T.C.

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

ROBERT WİLSON'UN SAHNELEME ANLAYIŞININ POSTDRAMATİK TİYATRO BAĞLAMINDA ANALİZİ

Atakan ASLAN

2502190990

TEZ DANIŞMANI

Doç. Nazım Uğur ÖZÜAYDIN

İSTANBUL – 2024

ÖZ

ROBERT WİLSON'UN SAHNELEME ANLAYIŞININ POSTDRAMATİK TİYATRO BAĞLAMINDA ANALİZİ

Atakan ASLAN

Günümüzde postmodern kavramı, mimari, müzik, resim, film, fotoğraf, tiyatro, felsefe, sosyal bilimler, siyaset, sosyolojiy, tarih, ahlak, edebiyat, din, coğrafya, çevre ve kültürel çalışmalara kadar pek çok alanda karşımıza çıkmaktadır. Teorisyenler postmodern kavramın kimliğini ve doğasını henüz açık, eksiksiz ve şeffaf bir şekilde açıklayamadı ve bu postmodern kavramının özelliklerden biri olarak bilinir. Postmodernizm yeni bir dönemin işaretlerini taşıyor. Postmodern çağ, birçok seçeneğin ve deneyimin çağıdır ve sürekli olarak değişmekte ve gelişmektedir. Postmodernizm döneminde tiyatro dikkatini çeşitli konulara yöneltmiştir ve bunlardan en önemlisi de "zaman" meselesi olmuştur. Postmodern tiyatronun özellikleri onu diğer dönemlerin tiyatro yöntemlerinden ayırır. Postmodern tiyatronun en önemli özelliklerinden biri de performans yöntemlerinin bir arada kullanılması ve "çok zamanlı" (geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek gibi farklı zamanların yan yana gelmesi) olgusu olmuştur.

Bu tez, 20. yüzyılın ikinci yarısında dramanın keşfinden doğan postmodern tiyatroyu, dayandığı felsefi ve kavramsal temeller, bu temellerle ilişkisi ve sanatsal yansıması önemi açısından incelemektedir. Dört bölümden oluşan bu çalışmanın ilk bölümü, postmodernizm ve onun durumuna ilişkin genel anlayışı analiz etmeye ve postmodern sanatın ayırt edici özelliklerini postmodernizmin temel kavramlarıyla ilişkili olarak tartışmaya ayrılmıştır. İkinci bölüm, postmodern dramanın gelişim sürecini ve beslenme kaynağını araştıran kapsamlı bir kavramsal analiz ve sanatsal yansımayla anlatiyor. Robert Wilson'ın hayatı ve performanslarının biçimsel özelliklerini kapsayan üçüncü bölümde, post-dramatik tiyatro bağlamında dil, zaman, uzam, beden, sahneografi, müzik ve ışık üzerinde

duruluyor. Son olarak dördüncü bölümde Robert Wilson'ın en ünlü performansı ve eseri olan Einstein on the Beach, postdramatik özellikleriyle tartışılıyor. Bu tez, postmodern tiyatronun ve onun öncülerinden Robert Wilson'un doğru yönlendirilmesine katkıda bulunmayı ve dramatik sanatın geleceğine dair öngörülere yol açan yeni soru ve bulguları ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Postmodern Sanat, Avangart, Postdramatik Tiyatro, Robert Wilson, Byrd Hoffman, Uzam, Uzam, Oyunlar, Einstein on the Beach.

ABSTRACT

ROBERT WİLSON'S ANALYSIS OF STAGING CONCEPTION IN THE CONTEXT OF POSTDRAMATIC THEATRE

Atakan ASLAN

Today, the concept of postmodernism is encountered in many fields ranging from architecture, music, painting, film, photography, theater, philosophy, social sciences, politics, sociology, history, morality, literature, religion, geography, environment, and cultural studies. Theorists have not yet been able to explain the identity and nature of the postmodern concept clearly, completely, and transparently; and this is known as one of the features of the postmodern concept. Postmodernism bears the signs of a new era. The postmodern era is an era of many options and experiences, constantly changing and evolving. During the postmodernism period, the theater has turned its attention to various issues, and the most important one has been the issue of "time". The characteristics of postmodern theater distinguish it from the theatrical methods of other periods. One of the most important features of postmodern theater is the combination of performance methods and the "multi-chronicle" phenomenon (juxtaposition of different tenses such as past, present, and future).

This thesis examines postmodern theater, which was born out of the discovery of drama in the second half of the twentieth century, in terms of the philosophical and conceptual foundations on which it is based, its relationship to these foundations, and the importance of artistic reflection. The first part of this four-part study is devoted to analyzing the general understanding of postmodernism and its situation and discussing the distinctive features of postmodern art concerning the basic concepts of postmodernism. The second part explains the development process of postmodern drama and its source of nutrition with a comprehensive conceptual analysis and artistic reflection. The

third part, which covers the formal characteristics of Robert Wilson's life and performances, focuses on language, time, space, body, scenography, music, and light in the context of post-dramatic theater. Finally, in the fourth part, Einstein on the Beach, Robert Wilson's most famous performance and work, is discussed with its postdramatic features. This thesis aims to contribute to the correct orientation of postmodern theater and one of its pioneers, Robert Wilson, and to reveal new questions and findings that lead to predictions about the future of dramatic art.

Keywords: Postmodern Art, Avant-garde, Postdramatic Theater, Robert Wilson, Byrd Hoffman, Space, Games, Einstein on the Beach.

ÖNSÖZ

20. yüzyılın ikinci yarısında, özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı, toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel ve sanatsal alanda büyük değişimleri beraberinde getiren köklü ve hızlı değişimlere tanık oldu. Bu toplumsal, siyasal, kültürel ve sanatsal değişimler 1970'li yıllarda göz ardı edilemeyecek boyutlara ulaştı. Ortaya çıkan bu durum birçok sosyolog ve kültür teorisyeni tarafından postmodernite olarak adlandırılmaktadır. Postmodern durum toplumsal ve siyasal alanda postmodernite, kültürel ve sanatsal alanda ise postmodernizm olarak kendini göstermektedir. Muhalif sanat akımlarının gelişmesinden, 20. yüzyılın başındaki avangard hareketlerin mirasından ve ortaya çıkan yeni postmodern toplumsal sorunların dinamiklerinden beslenen alternatif bir tiyatro yaklaşımı olan postmodern tiyatro işte bu koşullarda doğuyor.

Hazırladığım tezde postmodern dramanın analizinde kaçınılmaz olarak yer alan postmodernizm ve postmodernizmin iç içe geçmiş teorik çalışmalarını eleştirel bir şekilde incelemeye çalışıyorum. Bu bağlamda postmodern teoriye giden yolda en çok etkileyen üç düşünürün (Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard ve Frederic Jameson) eserleri, 20. yüzyılda postmodern düşüncenin gidişatını çizenlerin düşünceleri incelenmiştir. Daha sonra postmodern sanatın temel nitelikleri postmodern bağlamda incelenmiştir.

Çalışmanın devaminda Robert Wilson, tiyatronun alışılagelmiş anlatı kalıplarını sahnede yarattığı dünyanın metin merkezli olmayışıyla kırmıştır. Wilson zaman ve uzam üzerine yoğunlaştığı çalışmlarında seyirciye, düşünmek için alan oluşturmaktan yanadır. Robert Wilson gösterilerinde dili bir nesne olarak kabul eden parçalı, tekrarlara dayalı ve sadece sesin ve görselliğin önem kazandığı metinlere yönelmiştir. Wilson oyuncuyla metne bağlı bir karakter yaratmak yerine oyuncunun bedenini otomatikleşmiş hareketler içinde özgürleştireceği koreografileri tercih etmiştir. Gösterilerini koreografın, yazarın, oyuncunun ve müzisyenin kendine ait özgür bir alan bulabileceği görselliğie dayalı büyük yapı halinde inşa ederek, seyircisine şimdi ve burada deneyimi yaşatmayı amaçlamıştır. Robert Wilson'ın postmodern tiyatro düşüncelerini tezin sön bölümünde en tanınmış gösteri ve eseri olan Einstein on the Beach' te açıklamaya çalışılmıştır.

Tez çalışmamda bana yol gösteren ve sınırsız anlayışıyla bugüne ulaşmamı sağlayan danışman hocam Sayın Doç. Nazım Uğur ÖZÜAYDIN'a ve bölüm başkanımız Sayın Prof. Tufan KARABULUT ve Konservatuvarımızın müdürü Sayın Prof. Şebnem UNAL'a teşekkür ederim.

Ayrıca bu çalışmanın uzaman zihinsel yolculuğu boyunca benden maddi manevi yardımlarını esirgemeyen ve kritik anlardaki sözleri, tavırları, her koşulda ve durumda gerek psikolojik gerek fiziksel ve lojistik destekleri paha biçilmez olan aileme, Dr. Peri Aslan, Tamay Aslan'a teşekkür ederim. Tez çalışmamın gerçekleşmesinde her birinin katkıları benim için çok değerlidir.

Atakan ASLAN

İSTANBUL, 2024

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **ii**
ABSTRACT ..... **iv**
ÖNSÖZ ..... **vi**
i
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM

1.1. Postmodernizm Öncesi, Modernizm 7
1.2. Postmodernizm 10
1.3. Sanatta Postmodern Tarihi 14
1.4. Postmodern ve Anlatı Reddi 16
1.5. Postmodern ve Yapıbozum 18
1.6. Postmodernizm ve Metinlerarasılık 19
1.7. Postmodernizm ve Melezleştirme 22
1.8. Postmodernizm ve Parçalanma, Süreksizlik 23
1.9. Postmodernizm ve Zamansallığın Çöküşü 25
1.10. Postmodernizm ve Çoğulculuk 26
1.11. Postmodernizm ve Avangard 27

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERN TİYATRO

2.1. Avangard Tiyatro 35
2.1. Postmodern Tiyatro 37
2.3. Postmodern Tiyatroya Giden Yol 49
2.3.1. Modernizm: Realizm ve Natüralizm 49
2.3.2. Symbolism (Sembolizm) 53
2.3.3. Adolph Appia 53
2.3.4. Edward Gordon Carig 54
2.3.5. Avangard Akımları 55

2.3.6. Fütürizm (Futurism) 56
2.3.7. Biyomekanik Oyunculuk ve Meyerhold 57
2.3.8. Expressionism (Ekspresyonizm veya Dışavurumculuk) 58
2.3.9. Dadaizm 60
2.3.10. Surrealism (Sürrealizm veya Gerçeküstücülük) 60
2.3.11. Vahşet Tiaytrosu ve Artaud 62
2.2.12. Jerzy Grotowski 63
2.3.13. Epik Tiyatro ve Bertolt Brecht 64
2.3.14. Absürd Tiyatro 67
2.3.15. Performans Sanatı (Happening) 71
2.3.16. Peter Brook 77
2.3.17 Richard Foreman 78
2.4. Postmodern Tiyatroda Oyunun Bileşenlerinin Oluştuğu 79
2.4.1. Metin 79
2.4.2. Yönetmenlik 83
2.5. Postmodern Tiyatroda Oyun Mekânı, Sahne, Dekor 86
2.6. Postmodern Tiyatroda Oyuncu, Hareket ve Jest 88
2.7. Postmodern Tiyatroda Müzik ve Ses 91
2.8. Postmodern Tiyatroda Kostüm 92
2.9. Postmodern Tiyatroda Renk ve Işık 93
2.10. Postmodern Tiyatroda Ritim ve Tempo 94
2.11. Postmodern Tiyatroda Koku 95
2.12. Postmodern Tiyatroda Seyirci 96

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROBERT WİLSON: KARİYER YOLU

3.1. Robert Wilson'ın Hayatı 99
3.2. Dans Gösterileri, Sessiz Operalar ve Kelimeler 104
3.3. Sanat ve Siyaset: 1960'lar ve Sonrası 111
3.4. Soğuk Sanat ve Sıcak Sanat Kültürü 116

3.5. Mali İşler 120
3.6. Einstein on The Beach'ten Sonra Wilson 125
3.7. Tarihin Taşınması 125
3.8. Metinden Alıntı 130
3.9. Klasik Dram 131
3.10. Tiyatro Müziği, Minimalizm, Philip Glass 134
3.11. BİR ATÖLYE YÖNTEMİ 142
3.11.1. Film Şeridinden Görsel Tasarım Kitaplarına 142
3.11.2. Atölyeler 145
3.12. Ögeler ve İlkeler 153
3.12.1. Mimari, Uzam, Zaman 153
3.12.2. Aktör 158
3.12.3. Işık / Renk 164
3.12.4. Metin (Text) 170
3.12.5. Resim (Metin) 172
3.12.6. Sessizlik, Ses, Müzik 174
3.12.7. Beden / Hareket 177
3.12.8. Kostüm 179
3.12.9. Sahne Nesnesi 181
3.13. Wilson'ın Postmodernizm Tiyatrosun'da İmgeleme ve İmge Kullanımı 182
3.13.1. Bedensel İmgeler 182
3.13.2. Sahne İmgeleri 183
3.13.3. İkonografi 184
3.13.4. Düşsellik 184
3.13.5. İmge Kültür İlişkisi 185
3.14. Yapısallaştırma ve Yapıbozumu 185
3.14.1. Dilsel yapısallaştırma 186
3.14.2. Görsel yapısallaştırma 187
3.15. Süreksizlik 188

3.15.1. Uzamsal Süreksizlik 189
3.15.2. Öznenin Parçalanması 189
3.15.3. Anlatısal Süreksizlik 190
3.15.4. Zamansal Süreksizlik 191
3.16. Sahne, Uzam ve Öteki Uzam 192
3.16.1. Ses ve Söz Yapıları 192
3.16.2. Görsel Efektler ve İllüzyon Teknikleri 193
3.16.3. Zamansallığın Kullanımı 194
3.16.4. İmge Kullanımı 195
3.16.5. Sahnenin Kullanımı 196
3.16.6. Perspektif Kullanımı 197
3.17. Anlamlandırma 197
3.17.1. Yorumun Çelişen Anahtarları 197
3.17.2. Anlamın Geçiciliği ve Göstergenin Çözünmesi 199
3.17.3. Kültürel Anlam Reddi 199
3.17.4. Robert Wilson' ın Kültürel Mantığı 200

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EINSTEIN ON THE BEACH

4.1. Gösterinin çizgisi 203
4.2. Einstein on the Beach: Bir Perspektif 208
4.3. Yapı ve Biçim 209
4.4. Oyonun Çalışma detayları 214
4.4.1. Knee Plays 1 214
4.4.2. Perde 1, Sahne 1, Lokomotif 1 216
4.4.3. Perde 1, Sahne 2, Mahkeme 1 220
4.4.4. Knee Plays 2 223
4.4.5. Perde 2, sahne 1, ortam 1 224
4.4.6. Perde 2, Sahne 2, Lokomotif 2 224
4.4.7. Knee Plays 3 225

4.4.8. Perde 3, Sahne 1, Mahkeme 2 226
4.4.9. Perde 3, Sahne 2, Ortam 2 229
4.4.10. Knee plays 4 231
4.4.11. Perde 4, Sahne 1, Lokomotif 3 (bina ile birlikte) 232
4.4.12. Perde 4, Sahne 2, Mahkeme 3 (Yatak) 232
4.4.13. Perde 4, Sahne 3, Ortam 3, (Uzay gemisinin İçi) 234
4.4.14. Knee Plays 5 235
4.5. Toparlama 235
SONUÇ 242
KAYNAKÇA 249
ÖZGEÇMİŞ 263

GİRİŞ

Robert Wilson, uluslararası üne sahip tiyatro yönetmenidir. Robert Wilson en çok tiyatro ve görsel sanatlara olan çok boyutlu ilgisiyle tanınmıştır. Wilson'un sanatsal ifadesi tek bir türle sınırlı olmamıştır. Wilson, tiyatro yönetmenliğinin yanı sıra, aynı zamanda ressam, heykeltıraş, tasarımcı, mimar, oyun yazarı ve tiyatro yönetmenidir. Wilson'ın tiyatro tarzı, eleştirmen Bonnie Marranca tarafından icat edilen "İmgeler Tiyatrosu" olarak tanımlanmıştır (Lehman, 2006: 78). 1960'lardan bu yana, Wilson'ın yapımları tiyatro ve opera dünyası üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Wilson'ın ''İmgeler Tiyatrosu'', dünya tiyatro seyrcisinin, metne bağlı Batı tiyatrosuna olan inaç ve bakışının değişmesine neden olmuştur. Wilson, seyircinin "görsel ve işitsel deneyimlerinden bireysel anlamları keşfetme" özgürlüğüne sahip olduğu bir tiyatro yaratmak istemiştir. Wilson'ın tiyatrosunun ve sanatının, belki de en iyi yanı, dünya tiyatrosunda seyircinin alışık olduğu sahnedeki uzamı ve zamanı seyirci için daha anlaşılır hale getirmesi olmuştur. Nesneler, sesler, kelimeler ve medya, sonsuz bir zaman ve uzam duygusunu tanımlarken, Wilson, bunları sadece işlevsel değerleri için, kullanmıştır. Wilson, seyircilerin, izleme deneyimini artırmak için hassas jestler, hareketler, nesnelerin şekilleri, zaman, ışıklandırma ve tiyatro estetiği gibi ayrıntılara odaklanmıştır. Wilson'ın performanslarına dahil olan her şeyin bir amacı olmuştur. Performanslarındaki tüm teatral unsurların birbiriyle ilişkisi olmuştur ve wilson sahnemelerinde bu unsurları tek başlarına görülmeleri istememiştir (Foreman, 1996: 41).

Wilson'ın eserlerinde içerik olarak her şey anlamsız görünmektedir; uzam açıktır ve olay örgüsünün herhangi bir zamansal gelişimi yoktur. Wilson'ın eserlerinin karmaşıklığı, mantıkla çelişen doğrusal olmayan ve kaotik biçimlerden kaynaklanmıştır ve seyirci için bunların ardındaki gizli gerçeği algılamak oldukça zor olmuştur.

Wilson’ın eserlerinin birçoğunun genel etkisi daha çok bir kolaja benzeiyor ve bu nedenle sahnedeki kaosu önleyebililmiştir. Kolaj benzeri uygulama görünürdeki bir düzeni ortadan kaldırmış ve izleyicinin algılama yeteneğini kontrol etmiştir. Wilson'ın sanatında ikili olan bu kaosu ve düzeni keşfetmek için onun uzam ve zaman anlayışını kavramak gerekmektedir. Robert Wilson’ın çizimleri, heykelleri ve tiyatro gösterileri sadece soyut ve geometrik şekiller değil, aslında kendi deyimiyle "zaman ve uzamda yapılanmalar" olmuştur (Holmberg & Schmidt, 1988: 78).

Wilson’ın eserlerinde görsel estetik çok önemli bir rol oynamıştır. Performans uzamına mimari bir yaklaşımla, ışık, oyuncular, dekor ve hareket kullanarak “düz bir resim alanı ve bestelenecek heykelsi bir hacim” olarak yaklaşmıştır. Aynı şekilde ses, dil ve zaman, Wilson'ın eserlerinde daha soyut bir rol oynamıştır; Wilson birçok eserinde bozuk seslerden ve müzikten yararlanmıştır. Wilson, uzamına yazılı metinden veya "dramatik" tiyatro geleneklerinden bağımsız görüntülerden oluşan bir manzara olarak yaklaşmıştır; Hans - Theis Lehmann bunu Post- dramatik tiyatro olarak adlandırmaktadır (Lehmann, 2006: 79).

Bu çalışmada, Wilson'ın eserlerinin biçimsel unsurları özellikle ikisine odaklanarak araştırılmıştır: Wilson’ın kaous teorisi, metodolojisi aracılığıyla zaman ve uzam kendini ortaya koymaktadır. Kaous teori fizikçiler ve matematikçiler tarafından yaygın olarak uygulansa da diğer disiplinlerle, görsel sanatlar ve tiyatro ile birlikte kullanılabilir hale gelmiştir. Robert Wilson'ın sanatındaki karmaşık uzam ve zaman katmanlarının gözler önüne serilmesiyle, bu eserlerin ardındaki gizli gerçekliği algılamak mümkün hale gelmiştir.

Wilson, olayları, bir kişinin günlük deneyiminde olduğu gibi gözlemler. Wilson, 1969'da "The Life and Times of Sigmund Freud'un" giriş konuşmasında, eserinin eşzamanlılığını ise şöyle açıklamıştır: "*biri koşuyor ve biri oturuyor, bir başkası havadan sudan konuşuyor, biri içki dolduruyor, biri dans ediyor, insanlar*

törensel faaliyetler yapıyor" (Shyer L., 1985: 74). Wilson bu ifadede, kimsenin bundan sonra ne olacağını ve çevresinde neler olup bittiğini bilmediğini söyliyor ve kişinin gündelik hayatında aynı anda gerçekleştirilen birkaç faaliyetten olabileceğinden bahsetmiştir. Her şey, belirli bir zaman ve uzam içinde tesadüfen kurulmuş gibi ortaya konulmuştur. Ancak sanatçı, "Ben bir görsel sanatçıyım ve uzamsal düşünürüm diyerek, bir uzam duygusuna sahip olana kadar herhangi bir duygusunun olmadığını ifade etmiş ve çalışmasına başlamadan önce, bakış açısıyla duygusunu sezdiğini göstermiştir (Holmberg & Schmidt, 1988: 80).

Robert Wilson'ın postdramatik tiyatrosuna girmeden önce, birçok farklı teatral kavramı bünyesinde barındıran karmaşık bir terim olduğu için Postdramatik tiyatroyu tanımlamak ve açıklamak da son derece önemli görünmektedir. Terim ilk olarak, tiyatro teorisyeni Hans-Thies Lehmann[1] tarafından 1999'da yayınlanan Post-Dramatik Tiyatro adlı kitabında kullanmiştir. "Postdramatik" sıfatı, tiyatrodaki dramatik paradigmanın otoritesinden "sonraki" bir zamanda, dramın ötesindeki bir durumu işlemek zorunda hisseden bir tiyatroyu ifade eder (Lehmann, 2006). (Lehmann'ın bahsettiği bu paradigma kayması, metin ve oyuncu odaklı tiyatrodan, fiziksel tiyatroya, teknoloji unsurları kulanan tiyatro, seyirciye odaklanan ve seyircilerin yorum anlayışını ve performans çalışmalarının kendi başına gelişime geçişini, kapsamaktadır.)

Dahası, Postdramatik tiyatro, "metin ve oyunculara bağlı olmayan, ancak daha geniş konuları dramadan bağımsız olarak araştırmaya çalışan teatral deneyimler sunarak kendilerini temsili tiyatrodan ayıran" ayrı türden stillerin bir kombinasyonunu kullanmıştır. Postdramatik tiyatro, bu sayede çok perspektifli seyir biçimiyle seyirci üzerinde etki yaratmayı amaçlamıştır. Metnin performansta kullanılabileceğini belirten Lehmann, ancak eserin metne odaklanmaktan uzak durduğunu ve bunun metin temelli tiyatronun egemenliğine bir tepki olduğunu

[1] Hans-Thies Lehmann (22 Eylül 1944, Almanya - 16 Temmuz 2022, Atina, Yunanistan), Tiyatro eleştirmeni.

iddia etmiştir (Lehmann, 2006: 76). Postdramatik Tiyatro ağırlıklı olarak oyuncu ve seyirci arasındaki etkileşime odaklandığı için belirli bir hikâyesi de yoktur. Tiyatronun seyirci üzerinde yaratılan basit duygular postdramatik tiyatroda reddedilmiştir. Postdramatik tiyatroyu çok boyutlu bir süreç olarak anlamak için yeni bir dil ve terimler dizisi oluşturmak gerekmektedir. Zira Robert Wilson'ın eserlerinin teatral yönleri de tiyatronun metne dayalı edebi dramadan ayrıldığını ortaya koyar ve bir performans sanatı olarak tiyatronun gerçek doğasını özetler.

Robert Wilson "İmgeler Tiyatrosunda", oyun yazarı Gertrude Stein'ın "manzara benzer oyunları"nın çeşitli yönlerini özetlemiştir. Wilson ve Stein'nin tiyatrolarında, oynlarda çok yavaş ilerleme mevcuttur; yani "sürekli şimdiki zaman" ve tanımlanabilir kimlikler yoktur ve her ikisininde eserlerinde tüm anlamsallara galip gelen ve sabitlenebilir her şeyin varyasyonlara ve gölgelere dönüştüğü tuhaf bir ritim" kandini göstermiştir (Lehmann, 2006: 80). Lehmann, tıpkı Stein'ın yaptığı gibi, "postdramatik tiyatronun, sahne ve metni bir manzara gibi düşünen kavramları içerdiğini" ileri sürmüştür (Lehmann, 2006: 81). Robert Wilson, eserlerinin uzamsal estetiğinde Stein'ın çağdaşlarından biri olarak manzara benzeri sahnelemeyi kullanmıştır ve 1990'larda Stein'ın üç eserini yönetmiştir. Bununla birlikte Wilson, Stein'ın "özellikle bir oyunu bir manzara olarak görme anlayışıyla" düşünme biçimini sonsuza dek değiştirmeye çalışmıştır ve kendi tiyatrosuna 'manzara tiyatrosu' dememiştir. Lehmann da Stein'ın manzara oyunları ile Wilson'ın tiyatro yaklaşımı arasında benzerlikler kurmuştur. Aşamalı olmayan yapı, işitsel ve görsel unsurlar, deneyim üzerindeki vurgu, fiziksel karakterizasyon ve sürekli şimdiki zamanın kullanımı, Stein'ın Manzara tiyatrosunun yönlerinden bazılarıdır. Wilson, sahnesini şekillendirmek için ışığı ve aktörleri kullanarak, sahne alanını bir manzaraya dönüştürerek, uzamına mimari olarak yaklaşmıştır.

Robert Wilson'ın eserlerinin en öne çıkan yönü, uzamsal estetiği olmuştur. Robert Wilson "İmgeler Tiyatrosunda" manzaralı sahneleri tasarlamak için ışık ve

hareket kullanmıştır. Daha yüksek bir tiyatro izleme deneyimi yaratmayı amaçlarken hassas jestler, hareketler, şekiller ve ışık gibi ayrıntılara odaklanmıştır. Wilson, muhtemelen bir mimar olarak aldığı eğitimden dolayı sahneyi heykelsi hacme sahip düz bir uzam olarak görmüştür (Foreman, 1996: 54).

Wilson'ın İmgeler Tiyatrosunun ana görsel yönler, oyuncuların ışıkla yaratılmış gölgeleri ve hareketleri olmuştur. Bu yönleri, Stein'ın manzara oyunlarında olduğu gibi, fiziksel karakterizasyonu ve görsel ögelerin önemini belirtmek için kullanmıştır. Wilson'ın eserlerine yaklaşımı, hareket biçimleri ve fiziksellikleri ile ilgili olmuştur; Wilson, bedeni heykelsi bir yapı olarak ele almış ve vücudun yapısını tanımlamak için ışıkla birlikte hareketten yararlanmıştır. Wilson'ın tiyatrosundaki oyuncular da yalnızca görüntü oluşturmak için kullanılan araçlar olmuşlardır. Karakterleri, geleneksel dramatik tiyatrodaki karakterlerin yaptığı gibi sohbet etmemektedir. Eserleri doğrusal olay örgüsünden yoksun olduğu için izlenecek belirli bir anlatıdan da uzak olmuştur. Wilson'ın oyuncuları ritmik ve yapılandırılmış bir tarzda hareket etmişlerdir. Wilson oyuncuların hareketlerini metinden bağımsız olarak kendi başına bir unsur olarak tasarlamıştır. Wilson, eserlerinde herhangi bir oyuncunun önemine vurgu yapılmadığına israr etmiştir ve eğer vurgu yapılırsa, bunun izleyiciyi yabancılaştırdığını sağlamasını savunmuştur. Tiyatrodaki mimesisten bu sapma, Wilson'ın dramatik sonrası keşiflerinde kilit nokta olmuştur. Wilson, 1970 yapımı, "Deafman Glance" ile ilgili tartışmalarında, anlatıya herhangi bir kasıtlı çözüm içermemeye dair kararlılığını dile getirmiştir. Bu durum da "sözlerin doğası gereği ışık, boşluk ve hareketten daha önemli olmadığı ve icracıların kompozisyon öğeleri olarak kabul edilebileceği" inancından kaynaklanmaktadır. Wilson'ın uzamları, karakterden veya yazılı metinden bağımsız görüntülerden oluşan manzaralardan oluşmaktadır. Lehmann, Wilson'ın eserlerinde, "*Olgunun anlatıdan, görüntünün önceliğinin etkisinin bireysel oyuncudan ve düşüncenin yorumlamadan önce olduğunu*" savunmuştur (Lehmann, 2006: 86). Oyuncular,

Wilson'ın "İmgeler Tiyatrosunun" inşasında, araç olarak kullanılmışlar ve Wilson'ın eserlerinde ışıkla paralel bir şekilde işlev görmüşlerdir. Bu görüntü, sanat dünyasında son derece zengin olsa da, çeşitli uzamları ve medyayı birbirine karıştırması nedeniyle bazıları için karmaşık görünmüştür.

Wilson'ın eserleri, zaman ve uzamın sürekliliğine direnerek yeni anlamlar ve ilişkiler geliştirmeye sebep olmuşlardır. Wilson, parçalı, doğrusal olmayan modelleme kullanarak ve herhangi bir mantıklı bağlantı olmadan nesneleri yan yana getirerek zamanı ve uzamı araştırmıştır. Bu şekilde Wilson mikro ve makro dünyalar arasında yeni ilişkiler kurmuştur. Ama zaman ve uzamın bu kadar parçalı ve mantıksız bir şekilde yan yana nasıl gelmiştir? Böyle bir soruyu cevaplamak için Wilson'ın kişisel ve profesyonel hayatının keşfedilmesi gerekmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

POSTMODERNİZM

1.1. Postmodernizm Öncesi, Modernizm

Postmodern akım, kavram, fikir ve düşüncesine ulaşmak için ilk önce modernizm ve modernizm sonrasının kısa bir özetini gözden geçirmek gerekmektedir. Modern terimi, Latince modo kelimesinden türetilmiştir. Modo kelimesinin kökü ise [güncelleme] anlamına gelmektedir. Bunun gibi kavram ve temalar, modern eserlerin ve fenomen'lerin antik çağdan veya geçmiştekilerden ayrılmasını ifade etmektedir. Oxford Sözlüğü, modernite terimini, Batılıların kişisel ve sosyal yaşamlarının yönleri, alanları ve özellikle din, dini bilgi, sanat ve güzellikle ilgili geleneksel fikirlerin yerini alan yeni fikir ve tarzların sembolleri şeklinde tanımlamıştır (Ahmadi, 2010: 135).

Modern Eleştirel Terimler Sözlüğünde modernizm, en teknik anlamda, Harold Rosenberg[2]'in "yeni üsluplar ve yeni gelenekler sanatı" olarak adlandırdığı bir sanat olarak ifade edilmiştir (ahmadi, 1992: 137). Modernizm, deneyimler yaratma sanatıdır; karmaşık şekillere sahip, kısa ve özdür, yaratılış unsurlarına ek olarak, yaratılış karşıtı unsurlara da sahiptir ve genellikle sanatçının gerçekçilik, tür ve geleneksel formlardan kurtulması hakkında fikirler barındırır. Ayrıca modernizm afetler ve kültürel olumsuzluklar hakkında fikir üretmiştir. Modernizmin ortaya çıkmasının, Fransız Sembolizminin çöküşüyle mi yoksa Natüralizmle mi başlayıp bittiği tartışma konusu olmuştur. Frank Kermode, uzun süredir devam eden modernizmi yeni modernizmden ayırmıştır ve bu nedenle modernizm bir dereceye kadar İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra sanata kadar devam etmiştir. Modernizmi, örneğin 1890'dan 1930'a kadar zamana bağlı bir

[2] Harold Rosenberg (2 Şubat 1906, New York - 11 Temmuz 1978, New York), Amerikalı bir yazar, eğitimci, filozof ve sanat eleştirmeniydi.

kavram veya zamandan bağımsız bir kavram olarak düşünebiliriz (Childs, 2016: 12).

Modernizm, Orta Çağ veya feodalizmden sonraki dönemi tanımlayan tarihsel bir terim olmuştur. Descartes[3]'la başlayıp Aydınlanma'ya ve ardıllarına uzanan kuramsal modernite söylemleri aklı, bilgi ve toplumdaki ilerlemenin kaynağı olarak, gerçekçiliğin ve sistemetik bilginin temeli olarak konumlandırır. Modernizm akımı aydınlanma projesidir ve aynı zamanda Fransız ve Amerikan devrimcilerinin feodal hükümetlerini devirerek adil ve eşitlikçi bir toplum inşa etmiştir. Akıl yoluyla toplumsal ilerlemeyi sağlamaya ve adil ve eşitlikçi bir toplum kurma modernizmin yönünde önemli bir çabası olmuştur (Toulmin, 1992: 8).

Modernizm, sosyal alanındaki gibi, aynı şekilde modrnizm sanat alanı ile postmodernizm sanat alanı farkları estetik ve kültürel olmuştur. Estetik ve kültürel alanda ise modernizm, endüstrileşme ve rasyonelleşmenin yabancılaştırıcı etkisine bir karşı duruş olarak, kültürü dönüştürmeye çalışan ve kişinin kendisini yaratıcı biçimde gerçekleştirmesini sanatta arayan yeni modernist avangard hareketlerde ortaya çıktı. Modernleşme ise bireyselleşme, sekülerleşme, endüstrileşme, kültürel farklılaşma, metalşma, bürokratikleşme ve rasyonelleşme süreçlerini anlatan ve modernitenin üzerine yeni bir endüstriyal ve sömürgeci dünya kurduğu dinamiklerdir. Ancak modernite, kapitalist endüstrileşmenin baskısı altında ezilen koylüler, kadınlar, zanaatkârlar ve sömürgeleştirme sürecinin katılımlarına maruz kalanların da dâhil olduğu kurbanları açısından acı ve yıkımı da üretmiştir. En önemlisi kendi egemenlik ve otoritesini meşrulaştıracak modernite, uygulamaları ve kavramları yaratmayı ihmal etmedi. Aslında modernitenin nasıl özgürleşme vaatlerini bastıran bir makineye dönüştüğünü anlatan eleştirel söylemler vardır. Bununla birlikte, bazı teorisyenler modernitenin olumsuzluklarıyla başa çıkılabileceğine inanmışlardır (Horkheimer & Adorno,

[3] René Descartes (31 Mart 1596, Fransa - 11 Şubat 1650, Stokholm, İsveç), Fransız filozof, matematikçi ve bilim insanıydı. Daha önce birbirinden ayrı olan geometri ve cebir alanlarını birleştirerek analitik geometriyi icat etti.

2016: 23). Modernizm, bu söylemde, Ekspresyonizm, Sürrealizm vb. gibi modernitenin avangard sanatsal hareketlerine atıfta bulunmak için kullanılabilirken; postmodernizm, modernizm ve pratikten kopan çeşitli estetik formlara atıfta bulunmaktadır.

Bu iki alanı da kapsayan postmodern kuram kısaca, kuramın gerçekliği yansıttığı yönündeki modern inancı ve temsili eleştiri, kuramların kısmi perspektifler sunduğunu ve dünyaya ilişklin tüm temsillerin tarih ve dil yoluyla insan algısına ulaştığını savunur. Genelde modern teorinin yandaş olduğu toplum ve tarih üzerine genelleştirici makro perspektifleri reddeder ve mikro kuram ve politikayı savunur. Postmodern kuram aynı zamanda çok katlılık, çoğulluk, böllük ve belirlenmemişliği savunarak toplumsal istikrar ve tutarlık adına yapılan modern varsayımları ve nedenselliği reddeder; modernitenin rasyonel ve bütünlüklü özne anlayışınına karşı durarak toplumsal ve dilsel olark merkezsizleşmiş ve parçalanmış özneden yana çıkar.

Postmodernizm, modernizmden doğmuş gibi görünmektedir. Toplum için modernizm aslında eski gelenekleri terk etmek ve yeni kültürel fikir ve eğilimlerin yanı sıra endüstri, felsefe, sosyoloji ve sanat gibi çeşitli alanlardaki sosyal bağlamları gerçekleştirmek demektir. Modernite çağında felsefenin temeli her zaman "insan" olmuştur. Gerçek artık gökten inmemekte, geleneksel Hıristiyan öğretileri artık göksel yasalara göre uygulanmamaktadır. Her şey dünyevi hale gelmiştir ve bu nedenle bilim, şu anda görünmez güçle rin desteği olmadan ilhamın yerini almıştır. Modernizm, düşünce, mimari, edebiyat ve sanatın tüm modern unsurlarında egemen bir rol üstlenmiştir ve 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki modernizm hareketi, büyük bir devrime yol açmıştır. Modernizmin başlangıcı gerçekçiliğin sonu ve sonu postmodernizmin başlangıcı olarak kabul edilmiştir.

1.2. Postmodernizm

Postmodern düşünürler ve teorisyenler, postmodernizmin moderniteyle birlikte bir ilerleme mi olduğu veya yeni bir yol mu bulunduğu, yoksa modernizmin bir devamı mı olduğu konusunda bölünmüş bir görüntü sergilemişlerdir. Böylece, en başından beri postmodern tanımında bir belirsizlik yaratılmıştır. Sonsuza kadar sürecek gibi görünen modern çağ, hızlı bir şekilde geçmişin bir parçası haline gelmiştir. Fabrikalardaki işyerlerinin ofislere ve evlere taşınması ve yeni sanatsal geleneklerin birçok geleneğin kaynaşmasına yol açmasıyla endüstriyel manzaranın yerini post-endüstriyel bir çağ almıştır. Kendilerine hala modern mimarlar ve sanatçılar diyenler bile hangi tarzları ve değerleri takip edeceklerine karar vermekte karasız kalmışlardır.

Günümüz dünyasında, özellikle de Batı dünyasında, anlamı ve tanıtımı oldukça zor olmasına rağmen, postmodern tartışması kültürel ve entelektüel alanlara hâkim olmuştur. Bu durum postmodernin başlangıcından bu yana değişik tanımlar ve anlamlara yol açmıştır. Belki de "anlam" ve "tanıtım" kelimelerinin postmodern literatürü'nde anlamları değişik kelimeler olduklarından kaynaklanmaktadır. Postmodern karmaşık fikirler ve düşüncelerden oluşuyor ve bu fikirler düşünceleri açıklama hususunda zor görünüyor. Yani postmodern, açıklanması da zor olan karmaşık fikir ve fikirlerden oluşmaktadır. Postmodernin sorunlarından biri ve belki de en güçlü yönlerinden biri, kesinliği ve sınırları olmamasıdır. Postmodernizm, birkaç cümleyle kolayca özetlenmeye direnmiş ve postmodern adeta net bir tanım yapmak istememiştir.

Postmodern her alanda varlığını göstermiştir. Bununla birlikte, kelimenin tam anlamıyla bir düşünce okulu olmamıştır; belirli bir amacı veya bakış açısı olan ve tek bir teorisyeni veya sözcüsü olmayan birleşik bir düşünce hareketi de olmamıştır. Bunun nedeni, felsefe ve kültürel çalışmalardan coğrafyaya, tarih ve sanata kadar hemen hemen tüm alanların postmodern üzerine fikirler öne sürmesi olmuştur. Her alanda süreli yayınlar postmodern üzerine belirli bir bakış açısıyla

yayınlanmış ve bu alanların her biri onu kendi tarzında tanımlamıştır. Postmodernin bir alandaki anlamı, diğer bir alandaki anlamıyla mutlaka tutarlı olmamıştır (Ward, 2003: 12).

Postmodernizm esnek bir terim sayılmıştır. Postmodernizm terimi bir dereceye kadar istenilen her konu başlığına uygulanabilir gibi görünebilir; ancak toplumun mevcut durumunu tanımlamaya veya açıklamaya çalışan bir yorum koleksiyonu, sanatsal bir tarz veya bir şey yapma yaklaşımı, yukarıdakilerin farklı yönlerini kapsayacak şekilde çeşitli metinlerde kullanılan bir kelime olarak kullanılmış ve postmodernizm teriminin bazı tanımları olarak kullanılmıştır. Ancak postmodernizmi kapsamlı bir postmodernizm tanımı vermeye çalışmaktan ziyade, bir kavram ve sorular dizisi olarak düşünmek tanımlamanın en iyi hali olmuştur. Hatta bu bakış postmodernizmin kendisinin aynı koleksiyonlardan ve temalardan başka bir şey olmadığını söyleyecek kadar bu fikri ileri taşımıştır. Postmodernizmin belki de en büyük sorunu postmodern kelimesinin kendisi olmuştur. Post, eki sonra anlamına gelmektedir ve modern kelimesi de şimdiki veya mevcut anlamıyla değerlendirilebilir bir kavram olarak durmaktadır. Bu sorgulamalardan sonra ancak şimdi nasıl postmodern olunacağı sorusu ortaya çıkabilmiştir? Böyle çelişkili bir kavram nasıl anlaşılabilir? Bu soruların cevabını bulmak, ancak postmodern kelimesinin tarihine bakmakla olabilir (Childs, 2016: 8).

Postmodern terimi, harfi harfine bir hareket ya da düşünce biçimi olmadığı gibi önceden belirlenmiş bir zihniyet ya da hareket de olmamıştır. Fakat aynı zamanda postmodernizm, felsefenin, sanatın ve coğrafyanın her alanında söz ve örnek olarak konuşulduğu bir alan bulmuştur. Yukarıda belirtildiği gibi, postmodernizm farklı alanlarda tartışılmış ve farklı anlamlar önerilmiştir, bu nedenle farklı öncüller postmodernizmin doğasını daha da karmaşık haline getirmişlerdir. En ilginç olanı da postmodernizmin her alanda ne anlama geldiğidir ve her alanda farklı şekilde tanımlanmış olmasıdır. Bu nedenle postmodernizmi

bir alanda tanımlamak diğer alanlarda genellemekten çok farklı olmuştur. Kısacası postmodernizmin tanımlamaya çalışması çok zor ve karmaşık bir durumu ortaya çıkarmıştır. “Sonra” anlamına gelen "Post" eki ve postmodernizmin en basit tanımı modernizmden sonra ifade bulmuştur (Jencks, 1996: 9-10).

Postmodern terimini iki şekilde açıklıya biliriz. Birincisi, geçmişin tüm modern varsayımlarına meydan okuyan ve dünyanın sonu veya insanlığın sonu gibi her şeyin sonundan bahseden felsefi bir görüş olarak; ikincisi ise tüm bölümlerin ve disiplinlerin tartışılabileceği özel bir dönem olarak kabul edilebilir. Postmodern dil, postmodern edebiyat, postmodern sanat ve postmodern yaşam gibi.

Ihab Hassan'ın modernizm ile postmodernizm arasındaki farklara ilişkin tablosu iyi bir başlangıç noktasıdır (Hassan, 1987: 267). Hassan'ın postmodernizmin modernizme bir tepki olarak nasıl tanımlanabileceğini görmek için bir dizi biçimsel karşıtlık üzerinden kurduğu bu imaj, kendisinden sonra birçok edebiyatçı, eleştirmen, sanatçı ve düşünür tarafından temel alınmıştır. Modernizm ile postmodernizm arasındaki ilişki basit bir kutuplaşmaya indirgenemeyecek kadar karmaşık olsa da, Hassan'ın tablosunda yarattığı model güçlü ve kullanışlı bir başlangıç noktası sağlamıştır.

Modernizm	**Postmodernizm**
Romantizm / Sembolizm	Parafizik / Dadaizm
Form (Birleşik, Kapalı)	Antiform (Ayrışık, Açık)
Amaç	Oyun
Tasarım	Rastlantı
Hiyerarşi	Anarşi
Egemenlik / Logos	Tükeniş / Sessizlik
Mesafe	Katılım

Yaratma / Bütünselleştirme / Sentez	Yok etme / Yapıbozum / Antitez
Mevcudiyet	Yokluk
Merkezlenme (Toplama)	Dağılma
Tür / Sınır	Meti / Metinlerarası
Semantik	Retorik
Paradigma	Sentagma
Hipotaksi	Parataksi
Metafor	Metonimi
Seçme	Birleştirme
Kök / Derinlik	Köksap / Yuzey
Yorumlama / Okuma	Yoruma Karşı / Farklı Okuma
Gösterilen	Gösteren
Okunabilirlik (Okuyucuvarı)	Yazılabilir (Yazarvari)
Anlatı / Büyük Tarih	Anlatı Karşıtı / Küçük Tarih
Ana Kod	İdiyolekt (Kişisel Dil)
Belirti	Arzu
Tür	Mutasyona Uğramış
Jenital / Fallik	Polimorf / Androjen
Paranoya	Şizofreni
Köken / Neden	Farklılık / Farklılaşma / İz
Metafizik	İroni
Belirlenmişlik	Belirsizlik
Aşkınlık	İçkinlik

Tablo 1.2. Modernizm ve postmodernizm arasındaki farkların şeması

1.3. Sanatta Postmodern Tarihi

Sanat alanında postmodernizm terimi 1980'lerin başında ortaya çıkmıştır. Bu dönemden sonra tüm sanat eserleri postmodern olarak kabul edilmiş ve sanat dünyasında yeni bir yön ve yeni bir düşünce tarzının başlamış olduğu görülmüştür. Bu bağlamda postmodernizm terimi ilk olarak mimariyi eleştirmek için kullanılmıştır. Modern mimariyle ilgili olarak Steiner Kaval, Themes of Postmodernity makalesinde şunları belirtmiştir:

> "*Postmodern mimaride Neoklasizmden farklı olarak gelenek ne reddedilir ne de geleneğe saygı duyulur. Farklı dönemlerden birçok farklı unsur mizahi bir şekilde bir araya gelmektedir. Edebiyat alanında farklı metinlerin karıştırılması ve gruplandırılması söz konusudur. Postmodern çağda, yazarın bireyselliği ve özgünlüğü, diğer metinlerin aktif kullanımı ve sık sık alıntılanmasıyla ortadan kalkar*" (Delkhah, 2021: 4).

Federer, edebi ve kültürel gelenekleri yaymanın, modern roman ve kurgunun sonunun habercisi olduğunu ve sanatçı ile halk, eleştiri ile sıradan insan arasındaki uçurumu kapatan yeni bir postmodern sanatın ortaya çıkışının olumlu değerini ilan etmiştir (Cahoone, 2004: 9). 1970'lerde Ihab Hassan, postmodernizmi endüstriyel kapitalizmde ve Batılı kategoriler ve değerlerde "son bir tarihsel değişim" olarak tanımlamıştır ve postmodern edebiyatı, Batılı benliğe ve genel olarak Batı medeniyetine yönelik duygularda ani bir değişim olarak yorumlamıştır (Hassan, 1994: 25).

1977'de Charles Jencks, kitabında eklektizm ve popülizmi kucaklayan yeni bir postmodern tarzı vurguladığı için kavramın popülerleştirilmesinde aktif bir rol oynamıştır (Cahoone, 2004. S.469). Postmodern kültür, doğrudan modernist avangardın mirasına dayanan geleneksel ve burjuva bir yönelim olarak da değerlendirilebilir (Cahoone, 2004: 423).

Postmodernizmin en çarpıcı özelliği geleneksel sanata odaklanması olmuştur. Elbette farklı sanatsal dönemlerin sanatçıları geçmişten etkilenmişlerdir; ancak postmodern geleneğin, geçmişin sanatsal tarzlarına yaklaşımının farklı olduğu görülmektedir. Postmodernizm, geçmişi keyfi bir şekilde yeni metinlerle birleştirerek her şeyin evrensel anlamını değiştirmeye çalışmıştır ve geçmişin görüntülerini yalnızca süresiz olarak taklit etmiştir. Postmodern sanatın ve diğer sanatsal hareketlerin ayırt edici bir özelliği, klişelere, mizahi parodilere ve çeşitli tarzlardaki kolajlara odaklanmasıdır. Görsel sanatlarda postmodernizm, modernizmin bir eleştirisi olarak yorumlanmıştır. 1980'lerin başına kadar sanat eserleri basitçe sergilenmiştir. Bu dönemden sonra büyük boyutlu, çeşitli tarzlarda ve renkli resimler ve nesneler bir anda popüler hale gelmiştir. Bu dönemde eski üslup ve teknikler tekrarlanmış ve sanatçılar başkalarının eserlerinden alıntı yapmaya başlamışlardır. Hazırlanmış postmodern resimlerde, mizah, saçmalık ve gelgitler, bir efsanenin yıkıntılarından inşa edilmiş bir bina gibi olmuştur.

Birçok postmodern heykeltıraş büyük ölçekli eserler yaratmaya çalışmıştır. Heykeltraşlar bu sanatın uzamla yakından ilgili olduğuna inanmaktadırlar. Bu nedenle bu sanatçılar belirli bir uzamdaki düzenlemeyi sanatlarının bir parçası olarak görmüşlerdir. Heykeltraşlar sanatın insan düşünce ve eyleminden başka bir şey olmadığını iddia etmişler ve bu nedenle görsel mesajlarını bazen mizah ve ironi ile iletmek için sembollerle deneyler yapmışlardır (Childs, 2016: 41-42).

Postmodern müzik, bir müzik tarzı olarak postmodern sanatın genel özelliklerini bünyesinde barındırmıştır. Bununla birlikte, müziğin biçiminde ve türünde eklektizmi savunmuştur. Postmodern müziği, genellikle farklı özellikleri bir araya getirmiş veya onu parçalı bir kompozisyon olarak kullanmıştır. Aynı zamanda, postmodern müzik hem hiciv hem de ironik olabilmektedir. Bu tarz müzik eserleri, postmodern müzik eserleri sayılırlar, çünkü belirli bir tarzı veya odağı yoktur. Ancak modernizm müziğin en önemli özelliklerinden biri olarak kabul

edilen rastgele seçilmesi, postmodern müziğin de en önemli özelliklerinden biri olmuştur (Delkhah, 2021: 19).

1.4. Postmodern ve Anlatı Reddi

Postmodern sanat eserinden söz edebilmek için söz konusu sanat eserinde postmodernizmin yukarıda bahsedilen genel özelliklerinin tümüne sahip olmak mı, yoksa sadece bir kısmına sahip olmak yeterli olur mu veya postmodern sanat yapıtlarının karşılıklı ilişkilerini tanımlayan yapıları bu özellikler mi oluşturur veyahut postmodern sanat eserlerinin özelliklerini anlamak, bilgi sağlamak için kullanılabilir mi gibi sorulara eğilmek önemli görünmektedir (Lyotard, 1984: 34). Pek çok teorisyen, postmodernizm araştırmalarında yukarıda anlatılanların temel bir özellik olarak reddedilmesine işaret etmiştir. Foucault[4] ve Lyotard, metalik bir dil, bir meta-anlatı ya da her şeyi birleştiren bir metafizik fikrine taban tabana zıt bir duruş sergilemişlerdir. Foucault anlatıları Karl Marx[5], Sigmund Freud[6] ve Ferdinand de Saussure[7] gibi düşünürler tarafından kullanılan geniş yorum şeması kapsayıcı olarak reddetmesine rağmen, "iktidar söylemlerinin" konuma özgü oluşumunu vurgulamıştır (Foucault, 1980: 57). Jean-François Lyotard ise bu fikri açıkça ifade eden ilk kişi olmuştur. Lyotard dil oyunlarının çoğulluğunu ifade etmiştir. Lyotard postmodernizmin temel özelliğini de özellikle anlatılarda vurgulamıştır (Lyotard, 1984: 34).

Lyotard'a göre sosyal bağlar dilseldir, ancak tek bir iplikten değil, sayısız dilsel oyundan örülmüştür. Lyotard, günümüzün, "dil, bilginin en önemli üretici güç

[4] Michel Foucault (15 Ekim 1926, Fransa - 25 Haziran 1984, Paris, Fransa), Fransız filozof, sosyal teorist, tarihçi, edebiyat eleştirmeni, antropolog, psikolog ve sosyolog.
[5] Karl Marx (5 Mayıs 1818, Trier, Almanya - 14 Mart 1883, Londra, Birleşik Krallık), 19. yüzyılda yaşamış Alman filozof, politik ekonomist ve bilimsel sosyalizmin kurucusu.
[6] Sigmund Freud (6 Mayıs 1856, Příbor, Çekya - 23 Eylül 1939, Hampstead, Londra), psikolojinin en önemli alt dallarından biri olan psikanaliz biliminin kurucusu olan Yahudi nörolog.
[7] Ferdinand de Saussure (26 Kasım 1857, Cenevre, İsviçre - 22 Şubat 1913, Vufflens-le-Château, İsviçre), 20. yüzyılda dilbilimde kayda değer gelişiminin birçoğu için fikirleriyle temel hazırlamış, İsviçreli dilbilimci. Genellikle 20. yüzyılın dilbiliminin 'babası' olarak düşünülmektedir.

olduğu" iddiasıyla birleştiğinde, dil oyunlarının heterojenliği nedeniyle, gücün anlatı öğelerinden oluşan merkezi olmayan yapılarda bulunduğuna işaret etmiştir (Lyotard, 1984: 25). Madan Sarup, Lyotard'ın anlatı anlayışı hakkında şunları söylemektedir: *"Postmodernizmin yükselişi, anlatının meşrulaştırılmasında ve konsensüsü empoze etme becerisinde bir krize işaret etmektedir"* (Sarup, 1993: 132).

Anlatılar soruları cevaplarlar ve bunun sonucunda ortaya çıkan kimlik, temsil ve gerçeklik kurgusu fikirleri ve algıları "simülasyona" yol açmıştır. Jean Baudrillard da simülasyon'un işlevini şöyle tanımlar: "*Benzerlikten, kökenden, hakikatten yoksun bir gerçeklik paradigmasına dayalı bir çalışma: gerçeküstücülük*" (Baudrillard, 1994: 45).

Modernist sanatın anlatılarının, postmodern yaşam biçimlerini yeterince yansıtmadığına inanılmaktadır. Postmodern edebiyat ve sanatta anlatılar çizgisel olmayan, mantıksız ve belirlenimci olmayan bir eğilimde bulunmuştur ve açık uçlu biçimler tercih edilmiştir. Sonuç olarak, karakterler ve anlatı parçaları, postmodern durumun yeni gerçeklerine uyum sağlamıştır. Bu durum Baudrillard tarafından "*İdeallerle ölçülmediği için artık akılcılık da gerektirmez*" şeklinde yorumlanmaktadır (Baudrillard, 1994: 109).

Modernizmde, söylenen ile nasıl söylendiği arasında yakın ve tanımlanabilir bir ilişki olduğu varsayılmıştır. Öte yandan, post-yapısalcı düşünce okulu, bunların sürekli olarak yeni gruplara ayrıldığını ve yeniden gruplaştığını iddia etmiştir (Sarup, 1993: 135). Yapısökümcü hareket, 1960'ların sonunda Jacques Derrida[8]'nın, Martin Heidegger[9]'in en önemli eserine yönelik çeşitli yorumlarıyla başlamıştır. Derrida, metin okumalarında Freud ve Friedrich

[8] Jacques Derrida (15 Temmuz 1930, El Biar, Cezayir - 9 Ekim 2004, Paris, Fransa), Fransız filozof, edebiyat eleştirmeni ve yapısökümcülük olarak bilinen eleştirel düşünce yönteminin kurucusudur.

[9]Martin Heidegger (26 Eylül 1889, Meßkirch, Almanya - 6 Mayıs 1976, Meßkirch, Almanya), varoluşçu felsefenin isimlerinden biri olarak bilinen Alman filozof.

Nietzsche 'den[10] etkilenmiştir ve bu etki, Derrida'nın temel kavramlarından biri olan "düzensizlik"e yansımıştır. Ayrışmadan kaynaklanan (yapıbozum) anlamın katmanlaşması, 1970'lerde Fransa'daki postmodern harekette önemli bir rol oynamıştır.

1.5. Postmodern ve Yapıbozum

Modernizmde söylenmekte olanla (gösterilen ya da kavram) bunun ne yolla söylendiği (gösteren ya da araç) arasında sıkı ve tanımlanabilir bir ilişki olduğu varsayılır. Belirtildiği üzere postyapısalcı düşünce ise bunların sürekli olarak birbirinden koparak yeni birleşimler içinde bir araya geldiği savınmadadır (Sarup, 1993: 135: 46). 1960'lı yılların sonunda Jack Derrida'nın Martin Heidegger'i farklı biçimde yorumlaması ile başlayan bir akım olan yapıbozumculuk, postyapısalcı eleştirinin en önemli ürünüdür. Derrida metin okumada ve değişmeceli düzeyde Freud ve Nietsche'den etkilenmişti. Bu etki Derrida'nın temel kavramlarından biri olan "bozuma sokmak"ta kendini gösterir. Çünkü her iki düşünür de "bozuma sokmak" deyimini kullanırlar; Freud'da "ruh", Nietsche'de 'bilgi' bu bağlamda ele alınır. Yapıbozum bir yapıtın kapsadığı tüm kuralları ve semboller dizgesini bütünüyle çözerek o yapıtın tarihsel, ideolojik, allegorik anlamlar bağlamını ortaya koymak, gerçekliğin betimlenmiş biçiminin izdüşümü olan anlamları açığa çıkarmak için işlerliği olan bir yöntemdir. Yapıtın aşınmış anlam yüklerinden kurtarılması ancak böyle olanaklıdır.

Yapıbozumculuk felsefi bir konum olmaktan çok metinller hakkında düşünmeye ve bunları okuma biçimlerine ilişkin bir yaklaşımdır. Buna göre kültür yaşamı metinlerin başka metinlerle yolunun kesişmesi ve başka metinler üretmesi olarak ele alınır. Bu yaratıcılar arasında olabileceği gibi, yaratıcı ve alımlayıcı ve hatta eleştirmen arasında, ötesinde farklı kültürlerin metinleri arasında da

[10] Friedrich Nietzsche (15 Ekim 1844, Röcken, Lützen, Almanya - 25 Ağustos 1900, Weimar, Almanya), Alman klasik filolog ve filozoftur.

geçerlidir. Yapıbozumculuğun bu yaklaşımının bir çok etkisinden biri önce biçimler sonra sanatlar ve disiplinlerarasındaki sınırların muğlaklaşarak kültürel ve sanatsal ürünlerde bir melezleştirmeye meşru bir taban oluşturmasıdır. Aynı zamanda bir metnin alt metinlerinin ayrıştırılarak yorumlanmasına ve daha sonra yeni yaklaşım ve estetik kaygılar uyarınca çok çeşitli biçimlerde yeniden biraraya getirilmesi için olanak tanıyan bir araç olarak yapıbozumu, hem doğrudan hem de kolaj ve montaj aracılığıyla pastiş için malzeme sağlamasıyla da metinlerarasılıkla organik bağ kurar.

1.6. Postmodernizm ve Metinlerarasılık

Modernist yaklaşım yapıtlara bir türün örnekleri olarak bakmaya ve o türün sınırları içinde geçerliliği olan bir anakod uyarınca değerlendirmeye, postmodern yaklaşım ise bir yapıtı kendi içinde varolan bir kişisel dil ve retoriğe sahip ancak ne türden olursa olsun herhangi bir başka metin ile ilişki içinde olan bir metin olarak görmeye yatkındır. Bu nedenle, postmodernizmin merkezinde yer alan diğer bir kavram metinlerarsılıktır.

Metinlerarasılığı sağlamanın bir yolu olarak postmodernizmin pastiş ve paradoiyi işlevselleştirdiği görülür. Frederic Jameson[11]'a göre: "*Modernist estetik kendi özgün dünya görüşünü üretmesi ve kendi yanılmaz tarzını biçimlendrmesi beklenen bir hakiki ben ve özel bir kimlik kavrayışına organik olarak bağlıdır*" (Sarup, 1993: 133).

Oysaki Jameson'a göre tüm etkisini ve gücünü yitirmiş olan bu modernist metaforların postmodern dünyada yeri yoktur. Postmodernizm tüm bu ideolojik kurmacaların ve derinlikli bir biçimde kişisel olan tarzın yerine tarzın taklidini, gerçekten derinliksiz olan salt yüzeyi koyar.

[11] Fredric Jameson (14 Nisan 1934 (89 yıl yaşında), Cleveland, Ohio, Amerika), Marksist edebiyat kuramcısı, edebiyat eleştirmeni ve teorisyeni.

"*Derinlik yüzeyle ya da birçok yüzeyle ikame edilmiştir ki sıklıkla metinlerarasılık denen bu çok sayıda yüzeyin bu anlamda derinlikle ilgisi yoktur*" (Jameson,1992: 49).

Postmodern estetik "pastiş"i yani "ölü tarzların bir taklidini" içerir, çünkü özgün ve kişisel bir biçime ulaşmak olanaksızdır. Dolayısıyla biçimsel yeniliğin artık olanaklı olmadığı bir dünyada kalan tek şey, Jameson'a göre pastiştir. Geçmişin biçimlerini bir şekilde kullanıyor olmak insanı zamanla ilgili bir soruna da sürükler. Bunun sonucunda da; Jameson, kolay kolay şimdiye odaklanılamayacağını, insanın kendini tarihsel olarak konumlandırma yetisini yitirmiş bulunduğunu düşünmektedir. Jameson'a göre toplum olarak zamanla ilişkiye geçilemeyecek bir konuma ulaşılmıştır. Böylesi bir ortamda pastişin ortaya çıkması kaçınılmazdır (Jameson,1992: 21-25).

Postmodern dünyada yaşanan başdöndürücü hızla kaydedilen değişimler, sürekli daha yeninin ve ilgincin üretilmesi zorunluluğunu da beraberinde getirir. Tüm üslupların yaratılmış olduğu, eşsiz sanılanların bile çoktan düşünüldüğü ve artık üslup açısından yeniliğin olanaksız olduğu bakışı altında sanatçının önündeki seçenek, şimdiye dek varolan üslupları taklit etmek, onları bir kolaj mantığı içinde kullanmak olacaktır. İşte pastiş bu noktada ortaya çıkmakta ve alıntılamalarla, parçaları biraraya getirmelerle postmodernizm içinde yer almaktadır.

Pastiş, başka sanatçıların yapıtlarının tamamından ya da sadece bir kısmından sözcük grupları, örüntüler, imgeler, bölümler, almak yoluyla gerçekleşir. Pastişte, iyi bilinen unsurlar etkileyici bir biçim yaratmak amacıyla kullanılır ve bu sıkça kullanılan unsurları yenileme ve kurgusal bir birleşime gitme yoluyla, daha canlı bir etki bırakmaya çalışılır. Pastişi boş ve espri duygusunu kaybetmiş parodi olarak tanımlayan Jameson, pastiş ve parodiyi böyle açıklar:

> "*Pastiş de parodi gibi kendine özgü, ya da benzersiz bir üslup, dilsel bir mask, ölü bir dilde yapılan bir konuşmasıdır. Ancak pastişte*

parodinin gizli amaçları yoktur, alayıcı güdğleri kopartılmıştır, gülme duygusundan ve geçici bir süre için kullandığımız anormal dilin altında sağlıklı bir kanıdan yoksun, nötr bir uygulamadır. Bu nedenle pastiş, boş bir parodi, kör bir heykeldir" (Jameson, 1992: 17).

Linda Hutcheon[12], pastiş yerine politik göndermeleri açısından daha yüklü olan parodi terimini tercih eder. Yunanca kökenli bir sözcük olan parodi, "karşıt" anlamındaki "paro" ile "ezgi" anlamındaki "oidia" sözcüklerinin biraraya gelmesinden oluşur ve "karşıt ezgi" (Parodia) anlamına gelir. Genel anlamda parodi, ciddi olduğu varsayılan bir yapıtın bir bölümünü ya da tümünü koşutlukları koruyarak alaya alan, biçimini bozmadan onu bambaşka bir içerik vererek, özle biçim arasındaki bu karşıtlıktan gülünç ve eleştirel etkiyi var eden oyun biçimi olarak tanımlanabilir. Ele aldığı yapıtın, zayıf yanlarını ortaya koymak, saldırıda bulunmak, onu gülünç duruma düşürmek, basit bir yapıya yüce bir tarzı uygulamak ya da tam tersine ciddi bir yapıtın gülünç taklidini yapmak gibi çeşitli şekillerde ortaya çıkar. Linda Hutcheon'a göre posmodernizm "*temelde aykırı, tarihsel ve kaçınılmaz olarak polotik*" (Hutcheon, 2001: 97) olduüundan parodi "*paradoksal bir biçimde parodisini yaptığı (sanatsal biçim) hem içerir hem de ona meydan okuması dolaysıyla bazı anlamlarda kusursuz bir postmodernisit biçimidir*" (Hutcheon, 2001: 90).

Sadece boş bir taklit ya da nostaljik bir geri dönüş değil "*geçmişin kritik bir ziyareti, sanatın ve toplumun geçmişiyle ironik bir diyalogdur*" (Hutcheon, 2001: 14). Hutcheon, parodi yoluyla metinlerarasılığı kullanan bu türden postmodern romana ya da kurmaca edebiyata, "histografik üst kurmaca" der. Postmodernist sanat biçimleri, anlatıları esnetir ve onları kendi biçimlerinin içinden eleştirerek o biçimlerin uygunsuzluğnunu gösterir. Geleneği yıkmak için geleneğin içinden çalışır. Postmodern olarak nitelenebilen birçok sanat eserinde anlatı

[12] Linda Hutcheon (24 Ağustos 1947 (76 yıl yaşında), Toronto, Kanada), Kanadalı yazar ve eleştirmen. Yazın kuramı, opera ve Kanada araştırmaları üzerinde çalışmaktadır.

geçmiştekileri anımsatır ancak postmodern kaygılara göre eleştirilip gözden geçirilir.

Metinlerarasılık birçok farklı ve karmaşık bağının yanısıra yapıbozum kavramıyla da yakından ilintilidir. Metinlerarası yapının kendine özgü bir yaşamı vardır. Yazılan ya da sanatsal olarak yaratılan şeyler yaratıcısının kastetmediği anlamları aktarabilir; sözcükler sadece yaratıcının kastettiklerini aktarmaz. Bir metne egemen olmaya çalışmak boşuna bir çabadır, çünkü metinlerin ve anlamların aralıksız biçimde birlikte ve içiçe olmaları denetim dışıdır; dil insanın alımlaması aracılığıyla işler. Yapıbozumculuk dilin insanın alımlaması aracılığıyla işlediğini de kabullenerek, bir metnin içinde bir başkasını aramaya, bir metni bir başkası içinde eritmeyi ya da bir metni bir başkası içinde inşa etmeyi gerektirir. Dolaysıyla Derrida, kolaji ve montajı postmodern söylemin birincil biçimi olarak görür.

Metinlerarasılıkla yapıbozumun karşılıklı ve çift yönlü ilişkisinin mantıksal ve paragmatik sonuçlarından biri de eklektizmdir. Eklektizm, belirli bir tarzın seçimi yerine hepsinin birlikte kullanımı anlamında, aynı zamanda metinlerarasılık durumunu geri besleyen bir unsurdur. Modernizmde bir yaratıcı olarak sanatçıya atfedilen ‘ruh’ postmodernizmde gözden çıkarılmıştır.

1.7. Postmodernizm ve Melezleştirme

Melezleştirme, Ihab Hassan[13]’ın postmodern yapıtın nitelemesinde altını çizerek kullandığı bir kavramdır. Hassan, melezleştirmeyi, parodi, taklit ve pastiş de dahil olmak üzere bir çok sanat dalı ve onlar içinde yeralan kültürel katagoriler olarak türlerin ve tarzların kopyalanarak birarada kullanılması olarak görür.

[13] Ihab Hassan (17 Ekim 1925, Kahire, Mısır - 10 Eylül 2015, Milwaukee, Wisconsin, Amerika), Amerikalı edebiyat teorisyeni, eleştirmeni ve yazar.

Hedefi farkli bir duyarlık yaratmak amacıyla karmaşıklık ve eşitliliği arıttırmak olan melezleştirmenin temelinde Claude Lévi-Strauss[14]'un bir kolaj fikri yatar. Bağlama, duruma özgü gereksinimlere ve farklı birleşimlere göre birçok farklı kuramsal "aletin" kuramın ‘‘alet kutusu’’ndan kullanılması durumu olan birkolaj, kısaca farklı türler arasında bir sentez yapmadan ancak her zaman farklı söylem tarzlarının, Lyotard'ın deyişiyle, "oyun kurallar"na uyarak gezinmektir (Lyotard, 1985: 71-79).

Melezleştirmede söz konusu olan postmodernizmin tür sistemini yapıbozumuna uğratarak türler arasındaki sınırları "ne olsa gider" mantığının dolaylı bir sonucu olarak muğlaklaştırması ve giderek kaldırmasıdır. Türler arasında sınır geçirgenleşir ve "kirlenme ilkeleri ve saf olmayan yasaları" yoluyla türün karakterstik özelikller yitirilmeye başlanır (Hassan,1987: 32).

Postmodern sanat yapıtı olası tüm birleşimlere, tamamen farklı ve tutarsız bağlantılara, her cinsten çerçevelemeye, türler ve disiplinlerarası ilişkilere açıktır. Linda Hutcheon, arkasında yatan, ideolojik ve ekonomik dayanakları irdelerken orjinallik fikrinin mülkiyet kavramına dayandığını ortaya koyarak, postmodernizmin orijinalite fikrinin daha insancıl versiyonlarını yeniden ele alan kavramlara, yani kopya, metinlerarasılık ve parodiye ilgi duyduğunu belirtir (Hutcheon, 2001: 101).

1.8. Postmodernizm ve Parçalanma, Süreksizlik

Postmodernizmin bütünüyle benimsediği gelip geçicilik, parçalanma, süreksizlik ve kargaşa aynı zamanda bazı düşünürlerin modernizm anlayışında, en azından modernizmin bir yüzü olarak vardır. Ancak postmodernizmde bu gerçeklik çok farklı bir biçimde karşılanır, ne onu aşamaya, ne ona karşı durmaya, hatta ne de içinde bulunabilecek olan "sonsuz ve değişmez" unsurları

[14] Claude Lévi-Strauss (28 Kasım 1908, Brüksel, Belçika - 30 Ekim 2009, Paris, Fransa), Fransız antropolog, etnolog ve yapısalcı antropolojinin en önemli ismi.

tanımlamaya çaba gösterir. Modern ve postmodern sanat arasındakı asıl fark bütünlük ya da parçalanma sorunu değil, parçalılığın ele alınış biçimidir. Daha iyi bir bütün oluşturmak ya da analiz etmek için parçalara ayırmak modernizmin bir karakteristiliğiyken, postmodernzmde görülen, varolan gerçekliğin bir yansıması olarak parçalanma düşüncesidir (Harvey, 1990: 44).

Bu anlamda postmodernizm modern yaşamın derin kaosunu ve akılcı düşünce tarafından yola getirilemeyecek karakterini öne çıkaran bir özellik göstererek Nietzsche'ye yakın durur. Ancak bu, postmodernizmin basitçe bir modernizm versiyonu olduğunu işaret etmez. Dönemsel geçişlerin dinamiği bir dönemde su yüzüne çıkmayan, çekinik kalmış fikirlerin başka bir dönemde belirgin ve egemen konuma geçmesiyle duyarlıkta oluşan farklılaşmalarda yatar. Ancak modernizm ve postmodernizm arasında parçalnama, gelip geçicilik, süreksizlik ve dolayısıyla kaotik değişim özellikleri açısından bir süreklilik, en azından bir ilişki göze çarpar. Ancak postmodrnizme göre dünyanın bütünsel bir gösterimi boş bir hayaldır.

Charles Newman postmodernizmin parçalılığını farklı bir boyutuyla ele alır. Newman şöyle açıklıyor:

> *"Enflasyon ticari piyasaları olduğu kadar mübadeleye ilişkin fikirleri de etkiler... Bu yüzden modada sürekli olarak kıyıcı savaşlara ve ihtilaçlı değişikliklere, bütün geçmiş stillere sonsuz değişimleri içinde eşzamanlı olarak sergilenmesine ve çeşitli, çelişik entelektüel seçkin gruplarının devamlı yer değiştirmesine tanık oluruz. Bütün bunlar yaratıcılığa tapınmanın her davranış alanında eğemenliğine, sanat'a karşı şimdiye kadar görülmemiş bir ölçüde, yargılanmayan bir açıklığa, sonunda kayıtsızlığa ulaşan bir hoşgörüye iaret eder" (Newman, 1985: 63).*

Süreksizlik ve çokparçalılık unsurları ve metinlerarasılığa yol açan ya da onu sağlamada kullanılan sanatsal araçlar postmodern sanatta belirgin bir özellik olarak bir başka kavramın, açık biçimin yaygınlığına işaret eder. Postmodernizm,

postyapısalcığın sanat yapıtına, metnin bir uygulaması olarak sanatsal eyleme yönelik radikal sorgulamasını devralmıştır. Derrida göre alıntılanan her unsur

"*Söylemin sürekliliğini ya da doğrusallığını kırar ve zorunlu olarak ikili bir okumaya götürür: parçanın kaynaklandığı metinle ilişkisi içinde algılanması; parçanın, yeni bir bütün, farklı bir bütünsellik içinde yer aldığı biçimiyle okunması*" (Harvey, 1990: 50).

Söz konusu olur. Süreklilik yanlızca, parça üretimden tüketime doğru hareket ederken geride bıraktığı "iz"de belirir. Sonuç gösterim sistemlerinin bütün yanılsamalarının sorgulanmasıdır. Böylece postmodern sanat yapıtının tüm farklı bağlantılara, her türden süreksizliğe ve türlerin birleşmesine açık hale gelmesinin yolu açılır. Artık sanat yapıtı, yapısal olarak belirlenmiş, eylem, uzam ve zaman birliği gibi sınırlamalar içinde doğrusal bir çizgi üzerinde nedensel olarak sanatsal eylemi konumlandıran ve göstergenin parçaı olarak gösterileni sabit bie anlam birimi olarak ele alan sanat kavramını karşılayamaz. Postmodernizmin çok parçalılığı ve gelip geçiciliği hem uzamsal hem zaman boyutunda alımlayıcının algılamasına fiziksel ve sembolik düzeydi bir çok unsur sunar.

1.9. Postmodernizm ve Zamansallığın Çöküşü

Zamansallığın sadece şimdiye indirgenmesi sonucu zamansal düzeninin çöküşü, geçmişin de farklı bir biçimde ele alınmasına yol açar. İlerlemeci yaklaşımdan sakınan postmodernizm, bir yandan her türlü tarihsel süreklilik ve bellek duygusunu terk ederken, bir yandan da tarihi yağmalama ve orada ne bulabilirse onu şimdiden bir boyutuna dönüştürme yeteneğini geliştirmiş olur. Zamansal düzenin farklılaştığı, ardardalık mantığının geçersizleştiği bir durumun kaçınılmaz etkilerinden biri belirlenimciliğin yitimi yönünde olur. Artık hiçbir olay diğerini zamansal boyutta izliyor olarak algılanamacağı için, bir öncekinin şimdiki, şimdinin sonrakini belirleme anlamındaki bağ da ortadan kalkmış olur. Bunun sonucu neden sonuç ilişkisi çerçevesinde bir uslamlamanın ve zamana dayalı

nedenselliğin tamamen geçersizleşmesi yönündedir. Zamansal düzenin sekteye uğratılması modernizm içinde avangart harektlerde, absurd dönemde de görülmesine karşın, hiçbir göndergeslelliği olmayan ve tamamen kendi üzerine kapanan bir şimdiye indirgenmesi postmodernizmde tipiktir.

Belirlenimciliğin yitimi, nedenselliğin yitirilmesi, sanat yapıtının süreksizliği vurgulayan bir metne indirgenmesi ile birleştiğinde, estetik ve eleştirel yargı açısından bir muğlaklık ortaya çıkar. Zamansallığın yitirilmesinin ve anlık etki arayışının öteki yüzü, derinliğin yitirilmesi olarak belirir. Örneğin Jameson postmodern mimarliği ‘‘hedeflenmiş derinliksizlik’’ olarak tanımlar (Jameson, 1992: 114). Gerçekten bu kavrayış postmodernizmin temel bir motifini vurgular. Postmodernizm sınırsız bir parçalanma ve anlam dahil her şeyin gelip geçici ve uçuculuğuna işaret eder. Postmodernizmin yüzeyde olana yakın durmasında yadsınamayacak rollerden biri temel bir popüler kültür taşıyıcısı olan televizyonunkidir. Çünkü televizyon

> "*Tarihte, geçmişin sanatsal başarılarını, coğrafyadan ve somut tarihten büyük ölçüde koparılmış biçimde, hemen hemen kesintisiz bir şekilde Batı'nın oturma odalarına ve stüdyolarına aktaran ve birbiriyle eş öneme sahip, eşzamanlı olarak varolan olgularmışçasına yan yana koyarak bir kolaj halinde sunan ilk kültürel araçtır*" (Taylor, 1987: 103).

1.10. Postmodernizm ve Çoğulculuk

Femenizim, çevrecilik, barış, Nükleer karşıtı hareket, ırkçılık karşıtı özellikle siyahi hareket, etnik kimlik sorunu, insan hakları, cinsel kimlikte özgürlük arayışları gibi farklı politik görüşlerin ve yaşam biçimlerinin meşruluğunu ve özgürlüğünü savunan çoğulcu siyaset anlayışı 1960'larda Batı toplumunda şekilenmeye başlayarak toplumsal ve bireysel yaşamı etkilemiştir. Postmodern düşüncenin en özgürleştirici yanı 'ötekilik' konusundaki duyarlılığıdır. Özellikle Huyssens, sömürgeleştirilmiş haklar, siyahlar ve azınlıklar, dinsel gruplar, kadınlar, işçi sınıfı gibi topluluklar adına tekleştirilmiş bir sesle konuşma hakkını

kendine gören aydınlanmış bir modernitenin emperyalizmini yerden yere vurur (Huyssens, 1990). Bütün grüpların kendi adlarıyla, kendi sesleriyle konuşma ve ve bu sesi sahici ve meşru kabul ettirme hakına sahip olduğu fikri, postmodernizmin çoğulcu tavrı açısından temel bir noktadır. Huyssens postmodernizmin farklılık ve ötekiliği anlamaya yönelik açılımının özgürleştirici potansiyelinin altını çizer. Postmodernizm edebiyatta bir arada varolan dünyaların çoğulluğu vurgulanır. Foucault'ın heterotopia kavramı ''çok sayıda bölük pörçük olanaklı dünya''nın ''olanaksız bir uzam''da bir arada varolmasını ya da, daha basit biçimde, ortak olarak nitelenmeyecekleri halde birbiriyle üst üste ya da yan yana getirilmiş uzamları anlatır (Best & Kellner, 1991: 55).

