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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PERFORMATİF BİR ETKİNLİK OLARAK OKUMA TİYATROSU

Gonca KATMAN

2501180941

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Hasibe KALKAN

İSTANBUL – 2023

ÖZ

PERFORMATİF BİR ETKİNLİK OLARAK OKUMA TİYATROSU

GONCA KATMAN

Bu tez, okuma tiyatrosunun ne olduğunu, amaçlarını, yöntemlerini ve okuma ediminin çağdaş tiyatrodaki yerini araştırmakta ve okuma ediminin performatif özelliğini ortaya çıkarmaya çalışmaktadır. Okuma, alımlayıcının aktif bir biçimde katıldığı, metin üzerinden yeni bağıntılar kurmaya fırsat tanıyan, metni okuyanı da her defasında yeni bir deneyimin parçası haline getiren bir icradır. Okuma tiyatrosu ise sahneye özgü elemanların minimal ölçüde kullanıldığı, metnin oyuncular tarafından sesli yorumlanmasına dayanan, seyircinin de katılımına açık bir şekilde düzenlenen alternatif bir tiyatro biçimidir. Okuma edimini kullanan bazı çağdaş oyunlar ise; metni kendine özgü maddeselliği ile dönüştürülebilen ve müdahale edilebilen bir materyal olarak sahneye taşıyan, metindeki anlamı reji yardımıyla çeşitleyip farklı bakış açılarına açık hale getiren bir stratejiye odaklanır. Bu estetik tercihi analiz edebilmek için Postmodern bir yaklaşımla okuma edimini bağımsız, yaratıcı ve performansın önemli bir bileşeni olarak kullanan üç oyun; Katie Mitchell'ın yönettiği *"Orlando"*, Thomas Ostermeier'in yönettiği *"Rückkehr nach Reims"*, She She Pop'un kolektif çalışması *"Sieben Schwestern"* incelenmiştir. Yapılan inceleme ile çağdaş sahnede metne yeni bir yer sunan okuma ediminin ortaya koyduğu estetik olanaklar açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Okuma Edimi, Okuma Tiyatrosu, Sahnelenmiş Okuma, Oyun Okuması, Performatif Okuma

ABSTRACT

READERS' THEATER AS A PERFORMATIVE ACTIVITY

GONCA KATMAN

This thesis investigates what reading theater is, its aims, methods and the place of reading in contemporary theater and tries to reveal the performative feature of reading. Reading is a performance in which the reader and the receiver actively participate, giving the opportunity to establish new relationships through the text, and making both the text and the reader a part of a new experience each time. Readers' Theater, on the other hand, is an alternative form of theater in which the elements specific to the stage are used minimally, the text is read aloud by the actors, and is open to the participation of the audience. Contemporary and performative plays using the act of reading; focuses on a strategy in which the text exists independently from other theatrical elements, but coexists, that brings the text to the stage as a material that can be transformed and intervened with its unique materiality, diversifying the meaning in the text with the help of the director and making it open to different perspectives. In order to analyze this aesthetic preference, three plays that use the act of reading as an independent, creative and important component of performance with a Postmodern approach; "Orlando" directed by Katie Mitchell, "Rückkehr nach Reims" directed by Thomas Ostermeier, collective work of she She she She Pop "Sieben Schwestern" are examined. With the examination, the aesthetic possibilities of the act of reading, which offers a new place to the text in the contemporary scene, are explained.

Key Words: Act of Reading, Readers' Theatre, Staged Reading, Play Reading, Performative Reading

ÖNSÖZ

Okuma tiyatrosu metnin tiyatrodaki yerini yeniden düşündüren, yazılı eseri tüm nitelikleriyle ortaya çıkaran bir form olarak ilk karşılaştığım andan itibaren ilgimi çekmiştir. Okuma tiyatrosu performanslarını böyle bir merakla takip etmeye başladıkça ve izledikçe, özellikle sahnelenmeye uygun olmayan oyunlara ya da yeni metinlere görünürlük kazandırması bakımından önemsediğim bir konu haline geldi. Yeterince örnekle karşılaştıktan sonra gördüm ki; okuma edimi, sanatçının ve alımlayıcının yaratıcılığını ortaya çıkarabilmesi, etkileşime izin vermesi ve çok yönlü bir etki uyandırabilmesi bakımından önemli bir potansiyele sahip. Özellikle Covid-19 pandemisinin etkili olduğu dönemde dikkatleri çeken bu formun sınırları her türlü mekâna ve koşula ayak uydurması bakımından oldukça esnek ve işlevsel. Bu izlenimlerimden sonra okuma tiyatrosunu daha görünür hale getirmek için araştırmalarıma başladım. Ne var ki, bu formun nasıl ortaya çıkıp geliştiği, estetik çerçevesi ve kuramsal alt yapısına dair ulusal ve uluslararası kaynak ve yayın bulmak oldukça zordu. Bir yandan uygulama biçimlerindeki farklar nedeniyle bir kavram kargaşası söz konusuydu. Öte yandan metnin tiyatroda geleneksel yöntemlerin dışında kullanıldığı, okuma edimi ile şekillenen çağdaş oyunlar da yapılmaktaydı ve bu oyunlar amaç ve işlevsel nitelikleri bakımından bambaşkaydı. O halde metin ve okuma ediminin tiyatroda yeni yerini daha kapsamlı araştırmak, bütüncül bir çalışmayla yeni bir kaynak yaratmak gerekiyordu. Böyle bir motivasyon ile yaptığım literatür taramasında ve analizinde, okuma ediminin farklı tiyatro formlarında çağın estetik dinamiklerine ayak uydurabilecek bir güce sahip olduğunu gördüm. Umuyorum ki, bu çalışma ve süreç içinde edindiğim tecrübe, alternatif ve deneysel yeni çalışmalar için tetikleyici, bu alanda faydalı ve güçlü araştırmalar için başlangıç olur.

Okuma tiyatrosunu teorik ve pratik olarak derinlemesine bir bakış açısıyla açıklayabilmemde, okuma ediminin tiyatrodaki yeni kullanımlarına dair etkileyici örnekler bulmamda kıymetli danışmanım Prof. Dr. Hasibe Kalkan'ın emeği büyüktür. Kendisine güçlü yol göstericiliği ve yardımlarından ötürü teşekkür ederim.

Çalışmaları hakkında detaylı bilgi sahibi olmamı ve yorumlamamı sağlayan, gerekli tüm belge ile materyalleri edinmem için desteğini esirgemeyen She She Pop'a, Schaubühne'ye, Intitut Français Türkiye'ye, Tiyatro Boyalı Kuş'a, Günay Ertekin'e, Yeşim Özsoy'a çok teşekkür ederim. Düşüncelerimi olgunlaştırmamda yardımcı olan, henüz benimsenmemiş ve muğlak olan bir alanı tanımlamak ve zenginleştirmek için gösterdiğim gayrette yanımda olan tüm hocalarıma ve dostlarıma içtenlikle teşekkürlerimi sunarım. Son olarak tüm güçlüklere rağmen tezimi tamamlamam için her açıdan destek veren, motive eden, eğitim sürecimin her aşamasında arkamda olan canım aileme teşekkürü borç bilirim.

GONCA KATMAN

İSTANBUL, 2023

İÇİNDEKİLER

ÖZ……..i
ABSTRACT……..ii
ÖNSÖZ……...iii
ŞEKİLLER LİSTESİ……...…vii
KISALTMALAR LİSTESİ……...viii
GİRİŞ……..1

BİRİNCİ BÖLÜM

OKUMA EDİMİ VE OKUMA TİYATROSU KAVRAMI

1. 1.” Okuma”nın Etimolojisi ve Okuma Edimi……..... 6

1. 2. Okuma Tiyatrosunun Tarihi…….. 18

1. 2. 1. Closet Drama……. 20

1. 3. Okuma Tiyatrosunun Tanımı……..….. 30

1. 4. Okuma Tiyatrosunun İşlevi, Amaçları ve Modelleri……..... 38

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DEN OKUMA TİYATROSU ÖRNEKLERİ

2. 1 Türkiye’den Örnek Uygulamalar……..……..... 51

2. 1. 1. Özel Tiyatrolarda Okuma Tiyatrosu: Feminist Dramaturjiyle Okuma Tiyatrosu……..... 53

2. 1. 2. Ödenekli Tiyatrolarda Okuma Tiyatrosu: İstanbul Devlet Tiyatrosu…….. 59

2. 1. 3. Çevrimiçi ve Çevrimdışı Okumalar……65

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OKUMA EDİMİNİN PERFORMATİF ESTETİĞE KATILIMI

3. 1. Postmodernizm ve Postmodern Performanslarda Metin ve Okuma Edimi…….. 76

3. 2. Okuma Ediminin Performatif Niteliği…….....89

3. 3. Metnin Sahnedeki Yeni Konumu ile Değişen Anlamlandırma Süreci: Teatrallik, Metateatrallik, Metinsellik ve Postdramatik…….……. 92

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SAHNELEMEDE METNİN YARATICI KULLANIMLARI VE SAHNEDE OKUMA EDİMİNE FARKLI BİR BAKIŞ

4. 1. Sahnede Okunarak Gerçekleştirilen Metin: Katie Mitchell'dan *"Orlando"*…….. 111

4. 1. 1. Katie Mitchell ve Okuma Ediminin Reji Anlayışındaki Yeri……. 115

4. 2. Sahnede Tartışmaya Açılan Metin; Thomas Ostermeier'den *"Rückkehr nach Reims"*…….. 129

4. 2. 1. Thomas Ostermeier ve Okuma Ediminin Reji Anlayışındaki Yeri..... 132

4. 3. Sahnede Yeniden Yazılan Metin: She She Pop'tan *"Sieben Schwestern*"……. 141

4. 3. 1. She She Pop ve Okuma Ediminin Reji Anlayışındaki Yeri……..... 145

SONUÇ……... 151

KAYNAKÇA…….. 161

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: *Sekizinci*, Yönetmen: Jale Karabekir……. 43

Şekil 2: *Sekizinci*, Yönetmen: Jale Karabekir……. 44

Şekil 3: *Sekizinci*, Yönetmen: Jale Karabekir……. 45

Şekil 4: *Sanki Hiçbir Şey Olmamış Gibi,* Yönetmen: Eylem Yıldız……... 48

Şekil 5: *Sanki Hiçbir Şey Olmamış Gibi,* Yönetmen: Eylem Yıldız……..... 50

Şekil 6: *Hırçın Kız,* Yönetmen: Lerzan Pamir…….. 61

Şekil 7: *Aç Sınıfın Laneti*, Yönetmen: Ruteba Doğan……73

Şekil 8: *Orlando*, Yönetmen: Katie Mitchell ……... 118

Şekil 9: *Orlando*, Yönetmen: Katie Mitchell ……...……. 119

Şekil 10: *Orlando*, Yönetmen: Katie Mitchell ……..... 119

Şekil 11: *Orlando*, Yönetmen: Katie Mitchell ……... 123

Şekil 12: *Rükkehr nach Reims*, Yönetmen: Thomas Ostermeier…..……..……... 133

Şekil 13: *Rükkehr nach Reims*, Yönetmen: Thomas Ostermeier …….... 137

Şekil 14: *Rükkehr nach Reims*, Yönetmen: Thomas Ostermeier ……... 139

Şekil 15: *Sieben Schwestern,* She She Pop ……..……... 145

Şekil 16: *Sieben Schwestern,* She She Pop ……. 146

Şekil 17: *Sieben Schwestern, She She Pop*……. 148

KISALTMALAR LİSTESİ

AKT.	: Aktaran
(…)	: Alıntılarda atlanan cümle
BKZ.	: Bakınız
ÇEV.	: Çevirmen
ED.	: Editör
İBBŞT	: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları
İNG.	: İngilizce
ÖRN.	: Örneğin
S.	: Sayfalar
YAZ.	: Yazan

GİRİŞ

Bu çalışma öncelikle, son yıllarda Türkiye'de ve dünyada sıklıkla tercih edilen ancak henüz çerçevesi net bir şekilde çizilmemiş olan okuma tiyatrosunu görünür kılmak ve pek çok açıdan pratik ve işlevsel bir tür olduğunu vurgulamak maksadıyla kaleme alındı. Tez, okuma tiyatrosunu tanımlamaya, amaçlarını ve çeşitlerini ortaya koymaya, estetik yapısını örnekler üzerinden analiz etmeye odaklanır. Bununla birlikte okuma ediminin sahnedeki yeri ve önemini, Postmodern sahneleme ve okuma teorileri doğrultusunda inceleyerek okuma edimi içeren çağdaş oyunlarda metnin sahnedeki maddesel varlığını değerlendirir. Yapılan değerlendirme ile okuma edimi ve okuma tiyatrosu, performatif estetiğe uyumlu yapısı işaret edilerek çeşitli ve yaratıcı kullanımlara yapısal olarak açık bir etkinlik olarak önerilir.

Okuma tiyatrosunun kökeni her ne kadar 1800'lerin başına dayanıyorsa da üzerine kronolojik bir tarihçe ya da detaylı bir tanımlama çalışması gerçekleştirilmemiştir. Üstelik ilk örneklerinden bugüne kadar okuma tiyatrosunun başlı başına bir tiyatro türü olup olmadığı tartışılmaktadır. Okuma tiyatrosuna benzer şekilde, özel ya da gizli küçük alanlarda okunmak için yazılan "Closet Drama" türündeki oyunlar dramatik tiyatrodan ayrılma noktası ve farklı dinamiklere sahip bir performans biçimini önermesi bakımından önemli bir çıkış noktası sayılır. Ancak yine de terim, çoğunlukla bu türde yazılan metinleri nitelemesi ve farklı motivasyonlara sahip olması bakımından bugünkü anlamıyla okuma tiyatrosunun doğrudan bir kaynağı olarak nitelendirilemez. Okuma tiyatrosunun konvansiyonel tiyatrodaki gibi canlandırmaya dayalı olmayışı, oyuncunun rol ile özdeşleşmemesi, açık biçim yapısı, seyirci ile doğrudan kurduğu etkileşim, metnin ve yazarın varlığının gizlenmiyor oluşu okuma tiyatrosunu farklı bir yere konumlandırmıştır. Geleneksel sahneleme anlayışının tersine özellikle oyuncu açısından basit bir hazırlığa sahip olması nedeniyle çoğunlukla önemsiz görülmüştür. Bugün hala okuma tiyatrosunun taşıdığı estetik değer fark edilmemekte, sahne olanaklarını ve tiyatronun temel dinamiğini çok yönlü ve esnek bir biçimde kullanması bir dezavantaj gibi görülmektedir. Bununla birlikte bu türü açıklayan ve inceleyen Türkçe kaynak bulunmamakta, yabancı kaynaklar ise belirli ve genelde türün tek bir

işlevine odaklandığı için kapsayıcı bir içerik sunmamaktadır. Bu tez, bu sebeple okuma tiyatrosunun kaynaklarına ve temel dinamiklerine odaklanacaktır.

Okuma tiyatrosu bugün, simgeci yazarlarla başlayan ve avantgarde akım ile yayılan sözü, düşünceyi ve dramatik metni reddeden eğilime karşı, metni yeniden ve daha çağdaş bir bakış açısı ve Postmodern bir tavır ile savunmaktadır. Okuma tiyatrosu, metinleri kendi formunun dışında fakat kendi bağlamı içinde tartışmaya açabilen, teatral unsurları metnin yeni çağrışımlara kaynak olacak şekilde kullanan, her defasında metne yeni bir bakışı açısı kazandırmayı hedefleyen bir çalışma yöntemi geliştirilmiştir. Bu yöntem sayesinde performans ve metin bileşik ve teatral bir açık yapıta dönüşmektedir.

Bu dönüşümü detaylıca aktarabilmek için çalışmanın ilk bölümü, okuma tiyatrosunun üretici bir zihinsel-bedensel faaliyet olarak değerlendirmeye temel olacak okuma teorileri, alımlama estetiği ve söz edimleri kuramı ile açıklar. Söylemek ve yapmanın aynı etkinlik içinde gerçekleştiğini ortaya koyan Austin'in edimsel kavramı, performatif okuma ile gerçekleşen çok yönlü alımlamayı karakterize eder. Umberto Eco, Wolfgang Iser, George Poulet, Maurice Marleu-Ponty gibi teorisyenlerin okura karşı bakış açısı, performatif estetikte öznelliği konumlandırırken aynı zamanda yapıtın yoruma açık yapısını tanımlar. Kurgusal yapıtların estetik objektifliğini ortaya çıkaran bu yaklaşımlar, okuma tiyatrosunu diğer tiyatro formlarından ayıran önemli bir özelliğe, performansın ve dolayısıyla metnin anlamının seyirciye ait özgül bir deneyim yaratacak şekilde düzenlenmesine vurgu yapar. Bölümün devamında okuma tiyatrosuna dair tiyatro insanlarının dile getirdiği fikirler, farklı tanımlamalar bir araya getirilmiş, ayrıca ilk örnekleri sayılabilecek uygulamalar üzerinden okuma tiyatrosunun tarihçesi oluşturulmuştur. Bu uygulamalar üzerinden formun üstlenebileceği amaç ve işlevler sıralanmış, uygulama modellerine yer verilmiştir.

Teatral bir etkinlik olarak Antik Yunan'dan itibaren şiir ya da destanların dinleyiciler karşısında sesli okunduğu bilinmektedir. Bu okumaların kendine özgü performatif bir nitelik kazanması ise dramatik metinlerin okunmaya başlandığı 20. yüzyılda mümkün olmuştur. Okuma tiyatrosu İkinci Dünya Savaşı'nın ardından

pratik ve esnek bir anlatım olanağı yaratması bakımından özellikle eğitsel amaçlı kullanılmış, daha sonraları çağa uyum sağlayan fakat eski ve klasik sayılan metinlerin paylaşılması için alternatif bir yol olarak gündeme gelmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde yaygın olarak çalışılan bu türde, 1960'lardan sonra sahne tekniği yok denecek kadar az fakat entelektüel alt yapısı güçlü performanslar ortaya konmuştur. 1990'lardan sonra ise performans sanatının gelişmelerinden faydalanarak deneysel ve deneyimsel bir nitelik kazanmıştır. Bu gelişmeler sanat alanında ilgi ile karşılanmış, yönetmenler metnin hem yapısal hem de içeriksel tüm özelliklerinden maksimum faydalanmaya çalışmışlar, özellikle klasik metin okumaları felsefi tartışmalara örülü ve seyirci üzerinde yoğun bir etki bırakacak şekilde tasarlanmıştır. Okuma tiyatrosunun ilk örnekleri tamamen metne odaklansa da zaman içinde oyunculuk tekniğinden de faydalanılmaya başlanmıştır. Bunun sonucunda iki farklı yöntem ortaya çıkmış, geleneksel okumanın yanında oyunculuk ve rejinin ağırlıklı olarak yön verdiği, teatral öğelerin yoğun olarak kullanıldığı sahnelenmiş okumalar (İng.staged reading) ortaya çıkmıştır. Bu yeni yaklaşımda oyuncunun metin, sahne ve seyirci ile olan ilişkisinde daha ince bir sınır vardır. Oyunculuk, metin ve reji yorumu birbirleri ile ilişki içinde fakat hiyerarşik olmayan bir yapıda konumlanmalıdır.

İkinci bölüm, okuma tiyatrosunun Türkiye'deki uygulamalarını değerlendirir. Bu bölümde ödenekli ve özel tiyatrolarda farklı amaçlarla gerçekleştirilen gösterimler analiz edilerek okuma tiyatrosunun ülkemizde nasıl bir gelişim gösterdiği ortaya konmuş, okuma tiyatrosunun son uyarlaması olan ve dijital platformlar kullanılarak gerçekleştirilen çevrimiçi ve çevrimdışı okumalar incelenmiştir.

Üçüncü bölüm, okuma tiyatrosunun oluşturduğu estetik yapıyı ve metnin kullanım biçimini analiz etmek üzere Postdramatik Tiyatro'dan, performans teorilerinden, metateatrallik, teatrallik ve metinsellik kavramlarından beslenir. Burada metin ile performans ilişkisini irdelerken okuma tiyatrosunda dil ve anlama bakış açısı karşılığını performatif estetikte bulur. Metnin sahnedeki maddesel varlığı, duyuları ve düşünsel etkinliği harekete geçiren, değişip dönüştürülebilen, parçalı, ayrıştırıcı, çokanlamlı bir estetik nitelik kazanır.

Çalışmanın dördüncü bölümü okuma edimini farklı amaçlarla kullanan çağdaş sahnelemelerin çözümlemelerinden oluşur. Okuma edimini kullanan performanslar, metinleri yeni ve farklı çıkarımlara ulaşmak maksadıyla, irdelenen konu hakkında bir temel oluşturmak için yahut yaşamsal gerçeğe gönderme yapmak üzere kullanılır. Karşılaşılan performanslarda kullanılan metinler çoğunlukla edebi türlere ait olmakla birlikte kimi performanslarda öğretici metinlerin de kullanıldığı tespit edilmiştir. Tezde çözümlenen oyunlarda ve bu oyunların dışında okuma edimi içeren örnek performanslarda çoğunlukla yazın alanında önem kazanmış metinler tercih edilmiştir. Okuma edimini kurmaca bir olay örgüsü içinde kullanmayı tercih eden performanslardaki yaklaşım çoğunlukla metinler üzerinde dramaturji çalışmasını gerekli kılmış, metinler parçalara ayrılmış ve kısaltılma yoluna gidilmiş, metnin içerik ve yapısına dokunulmadan adeta yeni bir tasarım yapılmıştır. Örneklerde metnin kendine ait anlatım yapısı bozulmamış, amaca göre değişkenlik gösteren farklı tekniklerle kesintilere uğratılarak kullanılmıştır.

İncelenen üç oyun, metni performatif bir estetik içinde maddesel varlığını gösterecek şekilde kullanmalarındaki amaç ve stratejiler doğrultusunda farklı örnekler oluşturmaları bakımından seçilmiştir. Üç oyunun öncelikli ortak noktası, okuma edimi ile metni performatif bir hale dönüştürerek kullanmakla kalmamış olmaları, metnin sınırları dışına çıkarak, yeni bağıntılar kurmaya çalışmalarıdır. Diğer yandan bu oyunlarda, mutlaka gündelik yaşamla koşutluk kurulmuş ve konuya eleştirel bir tavır oluşturulmuştur. Okuma ediminin ve metnin sahnedeki maddesel varlığı örneklerde de görüleceği gibi her zaman sorgulayıcı ve tartışmaya dayalı bir yapı üretmiştir. Diğer bir ortaklık ise dijital olanakların kullanımında ortaya çıkmıştır. Üç oyunda da barkovizyon, kamera, mikrofon ve müzik aktif bir şekilde kullanılmıştır. Son ortaklık, performans alanının yaratıcı kullanımıdır. Sahne alanı her üç oyunda da bölümlere ayrılarak kullanılmış, performans alanı sahne ile sınırlandırılmamıştır.

Katie Mitchell'ın 2019'da Berlin Schaubühne'de sahneye koyduğu *"Orlando"*'su Virginia Woolf'un aynı adlı biyografik romanının, romandaki anlatıcının dilinden okunarak gerçekleştirilmesiyle ilerler ve teatral, sinematografik ve edebi anlatı biçimlerinin bir birleşimi haline gelir.

Thomas Ostermeier'in 2017'de Berlin Schaubühne'de sahnelenen oyunu *"Rückkehr nach Reims"(Reims'a Dönüş)*'ta Didier Eribon'un otobiyografi türünde yazdığı eserin kurmaca bir öykü içinde seslendirilmesi yapılır. Ostermeier, bu otobiyografi üzerinden sosyopolitik pek çok konuyu oyuncunun kişisel yaşamını da performansa dahil ederek tartışmaya açar.

Almanya'nın feminist performans kolektifi She She Pop'un "Sieben Schwestern" adlı yapımı, Anton Çehov'un "Üç Kız Kardeş" adlı metnini okuyan oyuncuların kişisel yaşamları ve deneyimleri üzerinden bugüne taşır ve feminist bir tavır ortaya koyar.

Bu gösterimlerin çözümlenmesinde oyunların metni nasıl kullandığı ele alınacak ve oyunlarda okuma edimini performatif estetiğe katkısı tartışılacak, son kertede metnin tiyatro sahnesindeki yeni ve yaratıcı kullanımları, kendine özgü maddeselliği ve bir plastik materyal olarak ele alınışı performatif estetik doğrultusunda yorumlanacaktır.

Bu inceleme ve yorumlar neticesinde okuma tiyatrosuna dair çalışmalara bir alt yapı hazırlanmış ve geniş bir çerçeve çizilmiş olacaktır. Teatral performanslarda metnin sahnede okunmasının tiyatronun diğer öğeleri arasındaki iletişim ve etkileşimi hangi doğrultuda değiştirdiği ve bu değişimin oyuncu ve seyirci açısından sonuçları çözümlenerek okuma ediminin teatral etkinliğe pozitif katkıları ortaya konacaktır. Sonuç olarak bu tez, metin ve metin okumanın performatif etkinliklerde yeni perspektiflere açık bir yapı oluşturduğuna ve bu yapının oluşmasına katkıda bulunan teoriler ile tiyatrodan neredeyse dışlanan, yeterince tanımlanmamış bir türe dair yeni fikirlere işaret etmiş olacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

OKUMA EDİMİ VE OKUMA TİYATROSU KAVRAMI

Okuma tiyatrosu, diğer sahneleme yöntemlerinden metni kullanım biçimiyle farklılaşan, okuma edimine de yeni bir bakış getiren; okuma eylemini performansın merkezine oturtarak metin ile sahne arasında yeni bir bağ kuran ve okuma ile performans kavramını bütünleştiren zengin bir teatral etkinliktir. Okuma tiyatrosu, metin ile tiyatronun temel araçlarını bir araya getirip, oyuncuyu ve rejiyi devreye sokarak okuma edimini görsel, işitsel ve mimetik estetiğin kesişim noktasına yerleştirir. Okuma edimi böylelikle çok yönlü ve yaratıcı bir boyut kazanır. Okuma tiyatrosu, okuma ediminin sürecini ve etkilerini güçlü bir biçimde değiştirir ve metinden hareketle performatif bir yaratım sürecine dönüştürür. Bu dönüşüm okumanın doğasında ve kökeninde var olan birtakım öğelerin üstlendiği görevlerin değişmesiyle meydana gelir. Okuma tiyatrosunda ya da okuma eylemi içeren bir performansta, klasik okuma teorilerinden farklı bir süreç işler; okumanın anlam taşıma işlevi çok yönlü bir iletişim halini alır. Bu yeni formda metin ile okuyucu arasındaki ilişkiye seyirci de dahil olur. Yine de bu form ne okumanın kendisinden ne de tiyatro disiplininden tam anlamıyla kopmaz. Üstelik yaratıcı okuma süreçlerinden ve okumanın etimolojisindeki temel fikirlerden faydalanır.

1. 1. Okumanın Etimolojisi ve Okuma Eylemi

Okumak geçişli fiili Eski Türkçe'deki 'okı-mak' kökünden gelir ve bu köken 'davet etmek, çağırmak, toplamak' anlamlarını taşır. Bunun sebebini Dr. Ünal Zal, *"Türk Kültüründe Ok'ların Taşıdığı Anlamlar ve 'Okumak' Fiilinin Ortaya Çıkışı Üzerine"* adlı makalesinde, bir savaş aleti olan ok'un aynı zamanda bir davet sembolü olmasına bağlar. Bu bakış açısına göre 'ok', Eski Türkler'de tâbiliğin siyasi ve hukuki bir sembolü olarak boy beylerine gönderildiği için bu anlamı üstlenmiştir.

Zal'ın elindeki kanıtlara göre 'okı-mak' fiili ilk defa Uygurlarda, 'yazılı bir metni seslendirmek' anlamında kullanılmıştır. Kelimenin anlamındaki değişim sürecini ise Zal şu şekilde açıklar:

"Türk kültüründe var olan ve kendisine söylenilen haberi "sesli olarak" halka duyurmakla görevli "tellal" dediğimiz "okuyucu" kavramını dikkate aldığımızda, karşı tarafa iletilmek istenilen mesaj, kaynaklarda da görüldüğü gibi "çağırmak, davet etmek" anlamına gelen ve Türklerde bir silah aracı olarak kullanılan "ok"la gönderilmiş olabilir. "Ok"u getiren kişi, "ok"la birlikte getirdiği mesajı sesli olarak okur ve siz de onun okumasını gözler, daha sonra da aynı şeyi yaparsınız."[1]

Tarihsel metinlerde 'okı-mak'ın çağırmak ve davet etmek anlamların dışında başkaca fiillerin yerine kullanıldığı da ortaya çıkmış ve fiilin mecazi anlamlarına ilişkin incelemeler yapılmıştır. Bu incelemelere göre; araştırmak-incelemek, uydurmak, şifa dilemek, istemek, hatırlamak, kusmak, ders almak, iddia etmek, tapmak, dua etmek, anlatmak, tahsil etmek, sohbet etmek, çözmek gibi pek çok farklı manada kullanılmıştır.[2]

Birbirinden oldukça farklı bu anlamları taşıyan 'okumak' fiilinin okuma edimini açımlayacak tanımları ise Türk Dil Kurumu sözlüğünde şu şekilde sıralanmıştır:

"(-i) 1. Bir yazıyı meydana getiren harf ve işaretlere bakıp bunları seslendirmek veya düşünceyi anlamak: "Bana umutsuz bir sesle son raporları okudu." -F. R. Atay.

2. (nsz) Yazılmış bir metnin iletmek istediği şeyleri öğrenmek: "Gazete bile okumak istemiyorum." -B. Felek.

3. (nsz) Bir konuyu öğrenmek için okulda, bir öğretmenin yanında veya yazılı şeyler üzerinde çalışmak, öğrenim görmek: "Çabuk dil öğrenmedi, okumak istemedi." -H. E. Adıvar.

4. (nsz) Şarkı, türkü, şiir vb.ni sesli olarak veya ezgi ile söylemek: "Salon boşalmaya başladı, biz şiirler okuyup dinliyoruz." -R. H. Karay.

5. (nsz) Bir şeyin anlamını çözmek: Şifre okumak.

6. Hastalığı iyi edeceğini ileri sürerek okuyup üflemek, üfürükçülük etmek.

7. mec. Bazı belirtilerle bir anlamı, gizli bir duyguyu anlamak, kavramak: "Yüzünü benden saklıyor. Niçin? Çehresinde, melalinde aşkının matemini okumayayım diye mi?" -Ö. Seyfettin. 8. mec. Değerlendirmek.

9. (nsz) argo Sövmek, küfretmek.

10. hlk. Bir yere çağırmak, davet etmek, okuntu göndermek."[3]

---

[1] Ünal Zal, Dr., **"Türk Kültüründe Ok'ların Taşıdığı Anlamlar ve 'Okumak' Fiilinin Ortaya Çıkışı Üzerine",** Türk Dünyası Araştırmaları, S:167, 2007, s. 77.

[2] Bkz. Ali Alıkmert, **"Okumak" Kelimesi Üzerine İnceleme"**, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014, 14-25.

[3] Türk Dil Kurumu Sözlüğü, Ankara, 2011.

Tüm bu anlamlara bakıldığında, okuma ediminin yalnızca yazılı sembollerin algılanması ve seslendirilmesiyle ilgili olmadığı, aksine okumanın hareketli, devingen bir yorumlama ve etkileşim süreci olduğu ortaya çıkmaktadır. Okuma edimi, tek yönlü bilişsel bir süreç değil, kendisinin dışında olgular da barındıran ve yine kendisinin dışındaki kişi, durum ya da olgulara etki etmek üzere gerçekleştirilen bir süreçtir.

Zihinsel bir etkinlik olan okuma, aynı zamanda kelimenin tüm yan ve mecaz anlamlarında da tekrar ettiği gibi iletişimsel bir edimdir. Bu iletişimin gerçekleşmesi için gerekli olan dört öğe vardır. Bunlar; 'metin', "amaç", "yazar" ve "okur" dur. Metnin türü ve yapısını bilmek, anlayarak okumanın ilk adımı sayılır. Okumanın amacı, edimi biçimlendiren etkinliğe göre değişebilse de genel olarak iletinin algılanabilmesidir. Emin Özdemir'e göre bu amaç yazar ile bir uzlaşma, anlaşma ya da buluşma olarak adlandırılabilir.[4] Yazar ise, metnin donanımını sağlayan, okuma ediminin önemli bir tarafıdır. Diğer bir taraf olan okur ise, somut bir metin ile iletişim sürecine girmiş olan ve onu alımlamaya çalışan herkes olabilir. Metnin niteliğine göre okurun alımlama için göstereceği çaba ve etkinlik değişiklik gösterir. Özellikle kurmaca metni okurken, çok yönlü bir çaba gerektiği sıklıkla kabul edilir.

Okuma ediminin tamamlanma süreci, amaç ve çeşitlerine bakılmaksızın üç temel aşamada gerçekleşir; "algılama", "belleğe kaydetme" ve "yapılandırma". Algılama normal bir okur için oldukça hızlı gerçekleşir. Soyutlama ve zihinsel bir düzenleme işlemi ile dilsel şifreler çözümlenir. Bu şifreler birbirinin devamı olacak şekilde hafızaya yerleştirilir. Bellekte tutma sayesinde şifre, bağlama oturtulur. Yapılandırmada ise belleğe yerleşen şifreler belirli bir sıraya oturtulur ve yorumlanır. Bu okumanın öznel kısmıdır ve göstergelerin birbiri ile ilişkilendirilmesiyle işleyen bir süreçtir. Okur ile metin arasındaki alışveriş bu yapılandırma aşamasında gerçekleşir. Bu, bir anlamda okurun metni kendi öznelliği ile özdeşleştirmesidir. Ve okumayı çekici ve haz verici hale getiren de bu özdeşleşme durumudur. Bu özdeşleşmeyi okuma edimi, metnin yapısal özelliklerine göre doğrusal ya da tersine bir yönde etkileyebilir.

[4] Emin Özdemir, **Okuma Sanatı,** İstanbul: İnkılap Kitapevi, 1988, 49.

Okuma edimini açıklayan, süreçte aktif hale getirilen becerileri kümelendiren kimi yaklaşımlar mevcuttur. Bu yaklaşımlar okuma edimini anlamak ve şekillendirmek için işlevseldir. Bu yaklaşımlardan ilki olan "İç Doğrultulu Okuma", kod çözme sürecine odaklanır ve göz-metin-okur ilişkisini temel alarak okuma edimini metinden sessel/yazınsal bilgiyi alma ve anlamlandırma olarak düşünür. 'Dış Doğrultulu Okuma' modelinde ise okurun kendi bilgi birikimi ve hazırlığı ile okuma ediminin şekillendiği ortaya konur. Bu yaklaşım her bir kelimenin tek tek tanınmasına değil algılanan kelimelerle metinden yola çıkarak çıkarım yapmaya odaklanır. Metnin yüzey yapısı ve bunun dışında metnin derin yapısı analiz edilerek anlama/anlamlara ulaşılır. "Dış Doğrultulu Okuma" modeline dâhil edilebilen "Şema Kuramı" da okuma edimi sırasında okurun zihninde pek çok şemanın oluştuğunu, metin okunurken zihinde tek bir bilginin değil birden fazla bilginin (dilsel, biçimsel ve içeriksel bilginin) harekete geçirildiğini savunur. Bu nedenle okurun anlamlandırma sürecinde okurun zihnindeki şemalar bu süreci yöneten bir ağırlığa sahiptir. Diğer bir yaklaşım ise "Etkileşimsel Okuma Modeli"dir. Bu model, yukarıda belirtilen diğer iki modelin birleşimini konu edinir. Okur değişkenine göre farklılaşan bilgi düzeyleriyle metnin önce kod çözme işlemi yapılır, daha sonra bu kodlar artalan bilgisi ile anlamlandırılır. Ancak bu iki edim eşzamanlı olarak gerçekleşir ve okur metinle etkin bir iletişimi hızlıca sağlamış olur.[5]

Okuma edimi, okuma eğitimi yaklaşımlarında çoğu zaman oldukça basitçe sağlanacak bir dikkatle, kelimelerin aktardığı anlamları takip ederek, az çabayla gerçekleşir. Bu nedenle okuma, bir yandan bildiklerini hatırlama olarak da ifade edilir. Kintsch and Yarbrough'a göre, kelimeleri anlamak mümkündür ama cümlenin anlamını değil; cümleleri anlamak mümkündür ama metnin organizasyonunu değil.[6] Okuma edimi ancak, anlama, çıkarım yapma yeteneği ile birleştiğinde bir amaç ya da bir sonuca ulaşabilir.

Bununla beraber okunan kelimeler ile alımlayıcıda beliren düşünce arasında metin ve okuma ediminden kaynaklı olarak kimi zaman bir uyumsuzluk meydana

[5] Bkz. Hakan Ülper, **Okuma ve Anlamlandırma Becerilerinin Kazandırılması**, **Okuma ve Anlamlandırma Becerilerinin Kazandırılması**, Ankara, Nobel Akademik Yayıncılık, 2010, 27-40.
[6] Bkz. J. Charles Alderson, **Assesing Reading**, New York: Cambridge University Press, 2000, 9.

gelebilir ya da alımlayıcı elde ettiği bilgi ile ne yapacağını bilemeyebilir. Bu durumda okuma edimini gerçekleştiren kişinin biçimlendirici değerlendirme becerisinin devreye girmesi gerekir. "Üstbiliş" olarak da ifade edilen bu beceri, 'düşünme hakkında düşünme'yi ifade eder. Öğretilebilir bir beceri olan 'üstbiliş', algılamada kişinin kendini ya da birikimini fark ederek okumayı, istediği yönde biçimlendirmesini ya da okumada ortaya çıkan bir zorluğu aşmasını sağlar.

Okuma edimi belli bir yönelim ve ön kabul ile başladığında amacına ulaşma konusunda başarıyı yükseltme potansiyeli taşır. Bu ön kabul, öznel yaratıcılığı tetikler. En önemlisi, yazınsal metni okuma edimi, yazma işine benzer bir üretici zihinsel-bedensel faaliyete benzer. Çalıştırdığı becerilerle okuru etkin bir konuma çağırır.

Böyle bir sürecin önemli bir dayanağı söz edimleri kuramıdır. J. L. Austin, *"How to Do Things with Words"*[7] adlı eserinde, sözlerin dil ile aktarımının başlı başına kendine özgü bir eylem olduğunu savunur. Bu kuramıyla zihinci dil kuramları ve göndergeci dil kuramlarını reddetmeden kabul gören yeni bir bakış açısı geliştirmiş olur. Bu görüşe göre söz, ancak bu eylem ile anlamına karşılık bulur. Yani eylem, okumada, sözün anlamını değiştirebilecek ya da etkisini şekillendirebilecek bir konum alır. Ona göre bir şey söylemek yalnızca bildirmek, betimlemek ya da saptamak değildir. *"İlgili sözleri sözcelemek, gerçekten de genellikle edimi yerine getirmeden başta gelen adımlardan biridir ya da bizzat en başta gelen adımdır."*[8] Austin, bu iki işi, söyleme ve yapma eylemlerini bir araya getiren bir kavram önerir; edimsel kavramı. Edimsel kavramı, sözü yalnızca sesli olarak ifade etmenin yanında o ifade ile gerçekleştiren bir hareket(edimsöz) ya da etki (etkisöz) olduğunu belirtir. Böylelikle Austin, dilin kullanımına yeni bir işlev yükler. Bir şey anlatıp bir şeye gönderme yapma süreci iki farklı işe karşılık gelir. Bu bakış açısıyla söz ya da metin yorumlanabilir bir eylemdir. Tüm eylemler gibi sözler bir şey oluşturur, bir şey gerçekleştirir, bir şeye canlılık verir. Austin'in bu düşüncelerine okuma ediminin performatif niteliğini açıklamak üzere yeniden değinilecektir.

---

[7] J. L. Austin, **How to Do Things with Words**, Oxford, 1962.
[8] J. L. Austin, **Söylemek ve Yapmak**, çev. R. Levent Aysever, İstanbul: Metis Yayınları, 2006, 46.

Benzer bir bakış açısına sahip olan Alımlama Estetiği teorisyeni ve eleştirmen Wolfgang Iser, *"Der Akt des Lesens"* adlı kitabında, edebi eserin karakterinin ancak okuyucunun bilinciyle karşılaştığı süreçte gerçeklik kazanacağına vurgu yapar. Ona göre, edebi yapıtın iki kutbu vardır; sanatsal kutup esere, estetik kutup ise okuyucuya aittir.[9] Bu kutupları birbirinden izole etmek, eser ile okur arasındaki etkileşimli sürecin belirleyiciliğini görmezden gelmek demektir. Edebi eserlerde bu etkileşim süreci gönderen-alıcı etkileşiminden farklıdır. Edebi eserde okur, metnin anlamını oluşturur ve daha sonra onu alır. Anlam, okuma esnasında oluşur ve eserin anlamı ile alınan mesaj yine bu süreçte uyumlanır. Bu, anlamı deşifre etme süreci değil, metnin taşıdığı anlam potansiyellerini açığa çıkarma olarak algılanmalıdır.

Okuma sürecinde bir metnin tüm anlam olasılıklarının tamamen ortaya çıkarılamayacağı da her zaman göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü bu süreç, anlam odaklı yaklaşımın tersine duyulardan elde edilen estetikle de ilgilidir. Bu da kontrolsüz bir öznelciliği getirmesi bakımından tehlikelidir. Yine de Iser, metindeki tüm yönelimlere rağmen yargı hakkını okura verir. Çünkü metnin taşıdığı ideal ve somut bir gerçek anlam olsa bile bunun okur tarafından doğru anlaşılabileceğinden hiçbir zaman emin olunamaz. Bununla beraber kurgusal metinler bütünlüklü bir gerçeklik oluştursalar dahi bu gerçeklikte belli bir miktar belirsizlik mevcuttur. Bu bir eksiklikten ziyade, okuyucunun metnin anlamını oluşturma sürecine katılması anlamına gelir. Edebi metinler bu açıdan henüz kendileri olmayan bir şeyi oluşturmaktadır.

Bu imleme ve anlamın ortaya çıkma süreci, psikanalitik iletişim aşamaları temel alınarak belirlenen, dört farklı şekilde inşa edilebilir. Birinci şekil "sözde durum"; metin ve okuyucuyu ortaklar olarak kabul edersek birinin diğerinin çok iyi tanıdığı bir durumu ifade eder. Hatta birbirlerini tanıma öyle güçlü bir noktadadır ki etkileşim, prova edilmiş bir rolün oynanması gibidir. İkinci şekil "asimetrik olasılık"; A partnerinin B partnerinin izinden gittiği etkileşim modelidir. Üçüncüsü "reaktif beklenmedik durum"; henüz deneyimlenen şeye anlık verilen tepkinin ortakların kendi "davranış planlarını" gerçekleştirmesini engelleyecek bir etki yaratması durumudur. Sonuncu etkileşim şekli ise "karşılıklı olasılık" olarak adlandırılır. Bu

[9] Wolfgang Iser, **Der Akt des Lesens**, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994, 38.

etkileşimde, ilgili tepkiyi hem kişinin kendi 'davranış planına' hem de partnerin halihazırda gösterilen tepkilerine yöneltme çabası vardır. Okuma ediminde hangi etkileşim gerçekleşirse gerçekleşsin, öngörülemezlik temel bir koşuldur. Böylelikle okuma ediminde tarafların davranış planı etkileşim sürecinde yeniden kurulabilir. Yani metin-okur arasındaki bağın tür ve şiddeti bu süreçte öngörülemez şekilde değişebilir. Iser'a göre metin, sürekli olarak okuyucudaki farklı fikirleri tetikler ve boşlukları doldurmak üzere onu harekete geçirir. Bu aynı zamanda, metin tarafından tetiklenen bu eylemlerin, metin aracılığıyla tam kontrol edilebilirlikten kaçtığı anlamına gelir. Metin, okuyucuyu içine çeker ve söylenmemiş olanı kastedilen olarak hayal etmesine teşvik eder; böylelikle yaratıcılık açığa çıkar. Bu nedenle metin-okur arasındaki etkileşim, gösterme-gizleme diyalektiğine dayalı dinamik bir süreçtir. Öyle ki, bu bakış açısına göre yazma süreci, okuma sürecini de içerir; eserin oluşması için yazar ve okuyucunun birleşik çabası gerekir. Yani yapıt, diğerinin içinde ve onun aracılığıyla var olur.[10]

Iser'a göre okur, metinde sürekli değişen, dolaşan bir noktadır. *"Okuyucu, özne-nesne ilişkisi yerine konu alanı boyunca bir perspektif noktası olarak hareket eder. Anlaşılması gerekenler içinde dolaşan bir bakış açısı olmak, kurgusal metinlerin estetik objektifliğini yakalama özelliğini belirler."*[11]

Iser gibi, postmodern dönemde sıklıkla başvurulan diğer Alımlama Estetiği kuramcıları, okurun işinin metindeki saklı anlamı ortaya çıkarmak olduğu fikrinin popülerliğini yitirdiğini savunurlar. *"Yapıtı yaratan, ona can veren yazar, ama yaşamasını sürekli kılan, ona oksijen sağlayan okurdur… okur yapıt-etkileşimi, yazar-yapıt etkileşiminden daha fazladır."*[12] Bu açıdan alımlama estetiği, öznenin öznelliğine dayanan, okuru yücelten bir özellik taşır. Öznenin öznelliğini ortaya çıkarmasını sağlayan şey ise metin ya da eserdeki boşluklar ya da soru işaretleridir. Yazarın amaçladığı ya da amaçlamadığı bu boşluklar ya da soru işaretlerinin belirsizlikleri giderecek şekilde yorumlanması da okurun yaratıcılığını ortaya koyan bir edim halini alır. Boşluk, belirsizlik ya da düzensizlikleri üreten bile, okurun

[10] Bkz. Wolfgang Iser, **Der Akt des Lesens,** 1994.
[11] Wolfgang Iser, **Der Akt des Lesens,** 177.
[12] Yılmaz Özbek, **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, Konya: Çizgi Kitabevi, 2013, 15.

yaratıcı düş gücüdür. Nitekim postmodern sanat, bir anda tüketilmesi mümkün olmayan, alımlayıcısını zorlayan ve farklı bakış açılarına göre duyumsattıkları da farklılaşan zengin bir yapıya sahiptir. Bu yönüyle Alımlama Estetiği'nin ortaya koyduğu yaratıcı etkileşim ve alımlama süreci alımlayıcıyı koşullandırmadan özgür bırakır. Bu özgürlük başıboş bir hal değildir. Okur her zaman yapıttan referans almalı, yapıtın koşullarını göz önünde bulundurmalıdır. Bu tutum, ortaya konulacak her bir yorum ya da duyumsamayı tutarlı ve etkili kılar.

Sanat yapıtı, alımlayıcısının zihninde kendi yaşam birikimlerinden beslenerek yorumlanır. Okumada bu birikim, metnin eski bağlamı ile yeni işlevini şekillendirecek biçimde ortaya çıkarılır. Iser'ın yaklaşımını benimsemiş, onun fikirlerinin Türkiye'de tanınmasına yardımcı olmuş olan Akşit Göktürk de*, "Okuma Uğraşı"* adlı kitabında okuma ediminin okurun yaşantısının geçmişi, şimdisi ve geleceği arasında bir etkileşme olduğunu savunur.[13] Böyle bir etkileşim hiçbir zaman tek başına bir anlam ifade etmez. Etkileşim sonucunda ortaya çıkan tek gerçek, sanat yapıtının, okurun öznelliği ile katkılanmış kurgusudur. Yani okuma eylemi, sözcükler ve öznelliğin çarpışmasından ortaya çıkan parçaların bir toplamını sunar.

Umberto Eco'nun ortaya koyduğu "Açık Yapıt" tanımlaması da metin-okur arasında diyalektik bir ilişki olduğunu ortaya koyarak bu düşünceleri destekler. Sanat yapıtıyla olan ilişki Eco'ya göre hem bir yorum hem de bir icradır. "Açık Yapıt", icracı ya da yorumlayıcı tarafından her seferinde estetik olarak farklı şekilde deneyimlenebilen sanat yapıtlarıdır. Yapıt, yorumlayıcısına bu deneyime nasıl yaklaşması gerektiği konusunda bilgi verir ancak her zaman icracının bakışıyla tamamlanacak bir açıklık üstlenir. Sanat yapıtı bunu simgeleri yeni yorumlara açık şekilde kullanarak yapar. Ona göre kapalı bir yapıt dahi her bir yorumda kendine yeni bir açıklık bulmayı başarır.

Bu noktada farklı sanat dallarına ait yorumlamada aynı açıklığın mevcut olduğunu belirtmek gerekir. Eco'ya göre bir metni okuyan oyuncu ile bir müzik parçasını dinleyen biri, yaptığı işler farklı olsa da, "aynı yorumlayıcı tutumun farklı biçimlerde ortaya çıkması" durumundan etkilenerek yaratıcı bir konumda dururlar.

[13] Bkz. Akşit Göktürk, **Okuma Uğraşı**, İstanbul: YKY, 2019, 138.

"Okuma", "Hayranlıkla Bakma" ya da "Keyif Alma", yorumlama sürecinin birer parçasıdır. Dolayısıyla performatif okuma ediminde, metni okuyan ile icrayı izleyen alımlayıcı aynı yaratıcı süreci paylaşır ve 'açık'lığı birbirlerinden devralırlar. Açık bir yapıtta mutlak olmayan ve sürekli hareket halinde olmayı başaran yorumlar bir yandan kendi çağının ve koşullarının birer parçasıdır. Aslında bu nedenle *"Bir diğerini reddetmeden dışarıda bıraktığı ölçüde bu yorumlar, nihai oldukları kadar aynı zamanda birbirine eşdeğerdir."* (Akt. Eco, 2019, 94.)[14] Açık yapıtta neden-sonuç ilişkisi kendini olaylar kümesine ve hareketli bir yapıya bırakır.[15]

Okur merkezli edebiyat kuramına, okuru, potansiyeli ortaya çıkaran eylemci olarak ele alan Iser ve Eco'nun düşünceleriyle, okuma ediminin metin ile kurulan ilişkiyi dönüştürülebilir ve yorumlanabilir hale getiren zengin bir etkinlik olduğunu ortaya koymak için bakılmıştır. Her ne kadar bu kuramcılar radikal öznelcilikle eleştirilmiş ve tek başlarına kabul gören fikirler ortaya koyamamış olsalar da postmodern dönemin hâkim itkisi olarak anlamı yıkacak teoriler üretmede başarılı olmuşlardır.

Öte yandan bugün, okuma edimi performatif bir etkinlik olarak bir eserde merkeze koymak istenirse, hepsinden önce Stanley Fish'in alımlama düşüncelerinden faydalanmak gerekir. O, anlamın ortaya çıkmasında okuru ön plana çıkarmanın ötesinde, okuru tek başına belirleyici ilan etmiştir. Dil ve edebi etkenlerden bağımsız olarak okur anlamı, kendi yaşantısından yola çıkarak okuma eylemi sayesinde kurar. Dilsel öğeler ancak okuma eylemiyle anlama kavuşur. Bir başka deyişle metin, okurda yarattığı etki ile ancak bahsedilebilir bir eser haline gelir. Okuma edimi, metnin evrimsel bir kavrayışıdır. Metin, okuma eylemiyle şekillenen, yaşama katılıp deneyimlenen bir öğe halini alır. Bu öğe, somut ve maddesel olmaktan öte, soyut olanı tetikleyen bir prosestir. Metin, kendi uzamı ve zamanı içinde durağandır, ancak bir metnin tek anlamını kendi içinde çözdüğümüz için bağlamı boyunca aktiftir.[16]

Edebiyat eleştirmeni ve yazar Georges Poulet de okumanın özne-nesne ayrımını azaltan bir doğası olduğunu ve okuma eyleminin bir dönüşüm yarattığını

[14] Luigi Pareyson, **Estetica**, Italy, Zanichelli, 1960, 194.
[15] Bkz. Umberto Eco, **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, İstanbul: Can Yayınları, 2019(4. Basım), 63-96.
[16] Bkz. P. Prayer Elmo Raj, **Text and Meaning in Stanley Fish's Reader-Response Critisism**, Cognitive Discourses International Multidisciplinary Journal, Vol.1, Issue.3, November, 2013.

savunur. Ona göre, bir kitap nesnesi, okuma edimi sırasında ve sonrasında artık öznelleştirilmiş bir nesneye dönüşür.[17] Okurken sadece anlamayıp aynı zamanda okuduğunu hissedebilmeyi, '*benim düşüncelerimin yerini alan ve okumaya devam ettiğim sürece de bunu yapmaya devam edecek olan bir başka ben'* ifadesi dışında başka bir şekilde anlatamayacağını ileri süren Poulet, okuma edimine dair şu tanımlamayı yapar: *"Sadece bir sürü yabancı kelimeye, imgeye, düşünceye değil, aynı zamanda onları söyleyen ve barındıran çok yabancı ilkeye de yol vermenin bir yolu."*[18] Bu düşünceye göre okur, fikirlerin öznesidir, okuma edimi süresince de etkileşim bu konumdan gerçekleşir. Bu konumdaki değişiklik bilinmeyenden bilinene doğru gerçekleşmekten ziyade zihinsel nesnelerin bilincin derinliğinden açığa çıkarılmasıyla gerçekleşen değişimdir.

Okur ile eser arasında kurulan ortak bir bilinci oluşturur okuma edimi. Poulet bunu, *"yapıt içimde kendini düşünüyor"* şeklinde ifade eder. Yani okuma fenomeni yalnızca imge, fikir ya da duyumla ilgili değil aynı zamanda öznellik düzeyinde gerçekleşen ve o öznelliği yeniden şekillendiren bir eylemle ilgilidir; fakat bu bir bilinç istilası da değildir. Poulet, eser ile öznellik arasındaki durumu *"şaşkın bir gecikme"* olarak ifade etmektedir. Bu gecikmede önce eser okuyan içinde kendi kendine düşünürken sonra kişinin kendisiyle neye sahip olduğunu paylaşır. Bu paylaşımla ifade edilen iki bilinç kaynaşır. Eleştirmenler okuma eyleminde önceliği özne ile nesnenin bu kaynaşma halinde, özneye vermektedir. Çünkü özünde okuma, özne ile özne arasındaki iletişimi nesnelerle sağlayan bir eylemdir. Dolayısıyla okuma ediminde tüm biçimlerden ayrı, aşkın bir öze ulaşma, nesnellikten yoksun bir öznellik temeldir.

Okuma edimini var eden sözcük ya da sözcükler kendi başlarına, söyleyen ve dinleyenden bağımsız saf bir anlam ifade etmezler. Bir eklemleme de olsa bir ses fenomeni de olsa sözcük, ancak düşünceye dışarıdan eşlik eden bir şeydir. Dili bir ses olarak ele aldığımız okuma ediminde de bu bakış açısıyla özne, konuşan özne değil, düşünen öznedir.

[17] Bkz. Georges Poulet, **Phenomenology of Reading**, New Literary History, Vol.1 No.1, 53-68.
[18] Poulet, **Phenomenology of Reading**, 56.

