodik ve armonik bir yapı oluşturmasa da- detaylıca hesaplanarak düzenlenmiş bir müzik metni oluşturur. "Heiner Goebbels'in kendi tanımıyla 'kavramsal kompozisyon', metnin mantığı ile müzikal ve vokal öğeleri çeşitli varyasyonlar içinde birleştirir."[124] Her ne kadar Goebbels'in müzik tiyatrosunun bir oyun metnini iletmek gibi bir amacı olmasa da Goebbels, kullandığı metinlerin anlamlarıyla müzikal unsurlar arasında bir birlik oluşturmaya çalışır. Sonuçta, oyunlarda kullanılan metinlerin içerikleri ile müzik dili, birbiriyle ilişkili olarak gelişir.

Müzikal metinlerin ve sözel metinlerin kullanımında karşılaşılan en belirgin ortak özellikler "çok dillilik" ve "metinlerarasılık"tır. Goebbels'in oyunlarında- hem yazılı metinlerin kullanımında hem de müzikal metinlerin yapısında kendini gösteren- bu metinlerarasılığın çoğunlukla pastiş yöntemlerine başvurularak sağlandığı görülür. Oyunların birçoğunda, alıntılanan sözel metinlerde birden çok dil kullanılır. Bu "çok dillilik" müzikal metnin yapısında da kendini gösterir: Bazı oyunlarında -*Ou bien la débarquement désastreux / Or The Hapless Landing*'te olduğu gibi- Goebbels'in tonal müzik formlarını kıran batı müziği, değişik kültürlerden alıntılanmış yöresel müziklerle bir aradadır.

Lehmann'a göre postdramatik tiyatro, değişik sanat dallarının heterojen bir yapı içerisinde bir arada kullanımıyla oluşur. Bu yapı, metnin üstünlüğüne dayalı dramatik tiyatronun teatral öğeler arasında kurduğu hiyerarşiyi yıkar ve tüm teatral öğelerin eşit derecede öneme sahip olduğu bir yapı kurar. Lehmann bu görüşünü Goebbels'in kendisiyle yaptığı bir röportajında söylediği şu sözlerle destekler:

> Ben, tiyatroyu var eden tüm öğelerin sadece birbirlerini açıkladığı ve birbirini tekrarladığı bir tiyatro değil, bunun yerine tüm öğelerin kendi güçlerini koruyarak bir arada hareket ettiği, geleneksel hiyerarşilere dayanmayan bir tiyatro yaratmaya çalışıyorum.[125]

[124] **A.g.e.** s. 92.
[125] **A.g.e.** s. 86 Lehmann, Goebbels ile röportajından alıntı

Goebbels'in müzik tiyatrosu, teatral öğeler arasında kurulmuş "geleneksel hiyerarşilere" karşı bir tavır sergiler. Fakat Lehmann'ın yorumunun aksine, ortaya çıkan kompozisyon tüm teatral öğelerin eşit derecede öneme sahip olduğu bir yapıda olmadığı savunulabilir. Çünkü Goebbels'in tiyatrosunda müzik, teatral kompozisyonun belirgin bir öğesi olarak diğer teatral öğelerden daha ön plandadır. Kullanılan tüm teatral öğeler, müzikal bir değere sahiptir. Işığın, dekorun, -hem yazılı hem de sözlü metin aracılığıyla- dilin, oyuncu bedeninin, kısacası tüm teatral araçların sahnedeki varlığı, müzik üretimine katkıda bulunur. Bu özellikleri dolayısıyla Goebbels'in müzik tiyatrosu, "tüm teatral öğelerin müzikselleştiği" bir tiyatronun belirgin bir örneği olarak gösterilebilir.

3.1.1. SCHWARZ AUF WEISS / BLACK ON WHITE'ta Teatral Öğelerin Müzikselleşmesi :

Schwarz auf Weiss / Black on White, tüm teatral öğelerin müzikalleşmesinin en belirgin örneklerinden biri olarak nitelendirilebilir. Çünkü Heiner Goebbels'in Ensemble Modern'in müzisyenleriyle çalışarak oluşturduğu, 1996 yapımı bu oyununda, sahne üzerindeki her nesne ve her eylem öncelikle sesiyle var olur. Oyundaki tüm teatral öğeler müzik yaratır.



Resim 1: *Schwarz auf Weiss / Black on White*.

Kullanılan bütün teatral araçların işlevlerinden biri, müzikal kompozisyona katkıda bulunmaktır. Işık ve dekor için kullanılan malzemeler ile diğer aksesuarlar dahil olmak üzere oyunda kullanılan malzemelerin neredeyse hepsi, birer müzik enstrümanına dönüşür. Örneğin, sahneye yerleştirilmiş olan sıraların altına floresan ışıkları takılmış ve yandıklarında çıkardıkları sesin duyulması için özel ses yükselticileri kullanılmıştır; bu sayede ışık, bir teatral araç olarak alışılagelmiş işlevlerinin dışında, müzikal bir öğe olarak kullanılmış olur. Yazılı metne de müzikal bir işlev yüklenmiştir. Oyun "yazma eyleminin sesiyle başlar."[126] Oyuncunun yazma eylemi boyunca kurşun kalemin kağıt üzerinde çıkardığı ses yükseltilerek kullanılmış, hatta orkestranın müziğinin bir parçası haline getirilmiştir. Böylece yazma eylemi özel bir müzikal öğeye dönüştürülmüş, yazılı metin müzikal bir araç olarak kullanılmıştır. Aynı müzikselleştirme dekor için de geçerlidir. Sahneyi ikiye bölen ve oyunda gölge kullanımını sağlayan beyaz perdeler, oyunun sonlarına doğru yere indirilir. Bu sırada perdelerin çıkardığı ses de yükselticiler yardımıyla kullanılarak müziğin bir parçası haline getirilmiştir. Oyun yirmi dört müzikal bölüme

[126] K.G. "Music as Theatre: *Black on White*" , **REALTIME,** 24, April/May 1998. (çevrimiçi), http://www.heinergoebbels.com/index2.htm

ayrılmış, bölüm isimleri müzikal yapısıyla ilgili olarak adlandırılmıştır. İsimleri oyun programlarında yazılı olan bu bölümlerden biri, "Çaydanlık ve Pikolo için Tokato"dur.[127] Bu isimlendirme, oyunda kullanılan aksesuarlara müzik üretmeye yarayan birer enstrüman gözüyle yaklaşıldığının kanıtıdır.

Oyunda görev alan oyuncular Ensemble Modern'in on sekiz müzisyenidir. Oyundaki tüm müzisyen-oyuncuların temel işlevi, oluşturdukları tüm sesleri kullanarak müzik yaratmaktır. Bu müziği sadece müzik enstrümanlarını çalarak değil, diğer bütün eylemleriyle -kimi zaman mırıldandıkları sözcüklerle, kimi zaman koro halinde tekrarladıkları cümlelerle, kimi zaman attıkları çığlıklarla, kimi zaman yazdıkları yazılarla, kimi zaman okudukları metinlerle- üretirler. Bazense çaldıkları müzik enstrümanlarını bırakıp büyük bir davula veya metal bir levhaya tenis topu atmaya ya da tavla oynamaya başlarlar; tavla pullarıyla veya tenis topu ile elde edilen sesler de müzikal kompozisyonun bir parçasıdır. Kısacası, oyuncuların tüm eylemleri müzikal kompozisyona katkıda bulunmaya yöneliktir. Oyuncuların sahnedeki tüm hareketleri müzikal bir kompozisyonun parçasıdır; yani bu oyunda aksiyon müziğe dönüşür.



Resim 2: *Schwarz auf Weiss / Black on White*.

[127] Mary Miller, "This will make you change the way you look at the orchestra for ever: It's pure dead brilliant", **THE SCOTSMAN**, 30.08.1997. (çevrimiçi) http://www.heinergoebbels.com/index2.htm.

Oyunda üretilen hiçbir ses rastlantısal veya doğaçlama değildir.[128] Tenis topunun metal levhaya veya zemine değdiğinde oluşturduğu sesler, kurşun kalemin kağıt üzerindeki sesi, çaydanlıkta kaynayan suyun ve buharın sesi, tavla pullarının sesi, hatta floresan ışıklarının çıkarttığı sesler dahil olmak üzere, oyunda kullanılan bütün sesler, hesaplanmış ve notaya aktarılmıştır. Bundan da anlaşılacağı gibi müzik metni, yalnızca enstrümanlar ve şarkıcılar için yazılmış partisyonlardan oluşmaz.

Schwarz auf Weiss / Black on White'ta herhangi bir drama metnini kullanılmıştır. Oyundaki metinsel anlatım, Edgar Allan Poe'nun "Shadow" adlı öyküsünden, T.S.Eliot'ın "Wasteland" adlı şiirinden ve Maurice Blanchot'nun "L'attende l'oubli" adlı romanından pastiş yöntemiyle alıntılanan parçalardan ibarettir. Almanca, İngilizce ve Fransızca olmak üzere üç dilin kullanımını sağlayan bu metinlerin tamamı kullanılmaz; bu metinlerden sadece parçalar kullanılır. Bu metinlerin seslendirilişi de müzikal bir değer taşır. Zaman zaman oyuncunun yaptığı bir okuma, koro halinde bir cümleyi tekrarlayan oyuncularla düete dönüşür. Oyuncuların bu metinlerden yaptığı okumaların yanı sıra Heiner Müller'in ölümünden önce kaydedilmiş sesiyle "Shadow" okuması kullanılmıştır.

"Metinlerden alıntılanmış bölümler, geçmişle, yazma eyleminin yalnızlığıyla, uçup giden bir sesle ve birden bire yok olabilen bir yazarla ilgilidir."[129] Heiner Goebbels bir röportajında, kullanılan metinlerle oyunun genel tutumu arasında şu şekilde bir paralellik kurar:

> Benim için *Black On White* da Poe'nun Shadow'u da yazma eylemiyle ilgili öykülerdir. Daha da açıklamak gerekirse, (*Black on White*) içinde sadece bir tek sesin –yazarın sesinin- değil, kolektif bir ses gibi, kolektif "ben"in, deneyimin ve hatırlamanın sesinin

[128] Daniel Felsenfeld, "Black on White", **ANDANTE.COM**, August 2001. (çevrimiçi) http://www.heinergoebbels.com/index2.htm.

[129] Hans Burkhard Schlichting, "Schwarz auf Weiss / Black on White" İngilizceye çev. Graham Lack. (çevrimiçi) http://www.heinergoebbels.com/index2.htm

duyulduğu bir sanat biçimidir. [130]

Heiner Goebbels'in bu yorumu, onun - bir kompozitör ve yönetmen olarak- bir oyun kurgulama konusundaki yaklaşımını göstermesi açısından da önemlidir; ayrıca alıntılanan bu sözlerinde, Goebbels için metinlerarasılığın önemi de fark edilir. 1966'da Julia Kristeva tarafından türetilen metinlerarasılık terimi, metinlerin birbirine bağımlılık ilişkisini belirtir; buna göre, bütün metinlerin, kendinden önce yazılmış metinlerle bağlantısı vardır.[131] *Schwarz auf Weiss / Black on White*'ta pastiş yöntemiyle geçmiş metinlerden parçalar kullanımıyla sağlanan metinlerarasılık, Goebbels'in oyunlarında sıkça karşılaşılan bir özelliktir. Goebbels de "hatırlamaktan", kolektif "ben"in sesinden bahsederken metinlerarasılığa vurgu yapmaktadır. Goebbels'e göre yazma eylemi, hem geçmişin deneyimini içinde barındırması nedeniyle hem de bir tek "ben"in deneyimi olmamasından dolayı kolektif bir eylemdir. Goebbels'in bu yaklaşımı, oyunun müzikal metninin oluşumunda da etkili olmuştur: Goebbels bir konuşmasında bu oyun için ekiple ilk bir araya geldiğinde aklında bir tek nota bile olmadığını ve ekipteki müzisyenlerle deneysel bir çalışmayla işe başladığını anlatır.[132] Bu çalışmada müzisyenlere önce daha önce neyi hiç yapmadıklarını sorar ve onların geçmiş deneyimlerinden yararlanır. Her ne kadar besteleri kendisi yapmış olsa da Ensemble Modern'in üyeleriyle birlikte yaptığı bu deneysel çalışmalar, müzikal kompozisyonun oluşumunda etkili olmuştur. Yani oyunda müzik üreten her müzisyen-oyuncunun kendi geçmiş deneyimleriyle kurduğu müzikal metinlerden yararlanmıştır. Dolayısıyla, yaptığı bu deneysel, kolektif çalışma sonucu oluşan müzik metninde de bir tür metinlerarasılık söz konusudur ve müzik metninin oluşumu, oyunda kullanılan metinlerin içerikleriyle ilişkilidir.

---

[130] Hans Burkhard Schlichting, "Schwarz auf Weiss / Black on White" İngilizceye çev. Graham Lack. (çevrimiçi) http://www.heinergoebbels.com/index2.htm

[131] J.A. Cuddon, The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. 4.bs. London: Penguin Books, 1999, s. 424.