1.11. Postmodernizm ve Avangard

Postmodern tiyatro yolunda avangard sanat akımlarının ve avangard düşüncenin eleştirel değerlendirilmesinin 20. yüzyılın sanat serüveninde temel olarak çok önemli bir yer tutması kaçınılmazdır. Avangardın tarihsel ve sanatsal bağlamıyla postmodern tiyatronun beslenme kaynağı olarak ele alınması postmodern tiyatro çerçevesinde gerçekleştirilecektir. Avangard anlamına gelen sözlük, Fransızca kökenli ve askeri terminolojiden türetilen bir kelime olup, öncü güç, baskın birliği anlamına gelmektdir. Bu anlamda herhangi bir gücün ana kitlesinin önünde ilerleyen bir topluluğu ifade eder ve bu anlam doğası gereği avangarda devrimci bir işlev taşımıştır. Yani doğası gereği arkadaki ana kitlelerin bu devrimci grubu takip edeceği anlamına geliyor. Daha sonra ana grup, küçük bir öncü grubunun yaptığını yapacak. Bu bakımdan avangard ile popüler arasında geçici bir uçurum var. Avangardın "ileri" kabul edilmesinin ardındaki "ileriye gitmek" ifadesinde de görülen varsayım, avangard terminolojide ana kitlelerin ya da "diğerlerinin" hareketi takip edeceği düşüncesidir. Yani geldiğimiz noktada avangard kavramın özü, zaman ve uzamın fiziksel ya da sembolik düzeyde esnek ve sürekli olması ve bunların zaman içindeki karşılıklı koordinasyonu zamanın geçmesi ve konumların ilerlemesidir. Avangarddan bahsedebileceğimiz bir

dünyada, uzamsal ve zamansal boyutları olan “ileri” ve “geri” terimleri ve bunlarla ilişkili kavramlar bulunmaktadır. Tek başına bu nedenle Aydınlanma'nın ilerici dünya görüşünü temelden reddeden postmodern dünyada bir öncüden bahsetmek mümkün değildir. Postmodern durum sürekli hareketleri içerir, ancak tanım gereği bunlar merkezi olmayan, dağınık ve rastgele meydana gelen hareketlerdir; Hiçbir belirti göstermezler, üstelik bundan kaçınırlar. Aslında postmodernizm söz konusu olduğunda, postmodernizmin konusunun da gösterdiği gibi, “ileri” ve “geri” gibi hareketlerin yön verici doğasını değerlendirebilecek kavramsal araçlar elimizden alınmıştır. Çünkü bir yandan uzamsal ve zamansal boyutlar arasındaki geçmiş koordinasyon tamamen ortadan kalkmış; öte yandan uzam ve zaman sürekli olarak düzenli ve belirgin bir yapıdan yoksun olduğunu iddia edilmiştir. Sonuçta hangi yönün "ileri" ve "geri" olduğu belirsiz olmakla kalmıyor, aynı zamanda bunu bilmeyi sağlayan mekanizma da ortadan kalkmış durumda, dolayısıyla bilinmediğinden bile emin olamayız. Sonuçta hangi yönün "ileri" ve "geri" olduğu belirsiz olmakla kalmıyor, aynı za manda bunu bilmeyi sağlayan mekanizma da ortadan kalkmış durumda, dolayısıyla bilinmediğinden bile emin olamayız. (Meyer, 1994: 90).

Postmodern bakış açısının geçerli olduğu bir dünyada takipçilerine nereye gideceğini söyleyen, ileri geri hareketin yönünü gösteren, yani öncü olan avangard sanatçı anlayışı olmayacak. Bu durumda kimse diğerine liderlik etmez, kimse başkalarının kendisini takip etmesini beklemez. Bu durum 20. yüzyıl sanatına belli bir gelişme ve özgürleşme getirdiyse, aynı zamanda Lyotard'ın bilimin akademik kurumlarda kendi kendini örgütlemesinde gördüğü gibi sanatın örgütlenmesinde de bir zayıflığa neden olmuştur.

Çünkü bu durumda, üzerinde uzlaşılan bir stratejik hedefe yönelik odaklanmış faaliyetin yerini, ortak hedefi olmayan yerel bir mücadele alacaktır. Bunun kaçınılmaz sonucu dağınık bir sanat organizasyonudur. Avangardın 20. yüzyılın başlarındaki hareketliliği ve sanatsal yeniliği tanımlayabilmesinin ve bu

hareketlere neden avangard olarak adlandırılabilmesinin nedeni, vaat edilen moderniteyi ve alanda umut verici liderliği karakterize eden dönüşümlerin, yeterince hızlı hareket edememesi ve modernizm görüşünün entelektüel bir hareket olarak kabul edilmesi bu tepkiyi körükledi.

Modernizm, bir yandan modernitenin toplum ve insan yaşamında yarattığı olumsuz etkilere karşı bir tepki, diğer yandan bir protesto ve ağırlığı ve zorlukları mükemmelleştirme çabasıdır. İyileştirme yaklaşımının olduğu yerde mevcut modele inanç vardır. Üstelik modernistler, genel olarak modern psikolojinin kutsallaştırdığı ve modern toplum tarafından öne sürülen değerleri, diğer modernlerden daha büyük bir anlayışla ve esasen bu değerleri daha da ileriye taşıyacak veya olumsuzluklarını ortadan kaldıracak şekilde kabul etmişlerdir. Bunun en doğrudan örneği Fütüristlerin örneğidir. Modern hareketin hedeflerine doğru hızlanılmasını talep ettiler ve hareketin durdurulamaz olduğunu tüm dünyaya ilan ettiler (Burliuk, Krutçenykh, Mayakovski, Hlebnikov,1998: 159-160).

Her ne kadar Sürrealistler, modernitenin sınırlayıcı yönlerine karşı bir duruş sergiliyor gibi görünseler de, aslında görünenin ardında gerçek bir gerçeklik arayarak modernist teoriyi bir adım daha ileri götürmeye çalıştılar. Aydınlanma'nın ilerlemecilik anlayışından asla sapmayan modernistler, zamanın vektörel olduğuna ve tek yönde aktığına içtenlikle inanıyorlardı. Dolayısıyla onların yaklaşımı, bundan sonra ne olursa olsun daha iyi olması gerektiği yönünde; Geçmişte devam eden daha kötüdür, daha gericidir, daha gericidir ve dolayısıyla değeri daha azdır. Bu anlamda ilerlemenin yönünü ve zamanın akışını geçmiş/geri, gelecek/ileri ile paralel tutan modernistler, hızlanma ve gelişmenin dolaysız anlamında değil, buldukları gerçekliğe karşı bir mücadele yürüttüler.

Dadaistlerin savunduğu kendi kendini yok etme fikri bile büyük ölçüde başlangıçta böyle bir vizyondan doğmuştu. Modernizm aslında modernitenin tüm öncüllerini benimseyerek modern yaşamın durumuna karşı savaş açmıştır. Modernistler tarihin ilerleyici doğasına inanırlar ve bu nedenle yeninin ortaya

çıkmasıyla eskinin ve mirasın gereksiz hale geldiğine inanırlar. Daha sonra kendi kendini yok etmeye dönüşecek olan modernist yıkım, eskileri harabeye çevirecek ve onları yaşam hakkından mahrum bırakacaktır. Modernistler, modernitenin yavaş temposunu hızlandırmak ve böylece ilerici bir tarih anlayışının değerini güçlendirmek istiyorlardı (Burliuk, Krutçenykh, Mayakovski, Hlebnikov,1998: 161).

Avangard sanat akımını homojen bir hareket olarak ele almak yanlış olur. Hatta bambaşka hareketlere dönüşmüştür. Ancak tüm parçaları birleştiren özelliklerde eksiklik yoktur. Hepsinde öncü bir ruh vardı ve o günlerdeki sanat durumuna nefret ve tiksinti ile bakıyorlardı. Avangard, toplumda sanata verilen rolü eleştirel bir şekilde ele aldı ve geçmişle ve geçmişin yücelttiği kurallarla alay etmiştir. Avangard akımların önemli ortak özelliklerinden biri de hemen hemen hepsinin kendi sanatsal çalışmalarıyla meşgul olmasıdır. Bu görüşe göre avangard genellikle devrimci siyasi hareketlerin modeliyle örtüşür; Kolektif eylemi savunuyorlar, cemaat benzeri örgütler oluşturup bu topluluklara katılıyorlar, ortak gündemler hakkında şiddetli tartışmalara öncülük ediyorlar ve yayınladıkları manifestolarla kendilerini dünyaya tanıtıyorlar (Moravski, 1997 :47). Sanatın toplumdan ayrılığını vurgulayarak sanatın o dönemde kabul edilen anlamının ötesine geçerek sanatı ve sanatçıyı toplumsal ilerlemenin öncüsü, yarının habercisi ve geleceğin evrensel eğitiminin rehberi olarak görmüşlerdir. Dolayısıyla bu vizyonun aynı zamanda tarihin önündeki engelleri kaldırma işlevi de üstlenmiştir.

Kısacası modernistlerin moderniteden daha modern olduklarını ve modernitenin modelleri üzerinden kendilerini meşrulaştırarak, moderniteden aldıkları ilhamla modernite adına hareket ettiklerini söyleyebiliriz. Yenilikçi bir güç olarak yaşam tarzı açısından da ötekileştirilmiş durumdalar. Öncüler, geleneğin insanların yalnızca neyi yok etmeleri gerektiğini bilmelerine yardımcı olduğuna ve var olan her sınırın ihlal edilebileceğine inanıyor. Avangard hareket içinde yüzyılın

ilerleyen yılları ilerledikçe gelişip dönüşecek bir eğilim vardı. Bütün bu yıkım ve mücadele için gerekli cesaret ve güvenin kaynağı ise bilim ve teknoloji oomuştur. Avangardlar, bilim ve teknolojiyi güven, övgü veya eleştiri ölçütü olarak kullanarak, yıkım karşısında ortaya çıkabilecek toplumsal tepkilerle yüzleşmişler. Bu, modernizm geleneğindeki temel bir yaklaşımdır.

Bilimin, ilerleme ve Aydınlanma paradigmasının itici gücü olarak önemli işlevlere sahip olduğunu savunmuştur. Ancak avangardların yaklaşımının ilham ve meşruiyet ihtiyacı açısından bilimle ilişki kurmaya yönelik ilk önemli girişimi oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bilim, o dönemdeki mevcut disiplinlerarasılık anlayışından uzak olsa da doğrudan sanata ilham vermiş ve sanatın kendi meşruiyetini ilan eden bir meta-anlatısı olarak hizmet etmiştir. Avangardın varlığı, modernite ve onun öncülleri, dolayısıyla modernist çalışmalar olmadan düşünülemez. Sanat alanından başlayarak toplumsal alana yayılan girişimlerini, modernliğin daha mükemmel bir şekilde gerçekleşmesini isteksiz ve kayıtsız bir topluma dayatmak zorunda kalırlarsa, bu öncülerin hatası olamaz.

Avangardlara göre hata, geçmişin kurallarına bağlı kalan, modası geçmiş estetik zevklere sahip olan ve öncülere ayak uyduramayanlardadır. Bu bakış açısı, tüm bu insanları genelleştirilmiş bir yaklaşımla olumsuz bir burjuva imajına yerleştiriyor ve doğası gereği onları eğitimsiz, değersiz veya yüzeysel olarak gösteriyor. Bu, avangard olmayanları sanatı yargılama hakkından mahrum bırakan, toplumla sanatı birleştirme ihtiyacından yola çıksa da ironik bir şekilde büyüyerek mükemmel bir yere doğru ilerleyen bir tutumdur.

Bu iddiaya göre avangard karşıtları, sadece “şimdi”den söz ederken meşruiyetini kaybetmekle kalmıyor, aynı zamanda var olma hakkını kaybetmiş bir geçmişin ifadesi olarak da geçersiz olmuşlar. Dolayısıyla daha geride olan ve henüz istenilen noktaya ulaşmamış olanlara liderlik etmek, aydınlatmak, eğitmek ve dönüştürmek, avangardın kendisine yüklediği işlev bu yaklaşımın doğasında vardır. Üstelik modernistlerin avangard kalması da gerekiyor, çünkü “ötekileri”

yalnızca gelişmemiş olarak görmek ve Aydınlanma'nın öncü olarak konumlanmasını beklemek kaçınılmazdır. Aydınlatmak istedikleri toplumun duyarsızlığının ya da entelektüel duyarlılığının yarattığı şaşkınlık ve bunun zamanla öfkeye dönüşmesi, avangard sanat akımının yıkıma ve ardından kendini yok etmeye yönelmesinde de rol oynamıştır. Ancak modernistlerin avangard konumunun diğer yüzü yüzyılın son yıllarına dair ipuçları içermiştir.

Modernistleri asıl şaşırtan ve korkutan şey, önerilerinin çok basit ve sıradan görünmeleri olmuştur. Bu nadir olmasına rağmen avangard hareketin belirli dönemlerinde meydana çıkmıştır. Sonuç olarak önerileri genel kabul görüyor, eserleri popülerleşiyor ve böylece avangard ile geride kalanlar arasındaki uçurum kapanmaya başlamıştır. Bu, avangardın varlığını doğrudan tehlikeye atabilecek bir gelişme olmuştur. Eğer yönlendirilen insanlar, dönüşüm ve eğitim sürecinde, avangardın çabalarına direnmek yerine hızla kabul ettilerse, öfkelenmediler ve kafaları karışmadıysa, avangardın genel yaklaşımı açısından bu durum yeterince radikal olmamak anlamına geliyordu. Bu durum, mücadele gerektiren bir estetik ve toplumsal anlayışa dayalı affedilmez bir uzlaşmanın habercisi olabilir. Bu durumda avangardın kimliği, liderliği ve yıkıcı yaklaşımının samimiyeti sorgulanacaktır. Toplumun ilgi göstermesi ancak bunu kabul etmemesi avangardlar için olumlu bir sonuç değil, ancak evrensel kabul, üstelik alkışlar avangardı sarsacak çok daha olumsuz bir sonuç olmuştur. Avangardın tüm paradoksu bu olmuştur. Bu çelişki, başarısızlık ile kaybetme arasındaki ince çizginin klasik bir örneğidir. İstediğini başardığında kaybeder ama başarısızlık onun doğru yolda olduğunu kanıtlayacaktır. Bu nedenle avangardların düşüncelerinin doğruluğu ve yaklaşımlarının ilericiliği için belirledikleri kriter, kendilerinin toplumdan izolasyonu ve ona karşı halk direnişinin şiddetiydi. Ancak ironik bir şekilde, avangard sanatın manifestosunda kendisine yüklediği bir diğer rol, sanat ile Şirket arasındaki ayrımı ortadan kaldıracak adımları uygulayarak insanları kendi modernist bakış açısına dönüştürmeyi başarmaktı.

Avangardların bu yapısal çelişkisi, onu daha şiddetli muhalefet karşısında daha özgüvenli hale getiriyor, ancak bu durumda aynı zamanda dönüşüm için gerekli benimsemenin farkına varmasını da sağlıyor, değişimi kendi varlığına bir tehdit olarak görülüyor. Avangard, kendi zamansallığını kabul etmeyi reddederek ve bunu hedefleri bağlamına yerleştirerek, kendisini basit bir araçtan bir amaca, bir amaca ve sürekliliğe dönüştürmeye başlar. Bir avangard artık kendisini hedef odaklı bir öncü olarak değil, her koşulda ve bağlamdan bağımsız olarak öncü olarak tanımlamalıdır. Sonuç olarak bu durum, Avrupa'nın en ünlü aydın ve sanatçılarının, faaliyetlerinin biçimsel özellikleri üzerinden kitleleri kültür ve sanattan dışlamak için düzenli çaba sarf etmeye başladıkları noktaya kadar gelmiştir. Sonuçta, avangardın elindeki modern sanatın temel işlevi, istemeseler bile, sanatı iki meşru sınıfa ayırmaktı: sanatı anlayabilenler ve anlayamayanlar. Avangardın hayatta kalmasının yolu toplumla entelektüel mesafeyi korumak, eğitimli ve yaratıcı öznenin üstünlüğünü korumak olmuştur (Carey, 2002: 25).

Avangardın bu çelişkisi aslında kendi amacının fikrini de içermektedir. Onun isteği üzerine geçici de olsa meydana gelen hızlanma pek bir fayda sağlamamıştır ve ne kadar ters yönde ilerlemeye çalışsa da, hem uzak tutmaya hem de aydınlatmaya çalıştığı toplumdan, çelişkili koşulları ve asimile olma refleksi nedeniyle kendisini ayıramamıştır.

Zevkleri iyi araştırılmış sıradan insanları şaşırtan ve şoke eden avangard sanatın son eserleri, ayrıcalıklı ve diğerlerinden önde olduğunu göstermek isteyenlerin evlerinde gururla yer almaya başlamıştır. Avangard sanatın içkin ve çelişkili seçkinciliği, böylece kültür endüstrisinin piyasa koşullarında ayrıcalığı açıkça sağlamanın bir aracına dönüştürülmüştür. Tüketiciler için ise hem estetik zevklerinin gelişmişliğini hem de sahibi ile diğer eğitimsiz ve zevksiz kişiler arasındaki mesafeyi gösteren bir faktör olmuştur. Bu durum avangardın kendi hedeflerine ulaşmasında önemli bir rol oynamıştır. Peter Burger, avangard sanatın artık sanat piyasasının benimsediği bir sanat haline geldiğini savunurken,

söz konusu olağanüstü ticari başarının avangarda ölümcül bir darbe indirdiğini savunmuştur (Burger, 1985: 89-95).

Avangard sanatın bu tür toplumsal bölünmeler yaratmasının nedeni tartışmalı doğasında yatmaktadır. Avangardın asıl etkisi, estetik bakış açısının insanları etkilemesi, şaşırtması ve hatta sersemletmesiydi, ancak diğer yandan bu, sınıfları ayırt edebilme yeteneğiyle birleştiğinde giderek büyüyen bir hayran kitlesi kazanmıştır. Ancak bunların çoğu, körü körüne hayranlıkla donatılmış insanlardır ve bu da neredeyse hayranlığa yol açmıştır. Ayrıca avangard sanat eserleri alıcılar tarafından geniş çapta kabul gördü ve avangardın korktuğu ve arzuladığı kabule ulaşmıştır.

İKİNCİ BÖLÜM

POSTMODERN TİYATRO

2.1. Avangard Tiyatro

Avangard tiyatro nedir? Fransızcadaki avangard kelimesi, tıpkı "Avan sen" gibi, çevirmenlerin öncü ve izci gibi karşılıklar verdiği bileşik bir kelimedir. Avangard ifadesi farklı tarihsel evrelerde her seferinde yeni bir kapsayıcıda yeni bir hayat bulmuştur. Fütürizm ve Fovizimden Ekspresyonizm, bunların yanı sıra Dadaizm ve Sürrealizm akımları, özellikle yirminci yüzyılın ilk kırk yılında kendilerini göstermişlerdir. Öte yandan avangard tiyatronun kesin bir tanımını yapmak mümkün değildir. Çünkü her ülkede oluşum süreci ve uzatılması kültürel ihtiyaçlara göre farklı şekilde gelişme göstermiştir. 20. yüzyılın başlarında Fransa'da olduğu gibi toplumda hem tiyatro sanatının hem de tiyatro izleyicisinin kurumsallaştığı ve yönetmenliğin eş zamanlı olarak iki kategoriye ayrıldığı bir süreç yaşanmıştır. İlk sürecin en belirgin örneği Bulvar Tiyatrosu kapsamında göründüğü eğlence amaçl yapılan bir tiyatro yer almıştır. Bu türün en belirgin işaretlerini önemli üç ana karakterin, başka bir ifade ile çoğu durumda kötülerin ve bir çiftin varlığı oluşturmuştur. Bu türün oyunlarında dinamizm gülünç ve komik temalarla sağlanmıştır. Bu popüler tiyatro türü günümüze kadar sorunsuz ve engelsiz çalışmış, Françoise Sagan[15] ve Yasemin Reza[16] gibi ünlü yazarlar bu tür için oyunlar yazmıştır. Diğer kategoride, 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında Alfred Jarry[17]'nin "Ubu Roi (Kral Übü)" oyunuyla edebiyata ve sanat felsefesine giden yolu açan sanatsal ve şiirsel bir tiyatro türü yer almıştır. Reinhart, Kopo, Vakhtangov, Pitovaf gibi yönetmenlerle o dönemde gelişen Sembolizm,

[15] Françoise Sagan (21 Haziran 1935, Cajarc, Fransa - 24 Eylül 2004, Honfleur, Fransa), Fransız oyun yazarı, romancı ve senaryo yazarı.
[16] Yasemin Reza (1 Mayıs 1959 (64 yıl yaşında), Paris, Fransa), Art ve Vahşet Tanrısı oyunlarıyla tanınan Fransız oyun yazarı, oyuncu, romancı ve senaristtir.
[17] Alfred Jarry (8 Eylül 1873, Laval, Fransa - 1 Kasım 1907, Paris, Fransa), Fransız oyun yazarı, romancı, şair, avangard, gerçek üstücü ve saçma tiyatrosunun kurucusudur.

Sürrealizm ve İzlenimcilik daha sonra avantgard tiyatro olarak anılmış ve günümüzde de devam etmektedir. Buna karşın avangard tiyatroya yenilik getirenlerin kolayca belirlenemediği ve isimlendirilemediği görülmektedir (Hosseini Mehr, 2016: 184-186).

Empresyonizm akımının resimdeki avangard yönelimi belirli akademik ilkeleri takip ederken, tiyatrodaki avangard yöneliminde ortaya çıkan sorun oyun yazmanın veya sahnelemenin herhangi bir kuralı olup olmadığı üzerinedir. Bu bağlamda bahsedilmesi gereken ilk şey, sanatın tutarsız kurallarına ve gizemli isyanına karşı protesto, ikincisi ise ilkel bir estetik üslubun metin ve performansta izleyiciyi aşağılamadan ve rahatsız etmeden, mantıklı bir şekilde motive etmek ve cesaretlendirmek için kullanılmasıdır. Avangard sanatçılarının daha önceki yöntemleri tekrarlamaktan kaçınmaları da çok önemlidir. Antonin Artaud[18] için avangard tiyatro yeniden doğuş mücadelesidir. Örneğin, Hollanda'daki avangard hareket, 1970'lerde bir seyircinin William Shakespeare'in sahnelenen bir oyununa çürük domates fırlatmasıyla başlamış ve ardından filozoflar ve tiyatro eleştirmenleri tarafından modernizm ve yaratımları hakkında hararetli ve ayrıntılı tartışmalar yapılmıştır. Tartışmalar daha sonra Hollanda kültür sisteminde köklü değişikliklere yol açmış, ardından bağımsız dans ve tiyatro grupları ülke geneline yayılmıştır. İlginç bir şekilde, tüm bu dönemde geliştirilen terimlere "domates süreçleri" adı verilmiştir. Özellikle İspanya'da 20. yüzyılın ikinci yarısında Garcia Lorca, Fernando Arabal ve Edward Bond gibi tiyatro ve sinemada çok yaratıcı ve etkili akımlar ortaya çıkmıştır (Hosseini Mehr, 2016: 187).

Deneysel tiyatro hiçbir şekilde gerçekçilik, sembolizm ve dışavurumculuk gibi bir tarz ya da akım olmamış, tiyatronun ve farklı bireysel ya da grup deneyimlerinin yeni bir türevi ya da anlayışı olmuştur. Deneysel tiyatronun tarihi yoktur, çünkü deneysel tiyatro araştırma ve denemenin doğasıyla ilgilidir ve her

[18] Antonin Artaud (4 Eylül 1896, Marsilya, Fransa - 4 Mart 1948, Ivry-sur-Seine, Fransa), Fransız oyun yazarı, oyuncu, yönetmen ve şair.

deneyde yeni bir fenomen doğmaktadır. Deneysel tiyatronun ana özelliklerinden biri, tüm eski ilkelerin ihlali ve kasıtlı olarak reddedilmesidir. Deneysel tiyatro aynı zamanda ticari ve popüler sanata yönelik ılımlılıkla karakterize edilmektedir.

Deneysel tiyatro ile avangard tiyatro arasında ortak noktalar var mıdır? Bu soru her iki teatral akımın iç içe geçmelerinden ötürü aralarına net bir çizgi çekilemeyeceği yönünde bir yanıt bulmuştur. Çünkü deneysel tiyatronun temeli araştırmaya dayalıdır ve bu özellik avangard tiyatroda da yeniliğe götüren yönle aynıdır. Bu yüzden Polonyalı ressam ve tiyatro yönetmeni Tadeusz Cantor[19] hem avangard tiyatroyu hem de deneysel tiyatroyu temsil etmektedir. Deneysel tiyatro Antik tiyatro geleneklerini ve ritüellerini kullanırken oldukça cömert davranır. Örneğin, Fransız yönetmen Arian Manushkin'in Shakespeare ve Moliere oyunlarında kullandığı "Nova" ve "Kabuki"den öğeler oldukça dikkat çekicidir. Japon ve Hint tiyatrosu görselliğinde sahnelenen oyunlar, Bali, Malezya ve Çin dansları ve performans teknikleri eşliğinde, ağırlıklı olarak renk, ses, ışık, maske, kukla ve kumaş dokusunun da öne çıkarıldığı hareketli ve müzikli bir gösterime dayanmaktadır (Hosseini Mehr, 2016: 192).

2.2. Postmodern Tiyatro

Postmodern tiyatroya başlamadan önce, modern ve postmodern söylemlerini birbirinden ayırmak ve postmodern konumu anlamakta fayda görülmektedir. René Descartes[20] ile başlayan, Aydınlanma ve ardılarına kadar uzanan kurumsal çağdaş söylemler, gerçekliğin temeli olarak aklı ve toplumdaki bilgi ve ilerlemenin kaynağı olarak sistematik bilgiyi iddia ederler. Bu aydınlanmış modernite projesi, feodal hükümetleri devirerek ve akıl yoluyla toplumsal

[19] Tadeusz Cantor (6 Nisan 1915, Wielopole Skrzyńskie, Polonya- 8 Aralık 1990, Kraków, Polonya), Polonyalı ressam, asamblaj ressamı, tiyatro yönetmeni.
[20] René Descartes (31 Mart 1596, Descartes, Fransa - 11 Şubat 1650, Stokholm, İsveç), Fransız filozof, matematikçi ve bilim insanıydı. Daha önce birbirinden ayrı olan geometri ve cebir alanlarını birleştirerek analitik geometriyi icat etti.

ilerlemeyi gerçekleştirerek adil ve eşit bir toplum yaratmaya yönelik Fransız ve Amerikan devrimlerinin de ana odak noktasını oluşturmaktadır (Toulmin, 1992: 8).

Postmodernizm aslında gelenek ve modernitenin yeniden incelenmesi olup, klasik edebiyatın ve modern sanatın yeniden değerlendirilmesi şeklinde ifade edilebilir. Bu durum anti-modernizm eleştirisi üzerinde büyük bir ağırlık oluşturmaktadır. Öyle ki elimizde ortaya çıktığı dönem itibariyle geleneği tamamen reddeden çalkantılı bir modernizmin yanı sıra klasisizmin ve romantizmin, gerçekçilik gibi sonraki okullarının başarılarını görmezden gelen bir modernizm bulunmaktadır. Ancak yirminci yüzyılın onlu yıllarında, postmodernistler geçmişi ve geçmişte ortaya konulmuş eserleri överek, Aristoteles ve Akhilleus'tan Michelangelo'ya ve Shakespeare'den Bach'a kadar selefleriyle ilişkilendirerek modernizmi analiz ettiler.

20. yüzyılın ikinci yarısında ve son 40 yılda Batı'da ortaya çıkan sosyal, ekonomik ve politik alanlardaki postmodern durumda bir hareketlilik yaşandığı görülmektedir. Postmodern tiyatro, postmodern sanat gibi bu çalışmanın postmodernist bölümünde tartışılan özelliklere sahip bir tiyatrodur. Postmodernizm tiyatro hem tema hem de sanatsal bir biçimde ortaya çıkmıştır. Bu, postmodernizmin tüm özelliklerini barındırdığı veya postmodern bir sanat eserinin sahip olabileceği veya diğer özelliklere sahip bir tiyatronun postmodern olamayacağı anlamına gelmemektedir. Bununla birlikte postmodernizm kavramının, kökenleri bir asırdan daha eski olan felsefede daha fazla araştırılması yerinde bir tutum olacaktır. Ancak sanat alanında, özellikle tiyatroda, sanat eleştirmenlerinin bu türün kesin ve özgün bir tanımına henüz ulaşamamış olmaları, belki de özelliklerinden birinin de tanımlanamaz olmasından kaynaklanmaktadır.

Tiyatroda postmodernizm, tiyatronun görsel yönüne, başka bir deyişle, zaman ve imgede ifade ve anlamın bileşimine dikkat çeken, ayrıca sanatçının ve izleyicinin düşünce özgürlüğünü ve öz farkındalığını vurgulayan baskın bir ifade

etme biçimidir. Formalizmde tamamen soyut formlardan kaçınma ve aynı şekilde duyusal-duygusal deneyimler ve esas olarak sosyalist gerçekçilikte var olan salt politik analizlerden ayrılmak üzerine bir içerik barındırmaktadır. Burada bir çelişki olduğu görülmektedir ki, postmodernizm aynı zamanda herhangi bir kesinlik, tanım veya üsluptan kaçınıyor da olsa sanatçıyı gittiği tüm yolları kullanmakta özgür bırakmaktadır. Postmodernizmin bir başka özelliği de ister zihinsel ister nesnel olsun, herhangi bir fenomen karşısında ki akışkanlığıdır. Bu özellik, takipçilerinde tüm örüntüler, kesinlikler ve yapılar hakkında ortaya koyulan tanımlamalardan kaçınmalarına neden olmuştur. Postmodernizm kendini tanımlayamasa bile, sadece biçimsel hallerde ve hatta endüstriyel üretimde kendini gösterebilmektedir. Postmodernizmden önce yer alan klasik ve modern tiyatrolar, gerçekleri taklit etmeseler de hayatın gerçeklerini yansıtıyor olarak görülebilen tiyatrolardı. Klasik tiyatro, bu gerçekleri belirli tarihsel dönemler ve biçimler kullanarak izleyiciye aktarmış, modern tiyatro ise oyunculuk ve yönetmenlik sanatı başta olmak üzere geçtiğimiz bir iki yüzyılda edindiği yeni kuramlar ve sahneleme teknikleri ile gerçekleri, hayatın görünmezliğini ortaya çıkarabilmeyi ve gösterebilmeyi amaçlamıştır. Öte yandan postmodern tiyatronun farklı bir amacı varmış gibi görünüyor. Bu amacın da eski eserlerin ve dramatik edebiyatın etkili karakterlerinin yeni bir yaklaşımla oyunun ve performansın yapısında temel bir değişiklik yapmak üzerine olduğu anlaşılıyor. Bu yapılar ise herhangi bir ilkeye uymuyor gibi görünüyorlar veya tanımlanamıyorlar (Hosseini Mehr, 2016: 177).

Postmodern tiyatroda perde ve sahne kaldırılır, bunların yerini ücretsiz başlıklar ve bölümler alır. Oyunun metni, sahnenin açıklamasına veya karakterlerin müziği, dekoru ve hareketleri hakkındaki önerilere göre entegre edilir... ve iç içe geçmiş kelimeler, konuşma ve diyalog bobinleri yoluyla dramatik çatışmalar yerine, çalışmaları ifade haline gelir. Bir tür meditasyon ve sessizlik kullanımı, çekişme, saldırganlık ve hareketlilik dolu bir sessizlik ortaya konulur. Postmodern oyun yazarları, önceden tanımlanmış herhangi bir biçim ve temadan

taviz vermezler. Eserleri, belirli bir konusu ve hikâyesi olmayan kendi hayatlarının yeni bir yansımasıdır.

Dadaistler gibi postmodern oyun yazarları da, eserlerinde hiçbir şekilde tarihi olduğu gibi anlatmaya meyilli değildirler. Tarih boyunca herhangi bir sosyal sistemi vurgulamazlar, ama nihayetinde tarihin paradokslarından ve çelişkilerinden şüphe duyarlar. Postmodern oyunların icrasında sahne genellikle perde arkasındadır ve gösterilen şey doğada ve hatta gerçeklikte değil, film ve slayt gösterileri, edebi ve görsel-işitsel kolajlar ve alışılmamış konum gibi unsurlar aracılığıyla anlatılmaktadır. Aydınlatma tasarımında, giyimde ve aksesuarlarda örnek renkler ve en önemlisi alışılmadık oyun stili ve kompozisyonu kullanılmaktadır. Bütün bunlar, izleyicinin zihninde ve içinde onu motive eden imgeler yaratmayı amaçlamaktadır (Hosseini Mehr, 2016: 177).

Postmodern tiyatro sahnesinde yaşananlar, onları daha önce defalarca görmüş gibi bir his uyandırıyor. Sahnede yapılanları ilk kez görmeme ve hayret etmeme rağmen, çok yakından ve tanıdık geliyorlar. Onları birçok kez gördük ve tanıyoruz. Postmodernist oyunculuk tarzlarına dair şunu söylemek son derece kolaydır: postmodern yönetmenleri, herhangi bir çalışmada oyuncuların başka bir eserde tekrar olmasın diye kendi tarzlarını ortaya koymalarını isterler. Postmodern oyunculuğun temeli, her sahneyi ve anı gerçeğe bağlı kalmadan ve gerçeğe güvenmeden içsel ve dışsal imgelerle yorumlamak için oyuncunun yaşam deneyiminin yanı sıra doğaçlamaya da dayanıyor olmasındandır. Postmodern oyuncu tüm oyunculuk türlerini yok eder, sonra üzerine oturur ve yıktığı her şeyle yeni bir dil inşa eder. Apostasy (irtidat) yani reddetmek, bütün yeni sanat akımlarının ortak bir özelliğidir. Postmodernizmde açıkça görüldüğü gibi bu cüretkarlıklar bize özellikle "Dadaizm"i hatırlatıyor. Özellikle Dadaizm'in sahnelemede öne çıktığı ve tiyatro metinlerinde bolca yer aldığı tiyatro sanatında. Dadaist metinlerle postmodern oyunlar arasındaki en önemli benzerlik kolaj olmuştur. Bir diğer benzerlik de hala öyle olan bu iki sanatsal akımla izleyicinin

iletişim ve kabul eksikliğidir. Bu durum, birçok insanın sıkıldığı şeklinde bir yorumla değerlendirilebilir. Zira postmodern tiyatroyu anlamak, kendisi için uzun süredir belirlenen kural ve ilkelere alışkın bir genel izleyici kitlesi için biraz zor ve beklenmedik geliyor olabilir. Aslında bu sınırları ve ilkeleri kırmak, postmodernizmin en önemli hedeflerinden biri olarak duruyor ve insanların hayatlarına kök salmak ister gibi bir amaç hedefleniyor. Burjuvazinin her şeyi kendi malı gibi tüketmesi ve paketlemesi için getirdiği düzene karşı saldırganlık, bu kök salışta bir karşı duruşla ifade edilmeye çalışıyor. Postmodern eserler ilk bakışta anlamsız görünebilirlerse de, anlamsızlıkları klişelerden ve eski püskü kalıplardan kurtuluşta tanımlanıyor. Elbette postmodern tiyatronun da diğer teatral stiller kadar ve belki de daha fazla kaba eser ürettiğine dair bir takım değerlendirmeler olacaktır; çünkü ortada sürrealizm veya dışavurumculuk gibi dikkatle değerlendirilmesi ve eleştirilmesi gereken net kuralları yoktur. Dünya görüşünde ve icra tarzında herhangi bir kriteri kabul etmediği ve her şeyi bozduğundan ötürü, teatral sahtekârların her kaba ürünü aldatıcı bir şekilde postmodern olarak pazarlamasının yolu da açılmaktadır (Hosseini Mehr, 2016: 177).

Postmodern tiyatro alanında genel anlamda Absurd Tiyatro'nun temsilcileri olarak Samuell Beckett, Harold Pinter ve Edward Albee’nin yanında, Tom Stoppard, Sam Shepard, Peter Schaffer, David Rabe, David Mamet, Edward Bond, Peter Handke, Manuel Puig, Heiner Muller ve Robert Wilson gibi yazarlar sayılmaktadır. Kurumsal araştırma açısından Antonin Artuad, postmodern tiyatronun gelişini ilan eden tiyatro adamı olarak görülürken, Eugenio Barba ve Jerzy Grotowski'nin eserleri de bu alana aittir. Postmodern tiyatroda yönetmenler söz konusu olduğunda ise Peter Brook, Joseph Chaikin, Open Theatre, Richard Schechner ve Performance Group, Judith Malina ve Julian Beck'in; Living Theatre'ından, Richard Foreman ve Onthological Hyteric Theatre'a, Roert Wilson'a ve oradan Elizabeth LeCompte ve The Wooster Group karşımıza çıkar. Postmodern tiyatro, kökleri 20. yüzyılın başına kadar uzanan stratejilerini ve siyasi

içeriklerini, hem sırayla hem de eşzamanlı olarak, biçimsel özelliklerini ve sanatsal araçlarını miras alarak ve zaman zaman değiştirerek bir süreklilik ve süreksizlik diyalektiği içinde birbirine bağlı çok çeşitli sanatsal hareketleri teşvik eder bir görüntü çizer.

Birinci Dünya Savaşı, avangard hareket için önemli bir dönüm noktasıdır. Teknolojik ilerlemenin getirdiği yenilikler ve yeni bir dünya özlemi, savaşın fiziksel ve zihinsel kayıpları karşısında yerini nihilist bir ruha bırakmış, bu da yeni nesil savaş karşıtı muhalefetin ve savaştan kaçıp İsviçre'de toplanan birçok genç sanatçının doğmasına neden olmuştur. İsviçre'de toplanan genç sanatçılar, Dada'yı teşhir ettiler ve Dada'yı bir hareket olarak değil, çağın ruhunun veya aklının tasavvuru olarak savundular. Dada, Birinci Dünya Savaşı öncesi avangard akımından farklı olarak, Avrupa'nın farklı yerlerinden avangard sanatçıları tek bir çatı altında bir araya getirmeyi amaçlıyordu.

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Dadaizm Avrupa'nın ardından Amerika'da da yayıldı. 1930'lu yıllar, Avrupa'da yükselen totaliter siyasi hareketler, yenilikçi olduğunu iddia eden sanat akımları için ciddi bir sorun oluşturduğundan, Avrupa'daki avangart hareketler için zor bir dönemdi. Politik devrimciler, parti disiplininin ilkelerini ve kurallarını koyan herkese felsefelerinin doğal akışı içinde şüpheyle yaklaşıyorlardı. Birinci Dünya Savaşı sonrası dönemde avangard sanatçılar, radikal siyasi hareketlerin değişim ruhu içinde bu siyasi akımları devralma sürecinde yıkıcı unsurlar olarak görülmüş ve ideolojiyi doğrudan bir propaganda aracına dönüştürmeleri yönünde baskılara maruz kalmışlardır. Bu baskı ortamı yenilikçi sanatçıların önce Paris'e, sonrasında Birinci Dünya Savaşının patlak vermesiyle sanatlarının avangart nitelikleriyle hayatta kalabilecekleri Amerika'ya taşınmalarına neden olmuştur.

Avrupa'da yenilikçi sanatların savaş öncesi taşıdığı saldırganlık, yıkım ve yeni bir dünya yaratma enerjisi, savaş sonrası dönemde görülmez. Savaş sonrası dönem, Avrupa'nın sadece iç dinamiklerle değil, bir ölçüde Amerikan sanatıyla da

etkileşim içinde kültürel bir yapısal değişim yaşadığı, Avrupa'nın sanatsal ve kültürel kimliğini yeniden düzenleme mücadelesi verdiği yıllar olarak öne çıkmaktadır. Avrupa'da özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan sanatsal gelişme, savaş öncesi bastırılan avangardın bir nevi yeniden keşfini içermektedir. Avrupa modernizminin yeniden keşfi ve dönüşümü, 1940'larda ve 1950'lerde Fransa'da tiyatro alanında kendini Absürt Tiyatro ile göstermiştir (Huyssen, 1990: 137). Bahsi geçen dönemde, biçimsel gerçekçiliğin avangarttan kopması, bütüncül sanat eseri idealinin terk edilmesi, montaj ve bilinç akışı gibi tekniklerin işletilmesi temelinde modernizmin amaçlarına doğru bir hızlanma talebi vardır (Bauman, 1997: 135).

Bu olaylar sırasında birçok sanatçıyı sürece dâhil eden Vahşet Tiyatros[21]'unun girişimcisi Antonin Artuad akıl hastanesinde hayatını kaybederek ardında çok sayıda sorunlu metin ve plan bırakmıştır. Artuad'ın tarih dışı ve kültürsüz olanı inceleme fikri, savaştan önce Avrupa'da ilerlemeyi sarsacak güce sahip değildi ve neticede bu tavır sadece avangardta ve öncüde bastırılmış bir yön olarak kaldı. Bu dönemde tarihyazımsal dramaturjiyi reddeden ve tiyatronun tarih dışı olanı ele alması gerektiği fikrinden hareketle eserler üreten Eugène Ionesco[22], absürt tiyatronun ilk müjdecilerinden biri olmuştur. Absürd Tiyatronun öncülerinden Samuel Beckett da hayatın anlamsızlığı, iletişimin imkânsızlığı, hiçlik gibi temalar üzerinde çalışmıştır. Absürd Tiyatro, o dönemde etkisini devam ettiren geleneksel natüralist anlayışa, avangart geleneğin araçlarını kullanarak karşı çıkmış ve parçalı yapıların görünür olduğu şiirsel imgelerin kullanımı özelinde sürrealistlerin etkisini taşımıştır. Absürd Tiyatro, Dadaist oyunları çağrıştıracak şekilde bozuk ve çarpıtılmış bir dil kullanmıştır (Esslin, 2001).

[21] Vahşet Tiyatrosu: Vahşet Tiyatrosu, ilk kez Antonin Artaud tarafından 20. yüzyılın ortalarında kullanılan bir kavramdır. Vahşet Tiyatrosu kavramı Artaud'un "Tiyatro ve İkizi" adlı eserinde detaylı bir biçimde tanımlanmaktadır.

[22] Eugène Ionesco (26 Kasım 1909, Slatina, Romanya - 28 Mart 1994, Paris, Fransa), uyumsuz tiyatronun önde gelen yazarlarından biridir.

Bahsettiğimiz dönemlerden sonra postmodernist sanat hareketi ilerici avangard kavramını reddetmiş, ancak avangard akımdan yararlanmıştır.

İkincisi, Batılı modernist değerlere romantik bir bakış açısıyla yaklaşan neo-romantik bir tavırdır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Batı toplumlarında akılcılık ve materyalizm ilkelerine karşı bir tepki ortaya çıkmaya başlar. Friedrich Nietzsche[23], Tragedyanın Doğuşu adlı kitabında Antik Yunan tiyatrosu hakkında şöyle açıklamıştır: Apolon'a göre Dionysos[24] ayinlerin duygusal gösterilerin aksine tiyatro sanatını rasyonel ve akla dayalıdır. Freidrich Nietzsche, her ikisinin de insan deneyiminin gerekli yönlerini temsil ettiğini iddia etse de, Dionysos sanatının modern dünyayla eleştirel bir karşılaştırma yapmasına sessizce yardım ettiğine; çünkü Dionysos'ta, kaynağın rasyonaliteyi yok etme gücüne sahip olduğuna inanır (Nietzsche, 2021: 37).

20. yüzyılın başındaki söylemlerde önemle dile getirilen, avangart ile absürtten sonra özellikle postmodern sanatta sıklıkla karşımıza çıkan bu ikiliğin modernist benlik kavramı için ne kadar önemli olduğunu da bu şekilde anlayabiliyoruz. Aynı yıl yazılan çok sayıda eserde, üstü kapalı bir hatırlatma yapılarak yeniçağın eskisinden ayrılmaması gerektiği ve ana söylemlerinin reddedildiği bir çağda maneviyatın özlendiği ve bu özlemin de kısmen modern dünyaya karşı duyulan memnuniyetsizlikten kaynaklandığı vurgulanmaktadır. Avangard akımın yükselişiyle birlikte, 20. yüzyılın ilk yarısının ilerleyen yıllarında bu tür fikirler soldular ve avangardın düşüşüyle birlikte kendilerini neo-romantik kültürel manzaranın merkezinde buldular. Neo-romantik çağda, sanayileşmiş Batı'nın kentleşmesine, otomatik çalışma ve boş zaman ikiliğine yanıt olarak doğal yaşam biçimlerine, topluluk yaşamına, sağlıklı gıdaya, vejeteryanlığa ve bitkisel

[23] Friedrich Nietzsche (15 Ekim 1844, Röcken, Lützen, Almanya - 25 Ağustos 1900, Weimar, Almanya), Alman klasik filolog ve filozoftur. Nietzsche'nin fikirleri ve üslubu, yerleşik düşünce kalıplarını kırdı ve bu nedenle yaşadığı dönemde var olan bir klasik disipline sokulamamıştır.
[24] Dionysus veya Dionisos: Roma mitolojisinde Baküs (Bacchus) olarak da bilinen Çallı şarap tanrısı. Şarabın sadece sarhoş ediciliğini değil, sosyal ve faydalı etkilerini de temsil eder. Medeniyetin destekçisi ve barış aşığıdır.

tedaviye yeni bir ilgi doğdu. 1960'larda ve 1970'lerde neo-romantizm, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Richard Schehner, Julian Beck ve Live Theatre of Judith Malina gibi çeşitli tiyatro figürlerini ve gruplarını doğrudan etkiledi ve özellikle Asya kültürüne yöneldiler. Asya kültürü hem doğayla hem de varoluşun manevi boyutuyla kurduğu bağı koparmayarak modern Batı'nın felaketlerinden olabildiğince kaçınmıştır. Pek çok sanatçı yoga, Taoizm, Budizm, şefkat, Tai Chi, guru, meditasyon, Çin ve Japon dövüş sanatları gibi Asya ruhani unsurlarını tanıtmış ve Batı gençlik kültürüne yeni bir ivme kazandırmıştır. James Roose-Evans[25]'ın da dile getirdiği gibi:

> "*Grotowski ve diğer sayısız sıradan birçok insan gibi, Brook da manevi değerler için çabalıyor... özellikle Batı'da çok sayıda insan, Tibet ilahisi, meditasyon, Tai Chi ve diğer alternatif dini uygulamalarla ilgili kurslara katılmak için hafta içi ve hafta sonları büyük meblağlar harcıyorlar. Bu faaliyetlerin birçoğuna büyük bir talep var, ancak bu hareketin temelinde açlık, modern insanın kutsal korkuları, özlemleri ve çatışmaları kılığına giren ritüellere duyulan ihtiyaç olduğu yadsınamaz bir gerçektir"* (Roose- Evans, 1989: 196).

Bahsedilen tiyatrocuların tümü, uygulamalarının, amaçlarının veya ilkelerinin bir kısmını veya tamamını paylaşmış ve ritüel etkilerin belirgin olduğu teatral biçimler geliştirmişlerdir. 20. yüzyılın ikinci yarısında postmodern tiyatro ve performans anlayışındaki en etkili akımlardan biri de tam da bu ritüel temelli yaklaşımdır. Eugenio Barba[26] ve Jerzy Grotowski[27], Batı dışı kültürlerdeki tiyatro uygulamalarını inceleyerek teatral antropolojiye katkıda bulundular ve tiyatroya yönelik bu yaklaşım, performans sanatını yeni bir disiplin olarak ortaya çıkardı.

[25] James Roose-Evans (11 Kasım 1927, Londra, Birleşik Krallık - 26 Ekim 2022, Londra, Birleşik Krallık), deneysel tiyatro, ritüel ve meditasyon üzerine İngiliz tiyatro yönetmeni, rahip ve yazardı.
[26] Eugenio Barba (29 Ekim 1936 (87 yıl yaşında), Brindisi, İtalya), İtalyan tiyatro eleştirmeni, otorite. Çağdaş tiyatro sanatının kurucularından olan Barba, Danimarka Odin Tiyatrosu'nun Genel Sanat Yönetmenidir.
[27] Jerzy Grotowski (11 Ağustos 1933, Rzeszów, Polonya - 14 Ocak 1999, Pontedera, İtalya), tiyatro kuramcısı, yönetmen, eleştirmen, oyuncu, eğitimci.

Performans sanatının kaynakları da 20. yüzyılın başındaki bu akımlara dayanmaktadır.

Üçüncüsü, ortak performans alanlarının ve mantığının oluşmasına yol açan performans sanatının üretkenliğidir. İnsanlar asla gerçek dünyayla yüzleşemezler; yalnızca kültürel biçimlerini karşılarlar ve dolayısıyla deneyimsel gerçeklik, onu gördüğümüz anlamda metinseldir. Postmodern anlayışa göre bu tür metinler, canlı sanat ya da performans sanatı adı verilen bazı radikal kültürel aygıtlarla kesintiye uğratılabilir ve çarpıtılabilir. Postmodernizm tarihsel bir dönemden ziyade temsilin sınırlarını anladığımız bir andır (Lyotard, 1984: 80).

Modernist yaklaşıma göre gerçeklik, tanımı gereği göründüğünden oldukça farklıdır, çünkü modernist yaklaşım, algının, miras aldığımız ideolojilerden ve gösterge sistemleri tarafından şekillendirilen bilinçdışı güçlerden kaynaklandığı fikrine dayanır. Modernizmden iki tür sanat çıkabilir. Birincisi avangard sanattır. Avangard sanat, temsilden kaçan ve mevcut anlam oluşturma yöntemleriyle yakalanamayacak bir şey olduğunu göstererek hayal edilemeyeni temsil eder. Örneğin, Beckett'in tiyatrosu, tüm anlamın üretildiğini, ancak anlamının, bilmeye meydan okuyan bir şey olsa bile paradoksal olarak sahne olayını ve dünyayı bilmenin bir yolu haline geldiğini belirtir. Modernizmin doğuşuna rağmen kesinlikle postmodern olan ikinci seçenek daha radikaldir. Postmodern bir sanat eseri, oyunda sunulmayan şeyi vurgular, izleyiciye anlam yaratma imkânı sunmaz. Postmodern çalışma, bizi, gerçekliğin insan formülasyonlarından farklı bir şey olduğunu ve dolayısıyla kendi gerçekliği algılama yollarımızın işi olduğunu kabul etmeye zorlar. Lyotard'a göre ise postmodern çalışma, bizi düşüncenin dünyanın dışında olduğunu kabul etmeye zorlar (Lyotard, 1984: 78).

Postmodern sanat eseri saf bir fenomen olarak kaldığı için, izleyicinin bir tür bilinç kaybını gerektirir, çünkü aynı zamanda absürt tiyatroda karşılaşılan açıklanamaz olanla bağlantılı olarak açıklanamaz bir şey anlamına gelir. Postmodern sanat, Lyotard'ın zihninde doymak bilmez görünse dahi eserler yine

de mevcut görüş temellerini alt üst edebilir. İnsanlar, nesneleri veya olayları, perspektif ve anlamı çerçeveleyerek görüntülerler. Bir nesne resim olarak sunulduğunda, ona sözlüğünde verilen yöntemlerle yaklaşılır ve bu yaklaşım, heykel, tiyatro, dans veya müzik olarak sunulan bir nesneye masanın, sandalye, kalem veya tabak ötesinde yaklaştığınızdan farklı stratejiler kullanır. Çerçeveler, eserlerin algılanma ve okunma biçimlerini belirlediği için kutlamanın temelini oluşturur ve anlamlandırmaya yönelik en güçlü saldırı, ne kadar sınırlı, kısmi veya anlık olursa olsun bu çerçeveleri alt üst ederek yapılabilir (Elam, 2003: 79). Bir tiyatro oyununa özel olarak ayrılmış bir zamanda sunulduğunda, esere özel bir şekilde bakılması gerektiği ve dolayısıyla maddi nesneyi kavramsal içeriğine göre okuyarak sembolik bir anlam vermesi gerektiği anlaşılır. Bu yaklaşım bir insanlık mirasıdır; çünkü çerçeveleme işaretlerinin okunması genellikle bilinçsizdir ve bu nedenle türetilen anlamların eserin kendisine ait olduğu varsayılır (Elam, 2003: 86).

Black Mountain College, 1933 yılında 2. Dünya Savaşı öncesi başgösteren baskılar sonucunda Avrupa'dan Amerika'ya göç eden sanatçılar tarafından Kuzey Karolina'da kurulmuş ve deneysel sunumun ana odak noktası olmuştur. Okulun konser salonlarında genellikle gürültülü kabul edilen sesleri kullanarak, çalışmalarının ortak bir anlayış üzerine inşa edildiği açıkça ortaya konulmuştur. John Cage[28]'in ilk kez 1952'de seslendirilen 4’33’’ adlı en ünlü eseri, sanatçının seyirciler önünde piyano başında dört dakika otuz üç saniye hiçbir şey yapmadan oturmasından oluşur. John Cage gibi sanatıçılar bu tür düşüncelerle performans sanatının peratikliğine yol açmıştır (Goldberg, 2011: 126).

1957'de Claire Watson kimse fark etmeden devrilmiş bir teknenin altında aylarca evsiz yaşamıştır. Bu süre zarfında, bilinmeyen yerel halk ara sıra yiyecek getirmek için onu ziyaret etmiş, bu nedenle Watson çalışmasını sanatsal bir

[28] John Cage (5 Eylül 1912, Los Angeles, Kaliforniya, Amerika - 12 Ağustos 1992, New York, Amerika), Amerikalı besteci, filozof, sanatçı, müzik teorisyeni, yazar ve baskıcı.

çerçeve olmadan sunmuştur. Bir performans sanatçısı olarak Watson, hedef kitleden saklanarak sanatsal çerçeveden kaçınmış ve canlı performansı sanatsal çerçeveden kaçınmanın ideal bir yolu haline getirmiştir (Goldberg, 2011: 127).

Sanatsal referans çerçevesinin serbest bırakılmasının ve sorunsallaştırılmasının en çok vurgulandığı etkinlik, 1959'da New York Sanat Galerisi'nde 18 Happenings in 6 parts'de sunulan, Happening'dir. Seyirci, farklı yönlere bakan üç plastik odada oturur ve kendisine herhangi bir açıklama yapılmayan seyirci bulunduğu yerden, normal bir akışı içinde performansı takip ederken değişik figürler, okumalar, ziller ve hoparlörlerden gelen beklenmedik seslerin yer aldığı bir dizi olayla karşılaşır (Goldberg, 2011: 128). Sahnede rastgele hareketler yapan canlı ögelere yer vererek ve bu tür beklenmedik performansları sahnede kullanarak, performansa biçimsiz, tanımsız ve kurgusallığı nedeniyle okunabilir farklı bir gerçeklik katılabildiğini iddia ettiler. Daha çok kadın bedeninin kullanıldığı bu tür performanslar, 1963'te Carols Cchenemann'ın Eye Body performansıyla başlamış ve 1980'lerde yaygınlaşmıştır (Schneider, 2013: 53). Chris Burden[29], 1971 tarihli Shooting Piece performansında, herkesin önünde kendini gerçekten vurarak ve gerçek şiddeti sergileyerek Batı kültürünün kısır şiddet görüntülerine yaklaşımını değiştirmeyi amaçlamıştı. Bu tür performanslar, rahatsız edici olmanın yanı sıra, performansı kesintiye uğratarak ve fiziksel zarar vererek izleyicinin kısır şiddet imajını kırmak için tasarlanmıştır (Goldberg, 2011: 159). The Wooster Group[30] ve Robert Wilson, farklı resmi sahneleme stratejileri yoluyla da olsa yazarın yerinden edilmesini istedi ve her iki teatral yaklaşımın sunduğu aşırı deneyim, radikal sahnelemenin doğasında var olan karışılıktır. Örneğin, Wilson'ın yapımında seyirci kendini

[29] Chris Burden (11 Nisan 1946, Boston, Massachusetts, Amerika - 10 Mayıs 2015, Topanga, Kaliforniya, Amerika), Amerikalı performans sanatçısı.
[30] The Wooster Group: çok sayıda orijinal dramatik eser yaratmasıyla tanınan New York City merkezli bir deneysel tiyatro şirketidir.

radikal bir şekilde belirsiz bir konumda bulur. Performans kendisini hem sembolik olmayan hem de sembolik olmayanın sembolik bir temsili olarak sunar.

2.3. Postmodern Tiyatroya Giden Yol

2.3.1. Modernizm: Realizm ve Natüralizm

19. yüzyılın ikinci yarısında Fransa'da Romantizm'e tepki olarak ortaya çıkmış ve modern tiyatronun başlangıcı sayılmaktadır. Ayrıca ilk kez Fransa'da ortaya çıkmıştır. Almanca'da Realizm, modernizm anlamına gelir ve realizm, modernizm olarak adlandırılan ilk sanat olmuştur. O zamanlar romantizmin giderek pathos'a doğru ilerlediği ve gerçek hayattan ve sosyal sorunlardan uzaklaştığı görülüyordu. Tiyatroda gerçekçiliğin temel amacı gündelik hayata objektif ve bilimsel bir perspektiften bakmaktır. Tiyatroda gerçekçilik, yazarlık, yönetmenlik ve oyunculuk alanlarında yeni bir sanat anlayışı yaratarak erken modern tiyatroyu şekillendirdi. Realizm, 19. yüzyılda Avrupa'da yaşanan siyasi, ekonomik ve kültürel değişimlerin etkisiyle şekillenen ve kendi sanat teorisini oluşturan bir akımdır. Bu dönemde sanayileşmenin gelişmesi ve kapitalizmin pekişmesinin etkisi altında burjuvazi, Avrupa'nın egemen sınıfı haline gelmiştir. 19. yüzyılda Avrupa'da yaşanan bu şaşırtıcı değişim, sanatçıları toplumsal sorunlar üzerinde daha derinlemesine düşünmeye sevk etti. Bu dönem romantik sanatçıların kişisel kaygıları yerini realistlerin toplumsal kaygılarına bıraktı. Romantizm canlılığını yitirip yerini çağın gelişimine uygun, duyguların kullanılmasına karşı çıkan, gündelik hayatla yüzleşen, çağdaş natüralizmi gibi çirkin de olsa nefret ettiğine değil, gündelik hayata saygı duyan bir anlayışa bıraktı (Karabulut, 2014: 52-53).

19. yüzyıl Avrupa'sının en önemli ve öne çıkan özelliklerinden biri hiç şüphesiz bilim alanındaki gelişmelerdir ve bu yıllar gerçek bir bilim ve teknoloji çağı olmuştur. Realizmin bilim ve teknolojiyi tercih etmesi, onun modern bir sanat akımı olarak tanımlanmasında önemli rol oynamıştır. Gerçekçilik, genellikle

natüralizm olarak adlandırılan sanatsal bir harekettir. Arnold Hauser, Avrupa'da 1830'dan sonra gelişen karşıt görüşlerin natüralizm ve gerçekçilik olarak bölünmesinin "yararlı olmadığına ancak yanıltıcı da olmadığına, çünkü iki hareket arasındaki sınırların çok değişken olduğuna" inanıyor (Hauser, 2006: 242). Natüralizm ile romantizm arasındaki temel fark, natüralizmin bilimsel doğasında, deneysel bilimsel ilkelerin olayların sanatsal temsiline uygulanmasında yatmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısında natüralist sanatın hâkimiyeti, bilimsel vizyonun ve teknik düşüncenin idealizm ve geleneksel ruh üzerindeki zaferine işaret ediyordu (Hauser, 2006: 243).

Natüralizm, insanı fiziksel doğanın bir parçası olarak görür ve maddeyi bilimsel yöntemlere, gözlem ve deneye dayalı analizlerle test eder. Natüralizm sanatçıları insanlara bilim adamlarının tarafsızlığıyla davranırlar. Realizm ise daha geniş bir bakış açısına sahiptir ve toplumu ve bireyleri karmaşık bir bütün olarak yorumlama eğilimindedir. Sosyal sorumluluğa odaklanan gerçekçi ve realist sanatçılar görüyoruz. Natüralizm, etikte, gelenek ve uygulamayla çelişse bile gerçeğin çarpıtılmadan ifade edilmesi gerektiğini savunur. Natüralist sanatçılar, insanın gizli gerçekliğini, cinsel içgüdülerini ve insanın kaderini şekillendirdiğine inandığı hayvan doğasını ifade etmek istediler. Öte yandan gerçekçilik sosyal konulara odaklanır. Gerçekçilik ise toplumsal konulara odaklanır ve insanları yöneten, onları iç ve dış çatışmalara iten toplumsal yapıları tersine çevirmeyi amaçlar. Realistler insanların akıllarına ve vicdanlarına hitap ederek onların hayatlarındaki sorunları her yönüyle görmelerini ve anlamalarını sağlarlar. Natüralistlerin ayrıntılara dikkat ederek izleyiciyi bilgilendirme görevini üstlendiği, realistlerin ise izleyiciyi düşündürmek amacıyla resme daha geniş bir perspektiften bakmaya çalıştıkları görülebilir. Sonuçta natüralizm ve gerçekçiliğin temel amacı yaşamın gerçekliğini yansıtmaktır (Şener, 2000: 173).

Natüralizm ve gerçekçilik arasındaki fark yazı ve dramada da görülebilir. Natüralist tiyatro, biçime özgün bir yaklaşım sunmasa da, döneme hakim olan “iyi

kurgulanmış oyunculuk” adlı Scribe tekniğini kullanmayı tercih etmiştir; gerçekçi tiyatro, " iyi kurgulanmış oyunculu’’ğun tüm sanatsal tekniklerine karşı çıkar ve biçimin özden gelmesi gerektiğini sahnede temsil edilen şeyin aslında toplumsal bir mesele olduğuna ısrar eder (Şener, 2000: 174). Klasik dramada tanrılar insanlığın değişmeyen kaderini belirlerken, gerçekçi ve doğal dramada insanlığın kaderini doğa koşulları ve toplum belirler. Kendisi olan ve kendi iradesine göre hareket eden yüce trajik kahramanın yerini, kendisi olan ve tüm enerjisini çevresinden korunmak için kullanan dramatik karakter almıştır (Şener, 2000: 177). Modern dramalarda gerçek insanlar doğal ve toplumsal koşulların baskısı altında ölürler. Dramada anlatı ve hikâye ikinci planda kaldığında psikolojik unsurlar önem kazanır. Modern dramanın ana karakteri, etrafındaki iç ve dış etkenlerle mücadele eden bir insan vardır. Modern dram daki karakterler karmaşık ve tutarsız hale gelmiş, kendi yerleşik sınırları içinde salınmaktadır (Karabulut, 2014: 61).

Realizm, din, ahlak, gelenek, örfler ve görenekler gibi soyut gerçekleri biçimsel bir perspektiften görmeyi ve izleyicinin bu gerçeklerle yüzleşmesine ve sorulardan kaçınmasına olanak sağlamayı amaçlar. Natüralist yaklaşımın temeli, insanı yönlendiren iç ve dış faktörlere ilişkin fikirleri bilimsel hassasiyetle aktarırken, ahlaki değerlerden uzak durmaya dikkat etmektir. Natüralizm ahlaki meselelerden ziyade doğal gerçekleri vurgulamayı tercih eder (Karabulut,2014: 61). 19. yüzyıl dramasının bir diğer özelliği de sahnede yanılsama yaratmanın vurgulanmasıydı. Sahne ortamından, kullanılan dile, dekorasyondan kostümlere, ışıklandırmadan oyunculuğa kadar tiyatronun tüm unsurlarını kullanarak sahnede yanılsama ve illüzyonlar yaratıyorlar. Görüldüğü gibi sahnede sahte dekorasyonlar yerine gerçek unsurlar kullanılmaya başlandı ve sahnenin her detayı oluşturuldu. Tiyatroya yönelik bu gerçekçi yaklaşım bir yanılsama yaratmayı amaçlasa da seyirci yine de gördüklerinin sadece bir oyun olduğu yönündeki çelişkili duygunun farkındadır. Sonuçta seyirci bunun bir oyun olduğunu biliyor. Dramatik sanatta yanılsamanın gerçekçilik yoluyla ortadan

kaldırılması kostüm tasarımına, ışıklandırmaya ve oyunculuğa olan ilginin artmasına neden olsa da, tiyatro sanatında yazar öncü bir konuma ulaştı. Realistler, oyunları yalnızca izleyiciyi heyecanlandıran, akıldan ve gerçeklikten uzaklaştıran boş gelişmeler nedeniyle eleştirir. Dramatik sanatın en önemli anlatım araçlarından biri olan "sözler ve konuşmalar", dramanın gelişmesinde her zaman çok önemli bir rol oynamıştır. Dramanın gerçekçi yaklaşımı nedeniyle drama dili, yaşamın kendine özgü gerçekliğini yansıtan gündelik bir dil haline gelmiştir. Realizm dramatik dili sadece estetik yapılar oluşturmak için değil aynı zamanda olayları anlamlarını vurgulayacak şekilde ifade etmek için kullanır. Gerçekçiliğin gelişmesiyle birlikte dramada diyalog yazımı giderek daha önemli hale geldi. Performans alanında bilimsel bilginin, teorideki araştırmanın ve gerçek hayattaki pratiğin değeri henüz anlaşılmamıştır. Bu rolün oyuncu tarafından önceden düşünülmesi, planlanması ve görselleştirilmesi gerektiğini söyledi (Carleson, 2007: 287- 288).

20. yüzyıla kadar Avrupa'da oyun tarzının sistematik ve bilimsel hale geldiğini söylemek zordur. Konstantin Stanislavsky gerçekçi tiyatro teorisini kendi pratiğiyle geliştirdi. Stanislavski'nin oyunculuğunun temel amacı sanatçının yaratıcılığını kontrol etmesine olanak sağlamaktı. Bu anlamda sanat kariyeri boyunca sürekli güncellediği ve geliştirdiği "sistem" performans bilimi haline geldi. Stanislavsky abartılı, kalıplaşmış ve gösterişli performanslara karşıydı, yöntemi insan ruhunu hayata geçirmekti ve bir performansın temelinin temsil ettiği insan ruhunun iç dünyasını temsil etmek olduğuna inanıyordu (Nutku, 2002: 115). Böylece gerçekçilik, bilimsel düşünceyi öne çıkaran, sosyalist sanat anlayışını benimseyen, sanrısal bir drama anlayışını savunan 18. yüzyıl modernizm anlayışında zirveye ulaştı. Yazarlıktan oyunculuğa, dekorasyondan kostüm ve ışıklandırmaya.

2.3.2. Symbolism (Sembolizm)

İdealist felsefeye dönüş ve onun uzantısı olan Romantizm bu eğilimlerin temelini oluşturuyor ve 19. yüzyılın sonlarının gerçekçi yanılsaması karşısında tiyatroya yeni biçimsel öneriler kazandırdı. Sembolizm, Yeni Romantizm ve Estetikçilik gibi bu akımlar birbiri ardına ortaya çıkıp birbirlerinden gelişmişler ancak dramatik sanat üzerinde görsel sanatlar ve şiir kadar büyük bir etkiye sahip olmamışlardır. Dramatik sanatta ilk sembolist akım on dokuzuncu yüzyılın ortalarında idealizm, romantizm ve Wagner ile Hegeland'ın teorileri çerçevesinde ortaya çıkmıştır (Karabulut, 2014: 47).

Wagner'in dramatik estetiği, sanat eserinin kolektif anlayışıyla şekillenmiştir. Bu anlayış, müzik, yazı ve aydınlatma, dekorasyon, mimari ve resmin de dahil olduğu sahne sanatlarını birleştirerek izleyiciyi etkilemeyi amaçlamaktadır. Müziğin, karakterlerin duygusal durumunu kelimelerden daha iyi aktarılabilecek bir araç olduğuna inanıyordu ve kelimelerin aktardığı gerçeği ifade etmek için ahengi kullanıyordu. Wagner, anti-realist dramatik estetiğin öncülerinden biriydi ve tiyatronun, seyirci için gerçek dünyadan önemli ölçüde farklı olması gereken ideal bir rüya dünyası olması gerektiğine inanıyordu. Bu nedenle sahneyi mekandan uzaklaştıran bir mimariyi tercih etmiştir. Orkestra, gösterisine görünmez bir çukurda başladı ve tiyatro tarihinde ilk kez salonun ışıkları gösteri süresince kapatıldı (Candan, 2003: 9).

2.3.3. Adolph Appia

Tüm bu yenilikler Wagner'in romantik sanat anlayışının 20. yüzyıl tiyatro sanatına etkisi olarak değerlendirilebilir. Bu yüzyılın sanatına önemli katkılarda bulunacak bir diğer sanatçı ise Adolph Appia'ydı. Adolph Appia'nın illüzyonist ve yanılsamacı sahne tasarımlarına ve İtalyan tiyatro yapılarına karşı geliştirdiği sembolik sahneleme konusundaki teorik ve pratik çalışmaları, 20. yüzyıl tiyatrosuna önemli katkılar sağlamıştır. Appia, sahnede yanılsama yaratmayı

amaçlayan teatral estetiği ve onun temelini oluşturan İtalyan teatral yapısını reddetmiştir. Appiya'ya göre "*Gerçeklik yanılsamasını yaratmak sanatı inkâr etmektir*" (Candan, 2003: 17). Appia'ya göre doğal olan sanatsal değildir. Onun estetiği Brens'inkine benziyordu: "*Şiir, oyun ve sanat yoluyla doğayı sahnemizden çıkarmalıyız*" (Candan, 2003: 11). Appiah, izleyicilerin duygu ve heyecanın yarattığı gerilime kapılmaması gerektiğine inanıyor. İzleyicinin ruhuna dokunan bir sahne ortamı ancak soyutlamayla oluşturulabilir. Appiya'nın düşüncesinde sahnenin perspektifteki vurgu, ışık, hareket ve renk yoluyla uzamı şekillendirmek üzerinedir olmuştur. Modern Tiyatronun ışıklandırmasının temelini atan kişi Appia olmuştur. Appiah'a göre, "*Sahne reformuna yönelik tüm çağdaş girişimler, ışığın sonsuz gücünü ve dolayısıyla aktörlerin ve mekânların şekillendirilebilir değerini yeniden tesis etme olasılığına odaklanıyor*" (Appia, 1993: 44). Appiya'ya göre ışıklama ve aydınlatma, dikey setlerin, yatay yüzeylerin ve hareketli aktörlerin tek bir mekânda birleştirilmesini sağlayan unsurdur (Appia, 1993: 42).

2.3.4. Edward Gordon Carig

Edward Gordon Carig, 20. yüzyıl tiyatrosunda yönetmenin önemini vurgulayarak tiyatro estetiğine büyük katkı sağlamıştır. Carig gerçekçi tiyatro kavramına karşı çıktı ve tiyatronun sembolik estetiğinin geliştirilmesinde etkili oldu. Carig, dramatik sanatta yönetmen ile izleyici arasındaki Platonik diyalog aracılığıyla tiyatroda yönetmenin önemini savunur. Carig de Appia gibi boş ve yanılsamacı tiyatro anlayışına karşı çıkıyor ve tiyatronun yaşamın daha derin anlamını aktarma görevi olduğuna inanıyordu. Carig'e göre tiyatro, gerçekçilikteki gibi gündelik yaşamı birebir yansıtmak yerine, performansı özel ve büyülü bir atmosfere yerleştirmeli. Carig ayrıca doğal oyunluğu da reddetmiştir. Oyuncunun her zaman duyguların kurbanı ve sanatın düşmanı olduğuna inanan Carig, oyuncunun elenip yerine mükemmel, üstün bir kukla getirilmesi gerektiğini ileri sürmüştür. Doğayı taklit eden aktörlerin kişileştirilmesi ve taklit edilmesinin yerini özgün ve sembolik formlar almalıdır. Carig daha sonraki yazılarında doğayı ve

tesadüfleri taklit etmekten uzaklaşıp "sembolik jestlere" dayalı yeni bir oyun biçimi yaratabileceğini, kuklaların yerini insan oyuncuların alabileceğini de iddia etmiştir. Bu nedenle gerçekçiliğin illüzyonist evre estetiğine karşı çıkarak; Özellikle tiyatroda yönetmenin önemi vurgulanmış, natüralist oyunculuk anlayışına aykırı yeni yaklaşımlar geliştirilmiş, perspektif tekniklerinde devrim niteliğinde ilerlemeler sağlanarak 20. yüzyıl tiyatrosunun öncü akımlarının önünü açmıştır (Karabulut, 2014: 81-83).

2.3.5. Avangard Akımları

Tarihsel avangard hareketler köklerini modernizmden almışlardır. Bu hareketlerin ortak noktası natüralizme ve gerçekçiliğe karşı olmalarıdır. Tarih boyunca avangard ve öncü hareketler sanatla yaşam arasındaki sınırları kaldırıp ve silmeyi amaçlamişlar. Tiyatroda sirk, vodvil ve kabare gibi türler, natüralist-gerçekçi akıma karşı muhalefetin bir göstergesi olarak tarihsel avangard hareketlerde öne çıkmışlardır. Avangardlar dramatik ve psikolojik bir yanılsama tiyatrosu yerine geniş izleyici kitlesini çekebilecek yeni bir tiyatro önerdiler. Avangard akımların teatral estetik anlayışına getirdiği yenilikler; öz-biçim diyalektiğinde biçimin ağırlık kazanması, kelimelerin öneminin azaltılması ve görsel olarak iletişime önem verilmesi, sahnenin görsel potansiyelinin bir ifade aracı olarak değerlendirilmesi ve oyun yapısının parçalanması olmuştur (Şener, 2000: 237). Fotoğrafın gelişmesiyle birlikte gerçeklik mekanik olarak doğru bir şekilde yansıtılabildi ve bu da güzel sanatların taklit işlevini azalttı ev ‘‘organik olmayan’’ sanat eseri kavmramını oertaya koymuştur (Peter Burger, 1985: 133). Avangard hareketler, gerçeklikten daha anlamlı, hayali bir tiyatro biçimi yaratmayı amaçlıyordu (Peter Burger, 1985: 57). Avangard estetik, yaşam ve sanat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlıyordu. Bu anlayışta amaç, sahne ile seyirci arasındaki karşıtlığın ortadan kaldırılması olmuştur.

2.3.6. Fütürizm (Futurism)

Fütürizm, İtalyan şair ve yazar Filippo Marinetti'nin 1909 yılında, Milano'da oluşturduğu sanatsal ve edebi bir hareketin adıdır. Fütürizm sahne sanatları için etkili bir hareket olmuş ve aynı zamanda Fütüristler için de en önemli sanat disiplinlerinden biri olma özelliğini taşımıştır. Marinetti (1876-1944) liderliğindeki birkaç genç yazar, yönetmen ve sanatçı, ilk Fütürizm Bildirgesi'ni yazmışlar ve 20 Şubat 1909'da Fransız Lufigaro gazetesinde yayınlamışlardır. Kuşkusuz Fütürizm, 20. yüzyılın diğer akımlarını güçlü bir şekilde etkilemiş olan ilk kültürel ve sanatsal harekettir. Fütürizm, bir sanat hareketinden çok, radikal bir dünya görüşü olmuştur. Fütürizm, iktidar arzusuna dayanan, her türlü nostaljiyi ve gelenekseli reddeden, 19. ve 20. yüzyıl uzamizmasının renklerini övmeye dayalı bir tavırdır. Fütüristlerin yayınlanan bildirgesinin yazılma ve ifade tarzı, saldırgan ve sert olduğundan dolayı, Nietzsche'nin tartışmalı fikirlerini düşüncelerinde gizli bir şekilde göstermiştir. Bu Bildirgenin açıklanması Nietzsche'nin ölümünden 9 yıl sonra yayınlanmıştır. Fütürizm hareketinin dünya görüşü, heyecan ve onun temel unsurlarına büyük önem vermiştir. Fütüristler, geçmişin ve sanatsal mirasın kalıcı etkilerini etkisiz hale getirmenin ve aynı zamanda İtalya'nın edebi durgunluğuna karşı koymaya çalışmışlardır. Fütüristlerin düşünceleri ve olumsuz eğilimleri sonucunda sanayileşmenin, teknolojik yeniliklerin ve nihayetinde Mussolini faşizminin övülmesine yol açmıştır. Farklı bir bakış açısına göre fütürizm sanatı İtalya'nın faşist hükümetinin temsilcisi olma özelliğini taşımaktadır. Birçok sanat hareketin aksine, Fütürizm sanat konumundan değil, sosyal-politik bir perspektiften ortaya çıkmış ve benzersiz bir resim, müzik, heykel, tiyatro ve film koleksiyonunu içermiştir. Fütürist hareketin içerdiği performans, araçsız yollarla ve doğal gücü seyirciyi çevreleyen potansiyeli nedeniyle, grubun tüm üyeleri tarafından fark edilmiştir. Fütürizm hareketinin performansı, anlık duyarlılığı en üst düzeye çıkararak ve düşünme gücünü azaltarak sanatçının ve izleyicinin zihninde aynı anda birçok karanlık noktayı canlandırabilmektedir. Fütürist hareketinin performansları, 20. yüzyıl avangart zihniyetinin ortaya çıkışının önemli

örneklerinden sayılırlar. Fütürist sanatçıları, az miktarda retorik içeren eylem ve olayları eş zamanlı ve yoğun bir şekilde birleştirebilmişlerdir. Fütürizmin ilk bildirisinde Marinetti bu hareketin güdülerini ve potansiyelini ana hatlarıyla belirtmiştir. Marinetti, okuyucuyu fütürist ve agresif davranmaya motive ederek, kendi deyimiyle şimdiki hayatın etrafına örümcek ağları gibi örülen geçmiş kavramını ortadan kaldırarak, sanatta radikal tavır ve eylemin gerekliliğini göstermeyi avrtmaçlamıştır (Brockett, 2007: 313-314).

2.3.7. Biyomekanik Oyunculuk ve Meyerhold

Rusya'da yönetmen ve oyuncu Vsevolod Meyerhold (1874-1940) Fütürizm'den etkilenen bir diğer önemli isimdi. Stanislavski'nin gerçekçiliğine ve oyunculuk yöntemlerine karşı çıkmış, fütürizm, dışavurumculuk ve konstrüktivizmin etkisiyle oyuncuyu sahnede hareket eden üç boyutlu ve hareketli bir heykel olarak görmüştür. "Biyomekanik Oyunculuk" dediği yöntemde oyuncu sahnede bir atlet, bir akrobat, hatta yaşayan bir makine olarak kullanılıyor. Oyuncular, makine çağı toplumunun mekaniğini simgeleyen dinamik unsurlar olarak yorumlanıyor. Meyerhold, çağdaş oyuncuların "biyomekanik" oyunculuğa yönelmesi gerektiğini şu sözlerle dile getirmiştir:

"Modern aktörlerin yaptığı en büyük hata, biyomekanik yasalarını bilmemeleridir. Günümüzde var olan oyunculuk sistemi nedeniyle, duyguların oyuncuyu, hareketleri veya sesiyle hiçbir şeye tepki veremeyecek, kendisi üzerinde kontrol kuramayacak, eylemlerinin etkinliğini garanti edemeyecek kadar bunaltması kaçınılmazdır. Sadece birkaç istisna sayılabilir. Büyük oyuncular, sezgisel olarak hareket etmenin doğru yolunu bilirler ve bir karaktere içeriden ziyade dışarıdan yaklaşmanın, yüksek düzeyde sanatsal ustalığa ulaşmalarına yardımcı olduğunu görürler. Pek çok soruna psikolojik yöntemler çözüm sağlayamıyor. Psikolojik temeller üzerine dramatik bir yapı inşa etmek kum üzerine ev inşa etmeye benzer: çöküş kaçınılmazdır. Aslında herhangi bir

psikolojik durum belirli fizyolojik süreçler tarafından belirlenir. Oyuncu şu ya da bu rol için uygun fiziksel kondisyonu bulduğunda belli bir heyecanın oluştuğu bir duruma ulaşır. Bu yanılsama izleyiciye aktarılarak onları eserlerine katılmaya iterek eserlerinin özünü oluşturur. "Uyanma noktaları", daha sonra şu veya bu duygudan etkilenen bir dizi fiziksel durumdan kaynaklanır. Oyuncu bu "Duygu Üretimi" sistemini kullanırsa yine de yasaklanacaktır. Fiziksel öncül" (Meyerhold, 1997: 319-320).