"...edebi bir eserin anlamı, sözcüklerin ortak anlamından oluşmuş olmaktan ziyade o anlamı değiştirmeye katkıda bulunur. Öyleyse dinleyen veya okuyan kişide, ya da konuşan veya yazan kişide, sözün içinde bir düşünce vardır ve bu, entelektüalizmin aklına gelmez."[19]

Okuma ediminde de bu nedenle söz, düşüncenin kendisidir. Bu düşünce kesin olarak başkasının düşüncesi değildir; başkasının düşüncesi sözden geçerek devralınır ve yeni bir değer verilir. *"Estetik ifade, ifade ettiği şeye kendi varoluşunu verir, onu algılanan ve herkes için erişilebilir bir şey olarak doğaya yerleştirir veya tam tersine, imlerin kendisini -oyuncunun şahsını, ressamın renklerini ve tuvalini- empirik varoluşlarından çekip alır ve onları alıp başka bir dünyaya götürür."*[20] Bu süreçte Marleau-Ponty'ye göre, sözün kendisi iletişimi mümkün kılan bir jesttir ve bu jest dünyaya ait bir şeyi imler. Sözcüklerin kavramsal ve nihai anlamlarından daha fazlasına yönelen bir sözsel ifade "doğal im" değil, "uzlaşımsal im"dir. Yani, insanlar arasına daha önce gerçekleşmiş bir iletişimi yeniden kipler. Okuma edimindeki bedensel jest de bu uzlaşıma dayanır ve okurun ya da izleyicinin zihnine hazır imlerle ulaşır. Bunun gerçekleşmesi için sözü çıkaran organların hareket etmesi bile yeterlidir ve bu durumda bedensel jest ansızın mecazi anlam yüklenerek bunu bedenin dışına imler. Dolayısıyla, *"Söz bütünüyle motor beceri ve bütünüyle idraktır."*[21] Bu bakış açısıyla dil, ilişki kurmak üzere harekete geçtiğinde bir araç değildir. Gösteren ve konuşan bedensel jest, düşünceyi etkilemekle kalmaz, bir açıdan düşünceyi ifade etmek için onun kendisine dönüşür. Öznenin kendisinin ve kendiliğin dünya ile kurduğu bağın bir görünümüdür. Bu görünüm dilsel dünya ve kültürel dünyayı oluşturur. İfade edimi, hazır imlerden elde edilen bir "konuşulan söz" mirasıyla, *"kendini tekrarlayan, kendine dayanan veya bir dalga gibi, bir araya toplanan, kendini kendi ötesine yansıtmak için kendini devralan bir işlev"*[22]*üstlenir.* Sonuç olarak beden ve söz, gerek konuşma gerek okuma ediminde anlamın kendisi haline gelen ve imlemeyi meydana getiren bir bütünlük içindedir.

[19] Bkz. Maurice Merleau-Ponty, **Algının Fenomenolojisi**, çev. Emine Sarıkartal & Eylem Hacımuratoğlu, İstanbul: İthaki Yayınları, 2016, s. 253
[20] Maurice Merleau-Ponty, **Algının Fenomenolojisi**, 257.
[21] Maurice Merleau-Ponty, **Algının Fenomenolojisi**, 272.
[22] Maurice Merleau-Ponty, **Algının Fenomenolojisi**, 275.

Bu bütünlük kurmaca eserlerin okunmasında çok daha belirgin hale gelir. Kurmaca edebiyatın edimsel paylaşımında algı, aşamalı bir süreçle çok anlamlı bir sonuca ulaşır ve paylaşımın her iki tarafının konumu gerçekle kurmaca arasında değiştirip durur. 2009'da yapılan bir araştırma, kurmaca okumanın kişinin kendisi ve başkalarıyla ilişki kurmanın yolunu değiştirdiğini, kurmaca edebiyatı okumanın benliği dönüştürdüğünü kanıtlamıştır. Okuma edimi bu araştırmanın sonuçlarına göre, okunan sanat eserinin formundan bağımsız bir şekilde, kendi kişilik özelliklerini deneyimleme biçimini değiştirme potansiyeli taşıyan bir eylem olarak ortaya çıkmaktadır. Eco'nun belirttiği açıklıkta, varlık-görünüm arasındaki düalizm yerini sonlu ve sonsuz arasındaki zıtlığa bırakır. Olasılık ve elde edilebilirlik, icranın her anında var olur. Bu aynı zamanda Husserl'in de bahsettiği algısal belirsizlikle doğrudan ilişkilidir. Gerçekten algılananın ilk başta algılanmayan başka yönlerini de içermesi, algının kendisinin dikkati bir başka yöne çekerek farklı olasılıkları yaratması, bu türden bir açıklık, gerçeklik ile eksiklik arasındaki ilişkiye bakıldığında görülecek hep başka bir şeyin varlığını sunar. [23]

Okuma tiyatrosunda da metin, türü ne olursa olsun, kendine bağımlı ya da ondan bağımsız, kurmaca bir dünya (sahne) içinde, belirli bir açıklıkla kendi varlığını sergiler. Etkileşim sürecinde metnin yazarı ile okur arasında, tıpkı kurmaca yazınında olduğu gibi, bir koşul ortaklığı gözetilmez.

Kurmaca, hiçbir zaman tek bir toplumsal-tarihsel konuma seslenmez. Bu durum, metni okurla ortaklaştıran koşullardan bağımsızlaştırarak, okuru, *"metnin temel kavramlar örgüsüne karşılık olabilecek, çok düzeyli gerçek yaşam görüngüleri bulgulama"*[24]ya iter. Böylelikle tekil bağlamından kopmuş bir metinle karşılaşan seyirci performatif okuma edimi sayesinde metni farklı bakış açılarından algılayabilir, yorumlayabilir ve eleştirebilir. Performatif olan tam olarak bu süreçtir.

Okuma tiyatrosunda metnin dildeki karşılığı somut bir edime dönüşerek metin-okur etkileşimine ek olarak yeni bir boyutu ortaya çıkar; *'metin+okuyucu/oyuncu+katılımcı/seyirci=performans'*. Sahnedeki performatif

[23] Bkz. Djikic, M. Oatley, K. Zoeterman, Z.& Peterson, J. B., **On Being Moved By Art: How Reading Fiction Transforms the Self**, Creativity Research Journal, 2009, 21:1, 24-29.
[24] Akşit Göktürk, **Okuma Uğraşı**, İstanbul: YKY, 2019, 59.

okuma edimi, metindeki tümcelerin sesli bir şekilde aktarımından öte, metnin somut maddeselliğini kullanarak fakat o maddeselliğe belli bir uzaklıktan bakmayı ve böylece metnin bağlamını yeniden ve sürekli olarak oluşturmayı sağlayacak yaratıcı bir teatral süreci tanımlar. Okuma tiyatrosu bu anlamda estetik alımlamada farklı kategorileri bir araya getiren ve bu nedenle de farklı amaçlarla çeşitlendirilebilen bir etkinliğe dönüşmüştür. Bu etkinlikler, okuma eylemini yukarıdaki bilgiler ışığında ancak başlı başına yeni bir üretim ve değişim ile yaratıcılığı tetikleyen bir etkileşim süreci olarak algılandığında doğru bir şekilde değerlendirilebilir.

1. 2. Okuma Tiyatrosunun Tarihi

Bu çağdaş ve gittikçe popüler hale gelen form aslında biçim aslında hiç de yeni değildir. Okuma tiyatrosunun kökeni esasen Platon'un diyaloglarına dayandırılır. Marvin Kaye, *"From Page To Stage"* adlı kitabında hümanistlerin bunu temel alarak okunmak için yazılan tiyatro oyunlarını geliştirdiğini söyler. Diğer yandan Antik Yunan'da Thespis'in korodan ayrılıp seyirciye anlatı sunmak adına öne çıkması, modern sahneleme anlayışını hazırlayan bir gelişme olarak kabul edilir. Bugün, Thespis'in seyirci ile kurduğu yeni ilişki biçimi, söz, sözlü yorum, tiyatro ve performans teorilerinin katkılarıyla yenilenmiş ve geliştirilmiştir. Okuma tiyatrosu bu gelişmelerin ekonomik ve yaratıcı bir uygulamasını gerçekleştirmenin alternatif yollarından yalnızca bir tanesidir.[25] Başka bir açıdan okuma tiyatrosunun temel mantığını Antik Yunan'daki 'Rhapsode'lerde görmek mümkündür. "*Ilyada ve Odise gibi destansı şiirleri okuyan bu kişiler farklı karakterler arasında diyaloglar kurarlardı. Bu gelenek Ortaçağ'da kiliselerde drama ve yorumlayıcı okumalarla devam etti."*[26]

Okuma tiyatrosu, metnin maddesel gerçekliğine vurgu yapan, onu bütünüyle merkeze alarak plastik bir malzeme olarak kullanan, metinle çeşitli şekillerde ilişki kuran bir form olarak dramatik metni reddeden eğilimin karşısında yer alır. Bu konum, tiyatroda metnin kullanım yöntemlerinin tarihsel süreci ile yakından

[25] Bkz. Marvin Kaye, **From Page to Stage**, xvi.
[26] Ion Drew&Roar R. Pedersen, **Readers Theatre: A different approach to English for struggling readers**, Acta Didactica Norge, Vol. 4 Nr. 1 Art., 2010, 2.

ilişkilidir. Aristoteles'in temsil anlayışına dayalı konvansiyonel tiyatronun logosa dayalı metin merkezci olduğu görülür. Logos, akla, mantığa dayalı, düşünce ve anlam içeren söz manasına gelir. Dünyayı anlamada araç olarak kullanılan logos, gerçeğin taklidi olan tiyatroda dile içkin hale gelmiş ve hakikate ulaşmanın bir yolu olarak önemli bir yer işgal etmiştir. Batı literatüründe Aristotelesçi dram, neden-sonuç ilişkisine dayalı bütünlüklü bir anlatı olarak karakterize edilmiş ve gerçeğin (hakikatin) temsili olan klasik dramatik yapı ortaya çıkmış, modern döneme kadar kurucu öğe görevini sürdürmüştür. Gustav Freytag'ın Poetika'yı temel alarak oluşturduğu bu dram modeli temsilin sınırlarını öylesine net ve katı bir şekilde çizmiştir ki bu sınırların dışında kalan metinler sahnelenmeye uygun olmadığı gerekçesiyle okunmak için yazılan metinler (closet drama) arasında sayılmıştır. Okuma tiyatrosunun temelleri ilk bu aykırılıktan beslenerek atılmıştır; sahnelenmeye uygun olmayan, edebi yönü ağır basan metinlerle yapılan çalışmalar örnek verilerek açıklanır. Kaye'e göre "Sturm Und Drang" atılımı döneminde yazılan oyunlar da bu yönelimin bir devamı niteliğindedir.[27] Dramatik yapının geri planda kaldığı, daha yoğun bir içeriğe sahip bu oyunların, sahnelenmeye uygun olmaması ile yalnızca oyuncular tarafından sesli bir biçimde okunarak başkalarıyla paylaşılmasının, bugünkü anlamda okuma tiyatrosuna kaynaklık ettiği açıktır.

Günümüzde ödenekli ve alternatif tiyatroların çeşitli sebeplerle tercih ettiği okuma tiyatrosu "Closet Drama" (İng.) ya da "Lesedrama" (Alm.) olarak da kavramlaştıran bu türden uygulamalardan beslenmiş olsa da bu terimin taşıdığı anlamdan ciddi farkları vardır. Bu tez kapsamında incelenen gösterimler "Staged Reading" ya da "Readers Theatre" olarak adı geçen okuma tiyatrosu terimlerine odaklanacak, okuma ediminin teatral formda kullanımının farklı ereklerini ortaya çıkaracak ve son kertede okuma tiyatrosuna yenilikçi çağdaş bir biçim olarak bakmaya çalışacaktır. Yine de "Closet Drama" terimi, okuma tiyatrosunun çağdaş örneklerine benzer bir teatral etkinlik olarak bugüne bıraktığı etkiler bağlamında ve tüm okuma tiyatrosu uygulamaları arasında ilişki kurmak için önemli bir gelişim noktasıdır.

[27] Marvin Kaye, **From Page to Stage**, New York: The Fireside Theater, 1996, xv.

1. 2. 1. Closet Drama

"Closet Drama" terimi, diyalog ve monologlarla örüntülenmiş fakat sahnelenmek için değil yalnızca okunmak için yazılmış olan tiyatro oyunları için kullanılır. Closet Drama'lar farklı kültürlerde farklı amaçlarla çeşitli zamanlarda ortaya çıkmıştır. Birbirinden farklı siyasi ve toplumsal içeriğe sahip olan bu oyunlar 17. ve 18. yüzyıllarda İngiltere'de yaygınlaşmış, 20. yüzyılda ise yeniden keşfedilmiş ve modern bir biçim almıştır.

Closet Drama'nın gelişimini hakimiyet gösterdiği İngiltere'de üç ana bölüme ayırarak incelemek mümkündür.

1. Dönem: İlk dönem yaklaşık 1550'lerde Lady Jane Lumley'in "Iphigenia Aulis"te adlı trajediyi çevirmesiyle başlar. Elizabeth Cary'nin ünlü Closet Drama'sı "The Tragedy of Mariam" adlı oyunu bu başlangıcı takip eder.

2. 1649 ile 1660 yılları arasında bir geçiş dönemi yaşanır. Bu dönemde Closet Drama'nın yaygınlaşması İngiltere'nin siyasi ve toplumsal şartları ile yakından ilgilidir. 1642'de İngiltere'de Cumhuriyetçiler ve Kraliyet yanlıları arasında ortaya çıkan iç savaş nedeniyle hükümetin yoğun şekilde baskıladığı, özellikle kadınlar için yasak olan kamusal ve siyasal konuların tartışılmasını, paylaşılmasını sağlayordu. O dönemde Kraliyet, tiyatro faaliyetlerini, düzgün bir amaçtan yoksun ve küstah bulduğu için yasaklamıştı ve bu yasak 1660'a kadar sürdü. Baskıcı bir rejim içinde sanatçıların kendilerini özgürce ifade etmek ve siyasi mesajlarını gizlice paylaşmaları için uygun ve esnek bir yapı oluşturan Closet Drama, çoğunlukla evlerde ya da küçük salonlarda küçük grupların gizlice bir araya gelerek gerçekleştirdiği teatral bir etkinlik olarak kabul görmüştür. Tür adını da bu özelliğinden alır; "closet" sözcüğü gizli küçük oda ya da dolap anlamına gelir ve bu oyunların performansı buna benzer özel çalışma alanlarına uygun olarak şekillendirilir. Bu adlandırmaya bazı eleştirmenler karşı çıkmış, ismin türün biçimsel özelliği yansıtmadığına vurgu yapmışlarıdır. *"Bu adlandırma, sözde "closet" oyunlara başarıyla uyarlanabilen*

ticari olmayan performans bağlamlarını (sesli okuma, ev dramaları ya da akademik drama gibi) aşağıladığını ima etmektedir."[28]

3. 1660-1800 yılları arasındaki restorasyon dönemi boyunca dramatik metin ve onun performansı arasındaki fark belirginleşir. Sahnelenen oyun ve okunan oyun tam anlamıyla birbirinden ayrılır. Bu dönemde özellikle kadın yazarlar oldukça fazla metin yazmışlardır.

"Closet Drama" özellikle Rönesans'ta daha çok kadın yazarlar ve kadın grupları arasında yaygınlaşmıştır. Margaret Lucas Cavendish bu türün öncü kadın yazarlarındandır. Fakat bazı erkek yazarlar da bu tür üzerinde çalışmışlardır. Mary Sydney Herbert'in Antonius'u, Elizabeth Cary'nin Mariam adlı trajedisi, Samuel Daniel'ın Cleopatra ve Philotas'ı, Thomas Kyd'in Cornelia'sı Fulke Greville'nin Mustapha ve Alaham'ı, John Milton'ın Somson Agonistes'i Closet Drama olarak anılırlar. Ünlü yazarlar John Webster ve Ben Johnson'ın da bu tür altında incelenen oyunları mevcuttur. Kendini amatör bir yazar olarak tanıtan Anne Finch, türü restorasyon döneminde de sürdüren yazarlardan biridir. Jane Lumley hümanist çeviri ve okuma oyunları konusuna örnek teşkil edecek önemli eserler üretmiştir.

Fransız Klasik Dönemi'nde de bazı oyunlar "closet drama" olarak adlandırılmaktadır. Jean Racine, Pierre Corneille ve Voltaire, oyun yazmanın yanında şiirle de ilgilenmişler ve bu şiirsel dil oyunlarına da yansımıştır. Closet Drama sayılabilecek oyunları çoğunlukla trajedidir ve felsefi içeriklere sahiptirler. Karakterlerin iç çatışmaları yoğun olduğu için ağır bir tempoları vardır ve bu nedenle sahnelenmeye uygun bulunmamışlardır.

Shakespeare'in oyunlarının "closet drama" niteliği taşıyıp taşımadığı ise tartışmalı bir konudur. Romantik yazarlar ve eleştirmenler Shakespeare gibi büyük yazarların oyunları ve kahramanlarının somut bir şekilde ifade edilemeyecek kadar büyük olduklarını savundular. Bu görüşe göre, Shakespeare'i tekrar tekrar okumak onu canlandırmaktan çok daha fazlasını sunabilirdir. Ancak diğer yandan Shakespeare oyunlarının dili ve monologları Closet Drama'nın monologlarından çok

[28] Marta Straznicky, **Privacy, Playreading and Women's Closet Drama 1550-1700**, USA, Cambridge University Press, 2004, int.

daha renklidir. Farklı bakış açıları, hassas karakterizasyon, muğlaklık barındıran Shakespeare oyunlarına karşı Closet Drama'da didaktizm ön plana çıkar.

1800'lere gelindiğinde İngiltere'de trajedi türü tercih edilmemeye başlanmış ve halkın beğenisi komediye yönelmiştir. Bunun sonucunda oyunlarını sahnelemek için destek bulamayan trajedi yazarları okuyucular için oyunlar yazmaya başlamışlardır. Goethe'nin Faust'u yazışı da bu döneme denk düşer. Closet Drama bundan sonra ise İngiliz Romantizmi ile tekrar güç kazanır. Bireysel ve hayal gücüne odaklanan bu tür, romantik yazarlar tarafından sevilmiştir. Bu dönemde en bilinen eserlere sahip yazarlar Lord Byron, Percy Bysshe Shelly Alexander Pushkin ve Robert Browning'dir.

20. yüzyılda Closet Drama'ların modern versiyonları gündeme gelmiştir. Samuel Beckett, Tom Stoppard, Herold Pinter gibi yazarların oyunları bu tür içinde değerlendirilmiştir. Bu yönelimde postmodernizmin yankıları ve absürd akımın etkisi olduğu kadar bir önceki yüzyılda tiyatro metinlerine dair ortaya çıkan bir yaklaşımın da katkısı vardır.

> *"19.yy'da yazılan [gerçekçi]metinlerde, oyunun hem görsel hem de anlatı boyutuna hizmet edecek biçimde aşırı detaylandırılmış sahne direktifleri, geçmiş serimleri ve karakter öykülerinin derinleştirilmesiyle adeta romana karşı bir savaş açılır. Roman karşısında dramatik metne eski itibarını yeniden kazandırma çabası, metinlerdeki teatral unsurları da azami ölçüde temizler. Aparlar, soliloglar, monologlar, abartılı duygu aktarımları ortadan kalkar ve sahneleme aşamasında illüzyon açısından kusursuz bir dramatik anlatım kullanılmaya başlanır. Bütün bu gelişmelerde dramatik metnin, tıpkı roman gibi okunmak üzere kaleme alınan bir yazın biçimi olma idealinin de önemli payı vardır."*[29]

Catherine Burroughs da, 20. yüzyıla ait Closet Drama'ların postmodernizm ve yapı söküm ile yakından ilişkili olduğunu, metinlerarasılık yaklaşımının bu tür kapsamında kullanıldığını ve yazarların farklı dil ve kültürden metinlerle çalışmaları için iyi bir alternatif olduğunu belirtir.

Bu oyunların içeriği o dönem halka açık oyunlardan çok da farklı değildir. Closet Drama ticari tiyatronun konularını kendi amaçları doğrultusunda yeniden

[29] Vecihe Özge Zeren, "Çağdaş Sanatta Gerçekçilik Sorunsalı ve Metadram" **Journal of Arts**, Cilt: 2, Sayı: 2, 2019, 86.

işler. Sorbonne Nouvelle Üniversitesi'nde Kasım 2022'de gerçekleştirilen "In and Out of the Closet: New Perspektives on Early Modern Closet Drama" başlıklı uluslararası konferansta Closet Drama'nın kaynakları konusunda ana akım trajedilerle bağlantısına değinilmiş ve bu drama türünün ana akıma karşı oluşturulan bir muhalefet niteliği taşıdığına dikkat çekilmiştir. Çünkü Closet Drama'ların hedef kitlesi seçkinci gruplar ve aristokratlar olmuştur. Halka açık ücretli tiyatro gösterimlerine karşın Closet Drama'lar kadınların aktif olarak teatral etkinlikte bulunmalarını sağlamış öte yandan oyun yazarlarını ücretli halk tiyatrosuna ya da saray tiyatrosuna hazırlama özelliği göstermiştir. Metinler dil ve içerik açısından zengin ve dramaturjik açıdan yüksek bir potansiyele sahiptir. Ancak bu oyunlar düzenlemek ve yeniden yayınlanmak için detaylı bir çalışmaya ihtiyaç duyarlar. Bu nedenle Closet Drama'lar zaman zaman yeniden canlansa da tiyatro tarihi içinde yoğun bir ilgi sürdürememiştir.

Closet Drama türünde yazılmış oyunlar düşüncenin özetlendiği, üzerine düşünüldüğü, entelektüel ve ahlaki gelişim için bir üründür. Dini eğitim, ses ve diksiyon eğitimi gibi konularda özellikle kadın gruplar için kullanılmıştır. Closet Drama etkinliklerinde okumanın nasıl yapıldığından çok içerik ön plana geçer. Metin, seyirci ve okuyucunun hayal gücünü harekete geçirmeye çalışır. Bu nedenle Closet Drama'lar çoğunlukla karaktere ve karakterin iç dünyasına odaklanır. Bu oyunlarda rol kişisi sayısı genellikle azdır, oyunlar iki-üç kişi arasında geçer. Çoğunlukla monologlarla ilerler ve şiirsel bir dil kullanılır. Ele alınan konular felsefi ya da siyasi içerik barındırırlar. Closet Drama türüne dâhil edilen oyunların çoğunun ortak özelliği güçlü dramatik bir malzemeye sahip olmasıdır. Ayrıca konular genellikle alışılmadık, zorlayıcı tabu ve tartışmalardan seçilir. Mitolojik ya da tarihi öyküler, trajik ve fantastik kahramanlık öyküleri, sahnede gösterilmesi zor olan olay örgüleri bu türde yazım için uygun bir zemin hazırlar. Karmaşık konular uzun uzun anlatılabilir. Tartışma tüm detaylarıyla gerçekleştirilmeye çalışılır. Bu nedenle bu oyunların görselleştirilmesi tercih edilmez. Bu oyunlarda detaylı sahne yönergeleri bulunmaz. Çünkü bu türdeki eserlerde yazarlar dikkatin dağılmasını istemez, okuyucusunu tartışmaya odaklamayı amaçlar.

Closet Drama'lar üzerine özellikle İngiltere merkezli çeşitli araştırma ve incelemeler yapılmış ve eleştirmenler bu türün tiyatro alanında nasıl konumlandığında dair farklı görüşler ortaya koymuştur. Closet Drama'nın özellikle kadın yazarlar için önemli bir işlev üstlendiği bilinse de diğer yandan edebiyat ve tiyatro eleştirmenlerince pek çok yönden dışlanmış ve reddedilmiştir. Örneğin, T. S. Eliot'a göre Closet Drama'da tutku yoktur, eylemsidir, maddi dünyadan çok manevi dünya ile ilgilenir. Öte yandan Closet Drama'nın uzunluğu on perdeye kadar çıkabilir ya da bazen birbirini tamalayacak şekilde seri oyunlar olarak yazılabilirler.[30] T. S. Eliot, Seneca'nın oyunlarının yeni yazımlarının tiyatro için olmadığını bu nedenle bunların oyun değil bir kitap olarak değerlendirilip, kültür tarihi içinde incelenmeleri gerektiğini iddia eder.

Bu görüşe karşıt bir şekilde kadın oyun yazarlarının feminist tutumları, politik ve toplumsal bir başkaldırış için tiyatrodan yararlanma ve tiyatroya daha da yaklaşma gayesini üstlenir ve bu antiteatral görünümün zorunlu bir tercih olduğuna vurgu yapılır. Kadın oyun yazarları bu sefer kamu sansüründen ve kınanmaktan kaçınmak için farklı teatral biçimlere yönelmişlerdir. Margeret Cavendish, Anne Finch gibi yazarlar dönemin tiyatro etkinliklerini yakından takip ediyor olsalar ve bu oyunlar içerik ve biçimsel olarak siyasi ve toplumsal bir değer taşıyor olsa da kendi oyunlarının amatör yazım niteliği taşıdığını ve sahnelenmelerini istemediklerini vurgulamak zorunda kalmışlardır. Nitekim Catherine Burroughs'un aktardığı üzere Gioia Angeletti, Closet Drama'ları "diğer türlerin birleşimi, gerçekten de geleneksel tiyatro formlarına meydan okuyan aykırı belgeler." olarak tanımlar.[31]

Karen Raber, "Dramatic Difference: Gender, Class and Genre in the Early Modern Closet Drama" adlı kitabında T. S. Eliot'ın düşünceleri üzerinden Closet Drama'nın drama tarihinden çıkarılmaya çalışılmasına şiddetle karşı çıkar. Bu çabanın sonucunda kadın yazarların bu tarihten yok olacağına vurgu yapar; ona göre tarih yazımı açından Closet Drama türünde eser üretmiş olan kadın yazarların bu

[30] Karen Raber, **Dramatic Difference: Gender, Class and Genre in the Early Modern Closet Drama**, 18.
[31] Catherine Burroughs, **Closet Drama: History, Theory and Form**, London, Routledge, 2018, introduction.

çalışmalarının dramatik bir tür olarak tanınmasının, kadın yazarların toplumsal konular hakkındaki söylemlerini görünür kılar ve böylelikle toplumsal cinsiyet tartışmalarına yeni bir boyut kazandırılmış olur.

> *"Closet Drama'nın burada temsil ettiğim şekliyle diyalog ve eklog gibi bir işlev gördüğünü iddia etmek istiyorum: Closet Drama'lar, olay örgüsünün ve tarzının onları yaptığı her şeye ek olarak, aynı zaman tiyatronun üstü kapalı yansımalarıdır - sınırları, bileşenleri, etkinleştiren ve etkisizleştiren nitelikleri- konuşmanın teatral temsillerine alternatif seçerler, yoğunlaştırırlar veya vurgularlar. O halde türün hakkını verebilmek için, dönemin popüler tiyatrosunun yanısıra Closet Drama'ları da okumalıyız."*[32]

Raber, eylemsiz ve teatral olmayan bu dramanın Shakespeare oyunları ile kıyaslanarak sert bir biçimde eleştirildiğine de değinir:

> *"T.S. Eliot tarafından "teatral olmayan dramanın tuhaf bir ucubesi" olarak adlandırılan yeni Seneca'cı oyunlara yapılan ilk eleştirel yargı özellikle serttir. Örneğin G.K: Hunter, Senecacı stilin koro, uzun monolog, uzun tümceler veya özlü ahlaki cümleler vb. gelenekleriyle ilgilenmez. F. L. Lucas, Thomas Kyd'in Garnier ve Cornélie'sinin çevirisine "yalnızca edebi bir merak" diyerek saldırır. Fukle Greville'in Closet Dramaları "asil başarısızlıklar" olarak adlandırıldı, Samuel Daniel hafif övgülerle lanetlendi ve yeni-Senecacı yazarlar toplu olarak "utangaç münzeviler" ve "titiz ruhlar" olarak ün kazandılar."*[33]

Closet Drama'nın drama tarihinden dışlanmasının bir diğer nedeni sınıf problemidir. Closet Drama yazarlarının neredeyse hepsi güçlü bir ekonomik sınıfa mensuptur. Elit kadın yazarların eleştirileri daha az sempatik ve ideolojik olarak daha zayıf bulunarak değersizleştirilmişlerdir. Ancak Closet Drama ortaya çıktığında entelektüel seçkinlerin arasında sanatsal ve eğlenceli bir etkinlik iken tiyatronun yasaklanması ya da kısıtlanması ile birlikte bu etkinliklerin içeriği zamanla siyasal ve toplumsal bir nitelik kazanmıştır.

Raber ayrıca Closet Drama'ların tiyatro karşıtı doğasını eleştirenlere karşı, bu oyunların teatral değerini araştırır. Ona göre, konvansiyona göre tam anlamıyla tiyatro işlevi görmeyen bir drama olduğu için Closet Drama, dramatik paradigmaları

---

[32] Karen Raber, **Dramatic Difference: Gender, Class and Genre in the Early Modern Closet Drama**, 28.

[33] Karen Raber, **Dramatic Difference: Gender, Class and Genre in the Early Modern Closet Drama**, London, Delaware Associated University Press, 2001, 17.

değiştiren bir özellik taşır. Raber'in iddiasına göre Closet Drama yazan erken dönem modern yazarlar, benimsedikleri alt tür ne olursa olsun drama yazdıklarına inanmaktalardı. Fakat bu dramalar için yapılan bir eleştiriyi de haklı bulur Karen Raber; Closet Drama'lar toplumdaki popüler ve yenilikçi sosyal akımlara, konu ve olaylara değinmek yerine didadik bir tarih yazmaya yönelmekle bu türün geleceğini tehlikeye atmışlardır.

Marta Straznicky de, "closet" terimi ile mahremiyeti vurgulayan bu türün çeşitli kısıtlama ve engeller nedeniyle sahne dışı bir etkinlik alanı oluşturduğunu, bu engellerin kalktığı durumda bu metinlerin kamusal alana ve performansa dönüşmesi gerektiğini, bu oyunların güçlü bir siyasi ve sosyal nitelikleri olduğunu vurgular. *"En önemlisi, "closet" ve "stage" arasındaki geçiş, gizli okuma ile siyasi katılım arasındaki geçiş, metin ile sahne performansı arasındaki geçiş, mahremiyetin çeşitli sosyal, siyasi ve ekonomik gündemlere uyum sağlama yeteneğini ortaya çıkarır."*[34]

Straznicky, Closet Drama'ların halka açık olarak sahnelenen klasik tiyatronun zayıf bir taklidi olmadığını, kendine has değerleri olan ve belirli durum ve amaçlar için üretilmiş, tarihe ve farklı formlara sahip bir tür olduğunu savunur ve ticari amaçlı tiyatroya iyi bir alternatif oluşturduğunu incelemeleriyle ortaya koyar. Ona göre Closet Drama, yazma, okuma ve performans alanıdır ve gizli oldukları için çoğu zaman klasik tiyatrolardan daha tehditkârdır. Straznicky, özellikle kadın yazarların oyunları üzerinde yaptığı incelemeyle yazarların oyunlarını yüksek sesle okunması için tasarladıklarını, bu yazarların ticari tiyatro faaliyetlerine karşı bir eleştiri niteliği geliştirdiklerini ortaya koyar.

> "Ticari sahneleme amacı taşımayan bir oyun, yine de baskı yoluyla özel oyun okuma etkinliği ile kamusal alana geçebilir; bir kadın yazar, Closet Drama türünü kullanarak politik tartışmalara dahil olabilir ve görüşlerini kontrolsüz bir halka açıklamadan elit bir alanda yayınlayabilir. Güncel siyasi konular özel bir evin sınırları içinde dramatik bir şekilde ele alınabilir. Şartlar gereği kadın yazarlar kınanmaktan kaçınarak oyununun sahnelenmemesi için ısrar edebilir."[35]

[34] Marta Straznicky, **Privacy, Playreading and Women's Closet Drama 1550-1700**, int.
[35] Marta Straznicky, **Privacy, Playreading and Women's Closet Drama 1550-1700**, USA, Cambridge University Press, 2004, int.

Straznicky'ye göre, sahne performansını gerekli görmemelerine rağmen Closet Drama yazarlarının pek azının -Fulke Graville hariç- antiteatral bir tutum sergilediğini ifade eder. Yalnızca okunmak için yazıldığı ifade edilen oyunların dahi sahnelenmesi metin ve yazarı için sakıncalı değildir. Ticari tiyatroya ilgi duymayan yazarlardan Mary Sydney'in bile bazı oyunlarında epilog bulunması, performansa karşı gelmediklerinin kanıtı sayılabilir.

Catherine Burroughs*, "Closet Drama: History, Theory and Form"* adlı kitabında Closet Drama'ların "performans" kavramını sorgulama yollarını nasıl teşvik ettiği, farklı varyasyonlarının nasıl olabileceği ve bu varyasyonların neleri mümkün kıldığını, bu türü tiyatro tarihi içine aldığımızda bu zengin literatürde nelerin değişebileceğini sorgular. Burroghs'un belirttiği üzere Closet Drama:

> *"...bir oyun metni gibi görünür – diyaloglar, monologlar, iç sesler ve sahne yönergelerinden oluşur- ancak düşünceye ve entelektüel çalışmaya uygun olan bir edebi, şiirsel veya koroya ait bir unsura da hakimdir. Bu türün varyasyonları bedensel hareketler yerine retorik performansı vurgular ve konuşmak merkezi eylemdir; monologlar ve iç sesler artar, diyalojik bölümler ortaya çıktığında sık sık ping pong maçı gibi hızlı tek satırlık alışverişlere benzer. Dahası içsellik önceliklidir. Closet Drama nadiren üçten fazla karakter arasında sahneler içerir, çünkü odak genellikle bir tartışma veya bir müzakere olduğundan, eylem genellikle bir fiziksel sorunun çözülmesi veya ahlaki bir duruşun savunulması üzerine kurulmuştur."*[36]

Burroghs, kimi yazarların yönetmenlerin dikkatini çekmek için yazdıklarını kabul etmekle birlikte yazarların farklı motivasyonlarını farklı kategorilere ayırır ve bu kategorilerin her birinin farklı bir işlevi olduğunu açıklar. Kasıtlı olarak bu türde yazılmış ve sahnelenme amacı olmayan metinlerin öğrenme, prova etme, yeniden düşünme ve yeniden okuma işlevi vardır. Başka bir bakış açısıyla bu oyunlar, hümanistik idealler ve sosyal ilişkiler konusunda akademik alanda eğitici bir amaçla (akademik drama) kullanılmış ve zengin öğretici bir içerik sunmuştur.

Hangi oyun metninin hangi kategoride bir Closet Drama sayılacağı karışıktır ancak yazarın niyeti sahneleme olsun ya da olmasın metnin taşıdığı kimi özellikler performans ve edebiyatı dramatik biçim dışında bir araya getirmeyi başarır. Percy

[36] Catherine Burroughs, **Closet Drama: History, Theory and Form**, London, Routledge, 2018, introduction.

Shelley'nin The Cenci'si, Oscar Wilde'ın The Salome'si başlangıçta yalnızca sansür nedeniyle sahnelenememiştir ancak bu haliyle tam anlamıyla bir Closet Drama sayılabilir.

Brander Matthews, "The Legimitacy of the Closet Drama" adlı makalesinde Yale'de İngiliz Edebiyatı Profesörü Beers'in düşünceleri üzerinden bu türün bir drama olarak sayılıp sayılamayacağını tartışır. Bu gizli okumaların edebi çevrelerce kabul gördüğünü ancak tiyatro çevresinde itirazla karşılandığını aktarır. Bu itiraz tiyatronun yalnızca dramatik bir biçimle gerçekleştirilebileceğine olan inançla ve tiyatroda "oynamanın" asıl amaç olması gerektiğine dair kesin hüküm ile ilgilidir ve Matthews, Beers'in düşüncelerine karşılık bu görüşürü savunur. Closet Drama'lar bir tiyatro binası, oyuncular ya da seyircilerden bağımsızdır, bütün bu öğeler düşünülmeksizin diyalog halinde yazılan bir edebi eserdirler. Bu oyunlar diyalog kullanımı nedeniyle bir oyun metninin dış biçimini almıştır. Dolayısıyla Closet Drama'ları sınıflandırırken yalnızca sahneleneme amacı olmaksızın yazılan eserlerin dikkate alınması gerektiği sonucu ortaya çıkar. Bu noktada böyle bir sınıflandırma yapmanın da çeşitli güçlükleri olduğu dikkate alınmalıdır. Örneğin, yazarın maksadının her zaman açık bir şekilde bilinememesi ya da eser sahnelenme amacı olmaksızın yazılsa dahi sahnelenmiş olabileceği gibi farklı durumlar ortaya çıkabilir. Matthews'e göre, Beers'ın Closet Drama'ları oynanma amacı olmaksızın yazdığını iddia ettiği Tennyson, Browning ya da Shelly gibi yazarların da asıl amacı tiyatro sahnesine kavuşmaktı. *"Bunlar tiyatronun başarısızlıkları veya tiyatronun reddettiği eserlerdir. Yazarları yalnızca kütüphanedeki tek okuyucuyu düşünmüyorlardı; seyir yerinde birikmiş seyirciyi de düşündüler. Hepsinin gerçek tiyatroya özlemi vardı. Hepsi sahne ışıkları önündeki sınavı canı gönülden istiyorlardı."*[37] Matthews'a göre Closet Drama kategorisinden sayılamayacak eserlerden bir diğeri ise Yunan trajedilerinin İngiliz taklitleridir. Bu bilinçli taklitler (Arnold'un "Empedocles on Etna" ve Swinburne'ün "Atalanta in Calydon" vb.) kaybolmuş bir türü yeniden canlandırmak ve hatırlatmak için oluşturulmuş şiir egezersizleridir ki bu kaybolmuş tür de lirik ve epik özellikler içerir, yani yalnızca dramatik değildir. Böylelikle

[37] Brander Matthews, The Legimitacy of the Closet Drama, **The North American Review**, Vol. 187, No. 627, 1908, 216.

kategori iyice zayıflar. George Eliot'ın "Spanish Gypsy" oyunu, Landor'un "Gebir"i Closet Drama sayılsa da yine de yazarlarına büyük bir ün getirecek başarıyı yakalamamışlardır. O halde Closet Drama'lar değerli bir tür değil midir, sorusu bu noktada gündeme gelir. Matthews, bütün bu tartışmanın bu türün kolay olmasından kaynaklandığını savunur. Ancak bu kolaylığın yanında Beer'e göre pek çok da avantajı vardır. Closet Drama yazarlarının amacı farklı olduğu için yöntemleri de farklıdır; seyirciye beğendirme kaygısı yoktur, oyuncuya rol biçme zorunluluğundan muaftır, gerçeğe birebir bağlı kalma zorunluluğu ve bu zorunluluğu sürdürme sınırlamasına ihtiyaç duymaz, aşırı süslü ya da fazlaca eylem içermesi de gerekmez. Yine de Matthews, pek çok Elizabeth dönemi Closet Drama yazarının anlattığı öykülerin melodramatik olması nedeniyle tiyatroseverler tarafından beğenildiğini, yazarların bu melodramatik eyleme lirik bir özellik katarak Closet Drama ürettiğini, Swinburne'un aslında Shakespeare'i izlediği için ilgi uyandırdığını açıkça belirtir. Matthews bugün ise Closet Drama'lara ihtiyaç duyulmadığını çünkü sahne üzerinde her şeyin dile getirilebildiğini savunur. Ona göre Closet Drama, T. S. Eliot'a benzer bir şekilde yalnızca önemli bir edebi gerçektir.[38]

Edebiyat eleştirmeni Jonas Barish ise Closet Drama üzerine yaptığı çalışmada bu tür altında incelenen oyunlara dair şu kategorileri oluşturur:

> *1. Sahnelenmeye, dramatik geleneğe karşı yazılmış oyunlar.*
> *2. Temel olarak okunmak için yazılmış oyunlar.*
> *3. Performans umuduyla yazılan oyunlar.*
> *4. Sahneleme anlayışıyla Closet Drama olarak yazılmış ve sonradan başarılı sahne performanslarına dönüşen oyunlar.* [39]

Türk edebiyatında benzer oyunlar "okunmak için yazılan oyunlar" olarak kategorize edilmiştir ve tanımlama okuma performansını değil yalnızca bu amaçla yazılan metinleri nitleler. Tanzimat döneminde Abdülhak Hamit Tarhan ve Namık Kemal başta olmak üzere pek çok yazarın didaktik eserleri bu kategori altında incelenmiştir. Ancak "Closet Drama" hem okunmak amacıyla yazılmış metinleri

[38] Bkz. Brander Matthews, The Legimitacy of the Closet Drama, **The North American Review**, Vol. 187, No. 627, 1908.
[39] Jonas Barish, "The Problem of the Closet Drama in Italian Reneissance", Italica, Vol.71 No.1, 1994, 18.

hem de bu metinlerle yapılan teatral faaliyetleri kapsar. Türkiye'de Closet Drama oyunlarının İngiltere'deki örneklere benzer şekilde gerçekleştirilen okuma performanslarından bahsetmek mümkün değildir.

1. 3. Okuma Tiyatrosunun Tanımı

Okuma tiyatrosunun sabit bir tanımını yapmak, onu klasik tiyatroya karşısında yeni bir yere konumlandırmak birtakım zorlukları beraberinde getirir. Konvansiyonel tiyatronun egemenliğinde okuma edimini teatral bir performans olarak belirlemek, çağdaş tiyatro düşüncelerinden başlayarak metin, peformans, teatrallik ve dramatik olan üzerine bir dizi değerlendirme yapmayı gerektirir. Bu değerlendirmede tiyatronun klasik dramatik yapıya karşı ilk önemli hamlesi olan Avangarde akım, okuma tiyatrosunun dinamiklerini anlama konusunda yardımcı olur.

Avangarde düşüncede söz ve anlam, belirleyici, koşullayıcı, burjuva ahlakını sürdüren olumsuz bir fenomendir. Avangarde sanatçılara göre tiyatroda klasik dramatik ve gerçekçi yapı, metni, metnin anlamını ve dili kutsal bir konuma yerleştirerek bu olumsuzluğu sürdürmüş, tiyatroyu edebiyata bağımlı bir sanat haline getirmiştir.

> *"Düşüncenin rasyonel yapısına verilen bu olumsuz değer, simgecileri iletişimin söylemsel yollarına karşı, -öncelikle duygusal ve bilinçaltı olan- dolayımsız bir dil bulmaya itti. Ve görünen karşıtlıkların arasında kurulan bu bağ avantgarde dram sanatının en temel özelliği haline geldi."*[40]

Avantgarde tiyatro için belirleyici olan bu kopma, tiyatroda temsil krizini beraberinde getirirken oyun metinlerinin konumu değişmez bir biçimde sarsmıştır. Sorunu merkeze alan tartışmacı yapı yerini sözsüzlüğe ve sessizliğe bırakır, ancak bu metnin tamamen ve doğrudan tiyatrodan lağvedilmesi demek değildir:

[40] Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro 1892-1992**, Ankara, Dost Kitabevi, 1993, 38.

"(...) bu reddiye, tarihsel avangardlardan post-yapısalcılığa tiyatroda logosun reddi olarak önümüzde duruyor. Fakat burada logosun reddi, tiyatrodan sözün değil "akılcı sözün" dışlanması olarak düşünülmeli. O halde ilkin, geçtiğimiz yüzyıl dönümünde logosun reddini dramatik metni terk etmek olarak düşünen girişimlerin izini doğru sürmek gerekiyor. (...) Artaud'yla başlayan kırılma, yani logosun metin ve söz odaklı ilk reddiyesi ise 1972'de performansı tiyatro-eksi-metin şeklinde tarif edecek Roland Barthes'a ve tiyatro/performans ayrışmasına kadar ileri gidecek bir yanlış değerlendirme üzerine temelleniyor. Çünkü Aristoteles, tiyatroyu tüm taklit araçlarını (yani hem mimesisi hem diegesisi) kullanan bir sanat olarak tanımlamakta haksız değildi; buradaki sıkıntı, Aristoteles sonrasındaki tiyatronun diegesisi logosa mahkûm etmesi oldu, yani akılcı söze."[41]

Tiyatroda yazarın ve edebiyat kuramının üstünlüğüne karşı bir çıkış olan ve tiyatroyu mantık dışı, tutarsız, diyalogsuz ve deneysel bir yapıya yönlendiren bu gelişmeler tiyatroyu önce dekor, ışık, hareket, gibi temel unsurlardan beslenen modern teatralliğe ve daha sonra ise disiplinler arası etkileşimin dolaysız ve kuralsız bir biçimde geçekleştiği, gerçeğin temsil edilmediği, anlamı ortaya çıkarmanın tersine çokanlamlı bir düzensizlik üreten Postmodern yaklaşıma varır. Bu yaklaşımda bakan özne ile bakılan nesnenin ayırt edilemediği, keyfiliğe dayalı bir edimin merkeze yerleştiği, felsefi düşüncelerin iç içe geçmesiyle oluşmuş soyut bir dramaturji anlayışı hâkimdir ve bu anlayış çok geçmeden performans teorisine varır.

"Edimsel sanat, tragedyanın çürümesine neden olan öykü, oyun kişisi, kurgu gibi apolloncu biçimselliklerden kurtularak, bir bakıma "çürüme" öncesi döneme göz kırpar. Performans sanatçısının bedeni, kişisellikten, bireylikten çıkarılarak ve rol yapan oyuncu kimliğini bütünüyle ortadan kaldırarak yeniden bir "üzerinden enerji akışlarının geçeceği" bir tünele/pasaja dönüşür. Sahnedeki sanatçının işi, bu akışı sağlamak ve izleyenlerle bağlantı kurmaktır. Anlama ve kavrayış edimsel sanatın izleyicisinden beklediği melekeler değildir hiçbir biçimde. Bu nedenle de izleyici zor bir "ödev"le karşı karşıyadır. Performansların kendilerini tekil oluşumlar olarak kurması, izleyicinin bir performanstan diğerine hiçbir izleme geleneği ya da en azından izleme kuralı- oluşturamadan her defasında sıfırdan başlayarak deneyimleyeceği bir oluş anına tanık olmasına neden olacaktır."[42]

[41]Melike Saba Akım, **Logostan Kurtulmak: 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı,** İstanbul, Habitus Yayınları, 2023, 16.
[42]Beliz Güçbilmez, "Performans Sanatı: Nietsche'nin Kehaneti", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** 21, 2006, 40.

Bu bakış açısıyla metin artık diğer teatral öğelerle eşitlenmiş, performansın etkili bir bileşeni haline gelmiş, kurucu değil ekleyici, tartışmacı bir nitelik kazanmış, oyuncunun bedeni ve hareketi ile tümden barışarak etkileşimin bir parçası haline gelmiştir. Okuma tiyatrosunun bugün geldiği nokta da bu Postmodern tavırla birebir uyuşmakta, kurallı ve bütünleyici etkinliğin yerine edimselliği ön plana çıkararak metni sürekli yenilenen iletişimsel bir maddeye dönüştürmüştür.

Çoğunlukla, tiyatro metinlerinin sahne olarak belirlenmiş alanda, daha önceden belirlenmiş kişiler/oyuncular tarafından bir izleyici kitlesine, minimal kostüm ve aksesuar eşliğinde, metne uygun vurgu ve tonlama ile okunması şeklinde gerçekleştirilen okuma tiyatroları, ilk bakıldığında teatral etkinlik ile ilişkisini doğrudan metinle kurar. Okuma tiyatrosunu yalnızca yoğun içerik ve sahne dinamiklerinden yoksun bir biçimde yazılmış metinlerin okunması şeklinde açıklamak eksik olacaktır. Okuma tiyatrosunun temellerini atan bu yönelimin varlığını yadsımadan, oyun okumalarının zaman içinde değişip yeni bir forma dönüştüğünü kabul etmek gerekir.

Dramatik metinlerin toplulukla birlikte okunması geleneği 1800'lerde başlamış olmakla birlikte 20. yüzyıl başına kadar bir sahneleme biçimi olarak ifade edilmez. 1945 ve sonrasında ise Amerika'da dikkat çeken bir performans halini alır ve profesyonel yapımlara dönüşür.

Okuma tiyatrosuna ait kayıtlı ilk gösteriler Amerika'ya aittir. Bu terim, okuma tiyatrosu'na yoğunlaşan bir grup olan The Open Book'un kurucusu Marvin Kaye'in belirttiğine göre ilk defa 1945'te New York'ta kendilerine Readers Theater Inc. adı veren ve Oedipus Rex'in gösterimini yapan bir grup tarafından kullanılmıştır. Bu grubun belirttiği amaç şöyledir; New York halkına nadiren üretilmiş büyük dramatik eserlerin performanslarına tanık olma fırsatı sunma.[43]

Daha sonra 1949'da, Amerika'da, kendilerini Birinci Drama Dörtlüsü diyen bir grubun üyesi olan Paul Gregory ve Charles Laughton, "Don Juan in Hell" adlı George Bernard Shaw'un metni ile dikkat çekici bir sahnelenmiş okuma performansı gerçekleştirmiştir. Wall Street Journal bunu "Set yok, dekor yok, sadece gece elbiseli

[43] Marvin Kaye, **From Page to Stage**, preface.

dört aktör, müzik standlarının arkasına yerleştirilmiş taburelerde oturmuş, Shaw'ın sözlerini yüksek sesle okuyor" şeklinde tanıtmış, New York Times'tan Brooks Atkinson ise performansı "güçlü ve dokunaklı bir olay, yalnızca bir performans değil, aynı zamanda entelektüel bir savaş" olarak nitelendirmiştir.[44] Aynı oyun daha sonra İkinci Drama Dörtlüsü tarafından da çalışılmıştır.

Özellikle 1960'lardan sonra Okuma tiyatrosu teknikleri, müzikallerde ve profesyonel yapımlarda da kullanılmaya başlanmış, okuma edimi sahne sanatlarında yaratıcı bir etkinlik olarak kabul görmüştür. Nitekim okuma tiyatrosu, fiziksel hareket ve sahne giriş çıkışlarının neredeyse hiç kullanılmaması dolayısıyla sahne tekniği açısından zayıf olan metinler için oldukça kullanışlıdır. G. L. Rattliff, performatif, okumaların ilk örneklerinin dramatik olmayan metinlerin sözlü yorumunu sunan sahnelenmiş okumalar olduğunu belirtir. Dolayısıyla sözü edilen biçim ortaya çıktığında odak tiyatro metinleri ya da dramatik öğeler değil teatrallik ve performatif yorumdur. Okuma tiyatrosu, *"kişilerin oyunculuktan ziyade metinleri yüksek sesle okuyarak anlatmasını içerir. Vurgu, izleyicilerin hikâyeyi anlamasına yardımcı olmak için etkili bir şekilde kullanılır. Sahne, dekor, kostüm, makyaj gibi geleneksel tiyatro özellikleri bu türde yoktur. Okuma tiyatrosu basit bir sahneleme kullanır."*[45]

Sahneye özgü elemanların minimal düzeyde kullanıldığı bu biçimin bir tiyatro türü olup olmadığı konusu tartışılan bir noktadır. Okuma tiyatrosunda tiyatroya özgü elemanların bir çoğunun kullanılmaya ihtiyaç görülmemesi nedeniyle daha pratik olduğu doğrudur ancak amaçları, işlevi, dramatik içeriği göz önüne alındığında bu öğelerin ihtiyaç doğrultusunda minimal kullanımları incelendiğinde tüm teatral okuma etkinliklerinin alternatif bir performans olduğu söylenebilir. Tiyatronun temel bileşenlerinin okuma tiyatrosunda tamamen göz ardı edildiğini söylemek doğru değildir. Okuma performanslarında dekor, tasarım, aksesuar gibi öğeler tamamlayıcı olarak kullanılmaktadır. Bu bileşenler metnin içinde bulunan

[44] Terry Teachout, **"A Tour of Hell"in Evening Dress"** Wall Street Dergisi, 2010, Erişim Tarihi: 16.10.2021 Erişim Adresi: https://www.wsj.com/articles/SB10001424052748704259304575043220294485734

[45] Bkz. Neill Dixon, **Readers Theater: A Secondary Approach**, Canada: Portage&Main Press, 2010, 3.

yaşantıyı soyutlama yoluyla aktarılmasına yardımcı olmakta, böylece metni de ön plana çıkarmaktadır. Bununla beraber sahnelenmeden, yalnızca oyun okuması şeklinde gerçekleştirilen performansların dahi bir "sunum" ve "oyun" niteliği taşıması nedeniyle bu çalışmaların da teatral bir etkinlik olduğunu belirtmekte fayda vardır. Çünkü sesli okuma başlı başına bir eylem ve aynı zamanda okunan metin ile okuyucu arasındaki etkileşim sonucu oluşan yeni bir yorumdur.

Gerald Lee Rattlif, *"Introduction to Readers Theater"* adlı kitabında ortaya çıktığı zaman diliminden bugüne okuma tiyatrosunun bir grup performansı olarak farklı şekillerde tanımlanmaya çalıştığını belirtir. *"Geleneksel okuma tiyatrosu şunları önerir; (1) edebi metinlerin icracılarının, yazar tarafından tanımlanan deneyime canlı bir yaşam ve anlam vermeleri gerekir, (2) izleyici, edebi metinlerde önerilen entelektüel veya duygusal içeriği paylaşmaya teşvik edilmelidir, (3) hem icracılar hem de seyirci, edebi metinleri deri kaplı uykularından uyandırmak için hayal güçlerini aktif olarak kullanmalıdır."*[46] Bu gerekler doğrultusunda okuma tiyatrosu, izleyicilere, sessiz okumanın sağlayamayacağı bir iç görü fırsatı sunar.

Bir başka tanım ise, okuma tiyatrosunun bir yeniden yaratım ve sanatsal, çağdaş bir biçim olduğu yönündeki görüşü destekler niteliktedir: *"yazarın metninde bulunan ve aktif görselleştirmeyi ve seyircinin entelektüel katılımını destekleyen, deneyime odaklı, edebiyatın her türünü sunan yaratıcı, akışkan bir sanat formu"*. Bu yaratıcı ve akışkan olan form, metnin estetik yapısını, içeriğini zenginleştirmekle beraber aynı zamanda metnin fiziksel imkânlarına ve aksiyon düzenine dair bir ön deneyim sağlar; hayal gücünü harekete geçirerek metnin dert edindiği konuyu geniş bir perspektifle tartışmaya açarak yeni bir haz ve düşünsellik sunar.

Kaye ise okuma tiyatrosunu tanımlarken şunları dile getirir: *"Okuma tiyatrosu Northwestern Üniversitesinde ve Güney Illinois Üniversitesi, Murray(KY) Eyalet Koleji ve Pennsylvania Eyalet Üniversitesi gibi çeşitli diğer Amerikan kolejlerinde tanımlanan ve geliştirilen, geleneksel teatral yöntem ve tekniklerden yararlanan alternatif bir performans stilidir."*[47] Burada pedagojik amaçlı okuma

[46] Gerald Lee Rattlif, **Introduction to Readers Theater: A Guide to Classroom Performance**, Colarado: Meriwether Publishing, 2000, 3.
[47] Marvin Kaye, **From Page to Stage**, xv.

performanslarından bahsedilse de profesyonel bir ekip tarafından seçilmiş, düzenlenmiş ve sahnelenmiş tüm okuma performansları yalnızca amaçları bakımından ayrılır. İşleyiş, hazırlık ve sunum aşamaları ne amaçlanırsa amaçlansın aynı ya da benzerdir.