[132] K.G. "Music as Theatre: *Black on White*" , **REALTIME,** 24, April/May 1998. (çevrimiçi), http://www.heinergoebbels.com/index2.htm

Metinlerarasılık, Goebbels'in müzikal metinlerinde çoğunlukla karşılaşılan bir özelliktir. Bu özellik, müzikal metni, geçmişle ve/veya farklı kültürlerin müzikleriyle ilişkilendirir. David Beard ve Kenneth Gloag da *Musicology* kitabında, Heiner Goebbels'in müziğinde kendini gösteren, "geçmişin oldukça bilinçli bir şekilde kullanımına" değinerek onun müzik metinlerini var eden metinlerarasılık özelliğine vurgu yapar.[133]

Schwarz auf Weiss / Black on White'ın bir diğer özelliği de bu oyunun Goebbels tarafından Heiner Müller'e ithaf edilmiş olmasıdır. Kendisinin de bir röportajında söylediği gibi bu oyun, yakın arkadaşı Heiner Müller'in ölümünün ardından yazılmış bir veda olma özelliği taşır:

> Tematik açıdan bu oyun, Heiner Müller'e bir tür vedadır. Fakat hiçbir açıdan bir Requiem (ağıt) gibi üzgün bir ayrılık değildir.[134]

Sonuç olarak, yazılı ve sözlü olarak kullanılan metnin, ışığın, dekorun, oyuncuların, aksesuarların, kısacası tüm teatral araçların, sesleriyle birlikte var olduğu bu oyun, tiyatronun müzikal bir performans olarak var oluşunun bir örneğidir. Tiyatro ile drama arasında ayrım kurması ve teatral öğelerin bu ayrıma dayanan anlayış içinde kullanımı nedeniyle de Lehmann'ın postdramatik tiyatro tanımını destekler. Başka bir deyişle, bütün teatral öğelerin, müzikal varlığı ile etkin kılındığı ve müzikal kompozisyonun bir parçası olduğu bu oyunda tiyatro müzik olarak var olur; sahnelenen şey müziğin kendisidir.

---

[133] David Beard ve Kenneth Gloag, **Musicology: The Key Concepts**. London: Routledge, 2005, s.142.
[134] Hans Burkhard Schlichting, "Schwarz auf Weiss / Black on White" İngilizceye çev. Graham Lack. (çevrimiçi) http://www.heinergoebbels.com/index2.htm

3.1.2. *OU BIEN LA DÉBARQUEMENT DÉSASTREUX / OR THE HAPLESS LANDING*'te Metnin Müzik Dili Vasıtasıyla Anlatımı :

Heiner Goebbels'in Hebbel Theatre ile birlikte çalışarak 1993'te sahnelediği *Ou bien la débarquement désastreux / Or The Hapless Landing* adlı oyununda sözel dil kullanımını sağlayan metinlerin içerikleriyle müziğin yapısal özellikleri birbirini tamamlar. Böylece, metinsel anlatım müzikal bir anlatıma dönüşür ve müzik, metinsel anlatımı tamamlayan bir dil, anlam üreten bir öğe olarak kullanılır.

Oyunda kullanılan metin, Joseph Conrad'ın *Congo Diary*, Heiner Müller'in *Herakles2* ve Francis Ponge'un *Pinewood Notebook of 1940* isimli metinlerine dayanılarak oluşturulmuştur. Yani Goebbels'in bu oyununda da metinlerarasılık özelliğine rastlanır.

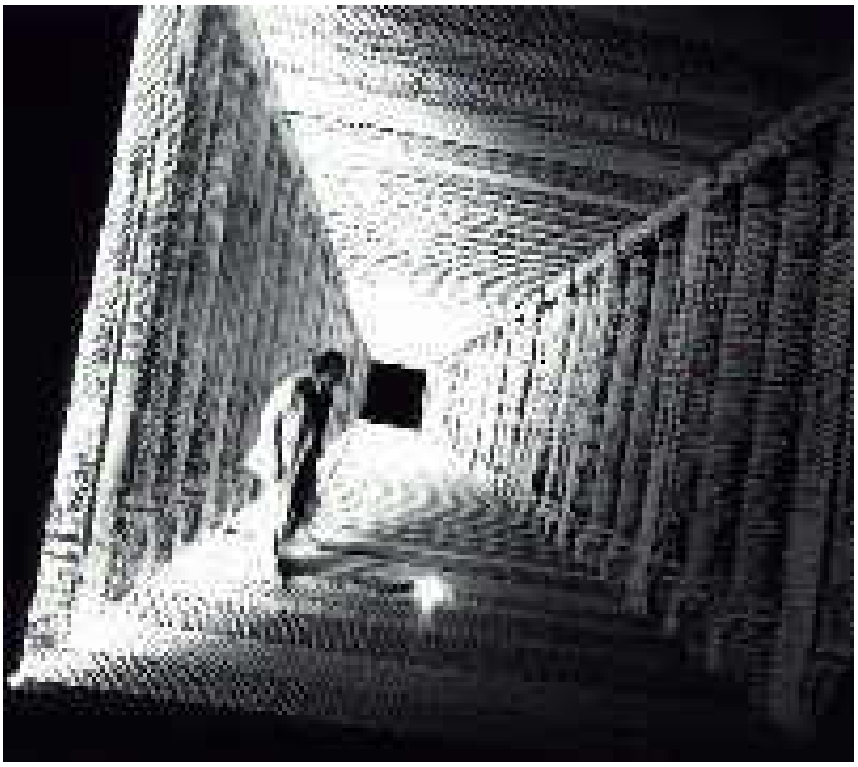
> Bir orman keşfinin tekinsiz rehberi (Josef Conrad: *The Congo Diary*), Avrupa mitolojisindeki tehditkar bir canavar (Heiner Müller: *Hercules 2* - Herkül'ün Hydra'ya karşı savaşı) ve içgözlemsel inzivanın şiirsel metaforu (Francis Ponge: *The Notebook from the Pine Forest*) olarak bu metinler, uygarlık, sömürgecilik, yabancılık temalarını esas alır; aynı zamanda ağaçlar ve ormanlar hakkında bir söyleşidir.[135]

Geçmiş yazarların eserlerinden yararlanılarak oluşturulan yeni metin, monolog şeklindedir. Bu metnin içeriği orman ve düşman hakkında, içinde korku ve hayranlık barındıran çelişkili duyguların anlatımıdır. Düşmanı - yani korkulan "öteki"ni- ve tekinsiz ormanı -yani "medeniyet"ten uzaklığı- konu alan metin, batılının kendisiyle ve kendini inandırdığı batı medeniyetiyle içsel bir hesaplaşması gibidir. Düşmana ve ormana karşı çıkmak ya da uyum sağlamak arasında karar verememenin yarattığı çelişki hissettirilir ve bu bir anlamda batının sömürgeci söyleminin sorgulanması

[135] Klaus Schaeffer, CD Booklet of **Ou bien la débarquement désastreux / Or The Hapless Landing**, ARTMOBIL GmbH. 11.10.1995.

gibidir.

Metinlerarasılık, müzikal metnin yapısını da belirler: Oyunda iki müzik formu kullanılır; Afrika (Senegal) müziği ile çoğunlukla tonal ve armonik olmayan özellikler taşıyan çağdaş batı müziği. Batı müziğini Goebbels yazmıştır ve tamamı sözsüzdür; kullanılan enstrümanlar, trombon, *daxafon*[*] ve klavyedir. Afrika müziğiniyse, *kora*'yı[*] çalan Boubakar Djebate ile şarkıları söyleyen eşi Sira Djebate yazmıştır ve Sira Djebate'nin kendi dilinde -Senegal dili- söylediği şarkılar dolayısıyla sözlü bir yapı sergiler. Dolayısıyla, sözel metin gibi, müzik metninde de metinlerarasılık söz konusudur.



Resim 3: *Ou bien la débarquement désastreux / Or the Hapless Landing*.

Müzik metnindeki bu metinlerarasılık aynı zamanda, oyunun kültürlerarasılık özelliği taşımasını sağlar. Müzikal kompozisyonun içerdiği iki müzik dili, farklı kültürel arka planlara sahiptir. Farklı kültürel arka planlara sahip olan bu iki müzik

[*] Deneysel bir çalgı.
[*] Bir Afrika çalgısı.

dili, farklı yapısal özellikler taşır. Bu iki müzik dilinin bir araya getirilmesiyle kurulan müzikal kompozisyon -yapısal özellikleri sayesinde- oyunda kullanılan sözel metnin içeriğinin müzik diline çevirisi gibidir. Metinlerarasılık özelliğine sahip olan müzik metninin, sözel metinle örtüşmesinde etkili olan en temel özelliği, kullanılan iki müzik dili arasındaki ilişkidir.

Kullanılan iki müzik dili arasındaki ilişkiyi, oyundaki müzikal kompozisyonun -hem ayrı ayrı olarak iki müzik dilinin, hem de total kompozisyonun- yapısal özelliklerini inceleyerek gözlemleyebiliriz. Afrikalının yerli müziği oyunun başından sonuna kadar, melodik ve ritmik açıdan kendi geleneksel biçimini korur; tekrarlamalara dayanır, her zaman akıcı, melodik ve sadedir. Buna karşılık çoğunlukla atonal bir yapıya sahip olan batı müziği yıkıcı bir dil oluşturur; Afrikalının melodik müzik dilini bölerek ona müdahalede bulunur. Batı müziğinin tüm müdahalelerine rağmen Afrikalının müziği oyunun sonuna dek hiçbir değişime uğramadan, kendi içyapısındaki tutarlılığı korur.

Oyunun müzikal ilerleyişi içerisinde incelendiğinde bu iki müzik dili arasında yaratılan ilişki biçimi, siyah ve beyaz ırkların sömürgecilikle başlayan ilişkilerinin anlatımı gibidir. Oyunun müzik metni, sömürgecilik konusu etrafında okunabilir. Buna göre batının ilk müzikal tavrı, yerlinin dilini bölmeye yöneliktir. Batı müziği, melodik olmayan, atonal sesler kullanarak, yerlinin düzenli ve melodik müziğini bölmeye çalışır. Önce iki müzik dili arasında hiçbir uyum yoktur, sonra batı müziği Afrikalının müziğinin ritmine ayak uydurmaya başlar. Oyun ilerledikçe batı müziğinin, Afrikalının yerli müziğini taklit etmeye başladığı görülür. Siyah kadın şarkısını söylerken trombon, kadının melodisini taklit ederek ona eşlik etmeye çalışır. Fakat batı müziğinin Afrikalının yerli müziğini öz bağlamından çıkarıp kendi araçlarıyla yeniden yazarak yaptığı bu taklit, uyumlu bir müzikal bütünlük yaratmaz; iki müzik dili ancak oyunun sonlarına doğru bir bütünlüğe ve uyuma sahip olurlar. Bu uyum, her iki dilin de kendi cümleleriyle konuşması sayesinde gerçekleşir: İki müzik dili, kendi dilsel araçları olan müzik enstrümanlarını kullanarak oluşturdukları

farklı melodiler sayesinde birbirleriyle iletişim kurar ve uyumlu bir bütünlük oluşturur.

Oyundaki müzik metni, bu şekilde, kültürlerarası bir iletişimi konu alan bir metin gibi okunabilmektedir. Bu da müzikal kompozisyonun, oyunda kullanılan ve yine kültürlerarası bir iletişimle ilgisi olan sözel metinle koşutluk kazanmasını sağlar. Bu açıdan bakıldığında, oyunda işlenen konu, hem sözel metinde hem de müzik metninde birden işlenmiş olur. Bu konunun kendisinin de kültürlerarası iletişimle ilgili olması, *Ou bien la débarquement désastreux / Or the Hapless Landing*'te kültürlerarasılığın, yalnızca biçimi belirleyen bir özellik olmadığını, aynı zamanda içeriği oluşturduğu anlamına gelir ve bu, metnin konusu ile müziğin biçimi arasındaki koşutluğu gösterir.

Kısaca özetlersek oyundaki müzik metni, kullanılan sözel metnin içeriğinin müzik dilinde yeniden yazımı gibidir; bunun yöntemi, müzik metninin oluşumunda etkili olan metinlerarasılıktır. Müzik metninde, iki müzik formunun bir arada kullanımıyla sağlanan metinlerarasılık, oyunun aynı zamanda kültürlerarasılık özelliği taşımasını sağlar. Sözel metnin içeriği de kültürlerarası ilişkiler ve bunun sonucu oluşan kavramlarla ilgilidir; metinde bu kavramlarla ilgili olarak oluşan çelişkili duygular dile getirilir. Yani, birbirinden farklı kültürel arka planlara ve yapısal özelliklere sahip olan iki müzik dilinin birbiriyle kurduğu kültürlerarası ilişki, sözel metnin içeriğiyle müzik metni arasında koşutluk kurulmasını sağlar. Müzikal kompozisyon, bu içerikle koşut olarak yapılandırılmıştır; oyunda metin ve müzik arasında sıkıca örülmüş bir ilişki vardır. Sonuç olarak, eser, iki temel özelliğiyle var olur: Bunlarda biri, metin ve müzik arasında kurulan ilişki vasıtasıyla oluşturulan dildir, diğeri Afrika müziği ile Heiner Goebbels'in çağdaş müziği arasındaki zıtlıktır.[136]

Oyun metnine taban oluşturan metinlerin konuları; bu metinlerden birinin koloniyel edebiyatın yazarlarından biri olan Joseph Conrad'ın Kongo yolculuğu sırasında

[136] Klaus Schaeffer, CD Booklet of **Ou bien la débarquement désastreux / Or The Hapless Landing**, ARTMOBIL GmbH. 11.10.1995.

tuttuğu günlük olması; oyundaki metinde "vahşilik", "düşman" , "orman" ve "medeniyet" gibi sömürgeci söylemin kavramlarına gönderme yapılması ve müzikal metinde, biri batıya diğeri Afrika'ya ait iki müzik dilinin kullanılması, oyunu sömürgecilik kavramıyla ilişkilendirir. Öte yandan, oyunda kullanılan diller, müzik formları ve sahnede siyah müzisyen/oyuncunun bedensel varlığı, oyunun, post-koloniyel tiyatroyla -teatral araçları kullanımda başvurduğu bazı yöntemlerin benzerlik göstermesini sebebiyle- ortak noktalara sahip olmasını sağlar. Postkoloniyel tiyatro için müzik, duygusal etki yaratma özelliğinin yanı sıra, bir kültür mirasçısı olarak önemlidir. Helen Gilbert ve Joanne Tompkins'e göre, yerli müzikler ve şarkılar, sömürgeleştirilmiş yerli halkın kültürel geleneklerinin geçerliliğinin devam ettiği fikrini destekler.[137] Gilbert ve Tompkins, *Post-colonial Drama'*da, postkoloniyel tiyatroda yerli müziklerin kullanımının iki temel yönteminden bahseder. Bunlardan birincisi, yerli müziklerin ve şarkıların geleneksel biçimleri bozulmadan kullanılmasıdır. İkincisiyse, eski ve yeni müzikal formların harmanlanmasıyla melez türlerin oluşturulmasıdır. *Ou bien la débarquement désastreux / Or the Hapless Landing*'te, kullanılan iki müzik dili birleşerek melez bir müzik diline dönüşmez; kullanılan iki müzik dilinin birleşiminde yerlinin geleneksel müziği hiçbir değişime uğramadan kendi formunu korur. Dolayısıyla oyunda Senegal müziğinin kullanımı, Gilbert ve Tompkins'in bahsettiği yöntemlerden ilkiyle koşutluk gösterir. Goebbels'in, bu oyunda Senegal müziğini hiçbir değişime uğratmadan kullanması ve bu müziği Senegalli bir müzisyenin bestelemiş olması, yerlinin kendi müzik diliyle kendisi adına konuşması gibidir ve bu yanıyla post-koloniyel tiyatronun tutumuyla benzerlik gösterir.