Meyerhold'un düşüncesinin bir diğer önemli yönü teatral uzama ilişkin değerlendirmesine yansıyor. Meyerhold ayrıca makine benzeri bir enerjiyle sahneye hakim olmuştur. Geleneksel tiyatro anlayışının dışına çıkarak perdeleri, korkulukları ve sahneyi seyirciden ayıran her türlü unsuru ortadan kaldırıyor. Tiyatroyu idareli kullandığı yatay ve dikey cepheler, merdivenler ve asansörlerden oluşan neredeyse boş bir alana dönüştürdü ve odaya gerekli akışı sağladı. Başta oyuncular olmak üzere sahnenin tüm unsurları bu harekete hizmet ediyor. Sanatçı, tiyatronun dramatik gücünün etkilerini açıkça fark etmesini istiyor (Karabulut, 2014: 93).

2.3.8. Expressionism (Ekspresyonizm veya Dışavurumculuk)

Almanlar, dışavurumculuk terimini ilk kez 1911'de avangart sanatı, önce resim, sonra drama ve şiiri tanımlamak için kullandılar. Birinci Dünya Savaşı öncesi dönemin gerçekçi ve natüralist dramasına bir tepki olarak ortaya çıktı. Dramatik dışavurumcu estetiğin kökleri August Strindberg'in rüya gibi eserlerine kadar uzanabilir. Oyunun gelişimi psikolojik nedenselliğe dayalı bir dizi eylem değildir; hayal dünyası, görüntüler, masallar ve somut gerçeklik birbirinden ayrılamaz. Geçmiş, şimdi ve gelecek birbiriyle bağlantılıdır. Herşey mümkün, zaman ve mekân yok (Brauneck, 1993: 92). Ekspresyonist estetik, görünürdeki nesnel gerçekliğin temel gerçekliğin yalnızca küçük bir parçası olduğunu ileri sürerek ve gerçekliğin gözlemlenebilir bir olgu olduğunu reddederek gerçekçi ve

natüralist akımlara karşı çıktı. Amaç gerçeği bütünüyle göstermektir. Bu nedenle Ekspresyonist drama, yaşamın yüzeysel gerçeklerine uyum sağlama ihtiyacını tamamen ortadan kaldırır. Gerçek hakikat insanın manevi niteliklerinde aranmalıdır. Bilinçaltı gerçeği, bilinç üstüne çıkarılmarlıdır. Sahnede görüntüsel çatpıtma, çarpık çizgiler, sıra dışı renkler, abartılı hareketler ve mekanik bir sistem kullanıyor; bu teknikler izleyiciyi görünen gerçekliğin ötesine taşımak için kullanılır. Odaksal bir “ben”in öznel perspektifi, mantıksal ve zamansal bir akışın dışında gelişen olaylar dizisi ve rüyalarda olduğu gibi belirli bir kronolojik sırası veya sürekliliği olmayan sinirsel bir akış, dramatik kurguyu yaratan Ekspresyonist tiyatro yapısının en önemli unsurlardır (Özüaydın, 2006: 29).

Diğer tarihi avangard akımlardan farklı olarak dışavurumcu tiyatro yazılı metni reddetmemiştir. Tiyatronun dramatik metnini ve dilini vurgular (Candan, 2003: 71). Dışavurumcu hareket estetik soyutlamayı hedef alıyordu. Dışavurumcu tiyatroda sahne, dünyanın fiziksel bir temsili değil, iç dünyanın bir yansıması olmalıdır. Dışavurumcu oyuncu, oyunculuk yaptığı gerçeğini saklamaz, dramayı inkâr etmez ve gerçeği taklit etmeye çalışmaz (Innes, 2004: 67). Oyuncu sadece kendi iç gerçekliğini gösterir, gözlemlemez, başkalarını incelemez, rolü analiz etmez ve her zaman sadece kendini oynar. Oyuncu "*hayatın psikolojik felsefenin ipleri tarafından çekilen bir kukla değil*" (Innes, 2004: 68).

Ekspresyonist aktörlerin gündelik hayatla bağlarını bir kenara bırakması, nesnel gerçekliği bir kenara bırakması ve mümkün olduğunca dramatik ve soyut olması gerekiyor. Hareketleri kuklalar gibi önceden belirlenmiş, mekanik olmalıdır. Ekspresyonist dramada karakterler arketipsel çizgilerle tanımlanan soyut ve kavramsal tiplerdir ve hareket boyutlarında ele alınmazlar. Ekspresyonist estetik, oyuncunun duygularını yansıtacak şekilde kasıtlı sembolik hareketler, jestler geliştirdi. Sonuç olarak dış dünyanın kaotik düzeni estetik soyutlamayla aşılır ve aşılmakta oluyor. Dışavurumcu sanatçılar için "yıkmak", "aşmak" ve "yaşamı dışlanma" anlamına geliyordu. "Hayattan dışlanma", şeyleri gerçek toplumsal ve

tarihsel bağlamlarından ayırmak, "onları hayattan uzaklaştırmak ve onları 'kendinde şeyler'in ulaştığı durumda görmek" anlamına gelir (Brauneck, 1993: 95). Reinhardt'ın ışık gölge oyunu ve Gesner'in eserinin meşhur Merdivenleri, Ekspresyonist tiyatro sanatı anlayışının şekillenmesinde önemliydi. 1923'ten itibaren dışavurumculuk akımı etkisini kaybetmeye başladı. Ancak dramatik sanata getirdiği yenilikler günümüzde de tiyatronun gelişimine önemli katkılar sağlamaktadır (Karabulut, 2014: 98).

2.3.9. Dadaizm

Ünlü sanatçı Leonard Cohen[31]'e göre ilk önemli postmodern tiyatro Dada adında kısa süreli bir hayatı olan sanat akımı olmuştur. Tiyatroda kısa ömürlü sanatsal Dada akımı, 1916'da Birinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra, İsviçre'nin Zürih kentindeki Cabaret Voltaire'de sergilenmiştir. Dada akımının yaratıcıları buna tiyatro demek istemeseler ve postmodern terimi henüz yaygın olmasa da bu kısa süren sanat akımı, postmodern tiyatronun birçok özelliğini içinde barındırıyordu (Delkhah, 2021: 3). Dadaist şair Tristan Tzara Dada hakkında şunları söylüyor: "*Dada'ya güvenmeyin. Dada her şeydir. Dada her şeyden şüphe eder; ama gerçek Dadacılar, Dada'ya karşı olurlar*" (Bigsby, 2019: 18).

2.3.10. Surrealism (Sürrealizm veya Gerçeküstücülük)

Sürrealizm, Birinci Dünya Savaşı sonrasında Dada'nın uzantısı olan avangard bir sanat akımıydı. Görünüşü iki temele dayanıyor. Sürrealistler öncelikle materyalizmi ve yüzeysel yaşam tarzı nedeniyle savaşın yol açtığı yıkımın sorumlusu olarak burjuva toplumunu suçladılar. İkinci sebep ise Tristan Tzara'nın 1919'da Dada hareketini Paris'e getirmesiyle André Breton, Paul Eluard, Philippe Sobolt gibi sanatçıların da dâhil olduğu bir topluluk oluşmuş olmasıdır. André Breton 1923 yılında ilk Sürrealist Manifesto'yu yayınlayarak

[31] Leonard Cohen (21 Eylül 1934, Kanada - 7 Kasım 2016, Amerika), Kanadalı yazar, şair, söz yazarı ve müzisyen.

Sürrealizmin lideri olmuştur (Karabulut, 2014: 102-104). Sürrealist hareket Freud'un keşiflerinden etkilenmiş ve psikanalize özel bir ilgi göstermiştir. Sürrealist estetiğin dramadaki rolü, zaman ve mekan arasındaki mantıksal bağlantıyı koparmak, sahnedeki sembolleri çarpıtmak, türleri birleştirerek biçimsel kaos yaratmak ve izleyici üzerinde şok edici bir etki yaratmaktır (Özüaydın, 2006: 32). Sürrealizm, insanların bilinçaltındaki karmaşık, kopuk ve tutarsız görüntülerin içine girerek iç dünyalarıyla yüzleşmelerine olanak sağlamayı amaçlamaktadır. Bilincin rasyonel yapıları ile bilinçaltının hayali yapıları arasında bağlantılar kurularak insanda mükemmelliğe ulaşılması hedeflenir. Bu şekilde zihin özgürleşebilir ve ruh güç kazanabilir. Sürrealizm, insanları köleleştiren makineleşme ve otomasyondan yararlandı. Toplum ikiyüzlülüğü bırakıp savaşa ve yoksulluğa karşı mücadele etmelidir (Karabulut, 2014: 104).

Sürrealist akımda, izleyicinin "sanat eseri" ile daha doğrudan bir ilişki kurmasına olanak sağlamak amacıyla şok, eşzamanlılık ve tesadüf ilkelerinin dramatik yapıya uygulanmasıyla oyun ve gösteri arasındaki geleneksel ilişki kırılmıştır. Apollinaire şöyle demektedir:

"*İnsan yürümeyi taklit etmek istediğinde bacaklarından farklı bir tekerlek yaratıyordu, bu yüzden farkında olmadan sürrealizmi kullanıyordu*" (Eslin, 2001: 282).

Sürrealist estetik, hayatın gerçekliğinden uzaklaşarak, mutlak olanı bilinçaltında arar ve görünüşten çok özü ifade etmeyi seçmiştir. Bilinçdışı gerçeğe ulaşmak için insanları birbirine bağlayan mantıksal, ahlaki ve estetik kuralların yıkılmasını gerekli görmüştür. Sürrealist estetiğe göre sanat gerçeklikten daha gerçekçidir ve drama asla gerçekliğin bir versiyonuna indirgenmemelidir. Sürrealist estetikten en çok etkilenen oyun yazarı Antoine Artuad'dur. Artuad'nun teatral estetiğinde sürrealist akımın etkisi görülmektedir.

2.3.11. Vahşet Tiaytrosu ve Artaud

Artaud'nun 20. yüzyıla yön veren teatral düşüncesinin kökenini Sürrealizm oluşturmuştur ancak Sürrealist düşünce bağlamında değerlendirmesi eksik olur. Artaud'nun tiyatrosu ve çalışmaları her zaman Hıristiyan coşkusunun ve Marksizme karşıtlığın izlerini taşır. Artaud'nun tiyatro maceraları 1921'de başladı, ancak tiyatroya asıl katkısı, tiyatro üzerine yazılarından ve mektuplarından oluşan bir koleksiyon olan Tiyatro ve İkizi adlı kitabının 1938'de yayınlanmasıydı. Artaud'a göre tiyatro gerçeği ve sıradan gerçeklik iki farklı şeydir. Doğal ve gerçekçi tiyatroya karşı olan Ekspresyonistler ve Sürrealistler gibi o da gündelik yaşamı sahnede kopyalamak istemenin hatalarından bahsetmiştir. Artaud, tiyatronun orijinal ritüel işlevini yeniden canlandırmayı amaçladı. Artuad'a göre varoluşun sırları bilinçaltındadır. İnsanları şiddete ve felakete iten işte bu bastırılmış duygulardır (Karabulut, 2014: 105-106). Drama bu duyguları serbest bırakacaktır. Artaud'a göre, ‘‘*Tiyatro apseyi hep birlikte patlatmak için yarartılmıştır*’’ (Innes, 2004: 87).

Artaud, Bali dans tiyatrosunun etkisi altında geliştirdiği tiyatroyu "Vahşet Tiyatro"su olarak adlandırdı. Artaud, “Vahşet Tiyatrosu”nun işleyeceği temaların doğası gereği dönemin temel sıkıntılarını ve kaygılarını dile getiren temalar arasından seçileceğini ve bunların "*kozmik, evrensel, en eski ve en kadim metinlerden” olacağını ileri sürdü... Meksikalılar, Hintliler, Yahudiler, İranlılar vb. kendi kozmolojilerinden alınmış*" (Artaud, 1989: 16), yorumlanacağını ifade eder. Artaud'nun "Vahşet Tiyatrosu" çoğunlukla gösteriye dayanıyor. Sahne ve salon arasındaki yükseklik, derinlik ve perspektif ayrımını ortadan kaldırarak yeni bir uzam ve zaman anlayışına yol açmıştır. Psikolojik eğilimli Batı draması bunu yapamaz ama metafizik eğilimli Doğu draması bunu yapabilir. "Vahşet Tiyatrosu"nun temelini oluşturan çok sayıda jest, işare ve davranışla süslenmiştir. Burada asıl odak noktası şiddet değil; seyirciyi şaşırtmak ve onları gösteriye dâhil etmekle ilgilidir. Artaud'nun çağrıştırdığı "barbarlık" öncelikle şiddet anlamına

gelir; ama fiziksel anlamda şiddet değil, ahlaki ve manevi anlamda şiddettir. "Vahşet Tiyatrosu", acının kaynağı olduğuna inanılan bilinçaltına saldırır. Amacı bastırılmış arzuları ve uyarılmaları yüzeye çıkarmak ve onları acı yoluyla iyileştirmektir (Karabulut, 2014: 105-109). Christopher Innes'in dediği gibi; ''*Artaud'nun adı bir formülü öne çıkarır: İlkelicilik – Ritüel – Vahşet – Gösteri*'' (Innes, 2004: 89).

2.3.12. Jerzy Grotowski

Grotowski Fransız yönetmen Artuad hakkında 1967 tarihli bir makalede şöyle demiştir:

"*Artuad çektiği eziyetlerle, bize tiyatronun bir tedavi olarak açık kanıtını vermiştir*" (Delkhah, 2021: 59). Grotowski'nin, tiyatro sanatında Artaud'ın fikirlerini büyük ölçüde canlandırdığı ve hayata geçirdiği söylenebilir. Grotowski tiyatronun değerini çevresinde olan malzemelerde aramıştır. Metni gözden geçirmenin, mevcut haliyle yeniden yapılandırmanın yanı sıra izleyicinin de gerekli olduğunu vurgulamıştır. Apocalypse oyununun sahnelemesi, İncil'den, Karamazov Kardeşleri ve Dostoyevski, Thomas Stearns Eliot 'un şiirleri ve yanı sıra Simone Veil 'in doğaüstü bilincinin bir kolajıdır. Apocalypse performans ve sahnelemesi gibi açılardan postmodern tiyatronun özelliklerini taşımaktadır. Çoklu paralel hikayeler, eski ve modern unsurları bir arada kullanmak, seyirci bakış açısının dağılması ve parçalanması, hikâyeye vurgu yapılmaması, performans biçimine ve oyunun uzamına vurgu yapılmaması, komik ve trajik unsurları bir araya getirmek, Apocalypse oyunun özelliklerindendir.

Grotowski'ye göre tiyatro sadece üç unsur ile anlam kazanır: oyuncu, seyirci ve sahne. Grotowski'nin düşüncesine göre bir oyunun tüm sahnesini oluşturan oyuncu ve onun bedenidir ve tek başına bir sahnenin tüm unsurlarını yaratır, ayrıca zaman da oyuncu tarafından yaratılır. Daima Prens oyununda, oyuncular oyunun ana olayının kenar boşluklarında ara sıra bir kısa öykü ya da

bir anı anlatmışlar ve rollerini başka bir rollerle değiştirerek seyirciye de zaman kazandırmışlardır.

İzleyici, kendisine bakan ve bir adım ötede olan bir aktör (rol) gibi hisseder. Aynı zamanda sırasında rahat otururken, bir aktörde olan şartları ve özellikleri de taşıyabilmektedir. Kesin olan, Grotowski'nin deneyimlerinin, birçok yönetmenin izleyiciler için yeni ve etkili yollar yaratması için ilham kaynağı olduğudur. Grotevsky'nin Laboratuvar Tiyatrosu'na dayanarak, 20. yüzyılda bilinçsizce birçok postmodernist deneyim tiyatro alanında ve oyunun icrasında "zaman" üzerine düşünülerek oluşmuştur.

2.3.13. Epik Tiyatro ve Bertolt Brecht

Brecht'ten önce "epik tiyatro" kavramını ilk kullanan kişi Erwin Piscator'dur. Yazardan yönetmene, oyunculuktan dekora ve kostümlere kadar 20. yüzyıl drama ve tiyatrosunun en köklü değişimleri ve önerdiği "epik tiyatro" teorisini getiren oyun yazarı hiç şüphesiz Brecht'tir (Karabulut, 2014: 105-119). 1926 yılında Marksist felsefeyle tanışan Brecht, dramatik fikirlerini sistematize ederek "epik tiyatro" adını verdiği bir kuruma dönüştürmeye başladı. Bertolt Brecht'in epik tiyatronun estetik teorisi, gerçekçi dramanın aksine, karşısında durur ve seyircinin sahnede sunulanlardan eleştirel sonuçlar çıkarmasına izin verme fikri etrafında dönüyor. Brecht, gerçekçi tiyatronun seyirciyi bir yanılsamaya sürüklediğine, onları duygusal açıdan sahneye yaklaştırdığına ve böylece gerçeğe eleştirel bir gözle bakmayı zorlaştırdığına inanıyordu. Epik tiyatro yalnızca toplumsal gerçekliği ortaya çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda izleyicinin gerçekliğe ilişkin düşünce ve yargılarını da harekete geçirir. Brecht, tiyatronun işlevinin, seyircide bu farkındalığı uyandırarak, insanların dünyayı, seyirciyi ve toplumu değiştirebilecek kapasitede olduğunu göstermek olduğuna inanıyordu. Brecht, tiyatronun ancak dünyayı değiştirebildiği takdirde anlam kazanacağına inanıyordu (Özüaydın, 2006: 67-68).

Brecht, geleneksel yapısıyla, 1920'li yılların "Alman eksperesyonist tiyatrosu" ve genel olarak "doğalcı-gerçekçi tiyatro"nun, çağın ve burjuvazinin sorunlarından uzak kalmıştır. “Savaş sonrası tiyatroya sanki günah çıkarmak için kiliseye ya da siyasi bir toplantıya gidiyormuş gibi gelen seyirciler Brecht'i’’ (İpşiroğlu, 1989: 39) tuhaf buldu. Piscator'un "politik tiyatrosu" burjuva kitlelerin yerine proleter kitleleri geçirmekten başka bir şey yapamazdı. Tiyatrosunda seyirci, yazılı sunum ve yönetmen-oyuncu ilişkisi çok az değişmiştir. Ancak “epik tiyatro’’nun çıkış noktası bu ilişkileri kökten değiştirmektir. Brecht, geleneksel dramanın ideal felsefeye, epik tiyatronun ise materyalist felsefeye dayandığını belirtti. Böylece geleneksel tiyatro doğayı kaderin egemenliği altındaki sabit bir yapı olarak görürken, epik tiyatro doğanın değişen koşullarla birlikte değiştiğini görür. Epik tiyatro, insanın tarihin akışı içinde geçirdiği dönüşümü temel alır. Geleneksel tiyatronun aksine epik tiyatro izleyiciyi şok eden eleştirel bir bakış açısına sahiptir. Brecht, gerçekliğin olağanüstü yüzüyle yüzleşerek seyirciyi eleştirel bir duruşa yöneltmeyi amaçlar. Brecht epik tiyatronun estetiğini Aristoteles karşıtı olarak tanımladı. Brecht, Aristoteles'ten bu yana Avrupa tiyatrosunua yönelik yanıltıcı yaklaşımı eleştirmiştir. Brecht, yanılsamacı dramada sahne ile izleyici arasındaki "duyguya" dayalı ilişki yapısının izleyicinin gerçeklerle yüzleşmesine izin vermediğine inanır. Seyirci gördüklerini kabul ederek eleştirel gözlerini kaybeder ve körü körüne inanır. Epik tiyatro, yanılsamacı tiyatrosu kavramının tam tersidir; seyircinin sahnede gördükleriyle bağ kurmasına ve ona sanki gerçekmiş gibi hayranlıkla bakmasına olanak tanır (Karabulut, 2014: 105-122).

Epik oyun yazarı, gördüğü veya duyduğuna benzer bir dünyayı temsil etmeye çalışmaz, benzetmeci tiyatronun geleneklerinden bağımsız olarak kendi zihninde yarattığı ve hayal ettiği bir dünyayı izleyiciye anlatır (İpşiroğlu, 1989: 46). Seyirciyi gördükleriyle özdeşleştirip ruhsal bir uykuya sokan her türlü dramatik hileye karşı epik tiyatronun en büyük silahı, seyirciyi uyanık tutan, gördüklerini sorgulatan yabancılaştırma etkisidir (Karabulut, 2014: 105-123). Brecht,

yabancılaştırmayı "*bir olayın veya kişinin doğallığını, aşinalığını ve inandırıcılığını ortadan kaldırarak bunu izleyicide şaşkınlık ve merak uyandıracak şekilde gizlemek*" (Brecht, 1990: 85) olarak yorumladı.

Epik tiyatroda yabancılaştırma iki alanda meydana gelir: Sahne ve Oyunculuk. Tiyatro gösterilerinde yabancılaştırma ses, müzik, ışıklı yazılar, metin vb. yoluyla yaratılır (Karabulut, 2014: 105-124). Oyunculukta yabancılaştırma, oyuncuların duygusallaşarak rolleriyle özdeşleşmelerini engellemeyi içerir. Epik tiyatrooyununuda, oyuncunun "anlatıcı" olduğunu asla unutmaması gerekir. "*Oyuncu, canlandırdığı karakteri seyircinin eleştirisine açık hale getirecek şekilde oynayacak*" (Kesting, 1985: 75). Brecht, oyuncu ile seyirci arasında "sempati" uyandırabilecek duygusal alışverişlere karşı olmasına rağmen, hiçbir zaman duygusallığa karşı olmadı. ‘‘*Modern bilime dayalı duyguları reddetmenin saçma olduğunu söyleyerek, saf bilgiden gelen duyguları cehaletten gelen duygulara tercih ettiğini açıkladı*’’ (Bola, 2008: 97). Brecht'in epik tiyatrosu entelektüel süreçlerin işlevleriyle şekillenir. Epik oyuncusu, “gösteri” duruşuyla bu sürece katkıda bulunan, duyguyu inkâr etmeden fikirlerini aktaran kişidir. Brecht, epik tiyatronun yabancılaştırma yoluyla felsefi içerik kazanmasına sağlamıştır. Epik tiyatroda önemli olan bir kişinin draması değil, insanlar arası ilişkilerin temelini oluşturan toplumsal yapıdaki çatışmadır (Karabulut, 2014:105-125).

Epik tiyatroda Gestus oyundaki öykünün özünü oluşturur. İzleyiciyi ilgili entelektüel süreçlere dâhil edebilme yeteneği, eserde temsil edilen toplumsal ilişkilerin bir şekilde temsil edilmesine bağlıdır. Brecht, "*Gestus'un kastettiği, bir veya daha fazla kişinin bir veya daha fazla kişiyle konuşmasından, jestlerinden, yüz ifadelerinden ve genel olarak konuşmalarından oluşan bir bütündür*" der (Brecht, 1982: 32).

Aynı zamanda oyunun hikâyesi ve öyküsü temel bir durumu içermeli ve her bölüm bir cümleye indirgenebilmelidir. Brecht, epik dramanın izleyiciyle diyalektik bir ilişki içinde gestus yaratmak ve bu unsurlar aracılığıyla yabancılaşma

duygusunu sağlamak için müzik, kostüm tasarımı ve ışık gibi teknik ekipmanların kullanılmasını gerektirdiğine inanıyordu. Brecht, müziğin sahnenin genel durumunu ifade etmesi gerektiğine inanıyordu. Bir epik tiyatrosunda dekorun, hayali anlayışın bir uzantısı olarak gerçekçi olmaması, tıpkı müzikte olduğu gibi eserin genel durumunu aktarabilmesi gerekir. Brecht, sahnede kullanılan aksesuarlar, dekor ve kostümlerin gerçekçi, özenle seçilmiş, basit ve kullanışlı olmasını istiyordu. Kullanılan obje ve kostümlerin sosyal hayattaki karşılıklarını doğru yansıtması gerektiğini belirtti. Brecht sahne ışıklarının, bir yanılsamacı oyundaki gibi sahnede büyülü bir atmosfer yaratmayacak, gerçeklik duygusunu yok edecek şekilde kullanılmasını ister. Bunun için ışıkların seyircilere açıkça görebileceği bir yere yerleştirilmesi gerekir. Epik tiyatroda, filmlerde, gösterimlerde, slayt gösterilerinde vb. teknik cihazların kullanımı aynı zamanda seyircinin sahnede gördüklerine karşı eleştirel bir tutum geliştirmesine de olanak sağlar (Karabulut, 2014: 126-128).

Tüm bu işlevlerin yanı sıra eğlence de epik tiyatronun temel ilkesidir. Brecht, tiyatronun her zaman insanları eğlendirmeyi amaçladığını görmüş ve epik dramanın eğlencesinin toplumsal değişim ve dönüşüme diyalektik yaklaşımında ve paralel gelişime yönelik didaktik tutumunda yattığını görmüştür. Çünkü insanlar içgüdüsel olarak öğrenmeyi severler. Epik tiyatro izleyicide öğrenmekten kaynaklanan bir neşe duygusu yaratarak izleyiciyi öğrendiklerini kullanarak hayatlarını dönüştürmek ve dönüştürmek üretime ve aksiyonuna bir adım daha yaklaştırıyor. Brecht epik tayatroyu "*üretimi ana eğlence kaynağı olduğu tiyatro*" (Şener, 2000: 277) olarak tanımlamıştır.

2.3.14. Absürd Tiyatro

20. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan ve postmodern özellikler sergileyen tiyatro akımları, her ne kadar modernizmden kopuşu ifade eden bir sıfat haline gelmiş olsa da, bu tiyatrolar aynı zamanda kendilerini bilgilendiren

kaynaklar açısından 20. yüzyıl tiyatrosunun devamlılığının da sinyallerini vermişler. Postmodern tiyatro, 20. yüzyılın başlarına kadar uzanan ve birbirleriyle bir süreklilik ve kopuş diyalektiği içinde ilişki kuran, politik içeriği, biçimsel özellikleri, sanatsal araçları ve stratejileri devralan ve dönüştüren sanatsal hareketlerin geniş kaynaklarından yararlanmıştır. Bunlardan biri, avangard ve postmodern tiyatro için bir dönüm noktası ve atılım yaratan absürt tiyatronun doğuşuna giden yol olmuştur.

20. yüzyılın ilk yarısı sanatsal etkinliğin canlı olduğu, deneyselliğin ağırlığının hissedildiği çalkantılı bir dönem olmuştur. Bu aslında içinde bulunduğumuz tarihsel dönemin ortak bir özelliği olmuştur. Sanayi Devrimi'nin birçok ürünü insanların bilişsel tarzlarında ve zihinsel yapılarında öngörülemeyen değişiklikler yaratmıştır. Bu süreç, Batı'da ilerici bir değişim anlayışını sağlamlaştıran Aydınlanma'yı takip etmiştir. Sürekli yeniyi arama ve eskiyi, yeniye ulaşmak için aşılması gereken bir engel olarak görme anlayışını içeren “zamanın ruhu” da sanat çevreleri tarafından kuşatılmıştır. Yüzyılın başında böyle bir ortamda doğan genç avangard sanatçılar, son derece enerjik ve sanatsal açıdan yıkıcı bir tavırla yerleşik kurumlara ve temsil ettikleri tüm geleneksel biçimlere savaş açmışlardır. Avangard hareketi için Birinci Dünya Savaşı önemli bir dönüm noktası olmuştur. Teknolojik gelişmelerin tetiklediği yenilik ve yenidünya arzusu, savaşın maddi ve manevi kayıpları karşısında yerini nihilist bir zihniyete bırakmış, yeni neslin savaşa karşı çıkmasına yol açmıştır. Savaş sırasında Avrupa'nın farklı bölge ve ülkelerinden, farklı sanatsal birikim ve anlayışlara sahip birçok genç sanatçı savaştan kaçarak İsviçre'de bir araya gelerek Dada hareketini oluşturarak bir gelişmenin başlangıcını oluşturlar. Tek amacı geçmişte var olması gerektiğine inandığı tüm sanat türlerini yok etmek olan yıkıcı bir sanat olarak ortaya çıkan Dada, bir okul veya hareketten çok bir çağın ruhu veya zihnin bir kurgusuydu. Dada, Birinci Dünya Savaşı öncesi avangard hareketlerden farklı olarak, Avrupa'nın farklı yerlerinden öncüleri tek çatı altında bir araya getirme girişimiydi.

Savaştan sonra Dada, Avrupa ve Amerika'ya yerleşerek avangard hareketlerde önemli bir yer edindi. Avrupa'da Dada hareketi zamanla geliştikçe, tiyatro ve yıkıcı sanat etkisini yitirdi ve etkisi Sürrealist harekete kaymaya başladı. Almanya'da Dadacılar, Alman ekspersiyonizm ile işbirliği yaparak savaş sonrası Alman avangardında öncü bir rol oynadılar. Fütürizm dönemin en önemli avangard hareketi olmuştur.

Ancak 1930'lar Avrupa'daki avangard hareketler için zorlu bir dönem olmuştur. Bu dönemde siyasi ve politik hareketler, yenilikçi olduğu iddia edilen sanat hareketleri için ciddi bir sorun haline geldiler. Siyasi devrimciler doğal olarak kuralları koyan ve parti disiplinini yönetenlere sadık kalarak öngüren herkese karşı şüpheci davranırlar. Sonuç olarak avangard sanatçılar, bu siyasi hareketlerin iktidara gelmesinde bozucu unsurlar olarak görülmüş ve bu ideolojiyi doğrudan propaganda aracına dönüştürmeleri yönünde baskı altına alınmışlardır. Bu durumda avangard sanatçılar, savaş başlayınca Avrupa avangardının son yeri olan Paris'e, oradan da Amerika'ya göç etme zorunda kaldılar. Bu göç, New York'u İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında yaratıcı sanatların merkezi haline getirdi.

Bu arada, 20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa'da yaşanan iki büyük savaşın yarattığı yıkım, geçmişe dair büyük bir hesaplaşmanın başlangıç noktası olmuştur. Aydınlanma sırasında öğretilen ilerici anlayış bu hesabın merkezinde yer alır. O zamanlar savaş öncesi dönemin yenilikçi sanatının aktardığı saldırganlık, yıkım ve yeni bir dünya kurma arzusu enerjisi görünmez oldu. Avrupa'da özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan sanatsal gelişmeler, bir bakıma savaş öncesinde bastırılan avangardın yeniden keşfedilmesini de içeriyordu. (Huyssen, 1990: 137). Aynı zamanda savaş sonrası Amerika varolan modern hareket farklı bir modern hareketin oluşmasına da yol açmıştır. Avrupa modernizminin yeniden keşfi ve dönüşümü, 1940'lı ve 1950'li yıllarda Fransa'da absürt tiyatronun ortaya çıkmasıyla tiyatroda başladı.

Avangardın ideolojik temeli, moderniteye benzeyen bir ilerleme modeline dayanmaktadır. Avangardın gerçekçilikten biçimsel olarak kopuşu, topyekün sanat eseri idealinden vazgeçilmesi, montaj ve bilinç akışı gibi tekniklerin işlevselleştirilmesi, modernizmin hedeflerine doğru hızlanma ihtiyacına dayanıyordu (Bauman,1997: 135). Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısındaki ilerici yaklaşım, politik avangardın kaçınılmaz sonunun da yolunu açmıştır. İlk dönemlerinde avangardın ivmesinden ve gücünden yararlanan radikal siyasi hareketler, daha sonra iktidar oldukları dönemde avangard sanat hareketinin tamamını bastırmanın yollarını aradılar. İkinci Dünya Savaşı'nın yıkıcı yıkımından sonra ilerleme düşüncesi ve onunla birlikte avangard düşünce ciddi şekilde zarar görmeye başladı.

Bu gelişmelerin ortaya çıktığı dönemde, pek çok sanatçının ulaşılmaz olarak gördüğü "Vahşet Tiyatrosu"nın teorik girişimcisi Antonin Artuad, arkasında pek çok edebi eser bırakarak akıl hastanesinde hayatını kaybeder. Artuad'ın çağlar boyunca tiyatroda değişmez ve evrensel insan gerçeği arayışı, avangarddan çıkıp avangardı reddettiği dönemlerde tekrarlanmadı. Çünkü Artuad'ın tarih öncesi, kültür dışı keşif düşüncesi, savaştan önce devrimi bekleyen Avrupa'daki ilerici yaklaşımı sarsacak güce sahip değildi ve avangard çevrelerde bastırılan sadece 'bir yön' olarak kalmıştır. Ancak Artuad'ın önerdiği bu tiyatro, savaş sonrası avangardın zayıflamasıyla etkisini göstermeye başladı. Bu dönemde dramanın tarihselleştirilmesini reddeden ve tiyatronun tarih dışına ve öncesine gönderme yaptığı fikrinden yola çıkan eserler üreten Eugène Ionesco, absürtun ilk bildirenlerden biriydi. Artuad'ın etkisi Samuel Beckett'in oyunlarında da görülmektedir. Yaşamın saçmalığı, iletişimin imkânsızlığı, hiçlik gibi temaları ele alan Beckett, yaşamın kendisi olan sahneye giden yolda anlamın sorgulanmasını işlevselleştirmeye çalışmış, ustaca imge kullanımıyla anlamı sürekli erteleyi ortaya koymuştur. Jean Genet ve Harold Pinter gibi yazarların da dahil olduğu bu tiyatro yaklaşımı, eleştirmen ve tiyatro teorisyeni Martin Esslin tarafından zamanının absürt tiyatrosu olarak tanımlandı.

Absürt tiyatrosu, avangard geleneğin araçlarını kullanarak o dönemde hâlâ egemen olan geleneksel natüralist yaklaşıma karşı çıktı (Esslin, 2001: 26). Anlatı yerine münferit yapıların hâkim olduğu şiirsel imgelerin kullanımı Sürrealistlerden etkilenmiştir. Kullanılan dil, Dadaist oyunları anımsatan grotesk, saçma, bozuk ve çarpıktır. Ancak Absürd Tiyatro, avangardın ilerleme anlayışını reddederek, yaşamın absürdlüğünü ve konularında gerçekliğin yokluğunun acısını vurguladı.

1960'lı yıllardan sonra ortaya çıkan ve 1970'li yıllardan sonra popülerlik kazanan postmodern sanat akımı, avangardın ilerici yaklaşımını tamamen reddetmiş; Ancak avangardın yarattığı sanat formlarını sahiplenmekten de kaçınmadı. Absürd Tiyatronun sunduğu söylemin etkisi postmodern harekette hem entelektüel hem de sanatsal bir araç olarak açıkça görülmektedir. Her iki durumda da avangardın ve öncülerin sanatsal mirası devralınır. Ancak absürt akımın temsilcileri, güçlü duygulara ve nihilizme yönelik ilerici yaklaşımın kaçınılmaz olarak terk edilmesiyle anlamı sorgulamanın etkisine maruz kalmış ve çoğu toplumun kenarlarında yer alan uzlaşmaz figürler olarak muhalefette kalmıştır. Ancak postmodernizme yönelen sanatçılar bu karşıtlık yerine daha sonra kültür endüstrisinin parçası olma tehdidini taşıyan muhalif bir duruş benimsediler.

2.3.15. Performans Sanatı (Happening)

Postmodernizmin en genel anlamıyla “gerçekliğin” kendisinin bir kurgu, bir temsil olduğunun kabulüne odaklandığı söylenebilir. Jean-François Lyotard'a göre postmodernite, tarihsel bir dönemden ziyade temsilin sınırlarının farkına vardığımız bir dönemdir (Lyotard, 1985: 79). Modernizm büyük ölçüde 19. yüzyıl sanatına ve düşüncesine bir tepkiydi. Modernist bir perspektiften bakıldığında gerçeklik, tanımı gereği, göründüğünden farklıdır. Çünkü modernist yaklaşım, algının bilinçdışı güçler tarafından yaratıldığı ve miras aldığımız ideolojiler ve semboller tarafından şekillendirildiği fikrinden yola çıkıyor. Ancak Leyotard'ın da

belirttiği gibi gerçeklikten doğan iki tür sanat olabilir. Bunlardan ilki önceden adı geçen avangarddır. Daha önce tarihsel bağlamını sunduğumuz avangard, temsil edilemeyeni temsil eder ve anlamı, temsilden kaçan, mevcut olan ve anlam yaratmaya yönelik mevcut yöntemlerle yakalanamayan bir şeyin var olduğu bilgisi olarak önerir. Sanat eseri, “iyi biçimin tesellisini” sunarak, tanıdık ve erişilebilir bir ortamda ifade edilemeyeni izleyiciye sunarak kendisini erişilebilir kılar. Bu nedenle mevcut temsil tarzlarını kullanarak dünyayı doğru bir şekilde anlamanın imkânsız olduğunu vurgular (Lyotard, 1985: 73). Ancak bu anlam eksikliğinin kendisi de anlam yaratmanın bir yoludur. Avangard böylece hayal gücüne anlam yokluğunu getirir, ancak bunu yaparken bu yokluğu kodlar, dolaylı olarak ölçüm başarısızlığını göstererek bir anlayış yeri olarak dünya görüşümüzü yeniden doğrular.

İkincisi, postmodern sanat eseri, tüm tanıdık kültürel formlardan kaçınarak, sunumun kendisinde temsil edilmeyeni vurgular ve izleyicilere anlam yaratmanın hiçbir yolunu sunmaz. Anlamsızlığı anlamlı ilan etmek yerine, anlamsız kalır ve mevcut yorumlama stratejileri açısından anlaşılması güç kalır. Ancak temsilin sınırlarını aştığını ortaya koymak temsilin de sınırlarının olduğunu gösterir. Bu, bilginin ötesinde olanı bilmek veya bilmeye çalışmak anlamına gelmez; daha ziyade mevcut bilgi kategorilerinin ötesinde bir şeyin olduğunu kabul etmek anlamına gelir. Lyotard'ın ifadesiyle postmodern çalışma, "düşünmenin dünyanın kapsamı dışında olduğunu" kabul etmemizi gerektirir (Lyotard, 1985: 78).

Bu yaklaşım pratikte radikal biçimsel deneyler gerektirir. Ancak Lyotard'ın anladığı anlamda sanat yapıtları tam olarak gerçekleştirilemeyecek gibi görünse de, yapıtlar yine de mevcut temel görüşleri çürütebilmektedir. İnsanlar nesneleri veya olayları çerçeveler, bakış açıları ve anlamlar aracılığıyla görürler. Çerçeveler eserin nasıl algılanacağını ve okunacağını belirlediği için anlamın altyapısını oluştururlar. Bu nedenle, belirli anlam oluşturma yöntemlerine yönelik en güçlü saldırı, ne kadar sınırlı, kısmi veya geçici olursa olsun bu çerçevelerin

reddedilmesi yoluyla yapılabilir (Elma, 2001: 79). Performans sanatının kendine özgü sınırları belirsizdir çünkü benzersiz veya tanınabilir bir estetik dil kullanmamaktadır. Yaşayan bir sanatsal etkinlik olarak performans sanatı küresel olabilir ve bu nedenle herhangi bir beklentiyi ne yükseltir ne de karşılar, tek şartı öyle olmasıdır. Bu nedenle tanıdık izleyici kitlesini ve anlam yaratma yollarını reddederek belirli bir çerçeve sunamaz.

1917 yılında Fransız sanatçı Marcel Duchamp, Çeşme adı verilen sıradan bir porselen pisuvarı sergiledi. Bu, kar küreği, bisiklet tekerlekleri ve şişe tutacakları gibi sıradan nesnelerin, fabrikadan çıkarken genellikle orijinal haliyle, değiştirilmemiş halleriyle "sanat eseri" olarak kabul edildiği "hazır ürünler" olarak adlandırdığı şeyin başlangıcıydı (Burger, 1985: 52). Çeşme'de kullanılan pisuvar dekoratif olmaktan ziyade tanıdık ve işlevsel olması nedeniyle o dönemin gözünde estetik olarak adlandırılamayacak bir objeydi. Ayrıca seri üretilen bir üründü ve Duchamp tarafından hiçbir şey eklenmemişti. Bu nedenle yaratıcısının bilinçli olarak yüklediği bir anlam bulmak neredeyse imkânsızdır.

Çerçeveleme sembolleri kavramsal sınırlarının farkına varır ve eseri geleneksel toplumsal uzama ait nesnelerden ayırır. Bu yaklaşım bir nevi insana yönelik kültürel mirasıtır. Çünkü çerçeveleme sembollerinin okunması genellikle bilinçsizdir ve dolayısıyla çıkarılan anlamların eserin doğasında olduğu varsayılır (Elma, 2001: 87). Ancak Duuchamp, bu kadar bariz nesneleri çerçeveleyerek izleyicinin anlam yaratmadaki rolünü vurguluyor. Çeşme, alaycı bir şekilde izleyiciden pisuvarda estetik bir değer bulmasını istemektedir. Çeşme bu özelliğiyle bu tür değerlerin yüklü, dolayısıyla hayali olduğunu gösterdi. “Şimdiki zamanı çerçevelemek” diyebileceğimiz bu strateji, tarihsel olarak modernist deneylerin merkezinde yer almıştır.

İkinci Dünya Savaşı öncesi baskılar nedeniyle Avrupa'dan Amerika'ya göç eden sanatçılar tarafından 1933 yılında Kuzey Carolina'da kurulan Black Mountain College, deneysel performansın önemli bir merkezi haline geldi.

Müzisyen John Cage ve dansçı Merce Cuningham, 1940'larda burada büyümüş sanatçılardı. John Cage'in ilk kez 1952'de sahnelenen en ünlü eseri 4'33", sanatçının seyirci önünde piyanonun başında oturduğunu, dört dakika otuz üç saniye boyunca hiçbir şey yapmadığını tasvir ediyor. Cage, bu sürenin sonunda seyirciden duydukları herşeyi, yani bu süre içinde seyircinin arasındaki fısıldaşmalar, öksürmeler, sandalye çekme sesleri gibi gürültüler, müzik olarak düşünmeleri gerektiğini bildirdi (LeeGoldberg, 1996: 126). Bu durumda arka plan gürültüsü mevcut olan tek müziktir ve olağandışı yorumlayıcı gözlemlere tabidir. Böylece yorumlayıcı odakta bir kayma olduğu ve izleyici uzamının mutlaka okunması gereken bir materyal haline geldiği vurgulanıyor. 1960'lı yıllarda kaideler üzerinde altın yüzlerle mekanik hareketler gerçekleştiren Gilbert ve George'un "yaşayan heykelleri" gibi uygulamalar bu dönemden sonra geldi (LeeGoldberg, 1996: 129). Yürümek gibi eylemlerin ve insan vücudu gibi nesnelerin genel olarak bu tür bir anlamı ifade etmek için varsayılan çerçevelerden yoksun olduğunu söylemek yanlış olur, çünkü gündelik yaşamın kendisi insanın onu algılamasıyla şekillenir. Bu strateji en etkili biçimine diğer performansları çerçeveleyen performanslarda ulaşabilir (LeeGoldberg, 1996: 144).

Jameson, postmodern teorinin kendisini teorileştirdiği postmodern duruma yerleştirerek kendisini teorileştirmenin bir teorileştirmesi haline gelme riskiyle karşı karşıya olduğunu savunuyor. Bu paralellik dikkat çekicidir. Bu muğlak ve anlaşılmaz yorum performans sanatının neredeyse tüm biçimlerinde kendini gösteriyor. Performans sanatının kültürel bir form olarak tanımlayıcı özelliği, herhangi bir forma sahip olmamasıdır. Seyirci genellikle grafik ve görsel sanatlara veya performans sanatlarına uygun parçaları değiştirmeye çalışarak yorumlayıcı bir formül yaratmaya çalışır. Avangardın erken gelişiminde, Duchamp'ta ve daha sonra Cage, Monk and Turtle Cabaret'te, genellikle çerçeveleme olarak kabul edilen, anlam simgesi yaratmayı amaçlayan bir etkinliğin çerçevelenmesi, yani anlamın çerçevesi vardır yani günlük bir aktivite çeçevelemesi söz konusudur.

1975 yılında Claire Watson, alabora olmuş bir teknenin altında evsiz bir insan olarak aylarca kimsenin haberi olmadan yaşadı ve bu süre zarfında hiçbir şeyden haberi olmayan bölge sakinleri bazen onu ziyaret edip eşyalarını getiriyor, onun için yemek vermişler (LeeGoldberg, 1996: 127).

Oyuncu ve performans sanatçısı, Watson'ın yaptığı gibi, hazırlıklı seyirciden kaçınarak, sanatsal anlam taşıyan her türlü çerçeveden kaçınır. Çünkü kitaplar, gazeteler ya da görsel ve yazılı basın aracılığıyla yayınlanana kadar her şey yaşanmış ve bitmiştir. Bu tür sanatsal çerçeveyi terk etmeye ve onu sorgulamaya odaklanan performans biçimi olup, adı İngilizce'de "var olmak" anlamına gelen "happening" kelimesinden gelmektedir. Happening'in en önemli isimleri Jim Dine, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg ve özellikle Allan Kaprow'dur. 1959'da Kaprow, New York sanat galerisinde 18 Happenings in 6 Parts'i gerçekleştirdi. Burada seyirci üç plastik odada farklı yönlere dönük olarak oturuyor ve hareketli görüntüler, okumalar, şeffaf ekranlar, çalan ziller, hoparlörlerden gelen sesler gibi bir dizi olayla karşı karşıya kalıyor. Kaprow, herhangi bir anlatıyı ya da temayı takip etmeyerek, genel bir tutarlılık gözetmeyerek, genel ve anlaşılır bir uzam düzenlemesi aramayarak, deneyimi sürekli farklılaştırarak izleyicinin işi önüne koyması için gerekli olan kavramsal ipuçlarını bir nevi ortadan kaldırıyor. Burada izleyici, alışılagelmiş sanatsal çerçeveden sıyrılsa bile bir tür performansın var olduğunu biliyor. Ancak Happening'in sokaklara, tarlalara ve dolayısıyla gündelik yaşam alanına sıçrayınca bu da kayboluyor. Yoldan geçenler ne olup bittiğini açıkça bilmeden olayı görebilirler.

Geleneksel sosyal uzamınının bu şekilde işgal edilmesinin sonuçlarından biri de izleyicinin etkinliğin ayrılmaz bir parçası haline gelmesidir. Happinig'ler bir anlamda halkı sergilenen etkinliğin işbirlikçisi haline getirdiler. Ancak aynı zamanda işlerine çok önemli bir kendiliğindenlik unsuru da katıyorlar. Herhangi bir ön bilgiye ve anlamlı çerçeveye sahip olmayan izleyici, tepkileriyle o anda olup

biteni tahmin edilemeyecek şekilde şekillendirebilmektedir. Avrupa ve Amerika'daki avangard hareketlerde öngörülemeyen unsurların bilinçli olarak bir araya getirildiğine dair örnekler mevcut vardır. Örneğin Sürrealistler kelime ve görsellerden rastgele ve amaçsız kolajlar oluşturmuş ve bunun ortak anlam biçim ve yapılarını ortadan kaldırarak bilinçaltı gerçekliği ortaya çıkarabileceğini iddia etmişlerdir. Sürrealistler yüzeysel anlamın ötesine geçerek daha derin anlamlara ulaşmak için tesadüfü bir yöntem olarak kullanırken, Cage ve Kaprow gibi sanatçılar kişisel ifadelerden tamamen kaçınmışlardır. Her şey planlı bir şekilde gelişmesine rağmen olaylar bir bütün olarak değerlendirilebilecek bir çerçeveden yoksundu. Bu tür amaçsızlık, ister kasıtlı ister organik olsun, Joseph Beuys'un Coyote: I Like America and America Likes Me gibi dizilerde ilgi çekici hale geliyor. 1974'teki bu performansıda, Beuys Amerika'ya ilk geldiğinde, bir battaniyeyle sarılımış veziyette indirilip galeriye götürüldü ve orada bir sonraki haftayı Amerika'ya özgü bir yaban köpeği olan Coyote'la geçirdi (LeeGoldberg, 1996: 151).

Hayvanları öngörülemeyen rastgele hareketleri sahneye taşıyan canlı unsurlar olarak kullanan bu tür performanslar, kurgusallığı nedeniyle okunabilir olarak tasvir edilen gerçeklikle, performansa başka türlü düşünülemeyecek belirsiz bir gerçeklik katma iddiasındadılar. Bu okunamayan gerçekliğin sıklıkla belirginleştirildiği durum, doğrudan fiziksel ve bedensel temasın yer aldığı performanslardır. Ağırlıklı olarak kadın bedeninin kullanıldığı bu performanslar, 1963 yılında Carole Schnemann'ın 'Eye Body' adlı eseriyle başlamışsa, 1980'li yıllarda popülerlik kazanmıştır. Annie Sprinkle ve Karen Finlay türün en öne çıkan sanatçıları oldular (Schnider, 1997: 53). Ancak bu bölünmelerin yeni bedensel gerçekliğin temsilinin, sembolizminin en etkili ifadesi, gerçek fiziksel zarar yaratan bedensel faaliyetlerde yatmaktadır.

Dans ve teatral mimesinin bir melezi olan dans tiyatrosu, iki farklı formun performans yöntemlerini bütünleştirdiği için yorum açısından belirsiz olabilir

(LeeGoldberg, 1996: 205). Bu sanatçıların hepsi ya da eserleri elbette ki meşgul oldukları formların sınırları dahilinde değildiler. Turtle Cabaret geleneksel olarak kabul edilen bir kabare değildir. Tamamen örtüşmeseler bile onları Lyotard'ın anladığı anlamda postmodern eserler olarak konumlandıran özellikler olmuştur. İzleyiciye “ne oluyor” deneyimi yaşatmak için öncelikle anlam yaratan bir bağlam yaratmak gerekiyor. Bu aslında sembolizmi, sembolizasyonun sınırlarını açıklığa kavuşturacak şekilde yorumlama çabalarını teşvik ederek yapılabilir. Duchamp'ın Çeşme’si ve ardılları, okunabilir bir metin beklentisini çağrıştırıyor; sanatçı daha sonra okunabilirliği imkânsız olanı kullanarak metnin sıradanlığını ortaya çıkararak bu beklentiyi engelliyor. Ancak Bausch gibi sanatçılar aynı ilkeleri kullanırken biraz farklı bir strateji izlemişler ve figürlerin çerçevelerini çağrıştırarak temsil ettikleri yüzeysel anlamdan kaçan eserler yaratmışlardır.

Bu strateji, hem performans alanını hem de sahneyi kullanan çalışmaların ortaya çıkmasına neden oldu. The Wooster Group ve Robert Wilson ürünleri bu kaynağın etkili kullanımına güzel örneklerdir. Her iki durumda da sahneleme, farklı biçimsel stratejilerle de olsa, yazarın bir kenara bırakılması, odak dışılaştırma araçlarının kullanılması, belirsizlik veya işaretlerin terk edilmesi, yorumlama eylemi için gerekli çerçeveleme, sembolik alanın aşınması, tutarlı bir temsili alanın kendisi, başka bir tutarlı alan, mekânsal çerçevelemeye başvurulması, kullanılan zaman dilimini aşan kesintiler ve uzatmalar gibi faktörler sorunsallaştırılır (LeeGoldberg, 1996: 209).

2.3.16. Peter Brook

Brook hiçbir zaman postmodern tiyatronun özelliklerini araştırmamıştır. Brook'un endişesi sadece seyirci olmuştur. Bir oyunun sahnelenmesi sırasında şaşırtıcı bir şekilde saklanmayı ve görmezden gelinmeyi öğrenen izleyiciler, Brook tiyatrosu'ndaki performansla ortak bir paydada buluşmalıdır. Brook tiyatroda ortak bir dil arıyordu, bu yüzden dünya çapında anlaşılabilecek bir tiyatro dilini bulmak

için çalışmıştır. Bu nedenle tiyatroda Brook'un teorileri Brecht, Artaud ve Grotowski ile bağlantılıdır. Brook'un Brecht'e olan ilgisi, onun natüralizmle mücadele edilmesi çağrısında bulunmasıdır. Artaud ile bağlantısı, Brook'un tiyatroyu Artuad gibi bir ayin olarak görmesi ile olmuştur. Eğlenceyi, hareketi, müziği, kavramsal ve anlaşılmaz sesleri, jestleri ve maskeleri birleştiren bir ayinden söz edilmiştir.

Brook'un sahne alanındaki farklı deneyimleri onu postmodern tiyatro sanatçısı yapmıştır. Brook, farklı yönetmenlik öğelerini (tamamen postmodern değiller) kullanarak eserlerinde farklı alanları deneyimlemeye çalışmıştır. Orgast ve Kuşların Konferansı ve Mahabharata gibi çevreci geleneksel tiyatroları deneyimlemiştir. Mahabharata'da sahneyi son derece basit kullanmıştır, ancak gösteri gün ortasında başlamıştır ve gece yarısına kadar sürmüştür ve performans yaklaşık dokuz saat boyunca devam etmiştir. Bu performansın çeşitli zaman özellikleri bulunmaktadır; çünkü metnin kendisi çok farklı zaman yapılarına sahiptir ve Brook'un performansına bu özellikler eklenmiştir.

2.3.17 Richard Foreman

Richard Foreman, altmışların önde gelen sanatçılarından biridir. Foreman’a göre tiyatroda seyircinin varsayımlarına ve gücüne inanmak gerekmektedir. 1968'de Foreman, Ontological-Hysteric Tiyatro’yu seçmiştir. Diyaloglarda düz ton, monotonluk, tekrarlama, önceden kaydedilmiş diyaloglar, kesit konuşmaları, seyircinin gözleri üzerinde doğrudan ışıklarla rahatsızlık yaratmak, ani ve anormal sesler, abartılı hareketler, sahnede bazen çıplaklık ve dekorda karışıklık Foreman'ın eserlerinin ortak özelliklerinden sayılırlar. Ancak Foreman'ın zaman algısı oyununun çoğunda metne ve anlatıya dayanmaktadır. Oyunun anlatısının doğrusal akışını bozarak, zamanın tekdüze akışını bozar ve izleyicinin aklına şimdiki zamanı yerleştirmeye çalışır. Rhoda, Forman'ın kendi varoluşunun bir yönü olan ve eserlerinin çoğunda tekrarlanan, dünyalar arasında

kaybolmuş ve kesinlikle zaman kaybıyla karşımıza çıkan bir karakterdir ve "Rhoda in the Land of Patates", seyirciye Alice Harikalar Diyarında'yı çağrıştırmaktadır.

Foreman, eserlerinde seyircilerini her an kendileriyle yüzleşmeye zorlamıştır. Bazı yönetmenler gibi, sahnelemenin gerçek zamanını, oyunculuk süresini ve izleyicinin zihinsel zamanını birleştirmeye ve seyirciyi kendisinin önüne ve mevcut seyircinin içine yerleştirerek, bilinçaltında kalan seyirciyi hareket ettirmeye ve pasiflikten çıkarmaya çalışmıştır. Foreman Brecht'in düşüncesinde olduğu gibi, izleyicinin sanat eserine politik bir yaklaşım benimsemesini istemez ve sadece, sanat eserinin kendi benzersiz vizyonunun ürünü olan bir toplum yaratmasını ister. Bu nedenle seyirciyi performansla karşılaşmaya zorlamış ve performans sırasında seyircinin kendisine sürekli sorular sorabileceği bir ortam yaratmıştır. Forman'ın tiyatro eserleri ve oyunları, postmodern sanatın kopukluğunu, parçalanmasını ve eklektizmini tam olarak göstermektedir. Sahne ve postmodernizm arasındaki kesintisiz bağlantı, Richard Foreman'ın sahnelemelerinde neredeyse açık bir şekilde görülmektedir ve bu nedenle, Richard Foreman'ın yönettiği oyunlar postmodern olarak kabul edilebilir.

2.4. Postmodern Tiyatroda Oyunun Bileşenlerinin Oluştuğu

2.4.1. Metin

Yirminci yüzyıla kadar bir oyunun metni oyunun temeli olarak kabul edilmiştir ve bir oyun metnine sahip olmadan tiyatro performansı tamamen reddedilmiştir. Samuel Beckett[32]'in tiyatrosundan sonra ise metnin merkeziyeti ve metnin önemi yavaş yavaş bu konumundan aşağı inmeye başlamıştır. Bir oyunun sahnelenmesi artık önceden yazılmış bir metne bağlı olmamıştır. Sahnede görsel vizyonun güçlenmesi, metnin tiyatrodaki rolünü yavaş yavaş azalmıştır.

[32] Samuel Beckett (13 Nisan 1906, Foxrock, İrlanda - 22 Aralık 1989, Paris, Fransa), İrlandalı yazar, oyun yazarı, eleştirmen ve şair. 20. yüzyıl deneysel edebiyatının önde gelen yazarlarından biridir.

Metninlere ve textlere, yönetmenlerin ilgi göstermemeleri, tiyatro performanslarının odak noktası haline gelmiştir ve Postmodern tiyatro, "sahneleme" üzerine odaklanmıştır. Günümüzde, sahnelemede metni analiz etmek zor bir iş olmuştur; çünkü herhangi bir sahne metni veya texti teatral bir performans olarak kabul edilebilmektedir. Richard Schechner metin, drama, tiyatro ve performansın tanımlarını sunarak terimler arasında bir ayrım yapmıştır.

Richard Schechner[33]'e göre "*Tiyatro geniş bir icra alanı içerisinde sahnelenir ve metnin yeri tiyatronun merkezindedir. Drama'yı, özel bir metin türü olarak kabul edebiliyorsak, tiyatro da özel bir performans türü olarak kabul edilebilir*" (Schechner, 2003: 141). Bu dönemde (Modern ve Postmodern) tiyatro ile metin arasındaki mesafe giderek artmaktadır. Artık temelinde metne bağlı olmayan bir tiyatroya doğru ilerlemekle birlikte, böylece metinsiz tiyatronun da var olabileceği sonucuna varabiliyoruz. Anlatının ilkeleri kaybolmaya başlıyor, dil ve diyaloğu, karakterler arasında artık göremiyoruz. Tiyatroda dilin giderek bilinçten, bilinçaltına doğru gittiğini ifade edebiliyoruz. Böylece postmodern tiyatro oyunlarda dil belirsiz ve karmaşık hale gelmekte ve karakterler arasında artık diyalog işlevini yitirmektedir. Postmodern tiyatro oyunlardaki dil, duraklama, sessizlik, durgunluk, tekrar, tamamlanmamış cümleler ve mantıksız sözcükleri içerir. Nazerzadeh Kermani "Drama Çalışmalarına Giriş" kitabında Postmodern oyunların özelliklerini böyle anlatmıştır:

"*Düzenleme parçaları, emir veren anlatıcısından kaçınma (ana anlatım), pahalı ve şaşalı sanatın bunlardan uzaklaşan sanatıyla birleşimi, postmodern oyunların ve sahnelerin eski tiyatrolardan ayırt edici özellikleridir*" (Nazerzade Kermani, 2010: 267).

[33] Richard Schechner (23 Ağustos 1934 (89 yıl yaşında), Newark, New Jersey, ABD), New York Üniversitesi Tisch Sanat Okulu'nda Fahri Üniversite Profesörü ve TDR: The Drama Review dergisinin editörüdür.

Postmodern sanatında, yüksek ve değerli sanatın özellikleriyle düşük ve değersiz sanatın özellikleri karıştırılıyor ve modern sanatın görkemi ve hayranlığı tamamen temel teşkil ediyor. Postmodern tiyatro büyük ve uzun anlatılardan kaçınmaya çalıştığından, kolaj ve parça parça anlatılara yönelmiştir. Postmodern tiyatro oyunlarında net bir oyun sonu yoktur; sanki oyun hiç bitmeyecek ya da sonsuza kadar devam edecekmiş gibi görünür. Yani bir tekrar ve sondan başlama süreci söz konusudur. Postmodern oyun yazarları, klasik metinlerin ne kadar güzel ve görkemli olursa olsun, postmodern sanatta yeteneklerine göre yeniden tanımlanabileceğine inanırlar. Postmodern sanatçılara göre postmodern metin, geçmişten gelen özellikleri taşıyan bir metin olmalıdır. Aslında postmodern sanatçı, bu döneme ait klasik metinlere ve yazılara atıfta bulunarak bize başka bir zaman ve uzam algısını aktarmaktadır. Aynı zamanda, içinde bulunduğumuz yüzyıldaki gerçeklik algısının tek bir organizasyonunu da yansıtırlar. John Cage, "Richard Schechner ve Michael Corby ile yaptığı röportajda" şöyle demiştir:

> "*İzin ver geçmiş edebiyata neden sanattan çok madde olarak baktığımı açıklayayım. Geçmişe müze gözüyle bakan ve ona sadık kalan pek çok insan var ama bu benim görüşüm değil. Artık bu geçmişi günümüzdeki birçok başka şeyin yanına koyabiliriz. Bunlar, geleneksel anlamda sanatla ilgisi olmayan şeyler olabilir. Şehir içi veya şehir dışı günlük etkinlikler veya teknolojik olaylar çalışma tekniklerinin değişmesi gibi basit bir nedenden dolayı, artık kullanılabilecek olmuşlardır*" (Schechner, 2003: 93).

Bu dönemle ilgili vurgulanan noktaya göre; postmodern bir tiyatro performansında metin artık bir "metin" (text) olarak görülemez. Postmodern yazarların en önemlilerinden biri olan Heiner Müller[34], Hamlet'in klasik metnine atıfta bulunarak günümüz postmodern tiyatro sanatının işleyişini değiştirmiştir. Muller'in yazdığı Hamletmachine'in oyunu, makine yönetimi çağının hikayesini anlatmaktadır. Oyunun metnindeki dilin parçalanması, mizah, karakterlerin ikili

[34] Heiner Müller (9 Ocak 1929, Eppendorf, Almanya - 30 Aralık 1995, Berlin, Almanya), Alman dramatist, şair, yazar, denemeci ve tiyatro yönetmeniydi.

veya çoklu kimlikleri ve Shakespeare dilinin günümüz diliyle kaynaşması bu oyunun özellikleri arasındadır.

Diğer bazı postmodernist oyunlar ve metinler yönetmenin ve yazarın eseridir ve bazen postmodernist bir oyun sadece yönetmenin eseri olmaktadır. Bazı durumlarda genel plan yönetmen tarafından sunulur ve tam bir metne sahip olmadan doğaçlama ve sürekli alıştırmalar yaparak yeni bir metne ulaşırlar. Richard Foreman[35], sahnelediği oyunlarının metinlerini kendisi yazan postmodernist yönetmenlerdendir. Foreman'ın oyun metinlerinin yazı stili belirsizlik ve karmaşıklıklarla doludur. Kesik ve parçalı diyaloglar ve konuşmadaki farklı kalıpların birleşimi Foreman'ın eserlerinin diğer özelliklerindedir. Sanattaki işaretler hakkında Foreman şunları söylüyor:

> "*Biz artık işaretler dünyasında yaşıyoruz. Her yapılan olay kendinden işaret ve iz bırakıyor. İşaret olarak tanımlanan şeyi veya şeyleri, farklı türde bir "şey" olmasına insanları asla ikna etmemeliyiz. Görüntünün veya olayların gerçekliğini duygularımızla güvence altına alarak her zamanki gibi elde etmemeliyiz, belki bir şeyleri anlayan ve onun gücünün tadını çıkaran, kişinin kendisinin estetik duygusudur*" (Foreman, 1996: 61).

Postmodernizmden önceki akımlar ve dönemlere göre, postmodern tiyatro, yeni özellikler nedeniyle sahnelemelerinde süre ve zamana dair çok değişimler olmuştur. Postmodern tiyatroda metindeki değişikliklerin bir oyunun sahnelenmesinde zamana olan etkisinin ilk sonucu, bir icranın ve sahnelemenin süresi olmuştur. Richard Schechner, Performans Teorisi adlı kitabında bu konu hakkında şöyle söylemiştir:

> "*Daire ne kadar büyük olursa, kapladığı alan ve zaman o kadar fazla olur. Böylece postmodern tiyatroda yazılı metnin veya oyunun metne ve nihayetinde postmodern performansa dönüşerek zamanın değiştiği kanıtlanmıştır ve bu ilk noktanın ispatı, postmodern tiyatro alanında zamanın kapsamının daha büyük olduğunu ve dolayısıyla bu alandaki zaman oyunlarının tiyatroda*

[35] Richard Foreman (10 Haziran 1937 (86 yıl yaşında), New York, Amerika), Amerikalı avangard oyun yazarı ve Ontolojik-Histerik Tiyatro'nun kurucusudur.

daha geniş ve daha karmaşık hale geldiğini bilmemize yol açar" (Schechner, 2003: 107).

2.4.2. Yönetmenlik

Bir oyunun yönetmeni, o eserin sahnelenmesinden en çok sorumlu olan sanatçıdır. Yönetmen yarattığı eserlerinin farklı işaret ve alamet sistemlerine vurgu yaparak oluşturur. Yönetmen bir oyunun sahnelenmesinde büyükten küçüğe, önemli noktalardan en küçük ve en önemsiz ayrıntılara kadar tüm bileşenlerini oluşturmaktan sorumlu olan tek kişi olmaktadır. Yönetmen, bir oyunun metin, sahne, oyuncu, kostüm vb. bileşenlerinin tamamını veya bir kısmını kullanarak oyunun zamanını yaratır. Postmodern tiyatroda bir sahnelemede yönetmen birçok düzenleme yapma şansına sahiptir.

Postmodern tiyatro ve İkinci Dünya Savaşı sonrası avangart tiyatro yönetmenleri, eserlerini, çalışmalarını birçok filozof ve teorisyenin teori ve fikirlerine dayanarak yaratmışlardır; ancak birçok postmodern tiyatro yönetmeni üzerinde en çok etkiyi yaratan kişi ise Gertrude Stein[36]'dan olmuştur. Stein'ın, Aristotelesçi drama ile ilgisi yoktur ve bu ilgisizliğin nedeni çocukluğuna uzanmaktadır. Stein, üzerinde uzun uzun düşündükten sonra, bir oyundan (Tom Amca'nın Kulübesi) çocukluğunda çok derin bir şey hatırladığı sonucuna varmış, ama o resimlerden hafızasında hiçbir hikâye kalmamıştır. Büyüdükçe, dramın hikâye anlatımı ve zamanlamasının, gördüklerini kontrol etmesine izin vermediğini fark etmiştir; çünkü sahnede gördüğü tüm hikâyeleri ve dramatik eylemleri kabul etmek zorunda kalmıştır.

Stein, yirminci yüzyılda bir sahne yanılsaması yaratmanın mümkün olmadığını savunmaktadır. Stein, hikâyeden oluşan drama için bir alternatif arayışında bulunmuş, "tiyatroyu görme ve duyma açısından bunların hikâye ve eylemle değil, duygu ve zamanla olan ilişkisini keşfetmeye" çalışmıştır. Böylece

[36] Gertrude Stein (3 Şubat 1874, Allegheny, Amerika - 27 Temmuz 1946, Fransa), Amerikalı modern edebiyatın öncülerinden ve postmodern tiyatro yönetmeni.

Stein "hikâye olmayan her şey oyun olabilir" sonucuna varmıştır. Neoklasik dramda bir parçaya odaklanma, dramatik bir yapı içinde zaman, uzam ve hikâye anlatımı bağlantılarını engelleme girişimiydi. Neoklasik dramda zaman, uzamın sınırlarını belirleyebilir ve uzam fiziksel eylemi sınırlı yapabilir. Stein, tiyatronun zaman ve uzam öğelerine bağlı olduğunu fark etmiş ve bu iki öğeyi sonrasında bir kenara koymuştur. Stein'in tiyatrolarının seyircileri tiyatroya başka bir olası algısal uzamizma getirmeye başlamışlar, uzamsal ve zamansal konsantrasyonların gerektirdiği heyecana ihtiyaç duymamışlardır (Aronson, 2001: 136).

Stein bu teorilere dayanarak, peyzaj (manzara) drama teorisini önermiştir. Stein peyzaj dramını, uçak yolculuğuna karşı tren yolculuğu metaforunu kullanarak açıklamıştır. Yolcu trenle seyahat ederken pencereden dışarı bakar ve tren manzaranın yanından geçerken yolcu önünden sırayla geçen görüntüleri görür. Görüntüler geçtikçe, yolcu gördüklerinin ne olduğunu hatırlar ve aynı anda ne görebileceğini tahmin etmeye çalışır. Aksine uçağın yolcusu pencereden dışarı bakar ve tüm manzaraları bir anda ayaklarının altında görür. Bir manzara resminde, gözlemci kişi manzaradaki belirli öğelere herhangi bir zamanda ve herhangi bir sırayla bakmakta özgürdür ve böylelikle resim çabucak anlaşılabilir. Stein, sanatçının sınırları ve içeriği belirlediği, manzaraya uygun bir yapıya sahip bir tiyatro öneriyor; ancak bilgiyi idrak etme yöntemini ve organizasyonunu kontrol eden ise esas olarak seyirci olduğunu inanıyor. Stein'e göre böyle bir deneyim, seyirci için Aristotelesçi dramın ezici deneyimlerinden daha düşüncelidir (Aronson, 2001: 136-137).

Böylece dramda, hikâyenin bakış açısı ancak seyircinin kendisini duymak istediğinde önemli hale geliyor. Bu iletişim türünde seyirci, sanki bir müzeye giriyormuş ve müzeyi geziyormuş gibi gördüğünü seçebiliyor. Seyirci neyi göreceğini ve neyi görmeyeceğini kendisi seçme şansı buluyor. Gertrude Stein'dan drama ve edebiyata yaklaşımı, Einstein'ın bilimine eşdeğer bir tür

kültürel olarak yorumlanabilir. "Hikâyenin sınırlı ve sıkıcı zamanına odaklanmak için tüm bölümlerin eşit derecede ilginç olduğu bir yerin yapısını değiştiriyor; böylece seyirci eserin nasıl yansıtıldığı üzerinde kontrol sahibi oluyor" (Aronson, 2001: 137-138).

Stein'ın yazılarında bahsettiği "sürekli mevcudiyet" veya "tekrar tekrar başlama" zaman olgusuyla ilişkilidir. Stein'ın teorisinde, oyunun zamanı veya anlatı zamanı kaldırılır ve bir oyundaki her eylemin kendine ait zamanı olur. Dolayısıyla bir toplu zamanla karşılaşmıyoruz; aksine, bir eylemden diğerine değişen sayısız zamanla karşılaşıyoruz ve seyirci, alıştığı hayali zamanda boğulmak yerine, her an şimdiki anı yeniden keşfediyor ve postmodern yönetmenler, performanslarının her anında bu yeni anları keşfetmeye çalışıyorlar. Richard Foreman, Peter Brook, Jerzy Grotowski, Juan Acalaitis, Robert Wilson, Elizabeth Lacampet, Peter Sellers, Joseph Swoboda, Andre Serben, Arjen Manushkin ve Martha Clark tiyatroyu çeşitli yöntemleri ve iletişim sistemleriyle deneyimlemiş olan Batılı yönetmenler arasında bulunuyorlar. Bu yönetmenlerin hepsi mutlaka postmodern yönetmen olarak sayılmıyorlar, ancak bu alandaki çabaları ya postmodernizmin gelişimini etkilemiştir ya da çalışmaları bu türün en ciddi sanatçıları olarak bilinen yönetmenlerin çalışmalarıyla benzerliklere sahiptir (Whitmore, 1994: 17-18).

Yukarıda adı geçen yönetmenlerin incelenmesi ve yönetmenlik biçimlerinin araştırılması her biri ayrıntılı birer makale ve belki de kapsamlı bir kitap olabilir. Dolayısıyla bu çalışmada yönetmenlerin postmodern tiyatro ile ilgili çalışmaları hakkında araştırma yapılmıştır. Grotowski ve Brook gibi sanatçılar postmodern yönetmenler olarak görülmese de bu hareketin oluşumunda dolaylı etkileri olduğu için onlardan bahsedebiliriz.

2.5. Postmodern Tiyatroda Oyun Mekânı, Sahne, Dekor

Oyun mekânı, sahne, dekor ve birçok faktör, nihayetinde “tiyatro” olarak bilinen gösteridir. Performans ve sahneleme mekânı, farklı dönem, kültür ve performans grupları tanımlarına dayalı olarak seyirci-oyuncu ilişkisinin kurulduğu gerçek bir mekândır. Sahne veya sahne alanı, tiyatro oyunun oynandığı bölümüdür. Bu alan, içinde aktör ve hareketin olduğu alandır ve aynı zamanda tiyatro oyun uzamının bir parçasıdır. Dekor veya sahne tasarımı aynı zamanda tiyatro ve sahne alanının bir parçası sayılmaktadır. Sahne nesneleri veya aksesuarları da bu dekorun bir parçasını oluşturmaktadır. Bir teatral olayda olan, bir teatral eserde adlandırılmış tüm bileşenlerin anlamlandırılabilmesi ve gösterilebilmesidir. Bir tiyatro sahnesinde her şey bir işaret olarak kabul edilebilir. Bir masa, bir oyun sırasında tekrar tekrar yeni tanımlarla yeni bir cihaza dönüştürülebilir. Böylece postmodern dönemde oyun mekânı, sahne tasarımı ve dekor, köklü ve derin değişikliklere uğramıştır. Postmodern yönetmenlerin her biri kendi bakış açısına göre bu unsura zamanın aksine farklı yaklaşımlarda bulunmuşlardır.

Gertrude Stein'a göre yirminci yüzyılda bir sahne yanılsaması yaratmak mümkün değildir. Bir farklı bakış açısından günümüzdeki postmodern dünyasında kurgusal drama dayalı gerçeklik yanılsaması ile bir yer ve zaman inşa etmek, izleyiciyi aynı yanılsama ile an be an ileriye taşımak artık mümkün değildir. Günümüzdeki seyirci artık kendisini gerçekliğin belirtileriyle bir hikâye yapmak için bir yönetici grubuna tamamen teslim edemez. O da gördüklerinin yanılsamasına inanmak için sürekli olarak bu gerçek dışı gerçekliğe yönelmektedir. Postmodern tiyatronun zaman ve sahne mekânı unsurları, postmodern oyunun dramatik metninin büyük ölçüde kaybolmasına neden olan önemli etkenlerdendiler.

Tiyatro’da yanılsamaya Rönesans sonrası yaklaşım bu inanca dayanmaktadır ki seyirci, sahnenin fiziksel alanı gerçek bir alan sembolü olarak

kabul ederse, zamansal ve yanıltıcı ritimleri de takip edebilcektir. Ama Stein bunu kabul etmemiştir ve buna karşı böyle demiştir:

> "*Tiyatro sahnede seyirci ve sahne arasında bir perde vardır ve perdenin önceden kapanması, perde arkasında olup biten ritmin aynısı seyirciye, olamayacakmış hissi yaratır. Perdenin bir tarafında seyircinin heyecanı, diğer tarafında ise bir türlü bir araya gelmeyecek başka bir şeyler oluyor. Bunlardan biri her zaman diğerinin arkasında veya önünde olacaktır*" (Aronson, 2001: 135).

Stein'a göre tiyatro, hikâye ve drama ile değil, zaman ve uzamla bağlantı yoluyla anlaşılabilir. Günümüz tiyatrosunda oyun, bağlantıların ve bakış açılarının karşıtlıklarının bir toplamı olmalıdır. Ona göre neoklasik dram da zaman, mekânın sınırlarını belirler ve fiziksel eylemi de sınırlandırır ve ayrıca tiyatro zamana ve uzama bağlı bir sanat olduğu için bu iki yapı bir kenara bırakılabilir ve izleyicinin yanılsamalar yaratmadan bunları kurmasına yardımcı olunabilir.

Peter Brook, tüm gereksiz şeyleri ortadan kaldırarak samimi yaşamın aktığı boş bir alandan bahsetmiştir. Böylelikle farklı zaman oyunlarını sahnelemek kolay olmuştur; çünkü herhangi bir sahne görevinden uzak ve zamanla ilgili yanlış anlamalar yaratılmıştır. Brook boş alan yaratmak için hayal gücünü kullanmış ve seyircinin zihnini, dramatik aksiyonlarla zamanlarını hızla değiştirebilmiştir. Brook Vişne Bahçesini sahnelerken birkaç parça mobilya, birkaç perde ve birkaç parça İran halısı kullanmıştır.

Ariane Mnouchkine[37], sahne tasarımı ve dekoruna ek olarak, zaman ve uzam yaratmak için eserlerinde olayın yaşandığı gerçek konumunu da kullanmıştır. Bu şekilde seyircinin bilinçaltında oyununun temelini oluşturan zihinsel bir zaman yaratır ve ardından diğer teatral öğelerle birlikte seyirciye başka zamanları da peş peşe hazırlar. Richard Foreman 'ın sahnelerindeki unsurların

[37] Ariane Mnouchkine (3 Mart 1939 (84 yıl yaşında), Boulogne-Billancourt, Fransa), Fransız kadın tiyatro ve film yönetmeni, senarist, çevirmen.

çoğu ikinci el eşyacılardan toplanmıştır. Foreman'a göre, yalnızca görmeye alışık olduğumuz nesneler seyircileri belli bir etki altına almaktadır. Böylece Foreman metni değiştirip amaçlı bir metne dönüştürdükten sonra, istediği amacı sunmak için sahneye çıkmıştır. Foreman, oyunun sahnesini, seyircinin performansın yeri ve dekorunun net ve doğru bir tanımını algılayamayacağı şekilde tasarlamıştır ve bu algı zamanı da içerir. Aslında Foreman, izleyicinin zihnini sahnede herhangi bir amaçlı zamanlamadan boşaltmaya çalışmıştır.

Foreman sahnede "karşılaştırma" kavramını kullanmıştır. Seyircinin hikâye anlatımı veya anlatım yoluyla değil, birçok görsel öğenin karşılaştırmalarına ve yan yana getirilmelerine dayalı olarak zaman geçirmesini sağlamaya çalışmıştır. Oyunun metninde bir başlangıç, orta ve bitiş olduğunda seyircinin oyunu seyretme zamanı da başlangıç, orta ve bitiş noktaları olan bir döneme sahip olacaktır, ancak postmodern eserlerde seyirci her an farklı imgeler algılayarak farklı zaman dilimlerine sahip olacaktır. Foreman ayrıca sahnenin düzenini ve nesnelerin kullanım şeklini değiştirerek seyircinin zaman algısını değiştirmiştir. Postmodern performanslarda ve özellikle Foreman performanslarında seyirci herhangi bir anda yeni ve farklı bir zaman (an) yaşayacaktır.