Amaçlarını önemsemeksizin geniş açıdan bakıldığında ise, okuma tiyatrosunu kullanan gerek eğitim gerek performans grupları tarafından 'metinlerin dramatik bir biçimde görselleştirilmesi' şeklinde bir tanımla hareket edilmektedir.[48]

Ortaya çıktığı zamandan bugüne, performatif okumaların içerik ve örnekleri birbirinden farklılaşmış, çalışma alanı genişlemekle birlikte okumada kullanılan araçların önemi ve yöntemi oldukça değişmiştir. Özellikle Amerika Birleşik Devletleri'ndeki örnekler üzerinden tespitler yapan Ratliff'e göre farklar şu şekildedir:

GELENEKSEL OKUMA TİYATROSU	BUGÜNÜN PERFORMATİF OKUMA TİYATROSU
Edebi Metni Yeniden Oluşturur	Edebi Metni İçerir
Metne Odaklanır	Oyuncuya Odaklanır
Yazar Deneyimini Önerir	Karakter Deneyimini Sahneler
Anlatı Dünyasını Tasvir Eder	Seyirci Katılımcıdır
Eylemi İlişkilendirir	Sahne Hareketi Oyun Alanında Serbesttir.
Entelektüel Görselleştirme Yapar	Doğaçlama ya da Orijinal Metinler Kullanır
Seyirci Gözlemcidir	Resimsel Kompozisyon Vardır
Sahne Hareketi/Araçları Sınırlıdır	Şimdiki Zamanı Kullanır
Karakteri Sunar	Burada ve Şimdiyi Tasvir Eder
Analize Dayalıdır	Aksiyonu Dramatize Eder
Doğrusal Desenlidir	Teatral Görselleştirme Yapar
Soyut Edebi Görüntüler Kullanır	Eylem Yapar
Düşünme Alanıdır	
Kelimeler Söyler	

[48] Gerald Lee Ratliff, **Introduction to Readers Theater: A Guide to Classroom Performance**, ix.

Her iki yaklaşım için de okuma tiyatrosu metinle yakın ilişki içinde, geleneksel performans tekniklerinden yararlanan, eylem ve sözü bir araya getirerek anlatının anlam dünyasını çeşitlendiren bir özelliğe sahiptir. Metin ve onun performansı her şeyden önemlidir.

Okuma tiyatrosunda performe edilecek olan metnin, dramatik metin ya da bir oyun metni olması şartı yoktur. Sahne için tasarlanmamış şiir, senaryo, roman gibi edebi eserlerin yeni yorumlarla, kolaj halinde sunulmasına olanak tanır. Böylelikle edebi eser ya da sanat ifadelerini açıklayıcı ve tartışmacı bir yaklaşım izler. Sözün betimlemesine, görüntünün teatralliğine, oyuncu-seyirci etkileşimine yeni bir yaşam ve anlam verir.

Okuma tiyatrosu; metin, okuyucu ve dinleyicinin varlığı ile gerçekleştirilen bir hikâye anlatımından da ayrılır. İster oyun okuması ister sahnelenen okuma tiyatrosu olarak gerçekleştirilsin, bir tiyatro metninin profesyonellerce, 'performatif okuma' olarak sunulması ve bu okumanın yaratım süreci, kendine ait bir takım estetik özellikler taşır. Bu estetik, paylaşımdan da öte bir 'yeniden yaratım' sürecine aittir. İlk bakışta oldukça yalın ve basit görülen bu performans, çeşitli ancak bir o kadar net olarak belirlenen amaçları, sınırları, hedef kitlesi ve kullandığı estetik ve dramatik malzemeler bakımından oldukça emek isteyen ve koşullara göre sürekli kendini yenilemesi gereken karmaşık bir üretim sürecine sahiptir.

Sanatsal herhangi bir imge, ortada bir kurgu olmasına rağmen alımlayıcı tarafından somut ya da dışsal bir gerçeklikle ilişkilendirilir. Sanat illüzyon yarattığı anda dahi bir gerçeklikten beslenir. Okuma tiyatrosu performansında bu gerçeklik metindir. Metin, gerçek dünya için bir referans olarak konumlanır; fakat bu gerçek sabit değildir. Metnin biçimi, içeriği ne olursa olsun onu teatral kılan öğelerle sarılmıştır. Postmodern sanat kavrayışının bir yankısı olarak tiyatro kendi araçlarını sorguluyor hale gelmiştir ve bu sorgulama sonucu metnin işlev ve değeri yeniden yapılandırılmaya çalışılmaktadır. Klasik dramatik yapı ve anlam üreten sanat anlayışına karşı çıkışın bir veçhesi olarak okuma tiyatrosunda metin, performans için bir kaynak değil zenginleştirici bir öğedir. Okuma tiyatrosu yazarı, metni ve söylemi, bu üçünü birbirine kenetleyen bağlamdan koparır. Böylelikle her bir seyirci

performansı kendi görüş açısıyla alımlayabilme özgürlüğüne sahip olur; hiçbir önyargı ve şartlanma yaşamadan.

Okuma tiyatrosunda ilk olarak metin vardır; oyuncu kelimeye bir şey katar, seyirci ise oyuncunun jestlerine bir şey ekler. Böylece metin artık performansa dönüşür. Bu aşamada oyuncu için kritik olan yaratıcı yorumunu nereye nasıl katacağına doğru bir şekilde karar verebilmesidir ve bu kararın yönetmenin görüşleriyle paralel olmasıdır.

Martin Buber'e göre performans, izleyici ve karakterin bir araya gelmesini sağlayan düşsel bir tetikleyicidir. Yapıt ve izleyici arasında bir gerilim vardır. Bu gerilim çeşitli farklılıklardan kaynaklanır; izleyicilerin birbirlerinden bireysel farklılıkları, seyirci kitlesi ile karakter/aktör arasındaki farklılıklar gibi. Yapıt bu farklılıklarla bütünlüklü bir anlam dizgesi oluşturmak yerine parça parça ve parçaların bir araya getirdiği bütünün bir imgesini yaratmış olur.

Metin, performatif okumalarda evrensel ya da yerel bir gerçekliği gösterme niyetinde değildir. Metin, bölünüp parçalanabilen, söylemine karşı savaş açılabilen yahut sarkastik yoruma açık bir varlıktır. Söz ve söylem, metne aktarıldığı biçimiyle maddesel bir gerçekliği yansıtır, hepsi bu. Onun yitirilmeyen bir gücü ise şudur: Çizgisel sembollerle yaratıcı düş gücünün harekete geçirir. Metin, seyircinin ve oyuncunun potansiyelini ortaya çıkarır ve bu iki tarafı estetik bir birlikteliğe sürükler; tıpkı gerçeği yansılayan dekor, atmosfer yaratan ışık, oyuncunun performansını renklendiren aksesuarları gibi.

Okuma tiyatrosu bugün hem ödenekli hem özel tiyatroların merkezi ya da alternatif projelerinde yer alan, gün geçtikçe yaratıcı fikirlerle değişen ve gelişen bir formdur. Bu konudaki en önemli ihtiyaç bu formun işleyiş biçimini, ihtiyaçlarını ve motivasyonunu bilerek hareket etmek ve bu bilgilerden faydalanmaktır.

1. 4. Okuma Tiyatrosunun İşlevi, Amaçları ve Modelleri

Okuma tiyatrosu çok çeşitli amaçlarla ve temel olarak iki farklı biçimde gerçekleştirilmektedir. Bu amaçlar ve işlevler okuma tiyatrosunu tercih eden her ekip tarafından yeniden ele alınabilir, çeşitlendirilebilir.

Okuma tiyatrosunu bugün tercih edilir kılan pratik ve ekonomik oluşudur. İtalyan sahneye ihtiyaç yoktur, sahne tasarımı vazgeçilmez değildir. Pek çok mekânda kolayca gerçekleştirilir. Okuma tiyatrosu, ezber yapmakta zorlanan profesyonel olmayan gruplar ile de rahatça gerçekleştirilebilir. Aynı zamanda seyirciyi aktif bir konuma yerleştirerek karşılıklı bir iletişim, etkileşim sağlar. Okuma edimini merkeze aldığı için her türlü metinle çalışılabilir ve böylelikle geniş bir repertuvar sunar. Tek bir oyuncu birden fazla karakteri okuyabildiğinden, performans az sayıda kişi tarafından gerçekleştirilebilir. Tüm bu nedenlerle bugün sık tercih edilen ve esnek yapısıyla yaratıcılığa fırsat tanıyan bir form olarak kabul görmektedir.

Bugün okuma tiyatrosu uygulamaları iki modeli takip eder. Bu modellerden ilki Fransızca'da *"mizan-lectur"* olarak tabir edilen oyun okumalarıdır (play readings). Burada oyuncuların role bürünüp bütün oyunu yanılsamacı bir anlayışla oynamaları söz konusu değildir.

Okuma tiyatrosu metni yaratıcı bir biçimde kullanmayı önerir. Bu nedenle her performansın metin ile kurduğu ilişki farklıdır, fakat onu kendi maddeselliği ile sunmak için belirli prensipler belirlenmiştir. Öncelikle metin, okuma ediminin gerçekleşmesini sağlayacak şekilde performans alanında konumlanır. Tüm performans boyunca metin görünür bir yerde tutulur. Metin oyuncuların ellerinde ya da kürsü/müzik standında durabilir. Eğer oyuncular ellerini ya da bedenlerini kullanmak zorunda değillerse sandalye veya tabure kullanımı tercih edilebilir. Eğer metin parçalı okunuyorsa, bölümler arası geçiş seyirciye sözel olarak sunulabilir. Eğer metin dramatik bir metinse sadece diyaloglar değil, parantez içleri (diyalog dışı yönergeler) veya zaman/mekân/karakter hakkındaki açıklamalar da okunabilir. Oyuncular performansında asal eylem okuma edimidir. Oyuncu metni okuma edimi ile ve reji yorumu çerçevesinde yorumlar. Metinde eylem niteliği taşıyan

yönlendirmeler dahi okunarak aktarılır. Bu parantez içi (didaskalya-sahne yönergeleri) okumaları, okuma tiyatrosunda sıkça tercih edilen bir yöntemdir çünkü karşılıklı diyaloglarla örülmüş olan sahne metninin yalnızca okunarak algılanması zaman zaman güçleşebilir. Parantez içi okumalarının metnin daha kolay anlaşılmasını sağlar ve düş gücünü uyandırır. Bu, aynı zamanda bu metnin performatif niteliğini, somut maddesel bütünlüğünü ortaya koyan bir niteliktir; seyirci ve oyuncu 'oyun' oynandığı bilincini paylaşır. Metni, yazarın metni olarak kabul eder ve onu dışarıdan bir göz olarak alımlamaya çalışır. Bu anlamda okuma tiyatrosu uygulamalarının çoğu Postdramatik öğeler barındırır.

Fransızca *''mizan-espas''* olarak tabir edilen sahnelenen okuma tiyatrosunda ise (İng; stage reading) ise artan bir fiziksellikten söz etmek mümkündür. Sahnelenmiş okuma, oyuncunun yalnızca sesi ve mimiklerini değil bütün bedenini harekete geçirdiği, metnin çeşitli mizansenlerle desteklendiği, gerektiğinde oyuncular arasında sürekliliği olan fiziksel iletişimin kurulduğu bir yöntemdir. Bunlara karşın sahneleme teknikleri metnin önüne geçmez. Tüm sahne elemanlarının metnin sözünü ifade etmek üzere yine minimal düzeyde organize edildiği bir okuma çeşididir. Oyun okumasına göre daha teatral bir sunum ve çok boyutlu bir yorum sağlar. Daha uzun bir dramaturji ve reji çalışması gereklidir.

Sahnelenen Okumaları diğer okumalardan ayıran önemli etmen rejidir. Yönetmen, metin üzerinde çalışmakta son derece özgürdür. Geleneksel oyun okuma modelinde oyuncular, metnin gerektirdiği sıralama ile ağırlıkla sabit pozisyona sahiptirler, çok fazla sahne giriş çıkışı kullanılmaz. Gelişmiş, sahnelenmiş okuma modelinde ise oyuncuların birkaçı ya da tamamı hareket alanına sahip olabilir; anlatıcılar ya da yönergeyi okuyanlar sabit, oyuncular hareketli ya da bunun tersi olabilir.[49] Okumayı merkeze alacak şekilde aksiyon planı kurgulanabilir. Bununla birlikte oyuncu metni okumasını zorlaştıracak mizansen kullanmaktan kaçınır. Simgesel ve soyut bir teatral anlatım arayışına girişir. Böyle bir anlatım mekân kullanımında alternatif düşünceleri beraberinde getirecektir. Mekâna özgü performanslar geliştirilebilir. Nitekim uzun, okunması zor ya da parçalı bir yapıya

[49] Ion Drew&Roar R. Pedersen, **Readers Theatre: A different approach to English for struggling readers**, Acta Didactica Norge, Vol.4 Nr. 1, 2010, 3-4.

sahip metinlerin okunmasında sahneleme etmenlerinin kullanımı, seyircinin sıkılmasını engelleyerek, dikkatini ve düş gücünü uyandıracağı için oyun okumalarına göre daha başarılı olabilir. Gerekli görüldüğünde metinde dramaturji çalışmasıyla değişiklikler yapılabilir, metne tamamen yeni bir yorum ya da bir tavır geliştirilebilir.

Okuma tiyatrosunda farklı amaçlar için farklı türlerde metinler performe edilebilir. Mit ve romanlardan alıntılar, kısa öyküler, halk öyküleri, biyografiler, şiirler, tarihi belgeler gibi pek çok metin türü okuma tiyatrosu formuna uygun hale getirilebilir. Yine de performansın akıcılığı sekteye uğratacak akıcı olmayan metinler konusunda seçici olmak önerilir. Bu metinlerin seçiminde dramatik öğeler; dil, eylem, karakter, olay gibi temel bileşenler üzerinde çalışmak, oyuncu-metin ilişkisini açığa kavuşturarak performatif yaklaşım belirlenmelidir. Rattliff, romanlardansa kısa öykü ve şiirlerin Okuma tiyatrosuna daha uygun olduğunu düşünmektedir. Çünkü romanlar, uzunluk ve karakter sayısı konusunda özel sorunlar çıkarabilir.[50]

Metni okuma edimi halinde performe etmenin tek bir yolu olmadığından, metin ve diğer elemanlar arasındaki ilişkiyi yönetmen yaratıcı fikirlerle kurmalı, metin ile sahne arasında diyalektik bir ilişki kurmalıdır. Böylelikle okuma tiyatrosu, metindeki sözcükleri sese, eyleme ve görüntüye dönüştürmenin deneysel ve yaratıcı bir yolu olarak görülebilir.

Okuma tiyatrosu ilk denemelerinden bugüne hem teorikte hem de uygulamada kendi sınırlarını oldukça genişletmiştir. İlk okumalarda beyaz gömlek, koyu renk pantolon giyen okuyucuların taburelere oturarak metni seslendirmelerine şahit olunurdu. Koro ve ahenkle söylenen bölümler haricinde başka bir uyarıcı yoktu. Günümüzde ise izleyiciler için çatışma, etkileşim ve görsel çekiciliğin olması gerektiği kabul edilmiştir. [51] Hatta artık okuma performanslarına müzik, projeksiyon ve ses efektleri dahil olmaktadır. Bu araçlarla performansın belirgin teması hakkında

[50] Bkz. Gerald Lee Ratliff, **The Performance Role of Reader's Theater In a Literature Classroom,** 3.
[51] Bkz. Marvin Kaye, **From Page to Stage**, ix.

ek işitsel ve görsel yorumlar sağlanır.[52] Performanslar bu yolla izleyiciyi duyularını ve hayal gücünü kullanarak katılımcı seyirci olmaya teşvik etmektedir.

Okuma tiyatrosunun gösterim mekânı pratik bir sunum için ekonomik ve yaratıcıdır. Performans oda ya da sınıf gibi mekanlarda rahatlıkla gerçekleştirilebilir. Oyuncular ile yakın ve aynı seviyede konumlanmış olan seyirci rahatlıkla performansa katılabilir, katkı sunabilir bir pozisyona sahiptir. Oyun alanı yarım daire, tam daire veya dörtte üç olarak belirlenebilir, yükselti tercih edilebilir.

Okuma tiyatrosunda isteğe bağlı olarak dekor kullanılsa da detaylı ve kapsamlı bir yerleştirme, metindeki ya da metnin yorumundaki ortamı gerçeğe benzer bir şekilde kopyalama zorunluluğu yoktur. Okuma tiyatrosu, bu alandaki araştırmaların çoğunda belirgin oyunculuk, kostüm ve dekorun kullanılmadığı bir performans olarak tanımlansa da aslında tamamlayıcı aksesuar, ışık ve müzik, sahne tasarımı, kostüm ve dekor, okuma performansının başarısını doğrudan etkileyen etmenler olarak görülmektedir ve minimal düzeyde kullanılmalıdırlar. Mekândaki minimal düzenleme performatif okumayı karakterize eder. Mekân, seyircinin hayal gücünü tetikleyecek şekilde ve üretilen yoruma/yorumlara destekleyici olarak aktif bir şekilde kullanılmalıdır. Yanılsama kaygısı güdülmediğinden oyun alanı, oyuncunun dekor ve aksesuar ile olan ilişkisi esnek ve kuralsızdır.

Okuma tiyatrosunda, performansa başlamadan önce metnin yazarının, tiyatronun ve performansın amacını ve içeriğini belirten kısa bir açıklama, sunucu kullanılarak ekibi ve oyunu tanıtan bir ön sunum da gerçekleştirilebilir. Böyle bir başlangıç zorunlu olmasa da klasik bir tiyatro oyunu beklentisini kıracağı ve seyircinin zihinsel katılımını sağlayacağı için önemli bir adımdır. Sunumu gerçekleştiren kişi kimi zaman anlatıcı olarak performansa da dâhil edilebilir. Anlatıcının kullanılması, seyircinin karşılıklı etkileşim için rahatlamasına ve dikkati toplamaya yardımcı olabilir. Ayrıca anlatıcı figürü sahne değişikliklerini belirtmek ya da karakterin iç dünyalarını ortaya çıkarmak için kullanılabileceği gibi yazarın bakış açısını açığa çıkarmak üzere de görev alabilir.[53]

[52] Gerald Lee Ratliff, **Introduction to Readers Theater A Guide to Classroom Performance**,
[53] Gerald Lee Ratliff, **The Performance Role of Reader's Theater In a Literature Classroom,** 3.

Okuma tiyatrosu okuma, konuşma, dinleme ve düşünmeyi bir araya getiren bütünleyici bir yöntemdir. Bu yöntemde geleneksel tiyatro anlayışlarından farklı olarak bütünlüğü ve devamlılığını sağlayan seyircidir. Ve oyuncu, bu bütünlüğün parçalarından yalnızca biridir.

Okuma tiyatrosunu ya da performatif okuma edimini yaratıcı bir sanat eseri kılan şey edebiyatın yeniden yaratımıdır. Dolayısıyla hareket; performansla ortaya konan bu yeniden yaratımın önemli bir öğesidir. Hareket olmazsa performatif okuma, yalnızca sözlü bir yorumdan ibaret kalır. Bu hareket herhangi bir oyunculuk tekniğinin uygulanması ya da role özgü bir dış aksiyon değildir. Hareket eşsiz bir biçim ve oyuncunun bedeni, okuma edimini o anlık zamana özgü olmasını sağlar, somutlaştırır.

Okuma tiyatrosunda mizansen ve sahnelemeye ait düzenlemeler özenli bir hazırlık gerektirir. Doğaçlama hareketlere de müsait bir sahneleme anlayışı kuran okuma tiyatrosunda hareketin doğru zaman ve doğru ölçüde kullanımı, çok yönlü bir anlatım yaratmak adına önem teşkil eder. Her performans tiyatro bileşenlerini birbirlerinden bağımsız kullanma özgürlüğüne sahiptir. Bütünlüklü bir metin arayışı olmadığı için hareket, diğer öğelerden herhangi biri ya da birkaçı ile ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte metnin diyalog dışı yönergeleri de hareket kaynağı olarak belirlenebilir. *"Hareket aynı zamanda değişen karakter ilişkilerini önermek veya edebi bir metnin olay örgüsünü dışa vurmak için paha biçilmez bir araçtır."*[54] Hareket ile metnin çağırdığı anlam evreni genişler ve seyirci ile olan etkileşimi tetikleyici bir görev üstlenir. Bu performanslarda hareket, metindeki bir boşluğu ya da eksiği kapatır nitelikte kullanılmaz. Reji her zaman seyircinin düş gücü için açıklık bırakmalıdır. Eğer birden fazla anlatı düzeyi olan bir okuma ise hareketin ait olduğu anlatı düzeyinin, o hareketi diğer anlatı düzeylerinden ayıracak şekilde belirgin olması gerekir. Öte yandan oyuncu, kendi varlığını performansta açık edebiliyorsa, eylemlerini karakter mi yoksa karakteri canlandıran oyuncu olarak mı gerçekleştiriyor, net bir şekilde göstermelidir. Eylem, kurgusal gerçek ile sahne gerçeği arasında bir karmaşa yaratmamalı hatta olası bir kargaşayı çözebilecek şekilde düzenlenmelidir. Bunu yapabilmek için ise metne en doğru yaklaşımı seçmek

[54] Gerald Lee Ratliff, **The Performance Role of Reader's Theater In a Literature Classroom**, 2.

ve onunla doğru bir bağlantı kurmak gerekir. İçerik ve biçim, oyunculuk üslubu ve reji tekniği uyumlu bir bütün olmalıdır.

Gerald L. Ratliff, okuma tiyatrosunun çoğunlukla edebiyatın sözlü bir yorumu olarak görüldüğüne değinir. Bu yaklaşımların yanında oyun okumalarının rol yapma ya da karakter oluşturma gibi fiziksel vurguları olduğunu ve oyunculuk teorileriyle eşgüdümlü çalışmasını öneren, aynı zamanda bu gösterimleri edebiyatın performatif yorumu olarak kabul eden çağdaş bakış açılarının da olduğunu vurgular. Okuma tiyatrosuna dair geleneksel yaklaşımlara göre sahne estetiği yalnızca duygusal ve entelektüel içeriği teşvik etme amacıyla kullanılırken bugün böyle bir yaklaşım metinlerin canlı figürlere dönüşmesinden başka bir işe yaramayacaktır.[55] Oysa performansın itkilerinden bir tanesi performansın ya da performe edilen metnin soyut dünyası ile seyircinin kişisel dünyasının şimdi ve burada bir araya gelmesini karşılaşmasını sağlamaktır.

Okuma tiyatrosunda oyuncu, gerçeğin peşine düşmek zorunda değildir ancak performansını ön plana çıkarmak ve özgün bir yorum katabilmek adına kişisel gözlemi kullanır.

Martin Buber'e göre okuma tiyatrosunda oyuncu ve karakter arasında bir kutupluluk vardır. *"Oyuncu ve karakter tamamen farklıdır. Baskın-itaatkâr bir ilişkide değil, diyalog içeren bir ilişkide karşı karşıya gelirler. Bu ilişkiyi anlamanın anahtarı, 'dâhil etme' terimidir. Dâhil etme, diğerinin bakış açısına katılım anlamına gelir."*[56] Ona göre oyuncu karakteri taklit etmez. Bir ceket giyer gibi ona bürünmez. Oyuncu her defasında özgürce, maske takmadan, eylemin imgesi olarak karakter ya da kahramanın karşısında durarak onun bir önerisini sunar. Oyuncu ve karakter iki farklılıktır. Ancak birbirlerinin üzerine ve karşısına yerleştirildiklerinde yeni bir varlık, içsel bir gerilim diyaloğu yaşayan iletişimsel bir varlık oluştururlar.

Okuma tiyatrosunda oyuncular arasındaki ilişkide de benzer bir gerilim vardır. Bu günlük yaşamda insanlar arasındaki gerilime benzer. İletişimde anlama ve

[55] Bkz. Gerald Lee Ratliff, **Introduction to Readers Theater: A Guide to Classroom Performance,** 1-11.
[56] Sam Edelman, **Martin Buber's Essays on Theatre: A Philosophical Look at Theatre of the Mind,** Eric: ED130364, 1976, 6.

yanlış anlama iç içedir. Fakat oyuncular bu gerilimi farklılıkları vurgulayarak daha artırabilir.[57]

Yönetmen, özellikle Sahnelenen okuma tiyatrosunda (staged reading) metin kadar büyük öneme sahiptir. Metni ya da metinleri, amacı doğrultusunda düzenler ve oyuncunun metin ile olan ilişkisini, mizansen ve diğer sahne elamanlarını yaratıcı bir biçimde bir araya getirir. *"Okuma tiyatrosu, auteur-yönetmenin yeri değildir."*[58] Çünkü yönetmen, metinde somutlaşmış olan deneyimi aydınlatıcı bir işlev görmelidir ve onu farklı açılardan inceleyebilmeye olanak tanımalıdır. Aksi halde seyirci için, tek başına gerçekleştirebileceği okuma eylemi yerine, evinden ve okuma köşesinden uzaklaşıp bir sahneleme mekanına gitmek ve metni daha önce hiç tanımadığı kimselerden dinlemek anlamsız olabilir.

Okuma tiyatrosunda oyuncu sayısı, metin ile eşdeğer olmak zorunda değildir. Rol dağılımı ekibin ve performansın amacına göre esnek bir şekilde gerçekleştirilebilir. Eğer bir oyun metni okunuyorsa metindeki karakterler oyuncular arasında bölünür; her oyuncu bir karakterin bölümünü okur. Buna ek olarak bir okuyucu sadece sahne yönergelerini okumak üzere de tayin edilebilir. Metin farklı bir türde ise rastgele bir dağılım yapılabilir ya da metnin anlatı düzeyleri belirlenip buna göre oyunculara paylaştırılır.

Okuma tiyatrosunun tüm uygulamalarında önemli olan, metnin içeriğinin etkili bir yorum ile doğru bir dışavurumunu gerçekleştirmektir. Oyuncu ise buna ek olarak karakterin konumunu ve ruhsal durumunu açığa çıkarmalı, bu durum ve konumu seyirciye oyun boyunca dengeli ve bütünlüklü bir biçimde sunabilmelidir. Bu denge, amacın dışına çıkan hareketlerden ve gelişigüzel kullanılan efektlerden sakınmayı gerektirir. Okuma tiyatrosunda ses ve görsel efektler sıkça kullanılıyor olsa da aşırıya kaçtığında elde edilmek istenen etkinin kaybolmasına neden olur. Sahne üzerindeki her bir eleman metnin her bir seyircide yoğun bir karşılık bulmasını sağlamak üzere tasarlanmalıdır.

---

[57] Bkz. Sam Edelman, **Martin Buber's Essays on Theatre: A Philosophical Look at Theatre of the Mind,** 8.
[58] Marvin Kaye, **From Page to Stage**, xvi.

Tüm teatral olanakları kullanan bir prodüksiyon oyunu elbette kapsamlı, keyif verici, yararlı, başarılı ve övgüye değer olacaktır. Ancak bu olanaklar her zaman elde edilemeyebilir. Tiyatro doğası gereği pek çok çalışma alanından beslenir ve maliyetli, meşakkatli bir hazırlık süreci gerektiren bir sanat olarak her dönemde türlü engellere takılır. Olanakların kısıtlı oluşu hiçbir çağda sanatı engelleyememiştir. Öyleyse estetik ve yaratıcı ifadeyi ortaya çıkarmak için bilinen teknikler dönüşüme uğratılır ve yokluk durumu yeni bir estetik ifade yaratır. Okuma tiyatrosu da hem tiyatro insanları için hem de seyirciler için farklı, yeni, şaşırtıcı ve keyifli bir performans olarak ilgi toplarken bir yandan da günümüzün estetik ölçütlerini yeniden şekillendiren, üreten bir nitelik taşımaktadır. Özellikle 2019'un son ayında ortaya çıkan ve tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 pandemisi koşullarında, popüler hale gelen teatral bir etkinlik haline gelmiştir ve dijital ortamı performatif bir mekâna dönüştürmede çoğunlukla başarılı olmuştur. Bu form etkisini, okuma edimi ve onun performatif niteliğini kullanarak, mekân ve zamana ilişkin tüm kısıtları kaldırıp sahnenin hiyerarşisini kırarak ve çok anlamlı bir evrene, zengin bir tartışma zeminine fırsat yaratarak sürdürmektedir.

Performatif okuma ediminin temel hedefi güncel meselelere ait fikirleri, her tiyatronun kendi politikasın bağlı olarak, küçük seyirci gruplarıyla etkileşime dayalı ve samimi bir ortamda paylaşmaktır. Okuma tiyatrosunun çeşitli uygulamaları karşılaştırıldığında; gündelik yaşama ışık tutma, hem yerel hem de küresel ölçekte güncel sorunları ele alma, toplumsal bir farkındalık yaratma amacında birleşmektedir. Bu amaçla, uygulayıcılar okuma tiyatrosunu daha küçük seyirci gruplarıyla, estetiğin ortaklık kurulan düşünce için bir araç olarak kullanıldığı, yaratıcılığın ve imgelemin ön plana çıkmasına yardımcı olacak şekilde, tiyatronun ise bir buluşma yeri olarak işlev gördüğü bir düzenleme içinde sunarlar. Okuma tiyatrosu, bir probleme çözüm üretmek amacıyla gerçekleştirilen bir oturum değildir ancak katılımcı ve uygulayıcılar ele alınan meseleyi tartışma, yorumlama ve geliştirme olanağına sahiptir. Bu nedenle diğer tiyatro türlerine göre canlı ve süreğen bir yapıdadır. Bununla birlikte her uygulama kendine özel bir amaç için gerçekleştirilebilir ki bugüne kadar esnek yapısı nedeniyle birbirinden çok farklı amaçlar doğrultusunda kullanılmıştır.

Bu amaçların başında sahneye uygun olmayan ve belki de yıllar önce yazılmış fakat seyirci ile buluşamamış ya da az sayıda sahnelenmiş edebi değeri yüksek metinlerin yeniden ele alınması gelir. Günümüzde de uzun ya da akıcı olmayan, dili ağır tiyatro metinlerinin paylaşımı konusunda, alternatif bir çözüm yoluna dönüşmüştür, tıpkı İngiliz Rönesans döneminde "Closet Drama" oyunlarının halka kapalı bir şekilde okunmasına benzer şekilde. Performatif okuma edimi sayesinde bu metinler farklı duyuları ve hayal gücünü tetikleyerek alımlayıcı ile buluştuğunda etki uyandıran, açık bir yapıta dönüşür.

Okuma tiyatrosunun bir diğer hedefi yeni yazarların yeni metinlerinin sanatseverlere tanıtılması gelir. Oyun yazarı adaylarının ilk girişimleri, sahnelenmek için nadiren tercih edilir. Bu durum yazarın kendi yolculuğu ve hünerleri ile ilgili geri bildirim almasını zorlaştırır. Okuma tiyatrosu, yeni yazarların yeni metinlerini seyirci ile buluşturarak yazarların metinlerinin etkisi ve gücü hakkında fikir sahibi olmasını, seyircinin ihtiyaçlarını ve bakış açısını daha doğru saptayabilmesini sağlar. Öte yandan oyuncu ve tiyatro ekibi için sanat birikimlerini zenginleştiren bir pratik olur. Amerikalı oyun yazarı Sam Graber de okuma tiyatrosunun ikincil hedefinin ele alının metnin potansiyelini belirlemek ve nasıl geliştirilebileceğine dair fikir edinmek olduğunu belirtmektedir. Oyun metninin oyuncularla ve seyircilerle buluşmasıyla, yazarın göremediği hataları görmesi, daha iyi olması için neler eklemesi gerektiğinin farkına varması mümkündür ve bu yolla metnin asal konusu ve/veya iletisi seyirciyle birlikte gerçekleşen bir tartışmaya açılarak yazara bir yön gösterebilir. Oyuncuya ve yönetmene de yeni fikir ve deneyim kazandırır.

Okuma tiyatrosu, yabancı oyun yazarlarının ya da basılmamış çağdaş yabancı metinlerin tanıtılması için de tercih edilebilir. Güncel sorunları evrensel boyutta tartışabilmek adına ve tiyatronun vizyonunu genişletmek amacıyla henüz yerel dile çevrilmemiş olan ya da daha önce yerel tiyatrolarda sahnelenmemiş olan oyunlar bu tür sayesinde kolaylıkla sahnede yerini alabilir.

Öte yandan Okuma tiyatrosu, metinleri uyarlamak ya da uyarlama metinleri kaynak metinle harmanlayarak sahneleme konusunda oldukça kullanışlıdır. Yaratıcı bir içeriği olduğu düşünülen fakat edebi yanıyla ya da biçimiyle sahnelemek için

yeterli gelmeyen bir metinde değişiklikler yaparak prodüksiyon hazırlamak riskli ve meşakkatlidir. Performatif bir okuma için ise metinde ufak değişiklikler yapmak yeterlidir. Metinden söylem düzeyinde faydalanılacağı için tutarlılık ve estetik uyum konusunda daha esnek bir alan yaratır. Ek olarak seyirci tarafından bilinen bir metni okuyarak yorumlamak deneyimsel ve katılımcı bir sürecin anahtarı olabilir.

Okuma tiyatrosu sıklıkla bir eğitim metodu olarak da kullanılmaktadır. Kent State Üniversitesi okuma eğitimi profesörü Dr. Tim Rasinski, okullarda gerçekleştirebilecek okuma tiyatrosunu, okuma akıcılığını iyileştirme aracı olarak kullanılabileceğini söylemekte ve sahne metinlerinin bir haftada hazırlanacak şekilde gruplar halinde çalışılarak okunmasını önermektedir.[59] Okuma tiyatrosu, özellikle okuma ve anlama becerilerinin geliştirilmesi için son yıllarda etkili ve eğlenceli bir yol olarak sunulmakta ve bu konuda araştırmalar yapılmaktadır. Laura Ashley Black, öğrencilere ezberlemeleri için değil yalnızca performe etmek üzere bir metin verildiğinde okuma akıcılığının her seferinde arttığını gözlemlemiş, ayrıca motivasyon ve güven konularında da gelişme kaydedildiğini aktarmıştır.[60] Performans hazırlığı esnasında ve performans sırasında metinlerin tekrar tekrar okunması kelimelerin doğru telaffuzu, okuma hızı ve akıcılığı konusunda ayırt edici gelişim sağlamaktadır. Okuma etkinlikleri yabancı dil eğitimi için de kullanılmaktadır. Bu etkinlikler kelime haznesini genişleten ve söz dizimi kurallarını benimseten bir niteliğe sahiptir. Ayrıca eğitim kurumlarında gerçekleştirilen Okuma tiyatrosu uygulamaları, öğrenci grubunun okuma üzerine motive olmasını ve birlikte hareket etme konusundaki başarılarını olumlu yönde etkiler. Eğitimciler, bu çalışmalarda dil öğreniminin tüm yönlerini birbiriyle ilişkilendirdiklerini belirtmektedirler. Öte yandan okuma tiyatrosu, tüm sınıfı yaratıcılık, kendini ifade etme konusunda teşvik eder.[61] Okumayı gerçekleştirenler dışında diğer tüm çocuklar da çalışmaya aktif seyirci olarak katılma şansı yakalar. Sınıflar artık, edebiyatı yorumlamanın ve sahnelemenin yaratıcı yollarını denemek için heyecan verici bir

[59] (Çevrimiçi) https://timrasinski.com/ 31.10.2021
[60] Laura Ashley Black, **The Effects of Readers' Theater on Reading Compherension and Fluency of Fifth-Grade Students**, Walden University Scholar Works, Doktoral Study, 2016, 24.
[61] Bkz. Ed. Arlene F. Gallagher, **Acting Together**, Colarado: Social Science Education Consorsium Inc., 1991, 9.

performans laboratuvarı haline gelir.[62] Edebi metinler, çocukların hayal gücü ile kişisel dünyalarını harmanlama konusunda önemli bir konuma yerleşir. Öğrenciler akranlarıyla iş birliği yaparken kendilerini yalnız hissetmezler ve metnin tümünü okumak zorunda kalmaz, mola verme fırsatına sahip olurlar; böylelikle birbirlerine yardımcı olurlar. Diğer yandan okuma tiyatrosu eğitim modeli olarak öğrencilere emeklerinin karşılığını alma ve projeyi tamamlama memnuniyeti yaratır.[63]

Pedagojik amaçla gerçekleştirilen okuma etkinliklerine paralel olarak okuma tiyatrosu formuna özel oyun yazma alıştırmaları da gerçekleştirilmektedir. Doğaçlama ve drama ile destekli yazı atölyeleri sonrasında bu atölyelerde yazılan metinler öğrenciler tarafından okuma tiyatrosu olarak sunulmaktadır. Bu sunumlar çoğunlukla metnin yüksek sesle okuma edimi ile dramatizasyonun bir birleşiminden oluşur.

Her ne amaçla kullanılırsa kullanılsın oyun metinleri sessizce ve bireysel okunmak yerine duyulmak, hissedilmek, paylaşılmak, konuşulmak için yazılır. Birçok tiyatro ve edebiyat meraklısı, bu sanata özgü bilgisini yeni oyunlar satın alıp okuyarak geliştirir çünkü tiyatrolar her sezon belirli sayıda oyun çıkarabilir ve belirli sayıda izleyiciye ulaşabilir. Bu nedenle aslında yazılmış milyonlarca metin yıllar boyu raflarda kalakalır, tiyatro severler ise ancak şehirlerindeki tiyatroların sanat politikalar doğrultusunda oyun izleyebilirler. Kişisel okuma ile ise tiyatronun gizemli, dipsiz bucaksız evreninin yalnızca bir köşesini tanır. Bu açıdan, okuma tiyatrosunun en büyük işlevi, kısa sürede ve pratik bir şekilde, üstelik bilinçli yapıldığında, estetik doyuma ulaştırabilecek performansların ortaya çıkmasına elverişli bir çalışma yöntemi sunmasıdır. Bu sayede pek çok heyecan verici oyun hem sanatçılarla hem sanat severlerle herhangi bir sahneye bile ihtiyaç duyulmaksızın ulaşır.

Performatif okumalarda metnin, yazarın ya da yönetmenin söylemek istediği ya da tartışmaya açtığı konu ıskalanmaz. Çünkü bu konu ya da konular açıkça paylaşılır, açığa çıkarılır. Ancak yine de seyircinin algısı yönlendirilmez, tek bir

[62] Gerald Lee Ratliff, **Introduction to Readers Theater: A Guide to Classroom Performance**, 1.
[63] Ion Drew&Roar R. Pedersen, **Readers Theatre: A different approach to English for struggling readers,** 3.

anlam ya da yorum dayatılmaz. Hem işitsel hem görsel olarak dikkati çekerken sahne büyüsü yaratmadığı için daha akılcı bir izleme sunar.

Oyuncu, karakterin durumunu ve oyunun meselesine karşı kişisel yorumunu ortaya koyabilir. Minimal eylem, jest ve mimik kullanarak yaratıcılığını ortaya çıkarabilir. Oyunculuk tekniği/teknikleri uygulamak ve günlerce prova yapmak yerine daha doğal, akışkan, esnek bir yaratım sürecine girer. Seyirci ile doğrudan bağ kurar. Metinle de anlık alışveriş içindedir.

Oyuncular sahnede birden fazla karakteri seslendirebilir ya da canlandırabilir; oyuncu ezber yükümlülüğünden kurtulur ve yalnızca tek bir karakterle özdeşleşerek kendi varlığını yok saymaz. *"Oyuncular arasında diyalog hatları olabilir veya diğer icracılarla anlatıyı/diyaloğu paylaşabilirler."*[64] Seyirci de oyuncu da sahnede teatral bir etkinliğin gerçekleştiği konusunda ön kabul içindedir. Oyuncu, seyircinin hayal gücünü/zihinsel çağrışımı uyandıracak olan teknikleri ve metnin gereklerini bilmekte ve buna uygun olarak metni, yönetmenin yeni yorumu dâhilinde performe etmektedir.

Oyuncular yalnızca metnin kendisine sunduğu söylem dünyasında kalmak zorunda değildir. Metinden bağımsız şekilde ve performansın gerektirdiği ölçüde ses efekti yapabilir, kısa diyalogları atlayabilir ya da diyaloglar yerine eylem kullanabilir. Oyuncu performansta yaratıcı ve aktif bir rol üstlenir.

Okuma tiyatrosunda oyuncunun performansını şekillendiren öncül hareket sahne trafiği ve okunan parça ya da diyaloglar arasında geçişlerdir. Bu geçişlerin dışında oyuncu doğaçlama bir şekilde kendi fiziksel jest ve hareket birikimini kullanabilir. Oyuncunun performansını şekillendirecek bir koreografi tasarlanabilir; ancak okuma tiyatrosunda hareket metinle olan ilişkiyi kırmadan ve dengeli bir biçimde kullanılmalıdır. "*Yaratıcı bir şekilde kullanıldığında hareket, yazar (ya da yönetmen) tarafından ifade edilen soyut veya sembolik bakış açısını kristalize edebilir."*[65] Kritik olan, katılımcı seyircinin dikkatini amaçsızca, performansın

[64] Gerald Lee Ratliff, **Introduction to Readers Theater: A Guide to Classroom Performance**, 7.
[65] Gerald Lee Ratliff, **The Performance Role of Reader's Theater In a Literature Classroom**, The CEA Forum, 2006:35.2. 2.

zihinsel arka planından ve sözlü yorumdan uzaklaştırmamak, onun etkisini azaltmamaktır.

Yönetmen de böylece yaratıcılığını daha esnek bir zeminde kullanır. Sahne tekniğine ait iş yükünden kurtularak metne ve amacına odaklanır. Metnin anlamını sınırsız bir şekilde ortaya çıkarabilir. Mekân kullanımı sınırı olmadığı için hikâyeyi istediği zaman ve mekâna taşıyabilir. Öte yandan düş gücünü ve yaratıcılığını geliştiren çok çeşitli metinlerle buluşma şansı yakalar.

Ülkemizde yapılan uygulamalarda da çoğunlukla farklı, öteki ve yeni olanı görünür kılma amacıyla gerçekleştirilen Okuma Tiyatroları birbirinden farklı fikirleri farklı yaklaşımlarla sahneye koymaktadır. Gün geçtikçe artan bir ilgiyle okuma edimi Türkiye Tiyatrosunda ana çalışmalara ek bir yan etkinlik ve kaynak metnin seslendirmesi olmaktan öteye gitmektedir ve dramatik bir form haline dönüşmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE'DEN OKUMA TİYATROSU ÖRNEKLERİ

2. 1. Türkiye'den Örnek Uygulamalar

Türkiye'de yaklaşık olarak 1990'lı yıllardan itibaren okuma performanslarına rastlanmaktadır; fakat okuma tiyatrosu yaygın olarak 2000'lerden sonra ana yapımlara ek etkinlikler olarak tercih edilmeye başlanmış hatta bu tarihten birbirinden farklı amaç ve biçimlerde sunulmuştur. Okuma performansları günümüzde hem ödenekli hem özel tiyatrolar tarafından alternatif sahnelerde alternatif etkinlikler olarak gerçekleştirilmeye devam etmektedir. Son yıllarda tiyatroların özellikle belirli bir tema etrafında, belirlenmiş tarih aralığında, spesifik bir amaç doğrultusunda birden fazla oyunu içerecek şekilde gerçekleştirdikleri bir etkinlik dizisi halini almıştır. Bununla beraber ana yapımlardan bağımsız olarak sadece performatif okumaya dayalı festivaller düzenlenmeye başlanmıştır. 2002 yılında İBBŞT'de Goethe Enstitüsü işbirliğinde düzenlenen okuma tiyatrosu dizisi kapsamında Alman tiyatrosunun öne çıkan genç yazarlarından Thomas Jonigk, Roland Schimmelphennig, Thomas Brasch ve Marius von Mayenburg'dan birer oyun okuması hazırlanmıştır. Bu performansların ardından yazarların da konuk olduğu söyleşiler düzenlenmiş, böylelikle seyirci bu yeni tiyatro formuna alıştırılırken bir yandan da tiyatroda yeni yönelimler hakkında fikir sahibi olmaları sağlanmıştır.

Galataperform'un 2006 yılında başlattığı *"Yeni Metin Yeni Tiyatro"* festivali kapsamında gerçekleştirilen oyun okumaları pek çok anlamda Türkiye'deki öncü çalışmalardır. Galataperform bu proje kapsamında birinci olarak yabancı çağdaş oyun yazarlarının yeni oyunlarının çevirisini gerçekleştirerek bu çevirileri okuma tiyatrosu olarak sahnelemiştir. Bu sahnelemelere oyun yazarlarını da davet ederek, gösterim sonrasında yazarlarla birlikte gerçekleştirilen ve hem metin hem de sahneleme hakkında bir söyleşi yürütmüştür. Projenin ikinci uygulaması ise oyun yazımı atölyeleri düzenleyerek bu atölyelerde yazılan ve tamamlanan oyunların okuma tiyatrosu olarak seyirci ile buluşturulmasıdır. Bu çalışmalarda okuma tiyatrosu yönetmenleri de yine Galataperform'da düzenlenen yönetmenlik atölyesi katılımcılarından seçilmiş, böylece katılımcıların, hem yazarların hem de yönetmenlerin atölyede öğrendiklerini uygulayarak önemli bir deneyim kazanması sağlanmıştır. Galataperform'un Genel Sanat Yönetmeni Yeşim Özsoy, okuma tiyatrosunu yeni metinlerin test edilmesi için kullanışlı bir form olarak ele

almaktadır. Ayrıca yeni metin, yeni yazar ve genç oyuncuları buluşturan alternatif bir çalışma alanı olarak görülmektedir. Okuma tiyatrosunun sembolik bir anlatım dili oluşturmasına özen gösterdiklerini vurgulayan Özsoy, okuma tiyatrosunun kendi içinde bir estetiğinin olduğunu fakat zaman içinde tiyatrocular arasında yaygınlaşan ve sıradan seyirci yerine sanat çevresinden insanların tercih ettiği bir türe dönüşmekte olduğunu hatırlatmaktadır. Özsoy, okuma tiyatrosunda en zorlayıcı olanın uzun metinlerle çalışmak olduğunu belirtirken, seyircinin de katılımının teşvik edilebilmesi açısından okuma tiyatrosunun esnek yapısına dikkat çekmektedir.

Farklı konseptlerde okuma tiyatrosu örnekleri hazırlayan bir başka kurum ise Türkiye Fransız Kültür Merkezi'dir. Fransız Kültür Merkezi (Institut Français Turquie) 2009 yılından itibaren okuma tiyatrosunu öncelikli olarak Türkiye'de Fransız kültürü ile etkileşim ve kaynaşma yaratabilmek adına hem Türkçe hem Fransızca olarak gerçekleştirmektedir. Okuma etkinliklerindeki bir diğer amaç, edebiyat söyleşilerini daha etkili kılacak şekilde, katılımcıların eserle doğrudan buluşmasını sağlamaktır. Bu kapsamda profesyonel tiyatrocular tarafından hazırlanmış olarak, klasik ve ödüllü roman ve öykülerden, çağdaş yazarların eserlerinden kısa okumalar gerçekleştirilmiş, bununla birlikte Moliere, Albert Camus gibi ünlü Fransız yazarların eserlerini Sahnelenmiş Okuma Tiyatrosu olarak çalışmışlardır. Bugün hala *"Okuma Geceleri"* ve *"Masal Okumaları"* başlıklı etkinlik dizileri özellikle genç katılımcıların ilgisini çekmeye devam etmektedir. Öte yandan enstitü kendi bünyesindeki okuma performanslarına ek olarak Galataperform'un *"Yeni Metin Yeni Tiyatro Festivali"* kapsamında ağırladığı Fransız yazarları konuk etmiş, festival kapsamında gerçekleştirilen bazı okumalara ev sahipliği yapmıştır. Fransız Kültür Merkezi, okuma tiyatrosunu kültürel çalışmalar ve buluşmalar için işlevsel ve etkili bir alternatif performans olarak ve ayrıca tiyatro ile edebiyatı buluşturan esnek bir form olarak görmekte ve tercih etmektedir.

Bu örnekler dışında Devlet Tiyatroları, İstanbul Büyükşehir Belediyesi, IKSV Tiyatro Festivali, DasDas, Nilüfer Belediyesi Kent Tiyatrosu, Bursa Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu, İş Sanat, Salt Galata, Biriken, Moda Sahnesi, Kumbaracı50, Kıraathane İstanbul Edebiyat Evi gibi önde gelen sanat oluşumları belirli sürelerle hem sahnelenen okuma hem de basit oyun okumaları yapmakta ve bu sayede tiyatro seyircisi bu biçime git gide aşina olmaktadır. Farklı amaçlarla gerçekleştirilen bu okuma tiyatrosu örnekleri bu formu zaman içinde değiştirip dönüştürmektedir. Bu değişimler sayesinde okuma edimi sahnede yeni bir konuma kavuşmaktadır.

2. 1. 1. Özel Tiyatrolarda Okuma Tiyatrosu: Feminist Dramaturjiyle Okuma Tiyatrosu

Okuma ediminin çağdaş sahnenin teatral bir öğesi haline gelmesinde katkısı olan bir çalışma dizisini Tiyatro Boyalı Kuş sürdürmektedir.

2000 yılında kurulmuş olan feminist tiyatro Tiyatro Boyalı Kuş, oyun okumalarına 2008 yılında başlamıştır. Feminist dramaturji ile oyun metinleri oluşturmaya çalışan ekip, seyirci ile birlikte üretebilmek için 'gönüllü katılımcılar' ile ekip oluşturmuştur. Cumhuriyet dönemi ve öncesindeki, içerik ve biçimsel olarak sorunlu metinlerle hesaplaşabilmek ve bu metinleri yeniden yorumlamak için okumalar gerçekleştirmişlerdir.

İlk olarak Namık Kemal'in *"Vatan yahut Silistre"* adlı metnini okuma tiyatrosu olarak hazırlayan ekip; milliyetçilik, militarizm, toplumsal cinsiyet konularında feminist düşünceye fazlasıyla ters olan metnin bu yanını ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Bu okumada bütün karakterleri kadın gönüllülerin okumasıyla birlikte bir de kadınlar korosu kullanılmıştır. Metne ekleme yapılmak yerine eksiltmeye gidilmiş ve Eski Türkçe kelimeler günümüz Türkçesine çevrilmiştir. Feminist dramaturji metne söylemler ekleyerek değil okumanın performe edilişinde kendini göstermiş; jest, mimik, mizansenler ile dram türünde bir oyunun komedi türüne dönüştürülmüştür. Simgeler ve minimal aksesuarlarla hareketlenen bu çalışma, "Sahnelenen Okuma Tiyatrosu" örneğidir. Genel Sanat Yönetmeni Jale Karabekir, oyunun sahnelendiği dönemde gerçekleşen "İkinci İntifada"'ya da gönderme yaptıklarını, oyunun bazı bölümlerinde çocuk asker görselleri kullanarak söylemek istediklerini görselleştirdiklerini ifade etmektedir.

Farklı ve özel metinler buldukça okuma gerçekleştiren Tiyatro Boyalı Kuş, esasen okuma çalışmalarına da feminist oyun üretmenin bir yolu olarak bakmaktadır. Profesyonel oyuncuların metinle kurduğu yakın ilişki yerine oyuncu olmayan gönüllü katılımcıların metne olan yabancılıklarını feminist bir tavra dönüştüren ekip, bu yolla metne tepki verilmesini ve eleştirilmesini kolaylaştırmaktadır.

İkinci olarak Şinasi'nin Şair Evlenmesi adlı metnini ve daha sonra da Şahabbettin Süleyman'ın *"Çıkmaz Sokak"* adlı oyununu okuma tiyatrosu olarak çalışan grup 2010'da *"Üç Mekân, Üç Kadın, Üç Oyun"* adlı bir oyun sahnelemiştir. Meşrutiyet dönemi kadın oyun yazarları ve oyunlarından oluşan bu çalışma (Afife Kemal/Gençlere Nasihatlar, Mes'adet Bedirhan/ Hasbıhal, Nezihe Muhiddin/Vicdanların Emri) Meşrutiyet ile birlikte Osmanlı'da oluşmaya başlayan feminist düşünceye değinmektedir. Üç farklı mekânda sahnelenen oyun seyircinin yalnızca oturup izlediği bir oyun olmak yerine aktif olarak katıldığı bir performansa dönüştürülmüştür.

Üçüncü okuma çalışması olarak Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Kadın Erkekleşince" adlı metnini seçen ekip bu metni kalabalık bir gönüllü kadrosu ile sahneye taşımıştır. "Kadın Erkekleşince", ekibin işlevsel aksesuar ve az sayıda dekor ile gerçekleştirdiği daha basit yapılı bir okuma tiyatrosu çalışmasıdır.

Çoğunlukla prodüksiyonu gerçekleştirilemeyecek, dili zor ve içeriği bugün için problemli metinlerle çalışmayı tercih eden Tiyatro Boyalı Kuş, İbn-ür Refik Ahmet Nuri Sekizinci'nin "Sekizinci" adlı metni ile Covid-19 pandemisi öncesindeki son okuma tiyatrosunu gerçekleştirmiştir.

Jale Karabekir bu çalışmanın motivasyonunu şu şekilde açıklamaktadır:

> *"Çok farklı ve tatlı bir dili var yazarın. Komedi olarak yazılmış bir metin, dolayısıyla bu sefer yapıbozum gerçekleştirmedik. Türkçe'si de iyiydi, çok az düzeltme yaptık. Farklı olan Mavi Sakal'ın hikâyesiyle birleştirmemiz oldu. Sekizinci, Clarisse Estes'in "Kurtlarla Koşan Kadınlar"adlı kitabı ile birlikte ilerledi. Şuanda da Türkiye'de yoğun ilgi gören, sıklıkla okunan bir kitap bu. Bunun üzerine laboratuvar çalışması da yaptık. Bizi ve katılımcıları oldukça besleyen bir çalışma oldu. Okuduklarımızı nasıl performe edebileceğimizin yollarını aradık. "Sekizinci" aslında, Alfred Savoir'in yazdığı "Mavi Sakal'ın Sekizinci Karısı" adlı oyunundan bir uyarlama. Polonyalı ama Fransızca yazan bir yazar. İbn-ür Refik Ahmet Nuri Sekizinci de ondan uyarlamış. Ve kendisi de bu oyunla ünlü olmuş, bu nedenle soyadı kanunu geldiğinde 'sekizinci' soy ismini almış. Dönemin popüler yazarlarından. Çok güzel oyunları ve hikâyeleri var. Hikâyeleri de çok teatral. Sonra ikisini birlikte aktarabilir miyiz düşüncesiyle bir karşılaştırma, bir yorum yaptık. Sonuçta bu nedenle tamamen komedi olmadı ama feminist psikanalist bir yorum da katmaya çalıştık."*[66]

[66] Katman, Gonca, Jale Karabekir ile Okuma Tiyatrosu Üzerine, 2019, https://tiyatrodergisi.com.tr/jale-karabekir-ile-okuma-tiyatrosu-uzerine-soylesi/, 19.02.2022

"Sekizinci" okuması, Mavi Sakal'ın öyküsünün okunması ile başlar. Mavi Sakal, Clarissa P. Estes'inn Kurtlarla Koşan Kadınlar adlı kitabında anlatıp analizini yaptığı bir öyküdür. Bununla birlikte İbn-ür Refik Ahmet Nuri de Sekizinci oyununu bu anlatıyı temel alarak Alfred Savoir'in yazdığı "Mavi Sakal'ın Sekizinci Karısı" adlı oyunundan bir uyarlama yapmıştır. İç içe geçen anlatılardaki metaforların, feminist bir değerlendirmeye varmak üzere bir araya getirildiği okumada, Mavi Sakal öyküsünün okunuşu, oyun metninin bakış açısını gözler önüne sermeyi hedeflemiştir.