Ou bien la débarquement désastreux / Or the Hapless Landing'in postkoloniyel tiyatro yaklaşımıyla koşutluk gösterdiği bir nokta da dil kullanımıyla ortaya çıkar. "Emperyal bir dilin kapsayıcı gücünü yerleştirmenin metotlarından biri, 'eski' dili yasaklamaktır. İnsanların kendi dillerini konuşmalarını yasaklamak, bir kültürün

[137] Helen Gilbert ve Joanne Tompkins, **a.g.e.** s. 194.

yıkımında birinci adımdır"[138] önermesinin yer aldığı *Post-colonial Drama'*da da belirtildiği gibi dil, koloniyel otoritenin en önemli öğelerinden biridir. Sömürgeci ülkeler, sömürgeleştirdikleri ülkeleri kontrol altında tutmak için, kendi dillerini onlara dayatmıştır. Yani dil, sömürgeci tarafından manipülatif bir öğe olarak kullanılmıştır. Bunun amacı da sömürgeleşen ülkelerim kültürlerini zedelemek ve onların kendi geçmişleriyle, sözlü gelenekleriyle bağlarını kopartmaktır. Bu nedenle, yerel dillerin kullanımı, sömürgeciliğin dilsel dayatmasına karşı bir direnç sergileyen postkoloniyel tiyatroda önemlidir. Gilbert ve Tompkins'e göre bir oyunda sömürgesel dil yerine yerel bir dili kullandığında, sömürgesel dilin hâkimiyeti ve o dilin yarattığı "gerçeklik" reddedilmiş olur. Bu nedenle yerli bir dilin tiyatroda kullanımı, kültürel özerkliği yeniden sağlama girişimi olarak bir karşı duruş anlamına gelir. *Ou bien la débarquement désastreux / Or The Hapless Landing*'te kullanılan metnin çoğu Fransızca olmasına rağmen, Senegalli müzisyen-oyuncu -Sira Djebate- şarkıları, kendi dilinde söylemektedir. Böylece, oyunun Fransızca metninin içine, şarkı sözleri yoluyla yerel dil katılmış olur.

Oyunun postkoloniyel tiyatro yaklaşımıyla bir diğer kesişme noktası da siyah müzisyen/oyuncuların varlığıdır. Sömürgeci, sömürgeleştirdiği kişinin bedenini, eğitilmemiş, hayvani, dolayısıyla üzerinde hakimiyet kurmaya müsait, kullanılacak, numaralandırılacak, sınıflandırılacak, tanımlanacak ve sahiplenilecek bir nesne olarak görmüştür. Bu nedenle beden, sömürgecinin ilgi odağı olmuştur. *Post-colonial Drama*'da belirtildiği gibi;

> Her ne kadar, ırk denilen şeyi sabitlemek veya objektif ölçütlerle tanımlamak mümkün olmasa da renk ayrımının sahnede kullanımı önemlidir. Sahnede siyah, yerli bir aktörün fiziksel varlığı, bedenin performans yoluyla karşıt söylem oluşturmasında önemli bir faktördür. Anglo-European tiyatro her zaman, "öteki"ni sahneden silmiştir. Siyah karakterleri hep, makyajla siyahlaştırılmış beyaz aktörler oynamıştır.[139]

[138] Helen Gilbert ve Joanne Tompkins, **a.g.e.** s. 164.
[139] **A.g.e.** s. 206-207.

Post-koloniyel tiyatro, sömürgeciliğin "ırksal öteki" dediği kişileri sahnede görünür ve aktif hale getirir. *Ou bien la débarquement désastreux / Or The Hapless Landing*'te de siyah müzisyen/oyuncular, kendi bedenleriyle sahnede var olurlar. Özellikle de vokal güçlerinin kullanımıyla, onların bedenleri performansın en temel öğelerinden biri olur.

Sonuç olarak, sözel metni Fransızca olan bir oyunda Senegalli müzisyenin şarkılarında kendi dilini kullanması, batı müziği ile Senegal müziği arasında kurulan ilişki ve siyah oyuncuların sahnede kendi bedenleriyle ve sesleriyle var olması nedenleriyle, *Ou bien la débarquement désastreux / Or The Hapless Landing*'in, postkoloniyel tiyatro yaklaşımıyla ortak noktalara sahip olduğu savunulabilir. Senegal'in uzun süre Portekiz, Hollanda, İngiltere ve Fransa'nın sömürgesi olarak yaşadığını ve Fransa tarafından köle ticaretine maruz bırakıldığını da göz önünde bulundurduğumuzda, oyunda siyasal bir tutumun sezdirildiğini düşünebiliriz. Bu her ne kadar siyasal bir mesajın açık bir şekilde dile getirilişi sayılmasa da oyunun -en azından ele alınan konu nedeniyle- sömürgeci söylemin oluşturduğu ikili karşıtlıkları sorgulatma amacı taşıdığı savunulabilir.

3.2. TEATRAL ÖĞELER ARASINDAKİ BAĞIN MÜZİKLE KURULMASI VE PAUL KOEK OYUNLARI:

Müzisyen ve yönetmen olarak 1987'de Theatre Group Hollandia'da Johan Simons ile birlikte çalışmaya başlayan Paul Koek, 1993 yılında grubun genel sanat yönetmenliği görevini üstlenir. 1997'de Veenstudio grubuyla çalışmalarına başlayarak müzik tiyatrosunu şekillendirmeye başlar. 2001'de Theatre Group Hollandia ve Het Zuidelijk Toneel gruplarının birleşimiyle ZT Hollandia grubunu kurar. *Der Fall/Dépons* (1993), *Persians* (1994), *The Fall of Mussolini* (1995),

Hermans' Hand (1996), *Quick Lime* (1999), *The Fall of the Gods* (1999), *Judith* (2000), *Bacchae* (2002), *Dark* (2003), *Inanna* (2004), *Suppliants* (2006), yönettiği veya müziklerini yazdığı oyunlardan bazılarıdır. Peter Greenaway, Heiner Goebbels, Bob Wilson, Fred Frith, Karlheinz Stockhausen gibi birçok sanatçıyla birlikte çalışmış olan Koek, müzik tiyatrosu kavramının oluşmasında etkili olmuş kişilerden biridir.

Koek, kendi tiyatro uygulamalarını "müzik tiyatrosu" olarak adlandırır ve müzik tiyatrosu terimini, kendi tiyatro uygulamalarını opera veya müzikal gibi teatral türlerden farklılaştıran bir isim olarak seçer.[140] Bunun nedeni, oluşturduğu teatral kompozisyonların, alışılagelmiş müzikli teatral türlerin biçimsel sınırlandırmalarının dışına çıkmasıdır. Onun oyunlarında müzik, teatral kompozisyonun yalnızca belirgin bir öğesi değildir, aynı zamanda dramatik etkinin yaratılmasında da etkin bir öğedir; bu özelliğinden dolayı müzik, diğer teatral öğelerin biçimini belirleyen bir etkendir. Bütün özellikleriyle Koek'un müzik tiyatrosu, Henk Oosterling'in müzik tiyatrosu hakkındaki görüşleriyle örtüşür. Oosterling, Koek'un tiyatro çalışmalarından yola çıkarak müzik tiyatrosu hakkında şunları söyler:

> Müzik tiyatrosu, tiyatro müziğiyle ilgili değildir. Bir konuşmaya eşlik eden resme uyumlu tonlar oluşturmakla ilgili değildir; ses, görüntü, ışık, eylemler ve sözcükler çok daha ilginç bir birliktelik oluşturur. Hollandia, müzik tiyatrosu olarak, bütünsel bir yaklaşımı amaçlar. Söylenen sözcüklerin tahta, demir, çim, sebzeler, taşlar ve kağıt gibi dünyevi materyallerin kullanımıyla melodik ve ritmik olarak vurgulanıp ön plana çıkarılmasıyla yetinilmez. Elektronik olarak güçlendirilmiş ve dijital olarak düzenlenmiş sesler, oyuna bağımsız bir unsur olarak katılır. Bu elektronik ve dijital deneyleri göz önünde bulundurursanız, elektronik müzik tiyatrosu daha uygun bir başlık gibi görünür. Sözcükler müziğe, ses ise ancak hayal edilebilen teatral ve dramatik etkileri üreten bir enstrümana dönüşür. [141]

---

[140] Herman Altena'nın, European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama tarafından Epidauros'ta düzenlenen **Intensive Course on The Study and Performance of Ancient Greek Drama** kapsamında verdiği, 05.07.2006 tarihli "Performance Analysis I. Introduction" konulu paneline dayanarak yazılmıştır.

[141] Henk Oosterling, **On The Border**, Erasmus University Of Rotterdarm, Centre for Philosophy & Arts (CFK), s. 17. (çevrimiçi)
http://www2.eur.nl/fw/cfk/InterAkta/InterAkta%204/Hollandia/boek.holl.%20def.eng.pdf

Koek'un yönetmenliğini üstlendiği oyunlarda en dikkat çekici özellik, farklı alanlardan sanatçılarla yapılan kolektif çalışmalar sonucu oluşmalarıdır. Bu özellik, hem Koek'un tiyatro yaklaşımını yansıtır, hem de ortaya çıkan teatral kompozisyonun yapısını belirler. Çalışmalarının çoğunda başka yönetmenlerle bir arada çalıştığı ve tüm teatral öğelerin kendi alanında uzman kişilerce yapılandırıldığı görülür. Koek'un bu yaklaşım sonucu oluşturduğu teatral kompozisyonlar, müziğin, oyunculuğun, drama metninin ve filmin bireşimi olarak betimlenebilir. Koek'un disiplinler-arasılık özelliğiyle ön plana çıkan müzik tiyatrosunda, teatral öğelerin her birinin bağımsız birer varlık kazandığı görülür. Bu nedenle Koek'un müzik tiyatrosu, Lehmann'ın deyişiyle dramatik tiyatronun hiyerarşik yapısını kıran postdramatik bir tiyatro yaklaşımı sergiler. Öte yandan, müziğin, oluşturulan teatral kompozisyonun diğer öğeleri üzerinde belirleyici bir güce sahip olduğu savunulabilir; çevirisi yapılan oyun metinleri, oyunculuk, dekor gibi öğelerin müziğe bağlı olarak biçimlendirildiği gözlemlenir.

> Koek, tiyatronun anekdotsal olmayan bir türü olarak anladığı çağdaş müzik tiyatrosunun geliştirilmesine yönelik çalışmalar yapmıştır. Bu tiyatro türünde görüntü, ışık, metin, müzik ve projeksiyonlar kendi özgün anlamlarına ve mesajlarına sahip olan ve dolayısıyla asla yalnızca illüstrasyon olmayan eşit ölçüde önemli unsurlardır. Koek, müzikal kompozisyonun tekniklerini tiyatronun diğer bütün unsurlarına da uygular.[142]

Koek'un tiyatrosu, müzikal kompozisyonun diğer teatral öğelerle ve total kompozisyonla ilişkisi açısında, alışılagelmiş müzikli teatral biçimlerden farklılaşan postdramatik müzik tiyatrosunun bir örneği olarak değerlendirilebilir. "Elektronik müzik tiyatrosu bir opera biçimi değildir," diyen Henk Oosterling, Koek'un müzik tiyatrosunu, sanatlar/disiplinler arasındaki ayrımların yok olduğu bir tiyatro olarak

[142] (çevrimiçi) http://www.opasquet.fr/fnm/files/en_content/n3/d_42.html, 10.06.2008

ele alır; ona göre iyi bir müzik tiyatrosu kompozisyonu, artistik-disiplinsel ayrımların ortadan kalkacağı bir müzikal ve teatral konfigürasyona ulaşmalıdır.[143]

Oosterling'e göre Koek, müzik tiyatrosunu ses-ritim-görsellik ilişkisi hakkındaki görüşleri doğrultusunda biçimlendirmiştir;[144] ses, metin, görsellik ve aksiyon birbiriyle iç içe gelişir ve her birinin bir diğerini yansıtır. Buna göre "sesler, görüntüler arasındaki birliği güçlendirir, ritim ise olayların hızını belirtir."[145] Koek'un sahnelediği oyunlarda, ses ve ritim gibi müzikal birimlerin etkisi tüm teatral öğeler üzerinde görülür. Bu etki hem yazılı metinde hem de sahne dramaturjisinde kendini gösterir: Sahnelediği Antik Yunan oyunlarının çevirisinde ve oyunculukta ses ve ritim, belirleyici bir etkendir. Müzikal birimler, yalnızca oyunun hızını belirlemekle veya teatral öğelerin biçimlendirmekle kalmaz, aynı zamanda performansın her seferinde yeni bir deneyime dönüşmesini sağlar. Koek'a göre bir oyun her sahnelenişinde yeni ve özgün bir deneyim olarak gerçekleşir.[146] Bunun nedeni, oyun süresince yaşanan deneyimin gerçek bir deneyim olmasıdır ve müzik, teatral deneyimin, gerçek bir deneyim olmasını sağlamakta etkin bir öğedir. Ses ve ritim gibi müzikal birimler, tiyatronun "teatral gerçek-zaman" içerisinde gerçek bir deneyime dönüşmesini sağlar.