2.6. Postmodern Tiyatroda Oyuncu, Hareket ve Jest

Öncelikle postmodern tiyatroda oyuncunun önemini ele almalıyız. Postmodern tiyatroda bir oyuncunun varlığının nasıl değiştiğini bilmeliyiz. Önemli olan nokta, postmodern tiyatro dünyasında aktörün hâlâ ana öğe olarak kalmasıdır. Grotowski, eserlerinde en büyük vurguyu oyuncuya yapmıştır. Bedenlerini, seslerini ve zihinlerini tamamen kontrol eden oyuncuları eğitmek için birçok kaynak kullanmıştır. Grotowski ’den sonra, oyuncuya en çok önem veren yönetmen Peter Brook olmuştur. Brook, oyuncunun jestlerinin ve hareketlerinin işaretlerle dolu olduğuna inanıyordu ve bu nokta Brook ‘un postmodern oyunculukla temas noktası olmuştur. Brook oyuncunun bedeni hakkında böyle

demiştir: "*Eğitimsiz beden kusurlu bir enstrüman gibidir, yani titreşen yönü o kadar gereksiz ses ve çiziklerle doludur ki orijinal şarkının duyulmasına izin vermez*" (Brook, 1988: 17).

Postmodern tiyatro için sıraladığımız tüm özelliklerine rağmen oyuncuya gelince, onun için farklı deneyimler meydana getirmiştir. Postmodern tiyatroda tek başına kalan insan, artık diğer insanlarla birlikte, kolektif bir bilinçdışıyla teatral bir ritüelde bir tür kolektif algıya ulaşmak istemez. Postmodern tiyatroda tek başına kalan insan olayları kendisinin görmesini, anlamasını ve kavramasını ister. Artık tiyatro yönetmeninin her söylediğini kabul etmek ve inanmak istememektedir. Dolayısıyla Postmodern tiyatro artık bir aktörü sahnede görmek istememenin yanı sıra, tahmin edilen hikayeyle ve oyunun rahatlatıcı sonuyla empati kurmak da istemiyor. Çünkü postmodern tiyatro kolektif kimliğin yerini bireysel kimlikle doldurmuştur ve tüm bireysel, zihinsel, psikolojik, fiziksel özellikleriyle yaşayan bir insan bedeni, farklı özelliklere sahip başka bir insandan ayırt edilebilir ve postmodernizm de aynı düşüncededir. Bu nedenle postmodern tiyatroda oyuncunun rolü değişebilir ve postmodern yönetmenler, çeşitli performans tarzlarına göre oyuncunun rolünü ve oyunculukta bulunma biçimini değiştirmektedirler. 1988'deki bir röportajda Richard Foreman şöyle söylemiştir: "*Oyuncularla bir tür empati ilişki kurarak seyirciyi aldatan tiyatrolarla ilgilenmiyorum*" (Aronson, 2001: 118).

En önemli postmodern yönetmenlerden Foreman ve Wilson'ın eserlerinde jest ve hareket çok önemli bir konumda olmuştur. Çünkü Wilson yönettiği oyunlarının her birinde formlardan sahnelemeye varmıştır ve bu nedenle oyuncunun vücudunun çok önemli olduğuna inanmaktadır. Oyun uzamını daha iyi anlamak için vücudun daha yavaş veya daha hızlı hareket etmesi gerekir ve bilindiği gibi, zamanı bilmek için hareket etmek de gereklidir. Yani hareket hızlı veya yavaş olursa, yani bir şekilde değişirse, zaman da daha iyi anlaşılabilir.

Wilson'ın yönettiği oyunlarda, aktörlerin asla "dil" ile ifade edemeyecekleri şeylere yaklaştığını görüyoruz, örneğin zaman hususunda. Bu nedenle, Wilson seyirciyi resim, müzik ve efektler yoluyla bu eksikleri aradan kaldırmaya çalışmıştır. Wilson, zihnin mantıksal motivasyonundan uzak, oyuncunun bedeninin uzamdaki organik varlığını vurgular. Oyuncularından beden diliyle, seyirciyle, sahneyle, uzam ve diğer oyuncularla iletişim kurmalarını ister ve bu da bedenin uzam ve zaman içindeki yaşamı demektir. Wilson oyuncuların beden hareketlerini yavaşlatarak, aslında zaman içinde sanatçıların ve seyircilerin algısını değiştirmiştir. Bu nedenle zamanın yavaşlaması ve genişlemesi, bedenin ve imgelerin kendilerinin bizi başka bir dili değil, uzamı ve zamanı daha iyi anlamamıza imkân vermiş ve bu yüzden Wilson'ın eserleri rüya gibi olmuşlardır. Aslında zamanın ritmindeki bir değişiklik, günlük hayatımızın tanımına uymayan bir uzam ve zaman yaratır ama biz de rüyalarımızda hep bununla karşılaşırız.

Richard Foreman oyuncularına genellikle Craig ‘in kuklaları gibi davranmakla suçlanmıştır. Foreman'ın eserlerinde, oyuncular genellikle tuhaf ve gülünç biçimler almaktadırlar ve hareketler abartılı veya deforme olmaktadır. Yönettiği oyunlarda sıklıkla çıplaklık görülmüştür. Bu durum özellikle özenli kostümler içindeki sanatçıların eşlik ettiği kadın oyuncuların yanlarında olmaktadır. Foreman, bu garip jest ve hareketlerin amacının seyircinin tutumunu değiştirmek için olduğunu belirtirmiştir. Jest ve bedenin her zaman konuşmanın ve diyaloğun önüne geçtiğine inanmıştır. Foreman, Wilson gibi anlatı ve diyalog araçlarını asla kullanmamıştır. Foreman oyuncuların da parçası olduğu farklı resimleri sahneye yerleştirerek seyirciyi zaman içinde ileriye doğru hareket ettirmiştir. Postmodern yönetmenlerin her biri, sahneleme sistemlerini öne çıkararak daha anlamlı ve görsel imgeler yaratmaya çalışmışlar ve nihayetinde izleyiciyle arzu edilen ilişkiye kavuşturmaya çalışmışlardır. Oyuncunun bedeni, jest ve hareketinin kullanımı günümüzde postmodern tiyatronun en önemli unsurları arasında yer almaktadır.

2.7. Postmodern Tiyatroda Müzik ve Ses

Ses kavramının arkasında ilk akla gelen, karakter diyaloğu ve monolog şeklinde ön plana çıkan oyuncunun sesidir. Ancak postmodern çağda ve tiyatro eserlerinde seyircinin işitsel sistemi de gelişmiştir. İnsan yapımı seslerin yanı sıra nesnelerin sesinin yaratılması, postmodern tiyatronun ritüel ve büyülü durumunu çoğaltmıştır. Ritüel ve ayinlerde, iki veya daha fazla insan arasında asla mantıklı bir diyalog görülmediği gibi postmodern tiyatro performanslarında, ritüele ve ayinlere dayanarak aynısı yaşanmaktadır. Aslında Postmodern performanslarda zamanın inşası ve başarısızlığı, tıpkı ritüeller gibi, şimdiki sıraya dayanmakla olmuştur. Foreman'ın "Lava" adlı oyununun sahne anlatısı bununla ilgilidir:

> "*Başlangıçta duyulabilen tek şey, masanın üzerinde asılı olan büyük hoparlörlerden duyulan, tahtaya çizilen tebeşirin keskin ve rahatsız edici sesidir. Hoparlörlerin altında, performans boyunca çalan derin, uzak konuşmadan aktif çizgiler çeken bir osiloskop bulunur. Metni okumaya başlamadan hemen önce, sahnenin yanlarına yerleştirilmiş diğer hoparlörlerden birden sayıların rastgele sayılmasının sesleri duyulur. Bu ses, gösteri metninde vurgulandığı gibi, sayıları aynı rastgele sırayla art arda tekrar etmektedir. Sayılar, ana metnin başlangıcıyla birlikte yavaş yavaş kaybolmaktadır*" (Whitmore, 1994: 134-135).

> "*Duvarlardan ve tabandan yansımaya başlayan ses ve bir anda sahneden seyirciye akıyor ve karanlıkta hatıra, bilgi, gürültü ve müzik parçalarını saçıyor. Tiyatro sahnesinde oturmak, tıpkı okyanusun derinliklerinde olduğu gibi, bir anda dinginlik ve huzurdan kaosa ve taşkınlığa dönüşen bir ses okyanusunda bulunmaktır. Bir anda bize huzur verirken, başka bir anda bize meydan okumaya başlar. Wilson, tasarım ve performansta mesafe ve sınırlama değerlerini övse de, eserlerinin tümü işitsel açıdan seyirciye çok cazip olmuştur*" (Whitmore, 1994: 309).

Postmodern dönemden önce tiyatroda müzik, oyundan önce ya da sahneler arasında ve oyunun sonunda ya da duygusal anlarda, performansın yanı sıra bir etken olarak kullanılmıştır. Postmodern tiyatroda müzik, hayal gücünün

gelişmesi ve çatışmaların yoğunluğu için itici bir faktör olarak kullanılmaktadır. Müzik ve sesin birleşimi, performansın dışavurumcu unsurlarının ve işaretlerinin yoğunlaştırıcı bir faktörü olmuştur. Robert Wilson bazı postmodern sahnelemelerini opera olarak adlandırmıştır. Richard Foreman, oyunlarının provalarına başlamadan önce müziğini hazırlamıştır. Postmodern besteci John Milton Cage, ses üretmek için sıradan yaşamın tüm araçlarını kullanmış ve mutlak sessizliğin var olmadığına inanmıştır. Cage, müzikte zaman çerçevelerinin silinmez olduğuna ve müziğin zamansallığını kullanarak sanatın akışına hayat verdiğine inanmaktadır. 4:33 parçasının icrası sırasında piyanist dört dakika otuz üç saniye boyunca piyanonun yanında oturmuş ve bu süre zarfında piyanonun kapağını, müziğin üç hareketini belirtmek için üç kez açıp kapatmıştır, ama nota çalınmamıştır, yani dört dakika otuz üç saniyelik sessizlik olmuştur. Müzik, aslında konser salonunun ortam seslerini içermiştir. Bina, doğa ve çevresi dışından gelen sesler: Rüzgârda sallanan yapraklar, tavana vuran yağmur damlalarının sesi ve hatta seyircinin hareket sesleri gibi dışardaki sesleri içermektedir (Aronson, 2001: 142).

2.8. Postmodern Tiyatroda Kostüm

Kostüm, performansın diğer unsurları gibi, doğrudan yönetmenin görüşüne bağlı olmuştur. Bazı yönetmenler performanslarına yön vermek için kostümü kullanırlarken ve bazı yönetmenler ise kostümün etkisini ortadan kaldırmaya ve performanstaki belirtilerini azaltmaya çalışmaktadırlar. Postmodern tiyatroda kostümlerin etkisini ortadan kaldırmak için, uyumlu, sade ve tek renkli kostüm lerin kullanılmaya çalışılmıştır. Postmodern tiyatro öncesi performanslarda kostüm, dramatik aksiyonun tarihini göstererek zamanın inşasında doğrudan rol oynamıştır. Postmodern tiyatroda, bir performansın tüm öğelerini değiştirerek kostümler de tarih ve zaman açısından işlevini yitirmişlerdir. Oyuncular, bazı performanslarında farklı tarihsel dönemlere ait kostümler giyebiliyorlar, ancak bu kostümler herhangi bir amaca yönelik ve belirli bir zaman yapısına sahip olmuyor.

Robert Wilson, eserlerinin çoğunda Viktorya döneminin dekor ve kostümlerini kullanmıştır. Wilson'un bu seçimdeki amacı, seyirciyi Viktorya dönemine götürmek ve dramatik aksiyonun o dönemindeki oyunu takip etmek değildir; Wilson bu konu hakkında şunları söylüyor:

> "*Viktorya dönemi elbisesi ve dekoru, sahnede çok güçlü görünen çok güzel bir tasarıma sahiptir. Tiyatroda ölçek farklı olmalı, aslında her şey olduğundan daha büyük gösterilmelidir. Viktorya dönemi elbise modeli mesafeyi gösteren bir mimari tarza sahiptir. Sıkı manşetli veya etekli ve yaylı büyük kollu. Bu yapı bir grafik kalitesine sahiptir. Tiyatromda grafik gücü yüksek olan her şeyi kullanırım. Bu nedenle Viktorya dönemi kıyafetlerini çok kullanırım*" (Otto-Bernstein, 2006: 73).

"*Einstein on the Beach*" gösterisinde tüm oyuncular Einstein gibi beyaz kısa kollu gömlek, siyah pantolon ve beyaz tenis ayakkabısı giymişlerdir.

2.9. Postmodern Tiyatroda Renk ve Işık

Renkler bir Postmodern performanstaki en önemli sembolik ögelerdendir. Her rengin izleyici üzerinde özel bir etkisi olmaktadır. Tiyatro performansında ışıklandırma, yönetmenin seçimine bağlı olarak akla farklı anlamlar getiren farklı işaretlerle doludur. Postmodern çağda aydınlatma, tiyatronun ana unsurlarından biri haline gelmiştir ve bir eserin doğru bir şekilde anlaşılmasını sağlamıştır. Postmodern tiyatrodan önce bir performansın diğer unsurları gibi aydınlatma da bir eserin anlatımı doğrultusunda hareket ediyordu ama Postmodern tiyatroda ışık sayısız amac ve işlem yapabilmektedir. Richard Foreman, renklerin ve ışığın eklektik özelliğini kullanarak gösterisinin boyutlarına başka bir boyut (aydınlatma) katmış ve ışığı bir göstergeye dönüştürerek farklı zamanlar yaratmıştır.

Wilson, ortamdaki ışığın tasarımına ilgi göstermiştir. Einstein oyununun belki de en göze çarpan sahnesinde, ışık tamamen ekranın konumundaydı ve bir eylem (sahne) haline getirilmişti. Seyirciler, neredeyse yarım saat boyunca, tamamen boş bir sahnede yatay konumundan yukarı doğru bükülen ve

gökyüzüne ulaşan soğuk beyaz bir ışık huzmesinin büyülenmiş halini izlemişlerdir. Wilson'ın eserlerinin varlığının zamana ve uzama bağlı olduğu kadar ışığa da bağlı olduğunu söylemek abartı olmaz. Wilson ışık, ritim, hacim ve uzamla gerçeküstü bir zaman çatışması yaratıyor. Wilson'ın rüya gibi dünyaları ve gerçeküstü zamanları, sahnede tuhaf ışıklandırma yapmdan asla gerçekleşemez (Whitmore, 1994: 280).

2.10. Postmodern Tiyatroda Ritim ve Tempo

Postmodern tiyatroda ritim ve tempo yönetmenin performans tanımından tamamen etkilenen faktörlerinden olmuşlardır. Postmodern yönetmenler, bir performansın ritmini ve temposunu, performans sırasında düzenledikleri tüm işaret sistemlerinden yola çıkarak belirliyorlar. Postmodern bir performansta oyuncular, ışıklar, kostümler, sahne gibi tüm unsurlar oyunun ritmini oluşturan unsurlar arasında bulunuyorlar. Ritim, bir performansın diğer unsurlardan daha fazla, zamanın yaratıcısı olabilir. Zamanın akışı, bir performansın ritmine göre zamanın geçmesi, kesilmesi ve uzaması anlamına gelmektedir. Bu arada Postmodern yönetmenlerin en önemli kaygılarından biri zaman kategorisi olmuştur. Robert Wilson, tiyatronun zamanın sınırlarını kaldırması gerektiği görüşündedir ve performansın tüm unsurlarının yardımıyla gerçeküstü bir zaman yaratmaya çalışmaktadır. Ritim ve tempo, Wilson'ın zaman içinde yavaş ve yüksek hızlara dayalı benzersiz ve karmaşık bir tiyatro yaratmasını sağlayan en önemli faktörlerden olmuşlar. Robert Wilson, gerçek yaşamda rüya gibi bir dünya için çağrıda bulunmaktadır ve bunu başarmak için dramatik bir zaman kullanır. Wilson zaman ve ritim hakkında düşüncelerini böyle açıklamaktadır:

> "*Benim hayatımda zaman çok önemliydi. Bayan Byrdhofman'ın bana yavaşlama hakkında öğrettikleri ve Dan Stern'in bedenlerimizin düşündüğümüzden daha hızlı hareket etmesi hakkında öğrettikleri zaman algımı değiştirdi. Çünkü aradığım dil, yani beden dilin ritmini oyunda düşürerek elde edilebilir. Bu yüzden bir tiyatro sürekli devam ederse ne olur diye düşündüm. Yani bir*

fincan kahve içerken veya gecenin bir yarısı uyuyamadığınız zamanlarda tiyatroya gidebilirsiniz. Çalışan insanlara performans yapbilecek bir tiyatro yaratmak istedim. Seyircinin tüm dikkatini çekmeyen bir tiyatro. Seyircinin başka şeyler de düşünebildiği bir tiyatro " (Otto-Bernstein, 2006: 94).

Robert Wilson, eserlerinde kullandığı zamanın doğal zaman olduğunu vurguluyor ve şöyle diyor:

"*Güneşin battığı, bulutların değiştiği ve bir günün bittiği zamandan yararlanıyorum. Sahnede olup bitenler dışındaki konular hakkında e derinlemesine düşünmeleri için onlara zaman tanıyorum. Düşünmeleri için zaman ve alan yaratıyorum* " (Aronson, 2001: 173).

Pierre Cardin, "Deafman Glance" adlı oyunun performansındaki ritim hakkında şunları söylüyor:

"*Bu performans zamanın gerçeğini yakalamıştır. Hareketler o kadar yavaştı ki seyirciler göremiyordu. Bu fikre hayran kaldım. Bir tür zaman hareketiydi. Oturup saatlerce izleyebilirsiniz. Gün doğumu ve gün batımı zamanını huzurlu bir atmosfere koyuyor. Şıııııt gibi bir ses tekrar edip duruyor. Ya da aniden bir dansçı durmadan deli gibi dönuyor* " (Otto-Bernstein, 2006: 90).

2.11. Postmodern Tiyatroda Koku

Koku, postmodern çağda yükselen işaretlerden biri olmuştur. Postmodern tiyatrodan önce tiyatroda koku konusu, teorik bir konu olarak gündem olmamıştır. Postmodern tiyatroda koku, izleyiciye ikincil bir ipucu olarak verilmiştir. Postmodern yönetmen bir dereceye kadar performansına özgü yeni bir koku üretebilir, ancak yüzlerce başka şeyin varlığından dolayı havada olan kokuların ortaya çıkmasını engelleyemez. İnsanların burnu, tiyatroya yürümenin başlangıcından bir oyunun performansını izlemenin sonuna kadar binlerce farklı

kokuyu alabilir. Koku, bir kişinin bilinçaltını diğer herhangi bir işaret faktöründen daha hızlı hareket ettiren bir faktör olmuştur. İnsanların belli bir kokuyu algılamaları ila, içlerinde aniden eski bir duygu uyanmaya başlıyor ama olayın tamamını hatırlamak mümkün olmuyor. Mesela bir kokuyu koklayarak, birdenbire üzgün hissini yaşarken, geçmişteki belirli bir anın ruh hali içimizde canlanmaya başlıyor ve sonra tekrar düşündüğümüzde o olay detaylarıyla aklımıza gelebiliyor. Günümüzün postmodern dünyasında kokunun simgesel unsuru, zamanı diğer yönetici göstergeler kadar doğrudan etkileyememiştir. Koku deneyimi her insanda çok kişisel ve benzersiz olmaktadır.

2.12. Postmodern Tiyatroda Seyirci

Postmodern tiyatro, doğal olarak günümüz postmodern dünyasının özelliklerini taşımaktadır. Postmodern tiyatroda seyirci de bir performansın en önemli göstergelerinden biri olarak kabul edilmektedir. Seyirci, bir tiyatro performansına doğrudan ve dolaylı olarak iki şekilde müdahalede bulunmaktadır. Postmodern tiyatro performansının parçalanması ve eklektizmi, her izleyiciyi performansı kendi tarzında farklı bir şekilde okumaya zorlamaktadır. Zira Postmodern dünyada modern dönemin kolektif kimliğinin yerini bireysel kimlik almıştır. Postmodern tiyatroda seyirci, bir performansı izlemek için görsel, işitsel, zihinsel, ruhsal ve psikolojik işaretlerle dolu oluyor ve bir seyircinin performansı okuması, yanındaki koltukta oturan başka bir seyircinin okumasından kesinlikle farklı oluyor. Bu sayede postmodern tiyatronun seyirciye verdiği önem hiçbir dönemde görülmemiştir.

Philip Glass[38] seyircinin rolünün önemi hakkında diyor ki:

"*Yaklaşımımızın temeli [Wilson ve Glass], izleyicinin işi tamamladığı varsayımıydı. Bu söz kesinlikle mecazi değildir, ancak tam anlamıyla gerçek anlamını arıyoruz. Einstein oyununda, hikâye*

[38] Philip Glass (31 Ocak 1937 (86 yıl yaşında), Baltimore, Maryland, Amerika), üç kez Akademi Ödülleri'ne aday olmuş Yahudi asıllı Amerikalı besteci.

aslında seyircinin hayal gücüyle şekilleniyor. Öyle ki, istesek bile her izleyicinin aklındaki hikâyeyi tahmin edemezdik" (Whitmore, 1994: 103-104).

Postmodern tiyatroda, seyirci, geçmişte olduğu gibi, karanlıkta varlığı görmezden gelinen salt bir seyirci rolü oynamamakta ve bir performansı geliştirme ve ilerletme sürecine mutlaka katılmaktadır. Richard Foreman, Stine'ın teorilerine dayanarak, seyircinin dikkatini o anda tiyatroya çekmeye, yani orada ne olduğunu görmeye çalışmaktadır. Seyirciler ne görmek istiyorlarsa onu görmeye çalışmıştır ve şunları ifade etmiştir:

"*Karakter, empati, anlatı, bunların hepsi, postmodern oyunun seyircisi için tanıdık, rahat ve güven verici bir biçim alabileceği şekilde dayatılan kısıtlamalardır. Ama alışılmış görme biçimimizi bozan ve böylece kültürümüzde her zaman onunla bağlantılı olan nesnelerden kurtaran bir tiyatro istiyorum*" (Aronson, 2001: 183). Foreman, Wilson'ın aksine, seyircinin tiyatroda transa girmesini eleştiriyor. Brecht gibi, seyircinin farklı algı örneklerini sürekli sorgulamasının taraftarıdır. Ancak Brecht'ten farkı, Furman'ın belirli bir siyasi düzeni izlememesi olmuştur. Wilson'ın performanslarının izleyicileri, performanslarının ritmini anlamak için eğitiliyorlar. Seyirci Wilson'ın büyüsünün yavaş ve sessizce ruhunu etkilemesine izin vermek için bilinçaltını serbest bırakmayı öğreniyor. Wilson, bir dizi sembol ve eski kültür ile farklı zaman oyunlarını yan yana bulundurarak, bunları seyirciyle bilinçsiz bir düzeyde iletişim kuracak şekilde bir araya getirmiştir. Wilson'ın izleyicisi kendini terk ederek farklı uzamların ve farklı zamanların onu alt etmesine izin vermiş ve bu garip rüyada tek başına yürümüştür. Arnold Aronson, "American Avan-gard Theatre" makalesinde "Sigmund Freud'un Yaşamı ve Zamanları" oyunu hakkında şunları söylüyor:

"*Dört saatlik performanst'a, çoğunlukla sözel olmayan bir dizi tablodan ve çok yavaş ve titiz hareketlerden oluşmuştur, bu nedenle izleyiciye kendilerine yeni bir bakış açısı yaratma konusunda ağır bir görev yüklenmiştir. Bu tür bir çalışma, hem geleneksel gerçekçi*

bir anlatı performansına kıyasla, hem de 1960'ların daha deneysel gruplarının nispeten aktif çalışmasına kıyasla, farklı bir odaklanma ve dikkat tarzı gerektiriyordu" (Aronson , 2001: 183).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROBERT WİLSON: KARİYER YOLU

3.1. Robert Wilson'ın Hayatı

Robert Wilson 1941 yılında Teksasta dünyaya göz aömıştır. Wilson bir konuşma engelinden ötürü sorun yaşamaktadır ve 17 yaşında Byrd Hoffman adlı yerel bir dans öğretmeninin yardımıyla tedavi edilmiştir. 70 yaşındaki Byrd Hoffman, Wilson'ın yanındaki odada piyano çalarken, Wilson da üzerinde herhangi bir baskı hissetmeden ve onu takip eden bir göz olmadan daha özgür bir şekilde hareket etmiştir. Bu şekilde öğretmeninin kendi kekemeliğini ve sinir sistemindeki gerginliğini hafifletmek için sadece "sakin kalarak" ve "enerji akışına" izin vererek iyileştiğini yaşayarak görebilme imkânı bulmuştur. Wilson, bu yöntemi uyguladıktan sonra suskun kalmadığını ifade etmiştir (Brecht, 2007: 14).

Wilson'a göre gençlik döneminin bu deneyimi, sonraki çalışmalarını etkileyen yegane faktör olmuş ve bu deneyim, çalışmalarının merkezi bir unsuru haline gelmiştir. Herhangi bir gözlem altında olmadan ve baskı altında kalmadan ortaya çıkan bu hareket odaklı bu çalışmalar diğer tüm unsurlara - jest, ışık, renk, kostüm, ses, sözler- ve hatta ona göre günlük aktivitesine bile derinden nüfuz etmiş, bu süreci "*Yaptığım her şeyi bir dans olarak değerlendirebildim*" diyerek özetlemiştir (Lesschaveve, 1977: 224).

Wilson'ın hayran olduğu ileri görüşlü koreograf ve dansçı Martha Graham[39], vücudun asla yalan söylemediği konusunda ısrarcı bir tutum sergilemiş, Wilson da bunu şüphe duymadan kabul etmiştir; çünkü deneyimlerine ve gözlemlerine göre vücudun hareket ederken dürüstçe konuştuğuna, bu

[39] Martha Graham (11 Mayıs 1894, Allegheny, Amerika - 1 Nisan 1991, New York, New York), Amerikalı dansçı ve koreograf.

durumunda aynı zamanda fiziksel ve zihinsel bir şifa yolu olduğuna inanmıştır (Copeland, 2004: 12).

Robert Wilson, avukat babasını memnun etmek için 1959'da Teksas Üniversitesi'ne ekonomi okumak için girmiş, 1962'de mezun olmadan okulu bırakmış ve Ocak ayında Amerikalı dışavurumcu ressam George McNeil[40]'in gözetimi altında birkaç yıl Paris'te öğrenci resim yaparak geçirmiştir. Ardından Brooklyn'deki Pratt Enstitüsünde iç mimarlık okumak için Amerika'ya dönmüştür. Wilson' ın ifadelerine göre, o dönemde sinir krizleri geçirmiş ve hatta intihar girişiminde bulunmuş; tüm bu sıkıntılı zamanlara rağmen 1966'da Pratt'tan mezun olmayı başarabilmiştir. Bu arada 1964 ve 1965 yazlarını Teksas'ta geçiren Wilson, bu süre zarfında liseden mezun olur olmaz başladığı çocuklarla tiyatro çalışmalarını da devam ettirmiştir. Metinlerini yazıp yönettiği oyunlarını, çocuklarla birlikte kiliselerde, terk edilmiş binalarda, garajlarda ve boş arsalarda icra etmişlerdir (Brecht, 2007: 15).

Wilson'ın eserlerinin bina veya "mimari heykelinin" bir oyun alanı olduğu kadar potansiyel bir tiyatro alanı olduğu açıktır; yani Teksas'taki çocuklarla yaptığı tiyatro, çalışma deneyiminin sonucu olabilecek bir kombinasyondur. Wilson daha sonraki çalışmalarında, dünya çapında çeşitli sahnelerde birbirine bağlı benzer mimariler sergilemiştir. Öyle ki eserin tüm ögelerinin sistematik bir şekilde düzenlenebildiği bir bina alanına sahip bir tür mimari ortaya koymuştur. Yıllar sonra Wilson, başka bir "gerçeküstü (sürreal)" ve "teatral" çalışma biçimiyle 1993 Venedik Bienali Heykel Ödülü'nü kazanmıştır ve bu gerçeküstü teatral özellikler, haklı olarak Wilson'ın kariyeri boyunca onunla anılmıştır. Jüri üyesi olan ünlü Fransız teorisyen Julia Kristeva[41] ise Wilson'ın çalışmasını eleştirerek karşı çıkışını şu şekilde dile getirmiştir:

[40] George McNeil (February 22, 1908, New York - January 10, 1995, New York), Ekspresyonist ve Soyut ressami. soyut.
[41] Julia Kristeva (24 Haziran 1941 (82 yıl yaşında), Sliven, Bulgaristan), edebiyat teorisyeni, psikanalist, yazar ve filozof.

"*Ancak geleneksel disiplinlerin -resim, heykel, tiyatro sanatları vb.- çok gerçekçi olmadığı açıktır. Şahsen, ruhsal alanımızdaki krizi gösterebilmek için nesne ile özne arasındaki sınırları ayırmak gerektiğini düşünüyorum. Nesneler arasındaki sınırlar yıkılırken aynı zamanda sanatçının ve izleyicinin karmaşık rolü, kendileriyle öteki arasındaki sınırları yok etmektir. Bu farklılaşma eksikliği, bazı insanlar üzerinde dramatik bir etkiye sahip olabilir: benlik duygusu eksikliği. Ama aynı zamanda tutku ve mutluluk düzeyine de yükselebilir, çünkü bu etki, mutlak bir kalıcılıkla tedrici bir tümevarım duygusu yaratır*" (Kristeva, 1994: 65).

Wilson, Pratt enstitüsünde bulunduğu dönem performans çalışmalarına da katılmayı ihmal etmemiştir. Murray Louis'in Çöp Dansları eseri için sahne tasarımını yapmış ve Jean-Claude Van Italle'nin Alive America'sının üçüncü perdesi olan Motel için dev kuklalar tasarlamıştır. Wilson'ın hayatını idame ettirme noktasındaki geliri ise bir anaokulunda öğretmen olarak görev aldığı, Velfir Departmanı'ndaki zihinsel engelli çocuklara verdiği eşsiz eğitimle sağlanmıştır. Büyük bir özveriyle ve son derece basit kavramlar kullanarak zihinsel çocukların kaslarını ustalıkla uyandırabilmeyi başarmıştır. Tebeşiri tahtada kullanırken yavaş ve sabırlı bir şekilde çizgiler çizerek, duvarları kaplayan gazetelere resimler yapmış ve zeminde santim santim sabırla sürünmüştür. Byrd Hoffman'dan öğrendiklerini büyük bir özveriyle burada tatbik etme imkânı bulmuştur. Dört ayaklı sürünme hareketlerinin bazıları daha sonra Wilson'ın yapımlarında da kullanılmıştır. Bu bağlamda Wilson'ın eserlerinin arasında Doctor Faustus Lights the Lights oyunundan bahsetmek de yerinde olacaktır. Zira Wilson'ın yaşam deneyimlerini eserlerinde de kullandığı görülmektedir.

Dansçı ve koreograf Jerome Robbins[42], Wilson'dan deneysel enstitüsü American Laboratory Theatre için bir dizi prova yapmasını ister. Wilson, 1999'da gerçekleştirdikleri bu projede Robbins'in zihinsel engelli çocuklarla çalışma

[42] Jerome Robbins (11 Ekim 1918, Manhattan, New York, Amerika - 29 Temmuz 1998, New York, Amerika), Amerikalı tiyatro yapımcısı, yönetmeni ve koreografı.

yaklaşımını çok ciddiye aldığını ifade eder. Bu dönem aynı zamanda Wilson'ın tiyatroda çalışmak istediğine dair hiçbir fikri olmadığı bir dönemi işaret eder. Zira özellikle bu dönemde tiyatro Wilson'ın herhangi bir ilgisini çekmemektedir. Wilson bu dönemi şöyle anlatmaktadır:

> "*Mimarlık okumuştum ama yaptığım şey mimarlık, performans, tasarım ve diğer altmış alan arasında aynı anda bir tür akıcı çalışmaydı ve bu bana hareket etme özgürlüğü vermekteydi. Robert Rauschenberg[43] gibi biri, bir keçi çizip odanın ortasına koyuyor, peki bu bir resim mi, heykel mi, yoksa duvardan bir nevi yırtılıp üç boyutlu hale gelen bir şey mi? Çocuklarla yaptığım işin bir kısmı özgürlük çalışmasıydı, bence gerçek bir tiyatro çalışmasıydı*" (Lawrence, 2002: 364).

Wilson'ın Robert Rauschenberg'e yaptığı gönderme ise kafası ve gövdesi bir araba lastiği halkasına sıkışmış bir keçi resmi olan Monogram'dır. Bu çalışma, o dönemin avangard tarzında şehvetli bir çalışma olarak kabul edilmiştir. Monogramın alegorik veya sembolik bir anlamı yoktu, ancak Robert Hughes[44]'a göre bu eser cinsel çağrışımlara dayanan en hicivli sanatsal ifadelerden biriydi ve modern kültürde erkek eşcinsel aşkının en nadide görsel sembollerinden biri olma özelliğini taşımaktaydı (Hughes, 1991: 335). Wilson'ın belirsiz ve muğlak çalışmalara ilgi duyduğu oldukça açıktır. Bu emek ve çaba, Wilson'ın 1960'larda onun özel ve eşsiz kişiliğini şekillendiren bitmeyen çabalarının da tamamlayıcısıdır.

Wilson, New York'a döndükten sonra, hem öğretim hem de canlı performansta daha önce aktif olan çalışmasına devam etmiştir. Eski faaliyetleri arasında Wolfir bölgesindeki Goldwater Hastanesi'nde ölümcül hastalarla yaptığı çalışma da yer almaktaydı. Burada tekerlekli sandalyeli hastalarla bir performans

[43] Robert Rauschenberg (22 Ekim 1925, Teksas, Amerika - 12 Mayıs 2008, Florida, Amerika), Amerikalı ressam, heykeltıraş, fotoğrafçı, baskıcı ve performans sanatçısıdır.
[44] Robert Hughes (28 Temmuz 1938, Sydney, Avustralya - 6 Ağustos 2012, New York, Amerika), Avustralyalı sanat eleştirmeni ve belgesel yapımcısı.

düzenliyordu. Bu gerçeklik performansı kapsamında demir figürlerle süslenmiş açık alanlarda hastalarla çalışmaktaydı. Tamamı Wilson tarafından tasarlanan sistem sallanan zincirler ve makaralardan oluşuyordu. Hastalar gümüş şeritleri hareket ettirerek posterleri ağızlarıyla aşağı çekiyorlardı. Wilson, 1967 ile 1969 arasında dört parça eser yapmıştır. İlk parça Child olarak adlandırılmıştır. Parçada şapkalı kişiler ayrı ayrı, hareketli halkaları ve mumları taşırlarken, Wilson da ince bir tahta üzerinde açık bir akrobat gibi yürümekte, dev bir lolipopu, bir akrobat sopası olarak kullanmaktadır (Brecht, 2007: 31).

İkinci parçaya tiyatro etkinliği 1 adı verilmiştir. Bu parça, Kenneth King[45]'in ve 1976'da Wilson'ın Einstein on the Beach'ın koreografisini yapan Andy Degroat[46] adlı başka bir etkili kişinin yüzünü temsil etmektedir. Bu parçada bazı sanatçılar başlarını örten kâğıt zarflarla seyircilerin arasında otururlar. Bir noktada sahnedeki diğer oyuncular baloncuklar yaparlar. Başka bir noktada oyuncunun hareketi bir askerin cam kırmasına benzer ve sahnenin arkasından ayak sesleri duyulur. Görünüşe göre herkes Vietnam hakkında konuşmaktadır (Brecht, 2007: 36).

Diğer parça olan tiyatro etkinliği 2'de cam bardağın kırılması bölümü yer almıştır. ByrdwoMAN adlı dördüncü parçaya tiyatro müziğinin icracısı ve mucidi Meredith Monk[47] katılır. Bu parça, önceki parçalar gibi pek çok ilgisiz parçanın birleşiminden oluşmaktadır. Bu parçalardan bazıları sessiz, bazırları da gürültülüdür. ByrdwoMAN, son bölümü yaklaşık iki saat süren iki bölümlü bir oyundur. İlk bölümde Wilson, kendi platosunda ByrdwoMAN rolünü oynar. Platonun zemini çimle kaplanmıştır. Kafesteki bir papağan, belki de karakterin bir parodisi olarak platonun derinliklerine yerleştirilmiştir. Monk, ikinci bölümde

[45] Kenneth King (1948, Amerika), Amerikalı modern dansçı ve koreograf.
[46] Andy Degroat (1947 (76 Yıl yaşında), New Jersey, Amerika - 10 Ocak 2019, Montauban, Fransa), Amerikalı bir koreograf.
[47] Meredith Monk (20 Kasım 1942 (81 yıl yaşında), New York, Amerika), Amerikalı bir besteci, icracı, yönetmen, vokalist, film yapımcısı ve koreograftır.

seyircilerin iki kamyonla taşındığı Jones Caddesi çevresinde bir rol oynar. Başka biri kurtarma merdiveninden inerken ve ByrdwoMAN karakterleri çatıya dağılırken o, sokakta dans etmektedir. Laurance Shyer bu anı şöyle aktarmaktadır: "*Seyirciler daha sonra caddenin karşısına geçtiler ve burada ByrdwoMAN'ı, yaklaşık 40 oyuncudan oluşan kuşkadın karakterinin tahta kalasların üzerinden sıçradığını gördüler. Gösterinin sonunda bir rock grubunun çaldığı müzikler eşliğinde, sanatçılar ve seyirciler birlikte dans ettiler*" (Shyer, 1985: 293). Wilson, 1968'de Monk ile Street Cats müzikalinde tekrar çalışır ve kürk mantolar içinde hep birlikte zıplayan diğer sanatçılara katılır. Monk bu performansı çok komik ve esprili bulduğunu belirtmiştir(Shyer, 1985: 296).

1968'de Wilson, kurduğu gruba eski öğretmeni Byrd Hoffman'ın adını vermiştir. Wilson, aynı türden fikirlerin yönetim kurulunda yer alırken ve onun olaylarında rol alırken, hocası kimliğini benimseyerek kendisine Byrd adını bile takmıştır. Byrd'in okulu, neredeyse on yıl boyunca yüzlerce yetenekli sanatçıdan oluşan gezici bir grup olmuş, bunlardan bazıları kelime kelime, sokak isimlerinden tamamen Wilson tarafından seçilmiştir. 1968'de Wilson, Byrd Hoffman Enstitüsü'nün sanat yönetmeni olmuş, The King of Spain gösterisini hazırlamaya başlamıştır. 1969'daki bu gösteri, Wilson'ın Andersen Theatre'de sahnelenen ilk eserlerinden biri olma özelliğini taşımaktadır.

3.2. Dans Gösterileri, Sessiz Operalar ve Kelimeler

The King of Spain oyunu, Wilson'ın Boecklin Müzik Akademisi'ndeki ikinci sahne performansı olan The Life and Times of Sigmund Freud' un (1969) başlangıcıdır. Gösterinin alt başlığı "Üç Perdelik Bir Dans Oyunu"dur. Bu gösteri sessizlik içinde icra edilmiş; gösteriye zaman zaman sözsüz bir müzik parçası eşlik etmiştir. "The Life and Times of Sigmund Freud" oyunu, "The King of Spain" oyunundan birkaç önemli imgeyi de tekrarlamıştır. Sürekli kulise koşan bir adam, sahnenin ortasında yüksek bir noktadan zıplayan bir kedi ve arkada bir koltukta

oturan dev bir figürün başı ve birbiriyle tamamen çelişen bir sürü başka görüntü yer almıştır. Sahnenin geniş bir bölümünü kaplayan üzeri gerçek çakıllarla süslenmiş bir bank, bileğine büyük bir kumaş karga bağlı olan Viktorya tarzı bir elbise giymiş siyahi bir kadın, yılan taşıyan bir adam, sahnenin köşesinde bir mağarada bir grup aslan, kaplan, inek ve koyunun yanı sıra diğer hayvanların mağaranın içinde ve dışında amaçsızca dolaştığı görülmektedir. Bunların yanısıra yarı çıplak erkekler ve mağaranın diğer tarafında egzersiz yapan kadınlar bulunmaktadır. Freud, karısı ya da torunuyla mağaraya doğru yürüyerek mağaranın ağzında hayvanların arasında oturmaktadır.

Gösterinin ana karakteri, Wilson'ın New York'ta tesadüfen tanıştığı ve Freud'a çok benzeyen bir adam tarafından canlandırılmıştır. Wilson, bulduğu adamı oyununda Freud'un karakterini oynamaya ikna etmiştir. Wilson'ın dört performansının son ikisinde yer alamayınca, alnı ve saçsız kafası Freud rolü için mükemmel olan Jerome Robbins ile değiştirilmiştir. Wilson, grubu Byrd'e 30 yeni üye eklemiş, Freud'un karakter oyuncusu gibi onları da tesadüfen bulmuştur. Bu grup sadece sahneye girip çıkarlar ve belirli bir rol oynamazlar. Gösterinin Freud'un karakteriyle olan bağlantıları ise çok kesindir; açık havadaki rahatsız edici görüntülerden ayrılmış ilginç şekilde uzanması, gösterinin dört saat ara vermeden devam eden yavaş ve telaşsız temposu gibi. Sandalyeyi Freud'un masasına indirmek tek başına birkaç saat sürerken, Freud masanın arkasında uzam ve zamanın geçişi hakkında notlar almaktadır (Musaviniya, 2016: 88).

Kumda dört ayak üzerinde yürüyen oyuncular ya da sahnenin ortasında yavaşça ip çeken bir kaplumbağa, bir zaman-uzam aralığını işgal etmektedir. 1968'de Richard Foreman, bu prodüksiyonu o dönemin son yılın en büyük sahne eserlerinden biri olarak kabul etmiştir. Wilson'ın eserinde, yalnızca "özgürce estetiği düşünen", yetenekli ressamlar, dansçılar ve film yapımcıları arasında yaygın olan tiyatro türünden çok farklı olduğunu açıklamış, seyirciyi, sanatçıları

kendi başlarına keşfetme konusunda özgür bırakan bir tiyatro olarak yorumlamıştır.

"*The Life and Times of Sigmund Freud*" oyununu rüyaların ve bilinçdışının anlamsız mantığına götüren her şeyi, "Deafman Glance" (1970) adlı oyunda yeniden ortaya çıkarmıştır. Bir pembe flamingo sürüsü beklenmedik bir şekilde gökyüzünde uçmakta, bir adam büyüklüğünde ceketli ve kravatlı bir kurbağa, aniden üzerine atlamadan önce yemek masasının arkasında saatlerce hareketsiz oturmaktadır. Bir balina ise sürekli bir şekilde ağzını bir kadının ayak bileğine dolamaktadır. Deafman Glance performansı daha iyi sonuç alınca, 1971'de Wilson, Nancy Festivali için "The Life and Times of Sigmund Freud" gösterisine Deafman Glance'i oyununu da ekler. Paris'teki diğer performansların ardından bu gösteri, Wilson'ın Amerika Birleşik Devletleri dışında gerçekleştirilen ilk gösterisi olmuştur. Nancy Festivali uluslararası tiyatronun kurucusu ve genç bir avukat olan Jack Lang'un girişimiyle oluşturulmuştur. Jack Lang, Wilson'ın yalnızca Fransa'da değil, Avrupa'nın diğer bölgelerinde de kendini göstermesine ve gelişmesine yardımcı olmuş, Fransız sürrealist romancı Louis Aragon[48], Deafman Glance oyununu tarif etmek için "sessizlik" kelimesini kullanmıştır (Aragon, 1971: 3).

Aragon, ölmüş arkadaşı, Sürrealizm Manifestosu'nun yazarı André Breton[49]'a, yazdığı ünlü mektubunda Deafman Glance hakkında şunları yazmıştır:

> "*Doğduğumdan beri hiç bu kadar güzel bir şey görmemiştim. Şimdiye kadar dünyanın hiçbir yerinde böyle bir gösteri olmamıştı; çünkü bu gösteri aynı anda hem hayatı çağrıştırıyor hem de insan gözleri kapalı bir şekilde anı yaşıyor. Gündüz dünyası gece dünyasından ayırt edilemez, gerçekle rüyanın birleşmesi, bir sağırın gözünde anlaşılmaz olan her şey... Bob Wilson...O bizim olduğumuz kişidir. Doğduğu andan itibaren sürrealist olarak*

[48] Louis Aragon (3 Ekim 1897, Paris, Fransa - 24 Aralık 1982, Paris, Fransa), Siyasal eylemci ve komünist şair, romancı ve deneme yazarı.
[49] André Breton (Şubat 1896, Tinchebray-Bocage, Fransa - 28 Eylül 1966, Paris, Fransa), Fransız yazar, şair, ve gerçeküstücü kuramcı, Gerçeküstücülüğün babası olarak tanınır.

dünyaya gelen, bizden sonra gelen ve bizi takip edecek olan, Bob Wilson sessizliğiyle bir sürrealisttir. Bu, ressamlar için de söylenebilir, ancak Wilson'ın hareketi ve sessizliği ve duyamadığımız her şeyi; gösteriyor" (Aragon, 1971: 3).

Aragon'u izleyen diğer eleştirmenler, "Deafman Glance"'in performansını bir opera olarak değerlendirdiler. Bu eleştirmenler, Wilson'ın tüm eserlerine "opera" adını verdiler ve bu, Wilson'ın periyodik olarak operanın Latin kök operasından geldiğini ve yarattığı şeylerin tiyatro için eserler olduğunu not etme seçimini de haklı çıkarmıştır (Shyer, 1985: 20).

1973'te Robert Wilson, "The Life and Times of Joseph Stalin" adlı 12 saatlik başka bir gösteri hazırlar. Wilson, "The Life and Times of Joseph Stalin" oyununu, bir "opera" olarak, "The Life and Times of Sigmund Freud" oyundan çok, "Deafman Glance" oyununun parçalarını birleştirdiğini ilan eder. Bu durum aslında bir önceki projeden ilham alan Deafman Glance (1971) ve Wilson'ın 1972'de İran'daki Şiraz Festivali için grubuyla birlikte yarattığı "Ka Mountain and Guardenia Terrace" performansının bazı bölümlerinin habercisi olma özelliğini de taşımaktadır. Şiraz festivaline katılmak için Wilson yüze yakın oyuncudan oluşan bir gruba ihtiyaç duymuştur.

"*The Life and Times of Joseph Stalin*" 'in gösterisi çok kısa değildi ama "*Ka Mountain and Guardenia Terrace*" 'nın gösterisinin yedi gün yedi gece sürmesi, Wilson'ın zamanı uzatmaya olan ilgisini göstermektedir. Oyununun oynandığı yer hayal gücü bakımından özel bir uzamdır. Haft Tan (yedi can) Dağı'nın yedi kuru ve engebeli tepesi arasında, yaşlı bir adamın bu tepelerden birine tırmandığını gösteren bir dini ziyaret ve aynı zamanda diğer yedi tepede aynı anda bir takım alakasız olayların meydana geldiği gösterilmektedir. Her gün bir önceki günden farklı bir oyuncu yaşlı adam rolünü oynar; öyle ki bu değişimle oyuncunun değişmesi nedeniyle varsayımsal olarak insan hayatının yedi aşamadan geçtiği fikrinin canlandırıldığı söylenebilir. Yaşlı adam, Nuh'un Gemisi ve ufukta New York

binalarının görünümü gibi Batı kültürünün sembollerine benzeyen yerlerde durur ve dinlenir. Bu duraksamalar, vardiyalı sanatçılar için de çok uygun görünmektedir; hatta seyirci gösteriyi terk etmemiş olsa biraz durup dinlenebilme imkânı dahi bulabileceklerdir. Bu nefes kesen yolda, yaşlı adamın durağının maketleri, adam boyunda figürlerle bölünmüş olarak düzenlenmiştir. Flamingolar durağı, kartonpiyer balıklar, elmalar, yılanlar ve kafeslerde gerçek hayvanların olduğu duraklar şeklinde sergilenmektedir. Merkezde olan dağın eteklerinde bir dinozor ve zirvesinde başka bir dinozor görülmektedir. Yedinci gece, bir anda, alevler arasında iki metrelik bir maymun figürünün görüntüsü oluşur. Bir dizi istasyon, anlamsız sözler için standlar sağlar. Bu sayede, İncil, Moby Dick ve diğer klasik metinlerin geleneksel okumaları kullanılmamıştır. Gündüzleri dayanılmaz sıcağı ve geceleri aşırı soğuğuyla dağın kendisi, bu destansı dizinin başrol oyuncusuna belki de en önemli kavramın dizinin yapımcılarının içine kattığı bu kişisel içsel yolculuğa ait olduğunu anlamasını sağlayabilmiştir (Musaviniya, 2016: 92).

"*Ka Mountain and Guardenia Terrace*" 'nın performansındaki bu mesafeli sessizlik, yalnızca uzaktan görülen ve hakkında hiçbir şey duyulmayan olaylardan, Wilson'ın tüm zihinsel deneyimini "Deafman Glance"'ın performansına bağlamış olmasından kaynaklanabilir. Robert Wilson'ın bu yıllardaki yaratıcılığı, dünya standartlarına göre, resimlerdeki yeteneği, dilin bilgi ve aktarım için temel bir unsur olmadığına olan inancının bir teyidi olan genç Raymond Andrews'u seçmesidir. Zira sadece dilin sesi Wilson'ın ilgisini çekmekteydi. Wilson, ikinci seçtiği genç olan Christopher Knowles'tan daha fazla ilham almıştır. Christopher Knowles, Byrds grubuna The Life and Times of Joseph Stalin oyunu yazılıp, oynandığı zaman katıldığında henüz 14 yaşındadır. Hafif derecede otizim olan Knowles'ın, sesleri, kelimeleri ve cümleleri ayırt etme şekli geleneksel bir modele kaynaklanmaktaydı. Wilson, A Letter For Queen Victoria gösterisini, Knowles'ın özelliğine dayanarak 1974'te yazıp yönetmiştir. Knowles, gösteri için ek metinler yazmıştır. "A Letter For Queen Victoria" 'nın performansının çoğu önemli ölçüde

komiktir; bu da Wilson ve Knowles'in oynadıkları dil oyunlarının gayet farkında olduklarını göstermektedir.

"A Letter For Queen Victoria" oyunu, Wilson'ın diğer oyunlarından daha fazla dile dayanmaktaydı. Gösteri gelişigüzel cümleler, garip konuşma dilleri, gramer hataları, üstünkörü vurgular ve harf değişikliklerine göre değişen ve düzenli olarak tekrarlanan hecelerle oynamalarla doluydu. Gösteri, anlaşılmaz monologlardan ve bir dizi diyalogdan oluşuyordu. Bir kısmı rastgele konuşmalar yaparken, diğer bir kısım kuru ve resmi bir lehçeyle anlaşılan bir kimliğe bürünen konuşmalar yapmaktaydı. Sayılar karakterlerin yerini almıştı. Böylece:

1 THEY »VE HAD ICE MAKING MACHINES AROUND FOR A LONG TIME.

YOU CAN»T WIN THEM ALL MAN.

2 MANDAY YOU JUST GOT MARRIED.

1 MANDAY I GOT A GET A DIVORCE.

2 MANDAY IT JUST NOT HUMAN.

...

1 THIS ACT WAS DELIBERATE AND PROVOKED

2 HE TOLD ME SOME DAY HE»D GET EVEN (Musaviniya, 2016: 98).

"A Letter For Queen Victoria", 15 dakikalık yaylı çalgı ve dervişler gibi sürekli dönen iki dansçının dansının birleşimiydi. Bu da aslında "Deafman Glance" 'i icra ederken Byrds'tan ayrılan Kenneth King'in mirasıydı. "A Letter For Queen Victoria" gösterisi, canlı müzik kullanması nedeniyle, Wilson'ın "Einstein on The Beach" oyununun önceden duyulmasını sağlamıştır. Bu deneyim, kelimenin tam anlamıyla tiyatro müziği olarak kabul edilen çok çeşitli yapımlarla elde edilmiştir.

"A Letter For Queen Victoria" oyunu, kolektif bir grup olarak Byrds'ın sonunu da işaret eder. Toplumun büyük yaratıcısı olmanın yükü çok ağırlaşmış ve Wilson, "Einstein on The Beach" gösterisi sırasında işine daha profesyonel bir ortamda devam etmek istediğini fark etmiştir. Bu süreçte, "Deafman Glance" 'ın anahtarı olan Sheryl Sutton, Andy DeGroot ile birlikte Wilson'la çalışmaya karar verirler. "Einstein on The Beach" gösterisinin ana ve yeni katılımcıları da besteci Philip Glass ve dansçı ve koreograf Lucinda Childs olur.

Wilson, bu gösteride güçlü bir tepki uyandırmaya karar verir. Fransa'da modacı Pierre Cardin'i tiyatroya taşıyan ve İtalya'ya kadar tüm Fransa'yı fetheden "Deafman Glance" gösterisine gösterilen tepki gibi… Ancak, Wilson ve Byrds parasız kalırlar ve memleketlerine dönüş biletlerini bile alamazlar. Wilson'ın başarısı, Cardin sponsorluğundaki "Deafman Glance" 'in başlangıcıyla ve 1972'de Şiraz Festivali'nden sonra "Ka Mountain and Guardenia Terrace" 'nın sahne performansıyla devam eder ve Fransa Kültür Bakanı Michel Guy, "Einstein on the Beach"ın oyununa sponsor olur. Öte yandan, bu üst düzey yetkilinin destekleri Wilson için sorunlar doğurur. Bir yandan Wilson'u profesyonel standartlara uymaya ve bu standartları profesyonel olmayan coşkuya tercih etmeye zorlarken, diğer yandan Wilson bu süreçte içini bulandıran bir duyguya kapılır. Yıllar sonra, 2006 yılında, "Einstein on the Beach"ın ilk performansından 30 yıl sonra, Wilson'ın yolunu takip edenler, Wilson'ın onlarca yapımının ve sergisinin performansını sunmuş ve o süreci gözden geçirebilme imkanı bulmuşlardır.

Wilson, çalışmalarının hâlâ memnuniyetle karşılandığı ve desteklendiği Almanya'da daha da ilgili bir izleyici kitlesi kazanmıştır. Bunun yanısıra, Wilson'ın Almanya dışında, Avrupa'nın birçok yerinde de itibarı artmıştır. Farklı ülkeler birbiri ardına çalışmalarının bedelini ödemişler, İngiltere'den Japonya'ya; Endonezya'dan Avustralya'ya ve hatta bazen kendi ülkesi olan Amerika'ya kadar gittiği her yerde sıcak bir şekilde karşılanmıştır. Wilson, yurtdışında yapılmış önemli oyunlardan bazılarını kendi ülkesi için seçmiş, bunlardan birkaçı geçmiş

yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde uygulanmış, inşa edilmiş ve yatırım yapılmıştır. Wilson, dünyanın farklı ülkelerinin desteğiyle ün ve itibar kazanmış, pahalı yapımlarına rağmen asla milli sermaye ile ilerleyememiş ve ülkesinde sahnelediği o performanslar onun mükemmel yapımları arasında yer alamamıştır. Kısacası, Amerika Birleşik Devletleri'nde insanların Wilson'ın eserlerini yeterince görmediğini ve tüm bu koşulların Wilson'ı bir Amerikan-Avrupalı yönetmen yaptığını söyleyebiliriz.

3.3. Sanat ve Siyaset: 1960'lar ve Sonrası

Pratik durumlar Robert Wilson'ın yolunu belirlemiş, ancak özellikle Amerika Birleşik Devletleri, onun New York kültürünü beslemiştir. Cunningham ve Cage'in (Cunningham 2005'te bunları hâlâ oynuyordu) yıllar içinde kurduğu olaylar, Cage'in 1952'de Black Mountain College'da sahnelediği tiyatro oyununun ötesine geçmiştir. Oyun, seyirciler oturdukları yere bağlı olarak, eserin yalnızca bazı kısımlarını görebilsinler diye, örgütlü çevrelerin merkezi sınırlarının içinde ve dışında ilgisiz faaliyetlerle eş zamanlı, çok odaklı bir çalışmadır (Harris, 2002: 226).

Cage'in eseri, orijinal olmasına rağmen (Rauschenberg'in kasalara asılı dört bembeyaz tablosundan oluşuyor), eserin bir boşlukta yaratılışını içermemekte ve gücünü bir dizi olaydan almaktaydı. Neo-Dadaist akımın öncüsü Marcel Duchamp'ın[50] görüşleri arasında, Artaud'nun önemli kitabı yanı Tiyatro ve İkizi'nin, Cage tarafından keşfedilmesi ve tiyatronun edebi bir deneyimden önce fiziksel bir deneyim olduğu, Cage'in Fransız Yeni Müziği Pierre Boulez[51], Pierre Schaeffer[52] ile ilişkisi, Cunningham'ın Amerikan Yeni Dansı'nı benimsemesi, Zen

[50] Marcel Duchamp (28 Temmuz 1887, Blainville-Crevon, Fransa - 2 Ekim 1968, Neuilly-sur-Seine, Fransa), Fransız-Amerikalı ressam sanatçı.
[51] Pierre Boulez (26 Mart 1925, Montbrison, Fransa - 5 Ocak 2016, Baden-Baden, Almanya), Fransız besteci, koro şefi, yazar ve piyanist.
[52] Pierre Schaeffer (14 Ağustos 1910, Nancy, Fransa - 19 Ağustos 1995, Provence, Fransa), Fransız mühendis, araştırmacı, teorisyen, besteci ve yazardır.

Budizmi ile süregelen meşguliyeti ve I Ching'de tesadüfün işlevleri yer almaktaydı. Müzik kompozisyonunda, I Ching'i bir zar atmak olarak kullanmış ve bu şekilde, sanatın zorunlu olarak yaratıcısının amaçlanan kavramlarına dayandığı yönündeki hâkim hipotezi reddetmiştir (Harris, 2002: 227). Kasıtlılık ilkesinin ortaya çıkışı, Wilson'ın tüm çalışmalarında belirgin bir öge olarak durmaktadır.

Black Mountain College bir deney kaynağıydı, öğretmenlerinin çoğu Nazi zulmünden kaçmış, genç nesil sanatçılardan oluşan bir dizi yaz okuluydu. Bu öğretmenlerin düşünce biçimleri 20. yüzyılın ilk otuz yılının Avrupa modernizmine (Ekspresyonizm, Dadaizm, Konstrüktivizm, Sürrealizm, Bahavalar) tekabül ediyordu ve özellikle New York'ta yaygınlaşıyorlardı. Bunların bir kısmı Almanya'nın Bahavalarındaki Vasili Kandinski'nin[53] öğretileriyle bağlantılıydı ve Kandinsky gibi renklerin hislerinin önemine ve hisleri harekete geçirdiğine inanıyordu.

Kandinsky, 19. yüzyılın Alman şairi Goethe[54] ve Rusya'da yaşarken tanıştığı Rus ressam Kazimir Maleviç'in[55] keşfettiği tema hakkında bilgi edinmiş, Kandinsky'nin düşüncesinin ana özü olan renklerin manevi boyutu, onu Rudolf Steiner'a[56] bağlamıştır. Yirmili yılların başında Steiner, insan doğasını tanımlama biliminin kurucusuydu. Bu bilim, insanları ve doğayı ruhlar dünyasına bağladığı iddiasını içermekteydi. Bununla birlikte, Steiner'in renk teorisi, Black Mountain College'a giren ve seyirciyi birbirine bağlayan modernizmin ortak özelliklerini de yansıtmakta ve paylaşmaktaydı. Bu ilişkide modernistlerin ya da sanatta yarattıkları değişimle farklı üretimlere ulaşan Cage ve Rauschenberg gibi genç

[53] Vasili Kandinski (16 Aralık 1866, Moskova, Rusya - 13 Aralık 1944, Neuilly-sur-Seine, Fransa), Ressam ve sanat kuramcısı.
[54] Johann Wolfgang von Goethe (28 Ağustos 1749, Frankfurt, Almanya - 22 Mart 1832, Weimar, Almanya), Alman hezarfen; edebiyatçı, siyasetçi, ressam ve doğabilimcidir.
[55] Kazimir Maleviç (23 Şubat 1879, Kiev, Ukrayna - 15 Mayıs 1935, St. Petersburg, Rusya), geometrik soyut sanatın öncülerinden ve avangart süprematist hareketinin yaratıcısı olan ressam ve sanat teorisyeni.
[56] Rudolf Steiner (Şubat 1861, Donji Kraljevec, Hırvatistan - 30 Mart 1925, Dornach, İsviçre), Avusturya asıllı filozof, bilim insanı, eğitimci, sanatçı, ezoterist, yazar, antropozofi'nin kurucusu.

Amerikan kuşağının tartışmasında olduğu gibi, kimin veya neyin daha fazla etkisi olduğunu anlamak zor görünmekteydi.

İçeriksiz Bhavas, uzam, biçim ve renk arasındaki soyut ilişki, Malevich'in de keşfettiği, aynı düşünce ve performans alanındaydı. Malevich'in tamamen siyah tablolarını içeren bu kapsamlılık, Rauschenberg'in tamamen beyaz yağlı boya tabloları kadar iyidir. Bu kapsayıcılık 1960'larda şekil değiştirdi, ancak Wilson, sanat dünyasıyla olan ilişkisi aracılığıyla bundan etkilendi. 1960'larda renk ve ses arasındaki ilişkiyi giderek daha fazla vurgulayan ressamlar Barnett Newnam(1905-1970, Amerikalı soyut dışavurumcu ressam) ve Donald Judd (1928-1994, Amerikalı çağdaş heykeltıraş) bu hareketin önemli bir parçasıydı. Her ikisi de, özellikle Newnam'ın parlak flüoresan lambaları ve Wilson'ın sahnede ortaya koyduğu geniş renk genişlikleri, bugüne kadar Wilson için ölçütlerdir (Musaviniya, 2016: 102).

Wilson'ın çalışmalarına damgasını vuran diğer etkilerin ilham kaynakları, her ikisi de aynı zamanda biçim ve renk kâşifleri olan siyasi gurbetçi Bahavalar, seçkin mimar Walter Gropius[57] ve ünlü ressam ve meslektaşı László Moholy-Nagy[58] dir. Sürekli yer değiştirerek, Pratt Enstitüsü gibi sanat okullarından geçmekteydiler. Burası, Wilson'ın Laszlo Moholy- Nagy 'nin mimarlık tarihi üzerine verdiği derslerle bilgi ve farkındalık akışına sürüklendiği yerdi. Wilson bir yerlerde Laszlo Moholy Nagy'nin zorlamasız yaklaşımının onun çalışma biçimini etkilediğini itiraf etmiştir (Morey & Salgado, Robert Wilson, 2003: 13).

Göçmen kültürü, Amerikan kültürünün bir parçası olmak ve 1960'ların ve 1970'lerin heykeltıraşlarını ve görsel sanatçılarını hazırlamak için nüfuz etmek isteyen bir güçtü. Kendisinden başka bir şey olmayan bir sanat eserinin tüm uzamizmasıydı: onu oluşturan parçalar ve nasıl var olduğu,

[57] Walter Gropius (18 Mayıs 1883, Berlin, Almanya - 5 Temmuz 1969, Boston, Amerika), Alman mimar ve Bauhaus akımının kurucusu.
[58] László Moholy-Nagy (20 Temmuz 1895, Macaristan - 24 Kasım 1946, Şikago, Amerika), Ressam, desinatör, fotoğrafçı ve akademisyen.

gerekçelendirilmesinin tek konusuydu. Rauschenberg'in yakın arkadaşı olan ve Cunningham'ın dans tiyatrosunun sahne arkası perdelerini boyayan Jasper Johns[59], resimleriyle bu resimlerin gördüklerinden daha fazla bir anlam taşımadığını göstermiş, Amerikan bayrağından bir tablonun, sadece tablonun aynısı olduğunu ve bir çizimden başka bir şey olmadığını ifade etmiştir. Dürüstlük ve saflık duygusu ile Wilson'ı derinden etkileyen dansçı ve koreograf George Balanchine[60], balesinin herhangi bir hikâyeyi ifade etmediğini ve daha çok hareket mantığıyla ilgili olduğunu doğrulamış, dans gerçeğinden fazlasını kanıtlamaya çalışmak istemediğini belirtmiştir.

"*Tek arzum dans ederek dansı kanıtlamak. Şunu söylemek istiyorum: "Sevdiğiniz bir şeyin olmasını istiyorsanız, işte buradalar: dansçılar dans ediyor. Eğlenmek için dans ediyorlar, çünkü onu seviyorlar*" (Kirstein, 1984: 32).

Kavramlara göre daha büyük bir üstünlüğe sahip olan sanatın kendini adaması, bu dönemde ortaya çıkan “minimalizm”de yoğunlaşır. Sanatın biçimini değiştirmek için disiplinler arası stratejiler arayan bir hareket ve bu değişim, uygulamalı sanatın itici gücü olarak sanatın dışavurumculuğunu reddederek yapılır. Böylece, Judson Theatre Dance ile ilişkilendirilen Lucinda Childs gibi koreograflar ve dansçılar, dans dünyasının ötesinde işbirlikçiler aradılar ve onları ressamlar ve heykeltıraşlar arasında buldular. Hepsi, içsel sistemlerine rağmen, soğuk, ifadesiz minimalizm ideolojisini ve bu okulun sanat eserlerinin karakter gelişimi amacıyla yaratılmadığını, Jones'a göre sadece nesneler olduğu inancını reddettiler (Francis, 1984: 50).

Bir zamanlar, bir nesnenin hali dansa benzer bir şekilde icra ediliyordu ve dansçıların dansının bir bölümünün kişiliği ortadan kaldırılıyordu. Cunningham'ın koreografisini karakterize eden kişiliksizlik, başından beri Wilson'ın çalışmasına

[59] Jasper Johns (15 Mayıs 1930 (93 yıl yaşında), Augusta, Georgia, Amerika), Amerikalı, ismi Pop sanatı ve Neo-dada ile anılan çağdaş ressamdır.
[60] George Balanchine (22 Ocak 1904, St. Petersburg, Rusya - 30 Nisan 1983, New York, Amerika), Gürcü asıllı Amerikalı koreograftır.

damgasını vurmuş ve şimdiye kadar yaptığı her şeye nüfuz etmiştir. Ancak bu tavır en iyi, Judson'ın dâhiyane bir şekilde yapılmış The Roof (1973) adlı eserindeki dansçısı Trisha Brown'da[61] görülebilir. Bu yılların eğilimleri göz önüne alındığında, Susan Sontag'ın 1961 tarihli Yoruma Karşı makalesinin, daha sonra 1990'larda işbirliği yapacak olan Wilson da dâhil olmak üzere çağdaş sanatçılar için bu kadar önemli bir yankı uyandırması şaşırtıcı değildir. Hiçbir şey uygulamalarını Sontag'ın ifadesinden daha makul gösteremez: Yorum, bir sanat eserinin içerik ögelerinin bir bileşimi olduğu, her şeyi kusurlu kılan bir sanat olduğu şeklindeki son derece şüpheli teori üzerine kuruluydu. Sanatı, zihinsel bir planın kategorilerinin düzenli bir şekilde düzenlenmesiyle kullanışlı bir deneme biçiminde tanımlar ve anlam karşısında değer verdiği şey, "duygusal düzey" ve "sanat eserinin duyusal deneyimi" dir (Sontag, 2001: 10).

En hicivli örnek Cage'in 4 dakika 33 saniyelik çalışmasında kullandığı mevcut ve hazır günlük seslerin birleşimiydi. Piyanonun arkasına bir piyanist oturdu, ama sokaktan duyulan sesler odayı doldururken şarkı çalmamış ve onları engellemek yerine, seyirciyi onları dinlemeye zorlamış; kendisi de o sesleri bir sanat eseri gibi dinlemişti. Bu olay, Cage'in sessizlikle ilintili çatışmasını göstermektedir. Wilson, "Adressiz" başlıklı "Bir Kitap"ta, bu gerçeğin, yani sessizlikle karşılaştırılabilecek hiçbir şeyin olmadığı düşüncesini önemli ölçüde etkilediğini belirtir (Stearns, 1984: 64). Ortam sesleri her zaman oradadır ve kalp atışınız bunun bir parçasıdır. Bu "yalnızca sessizlik olarak yorumlanabilir; çünkü kalp atışı müzik kavramının bir parçası değildir" (Cage, 1994: 22).

Geçmişe bakıldığında, Wilson'ın sessiz parçalarının Cage'den etkilendiği ve Cage'in çıkarlarıyla örtüştüğü görülmektedir. Değişen algı ile kavram nasıl dönüştürülebilir; birden fazla odak noktasına sahip olup aynı zamanda tek bir odak noktasına doğru nasıl yön değiştirebilir. Cunningham bu fikri dansında

[61] Trisha Brown (25 Kasım 1936, Washington, Amerika - 18 Mart 2017, Teksas, Amerika), Amerikalı kadın koreograf vve dansçıdır.

geliştirmiştir. Tüm noktalar "dansın odak noktasıydı ve boşlukta hiçbir nokta dikkat çekmedi" (Cunningham & Lesschaeve, 2000: 18). Sonuçta seyircinin görülenden sorumlu olduğu söylenebilir. Parçaları odak noktasının dışına taşıma sorumluluğu, Wilson'ın düşüncesinde de aynı bağlamdadır. Childs'a göre, kendisi ve Wilson, birlikte yüz binden fazla kurgu parçasını yaratıp yönettiler ve 1977'de I was sitting on my porch and this friend's head was found and I thought I was hallucinating'i (Wilson'ın yazısı) sahnelediler. "Gördüklerini anlamlandırmak ve nihayet bunun rahatsızlık mı yoksa kaos mu, biçim mi yoksa biçimsizlik mi olduğuna karar vermek" izleyicinin işi olarak değerlendirilmiştir (Shank, 2002: 134).

3.4. Soğuk Sanat ve Sıcak Sanat Kültürü

Wilson'ın radikali reddetmesinin arkasında soğuk sanat kültürüne olan arzusu yatmaktadır. Sıcak sanat Living Theater'da özetlenmiştir. 1959'da Living Theatre büyük bir hayranlıkla gelmiş ve ürünlerinden biri olan Jack Gelber'ın[62] The Call adlı oyunu sahnelenmiştir. Grup ise tartışmalı bir şekilde Beck ve Malina tarafından yönetilmiştir. Toplumsal geleneklere ve bu güç merkezlerinden biri olan Inland Revenue Service güç merkezine karşı mücadele etmek istemişler ve 1963'te tiyatrolarını devralmışlardır. Vatanlarını terk edip kendi iradeleriyle Avrupa'ya girenler, sokaklarda ve özellikle tiyatroda bir devrimin çekirdeğini oluşturmuşlardır. Beck, tiyatro ve yaşam arasında hiçbir ayrım olmadığını ve yaşam eylem olduğu için tiyatrodan daha önemli gördüklerini defalarca dile getirmiştir.

Living Theatre özellikle 1968'de Fransa'da saldırgan bir tavıra takınmış ve Mayıs Devrimi sırasında öğrencileri Paris'teki Odéon Theatre'i işgal etmeye teşvik etmiştir. Ardından kendilerine Öfkeli adını veren aşırı sol bir grupla, Festival

[62] Jack Gelber (12 Nisan 1932, Şikago, Amerika - 9 Mayıs 2003, New York, Amerika), Uyuşturucu bağımlısı caz müzisyenlerinin hayatını anlatan 1959 draması The Connection ile tanınan Amerikalı bir oyun yazarıydı.

'Avignon'u bozarak ortalığı kasıp kavurmuşlardır. Festivale karşı olan bu hareket, öfkeli bir şekilde, çalışma onurunu reddeden ve Amerika Birleşik Devletleri'ne dönen burjuvazinin zulmüne karşı bu grubun silahı olma özelliğini taşıyan bu eylem, onların büyük zaferi için propaganda amaçlı bir eylem olarak planlanmıştır. Öyle ki 1968'deki o performansın sembolik yükünün, şimdi Cennetin performansına eşit olduğu düşünülmektedir. Politik mesajlar içeren yapım, bir grup çıplak bedenlerini karanlıkta kör insanlar gibi sahnede dolaşıp seyirciyle dostluk kurmasıyla başlar. Oyun, aslında ulusal geleneklerin bir parçası olan bireycilik idealinin ya da sadece tanıdık ve tanıdık olmayan, sınırsız özgürlüğün küstahça tadını çıkarma düşüncesinin aksine, hayatla olduğu kadar siyasetle de güçlü bir şekilde ilişkilidir ve bu, on yıl boyunca tüm sözde karşı kültür alanını kapsamıştır.

Bu soruların cevaplarına ve bunların geçerliliği için geçen süre göz önüne alındığında gerekli koşul, tarihsel belge ve bilgilere ihtiyaç duyulmaktadır. 1950'li yıllarda kültürel değerlerin ortak değerlerle nasıl karşı karşıya geleceğinin kökleri güçlü bir şekilde ortaya konulmuştur. Wilson, Liberalizmin ve Amerikan McCarthycilik rüyasının ve onun anti-komünist çekiciliğinin gerçekleşmemesi ve Soğuk Savaş tarafından pekiştirilen atom bombası korkusu karşısında, Waco gibi küçük bir yerde bile bu uluslararası psikolojik travmaları sergilemekten kendini alamamıştır. Wilson, çocukluğunun yaygın ve saçma öğretisini, kendini korumak için bir bomba düştüğünde masanın altına saklanmak olarak hatırladığını ifade etmektedir. Benzer şekilde, bazı açılardan asık suratlı ve öfkeli, diğer yönlerden pervasızlığı ve kayıtsızlığı teşvik eden, tüketicilik ve Amerikan yaşamı için önerilen diğer çözümlerin şüpheleri yaygınlaştırdığını belirtir. Allen Ginsberg[63] de bu öfkeyi iletir. Romancı William S. Burroughs'un[64] sesi de aynı taraftadır ve onun geleneksel topluma yönelik çözümleri 1960'ların hippilerinin ilerlemesine yol

[63] Allen Ginsberg (3 Haziran 1926, New Jersey, Amerika - 5 Nisan 1997, New York, Amerika), Amerikalı savaş karşıtı şair.
[64] William S. Burroughs (5 Şubat 1914, Missouri, Amerika - 2 Ağustos 1997, Kansas, Amerika), Amerikalı roman ve deneme yazarı.

açmıştır. O günlerde aynı zamanda The Black Rider 'ın metni üzerinde çalışmalar yapmış ve Wilson, yeni bir hayata başlamak zorunda kalmıştır.

Tüm bu sorular, Malina ve Beck'in, Living Theatre 'ı protesto etmesi ve daha geniş bir düzeyde genişletmesi gereken bir soruna ilişkin görüşlerini güçlendirmiştir. Protesto, 1960'ların ve 1970'lerin heyecanını körükleyen bu eleştirel bilinci de geliştirmiştir. Maldwyn Jones[65] şöyle yazmıştır:

> "*Amerikan tarihinin en karanlık yıllarındaydık. Ülke, bir dizi siyasi suikast ve sahte skandalla sarsılıyordu. Siyahlar ve diğer hoşnutsuz gruplar arasında sokak ve üniversite protestolarını körükleyen yeni, saldırgan bir militanlık ortaya çıkmıştı. Savaştaki derin hayal kırıklığı ve yenilgi, ülkeyi umutsuzluğa sürüklemiş ve Amerika'nın mutlak gücü yanılsaması paramparça olmuştu. Bu deneyimler Amerikalıları hayal kırıklığına uğratmıştı. Bazıları ahlaki ve manevi meselelere ve Amerikan toplumunun yasal temellerine isyana yöneldi. Bu arada, Amerika'nın önde gelen ekonomisi krizdeydi ve enflasyon, işsizlik ve enerji kıtlığı tehdidi hakkında birçok endişe vardı. 1969'da, aya ayak basan ilk insanın teknolojik başarısı ve 1970'lerin iki yüzüncü yıl kutlamaları ile ülkenin ulusal gururu yükseliyordu. Ancak 1970'lerin sonunda ekonomik durum yeniden karamsarlaştı ve Amerikan gücünü küçük görenlerin sayısı arttı*" (Jones, 1998: 543).

Suikaste uğrayan önde gelen kişiler arasında 1963'te Başkan John F. Kennedy ve 1968'de siyah sivil haklar lideri Martin Luther King yer almıştır.

> "*(King'in beyaz bir adam tarafından öldürülmesi) haberinin çıktığı ilk dakikalarda, Afro-Amerikan melezleri sokaklara döküldü. Ayaklanmalar yüz binden fazla şehri yerle bir etti ve bir hafta içinde kırk altı kişi öldü, 27.000 kişi tutuklandı. 700'den fazla yangın Washington, D.C.'yi ateşe vermişti*" (Heale, 2001: 123).

[65] Maldwyn Jones (18 Aralık 1922, Amerika - 12 Nisan 2007, Gerrards Cross, Birleşik Krallık), Amerikan tarihinde uzmanlaşmış bir tarihçiydi.

İsyanlar, yoksulluk ve ırk ayrımcılığı gibi sorunların ciddiyetini göstermiş, bu sorunlar, medeni haklar, yükümlülükler ve Kişisel kimliğe saygı ilkelerine ve hareket eden bir dokuya odaklanarak, nihayetinde toplumlarına ellerinden geldiğince fayda sağlayan Kara Panterler ve siyah Müslüman ayrılıkçılar gibi güçlü siyah gruplar tarafından öfkeyle ele alınmıştır. Örnek faaliyetler beyaz bilinci yükseltmiş ve karma Meksikalı-Amerikalıları, Asyalı-Amerikalıları ve milliyetçi Amerikalıları haklarını, kimliklerinin yalnızca ırka ve siyasi eşitliğe dayanmaması gerektiğini talep etmeye teşvik etmiştir.

Tiyatro bu süreçte işbirliği yapmıştır. Daha önceki kuşaktan Lorraine Hansberry[66] ve adını LeRoy Jones'tan değiştiren ve Amiri Baraka[67] adını alan son zamanların radikal siyahi müslümanı Baraka'da dahil olmak üzere etkili bir siyah yazar listesi oluşturulmuştur. El Titrocampesino, Chicano çiftlik işçileriyle işbirliğinin bir işareti olarak müdahaleci performanslar sahnelemiştir. 1970'lerin sonunda, arazi için daha az kavga, Chicano plantasyonunun yöneticisi için işlerin düzeldiği anlamına gelmekteydi ve grup, sanatsal gelişimini dört gözle beklemekteydi. Siyasi özgürlüğe sıkı sıkıya bağlı olan San Francisco'daki Mime Troupe Tiyatro Merkezi, İtalyan, Asyalı ve Chicano toplulukları arasında bu yönde vaazlar vermiştir. 1959'da kurulan Mime Troupe, toplumsal değişime adanmış en eski çağdaş tiyatrolardan biridir (Shank, 2002: 59). Tiyatro bilinçli olarak kendisini sosyal sınıflar üzerinde çalışmaya adamış ve 1970'lerin sonuna kadar commedia dell'arte, sirkler ve karnavallara yönelik solcu politikasına bağlı kalmıştır.

Sivil haklar gruplarının aktivizmi daha çok ırksal azınlıklara, eşcinselliğe, çeşitli kadın gruplarına ve feministlere yönelikti ve bunların hepsi az çok Vietnam Savaşı tarafından ateşlenmiştir. Belki de savaş, yalnızca cinsiyetler arasındaki, tıraş fırçalarını yakan erkeklerle sütyenlerini yakan kadınlar arasındaki farklar

[66] Lorraine Hansberry (19 Mayıs 1930, Şikago, Amerika - 12 Ocak 1965, New York, Amerika), Amerikalı bir oyun yazarı.
[67] Amiri Baraka (7 Ekim 1934, New Jersey, Amerika - 9 Ocak 2014, New Jersey, Amerika), Afrikalı-Amerikalı yazar, şair ve aktivist.

arasında bir uzlaşma getirebilmiştir. Belki de Afrikalı-Amerikalı melezlerle orantısız bir şekilde karışan sınıf farklılıkları ve grup çatışmaları daha net bir durum yaratmıştır. Ya da çocuklarının cinsel yönelimini reddeden öğrenciler ile ailelerin farklılıklarını ortaya koymuştur. Barış protestoları birleştirici bir güç olmasının yanısıra, bu birlik özellikle Pentagon'da Ekim 1967'de Savaşı Durdurmak İçin Büyük Yürüyüş Haftası sırasında daha belirgin bir hal almıştır.