Şekil 1*: Sekizinci* (Afiş), Jale Karabekir, Tiyatro Boyalı Kuş, 2019.



Oyun, sunucunun seyircilere masalı aktarmasıyla başlar. Masalın özeti şu şekildedir: Mavi Sakal başarısız bir sihirbaz ve aynı zamanda çapkın bir adammış. Ve bir zaman aynı anda üç kız kardeşe kur yapmış, fakat kızlar adamın tuhaf mavi sakalından korkarlarmış. Çapkınlığıyla pek ünlü olan Mavi Sakal öyle kolay pes etmemiş. Zaman içinde kız kardeşleri gezilere çıkarmış, onlara öyküler anlatmış,

ziyafetler çekmiş, onları atlarıyla gezdirmiş. Ve derken, kızlar Mavi Sakal'ın kötü bir adam olmadığını düşünmeye başlamışlar. Yine de iki büyük kız kardeşin korkuları Mavi Sakal'ın yanından ayrılır ayrılmaz canlanmış, onu yeniden görmemeye yemin etmişler; fakat en küçük kardeş böyle çekici olabilen bir adamın o kadar da kötü olamayacağını düşünmüş. Böylece Mavi Sakal'ın evlenme teklifini kabul etmiş. Evlendikten sonra bir gün Mavi Sakal evden uzaklaşacağını, karısının da ailesini yanına çağırabileceğini söyleyip evin tüm anahtarlarını karısına teslim etmiş. İçlerinden bir tane anahtar varmış ki onu asla kullanmamasını özellikle tembih etmiş. Mavi Sakal gittikten sonra kız kardeşler meraklarına yenik düşüp gizli kapıyı yasak anahtarlarla açmışlar ve içeride kanlar içinde cesetler ve insan kemikleriyle karşılaşmışlar. Mavi Sakal döndüğünde karısının yasak odaya girdiğini anlamış ve ona tam kötülük yapacakken karısının erkek kardeşleri çıkıp gelmiş ve üç kız kardeşi kurtarmışlar.

Öykünün okuması bittiğinde anlatıcı, Clarissa P. Estes'in kitabında bu öykü üzerine yaptığı değerlendirmeyi ve öykünün metaforlarını nasıl yorumladığını açıklar. Bu bilgilendirmeden sonra ise okuyucu gönüllüleri ve okuyacakları rolü tanıtır, oyunla ilgili kısa bir bilgi verir. Daha sonra ilk sahneden başlayarak oyun okunmaya başlanır.

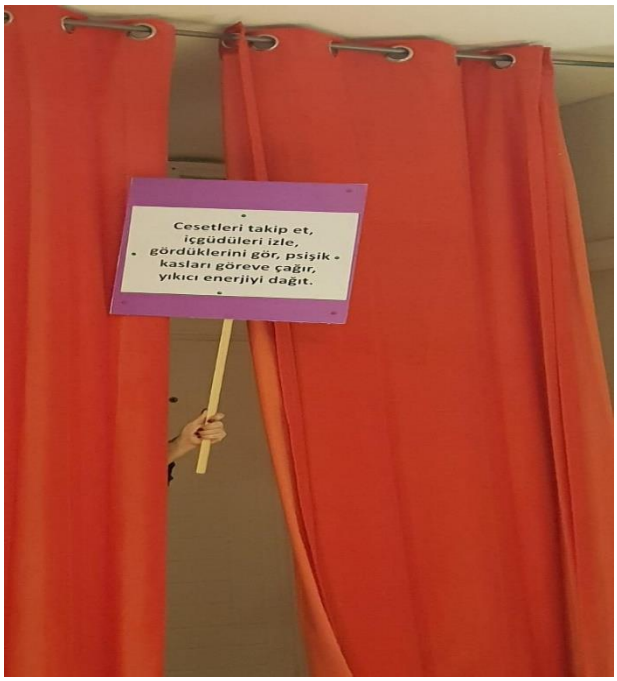
Oyun boyunca okuyucular ayaktadır ve metni ellerinde siyah dosyalar içinde tutarlar. Tüm okuyucular kadındır ve erkek rolleri de kadın okuyucular tarafından okunmaktadır. Kostümler siyah ve sade tercih edilmekle beraber rol kişisinin tavrına uygun olarak tasarlanmıştır. Özellikle sahne geçişlerinde müzik aktif olarak kullanılmaktadır. Işık mekân tasarıma uygun şekilde sabit kullanılmıştır.

Şekil 2: *Sekizinci,* Jale Karabekir, Tiyatro Boyalı Kuş, 2019.



Oyunun akışı kimi sahnelerde oyun alanına uzatılan döviz ve pankartlar ile kesintiye uğratılır. Karakterlerin ilişkileri doğrultusunda ortaya çıkan sorunlu durum üzerinden feminist mesajlar içeren bu dövizler aynı zamanda metnin söylemine tam bir zıtlık içerdiği için ironik bir durum yaratır.

Şekil 3: *Sekizinci*, Jale Karabekir, Tiyatro Boyalı Kuş, 2019.



Oyun metni de Mavi Sakal öyküsünde olduğu gibi naif ve toy bir kadının baskın ve ataerkil erkeği kendi güç ve yöntemiyle nasıl alt ettiğini anlatmaktadır. Nebile, 25 yaşında bir paşa kızıdır. Bu yaşına kadar evlenmemiş olması nedeniyle eleştirilmekte, hoppa bir kız olmakla suçlanmaktadır. Ailesiyle birlikte kaldığı ada otelinde, kendinden yaşça büyük Mısırlı bir zengin olan Habib Neccar ile tanıştırılırlar. Kumar oynayan ve türlü borçlar içinde olan babası Mükerrem Paşa'nın da işine gelen bu izdivaç teklifi Nebile için de kendi gücünü ortaya koymasının anahtarı olur. Babası ve Habib Neccar'ın baskısının yanında bir de akrabası Yusuf'un ona olan aşkı Nebile'yi iyice köşeye sıkıştırır. Buna karşın sonunda Habib Neccar, Nebile'nin oyunları karşısında ona teslim olur ve Nebile her yönden kazançlı çıkacağı, sıradan bir kadın gibi davranmayacağı evliliğine *"Evet."* der.

"Sekizinci" okumasının önemli bir yanı iki farklı anlatıyı ortak bir zeminde buluşturması ve seyircinin anlatıya uzak açıyla bakmasını sağlayacak kesintiler oluşturarak metinlerin düşüncesini ön plana çıkarmasıdır. Öte yandan Sekizinci'deki olumsuz ataerkil karakter ve tutumlar kadın okuyucular tarafından aktarıldığında seyirci duruma yabancılaşarak sorunun kaynağını görmeye itilirler. Bununla birlikte metin okumasından sonra fikir alışverişinde bulunabilir ve anlatıyı kendi açılarından yorumlayabilirler. Bu noktada metin, sanat üretiminin kaynağı olmaktan çıkıp performansın ta kendisi haline gelir. Tartışılan düşünceyi ortaya çıkaran olarak değil düşüncenin kendisi olarak sahnede mevcudiyet bulur.

Tiyatro Boyalı Kuş okuma performanslarını özellikle yapısal gereklerine göre hareket ederek ele aldığı metinlerin güçlü yanlarını ön plana çıkarıp dilin ağırlaştığı noktada atmosferi değiştirerek şekillendirir. Ayrıca çoğunlukla edebi metinleri feminist düşünceye hizmet edecek şekilde dönüştürerek performe eder. Böylelikle güncelliğini yitirmiş edebi metinler, yeni bir bağlama yerleşir ve nitelikleri kendisinden bağımsız bir yoruma hizmet edecek şekle getirilerek teatral ve canlı bir nitelik kazanırlar.

2. 1. 2. Ödenekli Tiyatrolarda Okuma Tiyatrosu: İstanbul Devlet Tiyatrosu

Ödenekli tiyatrolarda yukarıda belirlenen amaçlar doğrultusunda uygulanan oyunların arasından yazar ve dramaturg Günay Ertekin'in kaleme aldığı, 2019'da Mitos-Boyut Yayınevi'nden basılmış olan *"Sanki Hiçbir Şey Olmamış Gibi"*, daha önce sahnelenmemiş yeni bir metin olması dolayısıyla bu başlıkta daha detaylı incelenecektir.

İstanbul Devlet Tiyatrosunda 2020 sezonunda Eylem Yıldız'ın yönetmenliğinde hazırlanan oyun, basit yapılı klasik bir oyun okuması (play reading) örneğidir. Oyun, mizansen olmadan, oyuncuların metin karşısında seslendirme ve minimal jest-mimikler ile performe edilir. "Sanki Hiçbir Şey Olmamış Gibi", dramaturji çalışmasıyla kısa sayılabilecek on iki bölüme ayrılmıştır. Performansta tüm bölümler metne sadık kalınarak peşi sıra okunur. Bu kısa bölümlemeler okumada dikkatin dağılmadan sürekli kalması için ve zihinsel takibin sağlanmasında oldukça işlevseldir.

Oyun metni, dört kız kardeşin annelerinin ölümünden sonra cenaze işlemleri için aile evinde bir araya gelmesini, bu esnada kişilikleri ve geçmişleri ile hesaplaşmalarını konu edinir.

Gösterimde, klasik okumalarda kullanılan bir anlatıcı ya da sunucu seçilmemiş, metin yalnızca diyalogları okunarak performe edilmiş, dolayısıyla gerçekçi bir prodüksiyon sahnelemesine daha yakın bir yöntem izlenmiştir. Sahnede yan yana dizilmiş dört nota sehpası ve onların hemen arkasına yerleştirilmiş dört sandalye bulunmaktadır. Oyuncular sahneye ışıklar kapandıktan sonra müzik eşliğinde girerler ve sandalyeye oturarak okumayı başlatırlar. Her bir oyuncu yas günlerine ve karakterlerine uygun siyah giysiler içindedir ve hepsinin güneş gözlükleri vardır.

Şekil 4: *Sanki Hiçbir Şey Olmamış Gibi*, Eylem Yıldız, İstanbul DT, 2020.



Birinci bölümde annenin cenazesi toprağa verilmiş ve gelen misafirlerin taziyeleri kabul edilmiş, pek istenmese de tanıdıkların ısrarı üzerine Kur'an okutulmuş, bu ortamdan oldukça sıkıldıkları belli olan üç kardeş, Güneş, Hilal ve Yıldız ilk defa baş başa kalmışlardır. Karakterlerin ve ard öykünün kısaca tanıtıldığı bu bölümde dördüncü kardeş olan Zühre'nin üvey kardeşleri olduğu anlaşılır.

Oyuncular ilk sahneden itibaren konuşma temposu, vurguları ve tonlamaları ile karakterlerine uygun bir tavır sergilerler. Güneş ağırbaşlı bir abla olarak aileyi ya da kardeşleri toplama ve organize etme görevi üstlenmiştir, Hilal deli dolu, asi ve eğlenceli bekar kadındır fakat annesi ile bağının diğerleri kadar sıkı olmadığını hemen anlaşılır. Yıldız ise yaratıcı bir zekaya sahip, dış dünyaya karşı asabi ve soğuk duruşuna karşın sevgi dolu genç bir kadındır. Zühre ise annesinin ilk sevgilisinden dünyaya getirdiği, ailede hep öteki olarak konumlanmış, yaşadığı küçük kasabadan hiç uzaklaşamamıştır ve diğer kardeşlerinin tabiriyle kafası arada gidip gelmektedir. Birbirinden oldukça farklı bu dört kadının içinde bulunduğu stresli ve üzücü matem saatleri, aralarındaki uyuşmazlığı sözlü tartışmaya çevirecektir.

Bölüm başlıkları projeksiyon ile oyuncuların arkasındaki duvara yansıtılır. Böylelikle metnin özellikle belirli bir noktasına dikkat çekilir. Öte yandan başlıklar sayesinde seyirci bir sonraki sahneye hazırlanır, o sahnede ne olacağına ilişkin bir

fikir sahibi olur ve bu sayede seyircinin karakterler ve içinde bulundukları duruma uzak bir açıdan bakabilmesi sağlanır.

İkinci bölüm; "Tamamlanmamış Cümleler", kardeşler arasındaki ilişkinin detaylarının ortaya çıkmaya başladığı bölümdür. Bu bölümde ilk defa iki oyuncu arasında fiziksel bir etkileşim gerçekleşir. Oyuncu sağ tarafında oturan diğer arkadaşını şaka yapmak amacıyla yüksek sesle korkutur ve o da fiziksel olarak irkilir. Burada metin eş zamanlı takip edilirken minimal aksiyon seyircinin hayal gücünün yoğunlaşmasını sağlar. Kardeşler arasındaki gerilimli karşıtlığın arkasında aslında paylaşılmış mutlu anılar ve sıkı bir sevgi bağı olduğu bu bölümde sezdirilir.

Üçüncü bölüm; "Plüton", kadınlar için başka bir yaşamın mümkün olup olmadığı ya da var olan yaşam içinde mutluluğun mümkün olup olmadığını diyaloglar ile tartışmaya açar. Tüm kız kardeşlerin isimlerini uzay ve yıldızlardan aldığı gibi Zühre'nin gerçekten var olup olmadığı belli olmayan tavşanının adı da Plüton'dur ve Plüton kayıptır.

Oyunda her sahnede her karakter bulunmamakla birlikte karakterler rollerinin olmadığı bölümlerde de sahnede oturmaya devam ederler fakat diyaloglara tepki vermezler. Metin her ne kadar gerçekçi de olsa bu durum sahnede gerçeğe benzerliği kırmakta, böylece metnin yapısı görünür kılınmaktadır. Bu durum metnin maddesel gerçekliği ile karşılaşan seyirci için çok katmanlı zihinsel süreci başlatır. Seyirci, oyuncuların performansları ile metin arasında bırakılan boşluğu, ard öyküdeki detayları kendisi, kendi bakış açısıyla tamamlar. Tam bir canlandırma, yanılsamaya dayalı gerçekçi bir teknik yoktur.

Repliğini okuyan oyuncu ara ara metinden uzaklaşır, jest ve mimikleriyle karakterinin duygu ve düşüncelerini minimal jest ve mimiklerle aktarıp tekrar okumaya döner. Bu noktalarda seyirci metnin dramatik akışına ara vermiş olur. Böylece trajik bir ana gülünç bir tavır eklenir. Seyirci ve oyuncu için bu anlar metinle olan ilişkiyi yeniden başlatma görev, bir anlamda yabancılaştırma işlevi görür.

Dördüncü bölümde kız kardeşler, annelerinin yazdığı vasiyeti ertesi gün getirecek olan avukat İbrahim Amca'yı beklerken eski fotoğrafları karıştırırlar.

Annenin geçmişi, aşk, dostluk gibi konular konuşulurken projeksiyona yansıyan temsili fotoğraflar metin ve performansa yeni bir boyut kazandırır. Karakterler birden fazla fotoğrafı karıştırıp incelerken arka planda sadece bir iki fotoğraf görünür. Yine de bu yansıtılan görüntü bir nostalji hissi uyandırır ve düş gücünü harekete geçirir. Metnin içerdiği kelimeler, zaman, mekân ya da kişiler önemini yitirir; yalnızca ortaya çıkan durum tüm yalınlığı ile tamamlanmak üzere seyirciye bırakılır.

"Kim daha acımasız?" bölümünde kadın-erkek rolleri, kadınların yaşamdaki konumu üzerine bir tartışma açılır. Acıma ve acımasız olan üzerinden birbirlerinden farklı yanlarını gün yüzüne çıkarır kardeşler. Zühre'nin öteki konumu artık iyice herkesin kabul ettiği bir durum halini almıştır. Oyun ilerledikçe ise her birinin yaşamda aslında bir öteki olduğu, her birinin kendine ait güçlü zaafları olduğu açığa çıkacak ve bu zaafı kabullenecekleri bir sürece gireceklerdir.

Şekil 5: *Sanki Hiçbir Şey Olmamış Gibi*, Eylem Yıldız, İstanbul DT, 2020.



Diyalogların okunmasıyla ilerleyen bu bölümde Plüton isimli tavşana dair gizem varlığını sürdürür. Oyun boyunca Zühre'yi canlandıran Demet İyigün'ün kucağında pelüş bir tavşan oyuncağı bulunmaktadır. Oyuncak, Zühre'nin renkli hayal dünyasının bir parçası gibi sahnede onu tamamlayan bir aksesuar olarak kullanılmışsa da gerçek bir tavşanın olup olmadığı, bu oyuncağın o tavşanın kendisi

olup olmadığı açıkça belirtilmez. Aksesuar metnin izleklerini yeni çağrışımlara yol açacak şekilde kullanılmıştır.

"Sadece Biraz Sevgi" başlıklı bölümde Yıldız ve Zühre'nin tartışması sonucunda Yıldız'ın çocukluğundan bu yana kendisine sunulan sevgi göstergelerini reddetmesi ve fakat bu reddedişin altında yatan ilgi açlığı ortaya çıkar. Bu açlık sadece Yıldız'a ait değildir aslında. Bu dört kadının dördü de samimi ve içten bir sevgi arayışındadır.

Hemen ardından gelen bölüm "Yap-İşlet-Devret" başlıklı bölümde abla Güneş eşinin kendisini nasıl aldattığını ve boşanma sürecinde olduğunu itiraf eder. Güneş'in evliliği hakkındaki tartışma üzerinden her birinin ikili ilişkilerdeki zaafları başarısızlıkları gün yüzüne çıkar. Kadın-Erkek ilişkilerindeki hassas zemin ve kadının fedakarlığına karşı erkeklerin sadakatsizliğinden yakınılır. İnanmak istediğine inanmış olan ve bu yüzden de canları fazlasıyla yanan bu kadınlar şimdi aile evinde hiç olmadıkları kadar güvende hissetmektedirler.

Ardından Yıldız, Zühre'nin yorumları üzerine, kendi çocukluğuyla ilgili anıları hatırlamaya ve kardeşlerine hatırlatmaya çalışır. O, çevresinden ilgi görmek için tüm sıradan sevgi göstergelerini reddeden takıntılı bir çocuk değil, aksine sevgi dolu fakat sevgisini yaratıcı yollarla ifade eden kaşif ruhlu bir kız çocuğudur aslında. Dördü de iyi düşüncelidir fakat bu düşüncelere uygun davranışlar sergilemezler. Nitekim hasta annelerinin yanında olmayı hep istemişlerken annenin bakımını üstlenen yalnızca Zühre olmuştur ve bu durumu kabul etmek her biri için oldukça güçtür.

Yıldız'ın bu hesaplaşması sürerken Zühre, tavşanını ararken kaybolmuştur. Zaten normal dışı davranışlar gösteren Zühre'nin birden ortadan yok olması üçünün de panik olmasına neden olur. Fakat kısa süre sonra Zühre, annelerinin kadim dostu Nihal Teyze'nin evinde bulunur. Zühre de tıpkı annesi gibi Alzheimer hastasıdır ve bu nedenle bilinç dışı eylemlerde bulunmaktadır.

Zühre'nin bu durumu kardeşleri birbirine bağlayan bir ateşleyici sebebe dönüşür. Unutmak onların aile geleneğinde vardır. Ve onlar geçmişlerini unutmamak için aile evlerini satmaktan vazgeçerler. Annelerinin hastalığı süresince ona yardımcı

olmaktan ve birbirlerinden bir şekilde kaçmış olsalar da şimdi anneleri öldükten sonra, birbirine kenetlenir ve eski günlerdeki gibi çatıda hep birlikte yıldız yağmurunu izlerler.

Çatıdaki bu sahne, projeksiyon ile oyuncuların arkasındaki duvara hareketli bir görüntü yerleştirilmesiyle görsel olarak desteklenmiştir. Meteor yağmurunun temsili görüntüsü metnin anlamını ve öykünün geldiği noktada ortaya çıkan uzlaşımı, sevgi bağını imleyerek pozitif bir atmosfer oluşmasını sağlamıştır.

Metin güçlü bir ateşleyici sebeple hareket edip dört kız kardeşi karşı karşıya getirerek olumlu sonuçlanacak bir hesaplaşma sürecini içermektedir. Oyunun başında düğümleri atılan iç ve dış çatışma yeniden tetiklenen sevgi bağı ile güçlü bir dayanışmaya dönüşmektedir. Oyun, insanın bugüne, çevresine, sevdiklerine karşı bakış açısını iyileştirecek olanın, modern dünyanın hızlı tüketiminden kaçıp sığınılacak yerin geçmiş ve anılar olduğunu vurgulamaktadır. Oyunun dramatik yapısı insanı iyi eylemlere yönlendirecek olanın birlik ve beraberlik olduğunu, sevgi bağının, gerek karşı cinsle olan ilişkide gerek dostlukta olsun tüm engelleri aşabileceğini göstermektedir.

Okuma tiyatrosu formu ise bu güçlü dramatik yapıyı düzenli kesintilere uğratarak yabancılaştırmakta ve seyirciyi bu öykü hakkında düşünmeye, eleştirmeye, fikir üretmeye zorlamaktadır. Her ne kadar oyun sonunda bir tartışma oturumu gerçekleşmese de metnin vurgulanarak okunması, oyuncu ve metnin sahnede birbirinden ayrı maddesel varlığı, seyirciyi üçüncü bir konuma yerleştirmektedir.

“Sanki Hiçbir Şey Olmamış Gibi” prodüksiyonunu gerçekleştirmeden önce seyirciyle buluşturularak yorum almayı amaçlayan, bunun için metni diğer etmenlerden bağımsızlaştıran, Okuma tiyatrosunun ne gibi işlevleri olduğunu saptamada ve gözlemlemede iyi bir klasik oyun okuma örneği oluşturmuştur. Okuma edimi, oyuncunun performansı, reji yorumu ve seyircinin düş gücü ve algısıyla birden çok anlam üretmeye teşvik eden, farklı duyulara hitap ederek ilgi çeken bir özellik üstlenmiş. Diğer teatral öğeleri kendine göre konumlandıran teatral bir form olarak bir özellik kazanmıştır.

Oyunun Künyesi:

Okuma Tiyatrosu 8+ / 1 Perde - 1 Saat

Oyuncular

Yıldız: Çiğdem Yıldız
Hilal: Nimet İyigün
Güneş: Duygu Gökhan
Zühre: Demet İyigün
Dramaturg: Günay Ertekin
Asistan: Rami Çakır
Sahne Amiri: Cengiz Aydoğan
Kondüvit: Erhan Kösüre
Işık Kumanda: Sercan Sayın
Aksesuar Sorumlusu: Burçin Özdemir

2. 1. 3. Çevrimiçi ve Çevrimdışı Okumalar

2020'nin başlarından itibaren Covid-19 pandemi sürecinde teatral etkinliklerin dijital mecraya taşınması ile oyun okumaları, çevrimiçi Zoom, Google Meet, Microsoft Teams gibi uygulamalar üzerinden ya da çevrimdışı Youtube, Vimeo gibi video paylaşım platformlarından canlı yayınlanarak gerçekleştirilmiştir. Çevrimiçi ve çevrimdışı okumalar pandeminin etkisi azaldıktan sonra da gerçekleştirilmekte ve performatif okumalar dijital olanakları etkin bir şekilde kullanmaktadır.

2020 yılı başında Coronavirüsün dünyaya ani bir şekilde yayılması, sanat alanında büyük bir kafa karışıklığına neden olmuştur. Bununla birlikte öngörülemeyen ve hemen açıklanamayan bir sürece girilmesi nedeniyle sanat çevreleri hemen kesin ve etkili bir alternatif yol keşfedememişlerdir. Tiyatrolar değişen duruma ayak uydurmaya çalışsalar da ancak pandemi sürecinin ne kadar uzun sürebileceği ortaya çıktığında yapıcı bir yeni olasılık arayışına odaklanabilmişlerdir. Çevrimiçi ve çevrimdışı okumaları bu arayışın bir kolu olarak görmek mümkündür. Covid-19 Pandemisi ve bu süreçte gerçekleştirilen Çevrimiçi ve çevrimdışı okumalar, bugün Türkiye'de okuma tiyatrosunu daha popüler bir noktaya taşımış ve okumaya dayalı performansların yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Bu dönem tiyatro için yeni araçların kullanımı mecburi kılmış, teknolojik olanakların önemi pandemi döneminde artmış, dijital medya teatral performanslar için baskın bir unsur haline gelmiştir. Diğer yandan bu dönemde ön plana çıkan bir diğer teatral unsur metin olmuştur. Oyuncunun bedeninin merkeze alınamadığı dijital performanslarda metin ve söylem, performansı şekillendiren temel bir unsur haline gelmiştir.

Oyuncu-seyirci birlikteliğinin fiziksel olarak mümkün olmadığı pandemi günlerinde, bu iki unsurun önem kazanmasıyla birlikte çevrimiçi gerçekleştirilen okuma tiyatroları ilk ayların sonrasında sıklıkla tercih edilir hale gelmişlerdir.

Okuma tiyatrosunun sınırlarını dijital olanaklar kullanarak genişleten ve alternatif bir teatral form oluşturan çevrimiçi okumalar, metin-oyuncu-seyirci ilişkisini mesafeli fakat aktif etkileşimli bir seviyeye taşıması, metnin maddeselliği ile görsel estetiğin birleştirilmesine katkıda bulunması ve parçalı-göstermeci yapıyı sürdürerek yaratıcı bir evren hazırlaması bakımından önem arz etmektedir. Çevrimiçi okuma tiyatrosu, kullandığı dijital platforma internet üzerinden bağlananlarla birlikte tartışma ortamı yaratarak, izleyicinin yaratıcılığını tetikleyerek ve tüm bunları kişisel mekanlarda, ekranlar aracılığıyla mümkün kılarak geliştirilebilecek alternatif bir etkinlik alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmalar okuma edimini performatif forma dönüştürerek dramatik yapının beslendiği benzerlik ilkesini kırmakta, teatral anlatıyı seyirci-oyuncu arasında geçen fantastik, katmanlı bir sürece dönüştürmektedir. Pandemi öncesinde çeşitli amaçlarla dünyada farklı uygulamalara sahip olan okuma tiyatrosunun bu yeni örnekleri, sanat eserinin dijital ortama aktarılması değil, dijital imkanlarla üretilmiş bir sanat eseri olması açısından önemlidir.

Çevrimiçi okumaların tercih edilmesinin bir nedeni de güvensiz ve belirsiz bir zaman diliminde, dünya çapında bir salgının ortasında, ileri sürülen fikirlere, yaklaşımlara yazılı bir dayanak oluşturma ihtiyacının oluşmasıdır. Yeni karşılaşılan bu durum içinde insan, aşina olduğu zaman ve üsluptan gelen ve ona yol gösterecek bir rehber arayışıdır. Bu arayış sonucunda yazılı eserler, zor koşullar ve acı kayıplar yaşatan bir zaman dilimi içinde olan insanın yaşamını anlamlandırmak üzere

merkeze alınmıştır. Yeni bir sosyal alana dönüşen dijital platformlarda performatif estetiğin sınırları zorlanırken metin, henüz tüm yönleriyle anlaşılmayan bir süreci tanımlama, detaylandırma ve analiz etme yolunda sıkça kullanılmaya başlanmıştır.

Dijital platformda performans ve tiyatronun kapalı biçim, gerçekçi bir anlayışla yürütülemeyeceği açıktır. Yanılsamacı olmayan bir tiyatro estetiğinde ise metni kendi somut maddeselliği ile kullanmak, onunla özdeşlemeden onu okuyarak estetiğe dahil etmek oldukça işlevsel bir hale gelmiştir. Dolayısıyla okuma tiyatrosu sınırlı kaynaklarla daha yoğun bir etki yaratmanın yeni yolu olarak tekrar keşfedilmiş ve dijital performans alanında yeni bir dinamik yaratmıştır.

Metin bu performanslarda artık bir eylem rehberi, dramatizasyonun kaynağı olarak kullanılmamaktadır. Metinler kimi zaman parçalar halinde kimi zaman ise birbirine bağlanarak yaratıcı bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. İşlevsel ve dönüştürücü bir konuma sahiptirler. Okuma edimi metni performatif alanda adeta yaşayan bir öğeye dönüştürmektedir. Tiyatro öğelerinin oluşturduğu kurgusal dünyaya etkili bir ışık tutarak bu öğeleri yaratıcı fikirlere kanalize etmektedir.

Bu canlı akış okumalarında metin, performans ile izleyici arasındaki mesafeyi kısaltarak algı ve ilgi toplayacak bir nitelik kazanmaktadır. İzleyici, metinle özdeşleşmeye ve oyuncu ile aralarındaki mesafenin farkına varmaya gerek duymadan onu algılamaya başlar; bu mesafe ile zihindeki akışa, hayal gücüne, hayal gücünü tetikleyen performansın kendisine dikkat çekilir. Çevrimiçi okuma performansları, işitsel ve görsel algıya, gerçeklik beklentisinden uzak, sözü de oyuncunun aksiyonu kadar ağırlıklı kullanarak hitap eder. Bu ikisi arasında organik bir bağ kurmaya çalışmadığı ve anlatıyı farklı boyutlarda hem metinsel hem teatral formda aynı anda ele aldığı için kalıcı bir etki yaratmaktadır. Öte yandan okuma edimi birden fazla metni bir araya getirmek için oldukça uygun bir estetik yaratır. Farklı metinler aynı performans içinde kurgusal bir bütünlük yaratma gereği duyulmadan birbiriyle ilişkili ya da ilişkisiz performe edilebilir. Çünkü teatral öğeler arasında fiziksel bir birlik gerektirmez. Bu durum, sanatçının yaratımına ve rejiye fazlaca özgürlük tanır. Aynı zamanda her okuma performansı yeni bir deneyim yaratır. Metinler her okumada, seyirci ile her karşılaşmada o günün ve o anın gerçekliği için yeni bir 'şey'

ifade eder. Dijital platformda her bir performans, farklı mekanlarda bulunan izleyicinin gerçekliğine katılır, aynı anda farklı mekanlarda her zaman yeni bir etki yaratır. Metin böylece, oyuncu ve yönetmenden bağımsızlaştığı gibi mekânsal olarak da bir özgürlük kazanır.

Çevrimiçi Okumalarda tiyatro grupları, çalışmak istedikleri farklı sanatçılarla daha rahat bir şekilde bir araya gelebilmektedirler. Ayrıca, her tiyatronun seyircisi, dijital performanslarda şaşırtıcı bir şekilde genişleyebilir. Seyirciye çoğu sahnenin kapasitesinin çok üzerinde ulaşılabilir.

Erika Fischer-Lichte'ye göre performatif mekân, onun öngörüldüğünden farklı şekillerde kullanılmasını sağlar.[67] Çevrimiçi okuma tiyatrosunda oyuncu ya da oyuncular birlikte ya da farklı kullanıcı hesapları ile, farklı ülke ya da şehirlerden platforma katılarak performansı gerçekleştirebilirler. Böylelikle çevrimiçi toplantı programları performatif mekanlara dönüşmektedir. Performans sanatçısı, içinde bulunduğu gerçek mekândan soyutlanarak, aktarımsal, araçsal bir mekân içinde performansını gerçekleştirir. Bu anlamda çevrimiçi performanslar, mekanla olan ilişkisinden ötürü başlı başına deneyseldir.

Çevrimiçi okuma performansları, izleyiciyi günlük hayatın gerçeklerinden uzaklaştırmakta ve bu gerçekliğe dair anlık bir farkındalık yaratmaktadır. Elbette bu farkındalık, Lukacs'ın katarsis teorisinde olduğu gibi, öznenin çabasıyla mümkün olmaktadır. Özne performansa kendiliğinden sıyrılmadan ve kendi tercihiyle katılır. Seyirci çevrimiçi okumalarda sürekli bir izleme bilincine sahiptir.

Bununla beraber okuma edimini performatif bir etkinlik olarak sunacak olan sanatçı, diğer oyuncularla ilişkisini de bu deneysel, sanal mekân aracılığıyla düzenler. Böylelikle içinde bulunduğu gerçek mekandaki performansı başkalarına ulaşırken, diğer sanatçıların özgül performansına da maruz kalır; iki farklı düzlemde gerçekleşen bu alışveriş, o ana ve kendine özgü bir niteliğe sahiptir ve tüm kurucu bağlarından kopmuştur. Ortaya çıkan performatif etkinliğin bütünsel olması artık mümkün değildir ve seyirci bu parçaları kendine ait bir gerçeklikten alımlar ve değerlendirir.

[67] Fischer-Lichte, E., **Performatif Estetik**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, 186.

Işık ve ses efektleri ise sanal okumalarda da etkisini sürdürmektedir. Performans sırasında çağrışımsal düzeyde kullanılan aksesuarlar da kendilerine özgü maddeselliklerini dijital bir görüntü olarak sunmakta ve kamera sayesinde odağı kendilerine çekerek yoğun bir etki uyandırmaktadırlar. Parçalı görsellik her bir öğenin değerini kuvvetlendirir.

Çevrimiçi okumalar genellikle normal okumalara göre daha kısa metinler seçilerek gerçekleştirilmektedir. Çünkü seyircinin olası dikkat süresi, ekran karşısında neredeyse yarıya düşmektedir. Eğer uzun bir oyun çalışılıyorsa, kısaltılma yoluna gidilir.

Bunun dışında çevrimiçi platformların sağlıklı çalışabilmesi için de çok uzun toplantılar tercih edilmemektedir. Çünkü kimi dijital platformlarda toplantılar belirli sürelerle sınırlandırılır. Toplantının bir anda kesilmesinin önüne geçmek için zamanlama önem arz eder. Aslında performansın süresindeki bu azalma, ekipleri daha sık okuma performansı hazırlamaya itmiş ve çoğu ekip tarafından okumalar haftalık düzenlenmeye başlanmıştır.

Çevrimiçi okuma tiyatrosu, bu süreçte klasik metinlerin de yeniden ele alınmasını sağlamış, sanatçıların ve ekiplerin yönelimleri doğrultusunda, prodüksiyonunu gerçekleştiremedikleri metinler üzerine estetik üretim gerçekleştirmelerini sağlamıştır. Ayrıca uzun zaman sonra yeniden, metnin yaratıcı kullanımını teşvik etmiş, tiyatrocular için yeni bir deneyim yolu sunmuştur.

Özellikle yazar, yönetmen, oyuncu ve seyircilerin, okunacak olan metnin de içeriği doğrultusunda belirlenen bir tema üzerinde yaptıkları söyleşiden sonra başlatılan okuma tiyatrosu, seyirciye ön hazırlık imkânı ve performans sanatçısıyla doğrudan iletişime geçme imkânı da sunmakta, seyirci için rahatlatıcı ve özgül düşüncelerini ifade edebileceği bir fuaye ortamı da yaratmaktadır.

Çoğu yerde okuma performansları artık ücretli canlı yayınlar halini almaktadır. Türkiye'deki okumalar henüz ücretli olmasa da yakın zamanda ekiplerin bu konuda yeni bir strateji geliştirmesi beklenmektedir. Böylelikle okuma tiyatrosu hem seyirciler için ev içinde katılabilecekleri sosyal bir sanat etkinliği haline gelecek

hem de oyuncuların gelir elde etmesinde, üretimlerini sürdürmesinde önemli bir yol sunmuş olacaktır.

Ancak bazı dijital performanslarda metnin maddeselliğinden bahsetmenin mümkün olmadığı ve türün radyo tiyatrosuna daha yakın olduğu da görülmektedir. Bu performanslarda okuma edimi teatral bir unsur olarak sunulmamakta sadece ezber hazırlığının yerine geçmektedir. Çoğu zaman oyuncu metin okuduğunu belli etmemeye veya minimal düzeyde göstermeye çalışır. Yine de temelde okuma eylemi, icracı ile izleyicinin etkileşimini sağlayan ve gerçeklik algısını dönüştüren, söylemi metnin bir metin olduğunu kabul ederek ortaya çıkaran bir performans haline gelir.

Dijital platformdaki okuma edimi, metnin maddeselliğini performansın başat unsuru olarak kullanmakta böylelikle kendinden yola çıkarak ve farklı anlamları çağırarak oyuncu ile seyircinin deneyiminin birebir kendisi haline gelmektedir. Bu durumda bu çalışmalar, anlatının söylemin kendisini görünür ve manipüle edilebilir bir maddesellikle sunarak seyircinin yaratıcı ve dönüştürücü gücünü harekete geçirir. Dijital platformlar okuma ediminin iletişimsel yanını kullanır.

Ses, ışık, efekt, video art, oyuncunun jest ve mimiği gibi unsurların etkisiyle şekillenen okuma edimi, çağdaş sahnelemede, güçlü bir anlatı kurmaktan öte güçlü bir fikir alışverişine imkan veren estetik bir tekniğe şimdi dijital olanakları kullanarak dönüşmektedir.

Ancak dijital okuma performanslarının avantajlarının yanında bazı dezavantajları da bulunmaktadır. Tabii ki, teknik sorunlar önce gelir. Performans, internet veya cihazlar nedeniyle küçük kesintilere ve engellere maruz kalabilir. Ya da bu teknik donanıma sahip olmayan kişiler için erişilebilir olmaktan çıkar.

Üstelik bu sanal paylaşımın çoğu zaman hiçbir geliri yoktur. Sanatçılar veya tiyatro ekipleri bu gösteriler için ücret talep etmemektedir. Çevrimiçi okuma tiyatrosunun ücretli bir sanat ürünü olduğu düşüncesi yerleşmiş değildir. Çoğu zaman, zaten başlı başına bir sanat eseri olan edebî metinlerin yalnızca bir seslendirilmesi olarak algılanabilir ve sanatçının yaratıcılığının var olmadığını düşünülebilir.

Diğer bir dezavantaj, ses öğesinin çevrimiçi platformda normal bir okuma tiyatrosundan çok daha belirgin olmasıdır. Çevrimiçi okuma tiyatrolarında oyuncu metni çok açık ve anlaşılır, kesintisiz, ölçülü ve doğru vurgularla okumalıdır. Bununla beraber çevrimiçi okumalar normal okumalara göre daha kısıtlı bir hareket alanına sahip olması bakımından, daha yoğun prova gerektiren çalışmalardır. Oyuncu performansını, çevrimiçi platforma bağlandığı cihazın kamerasının görüş açısına göre düzenlemek, doğaçlamalarda bu görüş açısını hesaba katmak zorunda, bulunduğu alanda dış etmenlerini etkisiz hale getirmek zorundadır. Aksiyon ekran karşısında en aza indirilir. Buna karşın her bir küçük aksiyon daha büyük bir etkiye sahiptir. Üstelik oyuncu, rol arkadaşlarıyla gerçek bir etkileşim kuramaz. Tiyatro sahnesinde olduğu gibi performans sırasında seyircilerin nefesini hissedemez. Onlara erişebileceği tek yer ekrana düşen görüntü ve kameradır.

Yine de seyirci ile araya koyduğu mesafe ve kullandığı dijital, etkileşimli ortamlar ile Çevrimiçi Okuma Tiyatroları, metne ve performansın düşüncesine uzak açıdan, yani eleştirel bakabilmeyi sağlamış, normalde bir araya gelemeyecek bir kalabalığı bir araya getirmiş, toplumun içinde bulunduğu zor bir zamanda kolay erişilebilir bir sanat etkinliği olarak hem katılımcılara hem de tiyatroculara önemli derecede fayda sağlamıştır. Öte yandan *"Clubhouse"* gibi uygulamalarla interaktif tiyatro gündeme gelmiş, seyircilerin de kolaylıkla dahil olabileceği, görüşlerini hemen bildirebileceği performans yapısı ortaya çıkmıştır.

Türkiye'deki çevrimiçi okuma performansları arasında yoğun ilgi gören çalışma İş Sanat'ın *"Provadan İzle"* başlıklı serisidir. 2021 yılı başında planlanan bu seride klasik tiyatro eserleri tiyatro ekipleri tarafından bir masa etrafında toplanılmış şekilde, mikrofon karşısında, okuma provası havasında performe edilir. Oyun metnindeki roller paylaşılır ve tüm metin okunur. Her bir bölümde İstanbul'un özel tiyatrolarının biri ile gerçekleştirilen okumalarda özel tiyatroların kendi tiyatro anlayışları okuma performanslarına yansır.

Şekil 6: *Hırçın Kız*, Lerzan Pamir, İş Sanat (Talimhane Tiyatrosu), 2021, 5’



Hazırlık aşamasındaki oyunun kayda alınan okuma provaları Türkiye İş Bankası’nın Kültür-Sanat markası olan İş Sanat Youtube kanalından seyirci ile buluşturulmuştur. Performanslarda metin ön plana çıkmış, kimi zaman küçük aksesuarlar kullanılmış, yer yer okumalar kesilerek metin üzerine konuşulmuştur. Oyuncu metinle olan ilişkisinde kişisel bakış açısını ortaya koyabilmiş, oyuncunun rol yorumu görünür bir biçim almıştır. Metin ile olan bu ilişki seyircinin de hayal gücü ve yorumunu tetikleyecek şekilde kullanılmış, yalnızca oyuncu ve metin ile gerçekleştirilen yeni bir tiyatro deneyimi ortaya çıkmıştır.

Diğer bir örnek ise 1991 yılında kurulan ve 2016’dan itibaren sanal platformlarda yayın faaliyetlerini sürdüren Tiyatro Tiyatro Dergisi’nin Youtube kanalı için hazırladığı program dizisidir. Dergi, Covid-19 pandemisinin Türkiye’de etkisini gösterdiği 2020 yılı Nisan’ında “Ruteba Doğan ile OkuYorum” programı ile haftalık çevrimiçi okuma tiyatrosu dizisi gerçekleştirmiş ve performanslar Youtube adlı video paylaşım sitesi üzerinden gösterime açılmıştır. Program, tiyatroya gitmenin fiziki olarak mümkün olmadığı günlerde tiyatro seyircisini canlı tutmak, tiyatro eserleri üzerinden yeni bir dinamik yaratmak ve tiyatroyu ulaşabilir hale

getirmek üzere tiyatro edebiyatını tiyatro severler ile alternatif bir ortamda paylaşmayı amaçlamıştır.

Şekil 7: *Aç Sınıfın Laneti*, Ruteba Doğan, Tiyatro Tiyatro Dergisi, 2020, 23'



Yazar, yönetmen ve dramaturg Ruteba Doğan, her bir etkinlik öncesi okuması yapılacak olan oyun hakkında on dakika sürecek şekilde bilgi vermekte, eserin önemli noktalarına vurgu yapmakta ve eserle ilgili dramaturji incelemesini paylaşmaktadır. Bu paylaşım kısmından sonra Zoom görüntülü görüşme platformu üzerinden gerçekleştirilen bağlantı ile okuma performansına geçilmektedir. Okuma, Haliç Üniversitesi Konservatuvar Tiyatro Bölümü öğrencileri tarafından gerçekleştirilir. Performansta kostüm, aksesuar ya da teknolojik efekt kullanılmaz. Seçilen eserin seçilen belirli bir bölümü okunur. Seyircinin dikkat süresini aşmayacak şekilde yaklaşık yirmi beş dakika süren okumalarda her bir oyun karakterini bir oyuncu üstlenir. Performans esere sadık kalarak, radikal bir yorum eklenmeden gerçekleştirilir. Oyunlardaki parantez içi yönergeler de bir oyuncu tarafından okunur. Çalışma, tamamen metne odaklanır. Oyuncular role uygun vurgu ve tonlama yapmakla yetinir. Çünkü çalışmanın odak noktası dijital imkanları kullanarak tiyatro yapmaktır. Dijital tiyatronun estetik yapısı ya da olanakları üzerine düşünülmemiş, okumalar tiyatro özlemini gidermek üzere bir ihtiyacı karşılama maksadıyla düzenlenmiştir. Basit yapılı bir okumanın dijital platformda uygulaması

olan bu çalışmanın her biri yüzün üzerinde izlenme sayısına ulaşmıştır. Bu performanslarda okuma tiyatrosu formu, *"Vanya Dayı"*, *"Cesaret Ana ve Çocukları"*, *"Aç Sınıfın Laneti"*, *"Yaban Ördeği"* gibi dünya tiyatro edebiyatından seçilen önemli eserler hakkında bilgi paylaşımı yapmaya, eserlere eleştirel bir bakış geliştirmeye ve seyirci ile etkileşimi sürdürmeye fırsat tanımış, dijital platformları bir performans alanına dönüştürme konusunda örnek olmuştur.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TİYATRODA OKUMA EDİMİNİN PERFORMATİF ESTETİĞE KATILIMI

Okuma edimi, tiyatro oyun metinlerinin sesli okunması ile başlayan serüveni sonunda bugün, sahne ve seyir yeri arasında yeni bir etkileşim kanalı oluşturması bakımından performans araştırmalarında ve Postmodern sahnelemelerde kendi yerini oluşturmaya başlamıştır. Okuma edimi artık tek başına ve yalnızca okuma edimi ile sürdürülen sahnelemelerde değil, alternatif performanslarda, gerçekçi, karşıgerçekçi ve Postmodern oyunlarda da bir reji yorumu olarak ortaya çıkmakta ve tiyatronun metin ile olan ilişkisine yeni bir boyut kazandırmaktadır.

Bu gelişimin birkaç önemli sebebi vardır. Bunlardan ilki okuma ediminin başlı başına teatral bir forma dönüşmesidir. Okuma ediminin bir sahne elemanı olarak avantajlarının keşfedilmesi onu çağdaş performanslara yerleştirmede tetikleyici olmuştur.

Diğer bir neden ise performans çalışmalarının, oyuncunun metin ile olan ilişkisini değiştirme ve fiziksel olana odaklanma çabasıdır. Bu bağlamda çağdaş tiyatronun klasik metinleri yeniden yorumlama yaklaşımı metinlere yeni bir bakış getirme arzusu metinlerin sahnede okunarak performe edilmesinin yolunu açmıştır.

Okuma tiyatrosunu doğrudan ya da dolaylı yoldan motive eden Postmodern tiyatroya da bir diğer geliştirici neden olarak sayılabilir. Okuma edimi pek çok şekilde Postmodern performanslarda yer bulacak açıklığa ve dönüşümlülüğe sahiptir. Postmodern tiyatronun temel dinamikleri ile benzer bir yapıya sahiptir. Postmodern tiyatro metne ve okuma edimine daha zengin bir biçim ve yeni işlevler kazandırmıştır.

Çağdaş sahnelemelerde okuma ediminin ne amaçla kullanıldığını ve bunun sonuçlarını analiz etmeden önce bu teatral edimin postmodernizm ve performans araştırmaları içindeki yerini tespit etmek gerekir.

3. 1. Postmodernizm ve Postmodern Performanslarda Metin ve Okuma Edimi

20. yüzyıl sanatını karakterize eden şey sonsuz değişim olanağıdır. Sanatı belirleyen estetik ölçütler artık kabul görmez; her sanat eseri bir diğerinden farklı ve özgündür. Estetik olan, güzel olan değildir; *"Sanatsal imgenin "büyüleyici havası" (aura) yitirilmiştir."*[68] Her an ulaşılabilen ve çoğaltılabilen sanat eseri özgürlüğünü, kabul görmüş ölçütlerin dışına taşarak ve estetik paylaşımın o ana özgü olmasını sağlayarak korumaya çalışmıştır. Bu amaçla sanatçı basit ve gündelik olana odaklanmış, kutsal konuları seçkinci bir bakış açısıyla yorumlamak yerine, gerçek yaşama dair konuları, estetik biçime dair var olan tabuları yıkarak yeni ifadeler geliştirmişlerdir. Böylece metne karşı sadık yaklaşım değişmeye başlamıştır.

Postmodern dünyada sanat eseri de anlam da gelip geçicidir. *"Tüketicisini yoran, şoklar yaratan bir tarzı vardır. Teklik değil, çeşitlilik; genel değil, özel; alışılmış değil, sıra dışı çekici gelir ona."*[69] Postmodern dönemde modern dünyanın sundukları yeniden değerlendirilir, onun dışladıkları yeniden gündeme getirilir. Modern çağın sağlam yapı taşlarına artık güven duyulmamaktadır. Dolayısıyla metinde ve sahnede yaratılan anlam da hiçbir zaman kesin ve güvenilir olamaz.

> *"Postmodernizmde sıklıkla, sanat biçimlerinde nelerin bulunduğundan çok bu biçimler arasındaki ilişkilerin enine boyuna araştırılması söz konusudur. Ayrışık imgeler ile teknik ya da uygulayım bilgilerinin bir araya getirilmesi, el değmemiş bir köken, yeni bir başlangıç fikri yanında katışıksız yazarlık düşüncesini de sorunlaştırmışa benziyor."*[70]

Oyun metinlerinde de durum aynıdır. Dil ve yazının sabit bir anlama ulaşmasının imkansızlığı düşüncesi karşısında oyun yazarları, dramatik metin kalıplarını yıkmaya girişmiş, metni oluştururken alımlayıcının varlığı önemli bir

[68] Jale Nejdet Erzen, **Çoğul Estetik**, İstanbul: Metis Yayınları, 2011, 165.
[69] Prof. Dr. Yılmaz Özbek, **Post-modernizm ve Alımlama Estetiği**, Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları, 2013,21.
[70] Madan Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, Ankara: Pharmakon, 2014, 242.

bileşen olarak ele alınmıştır. *"Metin çağın anlam olgusuyla iş birliği içindeki yazarlar tarafından bilinçli olarak anlam yönünden eksik bırakılır, az ya da çok boşluklarla örülür, bu eksikliği alımlayıcı tamamlayacak, boşlukları o dolduracaktır."*[71]

Okuma edimi de bu boşlukların doldurulmasındaki canlılık gibi tüketici değil üretici bir etkinlik halini almıştır. Sabit bir anlam ortaya çıkarmaya çalışmadan metni yeni bir paylaşım zemini olarak kullanan ve ereksellikten uzak, yoruma açık bir okuma anlayışı ortaya çıkar. Bu durumu postyapısalcıların dilbilimin temel öğretilerine yönelttikleri eleştirilerle temellendirmek mümkündür.

Postyapısalcıların yaklaşımları çoğunlukla yapısalcılardan farklı olarak insan öznesine, tarihselciliğe, anlama, felsefeye eleştirel bakar ve bu başlıklar altında üretilmiş terimleri yapısöküme uğratırlar. Birlikçi ve bütünleştirici dünya görüşüne ait tüm belirlenimleri yeniden değerlendirirler. *"Yapısalcılık, doğruluğu [hakikati] metnin "arkasında" ya da "içinde" görürken, postyapısalcılık okuyucu ile metnin karşılıklı etkileşimine başlı başına bir yaratıcılık gözüyle bakmaktadır. Daha açık deyişle söylenirse, eldeki metinsel ürünün edilgen bir tüketim olarak düşünülegelen okuma edimi değergesini [status] bütünüyle yitirmiş, bundan boşalan yeri okuyucunun performansı doldurmuştur."*[72] Postyapısalcılık, dilbilim teorilerine getirdiği eleştirilerle yazı ile beden arasına koydukları yeni ilişki olanağı sayesinde performans sanatının kapılarını aralayacak bir esneklik yaratmıştır. Bu eleştiriler elbette, toplumsal bir dönüşüm potansiyeli doğrultusunda şekillenmiştir. Postmodernizm, modern dünyanın farklılıkları bastırdığı, düşünce ve yaşam biçimlerini dayattığı, iktidarın kurum ve kuramlarının güçlü olanı yıkıcı hale getirdiği bir çağda yırtıcı bir çığlık olarak ortaya çıkmıştır. *"Postmodernizm her türlü farkın müthiş bir eşitleyicisiydi; yatay düzlemde kültürel, dikey düzlemde de tarihsel farkları eşitliyordu."*[73]

Madan Sarup bu durumun dil ve yazıya yansımasını şu şekilde açıklar;

---

[71] Banu Çakmak Duman, **Çağımızda Oyun Yazarlığı**, İstanbul: Mitos-Boyut, 2019, 107.
[72] Madan Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, Ankara: Pharmakon, 2014, 18.
[73] Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, Ankara: Dost, 2003, 190.

"Devlet iktidarının devamını sağlayan yapıların ne yapılırsa yapılsın bir türlü kırılamadıkları görülünce postyapısalcılık çareyi dilin taşıdığı yapıları tersyüz etmekte bulmuştur. (...) Kendi içinde tutarlı birer yapı haline gelmiş her türlü inanç dizgesi, özellikle de bir bütün olarak toplum yapılarını salt bu yapılar üstünde belli etkiler yaratmak amacıyla çözümleme çabası içindeki bütün siyasal kuram ile siyasal örgütlenme biçimleri postyapısalcılığın düşman belledikleri arasındadır. Günümüzde artık bütünlükçü her türden dizgeli düşünce kuşkuya açık hale gelmiştir: kavramsal anlamın kendisinden, libidinal jestler ile anarşist kendiliğindenliğe karşıt olarak, baskı uygulayıcı olmasından ötürü daha bir çekinilir, daha bir uzak durulur olmuştur."[74]

Okuma, hem daha önce söylenmiş olan güçlü bir sözü referans almayı hem de bu söze karşı yeni bir söz söylemeyi ve bu yeni sözü de tartışmaya açması ve böylece seyirciyi kitlesel bir hareketlenmedense bireysel bir sorgulamaya itmesi bakımından Postmodern dönem içinde işlevsellik kazanmaktadır. Ne beden ne söz ne de görsellik salt bir halde sanatsal ifadenin aracısı olamaz. Okuma edimi sözü tartışmaya açar ve seyirciyi bütünsellik fikrinden uzaklaştırır.

Performans sanatının popüler hale geldiği 1970 ve 1980'lerde üretilen çalışmaları analiz ve ayırt etmek, edebiyat ile performans alanını ilişkilendirmek üzere öne çıkan söz edimi teorileri de okuma ediminin çağdaş performanslardaki konumunu açıklamada yardımcı olur. Özellikle J. L. Austin'in edimsellik (performatiflik) kuramı performans sanatı tartışmalarında odak noktaya yerleşmiştir.

İlk bölümde de belirtildiği gibi Austin'e göre bir şeyi söylemek çoğu koşulda bir şey yapmak görevini görür. Edimsöz de konuşurken yaptığımız işleri anlatan sözcelemlerdir. Austin bu yaklaşımıyla dilin betimleyici (saptayıcı) ya da bildirici özelliğinden daha farklı bir görevde kullanılabileceğini kanıtlamaya çalışır. Sözcelem üretmek bir eylemde bulunmaktır; fakat eylemin tümü söz söylemekten ibaret olmak zorunda değildir.