> Sesler yalnızca üretilmekle kalmaz, aynı zamanda bilgisayarlar ve örnekleme teknolojilerinin yardımıyla çoğaltılır, geciktirilir, hızlandırılır, tekrarlanır ve durdurulur. Bu seslerin performans sırasında aktörler ve müzikler tarafından gerçek zamanlı teatral icrası, çalışmasının özel niteliğinin önemli bir parçasını oluşturur. [147]

---

[143] Henk Oosterling, **a.g.e.** s. 24.
[144] **A.g.e.** s. 19.
[145] **A.g.e.** s. 18.
[146] Paul Koek'un, European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama tarafından Epidauros'ta düzenlenen **Intensive Course on The Study and Performance of Ancient Greek Drama** kapsamında, Herman Altena ile birlikte gerçekleştirdiği, 05.07.2006 tarihli "The (electric) music Theatre of Paul Koek" konulu söyleşiye dayanarak yazılmıştır.
[147] (çevrimiçi) http://www.opasquet.fr/fnm/files/en_content/n3/d_42.html, 10.06.2008

3.2.1. Drama Metninin Müziksel Olarak Gerçekleştirilmesi ve *YAKARICILAR*:

Bir Yunan-Hollanda ortak yapımı olan *Yakarıcılar* Paul Koek ve Michael Marmarinos birlikte yönettikleri bir oyundur. Metni Euripides'e ait olan oyunu, VeenFabriek ve Theseum Ensemble gruplarının oyuncuları ve müzisyenleri birlikte çalışarak 2006 yılında sahnelemişlerdir. Oyunda müzik, metni hem destekleyen hem de bölen bir unsur olarak karşımıza çıkar: Metnin içeriği müzik diliyle desteklenerek anlatılır, bu yönüyle müzik metni destekler; zaman zaman oyuncular güncel rock şarkıları söylemeye başlarlar, bu yönüyle müzik metindeki olay akışını ve aksiyonu böler. Bunun yanı sıra, oyun metninin müziğine gösterilen ilgi ve müziğin oyunculuğa etkisi nedenleriyle, oyun müzikle iç içe bir kompozisyona sahiptir.



Resim 4: *YAKARICILAR.*

Koek, sahnelediği bu drama metninin müzikal özelliklerini gözeterek metni müziksel bir öğe olarak değerlendirmiştir. Koek'un, daha önce sahnelediği *Persler* adlı Aiskhylos oyununda da aynı yaklaşımı sergilemiştir. *Persler* hakkındaki bir konuşmasında "Oyunun kendisi beni yazmış olduğum nota partisyonuna

yönlendirdi,"[148] diyen Koek, sahnelediği Antik Yunan oyunları için yazdığı müziğin, oyun metnindeki müzikal birimlere göre belirlendiğini söyler. Metnin müzikal özelliklerine önem verilmesinden dolayı, bu oyunların Antik Yunancadan yapılan çevirileri özel bir öneme sahip olmuştur. Her iki oyunda da metinlerin Antik Yunancadan Felemenkçeye çevirilerini, Herman Altena yapmıştır ve metinlerin çevirisinde, Antik Yunanca orijinal metnin müzikal nitelikleri göz önünde bulundurulmuştur.

Oyun metninin müzikal özelliklerine yapılan vurgu, Koek'un dil konusundaki yaklaşımıyla bağlantılıdır. Koek'un müzik tiyatrosunda sözel dilin, yalnızca anlam ileticisi olarak değil, aynı zamanda müzikal bir öğe olarak önemsendiği görülür. Dilin müzikal nitelikleri, seyircide hedeflenen duygusal etkiyi belirleyen etkendir. Koek, Antik Yunan yazarlarının da farklı müzikal gerilimler kullanarak duyguları yoğunlaştırdığını söyler.[149] Bu yaklaşımdan da anlaşılacağı gibi Koek için dil, sadece anlam iletici bir araç değil, aynı zamanda duyusal özelliklere ve duygusal etki gücüne sahip bir araçtır. Henk Oosterling'in Koek'un tiyatrosunda dil kullanımıyla ilgili görüşleri de aynı yöndedir:

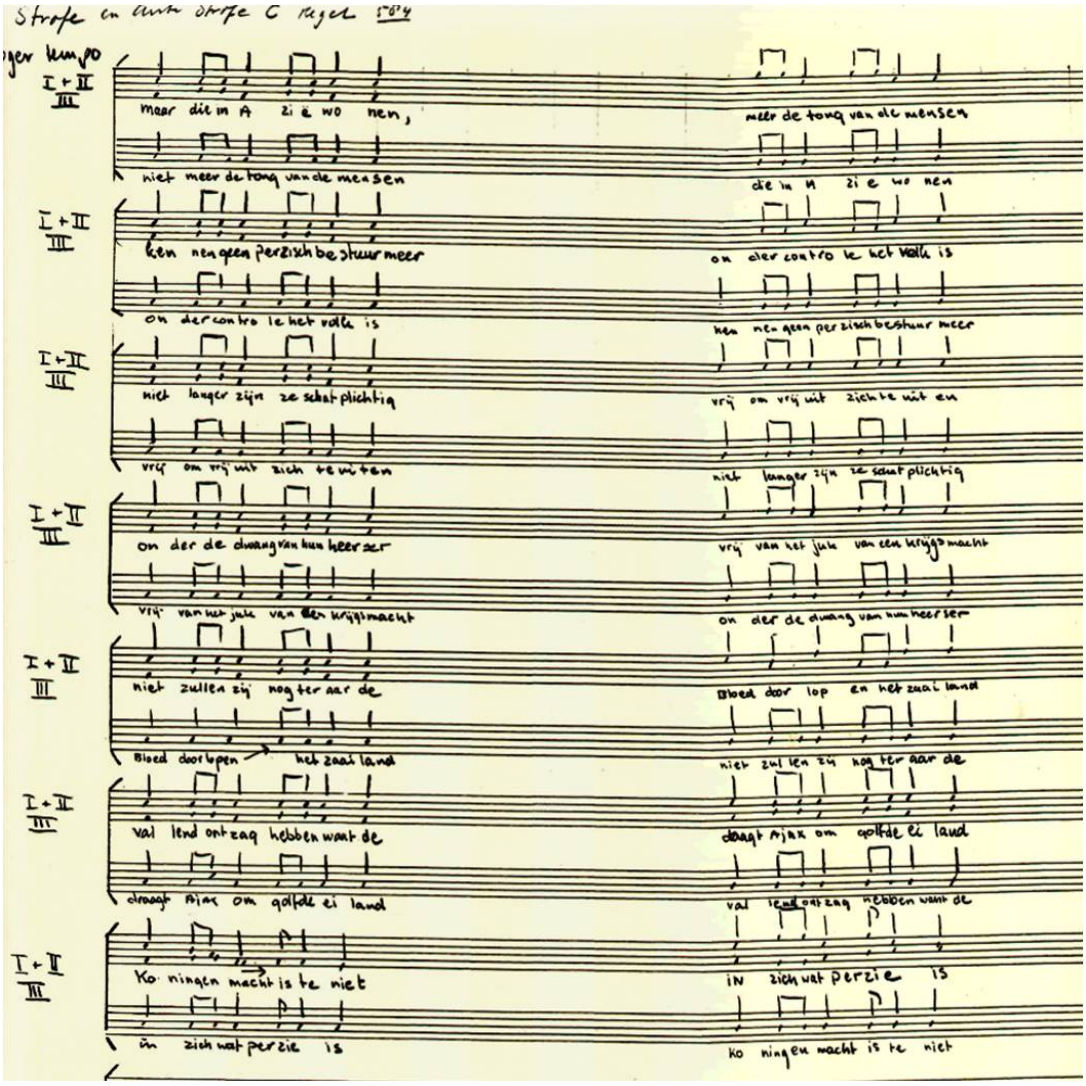
> Dilin zihnin kendini ifade etmeye yönelik ayırt edici yetisi olduğu fikri, bu müzik tiyatrosu oyununda tamamen olumsuzlanır. …(Metnin müzikalitesine vurgu yapan Koek) sözcükleri dinleyicinin zihninde, ritmik hale getirilmiş seslere dönüştürür. Bütün bu anlaşılmaz gırtlak seslerini ve ses modülasyonlarını dinleyen izleyici spesifik bir biçimde dinlemeyi terk etmeye zorlanır.[150]

---

[148] Emilie M. van Opstall, Paul Koek ve Herman Altena ile röportaj, "FEATURES: EMBODYING ANCIENT THEATER: Aeschylus' *Persians* when the Ink is Still Wet", **Didaskalia,** Volume 1, Issue 5 - December 1994 / edited by Sallie Goetsch and Peter Toohey / University of Warwick, (çevrimiçi) http://www.didaskalia.net/issues/vol1no5/persians.html

[149] **A.e**.

[150] Henk Oosterling, **a.g.e.** s. 20.



Resim 5: Aiskhylos'un *Persler* oyunu için Paul Koek'un bestelediği oyun metninden bir bölüm.

VeenFabriek ve Theseum Ensemble gruplarının ortak yapımı olan *Yakarıcılar*'da iki dil birlikte kullanılmıştır. Oyun metninin hem Felemenkçesi hem de Yunancası kullanılır. Koek, bunun nedeninin, her iki ülkenin seyircisine de hitap etme amacı olduğunu söyler.[151] Koek için bu dillerin bir arada kullanımı, oyunun müzikal yapısı açısından önemlidir. Bu diller arasındaki ses ve ritim uyumu/farkı iki müzik enstrümanı arasındaki ilişki gibidir; müzikal öğeler olarak kullanılan bu dillerin

[151] Paul Koek'un, European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama tarafından Epidauros'ta düzenlenen **Intensive Course on The Study and Performance of Ancient Greek Drama** kapsamında, Herman Altena ile birlikte gerçekleştirdiği, 05.07.2006 tarihli "The (electric) music Theatre of Paul Koek" konulu söyleşiye dayanarak yazılmıştır.

birbirleriyle ilişkisi, iki müzik enstrümanının -veya iki solistin- düeti gibi düşünülebilir. Oyunda bazı karakterleri iki oyuncu birden oynar. Aynı karakteri, biri Flemenkçe, diğeri Yunanca olarak canlandıran bu iki oyuncu, bazen sırayla, bazen birlikte, bazen -kanon yapar gibi- üst üste konuşurlar. Bu iki dilde konuşan/şarkı söyleyen oyuncuların kullandıkları yazılı metinler, iki enstrüman/solist için yazılmış partisyonlar gibidir. Bunun en iyi göstergesi de oyun metninin nota kağıtlarına yazılmış olmasıdır. Oyuncuların oyun boyunca tüm konuşmaları notaya aktarılmış ve porteler üzerine yazılarak sabitlenmiştir.[152] Oyunun çevirmeni Herman Altena'ya göre, "çok dillilik, yatay düz bir çizgi halinde ilerleyen bölümlerde dikey kompozisyonların oluşmasını sağlar."[153] Başka bir deyişle, bu sayede müzikal anlamda çok seslilik var olur; tek sesten ilerleyen bir melodi yerine, iki -hatta koroda ikiden fazla- sesin ve melodinin kullanımı sağlanır.

Oyuncuların konuşmalarındaki müzikaliteyi iki etken belirler: oyun metninin sessel ve ritimsel özellikleri ile oyuncuların kendilerine has vokal özellikleri. Koek'un oyun metninin vokal aktarımını -yani bizzat oyuncuların konuşma melodisini- bestelemiştir; kullanılan dillerin ve metinlerin sahip olduğu müzikaliteyi belirleyen etkenler, bu bestelerin oluşumunda -her zaman belirleyici olmasa da- etkili olmuştur. Sonuç olarak oyun metninin hem sözlü hem de yazılı kullanımı, müzikle karşılıklı etkileşim halinde gelişir. *Persler*'de oyun metninin sözlü kullanımıyla ilgili Koek'un şu sözleri, oyuncuların vokal kullanımıyla metne yazılan müzik arasındaki karşılıklı ilişkiyi gösterir:

---

[152] Bkz. Resim 5, s. 88.