Birçok yürüyüş ve gösteri şiddetli çatışmalar altında yapılmış ve savaş Kamboçya'ya ulaşana kadar devam etmiştir. 1970 yılında, Ulusal Muhafızlar tarafından dört öğrencinin vurulmasını protesto etmek için Kent Üniversitesi Merkezi gösterisi skandala neden olmuş, başkan Richard Nixon'ın acımasız yönetimi sivil haklara bir kez daha meydan okumuştur. Bu durum sessiz çoğunluk olarak bilinen kalabalığı ve solculara karşı ilan edilen anti-liberal tavrı benimseyen sağcı gerici bir çevreyi desteklemiştir. Muhafazakârlığın ilkeleri her yerdeydi ve 1974'te Nixon'ın görevden alınmasına neden olan Watergate skandalına kadar devam etmiş ve bu onun başkanlığının sonu olmuştur. Bu dönemin ardından, 1976'da Einstein'ın gösterdiği gibi ılımlı ancak zayıf olarak değerledirilen Jimmy Carter başkan seçilmiştir (Musaviniya, 2016: 113).

3.5. Mali İşler

Robert Wilson'ın gelişmesi, Einstein on the Beach'in oluşum yıllarıyla ve aynı zamanda oyununun zaaflarıyla bağlantılıdır ve Einstein on the Beach istisnai bir çalışma olmuştur. Einstein on the Beach, tartışma ve yeniliklerle dolu bu dönem için bile sanatsal bir atılım olarak görülmektedir ve Wilson'a uluslararası bir konum sağlamaktadır. Buna ek olarak, Wilson on yıl içinde üretken bir yapımcı olmuş ve bazı pozisyonları The Einstein oyunda yer almıştır. Einstein on the Beach, Wilson'ın diğer çalışmaları gibi, yalnızca tiyatro (opera ve dans dâhil) için değil, aynı zamanda görsel sanatlar ve sınırlarını aşan yeni, karma ve ikili türler haline gelen tüm sanatlar için bir referans değeri taşımaktadır.

Radikalizm, 1960'lar ve 1970'lerde, tüm anlamlarıyla karşıtıyla örtüşmüştür. Bu karşıtlık, Richard Nixon'ın sağ'a dönüşüydü. Bu sağ'a dönüşü, devletin ekonomik alana müdahalesi fikrine daha duyarlıydı ve bu duruş sanata da aktarılmıştır. Böylelikle Ronald Reagan'ın iktidara geldikten sonraki ilk kararlarından biri ulusal ve özel sanat bütçesini kaldırmak olmuştur. Wilson, Reagan'ın eylemlerinin anlamının çok farkındaydı. Times gazetesine verdiği röportajlarda "Reagan ve adamları bombalara ve silahlara para harcıyorlar; ülkemizin, ülkemizdeki son teknolojinin yüz karası" demiştir. Wilson bu durumu, Fransa ve Almanya'daki devlet ve sanat arasındaki çok farklı ilişkilerle karşılaştırmıştır (Fridel, 1982: 58). Wilson'ın kariyerinin bu noktasında, 1980'lerin başında, Fransa ve Almanya onun en iyi destekçileri olmuşlardır.

Aslında, devletin sivil toplumdaki rolü konusunda Avrupa ile karşılaştırma oldukça açıktır. Avrupa'da sanata devlet yardımı yasası, sağ ve sol siyasi yelpazeye ve hükümetin konumuna bağlı değildir; değişen sadece bütçe olur. 1980'lerde Wilson'ın çalışmasının neden Fransız hükümeti tarafından desteklendiği de gayet açıktır. Fransız hükümeti, Başkanlar Pompidou ve Giscard d'Estaing altında sağ eğilimliyken, Wilson'ın çalışmaları, Mitterrand iktidara gelene ve hükümet sola kayana kadar 1980'ler boyunca destek görmüştür.

1980'lerde Federal Almanya Cumhuriyeti'nin desteği daha çok Wilson'a yönelik bir seyir izlemiştir. Birincisi, bu ülkenin Batı Avrupa'da sanat için en yüksek ulusal bütçeye sahip olması ve ikincisi de federal hükümetin ve güçlü belediye danışma merkezinin bu iş için hibe olarak hazırladığı fonlar nedeniyle olmuştur. Almanya'nın yeniden birleşmesinden (1990) sonra, büyük ölçekli yatırımlar azalmış, ancak daha önce Wilson'ın eserlerini sahneleyen Berlin'deki Schaubühne am Lehniner Platz gibi tiyatrolar, artık Wilson'ın oyunlarını üretemeseler de onun eserlerini tiyatrolarda göstermeye devam etmişlerdir. 1990'larda Wilson'ın çalışmaları İtalya ve İspanya gibi ülkelerden ve 2000'den sonra Danimarka, İsveç ve Norveç gibi ülkelerden büyük kazançlar ve karlar elde

ederken, çalışmalarını besleyen iki ülke olan Fransa ve Almanya da ilgi ve desteklerini sürdürmüşlerdir.

Kesinlikle, Amerika Birleşik Devletleri'nin de sanat için ulusal bir bütçesi bulunmaktadır. Ancak bütçenin, Reagan tarafından tamamen ortadan kaldırılmadan önce bile çok az olduğu ifade edilmektedir. Avrupa'daki devlet bütçelerini Amerika Birleşik Devletleri'ndeki sanatı destekleyen özel merkezlerle karşılaştırdığımızda ise bariz farklarını görebilmekteyiz. Amerikan yönetiminin bu tavrı karşısında Wilson da Rockefeller Center ve Guggenheim Society gibi bu tür merkezler tarafından desteklenmiştir. Bundan ötürü, Einstein on the Beach, tüm çeşitliliğiyle, bu çok yardımsever destekçilerin elde tutulmasını gerektirmiştir. 2006 yılında tamamlanarak hizmete açılan Watermill Center, 1992 yılında Wilson tarafından disiplinler arası işbirliği ve araştırma, yeni çalışmaların hazırlanması ve eğitim amacıyla kurulmuş uluslararası bir laboratuar halini almıştır. Tamamen Wilson'ın yüksek uluslararası geçmişine, grubunun yönetim ve yürütme becerilerine güvenen kişilerin desteğine dayanan ağır ve büyük bir girişim olmuştur. Wilson öğrendiklerini, gelecekte çalışması önemli mali kaynaklar gerektirecek olan Watermill'e aktarmıştır.

Kamu kurumları, kamu desteği olmadan süresiz olarak faaliyetlerine devam edemezler. Wilson'ın farklı ülkelerde eserlerini sahnelediği zaman, Deafman Glance ve Einstein on the Beach'i gören Fransızların olumlu tepkisi, 1960'ların başında Fransa'da uyanan bazı seyircilerin Amerikan karşıtı eğilimine işaret etmekteydi. 1968'de tüm Batı Avrupa ülkelerinde siyasi, sosyal ve kültürel durumlara tepki olarak isyanlar çıkmıştır. Ancak sol ve liberal gruplar Amerika Birleşik Devletleri'ndeki savaş karşıtı hareketleri kullanarak güçlerini ortaya koymuşlar ve Vietnam Savaşı'na karşı olduklarını ilan etmişlerdir. Bu olaylar artık "Amerikan" olarak görülmemiş, basın tarafından Nixon'ın adalete teslim edilmesine yardımcı olan Watergate skandalı bağlamında halkın gücünün ve ifade özgürlüğünün en önemli örneği, eylem halindeki bir demokrasi biçimi

olmuştur. 1976'da Einstein on the Beach oyunu sahnelendiğinde, Amerika Birleşik Devletleri'nin bu olumlu politik görüntüleri, Fransa'da sadece onun sanatının cesur olduğu algısıyla birleştirilmiştir. Wilson siyasi olarak muhafazakardı ve bu da tiyatrodan ziyade avangart dans, müzik, resim ve tasarıma dalmış olmasının yanı sıra, onun siyasi eğilimlerinin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Belki de bunu açıklamanın en iyi yolu, Henry Sayre'in, Brown'ın Bam'ın yazısında da dile getirdiği, "*Dansın toplumdan görece soyutlanması siyaset sahnesini boş bırakmış bence*" gözlemine atıfta bulunmaktır. Sayre sözlerine şöyle devam etmektedir:

"*Avangard dans ve müzik, avangard için biçimsel modeller sağlamayı başarırken, estetik olarak oldukları gibi kaldılar. İnsanlar sanattan bahsediyordu ve daha da az sayıda performanslarının politik durumlarını incelemek istiyorlardı*" (Shyer, 1985: 140).

Sayre, "*Brown, tüketim alanında kalamayacak nesneler yarattığında, çalışmaları politik bir boyut sergiliyor*" demektedir (Shyer, 1985: 140). Dünyadaki soğuk jigolo figürü, Wilson'ı her şeyden çok cezbedereken, bu figür "siyasi boyuta" geçtiğinde ise Laurie Anderson'ın[68] bağımsız yaklaşımını tercih etmekteydi. Wilson, 1986'da Alectis'in sahne performansı için müzik bestelemiş ve Mabbomins'in form ve türündeki tüm bu deneyime ve El Teatro Composino Ulusal Tiyatrosu ile Bread and Doll Theatre'ın karma formlarındaki tüm deneyime rağmen, çalışmalarının çizgileri kendisine daha yakın bir görüntü vermiştir. Yaşayan tiyatro Wilson'a çekici gelmemiş, benzer şekilde, Joseph Chaikin'in[69] Açık Tiyatro koleksiyonu ve Megan Terry'nin[70] politik prodüksiyonları. Lezbiyen grup Split Britches'in de dahil olduğu feminist veya gey tiyatronun hiçbiri Wilson'a ilham vermemiştir. Wilson'ın kendisinin yaptığı gibi, hepsi reddedilen ortodoks

[68] Laurie Anderson (5 Haziran 1947 (76 yıl yaşında), Illinois, Amerika), Amerikalı avangart sanatçısı, besteci, müzisyen ve film yönetmeni.
[69] Joseph Chaikin (16 Eylül 1935, New York, Amerika - 22 Haziran 2003, New York, Amerika), Amerikalı bir tiyatro yönetmeni, oyuncu, oyun yazarı ve pedagogdu.
[70] Megan Terry (22 Temmuz 1932, Washington, Amerika - 12 Nisan 2023, Nebraska, Amerika), Amerikalı bir oyun yazarı, senarist ve tiyatro sanatçısıydı.

öyküler, olay örgüsü ve karakter oluşturma, gerçekçi eylem ve seyircinin sahneyle özdeşleşmesine rağmen, hiçbirinin çalışmalarıyla ortak bir yanı yoktur (Shank, 2002: 12).

Arnold Aronson, Wilson'ın tiyatrosunu yalnızca anlam olarak Richard Foreman'ın çalışmasına benzeyen "biçimci tiyatro" olarak tanımlar (Aronson A. , 2006: 140).

"*Biçimci tiyatro, tek başına çıplaklıkta yeni yollar keşfeden Amerikan mitine bir dönüş olarak düşünülebilir. Biçimci tiyatro, duyusal arınmayı deneyimlemeyi reddederek, yeni yaşam tarzının başarısızlığına ve öngörülen idealist yolları gösteren toplumun dönüşümüne bir tepki olabilir*" (Aronson A. , 2006: 146).

Başka bir yerde Aranson, Wilson ve Foreman'ın tiyatrosunun benzersiz ve son derece kişisel bir vizyonun ürünü olduğunu söyler. Her ne kadar karmaşık siyasi, sosyal ve manevi düşünceler işlerine girmiş olsa da, profesyonel kariyerleri boyunca farklı yerlerde farklı aşamalar yaşadılar. Bu deneyimde, 1960'ların deneysel gruplarına doğru bir akım olarak, ideoloji ne yaratma çabasının çıkış noktası, ne de performansın hedefi olmuştur (Aronson A. , 2006: 111).

1960'ların trendleri yerini 1980'lerde ve 1990'larda Theodore Shank(Amerikalı oyun yazarı) tarafından uygun bir şekilde tasarlanan birçok farklı tiyatro yönetmenliğine bırakmıştır. (Shank, 2002: 15). Wilson'ın bu on yıldaki çalışmaları, dönemin performans sanatıyla ve özellikle de Elizabeth LeCompte[71] ve Wooster Group'un çalışmalarıyla daha çok ortak noktaya sahiptir. Aronson'a göre Wooster Group'un çalışmaları 30 yıl önce biçimci olmayabilir, ancak biçimsel amaçlar için inşaat ve teknoloji ile ilişkisi ve "ideoloji" olarak kategorize edilmekten kaçınan karmaşık sosyal düşüncesi, anlamsal olarak Wilson'a yabancı değildir. Tüm bunlara rağmen, Wilson, kesinlikle yalnız bir kaşif olmadan ve kesinlikle

[71] Elizabeth LeCompte (28 Nisan 1944 (79 yıl yaşında), New Jersey, Amerika), Amerikalı deneysel tiyatro, dans ve medya yönetmenidir.

gerçek ya da mecazi herhangi bir boşlukta kalmadan kendi vizyonunun peşinden gitmiştir.

3.6. Einstein on The Beach'ten Sonra Wilson

Aranson, Wilson hakkında, Wilson'ın yaratım ve üretim süreçlerinin kapsamlı kontrolüyle oluşan fantastik vizyonunun, işine Bayrd Hoffman'la başlamasıyla veya diğer köklü sanatçıları ve tiyatro organizasyonlarını istihdam etmesiyle ilgili olmadığını belirtmiştir. Aynı zamanda, Einstein on the Beach gösterisinden sonra incelikle değişen şey, işbirliğinin biçimi olmuştur. Düzensiz olan kolektif çalışma, meslek gruplarının karşılığı olan bir işbirliğine dönüşmüş, farklılıkları ve istikrarsızlıkları bir kenara bırakan bu güçlü ve asil üslup, kolektif üslup denilebilecek en güçlü üslup olmuştur. Wilson, bu üslubu 1990'lardan 2000'lerin başına kadar geliştirmiştir (Musaviniya, 2016: 147).

3.7. Tarihin Taşınması

Açıkçası, Wilson'ın 1980'lere kadar olan ilk yapımlarının tarihsel iniş ve çıkışları bulunmaktadır. Aronson'a göre toplumsal ve siyasi düşünceleri ustalıkla oluşturulmuş olsa da hiçbiri tarih dediğimiz seyir noktalarına sığmamaktadır. Bunlar hikayelerden ve anekdotlardan gevşek bir şekilde uyarlanmış imalardır ve renk, ışık ve biçim açısından izlenimci bir tarz sunarlar. Temel olarak, bir görüntünün Wilson'ın hayal gücünü sözlü bir anlatıdan daha fazla meşgul ettiği gerçeğine bağlı olarak, onu, bilgileri tutarlı bir şekilde esrarengiz yollarla uzlaştırmaya yönlendirir. Wilson'ın eserlerinde çalışma yöntemlerinden biri de Rudolf Hess, Adolf Hitler, Detroit and the Ravages of Death (1979) ve elektriğin mucidi Thomas Edison'ın, The Edison(1979) oyununda ünlü tarihi figürlerin kullanılmasıdır. Civil Wars'ta (1983-1985), gösterinin kahramanlarının bu oyunun dünya tarihinden daha az olmamasına dikkat edilmiş; Amerikan İç Savaşı'nın ana muhaliflerinden Abraham Lincoln ve Robert E. Lee ve 18. yüzyılda Prusya Kralı

Büyük Frederick, Moğol İmparatorluğu ve 1861'de İtalyan Üniteryen Cephesi'ne mensup Giuseppe Garibaldi'ye yer verilmiştir.

Detroit and the Ravages of Death, Wilson'ın Peter Stein'ın radikal organizasyonu ve sanatsal yenilikleriyle uluslararası Berlin Schaubonne'da yer bulmuş ilk prodüksiyonudur. Bu yapım, Wilson'ın güçlü bir kadroyla ilk çalışma deneyimidir ve küçük bir oyuncu kadrosu kullanmasına rağmen, tarihsel yer değiştirmenin açık bir örneğidir. Hess'in 82 yaşında Spandau hapishanesinde boşluğa bakarken çekilmiş bir fotoğrafı Wilson'ın dikkatini çekmiştir. Kafasında kurduğu planlarla pek bir şey yapmamış olsa da bu onu yavaş yavaş Hess'in hikayesine götürmüştür. Wilson, yazarı Maita Di Niscemi tarafından yapılan araştırmada, Hess'in 1941'de İskoçya'ya tek başına kaçışının, uçak kazasının ve sonunda Spandau'da Müttefikler tarafından yakalanmasının ayrıntılarını ortaya çıkarmıştır. Hess'in düşüşüne tanık olan İskoç çiftçiye söylediği söz, hadi annemle bir çay içelimdir (Shyer, 1985: 96).

Rastgele ortaya çıksalar da, diğer ayrıntılarla birlikte dolaylı olarak anlatılırlar. Çölde yumurta şeklindeki arabaları kullanan, farklı bir sahnede ise füme gözlüklü kadınlar gibi ayrıntılara yer verilmiştir. Dumanlı gözlükler Hess'in taktığı gözlüklere benzer; arabalar ve çöl ise ilgisiz bir simülasyonun parçasıdır. Arabaların gerçek dışı görünümü, başka bir sahnede "Sen Detroit'lisin" ifadesine geri dönerek gösteriyi Hess'in karakterine bağlayana kadar tamamen isteğe bağlı görünmektedir. Detroit bir zamanlar en büyük otomobil imalat şehierlerinden biri olmuştur ve Sayre, bu ifadenin Alman savaş makinesini "güç ve yıkım rüyasının birlikte üretildiği" Amerikan imalat endüstrisi ile yankılanmasını devam ettirmektedir (Sayre, 1989: 99). Hess'in diğer iki mahkumla birlikte Spandau hapishanesinin bahçesinde yaprakları süpürdüğü fotoğrafı, Wilson'ın sahnede bir baston darbesiyle yolunu bulan üç kör adam imajının dönüşümünü temsil etmektedir. Kişilerin şapkaları ve kıyafetleri Hess'in kıyafetlerine benzemektedir. Bastonlar, yaşlılıkta görme yeteneğinin zayıflamasına işaret eder. Bu şekilde

tarih, kişisel ayrıntıların mikro yapısının konuların makro yapısından daha verimli olduğunu göstermektedir. Bu durum oldukça bariz olsa da, yine de Wilson'ın yaratım sürecini canlandırması gerekmektedir.

Bu yeniden yapılandırma araştırmacılar için mümkündür, ancak izleyiciler için mümkün değildir: Bu nedenle çalışmanın amacı, rastgele unsurların bir kombinasyonunu elde etmelerini sağlamaktır. Elbette, Wilson'ın incelikli yaklaşımı hatasız değil ve Detroit and the Ravages of Death'ın yarattığı yıkım, ciddi bir kültürel, eleştirel, politik çalışma bekleyen Alman izleyicilerin kafasını karıştırmıştır. Ama bunun yerine, Wilson onlara siyasi olaylardan günlük hayata ve somut meselelere kadar uzanan bir gösteri sunmuştur (Arens, 1991: 37).

Seyirci bu gösteriyi eleştirel ve keyifli bir bakış açısıyla görse de Detroit and the Ravages of Death 'teki savaş teması ve ölümün yıkımı Wilson tarafından o kadar zekice değiştirilmiştir ki, bu konu gösteride hiç yokmuş gibi görünmüştür. Civil Wars gösterisinde aynı zamanda kesme ve ironi ilkeleri üzerinde çalışılsa da uygun bir kontrast sağlamaktadır. Wilson'ın buradaki varsayımı, savaşın tüm insanlığı etkileyen yaygın ve her zaman var olan bir fenomen olduğu ve bunu televizyon ekranınından yansıtılan görüntüleri aracılığıyla güçlü bir şekilde aktardığıdır. Yıkılan binaların geniş duvarları, ardı ardına görüntülenmek suretiyle sanki şehirler defalarca bombalanmış gibi bir görsel ortaya çıkarılmıştır.

Bu kolektif etki, bir televizyon ekranının önünde bir araya gelen bir grup sıradan insanın planlı yıkım görüntüsünü izlerken yaşadıkları dehşetten kaynaklanmaktadır. Bu korku küçük bir şey değildir. Gülümsüyorlarken, yüzlerinin ardındaki gizli heyecandan bir anda harabelerden çıkarılmış bir ölünün fotoğrafına benzemektedirler. Bu bitişiklik, Wilson'ın şimdiye kadar sosyo-politik bir duruma geldiği en yakın noktayı göstermektedir. Bu da çocukluğunun ve gençliğinin nükleer tehdidini hatırlamasından kaynaklanıyor olabilir. Ayrıca, iç savaşlar onun 1960'lardaki ihtilafa verdiği keskin tepkiden de kaynaklanabilir. Wilson, savaş

olgusunu iç çatışma ve her türden saldırganlık olarak düşündüğünü ifade eder (Brookner & Charles, 2005: 57).

Wilson, hareketli bir gösteri olan Civil Wars'u Rotterdam, Köln, Minneapolis, Roma, Mersey, Tokyo ve başka yerlerde de bunu Münih ve Fiborg'daki atölyelerle inşa edebilmek, prova yapabilmek ve icra edebilmek için parçalara ayırmaya karar vermiştir. Gösterinin tamamı beş perdeden ve 1984 Los Angeles Olimpik Sanatlar Festivali'nde 12 saatlik bir performansta sergilenen neo-geleneksel oyuna benzer bir ara bölümden oluşmaktaydı. Sayre'nın dediği gibi: "Civil Wars, küresel bir kardeşlik içeriği, farklı kültürel kompozisyon ve uluslararası bir gösteriydi. Civil Wars, Olimpiyatların önündeki bir aynaydı. Sunumunun yeri de formunun bir parçasıydı" (Shyer, 1985: 75). Aslında Wilson bu tür açıklamaları önceden tahmin etmiş, işin zirvesindeyken Roma'ya gelmiş ve oyunun son bölümü olan beşinci perdeyi Roma'da sahnelemiştir. Bu performansta Wilson, ilk perdede sunduğu temaların aynısını tekrarlar. Böylece Herakles'in annesi ve Olimpiyatların kurucusu Alcmene, barış meşalesini Wilson'a verir. Ölü savaş alanını canlandırmak için ekranda bitki yaşamının görkemli görüntüleri yayınlanır. Gelecekte hayvanlar ve insanlar beraber olacaklardır. Herakles, Olimpiyatların açılışını kutlamak için meşaleyi kaldırır ve yeni bir gelecek vaat eder. Rotterdam (1983), Köln (1984) ve Roma (1984) bölümleri kendi şehirlerinde yapılmıştır. Aynı zamanda, Olimpik Sanatlar Festivali direktörü Civil Wars gösterisini Olimpikten kenara koyulmasını duyurduğunda, Wilson Tokyo'daki kapanış törenine hazırlanmaktadır. Wilson'ın bu süreçte bir buçuk milyon dolara daha ihtiyaç duymuştur. Bu haber, önceden onunla paylaşılmadan duyurulmuş, Los Angeles'taki ilk programdan üç ay önce Wilson, Olimpiyatlarda eserin tamamı yerine yalnızca bir veya iki bölümünü gösterme şeklindeki barışçıl bir teklifi reddetmiştir (Musaviniya, 2016: 149).

> "*Bunu yapamadık. Yapamazdım, hepsi bu. İtalyanlar ürünlerine yüz binlerce dolar harcadı. Yaklaşık yüz bin metre uzunluğunda son derece güzel perdeler boyadılar. Davulları zirveye çıkarmak için*

yüzbinlerce dolar harcanmıştı. Los Angeles'ta Roma'daki opera evleri kadar iyi bir tiyatro inşa ettiler ve herkesi Kaliforniya'ya tiyatro eğitimi almaya gönderdiler. Japonya'da çocuk müzesi ve sanatçılar işbirliği yaptıklarını duyurdu. Almanlar yapım için çok para harcadı ve Fransızlar... Onlara nasıl söyleyeyim, ben sadece bu kısım üzerinde çalışıyorum. İnsanlar işimi destekliyor. Bunu yapamadım. Bir parçayı diğerine tercih edemiyordum" (Shyer, 1985: 74).

Wilson'ın parası bitmesine ve birçok yerden borç para almasına rağmen savaşmadan pes etmeyi düşünmemektedir. Japonya bölümünü yönetmek için tek başına 45.000 dolar harcamıştır. Wilson, her bölümün ülkelerine uydu aracılığıyla aynı anda yayınlanan canlı bir performansın yenilikçi fikriyle gösteriye hazırdır. Fransız televizyonu ve radyosunun desteğinden de emindir, ancak bu güven boşa çıkmış, iş iptal edilmiştir. Büyük bir moral bozukluğu yaşayan Wilson, Amerika'da bilinmeyen bir kişi için sponsor bulmanın ne kadar zor olduğunu da bu şekilde anlamıştır. Ayrıca, Hollywood'un merkezi olan Los Angeles, Wilson'a denemek için doğru yer gibi görünmemekte ve oradaki iş ortamı, Reagan dönemiyle mükemmel bir şekilde uyum göstermekteydi(Shyer, 1985: 133).

Robert Wilson, Civil Wars oyunu için tam beş yıl çalışır. Farklı dilleri konuşan yüzlerce oyuncu, yazar, dansçı, koreograf ve besteciyle çalıştı ve beş perdelik oyununun çok dilli görünümü bu uluslararası alışverişi yansıtmaktadırlar. Bu gruplar arasında Glass, Roma bölümünün müziklerini bestelemiştir. Wilson'ın diğer yeni meslektaşı, gruplarıyla uzun süre çalışan Suzushi Hanayagi[72] dir. Suzushi Hanayagi, Minneapolis bölümünün koreografisini üstlenmiştir. Wilson, Hanayagi'den hareket hakkında da çok şey öğrenmiştir. Wilson'ın bir diğer yeni meslektaşı ise Heiner Müller'dir. Wilson, Müller'i gösterinin Köln bölümünü yazmaya davet etmiştir. Müller'in Wilson'ın hayal gücüne olan inancı, metnini Wilson'ın görsel ihtiyaçlarına göre yazmaya yöneltmiştir. Yazıları başından beri

[72] Suzushi Hanayagi (15 Ağustos 1928, Osaka, Japonya - 1 Ekim 2010, Osaka, Japonya), Japon bir dansçı ve koreografıtı.

doğası gereği resimsel özellikler taşımaktadır. Müller'ın yazıları anlatı ve karakterizasyondan kaçınır ve Wilson'ın sahnelemesinden daha sıkı ve daha zor olmasına rağmen, Wilson'ın çalışmalarının güzelliği için temel olan sözlü yazının sağlamlığını sağlar. Ayrıca Müller, İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya'da ve ardından Doğu Almanya'daki zorlu deneyimleri ve bilgisiyle, basit ve eğitimsiz Wilson'ı zeki ve yetenekli bir Wilson'a dönüştüren bir entelektüel olma özelliğini de taşımaktadır.

3.8. Metinden Alıntı

Wilson'ın Müller ile işbirliği sırasında kelimenin anlamını yeniden deneyimlemesi, konusu farklı yazarlar tarafından yazılan yapımlarda sergilenmiştir. Wilson'a Avrupalı ünlü aktrislerle her alanda pratik yapma fırsatı sunulmuştur: Jutta Lampe, Alman aktris, Chabonnet'in ünlü oyuncusu, Fransız film yıldızı Isabelle Huppert[73], Susse Wold[74] ve Miranda Richardson[75] , Virginia Woolf'un[76] bir romanı olan Orlando'yu canlandırmıştır. Orlando, 1989 ve 1993'te Almanya'da Fransızca ve Danca çevirisiyle, 1996'da Edinburgh Festivali'nde İngilizce olarak sahnelenmiştir. Wilson, profesyonel kadın oyuncuların yanı sıra bir film ve tiyatro yıldızı olan Michel Piccoli[77] ile tanışmıştır. Michel Piccoli, Patrice Chéreau[78] ve Peter Brook'un ana ve kilit oyuncusuydular. Piccoli, Marguerite Duras'ın yönettiği LaMaladie de la morte eserinde Lucinda Childs ile birlikte rol almış, 1991'de bu gösteri Almanya'nın Shaboone sahnesinde de gösterilmiştir.

[73] Isabelle Huppert (16 Mart 1953 (70 yıl yaşında), Paris, Fransa), Fransız oyuncu.
[74] Susse Wold (17 Kasım 1938 (85 yıl yaşında), Frederiksberg, Danimarka), iyatro ve sinema oyuncusu.
[75] Miranda Richardson (3 Mart 1958 (65 yıl yaşında), Southport, Birleşik Krallık), sinema, televizyon ve tiyatro oyuncusu.
[76] Virginia Woolf (25 Ocak 1882, Londra, Birleşik Krallık - 28 Mart 1941, River Ouse, Birleşik Krallık), İngiliz feminist, yazar, romancı ve eleştirmen.
[77] Michel Piccoli (27 Aralık 1925, Paris, Fransa - 12 Mayıs 2020, Saint-Philbert-sur-Risle, Fransa), Fransız sinema oyuncusu.
[78] Patrice Chéreau (2 Kasım 1944, Fransa - 7 Ekim 2013, Clichy, Fransa), Fransız film yönetmeni ve senarist.

Wilson'ın performanslarının dilini değiştirme konusundaki ısrarı, 1990'ların ortalarında tiyatroya ciddi bir şekilde giren ve tiyatrolar, festivaller, ajanslar ve ilgili kuruluşlar arasında yapımlarda uluslararası grupların ve hareketlerin başlamasına yol açan küreselleşmenin bir işareti olmuştur. Elbette, küresel dünya Wilson'a ekonomik olarak ve yüzünü tanıtma konusunda eşlik etmiş, ancak buna ek olarak, Wilson'a sanatsal faydalar da sağlamış ve ona, daha önce hiç görmediği yetenekli ve nitelikli sanatçılara erişim imkânı sunmuştur. İyi oyuncular, değişkenlikleriyle, kendi ulusal dillerindeki özel ritimler ve alt tonlarla Wilson'ın hayal gücünü harekete geçirerek, ona farklı dillerde kullanabileceği alan kalitesi ve dramatik enstrümantal performans kazandırmıştır. Almanya'da Wilson ilk kez metinlerin dramaturjisi, yapısökümü, yeniden inşası ve histolojisi ile tanışır. Wilson, burada Hans Peter Kuhn gibi seçkin bestecilerin müzik seslerine karşı kulağının hassasiyetini keskinleştirir. Hans Peter Kuhn, Deathly Hallows, Orlando ve Alice in Wonderland da (Susan Sontag tarafından) dahil olmak üzere birçok eserin müziklerini yazmıştır. Wilson'ın 1990'lardaki diğer uyarlamaları, dört oyuncunun yer aldığı ve Dostoyevski'nin bir hikayesine dayanan The Meek Girl (1994) dür. Diğer bir oyun, Antoine de Saint-Exupéry[79] tarafından yazılan Küçük Prens'e dayanan Kanatlar (1998) dır. Genel olarak, Wilson'ın uyarlanmış oyun koleksiyonu, eserinin unsurlarının kaynağı olarak Avrupa edebiyatına yönelimini açıkça göstermektedir (Musaviniya, 2016: 163).

3.9. Klasik Dram

Wilson, sahneden on yıl ayrı kaldıktan sonra The Meek Girl 'de rol alır. Bu çalışma, bu nedenden ötürü, Hamlet'e ve onu aktör olarak dâhil ettiği son çalışmaya bir köprü olarak görülebilir. Hamlet'in monologlu olması, Orlando ile ortak noktayı teşkil etmekte ve Çehov'un 1989'da Münih'te sahnelenen kuğu Şarkısı tek perdelik oyununa, Wilson'ın Shakespeare oyunları serisine ait

[79] Antoine de Saint-Exupéry (29 Haziran 1900, Lyon, Fransa - 31 Temmuz 1944, Akdeniz), Fransız pilot, yazar ve şairdir.

özelliğine bir dönüş olmuştur. Wilson, ünlü Alman aktris Marianne Hoppe'un[80] Frankfurt'ta (1991) oynadığı oyunda Lir Şah benzeri kısa bir monolog da yönetmiştir. Wilson'ın Shakespeare serisinin üçüncü prodüksiyonu, önceki iki eserinin aksine uzun bir gösteri olan, 2005 yılında yine Almanya'da Berliner Ensemble'da sahnelenen ve uzun bir gösteri olan The Story of Winter olmuştur.

Bu gösteride Wilson, Shakespeare'in karakterlerinin çoğunu korumuş ve karakterlerin netliği nedeniyle olay örgüsünü ve alt planı da takip etmiştir. Hamlet'in performansı, Shakespeare'in Hamlet'inden çok Wilson'ın Hamlet'iydi. Wilson oyunun süresini bir buçuk saate indirmek için Shakespeare'in metninden büyük ölçüde sapmıştır. Wilson, Fortinbras'ı ve savaşın içeriğiyle ilgili diğer karakterleri kaldırmış ve geriye yalnızca Hamlet'in karakteriyle ilgili kısımlar kalmıştır. Değişen roller, Wilson'ın bazen önünde tuttuğu giysiler veya bir nesnenin yanı sıra alan, hareket ve sesteki değişikliklerle temsil edilmiştir. Tüm bu azaltmalar, Wilson'ın Hamlet'in içsel yolculuğuna odaklanmasını sağlamış, bu şekilde kişisel ilişkileri ve dünyadaki yeri hakkındaki düşünceleri öne çıkmıştır. Eser bu anlamda, uzam ve zaman arasında bir uzlaşma özelliği taşımaktadır. Wilson, Shakespeare'in tarzını tersine çevirdiğinde ve oyuna Hamlet'in "Zamanım var mı?" diyerek başladığında, baştan seçilmiş bir bakış açısı sunmaktadır. Oyun bu yörüngeye yakındır ve bir yandan da onun felsefi düşüncelerine uygun bir çerçeve sunmaktadır. Bu gösteri, kabare gösterilerine benzer güçlü parçalarla ve şarkılarla dolu, saçma sapan, düzenli ve uyumlu hareketin zerresini taşımaz.

Görsel bir çerçeve, anlamlı bir çerçeveyi tamamlar. Sahnenin perspektifinde "kayalar" şeklinde bir taş kömür yığını görülebilir. Sahnenin başında Wilson, sırtı seyirciye dönük bir şekilde kayaların üzerinde yan yatmış durumda ve "zamandan başka bir şeyim var mı? " diye konuşur. Başka bir yerde, izleyiciye dönük olarak yan yatmaktadır ve bu ters görüntü, performansın

[80] Marianne Hoppe (26 Nisan 1909, Rostock, Almanya - 23 Ekim 2002, Siegsdorf, Almanya), Alman tiyatro, sinema ve dizi oyuncusudur.

başladığı andan itibaren "kayaların" yapısının küçültüldüğünü göstermektedir. Taşlar, surlar, basamaklar ve mezarlar olarak adlandırılan bu kayalar, hepsi Shakespeare'in lanetli Elsinore'unu çağrıştırıyor, tek bir imgede Hamlet'in ait olduğu felsefi bir yer ve sosyal bir ortam sunuyor, ontolojik düşünceyi ve sorunu ifade etmektedir (Musaviniya, 2016: 169).

Wilson, meşhur oyun yazarı Shakespeare ile drama dünyasına adım atmaya başladığında, muhtemelen ona şüpheyle yaklaşır. Wilson'ın 1960'larda ve 1970'lerde New York'ta içinde bulunduğu deneysel atmosfer, yazılarından sonra onu böyle bir adıma yönelmekten alıkoyar. Asya'dan Avrupa'ya Shakespeare eserlerinden sahnelenen tüm güçlü uluslararası yapımlar, Wilson'ın görmezden gelemeyeceği bir gerçek olarak tiyatronun kültürel dünyasını zenginleştirir. Dahası, Çehov ve diğer oyun yazarları gibi Shakespeare de sahneye çıkmadan önce edebiyat tarihinin bir parçasıdır ve temelde edebiyatla bağlantılıdır. Ancak bu durum, Wilson'ın kabul edemeyeceği bir durumdur. Onun için bir prodüksiyonun bağımsızlığı söz konusu değildir. Wilson için prodüksiyon kendi kendine yetebilmektedir ve yalnızca metne dayalı değildir. Wilson, Shakespeare'in metinlerini icra ederken başka bir sorunla karşılaşır. Diğer klasikler genellikle onun estetiğiyle çelişen geleneksel gerçekçi bir tarzda sahnelenirken, burada ise Wilson, büyük bir metnin bağımsızlığında ısrar etmek gerektiğini şiddetle vurgulamak gerektiğini ifade etmiştir.

Wilson'ın büyük ve tanınmış metinlere yaklaşımındaki dikkate değer birleşimi ve ikonoklazması, sonunu her zaman kendisininmiş gibi kabul eden Müller'le yaptığı işbirliğine dayanmaktadır. Wilson'ın kelimenin gücünü tabiri caiz ise Muller'ın kelimelerin içine dalmasıyla öğrendiğini söylemek yanlış olmayacaktır; bu aynı zamanda onun çalışmalarının açık bir örneğidir. Kısacası, Wilson'ın dramatik metinlerle farklı şekillerde tanışmış olduğunu söylemek yerinde bir yorum olacaktır.

3.10. Tiyatro Müziği, Minimalizm, Philip Glass

Söz, ses ve müzik, unsurlarından üçü, Wilson'ın önemli eseri A Letter for Queen Victoria'da bir arada bulunmuştur. Wilson'ın çalışmaları her zaman müzikaldir, ritme, alt perde ve üst perdeye, müzik, rezonans, telaffuz, ses derecesi, ağırlığa ve duraklamaya dayanır ve hatta bu ses, Orlando'da kırılan bir camın tekrarlanan sesi gibi izole bir ses olsa bile. Wilson'ın yapımlarının çoğu, müzikle ilgilidir ve genellikle dört gruba ayrılır: Avant-garde opera, saray operası, popüler rock ve onu operet ve diğer müzikal operalardan ayırmak için yaygın ve bilinen tabiri ile zengin opera. Einstein on the Beach için ilk bir araya gelen kadro, Roma'da hazırlanan The Civil Wars: A Tree Is Best Measured When It Is Down kadrosudur. Ardından, bir süre sonra Wilson'ın Monsters of Enchantment (1998) eserinde Glass ile yaptığı işbirliği gelmiştir.

Monsters of Enchantment, dijital müzikte üç boyutlu bir düzenleme şeklinde kendini tanıma deneyimidir. Müziği uzaktan çalarken, seyirciler 1950'lerin filmlerine ironik bir gönderme yaparak, boyutlu gözlüklerle televizyonun karşısına oturmuş bilgisayar animasyonu izlemekte ve sonra bilinmeyen bir noktada kaybolmaktadırlar. Wilson'ın tüm çabalarına rağmen bu opera ağır ve sıkıcı gelse de Wilson'ın her türlü deneyime sahip olduğunu göstermektedir. İkinci grup, 1984'te Lyon Operası'nda sahnelenen Marc-Antoine Charpentier'nin[81] Medè saray operasını içerir. Ayrıca Orpheus, Eurydice ve Alceste, her ikisi de 1999'da Christoph Willibald Gluck'un[82] opera şarkılarıyla Paris'teki Châtelet Theatre'de seslendirilmiştir.

[81] Marc-Antoine Charpentier (1643, Fransa Krallığı - 24 Şubat 1704, Paris, Fransa), Barok müzik dönemi Fransız bestecisi ve şarkıcı.
[82] Christoph Willibald Gluck (2 Temmuz 1714, Berching, Almanya - 15 Kasım 1787, Viyana, Avusturya), Alman opera besteci.

Üçüncü grup, popüler rock, beş yapım içerir: The Black Rider (1990), Alice 1992, Lewis Carroll'ın[83] Alice Harikalar Diyarında'sına dayanmaktadır, The Time Machine 1996, Herbert George Wells'in[84] bir bilim kurgu fantazisi, The Art of Poetry (2000), Edgar Allan Poe[85] şiirlerinden uyarlanmıştır. Hepsi Hamburg'daki Thalia Tiyatrosu'nun desteğiyle üretilmiştir. Bu parçalar, Wilson'ın değer verdiği bir tür Amerikan dışı deneyimi temsil etmekle birlikte, meslektaşları konusunda da iyi seçimler yapması kendi iç kaynaklarının çıkarılmasını işaret eder. Halk bilgeliğiyle harmanlanmış vatansever popüler sanatın mükemmel bir örneği olan Tom Waits'in[86] sanatında veya eserlerinin son ikisinin ortağı Kathleen Brennan ile birlikte yazılan The Black Rider'da olduğu gibi. Aynı zamanda Alice'in müziklerini ve sözlerini de yazmıştır.

The Black Rider gösterisi 2004 yılında Londra'da yeniden sahnelenmiş ve Wilson'ın Amerikan kültürünün gençliğinde oluşan tüm müzik türleriyle olan bağını yeniden canlandırmıştır. Müzik canlı ve patlayıcı bir sesle icra edilmiş, Einstein on the Beach'ten önce, ama onun gibi, The Black Rider da Avrupa'da ana akım bir yapım haline gelmiş ve 1990'ların başında çeşitli Avrupa turnelerinde geniş çapta sahnelenmiştir. Bu gösteri iki hikâyeye dayanmaktadır. The Free Shooter adlı 1811 tarihli bir hikâye ve benzer bir hikâyeden esinlenerek Thomas de Quincey'nin[87] yazdığı The Deadly Shooter adlı 1823 tarihli başka bir hikâye. Hikâyede Wilhelm'in şeytanla yaptığı anlaşma anlatılır. Bu anlaşmada Wilhelm, asla yanlış gitmeyen yedi sihirli mermi için ruhunu şeytana satar. Bu sayede Wilhelm intikam peşinde koşan bir avcı olur ve Kachen'in babasının onunla

[83] Lewis Carroll (27 Ocak 1832, Daresbury, Birleşik Krallık - 14 Ocak 1898, Guildford, Birleşik Krallık), İngiliz yazar ve matematikçi.
[84] Herbert George Wells (21 Eylül 1866, Londra, Birleşik Krallık - 13 Ağustos 1946, Londra, Birleşik Krallık), İngiliz yazarı.
[85] Edgar Allan Poe (19 Ocak 1809, Boston, Amerika - 7 Ekim 1849, Washington Medical College), Amerikalı şair, yazar, editör ve edebiyat eleştirmeni.
[86] Tom Waits (7 Aralık 1949 (74 yıl yaşında), Kaliforniya, Amerika), Amerikalı aktör, söz yazarı ve şarkıcı.
[87] Thomas de Quincey (15 Ağustos 1785, Manchester, Birleşik Krallık - 8 Aralık 1859, Edinburgh, Birleşik Krallık), İngiliz teorisyen ve denemeci yazar.

evlenmek için onayını alır. Ancak düğün günü Şeytan'ın kişisel kullanımı için bıraktığı son kurşunla yanlışlıkla karısını vurur. Wilhelm çıldırır. Burroughs, gösteride mermi yerine uyuşturucu kullanır. Burada Wilhelm'in kaçınılmaz düşüşünü şaka yollu bir şekilde bağımlılığa benzetse de, aslında kendisinin eski afyon bağımlılığını ima etmektedir. Ayrıca, kendisi ile Wilhelm arasında üstü kapalı bir karşılaştırma yapmaktadır; çünkü uyuşturucunun etkisindeyken yanlışlıkla karısını vurmuştur (Musaviniya, 2016: 181).

Wilson'ın çalışmasının yapısı, sayısız kaynaktan, katmanlı çelişkilerin bir örneğidir. Peri masalları (bir hokkabaz davul çalarken bağırır: Bayanlar ve baylar, gelin!), sirk (palyaço benzeri makyaj, ifadeler ve hareket); kabare gösterisi (törenlerin ve törenlerin efendisi olarak şeytanın dâhil olduğu ve sallanan şarkılar); 1930'lar tarzı bir dizi kılık değiştirme ve Brecht'in İradesi ile Üç Kuruşluk Opera'nın yankıları; Alman Ekspresyonist sessiz filmler (özellikle The Office of Dr. bir hikâye); animasyon çizgi filmler (özellikle orman ve av sahneleri); Amerikan Vodvil gösterileri (sayısız dans ve jest); Broadway müzikalleri (Wilhelm ve Katchen arasında harika bir koreografi içeren ve tek stilde bir şarkı ve dans düeti); (Oklahoma'yı anımsatan adam gösterisi); (ateşle dans ederler ve ara sıra dramatik aksiyonu kesintiye uğratırlar).

Burroughs'un kurduğu nostalji, Wilson'a, Kuzey Amerika ve Avrupa kültürlerinin bir füzyonu olan, ancak özünde Amerikan olan popüler rock parçalarını artırması için ilham vermiş olabilir. Öte yandan, Wilson'ın lüks eserleri esasen Avrupalı sayılırlar. Wilson'ın tiyatro müziğinin dördüncü grubu olan Zengin Opera, 1987'den 2006'ya kadar standardın dışında bir rakam olan 20'den fazla prodüksiyonu bulunan çalışmalarının en yoğun ve kapsamlı gruplarından biridir. Bu, Wilson'ı daha çok bir opera yönetmeni yapmış, seyirciyi çok şaşırtmıştır. Ancak Wilson onları, kendisinin yalnızca bir tiyatro yönetmeni olduğu yönünde düşünmeye alıştırmayı başarmıştır. Fransa, Wilson'ın yönetmenlik kariyerini uluslararası düzeyde beslemiş ve bir opera yönetmeni olarak gelişiminde benzer

şekilde önemli bir rol oynamıştır. Finansal sorunları, toplulukları ve lojistiği çözmüş, bu sayede yalnızca üreten tiyatrolar sağlamıştır. Wilson, 1970'lerin başında Fransa'da itibarını kazandı ve sonrasında prestijli opera binalarının güvenini elde etmiş, 1990'ların başında da opera yönetmeni olarak kariyer yapmıştır. Fransız Devrimi'nin iki yüzüncü yıl kutlamaları vesilesiyle 1989'da Fransız Kültür Bakanlığı'nın Paris'te Opera Bastille'i açması için Wilson'ı davet etmesi, kariyer gelişimine önemli bir katkı sağlamıştır.

Wilson'ın çalışmalarında Fransız hükümetinin desteğinin önemini kimse inkâr edemez ve bu destekler Wilson'ı uluslararası alanda yüksek bir dereceye kavuşturmuştur. İki yıl sonra, Wilson'ın ilk operası " Magic Flute" Paris Ulusal Operası tarafından Bastille'de sahnelenmiştir. Wilson, The Civil Wars: A Tree Is Best Measured When It Is Down gösteri sırasında Amerika'nın bir kültür politikasına ihtiyacı olduğunu savunmuş olsaydı, Wilson için iki yüzüncü yıl kutlamasının sağladığı bu fırsat, onun inancını doğrulamaktan başka bir şey yapamazdı. Son olarak, "I, LaGallego" gösterisi, bahsedilen gruplardan hiçbiriyle müzikal bağlantısı olmayan bir müzikal tiyatrodur. Bu gösteri, Bugis kabilesi Sverk Gallego'nun yaratılış efsanesine dayanmaktadır. Bugiler etnik bir azınlıktır ve Bali'nin kuzeyindeki bir ada olan Sulawesi'de yaşarlar. Proje beş yıl sürmüş ve Bali Purnati Sanat Teşvik Merkezi tarafından Endonezya sanatını, sanatçılarını ve bilim adamlarını uluslararası bir platformda desteklemek için alışılmadık bir fırsat olarak kabul edilmiştir. Gösteri, destanlar diyarı Güney Sulawesi'den olsa da, Endonezya takımadalarının her yerinden müzisyenler ve dansçılardan oluşmaktadır. Wilson'ın meslektaşları, gösterinin Endonezya'daki provaları sırasında her şeyi ayarlarken, Wilson Avrupa'da başka bir gösteri üzerinde çalışmaktaydı. "I, La Gallego"nun ilk performansı 2004'te Singapur'da, ardından Amsterdam, Lyon, Barselona ve Ravenna ve 2005'te New York'ta gerçekleşmiştir (Musaviniya, 2016: 184).

Wilson'ın ilk tiyatro arkadaşlarından biri ve ışık tasarımcısı Beverly Emmons,[88] Wilson'ın "*tiyatroda uğraşması gereken şeyler dışında birçok şeyi çoğu zaman bilmediğini*" ifade etmiştir (Shyer, 1985: 146).

Minimalistler radikal bir müzik tarzı sundular. Steve Reich'ın 1968'de yazdığı "Aşamalı Bir Süreç Olarak" başlıklı kısa ve öz makalesi bugün bir manifesto olarak biliniyor. Bu yazı her ne kadar kendi müziğiyle ilgili olsa da minimalizmin estetiğine dair ipuçları içeriyordu. Reich, müziğin yapısının (müzik süreci adını verdiği şeyin) dinleyici tarafından algılanabilir olması gerektiğine inanıyordu. İşitme seviyelerini garanti altına almak için sürecin çok yavaş ve metodik bir şekilde yapılması gerektiğine inanıyordu. Reich bu konuda şunları söylüyor:

‘‘*Somut olan süreçlerle ilgileniyorum, süreci müzik şeklinde duymayı seviyorum, Ayrıca doğru dinlemeyi kolaylaştırabilmek için müziksel bir sürecin sonsuz ve aşamalı olarak gerçekleşmesi gerekir... , Öyle ki saatin yelkovanlarına bakıyormuş gibi görünüyör; Çünkü kolların hareketini bir süre baktığımızda onların hareketini fark edeceğiz*’’

Kaynak: http://musicgrad.ucsd.edu/~dwd/2014_music14/reich.pdf.

Gereksiz detaylardan ve süslemelerden kaçınan ve genellikle elektronik müzik aletine dayanan minimalist müzik, uzayan bir süre boyunca çok basit akorsal kalıpların tekrarıyla ve ritim, melodi ve armoni karmaşasının kasıtlı azaltmasıyla oluşur. Minimalist müzikte çizgisel ilerleme, kalıp, perde ve tarz gibi geleneksel unsurlardan kaçınılır ve tekrarlar kullanılarak kompozisyona yapı ve uyum eklenir. Ancak minimalist müzik, en saf ve en istikrarlı haliyle ilk kez 1950'lerin sonunda La Monte Young ve 1960'ların başında Terry Riley tarafından bestelendi. Steve Reich ve Philip Glass da 1970'lerin ortalarında bu hareketin

[88] Beverly Emmons (12 Aralık 1943 (80 yıl yaşında), Amerika), Sahne, dans ve opera için Amerikalı bir ışık tasarımcısıdır.

ticari merkezi haline gelmişlerdir. Tarihçi Edward Strickland şaka yollu bir şekilde onları tek sayılmaya direnen "Dört Mini-Malist sanataçısı" olarak adlandırdı. Bu minialistlerin (erken dönem minialistleri) tamamı 1930'ların ortasında Amerika'da doğmuş, hepsi Amerikan pop müziğini severek büyümüş, Asya sesleri ve ritüellerinden etkilenmişler ve zaman ilerledikçe dindar olup ve müzikte benzersiz bir yol izlemişlerdir. Bunlar arasında Philip Glass daha tartışmalı, daha ticari ve daha tanınmış bir isim olmuştur. Robert Wilson'ın, Einstein on the Beach oyunundan sonra Glass kaçınılmaz olarak operaya, müziğe ve tiyatroya yönelmiştir. Einstein on the Beach oyununda, Glass'ın müziğini çok önemli kılan şey, herhangi bir karakterizasyon ya da anlatımın olmamasıydı ancak Glass'ın zihninde Einstein, aralıksız müzik ve tekrarlanan görsel imgeler üzerinden şekillenmiştir. Glass, müziğinin dalınç ve meditatif havasını giderek yitirerek daha karmaşık ve dramatik kompozisyonlara yönelerek hiçbir şekilde minimal olmayan bir noktaya ulaşmıştır. Music in Similar Motion ve Music with Changing Parts parçalar eserler arasında yer alıyor.

Wilson, Glass'la çalıştığı oyunlar ve eserlerdeki gibi Glass'tan Einstein on the Beach oyununu mimarisini ve Christopher Knowles'ın sözlerini dikkate alarak müziği bestelemesini istemiştir. Müziğin tekrarlayan yapısı, M. Bojangles'ın oyunun texti ve metinindeki seslerinin tekrarlayan yapısıyla tutarlıdır. Böylece kelimeler, görüntüler, müzik ve dans aynı yapı içerisinde özgürce salınabilmektedir. Glass ayrıca Einsteinon the Beach oyunun arka planında varlığını sürdüren yapının aslında tekrara dayalı olmadığına da dikkat çekiyor. Glass, bir röportajında "tekrarlama"nın yapısını şu şekilde açıkladı:

‘‘*Öncelikle tekrar yok. Her zaman bir şeyler oluyor. Bu çok önemli bir nokta, "tekrar" kelimesini her kullandığınızda yanlış bir düşünceyi pekiştiriyorsunuz. Bu, tamamen aynı pozisyonda olduğunuzu düşündüğünüz gibi ama aynı pozisyonda kalmak için hareket ettiğiniz gerekiyor, tıpkı havuzda su üzerinde yürümek gibi bir dinleme yöntemidir. Eğer gerçekten hareket etmezsen dibe batacaksın. Ama*

gerçek şu ki sen her zaman hareket halindesin. Tekrar, durağan görünse bile sürekli hareket eden ve gelişen eylem gruplarından oluşur. Hızlı tekrarlamayla sizi küçük değişikliklere odaklanmaya davet eden özel bir dikkat türünden bahsediyoruz'' (Philip, 1978: 66).

Glass, oyunun müziğinin "tekrar"a dayalı genel yapısının biraz farklı olduğunu söylemiştir. Bu küçük değişiklikler seyircinin daha fazla dikkatini gerektirir ve oyun ve müzik durağan görünse de bir hareket hissi yaratır. Glass, "Einstein on the Beach"te Wilson'la birlikte yazdığı "Train", "Trial" ve "Field" başlıklarını müziğin yapısını bozmadan müziğe dâhil etmişitir. Glass, müzik yaratırken 1975'te başlattığı " “Another Look at Harmony" adlı projeden ilham alarak görsel yapılar ve senkoplar kullandığını söylemişitr. Projenin ritmik yapı problemlerine yönelik teknik bir bilgi birikimi oluşturulmasından ortaya çıktığını belirtiyor. Glass, Einsteinon the beach oyununa yapısal uyum yaratarak sorunlarını ve çözümlerini uygulamaya çalışma fırsatı bulmuştur.

> "*Einstein on the Beach'te asıl odak noktam armonik yapıyı doğrudan ritmik yapıyla ilişkilendirmek ve onun üzerine inşa etmekti. Bu nedenle ilişkinin netliğinin kolayca duyulabilmesi için kolayca algılanabilen bir "kök hareketi" (akorlar veya "değişim") seçtim. Melodik materyal, erken dönem Batı müziğinde olduğu gibi, büyük ölçüde uyumun bir işlevi veya sonucudur. Ancak Batı müziği için bazı öncelikler (önce harmoni/melodi, ikinci olarak ritim) veya tam tersi. Burada önce ritmik yapı, sonra harmoni/melodi var. Sonuç olarak ritim, uyum ve melodinin, genel seyirciye erişebileceği bir üslupla yeniden bütünleştirilmesi oldu; ancak itiraf etmek gerekir ki, seyirciler ilk duyduklarında biraz alışılmadık bir durum yaşandı*" (Glass, Philip, 1978: 67).

Glass'ın müzikte yeni ritmik armoniler yakalama çabası, Einstein on the Beach adlı oyunun uzay gemisi sahnesinde, Childs'ın koreografisi ve sözlerin

Wilson'ın "kurgu" dili ve görsel yapısı sayesinde "ritmik" harmonilere dönüşüyor. Postmodern tiyatro bağlamında bakıldığında her durum bir olaya dönüşmekte ve görüntülerin eş zamanlılığı izleyiciyi "burada ve şimdi"yi deneyimlemeye davet etmektedir.



Kaynak: https://www.npr.org/2013/10/12/231595649/the-minds-behind-einstein-on-the-beach-talk-shop

Wilson, Einstein on the Beach'te koreografiyi, müziği ve metni bağımsız bir şekilde birleştirerek görsel öğeler yaratıyor ve izleyiciye "burayı ve şimdiyi" deneyimleyebileceği bir alan sunuyor. Wilson'un bu konsepti ve “özgür” alanlar yaratan mimarisi üzerinde uzun süre Wilson'la çalışan Serge von Arx, sahnenin grafiklerini şu şekilde yorumladı:

> *“Robert Wilson'ın metinsel çalışmaları doğası gereği soyuttur. Sanatsal bir eserin seyirci algısına bağımlılığı, özellikle sanatçı ile*

seyirci arasındaki diyaloğun temel koşul olduğu sahne sanatları alanında çok önemli bir rol oynamaktadır: Kabul edilmeyen sanat eseri eksiktir. Wilson'ın görsel dünyasında, eserlerin kendisi aracılığıyla sanatçı ile izleyici arasında kalıcı bir diyalog buluyoruz. Seyirci gösteriyi asla bırakamaz, o onun ayrı bir parçasıdır. Robert Wilson'ın gösterileri monolog değil, sessizce yapılsa bile her zaman seyirciyle diyalog halindedir'' (Arx, 2011: 212).

Wilson'ın izleyiciyle kurduğu diyaloğun bu yapısı içerisinde Glass ve Childs'ın öne çıkardığı bir diğer konu da "zaman" ve "uzam" arasındaki ilişkidir. Wilson, uzamı yatay bir çizgi, zamanı ise dikey bir çizgi olarak görmüş ve hemen hemen her şeyin yapısının bu iki çizginin kesişiminden oluştuğunu söylemiştir. Zaman olmadan uzamın da olmayacağını vurguluyor (Safir, 2011: 31-35).

3.11. BİR ATÖLYE YÖNTEMİ

3.11.1. Film Şeridinden Görsel Tasarım Kitaplarına

Aslında Wilson'ın teorisinin olmaması, düşünmediği anlamına gelmemektedir. Wilson, röportajlarında öncelikle işi üzerine düşündüğünü belirtir ve diyaloglardan hoşlanmadığını ifade eder. Wilson'ın genel olarak çalışması da performatif düşüncesiyle şekillenir. Farklı düşünme biçimleri vardır; Bedenle (özellikle dansçılarla ilgili olarak) ve sessizlik içinde görsel, müzikal ve diğer sözel olmayan yollarla düşünmek gibi. Robert Wilson tüm bu yolları vasıtasıyla düşünür ve "storyboard"ları ile çalışmaya başlar. Storyboard, film sahnelerini son ana kadar tasarlama tekniğinden türetilen bir terimdir. Wilson bu yöntemi ilk kez Einstein on the Beach oyunda kullanmıştır. Sonrasında bu çalışmasına "görsel tasarım kitapları" adını vermiştir. Bu kitaptaki her şey, yani sahne, genellikle çizimlerinin yanında veya altında, aslında onun prodüksiyonlarının ön çalışmalarını hazırlamak için bir temel oluşturan ve sahne performansları kadar iyi olan metinlerle tasarlanmıştır. Performanstaki sahnelerinin boşlukları ve

şekilleri daha iyi bir görüntü kompozisyonuna sahiptir; ancak bunlar yalnızca bir gösterinin tüm yapısının görüntüleri biçiminde özetlenemez ve aynı zamanda işin diğer birçok kısmına da cevap verir: her biri ne kadar uzunlukta olacak? Sahneye dair detaylar çizilecek, sahnelerin görsel görünüşleri ne olacak ve içlerinde neler olacak? Wilson'ın bu durumu şöyle açıklamıştır:

"*Farklı sahneler nasıl birbirine bağlanabilir. Orada bir müzik parçası veya bazı şarkılar çalınarak bir şeyler ezberden söylenmelidir. Bunu da yapıyı, hikayenin görsel olarak nasıl anlatıldığını, mimarinin zaman ve uzamda nasıl göründüğünü görmek için çizimlerle yapıyorum*" (Enright, 1994: 16).

Görsel tasarımlar kitabı, Wilson'ın aynı röportajda "görsel tasarımlar kitabı" olarak adlandırdığı ve Batı tiyatrosunun yeterince gelişmediğine inandığı şeye doğru attığı ilk adımdır: "*Shakespeare, Goethe, Schiller, Moliere, Racine, Tennessee Williams sözleri yazıyorlar ve tiyatro edebiyatı yapıyorlar*" (Enright, 1994: 18).

Çağdaş ve yetişmiş tiyatro oyuncuları, kendilerinden istenene tabidir. Bir sandalyeye oturmak, sahnede yürümek gibi vücudun en basit tekniklerini ihmal eden çok entelektüel oyuncular haline geldiler ve bu, yalnızca gözler için üç ila dört yüz hareketin olduğu Bali tiyatrosuyla karşılaştırılamaz (Enright, 1994: 18).

Wilson'ın görsel tasarım kitabı, "işaret dili" başlığı altındaki tartışmasının konseptini yorumlayabilir bir nitelik taşımaktadır.

> "*Bizim hiçbir zaman gelişmiş bir dilimiz olmamıştır. Geleneksel Japon tiyatrosuna - nou, kabuki veya başka herhangi bir geleneksel tiyatroya - bakarsanız, bir hareketi öğrenmek, bir ses çıkarmak, bir şiir söylemek veya bir hikâye anlatmak için ne kadar zaman harcandığını fark edersiniz. Yeni bir gösteride nasıl duruyorsunuz? ... Bir yelpazeyi nasıl elinize alırsınız ve nasıl tutarsınız? ... Parmağın hareketinin uzamda bıraktığı çizgi nedir? ... Bir hamleyi nasıl belirlersiniz? Kendini beden aracılığıyla ifade eden gelişmiş bir teatral dilleri bulunmaktadır. Bu bizim tiyatromuzda eksik olan bir*

şeydir ve bunu dansta geliştirmemiz gerekmektedir" (Enright, 1994: 18).

Ariane Mnouchkine'e[89] göre "oyunculuk sanatı" dediği, Japonya, Hindistan veya Bali gibi Doğu'nun en yüksek "geleneksel biçimlerini" içeren ve Batı'nın "yazma sanatı" ile tezat oluşturan şeyin bir yankısı olduğudur (Shevtsova, 1995: 96). Buna ek olarak, Wilson'ın yalnızca Japon tiyatrosuna değil, aynı zamanda geleneksel Bali tiyatrosuna olan hayranlığı (tarzı üzerinde Manushkin'inkinden daha az etkiye sahip) onu bir yandan Gyota-Mai Geleneksel Sanatlar Okulu'nda dans eğitim almış Suzushi Hanayagi'ye yönlendirir ve bir yandan da Lagaligo oyununu sahnelemeye götürür (Morey & Carmen, 2003: 99).

Bu güçlü bir tarihi performanstan bazı sahneler şunlardır: Çubuklarda uçan kuşlar, kuyruklarından halkalar sarkan sokak kedileri, deniz kenarında yerde oturan sıra sıra adamlar... Hepsi de çevik vücutlara, hafif ayaklara ve keskin ve hızlı parmaklara sahiptir. Bu enfes sahnelerin tümü, Wilson'ın yaptığının aynı pozisyon ve pozlarla, aynı anda ve uyumlu bir şekilde bir arada var olmaktadır. Örneğin, hikayenin prensinin doğumu, vücudunun üzerine açılan dikişsiz bir örtü ile temsil edilmiştir. Antik tarım tanrıçasının hayranıyla zamanın geçişini gösterdiği oyunun son sahnesi (77 yaşındaki Endonezyalı bir usta tarafından canlandırılmıştır) bir sadeliğin somut örneği ve bir yelpazeyi nasıl tuttuğunuzun çok güzel bir örneğidir.

Wilson'ın amacı, prodüksiyonları için uygun bir işaret dili gerçekleştirmektir. Wilson, görsel tasarım kitabını tasarlamak için bu dili ezberlemiştir. Özel detaylarının çoğu ancak denenirken ve test edilirken belirlenir ve çoğu, gerçek uzamlarda ve gösteri provalarında defalarca hazırlanır. Wilson'ın araştıracak veya sunacak bir teorisi olmayabilir, ancak çalışması boyunca tüm unsurlar üzerinde

[89] Ariane Mnouchkine (3 Mart 1939 (84 yıl yaşında), Boulogne-Billancourt, Fransa), Fransız kadın tiyatro ve film yönetmeni, senarist, çevirmen.

çok dikkatli ve eksiksiz bir çalışma yürütmüştür. Wilson, yapımları üzerine düşünürken, yöntemi ve çalışma unsurlarını, hem sözlü hem de sözlü olmayan üretimlerde somut bir hale getirmiştir. Somutlaştırma fikri de özellikle Wilson'a çok yakışmaktadır; çünkü çalışmalarını dans olarak düşünmekten ve tüm yapıtlarında en somut vücut hareketlerinden hiç vazgeçmemiştir. Dans unsuru, kullandığı tüm unsurları etkiler, böylece hiçbir şey, hatta nesneler ve ışığın kendisi bile, yani ışığın hareketi onu emsalleri arasında eşsiz bir ışık tasarımcısı yapmıştır.

3.11.2. Atölyeler

Genellikle bir projenin hazırlıkları birkaç yıl öncesinden başlar. Wilson'a göre, "fikir, bilgi toplamak, içerik bulmak, jest, metin, renk, dil söz ve ışık bulmak için" özellikle Death Destruction & Detroit ve The Civil Wars: A Tree Is Best Measured When It Is Down gibi bir gösterinin hazırlıkları için genellikle uzun bir zamana ihtiyaç vardır. 1990'lardan bu yana, Wilson çalışmalarını özellikle klasik dramaya çevirdiğinden beri, yapım süreleri bir veya iki yıl gibi bir zaman dilimine azalarak yayılmıştır. Çalışma, kendi uzmanlık alanlarında en yetkin üyelerden oluşan grubuyla önceki çalışmanın benzer özellikleriyle ile başlar. Bu üyelerden bazıları yıllarca Wilson ile istikrarlı bir şekilde çalışma imkanı bulmuşlardır. Bazıları zaman zaman çalışmalarda yer bulurken, bazıları birkaç projede arka arkaya işbirliği yapmış ve genellikle rastgele nedenlerle hiçbiri asla geri dönmemişlerdir.

Köln bölümündeki The Civil Wars: A Tree Is Best Measured When It Is Down gösterisinin yönetmen yardımcısı olan Ann Christin Rommen, hala ekibin düzenli bir üyesi ve ikinci yönetmeni olarak anılmaktadır. Peer Gynt 'a gösterisinin müziklerini yazan Michael Galasso[90], The Life and Times of Joseph Stalin'den bu yana Wilson'la özel projelerde yer alan ikinci işbirlikçi isimdir. Peer Gynt, The

[90] Michael Galasso (5 Nisan 1949, Louisiana, Amerika - 9 Eylül 2009, Paris, Fransa), Amerikalı besteci, kemancı ve müzik direktörüydü.

Three Sisters ve The Dream'in yanı sıra Wilson'ın dramaturg'u olan Stockholm'deki Monica Ohlsson ise Wilson'ın üçüncü işbirlikçisidir. Bu çalışmanın ana noktasını, Wilson'ın kolektif çalışmasının, projeyle aynı fikirde olan bir grup kolektif üyeyle ilgilenmesi teşkil etmektedir. Bu tür bir grup sistemi, St. Petersburg Maly Drama Tiyatrosu gibi bir kolektif şirketin uyumlu, birbirine bağlı ve gelişen kolektif işbirliği türünden tamamen farklıdır ve bununla taban tabana zıt durmaktadır (Shevtsova, 1995: 36-60).

Bir tiyatro eseri onaylandıktan sonra, Wilson'ın "atölye masası" dediği yerden başlayarak genellikle üç aşamadan geçer. Wilson, Rommen ve bir dramaturg, sahne tasarımcısı ve besteci ve gerekirse diğer kişilerin genel toplantısı yapılır. Eser hakkında çok sayıda değerlendirme yapılmak suretiyle, metnin anlatımı parça parça belirlenir. Örneğin Oslo'da Det Norske Teatre tarafından üretilen Peer Gynt oyununda Rommen ve Ohlsson her sahneyi "Pregnett şunu yapıyor, bunu söylüyor, annesi cevap veriyor ve sonra başına geliyor ve böyle bir sonuç ortaya çıkıyor" diyerek özetlemektedirler. Bu ve benzeri çalışmalarda hikâyenin çerçevesini basitleştirmenin, Wilson'ı farklı sorular sormaya yönelttiği anlaşılmaktadır. Onlar konuşmaya ve daha fazla soru sormaya devam ettikçe, Wilson düşüncelerini tasarlama imkânı bularak görselleştirmekte ve bu sayede “görsel tasarımlar kitabı” fikri ortaya çıkmaktadır.

Wilson'ın bu düzlemde ortaya çıkan ilk tepkisi, ister resimde bir damla, ister basılı fotoğraflar, ister ise damlayan kanatları hayal eden sürdürülebilir malzemelerden oluşan bir kolaj olsun, her sahnenin uzamsal yapısını zihninde hayal etmektir ve bu Wilson’da bir kuşun uçuşunu çağrıştırmaktadır. Bu hareketler vesilesiyle zamanlamaya ve çalışmaya dair daha ince detaylar ortaya çıkabilmektedir. Çalışma ortamının detayları ise asla çizimle gösterilmez. Bu sayede Peer Gynt gösterisinin dağları büyük ölçüde daha geometrik tasarımlarla temsil edilmiştir. Peer Gynt 'in gösterisinde, görsel tasarımlar kitabında, uzamla ilişkilerini göstermek için zaman zaman tanımsız hareketler çizilmiştir. Bununla

birlikte, oyuncular arasındaki hareket ve boşluk oranları performans provaları sırasında tanımlanmıştır. Burada Wilson bir pozisyon alır, poz verir, baş, el veya daha fazla odaklanma gerektiren hareket dilinin bir yönüyle ilgili her şeyi yapar. Pargent'ın provalarında, sahnelerin gelişimi yalnızca oyuncularla çalıştıklarına dayanmasına rağmen, Wilson'ın bazı tasarımlarının hafıza gibi işlev gördüğü, zihninde ilk tasavvur ettiğini hatırlattığı oldukça açıktır.

Wilson'ın atölye masası, görsel tasarım kitabını hazırlamanın yanı sıra, görevi metnin okunmasını kesmek ve başkalarını anlatı yapısının az ya da çok bozulmadan kaldığına ikna etmek olan dramaturg için çok kesin bir işleve hizmet etmektedir. Diyaloglar kısaltılmıştır ve bir kısmı kaldırılmıştır, ancak diyalogları kaldırma veya taşıma kararı, Wilson'ın meslektaşlarının sözlü özetine ve Wilson'ın kendi görsel tasarım kitabına başvurarak kendi rehberliğine dayalı olarak çalışmayı geliştirmenin yollarındandır. Bununla birlikte, dramaturjinin zor kısmı, oyuncuların performanslarına ve Wilson'ın yeniden anlatımına dayanan metnin sonraki ayarlarındadır. Tasarımcılar araştırmalarına atölye masasında başlarlar. Aynı şekilde sahne dekorunun da hareket edip etmemesi gerektiği, hareket ediyorsa ne zaman hareket etmesi gerektiği tartışılmalıdır. Bu şekilde, Wilson'ın tasarımları yine başka açılara yönelmektedir. Besteciler, farklı müzik türleri veya ses efektleri üzerinde düşünmeye ve araştırmaya başlarlar. Bu faaliyet, üretimi uyumlu hale getirmek anlamına gelmez, ancak her meslektaşa hiçbir şeyin rastgele görünmediği bir başlangıç noktası sağlar. Bu farklı ve ayrı işbirlikleri sonunda bir araya gelir. Ancak Wilson, işin unsurlarını en başından beri ayrı unsurlar olarak ele alır. Wilson'a göre, "Karşılıklı olarak birbirlerini örnek alma riskini almıyorlar, birbirlerine bağlı değiller" (Grillet, 1991). Ancak birbirlerinden bağımsız olmalarına rağmen, Wilson bunları birbiriyle uyumlu hale getirir. Wilson şöyle demektedir:

"*Avrupa geleneğine göre metin, tiyatro sahnesindeki en önemli unsurdur. Benim tiyatromda tüm unsurlar aynıdır: uzam, ışık, oyuncular, ses, metin ve*

kostümler. Sanırım Brecht'in de Alman tiyatrosuna sağlamaya çalıştığı şey buydu" (Teshke, 1999: 14).

Bu açıklamadan yedi yıl önce, Heiner Müller de, "*Wilson tiyatrosundaki temel şeyin, Brecht'in rüyası olan unsurların ayrılması olduğunu*" savunarak, Wilson'ın pratiğini açıklığa kavuşturmak için Brecht'e atıfta bulunmuştur (Teshke, 1999: 14).

İkinci aşama tiyatro grubuyla, ilk atölyeler ise oyuncularla ilgilidir. Oyuncuları test etmek çok uzamik bir görüntü sergiler. Örneğin, yürümeleri, oturmaları, kısa bir metin okumaları, bir şarkının birkaç satırını söylemeleri ve bir hareketin ana hatlarını tekrarlamaları istenir. Atölye, Wilson'ın işe dönmesinden önce iki veya üç hafta sürer ve bu da hâlâ sessizliğini koruyan gösteriyi herhangi bir diyalog olmadan ama temelde müzikle yönetmek demektir. Oyuncu, bu sürecin ve ortaya çıkan soruların kalbinde metnin yattığını bilmektedir. Öte yandan oyun bazen de tiyatro metninin geleneğine göre oynanmalıdır. Tıpkı yaşlı Pargant'ın rolü için oyuncu kadrosunun da benzer yönde şekillenmesi gibi (Wilson, Ibsen'in oyununun yapısından ilham alan ve Pregent için üç yaş grubu - genç, orta yaşlı ve yaşlı - etrafında dönen bu rol için üç aktöre sahipti). Gösterinin yönetimi, oyuncuları Wilson'ın performansının diliyle sessiz bir biçimde tanıştırmış, böylece onlar da tıpkı dansçılar gibi tutarlı bir koreografiyi aynı tekrarlı ve olağan şekilde öğrenmişlerdir. Bu yöntemde Rommen ve dramaturglar genellikle diyaloğun eklenmesi gereken yerleri not alırlar ve notlarında diyaloğun uzunluğunu da belirlerler.

Oyunculuk atölyesi sırasında konuşmak, esasen Wilson'ın iç dünyasıyla bağlantı kurmakla ilgilidir. Bundan sonra, oyuncudan başı ve elleriyle jest yapması ve rolünü Wilson'ın kişisel olmayan ve duygusal olmayan tarzında oynaması istenir. Çoğu aktörün oyunculuk hakkındaki görüşü bu tarzla uyuşmaz ve oyuncuları bir şekilde korkutabilir; özellikle de Wilson'ın yapımlarından birini video akışı yoluyla bile izlememişlerse. Bunun çok iyi farkında olan Wilson, oyunculara

yaklaşımını tanıdık bir şeyle ilişkilendirmeye çalışır. 1998 yılında Berliner Festivali'nde sahnelenen ve Brecht'in bir radyo oyunu olan The Flight Across the Ocean gösterisinin ilk atölye çalışmasında da belirttiği gibi. Bu parçayı Brecht'in yüzüncü yılını kutlamak için icra etme fikri, 1995'teki ölümünden önce kısaca Heiner Müller tarafından önerilmiştir. Bu yapımın oyun yazarı Holger Teschke[91] bu durumu şöyle ifade etmiştir:

> "*Çalışma oyuncularla başladı. Wilson düşüncesini gruba açıkladı. Parçayla ilgili fikirlerini anlatırken, Brecht'e The Mother's eserini Paris'teki bir performansını izlediğinden bahsetti. Gösterinin hareketlerinin sadeliği ve netliği hakkında konuştu. The Civil Wars: A Tree Is Best Measured When It Is Down gösterisinin Almanya bölümünde ve Hamburg ve New York'taki Hamlet Machine gösterisinde Heiner Müller ile olan dostluğundan bahsetti ve birbirleriyle olan işbirliklerinin hikâyelerini anlattı. Ayrıca tiyatro hakkındaki düşünce ve anlayışını da açıklamıştır*" (Teshke, 1999: 16).

Müller, Brecht'in zamanından beri Berliner Festivali ile ilişkilendirilmiş ve sanat yönetmeni olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle Wilson'ın kişisel hafızasını yenilemek, toplanan grup için son derece anlamlıdır. Neyse ki Teschke bu aşamada çok önemli olan sessiz temsilden bahsetmemiştir. Bu arada, masa tartışmalarının sonuçları test edilip gözden geçirildiğinde ilk çalışma da başlamış olur. Teschke, The Flight Across the Ocean gösterimi sırasında bu adımı şu şekilde açıklamaktadır:

> "*Masa üstü sahnelerin tasarımı genişletildi ve çoğu ilk kez onaylandı, tiyatro aydınlatma tesisleri test edildi ve sonuçlandırıldı, performansın müziği ve metni de tartışıldı ve genişletildi. Bunların hepsi aynı anda farklı çalışma odalarında ve prova alanlarında birçok sahne maketi kullanılarak masalara yayılmış ve bazen de sahneyi bir duvar gibi çevrelemişti. Bu sürece dışarıdan bakarsanız, daha çok kaosa benziyordu*" (Teshke, 1999: 16).

[91] Holger Teschke (13 Temmuz 1958 (65 yıl yaşında), Almania), Alman şair, tiyatro ve radyo oyun yazarı.

Bu, ilgili araştırmalarda bağımsız olarak çalışan meslektaşların olağanüstü yüksek beklentileriyle birleşen, bir tiyatro meselesi olarak yoğun bir çalışma sürecidir ve yine de, paradoksal bir şekilde, bu çalışmalar, bir prodüksiyonu oluşturan yapısal kompozisyona uyum sağlamalıdır. Yani şu ana kadar harcanan enerji bir uzman olarak çok temel değil ve özerkliklerini garanti altına almaktadır. Bu özerklik/aynılık karşıtlığı, son on yılda görünürdeki kaosa rağmen, Wilson'ın yönteminin güçlü bileşimi haline gelmiştir. Nihai olarak yapılan eserlerin olağanüstü sanatsal hayal gücü inkâr edilmemelidir. Üçüncü aşama, oyuncuların ikinci atölyesiyle başlayan, "bağlamsallaştırma" olarak farklı bir şekilde ifade edilebilecek şeyleri ele almaktadır. Zamanlama, oyunculuk atölyelerine göre değişmektedir. Örneğin, Peer Gynt'ın gösterisinde birinci ve ikinci atölyeler arasında dokuz aylık bir boşluk bulunmaktadır ve bundan sonraki The Flight Across the Oceano için yedi ay, oyuncuların hareketin müziğini ezberlemesi ve tonunu, ritmini ve notasını içselleştirmesi gerekmektedir. Bu müzikte, Vsevolod Meyerhold[92] döneminin (Stanislavsky'den gelen) bilinçli bir yansıması vardır. Bu yansıma, hareketlerin müzik notaları kadar kesin olabileceği ve onlar için içgüdüsel harekete veya psikolojik gerekçelendirmeye başvurmadan doğal mantıklarını takip edebileceği fikrine dayanmaktadır. Wilson'ın bu dönemlerdeki yöntemi belirli bir formüle uymasa da, yönteminde benzer bir düşünce çizgisi gözlemlenebilir. Bu nedenle egzersizlerinin 20. yüzyılın başlarındaki modern egzersizlerle benzerliği şaşırtıcı değildir.