"Gemiye ad vermek (uygun koşullarda) "... adını veriyorum" sözlerini söylemektir. Görevlinin ya da mihrabın vb. önünde "Evet" dediğimde bir evlilikle ilgili aktarımda bulunmuyorum: Evlilik ilişkisine giriyorum."[75]

[74] Madan Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm,** 156.
[75] J.L. Austin, **Söylemek ve Yapmak**, 44.

Austin eylemin edimsel ile gerçekleştirilmesi için belirli koşulların yerine getirilmesi gerektiğini söyler. Ona göre sözler ciddi söylenmeli, şüphe uyandırmamalıdır. Eylem yemin etmek ise, sözü söyleyen kişi yeminini tutmaya gerçekten niyetli olmalıdır. Aksi takdirde edimsel yanıltıcı ya da hileli olur. Diğer yandan edimselin gerçekleştirilmesi kabul görmüş uylaşımsal bir işlem olmalı ve uygun kişilerce, hatasız ve eksiksiz yürütülmeli ve dilde ifade edildiği gibi davranışta da ifade edilmelidir.

Marvin Carlson, Austin'in ve diğer düşünürlerin söz edimi kuramlarının, performans sanatının da temel bir düşüncesi olan performatifliğin temeli olduğunu düşünür. "*Performatifliğin birincil amacı bir şeyi iddia etmekten ziyade bir şey yapmaktır."*[76] Bu düşünceye göre bedensel hareketten bağımsız olarak dilin harekete geçmesi bir tür (en azından zihinsel) alışveriş yaratır.

Austin daha çok sözce türlerine odaklanırken öğrencisi Searle, tüm dili bir performans olarak nitelendirmeye çalışmıştır. Bu yönelim bugün dilbilimciler tarafından 'edimbilim' olarak adlandırılmakta ve genel olarak 'işaretlerin yorumlayıcılarla ilişkisinin bilimi olarak açıklanmaktadır.' Bu çalışmalar performansın tanımlamaya çalıştığı dil ve fiziksel eylem ilişkisini dilin içinden yanıtlamış olmaktadır. Austin'in kendisi şiiri ve aktör konuşmasını bu teorinin dışında bırakmış olsa da Katz, Felman, Beneviste gibi dilbilimcilerin çalışmaları konuşma ve beden arasındaki ilişkiyi ele almakla performansın sınırlarına dahil olmuştur. Öte yandan Fish ve Pratt gibi düşünürler edebi dil ile günlük dil arasında da Austin'in belirttiği gibi bir ayrım yapılamayacağını savunmuşlardır. Böylelikle okuma edimi bir oluş ve bir süreç üstlendiğinden teatral etkinliğin sınırlarına girmeye başlamıştır.

Daha sonra Austin'in düşünceleri Derrida ve Butler'ın görüşleriyle geliştirilmiştir. Bununla birlikte Josette Feral ve Lyotard gibi düşünürlerin görüşleri de performansın tüm konumları göreceli bir boşluğa yerleştiren, istikrarsız ve akıcı oluşuna vurgu yapmıştır.

[76] Marvin Carlson, **Performance: A Critical Introduction,** Routledge, 2017, 67.

Derrida'ya göre aslında metnin dışı yoktur. Sözdeki herhangi bir alıntı herhangi bir bağlama yerleştirilebilir ve verili her bağlamdan koparılabilirdir.. Sözün yazıya göre mevcudiyete yakınlığı daha fazladır. Yazı ile anlam arasında her zaman bir boşluk bulunur. 'Difference' olarak tabir ettiği bu farklılık, yazının sürekli yeni anlamlara ve yeni bağlamlara açık olma halini ifade eder. Performans teorilerinde bu farklılık tiyatro gibi anlatmaya odaklanmama, onun yerine sinestetik ilişkileri kışkırtmaya yönelmek olarak karşılık bulur. Oluş halinde olan performans, daha önce var olan bir gerçeği yeniden temsil etmekten çok farklıdır. Performans ile anlam arasında da artık bir boşluk yaratılmaktadır.

Fuchs'a göre Derrida, bin beş yüz yıllık Batı metafiziğini güçlü bir şekilde sarsan hakikat referansı olmayan ve kopya olmayan, 'istikrarsız' yazma modelini tiyatrodan, mimesis kavramından esinlenerek bulmuştur, o hakikati yaratmayı değil, hakikati kavrayıp içine almayı doğru bulmuştur:

> *"Derrida, burada, söz konusu mimodramada 'metnin', kendisi de üzerine yazılan boş bir kağıt haline gelen oyuncudan doğduğunu ve oyuncunun ne orijinal bir mevcudiyet olduğunu ne de daha önce var olan bir anın taklidi olduğunu belirterek sözcüğün kendi içinde taşıdığı paradoksa da işaret eder."*[77]

Derrida'ya göre mimetik olmayan bir mimesis, taklitçinin taklit etmediği bir gösterim orjinalin yokluğunu, hakikat üzerinden hakikatsizliği gösterir. Bu yolda Derrida'nın düşünceleri daha çok 1980'ler sonrasında performans çalışmalarını derinden etkilemiştir. Daha çok metinsellik ve mevcudiyet kavramları çevresinde gelişen bu etkileşim, metinlerin farklı ve yanlış okumaya açık olan yanını vurgulamasıyla metinler üzerinde farklı yöntemlerle çalışmak isteyen yönetmenler için heyecan uyandırmıştır. Özellikle "yapıbozum" metindeki anlam yapısının tersine işleyen tüm performanslar için geçerli bir terim olarak kabul edilmiştir.

Derrida'yı performans çalışmalarında odak noktasına yerleştiren temel fikir aslında yenilik olasılığıdır. Yapısöküm, bir fikrin nasıl oluştuğuna dikkat ederek yeni bir okuma modeli önerir. Parçaları bütünle ilişkili olarak anlamak için yeniden

[77] Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, Ankara: Dost, 2003, 196.

sökmeyi ifade eder. Belirli bir düşünme mantığının içinde fakat bu mantığın kabul edemediklerini ortaya çıkarmaya çalışır. Derrida, yapısöküm teorisi ile dil ve anlamın güvenilir istikrarını bozmuştur. Böylelikle aslında tiyatro sahnesinde metnin kurucu niteliğini de sarsacak yeni düşüncelere ön ayak olmuştur. Nitekim Derrida Antonin Artaud hakkında yazmış olduğu iki makalesinde bu kurucu niteliği sarsan çalışmalara nasıl yaklaştığını açıklar ve tanrı benzeni bir yazara karşı tiyatro yaptığı için Artaud'yu övmekle birlikte aynı zamanda onu eleştirir:

> *"Derrida için Artaud, dili doğrudan fiziksel iletişim lehine aşan, tiyatronun tanrı benzeri bir yazara bağımlılığını ortadan kaldıran ve tekrardan kaçınan bir tiyatroyu kavramsallaştırarak batı metafiziğinin pençesinden kaçmayı başaramayan bir tür trajik figürdü. Derrida, Artaud'nun Batı geleneğiyle yüzleşmesine hem hayran kaldı hem de projesinin imkansızlığını vurguladı. Bu yazılarda tiyatro, umutsuzca söz-merkezciliğe kilitlenmiş batı geleneğinin hem semptomatik hem de simgesidir."*[78]

Derrida Batı düşüncesinin karşıtlıklara dayandığını savunur ve bu ikiliklerin inşa ettiği hiyerarşinin ilk ilkelere dayandığını söyler ve eleştirir. Ona göre gösteren, gösterilene bağlı değildir. Sözcük ile şey ya da sözcük ile düşünce asla bir olamaz. Anlam asla tek bir göstergeye dayanmaz. *"Anlamlandırma sonu gelmeyen bir süreç, anlam ise asla ulaşılamayan bir olgudur."*[79]

Tiyatroda sözün dolaysızlığına olan inanç artık yıkılmıştır ama bu 'söz'ün tamamen ortadan kalkması demek değildir. Marvin Carlson, Derrida'nın düşüncesinden yola çıkarak bu inançsızlığa yeni bir yol önerir; tamamlama fikri. Metin ve performans arasındaki ilişkiyi inceleyen Carlson'a göre metnin her bir kullanımı bir ek yaratır. Tamamlayıcı bir metin, her zaman geriye dönük bir düzenlemeye fırsat verir. Çünkü performans yerinde duran ya da tekrarlayan bir yapı kurmaz, aksine zaman gittikçe gelişir ve çoğalır. Orijinale tamamlayıcı ya da bir eksiği giderici bir ek yaparak performe etme aynı zamanda Derrida'nın kültürün doğanın tamamlayıcısı olduğu fikrini de destekler. Bu bakış açısıyla performanslar sonsuz bir eklemlenme zinciridir. Postmodern performans aynı zamanda sürekli bir hareket, yer değiştirme ve parçalanmayı ifade eder. Nitekim *"Performansın*

[78] Phillip Auslander, **Theory for Performans Studies**, Canada, Routledge, 2008, 94.
[79] Banu Çakmak Duman, **Çağımızda Oyun Yazarlığı,** 86.

postmodern deneyime özellikle uygun olmasının nedeni, postmodernizmle, mevcudiyet ve yokluk, yerinden etme ve eski haline getirme arasında bocalayan bir yerleştirilmeyi reddetmesidir."[80] Josette Feral'in de belirttiği gibi performans artık geleneksel tiyatrodan kesin bir şekilde ayrılır çünkü *"performans (tiyatro gibi) anlatmaya değil, özneler arasındaki sinestetik ilişkileri kışkırtmaya çalışır*."[81] Her performans bir varsayım halini alır. Diyalog önemini yitirir, dil ereksel bir süreçle ilerlemez, tıkanır, aksar. Monologlar ise kendi içinde çelişen bir yapıda kullanılır. Her metin bir başka metni çağrıştırır.

"Yazınsal metinlerin sahnelenmesi üzerine değil, hatta genelde mimesis üzerine de değil, ama etkin bedenin ifşa edilmesi üzerine kurulu alternatif bir tarihsel tiyatro geleneği mümkün kılınmış oluyordu."[82] Carlson'ın bu yorumuna göre performans ve performans teorileri *"vurguyu orada olmayan namevcut metinden orada bulunan bedene"* kaydırmıştır. Bu odak doğrultusunda performanslar genellikle akıl/beden ayrımına yeni bir bakış açısı getirmeye çalışır ve akla üstünlük tanımayarak bedenin özgürlüğünü ön olana çıkarır.

İletişim mümkün olmadığı ya da anlamsız sayıldığı bir dünyada performans da alımlayıcı ve sanatçı arasındaki doğrusal iletişimi bozan bir yapı kurar. Mesaj-gönderen-alıcı denklemi bozulmuştur. Bir performansta herkes gönderici veya herkes alıcı olabilir. Dolayısıyla ne metin ne de yazar sahnede anılacak denli değerli değildir. Okuma edimi ile yalnızca sözcükler sahneye çıkarılır, yazar performanstan dışlanır, anlam ise seyirciye bırakılmıştır.

Tiyatro yönetmeni ve akademisyen Richard Schechner ise performansı gündelik hayatın içinde, hatta gündelik hayatın bir parça kendisi olarak görmektedir. Ona göre kamusal alanda her türlü bir araya geliş bir performans yaratır ve performans bilimleri davranış bilimlerinden ayrı düşünülemez. Çünkü kamusal alandaki her türlü performatif edim yorumlamaya açıktır, incelenebilir, değiştirilebilir ve sorgulanabilirdir. Ona göre dünya artık okunacak bir kitap değil,

[80] Marvin Carlson, **Performance: A Critical Introduction**, London and NY, Routlege, 122.
[81] Josette Feral, "Performance and Theatricality**",** **Modern Drama, 25/1,** 1982, 179.
[82] Marvin Carlson, **Performance: A Critical Introduction,** 74.

katılınan bir performansa dönüşmüştür. Her bir performans ancak ve ancak içinde bulunduğu kültürün yapısı ve niteliği ile anlam kazanır.

> *"Performans, biçimsel ritüellerin, kamusal bir araya gelişlerin ve bilgi, mal ve gelenek değiş tokuşunun çeşitli biçimlerinin bir parçası olan ya da onlarla devamlılık içerisinde olan bir çeşit iletişimsel davranıştır."*[83]

Ancak Schechner, performansın karşılığını bu iletişimi oluşturan şeylerin içinde değil şeylerin arasında olduğunu da belirtir ve performansın gerçekleştirilme sürecine odaklanmayı öğütler. Performansın belirli bir kültür birikimi içinde anlamlandırılırken bu süreç içinde kültürü değiştirebilir ve kültür tarafından değiştirilebilir bir nitelik taşır.

Schechner ayrıca drama, metin ve ritüel arasındaki ilişkileri de yeniden tanımlar. Ona göre tiyatro bütünüyle konuşma eylemidir. Tiyatroyu edebiyattan ayıran özelliğine dikkat çeker ve metni, performansçıların yaratıcılıklarını ortaya çıkaracak şekilde montajlayarak kullanır ve bu montajlı metin üzerine eylemler yerleştirerek süreci tetikleyici aşamalar oluşturur. Bu aşamalar birbirini sırayla kapsayacak şekilde drama, senaryo, tiyatro ve performanstır. Dram, senaryo, tiyatro ve performansın çekirdeği, orijinal öyküdür. Senaryo (script), metinden yola çıkılarak üretilen yeni bir durumu gösteren ve tiyatro için hazır hale getiren metindir. Tiyatro, performans sanatçısının eylemidir ve sahne olayıdır ve bu eylemi ya da olayı başından sonuna kadar içine alan insan etkinliği de performanstır.

> *"Schechner dram sanatının ve senaryonun avcı mitlerine dayanan toplumlara, performans ve tiyatronun ise tarım toplumlarına özgü olduğunu öne sürer. Avcılığın stratejilerinde geleceğe dönük bir davranış oluşturulabilmesi adına stratejik bir dil kullanılır: hikâye anlatıcılığı. Burada bahsettiği sadece yazılı anlamda bir yapı değildir, aynı zamanda dans, şarkı, ilahi (zikir), davul sesleri ve mekân düzenleme*

[83] Richard Schechner, "Performans ve Sosyal Bilimler Giriş", çev. Pınar Gümüş, **Mimesis 6, 2009,** s.81.

(mağara duvarları örneğinde olduğu gibi) kullanılır. Yani Schechner'de dramanın, stratejik davranışın bir sonucu olarak ele alındığı söylenebilir. Schechner'in çıkarsamasına göre performans ve tiyatro evrensel iken, drama değildir. Drama, performans ve tiyatronun bir bağımsız örneği olarak gelişmiş olmalıdır."[84]

Schechner Batılı söylemlerin aksine dramanın kökeninde 'çatışma'nın değil 'dönüşüm'ün olduğunu savunur. Bu dönüşümde farklılıklara değil benzerliklere odaklanır. Schechner performansın en önemli öğesinin eşiksellik paradigması ile işlediğini söyler. Burada eşik bir belirsizliği, geçiş anını ifade eder. Eşikte olanlar tanımlanmış, sınırları çizilmiş, yaşamı çepeçevre saran hiyerarşik ilişki yapısına ait olmayanlardır. Bu aradalığa, eşikselliğe ulaşmak ise ancak yeniden yapılandırılmış davranışın gerçekleşmesiyle olur. Kültür, Schechner'e göre yapılandırılmış bir varlıktır, davranış birimlerinin yeniden yapılandırılmasıyla ya da tekrarlanmasıyla oluşur. Performans tam olarak bu oluş halidir; davranış birimlerinin denenmesi, ikilenmesi ya da prova edilmesi ile ortaya çıkar. Bu durum 'mış gibi' yapmaktan farklıdır. Performans da icracı da toplumsal yapı içinde değerlendirmeye açılır, oluş yalnızca icracının ortaya koyduğu bir gösteri değil, onu da içine alan yeniden yaratılmış bir davranıştır. Bu yaklaşımı ile Schechner, estetiği ve temsili toplumsal bir olay olarak görür ve tiyatroyu oluşturan öğeler ve seyirci arasındaki kapalı ilişkiyi her türlü dönüşüme, yeniden yapılandırmaya açık hale getirir. Metin de bu yeni yapılandırmada farklı duyuşlara açık bir nitelikte kendi yerini bulur.

Gösteri Toplumu'nun yazarı, 1980'lerin film yapımcısı ve kuramcı Guy Debord, insan bilincinin tarihsel zamana hapsedildiğini ve bu nedenle her şeyin bir temsile dönüştüğüne vurgu yapar. Bu dönüşümü kıyamet benzeri bir hareketsizleşme, hakikatsizleşme olarak yorumlar. Bu bağlamda Debord, *"gösterinin günümüz toplumunun asal üretimi olduğunu ve bunun da kültürün tarihselliğin yıkıma uğratılmasının en temel ve en kötü sonucu olduğunu söyler."*[85] Debord gibi Baudrillard da yaşamı ve yaşam gerçekliğini zararlı bir teatrallik olarak ele alır.

[84] Güngör, İ. (2021). **Richard Schechner ve Bir Eşiksellik Paradigması: Performans**. Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 26, 161-171. doi: 10.17484/yedi.853668, 166.
[85] Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, Ankara: Dost, 2003, 194.

"*Gerçek dünya denecek bir dünya yoktur artıkbundan böyle, "öykünme"nin ya da "benzetme"nin karşıtı oluşuyla tanımlı bir "gerçeklik" alanından söz edilemez, yalnızca gerçeklik taklitlerinin bulunduğu bir düzlem söz konusudur."*[86] Baudrillard, "Simülasyonlar" adını verdiği bu yaklaşımı ile çağdaş kültürün gerçekliği taklit etmediğini, "gerçekliğin yokluğunu gizleme çabası ile onu simüle" ettiğini savunur. Ona göre toplumsal olanın boş sahnesinde gerçekleştirilen tüm senaryolar kolektif dramaturjidir.[87]

Postmodernizmin önemli düşünürlerinden Jean-François Lyotard ise dil dışı deneyimin göz ardı edilmemesi gerektiğine yaptığı vurgu ile performans teorilerini desteklemiştir. Ona göre dilin sunamadığı deneyimler vardır ve tiyatro da anlamı işaret etmeyen, gösterge mantığını aşan bir deneyim sunmalıdır tiyatro. Lyotard, performans teorilerini besleyen bir görüş ortaya koyar ve Postmodern durumu tanımlar. Lyotard performantifliği yerel, bireysel ve tikel olanın, farklılıkların etkileşimi olarak görür. Ona göre performatiflik, Postmodern olanı meşrulaştırmaya yarar. Performans teorilerine yoğun bir katkısı olmasa da Lyotard, bütünlüğe yaptığı saldırıları ile performans çalışmaları için temel bir referans oluşturmuştur.

Maurice Merleau-Ponty ise performans çalışmalarına, zihin-beden ikiliğini reddederek bedeni algılamada merkezi bir konuma yerleştirerek katkı sunar. Algı, bedenin dışında soyut bir şekilde mevcut değildir ona göre. Bedenin dünyadaki etkinliği bir deneyim oluşturur ve insan bu deneyimle hem şekillenir hem de şekillendirir. Dolayısıyla bu bir süreçtir, yani deneyim sabit değildir. Algı ve bilinç de bu deneyimden bağımsız değildir. *"Merleau Ponty'nin anladığı gibi, dünya düşünülecek dış bir nesne değil, daha çok algılarımızın ve deneyimlerimizin zeminidir."*[88] Ona göre beden, dünya ve zihin iç içedir. Özne ve nesne ikilik değil bir birliktir. Merleau-Ponty'nin bu anlayışı performansın beden ve deneyimi öne çıkaran yapısına hitap etmiş, seyircinin somut algısını açıklamış; böylelikle performans deneyimi ve seyirci arasındaki ilişkiyi açıklayıcı olmuştur. Dünya ve insan bedeni

[86] Madan Sarup, **Postyapısalcılık ve Postmodernizm,** 231.
[87] Bkz. Jean Baudrillard, **Simülakrlar ve Simülasyonlar**, Ankara: Doğu-Batı, 2011, 50.
[88]Phillip Auslander, **Theory for Performans Studies**, 139.

arasında kurduğu sıkı ilişki ise geleneksel yaklaşımları yıkmasıyla Postmodern performansların tüm potansiyelini yansıtır.

Performans sanatında Freudyen psikanalize de karşı duran Deleuze ve Guattari'nin düşünceleri de yönlendirici olmuştur. İki düşünürün ortaya koyduğu Köksap düşüncesi bir oyuncunun, bir karakterin yaşamına ve onun psikolojisine ve kökenlerine bağlanma ihtiyacını yok sayar. Bu nedenle Deleuze ve Guattari, performans sanatçıları üzerinde daha büyük etkiye sahip olmuşlardır. İki düşünür klasik metinlerin çağdaş ve radikal yorumları ile, formlar arası geçişleri önemseyen Postmodern sanatçıların eleştirileri için önemli bir kaynak oluşturmuşlardır. Öte yandan dijital performanslar da içerdikleri dağılım ve dallanma potansiyeli nedeniyle köksap düşüncesi ile ilişkilendirilmişlerdir. Oluş kavramı ise sadece tiyatroda değil dansta da performansçının mekân ile olan ilişkisine yönelik atölye çalışmalarında başvuru noktası olmuştur.

Elinor Fuchs, yaşamın teatral bir etkinliğe dönüşmesi ve sanatın yaşamla iç içe geçmesiyle postmodernizm ile tiyatro arasında organik ve teorik bir birliktelik olduğunu vurgular. Tiyatro ve yaşam arasındaki mimetik ilişki Postmodernizmin savunucuları tarafından esnetilerek metin, oyuncu, seyirci arasındaki mesafeyi de kapatır; fakat ortaya çıkan Postmodern durum kuşkusuz tedirgin edicidir.

> *"Bu metinlerde tiyatro hem bir metafordur, hem de bir dizi dünya kültürüne ilişkin anlatının yapısal unsurudur. Debord, Batı kültüründeki gösterim kriterinden hakikat kriterine geri dönmek ister. Derrida, soğukkanlı bir şekilde metafizik hakikat iddialarının arkasında ya da içinde teatral kararverilemezliği görür. Baudrillard toplumun hareketinin istikrarlı bir gerçeklikten, bir olumsuz ve son hiper-tiyatroya doğru olduğunu düşünür. Sadece Deleuze ve Guattari, tarif ettikleri şizoanalitik geleceğin Baudrillard'ın görmüş olduğu sürekli gösteri ile birçok ortak notkası olmasına rağmen, tiyatroyu, parçalayıcı düzensizlik yerine, yanlış biçimde empoze edilmiş bir düzen biçimi olarak yorumlar. Yine de bütün bu modellerde tiyatro ya da daha doğrusu teatralleştirilmiş toplum, Batı kültürünün en son ve kimi durumlarda ölümcül ve trajik aşaması olarak belirmektedir."*[89]

Postmodern çağda tiyatroya yeni bir paradigma kazandıran ve özellikle 1970 sonrasında gelişen feminist teoriler de klasik tiyatronun ve metnin belirleyici ve

[89] Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü**, Ankara: Dost, 2003, 199.

hiyerarşik yapısını bozuma uğratmıştır. Metin ve performans anlamı tersyüz etmeye ve dişil bir sahne yaratmaya odaklanmıştır. Romancı, eleştirmen ve yorumcu Helene Cixous'un çalışmaları, yazıyı beden ve tiyatro ile yeni bir bakış açısıyla ilişkilendirmiştir. Ataerkil düzene karşı dişil bir yazıyı savunan Cixous, karşıtlıkların birbirine uyguladığı hiyerarşik baskıyı ele alır ve iktidarın ikilikçi yapısını eleştirerek kadın/erkek ikiliğindeki sömürünün kaçınılmazlığına vurgu yapar, ancak dil, diğer Fransız feministlerin de savunduğu gibi bu kaçınılmazlığa bir alternatif yaratabilir.

> *"Cixious, yazının bedenle ilişkisi bağlamında üretildiğini, öyle de anlaşıldığını, bu yapılırken de sıklıkla zihin beden ayrımına başvurduğumuzu düşünmektedir. Pek çoğumuzun zihinsel denetim diye bir yanılsaması vardır; ama bedenin silinmesi, sansürlenmesi, rahatsızlanması pahasına sağlanır bu denetim. Dil ile beden arasındaki ilişkiye dönük bu ilgisi, Cixous'nun bilinçdışına yönelmesinin önünü açmıştır. Metinlerde söylen ile düşü, çoğunlukla arkaik olanı keşfetmenin, bastırılmış olanı ortaya çıkarmanın bir yolu olarak, öznel özerklik ile bilinç denetimi yanılsamasını sarsmak için kullanır."*[90]

Aynı zamanda bir oyun yazarı da olan Helene Cixous, geleneksel tiyatronun bir 'erkek' tiyatrosu olduğunu düşünür ve bunu "fallosantrik temsiliyetçiliğin yanlış tiyatrosu" olarak tanımlar. Bu tiyatroya karşı ise Clement ile birlikte *"ataerkil modelin, üzerinde düşünülmemiş ya da yasaklı alanlarında, diyalojik genişlemenin verdiği fiziksel başarı ya da satirik skeçlerin sunulduğu daha becerikli bir gerilla tiyatrosu"*[91] üretmeye odaklanır.

Bir diğer feminist dilbilimci Julia Kristeva'nın düşünceleri de performans sanatını anlamaya yönelik tartışmalarda sıkça dile getirilmiştir. Ona göre her metin alıntılardan oluşturulan bir mozaiktir. Öte yandan dile semiyotik yaklaşımı kendi başına potansiyel yıkıcı bir güçtür; dilsel olarak bastırılmış olanı geri dönüştürür. Kristeva çoğunlukla anlamlandırma sürecine odaklanır; metinlerin bir tür psikanalizini yapar. Çünkü metinler söyledikleri kadar söylemedikleri şeyleri de ifade edebilirdir. Onun düşünceleri tiyatro alanına şüpheci yaklaşsa da performans ve performans sanatçılarını anlama ve tanıma uğraşında tartışmalara dahil edilmiştir. Özetle Kristeva, metinleri tekli anlam dizgesinden çıkartarak, dili ve tiyatroyu toplumsal işlevin dışına yerleştirerek performans kuramına bir yol açmıştır.

---

[90] Madan Sarup, **Postmodernizm ve Postyapısalcılık**, 165.
[91] Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü,** 200.

Postmodernist düşünürler tiyatroyu yozlaşmış bir dünyanın belirtisi olarak kabul etmekte ve kültürel değişime tiyatro üzerinden vurgu yapmaktadır. Üst anlatıların yerini artık tiyatro etkinliği almıştır. Fucks'un da belirttiği gibi bu düşünürlere göre postmodernizm; *"...son varlıkbilimsel savunuların da tiyatronun içine doğru ufalandığı kültürel momenttir. Postyapılsalcıların, feministlerin yeni bir politika üretmek için ataerkil ikilikleri kaldırıp atışı ile uyumlu bir biçimde, metafizik ikilikleri atıp hafiflemek için politikadan vazgeçme riskine girdikleri yer o mekandır, o sahnedir. Burası bir kez daha sfenks ile "insanoğlu"nun yüz yüze geldiği kesişim noktasıdır."*[92]

Doğrusal anlatıya olan inancın azalması tiyatronun ve teatralliğin yeniden canlandırmasını sağladığı gibi beden, yazı ve dili farklı paradigmaya yerleştirmiş ve böylece performansa modern dünyayı aşan bir özgüllük atfetmiştir. Yazar/yönetmen, oyuncu ve seyircinin düş gücü ile yaşamın ve sahnenin maddeselliği arasındaki farkı uzama yayan ve bu uzamı gerçekleştirmeye, deneyimlemeye çalışan bir teatrallik anlayışı söz konusudur. Postmodern dönemde sunumsal olanın yerine deneyimsel olan, tiyatronun merkezi haline gelmiştir. Bu tutum yeni kültürel anlatıların teatral bir nitelik kazanmasıyla gerçekleşmiştir. Performans, kültür ve sanatın, tiyatronun koşulları ile toplumsal koşulları aynılaştığı yerde ortaya çıkmıştır ve gösterim toplumunun yıkıcılığını üstlenmiştir. Bu nedenle Postmodern performanslardaki okumalarda da metne karşı eleştirel bir tutum ve metni anlamdan bağımsızlaştıran radikal bir reji yorumu belirgin hale gelir.

Yine de okuma edimi diğer Postmodern öğelerden farklıdır. Bu farkın iki temel sebebi olduğu söylenebilir. Birincisi metnin sahnede bir maddesellik üstlenmesi diğeri ise sahne dışı ve öncesinde var olan yazıyı eski varlığından uzaklaştırarak yeniden üretmesi. Bu bakımdan okuma edimini performatif estetik bağlamında değerlendirmek gerekir.

[92] Elinor Fuchs, **Karakterin Ölümü,** 204.

3. 2. Okuma Ediminin Performatif Niteliği

Performans çalışmalarının önemli teorisyenlerinden biri olan Erika Fischer-Lichte, performatif estetiğin geleneksel tiyatro anlayışlarından önemli farkının oyuncu ve seyircinin bir aradalığı olarak belirler. Gösteri olmayan ve gerçek bir deneyime dayalı olan performans sanatında oyuncunun eylem ve tepkileri (skorları) tamamen seyircinin katılımına göre şekil alır. Bu ikisi arasında Lichte'ye göre karşılıklı bir alışveriş ortaya çıkar. Feedback (geri bildirim) döngüsü adını verdiği bu durum kısa, geçici, tahmin edilemez fakat tamamen kendine özgü bir deneyim sunar.

> *"Bir performans bir sanattan ziyade bir olay olarak görülebilir çünkü aktörlerin ve izleyicilerin etkileşimi(autopoietic feedback döngüsü) aracılığıyla oluşturulur. Bu özgönderimsel süreç performans sürecidir. Süreç sona erdiğinde, performans da sona erer ve geri getirilemez bir şekilde kaybolur. Diğer bir deyişle, bu feedback döngüsüne sahip olan süreç ve performans, bir sonuç veya bir sanat eseri değil, gerçekleşen olayların kendisidir."*[93]

Erika Fisher-Lichte, performansın her ne kadar tam anlamıyla tanımlanamayan bir yapısı olsa da performansın genel ortak ilkelerini belirlemeye çalışmış ve rol değişimi (oyuncu-seyirci), temas, canlılık ve topluluk öğelerine vurgu yapmıştır. Bu öğelerin bir araya gelmesiyle, performansta gösteren/gösterilen, yaşam/sanat, temsil/gerçek ayrımı ortadan kalkar. Performansa konu olan her şey artık bir anlam taşıyıcısı olmaktan çıkar. Beden ve her türlü performatif nesne, önceden belirlenmiş bir anlama işaret etmeden, belirli bağlamlarla ilişki kurmadan, kendine özgü maddeselliği ile var olur. Beden artık göstegesel değil, görüngüsel bedene dönüşür. Metin de aynı şekilde kendine özgü maddeselliği ile var olur ve teatral bir işaret halini alır böylece anlam potansiyelini genişletir. Metnin dili ise belirsizlik, soyutlama, eksilti ve kesinti içerir.

---

[93] Fisher-Lichte, E, **The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies**, New York, Routledge, 2014, 43.

O halde Postmodern bir performans bileşeni olarak okuma edimi, estetik bir güzellik yaratmaz. Belirli bir anlamı belirli bir kalıp içinde ifade etmekten ziyade tespit edilen anlamı onu oluşturan koşullardan bağımsızlaştırarak parçalanabilir, yorumlanabilir, eksiltilebilir ya da çoğaltılabilir hale getirir. Yek bir amacı yoktur. Katılımcı seyircinin deneyimi ile şekillenebilen bir açıklık bırakır. Bu yanıyla okuma edimi, metinleri dilsel birer sembol olarak kullanmak yerine duyuları harekete geçirerek düşsel ve düşünsel bir etkinliği tetikleyecek teatral bir öğe haline gelir. Okuma tiyatrosu, metnin yarattığı ifadeleri paylaşılan bir 'an'a dönüştürerek sahnedeki estetiği mimetik olandan koparark ona performatif bir nitelik kazandırır.

> *"Mimetik" ile "performatif", sanatın doğasında var olan, birbirini bütünleyen, kimi zaman da karşıt kutuplarda odaklanan temel özellikler kabaca bir tanımla öykünmeden kaynaklanan mimesis, gerçekliğin betimleyici imgesini oluşturmaya yönelir. Performatif olan ise sanatın anlık, orada ve o an var olup ardından yok olma özelliğini anlatır."*[94]

Beliz Güçbilmez de performans ve metin ilişkisini incelerken, performans sanatının en ayırıcı özelliğinin bedeni merkeze alması olduğunu anlatırken metnin ya da sözmerkezciliğin en önemli savunmasının da, performansın uçuculuğuna karşın metnin maddesel ve kalıcılığı varlığı olduğunu vurgular. Metin gösterimden sonra da varlığını sürdürür ve sahnedeki maddi gerçekliğini yeniden yaratabilir. Oysa performans ve gösteriminki adeta buharlaşır. Bu performatif nitelik yine Postmodernizm sanat kavrayışından beslenir.

Daha önce de değinildiği gibi Postmodern sanat; sanat, yaşam ve toplum arasındaki mesafeyi yok etmeye odaklanmıştır. Postmodern kuramda *"estetik değerler, bakanın amaçlayarak oluşturduğu kültürel ya da felsefi atıflar"*[95] olarak değerlendirilmektedir. Yine de sanatı sanat yapan bununla sınırlı kalmaz. Parçalı, ayrıştırıcı ve değişken de olsa bir anlam taşır sanat. *"Ne var ki sanatta biçim ve ona yönelen beğeni her zaman anlam taşır; bu anlam söze ve düşünceye çevrilebilse de ya da tersine tümüyle ketum kalsa da. Diğer alanlarda anlam gelenek, adet ve*

[94] Ayşin Candan, **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2019, 192.
[95] Jale Nejdet Erzen, **Çoğul Estetik**, 164.

kültüre bağlı olduğu halde, sanattaki anlam amaç, biçim ve uygulamanın adeta organik bir yolla, süreç içinde oluşturduğu bir şeydir ve önceden kestirilip bir reçete gibi uygulanamaz."[96] Anlamın gelip geçiciliği, uçuculuğu ve her an dönüştürülebilir oluşu sanatın estetik güzelliğe yaslanan dokunulmazlığını temelden sarsmaktadır.

Nitekim metin okumasının bir performansa dâhil edilmesi ve seslendirme amacı dışında sahnede yerini bulması Avantgarde sanat akımlarının örnekleri ile başlar ve bu klasik yapının bozumunu sağlayan temel bir öğe haline gelerek gerçek ve sanat arasındaki estetik uzaklığı yok eder. Performatif bir etkinlik olarak okuma, estetiğe belirgin bir açıklık sağlar.

Okuma ediminin performansa dönüşmesini sağlayan ilk denemeleri Dadaist ve Fütürist çalışmalarda bulmak mümkündür. Fütürist akşamlarda sanatçılar bir araya gelip disiplinlerarası gösteriler hazırlıyor, bu disiplinler arasındaki farklar yok edilerek estetik kaygıdan uzaklaşılıyordu. Fillippo T. Marinetti, bu fütürist akşamlarda şiirler okuyor, dış etmenleri de okumaya dahil ediyordu. Böylelikle *"teatral okumalar diğer sesler ile kakafonik bir ortam yaratıyor, bu kopan "gürültü" Fütüristlere göre geleceği simgelerken, performansın kökenlerinin uzandığı yerlerden biri oluyordu."*[97] Bu performanslarda okuma edimine dans, müzik ya da masklar da dâhil ediliyordu. Böylelikle metin işitsel bir bildirim görevinin yanına, yeni bir deneyimin parçası haline getiriliyordu. Bu performansları takip eden Bauhaus okulu, yeni denemelerinde *"minimale indirgenmiş estetik ve ön plana çıkarılan işlevsellik"*[98] sunuyordu.

1940'larda Amerika'da kurulan Living Theater bu performansların ilk denemelerini yapmış, Grotowski'nin "Yoksul Tiyatro" anlayışı ise bu çalışmaları desteklemiştir.

Estetik kalıplardan uzaklaşan sanat bu öncülerle birlikte artık her türlü mekânda var olabilecek bir esneklik kazanmıştır. Öte yandan izleyici yaratıcı ve devingen bir konuma yerleşir. Performansı diğer sanat türlerinden ayrı bir yere taşıyan asıl yanıysa politik bir duruşu olmasıdır. Performatif okumalar politika,

[96] Jale Nejdet Erzen, **Çoğul Estetik**, 168.
[97] A. Göknur Gürcan, **Performans Sanatı**, İstanbul: Tekhne Yayınları, 2015, 17.
[98] A. Göknur Gürcan, **Performans Sanatı,** 22.

günlük yaşam, doğa gibi dışsal gerçeklikle insanın içsel yaşamını aynı anda sahnede deneyime dönüştürebilmek için iyi bir alternatif halini almıştı. *"Performans girdiği her coğrafyada, oraya uyumlanarak ve oranın gerçeğiyle var olarak yaşadı. Hem uyumlu hem isyankârdı."*[99] Bu çalışmalarla birlikte sanatta bir birleşim ve sentez arayışı ortadan kalkmaya başlar ve metin ile sahneleme arasındaki organik bağ koparılır. Sentez anlayışı, yerini "Synesthesia" kavramına bırakır. "Synesthesia" nörolojik bir durum olup herhangi bir duyu uyarımının kendiliğinden, istem dışı bir biçimde başka bir duyunun izinde deneyimlenmesine yol açan durumdur.[100] Bu alımlamayı oluşturan duyusal deneyimde işitsel ve görsel olanın birbirini desteklemesi beklenmez. Böylelikle her alımlayıcıda farklı duyumların uyanması sağlanır. Okuma tiyatrosu ve okuma edimi içeren tüm gösterimler performatif bir nitelik taşımak zorunda değildir. Klasik bir metin klasik bir biçimde de sahnede seslendirilebilir ve bu seslendirme metnin göstergelerini güçlendirme amacıyla da işe koşulabilir. Bu halde dahi metin ve anlatıcının varlığı bir arada yeni çağrışımlara açık bir görüntü sunar ve işitsel ile görsel verinin bir araya getirilmesiyle anlam genişlemesine uğrar. Ne amaçla yapılırsa yapılsın metnin sahnede kendiliğini açık ederek, bir illüzyon yaratmadan, canlandırmadan farklı olarak ve sahnedeki eylemden bağımsız bir şekilde var olması ise onu gösterimde yeni bir konuma yerleştirir ve yeni estetik olanaklar sağlar.

3. 3. Metnin Sahnedeki Yeni Konumu ile Değişen Anlamlandırma Süreci: Teatrallik, Metateatrallik, Metinsellik ve Postdramatik

"Doğal olmak böylesine zor bir pozdur."

Oscar Wilde

Metin ile temsil arasındaki ilişki drama tarihi boyunca çeşitli değişimler yaşamış ve bu ilişkinin nasıl kurulması gerektiği sürekli olarak tartışılmaya devam etmiştir. XVII. Yüzyıl'a kadar metin ile gösterim arasında net bir ayrım yapılmazken bu tarihten sonra metin, gösterimi önceleyen bir öğe olarak benimsenmiş ve oyuncu,

[99] A. Göknur Gürcan, **Performans Sanatı,** 36.
[100] Ayşin Candan, **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim,** 193.

yazarın ve sözün yönlendirmesi ile harekete geçer hale gelmiştir. *"Rotrou ve Cornielle'den sonra, dil, yazarın sözünü cisimleştirmek üzere bedenleri egemenliği altına alır ve oyun, her şeyin kaynağı olarak görülen bir metnin canlandırması dolayısıyla uşağı gibi görünebilir."*[101] Bu tarihten sonra uzunca bir süre metin, değişmez bir kaynak ve sahnelemenin tek koşulu konumunu kazanmıştır. XIX. yüzyıl'ın sonunda, metne radikal yorumlar getirme özgürlüğü kazanan "yönetmen"in ortaya çıkışına kadar bu sıkı kapsayıcılık sürmüştür. Ne var ki XXI. Yüzyıl'da tiyatro anlayışı, Batıya özgü bu metin merkezci tiyatro anlayışına şüpheyle yaklaşmakla birlikte dilsel olanı da yadsımamakta ve tiyatroyu, tiyatro metnini de içine alan ve onu aşan her türlü sahne edimi olarak algılamaktadır.

Metnin tiyatrodaki iktidarını sarsan önemli bir yaklaşım Peter Szondi tarafından geliştirilmiştir. Klasik dram anlayışının 19. Yüzyıl sonunda geldiği durumu Szondi, 'temsil krizi' olarak tanımlamıştır. Modernizmin ve yaşam gerçekliğinin içinin boşaltıldığı bir çağda temsil edilecek bir gerçekliğin bulunmaması dram sanatında bir kriz yaratmıştır ona göre. Kendiliği olmayan bir şey temsil edilemezdir. Dolayısıyla tiyatronun gerçekle olan mimetik bağı koparılmıştır. Bu kopuş dramatik sanatların gerçeğe yaklaşımlarını teknik ve teorik anlamda değiştirmiştir ve sahnenin temel unsurları ve bu unsurlar arasındaki ilişki yeniden yapılandırılmıştır. Bu yapılandırma sonrasında metinlerin üretimi ve sahnedeki varlığı, gerçeğe benzerlik ilkesinden uzak bir biçimde ve hatta gerçekliğe saldırarak, yanılsamayı ortadan kaldırır ve tamamen somut bir görünüm kazanır. *"Metin ve sahne kendi dışında bir şeye gönderme yapmaz. Daha doğrusu kendi kurmaca niteliğini gizlemez işte bu gizlememe durumu, dramı metalaştırarak kurmaca karşıtı bir noktaya oturtur. Metnin ya da sahnenin ardında, ötesinde bir şey yoktur, her şeyin ve hatta gerçeğin bile yanılsama olduğu bir dünyada sahne ve metin yanılsamanın yanılsamasını üretmekten vazgeçmiş, kurmacanın kabulüne soyunmuştur."*[102] Bu kabul sahnelemede kurmaca olanın açık edilmesi, tiyatronun kendi varlığını görünür kılması şeklinde karşılık bulmuştur ve bu tekniğe 'teatrallik' adı verilmiştir. Üst kurmaca ve karşı kurmaca gibi teatrallik, tiyatronun kendine özgü

[101] Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, Ankara: Dost Kitabevi, 2000, 233.
[102] Banu Çakmak Duman, **Çağımızda Oyun Yazarlığı,** 61.

araçları görünmez kılmak yerine o araçları kendilikleri ile gösterime dahil etmektir. Okuma edimi ile şekillenen sahnelemelerde de metin kendine özgü maddeselliği ile ve kendini açık ederek sahnede yer bulur.

Teatrallik yaşam/oyun diyalektiğinden beslenen ve karşıgerçekçi tiyatro hareketleriyle şekil alan daha karmaşık bir kavramdır. Richard Sennett'e göre modern zamanda insan sanatı olmayan aktörlere dönüşmüştür. Batılı modern düşüncede tüm yaşam bir sahne, insanlar ise oyuncudur (teatrum mundi). Görme, görünme, rol yapma etkinlikleri artık toplumsal yaşamın bir parçasına dönüşmüştür. Teatrallik her an her yerde ve her türlü sanat eserinde ortaya çıkabilecek bir olgudur. Edebiyatta da (metinsel teatrallik) metinselliği çeşitlendiren bir öğe olarak var olur. Metinsel teatralliği araştıran Joseph Litvak'a göre, teatrallik, yazarın otoritesinin geri çekildiği ve eylemin ön plana geçtiği anlarda belirir.[103]

Tiyatro eleştirmeni ve kuramcı Thomas Postlewait, teatrallik fikrinin Antik Yunan'dan bugüne olağanüstü bir anlamlar yelpazesine ulaştığına vurgu yapar. Neticede teatrallik ona göre, tiyatronun kendisinden soyutlanabilir ve daha sonra insan yaşamının herhangi bir yönüne uygulanabilir. Sözcük olarak ilk defa İngilizce'de 1837'de kullanılmış olmasına rağmen pek çok kültürde uzun bir geçmişi vardır. Postlewait teatralliğin tarihini incelerken bu terime yöneltilen olumlu ve olumsuz eleştirileri gruplar. Bunun dışında teatrallik ancak mimesis, tiyatro karşıtı önyargılar, din, ritüel, theatrum mundi, modernist teatrallik, metadrama, metatiyato ve metateatrallik gibi kavramlarla ilişki olarak incelendiğinde anlaşılabilir.

Postlewait'e göre, teatrallik gerçek ile onun temsili arasındaki boşluğu tanımlarken aynı zamanda terim, gündelik gerçeğin yükseltilmiş halini tanımlamak için de kullanılmıştır. Taklidin hakiki olana benzerliği ve inandırıcılığı ya da inandırıcılıktan yoksun olan taklitçilik 'mimesis'in gerçek bir benzer üretmedeki başarısızlığı ile teatrallik terimini bir kere de gündeme getirir. Mimesis, temsilin hakikatten yoksun olmasına rağmen, icracıların ve seyircilerin hala kendilerine sadık olduklarını ima eder.

[103] Bkz. Joseph Litvak, **Cought in the Act: Theatricality in the Nineteenth-century English Novel**, California, University of California Press, 1992.

Tiyatro ve dinin nasıl ilişkili olduğunu açıklamaya çalışan çalışmalarda ise, her ikisinde teatrallik fikrinin var olduğu saptanmıştır. Ritüeldeki bu kendiliğinden teatralliği modern tiyatro yeniden canlandığında aynı ortaklığa tekrar vurgu yapılmıştır.

Dünyanın bir sahne, insanların da birer oyuncu olduğu fikrini taşıyan 'teatrum mundi' düşüncesi ise Antik Yunan ve Roma'dan sonra ortaçağ ve rönesans dönemleri boyunca özellikle Karnavalesk yaklaşımla devam etmiştir. Mimetik dürtü ile harekete geçen bu düşünceye göre insanın kimliği gündelik rol edimi ile değişir ve benlik bu sırada kaybolur ya da yeniden yapılanır.

Yaşam ile özdeşleşen esnek bir teatrallik fikrine karşı Antonin Artaud ise tiyatroyu teatralliğin yapay görünümünden kurtarmaya çalışır. Modern tiyatro bu karşıt yaklaşımıyla realist-teatralist bir kutupluluk oluşturmuştur.

> *"...gerçek ile yanlış, hakiki ile sahte, içsel ile dışsal, orijinal ile taklit, dürüst ile sahtekar, samimi ile aldatıcı, doğru ile çarpıtılmış, ifşaya karşılık kılık değiştirmiş, yüze karşı maske, ciddiye karşı eğlenceli ve esasa karşı yapay. Teatral olan her şey kutupluluğun iki negatif ucundadır."*[104]

Bu kutupluluğun en önemli katkısı ise tiyatro karşıtı ön yargılarda bir tersine dönüş yaşatmış olmasıdır. Özellikle kadın tiyatrocuları ötekileştiren, eril ve dişil olanı birbirinden ayırmak üzere kullanılan anti-teatral tutuma göre teatrallik, gösterişli, aldatıcı, abartılı, yapay ve duygulu bir aşırı niteliği ortaya koyarken aynı zamanda içsel bir boşluğu, atıfta bulunduğu bir şeyin eksikliğini veya yokluğunu gizler ve maskeler. Öte yandan tiyatroya özgü bir teknik olan teatrallik, Jonas Barish'in tanımladığı anti-teatrallik anlayışından farklıdır.

Yine de Reinhardt, Meyerhold, Vakhtangov, Copeau, Piscator gibi tasarımcı ve yönetmenlerin bu yeniden teatralliğe (sahneleme yöntemi olarak) dönüş fikri, modernizmin baştan başa teatrallik olarak tanımlanmasına yol açmıştır. Tiyatro yaşam değil, tiyatrodur fikri ise bu yaklaşımın peşinden gelmiştir. Temsil ve

[104] Ed. Tracy C, Davis and Thomas Postlewait, **Theatricality**, United Kingdom, Cambridge University Press, 2003, 17.

sunumsallık arasındaki fark, iki farklı modern tiyatro geleneğini sürdürmüştür ve bu gelenek sahne tasarımı ve tekniklerini de yoğun bir biçimde etkilemiştir.

Teatralliğin en önemli özelliklerinden biri oyuncu ve seyirci arasında değiş tokuşa dayalı metadrama kavramıdır. Antik Yunan oyunlarındaki 'parabasis' gibi, tiyatronun bir kurmaca olduğunu açık etmek ve gündelik gerçeğe gönderme yapmak ve bunu yaparken kullanılan stratejiler meta-teatrallik olarak anılır. Sahnede hakikate muhalif bir gerçeklik yaratmanın karşısında meta-teatrallik, teatral araçları seyirciye sunarak ya da sahnedeki her türlü edimi gerçeğinden daha yükselterek görünür kılarak gerçekleştirilir.

Teatrallik yalnızca sahnenin ya da yaratıcının kendisinin oluşturduğu bir tavır değildir. Teatrum mundi düşüncesinde de modern teatrallikte de gözlemcinin konumu son derece önemli ve belirleyicidir. Michael Fried, izleyen bir gözün var olduğu her anda teatralliğin ortaya çıktığını savunur. Fried teatralliği şu şekilde tanımlar: Seyirciyi etkilemek ve onun alkışını almak için çabalarken bozulan dramatik yanılsamanın kurban edilmesidir. O, teatralliğin, sanatta yenilmesi gereken bir zayıflık olduğunu ve büyük sanatın teşhir ve baştan çıkarmanın kurallarına direnmesi gerektiğini savunur.

Teatrallik kavramının bu uzun oluşum ve değişim süreci performatif okumalardaki sahne-seyirci ilişkisini anlamada önemli bir yere oturur. Teatralliğin gerçek ve gerçekle ilintili tüm bütünsel kavrayışı sorgulamaya açan yapısı okuma performanslarında da açığa çıkar. Metin kendi gerçekliği ile sahnede varlık kazanırken seyirci, yazarın kurguladığı gerçekliğin içine çekilmez, aksine okunan metin seyircinin bulunduğu gündelik gerçeğe çekilir. Ancak bunu yaparken seyirci de teatralliğin bir parçası haline gelir.

Performatif okumalarda ve okuma edimi içeren performanslarda kimi zaman teatrallik yerine metateatrallikten söz etmek gerekir. Metateatrallik bir terim olarak ilk defa Amerikalı tiyatro eleştirmeni ve yazar Lionel Abel tarafından 1963'te kullanılmıştır. Metateatrallik çoğunlukla metadrama olarak da anılır. Her iki terim de, dil üzerine konuşulduğunda, bir üst dilin oluşturmasına vurgu yapılmaktadır. Ona göre metateatrallik içeren bir oyun, *"başka bir oyun ya da oyunlar aracılığıyla*

kendini yansıtmaya hizmet eden bir oyun haline gelir."[105] Lionel Abel, trajedi ile metadram arasında yaptığı karşılaştırmada trajedinin gerçek dünya ile, metadramanın ise hayal dünyası ile ilgili olduğunu iddia eder. Metadram ona göre, dramatik durumları öz bilinci ile yaratan karakterleri ortaya çıkarır. Abel, metateatrallik içeren oyunların ortak özelliği olarak karakterlerinin dramatik bir durum içinde olduklarına dair biz öz bilinç haline işaret eder. Başka bir deyişle, oyunun konusunun dramanın kendisi olduğu fark edildiği noktada metateatrallikten bahsedilebilir.

Richard Hornby'ye göre bu bilinç hali beraberinde huzursuzluk getirir. Metadramda karakterler huzursuz ve tedirgin bir çaba içindedir. Metateatral araçlar gerçeklik anlayışını alt üst etmeye yönelir. Anlatıda birlik ve bütünlük yoktur. Gerçek ile hayal/kurgu iç içe geçer ve adeta birbiri ile hesaplaşacak derecede kendini açık eder. Seyirci içinde yaşadığı dünyanın kurgusal bir dünya olduğu gerçeği ile yüzleşir. Yaşam ile sanat arasındaki ayrım bulanıklaşır. Postmodern dönemde yazarlar günlük yaşamın somut gerçeğinden uzaklaşmak için metinsel tekniklere ihtiyaç duymuşlar ve somut yaşam temsilini dramın temsiline dönüştürerek yaşamın farklı bir yönüne dikkat çekmişlerdir. Metadrama zaten çoktan teatralleşmiş olan bir hayatın gösterimidir. Metatiyatroda dünya insan çabası ve insanın hayal gücü ile varlık kazanır. *"...karşı-kurmaca fikri, gerçeklikle kurgu arasındaki geleneksel ilişkinin tersine döndüğünün açık ifadesidir. Yeni anlayışa göre dramın kurguladığı gerçeklik, tamamlanmaya yönelik kapalı bir sistem değil, oluşum halinde bir süreçtir."*[106]

Metateatral bir etkinlikte gösterenlerin tek bir anlama gelmesi söz konusu değildir. Metateatrallik geleneksel temsilin anlamına yönelik kuşkuların büyüdüğü bir yerde konumlanır. Metinlerin çok katmanlı anlam potansiyeli açığa çıkarılır. *"Öz yansıtmada [metateatrallikte] dramatik ileti uzlaşımsal bağlarından koparılır ve*

[105] Hatice Eşberk, **"Metadrama, Theatricality and Performativity in Samuel Beckett's Late Plays"**, Ostadoğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili Eğitimi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2013, 20.
[106] Vecihe Özge Zeren, "Çağdaş Sanatta Gerçekçilik Sorunsalı ve Metadram" **Journal of Arts**, Cilt: 2, Sayı: 2, 2019, 88.

iletinin estetik karakterine bir vurgu yapılır. Gösterilenlerin tümüyle kurmaca olduğunun altını çizen kurmacaya ait metadramda yansıtmanın nesnesi dramdır."[107]

Metadrama belirli bir döneme ait bir kavram değildir. Tiyatro tarihinin pek çok döneminde farklı türde oyunlarda metateatral unsurlar tespit etmek mümkündür. Örneğin, metinlerarasılık içeren pek çok oyunda metateatralliğin ortaya çıktığı söylenebilir. *"Metadramın ilişkili olduğu en önemli kavramalardan biri metinlerarasılıktır. Metinlerarasılık, birden fazla metin arasında gönderme yaparak, bir tür yeniden yazım ortaya konmasıdır. Üslup, biçim ya da içerik bakımından bir yazarın kendisinden önce yazılmış metinlerle kurduğu bu ilişki, özellikle postmodern dönemde çok sık kullanılan bir tekniğe dönüşür."* Öte yandan kavram 20. Yüzyılda üst kurmaca olarak da adlandırılmıştır. Ancak Aristofanes'in komedyalarında öz gönderimsel olana rastlamak da mümkündür.