[153] Herman Altena'nın, European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama tarafından Epidauros'ta düzenlenen **Intensive Course on The Study and Performance of Ancient Greek Drama** kapsamında verdiği, 05.07.2006 tarihli "Performance Analysis I. Introduction" konulu paneline dayanarak yazılmıştır.

> Yalnızca koronun metni için bir partisyon yazdım. Bu bölümler yarı konuşma yarı şarkı şeklinde söylenecektir… Oyuncular öncelikle, kendi yöntemleriyle oynayacakları karakterleri kavramakta özgür olmalıdır. Bu süreçte notlar engelleyici olabilir. [154]

Koek'a göre Antik Yunan oyunları, ses ve ritim gibi müzikal birimlerle sıkı sıkıya bağlı yapısal özellikleri nedeniyle, kendiliğinde müzikal bir değere sahiptir; bu metinlerin müzikal özellikleri, seyircide oluşturulacak duygusal etki açısından önemlidir.

> Metrik yapılardaki geçişler, duygulardaki geçişlerle sıkı sıkıya bağlıdır. Tempo ve ses perdesinde de muazzam farklılıklar mevcuttur. Bu, birçok etki sağlayabilir.[155]

Metinlerin çevirisini yapan Altena da Antik Yunanca orijinal metinlerdeki sessel özellikleri ve ritmik yapıları esas alarak yaptığı çevirilerinde metinlerdeki müzikaliteyi korumaya özen göstermiştir. *Yakarıcılar*'ı önce Antik Yunancadan Felemenkçeye, sonra da Felemenkçeden Yunancaya çeviren Altena, çevirilerinde, orijinal metinlere hem müzikalite açısından hem de imge kullanımı açısından sadık kaldığını belirtir.[156] Bu çeviriler, orijinal metnin müzikal özellikleri sayesinde yarattığı duygusal etkiyi hedef dilde de var edebilme amacı taşır. Oyun metninin hedef dillerdeki -Felemenkçe ve Yunanca- varlığını belirleyen bu yaklaşım, Koek'un, müzik tiyatrosu içerisinde metne yaklaşımıyla koşutluk gösterir. Koek'a göre bir oyun metnini iletmenin en iyi yolu, onun özünü iletmektir. Seyircinin, oyundaki her kelimeyi anlamasının gerekli olmadığını söyleyen Koek, bunun yerine

---

[154] Emilie M. van Opstall, Paul Koek ve Herman Altena ile ropörtaj, "FEATURES: EMBODYING ANCIENT THEATER: Aeschylus' *Persians* when the Ink is Still Wet", **Didaskalia,** Volume 1, Issue 5 - December 1994 / edited by Sallie Goetsch and Peter Toohey / University of Warwick, (çevrimiçi) http://www.didaskalia.net/issues/vol1no5/persians.html 10.06.2008.

[155] A.e.

[156] Herman Altena'nın, European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama tarafından Epidauros'ta düzenlenen **Intensive Course on The Study and Performance of Ancient Greek Drama** kapsamında verdiği, 05.07.2006 tarihli "Performance Analysis I. Introduction" konulu paneline dayanarak yazılmıştır.

seyircinin, metnin ele aldığı kavramlar üzerine düşünmesini sağlamak[157] ve metnin müzikal özellikleri sayesinde yarattığı duygusal etkiyi güçlendirmek ister. Ona göre, müziğin duyusal-duygusal etki yaratma gücünden yararlanılarak oluşturulan kompozisyon, seyirciye metnin özünün iletilmesini sağlar. Bu açıdan bakıldığında, seyircinin duyularına hitap eden müzik sayesinde, seyirci ile sahne arasında somut bir iletişim kurulur. Oosterling'e göre Koek'un müzik tiyatrosunda görülen bu somut iletişim, seyircinin oyunu, tüm bedeniyle algılamasını ve maddesel olmayan akılla kavrayacağından daha iyi kavramasını sağlar.[158]

Koek'un çalışmalarında müziğin diğer teatral öğelerle karşılıklı ilişkisi, yalnızca dil ve dile bağlı olarak oyun metniyle sınırlı değildir. Daha önce de belirtildiği gibi oyuncuların konuşma melodilerinin müzik olarak yazımı söz konusudur ve bu, müziğin oyunculuk üzerinde belirleyici bir öğe olmasına neden olur. Bu yöntem sayesinde karakterlerin duyguları, seslerle yapılandırılarak nota sistemi içerisinde somutlaştırılmıştır.[159] Oyunun -konuşma metnini de içeren- müziğinde, ritmik yapıların ve duraksamaların, belirli duygusal etkiler yaratmak amacıyla bilinçli kullanımı, oyuncuyu sınırlar. Çünkü karakterin duyguları zaten müzikal yapılar içerisinde zaten büyük oranda biçimlendirilmiştir. Koek, müziğin oyunculuk üzerindeki bu duygusal sınırlayıcılığının, oyuncuda nesnel bir tavrın oluşumunu destekleyeceği görüşündedir.[160] Bu müzikselleştirme, oyuncunun önceden belirlenmiş bir duygu üretimine ayak uydurmasını gerektirir; dolayısıyla, karakterin müzik tarafından somutlaştırılmış olan duygularıyla oyuncunun özdeşleşmesi engellenmiş ve oyunculukta, metnin nesnel gösterimine yönelik bir tutum

[157] Emilie M. van Opstall, Paul Koek ve Herman Altena ile ropörtaj, "FEATURES: EMBODYING ANCIENT THEATER: Aeschylus' *Persians* when the Ink is Still Wet", **Didaskalia,** Volume 1, Issue 5 - December 1994 / edited by Sallie Goetsch and Peter Toohey / University of Warwick, (çevrimiçi) http://www.didaskalia.net/issues/vol1no5/persians.html
[158] Henk Oosterling, **a.g.e.** s. 20.
[159] **A.g.e.** s. 22.
[160] Emilie M. van Opstall, Paul Koek ve Herman Altena ile ropörtaj, "FEATURES: EMBODYING ANCIENT THEATER: Aeschylus' *Persians* when the Ink is Still Wet", **Didaskalia,** Volume 1, Issue 5 - December 1994 / edited by Sallie Goetsch and Peter Toohey / University of Warwick, (çevrimiçi) http://www.didaskalia.net/issues/vol1no5/persians.html

desteklenmiş olur.[161] Oyunculuk konusundaki bu beklentisi nedeniyle Koek'un, epik bir oyunculuk anlayışını desteklediği ve metnin müziksel yazımının bu oyunculuk anlayışını besleyeceği görüşünde olduğu çıkarılabilir.

Yakarıcılar'da müziğin belirleyiciliği, dekor üzerinde de mevcuttur. Sahnede oyun boyunca bulunan perküsyonlar, sahne kullanımı konusunda bir sınırlandırmaya neden olur. Hareket alanının müzik enstrümanları ile sınırlandırılması, hareketin de sınırlandırılmasını getirir. Oyunda, rol kişilerinden de korodan da bağımsız varlığı olan müzisyenlerin de yer alması ve bu müzisyenlerin sahnedeki varlığı, oyunun teatralliğini vurgular ve yabancılaştırma etkisi yaratarak seyircinin sahneyle özdeşleşmesini engeller. Müzik kullanımında, bu yabancılaştırmaya destek olan bir nokta da oyun metninin akışını bölen şarkıların kullanılmasıdır. Oyuncuların zaman zaman söyledikleri Rock şarkıları, bir yanıyla seyirci ile oyun arasında mesafe yaratırken bir yanıyla seyircinin yaşamıyla oyun arasında bağlantı kurulmasını sağlar: Bu şarkılar, dünyanın birçok yerinde popüler olmuş çağdaş şarkılardır. Bu özellikleri nedeniyle seyircide tanıdıklık hissi yaratma amacına hizmet eder ve yüzyıllar önce yazılmış bir oyunla seyircinin çağdaş dünyası arasında bağlantı kurar.[162] Ayrıca oyun içerisinde canlı müzik performansının yer alması, oyunun gerçek bir deneyim olarak performansa dönüştürülmesinde de etkilidir. Oyunun seyircinin güncel yaşamıyla bağlantı kurmasını sağlayan şarkıların canlı performansı sayesinde, teatral performans, gerçek bir deneyim olarak var olur.

Oyun metninden bağımsız olan şarkıların kullanımı, Brecht'in, "teatral araçların birbirinden ayrılması" düşüncesiyle benzerlik gösterir. Fakat Brecht'in epik tiyatrosunda teatral araçların yine de metne karşı bir tavırla ilgili olarak biçimlendirildiği gözlemlenirken Koek'un müzik tiyatrosunda, metinden ayrı olarak gelişen teatral araçlarla, metne karşı bir tavır sergileme çabası olmadığı görülür.

[161] A.e.
[162] Paul Koek'un, European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama tarafından Epidauros'ta düzenlenen **Intensive Course on The Study and Performance of Ancient Greek Drama** kapsamında, Herman Altena ile birlikte gerçekleştirdiği, 05.07.2006 tarihli "The (electric) music Theatre of Paul Koek" konulu söyleşiye dayanarak yazılmıştır.

Koek'un *Yakarıcılar* örneğinde şarkıların oyun metnini tekrarlamak veya tamamlamak vs. yerine ondan tamamen ayrıksı duruşu, müziği, teatral kompozisyonun "metinden bağımsız" bir öğesine dönüştürür. *Yakarıcılar*'da teatral araçların birbirinden ayrılmasının diğer örnekleri de görsel öğelerde görülür: Sahnenin arka üst kısmına yerleştirilmiş olan ekranlarda gösterilen -kısmen animasyon, kısmen çekim olan- görüntülerle diğer teatral öğeler arasındaki -dolayısıyla metinle de arasındaki- bağlantı konusunda hiçbir şekilde belirleyicilik söz konusu değildir. Bu nedenle, bu video görüntüleriyle oyunun diğer öğeleri ve/veya bütünü, birbirinden bağımsız görünmektedir.

Koek'un çalışmalarında müzik kullanımı, yabancılaştırma etkisi ile özdeşleşme arasında bir çelişkiyi içinde barındırır. Daha önce de belirtildiği gibi Koek'un oyun metinlerine yaklaşımı, onların ses ve ritim gibi müzikal değerlerinin önemli olduğu ve bu müzikal özellikler vasıtasıyla metinlerin, içlerinde belli duyguları taşıdığı yönündedir. Müzik ve metin arasında kurulmak istenen bağ da metinlerin yalnızca yapısal anlamda -ses ve ritmik yapı gibi- müzikal özelliklerini müzikle yansılamak değildir; aynı zamanda müzik ve metin arasında bir duygudaşlık kurulması hedeflenir. Bu duygudaşlıkla seyirciye metnin içinde barındırdığı duyguların iletilmesi beklenir. Öte yandan -*Yakarıcılar*'da olduğu gibi- müzik kullanımı, oyun metniyle seyirci arasına girerek yabancılaştırma etkisi yaratır. Bunun sonucu olarak Koek'un müzik tiyatrosunda müzik, Brecht'in birbirine karşıt olarak gördüğü iki yaklaşımı bir araya getirir: Müzik, hem tiyatronun seyirciyle duyusal-duygusal bir iletişimle gerçek bir deneyime dönüşmesini sağlar hem de sahneyle seyirci arasında özdeşleşmeyi engelleyerek yabancılaştırma etkisi yaratır. Fakat müziğin sahne ile seyirci arasında özdeşleşmeyi engellemesi de kendi içinde zıtlık barındıran bir durumdur: Kullanılan ve metni bölen çağdaş şarkılar, bir yandan metindeki olaylarla özdeşleşmeyi engellerken diğer yandan oyunun seyircinin güncel yaşam alanına temas etmesini ve sahne ile seyirci arasında bir yakınlaşmayı beraberinde getirir.

Koek'un müzik tiyatrosunun bir örneği olan *Yakarıcılar*'da Euripides tarafından yazılmış olan drama metninin tamamı kullanılmıştır. Bu örnekte görüldüğü gibi Koek'un metin kullanımı konusundaki yaklaşımı -çoğunlukla dramatik olmayan, birbirinden farklı metinlerden alıntılama yöntemini tercih eden Heiner Goebbels'in metin kullanımı konusundaki yaklaşımının aksine- dramatik bir metnin tamamını kullanmaya yöneliktir. Fakat -hem video kullanımında hem de kullanılan şarkılarda görülen- teatral öğelerin metinden bağımsız bir şekilde var olabilmesi nedeniyle Koek'un müzik tiyatrosu, dramatik metnin kullanımına rağmen postdramatik bir tiyatro olarak nitelendirilebilir. Buna göre, Koek'un sahnelediği *Yakarıcılar* da teatral öğelerin aynı anda hem birbirlerinden bağımsız olabildiği hem de -müzik-metin ilişkisinde görüldüğü gibi- birbiriyle iç içe geliştiği bir postdramatik müzik tiyatrosu örneği olur. Oyun metnini müziksel bir yaklaşımla ele alan Koek tiyatrosu, drama metninin sahnede müziksel bir "gerçekleştirme"si olarak yorumlanabilir.