İkinci oyunculuk atölyesinin temel amacı sessizlik ve sözlü çalışma arasındaki ilişkiyi kurmak ve birbirine uyarlamaktır. Gerekirse metinde yapılacak herhangi bir değişiklik burada dramaturg tarafından uygulanır. Diyaloğun büyük bir kısmı eksikse, çalıştayın sonuna kadar son metnin hazırlanması için tekrar

[92] Vsevolod Meyerhold (9 Şubat 1874, Penza Oblastı, Rusya - 2 Şubat 1940, Moskova, Rusya), Rus tiyatro yönetmeni ve oyuncusudur. Büyük Temizlik sırasında tutuklanmış, işkence görmüş ve 2 Şubat 1940'ta idam edilmiştir.

değiştirilecektir. Genellikle ikinci oyunculuk atölyesinde başlayan ikinci program, gösterinin asıl yapım ve prova süresidir ve Wilson ile grup arasındaki sözleşmenin başarısına bağlı olarak üç ila beş altı hafta sürer. Işık ayarları görsel tasarım kitabı ve atölyeler tarafından tahmin edilse de üçüncü aşamada tamamen ayarlanır. Bireysel grup çabalarının birlikte nasıl uyum içinde çalıştığına dair sabit bir formül yoktur. Örneğin Wilson, Peer Gynt 'in oyununun metni üzerinde çalışmak için kısa bir süre harcamıştır. Burada Ohlsson'in revizyonlarının hızlı bir şekilde hayata geçmesi ve oyuncuların güçlü bir yön duygusu olması önemlidir. Öte yandan bu ifadenin aksine Teschke, The Flight Across the Oceano oyunu hakkında Wilson'ın metin üzerinde çalışmak için alışılmadık bir süre harcadığını ve sürekli olarak Brecht'in radyo için didaktik oyununu dillendirmenin yeni yollarını aradığını ifade etmektedir (Teshke, 1999: 15). Teschke ayrıca Rommen'ın set boyunca oyuncularla çalıştığını da belirtmektedir. Bunu da Wilson'ın işi için sahip olduğu sorumluluk duygusunu, Peer Gynt gösterisinin provalarını gözlemleyerek ifade ettiğini söylemektedir. Rommen, ilgili bölümünde, metnin hareketlere uyması ve bir his yaratması için oyuncularla metni prova etmek için bu provalardan önce gelmektedir (Teshke, 1999: 15).

Aslında, Rommen oyuncularla daha çok bir koreograf gibi çalışmaktadır. Bir bale topluluğunun koreografı olarak hareket etmekte ve bu rolde, bazen ikinci atölye çalışmasının tamamı boyunca Wilson'ın yerini almaktadır. Üçüncü aşama, Wilson'ın gösterinin ilk performansından bir hafta önce düzenlemeyi sevdiği ana prodüksiyonla aynı zamana denk gelmektedir. Tiyatronun üretim politikasına bağlı olarak, önceki performanslardan bazıları ücretsiz (Oslo'da Peer Gynt), diğerleri ise paralı (The Black Rider, Londra'da) olmaktadır.

Şüphesiz seyircinin varlığı oyuncuları etkileyen bir faktördür ve Wilson da sahne ile seyirci arasındaki bu döngüden gelen geri bildirimlerden yararlanmaktadır. Mümkün olduğu ölçüde ışıklandırma detaylarını da içeren sesle ilgili detayları ayarlamaktadır. Eylem planındaki değişiklikler, grup üyelerinin

bağımsızlığı ve özerkliğinden kaynaklanıyor olabilir. Uzun bir sürenin sonucu olan ortak araştırmalarını ve varsayımlarını taşırken, grup yörüngelerinin performansını da bu süreçte bir araya getirirler. Tanınmış İtalyan eleştirmen Franco Quadri[93] , I La Galigo Gallego oyunu hakkında estetik, yetenek, sınıflandırılmış çaba, organizasyon ve inanç arasındaki bağı açıkça anlatan kısa bir makale de şöyle demektedir:

> "*Sanat yönetmeni Restu I. Kusumaningrum, çocukluğundan beri geleneksel formlarda eğitilmiş yüzlerce dansçıyı seçmek için Endonezya'da aylarca araştırma yapmış ve Wilson tarafından yapılacak nihai seçim için onları önermiştir. Wilson, 2001'de başlayan atölye çalışmasında yaptığı gibi, çalışmalarının temelini oluşturan hareketlerindeki değişim ve dalgalanmalarda onlara yol göstermiştir. Restu'nun kendisine göre, usta birkaç gün boyunca düzenli aralıklarla gelmiş, daha önce yeni değişiklikler eklemiş, eseri yeniden ziyaret etmiş ve sık sık ona yaratıcı ve gerçeküstü bir atmosfer vermiş, bu arada eser geleneksel yönü olan temel yönünü asla kaybetmemiştir*" (Quadri, 2004: 69).

"Nihai Seçim" ve "Üstadlık", Wilson'ın kurumsallaşmış yeteneğini açıkça göstermektedir. Bununla birlikte, Restu'nun yalnızca bir makinenin parçası olduğunu, ancak çabalarının Wilson'ın estetik "tutumuna" karşı ölçüldüğünü kabul etmek hata olur. Çalışmayı hazırlamak için geçen beş yıl boyunca repertuarını "Cavanız ustası repertuardan bir tarihi müzik parçası seçmek için yapmıştır. Dini geleneklere önem vermiş, böylece daha sonra aynı atmosferde yeni bir gelişmeye imza atmıştır (Quadri, 2004: 69). Üretimin başarılı bir şekilde tamamlanabilmesi için gösteride bağımsızlık ve özerklik sağlanmalıdır. Quadri daha ayrıntılı olarak şöyle açıklamaktadır:

"*Çalışmanın her parçası araştırılmış olmasına rağmen, gösteri Singapur'daki Esplanade Theatre'da üç hafta içinde tam hız ve uyum içinde*

[93] Franco Quadri (16 Mayıs 1936, Milano, İtalya - 26 Mart 2011, Milano, İtalya), İtalyan deneme yazarı, çevirmen ve gazeteci.

oynanabildi. Parçaların toplanması, karmaşıklığına rağmen yapılıyor ve hayal gücünün büyüsüne borçlu olan çok doğal bir şeyle karıştırılıyordu" (Quadri, 2004: 70).

"Araştırılan kısım" ile tüm işin montajı arasındaki, ekip üyeleri ile yönetmen arasındaki ve çalışmaları ile Wilson'ın "tavrı" arasındaki yaratıcı gerilimin tümü yapım sürecinde birleşir. Bu tür esneme, süreçlerin gruptan gruba nasıl farklılık gösterdiğine bakılmaksızın, tüm grup çalışmalarına özgüdür. Wilson bu konuda hiçbir şey yapamaz ve bilhassa, sanatın dengeyi sağlayan diğer tüm arzu ve özlemlerin yerini aldığı fikrine olan kapsamlı bağlılığı ve ona uyumlu bir bütün içinde kavranabilen üretim detaylarında nihai söz hakkını sağlamasıdır. Wilson'ın sanatın başlı başına bir değer olduğu inancı postmodernist bir inançtan başka bir şey değildir ve bu eğilim onu bir kez daha 20. yüzyıl modernizmiyle birleştirir. Bu anlamda, Wilson'ın sanatla ilgili hayal kurma eğilimi, onu herkesten çok Edward Gordon Craig'e[94] yaklaştırır. Böylece Wilson'ın grup uyumu yoluyla ayarladığı Craig'in eğilimine olan eğilimi ve aynı şekilde Craig'in, Wilson'ın dans gösterileri ve sessiz operalarında gerçekleştirdiği, beden aracılığıyla metinden kurtulma hedefi bu etkileşime örnek olarak gösterilebilir.

3.12. Ögeler ve İlkeler

3.12.1. Mimari, Uzam, Zaman

"*Çalışmamda mesaj yok. Yaptığım şey mimari düzenleme*" (Lesschaeve, 1997: 217). Einstein on the Beach gösterisinin ardından verdiği röportajda buna kısaca değinen Wilson, tiyatroyla ilgili amacının Cunningham'ın dansıyla gerçekleştirdiği "uzam ve zamanda mimari bir düzenleme" olduğunu da sözlerine eklemiştir (Lesschaeve, 1997: 217). Wilson'ın yorumu ve yıllar sonra yaşadığı

[94] Edward Gordon Craig (16 Ocak 1872, Stevenage, Birleşik Krallık - 29 Temmuz 1966, Vence, Fransa), İngiliz modernist tiyatro uygulayıcısıydı; aktör, yönetmen ve sahne tasarımcısı olarak çalıştı ve etkili bir teorik yazılar topluluğu geliştirdi. Craig, aktris Dame Ellen Terry'nin oğluydu.

dalgalanmalar, bunların arasında yapıların zaman ve uzam içinde, mimarlığın, yapının, strüktürün, kompozisyonun ve formun farklı dönemlerde onun bir binayı veya tasarımı göstermek için nasıl kullanıldığına dikkat çekiyor, ancak, onu tarif etmek için, müzikte tamamlayıcı şarkılar, ışık ışınları, cisimlerin uzamdaki hareket çizgilerinin etkisi veya temellerin yerleştirilmesi gibi çeşitli fenomenler ortaya çıkarıyor. Wilson'ın çalışmalarının dili bazen sade ve gizemlidir. Örneğin oyunculardan resmi olmalarını istediğinde, seslerini, hareketlerini ve jestlerini hafifletmeleri gerektiğini kastetmektedir. Wilson, eserlerinin biçimsel olduğunu vurguladığında, üslubunun en iyi ve en özlü ögelerle ilgili olduğunu kasteder. Wilson'ın eserleri her şey hakkındadır ve her şey hakkında değildir. Wilson, Cezanne 'dan bahsederken, yapıtının kompozisyon öğelerinin Cezanne 'ın yapıtındaki yatay, dikey ve çapraz çizgilerin perspektifiyle örtüştüğüne dair içgörüsünü açıkça ifade etmektedir.

> "*Paul Cezanne benim en sevdiğim ressamdır. Benim işim onun işine diğer tüm sanatçılardan daha yakın. Hamlet machine oyunum Cezanne 'ın bir tablosu gibidir; Mimarisinin aynı üslup ve tarzında. Cezanne 'ın basit ve net formları, klasik kompozisyonu ve yapıyı ortaya koyuyor. Cezanne 'dan renk, ışık, boşluk ve çapraz çizgileri nasıl kullandığını, merkez ve kenarları nasıl kullandığını öğrendim. Resimleri bu şekilde çizgilerle çerçevelenmez*" (Holmberg & Schmidt, 1988: 79).

Paul Cezanne'ın resminin tüm yapısı, Wilson'ın sahnesi için bir modeldir. Wilson, "*Ben bir görsel sanatçıyım ve asıl endişem uzam*" demektedir (Holmberg & Schmidt, 1988: 77). Bununla birlikte, sahne aynı zamanda Wilson için bir zaman boyutu da sağlar ve zaman unsuru, onun mimari kompozisyonunun unsuru ile tamamen ilişkilidir.

Wilson'ın görsel kompozisyonla meşgul olması göz önüne alındığında, sahne çerçevesinin üzerindeki kemeri takdir etmesi şaşırtıcı değildir. Sahne, eserinin yapılarını veya mimarisini hizalar ve onları çevrelemeden bir çerçeve

sağlar. Wilson'a göre sahnenin bir başka görevi daha vardır; sahne, seyircilerin sesleri daha iyi duymasını sağlar. Görsel bir ortamda daha iyi işitme paradoksu, Wilson için görme ve duymanın ayrı etkinlikler olmasına rağmen birbirini pekiştirdiğini düşündüğümüzde anlam kazanır. Birinin netliği diğerinin kalitesini artırır. Wilson'ın sahne çerçevesinin duygu uyandırma gücüne olan inancı, zamanın avangart tiyatrosunun aksine, The Life and Times of Sigmund Freud ve Einstein on the Beach gibi avangart yapımları için belirli alanları neden reddettiğini de göstermektedir.

Cezanne ayrıca Wilson'a yüzeyler, çizgiler ve geometrik şekiller aracılığıyla bir ihtişam duygusunun nasıl yaratılabileceğini göstermiştir. Her halükarda, Wilson'ın kaygısı, 1912'de Moskova Tiyatrosu'nda Hamlet için dev bir perde yaratan Craig gibi, muhteşem yapılarına yeni bir hayat vermektir (Innes, 1998: 71-163). Yoğun bir ışıklandırma gibi görünen şeyleri bünyesine katarak uzamı şekillendirmiş ve ardından ekranların hareket edebilmesi ile bunu mümkün kılmıştır. Wilson'ın sütunlarının ve geniş duvarlarının hareketi de benzer bir etki yaratarak dinamik ve hareketli bir alan yaratmaktadır. Geometrik yapıları hâlâ çok heybetli olsa da Craig'i anımsatmadığı kadar Adolph Appiah'ın yapıtlarını çağrıştırmaktadır. Adolphe Appia, daha sonra iptal edilen bir proje olan 1982'de Parsifal'in yapımı sırasında Wagner'in operası için yaptığı tasarımları incelemeye başlamıştır (Shyer, 1985: 138).

Appia'nın sahne tasarımının arka planı önemli bir bölümdür. Wilson, sahnenin ana bölümünü (orman sahnesindeki ağaçları veya Aida sahnesindeki mezarları temsil eden sütunlar) ve bunların etrafındaki açık alanı bloke ederek bir kontrast oluşturur. Wilson, Appia gibi, derinlik ve yüzey arasında konumlanan ve 1980'lerden sonraki yapımlarının çoğunda görülebilen görüntülerin ve perdelerin üç boyutlu ve iki boyutlu özelliklerini keşfetmekle ilgilenmiştir.

Wilson'a göre uzam, hafife alınmak için orada olması gereken bir şey değildir. Oyuncular uzama alışmalı ve her şeyden çok içinde bulundukları uzamı

düşünmelidir (Holmberg & Schmidt, 1988: 125). Peer Gynt gösterisinden bir örnek bu noktayı iyice açıklayacaktır. Bu nokta, Wilson'ın görsel tasarımlar kitabında tanımladığı şekliyle, dördüncü perde ile ilgilidir. Ibsen'in oyununun sahne anlatımı, bir tarafında mağara ve dar bir vadi bulunan çöl manzarası olan kayalık bir yeri gösterir. Wilson'ın görsel tasarım kitabı, çöl manzarası olan tek bir kayalık yeri kopyalar. Bu plana, yerdeki bir üçgen boyunca üç düz olmayan taş yüzün üç tasarımı eşlik eder. Wilson, çölü ay ışığının aydınlattığı bir manzara olarak tasavvur etmiş, sahnede de ay ışığını yansıtan uçsuz bucaksız parlak mavi alan tarafından somutlaştırılmıştır. Gösterinin ilk provaları sırasında oyuncu kayaların yanında hareket etmiştir. Wilson, uzamın duyulara hitap eden kalitesini hissetmeden, kısa süre sonra yatay biçimlerin önemli olmadığını görmüştür. Bu nedenle izleyiciye mizahi bir gizem duygusu yaratması için pek ilham verememişlerdir. Son olarak, aldatıcı bir şekilde ağır görünen kartonpiyer taşları yerden biraz yukarıda çeşitli yüksekliklerde havada asılı kalmış ve üzerlerine yayılan parıltı ışığı yakalamıştır. Bu, oyuncunun pozisyonunu değiştirip bir çocuk gibi baktığı için alana alışmasına ve gerçekten onunla bir olmasına yardımcı olmuştur. Burada diğer taşlara paralel olarak asılı bir taşın altına, başka bir yerde ise çapraz olarak yerleştirilmiştir. Wilson, oyuncunun büyülü müzik parçasına mizahi bir hava katmasını sağlamıştır. Öte yandan oyuncu, atmosfere ve atmosferik olmayan bir şekilde alışarak, Wilson için böylesine önemli bir konunun çelişki unsurunu da fark edebilmiştir.

Bu sahnede, Wilson'ın çalışması boyunca kontrast vurgusu görülebilir. Ancak önemli olan müziğin zenginliği ile diğer her şeye hâkim olan kuru ve ciddi yönetmenliği arasındaki zıtlık nedeniyle özellikle büyük opera yapımlarında geçerlidir. Örneğin Wilson'ın Pelleas and Melisande opera eserinde en başından beri, orkestral ve heyecan verici müziğin bir dizi ilkel karşıtlığı ortaya koyulmuş, Claude Debussy[95] ve Wilson'ın Spartı sahnesi oluşmuştur. Maeterling'in

[95] Claude Debussy (22 Ağustos 1862, Fransa - 25 Mart 1918, Paris, Fransa), Fransız besteci.

oyununun gizemli köşeler ve imalarla dolu rüya dünyası, Wilson'ın oyunlarının kâbus gibi dünyasındaki tehdit ve bilinçli şiddetle tezatı göstermektedir. Şarkıcıların saf ve orijinal şarkıları, tehditkâr hareketleriyle tezat oluşturuyor, dolayısıyla sahne de bu çelişkili kavramları kısa ve öz bir şekilde sergiliyor. Melisande ve ona âşık olan ancak karısının küçük kardeşi Pelleas ile olan yakın ilişkisini kıskanan kocası Goulud. Melisande bir hareketle yarım daire çizerken kocası avını bir avcı gibi takip eder. Düetleri esasen suçlu bir aşk dansıdır ve sahnenin altında yatan şeytani his yoğunlaşır ve hepsine dans benzeri bir kalite eşlik eder. Melisande ve Goulud, Pelleas'la bir üçlü için geldiklerinde, Goulud sahneyi yerde devam eden bir dansla bitirir. Bu karanlık dram, yumuşak bir müzikle ve gitgide kararan bir ışıklandırma altında oynanmaktadır. Wilson'ın operasında, diğer unsurlarla zıt bir melodinin yan yana getirilmesiyle, zıtlık unsurunun kullanımı, çalışmasının başka yerlerinde olduğu gibi görülebilir. Wilson'a göre, taş üzerindeki barok bir şamdan, barok bir masadan daha etkileyicidir. Wilson'ın bu harika ve tutarsız anlayışı, Fransız şair Comte de Lautréamont'un güzellik tanımına da yakındır. Teşhis masasında bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin tesadüfen karşılaşması gibi, opera süresinin sınırları, yani başlangıç, devam ve bitiş… Wilson'ın tüm oyunlarında belirgin olan süreç, bazen eleştirmenler tarafından yavaş olmakla eleştirilmiş, Wilson'ın bu eleştirilere şöyle yanıt vermiştir:

> "*Bu bir yanılgıdır. Bu süreç yavaş bir süreç değil, doğal zamandır. Diğer birçok tiyatroda tempo hızlı ama ben güneşin battığı, bir bulutun yer değiştirdiği ve bir günün sona erdiği doğal zamanın tadını çıkarıyorum. Size sahnede olup bitenleri değil, başka şeyleri düşünmeniz için zaman veriyorum. Düşünmek için sana zaman ve uzamuzam veriyorum*" (Musaviniya, 2016: 189).

"Düşünce" bir fantezi anlamındadır, Willson yıllardır bu tür bir zamanın izleyicilerin kendi "zihniyetlerini" bulmalarına izin verdiği konusunda ısrar etmiştir (Schechner, 2003: 115). Onların "entelektüel manzaraları" (Wilson'ın "perde"

olarak adlandırdığı şekliyle), yapımın dışı veya "duyusal yüzeyi" tarafından çağrıştırılır, ancak bu yalnızca Tiyatrodaki "özel" zamanda gerçekleşir; sıkıştırabilir, istediğimizi yapabiliriz" (Schechner, 2003: 162). Wilson'ın yapımlarının zaman hızının yavaş ya da tersi olduğunu farz edelim. Wilson'ın zamanı sahnelerin nasıl olacağını belirler, sahneler arasındaki boş geçişler ve yapımlarının bazılarında süresi alışılmadık derecede uzundur. Wilson zaman zaman, oyunun zamanını biraz hızlandırsa da zamanın geçiş hissini ve etkisini asla kaybetmez, bu tüm eserlerinde görülür ve bu şekilde izleyicisiyle iletişim kurar.

Wilson çok değer verdiği zamanlama anlayışından asla vazgeçmez. Zamanlama çok hassas bir bölümdür ve Wilson, oyuncularına, oynanan her replik veya her hareket veya duraklama için zaman hesabı verir; böylece her birinin süresinin doğru olması sağlanır. Bu, hassas bir zamanlamayla kolaylaştırılan hoş, komik, melodramatik veya büyüleyici bir ses tonu yaratmak kadar iyi olabilir. Wilson'ın When We Dead Awaken 'da oynaması için teşvik ettiği model dansçı Honni Coles'a[96] saygı duruşunda bulunmak üzere, oyunun provaları hakkında şunları söylemiştir: "*Bu bir Vodvil (hafif komedi) gösterisi gibidir. Her şey pratiklik, hassasiyet, ritim ve zamanlama ile ilgili*" (Holmberg & Schmidt, 1988: 162). Belki de Wilson'ın şimdiye kadar yaptığı vodvile en yakın oyun Londra'daki The Black Rider eserinin provaları sırasında, temelde oyuncuları Buster Keaton ve Charlie Chaplin'e yönlendirmesidir. Bu oyuncular belirli bir süre boyunca zaman düzenlemesi ve etki farkı şampiyonlarıdırlar ki, Wilson'ın, bu özelliklerinden dolayı onlara özel bir hayranlığı olmuştur.

3.12.2. Aktör

Wilson'ın genel terimi "oyuncu" değil, "aktör"dür ve dramatik olmayan oyunculuğu Craig'in Ubermarionette eseri ile karşılaştırılabilir. Tabii ki, bu bir kukla

[96] Honni Coles (1911, Amerika - 1992, Amerika), Amerikalı aktör ve dansçı.

değil, ama Craig onu karakter olarak bir aktöre veya "seslendirme sanatçısı" dediği şeye karşı savunmaktadır (Craig, 2008: 41).

Wilson, Craig'in fikirlerinden ödünç almasa da, temelde adımlarını yavaş ve çok dikkatli bir şekilde atan sanatçılar gibi trans ölçeği, Craig'in düşüncesinin gerçekleştirildiğini göstermektedir. "Vecd halindeki beden öyle bir noktaya gelmelidir ki, ölü bir güzellikle kaplanmalı ve canlı bir ruh ondan nefes almalıdır" (Craig, 2008: 41).

Adım atmanın ve çömelmenin verdiği hazzın kesinliği Wilson için zamanın tam bir parçasıdır ve bu nedenle atölyelerinde oyunculardan hareket halindeyken zamanı takip etmelerini ister. Bu sayede bunu yaparak zaman algısını bedenlerinde içselleştirebilmelerinin yanısıra bedenlerinin rahatlık ile karışık zamanla gevşeme hissini de içselleştirebilmektedirler. Bu tekniklerin amacı, performansı hafifletmek ve Wilson'ın performanstaki tüm "açık heyecan" belirtilerini ortadan kaldırma arzusunu karşılamaktır (Lesschaveve, 1977: 224). Genel bir sonuç olarak, oyuncuların konuşmacıdan çok icracı olduğu söylenmelidir. Aslında Wilson performansı, ifade, taklit ya da yasadan ayrı bir şey olarak önemsemektedir ve bu durum, Wilson'ın nasıl bir oyuncu istediğini anlamak için yeterlidir. Ayrıca Craig'inki gibi duygusuz oyunculuğa bakış açısı, hayatı taklit etmek için tiyatroya hakim olan "natüralizm" etkisini kınamasına bağlıdır: "*Tiyatro benim için tamamen yapaydır. Bunu yapay olarak kabul etmezseniz yalandır*" (Schechner, 2003: 120).

Wilson'ın natüralizmi reddetmesi, yapay oyunun yine de kabul edilebilir ve inandırıcı olması gerektiğini iddia etmesini engellemez:

> "*Aktörlere her zaman söylediğim şeylerden biri, sana inanmıyorum. Sana inanmıyorum. Beni sana inandırmalısın. Bu ses, bu durgunluk, oyuncunun ne yaparsa yapsın, tamamen yapmacık olsa da bir gerçek üzerine kuruludur. Bu bardağa dokunuyorum (bardağa dokunuyor). Soğuk. Bu gerçek. Başımın arkasına dokunuyorum (başının arkasına dokunuyor). Bu daha sıcak. Bu*

gerçek. Gerçek bir şeye dayandığında çalıştırabilirim. Bence bu ne kadar suni ise gerçeğe o kadar yakındır" (Schechner, 2003: 120-121).

Belki de burada bir antitez olarak imkânsız görünen şeyi (yapay hakikat fikri) anlamanın tek yolu, Wilson'ın sık sık yorumdan geri çekildiğini hatırlamaktır: "*Bir sanatçının görevi yaratmaktır, yorum değil*" (Eco, 1993: 89). Başka bir deyişle, Wilson'ın "hakikat" anlayışı, Stanislavskici bir yorumlayıcı hakikat değildir. Wilson'ın "gerçeği", Wilson'ın bahsettiği cam bardağın soğukluğu gibi (yapay) bir ifadenin, (yapay) bir formun ve orada ne varsa onun yansımasına dayanır. Bu serinlikten özel olarak hiçbir şey fayda sağlamaz. Bu niteliğe göre "hakikat, oyuncunun "içsel duygusuyla formun kalıbını almasından" doğar: "Bir sesin yükselmesi ve alçalması, bir hareketin doğrusal akışı, bir hareketin açısı" gibi (Holmberg & Schmidt, 1988: 149). Bu tamamen oyuncunun öyküsünü veya alt metnini nasıl inşa ettiğinden kaynaklanmaktadır; bu, Wilson'ın nesnel ve dışavurumcu oyunculuğa tercih ettiği içsel oyunculuk stilinden daha eksiksiz bir alt metindir (Holmberg & Schmidt, 1988: 184). Burada son derece dikkatli olmalıyız. Zira Wilson, karakterle psikolojik bir varlık olarak ilgilenen ve alt metni Stanislavski'ninkinden farklı bir şekilde kullanan biri değildir. Ayrıca Wilson, "her gece bir alt metin değişebilir. Bu şekilde, her performans bir doğaçlamadır" demektedir (Holmberg & Schmidt, 1988).

Wilson, bir biçimi, oyuncuyu ona tabi kılmak için değil, yorumunun yönüyle örneklendiği gibi, oyuncuya devretmek için tanımlar:

"*Her halükarda, benim yönetmenliğim dış görünüşlüdür. Tiyatroda çalıştığım 30 yıl boyunca hiçbir oyuncuya ne düşüneceğini söylemedim. Onlara nasıl hissedeceklerini asla söylemedim. İpuçları, katı ve resmi rehberlik alırlar. Tüm bu süre boyunca, oyunculara formun şeklini alma konusunda bir tür özgürlük verilir. Biçim önemli değildir. Hareket önemli değildir. Onlara hangi yapıyı verdiğim önemli değildir. Bu formu nasıl aldıkları önemlidir. Giselle dansı yapan bir kadının izleyiciye her şeyden daha güzel*

görünmesinin nedeni bu değil mi? Hepsi aynı adımları takip etmektedir. Bunun nedeni, formun şeklini almasıdır" (Schechner, 2003: 126).

Wilson'ın yönteminin provalarında en çok görülen can sıkıcı kısmı, oyunculara bir form sağlamak üzerinedir. Onların yaratıcı görevi, bireysel olarak "yaşayan bir ruh" vermek için formun kalıbını almaktır. Bu nedenle, Wilson'ın tek perdelik bir eseri Orlando gibi düzenlenir ve her oyuncunun tonundan tonuna ve ruh haline göre değişir. Isabelle Huppert[97] özgürlüğünü belli bir müzik parçasında şöyle anlatmaktadır: "*Metne, harika bir karaktere ve yönetmenliğe başvurmak yerine (aktörün çoğu zaman her şeyin ortasında sıkışıp kaldığını vurguluyor), o bir insandı... Ben tamamen kendimdim... O kökenli, ama beni istediğim şekilde hareket etmeye zorluyordu*" (Shevtsova, 1995: 75).

Buna rağmen oyuncu, kendisiyle seyirci arasında "belirli bir mesafeyi" korumalıdır (Enright, 1994: 17). Bu soğukkanlı oyuncu ışık, renk, kostüm ve makyaj nedeniyle seyirciden gitgide uzaklaşmaktadır. Duygudan arınmış, daha doğrusu duyguların tezahüründen arınmış olan oyuncu, performansın bu biçimsel yönünü kendi içinde otomatik olarak bir yansıma haline gelene kadar uygulamakta özgürdür. Wilson'a göre:

"*Şey, bence içinde yaşadığımız teknoloji çağında, makineyi yenmek için tek şansımızın bir makineye, bir otomata dönüşmek olduğudur. Bu yüzden tiyatro çalışmasında hiçbir şeyi gereğinden fazla prova yapamazsın. Öncelikle daha özgür oluyorsun. Aynı bisiklete binmeyi öğrenmek gibi, ya da piyanoda Mozart çalmayı öğrenmek gibi. Yani hiçbir zaman öğrenemiyoruz ama ne kadar çok yaparsak o kadar özgür oluyoruz*" (Enright, 1994: 22).

Elbette "otomatizasyon" tehlikesi, uygulama onu daha iyi hale getirse bile, canlı bir ruh olmadan ve performans sırasında özgürlük deneyimini besleyen bir

[97] Isabelle Huppert (16 Mart 1953 (70 yıl yaşında), Paris, Fransa), Fransız oyuncu.

alt metin olmadan gerçekleştirilen olumsuz bir şekilde makineleşmektir. Wilson, 2004 yılında Jean de La Fontaine's eserini Tales Theatre'ı yönettiğinde, eleştirmenler bu harika çalışma ile önceki yapımlar arasındaki keskin farkı kaleme aldılar. Düşüncelerine göre bu eser, Wilson'ın estetik ağı içine alınmış, ya da içi boş bir mücevher gibi biçimciliğin içine daldırılmıştı. Wilson'ın çalışmasında, aniden en yüksek seviyesine ulaşan bir formülün sürekli yeniden üretimi haline geldiğine inanıyorlardı (Enright, 1994: 23). Eleştirmenler kesinlikle bir ortak noktada hemfikirdiler. Wilson, formülsel özellikleri bariz olan yeniden üretim sorununun yanısıra, Jean de La Fontaine 'in hikâyelerini harika bir zekâ, titizlik, basit ve saf, güzel ve eğlenceli, tüm oyuncuların fare, karga, kurbağa, maymun, geyik ve aslan gibi hayvanların büyülü maskeler taktığı büyüleyici hayvan hikâyeleri biçiminde sunarak başlar. Her türlü maske ve maskeleme Wilson'ın eserlerinde görülebilmektedir. Jean de La Fontaine veya Peer Gynt hikâyelerinin oyununda olduğu gibi gerçek maskeler vardır. Örneğin cüceler kafa karıştırıcı ve komik-grotesk olan domuz maskeleri takmaktadır. Bu arada maskelerin bir kısmı kostüm tasarımcısı Jacques Reynaud[98] tarafından tasarlanmıştır. Saç düzeni de kıyafet ve kostümle aynı kurallara sahiptir.

Diğer maskeler, oyuncuların yüzünü ve vücudunu kaplayan beyaz makyaj, gözler ve ağız için kalın makyajdır. Wilson, The Black Rider gösterisi gibi karakterler veya durumlar için yapılan makyaj komik, kötü veya göz alıcı olduğunda dikey olarak önemli hale geldiği 1980'lere kadar bu tür makyajı pek kullanmadı. Ayrıca oyuncuların yarattığı soğukluk ve mesafe duygusu da bir maske görevi görüyordu. Hayvanlar da insanlar için birer maskedir; bu durum Wilson'ın sessiz operalarında da dile getirilmektedir. Tek farkı Jean de La Fontaine 'in öykülerindeki hayvanların net bir şekilde konuşmasıdır, yani burada Wilson, Jean de La Fontaine ile aynı politikayı izlemektedir.

[98] Jacques Reynaud (1960 (64 yıl yaşında), Roma, İtalya), İtalyan moda tasarımcısı.

Duygular, oyuncunun duyusal performansını uzak tutmak için aydınlatma, renk, giyim ve diğer unsurlar aracılığıyla dolaylı olarak kamufle edilir ve iletilir. Wilson'ın oyuncunun duygularını kendisinden uzaklaştırıp sahnenin ögelerine itme biçimi ve seyircinin duygularını uyandırma kararlılığı bu tür oyunculuğun temel amacıdır. Ana iletim modu ışıktır. Yaklaşık 22 yıl önce, Wilson'ın oyununda Kral Lear'i oynayan Marian Hope bundan etkilenmemiştir. Çünkü Wilson, oyuncunun rolünü azaltmış ve ışığa daha fazla önem vermiştir. Marian Hope şöyle yazmaktadır: "*Wilson bununla beni aptal yerine koyamaz. Duchess Theatre'da Max Reinhardt ile tiyatroya başladım. Yönetmenin kim olduğunu biliyorum. Wilson yönetmen değil. O bir ışık tasarımcısı. Burada Wilson'ın oyuncusu, sadece ışıkta bir değişiklik olacağı için oradadır. Wilson'ın sahnesinde ışık, oyuncuları bir oraya bir buraya hareket ettiriyor. Işık önemlidir, oysa Shakespeare'de dil önemlidir. Satırları onun istediği gibi aktarabilirim ama Shakespeare'in Lear'ı hayali bir çocuğun okuması için yazdığına inanmıyorum*" (Holmberg & Schmidt, 1988: 138).

Hope'un olağanüstü yetenekleri olmasa, King Lear gösterisinin çok başarılı olmaması mümkündür. Ancak Jean de La Fontaine'i icra etmek, ister aktör, ister şarkıcı veya dansçı olsun, farklı sanatçı gruplarıyla sıkı bir şekilde çalışırken, Wilson'ın kariyerinin zirvesinde olduğu hissini doğrulamaktadır. Fransız komedi oyuncuları kesinlik, düzen ve uyum konusunda benzersiz bir eğitime sahiptir. 1988'de Paris Operası'nda Wilson'ın Saint Sebastian oyununda rol alan Fransız balerin Sylvie Guillem[99] gibi. Bu oyuncuların biçimsel mükemmelliğe olan inançları onlara rahatlık vermiştir, zira Wilson yapımlarının ihtiyaç duyduğu şey de budur. Aynı zamanda metinleri anlamlarına göre yansıtmaları öğretilmiştir. Onlar, hikâyelerin içeriğini ve özünü özümseyebildiler. Bu arada kelimelerin provası, Wilson'ın fiziksel hareketleri ve jestleri vurgulama isteklerini karşılamak için kademeli olarak azaltılmıştır.

[99] Sylvie Guillem (25 Şubat 1965 (58 yıl yaşında), Paris, Fransa), Fransız bir balerindir.

3.12.3. Işık / Renk

"*Işık olmadan uzam yaratmak olamaz. Uzam olmadan tiyatro olamaz*" (Teshke, 1999: 15). Wilson'ın çalışmaları, ışığın büyük önemini vurgulayan bu çelişkisiz kurala göre değişir. Yani: "*Benim işimde ışık özel bir şeydir. Bence tiyatrodaki en önemli unsur ışıktır, görmemizi ve duymamızı sağlayan unsurdur. Işık olmadan uzam olmaz*" (Enright, 1994: 20). Bu düşünceyle uyumlu olarak: "*Tiyatro, uzamın ve ışığın mimarisidir... Işıksız uzam olmaz ve uzamsız zaman olmaz. Uzam ve zaman iç içedir*" (Wilson, 1997: 11-12).

Bu varyasyonda Wilson, Giorgio Strehler'den[100] kendi çalışmalarıyla benzerlikleri olan tek çağdaş Avrupalı yönetmen olarak ve hafif kategorisinden Strehler'den daha fazlasını ödünç alan Appia'dan etkilenmiştir. Dahası, hiç kimse "*en büyük gücün ışığa verilmesi gerektiğini, böylece oyuncuya ve sahneye tam yapıcı değer verilmesi gerektiğini*" (Appia, 2011: 115), Appia kadar tutkuyla savunmamıştır. Appia, ışığın oyuncu kadar aktif olması ve sahne arkası perdesinin bir parçası gibi iki boyutlu ve tehditkâr olmak yerine, gösterinin diğer unsurlarına hizmet etmesi ve oyuncunun vücudunu uzamda üç boyutlu olarak aydınlatması gerektiğine inanmaktadır (Appia, 2011: 114). Işık, aktif konumuna rağmen, yalnızca bir şeyi görünür kılmak için değil, biçim ve şekil vermek için de gösterinin atmosferinde bulunmalıdır (Appia, 2011: 96). Bu olay olunca, müzik gibi ışık da melodik, titreşimli, ritmik ve etkileyici özelliklere sahip bir öge halini almaktadır. Wilson'ın provaları, tüm bu argümanlara derinden katıldığını, Appia'nın izinden gittiğini ve onun gibi ışığın birden fazla oyuncu olarak çalıştırılması gerektiğine, yani oyuncunun onun sağ kolu olması gerektiğine inandığını gösteriyor. Wilson'a göre bir nesne ışıklandığında, "*diğer tüm ışıkları*

[100] Giorgio Strehler (14 Ağustos 1921, Trieste, İtalya - Aralık 1997, Lugano, İsviçre), İtalyan ve Avrupalı tiyatro yönetmeni.

ortadan kaldırırsınız... Gösteri başlar ve ışık bir aktör gibi davranır" (Grillet, 1991: 8).

Işığın istenilen duruma gelmesi uzun zaman almakta ve üretimin istenilen aydınlatmaya kavuşması için yüzlerce ipucuna ihtiyaç duyulmaktadır. Wilson, olası paletler olarak jelatin malzemelerden, flüoresan setlerden, ışıklardan, bileşiklerden ve ışık geliştirmeden bahsederken elektrik teknisyenleriyle yakın bir şekilde çalışmıştır. Bu çalışma acı verici, zahmetli ve yorucu bir görüntü çizse de, genellikle birer birer aydınlatılan oyuncuların sürekli, uzun provalarının çabasına asla yaklaşamamaktadır. Günler birbiri ardına geçiyor, oyuncuların sahnede durmaktan başka yapacak bir şeyleri yokken, sürekli ışıklandırılıyorlar ve bu çalışma ışık ayarlanıp elektrik ekranına ışık kaydedilene kadar devam ediyor. Başka bir deyişle, ışık, farklı etkiler için vücutlarının parlak ve ayrı olan baş, yüz, eller ve parmaklar gibi kısımlarını arar. Örneğin, Hamletmachine oyununda Wilson'ın eli, tüm vücudu ortaya çıkmadan önce kabare tarzı bir şaka için yanar. Başka bir yerde, dramatik etki için başının arkasında bir nokta aydınlatılıyor veya ona bağlı olarak mizahi, dalgın veya trajik etki için yüzünü takip ediyor. Wilson'ın, vücudu ışıkla izole etmeden yaptığı hiçbir üretim yoktur.

Vücutlar parçalanmış veya tamamen açığa çıkmış olsun, asla gölge yapmazlar. Madame Butterfly (1993) gibi yarı ışıklı bir yapımda böyle bir özellik yakalanmıştır. Sahnenin yanlarında ve tepesinde 450 ışık bulunan bir yapımda; alanı gölgesiz tutmak için şarkıcıların paralel olarak eğik konumlara yerleştirilmesi gerekmiştir. Ancak Wilson, gölgeleri ortadan kaldırmak ve oyuncuların vücutlarını sanki içeriden aydınlatılmış heykeller gibi göstermek için teknikler geliştirmiştir. Öte yandan yüksek duvarlara, ince katmanlara ve ışık panellerine titizlikle dikkat etmiş ve oyuncularını bunların içine yerleştirmiştir. Wilson genellikle hesaplanmış bir tarzda çalışır, her seferinde ışığın bir yönü, küçük veya büyük görüntü, alanı yakalayan muhteşem bir gölge gösterimi biçiminde kademeli olarak geometrik bir bütün oluşturur. Wilson'ın tonlarının çoğu, bazıları bir renk spektrumu içinde ve

çoğu, renklerin müzik notaları gibi birbirine karıştığı çoklu renk halkaları arasında olmak üzere, ritimler, inişler ve çıkışlar yaratmak için art arda ve hızla değişim gösterir. Wilson ayrıca renkli ışığa özel bir vurgu yapar: bir gölge sabitlendiğinde veya perdelerin birleşiminde duraklamalar olduğunda; ışık demetleri aniden söndüğünde veya temelde bir renkten diğerine geçildiğinde ünlem işareti veya aralıklı kıvılcımlar oluşturan ateş gibi bir şey kullanılır. Elbette ışıkta böyle bir uygulama yöntemi yüksek bir hıza sahiptir ve uzamın atmosferini değiştirir, ancak aksiyon çok hızlı ve dramatiktir. Sanki psikolojik/ gerçekçi bir tiyatro biçiminde oyuncuların doğal olarak oynaması gereken şeye bir alternatif olması gibi.

Wilson, anlatı kadar ışığa, özellikle renkli ışığa atadığı dramatik işlevleri her zamankinden daha fazla araştırmıştır. The Black Rider gösterisinde, Wilhelm'in ormana doğru yola çıktığını duyurmak için flüoresan ampuller yukarıdan düşen ve boşlukta asılı kalan büyük bir silah şekli çizer. Bu aynı zamanda onun statüsünü de gösterir. Tüfek onun ışığı, kadeh de onun kutsal şarabı olarak gösterilir. Yoğun mor renkli, yeşil ve kırmızı renkler yorumlanış sırasına göre temelde şeytana, baştan çıkarmaya ve Wilhelm'in uyuşturucu bağımlılığına gönderme yapar. Ürkütücü bir ay ışığı, Wilhelm'in dört beyaz gelin benzeri figürün Şeytan'ın yanında toplandığı ve kafasını karıştırmak için onun tarafından çağrılan ruhları çağırdığı düğününü müjdeler.

Madame Butterfly (1993), dramatik ve anlatısal hedefler renkli ışığın hizmetindedir. Kırmızı ve beyaz, coğrafi konumu belirtmek için sahnenin arka planından hızla geçen Japon bayrağının renkleridir. Bu yol gösterici renk, Puccini'nin parçasındaki Japon tarzı müzikle yoğunlaşır. Uzam ve zaman, ince renk ayrımıyla izleyiciye aktarılır. Açık mavi renkler, gökyüzünü ifade eden pembe ve sarı renklerle yavaş yavaş ve yumuşak bir şekilde birleşir ve kelebeğin nöbet geçirdiği gecenin sonunu tasvir ettiği için gündüzden geceye geçişi işaret eder. Sevgili zamanında gelememiştir.

Sadece orkestra müziği yüksek sesle gelene kadar bekler - hikâyenin ilerlemesine yardımcı olacak vokal veya pratik hiçbir şey yoktur-. Bu, hikâyenin ne kadarının ışıkla anlatıldığını gösterirken, aynı zamanda karakterin bakış açısını da içerir. Ses sakin ve beklerken, Madame Butterfly beklentili ve umutlu görünür. Tüm sahne, Wilson'ın yeniyi duyguyla nasıl ilişkilendirdiğini ve buna göre duygusal tepkiler uyandırdığını özel bir şekilde göstermektedir.

Wilson her zaman renkli ışığın duyusal işlevini araştırmıştır. Bu konuda belki de en dramatik örnek Buchner'ın 1836'daki Woyzeck şaheseridir. Woyzeck, binbaşının teşvikiyle ünlü bir binbaşıyla yatmakta olan karısı Mari'yi ifşa eden bir ordu çavuşudur. Bu binbaşıı kinci bir domuz gibidir ve akıl hastası ordu doktorunun pervasız deneyleri için işe yaramaktadır. Woyzeck, sosyal hiyerarşi, baskı, yoksulluk ve aşağılanma nedeniyle ezilir; kıskançlık ve umutsuzluğa yenilir. Sonunda Woyzeck delirir ve Marie'yi öldürür. Woyzeck'in hiçbir şey yapamaması ve sadece kişisel ve toplumsal ayrımların tuzağına düşmüş olması, onu küçük adam tipinin ibretlik bir trajedisi haline getirmektedir. Wilson'ın dramaturgları, Wolfgang Wiens ve Ann Christin Rommen, Buchner'ın diyaloglarını yoğun bir şekilde azaltmak suretiyle, çoğunu Wittes ve Brennan'ın metinleriyle değiştirmişlerdir.

Wilson, renkli ışığı için şu sonuca vararak orijinali benimsemiş ve sahne duvarlarının resmi, ortasında süt beyazı, sedir sarısı, yeşilimsi sarı, açık yeşil, koyu yeşil ve sarımsı kırmızı ve koyu kırmızı olan sütunlarla geniş bir perspektif yaratmıştır. Zemin tamamlayıcı renklerle kaplanmıştır. Örneğin, sütlü duvarlara kıyasla çikolata kahvesi veya sarı-yeşil duvarlara kıyasla koyu yeşil kullanılmıştır. Mari ve Woyzeckk'in bir an kucaklaştığı sahnede, sahnenin perspektifi belli bir yankıyı yansıtan parlak yeşildir. Bu, izleyicinin bunu Woyzeck tarafından Marie ve Woyzeckek için yazılan "All the World Is Green" düetiyle ilişkilendirmesidir. Bu şekilde yeşil renk onların çift olmalarıyla ilişkilendirilir, yani yeşil onların özel rengi olur. Geçmişteki ilişkileri ve günümüzdeki acı durumları şarkıların referanslarıyla

seyirciye anlatılır: "Ben bir hiçmişim gibi davranın. Tüm dünya yeşildir. Eski günleri geri getirebileceğimizi ve tüm dünyanın yeşil olduğunu farz edelim" (Musaviniya, 2016: 198-201).

Bu cümleler okunduğunda yeşil renk mutlu ve uyumlu bir renge dönüşür. Tüm bunlar, Wilson'ın hem Buchner'ın drama anlayışını hem de kendi prodüksiyonunu çıkarıp renkli ışığa döndürdüğünü gösteriyor. Wilson'ın yan yana koyma ilkesine uygun olarak yeşil aniden keskin bir kırmızıya dönüşerek sahneyi tamamen değiştirir. Woyzeck'in performansı sırasında kırmızı, seksin, ıstırabın, tehlikenin, şiddetin, aşağılanmanın ve kıskançlığın rengidir ve seyircinin performans sırasında her rengi bu duygularla ilişkilendirmek için bolca zamanı vardır. Her şeyden önce, kırmızı renk Woyzeckk'in kendisine bir örnektir, çünkü perspektif kırmızıyla kaplandığında duyguları yoğunlaşır. Artı kırmızı, Batı kültürlerinde, özellikle Woyzeckk Mari'ni öldürürken tipik olarak öfkeyi çağrıştırır. Bir sonraki sahne ilk önce yumuşak griler ve mavilerle aydınlatılır ve tango benzeri olan ancak tangoya özgü olmayan çok sayıda hareketten oluşur. Bacaklar tam olarak doğru yerdedir. Sırtları yay şeklinde bükülür, dizleri kayar. Woyzeckk ve Mari, Woyzeckk Mari'yi öldürmeye hazırlanırken birbirleriyle ve hareketleriyle bir halka oluşturmak için giderek daha fazla birlikte dans ederler. Adımlarıyla çizdikleri resim o kadar belirsiz ve iki yönlüdür ki, Marie'nin Woyzeck'i ölüm çukuruna mı, yoksa Woyzeck'in mi onu ölüme götürdüğünü söylemek zor görünmektedir. Ancak tüm formalitelerine ve (dansta her şeyin sınırları çizilmiştir), oyuncuların soğuk görünümlerine rağmen alanı coşkularıyla doldurmaları gerektiğini bilirler. Aynı zamanda ışık, izleyicinin duyguları üzerinde harika bir şekilde çalışarak, onların daha net bir anlayış ve algı duygusuyla görmelerine ve Wilson'ın daha önce ifade ettiği anlamı hissetmelerine yardımcı olmaktadır.

Woyzeck ve Marie dans etmeye devam ederken etraflarını saran ışık hızla renk değişir. Yarı saydam beyaz, sarı, yeşil ve bunların çeşitli spektrumları boyunca parlak mavi renkler, Wilson'ın ayırt edici özelliğini gösterir. Tüm dünyanın

yeşil olduğu anlamına gelen yeşil renk hızla yanıp söner ve koyu kahverengi renk bir an sabit kalarak başka bir renge dönüşür ve ardından kırmızıya dönmeye başlar. Sıcak ve soğuk renklerin oluşturduğu bu kaos seyircinin duygularında büyük bir etki yaratırken aynı zamanda görsel olarak karakterlerin iç korkularını da çağrıştırır. Bu renkler, aralarındaki çatışma durumuna dışsal bir görünüm verir.

Bir ışık seyirciye neler olduğunu anlatırken, sahnenin arkasındaki başka bir ışık, yavaş yavaş kararan, kırmızıdan kahverengiye ve neredeyse siyaha dönüşen büyük bir yarım daire oluşturur. Oluştukça ve genişledikçe, duvarlar kırmızımsı sarıya döner ve ardından bir dizi koyu kırmızı spektruma dönüşür. Bu değişikliklerin bir sonucu olarak, hafif, parıldayan kırmızı bir eğri, yanında ağır bir şekilde sarkan siyah yarım dairenin üzerine bir gölge düşürür (formun boyutu ve karanlığının yarattığı ağırlık yanılsaması) ve sahnenin ortasında yerden yukarıda asılı duruyor gibi görünür. Bu olurken, Marie sahne zemininde sırt üstü yatmaktadır, kollarından biri kaldırılmıştır ve dizleri bükülü durumdadır. Woyzeck ona yakın, elinde güzel, parlak bir bıçakla öne doğru eğilir. Bıçağın parlak üçgen kısmı tam da Marie'nin boynunu işaret eder. Sessiz danstaki gerilim anı bize Woyzeckk'in Marie'ni nasıl öldürdüğünü anlatmaktadır.

Bu tüyler ürpertici cinayet mahalline sayısız çağrışım sığabilirdi, ama belki de en güçlü çağrışımlardan biri, sayısız Avrupa resminde ve şiirinde somutlaştığı şekliyle güneş çağrışımıdır. Bir güneş tutulması, bir kıyamet işareti ya da kara bir güneş melankoli ve deliliği çağrıştırır ve aslında Buchner'ın oyununda Woyzeckk'i içine çeken de bu deliliktir. Ancak bu terör ve tehdit yarım dairesinin nasıl gösterildiği önemli değil, önemli olan Marie'nin başarısızlığı ve ezilmesiyle ilgili gibi görünmesidir. Çünkü bu uğursuz ışıkla, Marie'nin çetin hayatı da sona erer. Wilson, "*Ben herkesin ışığıyla çalışırım*" (Wilson, 1997: 12) diyerek şunu belirtir: "*Işık her şeyi tanımlar: İster müzikle birlikte, ister ona karşı olsun, ışık her şeyi netleştirir, hareketi tanımlar, metni bozar ve yapıyı ayarlar. Başka yol yok*" (Wilson, 1997: 51).

3.12.4. Metin (Text)

Woyzeck'in oyunu, Buchner'ın müzik için kesin oyun kitabı değil, daha çok Buchner'ın kavramlarının bir tahminidir. Bu şekilde şarkıları, Buchner'ın dünyasının kalbine, o dünyada olmadan yolunu bulmaktadır, bu da tiyatro eserinin metinden olağan beklentisine göre bir tür özümsemedir. "Sffering is the source of the world" ve "God's Retirement from Work" şarkılarının adları, Woyzeck'in adaletsiz, sadece para, güç ve seksle işleyen bir toplum hakkındaki gösterinin anlatımını yorumlar. Böyle bir toplumda, Woyzeck'in kalpsiz bir kapitalist rolünde oynadığı Tanrı gerçekten geri çekilmiştir. "Bitter and Sweet" şarkısı Marie'yi başka bir zamana ve Woyzeck'in hikâyesinin anlatımına götürür.

Wilson'ın Buchner'ın metnini dolaylı olarak kullanması, metne öncelik veren bir tiyatroyu ilk başta reddetmesiyle ilgili olmalıdır. Wilson'ın yaklaşımı kesinlikle ilişkiseldir, yapımın tüm bileşenlerine eşit derecede önem verir ve bu, gerilime ve yüzleşmeye çok fazla vurgu yapan bir tiyatroya karşı bir savunmadır (Fridel, 1982: 52). İkincisi, Wilson dilin yetersiz olduğuna inanmaktadır: "*Hissettiklerimizin tamamını kelimelere dökemiyoruz, bu çok karmaşık*" (Fridel, 1982: 52). Üçüncüsü, Wilson'ın anlam hakkındaki (elbette dilden ayrılamaz olan) şüpheciliği, onun anlamı açık tutma arzusuna bağlılığıdır. Tek bir anlamı yoktur, sayısız yorum imkanı vardır (Eco, 1993: 90). Wilson'ın olasılık duygusu, "tek yol" gibi bir şeyle ne demek istediğini açıklığa kavuşturmak için açıkladığı yorumlamayı reddetmesini pekiştirmektedir. Dördüncüsü, Wilson'ın herhangi bir eserin anlaşılabileceğini düşünmeyi reddetmesi, metinleri anlamayı reddetmesinden kaynaklanmaktadır: "*Eserler karakterlerden daha büyüktür... Shakespeare'in yazdıklarını anladığını sanmıyorum. Üzerinde düşünülüp de tam olarak anlaşılamayan şeyler... Kral Lear'ı tam olarak anlamak imkânsızdır*" (Eco, 1993: 90).

Beşincisi, Wilson, iyi bir çalışmanın tam olarak anlaşılamayacağına, kesin ve net cevaplar sağlayamayacağına inanmaktadır. Tiyatrodaki görevi "*soru*

sormaktır... Bir şeyi neden yaptığınızı biliyorsanız, o zaman yapmaya gerek yoktur" (Eco, 1993: 91).

Yaşananlardan, Wilson'a göre metnin açık bir sonu ve birden fazla anlamı olması gerektiği oldukça açıktır. Bu anlamda 1990'lar bir dönüm noktasıdır ve Wilson'ı metnin bu tür bir alımına öncekinden daha fazla yaklaştırmıştır. Hamletmachine'in performansı, Wilson'ın tüm bölümleri tek başına oynaması kadar iyi bir belirleyici an olmuştur. Wilson yorumlayıcı olmayan bir oyuncu olarak bile, sahnesinin diğer unsurlarıyla olan ilişkilerini tanımlamak amacıyla kelimelerin olasılıklarıyla mücadele etmek zorunda kalmıştır (Eco, 1993: 91). Ek olarak, Ann Christin Rommen, Wilson'ın provalar sırasında sürekli olarak Shakespeare'in sözlerinin ne anlama geldiğini sorduğunu ve anlamlarını anlayamadığına kadar onun için bir endişe kaynağı olduğunu doğrulamaktadır. Ayrıca, Wilson'ın çalışmasının metne ilişkin bu titiz doğruluğu, biçimlerin içsel yansımadan biriktirilmesi ilkesiyle tutarlıdır. Ancak Wilson bu prensibi dışarıdan oyunculara uygulamamıştır. Artık o bir aktördü ve formları, içinden gelen yankılarla dolu olmalıydı. Bu, Wilson'ın açık uçlu tavrından bağımsız olarak yalnızca Hamletmachine 'in ontolojik ve içsel durumuna odaklanmasına yol açan şeyin aslında metinsel ayrıntılara gösterdiği dikkat olduğunu doğrular ve bu, Wilson'ın eserini daha tematik hale getirmiş, Brooke'un (2000) ve bir dereceye kadar Robert Lepage'in Elsinore (1995-1997) dışında başka hiçbir çalışmaya benzemeyen benzersiz bir Hamletmachine ortaya çıkarmıştır. Ek olarak, Wilson'ın Hamletmachine'in sözleriyle ilgili içsel yansıması, daha önce başka hiçbir parçayı bu şekilde icra etmemiş bir şekilde kişisel bir yankı uyandırıyor hissini vermiştir.

Hamlet'in performansı, solo bir okuma olarak kabul edilmiş ve bu, daha çok bir performans parçası ya da bir enstalasyona dönüşmüştür. Bu kalite, The Strindberg's Play Dream ve Peer Gynt yarışma programı gibi Epik bir çerçeveye sahip diziler dışında, Wilson'ın edebi yapımlarının çoğunu içermektedir. Wilson, Görsel Tasarımlar adlı kitabında hikâye çizgilerini kendisi vurgular ve aydınlatır,

bu çizgilerin, göz ve kulak için doğrusal, tek boyutlu bir tanımdan başka bir şey sunmasalar bile asla kaybolmamasını sağlar. Örneğin, The Strindberg's Play Dream oyunu görsel bir kolajdı, ancak hikâyeyi anlattığı yerde, metni kesintiye uğratan çok sayıda kesintiye rağmen, genellikle Strandberg'in metnini sonuna kadar takip etmiştir.

Wilson'ın metni kısa ve özdür, ancak Ibsen'in metnini icra ederken amaç dört değil, dokuz saatlik bir yapımdır. Bununla birlikte, oyunun ana teması ve altında yatan felsefi, ahlaki ve sosyal yankılar, yaşlı adamın Norveç'teki evine döndüğü beşinci perdeye kadar dikkat çekicidir. Bu gösterinin provalarından, Wilson'ın kelimelerin kendisi için ne anlama geldiğini bulma konusunda üçüncü olan Sverre Bentzen'e[101] tamamen ne kadar güvendiği de ortadadır. Wilson'ın yaptığı yön vermekti: "kelimelere girin" böylece "daha net" hale gelsinler, "metninizi biraz daha genişletin" böylece "daha fazla esnek olsun." "Yavaşlatın" böylece daha az "doğalcı" ve daha çok yankılanır, "biçimsel" ve diğer yandan yönelimi gösterir.

Bu şekilde, Wilson yönergeleri, karakter önermekten veya herhangi bir türde yorum dayatmaktan başka her şeyi yapmıştır. Wilson, ne konuştuğu ne de anladığı yabancı bir dildeki kelimelerin anlamlarına müdahale etmekten çekinmiştir. Ona göre bu dramaturgun görevidir.

3.12.5. Resim (Metin)

Wilson'ın çalışmalarındaki her şey görsel, işitsel, kinetik görüntülerle ilgilidir. Wilson'ın imgelerinin nasıl "metinsel" olduğunu ve imge odaklı bir cümlede, metnin bir yönü veya bölümünde ve hatta metnin tamamında kristalize edilebildiğini gözlemlemek yeterlidir. Bunun bir örneği, bir noktada tekrar tekrar yüksek hızda dönen veya bazen bir makine insanının yüzü ve hareketleriyle

[101] Sverre Bentzen (6 Ekim 1941, Norveç - 4 Ocak 20220 Norveç), Norveçli oyuncu.

sahne etrafında daha geniş bir daire içinde dönen Woyzeck 'ın gösterisidir. Dizler çok kuvvetli, kollar dizlere paralel, eller ve parmaklar öne doğru uzatılmış, vücut sıkı ve maske gibi bembeyaz yüz öne doğru eğiliyor. Görünüşe göre Woyzeck 'in gösterisinin ilerleyişi kesintiye uğramış ve kesilmiş ve izleyicinin zihninde bu şekilde kalabilmiştir. Başka bir deyişle, bu oyun, Wilson'ın Buchner'ın metninin anlamsal yapısının mecazi uygulaması olabilir, yani zavallı Woyzeck 'in yaşayacak yeri yoktur.

Bu tür ilerlemenin benzer bir görüntüsü, Peer Gynt'ın oyununun ikinci perdesinde görülür. Ibsen'in diyaloğunda Peer ve cüceler çalmaya başlayan çanlara atıfta bulunur ve Peer onları kurtarır. Wilson bu satırları çok özlü tutar, sahneyi karanlığın sesiyle bitirir ve neredeyse anında kulübün gittikçe yükselen yüksek sesli klibi konferans salonunda duyulabilmektedir. Bu sesin doğası, ilk Peer, Henrik Rafaelsen sahnede bir daire içinde koşarken görünene kadar netleşmemektedir. Ses, ilk başta zayıf ve hafif bir metal sesidir ve kısa süre sonra "su buharı sesinin" boğuk bir yankısına dönüşür. Bu, Wilson'ın Görsel Tasarımlar adlı kitabında adlandırdığı ifadedir. Mavi-siyah bir boşlukta dönen bu su buharı, Great Boyg ve Rafaelsen'i, hala yüksek ama şimdi sanki sahneden geliyormuş gibi daha yakın olan sesle çevik ve hızlı koşmaya devam ederken göstermektedir. Bir sahnenin sonunun diğer tüm sahnelerle tek kelime etmeden birleşmesi, kesinlikle Peer'ın cücelerden dağlara kaçtığını söylemektedir. Her ne kadar Ibsen'in oyununun daha derin metinsel aşamasında da açıkça görüldüğü gibi, Peer tüm hayatını bir şeylerden, birinden ve kendi doğasından kaçarak geçirse de, Wilson'ın mecazi olarak betimlediği anlam bağlamı tam da budur. Bu anlam Ibsen'in metninde yoktur ama bulunabilir.

3.12.6. Sessizlik, Ses, Müzik

Sessiz operalar, daha önce bahsedildiği gibi, Wilson'ın gelişiminde faydalı ve etkili olmuştur. Wilson, sessizlik ve sesin birbirini dışlamadığını vurgulayarak ve birbirlerinin devamı olduklarını ifade etmiştir:

> "*Tek bir satır kadar konuşursan, özellikle de bunun gibi parça parça bir metinde (Altın Pencereler), sessizlik sesi takip eder... Konuşsan da konuşmasan da aynı şeydir ve fark etmez... John Cage sessizlik diye bir şey olmadığını söylüyor... Konuşmayı bıraktığınızda sesin hala farkındasınız. Sürekli bir harekettir. Durup başlamaz*" (Letzler Cole, 1992: 150).

Wilson'ın süreklilik ilkesi, bir metnin satırlarının veya tüm bölümlerinin nasıl icra edildiğine bağlıdır. Bu konu Peer Gynt'ın daha önce ele alınan oyununun ikinci perdesi, yedinci sahnesi gibi sözel olmayan parçalar arasındaki ilişkiyi ve diğer yandan Wilson'ın metne kattığı sözel dokuları yapısal olarak etkilemektedir. Başka bir örnek de "Rüzgâr ve Kamış" hikâyesidir. Jean de La Fontaine'in Wilson'ın sözsüz oynadığı tek parçasıdır. Burada sessizlik ve rüzgârın ıslığı sürekli bir harekettir. Sergilenen rüzgârın gücü fonetik olarak ağır bir meşe ağacının görsel olarak oluşturacağı kadar fazla değil, ahşap koyu ve uzun bir formla tasvir edilmektedir, eğildikçe yere daha da yaklaşmaktadır. Kamışın ince ve esnek gövdesi rüzgarla eğilir ama meşe gibi değil çünkü kuvvetiyle kırılmaz. Karakterleri tarafından farklı bir şekilde konuşulan ve söylenen diğer parçalı öyküler arasında sadece bu sessiz öykünün varlığı, tüm işin ilerleyişinin kesintiye uğramadığı ve tamamen sürekli olduğu düşüncesini akla getirir. Ses ve dil arasında farklı sürelerde sessizlikler olan veya olmayan bazı öyküler de aynı duyguyu uyandırır. Çalışmanın tamamında dilin yankıları kullanılmış ve birçok yankıları sessizlikleri vurgulamıştır. Bu, Wilson'ın edebi eseri boyunca yapmaktan bıkmadığı bir şeydir.

Operanın özelliği olduğu gibi, sözsüz bir ses bir sahneye giriş olabilir. Peer Gynt'ın oyununun beşinci perdesi, kırılan dalgalar ve tiyatro salonunun arka tarafından gelen güçlü rüzgâr sesiyle başlar. Ses yavaş yavaş müzikle birleşir ve zıt noktada, Ibsen'in metniyle ilgisi olmayan bilimsel bir inceleme ezberden okunur ve giderek daha yüksek ve daha anlamlı hale gelen ritmik bir ses duyulur. Bu ara yaklaşık dört dakika sürerken, zifiri karanlıkta hiçbir şekilde görülemeyen siyah bir perdenin arkasında büyük bir sahne değişikliği gerçekleşir. Bu, teknik nedenlerle yapılır, ancak aynı zamanda Wilson'ın önsöz ile ana sahne arasındaki sürekliliğe olan ilgisini de gösterir.

Sahne, kırılan dalgaların yüksek sesiyle başlar. Işık yükselir ve tamamen kaldırılmış üç beyaz ipi aydınlatır. Bu halatlar, tepesinde bir adam olan bir merdiven ve yağmurluklu üç adam ve plastik botlar, hepsi hafifçe sallanarak, Peer'in eve birlikte döndüğü bir gemiye komuta etmektedir. Ahşabın hışırtısı ve kadın düdüklerinin yumuşak ve müzikal sesi, erkeklerin hareketlerine rüzgârın esiş sesinden farklı bir şekilde eşlik eder. Aradan birkaç dakika geçtikten sonra bu hayret verici görüntü ve ses tablosu, manasına uygun bir diyalogla bozulur ve bu diyalog önemli olmakla birlikte, Ibsen'in metninde olduğu gibi, kelimelerin işitsel ve müzikal niteliklerinin gölgesinde kalmaz. Wilson'ın bu sahne için yaptığı hesaplama, şiirsel kelimelerin, doğal seslerin, yapay seslerin ve notaların bir kombinasyonudur. Bir kez daha, özellikle Peer Gynt'ın performansında, bu tür hesaplamaların Wilson'ın tüm prodüksiyonlarına nasıl uygulandığını göstermektedir.

Wilson'ın tüm sessizlik hesaplamaları genellikle çeşitli vuruşlar, tempolar, tonlar, yankılanmalar, ses telleri, frekanslar, inişler, çıkışlar ve perdelerin bir dokusudur. Belirli bir prodüksiyonun dili öncelikle İngilizce değildir ve çoğunlukla dilin kendisini, özellikle de ton aralığını, konuşulan şarkıları gösterir. Wilson yabancı dil bilmediğini göz önünde bulundurarak, dilin fiziksel ve maddi niteliklerinden çok özelliklerine güvenir. Dilin fiziksel özellikleri, oyuncuların sesi

sadece ağızlarıyla değil, aynı zamanda vücutlarıyla da yaymalarıyla ortaya konur. Sesi arttırmak veya yapay göstermek için bir çeşit ses yansıtma odası olarak kullanılır. Wilson'a Fransızca, Almanca ve İngilizce olmak üzere üç farklı dilde oynanan oyunlarından birinde ilham veren tam da bu durumdur ve her dilin fiziksel kalitesi, diğer dillerle zıtlığı nedeniyle daha belirgin hale gelmektedir. Peer Gynt'ın oyunu Titret det Norsk tarafından sipariş edilmiş ve Norveç lehçelerinden oluşan ve ülke genelinde anlaşılan ancak aslında kendi lehçeleri olmayan ulusal bir dil olan Yeni Norveççe'de sahnelenmiştir. Ibsen'in Norveççe versiyonunu bu dile çeviren ünlü yazar Jon Fosse[102], oyun yazarına seslerin bedeninin ve biçiminin sahnede tamamen somutlaştırılabileceğini bildirmiştir.

Böyle bir ses arayışı, Wilson'ın bir veya başka bir oyunculardan bir metni okumasını istediği provalarda geliştirilir. Alçak sesle veya yüksek sesle fısıldamak, metinde gülmek veya kahkaha atmak, Tenor sesini temel sesten daha fazla kullanmak, doğal sese veya sesin aralığına ve diğer şeylere bir zirve vermek gibi... Bazen Wilson, bir aktörden, oyuncunun veya aktrisin uygulama ve deneyim yoluyla elde ettiği ses kalitesinin etkilerini korumasını, ancak kendilerininkine benzetmemesini ister. Bu, perde ve perdede değişikliklere izin verir ve oyuncuları seslerinde duygu ve heyecanı keşfetmeye ve korumaya teşvik eder. Wilson'ın ayırt edici özelliklerinden biri de muhtemelen Norveçli ressam Edvard Munch'tan[103] türetilen "sessiz çığlık" dediği şeydir. Aktörler, Wilson'ın performansının ortasında hızlı bir şekilde donup kalmak suretiyle sessizce çığlık atarlar. Bu çığlıklar, hayvan veya insan benzeri çığlıkların, ulumaların, homurdanmaların ve hepsinde saklı olan çığlıkların eşdeğeri olan görsel bir simülasyondur. Bu konuda örnek alınabilecek bir yapım da "Balance" gösterisidir.

[102] Jon Fosse (29 Eylül 1959 (64 yıl yaşında), Haugesund, Norveç), Norveçli yazar. Oyun yazarı, düzyazı ve çocuk kitabı yazarı, şair, denemeci ve mütercim olarak aktiftir.
[103] Edvard Munch (12 Aralık 1863, Norveç - 23 Ocak 1944, Oslo, Norveç), özellikle Çığlık başlıklı tablosuyla tanınan Norveçli dışavurumcu ressamdır.

Wilson'ın seçimini ve kompozisyonunu belirleyen sesler ve ses ile görüntü arasındaki oyundur.

Ses her zaman oyunculara ayrı olarak takılan mikrofonlar aracılığıyla çalınır ve bu da bir maske işlevi görmesini sağlar. Wilson'ın tekniği, "sahnesinin her yerinde bir maske olduğu" iddiasını kanıtlamaktadır. Oyuncuların maskeleri nedeniyle görüntüleri duyulandan farklı olan bir Yunan halk dramasının sahnesi gibidir (Fuchs, 1986: 102). Görüntü ve ses arasındaki bu uyumsuzluğun mesafe ve boyut ürettiğini ve birçok kez gördüğümüz bu mesafe ve boyutun Wilson'ın çalışmalarının temel unsurlarından biri olduğu da buraya eklenebilir. Wilson, "*Ses ve görüntü arasında mesafe oluşturmak için mikrofon kullanıyorum*" demiştir (Fuchs, 1986: 103).

Wilson, şarkıcının güçlü sesinin tüm tiyatroyu doldurmasının beklendiği operada olduğu gibi mikrofonları hiçbir yerde aynı şekilde kullanmamaktadır ve bunun herhangi bir norma karşı anlamlı bir meydan okuma olduğunu belirterek, şarkıcıların birliğini de tehdit ettiğini düşünmektedir. Aslında Wilson, tiyatroda özel bir eğilimi olduğu duygu ve heyecanın seste sürdürülmesinin ve korunmasının operada da kesin ve gerekli olduğunu hatırlatır. Wilson bunu her zaman iyi bir şekilde yapamaz, ancak Wagner'in Ring'in dört prodüksiyonu, muhtemelen tüm opera kariyerinin en müzikal çalışması ve bunun en büyük vokal taleplerinden biri olmasının nedenidir. Bu sayede seslerin tamamen kendi kontrolleri altında duygu ve hislere sahip olduğu fark edilir. Wilson'ın sahnesinin mutlak sadeliği, bu seslere ihtiyaç duydukları alanı vermek için tasarlanmıştır.

3.12.7. Beden / Hareket

Beden ve hareket konusunda dikkat edilmesi gereken nokta, beden ve hareket niteliğinin gerçekleştirmesi gereken ve ancak "grotesk" olarak adlandırılabilecek eylemdir. Bu kalite, Wilson'ın The Black Rider gösterisiyle ve sonrasındaki çalışmalarında önemli ölçüde belirgindir. Bu özellik, yalnızca

Woyzeck 'in gösterisinde değil, Jean de La Fontaine 's gibi eski moda ve ciddi eserlerde bile, Wilson'ın tüm popüler rock tiyatro müziği türünde görülebilir. Wilson'ın eserlerinde uygulandığı şekliyle bu terim, en iyi Meyerhold'un her şeyi gündelik yapan ve tanıdık, tuhaf ve alışılmadık görünen öngörülemez ve beklenmedik bir şey olarak değerlendirilebilecek "grotesk" fikrinde kullanılır. Acı ve alaycı bir yansıması olan abartılı ve teatral bir şey ve keskinliği nedeniyle, onu apaçık ve kesinlikle resmi bir şekilde ahlaki ve toplumsal eleştiri aracı niteliğine büründüren bir yansımadır (Meyerhold, 2016: 137).

Bu anlamda "groteskin" dansın anlatım biçimine karıştığı Woyzeck oyununda, karakterlerin Woyzeck ile alay etmesi gibi. Belli ki (çavuş, doktor, davulcu yüzbaşı), hepsi bunu teyit ediyor, oyundaki abartılarıyla garip ve yabancı görünmek için bir şeyler yapıyorlardı. Kahramanlık ve yiğitliklerinden hainliklerine kadar son derece teatral hareket ve konuşmalarındaki ani değişimler, izleyiciyi bu hareketlerde eleştirinin ilk işaretlerini görmeye zorlar. The Black Rider gösterisinin tamamı, bir istisna dışında neredeyse grotesktir ve belki de bu istisna, The Black Rider gösterisinin bir bütün olarak Meyerhold'un sosyal eleştiri kriterlerini tam olarak karşılamamasıdır. Bunun dışında, şekillendirilebilir güzelliğin amacı veya Meyerhold'un dekoratif görev dediği şey, bu grotesk kavramıyla kesin ve gereklidir.

Meyerhold'a göre:

> "*Grotesk sanatın temeli, biçim ve anlam arasındaki çatışmaya dayanır. Groteskin amacı, psikolojik özellikleri dekoratif olana tabi kılmaktır. Bu nedenle, groteskin hüküm sürdüğü her tiyatroda, tasarımın en geniş biçimi çok önemli olmuştur (örneğin, Japon tiyatrosu). Sadece düzenlemeler, sahne ve tiyatro mimarisi değil, aynı zamanda oyuncunun pandomimi, hareketleri, jest ve duruşları da başlı başına dekoratiftir. Bu dekoratif özellik, onları anlamlı kılar. Bu nedenle grotesk teknik, dans unsurlarını da içerir. Sadece dansın yardımıyla grotesk kavramları dekoratif unsur görevine tabi kılmak mümkün hale gelir*" (Meyerhold, 2016: 141).

Myrhold'un bahsettiği tüm unsurlar, groteskin çağrıştırdığı psikolojik olarak karakteristik edep eğilimi de dâhil olmak üzere, Woyzeck 'in oyununda belirgindir. Wilson, Woyzeck 'in psikolojik yapısını ışığın dekoratif özelliklerine tabi kılar. Bu şekilde en geniş haliyle Wilson'ın tasarımında temel bir unsur olan ışık, Woyzeck 'in psikolojik durumunu ifade eder. Benzer şekilde, tasarımın bir bölümünü içeren dans benzeri hareket o kadar etkileyicidirler ki, sahnedeki karakterler adına kelimelerin yapamayacağı şekilde konuşurlar.

3.12.8. Kostüm

Wilson'ın eserlerinde kostümler başkaları tarafından tasarlanarak, Wilson'ın özel estetiği olmadan çalışılmış ve onun estetiğiyle değiştirilmiştir. Wilson'ın sözsüz operaları, basit günlük giysiler veya Viktorya dönemine ait etekler, şemsiyeler ve kravatlar ve bir dizi elbise gibi resmi giysiler ilkesine dayanmaktadır. The Life and Times of Sigmund Freud oyunundan Edison oyununa kadar Wilson'ın eserlerinde giyim göndermeleri, gösterilerin başlıklarında ünlü karakterlere yapılır, ancak gerçekçi bir şekilde bu figürlerin kıyafetlerinden uzaktır. Ayrıca The Civil Wars: A Tree Is Best Measured When It Is Down, Orlando, Hamletmachine oyunlarındaki tarihsel olarak tanınan kostüm detayları, diğerlerinin yanı sıra, daha anlamlı bir şekilde tarihsel bir dönemi düşündürür. Dolayısıyla bu son üç gösteriyle bağlantılı olarak bir çift eldiven, bir ceket ve bir gömlek Kraliçe Elizabeth dönemini çağrıştırmak için kullanılmıştır.

Wilson'ın çalışmalarının karmaşıklığı ve ayrıntıları ışık, renk ve jestlerle arttıkça, kostüm tasarımının fantezisi ve tuhaflığı da artmak suretiyle, bunların hepsi farklı bir grotesk biçimde görünür. Örneğin, The Black Rider (kostümleri Frida Parmigiani tarafından tasarlandı ve genellikle Wilson'ın operaları için kostüm tasarımları yapan kişi), grotesk numaralardan oluşan bir kutu setidir. Kostümlerin tasarımı, Vampir filmleriyle Oz büyücüsü ve Star Wars'ın birleşiminden oluşmaktadır. Bu kostümlerde dişler (Yaşlı Wilhelm Amca'nın

Drakulaları gibi), ip kuyruğu (Şeytanın uzun ceketi gibi) ve keskin yeşil çoraplar (Wilhelm'in kısa çorapları ve Oz tarzı terlikler) gibi detayları içerir. Herkes bu belirgin teatral tavrı benimseyerek klişe bir şekilde gülümser. Woyzeck 'in gösterisinde, Raynaud'nun kostüm tasarımıyla, davul için kırmızı deri kıyafetiyle, Marie için köşeli ve pürüzlü, kalıplı kesimleri ve kenarları olan şık ve zarif ama gerçekçi olmayan gömleğin yanı sıra bir neşe ve mutluluk kaynağı haline gelir. Marie'nin kostümü, etkisiyle bize, rolü oynayan mankenin hem Meyerhold oyuncusunun tasarımıyla hem de Craig kuklacısıyla ilişkili olduğunu söyleyebilir. Buna ek olarak, Marie'nin kostümü, ekranda Woyzeck'in çılgınlığı ortaya çıkarken ortaya çıkan geometrik olarak dengesiz evleri ve çarpık duvarları yansıtır.

Bazen kostüm tasarımcısı, Kış Masalı'nda olduğu gibi dramaturg'un güvensiz ve çözümsüz bakış açısına bağlı olanı büyük ölçüde düzeltir. Oyunun beşinci perdesinin mimarisiyle yüzleşen Wilson, bu süreci devam ettirir ve bu karakterlerin ve onların maskaralıklarının oyunun beşinci perdesini devralmasına izin verir. Wilson'ın kararı, görsel ve jestsel bir semiyotik ifadeye yol açar. Autolycus ve Clown bir çift aptaldır, çok kısa veya çok dar saçma palyaço kıyafetleri giyerler ve renkleri keskin bir kontrast oluşturur. Autolycus karakterini canlandıran oyuncu, parlak sarı plastik spor ayakkabılar giyer ve süslü ayak hareketlerini sergiler. Sonuç olarak, senaryolar çok abartılı ve sonunda sıkıcı olsalar da, Shakespeare'in hikâyesinin fantezi boyutuna uygun olarak yapımın olası olmayan noktalara yaptığı vurguyu pekiştirmeye yardımcı olmaktadırlar.