> *"Üstkurmaca nedir ve neden onun hakkında bu kadar korkunç şeyler söylüyorlar?" başlıklı Patricia Waugh'unkidir. Kitabı, Abel'ınkinden çok daha incelikli ve özenli, ancak vardığı sonuçlardan bazıları ve üstkurmaca hakkında konuşan diğerleri onunkine benziyor ve parodi, çelişki, paradoks, tipografik deney, kolaj, iç içe geçme gibi başka bileşenler ekliyor; kurgu dünyasının ve deneyim dünyasının, sonsuz gerilemenin, "metinlerarası aşırı öldürme" ve daha pek çok şey. Aynı zamanda Waugh, "'üstkurmaca' terimi yeni olsa da uygulamanın romanın kendisi kadar (hatta eski değilse) eski olduğunu" kabul ediyor. Üstkurmacada okuyucuya her zaman, hemen üstündeki veya altındaki katmanlarla çelişen gömülü katmanlar sunulur. Hikayenin kurgusal içeriği, metin olarak biçimsel varlığıyla ve o metnin metinsellik açısından bakılan bir dünya içindeki varlığıyla sürekli olarak yansıtılır."*[108]

Metateatrallik kurgusal eylemleri karakterize eden bir düşünüm haline dönüşse de esasen bir metin stratejisidir. Richard Hornby'ye göre [109]metateatralliği oluşturan teknikler şunlardır;

*Oyun içinde oyun: Oyun içinde oyun tekniği çoğu zaman hemen farkedilemez. Kimi zaman oyun içindeki oyun kimi zaman ise ana oyun ön plana geçebilir. Fakat her ikisi de bütünlüklü ve tamamlanmış olmalıdır.

---

[107]Süreyya Karacabey, "Modern Sonrasında Dramatik Metinler" **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, C:15 S:15, 2003, 72.
[108] Thomas G. Rosenmayer, "Metatheater: An Essay on Overload" **A Journal of Hummanities and the Classics**, Vol:10 No:2, 2002, 92.
[109] Vecihe Özge Zeren, "Çağdaş Sanatta Gerçekçilik Sorunsalı ve Metadram" **Journal of Arts, 89.**

*Oyun içinde tören: Oyun içinde ritüeller tamamlanmış ve tamamlanmamış yani kesitler halinde şekilde bulunabilir. İnsan hayatının ritüelleşmesi, insanın yaşamın anlamını ve kendini nafile bir şekilde sorgulama hali gibi başlıklarla metadramatik bir teknik olarak oyunlara yerleştirilebilir.

*Rol içinde rol oynama, karakter ve aktör kavramlarını sorgulamaya açar. İnsana çoğulcu bir yaklaşımla bakmayı öngörür.

"Metatiyatroda, karakterler kendilerini bir sahnede olduklarının farkında olarak gösterirler; misyonlarını kendilerine bakmadan yerine getiren trajedi kahramanlarının aksine, hem karakter olarak kendileri hem de karakterleri oynayan aktörler olarak statüleri hakkında bilinçlidirler. Karakterlerin dramatik yaşamları zaten tiyatrolaştırılmıştır, ancak ne tür bir olay örgüsünün içinde yer aldıklarını bilmezler. Konu, yazarın kendi hayal gücünün bir ürünüdür ve kökleri sabit bir geleneğe dayanmaz. Karakterler doğaçlama yapma eğilimindedir, böylece oyun yazarının rolünü gasp ederler."[110]

*Edebi ve gerçek hayat referansı: Oyun içinde edebi bir esere atıfta bulunularak kullanılan metadramatik öğe, illüzyonu kıran bir etkiye sahiptir ve atfın doğrudan anlaşılması elzemdir. Gerçek hayata referans öğesinde ise oyunun belli bir farkındalıkla izlenmesi, sahnede izlenen kurguya yabancılaştırma metateatral bir etki uyandırır.

*Kendine referans: Metadramanın en yoğun etki uyandırdığı biçimidir. Özdeşlikten bahsedilemez. Seyirci izlediği oyunun hayali bir kurgu olduğu gerçeği ile her an yüz yüzedir.

Hornby bu tekniklerin tek tek değil çoğunlukla birlikte kullanıldığına da dikkat çeker.[111]

Metateatrallik, postmodernizmin gerçeğe kuşku ile yaklaşan ve gerçek ile kurgu arasındaki mesafeyi azaltan tavrının bir uzantısıdır. *"Metadram tekniğini bir tür yapıbozum tekniği olarak görmek mümkündür; genellikle çatışma, sanatı*

[110] Thomas G. Rosenmayer, "Metatheater: An Essay on Overload" **A Journal of Hummanities and the Classics,** 88.
[111] Bkz. Richard Hornby, **Drama, Metadrama, and Perception**. New Jersey: Associated UP, 1986.

karşıkurmacaya doğru ilerletirken aynı zamanda bu çatışmayı tiyatronun ve dramın çatışması haline getirmektedir."[112]

Metateatrallik metnin tiyatrodaki klasik otoritesini de yıkan bir özellik taşır. *"Oyun yazarı kendi malzemesi üzerinde tam olarak kontrol sahibi değildir; karakterler ve olaylar her zaman onun direktifinden kaçma noktasındadır."*[113] Metateatrallik klasik dramanın karakter, öykü, zaman, mekân gibi pek çok öğesini dönüştürür. *"Oyuncular için bu kırılma iki boyutlu olarak gerçekleşir: Oyun içinde oyun ile ana metnin içinde sergilenen ikincil oyun katmanının kurgusallığı gözler önüne serilirken, birincil oyun katmanı da kaçınılmaz olarak teatralleşir. Bu durum, sahne gerçekliğinin katmanlı olarak parçalanmasına yol açar."* Metateatrallik oyunun hem bir oyun hem de bir kurgu olduğunu aynı aynda göstererek aynı zamanda çelişkili bir gerçeklik yaratırlar. Bu açıdan metateatrallik postdramatik tiyatronun da temel prensipleri ile doğrudan örütüşür.

Okuma tiyatrosunda da okunan metin ile sahnede gerçekleşen okuma edimi arasında bir fark, bir ek ya da yeni bir yorumun yarattığı bir mesafe vardır. Okuma tiyatrosu metni gerçek dünyadan alır kurgusal bir dünyanın içinde yeni bir boyuta yerleştirir. Çoğunlukla okuma tiyatrosunda oyun içinde oyun doğal ve yapısal olarak ortaya çıkar. Karakter ve oyuncu arasında her okumada tekrardan kurulsn mesafe rol içinde rolü beraberinde getirir, karakter hem bir rol kişisidir hem de değildir. Bu eş zamanlı bulanıklık metateatralliği destekleyen bir özellik taşır. Seyirci aynı anda hem karakteri izler hem oyuncunun kendisi ile bağ kurmayı sürdürür. Oyun içinde oyun ya da diğer teknikleri kendi içinde barındıran bir metnin okuma performansında ise anlam katmanı bir kat daha artar ve dramın kendi nesnesi olma hali ya da öz gönderimselliği yeni bir boyut kazanır; metinlerarasılık ve metateatrallik iş birliğinde sahne artık bir çoğul anlam deposuna dönüşür. Seyirci tiyatro, edebiyat ya da gerçek arasında gidip gelir.

Okuma tiyatrosunu, Postmodern bir yönelim olarak karakterize eden ve metadramın da bir parçası olan diğer bir teknik ise metinselliktir. *"Metinsellik, yazılı*

---

[112] Süreyya Karacabey, "Modern Sonrasında Dramatik Metinler" **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, C:15 S:15, 2003, 77.
[113] Thomas G. Rosenmayer, "Metatheater: An Essay on Overload" **A Journal of Hummanities and the Classics**, Vol:10 No:2, 2002, 88.

eserin bir metin olduğunu türlü yollarla okuyucuya anımsatmak…"[114] olarak tanımlanır. Kavram olarak metinsellik, metnin amacına uygun bir biçimde okuyucuya ulaşmasına vurgu yapar ve anlamsal bütünlüğü işaret eder; postyapısalcıların radikal dokunuşu ile terim, metnin okuyucunun kendisinde varlık gösteren bir özellik kazanır ve tiyatroda da izleyici ile doğrudan iletişim kuran bir öğeye dönüşür. Bu öğe içindeki sanat, yani onu diğer metinlerden ayırarak estetik haz veren özellik ise *yazınsallık* olarak adlandırılır. Yazınsallık sadece edebi bir değer değildir; yazar ile okuyucu arasındaki iletişimi de imler. Metni özgün ve özgül yapan niteliktir. Bu bakış açısıyla okuma edimi ve okuma tiyatrosu yazınsallık ve metinsellik ile seyirci ve oyuncu arasındaki iletişimi belirler ve onları kendilerine özgü bir konuma yerleştirmede görev alır. Metinsellik ve yazınsallık, metin ile alımlayıcı arasında kurulan ilişkiye estetik ve etkileşimsel bir özellik yükler; alımlayıcı için metin artık anlamsal birer sembol olmaktan çıkar ve kendi düşüncesinde karşılığını bulacağı teatral bir nesneye dönüşür. Bu nesne ile şekillenen performanslar Postmodern kuramcıların sıklıkla vurgu yaptığı metinlerarasılık kavramından da beslenebilir. Buna göre metin yalnızca tek başına bir teatral nesne değildir, her zaman başka metinlerden beslenir ya da onlara gönderme yapar. Pastiş, parodi, gizli alıntı gibi tekniklerle kendi dışındaki metinleri de içler.

Postmodern okumalarda amaç tek bir anlam aktarımı olmadığı için metinsellik ve teatrallik edimsel ve deneyimsel bir süreç yaratır ve metnin estetiğini eylem düzeyinde pekiştirir. Okuma performanslarında teatrallik karakter ve onun eylemine vurgu yaparken metin, kendi varlığına gönderme yapacak şekilde kullanılır ve bu yapı seyirci ve oyuncunun karşılıklı etkileşimi ile çok yönlü bir sürece dönüşür.

Teatralliği güçlü edebi metinlerin okumaları da benzer bir nitelik taşır ve bu okumalar da performatif okuma ediminin yeni biçimlerine ön ayak olmuştur. Teatral roman dendiğinde akla gelen ilk isimlerden birisi olan Charles Dickens'ın yaptığı halka açık okumalar buna örnek verilebilir.[115] Edebi metnin yoğun teatralliği onu

[114] Banu Çakmak Duman, **Çağımızda Oyun Yazarlığı,** 60.
[115] Bkz. Yıldırım, Didem, "Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi ve Sevim Burak'ın Sahibinin Sesi Eserlerinde Edebi Teatrallik ve Teatral Metinsellik", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 2016, 41/2.

dilin sınırlarından çıkarır. Eylem vurgusu görsel algıyı harekete geçirir ve alımlayıcıyı aktif bir konuma çağırır. Kimi sahne metinlerinde sahnesel teatrallikten daha güçlü kullanılan metinsel teatrallik, okuma tiyatrosunda daha da ön plana çıkar. Sahne metnine okunmak için yazıldığı hissini veren bu metinsel teatrallik, klasik bir eseri dahi okuyucunun bakışına açarak yeni bir estetik olanak yaratır.

Peki, tüm bu yaklaşımlar sonucunda okuma tiyatrosunda ve okuma performanslarında sahnelemenin merkezi ya da kurucu öğesi nedir? Sahneleme teorilerine bakıldığında birbirinden tamamen farklı iki ayrı görüş merkeze iki farklı elemanı koyar.

Metin merkezci tiyatro görüşüne bakıldığında metin sahnelemeden önce gelir, sahne çalışmasından önce oluşmuştur ve kurucu bir öğedir. Nitekim sahneleme kavramı da bir metnin sahnede eyleme dönüştürülmesi anlamını taşımakta, sahnelemenin var olabilmesi için öncelikle bir metnin mevcudiyetine duyulan ihtiyaç ortaya çıkmaktadır. Sahneleme bu bakışla yalnızca bir anlam aracı olarak kullanılmaktadır. Pavis'e göre göstergebilimciler de dâhil olmak üzere tiyatro kuramcıları kadar filologlar da bu fikri benimsemişlerdir. *"Aynı zamanda metnin tamamlanmamış olduğu ortaya konur, çünkü anlam kazanması için temsile gereksinim vardır."*[116] Bu bakış açısına göre sahne elemanlarının nasıl kullanılacağını da aynı metin belirler. İyi bir temsil metnin kurallarına uygun bir canlandırma ortaya koyan temsildir.

Sahne merkezci tiyatro anlayışına göre ise metin ve sahne arasındaki her türlü neden-sonuç ilişkisi reddedilir. Metin öncelikli bir konumda değildir ve sahneleme metni amacına uygun hale getiren merkezi bir konum alır. Bununla birlikte hala sözün etki alanından faydalanılır. Bu fayda metnin daha iyi anlaşılmasına ya da eksik yerlerin doldurulmasına ilişkin ya da eylemi tanımlayan bir meşruiyet içermez. Metin ile performans bu anlayış kapsamında hiyerarşik değil paralel bir konumdadır.

"Bir metnin her şeye rağmen dinlenilmesi isteyen bir sahnelemeyle karşılaşılması durumunda, (Lehmann'ın çok belirgin kesinlemesiyle bağıntılı

[116] Patrice Pavis, Gösterimlerin Çözümlenmesi, 235.

olarak) şöyle bir uzlaşma önerisi yapalım: sahneleme bir tek metin okumasıyla dayatılmaz, buna karşılık, bu okuma uygulayıcılara ifade durumlarının aşamalı ve deneysel olarak yerleştirilmesini telkin eder, yani "belirli koşullar"ın seçimini telkin eder, bunlar metnin anlaşılması için bir bakış önerir, metin okumasını harekete geçirir ve okuyucunun kuşkusuz öngörmediği ve sahne uygulamasına güdümlü sanatçının ve oyuncunun müdahalesinden gelen yorumlamaları üretir."[117]

Performatif okuma edimini içeren çağdaş performanslarda da metin sahnelemeyi oluşturan temel ve ilksel bir öğe olarak değil, sahneleme içinde yer yer varlığıyla anlama katkı sağlayan, egemenlik kurmadan sahneye katılan ikincil fakat organik bir konuma yerleşir. Söz, temsilin bir anıdır, temsil ise sözden bağımsız da varlığını sürdürebilen bir alt yapıya sahiptir. Metin günümüzde bazen bir enstalasyon bazen metin içeren bir sahne uygulamasının parçası bazen ise sahne tekniğinin hizmetinde bir unsurdur. Kural üretmez, kurallara uyum sağlar. Bu nedenle bu çalışmalar postmodern sahneleme olarak anılabilir. Nitekim dramatik metni gösterimin temeli olarak görmekten uzaklaşan çalışmaların kaynağı Postmodern sahneleme deneyleridir.

Metnin sahnelemedeki konumunu değiştiren bir diğer önemli nokta ise sahnelemede yararlanılan metnin taşıdığı değerdir. İster metin merkezci olsun ister sahneleme merkezci, çağdaş gösterimlerde yer alan metinler artık dramatik bir metin olmak zorunda değildir. Öyle ki Patrice Pavis, *"her tarihsel anın ve ona denk düşen her sahne ve dramaturgi uygulamasının kendi dramatiklik ve teatrallik ölçütleri olduğu"*[118]nu savunur. Dolayısıyla bir metin, taşıdığı dramatik niteliğe göre bir konuma yerleşmez. Her türlü metin sahnede okunabilir ya da canlandırılabilir, çeşitli anlamlar üretmek bakımından farklı yöntemlerle kullanılabilir. Metinsel düzenek ya da dil ve oyuncunun varlığı okuma edimi için yeterli olur; bu okumanın sahnelemeye yerleştirme şekli ile de metne performatif bir nitelik kazandırılır. Bu performatif olanı ve metnin sahnedeki konumunu etkileyecek bir diğer özellik ise metnin edebi bir değer üstlenip üstlenmediği, metnin sahnelemeden bağımsız bir varlığının olup olmadığıdır.

[117] Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, 236.
[118] Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, 239.

Performatif okumalarda metin sahnelemenin dayanağını oluşturabileceği gibi anlambilimsel bir iddia içermeksizin yalnızca sessel ve melodik bir plastik malzeme halinde de kullanılabilir. Her iki koşulda da metin, performatif bir nitelik kazandığı ve bir etkinlik haline dönüştüğü için gösterime içkin bir konumda durur. Metnin sahnelemeden bağımsız varlığının içerdiği anlamlara ek ya da farklı bir yorum sunan performans, metnin ya da yazarının varlığını deneyime açık ve dönüştürülebilir bir materyal olarak ortaya koyar. *"Metinsel ve sahnesel iki yapıntının ilişkiye konuşu, sözce ile sözceleme, varlık ile yokluk arasında bir dolaşım kurmakla yetinmez. Metnin ve temsilin belirsizlik ve kapalılık yerlerini birbirleriyle yüzleştirir."*[119] Nitekim metinler bize somut veriler sunmak zorunda değildir. Metin okunan anın ideolojik ve sosyokültürel koşullarına ve düşünsel, ruhsal yaratımına bağlıdır.

Tarihsel olarak bakıldığında 1750'lere kadar sıkı sıkıya belirlenmiş kurallarla oluşturulan duygulanım, tavır ve sesler seyirci-metin-sahne arasındaki mesafeyi artırmış ve alımlamayı tek yönlü bir özellik olarak kabul ettirmiştir. 1880'lerden sonra ise okur-izleyici-yönetmen üçgeninde metne bakışın değişken ve göreli olduğu düşüncesi benimsenmeye başlamış, böylelikle de tarihsel, kültürel, dilsel ve yorumbilimsel yaklaşımlar arasında esneklik sağlanarak seyirci-metin-sahne arasındaki mesafe ortadan kalkmaya başlamıştır. Bunun sonucunda metin artık kutsal konumundan eleştirilebilir bir konuma doğru yer değiştirmiştir. Sahneleme artık dilbilimsel kökene bağlı olarak değil bir düşüncenin görsel türemesi olarak algılanmaktadır. 1960'lara gelindiğinde ise yönetmenin otoriter konumu eleştirilmeye başlanır. Çünkü artık sahneleme de metin gibi oluşturucu ve kurucu bir özellik taşımayı reddeder. Metin artık ne bir mesaj taşıyıcı ne de sadece bir sahne materyalidir artık. Diğer öğeler de senografik ve metaforik özelliklerinden sıyrılmıştır, sahneleme rastlantısal bir etkileşim içerir.

Performatif okumalarda metin ile sahnenin bağı çeşitlenebilir bir açıklıkta konumlanır. Batıya özgü metin merkezci yaklaşıma karşı ses, söz, eylem ve görüntü arasındaki geçişken yapı gün geçtikte daha özgür bir zemin kazanmaktadır. Öte yandan metin, belirleyici bir özellik üstlenmese de kendiliği ile sahneden güçlü bir

[119] Patrice Pavis, **Sahneleme**, 62.

ifade yaratmaktan alıkonmaz. Sözün sahnede performatif bir etkinliğe dönüşmesi, yaratıcı bir zihinsel süreci tetiklemek konusunda önemli bir rol üstlenir.

Metin-performans ilişkisini bütüncül bir yaklaşımla ele alan Patrice Pavis'e göre metin, sahnelemenin temel bir bileşenidir ve sahnelemenin diğer unsurlarıyla iç içe geçmiştir. Metin o unsurları oluşturan, kurgulayan, ya da o unsurlardan üstün bir eleman değildir. Pavis'e göre yazılı metin ile sözcelenen metin (oynanan ya da okunan metin) birbirinden farklıdır ve gösterimler çözümlenirken bu metinlere, sahneye koyulan (sahnede dile getirilen) metin olarak yaklaşmak, onları ifade edildikleri biçimiyle ele almak gerekir. Çünkü bir metin sahnelendiğinde alımlayıcının imgeleminde kağıttaki öz görünüşünden farklı bir hal alır. Öncelikle oynanan metin, sessiz okumadakinden çok daha hızlı ilerler, kesintilidir ve seslendirmeden kaynaklanan bir akustik zorluk ortaya çıkarır. Alımlayıcı metni imgelemine yerleştirmek için *"Birleşim kurma, doğrulama ya da dramaturjik çözümleme yapma yeteneğini işe koşar."*[120] Alımlayan kişi anlama, replik ya da ifadeler arasındaki geçişi ve olayın devamlılığını metin dışı öğelerden beslenerek ve bunları bir araya getirerek ulaşır.

Bu çağcıl sahneleme anlayışını belirli bir kategori olarak ifade edip çerçeveleyen Hans-Thies Lehmann'dır. Okuma performansları Postdramatik tiyatro tipolojisine uymasa da Lehmann'ın savunuları okuma edimini Postmodern sahneleme içinde konumlandırmak için önemli bir veri sunar. Nitekim Postdramatik metinler okuma tiyatrosu için oldukça verimlidirler. Öte yandan onun metine bakış açısı performatif okumalarda metnin ve oyuncunun konumunu da tasvir eder. Postdramatik tiyatro, okuma performanslarındaki metin-oyuncu-seyirci ilişkisini yeniden kurmada klasik tiyatro anlayışına karşıtlığı ile tetikleyici bir rol üstlenir.

Onun sahneleme tipolojisine göre üç kategori metin ve performansı Postmodern bir özelliğe kanalize eder. İlki, metaforik sahnelemedir; sahne metinden anlaşılanları göstermeye yarar. İkinci kategori, sahne tasarımına dayalı sahnelemedir; sahne metinden ayrı bir dil üretir. Üçüncüsü ise, olaysal sahneleme; bir metnin okumasına karşı hiçbir yükümlülüğü olmayan ama izleyicilerin ve oyuncuların

[120] Patrice Pavis, Gösterimlerin Çözümlenmesi, 232.

alımlamasının ve üretiminin ortak katılımıyla belirginleşen bir düzenleme ya da yerleştirme, bir durum üreten olay gibi tasarlanmasıdır. Burada sahne metne hizmet etmez, onu kullanır.[121]

Lehmann postdramatik tiyatroda metnin konumunu şu şekilde ifade eder: *"Tiyatronun postdramatik biçimlerinde, sahnelenen metin (metin sahneleniyorsa) yalnızca jest, müzikal, görsel vb. toplam kompozisyonda eşit haklara sahip bir bileşendir. Metnin söylemi ile tiyatronun söylemi arasındaki yarık, açıkça sergilenen bir tutarsızlığa ve hatta ilgisizliğe kadar gidebilir."*[122] Fakat postdramatik tiyatroda tüm bileşenlerin taşıdığı değer ya da üstlendiği işlev bütünde oluşan performansa içkindir; *"tüm bireysel unsurların önemi, nihai olarak, bu genel etkiyi tek tek parçaların bir toplamı olarak oluşturmaktan ziyade, bütünün nasıl görüldüğüne bağlıdır."*[123] Yani postdramatik bir sahnelemede hiçbir teatral öğe kendi başına drama ya da tiyatro olarak adlandırılamaz. Bu öğeler sahneleme sürecinde iç içe geçer ve yeni bir görünüş kazanırlar.

Lehmann'a göre sahneleme sürecinde metin üç farklı aşamaya sahiptir; dilsel metin, sahneleme ve mizansen metni ile performans metni. Metin bu süreçler sonunda artık sözel bir öğe olmaktan çıkar; oyuncu ve seyirci ile etkileşimi doğrultusunda dönüşür; bu teatral süreç çevresine açıktır ve zaman, mekân, toplumsal süreçten etkilenir. Performans metni, dilsel semboller ve mizansen içeren metnini de oyuncunun ekleme ve çıkarmalarını da, ışık, mekan ve kostümleri de içerir. Bu nedenle postdramatik tiyatroda tek bir metin stratejisi ya da kurucu öğe olarak metnin taşıdığı özel bir kural yoktur. Metin bir eylemin, performans ise metnin işlevini üstlenebilir. *"Postdramatik tiyatro sadece yeni bir tür metin değildir. - ve hatta daha az yeni bir tiyatro metni türü, daha çok tiyatroda bu iki tiyatro düzeyini performans metninin yapısal olarak değişen kalitesi aracılığıyla alt üst eden bir tür işaret kullanımı: temsilden çok mevcudiyet haline gelir, iletilen deneyimden*

[121] Bkz. Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, 246.
[122] Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theater**, London and New York, Routledge, 2006, 46.
[123] Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theater,** 85.

daha fazla paylaşılan, üründen daha fazla süreç, anlamlandırmadan daha fazla tezahür, bilgiden daha enerjik bir dürtüdür."[124]

Postdramatik tiyatroyu örnekleri üzerinden açıklamaya ve ona teorik bir çerçeve çizmeye çalışan Hans-Thies Lehmann, genel olarak akılcı, kurucu ve kuralcı klasik dramatik tiyatrodan ayrılan yanlarına dikkat çeker. Buna göre Postdramatik tiyatronun kendine has nitelikleri şöyledir; teatral araçların hiyerarşiden arındırılması, görüntüsel, dilsel ve eylemsel olan ile tüm bunların çeşitli kombinasyonları arasında eşzamanlılık, uyaran yoğunluğunu azaltma, uyaran yoğunluğunda bolluk, müzikalizasyon, senografi ve görsel dramaturjinin etkinliği, psikolojik sıcaklık ve soğukluğun yaratımı, anlam taşıyıcısı olmayan fakat yoğun bir fiziksellik, tıpkı resim sanatında olduğu gibi özerk bir somutluk, gündelik yaşam gerçeği ile teatral gerçeklik arasındaki ilişkinin bozulması, seyirciyi kışkırtan ve içine çeken bir durum/olayın varlığı.

Biraz daha yakından bakmak gerekirse Postdramatik Tiyatroda her gösterge kendine has bir konumda durur. Farklı sanat türlerine ait unsurlarda hiyerarşi dışı bir yer alır ve bu unsurlar performans esnasında birleştirilir. Bu unsurlar eşit ağırlıkta kullanılmakla birlikte tek başlarına da hemen bir anlama işaret etmez. Postdramatik tiyatro duyusal gözlemleri depolar ve anlam üretimini erteler. Bu erteleme eşzamanlılıkla da ilintilidir. Ses, müzik, görüntü ya da eylem eşzamanlı olarak sunulur ve algı parçalı bir karaktere bürünür. Lehmann'a göre ise bu parçalılık bir eksiklik taşımaz; tersine, devam eden bir süreci üstlenir ve hayal gücü ile yeniden birleştirmenin özgürleştirici bir olasılığı haline gelir. Bunun bir nedeni günlük yaşamda çok fazla göstergeye maruz kalmamız ve Postdramatik Tiyatronun bu göstergeleri reddediyor oluşudur. Yokluk, indirgeme ya da boşluk için var olan anlamların reddi, hayal gücünü tetiklemeyi ve yeni deneyim için bir açıklık yaratmayı hedefler. Parçalı bir şekilde performans alanına yerleştirilmiş unsurlar kaotik bir yoğunluk ortaya çıkarır. Performans bir çağrışımlar yığını halini alır. Bu yığın içinde müzik, bilinmeyen ses kombinasyonları şeklinde var olur; farklı işitsel özelliklerin bir arada oluşu, bağımsızlığı ortaya çıkarır ve ulusal diller arasındaki sınırları aşmaya yardımcı olur. Öte yandan söz merkezci hiyerarşiden uzaklaşmak

[124] Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theater,** 85.

için metne dayalı olmayan ve imgeleri okuyan bir dramaturgiye yaslanır. Beden ise bir anlam taşıyıcısı değildir artık; hatta beden anlamlandırmaya hizmet etmeyi reddeder. Beden kendi başına ilgi odağıdır.

Başka bir açıdan Postdramatik Tiyatro mimetik değildir, soyut anlam üretimi ile ilgilenmez, daha ziyade zaman, fiziksellik, mekan, beden, ses somut varlığıyla yer kazanır. Sembolik anlam derinliğinden ziyade yüzeyde olanı görme etkinliği haline gelir. Eksik ve tanınmamış olanı vurgular, sonuca ulaşmaktan ziyade potansiyel olarak kalır ve anında üretilen bir somutluğa dönüşür. Bu somut sahne, çerçevelenmiş tutarlı bir gerçekliğe bağlı değildir. Tiyatro artık yaşam gerçeğinden daha güzel olan bir dünya yanılsaması sunmaz. Performanstaki gerçek bir iddia olarak sunulmaz daha çok bir kuşku uyandırır. Estetik ve estetik dışı olan arasında keskin bir sınır yoktur. Lehmann'a göre tiyatro estetiğini karakterize eden şey gerçek olanın ortaya çıkarılması değil onun özdüşünümsel kullanımıdır. Bununla birlikte performansın kendisi bir süreç olarak alımlanmalıdır; Postmodern Tiyatro gerçeğe dair önemli bir iz bırakmaktan öte akıp giden bir eylem etkinliği, aktif bir güçtür. Sahnedeki eylem tüm seyirciler için kışkırtıcı bir durum niteliği taşır; somut malzemelerden inşa edilmiş bir durum.[125]

Performatif okuma edimini Postmodern bir sahneleme türevi olarak ele almanın en akılcı yanı Postmodern yaklaşımda metnin sayısız şekilde belli bir anlam ya da gerçeklik üretmeden, herhangi bir düşüncenin doğrudan bir temsili olma zorunluluğu üstlenmeden biçimlenebilir oluşudur. Okuma tiyatrosunda ya da okuma ile çeşitlenmiş performanslarda bir metnin oyuncu tarafından okunuşu söz konusudur ki bu oyuncunun okuması hiçbir zaman yalnızca dışsal bir öğrenme olarak sınırlandırılamaz. Sahnede oyuncu tarafından okunan metin, sözcelenme içinde işler, devinir ve değişime uğrar. Hangi biçimle ya da hangi amaçla gerçekleştirilirse gerçekleştirsin sahnede okuma edimi işleme uğrayan bir ses ve jesttir. *"...sanki oyuncu onu "fizikselleştirebilir", dışarı solumadan önce yutup içine çekebilirmiş gibi, onu içinde tutabilir ya da tükürebilirmiş, duyulmasını isteyebilir ya da kısmen içinde saklayabilirmiş gibi, canlandırır."*[126] Bu canlandırma ile belirlenen bir açılım

[125] Bkz. Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theatre**, Routledge, 2006, 85-104.
[126] Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, 247.

söz konusudur. Sahne metinden bir şeyler ortaya çıkarır. Seyirci ise bu ortaya çıkan şeyleri alır ve yorumlar.

Bir başka deyişle oyuncu sesi kullanarak metni gösterir. Metin okuma bedenseldir ve bir şey gösterir, açıklığa kavuşturur. Sahnedeki okuma, işitselliğin yanında görsel algıyı da devreye sokarak metindekini gösterirken güçlü bir duyarlılık ortaya çıkarır. Pavis'e göre,*"oyuncular tarafından bedenleştirilen metni alımlayan izleyiciler, oyuncuların fiziksel sözcelemesinin, sahnenin ve metnin anlamının üretimi üzerindeki etkisini tasarlamak zorundadırlar."*[127]

Klasik bir sahnelemede, sahnede dile getirilen metin ile onun görsel sunumu arasındaki fark 'normal' izleyici tarafından algılanamaz, fakat performatif okuma edimi esnasında sahnede kendi maddeselliği ile metnin var edilmesi metin ile oyuncu-yönetmenin bakışı ve ifadeleri arasındaki fark açıkça belirtilir. Böylece metin adeta yeni bir oyuncu konumuna yerleşir. Oyuncu ile kol kola girmek zorunda kalmaz, bazen oyuncu ya da yönetmenin yorumuyla karşı karşıya gelir. Metin ve oyuncu bir bütünün parçaları olmaktan çıkar. Sahne üzerinde ikisi arasında canlı bir iletişim kurulur. Öyle ki gerek okuma edimi içeren performanslar gerekse gerçekçi bir sahneleme Pavis'e göre dramatik metni yok etmez, eritmez; dramatik metin artık sahneye çıkarılmış, yani belli bir duruma göre sözcelenmiş ve çok daha belirgin bir anlama yöneltilmiş olsa bile dilsel metin olma statüsünü korur. Metnin sahnede somutlaştırılması ve edimsel gerçekleştirmesi ise metne dilsel varlığının ötesinde sahnelemeye özgü bir teatral özellik kazandırır.

Postmodern bir gösterimde metin ve sahnenin aynı amaç doğrultusunda birleşmesi söz konusu değildir. Tek biçimleşme Pavis'e göre olanaksızdır. Çünkü metnin kendiliği ve sahne etmenlerinin katkıları ile tüm bunların seyircideki karşılığı her zaman farklı sonuçlara götürür. Metin sahneye taşındığında eksiğinin kapatılmasından ziyade fazlalığa ya da çoğalıma sebep olur. Kimi zaman sahneleme metni tüm teatral olanakları kullanarak artırır kimi zaman ise metin sahneleme elemanlarına eklenti olur. Metin sahnede kimi zaman kendini arar, kimi zaman kaybolur ya da umutsuzluğa düşer. Her yere sızan, artık hiçbir şeyi yönetmeyen ve

[127] Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, 250.

hiçbir güvence vermeyen bir özdek, anlama sahnenin öteki bileşenleri kadar kaynaklık eden plastik bir öğedir.[128] Sahneme ve metin birbirine indirgenmemeli ya da dönüştürülmemelidir.

Patrice Pavis'e göre sahneleme, bir duyum üretme işidir. Oyuncunun bedeni ve metnin sahnedeki maddeselliği, bu duyumsal deneyimin ana elemanlarıdır. Öte yandan *"Filoloji ya da yorum, metinleri açıklamak için sözcüklerden yararlanırken, sahneleme, dramatik metni "sorgulamak" için sahnesel eylemler kullanır."*[129] Bu bakış açısına göre sahneleme aslında metinde söylenenleri değil tam tersine söylenmeyeni göstermelidir. Bu nedenle sözel olmayan göstergeler sözel olanlarla eşgüdümsüzdür ve böylece sonsal bir anlama ulaşma ya da amaçların çözümlenmesinden bir adım öteye gidilir.

Sözel olan ile sözel olmayan sahneye ait eylem veya elemanların alışverişi ve bunların göstergebilimsel değeri performatif okumalarda şekil değiştirir. Okuma edimini kullanan bir sahnelemede sözel olan yani metne ait olan her şey gösterge değil doğrudan gösterilen yerini alır. Bu gösterilenin göstereni ise doğrudan metnin somut varlığıdır. Bu varlığın sözcelemesi ise görüntüsel olan ile bir arada gerçekleştirildiğinden doğrudan performans niteliği üstlenir. Performans bu bileşenler sayesinde bir deneyim yaratır. Yani oyuncunun bedeni, metin ve görüntüsel olarak kullanılan diğer elemanlar ile dramaturjik yaklaşımın bir araya gelmesi ile sonsuz ve sınırsız bir duyumsal deneyim ortaya çıkar.

Sonuç olarak oyuncu ile metin okuma edimi sayesinde birbirinden ayrışır. Oyuncu metin ile özdeşleşmez, metni savunmaz, metni oynamaya çalışsa bile kendine inandıramaz. Metin sözcelem ile sahnede yeni bir gerçekliğe sahip olur. Oyuncu ve metin sahnelemenin gerçekleştirmeye çalıştığı deneyimde iki ayrı katman halini alır. Bu katmanlar performans yolu ile seyirciye ulaşır. Böylece her performansta yeniden benzersizce deneyimlenebilir.

[128] Bkz. Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, 254.
[129] Patrice Pavis, **Sahneleme**, Ankara: Dost Kitabevi, 1999, 58.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ SAHNELEMEDE METNİN YARATICI KULLANIMLARI VE SAHNEDE OKUMA EDİMİNE FARKLI BİR BAKIŞ

4. 1. Sahnede Okunarak Gerçekleştirilen Metin: Katie Mitchell'dan *"Orlando"*

Orlando, Virginia Woolf'un 1928 yılında kaleme aldığı fantastik bir romandır. Woolf, toplumsal cinsiyet rollerini, ataerkil normları, kültür-sanat ve aristokrat camiasını farklı dönemler içinde eleştirmeye fırsat tanıyan bu romanında İngiltere'de soylu bir ailenin oğlu olan, şair ruhlu genç ve güzel Orlando'nun dört yüzyıllık yaşamını anlatır. Roman, ince bir mizah anlayışıyla işlenmiş, roman kahramanı her yönüyle detaylı ve olabildiğince gerçekçi tasvir edilmiştir.

Anlatı bir biyografi yazarının kaleminden aktarılmıştır: Dört yüz yıllık yaşamın orta yerinde Orlando birdenbire kadın oluverir. Bu hayali karakter, yaşamöyküsünün yarısını erkek yarısını ise kadın olarak tamamlar. Fakat yalnızca Orlando değil, tüm İngiltere bu dört yüzyıl içinde derin değişimler yaşamıştır.

Kitabın Oxford baskısında yer alan fotoğraflardan yola çıkılarak Virginia Woolf'un, Orlando karakteri için aslında, yaklaşık on yıl ilişki yaşadığı İngiliz yazar Vita Sackville-West'ten esinlendiği iddia edilmiştir.

Orlando'nun biyografisi dört yüz yıllık bir süreyi kapsadığı için pek çok olay ve hızlı değişimlerle doludur:

Orlando 16. yüzyıl İngiltere'sinin soylu bir ailesine mensup, şair ruhlu, yazı tutkunu, doğa aşığı genç bir erkektir. Erkekliği yeterince olgunlaştığında I. Elizabeth'in gözdesi haline gelir. Fakat erkekliğinin farkına gerçekten vardığında bir Rus prensesi olan Sascha'ya âşık olur. Aşkı umduğu gibi sonuçlanmayan Orlando ailesinin kır evine yerleşir. Burada, bir Haziran sabahında Orlando, sanki transa geçmiş gibi uyumakta ve uyandırılamamaktadır. Bu derin uyku tam yedi gün sürer.

Orlando yedinci gün sonunda uyanır. Ne var ki eski yaşamının çok azını hatırlamaktadır. Artık yaşamdan iyice kopmuş ve ölüm hakkında daha çok düşünür olmuştur. Fakat yazma dürtüsünü engelleyememektedir. Artık tek amacı eserini bitirip önemli bir yazar olmaktır. Eseri sonunda bittiğinde ise ünlü eleştirmen Nicolas Greene'in acımasız yorumları sonucunda Orlando eserini yakar. Ona göre, *"Aşk ve hırslar, kadınlar ve şairler, hepsi eşit derecede kibirliydiler."*[130]

Bundan sonra Orlando köşkünde kendini oyalayacak ziyafetler düzenlemeye başlar. Fakat bu ziyafetlerde tanıştığı hiç kimse onun duygularını değiştirmeyi başaramaz. Böylece Orlando elçi olarak gönderildiği Konstantinapolis'e (İstanbul'a) gider. Özellikle kadınlardan fazlasıyla ilgi gördüğü Konstantinapolis'te bir gün, biyografi yazarının bile nasıl olduğundan emin olmadığı bir olay daha yaşanır. Orlando bir gece yeniden transa girer. Ancak bu transtan uyandığında artık bir kadın olmuştur.

Orlando bu durumu da kadın olmayı da hiç garipsememiş ve Bursa'da çingelenelerle doğa içinde sıradan bir yaşam sürdürmeye başlar. Hem erkek hem de kadın olmanın avantajlarını kullanmaya ve bu iki cinsiyet arasındaki gizemli bağı keşfetmeye çalışır.

> *"Cinsiyetler ne kadar farklı olursa olsun kesişirler. Her insanda bir cinsiyetten diğerine geçiş vardır. Ve çoğu zaman erkek ya da kadın görünümünü koruyan yalnızca giysilerdir. Oysa giysinin altında üstünde görünenin tam tersi vardır."*[131]

Bir süre sonra Romanlar arasında onun cinsiyetine ve kimliğine yönelik soru işaretleri çıkıp Orlando da memleketini özleyince, Londra'ya, kendi topraklarına bu sefer kadın olarak geri döner. Kırsaldaki evine yerleşir ve Meşe Ağacı'nın altında yazmaya devam eder. Bu yolculuk onu sanki bir yüzyıl ileri götürmüştür. Günlük yaşama dair bildiği pek çok şey değişime uğramıştır. Orlando da bu süreç içinde kadın-erkek olmak üzerine kıyaslama yapmaktadır.

---

[130] Katie Mitchell, Orlando, Schaubühne, 2019, 35'.
[131] Katie Mitchell, Orlando, Schaubühne, 2019, 72'.

"İnsanlar kalplerindeki soğuğu, zihinlerindeki nemi hissettiler. Cinsiyetler gittikçe birbirinden uzaklaştı."[132]

Ve şimdi evlilik icat edilmiştir. İnsanlar çılgın bir hızda ve kararlılıkla evleniyordur. Benzer bir düşünce Orlando'da da yeşerir.

"Her şeyin sahibiyim, ama yine de yalnızım, ortağım yok, kimsesizim."[133]

Bu düşüncelerle ve bir türlü uyum sağlayamadığı Victoria döneminin baskı unsurları nedeniyle Orlando da kendine eş bulabilmek için dışarı atar. Atıyla ansızın karşısına çıkan denizci Marmaduke Barthrop Shelmerdine ile evlenir. Ne yazık ki evlilik bilmediği ve onu yazmaktan alıkoyan bir şeydir. Evlilik saçmadır. Yazma itkisinin gücü ile kocasından kaçar ve tekrar şehre yerleşir. Kral VII. Edward dönemindedir artık. Teknoloji ve yaşam son derece değişmiştir. Günlerce ve haftalarca durmadan yazar… Ne var ki hamiledir Orlando ve sonunda zamanı geldiğinde 'tosun gibi bir oğlan' dünyaya getirir. Oğluna, onu genç bir adam oluncaya kadar ilgili bir annelik yapar. Oğlu büyüdüğünde ve artık evden ayrıldığında Orlando; en şık takım elbisesini giyer, sokağa çıkar ve geneleve gider. Orada bir kadınla birlikte olur.

Yaşadığı değişimler sonucunda onun için artık cinsiyetin önemi kalmamıştır. Kendisi gibi düşünen özgür ruhlu arkadaşlarıyla yemek yerken Orlando, *zaman beni aşıp geçti*, der. Sonra, eğrelti otlarıyla kaplı patikadan kadim ağacının gölgesine oturur ve uçsuz bucaksız manzarayı seyreder…

"Orlando'nun daha çok erkek mi yoksa kadın mı olduğunu söylemek zordur ve şu anda buna karar verilemez. Cinsiyeti çoğu kişinin hayal edebileceğinden çok daha

[132] Katie Mitchell, Orlando, Schaubühne, 2019, 97'.
[133] Katie Mitchell, Orlando, Schaubühne, 2019, 99'.

sık değiştiği için farklı rollere uyum sağlamakta herhangi bir sorun yaşamamış gibi görünüyordu. Yaşamın zevkleri çoğaldı ve deneyimleri arttı."[134]

Güçlü, cesur ve inatçı bir insan olarak Orlando'nun bu zorlu mücadelesi, yirminci yüzyıl insanına ilham verebilecek niteliktedir. Eser, erkek karakterlerin maceralarına odaklanan fantastik edebiyata ironik bir meydan okuma gerçekleştirir adeta. Sahneleme de Woolf'un izinde, açıkça heteronormativiteyi, cinsiyet eşitsizliğini, cinsiyet rollerinin icrasını komik bir üslupla yermekte, yüzyıllar içinde insanlığın yaşadığı değişime farklı bir gözle bakarken, inanç mekanizmalarını, ahlakı, ekonomik ve sosyal yapıyı irdelemektedir. Öte yandan kadın-erkek ilişkilerindeki mantıksızlıkları özellikle ortaya çıkarmaktadır.

Mitchell çoğunlukla biyografide olay örgüsüne sadık kalmış ancak kitabın sonunda Orlando'nun kocası Shelmerdine ile olan kavuştuğu bölüme yer vermemiştir. Hem kitapta hem de sahnelemede Orlando'nun yaşamı pek çok açıdan sorgulayan ve kendisini bulmasını sağlayan bu çarpıcı maceranın sonunda onun bireysel özgürlüğün anahtarı kalemi olur. Yazmak, özgürleşmek için yegâne devrimdir.

Woolf'un incelikli ve özgün kaleminin iyi bir örneği olarak Orlando; edebi yönü güçlü bir metin olarak karşımıza çıkar. Halihazırda biyografi niteliği taşıması bakımından ve hatta biyografi türünün parodisi olmasından ötürü okuma performanslarına uygun bir yapısı olduğu söylenebilir. Bunun yanında tüm roman boyunca karakterin açmazları, yaşadığı büyük ve yoğun değişimlerin varlığı da sahnede canlandırmaya elverişli bir yapı sunmaktadır.

[134] Katie Mitchell, Orlando, Schaubühne, 2019, 102'.

4. 1. 1. Katie Mitchell ve Okuma Ediminin Reji Anlayışındaki Yeri

İngiltere'li çağdaş yönetmen Katie Mitchell için Orlando, hem İngiltere'nin tarihini farklı bir gözle ele almak hem de bugün, içinde büyüdüğü ikinci dalga feminizm düşüncelerini yeniden canlandırmak ve geliştirmek için oldukça verimli bir metin olmuştur. Postdramatik tiyatro çatısı altında ismi sıkça anılan yönetmenin her çalışması Postdramatik olarak adlandırılamasa da klasik metinleri kendi amacı doğrultusunda parçalayan ve bağlamından koparan yaklaşımı, simultane sahne tekniği, multimedya kullanımı, onu dramatik konvansiyonel sahnelemeden uzaklaşmaktadır. Öte yandan oyunlarında Stanislavski'nin fiziksel eylemler tekniğini uygulamakta fakat bununla birlikte farklı kuramcıların yöntemlerine ilişkin de denemeler yapmaktadır. Mitchell'ın çalışmalarındaki temel ortaklık ise ataerkil toplum düzenini ve modern yaşamın birey üzerindeki olumsuzlukları ele alışıdır. Orlando karakteri, Mitchell'ın özellikle sahnede, normlara uygun olmayan ve bastırılmış kimlikleri gösterme arayışına, iklim değişikliğine yaptığı vurgulara dört yüzyıllık süreçteki tüm değişimleri göstermesi bakımından tam tamına uymaktadır. Mitchell, Orlando'nun ayrıksı ve aykırı yanını özellikle iyi bir biçimde ortaya çıkarmıştır.

Mitchell'ı diğer çağdaş yönetmenlerden ayıran bir özellik de doğallığa verdiği önem ve sahnedeki tüm görüntüyü her açıdan, detaylarıyla ve saf haliyle seyirciye açmaya çalışmasıdır. Yönetmenin bu yöneliminde Portekizli nörolog Antonio Damasio'nun çalışmalarına duyduğu ilgi belirleyici olmuştur. Damasio'ya göre duyguların temelinde görsel değişiklikler yatar. Uyarıcı ile duygu arasında bir süre vardır. Bu süre sonunda duygu vücutta bir değişikliğe yol açar. Mitchell tiyatroda bu değişikliğin, yani duyguların ve değişimlerin görünümünü önemsemiş ve oyuncunun duygulanmasıyla ilgilenmeden seyircide duygu uyandıracak görüntüler yaratmaya odaklanmıştır. Oyun ona göre olay (events) değişimleri serisidir. Ve sahnelemede bu değişimlerin bir resmidir. Yönetmen ona göre bu resmi oluşturan ve koruyan kişidir. Tüm soruların cevapları yönetmendedir ve yönetmen en baştan oyun ile ilgili bütün detayları planlamış olmalıdır.[135]

[135] Katie Mitchell, **The Director's Craft: A Handbook for the Theater**, Routledge, New York, 231.

Orlando'da, Mitchell'ın sahneleme anlayışında benimsediği simultane sahne ile canlı video tekniği kullanılmış ve bu teknikler aracılığıyla metin ile aksiyon birbirinden ayrılmıştır. Metin, 'metin' olarak sahnelemenin bir parçası haline getirilmiş, okuma edimi ile şekillenen bir performans ortaya konmuştur.

Böyle bir sahneleme anlayışı ile birlikte üç yüz sayfalık metin, yüz yedi dakikaya sığdırılacak şekilde kısaltılmıştır. Bu eleme sayesinde oyun, Orlando'nun yaşadığı zaman ve bedensel değişim noktalarına ve bu değişimlerin etkilerine odaklanmış, detaylarından arındırılan öykünün absürt yanı ön plana çıkarılmıştır.

Orlando'da reji temel olarak sahne tekniğine bağlı olarak çalışmıştır. Sahne yatay düzlemde ikiye bölünmüştür. Yukarı ortada büyük bir projeksiyon ekranı vardır ve bu ekrana alt katta çekilen görüntüler canlı olarak yansıtılmaktadır. Bu büyük ekranın sağında ise "Biyografi Yazarı"nın okuma köşesi bulunur. Bu köşe, ekrana göre nispeten küçüktür fakat ışıkla aydınlatılmıştır ve bütün oyun boyunca aydınlık kalır. Aşağıda bir film seti kuruludur; üç ayrı odayı andıran bir bölünme söz konusudur. Öykü ilerledikçe bu üç oda, dekor değişimleriyle farklı mekanlara dönüştürülür. Böylece sahnenin her yerinde izlenecek farklı aksiyonlar yerleştirilmiştir. Oyuncular ise salondaki seyircinin konumuna göre değil daha çok kameranın konumuna göre hareket etmektedir. Metin, oyuncu ve kameralar sahnelemenin birbirinden bağımsız ve eş zamanlı hareket eden katmanlarıdır. Oyunculuk düzlemi metin düzleminden ayrılmıştır. Metin bir kenarda okunurken oyuncu sahnede aksiyonunu gerçekleştirir ve kamera oyuncunun aksiyonundan bağımsız bir şekilde ekrana görüntüler yansıtmayı sürdürür. Tüm katmanlar sahne üzerindedir ancak birbirleri ile doğrudan temas etmezler. Seyirci böylece metin okuma edimine, oyuncuya ya da kamerayı kullanan teknik personele bakabilir, istediği an istediği öğe ile karşılaşabilir.

Şekil 7: *Orlando,* Katie Mitchell, Schaubühne, 2019, 14'.



Seyirci üst sahnede metin ile, Woolf'un incelikli dilinden asırlar öncesini bugüne taşıyan sözcüklerle karşılaşırken projeksiyondaki görüntüler biyografide anlatılanların canlı bir karşılığını sinematografik bir bakışla gösterir. Alt sahnede gerçekleşen aksiyon tamamen bugüne ait bir film setidir. Yukarıda yaratılan görüntülerin laboratuvarı da aynı anda sahnededir, kostüm değişimleri, oyuncu ve sahne değişimleri bu alanda açık açık yapılır. Bu sırada metin okunmaya devam eder. Böylece bütün oyun tüm katmanları ve yapısıyla sahnede yaratılmış, performe edilmiş olur.

Orlando'da okuma edimi metni sahnede somut varlığıyla bağımsız bir eleman olarak kullanılır. Sahnelemenin başat faktörü olan okuma edimi, teatralliğin bir parçası olarak konumlanır. Okuma edimini gerçekleştiren oyuncu aynı zamanda öykü içindeki "Biyografi Yazarı"dır. Metindeki kurgu bu anlamda değiştirilmemiş, metin tüm kendiliği ve aynılığı ile sahnede yeni yerini almış, metindeki teatrallikten faydalanılarak okuma edimini gerçekleştiren oyuncu da "Biyografi Yazarı" rolü ile kurguda yerini almıştır.

Katie Mitchell'in sahneleme anlayışının ve okuma ediminin yaratıcı kullanımının en belirgin olduğu, Orlando'nun yedi günlük uzun uykusundan uyandığı sahnedir; 'Biyografi Yazarı' sağ üstteki okuma köşesinde oturmaktadır.

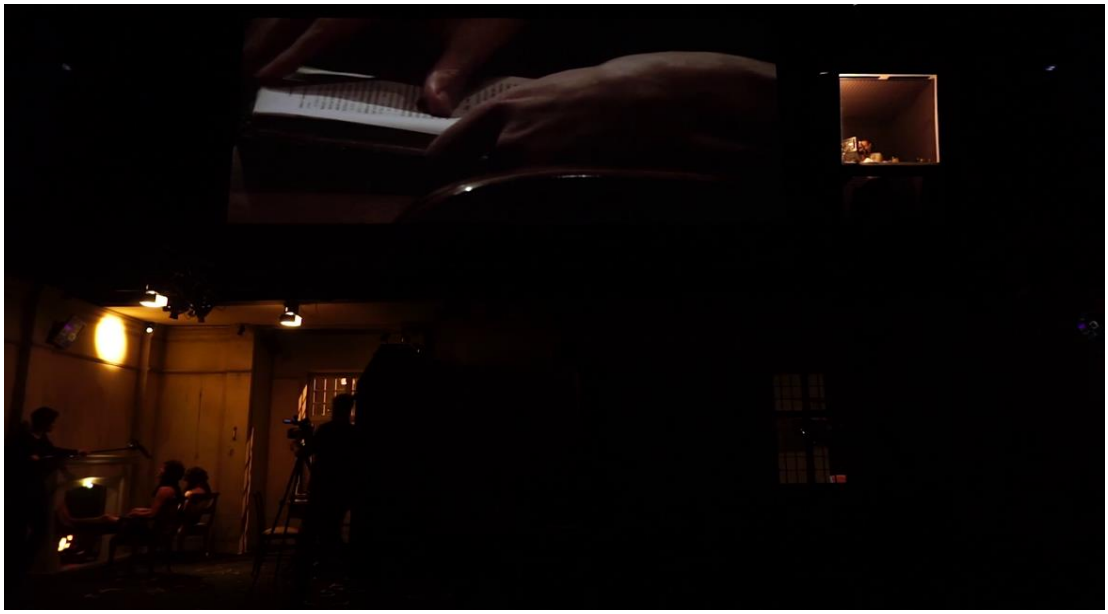
Önünde metin ve mikrofon vardır. Bir yandan metni okurken bir yandan sigarasını ve içkisini içmektedir.

Şekil 8: *Orlando,* Katie Mitchell, Schaubühne, 2019, 25'



İlk sekans, Orlando'nun uykudan uyandıktan sonraki durumunu anlatır. Orlando tüm sosyal yaşantıdan çekilmiştir. Üst perdede, dış çekim videolar ile Orlando'nun yalnız başına ormanda oturuluşu yansıtılır. Sonraki sekansta, alt sahnede Orlando'nun şömine başında kitap okuyuşu canlandırılır. Orlando hiç durmadan altı saat kitap okumaktadır. Üst perdede bu sefer bu 'kitap okuma', yakın çekim ile canlı video olarak gösterilir. Tüm bunlar olurken 'biyografi yazarı' okumayı sürdürmektedir.

Şekil 9: *Orlando,* Katie Mitchell, Schaubühne, 2019, 25'.



Üçüncü sekansta 'biyografi yazarı' hem köşesinde görülür hem de üst perdeye yansır; her şeye sahip olmasına rağmen yine de yazmak için çabalayan Orlando'nun içsel durumunu açıklar.

Şekil 10: *Orlando,* Katie Mitchell, Schaubühne, 2019,28'.



Dördüncü sekansta önce tekrar Orlando'ya sonra ise tekrar 'biyografi yazarı'na döner üst ekran. Orlando yazmaya çabalamakta fakat bir türlü yazdığını beğenemeyip kağıtları yırtmaktadır. 'Biyografi yazarı' Orlando'nun durumunu çok iyi anlıyor gibi, vurgulu okur metni.