3.3. DİSİPLİNLER-ARASI ARAŞTIRMALAR VE KIRSTEN DEHLHOLM OYUNLARI:

Danimarkalı tiyatro grubu Hotel Pro Forma ile 1986'dan beri çalışmakta olan Kirsten Dehlholm, grubun gerçekleştirdiği birçok projenin yönetmenliğini yapmıştır. *Why Does Night Come Mother* (1990), *Operation: Orfeo* (1993), *Monkey Business Class* (1996), *Chinese Compass* (1998), *House of Double Axe/ XX* (1998), *Jesus_c_odd_size* (2000), *Seight Seeing Zoom* (2001), *Calling Clavigo* (2002), *Theremin* (2004), *The Sand Child* (2007), *I Only Appear To Be Dead* (2005) ve *Algebra of Place* (2006), bu projelerden bazılarıdır. Şiir, dans, müzik ve görsel sanatların birlikteliğinden oluşan ve deneysellik ilkesi üzerine kurulmuş olan bu gösterimlerin, disiplinler-arası bir araştırma niteliğinde olduğu söylenebilir. Gerçekleştirdiği gösterimlerin genel özellikleri savunulabilecek olan bu deneysellik

ve disiplinlerarasılık, Dehlholm yönetimindeki grubun tiyatroya yaklaşımının bir yansımasıdır:

> Hotel Pro Forma tiyatro kavramını sanat ve sanat dışı, tiyatro ve tiyatro dışı, fiziksel ve metafiziksel izlenim arasına düşen yeni bölgelere yerleştirir... Hotel Pro Forma tiyatro, opera, görsel sanatlar ve konser türleri arasında dolaşır… Her üretim birçok disiplinden sanatçıların yakın işbirliğinin bir sonucudur: mimari, görsel sanatlar, müzik, film, dil, dans, doğa bilimleri ve dijital medya.[163]

Bu alıntıda da belirtildiği gibi, grubun gerçekleştirdiği gösterimlerde, disiplinler-arasında bir işbirliği söz konusudur: Dehlholm'un yönetmenliğini üstlendiği tüm oyunlarda birçok sanatçıyla birlikte çalışması da bu işbirliğinin önemini vurgular. Erik Exe Christoffersen "Hotel Pro Forma: Exposing Reality as a Visual Illusion" adlı makalesinde, grubun çalışmalarının, temsil, tasarım süreci, oyuncu, tasarımcı, yönetmen ve izleyici gibi, tiyatro ve gösterim sanatlarına dair tüm kavramları sorguladığını savunur. Christoffersen'e göre bu sorgulama sonucunda Dehlholm, oyuncuyu, tiyatroda menin kullanımını, tiyatronun mekan ile ilişkisini, seyirci ile oyuncu arasındaki ilişkiyi, dramaturji kavramını ve sanatçının kimliğini yeniden tanımlamaya çalışır.[164] Dehlholm'un tiyatronun müzik, dans, görsel sanatlar ve drama ile ilişkisi konusunda bir araştırma niteliği taşıyan sahnelemeleri, postdramatik tiyatronun belirgin örneklerinden sayılabilir.

[163] (çevrimiçi) http://www.hotelproforma.dk/side.asp?side=4&ver=uk 10.06.2008
[164] Erik Exe Christoffersen "Hotel Pro Forma: Exposing Reality as a Visual Illusion". University of Aarhus. s. 1. First published in Performance Research 1(3), pp 77-89 (Routledge 1996). (çevrimiçi) http://www.hotelproforma.dk/Userfiles/File/artikler/ee.pdf 10.06.2008

3.3.1. Operanın Müzik Tiyatrosuna Dönüşümü ve *OPERATION: ORFEO*

Kirsten Dehlholm yönetiminde Hotel Pro Forma ve Letonya Radyo Korosu sanatçıları tarafından sahnelenen ve 16. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde de (2008) yer alan *Operation: Orfeo* özellikle görsel sanatlar ve müzik arasındaki ilişkiye dayanan yapısıyla opera türünün yeniden kavramsallaştırılması olarak nitelendirilmektedir.[165] Mite dayanan konusu ve bu konuyu sergileme biçimiyle, opera formunun çağdaş yaklaşımlarla yeniden yapılandırılmasının bir örneği olan bu oyunda, kullanılan opera metninin dramatik bir metin olmaması ve teatral öğeler arasında kurulan ilişkinin dramatik tiyatro örneklerinden farklılığı nedeniyle Lehmann'ın postdramatik olarak adlandırdığı tiyatro yaklaşımı gözlemlenmektedir. Bu nedenle *Operation: Orfeo*, operanın yeniden yapılandırılmasıyla ortaya çıkan postdramatik bir müzik tiyatrosu örneği olarak adlandırılabilir.

"(G)örsel sanatların temel prensiplerini kullanan müzikal bir çalışma; opera türünün yeniden kavramsallaştırılması,"[166] şeklinde tanımlanan *Operation: Orfeo*'nun yapısal açıdan çıkış noktası operadır; fakat dramatik bir form olan operanın aksine *Operation: Orfeo*'da dramatik bir metnin ya da geleneksel anlamda bir anlatının teatral öğelerin yardımıyla gösterilmesi söz konusu değildir. Yapısal özellikleri de oyunun aynı anda hem opera ile özdeşleştirilmesini hem de opera formundan ayrılmasını sağlar: Oyunda kullanılan metnin, müzikal olarak seslendirilen bir opera metni (libretto) olması oyunu operayla bağdaştıran bir özelliktir; öte yandan bu opera metni, oyunun dramatik opera formundan kopuşunu destekleyen unsurlardan biridir. Çoğunlukla dramatik olan opera metninin aksine *Operation: Orfeo*'da kullanılan şarkı metinleri dramatik değildir, hatta ele alınan konunun anlatımını bile içermez. Bu, tiyatro-drama ilişkisine ve konunun teatral oluşum içerisindeki yerine ilişkin

[165] 16. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, **Festival Kataloğu**. ed. İlkay Baliç. İstanbul, İKSV, Mayıs 2008. s. 87.
[166] 16. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, **Festival Kataloğu**. ed. İlkay Baliç. İstanbul, İKSV, Mayıs 2008. s. 87.

olarak oyunda sergilenen tutumu gösterir; oyunda söz konusu olan tutum, dramatik bir metnin görsel ve müzikal öğelerin yardımıyla anlatılmasına değil, konuya metnin müzik ile işbirliği sayesinde gönderme yapılmasına yöneliktir. *Operation: Orfeo*'da "anlatımsal hikayenin sürekliliği" fikrinden uzaklaştığını söyleyen Dehlholm, sahnelemede benimsediği tutumu, "anlatıyı yer, zaman ve konu bütünlüğü içinde ele almayı ve sözel metni gösterimin temeline yerleştirmeyi" reddetmek olarak açıklar.[167] Bu açıklamaya da dayanarak *Operation: Orfeo*'nun postdramatik bir yaklaşımla sahnelenmiş bir oyun olduğu savunulabilir.

Operation: Orfeo'da ele alınan konu, Orfeo ve Euridice mitidir; fakat oyun, mitin metnini anlatma amacını taşımaz. Erik Exe Christoffersen, oyundaki bu yaklaşımı şu şekilde anlatır ve yorumlar:

> Başlangıç noktası, özel olarak bir şeyleri açıklamak, efsaneyi yorumlamak veya belirli bir konu yaratmak değildir. Tam aksine, karşılaştırılan formlar temel oluşturur. Bu, izleyicilerin çerçeve, merdivenler, koronun hareketleri, ışığın değişimleri, metin ve müzik tarafından oluşturulan somut fiziksel uzama kendini bırakarak kendi anlamları ve okumalarıyla doldurabileceği semantik bir boşluk oluşturur. Hiçbir sınır yoktur. Sadece yeni anlamların oluşturulabilmesine olanak tanıyabilecek bir belirlenmemişlik vardır.[168]

Oluşturulan dilsel, müzikal ve teatral kompozisyonların yapısal özellikleri de oyunun mit ile ilişkisinin, mitin metnini iletme düşüncesiyle kurulmadığını gösterir: Oyunda kullanılan şarkı metinlerinin dramatik bir metin oluşturmaması bunun göstergelerinden biridir. Opera metninin dramatik bir metin olmaması, oyunun, mitin konusunu 'anlatmaktan' veya 'canlandırmaktan' ziyade mitin içeriğini -müzik ve diğer teatral öğelerin yardımıyla- teatral bir biçim içerisinde çağrıştırmaya yönelik olduğunu gösterir. Opera metninde birden fazla dilin kullanılması da oyunun mitin

---

[167] Kirsten Dehlholm, "Trespassing in a Transcendental Way". Translated from Danish by Julia Varley. s. 3. First publised in Open Page, no 4, April, 1999. (çevrimiçi) http://www.hotelproforma.dk/Userfiles/File/artikler/kd.pdf 10.06.2008

[168] Erik Exe Christoffersen "Hotel Pro Forma: Exposing Reality as a Visual Illusion". University of Aarhus. s. 5. First published in Performance Research 1(3), pp 77-89 (Routledge 1996). (çevrimiçi) http://www.hotelproforma.dk/Userfiles/File/artikler/ee.pdf 10.06.2008

metnini iletme amacı taşımadığını gösteren bir başka özelliğidir; bu özellik oyunun seyirciden beklentisinin sözel metni dilbilimsel bir şekilde kavraması olmadığı görüşünü destekler.

Oyunda her ne kadar konu edilen miti doğrudan anlatan bir opera metni kullanılmamış olsa da oluşturulan teatral kompozisyon ile mit arasında yapısal özellikler bakımından koşutluk kurulduğu görülür: Mit üç bölüm olarak ele alınmaktadır ve bu bölümleme oluşturulan teatral kompozisyonun yapısını da belirler. Mitin kendisi gibi oyun da üç bölüme ayrılmıştır. Oyundaki bu üç bölüm efsanesel anlatıdaki olayların su yüzüne çıktığı üç aşamaya tekabül eder; iniş, yükseliş ve kayıp.[169] Oyundaki bölümlerin adları da miti çağrıştırır. Bu bölümler sırasıyla, "karanlık-iniş", bilinmeyen-yükseliş" ve aydınlık-hatırlama" olarak adlandırılmıştır. Oluşturulan teatral kompozisyonun -yapısal özelliklerinin yanı sıra- yaratılan atmosfer ve imgelerde de mitsel anlatıyla koşutluk gösterdiği savunulabilir. Dehlholm'un deyişiyle, oyundaki bu üç bölüm, algılarımızı farklı şekilde etkileyen üç durum yaratır:

> İçerik, bilindik mitsel materyalden (Orpheus ve Euridice) oluşur. Bunu dramaturjik açıdan üçe ayırıyorum: Orpheus'un cehenneme düşüşü (yirmi dakikalık karanlık); Orpheus'un Euridice ile yükselişi (yirmi dakikalık yarı aydınlık) ve sevilenin kaybedilmesi ve hatırlanması (kırk dakikalık ışık). Duyularımızı farklı bir biçimde etkileyen üç durum şunlardır: karanlıkta nasıl dinlediğimiz, karanlıktaki figürlerin yarı aydınlıkta küçük kıpırtılarının ne anlama geldiği, ışığın üç boyutlu uzayın iki boyutlu görünmesini nasıl sağladığı, şarkıcıların bir duvarda oturup şarkı söylediğinde nasıl görüneceği. Performans lazer ışığı dalgalarıyla son bulur. Bu gerçek anlamda çerçeve ve resmin kırılmasıdır. Lazer önce şarkıcıları ve daha sonra izleyiciyi suyun içine batırır ve mavi ışığın bir senteziyle tamamlanır. Böylelikle mitin sonuna bir gönderme yapılır: Mitin sonunda da Orpheus'un bedeninin vahşi Maenad'lar tarafından parçalanıp nehre fırlatılır ve Orpheus'un başı suyun üzerinde yüzerken şarkı söyler.[170]

---

[169] 16. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, **Festival Kataloğu**. ed. İlkay Baliç. İstanbul, İKSV, Mayıs 2008. s. 87.

[170] Kirsten Dehlholm, "Trespassing in a Transcendental Way". Translated from Danish by Julia Varley. s. 3. First publised in Open Page, no 4, April, 1999. (çevrimiçi) http://www.hotelproforma.dk/Userfiles/File/artikler/kd.pdf 10.06.2008



Resim 6: *Operation: Orfeo.*

Antik bir mit arasında ilişkili olması nedeniyle *Operation: Orfeo*, geçmiş bir metne yaslanmış ve o metni yorumlamış olur; diğer taraftan, mit ile kurulan ilişki teatral kompozisyonun yapısı üzerinde etkili olmuştur. Buna göre, mit ile oyun arasında karşılıklı bir belirleyicilikten söz edilebilir: Mit oyundaki teatral kompozisyonu belirlerken oyun miti yeniden kodlar, müzik ve görsel araçlarla performans diline çevirir. Oyunda yaratılan imge ve atmosferin mitsel anlatı ile koşutluk göstermesi, mit ile performans arasındaki bu ikili ilişkinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Dehlholm'un bu konudaki sözleri de bu fikri destekler niteliktedir:

> Mit duyular için doğrudan figüratif bir dil aracılığıyla dolaylı olarak söylenir; hayat, ölüm ve yeniden doğum hakkındaki düşünceler bir kod olarak kullanılır.[171]

[171] **A.e.**

Geçmiş bir metnin kullanımı, oyunun müzikal kompozisyonunu da belirleyen bir özelliktir ve oyunun müzikal yapısında metinlerarasılığı var eder. Oyunun müzikleri Bo Holten'in oyun için yaptığı bestelerinin yanı sıra John Cage'in bestelerini ve Cristhoph Willibald Gluck'un bir aryasını* içerir. Bu müziklerin tamamı vokal olarak seslendirilir; herhangi bir müzik enstrümanı kullanılmamaktadır. Hem solo hem de koro olarak seslendirilen şarkı, arya ve ilahiler ses ile sessizlik arasında bir denge kurar. Ses ile sessizlik arasındaki zıtlık üzerine kurulan bu denge, mitsel anlatıda ölüm ve yaşamın birlikteliğinin yarattığı çelişkinin bir yansıması gibidir; oyunun müzikal kompozisyonunun mitin içeriğini -Orfeo ve Euridice'nin ölüm ve yaşam arasındaki hikayesini- müzik dilinde kodlayarak ilettiği savunulabilir. Christoffersen'in oyun hakkında yaptığı bir yorum da yorumu da bu görüşle benzerlik gösterir: "Performans, tıpkı Orpheus efsanesi gibi, karanlık ve aydınlık, yaşam ve ölüm arasındaki geçiş durumuyla ilgilidir."[172] Zıtlıklar arasında kurulan ilişkinin oyun açısından önemi oyunun tanıtım broşüründe de belirtilir: "Operation: Orfeo'da zıtlıklar dikkat çekicidir: Karanlık ve aydınlık, ölüm ve yaşam, ses ve sessizlik."[173]

Oyunun mitsel bir anlatıya dayanması, oyunu ritüel ile ilişkilendiren bir özellik olarak yorumlanabilir. Oyunun 16. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde kullanılan tanıtım meninde "Opeartion: Orfeo bir ritüeldir"[174] önermesinin yer alması da oyunun ritüel ilişkili olduğu fikrini destekler. Bu önermeden de yola çıkılarak *Operation: Orfeo*'da müziğin, ritüel etkisi yaratma amacıyla kullanıldığı savunulabilir. Mitin metnini iletme amacında olmayan *Operation: Orfeo*'da müziğin ritüel etkisi yaratmak amacıyla kullanıldığı fikri, Eero Tarasti'nin görüşlerinden yararlanılarak ele alınabilir.