Wilson'ın eserlerindeki kostümler esasen kolayca giyilemez, bu nedenle oyuncular içlerinde çok az hareket etmek zorunda kalırlar. Wilson, Londra'da The Black Rider'ın provasını yaparken oyuncu kadrosuna kostümlerinin ağır malzemelerden, çoğunlukla kâğıt ve keçeden yapıldığını, bu nedenle nefes alamadıklarını ve ışıkların sıcak olduğunu belirtmiştir. Son olarak, Wilson, oyuncuların sessiz ve odaklanmış olmalarını ve sanki tek bir varlıkmış gibi birbirlerini dinlemelerini sağlamıştır. Ancak bu kostümler, Wilson'ın diğer

eserlerinde kullandığı gibi, kostüm tasarımcılarının vücut dedikleri şeye sahiptirler ve bir tür kullanılmış kumaş, kemik kaplamalar, teller, halkalar ve diğer ilgili ekipmanlar kullanılarak doğal olarak hazırlanırlar. Bu, Wilson'ın oyuncularını şekillendirmeye yardımcı olur ve aynı zamanda varlıklarının korumaları gereken mesafeyi güçlendiren zırh veya başka bir koruma türü giyiyormuş gibi görünmelerini sağlar.

Giysiler hareket ettiğinde oyuncu vücudunun yolunu takip eder ve ona göre hareket eder. Örneğin, Childs'ın Death Destruction & Detroit'ndaki çok uzun kostüm sahnesinde, oyuncunun hareketiyle mükemmel bir uyum sergiler ve gerçekten de onun biçimini ve zamanlamasını belirler. Yüzüğün üçlemesi'ndeki yeryüzü tanrıçası Erda, eğimli bir sahnede yükselir ve sahneden çıkar, ipeksi cüppesinden oluşan uzun izi, bu opera için gerekli olan buyurgan ama gizemli bir hareketle arkasından gelir. Wilson'ın 90'lar ve sonrasındaki kostüm tasarımı genellikle çok şehvetli ve muhteşemdir ve üzerlerindeki ışığın yansıması onların cazibesini ve çekiciliğini artırır. Onlar artık giysi değil, şiirdir.

3.12.9. Sahne Nesnesi

Nesneler genellikle çok az olsa da, The Life and Times of Sigmund Freud'un oyunundaki sandalyenin inişinde olduğu gibi, yapımların mimarisini ve ortamını vurgulamak, zaman ve uzamı ayırmak ve büyük bir etki yaratmak için kullanılırlar. Nesneler ya bir eylemi belirtmeli ya da onu tamamlamalıdır. Örneğin, Deafman Glance sahnesinde bir kurbağanın bardağı dudaklarına yakın tutması gibi. Verimli ve kullanışlı olabilirler. Bunun kanıtı, Wilson'ın eserlerinin koleksiyonunda yer yer kullanılan, tasarım için temel unsurlar olmasına rağmen düzenleme için kullanılan sandalyelerdir. Isabelle Hooper için gökten düşen metal kanatların kalkanı gibi onun heykelsi görünümünü yumuşatan kostümler de geliştirebilirler.

Çoğu zaman, The Black Rider gösterisinin başında gösterilen oyuncaklar gibi nesneler şaka amaçlıdır. Ya da anlatı amaçlı şaka olarak kullanılır. Örneğin Peer Gynt 'in oyununun üçüncü perdesinde sahnenin perspektifinde bir oyuncak gemi belirir, boyutu uzaktaki geminin ufukta süzüldüğünü düşündürür. Ibsen'in oyunu, geminin Peer 'den çalındığı diyor. Wilson ayrıca, Peer gemiyi çaldıktan sonra neler olduğunu nesnelerle gösteriyor. Oyuncak denizin ortasında aniden patlar. Bu şaka da oldukça komiktir. Aynı durum ve eğlencenin benzer bir anlatı kombinasyonu, dördüncü perdenin başında çölün yerini belirtmek için beklenmedik bir şekilde birkaç nokta olarak bir dizi küçük palmiye ağacı göründüğünde tekrar tekrarlanır.

3.13. Wilson'ın Postmodernizm Tiyatrosun'da İmgeleme ve İmge Kullanımı

Robert Wilson'ın tiyatrosu, benzersiz imgeleri kullanımıyla göze çarpmaktadır. İlk çalışmalarından itibaren teatral imgeleri, yalnızca usta bir ressamın resmi olarak sunulan nesnelerin olağanüstü bir gösteri ve düzenlenmesinden değil, aynı zamanda oyuncuların geliştirildiği sahnede vücut hareketlerinin figürler olarak kullanılmasından oluşmaktadır.

3.13.1. Bedensel İmgeler

Robert Wilson'ın ilk çalışmalarının neredeyse tamamı, New York'ta kurduğu Byrd Haffman okulundan eğitim almamış sanatçılardan oluşuyordu. Wilson'ın kişiliği ve yaratıcı yönelimi nedeniyle, çalışmaları belirli bir ekolün karakteristik özelliği olan biçimler, hareket kalıpları ve gösterici işaretler tarafından dikte edilmemiştir. Wilson, atölyelerinde oyuncularını performansa estetik önyargılar olmadan yaklaşmaya teşvik etmiştir. Mevcut dansları yeniden kullanmak yerine kendi dans hareketlerini yaratmıştır (Shyer. L, 2002: 9).

Wilson, öğrencilerini ve oyuncularını bilinen yöntemlerle okunamayan fiziksel hareketlerle motive eder ve bunu mevcut biçimlere bağlı olmayan hareket kalıpları geliştirmek için kullanır. Wilson'ın dansı, Byrds okulunun prodüksiyonlarının tanımlayıcı bir özelliğidir ve bu dans, yalnızca iyi bilinen dansın kodlamalarından kaçınmakla kalmaz, aynı zamanda kendine özgü bir estetik yaratır ve Wilson'ın sonraki prodüksiyonlarını karakterize eder (Shyer .L, 2002: 12). Ayrıca Wilson, bu yöntemle izleyiciye özgün bir yorum sunmayı amaçlar.

3.13.2. Sahne İmgeleri

Wilson alışılmadık bir renk duygusu ve uzamsal kompozisyona sahip yetenekli bir ressam olan Andrews'ın resimlerini de kullanmıştır. 1970 yılında Deafman Glance adlı oyun bu ikilinin en önemli ortak çalışmalarındadır. Tüm sahneyi kaplayan bir orman ve gümüş altına boyanmış çıplaklar, cüceler, hüzünlü fötr şapkalı bir sihirbaz, koltuk değnekli bir adam gibi çarpıcı görüntüler bu ormanda silüet halinde yürürler. Ormanın arkasından piramidin tepesi görülebilmektedir ve önünde peri masalı gibi görünen bir kulübe vardır. Bir yemek masasının üzerinde kurbağa kostümü içinde bir oyuncu yer alır. Sahnede ritüel benzeri mistik eylemler gerçekleştirilir. Kâğıttan baykuşun başının törensel kesimi, kaplumbağaların sırtındaki tahta kalemler, camdan bir tabutta dini cübbeli bir adamı taşıyanlar bunlardan bazılarıdır. Andrew, oyunda her şeyi izleyen çocuğu oynar. Sonunda Andrews, sanki hayali dünyasına bakıyormuş gibi sahnenin üzerinde süzülür (Quadri, 2001: 66). Deafman Glance, yalnızca sahnede oluşturulan görüntülerde değil, aynı zamanda bu görüntülerin çok yönlülüğü ve yol gösterici bir mantık sisteminin olmaması nedeniyle de alışılmadıktı. Bu görüntüler arasında bir bağlantı varsa, bu halkın ulaşamayacağı bir yerdeydi; çünkü bu ilişki ortak bir kültürden değil, Wilson ve Andrews'un yakın çevrelerinden kaynaklanmaktadır.

3.13.3. İkonografi

Amerika Birleşik Devletleri'nde ikonografinin çeşitliliği Robert Wilson'ın yapımlarında ortaya çıkmıştır. Hayvan görüntüleri, Wilson'ın eserlerinde önemli bir rol oynar. Oyuncuların The Life and Times of Joseph Stalin'de olduğu gibi maymun, aslan, su aygırı, baykuş, ayı veya deve kuşu kostümü giymesi ve bazen köpek, yılan ve deve gibi gerçek hayvanlar ve uzamik kaplumbağalar ile sahneyi paylaşması yaygındır. Bu karakterlere develer, cüceler, kanatlı kadınlar, içi doldurulmuş kargalar, masal karakterleri, kovboylar ve Kızılderililer eşlik ederler. Bazen astronotlar, uzay gemileri, garip tasarımlı arabalar ve diğer birçok bilim kurgu unsuru kullanılmıştır. Freud, Stalin, Edison, Einstein, Abraham Lincoln gibi dünyaca ünlü isimlere eserlerinde karakter olarak yer vermiştir. Bahsettiğimiz tüm görseller birden fazla yapımda karşımıza çıkabilir, çünkü Wilson oyunda kullanılan unsurları uyarlayarak yeni çalışmasında bunları yeniler, bazen de kendi yeni oyununu ekrana ekler. The Life and Times of Joseph Stalin dizisinde önceki beş yapımın parçaları ve tüm parçaları yeniden kullanılmış ve dinozorlar, çeşitli canavarlar, trenler, piramitler, balıklar, volkanlar sahnede kullanılmıştır (Vanden Heuvel, 2018: 162).

3.13.4. Düşsellik

Düşsellik gücünün iki önemli etkisi vardır. İlki, tahayyülleri baskın sahne metinlerine yol açar. Wilson'ın eserlerinin düşsellik ve zihinsel imgeleri, ilk izlenim için fantastik sahneler yaratma arzusundan doğmuş gibi görünen yapmacık bir sahne fantazisi olarak görülmemelidir. Wilson'ın çalışması izleyicilere benzer bir yorumlama deneyimi sunar ve akıllarda kaçınılmaz olarak birçok çağrışım belirir. Wilson'ın tiyatrosundaki benzer bir simgesel yoğunluk, sık sık yapılan ritüellerde kendini gösterir. Wilson'ın tiyatrosu, imgeler gücü ve düşsellik yoluyla yorumlama eylemine ve amaç arayışına yönelmiştir. Çünkü tiyatronun uzamı ve zamanı bu amaç için tasarlanmış ve altında yatan bir amaç üstlenmiştir.

Wilson, resim gibi sahnelerini, hareket koreografilerini, müziği ve sesi sahnedeki aksiyonla senkronize etmeye büyük özen gösteren bir sanatçıdır. Wilson'ın çalışmalarındaki karmaşık tasarım, sahnedeki öğelerin okunaklı olduğunu belirterek izleyiciyi yorumlamaya teşvik etmektedir. Sahnedeki nesneler ve olaylar belirli bir mantık izlemez. Sahnede tek bir aktivite veya nesne birden fazla okunabilirlik sunabilir. Wilson'ın eserlerindeki imgeler bir bütün olarak tutarlı bir akıl yürütme çizgisi izlemediğinden, ilgili anlam sınırlandırılmaz, anlam ileri sürülemez. Wilson'ın yapımlarındaki imgeler seyirciye hitap etmez, anlaşılır ve kavranabilir olamaz. Louis Aragon, Wilson'ın Deafman Glance eseri için yazısında Wilson'ı Sürrealizm'in yeni varisi olarak tanımlar (https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Wilson_(director), 2023).

3.13.5. İmge Kültür İlişkisi

Robert Wilson, kültürel rommanlardan bağımsız bir hikayeye yöneldiği ve alışılmadık bir bakış açısı izlediği için, seyircisini tiyatrosu için açık, kamusal bir anlam yaratma ihtiyacından ve seyirciyi anlamlardan kurtarmaya çalışır. Wilson, salt görüntülerden çok, var olan kültürel yapıların ikonografik biçimleriyle ilgilenir. Wilson'ın sahne resimleri, güçlerinin önemli bir bölümünü seyircinin bu unsurlara aşinalığından alır.

3.14. Yapısallaştırma ve Yapıbozumu

Robert Wilson, yapımlarında son derece yapıbozumcu bir yaklaşım kullanır ve bu onu en önemli yönetmenlerden biri haline getirir. Wilson, önceden belirlenmiş kültürel yapıları yok etmek yerine, önce bunları kendi sahne yapılarına özgün bir yapılanma sağlamak için malzeme olarak kullanır ve ardından bu yapıları yapıbozuma uğratır. Wilson, yapıtlarında dilsel ve görsel ögeler aracılığıyla yapılandırma ve yapısöküm sunar.

3.14.1. Dilsel yapısallaştırma

Wilson'ın Tiyatrosu'nda zihinsel engelli bir sanatçı olan Christophe Knowles, sosyal hayata uyum sağlamakta zorlanan biriydi; ama yine de kurması gereken olağanüstü bir bağlantı yeteneğine sahipti. Chiristopher Knowles'ın bu yeteneği özellikle dilsel yapılarda öne çıkmaktaydı. Wilson'ın 1976 tarihli Spaceman eserinde, Knowles performans sırasında bir şeyler yazmış ve yarattığı yapılandırılmış kelime oyunları seyirciye sahne ekranlarından yansıtılmıştır (Shyer. L, 2002: 137). Wilson'ın ilk çalışmalarında konuşma ya duyulmuyor ya da tamamen yoktur. " KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE " (1972) yapımından önce, Wilson Tiyatrosu'nda kelimeler ve sözcükler önemli bir rol oynamamıştır (Vanden Heuvel, 2018: 164).

Wilson'ın oyunları geleneksel diyalog kullanımından yoksundur. Yönettiği oyun metinleri ya TV şovları, filmler, reklamlar, diğer oyunların metinleri ve bilinen kelimelerden alıntı dil parçalarıdır ya da kafiye ve müzik ritmi üzerine kurulan ve anlamlarından çok fiziksel ve fenotipik özellikleri önemli olan farklı yapı ve değişimlere sahip kelime ve ses gruplarıdır.

A Letter For Queen Victoria oyununda Wilson çoğunlukla gerçekçi diyaloglar kullanır, ancak replikleri oyuncular arasında görünüşte rastgele dağıtır. Einstein On The Beach oyununda, ifade edici dil kullanımını tamamen terk eder ve Philip Glass'ın müziğine diyatonik gamın nota adlarıyla birden sekize kadar sayılar eşlik eder. Dil, insan iletişiminin en önemli ve yaygın aracı olduğu için, aynı zamanda kültürün ana taşıyıcısı ve ortak kavramları yaratmak ve değiş tokuş etmek için organize bir işaretler dizisidir (Saussure, 2011: 129). Anti-semantik dil, ses veya görüntü ile anlamı arasındaki bağlantıyı veya bir kelime ile onu dilbilgisel olarak takip eden kelimeler arasındaki bağlantıları koparark, Wilson'ın dilbilimsel yapıbozumm yoluyla dış ekran formatlarını dışlamasına izin verir. Yani Wilson, yeni anlamlar yaratmak için sözcükleri yeniden oluşturmaz, bunun yerine yeni yapılar üretmek için sözcükleri bilinen anlamlardan çıkarır.

3.14.2. Görsel yapısallaştırma

Bu tür pratikler anlam dizileri ya da yapıları üretmezler, daha ziyade bağımsız, kendi üzerine düşünen yapılar üretirler ve bu, Wilson Tiyatrosu'nun tüm seviyelerinde görülebilir. Bu nedenle, Wilson'ın çok detaylı planlanmış oyunları, zaman ve uzama bağlı olarak çok karmaşık bir organizasyon yapısıyla karakterize edilir. Wilson'ın yapımlarının görsel yapılanmasındaki öne çıkan özelliklerden biri, oyunun perdelerinde zıtlıkların iç içe geçmesine yapılan vurgudur. Tipik bir örnek, A Letter of Queen Victoria oyunundaki siyahlar giymiş beyaz bir kadının uzun bir merdivende durduğu sahnedir (Marranca, 2005: 73). Sahnenin ilerleyen kısımlarında, her iki kadın da altlarındaki zıt renkli giysileri ortaya çıkarmak için üstlerini çıkarırlar. Deafman Glance 'ın açılış sahnesinde, çocuğa süt veren el ile bıçağı saplayan ve tutan el, aynı eldir. Bu karşıtlıukların iç içe geçmesini belirtir ve Wilson bunu vurguluyarak gösterir (Kaye, 1994: 63).

Görsel yapılandırmalarının bir diğer özelliği de tekrar eden yapıların kullanılmasıdır ve Wilson'ın eserlerinin neredeyse tamamında hareket tekrarı vardır. Deafman Glance oyununda, siyah dans eden yer göstericiler gibi giyinmiş yaklaşık otuz oyuncu aynı hareketleri tekrarlar ve The Life and Timse of Joseph Stalin oyunu için vals devekuşlarına dönüştürülür. Wilson'ın tiyatrosundaki hareket yapılarının tekrarları, yalnızca aynı oyunun hareketlerinin sürekli tekrarı olarak değil, aynı koreografik ögenin farklı oyunlarda çağrışımsal ve göndergesel olarak ayrılarak sembolik düzeyde geliştirilmesi yoluyla da ortaya çıkar. Tekrarlanan yapıların geometrisini öğrendiğinizde dünyayı asla eskisi gibi göremeyeceğiniz, ağaçlara, çiçeklere, dağlara karşı eski gözlerinizi kaybedeceğiniz söylenir. Ay ışığında denize ya da ağaçlara ya da gün batımında dağlara baktığınızda bu yapının izlerini görmeye devam ettiğiniz için onlara yüklediğiniz romantik anlamı yitirmekten bahsedebiliriz (Mandelbrot, 2021: iv).

Wilson'ın The Life and Times of Joseph Stalin’deki yedi perdenin dokusundaki zıtlıkları yansıtmak için tasarlanmıştır. Birinci perdedeki çorak sahil

sahnesi, yedinci perdede gezegenin yüzeyinde hayali olarak tekrarlanır ve üçüncü perdedeki karanlık mağara görüntüleri, beşinci perdede tapınağa geri döner. Einstein on the Beach oyunu, matematiksel ilkelere göre yaratılmıştır. Oyun dokuz sahneden oluşur ve üç temel eşleştirilmiş görüntü seti içerir. Tren - bina - mahkeme salonu - yatak - saha ve uzay gemisi çiftlerinden oluşur. Her görüntü, üç sahnede tekrarlanacak şekilde tasarlanmıştır. Bu şekilde seyirciye, her ikilinin bir önceki ikiliyi çağrıştırdığı ve bir sonrakini duyurduğu kesintisiz bir sahne sunulur (Mandelbrot, 2021: 89).

Zamana dayalı hayali kurgu, Wilson'ın tiyatrosunda görüntünün dönüşmesiyle en ilginç halini alır. Alcestis'in birinci perdesini süsleyen üç ağaç, ikinci perdede tapınak sütunları ve üçüncü perdede bacalar olur. Einstein on the Beach görüntü çiftleri de her göründüklerinde değişir. Birinci perdedeki tren, dördüncü perdede farklı bir şekilde ve yedinci perdede bir binada grafiksel olarak yeniden ortaya çıkar. Civil Wars'ın ana teması olan bir ağaç, başlangıçta devrilir, sonraki bölümlerde bir kabin, bir gemi, bir kitap olur ve sonunda bir ağaç şeklinde yeniden ortaya çıkar (Mandelbrot, 2021: 115-123).

İzleyici için görsel efektler, estetik uyumdan daha fazlasını ifade eder. Wilson'ın yapısı önemli bağlantılar içermez. The Life and Times of Joseph Stalin'in iç tasarımının bu görsel tekrarı, odalar hakkında çok şey söylemez. Bu yapısöküm biçimi, izleyicilere yapılardan çok organize olgular sunar.

3.15. Süreksizlik

Süreksizlik Robert Wilson'ın oyunlarında merkezi roller oynamıştır. Wilson, özellikle tüm boyutlarda süreksizliklerle çalışmak ve farklı türde süreksizlikler yaratmak için kullandığı araçlarla dünya sahnesinde benzersiz bir konuma sahiptir. Eserlerinde uzamı, anlatıyı ve zamanı bozan Wilson, postmodern sanat eserinin öznenin parçalanması, nedenselliğin ve determinizmin reddi, eylemin

parçalanması ve kültürel figürlerin anlatımı gibi tanımlayıcı özelliklerini ustaca kullanır.

3.15.1. Uzamsal Süreksizlik

Yapısallaştırma ve kuralcı kalıplar, izleyiciyi sahneyi bir uzam olarak görmeye teşvik ediyorsa, Wilson'ın oyunlarını karakterize eden zaman ve uzamın süreksizliği ve parçalanması tam tersini yapar. The King of Spain' in sahnesi iki farklı yeri tasvir ediyor ve Wilson da sahneyi bölgeler olarak adlandırdığı yedi bölüme ayırıyor (Vanden Heuvel, 2018: 162). Wilson bu bölgelendirmeyi daha sonraki çalışmalarında da kullanmıştır. Alceste'de platformun arkasında toprak ve çimen, ortada eski yol gibi taşlar ve önünde asfalt vardır (Quadri, 2001: 142). Wilson, sadece uzamda değil, zamanda da parçalanmış bir uzam yaratır. Buna karşılık, 1996 yapımı Persephone'de, oyun alanını ince bir şekilde aydınlık ve karanlık olarak ayıran basit ama baskın bir aydınlatma tasarımı kullanır. Uzamın bu parçalanması, seyircinin oyunu sahnede okumasını etkileme potansiyeline sahiptir. Ancak Wilson, alanı en üst düzeye çıkarmak için sahneyi bölerek, küresel alandan ortaya çıkan alan duygusunu yok eder.

3.15.2. Öznenin Parçalanması

Tiyatroda uzam aslında fiziksel bir bütünlük ve varlıktan çok hayali bir dünyadır. Bununla birlikte, bu bütünlüğün kırılması ve parçalanması, Wilson'ın eserlerinde daha küçük ama daha az önemli olmayan bir bütünlüğü iki biçimde ortaya çıkarır. Birincisi konuların ve seslerin ayrılmasına dayanır. Bu, oyuncuların seslerinin sahnenin etrafına dağılmış hoparlörlerden canlı olarak yayınlanması ve cansız nesnelerin ve fiillerin seslerinin hoparlörlerden sahnenin farklı bölümlerine iletilmesiyle sağlanabilir. The King of Spain oyununda bardaktan su boşaltma sesi, aksiyondan kopuk, uzaktan gelir (Vanden Heuvel, 2018: 167). İkinci bir yöntem ise, vücudun ve uzuvların hareket etmediği, yalnızca bir elin veya kolun hareket ettiği göreceli hareket ve durgunluktur. Süreksizlik ipuçları, Wilson'ın

çalışmasının zaman içindeki gelişimini açıklama girişimlerini engeller ve Wilson'ın sahne tasarımı, tüm bu girişimleri boşa çıkarmak için tasarlanır.

3.15.3. Anlatısal Süreksizlik

Robert Wilson'ın eserlerinin çoğunda nesneleri ve fiilleri gevşek bir şekilde kullanır ve odak eksikliği ile aksiyonun çok merkezliliği, seyirciyi anlam oluşturma sürecinin ilgili kısımlarını belirleme yeteneğinden mahrum bırakır. Freud, The Life and Times of Joseph Stalin, Letters to Queen Victoria, Einstein on the Beach ve Edison gibi eserlerinin çoğu, zamanlarının tarihi figürlerini konu almaktadır. Wilson'ın eserlerinde ikonik ve ana karakterler kültürel olarak asla tarafsız olamazlar ve bu da ister istemez izleyicileri hayatları, karakterleri, tarihteki yerleri ve onlar hakkındaki fikirleri ile iç içe geçirecektir. Wilson, çalışmasında ikonik figürleri tarihsel bağlamlarından çıkarıyor ve bu yorumlara onlara meydan okuyacak şekilde yaklaşıyor. Wilson görsel imgeleri yaradılışın tarihsel gerçekleri ve kişisel hayal gücü ile birleştiren kişisel bir yaklaşım önermektedir. Einstein on the Beach' te uzam gemileri, saatler ve matematik dolu kağıtlar gibi görseller doğrudan Einstein'ı çağrıştırdığı gibi, merkez odadaki cam masa ve yatak gibi sadece Wilson'ın anlayacağı görseller de Einstein'ı çağrıştırır.

Wilson'ın anlatıyı bastırmak için kullandığı en güçlü araç, oyunculuğun ve temsilin kullanılmasıdır. Deafman Glance'ın başındaki cinayet, açık bir duygu belirtisi olmadan sessizce gerçekleştirilmiştir. Anne çocuklarını bıçaklarken bile hareketleri açıkça kontrollüdür ve yüzünde hiçbir ifade yoktur. Böylece iş sıkıcı hale gelir ve Wilson'ın çalışmasını karakterize eden tüm duygusal ve psikolojik boyuttan yoksun kalır. Herhangi bir dansın, konuşmanın, törenin veya rutinin eğlencesi genellikle karakterin fiziksel performansının ötesinde hiçbir öze veya ayrıntıya sahip değildir ve genellikle ses tonu, yüz ifadeleri, duraklamalar, tereddütler ve küçük jestler gibi psikolojik derinlik içerir.

Stanislavski'ye dayalı oyunculuk yöntemleri psikolojik göstergelere, Brecht'e dayalı teatral yöntemler ise toplumsal ve ideolojik faktörlere ilişkin göstergelere vurgu yapmıştır; ancak Wilson bu göstergeleri seyirciye sunmamıştır. Wilson' ın tiyatrosunda nasıl ki olaylar belli bir mantıktan bağımsız gelişiyorsa, eylemler de psikolojik faktörlerden ya da nedensellikten etkilenmez. Bu nedenle Wilson, oyunculuk deneyimi olmayan insanlarla defalarca çalışmıştır. Bu sayede, mesleki ve sosyokültürel şartlanmayı gösteren yüz ifadelerini ve jestleri en aza indirmiştir. Oyuncular da seyirciye hayali ve mantıksız bir gerçekliği açık bir mantık yürütmeden sunmuşlardır (Cahoone, 2004: 7).

3.15.4. Zamansal Süreksizlik

Wilson'ın eserlerinde hareketin hızı genellikle diğer yerlerden çok daha yavaştır. Ekrandaki tekdüze/sıkıcı görevler, izleyiciyi yorumlama mantığından mahrum bırakır ki Wilson bunu uzun süre okuma sürecini asalaklaştırarak başarır. (Vanden Heuvel, 2018: 171). İzleyiciler, geçmişi kurgusal bugünün nedeni olarak görerek, sahne olaylarını daha önce olanlar açısından anlama eğilimindedir. Sahnede bir nesne ya da olay ortaya ilk çıktığında onun yükleneceği anlamları bilmek gerekliliği olmadığı zihinsel bir kabuldür. Wilson, zamanlayıcıya bu eşleşmeyle çelişecek şekilde müdahale eder. Eserlerinin çoğu alışılmadık derecede uzundur, iç ve dış tutarlılıktan, nedensel anlatılardan veya klasik anlamda ilişkisel imgelerden yoksundur. Zamanın uzunluğu, diğer faktörlerin yanı sıra, anlamlandırma sürecinde nedenselliğin bozulmasına, bu da anlamlandırma sürecinin bozulmasına yol açmaktadır.

Wilson'da süreksizliğin etkisini yaratan bir diğer faktör de ağır çekimin kullanılmasıdır. Ağır çekim, hareketi yavaşlatarak kullanan ve bir sahnenin hareketine daha yakından bakmayı sağlayan bir tekniktir. Wilson oyunlarında ağır çekime dair normal hızdan daha fazla bilgi veya anlamlı ayrıntı sunmuyor ve vurulduğunda ağır beklentileri karşılamıyor. Wilson'ın ağır çekimdeki ana rolü,

anormal derecede uzun süre nedeniyle konsantrasyon ihtiyacını karşılayamaması ve ağır çekim sürecinde konsantrasyon dağılımının diyalektik bir gelgiti olmasıdır ve ayrıca Wilson, zaman atlamalarının etkisini uyandırmak için ağır çekim kullanmıştır.

3.16. Sahne, Uzam ve Öteki Uzam

Wilson'ın imgelerinin çok temel bir etkisi izleyici üzerinde tek bir uzam yaratma anlamında gerçekleşir. The King of Spain' de sinsice dolaşan dev bir uzamik kedinin ayakları ya da Civil Wars' ta bir uçan dairenin altında sürünen dev Abraham Lincoln ya da The Life and Times of Sigmund freud' ın vahşi hayvanlarla çevrili şık giyimli kahramanları gibi resmedilen unsurlar, sahnedeki olayların bizim geleneksel deneyimlerimizden farklı bir mantık tarafından yönlendirildiğini gösteriyor. Sahne ögelerinin tuhaflığı, dünyayı ilgili uzamdaki tuhaflıktan ayırarak seyirciyi sahneyi uzamın başka bir yeri olarak görmeye teşvik eder. (Birringer, 1991: 198).

3.16.1. Ses ve Söz Yapıları

Wilson'ın eserlerinde bile, çevre ile minimum temas gerektiren görünen yan etkiler elde edilebilir. Bu etkiyi yaratmak için kullandığı yöntemlerden biri, anlamsız sesleri ve sözel yapıları ve bunlara eşlik eden göndergesel olmayan hareketleri tekrarlamaktır. I Was Sitting on My Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating oyunundaki iki ayrı sahnede, Robert Wilson ve dansçı Lucinda Childs aynı saçma monologu kayıtsız seslerle tekrarlar. Ancak parça, kelimelerin belirsizliği, ona eşlik eden kelimelerin ve fiillerin aynı derecede açıklanamaz olması nedeniyle tanımlayıcı ve kesin anlamlar önermeyi reddeder ve seslendirenlerin eylemi ile gerçekliği arasındaki farkı açıkça gösterir. Wilson'ın "The Hamlet Machine" adlı oyunda, oyuncular sırayla bölümlere ayrılmış bazı diyaloglar konuşurken her karakter bir eylem gerçekleştirir. Oyun boyunca, her

oyuncunun konuşmak ve hareket etmek için dört zamanı vardır, ancak diğer zamanlarda sessiz kalmaktadır (Quadri, 2001: 127).

3.16.2. Görsel Efektler ve İllüzyon Teknikleri

Wilson'ın fantastik tasvirleri, uçan insanlar, sahnede yürüyen devler ve uzam gemileri gibi manzara unsurlarını göstererek farklı kurallara göre işleyen bir dünya görüyor gibi görünmektedir. Einstein on the Beach' te sahnelerinden geçen gerçek boyutlu bir tren, The King of Spain' deki dev kedi bacakları, Deafman Glance' de havada duran sandalye, Death, Destruction and Detroit' de bir fil hortumu çocuğu sandalyesinden kapıp başka bir dünyaya fırlatır, The Life and Times of Joseph Stalin' in sonunda patlayan yıldız, kanatlı bir at, Wilson tarafından kullanılan harika özel efektlerin bir örnekleri sayılır.

Wilson'ın teknolojik yeteneklerinin etkili kullanımı, özel efektlerin başarısı gibi, yönetmenliğinin merkezinde yer alır. Bunun nedeni, dramatik illüzyonun yaratıcı tekniğine dayanan alternatif ve tuhaf uzam anlayışında yatmaktadır. Wilson genellikle geniş alanlarda çalışır ve iç uzamları genellikle büyüleyici manzaralar sunar. Örneğin, The Life and times of Joseph Stalin' deki kumsal, çalışma odası, mağara, orman, tapınak, yatak odası ve gezegensel yüzeylerin ayarları gibi... Wilson, İran'daki Şiraz Festivali'nde doğal kaynaklarından yararlanarak gerçek bir dağda Ka Mountain oyununu segilemiştir.

Işık, Wilson'ın sahne duruşunda temel bir rol oynar. Wilson, son çalışmasında salt ve saf aydınlatma tasarımıyla olağanüstü görseller elde etmiştir. Death, Destruction and Detroit’ de sahne arkasına onlarca saklanma yeri olan bir ışık duvarı yapmış, Doctor Faustus Lights the Lighta'da setler arasında ışık sütunları yaratmıştır (Quadri, 2001: 149).

3.16.3. Zamansallığın Kullanımı

Wilson tiyatrosunun ana uzamizması, ağır çekim işleviyle ağır çekimin kullanılmasıdır. Deafman Glanc' in açılış sahnesi, bir anne ve iki çocuğunu ilk yarım saat boyunca hareketsiz halde gösterir. Daha sonra anne çocukları için bardağa süt döküp ve onları bıçaklayarak öldürür ve bu eylem tam tamına yarım saat sürer. Ağır çekim, Wilson'ın çalışmasında çok benzersiz bir şekilde kullanılır ve oyuncunun hareketleriyle sınırlı değildir. Sahnede nesnelerin hareketi de zaman esnetmesine girer. Einstein on the Beach' te oyuncular doğala yakın hızlarda hareket ederken, tren sahne boyunca çok yavaş yol kat eder. Absürt Tiyatro'da yabancılaşma açıkça yansıtılır. Peter Brook tiyatrosunda, ağır çekim performansa ilham verebilen teorik olarak çerçevelenmiş boş bir tiyatro benzeri enstrümandır. Wilson'ın tiyatrosunda ise ağır çekim aynı zamanda güçlü bir görsel yabancılaşma aracıdır. Hareketler yeterince yavaş olduğunda seyirci onlara daha yakından bakmaya, onları sorgulamaya ve farklı bir yoğunluk duygusu aramaya davet edilir. Ağır çekim sıradan eylemleri, farklı bir bakışla görmeyi gerektirir. Wilson tiyatrosunda olağan hareketleri yavaşlatılarak seyircinin bakışında yabancılaştırma bir etki yaratır ve bu yabancılaştırma etkisi, Wilson'ın uzatılmış oyun süresiyle yoğunlaşır. Deafman Glance sekiz saat, The Life and Times of Joseph Stalin oniki saat, Ka Mountain oyunu yedi gün yedi gece sürmüştür (Vanden Heuvel, 2018: 168).

Wilson'ın zamansallığın bu kullanımını, postmodern teoride postmodern dünyanın tanımlayıcı bir özelliği olarak tanımlayabileceğimiz zaman baskısı ile ilişkilendirmesi mümkündür. 20. yüzyılın son çeyreğinde, teknolojik gelişmeler iş hayatını hızlandırmış, insanların zaman ve uzam algısındaki değişimler yayın sürelerinin çok kısalmasına yol açmış, bu da fiziksel ve coğrafi uzaklık algısının daha dar olmasına ve internet üzerinden yeni iletişim olanaklarına yol açmıştır. Elektronik iletim teknolojileriyle (bilgisayar ekranı gibi) ve tüm uzamların aynı anda ve birlikte görsel olarak kullanılmasıyla eğlenceli bir ortam etkisi yaratılmıştır.

Ancak bu teknolojilerin bir diğer etkisi de yüksek kayıt hızları nedeniyle belirli bir yerde hareket eden insanların normal hızlarını izleyebilmeleridir. Alışılmış algı ritmindeki değişiklikleri bu kadar kısa sürede fark etmemiz imkânsızdır. Robert Wilson'ın gençliğinde bir psikiyatristin doğum kiliniğinde kayıt ettiği ağır çekim görüntülerini izlerken belirttiği gibi, kısa bir süre için algısının dışında beklenmedik davranış değişiklikleri fark etmiştir (Kaye, 1994: 62). Wilson klinikte çekilen kayıtları görünce çocukların ve annelerinin yüzlerinde kısa süreli bir korku ve dehşet ifadesi gördüğünü ifade etmiştir. Wilson, teknolojinin bize verdiği uzam-zaman baskısının, algımız açısından uzam-zaman baskısı ne olursa olsun, yaşamın doğal ritimlerinde de mevcut olduğunu açıklamaktadır. Ağır çekimin, kompozisyon çeşitliliğini vurgulamaktan başka bir işlevi daha vardır. Çok yavaş hareketlerde, gösterilen nesneye izleyicinin içinde bulunduğu uzamdan başka bir farklılık dayatan şeyin izleyicinin bakışı olduğu söylenmiştir. Ama bu yavaş hareketlerde gözlemlediğimiz şey, çocuğuyla tanışan bir anne gibi aslındı kendimiz olduğumuzdur.

3.16.4. İmge Kullanımı

Wilson'ın dekoratif ve figüratif düzenlemeleri, başka bir manzarayı temsil eden sınırları çizilmiş bir alana atıfta bulunurken, peyzajın tüm unsurlarını barındıran sembolik bir alan yaratır. İmgeler ve görüntüler tutarlı olmayabilir, ancak hepsi tek bir yerde görülebilen kavramsal olarak birleşik sembollerdir. Uzamın kavramsal tekilliği, tıpkı uzamın diğer tanımlayıcı özelliği gibi, imgelemi ve hayal gücünü peyzajdan çok uzamın bir özelliği haline getirir. Eylemler mantıksız tezahürler olarak değil, sembolik düzeyde mantığı bütünsel uzamın mantığıyla çelişen bir dünyanın tezahürleri olarak ortaya çıkar. Paradoksal olarak, imgelerin ve görüntülerin tutarsızlığı, tutarlılıklarının temelidir. Wilson'ın sahnelerindeki resimler böylece zıtlıkları ve çelişkileri başka bir karaktere dönüştürmüştür.

3.16.5. Sahnenin Kullanımı

Tiyatroda perspektif oluşturmak için kullanılan araçlardan biri de İtalyan çerçeve sahnenin kendisi, daha doğrusu sahne ile salon arasındaki çerçevedir ve işlevlerinden biri de seyirciye orada olup bitenlerin özel ve farklı bir şekilde görülmesi gerektiğini anlatmaktır. Bir tablonun çerçevesi gibi, sahneyi sembolik olarak sınırlar ve tasvir edilen karakterleri, nesneleri ve eylemleri etraflarındaki alandan ayırır. Böylece çerçeveli sahne, izleyicinin bakış açısı ile fiziksel cisimleşme kavramı arasındaki farkı tanımlayan bir unsur olarak uzamın yaratılmasında rol oynar ve tiyatronun başka bir uzam olarak görülmesi, sahnedeki insanların sembolik ve kavramsal olarak yorumlanması gerektiğini vurgular.

Çerçeveli sahnelerin bir başka rolü de sahne arkasına saklanmaktır ve sahnede olmayan aksesuarlar, setin arkası, oyuncu kadrosu ve ekipmanın kendisi gibi sahne unsurlarını gizlemektedir. Çerçeveli sahne, oyunun anlam oluşturma uzamizmalarını seyircinin görüşünün dışında tutar ve tiyatroyu kendine özgü asma kültüründen ayırmak, izleyicilerin burayı yaratıcı bir yer olarak tanımlamasını kolaylaştırır.

Diğer postmodern tiyatro oyuncularının ve uygulayıcılarının aksine, Wilson, tiyatroyu doğrudan başka bir alan olarak ele alır ve çerçevelenmiş tiyatroyu yanılsama yaratacak şekillerde kullanır. Çerçeveleme sahnesi, Wilson'ın resimlerini çerçevelerken izleyicinin bakış açısını kontrol etmek için bir araç görevi görür. Ayrıca çeçeveli sahne, gerçek dışı unsurları maskeleyerek ve oyun alanını görsel alandan etkili bir şekilde ayırarak, başka bir belirgin yerin yaratılmasına izin vererek Wilson'ın dekorlarının sınırlı alanını genişletir. Einstein on the Beach'te, birinci perdeden sahneden geçen tren çok daha küçüktür ve ufka doğru uzaklaşıyormuş gibi görünmesini sağlayan bir açıyla hareket eder.

3.16.6. Perspektif Kullanımı

Robert Wilson perspektifi diğer postmodern tiyatrocular gibi genellikle yıkıcı bir şekilde kullanır; öyle ki birçok oyunda saf perspektifte görülmesi imkânsız görüntüler oluşturur. Wilson, Civil Wars oyununda sahnenin önünde bir cüce, arkasında bir dev ve en arkada normal boyutlu bir asker koyarak sahneyi oluşturmuştur. Ancak bu görsel oyunların, başka bir yerde olma hissini yaratmak açısından günümüz izleyicisi üzerinde çok sınırlı bir etkiye sahip olduğunu belirtmek önemlidir. Çünkü bu yüzyılın başından farklı olarak, gerçek ve sembolik alanlar arasındaki ayrım nettir ve günümüz izleyicisi bu konularda daha eğitimlidir. Wilson, günümüz izleyicisinin yorumlayıcı bakış açısına perspektif ve ayrık alan kavramlarını tanıtarak, bu kavramları manipüle etmek ve uzamsal farklılığı desteklemek için kendisini serbest bırakmıştır.

3.17. Anlamlandırma

Anlamlandırma, anlamın varlığı ya da anlamın dışlanması olsun, sahnede seyircinin zihninde kullanılan tüm unsurların anlam yaratma sürecidir. Wilson'ın sahnedeki tüm teknikleri, nihayetinde sürekli bir provokasyon ve inkar süreciyle çalışır. Wilson, anlamın sembolik yapısını ve kültürel anlamı şekillendiren uzamizmaları parçalayarak, kendi kültürel mantığı içinde bir çerçeve çiziyor ve sahnede bu süreçlerin analojilerini kurmaya çalışmaktadır. Wilson'ın anlamlandırma süreci, gösterenin ve kültürel anlamını reddederek, gösterilenin ve atıfta bulunulanın gösterenlerin kendi mantıklarına başvurdukları genel bir formülasyon lehine ortadan kaybolduğunu iddia eder (Baudrillard, 2021: 117).

3.17.1. Yorumun Çelişen Anahtarları

Wilson'ın oyunları, anlamlandırma sürecinde seyirciye birbiriyle çelişen talepler yükler ve bu talepler, seyirciye sahnede olanı yorumlaması için sunduğu iki farklı araç aracılığıyla iletilir. Wilson'ın tutarsız çağrışımsal imgelemi, nesneleri

ve davranışları ancak sıradan sosyal alanlardan farklı argümanlarla açıklanabilecek başka bir alanı, hayali bir alanı önerir. Simüle edilmiş ve göz alıcı sahne kurulumu, ayrı ve uyumlu bir alanı gösterirken, ağır çekim ve görsel efektler başka bir alan hissini artırır. Ayrıca eylemin farklı bölümlerini birbirine bağlayan ve hepsinin bir bütünün parçası olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşündüren yapısal ipuçları da bu bütüne ait olma duygusunu pekiştiriyor. Tüm bunların toplumsal içerimi, sahne metnini doğru okumanın temel mantığının, izleyiciyi yorumlamada kullanılacak bir anahtara götüreceği umududur.

Ancak Wilson, tüm sahnelemelerinde her türlü süreksizliği ve kesintiyi titizlikle yönetiyor. Wilson, oyun alanını bölerek, sahnenin farklı bölümlerindeki olayların yetersizliğini vurgulayarak ve özneyi temsilden ayırarak, olay bileşenlerinin ayrı ayrı okunması gerektiğini savunur. Wilson'ın kaprisli hayal gücü yeni bir yorum katmanı açar ve sahnenin ötekiliğini dakik bir mantıkla ifade eder; bu, yorum katmanları arasındaki tutarsızlıkla tutarsızlığının göstergesi olur. Kültürel figürlerin parçalanması ve onların usandırıcı stilizasyonları, oyunculuk tarzları ve izleyicinin ilgili imgeleri, olayları tutarlı, sembolik olarak bütünlüklü ve dolayısıyla geçici olarak anlamlı bir dizi haline getirmesini engeller. Ağır çekim kullanımı, eylemi izleyicinin aşırı özlü bir yorumlayıcı görünümüne ayırarak olayın sürekliliğini de azaltır. Wilson'ın eserlerindeki süreksizlik göstergesi, sahnedeki olayların sembolik bir birlik olarak görülmesine karşı çıkmaktadır.

Wilson'ın süreksizliği kullanması, göründüğünden daha derin bir anlama sahiptir. Sahne metinleri hakkında altta yatan bir mantığın varlığı, nihai olarak, bir sahnenin, sahnesindeki olayların anlamlı olacak şekilde kasıtlı olarak yapılandırıldığı varsayımına bağlıdır. Çünkü izleyiciler tiyatroyu amaçlanan anlamı aktarmanın bir yolu olarak görme eğilimindedir. Wilson'ın sahnelerinde süreksizlik göstergeleri, nesneler ve olaylar arasında bağlantı kurma girişimlerini engeller ve sahnenin araçsal olarak görülmemesini sağlar. Wilson'ın süreksizliğinin ana işlevi, sahnede olanları yorumlamanın anahtarının seyircinin

varsayımları olduğunu vurgulayarak, yorumlama etkinliğini tamamen seyircinin alanına taşımaktır. Robert Wilson'ın oyunları, anlamlandırma sürecine ilişkin iki karşıt görüş sunar. Bir yandan sahnenin sembolik bir birim olarak okunması gerektiğini vurgulayarak izleyiciden tüm olaylara hâkim olan temel kuralları aramasını isterken, diğer yandan da süreksizliği etkili bir şekilde kullanarak yanıt verir.

3.17.2. Anlamın Geçiciliği ve Göstergenin Çözünmesi

Wilson'ın sahnesi büyüleyici görüntüler, ilginç bir malzeme çeşitliliği, yapılandırılmış kelime ve ses dizileri ve dikkatle programlanmış hareketler ve ritüellerle doludur. Bütün bunlar amaç veya anlamdan ziyade amaç ve yeri netleştirir ve anlam vurgusunu gerektirir. Bu kavramsal temsil de anlam yoktur ve bu yokluk paradoksal olarak anlamın kendisidir. Bu durum seyirciden, etkinliğin açıklamasını isterken, onlara bu etkinliğin sonuç vermeyeceğini de gösterir. Yani izleyici okuyacak bir şey olmadığını bilerek okuma sürecinden geçmelidir. Bu seyirde seyircinin sahnede anlam bulma girişimleri başarısız olur ve tek kaynak olan kendi sembolik kelime dağarcığına başvurmak zorunda kalır. Bu sayeden seyirci hayal edebileceği her türlü bağlantıyı kurabilir, ancak bu bağlantıları kurmak, herkesin kendi istikrarlı yorumunu geliştirdiği anlamına gelmez. Yorumlama yoluyla anlam, kavramları sahnedeki nesneler veya olaylarla ilişkilendirme açısından değişen üçüncü bir zamansal esinti haline gelir. Göstergenin temel ilişkisinin amacı, gösteren ile gösterilen arasındaki çiftleşmeyi çözmektir. Anlamın ayrışmasına ve göstergelerin yapısına dair net bir anlayış, Wilson'ın eserlerinde kendini gösteren postmodernizmin temel özelliklerindendir.

3.17.3. Kültürel Anlam Reddi

Esasen, Wilson Tiyatrosu'ndaki izleyiciler tarafından üretilen göstergeler, iç ekran'larından gelen kişisel göstergelerdir. Başka bir deyişle, Wilson temelde birbirine zıt iki yaklaşım kullanır: kültürün kendisinin reddi ve onun dışında anlam

üreten uzamizmaların reddi. Wilson'ın çalışmalarının kişisel içeriğe ilham vermede çok önemli bir rol oynadığı inkâr edilemez ve bununla birlikte, bu çağrışımlar, öncelikle sosyal bir dünya olan dış dünyayla olan bağlantımızdan doğar. Bu, insanların tam olarak sosyalleşemediği ve sosyokültürel normların geçerli olmadığı bebeklik ve çocukluk döneminde bile geçerlidir. Çünkü insanın içinde yaşadığı dünya, kurduğu zihinsel süreçler, kavramsal modelleri ve kendi imge sistemi belirli bir toplumsal yapı tarafından şekillendirilmektedir. Aile bireyleri dahil tüm insanlarla olan ilişkileri, içgüdüsel veya doğal süreçlerdeki kurallar, yeme-içme tercihleri gibi insanın yaşadığı her şey en geniş anlamıyla bir sistemden, bir kültürden gelir. Bu anlamda insanın hayal gücü ve ötesindeki imgeleri yaratma süreci kültür tarafından şekillendirilmiştir. Wilson'ın bahsettiği iç ekran, sosyal etkilere maruz kalan dış ekran' la etkileşime girerek oluşturulur ve iddia ettiğinin aksine, Wilson'ın yapıtlarının dışarıdaki kültürel hayal gücünden sapma olasılığı pek yoktur.

Metnin yorumlanması için mantıksal ipuçlarının varlığı, genellikle sahnenin temsillerinin olası belirsizliğini sınırlar. Çünkü bu yoruma bağlı anahtar, her sahnenin anlamının temel akıl yürütmeyle açıklanabilmesi ve her sahnenin okunuşuna bir şekilde kendini dayatması anlamına gelir. Böyle bir anahtarın olmadığını vurgulayarak, bu göstergeler çoklu yorumlamalar için kurumsal potansiyeli korur. Artık hiçbir anlamın diğerinden daha kasıtlı olmadığını varsayarak, her karakter için mevcut olan çeşitli sembolik bağları kullanmakta özgürsünüzdür. Bu, Wilson'ın manzara unsurlarına orijinal anlamı verdiği anlamına gelmez. Kültürel yeniden üretim alanından nihayetinde büyük bir anlam çıkarıldığı için, biraz farklı olmakla birlikte toplumsal dolaşım duygusu tekrarlanır.

3.17.4. Robert Wilson' ın Kültürel Mantığı

Wilson, kitle kültürü medyası aracılığıyla yayılan kültürel olarak tanıdık görüntüleri ele alır ve ardından onlara yüklenen anlamın keyfi bir kişisel seçim

olduğunu savunur. Wilson'ın çalışmaları, performansın somut fiziksel gerçeklikle olan ilişkisinden ve inceliğinden ziyade yüzeyiyle ilgilenir, bu nedenle Wilson'ın çalışması performansı korkutmaz, aksine onu göreceli kılar. Wilson, olayları sosyal dünyadan sembolik olarak ayırarak, sayıları imgelere indirger ve olaylar için herhangi bir sembolik anlama sahip olmayı reddederek gerçeklikle tüm bağları koparır. Wilson, yalnızca sembollerden oluşan görüntüler sunarak kavramsal olarak "imge görüntüleri" yerine görüntüler koyar. Bu da izleyiciyi, hiçbir kültürel anlam ve kodlama sisteminden yoksun, nedensellik ve zamansal ilerleme mantığını takip etmeden görüntüleri kendi “iç ekranında” işlemeye zorlar. Bu yaklaşım, “saf” ve “dokunulmaz”, yani iç mekânın “iç ekranlar”, sosyal ve kültürel süreçler tarafından şekillendirilmediği varsayımına dayanmaktadır. Bir anlamda, Wilson'ın imgelemi, sosyal ve kültürel koşullar tarafından şekillendirilmemesi gereken bir ortamda insanın kültürel anlam oluşturma süreciyle bir analoji için bir başlangıç imge işlevi görebilir. Bu alan için varsayılan ortam "iç ekran"dır ve burada açıklanan materyalde herhangi bir bilgi istemi yoktur. Bu malzemeler doğada ve sosyal ortamlarda bulunamadığı için yaratılmaları gerekiyordu. Bu anlamda, Wilson'ın imgelerini kendi anlamlarının bir soyutlaması olarak görmek anlamlıdır.

Gerçekten de, içerdiği iddiaların aksine, Wilson'ın oyunlarının sunduğu potansiyel anlam kültürel olarak sınırlıdır. Wilson'ın imajının izleyicide yarattığı içerik, güncel kültürel repertuardan alınmıştır. Wilson'ın halka sunduğu yorumlama özgürlüğü, gerçekten tüketici seçim özgürlüğüdür. Pek çok anlam arasından, hepsinin eşit değerde olduğunu varsayarak istediğini seçme özgürlüğüdür. Dolayısıyla temsil, görüntülerin yalnızca görüntü olarak, gösteri olarak değerlendirildiği bir pazarın ticari mantığını işgal eder. Wilson'ın eserleri, temsilden kaçmaya çalışmak şöyle dursun, temsilin temsiliyle ilgilenir, hâlbuki aslında yaptığı şey mevcut kültürel çerçeveleri inşa etmektir. Kapanmakla boşalan imgelerle birlikte Wilson'ın çalışmaları, sınırsız tüketimin teatral yansımalarına dönüşmektedir.

Wilson'ın tiyatrosu, yalnızca postmodern sanatı karakterize eden unsurların daha önce tartışılan örtüşmesine değil, aynı zamanda Leyotard' ın "dil oyunlarına", Baudrillard'ın "benzer salınımlarına" ve Jameson'un "kültürel mantığına" yaklaşımına da atıfta bulunur. Bu özellikleriyle Wilson'ın eserleri, Lyotard, Baudrillard ve Jameson'ın kültürel ve estetik alanlarla kaçınılmaz çatışmalarının bir sonucu olarak karşı karşıya kaldıkları, esas olarak sosyal, politik ve ekonomik alanlara dayanan karmaşanın teatral bir temsilidir. Postmodern klişeler, bazı durumlarda Wilson'ın cansız performansıyla çatışır. Kendi içine kapanan göstergebilimsel yapılarda, zamanın daha fazla temsiline nispeten daha fazla vurgu yapılarak, göstergebilimsel derinliği reddederek ve yalnızca yüzeysel olanla ilgilenilerek bu anlam kalitesi vurgulanır. Wilson'ın çalışmaları, postmodern tiyatroyu kavramsallaştırma girişimleri için verimli bir zemin sağlama potansiyeline sahiptir, çünkü sadece postmodernizmin tüm ayırt edici özelliklerini paylaştığı için değil, aynı zamanda postmodern teorinin kavramsal yaklaşımıyla örtüştüğü için verimli bir zemin sağlama potansiyeline sahiptir. Wilson, postmodernizmin ne anlama geldiğini bilmiyor olabilir, ancak postmodernizm, Wilson'a postmodernizme abartılı bir yaklaşımı neredeyse kabul edilebilir bulacak şekilde "zamanın ruhunu" yansıtıyordu.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EINSTEIN ON THE BEACH

4.1. Gösterinin çizgisi

Einstein on the Beach oyunu ilk kez 1976'da Festival d'Avignon'nde sahnelenmiştir. Oyun izleyenler tarafından bir popülerlik ve sıcak bir bakışla karşılanmıştır. Gösterinin basın karşılaması da aynı derecede sıcak ve olumlu geçmiştir. Entelektüeller için bir gazete olan Le Monde, Wilson'ın bir kez daha kendi mitine geri döndüğü yorumunu yapmıştır. Muhafazakâr düşüncenin kalesi olan LeFigaro, yapımın yavaş temposunun ve dakikalarca yön değiştirmesinin izleyiciyi rutinin dışına ve doğal fizik yasalarının ötesinde bir dünyaya götürdüğünü yazmıştır. Gösterinin tamamının büyüleyici bir deneyim olduğu ifade edilmiştir. Tüm tepkiler, beş yıl önce Deafman Glance oyununun uyandırdığı aynı duyguyu hatırlatmıştır. Bu nedenle Einstein on the Beach gösterisinin farklı ve devrim niteliğinde bir çalışma olduğu söylenebilir. Tek eleştirisi ise L'Auroreye aittir. Oyun şaşırtıcı derecede yaratıcıydı; bununla birlikte saplantılı kekemelik ve sonsuz tekrarlama, onu zihinsel özürlüler için bir ders, depresyon için bir çare, uykusuzluk hastaları için bir ilaç veya bir kâbustaki bir psikopatın kuruntuları gibi veriler, Wilson'ın sanatının bir çıkmaza girdiğini göstermiştir. Zirveye ulaşan dalkavukluğun, talihsiz sonun ardından, Einstein on the Beach 'ın performansının görsel, sesli ve bedensel ritimlerinin çağrıştırdığı, saplantılı yanını ortaya çıkaran bir düşüş meydana gelir ve bu eylemler dört saat kırk dakika boyunca hiç ara vermeden devam eder.

Bu prodüksiyonun, Paris'teki prestijli ve büyük Sonbahar Festivali'nin de bir parçası olduğu altı Avrupa ülkesine seyahat etmeye başlamasıyla, Wilson için, Avangard bir çalışma sergileme fırsatı doğmuştur. Her biri büyük heyecan uyandıran 30'a yakın temsil, Einstein on the Beach gösterisinin ardından Fransa Kültür Bakanlığı'nın desteğiyle, yaratıldığı yere, New York'a geri dönmüştür.

Muhtemelen bu eserlerin çoğu, bu maddi ve manevi destek olmasaydı asla gün ışığına çıkamazdı. Ayrıca uluslararası sermaye Venedik Bienali tarafından sağlanmış ve Avignon'daki gösterinin açılışına ulaşım kolay olsun diye sahne dekoru Milano'da yapılmıştır. Einstein on the Beach gösterisi Metropolitan Opera programında olmamasına rağmen, arka arkaya iki pazar günü, onun karanlık gecelerinde sahnelenmiştir. Bu, Jerome Robbins'in yardımıyla yapılmıştır. Robbins, The Life and Times of Sigmund Freud'un oyununda küçük bir rolü olan, ancak en çok West End Story'deki koreografisiyle ünlü olan bir sanatçıydı. Ayrıca New York Şehir Balesi için yaptığı mükemmel koreografiyle tanınmıştır. Robbins, Einstein on the Beach gösterisini izlediği Paris'ten telefon açar ve Metropolitan'dan birinin gelip işi görmesi konusunda ısrar eder. Gösterinin izlenmesi ısrarı istenilen sonucu doğurur ve oradaki tiyatro ile sözleşme imzalanır. Wilson, görüşme sırasında eseri için zamanlamanın çok önemli olduğunu vurgular. Bu uyarı onların gösteriye dair bilgilendirmeleri başarılı bir şekilde yayınlanmasında önemli bir rol oynar.

Besteci Philip Glass, gösteri öncesinde Metropolitan Opera'nın yarısının boş kalmasından çok endişe duyduğunu belirtir (Glass, 1988: 52). Glass'ın bununla ilgili korkular çok yersiz değildir. Bu alışılmadık opera için en olası yer olarak görülen Metropolitan'ın izleyici kapasitesi 4000 kişilik olup, ayakta seyredecek olanları da katmak suretiyle bu sayı ancak, 4500 kişilik bir kapasiteye sahiptir. Wilson'ın gösteriyi vurgulamak için kullandığı terim Opera idi, zira tüm eserlerini opera olarak adlandırmıştı; ancak Glass farklı bir bakışla, onu tiyatro müziği olarak düşünmeyi tercih etmiştir. Glass, kendi bakış açısıyla, Wilson'ın sonunda onunla gerçek bir şeyler yapabileceğini düşündüğünden notlarını biraz esprili bir şekilde kaleme almıştır (Sayre, 1989: 220).

Gösteri izleyici ile buluştuktan sonra endişeye yer olmadığı görülmüş, Einstein on the Beach oyununun başarısı Avrupa'dan sonra ve Amerika'da da kaydedilmiş ve tiyatro her iki Pazar günü dolmuştur. Bu deneyimin, A Letter for

Queen Victoria için bir konuşmanın performansını izlemek için Broadway tiyatrosuna gelen bir düzine kadar seyirciden tamamen farklı olduğu anlaşılmaktadır. T. Jones adında bir gazeteci de bu soruna dair gösteriden iki yıl önce değerlendirmelerde bulunmuştur (Glass, 1988: 53). Glass'a göre, Einstein on the Beach gösterisinde, "izleyicilerden bazıları yanlışlıkla Metropolitan'ın geleneksel bir rutini sürdüreceğini düşünürken, izleyicilerin çoğu yeni ve alışılmadık bir şey beklemiştir" (Glass, 1988). Seyircilerin bir kısmı ilk yarım saat veya biraz daha sonra ayrılsa da performansın sonunda tüm tiyatro salonu ıslık ve alkışlarla dolmuştur. Metropolitan salonu, yapımın başarısını yansıtmasına rağmen bir istisna değildir. Glass ve Wilson, yaklaşık 150.000 $ borçlanmışlardır (Sayre, 1989: 229).

New York'ta gösteriye dair son derece ciddi eleştiriler yayınlanmıştır. The New York Times'tan Clive Barnes[104], "Avangard gülünç derecede riskli olmaya devam ediyor, ilgisiz riskler, ancak Robert Wilson bir istisna" (Barnes, 1976:). Einstein on the beach performansının, "*Wilson ve Glass'ın matematik ve estetik bağını ... gelişmiş evrenin sınırsız teorisi tarafından yutulmuş ve bir atom bombası gibi parıldayan bir zihni*" sembolize ettiğini yazmıştır (Barnes, 1976).

Ancak eser aslında bu anlama gelmese de önemini ve değerini bilmekteydi:

> "*Ya onun zamansız betimlemelerine, melodik ve sözel karmaşıklığına ve uyutma duygusuna, hipnotik fantezisine kanarsınız ya da düşmezsiniz. Oyun sizi rahatlattığından daha çok sıkar, heyecanlandırdığından daha çok sinirlendirir, heyecanlandırdığından daha çok gücendirir... Asla... nefret etsen de unutmayacaksın. Bugün, bu gösteri bir sanat eseri için en nadide kaliteye sahip*" (Barnes, 1976).

[104] Clive Barnes (13 Mayıs 1927, Londra, Birleşik Krallık - 19 Kasım 2008, New York, Amerika), İngiliz yazar ve eleştirmendi.

New York Times'tan Mel Gussow[105] da prodüksiyonu bir bilim kurgu opera gösterisi olarak değerlendirmiş ve geleneksel teatral gerilim zihniyetinin, tiyatro aracılığıyla sağlam yapısal formunun, kulak tırmalayan müziğinin nihayetinde gösteri kadar hipnotik olduğunu vurgulamıştır. Tüm prodüksiyon, zaman zaman Metropolitan Theatre yerine Mars'taymışız gibi hissetmemize neden olan ürkütücü, doğaüstü bir kaliteye sahipti. Gassow'un Einstein on the Beach'ın bilim kurgu, opera, şov gibi isimlerle yaptığı gösteriye bakış açısı, bize Wilson'ın pratiğinin halka açık dersler fikrini nasıl temelden sorguladığını hatırlatıyor ve yorumcuları, kesinlikle yeni tasnifler olan karma ve ikili başlıklar gibi yeni başlıklar vermeye zorluyor. Wilson başından beri bunu korumaya çalışmıştı ve markalaşmayla ilgilenmediğini söylemeye devam etti. Wilson'ın çalışması, olayları görmenin farklı bir yoluydu (Musaviniya, 2016: 251) yorumunu yapmıştır.

Einstein on the Beach'in garip ve harika bir gösteri olarak anısı o kadar güçlü bir etki bırakmış ki, 1984'te Brooklyn Müzik Akademisi'ndeki ikinci Wave Festivalinde yeniden sahnelenmiştir. New York Times, 16 Aralık 1984'te, "Avangard Hareket Büyük Bir Ritüel Kutusudur" başlıklı bir makale yayınlamış ve Einstein on the Beach gösterisinin, 2100 koltuklu Akademi Tiyatrosu'ndaki 12 gösterinin tüm biletlerini satan kesin bir hit olması gerektiğini belirtmiştir. Gazeteciler de bu bakış açısını doğrulamıştır. Örneğin, bir zamanlar Einstein on the Beach'ın Avignon Festivali'ndeki performansını gören ve onu çarpıcı ve güncel bir gizem gösterisi" olarak nitelendiren John Rockwell, bu sefer gösterinin orijinal performanstan daha iyi olduğunu ilan etmiş; gösteri, Wilson kadar "hayata değer veren deneyimlerle" ilgilenenler için uygundur değerlendirmesinde bulunmuştur.

Tartışmaların ortasında, doğal olarak çekingen duran Wilson, Amerikalıların Death Destruction & Detroit' ın çok yoğun, çok zengin ve çok

[105] Mel Gussow (19 Aralık 1933, New York, Amerika - 29 Nisan 2005, New York, Amerika), 35 yıl boyunca The New York Times için yazan Amerikalı bir tiyatro eleştirmeni, film eleştirmeni ve yazardı.

karmaşık bir gösteri olduğunu bilmesini istediğine dikkat çekmiş, Einstein on the Beach gösterisinin başka bir döneme ait, kompakt bir alandan yararlanan çok statik bir gösteri olduğunu ve sonsuz iki boyutlu bir temsil olduğunu ifade etmiştir. Bu arada Wilson'ın Mart 1984'te Los Angeles Olimpik Sanatlar Festivali bütçe kesintileri nedeniyle The Civil Wars: A Tree Is Best Measured When It Is Down oyununu iptal ettiğinde yaşadığı acı hayal kırıklığını hatırlamak da yerinde olur. Zira Wilson, yeni ve iddialı eserinin kendi ülkesinde utanç verici bir şekilde muamele görmesinden rahatsız olmuştur. Bu olaydan sonra sanatsal başarısı da tartışmalı hale gelmiştir. Öte yandan Einstein on the Beach gösterisi bir ticari başarıydı ve bir önceki yıl katıldığı festivali fethetmişti. Wilson, New York'un ikinci Wave Festivalinde Einstein on the Beach'ın parasını ödemesinden de çok memnun kalmıştı. Bu gösterinin efsanevi bir Araf'ın efsanevi vizyonunu canlandırması ve birçok kişiyi neşe ve gözyaşlarına boğması, 1976'da yaptığı gibi, bu performans başyapıtının yaratıcı gücünün gerçek bir kanıtı olmuştur (Howell, 1985: 90).

Yeni performansı 1984 hiçbir şekilde tam bir reprodüksiyon değildi; birçok özelliğinin yanı sıra gösterinin orijinal yapısı ve tuhaf hissi korunmuştu. Koreografisi de ilk olarak 1976 yılında Andy DeGroot tarafından yapılmıştı. Hatırladığım kadarıyla, arkadaş canlısı, basit, yapmacık-aptal atmosferlerine rağmen çok ilginç ve heyecan vericiydi (Howell, 1985). Bu dans, çok yönlü bir grup şarkıcı, oyuncu ve dansçı tarafından gerçekleştirildi. 1976'da performans sergileyenler, esas olarak maliyetler nedeniyle, sahne hariç her şeyi aldılar. Mevcut performansta koreografi eskisinden daha zevkli ve hassas bir şekilde yapılmış olmasına rağmen, Lucinda Childs'ın yeniden koreografisi operanın son iki bölümünde 20 dakika sürmüştür. Tasarım, Childs'ın dans şirketinden seçtiği bir dizi dansçı gerektirmekteydi. Ayrıca, Childs'ın yeni koreografisinin ritimleri de daha parlaktı ve tekrarı, Glass'ın müziğinin karmaşıklığını ve detayını artıran adımları işaret ederek, Wilson'ın müziğinin ve performansının, aynı anda hem birbirlerini yorumlayıp hem de ilerlemeleri anlamına geldiğini vurgulamaktaydı.

Sahne sanatçıları tamamen değişmişti. Sadece ana oyuncular Lucinda Childs, Cheryl Sutton ve aşkı övmek için "Hayatımın ışığısın" ile yapımı kapatan 77 yaşındaki Samuel Johnson vardı. Eski ekipten kalan dördüncü oyuncu, Johnson'ın son konuşmasından önce yarı karanlık sahnede parıldayan bir meşale ile tek kişilik hızlı bir dans sergileyen Wilson'ın kendisiydi. Einstein on the Beach gösterisinin endüstriyel şiddete kaptırdığı ve 1976'da eleştirdiği şeyi, 1984 performansının profesyonelliği ve daha fazla gücü ve kalitesiyle yeniden kazanmıştır. Glass şaka yollu, "Bu gösteriyi 1976'da yaptık, ama keşke ne yaptığımızı bilseydik " (Howell, 1985: 90). Bu sefer gösteri daha güçlü ve daha basitti ve 1992'de tekrar yapıldı. Gösteri seyirciler için şok edici bir darbe oldu ve eleştirmenlerin onun hakkında "(20. yüzyılın) çağının ruhunun sanatsal yaratımları" gibi abartılı sözler yazmasına neden olmuştur.

Einstein on the Beach'ın gösterisi, sekiz yıl sonra, 1992'de neden bir kez daha zamanın sınavına girer? 1976'daki ilk performansından sekiz yıl sonra, neden hala böyle bir etkisi var? Sorunun bir kısmı, Glass'ın 1993 Einstein on the Beach gösterisinin kendisini 1976'da olduğundan daha radikal bulduğu yönündeki yorumunda bulunabilir: "1970'ler bir deneme yanılma dönemiydi, ancak o zamandan beri Amerika'da tiyatro çok daha geleneksel hale gelmiştir" (Howell, 1985). Glass ve Wilson, başarı veya yapımın sona erdikten sonra başka bir yere gidip gitmeyeceği ile değil, estetiğiyle ilgilenmişlerdir (Howell, 1985). 1992'de yeniden canlanmasının ardından Einstein'ın gösterisi ilk kez Barselona, Melbourne, Tokyo ve diğer şehirlere gitmiş ve Paris'teki Sonbahar Festivali'nde tekrar sahnelenmiştir.

4.2. Einstein on the Beach: Bir Perspektif

Einstein on the Beach gösterisi birkaç nedenden ötürü çok önemli ve prestijlidir:

- 20. yüzyıl tarihinde bir dönüm noktasıdır.

- 1960'lar ve 1970'lerde Amerika Birleşik Devletleri'nde popüler ve yaygın olan tüm sanatların tüm deneysel eğilimlerini kristalleştirdiği ve aştığı ölçüde kültürel bir imgedir.
- 20. yüzyılın sonlarındaki uluslararasılaşmanın ilk ve en önemli örneklerinden biri, şimdi küreselleşme olarak adlandırılan tiyatrodadır ve yatırım ve yayıncılığın zaman içinde istikrarını nasıl koruduğunu gösterir.
- Bir yapımın, toplumsal anlamını yansıtabilen ve sanatsal geçerliliğini doğrulayabilen güçlü karşıt duyguları nasıl uyandırabildiğini gösteren olağanüstü bir örnektir.
- Wilson'ın sanatsal çalışmalarının gelişiminde bir dönüm noktası olan müzikal tiyatro eserinin karakterinin kelimenin tam anlamıyla bir opera eseri olması, onu sayısız müzikal tiyatro prodüksiyonuna götürür.
- Her şeyi kapsayan doğası gereği, geleneksel olarak sanatsal türleri tanımlayan ve yüksek kültürü popüler kültürden ayıran sınırları aşan yolculuğunda bir vizyondur.
- Dans dizisinin geniş yelpazesi, onu benzersiz bir şekilde dans benzeri bir performans haline getiriyor ve dans hareketi, Wilson'ın sonraki çalışmalarında yaygın bir rol oynuyor.
- Hem avangart hem de büyük sahne eseri alanındaki zıt özellikleri, Wilson'ın dünya çapında kurduğu kurumlarda çalışan yenilikçi bir dahi olarak yönetmenlik kariyerine işaret ediyor (Musaviniya, 2016: 254).

4.3. Yapı ve Biçim

Wilson işe her zaman bir başlıkla başlar ve ardından düşündüğü işin yapısını ve uzunluğunu belirler. (Huppert, 1994: 65). Daha sonra bu mimariye

(Wilson'ın terimi) anlam yükler. Wilson'ın mimariye yaklaşımı, bir organizasyon duygusu ve hassasiyetle birleştiğinde Glass'ın müzik yazma tarzına uymuş ve her ikisi de kendi görevlerine başlamıştı; ancak Cunningham ve Cage birbirinden tamamen bağımsız değildi. Örneğin, Robert Wilson, Glass'ın müzikleri üzerinde düşünmek için görüntüler tasarladı. Bir parçanın icraası esnasında söylenecek bir solo arayan da Wilson'ın kendisiydi (Sayre, 1989: 220). Elbette monologlar opera geleneğine uygun hazırlanmıştı, ama Glass'ın bir soprano için bestelediği şey, sözsüz bestelenmiş birkaç notaya dayanmaktaydı. Yani Minimalist karakterini korumak için görünüşte tekrarlayan ve monoton bir karar. Glass işinde çok yetenekliydi, ama sürekli olarak müzik parçasını değiştirmekteydi. Eski ve köklü uyum müziğine güvenen, eğitimli bir besteci ve yetenekli bir icracıydı. Ayrıca Glass, 1960'larda doğaçlama ve projeksiyona öncülük eden ve kolektif bir grup olan Mabo Means ile yaptığı işbirliğinden zengin bir tiyatro deneyimine de sahipti.

Einstein on the Beach'ı bir opera şeklinde gösterme fikri, Wilson'ın herkesin hakkında bir şeyler bildiği popüler bir kahraman etrafında çalışma arzusundan kaynaklanmıştır. Gösterinin adı da sahilde bir bilim adamının kartpostalından esinlenilerek konulmuştur. Bununla birlikte, gösterinin adı, tesadüfen, Einstein ile ilişkilendirilebilecek görüntüler ve eylemler için bir kaynak işlevi de görmektedir. Gösteride jiroskop saatleri, minik kağıt uçaklar ve ışıkları havai fişek gibi parıldayan sahne büyüklüğünde bir icat olan oyuncak bebek benzeri bir uzay gemisi ve cehennemden çıkan bir uzay gemisi ya da bir nükleer patlama sahneleri bulunmaktadır. Bir adam aralıksız olarak boşlukta yazar ve ortaya E=MC2 formülü çıkar. Bu imalar, sadece seyircinin zihnini olacaklara hazırlamak için yapımın her yerine dağılmıştır. Elbette yine bunlara atıfta bulunuluyor, ancak dolaylı olarak çünkü Einstein on the Beach'ın görelilik teorisi enerji, ışık, hacim, hareket, zaman ve uzam ile ilişkilidir ve bunların tümü bir şekilde belirlenir veya somutlaştırılır (dans hızı veya ışık huzmesi hareketi). Çünkü orkestranın sahnesinden ve uzamından dönen on bin görüntü ve sese konu oldukları tahmin edilebilir. Einstein on the Beach gösterisinin parçalı olduğu söylenebilir. Çok somut ve nesnel

olmasına rağmen, Wilson'ın uzam ve zaman üzerine düşüncelerini göstermektedir. Tıpkı uzam ve zamanın bir bütün olarak çalışmasının temel konuları olduğu gibi.

Wilson ve Glass, Einstein on the Beach gösterisinin dört saat sürmesi ve dört perde olması gerektiğine karar verdiler ve bu perdeler arasında Wilson'ın "Knee Plays" dediği beş bağlantılı araya yer verilmiştir ve insan vücudundaki eklemleri baz almışlardır. Gösteri birinci knee plays ile başlar ve başka bir knee plays ile biter. Oyun, dört perdeye bölünmüş üç görsel öğeye (tren, mahkeme ve uzay gemisinin olduğu bir ortam) sahip olmalıdır. Ayrıca uzay gemisi ortamında mutlaka dansçılar bulunmalıdır. Son olarak yapılan, kompozisyonun matematiksel açıdan yer değiştirmesinin en iyi ifadesi de budur. Matematiksel öge en başından Einstein on the Beach'ı çağrıştırmak için planlanmamış olsa da, bu öge aynı zamanda oyunun işaretidir. Bu şekilde Perde 1, eğitim ve deneme unsurlarını içerirken (Tren 1 ve Deneme 1). Perde 2, ilk perdenin ortamını ve yeni bir treni (Ortam 1 ve Tren 2) içeriyordu. 3. Perde, yeni bir mahkeme ve yeni bir ortam (deneme 2 ve ortam 2). 4. Perde ise bu üç unsuru bir araya getiriyordu (tren, mahkeme, ortam ve bu sefer ortam bir uzay gemisinin içiydi). Wilson bu unsurları tren için A, deneme için B, uzay gemisi ortamı için C harfleriyle adlandırdı ve perdeleri de aynı şekilde adlandırdı: perde 1 (A1 ve B1) vb. Farklı kombinasyonlar için bu görsel ögeler sahneleri ayırt etmek için tasarlanmıştır. Böylece, ilk üç perdenin her birinde iki sahne bulunurken, dördüncü perdede üç sahne olmak üzere toplam dokuz sahne yer almıştır.

Ögelerin bu aktarımı, daha çok Glass'ın "bileşik süreç ve döngüsel yapı" tekniklerine dayanan bir müzik bestesi gibidir (Glass, 1988: 58). Bu süreç tam olarak onun müziğini defalarca tekrarlama sürecidir. Beş nota, sonra altı nota, sonra yedi nota, sekiz nota, esere bir yükselme duygusu katan ve ses boyunca geri dönen belirleyici ritimlerdir: "*Basit bir figür, aynı melodik formu korurken, ancak tek bir notanın eklenmesi veya çıkarılması nedeniyle çok farklı bir ritmik*

form alırken, birçok farklı şekilde genişletilebilir ve ardından daraltılabilir" (Glass, 1988: 58).

Glass, bir yandan da bu, müziğiyle, gamlarla nasıl farklı efektler elde ettiğini ifade etmektedir. Bu, Glass'ın müziğinin akışkanlığını belirtmekten çok daha derli toplu bir yapıya sahip olduğunu da göstermektedir (Glass, 1988: 57-62).

Her şeyden önce Glass, Bach'a ve bir bütün olarak Batı müzik geleneğine derin bir igi duymuş, aynı zamanda da doğulu iki müzisyen Ravi Shankar[106] ve davulcusu Alla Rakha[107] ile çalışmıştır. Glass'ın müzik prodüksiyonlarının kompozisyonunda ses, iki farklı müzik sistemin, yani Batı ve Doğu'nun birleşiminin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Einstein on the Beach gösterisinin müziklerinde iki elektronik müzik aleti kullanılmakta ve müzikal yapıya üç saksafoncu, bir klarnetçi ve bir vokalist eşlik etmektedir. Müzisyenler ve sanatçılar arasında, Einstein'a benzeyen gür kaşlı ve bıyıklı bir kemancı bölümlerde belirir ve sahnenin kenarında keman çalar. Bazen sahne değişiklikleri sırasında yararlı bir görsel ve işitsel odak noktasını da bu kısım teşkil eder; bazen de koro sahnede şarkı söyler.

Monologların çoğu Christopher Knowles tarafından yazılmıştır. Jonson, ilk mahkeme sahnesi (Perde 1) için eski yargı metnini ve ayrıca operanın son metni olan knee plays 5'in romantik metnini yazmıştır. Childs, mahkemenin ikinci sahnesinde (Perde 3) kendisinin konuştuğu süpermarket monoloğunu yazmış, koronun seslendirdiği metin için ise geleneksel olmayan bir metin seçilmiştir. Bu kısım daha çok sayılardan ve not okuma adımlarından oluşmaktadır. Glass, sayılar ve solfejlerin yardımıyla koro ile provalar yapmış ve müziğinin Raja tarzında hızla değişen nota ve ritimlerinin zorluklarına alışmaları için onlara rehberlik etmeye çalışmıştır. Bu arada oyunun ilk temsil zamanına yakın bir süreye kadar Glass henüz tek kelime dahi yazmamış, koronun meseleyi iyi bir

[106] Ravi Shankar (7 Nisan 1920, Varanasi, Hindistan - 11 Aralık 2012, Scripps Health), Bir Hint çalgısı olan sitarın ve üstadı.
[107] Alla Rakha (29 Nisan 1919, Cemmu, Hindistan - 3 Şubat 2000, Mumbai, Hindistan), Hindustani klasik müziğinde uzmanlaşmış Hintli bir tabla sanatçısıydı.