> *"Yazmanın zorluklarına biraz aşina olan hiç kimse bu hikayenin kendisine ayrıntılı olarak anlatılmasına ihtiyaç duymaz; nasıl yazdığını ve iyi göründüğünü; okuduğunu ve iğrenç göründüğünü; düzelttiğini ve yırttığını; üstünü çizdiğini; eklediğini; coşkuya kapıldığını; umutsuzluğa kapıldığını; iyi geceleri ve kötü sabahları olduğunu; fikirleri aradığını ve onları kaybettiğini; Kitabını açıkça önünde gördü ve kayboldu; yemek yerken karakterlerinin rollerini oynadı; yürürken onları haykırdı; şimdi ağladı; şimdi güldü; imdi kahramanca ve görkemli olanı tercih etti; sonra sade ve basit olanı; ve dünyanın en ilahi dehası mı yoksa en büyük aptalı mı olduğuna karar veremedi."*[136]

Oyunda tüm sahneler bu gibi sekanslardan oluşur ve perdeye yansıtılan görüntüler/imgeler sıkça değişir. Mitchell yalnızca okuma edimini değil video tekniği için de geleneksel kullanım dışında yaratıcı bir kullanım yöntemi uygular. 'Live Cinema' adını verdiği bu teknik bir tiyatro-sinema sentezini oluşturur. Seyirci hem bu sekansların çekildiği mekânı yani sahneyi hem de çekilen filmi paralel bir şekilde izler. Bu parçalı sahne yapısı, imgelerin karmaşık ve dağınık varlığı, anlatının tek bir açıdan tek bir anlam üretmesine engel olacak şekilde kullanılır.

Kimi sahnelerde oyuncunun canlı olarak aksiyon akışına yetişebilmesi için bir sekans ekrana yansıtılırken, sonraki sahne karanlıkta diğer oyuncular tarafından hazırlanır. Bazen oyuncu, aksiyonu yarıda keser ve aksiyon oyuncunun yüzünün görünmediği açı ile başka oyuncu tarafından tamamlanır. Böylece oyuncu, diğer sekans için sahnenin diğer yarısında kurulmuş olan çekime yetişir. Tüm bu geçişleri sağlamak için özel aydınlatmalar kullanılır. Sahnenin her bir parçasının aydınlatması ayrıdır ve sahne kullanılacağı zaman açılır. Işık, her bir sahnenin ya da yansıtılan imge/fotoğrafın yaratmak istediği atmosfere uygun olarak tasarlanmıştır.

[136] Katie Mitchell, Orlando, Schaubühne, 2019, 28'.

Mitchell böylesi bir teknik ve sahneleme ile salondaki tüm seyircilerin görüş açılarını eşitlemeye hem de sahnenin canlılığı kullanmaya çalışır. Çünkü ona göre sinemanın da tiyatronun da belirli estetik sınırları vardır. Mitchell'in tüm sahnelemelerinden konvansiyonel sınırların zorlandığı açıkça görülebilir.

Metin de bu anlamda oyuncu için aksiyona dönüştüreceği, canlandıracağı bir kaynak değil, görsel ve işitsel estetiğe katılan bir anlam taşıyıcısı, ayrı bir elemandır. Oyuncu aksiyona dair yönlendirmeyi rejiden alır. Metin aksiyonla birlikte oyunu ilerleten, ondan bağımsız bir etmen olarak katılır.

Mitchell, metni geleneksel yöntemlerle kullanmamış, aksine metni, kendi özgüllüğü ile edebi bir eser olarak sahneye taşımıştır. Okuma edimi gerçekleşirken metnin sahnede maddesel ve görüntüsel olarak, aynı zamanda dilsel sembol ve görsel bir işaret olarak var olması çok yönlü bir algı yaratmaya yönelir. Metin, performatif bir okuma edimi dahilinde kullanıldığı için sahnedeki canlılık ve hareketin organik bir parçasıdır. Metin sözden ibaret değildir artık. Mitchell, metni, sahneye özgü bir gerçeklik olarak ele alır ve klasik sahnelemenin temsil geleneğinin tersine, diğer tüm teatral öğelere yaptığı gibi metinsel tüm yanını ifşa eder. Böylece sanat eserini yaşam gerçeğinin içine yerleştirir. Metin yeni bir gerçeklik üretmez; performatif olana katılır. Oyuncunun oyunculuk performansı ve metinle olan ilişkisi de açık edilmiş olur. Orlando, bir biyografiyi canlandıran bir oyuncu olarak çıkar sahneye böylece reji yanılsama yaratmaz. Bunun yerine oyunculuktan metne, projeksiyondan dekora kadar tüm öğelerin yapıntı olduğunu vurgular. Bu yapıntıların bir araya gelişi ile Mitchell'ın yaratıcı dünyası seyirci ile buluşur.

Böylece Mitchell, Orlando'nun tek yorumcusu değildir artık. Metin sahnedeki maddesel varlığı ile kendini seyirciye açmış, okuma performansı ile metin deneyimsel bir sanat eserine dönüştürülmüştür. Bu noktada seyirci metinle ve oyuncu ile farklı iletişim kurar. Anlam oyuncu ve metnin, söz ve aksiyonun birleşiminden doğmaz; aksine söz ve aksiyon, oyuncu ve metin farklı anlamları çağırır. Tam anlamıyla zıt olmayan fakat ardı ardına ilerleyen ve tek başına hareket eden düşünceler gibidirler. Görüntü okuma ediminin ya da okuma edimi görüntünün karşılığı değildir. Yani metin görüntünün tasviri olarak kullanılmamıştır;

Orlando'yu ya da onun eylemlerini açıklamakla yetinmez. Orlando'nun sahnedeki tüm varlığından bağımsız bir çağrışım kaynağıdır ve en az oyuncu kadar aksiyon yaratır.

Metin, 'Biyografi Yazarı'nı oynayan oyuncunun jestidir artık. Söz gelimi son sahnede Orlando'nun geneleve gidişi tasvir edilir, ancak sahnedeki aksiyon yalnızca gitme eylemini değil, daha pek çok detayı göstermektedir. Aynı şekilde metin alt sahnedeki canlandırma ile eş zamanlı performe edilir, metin ve aksiyon ve yer yer diyalog üst üste biner. Performans ile yaratılan anlamlar ve anlar birden fazla estetik katmanla örülüdür.

Mitchell'in rejisi metni yorumlayan bir reji değildir. Metin ile reji de birbiriyle ilişkili fakat bağımsızdır. Burada kışkırtıcı ve metnin tüm malzemesini açık eden bir reji anlayışı söz konusudur. Metni yorumlayan ya da hareketlendiren bir reji yoktur. Metin üzerinden aksiyon yaratmaz, yani metni sahnede hareketlendirmeye çalışmaz. Sahnelemede metin, diğer araçlar üzerinde bir hiyerarşi yaratmaz, diğer öğeleri biçimlendirici bir konumda değildir. Rejisör, tüm araçları bir bütünlük yaratacak şekilde kullanmadığı için metin de tek bir anlam üreten bir mesaj aktarıcısı değildir. Metin, her performansta yeni bir öznellik kazanan bir nesne olarak açığa çıkar; konvansiyonel sahnelemelerdeki gibi kaybolup kendini aksiyona teslim etmez.

Sahneleme baştan sona metateatrallikle ince ince işlenmiştir. Sahnede tüm göstergelerin kurmaca olduğunun açıkça belirtilmesi, hem bir kurgu hem de bir oyunun varlığı, somut yaşam gerçeğinin açıkça anlaşılamaması, üstkurmacanın edebi bir metne referans tekniği ile kullanıldığını kanıtlar. Anlamın pek çok katmanı, pek çok anlatım biçimi iç içe sahnede buluşmuştur. Öyküdeki birlik ve bütünlük biçimsel anlamda da sekteye uğratılmıştır. Dramatik bir anlatının taşıdığı tüm değerler biçimsel reji hamleleri ile işlevini yitirmiştir.

Orlando'da oyunculuk ise oyuncunun bütün donanımını kullandığı ve yer yer abartılı ancak doğal bir canlandırma ile gerçekleştirir. Okuma ediminin dışında oyuncular ve tüm sahne tasarımı da gerçekçi sahneleme anlayışının tersine kurulmuştur. Oyuncunun eylemi metnin yani 'Biyografi Yazarı'nın performansı ile

karşılıklı ilerler. Oyuncu, yaşadığı olaylara tepki verir, duygulanır, etkilenir, diğer yandan bir durumdan diğerine hızlıca geçiş yapar; tüm bunlar gerçekleşirken kamerayı yok saymaz ve ara ara 'Biyografi Yazarı' ile yani metinle de iletişim kurar. Böylece bütünlüklü bir öykü anlatımından uzak, kesintili bir akış söz konusu olur. Bu kesintilerle oyuncu kendi varlığını seyirciye göstermekten çekinmez. Orlando'yu canlandıran Jenny König de kimi sahnelerde seyirciyle birlikte yaşam macerasına uzak açıyla bakacak şekilde konumlanır, kameraya öyküyü kesintiye uğratarak konuşur.

Şekil 11: *Orlando,* Katie Mitchell, Schaubühne, 2019, 29'



Toplamda sekiz oyuncu ile tamamlanan gösterimde Orlando'yu canlandıran Jenny König dışındaki oyuncular farklı oyun kişilerini canlandırır. Bu rol değişimleri, karakterlerin taşıdığı niteliklerin okuma edimi aracılığıyla aktarılmasıyla doğal ve güçlü bir estetik özellik kazanır; böylece oyunun anlatı düzeyini bozan bir unsur haline gelmez. Orlando'yu kadın bir oyuncu canlandırırken kimi rollerde kadın oyuncular erkek, erkek oyuncular da kadın rollerini oynamakta, böylece metnin izleği sahneleme stratejisinde de sürdürülmektedir.

Metnin edebi dilinin bir avantajı daha olur sahnelemeye; mekân tasvirleri, ekrana yansıyan ve sürekli değişen stüdyo dekorunu, hayal gücünü tetikleyerek

güçlendirir ve seyirciyi sahnenin sınırlarından öteye taşır. Nitekim tüm sahneleme, metindeki güçlü fantastik yanı ve hayal gücünü ortaya çıkarmaya çabalar.

Almanya'nın önemli bir kültür-sanat platformu olan Nachkritik'te Anne Peter tarafından kaleme alınan yazıda, oyundaki 89 farklı kostüm değişimi vurgulanır ve bu değişimin hayran bırakan pürüzsüz bir gevşeme olduğu, aynı zamanda hızlı tüketilen bir kostüm gösterisi niteliği taşıdığı belirtilir.[137] Metinde birbiri içine geçmiş zaman dilimlerinin bir parçası olarak farklı dönem kostümleri bir arada kullanılır. Kostümler dört yüz yıllık bir macerayı gözümüzde canlandırmaya ve karşılıklı değerlendirmeye fırsat tanıyan bir görsellik katarlar.

Orlando gösterimi, metnin kısaltılmış bir versiyonu olduğu gibi, bir reji tercihi olarak özellikle olayları detayları ile işlemez. Hiçbir sahnede seyirci kendini duygusal olarak oyuna kaptırmaz. Her sahne ancak Orlando üzerindeki etkiyi göstermek için yeterli uzunluktadır. Her bir görüntü, Orlando'nun değişiminin bir parçası olarak sunulur. Sahne çekimlerinin yanı sıra dış çekimler de ekrana yansıtılır ve böylece öyküye yeni bir görsel katman eklenir. Bununla birlikte hiçbir yan karakter detaylıca işlenmez. Orlando'nun yaşamından gelip geçen insanlardır onlar. Böylece Orlando'nun yalnızlığı daha iyi açığa çıkar.

Metin gerçekçi bir metin değildir. Fantastik öğeler içeren, fakat kişileştirmedeki başarısıyla neredeyse gerçek bir karakter yaratan Woolf'un bu eseri böyle bir sahnelemeyle doğal ya da gerçekçi bir yaklaşımla sahnelenmez. Metinde ilerleyen bir öykü söz konusu olsa da bu ilerlemede zamansal bir tutarlık yoktur. Bu durum sahnelemeye de yansımıştır. Karakterin sahnedeki değişimi ile zamanlar arası geçişler illüzyon yaratmaya yönelmez. Aksine, zaman ve mekânda şaşırtıcı ve çarpıcı bir iç içe geçme durumu söz konusudur.

Orlando karakterinin fantastik ve şairane oluşu, rejiyi desteklemektedir. Buna karşın hızlı sahne geçişleri kimi zaman oyunculuğun mekanikleşmesine neden olur. Kameranın yoğun kullanımı ve oyuncunun bedeni ile yarattığı etki ve canlılık,

[137] Anne Peter, Elisabethaner auf Koks, 2019, Erişim Adresi: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17103:orlando-schaubuehne-berlin-katie-mitchell-macht-aus-virginia-woolfs-schillerndem-geschlechterswitching-roman-eine-knallchargige-kostuemschlacht&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40

görüntü ve ses ile bir başka boyut kazanır ve ağırlığını bu elemanlarla bölüşür. Bu durum sahnelemenin parodik yanı olarak değerlendirilebilir. Sahnede performe edilen metnin fantastik yanını güçlendirerek parodileştiren bir sahneleme ve Woolf'un diline uygun bir teatrallik söz konusudur. Oyuncu hızla değişen sahnelerde rolünü hızla icra eder ve hemen başka bir sahneye geçer, bazen yalnızca tek bir poz verir. Orlando, sahneleme olarak, bir biyografi içermesine rağmen tutarlı ve özdeşleşmeye müsait bir karakterizasyon sunmaz.

Bütün oyun boyunca metin etkin bir ağırlıkta kullanılır ve sahnede gerçekleşmeyen küçük olayları, olaylara ilişkin detayları, yorumları, karakterin iç sesini aktarır. Caroline Haupt, kimi zaman yalnızca bir hikâye anlatıcısı gibi okur metni, kimi zaman duygu durumunu imleyen özel vurgu-tonlamalı bir okuma yapar. Metnin oyunlaştırılmadan sahneye taşınması için iyi bir yöntem olmakla birlikte okuma edimi Orlando'da, sahne gerçeğine yeni bir katman ekleyen, seyirciyi oyunun gerçekliğinden uzaklaştıran, olaydan bağımsız bir görüşü izleyen, seyirciyi etkin bir konuma yerleştiren bir sahne estetiği yaratır. Burada metni bir kaynak olarak ele almaktan ziyade, oyunun anlatısına ek bir bakış sunma, metni kendi olma özelliğiyle sahneye taşıma, seyirci ile oyun dışı bağ kurma amaçları güdülmektedir.

Okuma ediminin işlevsel yanı bu sahneleme için özellikle zaman ve sahne geçişleriyle birlikte sınırları belirsizleştirmek, metindeki fantastik temelden yararlanarak biyografiyi parodileştirmek, yazarlığa tutkulu bir karakter üzerinden yazma eyleminin gücünü vurgulayan öykünün izleklerine paralel bir görsellik katmak, performansın etkisini bir kat daha yoğunlaştırmak olarak özetlenebilir. Aynı zamanda okuma edimi sayesinde gerçek ve gerçek dışı olan arasında bir mesafe yaratılır ve bu gerçeklik sorgulamaya açılır. Okuma edimi ile metindeki düşünce, sahneleme ile sorgulanabilen bir pozisyon alır ve reji ile zenginleşir. Metnin oyuncudan bağımsız varlığını vurgulayan okuma edimi, metni seyirciye açar, Orlando'nun hikayesine farklı çağrışımlar eklemeye yardımcı olur ve eserin edebi dilinin de etkileyiciliğini kullanmış olur.

Sahnelemede, metin okunmak üzere düzenlenen bölümlerinde hikayedeki düğüm noktaları sabit tutulmuştur. Karakterin inandırıcılığına değil yaşadığı

değişimlere odaklanılmış ve karakterin içinde bulunduğu durum olabildiğince etkili bir biçimde, projeksiyon yardımıyla da gösterilmeye çalışılmıştır. Nitekim projeksiyon kullanımı okuma edimini kullanan çağdaş sahnelemelerde de basit yapılı okuma tiyatrolarında da sıkça tercih edilmektedir. Bunun nedeni temelde, sözel olarak gerçekleştirilen metnin hayal gücünde daha rahat canlandırılmasını sağlamak, anlatının yaşam gerçekliğiyle bağıntısını sağlamlaştırmak ve sahne illüzyonunu kesintiye uğratmaktır.

Dramatik yoğunluk bu sahnelemede kendini teatral belirsizliğe bırakır. Özne ve nesne, gerçek-kurgu, içerik ve biçim ayrımı ortadan kalkar. Sahneleme seyircinin varlığını reddetmez fakat katılımcı bir seyirciden de bahsedilemez. Sahnede kimi zaman metin aksiyonu, kimi zaman da güçlü aksiyon metni ele geçirir. Eylem, beden ve metin farklı noktalarda birbiri ile farklı dengeler kurar. Görüntüler ve sahneler hızlı aktığı için dil aynı hızda ve tempoda ilerlemelidir. Bu hızla birlikte sahneleme birden fazla duyuya hitap ederek zengin bir izleme deneyimi sunar. Ne sahne ne de metin birbirine içkin değildir. Metin olmasa da oyun olacak, oyun olmasa da metin derdini anlatabilecektir. Ancak okuma edimi eylem ve sözü bir araya getirir. Metne yeni bir görünürlük de kazandırır. Onun tüm ekipmanını ortaya çıkarır.

Tüm bu estetik ve yöntemler sonucunda oyun; film, tiyatro ve edebiyatın kesişim noktasında gibidir. Birleşik sanat yapıtından ziyade hiçbir türe tam anlamıyla yerleştirilemeyen bir düşünce, her duruma ve her gerçekliğe ayak uyduran fakat hiçbirine ait olmayan bir yaşantı gibidir.

Orlando metni için okuma edimi, metne Virginia Woolf'un zekice eklediği alaycı üslubun ortaya çıkarılmasında önemli rol oynamaktadır. Okuma edimi yalnızca metnin düşüncesini açığa çıkaran ve anlatıyı sunan bir işlevde değil, anlatıya dahil olan ve düşünceyi aktarma görevini oyuncularla paylaşan bir noktadadır.

Oyunun tümüne bakıldığında tiyatronun tüm araçlarının klasik anlayıştan farklı bir şekilde kullanıldığı, dolayısıyla bu araçların ve klasik dramatik estetiğin sorgulandığı fark edilebilir. Oyuncu, sahne, kostüm, dekor, metin, ses, efekt, hiçbiri

tutarlı bir bütünlük ve gerçeklik yaratmaya çalışmaz. Aksine anlam üretmek yerine anlamı bozmaya, gerçekliği kesintiye uğratmaya, düşünceyi aktarma yerine etki yaratmaya odaklanır. Orlando'da sahne, üst üste bindirilmiş algı geçitlerinden oluşur adeta; metin okunur, metindeki aksiyon filme alınır, müzik ve ışık sahnedeki oyuncularla bütünleşerek seyirciyle buluşur, projeksiyonda karakterin öykü içindeki fakat sahne dışındaki görüntüsü sunulur, yani anlatı her an her yerdedir, oyuncu hem sahnede varlık gösterir hem de her an reddedilebilecek kadar bağımsızdır.

Hem metne hem de sahnelemeye bakıldığında yazmak ve okumak önemli, yaratıcı ve yaşamsal bir eylemdir. Sahneleme, metnin ve tabii yazarın yazma eylemine yüklediği anlamı korumakta ve desteklemektedir.

Postmodern bir sahneleme olan Orlando, çağdaş okumalarda tercih edildiği gibi gerek projeksiyon kullanımı gerek parçalı sahne yapısıyla metindeki anlatımdan aksiyona dayalı bir görüntü yaratmaya odaklanır. Metin yaşam gerçeğine bağlı bir şekilde değil, teatralliğin vurgusunu yaparak bir görselleştirme gerçekleştirir. Metindeki gerçeği seyircinin bakış açısına açarak metni seyirciye değil, seyirciyi metne, yani Orlando'nun yaşadığı değişime yaklaştırmaya çalışır. Böylece seyirciye Orlando'nun yaşadıkları üzerinden bir ders vermek yerine, deneyim yaşatır, daha önce kurmadığı bağıntıları kurdurur; yüzyılların birbiri ile ilişkisini, zaman ve mekânın karakterler üzerindeki etkisini, bireyin kendini gerçekleştirme macerasında dış etkenlerin belirleyiciliğini, kısacası yaşamdaki teatralliği ifşa eder. Orlando, kendi derdini anlatan bir metin olmaktan çıkarak sahnedeki maddesel varlığı ile kendi kendine gönderme yapan bir teatralliğe kavuşur. Dile getirilen metin sahnede artık gerçekleştirilen metindir, fakat hala metin olma özelliğini korur. Metin ve oyuncu, öyküyü aynı anda ve birlikte gerçekleştirir.

Bu durum oyuncuya da yorum özgürlüğü verir. Kadın-erkek rolleri arasındaki geçişken yapı, oyuncuya yaratıcı bir alan sunar. Kadın ve erkek olma deneyimi hem seyirci hem oyuncu açısından başlı başına teatral bir eylemdir.

Sonuç olarak Katie Mitchell'in incelikli çalışmasıyla Orlando, metni içeren ve onu yeniden yaratan, oyuncu ve karakteri birbirine dahil eden, sözün eylem gücüne yaslanan, gündelik yaşamın teatralliğini öykünün metinsel teatralliği ile

besleyen, çok yönlü bir yaşantı sunar. Orlando, çarpıcı estetiği ve radikal tavrı ile cinsiyetin ve cinsiyete uygun davranışın toplumsal olduğunu; geleneğin, ahlak anlayışının ya da cinsiyet normlarının doğa tarafından bahşedilmediğini, bu kavramların insan üretimi olduğunu vurgular. Cinsi davranışların ve cinselliğin seçimi düşüncesine insanı bağlandığı toplumdan ve zamandan koparak yeni bir bakış sunar. Oyun, yüzyıllar arasındaki farkları bir karakter üzerinden yok etmektedir. Orlando'nun tanıklığında yüzyıllar boyu üretilen ve tüketilen sistemlerin insanlığa yüce bir katkı sunmadığını görmektedir seyirci. Cinsiyet gibi üretilen ekonomik ve sosyal statüler de insanın yalnızlığına çare olmaz. Ve sonunda görülür ki insan ancak sadece insan olarak arzularına kulak verdiğinde huzurlu ve anlamlı bir yaşam sürebilir.

Oyunun Künyesi

Yapım: Schaubühne / 2019

(Odéon ile ortak yapım – Théâtre de l'Europe, Paris, Teatros del Canal Madrid, Göteborgs Stadsteater/Backa Teater ve São Luiz Teatro Municipal, Lizbon. Avrupa tiyatro ağı PROSPERO ile işbirliği içinde.)

Yazar: Virginia Woolf

Yönetmen: Katie Mitchell

Yönetmen yardımcısı: Lily McLeish

Sahne Amiri: Alex Eales

Kostüm: Sussie Juhlin-Wallén

Görüntü Tasarımı: Grant Gee

Video: İngi Bekk / İşbirlik Video: Ellie Thompson

Müzik ve Ses Tasarımı: Melanie Wilson / Işık: Anthony Doran

Dramaturji: Nils Haarman

4. 2. Sahnede tartışmaya açılan metin; Thomas Ostermeier'den *"Rückkehr nach Reims"*

Rückkehr nach Reims (Reims'a Dönüş) çağdaş Fransız filozof, akademisyen ve yazar Didier Eribon'un 2009 yılında yayımladığı, otobiyografi türünde bir eserdir. Babasının ölümünden sonra, otuz yıl önce terk ettiği aile evine, işçi mahallesine geri dönen Eribon, bu karşılaşma ile Fransa'nın sosyo-ekonomik sınıflarını, eğitim sistemini, entelektüellerin yaşamını ve sol siyasetin dönüşümünü didik didik ederken öte yandan cinsel kimliklerin oluşumuna ve tüm eşitsizliklere yakın ve eleştirel bir mercek tutar.

Thomas Ostermeier, 2017 yılında bu merceği Almanya'ya çevirerek kullanır. Oyun Eribon'un eserinin, aynı isimle çekilen belgesel filminin seslendirmesi için bir araya gelen yönetmen ve oyuncunun ilişkisine ve geçmişine odaklanır. Didier Eribon'un babasının geçmişi ile oyuncu Katrin'in babasının geçmişi, eşitlik ve özgürlük mücadelesi bakımından birleşir. Bu geçmiş, şimdiki dünyanın apolitik ve eylemsizliğine ufak da olsa bir kıvılcım atar.

Oyun önce metin dışı kurgu ile başlar. Tıpkı Orlando'daki gibi, metnin dünyası ile sahnedeki gerçeklik arasında bir mesafe yaratılır. Orta yaşlı başarılı bir oyuncu olan Katrin kayıt stüdyosuna gelir. Ancak stüdyoya geldiğinde kimseyi göremez. Seslendirme için provaya başlayacakken, kayıt odasında oldukları için Katrin'in görmediği yönetmen Paul, Katrin'e bir şaka yapar; "Babanın hayaletiyim!" diyerek seslenir. Babasını yeni kaybetmiş olan Katrin için bu, korku ve acı verici bir andır. Şakanın etkisi geçince kısa bir selamlaşmadan sonra işe koyulurlar. Yönetmenin talimatları doğrultusunda ve daha önce çalıştıkları gibi Katrin, "Reims'a Dönüş"'ü seslendirmeye başlar.

Otobiyografik öyküde, babasının Alzheimer hastalığı nedeniyle hastaneye yattığını öğrenen Eribon annesinin yanına gitmek üzere yola çıkmıştır. Bu yolculuk kendisiyle ve geçmişiyle barışması için bir fırsattır. Annesinin yanına gittiğinde geçmiş öyküleri annesinden yeniden dinler, eski fotoğraflarda toplumsal sınıfının izini sürer. Aileden kopuşunun cinsel kimlik tercihi nedeniyle mi, babasının homofobik oluşundan mı yoksa asıl sosyal sınıfından bir kaçma amacı mı taşıdığını

sorgulamaktadır. Ailede yüksek öğrenim gören tek kişidir, oysa babası suç dolu bir kasabada yetişmiştir. Nüfusun fazla, yoksulluğun çok olduğu her şeyin tam da burjuvazinin istediği gibi ilerlediği bir dönemde babası komünist partiye katılmıştır. Annesi de babası da fabrika işçisidir ve uzun çalışma saatleri her ikisini de oldukça zorlamıştır. Eşitsizlik bile yaşadıkları durumu anlatmaz ona göre, işçi sınıfının yaşamı sömürücü bir şiddet tarafından ele geçirilmiştir adeta. Eğitim yıllarında Troçkist bir yol izlemiştir ancak Marksizmin bir idealizm haline gelmesini de eleştirmektedir. Bu sırada henüz uzlaşmaya çalıştığı cinsel kimliği ile nasıl yaşayacağını keşfetmeye başlamıştır, eşcinsel barlara gider, gözlem yapar. Ancak sonunda eşcinselliğin de kendi sınıfından kaçarken kendini içinde bulduğu bir başka sosyal sınıf olduğunun farkına varır. Kardeşi ise kendisinin tam aksine bir kasap çırağı olmayı tercih etmiştir. O, Eribon gibi sınıf mücadelesini umursamamaktadır. Ya erkek kardeşimin yolunu izleseydim ne olurdu, sorusunu sorar kendine.

Bu noktada, performansın elli dakikası geri kaldığında Katrin, metindeki bazı tutarsızlıkları fark eder ve seslendirmeyi durdurur. Katrin, metnin Eribon'un ifade etmeye çalıştığı şeyi üstlenmediğini, yönetmenin seçtiği kelimelerin yazarın fikirlerini doğru yansıtmadığını; görev, niyet, devlet kurumu gibi kelimelerle üstünü örtmeden, karanlık güçlerden, komplo teorilerinden açıkça ve metinde olduğu şekliyle bahsetmesi gerektiğini savunur. Paul ise komplo teorilerine inanmadığını ve değişikliği bu nedenle gerçekleştirdiğini açıklar. Ona göre toplumsal sorunların arkasında karanlık güçler değil yalnızca kapitalist sistem yatmaktadır. Hararetli geçen tartışma sonrasında yönetmen ikna olur ve seslendirme devam eder.

Eribon eserin bu kısmında ailesinden herkesin aslında komünist iken daha sonra neden sağ partiye oy vermeye başladıklarını anlamaya çalışır. Bu değişimde sol partilerin payı nedir, sorusunun yanıtı üzerine düşünülür.

Katrin aniden tekrar keser seslendirmeyi. Bu sefer de görüntülerin anlatılanlara ters düştüğünü iddia eder. Gerçekten de komünistlerin sağa neden oy verdiğini sorguladığı bölümde görüntülerde solcu aktivistlerin eylemleri yer alır. Yönetmen bu sefer iyice gerilir ve işine karışılmasından hoşlanmaz. Ufak bir gerginlikten sonra hafta sonra tekrar buluşmak üzere çalışmayı sonlandırırlar.

Bir hafta sonra stüdyoda tekrar buluşulur. Eribon'un hikayesi kaldığı yerden devam eder. Yaşanılan dönüşümü tanımlar Didier Eribon bu bölümde; eleştiriler ve siyasi temsillerin gün geçtikçe ortadan kalktığını, sosyalist sol rejimin değişim geçirdiğini, direnişlerin yerini reform ve örgütlenmelere bıraktığını anlatır. Toplumsal barış ve kişisel sorumluluk, altı boş birer slogan olmuştur artık. Sağ ile sol arasındaki sınır kalkmaya başlamıştır. Tutkuları bastıran politik bir gerçeklik üretilmiştir Eribon'a göre.

Katrin okumayı tamamlar, film Eribon'un metnini bu noktaya kadar işleyecektir. Fakat Katrin bunu yeterli bulmaz. Öykünün kendi ailesini düşündürdüğünü söyler. Kendi ailesinin aktif mücadelesini bugün neden sürdüremediğini sorgular. Paul ona ailesinin hikayesini anlatmasını, bu anlatıyı da belki filmde kullanabileceğini söyler. Katrin bu teklifi kabul eder ve babasının eşitlikçi mücadelesini anlatmaya koyulur.

Katrin'in koyu Marksist olan babası daha genç yaşta Doğu Berlin'e Marksizm ve siyaset ile ilgili eğitim almak üzere kaçak yollarla gönderilmiştir. Orada sıkı bir eğitim almış, Brecht'in oyunlarını izlemiş ve edindiği bilgi ve tecrübeleri halka aktarmak üzere Batı'ya geri dönmüştür.

58 yılında KPD[138] yasaklanınca Stuttgart'a gider ve orada bir fabrikada işçi olarak çalışmaya başlar. IG Metall[139] sendikasıın düzgün işlemediğini görünce çalışma arkadaşlarıyla birlikte kendi sendikalarını kurarlar. Bu dönem artık tam bir aktivizm dönemidir. Çevre, kadın, barış hareketleri, yoğun bir siyasi gündem oluşturmaktadır. Babası da bu ortamda gücünü daha iyi kullanabileceği Yeşiller (Bündnis 90/Die Grünen) adlı siyasi partiyi kurar. Daha sonra Federal Meclis Milletvekili olur. Ancak bir süre sonra partiden ayrılıp bir üniversite projesi için Brezilya'ya gider. Burada yağmur ormanlarının korunmasına yönelik ve yerli halkın yaşamını iyileştirmek için çalışmalar yapar. Katrin Brezilya'dan gerçek görüntüleri Yönetmen'e gösterir. Bu görüntüler eşliğinde oyun sona erer.

[138] Kommunistische Partei Deutschlands, (Almanya Komünist Partisi)
[139] Industriegewerkschaft Metall, (Metal İşçileri Sanayi Sendikası)

Bütün oyun boyunca, kapitalizm, sömürgecilik, direniş, özgürlük, toplumsal sorumluluk gibi kavramlar etrafında gezinilir. Böylesi büyük izlekler iki farklı figür üzerinden işlenir ve bugünün eylemsizliği, apolitik tavrı ile karşılaştırılır. Geçmişle bugün arasındaki mesafe sahne estetiği ile kurulurken öykünün bugüne dokunan yanları üzerinde ayrıca durularak seyircinin de fikir yürütmesi sağlanır.

4. 2. 1. Thomas Ostermeier ve Okuma Ediminin Reji Anlayışındaki Yeri

Ostermeier, klasik eserlerin çağdaş ve radikal yorumları ile tanınan bir yönetmendir. Ostermeier'e göre klasiklerde tek bir oyun değil birden çok oyun potansiyeli vardır. Modern ve çağdaş oyunlarda ise öyle değildir. Klasikleri ele almasının sebebi de budur Ostermeier'in.

Oyunları siyasal olgular ve toplumdaki yeni eğilimlere odaklanır. Uyarlayacağı ya da ele alacağı oyunu baştan çevirip yeniden yazan Ostermeier, elindeki malzemenin ifade ve anlam dünyasını ortaya çıkarmaya çabalar. Almanca "Stoff" kelimesine vurgu yapan yönetmen için bu kelime "*malzemeyi, dokuyu, maddeyi, kumaşı ve konuyu tanımlar. Terim, işi yönetmenin başlangıç noktası olarak oyun metninin bir sayfadaki kelimelerden çok daha fazlası olduğunu hemen ortaya koyuyor. Hissedebileceğiniz, dokunabileceğiniz, görebileceğiniz, hissedebileceğiniz ve koklayabileceğiniz bir maddeye, bir dokuya, somut bir kumaşa benzer maddiliğe sahiptir."*[140]

Tümevarım yöntemi ile çalıştığına vurgu yapan yönetmen, reji çalışmasında iki temel malzemeyle sürekli ilişki içinde olduğunu vurgular; bunlardan biri metin diğeri ise şimdiki zamandır (ekip ve seyircinin içinde bulunduğu zaman). Ostermeier'in bir sahneleme çalışmasında öncelikle dikkat ettiği şey, oyunu daha önce hiç olmadığı ve bir daha hiç kimsenin aynı şekilde sahneleyemeyeceği bir biçimde yapmaktır. O her sahnelemenin kendine ve zamanına has detayları ve yorumları olacağını düşünmektedir.

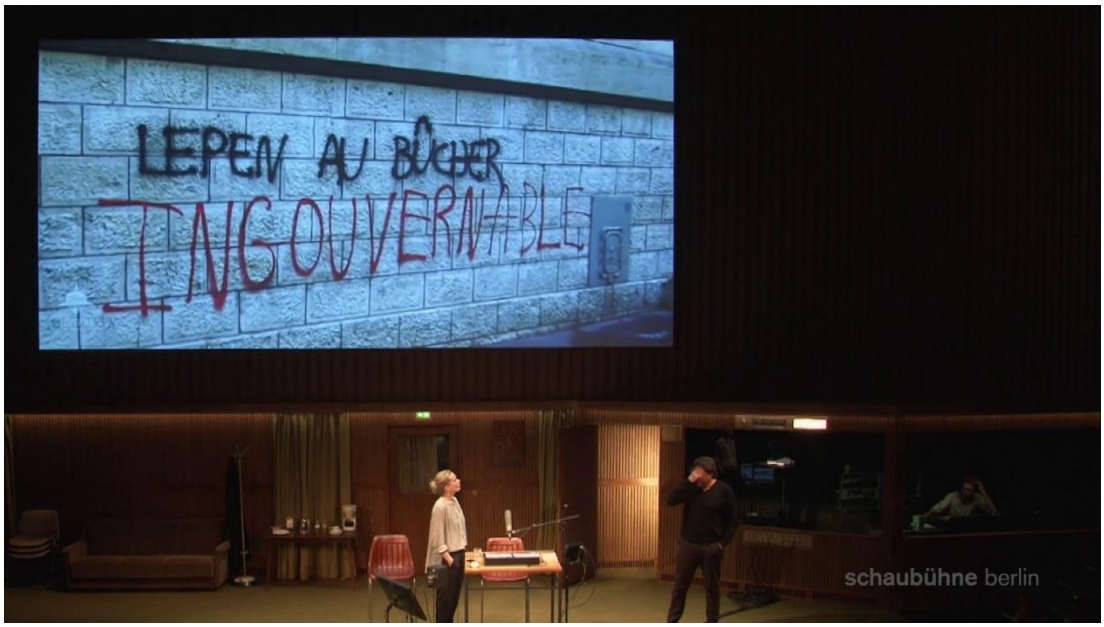
[140] Peter M. Boenisch & Thomas Ostermeier**, The Theater of Thomas Ostermeier**, London and NY: Routlegde, 2016, 133.

Ostermeier için oyun metni, yazarın hayal gücünü anlatan simgesel araçtan başka bir şey değildir. O, kendi hayal gücü ile metindeki dramatik durumların farklı boyutlarını ortaya çıkarmaya çalışır. Önemli olan dramatik duruma ve koşullara basit ve doğrudan bakmak, anlamaya uğraşmaktır. Daha sonra bunun üzerinde yönetmen istediği kadar değişiklik yapabilir.

> *"Ancak metinden farklı olmak istiyorsanız, metinden daha iyi olmalısınız. Yönetmen, koşulların tanımladığı durumdan farklı bir şey yapmak istiyorsa, nedenini tam olarak açıklayabilmelidir. Ve çok kritik olmalı: Bu değişiklikler bir şey ekliyor mu? Shakespeare veya Ibsen'in yazdıklarından gerçekten daha mı iyiler? Yoksa onları unutmanız daha mı iyi?"*[141]

Thomas Ostermeier genel olarak Meyerhold'ün fiziksel plastisite[142] kavramını kullanarak tüm mekânı içleyecek merkezi bir enerji noktası yaratarak sahneyi kullanır. Sahnenin tüm potansiyelini kullanır ve sahnede adeta bir üçgen çizer. Bu tasarım yaklaşımı "Rückkehr nach Reims" (Reims'a Dönüş)'e de yansımıştır.

Şekil 12: *Reims'a Dönüş,* Thomas Ostermeier, Schaubühne, *2017, 20'.*



[141] Peter M. Boenisch & Thomas Ostermeier**, The Theater of Thomas Ostermeier, 137.**
[142] Plastisite: Dramatik enerjilerin çok boyutlu, dinamik bir güç alanının ortaya çıkması için manzara alanını düzenlemek anlamına gelir. Bu, sahnenin mevcut tüm potansiyelini kullanmakla başlar; her şeyden önce, sadece genişliğini değil, tüm derinliğini kullanarak. (Boenisch&Ostermeier, 171)

Ünlü yönetmen söze ve aksiyona eşit derecede güvenir ve sahnede yer verir. Ona göre aksiyon en az söz kadar etkilidir. Soyut sahne yaratmaya çalışmak yerine soyut parçalar üzerinde yaptığı doğru bir çalışmayla o parçaların arkasındaki derin anlatımı bularak somut bir sahne estetiği ortaya koyar.

Postdramatik, Ostermeier oyunlarına dilde doğrudan ve şeffaf bir anlam oluşturmaya çalışmamasında görülebilir. Ona göre Postdramatik de bir hikâye içerir ve yönetmenler bu hikâyeyi en doğal haliyle ve hikayenin özünü bir çok açıdan gösterebilecek şekilde düzenlenmiş sahne tekniği ile ortaya çıkarmalıdır. Ostermeier, Postdramatik metinlere kesintili durumlar yaratan yeni bir dil pratiği olarak yaklaşır ve bu metinleri bile gerçekçi oyunculukla sahneler. Ancak malzemeyi ortaya çıkaracak şekilde tüm teatral elemanları değiştirip dönüştürmekten de çekinmez.

Thomas Ostermeier, Didier Eribon'un kaleme aldığı Rückkehr nach Reims (Reims'a Dönüş) adlı romanı Almanya'nın en köklü tiyatrolarından sayılan ve 2009 yılından itibaren sanat yönetmenliğini üstlendiği Schaubühne'de 2017 yılında sahneye koymuş ve hikayeyi, eserin edebi yapısını bozmadan, metin üzerinde ciddi bir değişiklik gerçekleştirmeden hem sinematografik hem de tiyatroya özgü araçlarla tartışmaya açmıştır.

Oyunda dramatik tiyatro ile bir savaşım, gerçekliğe bir saldırı söz konusu değildir. Ancak sahneleme temel olarak metnin anlam düzlemini mümkün olduğunca çeşitlemeye ve genişletmeye çabalar. Edebi bir metnin, metinsel teatralliğini ön plana çıkararak tüm yönleriyle incelemeye çalışır. İllüzyon yaratmak yerine aktarılan gerçekliği problematik haline getirir.

Tüm oyun boyunca sahne üç farklı alana ayrılmıştır. Yukarıda çekilmiş olan filmin görüntülerinin aktığı ekran, sahnenin ortasında önde seslendirmeyi gerçekleştiren Katrin ve sağ arkada kayıt odasında yönetmen ve asistan vardır.

Oyun süresince metin seslendirme masasındadır. Metin tüm gösterim boyunca somut bir nesne, değişip dönüştürülebilecek bir materyal ya da bir potansiyel olarak ele alınır. Seslendirme süresince metin ile olan ilişki sürekli çeşitlenir.

Sahneleme metne doğrudan sadık kalmamıştır. Çünkü sahnelemenin kurgusunda yönetmen, filmi için kendi dokunuşlarını yapmıştır. Katrin buna göre metni seslendirir. Öyküde ve akışta genel bir bütünlük söz konusudur. Nitekim film bir belgesel niteliği taşımaktadır.

Tüm oyun adeta Didier Eribon'un metni için hazırlanmış bir laboratuvar gibi işler. Oyun hem bir metin hem de bir film çalışmasını içerir. Sahneleme pek çok açıdan metateatral unsurlar içerir. Oyun, sahneleme kurgusu içinde, edebi metni herhangi bir illüzyon yaratılmaksızın okunarak performe edilmesine dayanır; metnin kendine ve gerçek hayata referanslar vererek yeni bir anlam katmanı oluşturması söz konusudur. Pek çok tarihsel dönem gerçeği ile bugünün gerçeği, metnin anlatısı üzerinden değerlendirilir; gerçeğin kesinliğinden ziyade gerçek tespit etmesi güç ve farklı bakış açılarıyla hemen değişip dağılabilecek bir niteliktedir. Ostermeier bu tekniği dramatik yapıya karşıt bir şekilde kullanmasa da metnin taşıdığı anlamı çok yönlü ve şüpheci bir yaklaşımla ele almasıyla metateatral unsurlardan faydalanmış olur. Oyunun temel aksiyonu ise okuma edimidir. Okuma edimi rejinin oluşturduğu kurgu ile birlikte üç katmanda gerçekleşir; Didier Eribon'un sözü, Katrin'in seslendirmesi ve oyuncunun yorumu. Metin, olduğu gibi, tüm maddeselliğiyle sahnede kendine ağırlıklı bir yer bulmuşken aynı zamanda defalarca dönüşüme uğrar ve tartışılır. Önce belgesel bir film için düzenlenir, daha sonra Katrin metne eklemeler yapar, bütün haliyle performansa ait bir düzenlemeyi de Ostermeier gerçekleştirir. Seyircinin ise, metin böylesine ifşa edici bir yaklaşımla ortaya konduğunda, kendine ait fikir, anı ve deneyimleri yeniden gözden geçireceği oldukça açıktır.

Okuma edimi oyunda ara ara kesilmekte ve bu aralıklarda filmin sesi ve filmdeki diyaloglar devreye girmektedir. Filmde hem gerçek kişi ve olaylar hem de kurgusal sahneler yer almaktadır. Metinin otobiyografik yazımına uygun şekilde gerçek görüntülerin ekrana yansıması bu açıdan da gerçek-kurgu ilişkisini ve aradaki sınırları düşündürmektedir. Gerçek bir görüntü, belgesel bir film olarak, kurgusal bir sahnelemenin bir etmeni haline gelmektedir.

Öte yandan temel edim bir metin seslendirmesi olduğu için seyirci hem metnin anlatısına katılır hem de o metne dışarıdan bir göz olarak bakabilecek mesafede konumlanır. Didier Eribon kendi öyküsünü anlatmamaktadır, onun yaşamöyküsü Katrin tarafından telaffuz edilmekte, duygusal bir özdeşlikten ziyade okuma edimi, çağdaş bir sanatçı duyarlığı içermektedir. Diğer yandan okuma ediminin görüntü ve diyaloglarla kesintiye uğratılması ve metin üzerine yapılan tartışmalar, seyircinin metindeki öyküye eleştirel yaklaşmasını sağlamakta oldukça başarılı olur.

Katrin ve yönetmen arasında oyunun başından itibaren yaratılan çatışma da metni farklı bakış açılarından görebilmenin anahtarı olmaktadır. Her ikisi de işlerinde başarılı sanatçılardır ve benzer iş deneyimlerine sahiplerdir. Katrin, ağırbaşlı, detaycı, prensipli ve kararlı bir tutum sergilerken Yönetmen daha aceleci, kaba, dikkati dağınık ve tedirgin bir tavır içindedir. Katrin bir kadın sanatçı kimliği ile edilgen konumuna karşı çıkarken çatışma genişledikçe Yönetmen eril otoritesinin farkına varır. Metindeki cinsel kimlik üzerine yürütülen düşüncelere paralel olarak oyun karakterleri cinsel rolleriyle sergiledikleri davranışlarıyla anlatıya yeni bir boyut katar. Yönetmen, Katrin'i hem bir oyuncu hem de bir kadın olarak aşağı bir sınıf olarak görme eğilimindedir ve üstelik bu eğiliminin de farkındadır. Metin ya da film üzerine yaptıkları tartışma öyle hemen sona ermez. Ancak uzlaşmaya vardıklarında da sanki tartışma yaşanmamışçasına işlerini yapmaya devam ederler. Metin üzerinde tam bir beyin fırtınası ortamı yaratılmış olur böylece.

Çatışma ilk olarak Katrin'in, gettolar ve bu gettolardaki isyanlardan, çatışmalardan bahsedilen bölümü seslendirirken açığa çıkar. Yönetmen öncelikle seslendirmeyi filmdeki bir tercihini sorgulamak için kesmesine tepki gösterir. Katrin ikna olmadan ya da ikna etmeden devam etmez ve neden itiraz ettiğini açıklar.

Şekil 13: *Reims'a Dönüş,* Thomas Ostermeier, Schaubühne, 2017, 22'.



Yönetmen metinden şu kısmı çıkarmıştır:

"Biliyorum ki, bir çoğunun gözünde devlet kurumlarına bu tür derin devlet işlevleri ve hatta niyetleri yüklediğimde komplo teorisyenleri harekete geçiyor."

Katrin bu kısmın filme dâhil edilmesinin zorunlu olduğunu, aksi halde savaş hakkında neden konuşulduğunun anlaşılmayacağını savunur.

Yönetmen ise "komplo teorisyenleri" ifadesini kullanmak istemediğini belirtir. Artık geçerliği olmayan bu fikri metinden çıkarınca yazara iyilik yapmış olabileceğini düşünmektedir fakat Katrin'e göre Eribon zaten daha sonra buna dikkat çekmektedir ve ideolojik devlet aygıtlarını şeytani bir güç olarak mı yoksa sadece sistemin bir parçası olarak değerlendirmek mi doğrudur, bunu seyircinin düşünmesini sağlamak gerekiyordur. Bu sahnede, metinde Eribon'un değerlendirdiği bir fikir, metnin film için düzenlenmesi ile ilgili bir tartışma üzerinden aslında sahneye canlı bir şekilde taşınmış olmaktadır.

'Her şeyin arkasındaki şeytani güç' nasıl yenilir, sorusu üzerine de bir süre yürür tartışma; yönetmen, tekelleşmenin tüm sorunların başı olduğunu komik bir Adem ile Havva öyküsüyle anlatmaya çalışır. Bir anlatıyı başka bir anlatı ile anlamlandırmaya çalışırlar ve oyun tam bir çağrışımlar bombardımanına dönüşür.

En iyi elmayı yetiştiren Havva ile çürük elmalara sahip olan Âdem arasındaki hikâye aynı zamanda kadın-erkek arasındaki güç çatışmasını sembolize eder. Havva iyi elmaları satarak kazandığı parayla Âdem'in ağacını satın alır ve tekelleşmeyi başlatır. Öyküden sonra medyadaki tekelleşmeye getirilir laf, bu durumun kaçınılmaz olup olmadığı tartışılır.

Tüm tartışmanın sonunda metnin orjinaline yeniden bakarlar ve bu bölümün aynen aktarılması gerektiği konusunda hem fikir olurlar. Yönetmen her ne kadar sonunda haklı bulsa da Katrin'in film konusundaki yorum ve eleştirilerini baskılamaya çalışmıştır. Çektiği filmin ruhuyla uyumsuz bir tavır içinde olan bu sahne metni okumanın farklı bir yoluna dönüşür. Okuma edimi yalnızca seslendirme ile değil aynı zamanda karşılıklı bir tartışma ekseninde yürütülmüş olur.

Metin tüm oyun boyunca sahnede adeta didik didik edilmektedir. Okuma edimi hem metin olarak sahnededir hem de aksiyonu ve çatışmayı tetikleyici derecede önemli bir konum kazanmıştır. Metin sahnede üzerinde tartışma yürütülen bir nesneye dönüşmüştür. Anlaşılmadığında yeniden okunmuş, yorumlanmış, metinden hareketle farklı fikirler üretilip yeni çağrışımlar yaratılmıştır. Reji, metni ve okuma edimini oldukça yaratıcı ve çok boyutlu bir materyal olarak değerlendirilmiştir. Metin aksiyonla ilişkisini eşit bir seviyeden sürdürmektedir. Kurucu bir öğe değil merkezi bir öğe olarak konumlanır sahnede; diğer elemanlar metinden bağımsız varlık gösterip metinle adeta sahnede konuşan bir oyuncuymuşçasına iletişime geçmektedirler.

Oyun, okuma edimini içermesine rağmen dramatik gelişim oldukça güçlü bir şekilde sağlanmıştır. İlk bölümde geliştirilen çatışma bölüm sonunda fiziksel aksiyonun yoğunlaşmasıyla son bulur. Seyircinin metinle olan ilişkisini canlı tutmak üzere gerilim ve heyecanı reji yaratmış, böylece dramatik olmayan bir sahneleme içinde dramatik tiyatronun temel dinamikleri kullanılmıştır. Stüdyo sahibi ile olan sahneler ise oyundaki gergin ortamı dağıtan ve rahatlatan bir işlev üstlenmektedir. İkinci buluşmada stüdyo sahibi bir rap şarkısı söylemektedir. Rap müziğin isyan ve direniş müziği olması ve gerek Eribon'un gerek Katrin'in babasının sosyal sınıfına

bir atıf içiriyor oluşu, Ostermeier'in doğal ve sıradan bir biçimde yaşamsal öğeleri sahnede bir araya getirmedeki başarısını ortaya koymaktadır.

Oyunun sonu, Katrin'in babasının özyaşamöyküsü ile Didier Eribon'un özyaşamöyküsü ile kesiştiği noktada ve oyuncu ile yönetmenin ortaklaşa çalıştığı ve işbirliği yaptığı bir sahneyle biter. Ostermeier, farklı görüşleri, farklı kimlikleri, benzer toplumsal sorunlar üzerinden, tartıştırarak ve evrensel doğruları ortaya çıkararak bir araya getirmeyi başarır.

Şekil 14: *Rükkehr nach Reims,* Thomas Ostermeier, Schaubühne, 2017, 20'.



Oyunculuklar oldukça doğal ve gerçekçidir. Göstermeci bir yapı yoktur. Oyuncular sahnede sanki gerçek bir seslendirme yapılıyormuş gibi rahat hareket ederler. Benzer şekilde günlük yaşamdaki kadar yalın bir aksiyon planı benimsenmiştir.

Oyun öncelikle insanın kendine ve bulunduğu çevreye, maksatlarına ve ideallerine yabancılaşmasını çarpıcı bir öykü ile ortaya koymakta ve bunun olası sonuçlarını düşünmeye itmektedir. Paylaşılan öykü içindeki politik dinamiklerin bugünkü karşılığını sorgulamaya zorlar seyirciyi. Birbirinin devamı olan nesillerin birbirleri için üstlendiği sorumluluk ve toplumsallık bir ülkü olmanın ötesinde bir yaşam gerçeği olarak ele alınıyor.

Ostermeier metnin bu getirileri ile yetinmemiştir. Farklı sahnelerde meta-teatral diyaloglar ve sahneler söz konusudur. Oyun, hem içerik hem de kullandığı teknikle tiyatro-sinema arasındaki estetik farkı ortaya koyar. Sinema oyuncunun hatalarını kabul eden bir yapıdayken tiyatronun canlı ve geri dönüşümsüz oluşuna vurgu yapılır. Öte yandan oyuncunun seslendirdiği metni, içinde bulunduğu işi her açıdan sorgulayıp yönetmeni sıkıştırıyor oluşu ve yönetmenin bu müdahale karşısındaki tavrı, sanatçı ve entelektüeller arasındaki ilişki ve bağın nasıl olması gerektiğine iyi bir örnek oluşturur. Yine başka bir sahnede yönetmen, kendi sanat anlayışını ve üslubunu eleştirmenlerin kendisine koyduğu etiketlerle ifade eder. Eleştirmenlerin gerçekle ilgili olmayan ve kendi fantazilerinin ürünü olan benzetme ve etiketlerine ironik bir gönderme yapar. Eribon'un sınıf mücadelesi içinde sanatın yerine dair yaptığı tespitlerden biri, sanata ilginin altında üstünlük duygusunu tatmin edici bir yan olduğudur. Bir anda seyirciler, ekranda entelektüel seyirci kitlesinin bu duyguyu tatmin edişini izleyemeye başlar.

Sahneleme başından sonuna her bir meseleyi geçmiş, şimdi ve gelecek üzerinden yeniden düşünmeye ve problemlere işaret etmeye odaklanmış, bu amaçla bütün teatral öğeleri açığa çıkarmış ve tiyatro estetiğinin ya da sanata dair gerçeklerin çelişkili yanlarına vurgu yaparak sanatçı ve seyirciye kendileri hakkında bir muhakeme yolu açmıştır.

Tüm sahneleme aslında kökeninin farkında olmayan, kapitalizmin esiri olmuş çağımız insanı için çıkış yolu nedir, sorusunun cevabını arar. Seyircinin de bunun üzerine düşünmesi için onu geçmişiyle yüzleştirir. Didier Eribon'un eseri, siyasi-ekonomik-toplumsal sorunların merkezini deşiyor ve hem oyuncu Katrin için hem de seyirci için ateşleyici oluyor.

Oyunun Künyesi

Yönetmen:
Set ve kostümler:
Sahnede işbirliği: Doreen Back
Müzik: Nils Ostendorf
Ses tasarımı: Jochen Jezussek
Dramaturji: Florian Borchmeyer, Maja Zade Işık: Erich Schneider

Film: Sébastien Dupouey , Thomas Ostermeier
Kamera: Sébastien Dupou Lenz , Marie Sanchez
Film kurgusu: Sébastien Dupouey
Orijinal sesli film: Peter Carstens , Robert Nabholz
Arşiv araştırma filmi: Laure Comte, BAGAGE (Sonja Heitman, Uschi Feldges)
Video teknolojisi filmi: Jake Witlen , Sabrina Brückner Film yapım
yönetimi: Stefan Nagel / Annette Poehlmann
Ve Nina Hoss , Hans-Jochen Wagner , Renato Schuch ile Schaubühne am Lehniner Platz'ın dâhili kaydı.