---

* "Che faro sensa Euridyce" isimli bu arya, Gluck'un ilk olarak 1762'de sahnelenen *Orfeo* operası için bestelediği bir aryadır.

[172] Erik Exe Christoffersen "Hotel Pro Forma: Exposing Reality as a Visual Illusion". University of Aarhus. s. 5. First published in Performance Research 1(3), pp 77-89 (Routledge 1996). (çevrimiçi) http://www.hotelproforma.dk/Userfiles/File/artikler/ee.pdf 10.06.2008

[173] Operation: Orfeo, oyun tanıtım broşürü

[174] Operation: Orfeo, oyun tanıtım broşürü

Eero Tarasti mitle ve ritüelle ilişkilendirilen müzikal çalışmaların amacının 'primal mitsel iletişim'i yeniden kurmak olduğu görüşündedir. Primal mitsel iletişimi, arkaik toplulukların 'kutsal'la mit yoluyla kurduğu ilişki olarak tanımlayan Tarasti'ye göre, bütünsellik yaratma amacındaki tüm müzikal tiyatro türlerinin ortaya çıkışı müziği mit ve ritüel ile yeniden ilişkilendirme çabasına dayanır; bu tür uygulamalarda müzik vasıtasıyla aktarılmak istenen şey mitin yalnızca metni değil, aşkın gerçeklikle kurduğu varsayılan iletişim halidir. Bu nedenden dolayı çağdaş batı toplumlarında müzik -Tarasti'nin deyişiyle- mitin yerine geçmiştir.[175] Arkaik toplumlarda ritüelin önemli bir parçası olan ve işlevi ritüele hem teatral hem de kutsal özellikler kazandırmak olan müzik,[176] bütünsellik arayışındaki çağdaş teatral uygulamalarda -duyusal-duygusal etkisi sayesinde- fiziksel olanla fizikötesi olan arasında aracı görevi üstlenir.

Orfeo ve Euridice miti üzerine kurulmuş olan *Operation: Orfeo*'da imgelerin, ışığın, sesin ve minimal hareketlerin birbirini tamamlayarak senfonik bir bütünün oluşturması amaçlanmıştır.[177] Bu bütünsellik amacı ve mite bir anlatı yerine hislerle ilgili bir deneyim dağarcığı olarak yaklaşımı nedeniyle -Tarasti'nin görüşlerinden hareketle- *Operation: Orfeo*'da müziğin ritüel etkisi yaratma amacıyla kullanımından bahsedilebilir.

[175] Bkz. Eero Tarasti, **Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky**. Amsterdam: Mouton Publishers, 1979.
[176] Eero Tarasti, s. 33.
[177] Operation: Orfeo, oyun tanıtım broşürü



Resim 7: *Operation: Orfeo.*

Kısaca özetlemek gerekirse, *Operation: Orfeo* opera formunun çağdaş bir yorumla yeniden biçimlendirilmesi sonucu oluşan bir oyundur. Opera metninin dramatik olmaması ve buna bağlı olarak teatral öğeler arasında kurulan ilişkinin dramatik opera formundan farklılaşması nedeniyle opera türünün sınırlarının dışında bir müzikli tiyatro örneğidir. Tanıtım broşüründe oyun hakkında söylenen "(g)örsel bir opera olmanın ötesinde farklı disiplinlerin buluştuğu bir performanstır,"[178] cümlesi de oyunun artık opera olmayışını vurgular. Dramatik operadan farklılaşmasıyla oyun, operanın postdramatik müzik tiyatrosuna dönüşümünü somut bir örneği olur.

> Bu performansta opera, görsel sanat, dans ve mimari büyük bir belirlenmemişlikte buluşur; buradaki bireysel sanat formları özerktir ve aynı anda görünürler; birbirlerini tekrarlamadan ve doğrusal bir anlatıcı olmadan birleştirilmişlerdir.[179]

[178] Operation: Orfeo, oyun tanıtım broşürü
[179] Erik Exe Christoffersen, **a.e.** s. 4.

Operation: Orfeo'da müziğin -müziğin diğer teatral öğelerle kurduğu sentez sayesinde- ritüel etkisi yaratma amacıyla kullanıldığı savunulabilir; bu görüş oyunun mit ile olan ilişkisi ile desteklenebilir. Mitin metnini iletme çabasından öte bir amaca sahip olan bu postdramatik müzik tiyatrosu örneğinin, müzik ve tiyatro aracılığıyla 'primal mitsel iletişim'i yeniden kurma çabası taşıdığı şeklinde bir yorum yapılabilir.

SONUÇ:

Çağdaş tiyatroda karşılaşılan bazı teatral kompozisyonların, biçimsel özelliklerindeki farklılıklar nedeniyle, alışılagelmiş teatral kategorilerin dışında kaldığı görülmektedir. Bu teatral kompozisyonları tek bir terim ile tanımlamakta -ya bu tanımın net bir şekilde yapılamamasından dolayı ya da yapılan tanımın, tanımlanan oyunların çerçevesini yeterince net belirtemeyecek kadar geniş olmasından dolayı- zorluk yaşanmaktadır. Tanımlama sıkıntısının yaşandığı bu teatral türlerden biri müzik tiyatrosudur. Müzik tiyatrosu olarak adlandırılan çalışmalar -yukarıda belirtilen nedenlerden dolayı- her ne kadar bir tek tanımın sınırları içerisine yerleştirilemeseler de bazı benzer özellikler gösterirler. Bu çalışmalar arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların belirlenmesi, müzik tiyatrosu kavramının açımlanmasına yardımcı olabilir.

Heiner Goebbels'in müzik tiyatrosu, müziğin yalnızca duyusal-duygusal bir teatral öğe olarak değil aynı zamanda bir dil olarak kullanımının en belirgin örneklerini içerir. Goebbels'in sahnelemeleri, müzik dilinin tiyatro dilini var etmedeki etkinliğini kanıtlar niteliktedir. Örneğin, *Schwarz auf Weiss / Black on White*'ta tüm teatral öğelerin müzikselleşmesi söz konusudur; bu oyunda sözel metin ve görsel öğeler de dahil olmak üzere tüm teatral öğeler teatral kompozisyonun var oluşunda müziksel bir şekilde var olur. Bu nedenle Goebbels'in müzik tiyatrosu, tiyatronun müzik olarak var oluşunun önemli bir örneğidir. Sahnelediği drama metinlerinin kendi içindeki müzikal özelliklerinin önemini vurgulayan Paul Koek'un müzik tiyatrosunda da tiyatronun tüm öğelerinin müzikle güçlü bir ilişki içerisinde olduğu gözlemlenir. Drama metnini, metnin oluşumunda etkili olan ses ve ritim gibi müzikal birimleri de önemseyerek değerlendiren Koek da Goebbels gibi müziği teatral kompozisyonun oluşumunda önemli bir öğe olarak kullanır. Bu yönetmenlerin sahnelemeleri aynı zamanda, disiplinler arasındaki ayrımların belirsizleşmesinin de

örnekleridir. İncelediğimiz örneklerde tiyatro ile müzik o kadar iç içedir ki sahnedeki edim hem tiyatro olarak adlandırılan sanatsal biçimin içerisindedir, hem de bir müzik konseri gibidir. Kirsten Dehlholm'un *Operation: Orfeo* adlı sahnelemesi de tiyatro gösterimi ile müzik konseri arasındaki sınırın belirsizleşmesinin örneklerinden biridir. Oyunda konu edilen mit, sözel bir drama metni ile değil görsel ve müzikal öğeler ile iletilir. Bu sahneleme, ele alınan hikayenin anlamsal varlığının duygusal bir varlığa çevriminin ve bu hikayenin, görsel ve müzikal öğelerin duyusal-duygusal varlıkları ile çağrıştırılmasının bir örneğidir.

Tiyatroda müziği temel anlatım aracı olarak kullanan tüm bu örnekler, yalnızca tiyatronun oluşumunda müziğin ne derece etkin olduğunu göstermekle kalmaz, aynı zamanda teatral öğeler arasındaki ilişkinin dramatik tiyatro yaklaşımlarından farklı bir yaklaşımla ne şekilde kurulabileceğini gösterir. Bazı çağdaş tiyatro uygulamalarında karşılan ve drama ile tiyatro arasındaki özdeşleştirmeye karşı bir tiyatro anlayışının sergilendiği bu tiyatro yaklaşımı, Lehmann tarafından "postdramatik" olarak tanımlanır. Goebbels'in, Koek'un ve Dehlholm'un ele alınan sahnelemelerinde görülen bu tiyatro yaklaşımı, bu sahnelemelerin, opera, operet, müzikal vs. gibi alışılagelmiş müzikli tiyatro kategorilerinin tanımları dışında kalmalarının nedenini açıklar biteliktedir.

Sanat türleri arasındaki sınırların belirsizleşmesi, birçok araştırmacı tarafından, çağdaş sanatın belirgin özelliklerinden biri olarak belirtilmektedir. Müzik tiyatrosu kavramının oluşumu ve opera, operet, müzikal gibi -belirli sanatsal biçimleri nispeten net bir şekilde ima edena- kavramların yerine geçmesi, 20. yüzyıl sanatındaki bu tür belirsizleşmesiyle ilişkilidir.[*] Postdramatik tiyatronun sanat türlerindeki bu belirsizleşme ile ilgisi drama metninin yerine sahne metninin geçmesiyle açıklanabilir. Ayşın Candan *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*'da,

[*] W.Anthony Sheppard, müzik tiyatrosu teriminin kullanımının, sanat türleri arasındaki bu belirsizleşmeden dolayı gerekli olduğunu savunur.

"dramatik metne bağımlı düşünceden kopuş sürecini yansıtan çağdaş tiyatronun evrimini,"[180] "yazılı metnin yadsınmasına"[181] bağlar. Candan'ın da belirttiği gibi;

> İçinde bulunduğumuz dönemin tiyatrosunda çözümleme nesnesi olarak *gösterim metni* öne çıkar. Buna karşılık yazınsal dramatik metin önemini yitirir.[182]

Postdramatik tiyatronun, "oluş" olarak var olan performans sanatıyla geliştirilen birçok düşünceden beslendiği görülür. Drama metninin gösterilmesi fikrinden ziyade gösterimin kendisinin sahnesel bir metin olarak ön plana çıkması, postdramatik tiyatronun performans sanatıyla kesiştiği noktalardan biridir. Performans sanatının hem sanat alanları arasındaki hem de sanat ile yaşam arasındaki sınırları ortadan kaldıran yaklaşımı, postdramatik tiyatroda, kurgulanmış fakat yine de gerçek bir deneyim olmayı hedefleyen bir gösterime açılır. Postdramatik tiyatro örneklerinde, sanat alanlarının birbirleriyle aynı anda hem bir arada hem de bağımsız olabilme üzerine kurulu olan ilişkisinin, sanatların birbirlerine dönüşümüne vardırılabildiğini görürüz. Goebbels'in oyunlarında teatral öğelerin ilgili sanat alanı ve teatral kompozisyondaki alışılagelmiş işlevi dışında kullanımı, belirli bir sanat nesnesinin alışılagelmişin dışında bir sanat alanında kullanımının bir örneğidir. Postdramatik tiyatroda karşılaşılan ve sanatlar/teatral öğeler arasında geçişlilik olarak adlandırılabileceğimiz bu durum, - Koek'un *Yakarıcılar* sahnelemesinde olduğu gibi- şiirin müzik, müziğin tiyatro veya -Goebbels'in oyunlarında olduğu gibi- tiyatronun müzik olarak var olabilmesini sağlar.

Çağdaş tiyatroda var olan ve özellikle 1970'ler ve sonrasında gelişen performans sanatı, postdramatik tiyatro gibi yeni yaklaşımlar, -bu çalışmada da gösterilmeye çalışıldığı gibi- kendilerinden önceki sanat ve tiyatro yaklaşımlarının mirasçısıdır.

---

[180] Ayşın Candan, **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mart 2003. s. xi.
[181] **A.g.e.** s. 217.
[182] **A.g.e.**

Örneğin Brecht'in geliştirdiği epik tiyatro, yabancılaştırma gibi kavramların, dramatik tiyatronun metne bağımlı tiyatro yaklaşımına karşıt olarak "yeniden teatralleşme" savındaki postdramatik tiyatronun oluşumunda etkili olduğu görülür. Postdramatik müzik tiyatrosu örneklerinde de Brecht'in etkisi gözlemlenebilir. Hem epik tiyatronun, müziği yalnızca duyusal-duygusal iletişimin bir aracı olmaktan çıkarması hem de yabancılaştırma kavramının teatral öğelerin birbirinden ayrımını öngörmesi, Goebbels ve Koek gibi yönetmenlerin müzik tiyatrosunda etkisini gösterir. Sonuç olarak postdramatik müzik tiyatrosu gibi çağdaş oluşumların, kendilerinden önceki yaklaşımları daha güncel bakış açılarıyla yorumlayarak kullandığı savunulabilir. Geçmiş uygulama ve yaklaşımların pastiş veya parodi gibi yöntemlerle kullanımı, bu araştırmada incelenen müzik tiyatrosu örneklerinde kendini gösterir. Goebbels'in oyunlarındaki metinlerarasılık özelliği gibi Dehlholm'un *Operation: Orfeo*'da John Cage, Cristhoph Willibald Gluck'un müziklerini Bo Holten'in beste ve düzenlemeleriyle birleştirerek gerçekleştirdiği metinlerarasılık, pastiş yöntemiyle geçmiş eserlerin kullanımının örneğidir.

Ülkemizdeki bazı çağdaş müzikli tiyatro uygulamalarında da postdramatik bir yaklaşımın sergilediği ve bunların bazılarında müzik öğesinin ön plana çıkartıldığı gözlemlenebilir; dolayısıyla ülkemizdeki bazı çağdaş tiyatro uygulamalarını da postdramatik tiyatro ve müzik tiyatrosu başlıkları altında incelemek mümkündür. Örneğin, Mustafa Avkıran ile Övül Avkıran yönetiminde 5. Sokak Tiyatrosunun sahnelediği *Ashura*, postdramatik yaklaşımla oluşturulmuş bir müzik tiyatrosu örneği olarak gösterilebilir. Bu oyunda herhangi bir drama metninin var olmayışı dikkat çeker. Oyundaki sözel metnin büyük bir kısmı, farklı dillerdeki şarkı sözlerinden oluşur; diğer kısmıysa dramatik bir metin oluşturmaz. Bunun bir sonucu olarak oyunda dramatik anlamda karakterler de yoktur. Bu özelliklerden yola çıkarak oyunun postdramatik bir tiyatro yaklaşımına sahip olduğu savunulabilir. Bunların yanı sıra, teatral öğelerin birbirlerini açmak/açıklamak amacıyla kullanılmaması da bu fikri destekler. Oyunda müziğin kültür mirasçısı olarak ele alındığı dikkat çeker; dolayısıyla şarkılar, ait oldukları kültürleri sahnede var etmenin araçlarıdır. Oyunun

oluşumunda etkili olan ve müziğin de bir tür kimlik belirteci olarak ele alınmasını sağlayan düşünce şu şekilde özetlenebilir:

> Adı insanlık tarihi kadar eski ashura; yüzlerce yıldır, Anadolu toprakları üzerinde "homojen" bir toplum yaratma adına oradan oraya savrulan, zorunlu olarak göç ettirilen insanları, dilleri, dinleri, sürgünlerin göç yollarını, göç yollarında 12 dilde söylenen şarkılarla anlatıyor.[183]

Ashura'da müzik, iletilmek istenen bu düşüncenin en önemli anlatım aracı olarak değerlendirilebilir. Başka bir deyişle, *Ashura*'da müziğin, tiyatro uygulamasının var oluşunda etkin bir öğe olduğu söylenebilir ve bu özelliği nedeniyle oyun, müzik tiyatrosu örneği olarak değerlendirilebilir.

Kısaca özetlemek gerekirse, uzun bir geçmişe sahip olan tiyatro-müzik birlikteliğinin çağdaş yaklaşımlarla ele alınmasının yeni teatral biçimlerin oluşumunu desteklediği ve bu birlikteliğin, çağdaş tiyatroda müziği -hem teatral kompozisyonun biçimsel özelliklerine etkisi nedeniyle hem de ona yüklenen işlevin teatral uygulamadaki önemi nedeniyle- etkin bir öğeye dönüştürdüğü gözlemlenmektedir. Tiyatro ve müziğin birlikteliğiyle oluşan teatral kompozisyonlar arasındaki biçimsel farklılıklar 20. yüzyılda ve günümüzde sürekli olarak yeni tanımları gerektirmiştir. 20. yüzyılda, müzikli teatral bir tür olarak operanın varlığını halen sürdürmesinin yanı sıra -Broadway müzikalleri, Rock müzikalleri gibi yeni teatral oluşumlarla birlikte- opera ve alt türlerinden farklı bir teatral türün adı olarak kullanılan "müzikal" teriminin ortaya çıktığı görülür. Fakat özellikle 20. yüzyıl sonlarında ve günümüzde karşılaşılan ve opera, operet, müzikal vs. gibi teatral kategoriler içinde ele alınamayan bazı tiyatro uygulamalarının, bu terimlerde bir yeniliği daha gerekli kıldığı gözlemlenmektedir. Müzik tiyatrosu terimi, anlamı ve kapsamı açısından bir kesinliğe sahip olmamakla beraber, bu tür çağdaş uygulamaların tanımlanmasına

[183] (çevrimişi) http://www.garajistanbul.org/etkinlik.php?id=78 10.06.2008.

katkıda bulunabilir. Bu nedenle, müzik tiyatrosu konusunda daha fazla araştırmanın yapılması, yeni yaklaşımların sergilendiği çağdaş tiyatro uygulamalarının incelemede yaslanılabilecek kavramların güçlenmesi açısından önem taşımaktadır. Öte yandan, çağdaş tiyatro uygulamalarında müziğin kullanımının yalnızca teatral kompozisyonun biçimsel özelliklerinin müzik tarafından veya müziğe göre belirlendiği müzikli teatral türlerle sınırlı kalmadığı dikkate alınmalıdır. Oluşturulan teatral kompozisyonun yapısı içerisinde müziğin baskın bir öğe olarak kullanımını koşul olarak benimsemediği halde müziği, tiyatronun hedeflenen işlevini yerine getirmesinde önemli bir öğe olarak ele alan bazı çağdaş tiyatro uygulamalarının tiyatro-müzik ilişkisinde önemli etkiler yarattığı gözlenmektedir. Epik tiyatro, postkoloniyel tiyatro, ritüel tiyatro gibi çağdaş tiyatro yaklaşımları, müzik öğesinin teatral kompozisyon içerisindeki etkinliğini biçimsel değil işlevsel açıdan ön plana çıkaran başlıca tiyatro yaklaşımlarıdır. Daha önce de değinildiği gibi, müziğin yalnızca duyusal-duygusal bir etki aracı olmadığını gösteren epik tiyatronun etkisi Heiner Goebbels'in veya Paul Koek'un müzik tiyatrosu örneklerinde görülebilir; tiyatroda müziği kimliğin bir göstergesi olarak varlığıyla ön plana çıkaran postkoloniyel tiyatrodaki yaklaşım -*Ashura*'da olduğu gibi- Türkiye'deki bir tiyatro oyununda karşımıza çıkabilir.

KAYNAKÇA

AND, Metin: **Oyun ve Bügü: Türk Kültüründe Oyun Kavramı**. 2.Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Nisan 2007.

ARİSTOTELES: **Poetika**. çev. İsmail Tunalı. 16.bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, Aralık, 2007.

ARTAUD, Antonin: **Tiyatro ve İkizi**. çev. Bahadır Gülmez. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Haziran 1993.

BALİÇ, İlkay (ed.): **Festival Kataloğu: 16. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali**. İstanbul: İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Mayıs 2008.

BEARD, David ve Kenneth GLOAG: **Musicology: The Key Concepts**. London: Routledge, 2005.

BIRRINGER, Johannes: **Theatre, Theory, Postmodernism**. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1993.

BRECHT, Bertolt: **Epik Tiyatro**. çev.Kamuran Şipal. İstanbul: Cem Yayınevi, Kasım 1997.

BROCKETT, Oscar G.: **Tiyatro Tarihi**. ed. İnönü Bayramoğlu, Ankara: Dost Kitabevi yayınları, Kasım 2000.

CANDAN, Ayşın: **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, Mart 2003.

CASSOU, Jean: **Sembolizm Sanat Ansiklopedisi**. çev. İnce, Özdemir ve İlhan Usmanbaş. 3.bs. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1999.

CHRISTOFFERSEN, Erik Exe: "Hotel Pro Forma: Exposing Reality as a Visual Illusion". University of Aarhus. s. 5. First published in Performance Research 1(3), pp 77-89 (Routledge 1996). (çevrimiçi) http://www.hotelproforma.dk/Userfiles/File/artikler/ee.pdf 10.06.2008

COUNSELL, Colin: **Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre**. London: Routledge, 1996.

CUDDON, J.A.: **The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. 4.bs. London: Penguin Books, 1999.

DEHLHOLM, Kirsten: "Trespassing in a Transcendental Way". Translated from Danish by Julia Varley. s. 3. First publised in Open Page, no 4, April, 1999. (çevrimiçi) http://www.hotelproforma.dk/Userfiles/File/artikler/kd.pdf 10.06.2008

ELIADE, Mircea: **Şamanizm**. çev. İsmet Birkan. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, Kasım 1999.

ESSLIN, Martin: **Absürd Tiyatro**, İngilizceden çev. Güler Siper. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Ağustos 1999.

FELSENFELD, Daniel: "Black on White", **ANDANTE.COM**, Ağustos 2001. (çevrimiçi) http://www.heinergoebbels.com/index2.htm. 10.06.2008

GASTER, Theodor H. : **Thespis: Eski Yakındoğu'da Ritüel, Mit ve Drama**. çev. Mehmet H. Doğan. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, Nisan 2000.

GILBERT, Helen ve Joanne TOMPKINS: **Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics**. London: Routledge, 1996.

GOEBBELS, Heiner: **Ou bien la débarquement désastreux / Or The Hapless Landing**, ARTMOBIL GmbH. 11.10.1995.

HUIZINGA, Johan: **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme,** çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995

INNES, Christopher: **Avant-Garde Tiyatro.** çev. Güçbilmez, Beliz ve Aziz V.Kahraman. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Nisan 2004.

KARABOĞA, Kerem: **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2005.

K.G.: "Music as Theatre: *Black on White*" , **REALTIME,** 24, Mayıs 1998. (çevrimiçi), http://www.heinergoebbels.com/index2.htm 10.06.2008

LEHMANN, Hans-Thies: **Postdramatic Theatre**. İngilizceye çev. Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge, 2006.

MARRANCA, Bonnie ve Gautam DASGUPTA: **Interculturalism and Performance**. New York: PAJ Publications, 1991.

MILLER, Mary: "This will make you change the way you look at the orchestra for ever: It's pure dead brilliant", **The Scotsman**, 30.08.1997. (çevrimiçi) http://www.heinergoebbels.com/index2.htm.

OOSTERLING, Henk: **On The Border**, Erasmus University Of Rotterdarm, Centre for Philosophy & Arts (CFK)

OPSTALL, Emilie M. van: "FEATURES: EMBODYING ANCIENT THEATER: Aeschylus' *Persians* when the Ink is Still Wet", **Didaskalia,** Volume 1, Issue 5 - December 1994 / edited by Sallie Goetsch and Peter Toohey / University of Warwick, (çevrimiçi) http://www.didaskalia.net/issues/vol1no5/persians.html

10.06.2008

PISCATOR, Erwin: **Politik Tiyatro**. çev. Ünlü, Mustafa ve Suavi Güney. İstanbul: Metis Yayınları, 1985.

SAID, Edward W.: **Şarkiyatçılık: Batının Şark Anlayışları**. çev. Berna Ülner. 4.bs. İstanbul: Metis Yayınları, Mayıs 2004.

SAY, Ahmet: **Müzik Ansiklopedisi**. Ankara: Başkent Yayınevi, 1992. 4.c.

---: **Müzik Tarihi**. 3.bs. Ankara: Müzik Ansiklopesidi Yayınları, 1997.

SCHLICHTING, Hans Burkhard: "Schwarz auf Weiss / Black on White" İngilizceye çev. Graham Lack. (çevrimiçi) http://www.heinergoebbels.com/index2.htm 10.06.2008

ŞENER, Sevda: **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 3.bs. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, Eylül 2003.

SHEPPARD, W.Anthony: **Revealing Masks: Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theatre**. California: University of California Press, 2001.

TARASTI, Eero: **Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky**. Amsterdam: Mouton Publishers, 1979.

THOMSON, George: **Tragedyanın Kökeni**. çev. Mehmet H. Doğan. 2.bs. İstanbul: Payel Yayınevi, 1990.

TURNER, Victor: **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

ÜNAL, Halil Ata: **Yirminci Yüzyıl Sonunda Tiyatroda Arayışlar: Postmodern Tiyatro**. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı Doktora Tezi, 2004.

WEISS, Samuel A.: **Drama in the Modern World: Plays and Essays**. Boston: D.C. Heath and Company, 1964.

Operation: Orfeo. Oyun Tanıtım Broşürü. Yazarı belirtilmemiş.

http://www.opasquet.fr/fnm/files/en_content/n3/d_42.html

10.06.2008

http://www.garajistanbul.org/etkinlik.php?id=78 10.06.2008