4. 3. Sahnede yeniden yazılan metin: She She Pop'tan *"Sieben Schwestern"*

She She Pop, 90'larda Almanya'da Giessen Uygulamalı Tiyatro Çalışmaları Enstitüsü'nde kurulmuş, çoğunluğu kadın üyelerden oluşan, seyircileri de performansa dahil eden, feminist ve deneysel çalışmalar gerçekleştiren, tüm görevleri ekipçe birlikte üstlenerek kolektif bir disiplinle hareket eden bir tiyatro grubudur. Üyeleri Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Mieke Matzke, Ilia Papatheodorou, Berit Stumpf ve genel müdür Elke Weber'dir. Ekip, sahnedeki iletişimin her zaman farklı yollarını ararken oyuncunun kendi kimliği ile dahil olduğu doğaçlama alıştırmaları ile bir reji stratejisi geliştirmiştir. Kurulduğundan bu yana çeşitli festivallerde sahne alan She She Pop'un tiyatro alanında kazandığı pek çok ödül bulunmaktadır. Özellikle kadının kendini tanımlandığı popüler anlatı ve şovlardan yola çıkan ekip, klasik eserlerdeki kadın karakterlerine ya da kadınların eserlerdeki konumlarına yeni yorumlar getirerek özgün adaptasyonlar üretmektedir. Onlar için sahne bir iletişim alanıdır. Seyirci onlar için her zaman aktif bir katılımcı ve tanıktır.

Sieben Schwestern (Yedi Kız Kardeş), Anton Çehov'un 1901 yılında yazmış olduğu "Üç Kız Kardeş" adlı eserden hareketle She She Pop ekibinin tasarladığı, oyun metninin farklı bir gözle okunarak doğaçlama bir biçimde sahnelenmesine dayalı bir oyundur. Çehov'un metni, babalarını kaybettikten sonra artık değerini yitirmiş olan taşradan çıkıp şehre, Moskova'ya gitme arzusunda olan üç kız kardeş

Olga, Maşa ve Irina'nın, subayların gelişiyle hareketlenen fakat daha iyi bir sona ulaşmayan mutluluk arayışlarını konu alır. Olga işinden memnun olmayan bir öğretmen, Maşa mutsuz bir evlilik içinde sürüklenip giden sıradan bir kadın, Irina ise gelecek hayalleri peşinde koşan, gerçekleri göremeyen küçük bir kızdır. Erkek kardeşleri Andrey'den ise profesör olması beklenmektedir. Eser, geçmişe körü körüne bağlı ve içinde bulundukları zamanın gerçeklerine ayak uyduramayan, tüm zamanını boş işlerle harcayan, varlığını anlamlandırmak isteyen fakat bunu bir türlü başaramayan kardeşlerin bireysel çöküşlerini, talihsizliklerini ve çaresizliklerini ironik bir dille işler.

Oyun başladığında oyuncular farklı mekânlarda ilk sahne için hazırlık yapmaktadırlar. Metin, sağ alt ekranda, tuvalette okunacak, okumaya parantez içleri de dâhil edilecektir. Canlı video görüntüleri sayesinde her karakterin hareketlerini eş zamanlı olarak görebilmektedir seyirci. Sahne yalnızca sahne üstünde yaratılabilecek yapay mekânlara değil böylece gerçek mekânlara da açılmış olur, bununla birlikte tiyatro şimdi ve burada oluşundan da hiçbir şey kaybetmez.

Oyunda çok şey olmakta fakat neredeyse hiçbir şey olmamaktadır. Tıpkı Çehov oyunları gibi oyuncular konuşurlar, tartışırlar ancak anlamlı hiçbir çatışma ya da eyleme girişmezler. Doğum günü bile doğru düzgün kutlanamaz. Arada bir giyinirler, salondan koridora oradan ise terasa çıkarlar, bazen kart oyunu oynarlar.

Onlara göre Maşa, Irina ve Olga olmak ile Lisa, Johanna ya da Sebastian olmak arasında fark yoktur. Hepsi küçük dünyalarında sıkışmış, özel alanı olmayan ve gittikçe aynılaşan bir yaşama sahiptir. Çocuk bakımı, ev temizliği, kişisel bakım işleri etrafında boşa harcanan birer yaşamdır onlarınki. She She Pop bu hayata farklı bir açıdan bakmaya çalışır ve Olga, Irina ya da Maşa olmak üzerinden yeni bir deneyim ortaya koyarlar.

Oyuncular bütün oyun boyunca 'doğum günü kutlaması' üzerinden kız kardeşlerin günlük yaşam içindeki çeşitli hallerini analiz ederler. Bir oyun provasındaymış gibi role girerken aynı zamanda rolün içinde bulunduğu koşulları sorgularlar. Oyunda tüm oyuncular oynadıkları karakter ekseninden, bireysel olarak ayrı yaşantılara sahip olsalar da günlük hayatlarını benzer şekilde sürdürdüklerini,

daha açık ifadeyle, yaşamlarını benzer şekilde harcadıklarını iddia ederler. Nitekim Sebastian, metindeki dört perdenin de özünde kız kardeşlerin sabırsızlıkları, tatminsizlikleri ve eylemsizliklerini gösterdiğini söyleyerek bu karakterlerle dalga geçer.

Kadınların yaşamlarındaki telaşın, yoğunluğun bir iş gibi görülmediğine, ancak her günü bir iş günü gibi yoğun geçen çocuklu kadınların, aynı şekilde evde olup da öğleye kadar uyuyan, öğle vakti kahvaltısını yapan ve iki saatte ancak giyinebilen kadınlardan farklı görülmediğine vurgu yaparlar. Evde olduğu halde kendisine hiç vakit ayıramayan o kadınların, onca sorumluluklarının ve yorgunluklarının dışardan yeterince değerli görülmediğine dikkat çekerler.

Birçok yaşamın aslında bir kısır döngü içinde harcanıp gittiğini sahneler oyun. Özel alanı içine hapsolma ile kendisini dış dünyaya açabilme seçeneklerine vurgu yapar. Bu noktada kilit anahtarının kararlılık olduğunu belirtirler. Oyun kadınların sosyal yaşamları, iş yaşamları, hayalleri ve gerçekleri ile ilgili derin bir sorgulama gerçekleştirirken Çehov'un karakterlerindeki gülünç yanları da ortaya çıkarmaktadır.

Oyunculara göre her kadının dünyası birbirinden farklıdır. Kimi kadın çocuklarının bütün ihtiyaçlarını, ilgi alanlarını, yaşam koşullarını her yönüyle düşünüp onlarla ilgilenirken, kimi kadın sadece kedi besler. Kimilerinin bir kedisi bile yoktur. Herkesin hayatta üstlendiği sorumluluklar farklıdır. Birisi iki yüz, üç yüzyıl sonrasını düşünüp kafa yorar, bir diğeri birbirleri arasındaki anlamı bulur, bir diğeri ise yalnızca âşık olmak için yaşar.

Oyunda bir noktada rolleri değiştirmeyi denerler, bütün oyuncular farklı bir rol alır, ancak birbirlerinin rollerinde de acı çekmeye başlarlar. Aynı aileden geldikleri halde hepsinin farklı hayalleri ve hayatları vardır. Bu nedenle bir başkasının hayatını yaşamaya çalışırken zorlanırlar. Birbirlerine özenir ancak kendileri gibi olmakta bile güçlük çekmektedirler.

O halde mutluluk; yaz mevsimi mi, kış mevsimi mi olduğunu bilmemektir. Mutluluk; sahip olduklarını artık istememektir. Mutluluk; kendini değiştirilebilir hissetmektir. Mutluluk; neyi kutladığını bilmektir. Mutlu kişi başkalarına yardım

edecek zamanı olandır, kardeşleriyle dans edebilendir, bir kaderi olandır, geceleri sokakta taksi kullanabilendir, çocukları için endişelenmeyenlerdir, takside bir seferde adresi doğru söyleyebilenlerdir, suçluluk duygusu hissetmeyenlerdir, kendini azarlamak zorunda kalmayanlardır, teselli edebilenlerdir. Yani mutluluk, Çehov karakterlerinde var olan her şeyin zıttıdır.

Son sahnede bütün kardeşler toplanır; "Ortak yaşamın bu, 'kucağında çocuk olan' kadın imajını yıkarsak yeni fikirlere yer açmış oluruz." düşüncesinde buluşurlar. Bitirirken, Moskova'ya giden üç kız kardeşi temsil edercesine, ailenin, kendisini; 'her şeye tepeden bakan' olarak, tanımlayan erkek kardeş (Andrey), Çehov'un üç kız kardeşini imleyen üç çocuğu giydirirken onlara öğütler verir: bireysel bağımsızlıkların önemli olduğu kadar dayanışma da önemlidir ve kendi kararlarını vermeli, her zaman dikkatli olmalılardır.

Oyun metnindeki tüm izlekler sahneleme ve metni ele alış tarzında oyuncu topluluğuna atfedilmiştir. Oyuncular metni kendi yaşamlarından alıntılar yaparak parçalarlar. Böylece She She Pop'un oyuncuları ve Çehov'un karakterleri arasındaki fark belirsizleşir. Oyunda seyirci de Prozorov'ların evine gelen misafirler olarak konumlandırılır. Metindeki misafir ağırlama izleği sürdürülür. Misafirler için her zaman özverili olmayı önerirlerken kadınların evleriyle olan bağına ironik bir şekilde değinirler. Oyuncular için de tüm sahne bir evdir ve seyirciler de konuklardır. Karakterler oyuncuların kendi kimlikleriyle birleşir adeta.

Son kertede oyun, üç kız kardeşin Prozorov evindeki sıkışmışlığı, kadınların kendilerine biçilmiş toplumsal roller içindeki sıkışmışlığının karşılığı olduğunu açığa çıkarır. She She Pop oyuncuları, kendilerini Çehov'un metnindeki üç kız kardeşin diğer kardeşleri yerine koyar ve toplumsal yozlaşma, umutsuzluk, çelişik değerler gibi temaları toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden incelerler. Oyuncular da rolleri içinde sıkışır, karakterlerinin mutlu olmaları için mutsuzluklarından uzaklaşmak isterler, ancak metin onlara daha mutlu bir rol vermeyecektir.

4. 3. 1. She She Pop ve Okuma Ediminin Reji Anlayışındaki Yeri

Sieben Schwestern (2010), metin üzerinde detaylı bir çalışma ve fikir yürütme sonrasında tüm ekibin ortaklaşa hazırladığı, canlı video kullanımı da içeren, okuma edimini alımlayıcıyı yaratıcı düşüncelere sevk edecek şekilde kullanan bir oyundur. Sahne bomboştur. Sahnenin gerisinde farklı genişlik ve uzunlukta altı adet projeksiyon perdesi bulunmaktadır. Metinde geçen mekanlar bu ekranlar sayesinde ayrılmıştır ve ekrana yansıyan gerçek mekanlar tiyatronun içinde sahne yanı ya da arkasındadır. Yani oyuncular sahnede değil, salonun görünmeyen farklı bölümündedirler ve kamera ile etkileşim halinde rollerini icra ederler.

Çehov'un metnini anlamak için sahnede doğaçlama ve beyin fırtınası yapılır adeta. Her bir izlek tek tek tartışmaya açılır. Metin parça parça atlamalarla okunur ve oyuncular ara ara metne dönerek bir sonraki sahnenin planlamasını yaparlar. Bütün oyun metnin çeşitli sahnelerini canlandırırken o sahne üzerine oyuncuların yaptığı tartışmalarla ilerler.

Şekil 15: *Sieben Schwestern,* She She Pop, 2010, 5'.



She She Pop'un metinle olan ilişkiyi oldukça farklı ve değişken bir biçimde kurduğu bu sahneleme, okuma edimini üretken ve Postdramatik bir anlayışla kullanma konusunda iyi bir örnektir. Sahneleme temel olarak yanılsamayı bozuma uğratmaya odaklanır. Çehov'un gerçekçiliğine karşı çağdaş yaşamın gerçek

meseleleri ortaya konur. Metin, doğal ve gerçek bir dünya yaratacak kılavuz değildir. She She Pop bir tiyatro oyunu gerçekleştirdiklerini en başından açıklar ve oyuncu olarak sahnede olduklarını sıklıkla vurgularlar. Oyuncular Çehov karakterlerinin evrensel niteliklerine vurgu yaparak onların durumlarını analiz ederek anlamaya ve anlamlandırmaya çalışırlar.

Metnin çoğunlukla parantez içi yönlendirmeleri okunur. Oyuncular, önemli diyaloglara kendi yorumlarını katar ve bu şekilde okurlar. Metin birebir akışa sadık kalınarak okunmaz. Sıklıkla atlamalar yapılarak belirli temalar ön plana çıkarılır. Dolayısıyla bir olay örgüsü, bütünlüklü bir hikâye yoktur sahnede. Seçilen temalar aktarılırken, She She Pop'un tiyatro anlayışını yansıtacak şekilde feminist bir tutum benimsenir. Okuma edimi bu oyunda da toplumsal normların oluştuğu çelişkileri ortaya çıkarmak üzere kullanılır ve reji, metni bu minvalde değiştirilebilir bir malzeme olarak benimser. Çehov'un metni bir tiyatroda oyuncuların sahneleyeceği bir edebi eser olmaktan çıkar ve oyunda görünür kılınmaya çalışılan düşünceler ve toplumsal durumlara ilişkin teatral bir öğe halini alır. Temsil ile gerçek arasında bir yere konumlanır Çehov. Metin artık ne temsildir ne de oyuncular ve seyircilerin içinde bulunduğu gerçekliğe tam uyum sağlar.

Şekil 16: *Sieben Schwestern,* She She Pop, 2010, 3'



Burada tam anlamıyla bir metateatrallikten bahsetmek mümkündür. Oyun içinde oyun tekniği açıkça postdramatik bir etki uyandıracak şekilde kullanılmakta ve Çehov'un metni üzerinden yeni bir oyun kurgulanarak seyirciye farklı anlam katmanları bir arada sunulmaktadır. Tiyatro somut yaşamı değil dramı temsil etmeye başlar ve gerçek ile kurgu Çehov'un karakterleri ile oyuncuların gerçek yaşamı an be an yer değiştirir.

Metnin okunuşu aynı zamanda oyunculukta da teatralliği tetikler. Çünkü oyuncular sahnede kendi gerçekliklerini yok saymadan vardır, role girdiklerinde de rol yaptıklarını gizlemezler. Kendi varlıklarını bir yandan sürdürürken bir yandan Çehov karakterlerine büründüklerinde karakterlerin gerçekle olan ilişkisindeki ikilem teatral bir oyunculukla çok daha iyi vurgulanmaktadır.

Metnin sahnede okunması, yalnızca karakterlerin ve olayın gelişimini yönlendirmeye yaramaz; aynı zamanda, yüksek otoritelerce yazılıp sınırları çizilen toplumsal normların değişim olanağının tartışılması için uygun ortam sağlar. Oyuncuya yazılmış bir rolün okunması, seyirci için kendine biçilmiş rolleri sorgulayabileceğini göstermesi bakımından önemli bir tercihtir. Okuma edimi burada yüzyıllardır var olanı önce -edebiyatı kullanarak- olduğu gibi göstermeye daha sonra da bunu çağdaş bir bakışla dönüştürmeye -teatralliği kullanarak- açık alan yaratır. Bunu yaparken de metnin içindeki tüm benzer izlekleri, rejiye hizmet eden tüm malzemeyi detaylarından arındırarak, saf bir şekilde ortaya koyarak oyuncunun bu malzemeyi destekleyen aksiyonu ile pekiştirir.

Böylece She She Pop'un Sieben Schwestern'i, klasik bir eseri ele alarak o eser üzerinden yeni bakış açıları yaratmaya yönelmesi bakımından okuma ediminin performatif yanını en iyi şekilde ortaya koymaktadır. Hem tarihsel dönemler arası bir kıyaslama yapıp hem de tüm insanlığa mal olmuş söylem ve sorunsalları gündeme getirip tartışmaya açmaktadır. Bu tartışma sonunda tüm karakterlerin ve Çehov'un dünyasının hüznü açığa çıkar. Bu hüzün yaşamını anlamsız ve boş işlerle geçiren, yaşamını kendine biçilmiş roller içinde ve ev içine adayan kadınların hüznü haline gelir. Bu, okuma ediminin metni bütün dilsel yapısıyla ortaya koymasından sonra

açığa çıkan çağrışımlar silsilesinin sonucudur. Oyundaki düşünsel zenginlik, performatif okuma sayesinde sağlanır.

Sahne, Çehov'un eserinin ana temasına, "değişen değerler karşısında yaşanan bireysel çöküş"'e uygun şekilde, amaçsız aksiyonların gerçekleştirildiği, hiçbir önemi ya da özelliği bulunmayan bir boşluk ve o boşluğa yansıyan karakterlerin görüntülerinden ibarettir. Her bir yansıtma ve her bir kutucukta karakterin -ve aslında oyuncunun- kendi kişisel alanında görünmesi karakterlerin kendine özgü hallerini ve bireyselliklerini vurgular. Oyuncuların metinle ilişkisi, hem kabul hem de reddi içermesi bakımından ilgi uyandırıcıdır. Oyuncular metinle uzlaşmaya çalışmaktadır, ancak bu uzlaşma kolay olmaz. Sahnedeki temel gerilim de bu durumdan yaratılır. "

Öte yandan okuma edimi "Sieben Schwestern"'de oyunun tümüne yayılmamıştır. Metnin tek bir okuyucusu da yoktur. Ağırlıkla Sebastian okuyor olsa da oyun boyunca kitap elden ele dolaşır. Oyuncu olarak metni okudukları için okuma doğrudan bir aksiyon haline bürünür. Kimi yerlerde metin, metin dışı diyaloglar, aksiyon ve müzik üst üste biner. Tüm oyun boyunca gerçek bir an yaratmamaya özen gösterilmiştir. Zaman da mekân da roller de parçalanmış, paylaşılmıştır. Metin ile sahnelemenin ortak yanı ise tüm bu etmenlerin bir arada kullanımı ile oluşan atmosferdir. Seyirciden de bu atmosfere eleştirel bakması beklenir.

Şekil 17: *Sieben Schwestern,* She She Pop, 2010, 17'



Projeksiyon canlı görüntüleri aktarmak üzere, mekânı bölümlemek ve sinematografik bir görüntü yaratmak üzere kullanılmıştır. Bu durum, seyircinin metne ve aksiyona belirli bir mesafeden yaklaşmasını sağlamakla birlikte tiyatro binasının görünmeyen alanlarını da görünür kılarak oyun-gerçek arasındaki ilişki derinleştirilmiştir. Ayrıca tiyatro salonun bu farklı kullanımı, oyundaki alt metin ve görünenin ötesinde olanı göstermeye çalışma amacının bir parçası olarak değerlendirilebilir. Aynı ev ya da aynı ortamın içindeki farklılığı ve bu farklılığın ortaya çıkardığı açmazı görünür kılarken She She Pop bir yandan oyuncu-seyirci ayrımını, sahne-seyir yeri karşıtlığını yıkar. Böylelikle kapalı biçim geleneksel bir sahneleme yerine okuma edimine dayalı bir performans gerçekleşmiş olur. Metindeki dramatik yapı da parçalanarak Çehov'un metni abartı ve absürt bir anlayışla teatral bir deneyime dönüştürülür. Üç kız kardeşin doğum günü kutlaması ile başlayan oyun, Moskova'ya gidiş ile biter. Oysa bu iki ana olay dışında yaşananlar feminist bir tiyatro topluluğunun üç kadın üzerinden yürüttüğü, sonuçsuz bir tartışma ile geçip gitmiştir.

Özetle She She Pop, okuma edimi sayesinde "Üç Kız Kardeş"'in içinde bulundukları durumu didik didik eder ve güncel tespitler eşliğinde Çehov'un vurgularının altını eleştirel bir tavırla çizerler. Bireysel kaygılar ile toplumsal beklentilerin çelişkisini ve karakterlerin gerçekçi olmayan arzuları içinde nasıl kaybolduklarını, bu kayboluşta kanıksadıkları cinsiyet rollerinin verdiği zararı samimi bir üslupla yorumlarlar. Bu yorum, özellikle sahne tekniği bakımından deneysel ve teatral bir üslupla aktarılır, metindeki tüm teatrallik sahnede kullanılacak bir materyale dönüştürülür adeta. Tüm teatral öğeler görünür kılınır ve Postmodern bir parodi ortaya çıkar. She She Pop, Çehov döneminin kadınları ile bugünün kadınlarının çaresizliklerini, bireyselliklerini ve sorumluluklarını metni maddesel gerçekliği ile kullanarak karşılaştırır. Ve ekip, kendi hayatları üzerinden tiyatroyu da tiyatro olarak, metni de kendi bedenlerini de somut bir materyal olarak kullanarak aslında yaşamsal öze dair bir tez arayışına girer. Vardığı noktada ise açıkça belli olmaktadır ki; gelecekte, kadınlar için daha iyi ve daha anlamlı bir yaşam olasılığı oldukça belirsizdir.

Oyunun Künyesi

Konsept: She She Pop
Sebastian Bark, Johanna Freiburg, Fanni Halmburger, Lisa Lucassen, Meike Matzke, Ilia Papatheodorou and Berit Stumpf ile birlikte.
Asistan: Kaja Jakstat
Sahne: Sandra Fox
Kostüm: Lea Søvsø
Video ve Işık: Jürgen Salzmann
Ses ve Müzik: Jeff McGrory
Prodüksüyon ve PR: ehrliche arbeit – freelance office for culture
Yapımcı: Elke Weber
Sahne Asistanı: Janna Schaar
İkinci Asistan: Sarah Kuska
İşbirliği: the Hebbel am Ufer Berlin, Kampnagel Hamburg and FFT Düsseldorf. Funded by the City of Berlin, the City of Hamburg and the Fonds Darstellende Künste e.V

SONUÇ

Bu çalışma, son yıllarda ülkemizde örneklerini sıkça görmeye başladığımız okuma tiyatrosu formunu tanımlamaya, açıklamaya, kendine özgü estetik olanaklarını ortaya çıkarmaya ve bu doğrultuda performatif okumanın farklı kullanımları üzerinden sahneleme konusunda yeni fikirler üretilmesine katkı sağlamaya çalışmıştır. Tezin kapsamı okuma tiyatrosunun bir tiyatro formu olarak ortaya çıktığı günden bugüne hangi amaçlarla, nasıl bir motivasyonla gerçekleştirildiğine, kaynaklarına ve farklarına dair detaylı bir inceleme yaparak bu alandaki eksiği kapatmaktadır. İnceleme için seçilen performanslar, "Okuma edimi ve metin, geleneksel okuma tiyatrosunun formunda ve bu formun dışında nasıl bir temele oturtularak, hangi yöntemlerle daha yaratıcı ve özgün kullanılabilir?" sorusuna yanıt olacak şekilde incelenmiştir. Bu soruyu ortaya çıkaran ise okuma tiyatrosu formunun belirgin bir biçimde gelişiyor ve tercih ediliyor oluşudur.

Bu çalışmanın temel motivasyonu, okuma edimi ile şekillenen performansların eksik bir yanı olmadığını, bunun aksine metni ve sahneyi kullanım biçiminin Postmodern bir yaklaşımla gerçekleştirilen bilinçli bir seçim olduğunu ve metni minimal oyunculuk ile okuyarak performe etmenin klasik sahnelemeden tamamen farklı bir etki uyandırdığını, ayrıca bu yöntem ile her türden metni her türden oyunculuk üslubu ile yorumlama özgürlüğünün daha esnek bir yapı oluşturduğunu ortaya koymaktır. İncelenen oyunlarda da görüldüğü üzere son zamanlarda okuma tiyatrosunun diğer tiyatro formları karşısında belirli avantajlarının olduğu, kapalı biçim bir prodüksiyon oyununun kuramadığı yakınlık ve etkiyi gerçekleştirebildiği keşfedilmekte ve alternatif bir performans yöntemi haline gelmektedir.

Okuma tiyatrosu geleneksel sahneleme anlayışlarına alternatif olarak metni sahnede somut varlığı ile kullanır ve prodüksiyonel bir hazırlığa gerek kalmadan, metnin tüm içeriğinin okunarak performe edildiği, seyirciyi de performansa, performansın başında ya da sonunda farklı yöntemlerle dâhil eden bir yapı oluşturur. Oyuncuların minimal jest-mimik ve hareket kullandığı ve çoğunlukla kendilerine

ayrılmış bir alanda gerçekleştirdiği okuma eylemi yanılsamacı tiyatro anlayışının aksine seyircisine açık, göstermeci bir estetiğe sahiptir. Okuma tiyatrosu gerçekçi dekor ya da role birebir uygun olan kostümlere ihtiyaç duymaz ve genellikle az sayıda aksesuar ve sembolik dekoratif yerleştirme ile yetinir.

Okuma tiyatrosu yanılsama yaratmayı engeller; yanılsamaya neden olacak "mış gibi yapma" yerine anlık gerçeğin doğrudan aktarımını tercih eder. Okuma tiyatrosunda metin, "metin" olarak sahnededir. Metin artık oyuncular tarafından canlandırılacak bir kaynak değil, sahnelemede kullanılacak somut ve zengin bir materyaldir. Okuma tiyatrosunda sahnedeki aksiyon ile metin farklı estetik katmanlar halini alır ve birbirinden ayrılır. Metin sahneye diğer tüm teatral öğelerden bağımsız ve somut bir eleman olarak yerleşir. Okuma, bir edimsel olarak sahnedeki temel aksiyon yerine geçer ve beklenen etkiyi bu şekilde, metnin sese dönüşürken ihtiyaç duyduğu, hayal gücünü tetiklemeye yetecek kadar düzenlenmiş hareket planı ile yaratır.

Okuma tiyatrosunu pratik kılan şey yalnızca illüzyona dayalı olmayışı değildir. Her türden düzenlenmiş mekânda, her edebi türden metin ile metnin gerektirdiğinden daha az ya da fazla oyuncu ile, kurallı bir sahne uygulaması gerektirmeden yapılabiliyor oluşudur. Zira basit yapılı bir okuma performansı kimi zaman klasik bir sahneleme ile aynı hatta daha fazla prova ve çalışma gerektirebilir. Okuma Tiyatrosu zahmetsiz bir çalışma sürecine sahip değildir, aksine metin üzerinde detaylı yazınsal dramaturji, seyirci ile etkileşimi en doğru şekilde düzenleyecek incelikli bir sahneleme dramaturjisine ihtiyaç duyar.

Okuma tiyatrosunu cazip kılan en önemli özellik, tüm teatral sınırları zorlamasıdır. Metin, oyuncu, seyirci, dekor, kostüm, efekt vb. tüm öğeler kendi varlığını gizlemeden ve başkasının sınırlarına rahatça dahil olarak esnek bir biçimde kullanılırlar. Türe özgü keskin kurallar yoktur; bu nedenle yönetmen okuma tiyatrosu sahnelerken klasik sahneleme anlayışına göre çok daha özgür davranabilir.

Dördüncü bölümde örnekleri incelenen, okuma edimini kullanan Postmodern ve çağdaş sahnelemelerde de benzer nitelikler geçerlidir. Okuma tiyatrosu, seçilen metnin sahnedeki tüm oyuncu/okuyucular tarafından okunarak performe edilmesine

dayanırken, bahsedilen çağdaş sahnelemelerde okuma edimi, sahnelemenin yalnızca bir parçasıdır ve kurgusal yapıya eşlik eder. Okuma edimini içeren oyunların pek çoğu dramatik konvansiyonel tiyatronun dinamiklerine alternatifler üretir ve bu açıdan Postdramatik özellikler taşır. Ancak dramatik yapılı oyunlarda da okuma edimi kullanılabilir. Dramatik kurgunun içine farklı metinlerden okumalar yerleştirilebilir ya da farklı türde yazınsal eserler kurguya uygun bir biçimde yerleştirilerek okunabilir. Bu halde dahi okuma edimi, sahnelemeye belirli bir açıklık ve esneklik tanıyacak, metni ön plana çıkaracak ve farklı bir estetik yaratacaktır.

Okuma tiyatrosu ve okuma edimi gösterimin tüm unsurlarını etkin bir konuma çeker ve onları yeniden konumlandırır.

Örneğin, metin açısından bakıldığında, okuma, onu yazarın bakış açısından ve belirleyiciliğinden uzaklaştırır. Metin okundukça, kendi yazıldığı zaman ve mekândan, kendi kurduğu kurgusal zaman ve mekândan soyutlanır; okuma zamanı ve mekânına dahil olur. Bu süreçte oyuncu onu belli bir miktar yorumlar ve yönetmen metni kendi bakış açısına göre kurgusal bir bağlama yerleştirir. Ve artık tek bir okuyucuyla değil, burada, sahnede birden fazla seyirci ile karşılaşır. Böylece metin tek seferde birbirinden farklı anlam iletimi gerçekleştirebilir. Diğer yandan metnin yazınsal öğeleri, bölünüp parçalanabilir, yer değiştirebilir, kısaltılabilir ya da yeniden yazılabilir. Okuma tiyatrosu formu ya da okuma edimi, sahneyi metnin tüm otoritesinden kurtarırken, metni tamamen amaca yönelik olarak ve metnin tüm gizil yanlarını ortaya çıkaracak şekilde farklı yöntemlerle kullanmaya fırsat tanır.

Oyuncu açısından, okuma, metin ile kurduğu bağı tamamen değiştirir. Klasik bir sahnelemede metinden yola çıkarak harekete geçen oyuncu, artık oyuncu olarak metni harekete geçirmeye başlayandır. Kontrol oyuncunun elindedir, oynamak istediği bir oyuncakmışçasına sarılır metne oyuncu. Materyal elindedir ve onunla ne yapacağına, oyunun konusu ya da tamamen kendisi karar verir. Metin [özellikle tercih edilmemişse] oyuncuyu yönlendirmez. Oyuncu ile metin ilişkisinde bir mesafe vardır. Metnin zamanı ve oyuncunun zamanı farklıdır, bu nedenle oyuncu metne kendisi dışında bir şey olarak ya da rejinin isteği bu yönde ise “yazar” olarak bakar ve bu yönelim ile okur. Eğer okunan metin bir tiyatro eseri ise metnin bütünü

okunacağından, didaskalya (diyalog harici yönlendirmeler) artık yönlendirme işlevini sürdürmez. Didaskalya okumaları seyircinin düş gücünü tetikler fakat oyuncuyu harekete geçirmez. Oyuncuyu harekete geçiren şey oyuncu olarak kendi yönelimi ya da yönetmenin tercihidir. Sonuç olarak oyuncu, okuma edimi içeren performanslarda [canlandırma tercih edilsin ya da edilmesin] metin ile eş değer ve paralel bir yer bulur ve metin ile yoğun ve kendi özgünlüğünü katabileceği bir özgürlükte çalışır.

Seyirci açısından, metin, performansın bir unsuru konumuna çekilir, oyuncu gibi ayrıca karşılaşılan bir estetik öğe halini alır. Bu durum, seyirciyi "katharsis"ten uzaklaştırır. Seyirci, performans süresince metnin söylemi, reji ve oyuncu yorumunu içeren bir bütünü pek çok yönü ile deneyimlemiş olur. Metnin kişisel, sessiz okumasına kıyasla, daha fazla uyaran ve estetik içerik sayesinde daha nitelikli bir alımlama süreci oluşturulur. Böylece Georges Poulet'in okurlar için söylediği gibi, eser ile özne arasında bir ortak bilinç oluşur. Çünkü sahnedeki okuma yalnızca düşünceyi, imgeyi, hayal gücünü ya da duyumu uyandırmaz aynı zamanda bir öznelliği uyandırır ve onu şekillendirir. Okuma performansları özne ile nesne arasındaki farklılığı ortadan kaldıran bir deneyim anı yaratır. Okuma performanslarında bu nedenle seyirciye her zaman bir açıklık, bir boşluk yaratılır. Oyun hiçbir zaman tüm detaylarıyla tamamlanmış değildir. Seyirci metin ile aksiyon arasındaki bağıntıyı öznel bakış açısı ile kurar ve zenginleştirir. Öte yandan Okuma tiyatrosunda seyirci katılımcı da olabilir. Böylelikle hangi türde olursa olsun metin, seyirci için de değiştirilip dönüştürülebilen, yorumlanabilen ve tekrarı olmayan deneyimler yaratabilen bir açık yapıt özelliğini kazanır.

Yönetmen açısından, metin, deneyime açtığı konu hakkında ifade etmek istediklerini bir araya getiren, örnekleyen ve zenginleştiren bir yapıdır. Metni gerçekleştirmez, onu sahneye özgü bir eleman haline getirir. Okuma edimi yönetmenin metni kendi kurduğu bağlam içine rahatça yerleştirmesini sağlarken kendi birikimini de metin üzerinden aktarmasına fırsat tanır. Okuma tiyatrosunda ya da okuma performansında yönetmen metne eleştirel yaklaşabilir; metne alternatif bir evren sunar. Metinde var olan potansiyeli ortaya çıkarmakla kalmaz, ona bugünün gerçekliğinden yeni anlam ve ifadeler katarak sahnelemeyi metinden bir adım öne taşır.

Okuma tiyatrosunu Avrupa ve Amerika'da eğitsel amaçla kullanmak oldukça yaygın olmakla birlikte genç tiyatro topluluklarının pratik ve ekonomik bir sürece sahip olması nedeniyle artık sıklıkla tercih ettiği bir form haline gelmiştir. Amerika Birleşik Devletleri'nde düzenli olarak okuma performansları üreten tiyatrolar ise (The Open Book, Goodman Theater, Actors Ensemble of Berkeley, Palo Alto Players, Akvavit Theater vb.) çoğunlukla yeni yazılmış oyun metinlerini seyirci ile buluşturmaya odaklanmakta ve okuma tiyatrosunu yazarları metin üretmeye teşvik etmek amacıyla yazarlık eğitimleri ve yarışmalarına paralel olarak gerçekleştirme eğilimdedirler. Pek çok örnekte incelendiği üzere okuma tiyatrosu, aykırı konulara sahip oyunlar için ya da hedef kitlesi belirli ve sınırlı metinleri değerlendirmek üzere ve ayrıca repertuarı zenginleştirmek adına alternatif bir form olarak kabul görmüştür. İlk örneklerinde metin üzerine müdahale fazla bulunmazken bugün, klasik metinler dahi yoğun bir dramaturji ve reji çalışmasıyla dönüştürüldükten sonra yeni bir bakış açısıyla okuma performansı için kullanılabilmektedir.

Türkiye'deki gelişim seyri de benzerdir. Bugün ödenekli tiyatroların düzenli olarak gerçekleştirdiği, öte yandan metin yazarlığı atölyelerinin belirli aralıklarla seri olarak sahnelediği, uzun ya da kısa her türden metnin tercih edilebildiği, kabul görmekte olan alternatif bir performans olmuştur. Genç yönetmenler ve genç yazarların tanınırlığını artırma konusunda büyük katkı sağlamıştır. Performans sonrasında yapılan söyleşiler ile seyircinin tiyatro ile olan ilişkisine yeni bir boyut katmıştır.

Covid-19 pandemisi nedeniyle geliştirilen "Çevrimiçi Tiyatro" denemeleri ile okuma tiyatrosu formunun sınırları daha da genişlemiştir. Tiyatro bir kez daha olağanüstü halde kendine yeni bir yol bulmuştur. Çoğunlukla "Zoom" adlı dijital haberleşme platformundan gerçekleştirilen gösterimlerde oyuncular farklı mekânlardan bu platforma bağlanmakta, metni, kendine ait mekânı kamera açısına göre düzenleyerek okumaktadırlar. Çevrimiçi ve çevrimdışı okumalar da tercihe göre basit yapılı, sadece metni seslendirmeye dayalı bir yapı içinde ya da oyuncuların mekânı yaratıcı bir biçimde kullandıkları, sınırlı mekân içinde bir hareket planı olan, okumaya ek olarak farklı teatral buluşlarla ilerleyen bir yapıda gerçekleştirilmiştir. Bu girişimler sayesinde metin-oyuncu ya da metin-sahne ilişkisi üzerine yeniden

düşünülmeye, tartışılmaya başlanmış, bu ilişkinin farklı olanaklar içinde geçireceği dönüşüm gündeme gelmiştir. Bu dönemde, çok yeni ya da çok eski metinler, salon ya da sahne engeline takılan metinler, gerçekçi bir canlandırma gözetmeksizin sahnelenmiş, metinler dijital olanaklar kullanılarak yeni bir dramaturji çalışmasından geçirilmiş, sonuç olarak metin ve dijital ortamın kesiştiği yaratıcı sahnelemeler ortaya konulmuştur.

Okuma tiyatrosu yapısı gereği dijital olanakları barındırmaya müsait bir formdur. Metin ve oyuncu dışarıdan etkilere açık bir konumdadır ve amaç, sıklıkla seyircinin düş gücünü etkinleştirmek ve gösterime dâhil etmektir. Bu nedenle yönetmenler çoğunlukla okuma performanslarında efekt, görüntü, barkovizyon kullanma eğilimindedirler. Dijital olanakların okuma performanslarına önemli bir diğer katkısı ise metnin temasını, sahnelemenin amacını evrensel bir noktaya çekmek için gerekli bağlantıların sahnede kurulmasını sağlamasıdır. Kullanılan her bir efekt, görsel, ya da dijital bir sunum, metnin kendine ait gerçekliğini farklılaştırmakta ve/veya çoğaltmaktadır. Teknoloji kullanımı, metnin önüne geçmeden metnin daha anlaşılır ve etkili olmasını sağlarken bir yandan metnin kurgusal ve maddesel gerçekliğinden kopmadan yaşamsal gerçekle bağ kurmasını sağlar ve metnin kurgusal varlığının gerçek yaşamdaki karşılığını göstermede sahnelemeye yardımcı olur.

Okuma edimi, Postmodern ve çağdaş performanslarda ise farklı işlev ve farklı yöntemlerle kullanılmıştır. Okumanın bir performansa dahil edilmesinin sınırsız yolu bulunabilir. Bununla birlikte incelenen oyunlarda okumanın kullanım yöntemini, okuması yapılan metnin türüne, konusuna, dil ve anlatımın biçimine bakılarak seçildiği görülmüştür. Bu yöntemlerden bazıları şunlardır:

- Okumayı performansa ait bir kurgu içinde doğrudan “okuma edimi” olarak kullanmak.
- Metnin belli bölümlerinden alıntılar yaparak metne gönderme yapmak.
- Metni kısaltarak, özetleyerek okumak.
- Metni olduğu gibi, tüm detaylarıyla okumak ve oynamak.

- Okumayı performansın kurgusu dışında, seyircinin varlığını yok saymadan ile gerçekleştirmek.

Tüm bu yöntemlerde odak, metni kendi bağlamı dışında farklı biz izlek üzerinden, farklı bir bakış açısıyla incelemeye olanak oluşturmaktır. Bu yöntemler çoğaltılabilir, birlikte kullanılabilir. Bu noktada tek bir geçer kural vardır, o da; metni yeni anlamlara açık bir konumda, erişilebilir ve dönüştürülebilir bir zeminde kullanmaktır.

Bu yaklaşımı oluşturan temel motivasyonun kaynağı Postmodernizm'dir. Postmodernizm ile tetiklenen çoğulculuk, çeşitlilik, küreselleşme, geleneksel olana karşı eleştirel tutumların sanatı da etkilemiş olması, edebi metinlerde başlayan değişimin tiyatroyu da etkisi altına alması yeni eğilimleri doğurmuştur. Öte yandan söz ve yazıya karşı şüphecilik sanatın metinle olan ilişkisini derinden sarsmıştır. 20. yüzyıl sonlarında tiyatroda öncü akımların çalışmaları ile tiyatro iyiden iyiye oyuncu ve onun bedenine odaklanmış, metin ve yazar geri planda kalmıştır. Okuma tiyatrosunu ilgi çekici kılan ise tam olarak metnin bu dışlanmışlığının karşısına, metni bilinen yöntemlerin dışında, sahneye özel bir materyal olarak kullanmasıdır. Okuma tiyatrosu statik olmayan ve evrensel bir estetik yaratır. Bu estetik Postmodern bir bakış açısı ve Postdramatik oyunların yapısıyla kesişir. Bu kesişme sonucunda ortaya çıkan önemli üç eser, okuma edimini ve metni kullanım amaçlarına ve yöntemlerine göre analiz edilmiştir.

Katie Mitchell'ın "Orlando"su, okuma edimini metni kısaltılarak, yalnızca bir oyuncunun metin içindeki "yazar" karakterini canlandırması ve metni, onun yazarıymışçasına seslendirmesi şeklinde kullanmıştır. Virginia Woolf'un Orlando'sunu tiyatro eserine metinsel bir dramaturji ile dönüştürmek oldukça zorlayıcı olabilir. Çünkü hem karmaşık bir olay örgüsü ve zaman/mekân atlamalarına hem de sanatlı, özgün bir dile sahiptir. Okuma edimi sayesinde Orlando, edebi değerinden ödün vermeden sahneye taşınmıştır. Bu şekilde Orlando'nun dört yüz yıllık yaşamında yaşadığı değişimleri, cinsiyet bunalımlarını ve baskılarını hem yazarın dilinden hem kendi gerçekliği ile hem de bugünden bir bakışla irdeleyerek ortaya koyan, çok çeşitli bir estetik ortaya çıkmıştır. Orlando, adeta tüm sanat

disiplinlerini kullanarak Woolf'un müthiş edebiyatına teatral bir mükemmellik eklemiştir.

Thomas Ostermeier'in yönettiği "Rückkehr nach Reims" (Reims'a Dönüş), yine edebi bir metnin tiyatro sahnesine taşınmasında alternatif bir yol kullanan, fakat oyuncu ve seyircisiyle özel bir bağ kurmaya çalışan, bu nedenle edebi metindeki hikâyeye odaklanan bir sahnelemedir. Oyun, Didier Eribon'un metninden yola çıkılarak çekilmek istenen belgesel bir film için gerçekleştirilen seslendirme çalışmasını merkeze alırken, gerçek görüntüler ve hikâye ile özdeşleşen oyuncunun gerçek hikayesi ile sona varır. Ancak oyun, metnin odaklandığı toplumsal cinsiyet baskıları, aile bağları, işçi sorunlarının yanına sanatın temel dinamiklerine, sinema ve tiyatro arasındaki farka dair bir tartışmayı tamamen metnin dışından gerçekleştirmektedir. Böylece "Rückkehr nach Reims", okuma ediminin yardımıyla metin ve rejinin uyumlu birliği ile defalarca yeniden üretilebilecek ve her zaman geçerli bir temaya sahip olacak, metni ve yazarı dışlamadan geleneksel tiyatro kalıplarının dışında kalabilen yenilikçi bir estetik yaratmıştır.

She She Pop'un kolektif olarak hazırladığı "Sieben Schwestern" (Yedi Kız Kardeş), Anton Çehov'un "Üç Kız Kardeş" isimli tiyatro oyunundan yola çıkarak kendi yaşamlarını tartışmaya açan, sıra dışı bir reji anlayışı ortaya koymaktadır. Oyundaki üç kız kardeşi oynarken bir yandan metni elden ele dolaştırarak okuyan oyuncular, üç kız kardeşin yaşantıları ile kendi yaşantıları arasındaki benzer ve farklı yanlara vurgu yapıp eleştirel bir tutum yaratmaktadır. Eseri parodik bir anlayışla okuyan oyuncular Çehov'un edebi anlayışını da böylece estetik anlamda sürdürmüş olur. She She Pop, topluluklarının bakış açısına uygun olarak üç kız kardeşin kadın kimliklerini sorgulamakta ve bunu yaparken tüm tiyatro salonunun sahne dışı alanlarını da eş zamanlı olarak kamera yardımı ile sahneye taşıyarak görünenin ardındaki gerçeğe seyirciyi yönlendirmektedir. Okuma edimini, metnin temalarını bugünden ve bugüne özgü bir öznellikle yorumlamaya fırsat tanımak açısından tercih eden She She Pop, böylece geleneksel tiyatronun tüm unsurlarını, onlara yüklenen görevin dışında kullanarak özgün bir estetik form ortaya çıkarmıştır.

Örneklerde görüldüğü üzere, tiyatro sahnesinde okuma edimini kullanan sahnelemeler, metni konvansiyonel tiyatroya karşın, sıra dışı kullanır. Metin tiyatronun diğer unsurları ile bütünleştirilerek kendi gerçekliğinden çıkarılır, metnin odağı, yeni ve öznel gerçekliklerle buluşturulur. Okuma performanslarında seyirci de yönetmen de metnin yanında olmak, onu savunmak ya da tekrarlamak zorunda değildir. Metne karşıt bir görüş de dile getirilebilir. Okuma edimini kullanan performanslarda estetik unsurların tümü tek bir amaca hizmet etmez. Tüm araçlar metni farklı açılardan ele alır ve ona yeni bir estetik kazandırır. Metnin motivasyonu ile sahnelemenin motivasyonu birbirinden tamamen farklı işleyebilir.

İncelemeler göstermektedir ki okuma edimi toplulukla gerçekleştiğinde ve teatral unsurlarla sarıldığında farklı ve güçlü bir etki uyandırmaktadır. Temsil ve gerçekliğin sürekli olarak yer değiştirdiği, metin ve sahne arasında sürekli değiş tokuş yapan bir tema etrafında, hareketli ve etkin bir seyirci ve canlı, tükenmeyen, devingen bir oyun yaratılabilmektedir. Okuma tiyatrosunun estetiği bu nedenle radyo tiyatrosundan da sinemadan da ayrılır. Okuma tiyatrosu, metnin somut maddesel varlığını kaybetmeden, onu metin olarak kabul edip ona eklemeler yapan ve özünü zenginleştiren bir bakış açısına sahiptir. Metin, okuma tiyatrosunda en az oyuncu kadar canlı bir varlıktır. Teatral etkinliği metni baz alarak oluşturmaya çalışmak ya da yaratıcı malzemeyi tiyatro formuna çevirmeye uğraşmak yerine amaca hizmet eden metinlerden tam kapasite faydalanmayı sağlar. Bu sayede dramaturji, reji, sahne tekniği yazarın sözünü aktarmaya çalışmak yerine birbirinden bağımsız, özgür ve öznel bir süreçle, metne neler katabileceğini, onun evreni ile farklı nasıl bir bağ kurabileceğini düşünür.

Türkiye'de okuma edimi henüz okuma tiyatrosu formu dışında kullanılmamıştır. Bu çalışma umarız ki, tiyatroda metne yeni bir konum veren okuma ediminin olanaklarını ortaya çıkararak yaratıcı, tartışmacı ve yenilikçi sahnelemelerin yaygınlaşmasına katkıda bulunur. Türkiye'nin köklü metinsiz tiyatro geleneği ile metinli tiyatro tarihi arasındaki yarığın ve bu yarığın oluşturduğu önyargıların yeni ve alternatif yollarla, zekice işlenmiş detaylarla, farklı sanat disiplinlerinden beslenen ve teknolojik olanakları birleştiren, tiyatronun her bir çalışma alanının söz sahibi olduğu yaratıcı sahnelemelerle kapanmasını umut etmekteyim. Okuma tiyatrosu

elbette metni kullanım yöntemi ve sahne elamanlarını kullanım yöntemiyle tartışmalara konu olmayı bir süre daha sürdürecektir. Aynı zamanda konvansiyonel tiyatronun yapamadıklarını basit ve pratik yöntemlerle yapabilmesi dolayısıyla popüler bir form olarak gelişimine devam edecektir.

KAYNAKÇA

Akım, Melike Saba: **Logostan Kurtulmak: 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı,** İstanbul, Habitus Yayınları, 2023.

Alderson, Charles J.: **Assesing Reading**, New York, Cambridge University Press, 2000.

Alıkmert, Ali: **"Okumak" Kelimesi Üzerine İnceleme"**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul, 2014, s. 14-25.

Auslander, Phillip: **Theory for Performans Studies**, Canada: Routledge, 2008.

Austin, J. L.: **Söylemek ve Yapmak**, çev. R. Levent Aysever, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.

Baudrillard, Jean: **Simülakrlar ve Simülasyonlar**, Ankara, Doğu-Batı, 2011.

Barish, Jonas: "The Problem of the Closet Drama in Italian Reneissance", **Italica**, Vol.71 No.1, 1994.

Black, Laura Ashley: **"The Effects of Readers' Theater on Reading Compherension and Fluency of Fifth-Grade Students"**, Walden University Scholar Works, Doktoral Study, 2016.

Boenisch, Peter M. & Ostermeier, Thomas: **The Theater of Thomas Ostermeier**, London and NY: Routlegde, 2016.

Burroughs, Cahterine: **Closet Drama: History, Theory and Form**, London, Routledge, 2018.

Carlson, Marvin: **Performance: A Critical Introduction,** Routledge, 2017.

Candan, Ayşin: **Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim**, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2019.

Çakmak Duman, Banu: **Çağımızda Oyun Yazarlığı**, İstanbul, Mitos-Boyut, 2019.

Eco, Umberto: **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, İstanbul, Can Yayınları, 2019.

Eşberk, Hatice: **"Metadrama, Theatricality and Performativity in Samuel Beckett's Late Plays"**, Ortadoğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İngiliz Dili Eğitimi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, 2013.

Feral, Josette: "Performance and Theatricality", **Modern Drama**, 25/1, 1982.

Davis, Tracy C. & Postlewait, Thomas: **Theatricality**, United Kingdom, Cambridge University Press, 2003.

Dixon, Neill: **Readers Theater: A Secondary Approach**, Canada, Portage&Main Press, 2010.

Deleuze, Gilles & Guattari, Fèlix: **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizoprenia**, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

Djikic, Maja, Oatley, Keith, Zoeterman, Sara, Peterson, Jordan B.: "On Being Moved By Art: How Reading Fiction Transforms the Self", **Creativity Research Journal**, 2009, 21:1, 24-29.

Drew, Ion & Pedersen, R.: "Readers Theatre: A different approach to English for struggling readers", **Acta Didactica Norge**, Vol. 4 Nr. 1 Art., 2010.

Edelman, Sam: **"Martin Buber's Essays on Theatre: A Philosophical Look at Theatre of the Mind",** Eric: ED130364, 1976

Erzen, Jale Nejdet: **Performatif Estetik**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.

Fuchs, Elinor: **Karakterin Ölümü**, Ankara: Dost, 2003.

Gallagher, Arlene F.: **Acting Together**, Colarado, Social Science Education Consorsium Inc., 1991.

Göktürk, Akşit: **Okuma Uğraşı**, İstanbul, YKY, 2019.

Güçbilmez, Beliz: "Performans Sanatı: Nietsche'nin Kehaneti", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi,** 21, 2006.

Gürcan, A. Göknur: **Performans Sanatı**, İstanbul: Tekhne Yayınları, 2015.

Hornby, Richard: **Drama, Metadrama, and Perception**. New Jersey: Associated UP, 1986

Innes, Christopher: **Avant-Garde Tiyatro 1892-1992**, Ankara, Dost Kitabevi, 1993.

Iser, Wolfgang: **Der Akt des Lesens**, München, Wilhelm Fink Verlag, 1994.

Karacabey, Süreyya: "Modern Sonrasında Dramatik Metinler" **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, C:15 S:15, 2003.

Katman, Gonca: **Jale Karabekir ile Okuma Tiyatrosu Üzerine**, 2019, (Çevrimiçi) https://tiyatrodergisi.com.tr/jale-karabekir-ile-okuma-tiyatrosu-uzerine-soylesi/, 19.02.2022

Kaye, Marvin: **From Page to Stage**, New York, The Fireside Theater Publishing, 1996

Lehmann, Hans-Thies: **Postdramatic Theater**, London and New York, Routledge, 2006

Lichte, Erika – Fischer: **Performatif Estetik**, çev. Tufan Acil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.

Lichte, Erika – Fischer: **The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies**, New York, Routledge, 2014.

Litvak, Joseph: **Cought in the Act: Theatricality in the Nineteenth-century English Novel**, California, University of California Press, 1992.

Matthews, Brander: The Legimitacy of the Closet Drama, **The North American Review**, Vol. 187, No. 627, 1908,

Merleau-Ponty, Maurice: **Algının Fenomenolojisi**, çev. Emine Sarıkartal & Eylem Hacımuratoğlu, İstanbul, İthaki Yayınları, 2016.

Özbek, Yılmaz: **Postmodernizm ve Alımlama Estetiği**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2013.

Özdemir, Emin: **Okuma Sanatı,** İstanbul, İnkılap Kitapevi, 1988.

Pareyson, Luigi: **Estetica**, Italy, Zanichelli, 1960.

Pavis, Patrice: **Gösterimlerin Çözümlenmesi**, Ankara, Dost Kitabevi, 2000.

Pavis, Patrice: **Sahneleme,** Ankara, Dost Yayınevi, 1999.

Poulet, Georges: "Phenomenology of Reading", **New Literary History**, Vol.1 No.1, 53-68.

Raj, Prayer Elmo: "Text and Meaning in Stanley Fish's Reader-Response Critisism", **Cognitive Discourses International Multidisciplinary Journal**, Vol.1, Issue.3, November.

Rattlif, Gerald Lee: **Introduction to Readers Theater: A Guide to Classroom Performance**, Colarado, Meriwether Publishing, 2000.

Rattlif, Gerald Lee: **"The Performance Role of Reader's Theater In a Literature Classroom",** The CEA Forum, 2006, 35.2. (Çevrimiçi) https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1097152.pdf 31.07.2022

Rosenmayer, Thomas G.: "Metatheater: An Essay on Overload" **A Journal of Hummanities and the Classics**, Vol:10 No:2, 2002.

Sarup, Madan: **Postyapısalcılık ve Postmodernizm**, Ankara, Pharmakon, 2014.

Schechner, Richard: "Performans ve Sosyal Bilimler Giriş", çev. Pınar Gümüş, **Mimesis 6,** 2009.

Straznicky, Marta: **Privacy, Playreading and Women's Closet Drama 1550-1700**, USA, Cambridge University Press, 2004.

Teachout, Terry: "A *Tour of Hell"in Evening Dress"* ***Wall Street Dergisi****, 2010, (Çevrimiçi)* https://www.wsj.com/articles/SB10014 *240527487042593045750432202944857*34, *16.10.2021*.

Ülper, Hakan: **Okuma ve Anlamlandırma Becerilerinin Kazandırılması**, Ankara, Nobel Akademik Yayıncılık, 2010.

Yıldırım, Didem: "Orhan Pamuk'un Masumiyet Müzesi ve Sevim Burak'ın Sahibinin Sesi Eserlerinde Edebi Teatrallik ve Teatral Metinsellik", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 2016.

Zal, Ünal: **"**Türk Kültüründe Ok'ların Taşıdığı Anlamlar ve 'Okumak' Fiilinin Ortaya Çıkışı Üzerine", **Türk Dünyası Araştırmaları**, S:167, 2007.

Zeren, Vecihe Özge: "Çağdaş Sanatta Gerçekçilik Sorunsalı ve Metadram" **Journal of Arts**, Cilt: 2, Sayı: 2, 2019.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, Ankara, 2011.