şekilde anladığını ve ustalaştığını düşünerek aynı sayıları ve notaları tutmanın daha iyi olacağına karar vermiştir. Glass, koro üyelerinin metnin kendisi haline gelmesini ve bu yolun da bir tür müzik olduğunu düşünmüştür (Sayre, 1989: 227). Bu yöntemi Jasper Jones'un resimleriyle karşılaştırırsak, Jones'un resimlerinin hiçbir şeyi resmetmediğini, kendi içinde bir tür resim olduğunu görürüz. Glass da fikrinin çağdaş sanat pratiğinden kaynaklandığını kabul eder (Sayre, 1989: 227). Performansın tüm şarkıcıları ve spikerleri, şarkılarını ve sunumlarını kıyafetlerinin içine gizlenmiş uzun ve serbest mikrofonlar yardımıyla icra etmişlerdir.

Dans bölümleri dışında harekete çok az yer verilmiştir. Einstein on the Beach gösterisi Metropolitan'a taşındığında, Wilson, "o devasa tiyatroda daha küçük hareketlerin daha çok yansıtıldığı" yorumunu yapmıştır (Lesschaveve, 1977: 219). Wilson'a göre bu, daha sonra gerçekleştirilen Einstein şovunda olduğu gibi,bir çok büyük tiyatroda da gerçekleştirilebilir. Wilson'ın gözlemiyle ilgili özellikle önemli olan şey, Joan Sutherland'ın[108], Aida'nın performansı hakkındaki yorumunda özetlenen geleneksel operaya muhalefetiydi: "*Aida'nın büyük bir salonda oynaması gerekiyordu. Büyük bir kalabalık için büyük bir sahnede büyük opera çalan olağanüstü bir kadın*" (Lesschaveve, 1977: 218-219). Einstein on the Beach gösterisi, Wilson'ın hafiflik ve basınçsızlıkla bir tuttuğu küçük hareketlere vurgu yaparak, onun operadaki bariz iş ve abartıya karşı bir panzehiri olma özelliğini göstermektedir.

Einstein on the Beach'ın performansının sonunda, Wilson "oyuncunun çabası üzerindeki gereksiz vurguyu ve zorlamayı eleştirmiştir (Lesschaveve, 1977: 219). Wilson, bu tür fiziksel eylemleri, gayet farkında bir bilinçle, 60'ların ortalarından beri Amerikan tiyatro sahnesini etkileyen Grotevsky ile açıkça ilişkilendirmiştir. Wilson'ın bakış açısına göre kısmi hareket, yalnızca oyuncuları kontrol etmekle kalmamış, aynı zamanda hareketin kolayca gösterilmesini de

[108] Joan Sutherland (7 Kasım 1926, Sydney, Avustralya - 10 Ekim 2010, Les Avants, Montrö, İsviçre), Avustralyalı dramatik koloratur sopranoydu.

sağlamıştır. Bundan sonra Einstein on the Beach gösterisi, Wilson'a tiyatronun nasıl yapılacağı konusunda bir model olmuştur.

4.4. Oyonun Çalışma detayları

Belki de genel bir bakış yetersizdir. Yalnızca Einstein on the Beach'ın temsilinin ayrıntılı bir kataloğu, mimarisinin ana ögelerinin (yapı ve dış biçim) ve anlamının (düşünce ve iç işleyişi) nasıl bir araya geldiğini tam olarak gösterebilir. Tüm bunlar, Glass'ın kendisinin ve Wilson'ın tek hedefi olduğunu belirttiği işin estetiğiyle karşılaştırıldığında hiçbir şey sayılır. Gerçekten de, etrafını saran tanıtıma ve onlarca yıldır devam eden kült benzeri statüsüne bakılmaksızın, Einstein on the Beach'ın gösterisi önemini ve güvenilirliğini her şeyden çok onun sanatsal dehasına borçludur. Einstein on the Beach'ın gösterisi, 1970'lerin deneysel on yılında kendini göstermeyi başarmış ve sayısız yenilikçi çalışma arasında cüretkarlığıyla göze çarpmıştır ki, Glass'ın da belirttiği gibi, gösteri gerçekten bir performans şaheseridir ve ilk performansından 16 yıl sonra bile sanatsal bir model olarak kullanılabilmiştir.

Gerçek şu ki, Einstein on the Beach 'ın gösterisi izleyiciler için hala çalışmaya açıktır ve onları ilgilendirmeye yetecek kadar hayal gücü, yenilikçilik, sanat ve beceri ögesi barındırmaktadır. Toplumsal koşulların zamanla değişmesi ve yeni performans eserlerinin ortaya çıkması nedeniyle zorunlu olarak meydana gelen değer, tutum, farkındalık ve beğeni değişikliklerine rağmen eserin genel yapısı bu durumu ortaya koymaktadır.

4.4.1. Knee Plays 1

İlk knee plays 30 dakika sürmüştür. Biri zenci (Sutton) ve diğeri beyaz (Childs) olan iki kadın, sahnenin solundaki tasarımcı minimalist masaların arkasında zarif bir şekilde otururlar. Tablo benzeri bir kompozisyon içindedirler. Arkalarında bir tuval üzerine düşen bir ışık karesinde ve önlerindeki bu ışık karesi

gibi sahnenin kenarına kadar yayılırlar. Bu kumaş dekor her knee play de aşağıya kadar uzatılır. Rastgele sayıları saydıkları için kadınların sesleri net bir şekilde duyulur. Parmakları, bir grup daktilo ve operatörün masalarının diğer tarafındaki klavyede yaptığı hareketleri yavaşça yapar. İki klavye (elektrikli müzik aleti) ile üç nota çalınır. Her biri uzun ve yavaş şekilde seslenir. Bazıları seyirci önünde, bazıları profilde olmak üzere, koro grubu teker teker sahneye girer ve jürinin yerini alır. Bütün bunlar sahnede 15 dakika boyunca devam eder.

Koronun tüm üyeleri orkestranın sığlığına girince ışıklar yavaş yavaş kararır. Hesaplamaya başladıklarında, ışık noktaları onlara odaklanır. Bir klavye, nota gibi gelen bir sesi tekrarlar, ancak gerçekte sesin perdesi algılanamaz bir şekilde yükselir ve alçalır. Başka bir klavye sürekli olarak "do, r, me" çalar. Childs'ın sesi hala pürüzsüz bir yüzeyde, bir şeyler okurken, bazen de bir kelimeye veya cümleye yaslanırken net bir şekilde duyulur. Böylece: "Otobüs Şoförü", "Kırmızı Top" ve "Bu günler benim arkadaşlarım" kısımları işitilir. Başka bir noktada beyaz bir kare üzerinde eski bir elbise giymiş bir çocuk görseli ışıklandırılmıştır. Knee plays aniden beliren karanlıkla biter.

Detaylı inceleme, opera boyunca tekrar eden unsurlara yöneliktir:

- Oyuncuların kendilerinden geçmiş gibi davranışları.
- Eylemin belirsizliği.
- Kompozit elemanlar arasında bağlantı eksikliği.
- Anlamın düşük önemi ve kelimelerin sesine veya kalitesine asıl mevcudiyetlerinden veya potansiyel anlamsal olanaklarından daha fazla önem verilmesi.

Gözlerden ve kulaklardan gizli olmayan her şeyin gizli ve algılanamaz etkisi (Musaviniya, 2016: 264).

4.4.2. Perde 1, Sahne 1, Lokomotif 1

Karanlığın yarattığı duraklamaları org ve flütün sağlam sesi takip eder. Sahnenin arkasında gri bir perde vardır. Küçük bir çocuk, soyut bir şekilde tasarlanmış bir vincin üzerindeki bir platformda durmaktadır. Bu sahnede ara sıra platformda yürür ve sahnenin altına kağıt uçaklar fırlatır. Childs çapraz bir yolda ileri geri yürür. Yaklaşık 50 kez tekrarladığı hareketinde, elinde bir pipo ile genellikle tam bir turun sonunda yeniden harekete başlamadan kısa arlıklarla çapraz ve ileriye doğru çok yavaşca yürür. Glass'ın artımlı vokal hatları boyunca hareketinde biraz daha fazla veya daha az değişiklik sağlamak için ara sıra kolllarını karşılıklı şekilde sallar. Dans ederken, bir adam havada fırlar ve aniden durur. Ayrıca küçük bir hareket çemberini tekrarlar. Childs'ın sırt ise her zaman seyirciye dönüktür.

Sahnenin akışı sırasında Sutton sahnenin sol tarafından girer ve sırtı seyirciye dönük olarak sahne arkasına doğru düz bir çizgide çok yavaş ve sessizce yürür. Ardından hızla döner ve yürümeye devam ederken görünmez bir kare çizer. Adımları ölçülü ve hesaplı, dizleri yüksek ve ayak parmakları yere sıkıca basmaktadır. Bu tavır oyun boyunca yürüyüşünün özelliklerini yansıtır. Ara sıra adımlarını düzensiz bir sıçrayışla kırar. Daha sonra diğer üç oyuncu, aralarında mesafe bırakarak yavaş ve telaşsız bir şekilde sahne boyunca yürürler. Sutton aniden bir gazete açar ve onu okurken yürümeye devam eder. Başka bir yerde, sahne aniden ikinci kez karardığında, Sutton'ın kolu şiddetle sallanır ve elleri havada yazı yazan bir adam gibi görünür.

Tüm oyuncular beyaz, kısa kollu gömlek (yazar olan, kırmızı gömlekli adam hariç), gri şalvar, askılı ve siyah spor ayakkabı giyinmektedir. Üniformaları, her zaman aynı kıyafetleri giyerken gösterilen Einstein'a kadar uzanmaktadır. Koro üyeleri de performans boyunca benzer üniformalar giyerler. Bu ciddi kıyafetlerin tonu, koltukların rengiyle birleşmektedir. Görünüşe göre 99 dereceden daha az farklı gri ve bezelye rengi yoktur (Quadri, 2001: 157).

Aynı sahnenin başlarında, sahnenin solunda muhteşem bir bacası olan dev bir karton buharlı lokomotif belirir. Sanki sadece görülüyormuş gibi yavaşça ilerlemektedir. Lokomotifin arka görünümünde buharı andıran parlak dikey gümüşi beyaz bir ışık alçalmaktadır.



kaynak: https://robertwilson.com/einstein-on-the-beach

Gümüş-beyaz ışık, sanki auradan tasarlanmış gibi yumuşak kenarlara sahiptir ve alanı ikiye böler. Yerden yansıdıktan sonra ve ışık yoluna devam eder. Ardından karanlık ve peşisıra ışıklar açılır. Lokomotif ortadan kaybolmuş, geriye sadece ışıktan oluşan silueti kalmıştır. Ama etkisi inanılmazdır, sanki sihir gibi… Einstein gösterisinin büyüsü de muhtemelen burada başlar. Lokomotif, bacasından çıkan buharla iki kez daha görünür. Bu sırada Childs, ara sıra uyluğuna vurarak yürür; Sutton'da yürür, adam yazar, çocuk birkaç kez zıplar; bir kağıt uçak yavaşça yere doğru inişe geçer, sahnenin sol tarafında ise başka bir dansçı bacağını sabit tutar. Bütün oyuncular, nesneler ya da Wilson'ın dediği gibi

"farklı enerjiler" ve Childs'ın özel yarım sahnesi, diğer her şeyle ilintili olarak "bir elektrik jeneratörü gibi"hareket eder (Huppert, 1994: 66).

Karlı bir arazide çapraz olarak giden bir lokomotifin görüntüleriyle perde açılır. Bir kişinin sesi sanki radyodan haber anlatıyormuş gibi duyulur. İzleyicinin geçen yazıyla ilişkilendirebileceği Deli Eddie'nin sözleri dışında bu olayların hiçbiri birbirinden ayrı değildir. Adam o an ve sonrasında havayı bıçaklarken aynı pozda Childs, 1966'ya başka bir şey der. Dumb dumb sesinin müziği kimsenin ritmine uymaz; Childs'ın ciddi adımları olsa da, atlama ve hareket, müziğin ritmine ve yoğunluğuna en yakın hareketlerden oluşur. Karton lokomotif, her göründüğünde belirlenmiş yolunda ilerlemeye devam eder. Üçüncü kez göründüğündeyse, perspektifin ortasına dönen gümüş ışık buharının arkasından geçer ve vincin yaklaşma noktasına ilerlemesi, farklı konumuyla uzamın şeklini tamamen değiştirir. Einstein'ın ünlü lokomotif sevgisi kadar lokomotif imgesinin bir başka yönü daha vardır. Ancak bu küçük biyografik bilgiden haberdar olmayan seyirciler sahnenin garip büyüsünden hiçbir şey kaybetmeyeceklerdir. Wilson'ın eserinde imalar tanınmaz, çünkü onun çalışması hiçbir zaman öncelikle anlamsal bir yöne yerleştirilmemiştir.

Müzik aniden kesilir. Lokomotifin kenarları belirir ve sahnenin köşesi kaybolur. Görünüşe göre insan figürleri eriyip yere batmaktadırlar. Vinç ortadan ikiye ayrılır. Ön kısmı sahnenin üst kısmına doğru havaya kalkar ve gövdesi sahnenin köşelerine doğru savrulur. "Deli Eddie" etrafına bakar, hareket etmez ve yeniden yazmaya başlar. Ufukta kalem ucu siyahları, grileri ve mavileri belirdiğinde, lokomotif de öyle görünür ve gittikçe daha çok bir fırtınanın başlangıcı gibi bir görüntü verir. Şimdi ortam daha karanlık bir hal alır ve şarkıların tınısı gizemden tehlikeye ve tehdide dönüşür. Buhar daha parlak ve daha renkli hale gelir. Aynı şey sahne zeminindeki yansıması için de geçerlidir.

İnsanlar sahnenin zeminini işaretleyerek yürümeye başlar. Bazıları aynı büyüklükteki kitap kapaklarına benzerler ve üzerlerine daireler yerleştirilmiştir.

Diğerleri ise sahnenin zeminine dikdörtgen şeklinde yerleştirilirler ve beyaz bir örtü ile örtülmüşlerdir. Tüm bu aktivite yavaş yavaş ve acele etmeden yapılır. Müziğin gürültüsü sanki müzik aletleri tek bir notayı kavramış gibidir. Seyirci şüphelenir. Zira bu bir sahne değişikliğidir. Bir spot ışığı, hâlâ yazmakla meşgul olan "Deli Eddie"ye odaklanmış durumdadır ve parmağıyla çapraz olarak sahnenin köşelerini işaret eder. İşaret edilen yer siyah dikdörtgen küpün sahne tavanının biraz altında olduğu ve buharın "T" harfi gibi büyülü ışığı kestiği yerdir. Sihirli ışık parçacıkları yoğunlaşır. Sonra sahne bir dakikalığına kararır. Sahne 10 dakika içinde tamamen değişir ve bu süre zarfında ışık seyirciyi çevreler.

İlk sahnenin tamamı, Wilson'ın sürekli meşguliyetiyle iyi bir şekilde özetlenebilir:

- Uzam, zaman ve zamanlamaya odaklanması.
- Birçok dikey çizgi (vinç, sutton, ışık) kullanan sahne tasarımı, Yatay (lokomotif, vinç açıklığı, bükülmüş kollar ve dizler) ve köşegen (çapraz olarak yön değiştiren ve merkezden uzağa hareket eden Çocuk).
- Kompozisyonu katmanlardan oluşuyor - görüntüler, müzik/opera müziği, danslar vb., her biri diğerinden ayrı katmanlar.
- Karakterlere ilgisizliği ve onların yerine fiziksel eylemlerin yerine oyuncuları koyması.
- Eşzamanlılık ve ilgisiz eylemlerle büyüsü.
- Figürler arasındaki bağlantı eksikliğine o kadar yoğun ilgi gösteriyor ki, hepsi ayrı, ayrı ve diğer her şeyle ilgisiz görünüyor.
- Işığa olan bağlılığı, ışığın pürüzsüz yüzeylerde nasıl oluştuğu ve vücudun bölümlerini nasıl aydınlattığı. Birlikte oturma biçimleri ve kontrpuan.

- İpucu verme, analoji ve çağrış

ımları kaldırma yöntemleri (Musaviniya, 2016: 269).

4.4.3. Perde 1, Sahne 2, Mahkeme 1

Sahne tamamen boştur ve izleyicinin gözünü dikdörtgen bir kara kutu gibi görünen şeye çekerek başlar, ardından sahnenin üzerinde asılı bir flüoresan ışık huzmesine geçer. İlk olarak, tüm sahne kalem ucu gibi gri ve siyahtır. Ancak kısa süre sonra Wilson'ın eşsiz mavisi tarafından yıkanır. Yanardöner bir ışık, dönen iki kitap sırasının altında yer alan düz, alçak yatağı kaplar. Bu kitapların kenarları, her bir kenardaki iki sıra kandil nedeniyle aslında masayı aydınlatır. Floresan ışık huzmesi, çalışma masası, arkasındaki iki perde ve yatak aynı büyüklükte ve geometrik oranları bir dinginlik hissi yaratmaktadır. Bir başka ışık, bu lambalardan birinin yanına yerleştirilmiş uzun metal bir sandalyeyi aydınlatır. Einstein üniformalı iki grup insan girer. Soldaki grup iki sıra geride durur. Sağdaki grup, sırtları seyirciye dönük olarak metal banklar üzerinde arka arkaya oturur. Sahne, iki müzik aletinin yumuşak yankılanması ve koroda 3 ve 4'e benzer bir sesle şarkı söyleyen kadınlarla devam eder.

45 dakikalık sahnedeki her şey yavaş, pürüzsüz yüzeylerin alçalması, her şeyi katmanlayan daireler ve perdeler de dahil olmak üzere, bize Alman dışavurumcu filmlerinin ünlü konstrüktivist tasarımcısı Fritz Lang'ın[109] 1927 Metropolis filmini hatırlatır. Childs ve partneri, sahnenin sağ tarafında oturmadan önce bazı esneme dans hareketleri yaparlar. Sahnenin sağında, çantasının ana hatları flüoresan tüplerle çizilmiş bir adam aynı noktada durur. Daha sonra, çantasını astığında ya da biri içeri dalıp hızla kravatını düzeltip hızla ayrıldığında

[109] Fritz Lang (5 Aralık 1890, Viyana, Avusturya - 2 Ağustos 1976, Beverly Hills, Kaliforniya, Amerika), Avusturyalı yönetmen, senaryo yazarı, film yapımcısı.

daha da komik olur. Son olarak, iki yargıç içeri girer ve masaya otururlar. Bunlardan biri beyaz ve genç Knowles, diğeri ise siyahi ve yaşlı olan Johnson'dır.

Yavaşlama, Wilson'ın eserlerinde asla durmak anlamını vermez. Bu sahnede önce küçük ama önemli hareketler yapılır yavaş bir şekilde, sonra birleşirler. Childs ve partneri parmaklarının hareketleriyle amaçlarını ortaya koyarlar. İpliği bir makaraya doldurup dokurlar, tırnaklarını törpülerler ve aynı knee plays 1'de yazdıkları gibi yazı yazarlar. Sahnenin sağ tarafında duran koro da hecelerini mırıldanarak daktilo yazıyor gibi görünür ve erkek sesleri sopranoları takip eder. Şarkıcılar için zorluk, jestlerin şarkıcıların hızına uymamasından kaynaklanmaktadır. Yani hareketleri sürekli olarak seslerine karşı hareket etmektedir. Biri kitap okur. Sahnenin sol tarafında figürler oturmaya devam eder ve sadece kolları ve kanatları ile sahne boyunca dans ederler. Çok sakin olan yaşlı yargıç, sadece tokmağıyla masaya vurduğunda kıpırdanır. Altı kez ve her üç seferde üç kez ve her sürenin de kendi süresi vardır. Bu sesler, Wilson'ın bir bütün olarak sahnenin hızını zaten karşıladığı gerçeğini aydınlatmaktadır.

Sahne sürekli ağır çekimde ilerlerken, kesintisiz yazma hareketlerinden bağımsız olarak müzik bir adım değişir ve bu değişim en baştan, kemancı Einstein'ın sahnenin önünde bir ışık halkası içinde oturmuş, kemanın üzerindeki yayı aşağı yukarı çekerek tekrarladığı tek bir nota sesiyle başlar. Artık net bir şekilde duyulabilen (biri 20 dakika süren) iki dizi müzik solosu yapar. Her biri aniden biter, ikinci dizi doruk noktasının ortasında biter. Sahneden şarkı söyleyen koronun bazı üyeleri, sanki keman sesinin bir yankısıymış gibi şarkılarının hızını artırır ve müzik aletlerinin hızlı ve güçlü vuruşlarıyla yönlendirilirler. Sesin patlayıcı sesi, soğukça söylenen sözlerin tam tersidir. Burada Sutton bir avukat karakterini üstlenmek zorundadır ve ara sıra "Bay Bojangles" ve "Şu bol pantolonlardan herhangi birini görürseniz" dediği duyulabilir. Diğer zamanlarda "git" diye bağırır veya "silah, silah, silah" diye tekrarlar, genellikle değişen sürelerde duraklamalarla farklı ritimlere bölünür. Childs, Einstein gibi giyinmiş ve uzun bir metal sandalyede

oturmaktadır. Johnson ve Knowles, "Bu resmi bir oturumdur, lütfen mahkeme salonunu terk edin" cümlesini dönüşümlü olarak altı kez tekrarlar. Herhangi bir resmi görüş beyanı, Johnson'ın çekicinin darbesiyle başlar ve tüm bu ifadeler, mantıklı ve makul zihniyetlerden çok, duygulara dayanır. Sahnenin sonlarında, kuru ve ciddi Johnson, küçük kasaba feminizmi hakkında hicivli bir parodi sunar. (Konuşması Fransızca ve bu konuşma, Fransız aşıklarının klişesinin taklidi gibi görünen yapımda bu dilde konuşulan tek cümle). Deli Eddie bir şekilde yeniden ortaya çıkar ve hâlâ sahnenin solundaki boşlukta yazmaya devam etmektedir.

Bu arada, üzerinde bilinmeyen görüntüler olan bir dizi şekil sahnenin üzerinden aşağı iner. Her ikisi de kalıplanmış olan ve hakem masasına özel bir önem veren iki uzun kalıp; eller olmadan beyaz saat yüzü; sabit ve sonsuz bir zamanı gösteren, hesaplı bir şekilde inen ve jüri masasının arkasındaki gömme alanda duran bir saat; daha yüksek bir noktada bir saat daha; büyük bir laboratuvar bardağı; muhtemelen Einstein'ın gençliğinin bir görüntüsü olan bir yüz; çıplak bir kadının klasik görüntüsüne sahip mat bir perde. Büyük yuvarlak siyah bir ekran sahnenin yanından yavaşça hareket eder ve saatin beyaz yüzünü kaplar (muhtemelen Einstein'ın teorisinin kanıtladığı ay tutulmasına bir gönderme).



Kaynak: https://robertwilson.com/einstein-on-the-beach

Sahnenin sonunda çıplak kadının perdesi iner ve arkasındaki yatak yarı şeffaf bir şekilde görülür. Perde düştüğünde, sahneyi mavi-gri bir ışık kaplar. Işıklar söner, grup ve Einstein karanlıkta çalmaya devam eder.

4.4.4. Knee Plays 2

Mola sırasında kemancı çalmaya devam eder. Knee plays 1, benzer bir ışık karesi, Childs ve Sutton'ı bir sandalyede otururken, hızlı ve herhangi bir koordinasyon olmadan konuşurken aydınlatır. Zıtlığa rağmen çeşitli hareketleri çok ölçülü ve hesaplıdır; öne eğilirler, sallanırlar ve sonra koltuklarına geri otururlar. Bir yattan, bir balondan ve cevaplara/sorulara yanıt veren yeni merceklere sahip bir ses merkezinden bahsederler. Bu giriş, mükemmel koordinasyon ve fiziksel kontrol gerektiren muhteşem bir hareketle sona erer. Her iki kadın da sandalyelerinde otururken bir ip üzerinde dengede dururken yana

doğru eğilip bacaklarını kaldırırlar. Bu pozisyonda dizleri yukarıda ve kolları öne doğru bükülmüştür. "1905" diye bağırırlar. Ekranın arkalarındaki meydanda aynı noktaya Einstein'ın bir resmi düşer. Fotoğrafın tarihi, başka herhangi bir şey kadar rastgele görünür. Bu nedenle, bilseniz de bilmeseniz de, 1905'in, Dünya algımızı sonsuza dek değiştiren, Einstein'ın görelilik kuramının temelini oluşturan "Vücut Hareketinin Elektrodinamiği" adlı makalesinin yayınlanma tarihi olması önem kazanır.

4.4.5. Perde 2, sahne 1, ortam 1

Her ikisi de çağdaş tarzda iki opera dansı, boş bir sahnede hız, çeviklik, hafiflik, netlik ve kesinliğin heyecan verici gösterileridir. Sekiz dansçı ikişer ikişer veya üçlü, beşli ve sekizli gruplar halinde girer ve çıkar. Zıplarlar, dönerler, zıplarlar, dönerlar ve kollarını tüm uzamda zıplatırlar. Özgürlük duygusu/duygulu olan mutlu ve kaygısız bir modda dans ederler. Karanlık.

4.4.6. Perde 2, Sahne 2, Lokomotif 2

Işıklar vagonun arkasına doğru yönelir ve sahnenin ortasında vagonu aydınlatır. Gece gökyüzünde bir hilal asılı durmaktadır. Sahnenin sonunda ay, tam ay olur ve ardından tutulma yavaş yavaş onu kaplar. Bir erkek ve bir kadın bir vagonda bekler. Adam bir western filmindekine benzeyen vagonun dibine doğru gider. Kadın onu takip eder ve iki kişi vagonda soprano ve tenor sesleriyle bir şarkı söyler. Şarkı, "şanslı aşık", "mutlu şanslı" ve "mutlu şanslı aşık" gibi tekrarlanan kombinasyonlarla çok hızlı söylenir. Bu şarkıyı "1, 2, 3, ki bu da çok hızlı" birlikte sırayla söylerler. Aşıklar gecelikli, kadın (Sutton) ise güzel uzun beyaz bir gömlek giyinmektedir. Bu olay o kadar hassas bir şekilde gösterilmektedir ki, "Gümüş Ay Işığının Altında" benzeri bir sahnenin parodisi olarak kabul edilimektedir ve buna bir parodi olarak bakmaktan başka seçeneğiniz yoktur. Özellikle şarkı saçma ve tamamen alaycı bir sesle başladığından beri,

dinlenemeyecek kadar yüksek sesle söylenir. Ay tutulması biraz mizahi bir şekilde gerçekleştiğinde, bize bir önceki perde tutulmasını hatırlatır.

Aşıklar vagonlarına dönerler. Vagon üzerindeki ışık yavaş yavaş sönerek lokomotifin uzaklaştığını gösterir. Güzel bayan gülümserken sevgilisine silah doğrultur. Bu görüntü, Wilson'ın bir insanlık dramını nasıl ortadan kaldırdığını, ayrıntılarını ortadan kaldırdığını ve ikna edici bir şekilde tek bir çekime sıkıştırdığını göstermektedir. Karanlık. Mesafedeki artışı göstermek için lokomotif vagonuna (vagon boş) loş bir ışık odaklanır. İzleyici, görüntünün kelimelerin yerini almış bir drama için bir koda müziği gibi olduğunu hisseder. Sanki bir rüyada yapılıyormuş gibi dans etmek. Bu şekilde sahnenin sonu, rüya gibi bir atmosferle dolar ve vagonun içinden bir ses duyulur. Bu ses bir rahatsızlık veren ve seyircinin bilincini uyandıran, kulak tırmalayan bir gürültüye dönüşür. Bu arada sahnenin sağ tarafında bir kadın, seyircilerin üçte birinin önünde Arap tarzında tuhaf ve alakasız hareketler yaparak saatler geçirmektedir. Ay tutulmasından sonra karanlıkta parlayan gözler gibi iki ışık noktası gökyüzünde asılı kalır. İkinci karanlık.

Lokomotif 2 sahnesinde Wilson, perspektifi lokomotifin önünden arkasına doğru değiştirir. İzleyici artık görüntülere sayısız ve farklı görsel açılardan bakmaktadır. Perspektif ve bakış açısının değişmesi, Wilson'ın bu çalışmasında, 20. yüzyılın başlarında kamuoyunda şok etkisi yaratan, gerçeğin zaman gibi sabit olmadığı için şeyleri görmenin tek bir yolu olmadığından bahseden ünlü teori, Einstein'ın görelilik teorisinin yeni bir versiyonunu gerçekleştirdiği tahminini akla getirmektedir. Gerçeği nasıl algıladığınız, zaman ve uzamda nerede olduğunuzla doğrudan ilişkilidir. Her halükarda bu, operanın felsefi anlamı sorunudur.

4.4.7. Knee Plays 3

Birinci knee plays'ın başka bir şekli. Sutton ve Childs sahne arkasında, parlak beyaz meydanlarında. Ama bu kez sırtları seyirciye dönüktür. Aslında, iki

kadın sarmal ışık çemberleriyle kaplı bir tahtanın önünde ellerini döndürmektedirler. Koro grup onlardan daha aşağıdadır. Yüzleri ışıklı, sanki gösterinin başlangıç noktasındayız ve şarkıcılar tekrar "do, r, me"lerine dönüyorlar ve okurken elleri havada bir tür görünmez makine çalıştırmaktadırlar.

4.4.8. Perde 3, Sahne 1, Mahkeme 2

Bu sahne ilk mahkeme sahnesi kadar uzundur. Mahkeme 1 deki düzenleme ile aynı olan düzenleme kaldırılmış olsa da halen görülebilmektedir. Sıralar, iple kenara çekilen dört dansçıya aittir. Wilson'ın rock operalarında, büyük operalarında ve Orlando ve Hamletmachine gibi özünde operatik eserlerinde giderek daha fazla kullandığı bir teknik. Yatağın yarısı iplerle sahnenin köşelerine yaklaştırılır ve sonra tamamen kaldırılır. Aynı şekilde hakem masasının yarısı, sandalyesi, masanın yanındaki uzun metal sandalye ve diğer küçük eşyalar da kaldırılır. Mat perdeler ve kalıplar da kalkar. Ardından, sahnenin sağ tarafındaki okul sıraları, kelimenin tam anlamıyla aynı iplerle sihirli bir şekilde uzaklaştırılır. Wilson'ın sahnenin sonundaki hazzı ancak dönüşümüyle tamamlanır. Sahnenin karşısına büyük, mat bir perde iner. Sahnenin sol tarafında, karşısında, dikey çubukları bir hapishaneyi çağrıştıran bir çit vardır. Tüm bunlar, sahnenin sonunda bir yapısökümle sona erer ve sahneyi Childs'ın son monoloğuna bırakır.

Monoloğu, Mahkeme 1'de kullandığı monoloğun aynısı olan bir mama sandalyesinden verir. Bir bütün olarak bu süreç, Meyerhold'un yapısalcılık aşamasında geliştirdiği modernist ve etkileyici bir dramatik betimlemedir. Sahnesini farklı planlara ve seviyelere böldüğünde, Bauhaus'taki Dansçılar, Aktörler ve Nesneler adlı performans çalışmasında hareketli formun parçaları hareketli olan Oscar Schachter[110] ile aynı şekilde. Schchmmer de, performansa

[110] Oscar Schachter (19 Haziran 1915, New York, Amerika - 13 Aralık 2003, New York, Amerika), Amerikan uluslararası hukuk ve diplomasi profesörü ve Birleşmiş Milletler yardımcısıydı.

esas olarak bir hareket mimarisi olarak bakmaktadır (Wensinger & Gropius, 1997: 17-35).

Wilson'ın yörüngesi, uzamın sürekli hareket ettiği bir noktaya kadar inşa edilmesiyle ilgilidir, böylece uzam bir kompozisyon eylemine hazırlanır. Örneğin, "Hapishane"nin çitleri, aksiyonun gerçekleşmesi için çoklu çekimler yaratır. Childs'ın yatağı kullanması başka bir aksiyon sahnesidir. Bu mesafede çitler, yatak ve masa kenarı hareket için bir geçit oluşturacak şekilde yerleştirilir. Aynı zamanda Wilson, uzamın, perspektif mimarisindeki hedeflerine ulaşmak için resimsel bir uyum ve uzamsal bir görsel etki yaratır.

Wilson'ın yapısökümü yalnızca mimari ve nesnelerle sınırlı değildir, aynı zamanda eşit hassasiyetle hareketi de içermektedir. Duruşma sahnesi 1'deki gibi yargıçlar masalarının başındayken sahne, sanki zaman geçici olarak durmuş gibi başlar. Nihai karar verildikten sonra mahkemeyi ayrı ayrı ve zamanında terk ederler. Dört dansçı, sıralardaki önceki konumlarını yeniden yaratmak için geçit töreni benzeri bir adımla içeri girerek izleyicilere daha önce orada olduklarını hatırlatırlar ve sonra ayrılırlar. Daha önce üst vücut ve kollarla yaptıkları hareketlerde yapıyı bozarlar. Hareketlerini kesip diz çöktüklerinde çalan parça sırasında kimse konuşmaz.

Mahkeme 2, yavaş olmasına rağmen ilk yarım saatte kalabalıktır. Koro, iki kadının kanepelerinde yaptığı gibi "yazma" veya telefon operatörü hareketlerine devam eder. Childs, beyaz bir gömlek içinde ağırbaşlı bir şekilde içeri girer ve yatağa gider. Dışarı çıktığında siyah bir ceket ve kot pantolon giyinir ve makineli tüfek çıkarır. Önce koroyu sonra seyirciyi hedef alan bir makineli tüfek. Bu arada Sutton, hipnoz hareketlerini farklı yönlerde yaparak bir dizi hipnotik adımını gerçekleştirir.

Bilseniz bile, siyahlı kadının 1974'te bir grup terörist tarafından kaçırılan, mallarını ve münhasır haklarını iade etmesi için beyni yıkanan genç gazeteci Patty

Hearst olduğunu söylemek yine de zordur.. Patty Hearst bir intikam eylemi yaptı. Bir bankanın silahlı soygununa katıldı ve elinde makineli tüfekle savaşa hazır bir kızın poster panosunda yer aldı. Hearst'in durumu daha az biliniyordu ve Childs'ın orijinal 1976 sahnesindeki olağanüstü performansı, "*basılı dergilerin arka kapağı kadar tanıdık olan Patty Hearst'ünki gibi kesintiler*" olarak tanımlandı (Flakes, 1976: 79). Garip davranan kadın kemancı Einstein, daha önce olduğu gibi sahnenin kenarına tünemiş bir ışık noktasında oturmaktadır.

Her zamanki gibi, metinler görüntüleme tipindedir. Childs, soğuk ve net bir sesle, "bu rahat süpermarkette nasıl zamansız" olduğuna dair kendi yazdığı bir duayı (yatakta yaklaşık 35 kez) tekrar tekrar okur. Yüzme boneleriyle dolu bir süpermarket. "Ama aynı zamanda kumsaldan korktuğumu da hatırlıyorum" derken prodüksiyon olarak bahsedilen tek yer. Bu metin önceki ve sonraki okumalardan farklıdır, her kelime ve telaffuz yapısı tek bir sestir ve hiçbiri müzik tarafından silinmez. Oyuncuları kaygıdan kurtaran Wilson'ın tekrarlama ve yeniden anlatma fikri burada fiziksel ve vokal rahatlık şeklinde gösterilir. Makineli tüfek sahnesinden sonra Sutton, Mahkeme 1'deki gibi bir avukat olarak Bay Bojangles ile tekrar konuşur. Beyazlar içindeki Childs, tanık olarak mahkeme sandalyesinde oturmaktadır. Bir isim ve dönem listesiyle biten ikinci metnini (yerin sarsıldığını hissediyorum) okur. Bu uzun monoloğu üç kez tekrar eder. Bu, kendi kendine konuşmanın etkisi uyutucudur. Sahnede sadece kendisi kalarak sahneyi bitirir.

Bu kimin davası? Patty Hearst'ün davası mı? Einstein'ın davası atom bombasının kapısını aralamaktan mı kaynaklanıyor? Yoksa kimsenin davası değil mi? Stefan Brecht[111] (1924-2009, Alman-Amerikalı şair, eleştirmen ve tiyatro bilimcisi), 1976 performans versiyonunu incelerken, Einstein'ın bir vizyoner olduğunu ve bu nedenle yatak unsurunun onunla ilintili olabileceğini belirtir. Ancak

[111] Stefan Brecht (3 Kasım 1924, Berlin, Almanya - 13 Nisan 2009, New York, Amerika), Almanya doğumlu Amerikalı bir şair, eleştirmen ve tiyatro bilginiydi.

Brecht'in bakış açısına göre burası Einstein'ın yatağı değil, imtihan yatağıdır (Brecht, 2007) ve tahmini diğer şeyler kadar gerçek dışı ve hayalidir. Brecht açısından bakıldığında, Childs'ın emekleyerek yatağa girmesi günümüz açısından tamamen bir "iste ve al" eylemidir (Brecht, 2007) ve Wilson'ın bazı sahnelerinin ilerlemesinde değinmiş olabileceği geçici bir tasarımın göstergesidir (Brecht, 2007: 347). Wilson bunu her zaman sakince yapmaz. Dolayısıyla, Einstein on the Beach gösterisinde bu gülünç derecede gösterişli yönün yalnızca dekoratif bir özellik olduğu görülebilir, ancak yapı açısından bu özellik, The Black Rider ve Woyzeck 'in iki gösterisinden ayrılamaz. Bu tema The Black Rider 'nin oyununda doruk noktasındadır, öyle ki, tutarsızlığına rağmen Woyzeck 'in oyununda inandırıcı ve güçlüdür. Wilson'ın opera prodüksiyonları, değişen sonuçlarla değişen derecelerdedir. Örneğin Aida oyununda Juan Sutherland olmasaydı daha iyi bir gösteri olabilirdi; özellikle operanın bir tür karikatürize edilmiş ve gülünç performansı olan dans sahnelerinde gösterişli ve gülünç niteliklerle dolu sahnelerinde olduğu gibi (Musaviniya, 2016: 271).

Mahkeme 2'nin müziği heyecan vericidir. Gümbürdüyor, inliyor, akıyor, kükrüyor, çalkalanıyor, yükseliyor, düşüyor ve hiç beklemediğiniz anda dinamikleri değiştiriyor ve beklenmedik bir şekilde kesiliyor. Olmaması gerektiği halde şaşıracaksınız. Glass tarafından tasarlanan müziğin aniden kesilmesi, Wilson'ın ışığı aniden kesmesi kadar dramatik. Klarnet ve saksafonun düzensiz ve verimli bir geçişi olurken Childs, resitatif tarzda bir operada diyalogla hiç uğraşmadan müzik aletlerini de beraberinde getirir ve sahne biter (Musaviniya, 2016: 272).

4.4.9. Perde 3, Sahne 2, Ortam 2

Sahne karanlıkla başlar. Işık, sırtları seyirciye dönük sekiz dansçıyı aydınlatır. Sahnenin sonunun arka planı gökyüzüdür. Parmak uçlarında dairesel zıplamalarla bale dansını eşsiz bir şekilde sergilerken her biri seyirciye dönüktür. Adımlarının çoğu da baleden esinlenilerek atılmaktadır. Modern dansın farklı

türlerinde yapıldığı gibi, dansçıların vücutlarının dağınıklığı ve tutarsızlığı ile geçmişten farklılık göstermektedir. Dansçıların çoğu, bir grup hissi yaratmak için hızlı ve durmaksısızın birbirleriyle dans ederler; her zamanki yerinde biraz daha uzakta görülen Einstein gibi.



Kaynak: https://robertwilson.com/einstein-on-the-beach

Dansın bitmesine 5 dakika kala ışık maviye döner ve yıldızlarla dolu bir ağ perdesi iner. Çok güzel görünür. Dansçılar dans etmeye devam ediyorlar, görülebiliyorlar ama perspektifin başka bir görünümünde perde tarafından gizleniyorlar (Musaviniya, 2016).

4.4.10. Knee plays 4

Karanlık. Sessizlik. Einstein bir ışık noktasında keman çalmaya başlar. Bir önceki sahne de bu sahnenin aynısı. Orkestradaki altı kadın "Do, R, Mi, Fa, Sol" şarkısını söylerken ışık parlar. Childs ve Sutton meydanlarında daha uzaktalar, ancak bu sefer cam masaların üzerinde yavaşça dönüyorlar, dizleri havada süzülüyor. Aynı noktada, masanın altından ve üstünden ışık üzerlerine parlıyor, böylece cam kayboluyor ve uzamda ağırlıksız bir şekilde yüzüyormuş izlenimi veriyor. Karın kasları ağırlık merkezidir. Bu dans çok fazla fiziksel kontrol gerektirir.

Bu sahnenin seyircinin gözünde nasıl göründüğü ile oyuncuda hangi duyguyu uyandırdığı tamamen farklı şeylerdir. Mabou Mines'tan[112] David Warrilow'nun[113] 1985'te Wilson'ın Altın Pencereler'deki performansı hakkında yorum yaptığı gibi:

"*Sahnenin yokuşundasınız ve sahnede yavaş, yavaş ve her zaman istikrarlı bir şekilde yürümek zorundasınız. Ağırbaşlı ve güzel görünebilir ama bu bir kaslılığın ve denge zorluğunun destanı... Bob'un eserlerinde de adeta bir mükemmellik beklentisi var. Bu da çok fazla gerilime neden oluyor ve bu seyircinin göreceği son şey*" (Sayre, 1989: 21).

Hecelerini en iyi şekilde söyleyen dansçılar veya şarkıcılar tarafından gerilim dışında her şey aktarılır. Knee plays, şarkıcılar dişlerini fırçalıyormuş gibi yaptıklarında ve ardından beklenmedik bir şekilde dillerini çıkardığında bir dublörle biter. Bu hareketin Einstein'ın fotoğraflar için dilini çıkardığı ünlü bir fotoğrafının taklidi olduğunu gösteri sonrasına kadar fark etmeyebilirsiniz. Ancak performanstaki o görüntü ile ona ilham veren görüntü arasındaki bağlantıyı

[112] Mabou Mines, Mabou Mines, 1970 yılında kurulmuş ve merkezi New York'ta bulunan deneysel bir tiyatro topluluğudur.
[113] David Warrilow (28 Aralık 1934, Stone, Birleşik Krallık - 17 Ağustos 1995, Paris, Fransa), "Samuel Beckett'in çalışmalarının en iyi yorumcularından" biri olarak bilinen bir İngiliz aktördü.

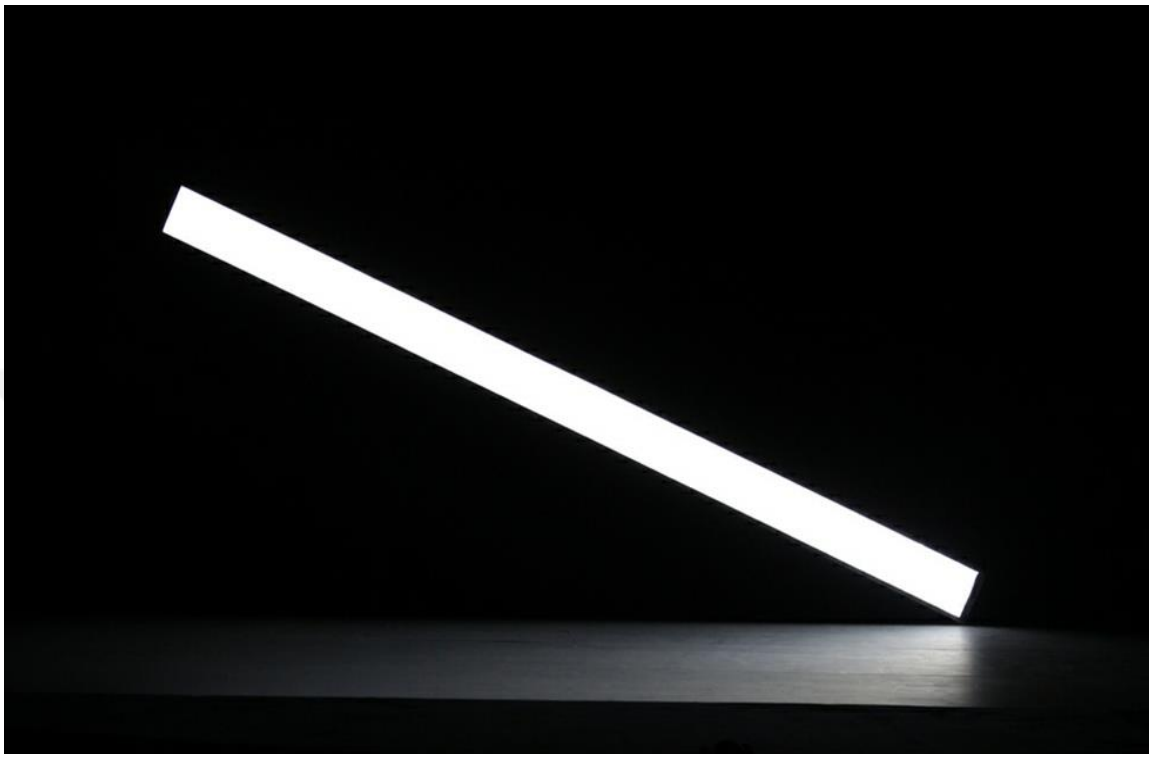
kaybederseniz, bunun hiç önemi yoktur. O an o kadar belirsiz ve muğlak ki, Wilson'ın tasavvur ettiği gibi, sizi kendi bağlantılarınızı seçmekte özgür bırakıyor.

4.4.11. Perde 4, Sahne 1, Lokomotif 3 (bina ile birlikte)

Bu sahne 10 dakika sürer. Oyuncular karanlıkta mücadele ederken, sahnenin arkasındaki perdede devasa bir binanın resmi görülmeden önce, bir Rönesans sarayı ile güçlü bir endüstri çağı arasında bir bağlantı olan bir binanın resmi, sahnenin merkezinde ortaya çıkar. Bir adam üst pencerelerden birinde kağıda bir şeyler yazmaktadır. Bir çocuk kayak tahtasına binerken, bir kişi, iki kişi ve Einstein'ın üniforması giymiş ve ters yöne bakan 24 kişilik bir grubun başında, her biri farklı bir yöne ve hepsi yukarıya, aynı şekle bakıyor. Sonra birer birer ayrılırlar. Brecht, Wilson'ın sahneyi gerçekliğin bir temsiliyle değiştirdiğini ve bunun "*bu büyük adamın (Einstein) çalışmaları aracılığıyla bir gezinti biçimini alan bir olay için farklı ve ilgisiz insanların gerçek bir toplantısı olduğunu*" öne sürer (Brecht, 2007: 335).

4.4.12. Perde 4, Sahne 2, Mahkeme 3 (Yatak)

Işıklar söner ve karanlıkta zayıf bir ışık titreşir. Müzik aniden durur ve hemen Bach tarzı bir füg başlar. Işık, Mahkeme 2'de karanlıkta parıldayan yatak direklerinin yerini yatay olarak değiştiren bir orkestraya odaklanır. Burada bir heykel olabilecek ancak bir aktörün işlevine benzer bir işleve sahip olan bu ışık sütunu için 20 dakikalık bir dans başlar. Sütun yerden yavaşça kaldırılır, bir tarafa yatırılır, durdurulur ve dikey konuma gelinceye kadar 45 derecelik bir açıya ulaşılır.



Kaynak: https://robertwilson.com/einstein-on-the-beach

(Einsteain on the Beach)

Daha sonra dünya yüzeyinin üzerinde boşlukta asılı kalır ve yavaşça dikey olarak yükselmeye başlar. Yüksekliğin ortasında tepki verir, sütun giderek kısalır ve mesafe içinde kaybolduğu yanılsamasını yaratır. Tamamen kaybolana kadar gittikçe uzaklaşır. Etki halüsinasyon niteliğindedir ve seyirci tamamen büyülenmiştir. Tüm bu harika yükselişe, tek bir notayı nazikçe ve istikrarlı bir şekilde çalan müzik eşlik eder. Son olarak, müzik durur, yeniden başlar ve perdeyi ve ritmi değiştirir. Yaklaşık 10 dakikalık bir soprano resitali hafif bir performansla başlar. Soprano iki-üç notayla, sözsüz, yavaş, yumuşak ve daha çok müziğin kendisi gibi devam eder.

4.4.13. Perde 4, Sahne 3, Ortam 3, (Uzay gemisinin İçi)

Perde 4, önceki perdelerden farklıdır. Aradaki fark, sahnelerinin net bir şekilde işaretlenmemesi, ancak birbirlerini engellemesidir. Bu sahnede müdahale ani bir artıştır. Müzik bir "wow-wow" ile başlar ve flüoresan ışık, duvar gibi görünen bir şey üzerinde paralel çaplarda konumlandırılmış silindirler boyunca gergin bir şekilde titreşir. Bir adam (Wilson), Childs'ın lokomotif 1 sahnesinde yaptığı gibi, elinde iki meşaleyle bir şeye veya birine rehberlik ediyormuş gibi, havalanan bir uçak gibi ileri geri yürür. Başka bir kişi işaret vermek için jestler yapar. Sahnenin zemininden camdan bir asansör çıkar, genç bir çocuk asansörün içinde, elinde saat, asansörün altından buhar çıkar ve havaya karışır. Einstein her zamanki yerinde, bir ışık noktasında sessizce oturur.

Einstein elektrikli kemanını çalmaya başladığı an her şey çılgına döner. Wilson'ın meşale dansı gittikçe hızlanır. Adam çılgınca hareket ederken, asansör de inip çıkar. Bir kapsül, baktığımız yönün yakınında yatay bir çizgide ileri geri kayar. Yanıp sönen ışıklar, bu buluşun tümünün neredeyse sahnenin uzunluğu ve genişliği, parlatılmış altın rengi ve 15 kare bölüme ayrılmış üç uzun kat olduğunu göstermektedir. Gölgelerde hareket eden bedenler. Düşen perdeler ve bir ray üzerinde çapraz olarak hızla sürüklenen küçük bir uzay gemisi. Sesler, sayılar, kulakları sağır eden müzik, müzikal ritimler ve aciliyet. Gördüğünüz şeyin bir uzay gemisinin kontrol paneline benzediğini fark edersiniz.

Sahnenin zeminindeki iki plastik baloncuktan duman çıkar. Childs ve Sutton, sakin ve ölçülü, sahne zemininde seyirciye doğru sürünür ve döner. Arkalarına bir perde yığını düştüğünde sürünürler. Bu arada Wilson dans etmeye devam eder. Ekrandaki gri beyaz tasarımdan dünyanın şeklini fark eder ve bu görüntünün bir nükleer patlama ile ilgili olduğunu şok içinde anlarsınız. Yukarıda, perdenin sol tarafında gri bir uçak uçar. Altta, solda küçük bir dinozor görülebilir. Müzik durur.

4.4.14. Knee Plays 5

Yine müzik ayrı, aralıklı notalarla hemen başlar. Hacmi önemli ölçüde azaltılmıştır. Patlama desenli dantel perde bir an hareketsiz kalır ve sonra tekrar yükselir. Aşağıya bir tane daha gelir. Kadınlar yavaşça bedenlerinin üst kısımlarını kaldırıp tekrar ayağa kalkarak sahnenin sağ tarafında kendileri için ayrılmış sandalyelere otururlar. Birbirlerinden uzakta sandalyelere otururlar ve bardağı taşıran son damla gibi yavaşça parmaklarıyla yazmaya başlarlar. Müzik yumuşaktır. Kemanın sesi yumuşak ve sakindir. Sahnenin sol tarafından Lokomotif 1 sahnesindeki lokomotif benzeri bir otobüs girer. Önden keskin bir ışık sürücüyü (Johnson) aydınlatır. Bir bankta oturan aşık bir çift hakkında konuşur ve hikayesini öpüşmeyle ilgili sevimsiz bir şakayla bitirir.

4.5. Toparlama

Einstein on the Beach'ın oyununun unsurları, ancak oyun yakından incelendiğinde netlik kazanır. İşin gerçek deneyimi, yalnızca yakından yapıldığında tam olarak gerçekleştirilir; en azından sahnedeki eylem isteğe bağlı göründüğü için değil. Bir performans sırasında hissettiğimiz birden fazla duyguyu genellikle tek bir odaklanmış noktada keşfedemeyiz. Einstein on the Beach oyunu ile bu doğal sorun ilk kez ortaya çıkmaktadır. Çünkü bu oyunun uyandırdığı duygular hem kafa karıştırıcı hem de incelemelerin dehşet verici tonunun da gösterdiği gibi, dikkatli bir şekilde değerlendirilse bile hemen değerlendirilemeyecek kadar büyüktür. Ancak uygulamadan sonra, Wilson'ın en sevdiği ressam olan Cézanne'ın tuval üzerine resimlerini anımsatan yapımın yürütme sisteminin kısa ve genel bir açıklaması benimsenebilir. Wilson, Einstein on the Beach oyununu yaparken, bağımsız bir unsur olarak ayrı ve hafif bir şey olarak jestler ve hareketler hakkında ve ayrıca bağımsız unsurlar olarak dekor, nesnelerin ve ekipmanın alçaltılması hakkında çok düşündüğünü açıklar. Ayrı ve

bağımsız unsurların yakınlığı genellikle fark edilir ve belki de icra edilen metinler ile konuştukları durumlar arasındaki bağlantıdır.

Ayrıca bu ayırma yöntemi, bir karede yer alan çoklu çekimler (veya ayrı öğeler) sırasında birden fazla görsel açıdan bakmayı içerir ve bu, Cézanne tarafından icat edilen bir Kübist tekniktir. Bu yönteme göre Wilson, resimden ödünç aldığı üslupları (portre, natürmort ve manzara) çok özel bir bakış açısıyla kullanma olanağına sahiptir. Böylece, Einstein on the Beach gösterisinde, Wilson için sahnelerin yapısını sağlarlar. Knee plays yakın plan portreler, lokomotif sahnesi ve mahkemesi bir natürmort ortamını, dans bölümleri ve uzay gemisinin içi geniş bir manzara görüntüsünü çağrıştırır.

Ayrıca Einstein on the Beach gösterisi, performans sırasında belli bir süreci takip edemiyor, çünkü temelleri karakter, diyalog ve olay örgüsü gibi dramın standart unsurlarına dayanmıyor. Bu gösterinin araçları imgeler, renk, jest, ritim, hareket, ses, nesneler ve kostümler aracılığıyla ifade edilir. Bazen de tamamen 1950'lerden 1970'lerin başına kadar New York'ta yaratılan kolajlarda açıkça görülen ses, varyasyon, ters çevirme ve soyutlama kolaj tekniğine güveniyorlar. Bununla birlikte, Wilson, bu araçları Einstein on the Beach 'ın sergisinde uygulamak için kültürün bu dağınıklığından ve pürüzlülüğünden kurtuldu; öyle ki sonuç, kökenleri modern Avrupa sanatına dayanan tamamen resmi ve düzgün bir parçadan oluşuyordu.

Einstein on the Beach gösterisinde, kolaj dikkatli bir organizasyona dayanmaktadır. Lokomotif sahnesinin örüntüsü, inşaat sahnesinde tekrarlanır. Lokomotif sahnesi 2'deki lokomotif sahnesinde lokomotif arkasındaki görüntüde hayali boyutu gerçekçi boyutundan daha büyük olan geçmeli görüntülerin büyük ölçekli bir varyasyonunu açıkça gösterilmektedir. Elbette, ulaşım kavramını aktaran tüm imgeler dizisi (işe gidip gelme, lokomotif, uçak, otobüs, uzay gemisi), üretilen çalışmadaki zaman ve uzam unsurlarının ve hareketin bir kolajıdır ve

şüphesiz bu görüntüler buhar çağından uzay yolculuğu çağına geçişi zaman ve uzam olmadan kolaj yöntemiyle gösterilmektedir.

Uzay gemisi de benzer şekilde gösterilmiştir. Dışarıdan görülen oyuncak roket, daha önce içeriden gösterilen uzay gemisinin minyatür bir versiyonudur. Childs ve Sutton, kapsüllerinden çıkan astronotları çağrıştırarak baloncuklardan sürünerek çıkarlar. Uzamda uçan bir uzay gemisinin içinde bir cam asansör olabilir. Uzay gemisi dansı (ortam sahnesi 2) daha çok gizemlidir. Dansın hızı, hafifliği ve yolculuğunun bir uzay gemisinin yolunun soyut bir temsili olduğunu ancak eserin tüm içeriği yeniden çalışıldığında anlayabiliriz.

Bu örnekler, Einstein on the Beach'ın temsilinde doğrusal anlatının yokluğuyla ilgili üç noktayı gündeme getiriyor. Bu anlatı bağlantıları, uzay gemisinin çılgın ışıklandırmasına ve astronotların sürünerek çıkmasına bağlanabilir. Astronotlar, ekranda tasvir edilen kozmik bir kazadan kurtulanlar veya nükleer bir patlamadan kurtulanlar olarak görülebilir. Mahkeme 2'nin gerek anlattığı hikaye, gerek ise görselleri için çılgınca nitelendirmesi çok abartılı değildir. İddia edildiği gibi, uzmanlar Mahkeme 2 sahnesinde Patty Hearst'e özel göndermelere işaret etmişler ve onlar için bir anlatı formu sağlamışlardır (Brecht, 2007: 348). Bu dağınık alıntıları, astronotlar, atom bombaları ve teröristler hakkındaki potansiyel hikayeleri anlatmaya dair, acil bir ihtiyaç görülmemesine karşın, Wilson'ın hayal gücü bu çalışmanın oluşumuna katkıda bulunmuş olabilir. Bu hayal gücü, anlatı sekansı, olayları ve sonuçlarıyla geleneksel tiyatrodan çok Wilson'ın oluşum yıllarının Happening and Performance tiyatrosuna daha yakın olan deneysel bir tiyatro eseri olan eserin içsel hayal gücü olarak işlev görür. Eserin hayal gücüne güvenmek çok edebi ve onu zengin muğlaklığından mahrum etmektedir (Holmberg & Schmidt, 1988: 11).

Bu konu, Einstein on the Beach'ın gösterisinin özel karakteriyle ilgili (bizleri) dördüncü gözlem kategorisine götürür. Eser, Wilson'ın iç ve dış arasındaki ayrımını açıkça göstermektedir. Dış kısım, Wilson'ın Einstein ile ilgili sınırsız hayal

gücünü içeren çalışmanın göstergebilimsel sistemidir. Einstein on the Beach 'de hayal gücü ile ilintili daha önce bahsedilen konuya eklenmesi gereken başka bir durum daha bulunmaktadır. Einstein iyi bir amatör kemancıydı. Piposunu içerken ve ilk atom bombasının patlatılmasından sonra, şu cümleyi kurar: hayatımı geri alsaydım, "Bilim adamı değil, tesisatçı veya seyyar satıcı olurdum" (Holmberg & Schmidt, 1988: 12). Mahkeme 1 ve Mahkeme 2 sahnesindeki uzun sandalyesi, Glass'a göre "Einstein'a göre Wilson'ın hayal ürünü olan uzun çubuklardan yapılmıştır" (Glass, 1988: 34). Eğer öyleyse, sandalye görsel olarak Einstein'ın söylediklerini herhangi bir kelimeden daha iyi aktarmaktadır. Zira bu, dilin görsel aktarımıdır.

İçsel görüş, bir bireyin, aynı zamanda derinlemesine gömülü olan erkek ya da kadın algısı alanında hareket etme yoludur. Wilson'ın içi muhtemelen Einstein'ın hayatına ve başarılarına tekabül ediyordu. Ancak seyirci bunların hiçbirini fark etmeyebilir. İzleyiciler, genellikle her işin dışıyla ilişki kurar. Einstein on the Beach gösterisi izleyiciyi meşgul ettiğinde, iç kısım göz ardı edilebilir ve saf biçim olarak görülebilir; bu, izleyicinin gösterinin tadını çıkarmak için kavramlara ilişkin kendi kişisel yorumlarını gözden geçirmesini gerektirmeyen bir biçimdir (Holmberg & Schmidt, 1988: 12).

Prodüksiyonun izleyicinin dikkatini çekme yeteneği, yalnızca gösterinin ortaya çıkmasıyla sağlanır; gösterinin içsel ve az ya da çok rastgele yankıları, Wilson'ın 1984'teki eleştirel konuşmasındaki niyetini pekala ifade edebilir. "*Einstein'ın bir dönemden itibaren temsili çok statik, düz ... ve iki boyutluydu*" demiştir (Musaviniya, 2016: 297). Gösterinin geniş bir ölçeğini ortaya koyarken, teknik harikalar, kafa karıştırıcı yan yana koymalar ve katıksız kendinden geçmiş güzellik bir tür uyuma ulaşacaktır. Dolayısıyla, bu dış görünüş özellikleri o kadar bol ve güçlüdür ki, iç cephenizi silebilir ve sizi tiyatrodan yorgun bir beyinle göndermez.

Wilson'ın eseri paradoksal bir şekilde çağrışımlardan, hayal gücünden ve dışsal belirsizlikten oluşur. Bu, bileşenlerin dinamiklerinin, saf biçimden başka bir şey olup olmadığı sorusunu gündeme getiriyor ve bu, Wilson estetiğinin en karmaşık alanıdır. The King of Spain'ın sahnesinden Deafman Glance kadar önceki parçaların saf biçimi, Brecht'e göre sessiz işler olan zihinsel ortamları çağrıştırır (Brecht, 2007: 360). Dernekler ve diğer bileşenler de aynı derecede özgürdüler ve herhangi bir içerik fikri önermediler. Bununla birlikte, Einstein on the Beach gösterisi, bir şekilde biçimi içeriğe bağlamaya çalıştığı için oldukça farklı görünür. Bu anlamda bu konu Wilson estetiğinde bir dönüm noktasıdır.

İçerik sorunlarına ilişkin temel görüş olan Einstein on the Beach'ın programında gündeme getirilen sorunlar, gazetecilerin ilgisini çok çekmedi. Bu gösteri çoğunlukla özel eleştiri konularındaydı. Brecht, Einstein on the Beach gösterisi için nispeten anlamdan yoksun olmasına rağmen, estetik olarak, sırf görünüş yoluyla anlam çağrıştırdığını ve yapısının, ögelerini anlamsız gösteren salt biçimcilik olduğunu belirtir (Brecht, 2007: 375). Michael Vanden Heuvel, Einstein on the Beach gösterisinde "*Wilson'ın çalışmasının zıt ruh halleri ve eğilimlerin farklı bir düzenlemesi olduğunu vurgular. Genel sanat ve özel sanat... biçim ve içerik, fiziksel ve ruhsal, rasyonalizm ve irrasyonelliğe eğilim*" (Vanden Heuvel, 2018: 176). Wilson, burada ve giderek artan bir şekilde eserlerinde, saf gösterinin hem kısırlığını hem de referanssızlığını statik biçim ve temel içeriğin netliği ve düzeniyle bir araya getirmeye çabalıyor. Einstein on the Beach oyununda Wilson, bu eğilim ile diğer tüm karşıtları arasında verimli bir dinamik duygusu bulamıyor. Öte yandan Wilson, bu tür karşıt durumları bir araya getirebilecek ve ilk eserlerinin saf gerçeküstücülüğü ile opera ve Broadway müzikal tiyatrosunun sınırlı gelenekleri arasında neredeyse bir bağlantı kurabilecek bir form bulmaya çalışıyor (Vanden Heuvel, 2018: 177). Tüm bunlar, Einstein on the Beach gösterisinin, belirtildiği gibi, çifte çelişki örneği olduğu varsayımına dayanmaktadır.

Ancak bu iddianın tersi de tartışmalıdır, çünkü Wilson zıtlık ya da ikili düzenlemeyi düşünmez ve eserlerinde zıtlık ya da ikili düzenlemenin ortaya çıkmasına izin vermez. Amacı, ayrı unsurları birleştirmek ve bunu sayı, saf surealizim opera ve müzikal tiyatro geleneklerine uyarlayabilir. Wilson'ın karma üretimlerinden biri olarak kabul edilen Einstein on the Beach gösterisindeki farklı unsurların bir araya gelmesi, eserlerinin birbiriyle bağlantılı ve çoklu özelliklere sahip olmasına neden olmuştur. Wilson'ın, yaygın bir düzenleme yoluyla değil, ancak muğlaklık ve çağrışım hayal gücünü serbest bırakarak, referanssızlığı ve önemli içeriği birleştirmeyi başardığı iddia edilmektedir. Tüm bu tahayyüller ve diğer bileşenler aynı amaca aynı şekilde hareket etmekte ve iki kategorili bir işlev yerine ikili, biçimsel ve içeriksel bir işlev görmektedir. Günümüzün hayal gücünün ekseriyeti, Einstein'ın görelilik kuramıyla bağlantılı olarak kabul edilen uzam, zaman, ışık ve diğer her şeyin dinamiği ana kavramına atıfta bulunur. Bu sayısız tasavvurların örtük içeriğini dikkate almazsak, aynı anda kübist/yapısalcı bir biçimde üretim uzamizmalarına da atıfta bulunurlar. Gösterilen uzamizmalar hiçbir şekilde ruhsuz ve uzamik değildir, nedeni ve çalışma şekli düşünüldüğünde kavramsal düşüncenin vücut bulmuş halidir. Işığın nasıl kullanıldığı kavramını düşünün; bu, Wilson'ın aydınlatma hakkındaki görüşünü gösterir ve bu uzamizma, Einstein on the Beach gösterisinin içeriği kavramını da daha belirgin hale getirir.

Işığın özel olarak odaklandığı yerlerde, gösterinin sürekli parlak gölgelerinin yapısal, kavramsal ve içeriksel önemi göz ardı edilemez. Bu parlak gölgeler, ışıkla bir tür konuşmadır ve ifadeleri, kelimenin tam anlamıyla dünya için kesin bir şey olan ışığın hareketi yoluyladır. Wilson, oyuncularının performansını engelleyecek şekilde duyguları ifade etmek için her zaman ışığı kullanır. Wilson, duyguların geniş ifadesini abartı ile birleştirdiği ve canlı tiyatro performanslarının veya Jerzy Grotowski tarzı oyunculuğun özelliği olan bu tür oyunlarda oyuncunun duygusuna rehberlik ettiği için onların oynamasını engellemektedir (Lesschaveve,, 1977: 219).

Duygu, her halükarda psikotik karakterleri tanıtmayan, ancak onları şekillendiren ve bunun yerine, parlaklığının ve karanlığının yoğunluğu nedeniyle karakterin gereksiz duygusal durumunu ifade eden ve ışığa güvenen oyunculardan, oyunculardan alınmıştır. Einstein on the Beach gösterisinde, özellikle sahnedeki olaylar olmak üzere oyuncuların oyunculuğunun yokluğu vurgulanır. Einstein on the Beach oyunundaki olaylardan biri, sahnenin havasını değiştiren ve sahneye gizem ve tehdit rengi veren farklı şekillerdeki halkalarla çevrili Lokomotif 1 sahnesindeki ışık buharıdır. Diğer bir temel faktör, Wilson'ın içeriği algılamasıdır, çünkü Wilson'ın içeriği algılaması, eleştirmenlerin içerik algısıyla aynı değildir. Wilson, Einstein on the Beach'in sunumunda, estetiğinin sorunlu yönünden bir bütün olarak kaçınır ve bunu, görünüşlerin gücünü ortadan kaldırarak ve onu saf biçim ve içerikle değiştirerek yapar.

SONUÇ

Postmodernizm, modernizmden sonra bir merkez ve düşünce okulu olarak gelişmiş ve modernizmden bağımsız bir akımdır. Postmodernizm felsefi bir akım olarak teorik ve kültürel etkilerini içinde bulunduğumuz dönemde ortaya koymuş olsa da, ancak kapsamlı bir tanımlama yapmak ve bu akışın önüne geçmek gerçekten zor görünmektedir. Çünkü parçalı, akıcı ve ileriye dönük bir düşüncedir ve bu nedenle postmodernizm için herhangi bir tasnif ve çerçeve arayışı çelişkilerle karşılaşır. Jean-Francois Lyotard, postmodernizme bir açıklama getiren ilk teorisyendi. Lyotard, tanımında postmodernizmin en önemli özelliğini meta-anlatı ile bağdaşmayan bir akım olarak ortaya koymuştur. Postmodernizmin ortaya çıkışının üzerinden çok zaman geçmemesine rağmen, sanat, edebiyat, sosyal bilimler ve yaşam gibi yaratıcı alanlara olan muazzam etkileri göz ardı edilemez. Buna rağmen postmodernizm henüz deneme yanılma aşamasındadır ve yeni keşifler, sezgiler ve yenilikler sonucunda etkileri düzenli olarak genişlemektedir. Sanatta postmodernizm, modernizmin elitizmine ve ampirizmine bir tepki olarak minimalizm ve temel atma fikrini izler. Postmodernizm sanatı belirli bir çerçeve izlemez, alternatifliği ve farklı fikir ve biçimlerin birleşimini orijinal kabul eder ve mizah ile ironiyi birbirine karıştırmaya çalışır.

Postmodern tiyatronun kökenini bilmek kolay değil, ama görünen o ki tiyatrodaki postmodernizmin kaynağı iki ana köken ve geleneğin meydan okumasından alınmış: Aristoteles draması ve Artaud'nun kutsal ve sözlü olmayan tiyatrosu. Daha doğrusu, Artaud'nun ilerici düşüncesi, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra postmodern tiyatronun yaratılmasına yol açtı. Artaud, Meyerhold'un biyouzamik teorisini, Brecht'in epik tiyatrosunu ve modern tiyatronun diğer tezahürlerini felsefi olarak reddetti. Artaud'nun çabaları, sanatçılar, uzmanlar ve tiyatro teorisyenleri için daha fazla keşif ve sezginin temelini attı. Artaud'nun farklı görüşü, 70'ler ve 80'lerde postmodernizm fikirlerinin yayılmasıyla birlikte, progresif tiyatro için yaşam, ritüel, metin, felsefe, oyuncu, yönetmen, inanç, kutsallık, izleyici

birleştirmek için yeni bir atmosfer yarattı ve yaratıcılık ve yenilik yaratmaya yol açmıştır. Bu nedenle, sahnede postmodern tiyatro, postmodernizm son yıllarda tiyatro düşünürleri arasında ana akım haline gelmeden önce, 30'larda Artaud tiyatrosunda başlamıştı.

Postmodern tiyatro, Antonin Artaud'nun düşünce ve teorilerinden ve Fütürizm ve Dadaizm akımlarından etkilenmiştir. Artaud, bildiği tiyatroya üç temel kusur getirmiştir. Birincisi, eserler, geçmiş şaheserlere fazlasıyla ayrılmıştı. İkincisi, yüzeyselliği nedeniyle insanları meselelerin derinliğine çekememiştir ve üçüncüsü, kelimelere çok fazla anlam katılmıştır. Bu dönemde Antonin Artaud tarafından reddedilen merkezi kelime ve metin eski konumunu kaybeder. Aslında dil asıl görevi olan mesaj iletmekten uzaklaşmıştır ve çoğunlukla uzam yaratmak için kullanılmıştır. Bu dönemde ışık, ses, renk, sahne tasarımı, kostüm ve müzik gibi unsurlar öne çıkmakta ve ayrı bir önem kazanmaktadır. Postmodern dönemde, hikaye olay örgüsü kaybolur. Karakter ve nitelendirme de reddedilir. Performans ve çevre tiyatrosu, postmodern tiyatronun alt kümeleridir. Performansta, asıl vurgu oyuncunun bedeni üzerindedir ve çevre tiyatrosunun tiyatroya ritüelistik bir yaklaşımı vardır ve her ikisi de yapıyı kırmada, yeni ve yaratıcı deneyimler kazanmada liderdir. Postmodernizm, her yerde tarihsel bir hiyerarşiye göre değil, başka şekillerde de ortaya çıkmıştır. Postmodern öncesi performanslarda yönetmen metne çok bağlıydı ve oyunun varlığı bir tiyatro performansının temeli ve çıkış noktası olarak görülüyordu. Oyun, performansın merkeziydi ve oyuncu, yönetmen ve diğer araclar bu merkezin etrafında dönüyordu.

Wilson, eserlerinin her birinde, hepsi bir bütün halinde toplanan, görünüşte çelişkili çeşitli faktörler kullanır ve izleyiciye saf bir görüntü veren uzun bir plan yapar. Çarpıcı bir görüntü ve Wilson'ın kendisinin de ifade ettiği gibi çalışmalarını kolaja benzetiyor: çünkü birbiriyle alakası yokmuş gibi görünen farklı görsel ve işitsel parçaları tıpkı bir kolaj gibi bir araya getiriyorum, der. Bu farklı parçalar bir

araya getirildiklerinde yeni ve birleşik bir anlam kazanırlar. Bu faktörler, Robert Wilson'ı zamanımızın en büyük vizyonerlerinden biri haline getirmiştir. Wilson, saf tiyatro veya opera yaratmak için zamanının tüm işaretlerini temel olarak kullanan bir yönetmendir. Öyle ki, Wilson'ın eserlerinde soyut dışavurumcu resim, Rus Süprematizmi, olaylar ve rastlantısal tiyatro, Pop Art ve Minimalizm belirgindir ve bu özellikler Wilson'ı bir postmodern çoğulcu olarak sunar. Çoğulcu bir sanatçının önemli bir özelliği, birbirinden tamamen üstün olduğunu iddia etmeden birkaç farklı üslup kullanmasıdır. Bir şekilde dramayı şekillendiren tüm unsurlar eşit derecede geçerli ve önemlidir. Wilson'ın eserlerinde postmodernizmin tüm temel unsurlarını görebilirsiniz ve hatta tüm bu unsurlar açıkça görülür. Wilson'ın eserleri, Wilson'ın kendi kişiliğinden uzak değildir; bu nedenle, Wilson'ın en sevdiği iki özellik olan iç mimari ve tarihi figürlerin kullanımı, Wilson'ın eserlerinin ana özellikleridir. Çünkü hem mimarlık okumuştur, hem de tarih araştırmalarıyla ilgilenmektedir.

Wilson'ın eserlerinden kalan fotoğraflarına ve tek çekimlerine bakıldığında, Wilson için olduğunu bilmeden, kuşkusuz bu fotoğraf ve filmlerde, devasa kompozisyonlar ve modern ve tekrarlayıcı dans kullanımı, amatör oyuncular ve sıradan insanlardan oyunculuklar, özel ve rüya gibi sahne tasarımı, ses müzikleri gibi ortak bileşenler buluruz ve aklımızı Wilson'dan başka bir yazar-yönetmene çekemez. Wilson'ın yönetmenliğinde görülebilen bir başka şey de, postmodern tiyatronun unsurlarından biri olan alışılagelmiş boşluk eksikliğidir. Wilson, tiyatrosunun ışık projeksiyonlarının kaynağını görmekten bile hoşlanmaz, bu nedenle Wilson'ın tiyatroları, yeni tiyatroların ve Grotowski gibi yazar yönetmenlerin bu tür tiyatro ortamını kullandıkları ortam tiyatrolarından farklıdır. Wilson'ın tiyatroları balkonlu veya tek yönlü salonlarda oynanmalıdır. Bu belki de Wilson'ın seyircinin eserleriyle kurduğu klasik bağa bir övgü niteliğindedir. Wilson, balkonlu tiyatrosundaki formalite ve mesafeyle ilgilendiğini söylüyor. Wilson'ın eserleri genellikle bir tarafın varlığının göz ardı edildiği iki kutuplu bir alan olarak anlaşılır. Wilson'ın eserlerinde ipleri ve ışıkları görmüyorsunuz, diğer boşlukları

da göremiyoruz, gözlerimiz etrafa odaklanıyor ve bir kişinin kendini kaşımasını gözlemleyerek oyuncuyu izlemekten mahrum kalabiliyoruz.

Postmodern yönetmenlerin bir diğer özelliği de, göndermelerle sağlanan klasik metinlerin değiştirilmiş bir performansta icra edilmesidir. Wilson'ın Goethe'nin yazdığı Faust ve Heiner Müller'in yazdığı Hamletmachine gibi Shakespeare'in Hamlet'iyle çelişen eserleri de vardır.

Wilson'ın eserleri hikaye olsa da, Wilson'ın kendisinin de söylediği gibi dil kullanmazlar: hikaye sadece bir unsurdur ve mümkün olan tek unsur değildir. Wilson, eserlerinde imaja ağırlık verse de postmodernizmin eklektik yönü ve bu dönemin sanatı gibi detaylarda birbirinden ayrı birçok imaja yer verir. En başından beri Wilson'ın sanatı, düzen ve düzensizlik arasındaki karmaşık ilişkiyi anlamaya dayalıdır. Wilson genellikle bu temayı, tiyatro performanslarının unsurlarını rastgele seçerek ve sınırsız ve çeşitli görüntü, kelime, ışık, nesne karmaşasını toplayarak ve bunları güzel, göz alıcı ve kesin kalıplar halinde düzenleyerek takip etmiştir.

Gösteri sanatlarında postmodern terimi 1980'lerden beri kullanılmaktadır. Bu süreç devam ediyor ve buna çağdaş ruh deniliyor. Henüz net olarak tanımlanmış bir döneme veya belirli eserlere postmodern adını vermek mümkün olmadığından dolayı bu terimin tiyatroda da belirli bir takipçisi yoktur. Modernizm eleştiriyle uğraştı ama postmodern düşünürler modernizmi aynı eleştiriyle değerlendirdiler. Postmodern kurucuları hakkında da kesin bir fikir vermek mümkün değildir. Söylediğimiz gibi, postmodernizmin kurucuları modernizmin açık eleştirmenleriydi; Bu nedenle Nietzsche ve Heidegger, moderniteyi eleştirerek ve modernizmin açmazından çıkmak için çözümler üreterek postmodernizmin öncüleri olarak kabul edilirler. Kendini biçimler ve tanımlarla sınırlayan modernizmden farklı olarak, postmodernizm her türlü sınır ve tanımdan ayrılmıştır. Bu nedenle çirkin ile güzel arasındaki sınırı kaldırır ve akılcılıkla çelişir.

Bu dönemde yapısöküm, tiyatro dahil tüm sanat alanlarına girer ve bu alanda ilginç ve derin gelişmelerin ortaya çıkmasına vesile olur.

Ancak içinde bulunduğumuz dönemde tiyatro alanında oyunun ana ekseninin metnin olduğundan cesurca, şüphe duyan eski yüksek ve üstün konumu metinden mahrum bırakan ve bu üstünlüğü diğer yönetici unsurlar arasında bölüştüren bazı kişiler ortaya çıkmıştır. Artık aktörler, ışık, ses, video görüntüleri, fotoğraflar vb. gibi diğer faktörler nispeten eşit değer konumuna sahip olmuşlardır.

Artık postmodern dünyada tiyatro metne bağımlı değildir. Metin otoritesini kaybetmiştir, postmodern tiyatrodaki itici güçler artık kurmaca değildir ve hikaye bağlantısı yoktur. Aksine, bazen birkaç performans yan yanadır ve bu katmanların her birini katmanlaştırma ve ilerletme tekniğini kullanırlar. Postmodernizmin tiyatrodaki varlığı onun tüm unsurlarını etkilemiştir ama aynı şekilde değil. Ancak kesin olan, bu yeni yaklaşımda işitsel ve görsel unsurların çoğu, zaman anahtar ve merkezi olduğu dilsel unsurların ya tamamen ortadan kaldırıldığı ya da önemini yitirdiği ve tüm bu gelişmelerin nedeni olarak, günümüz tiyatrosunun iletişim kurmak için yeni bir dile ihtiyaç duymasıdır.

Seyirci, geçmişte olduğu gibi sadece bir seyirci rolü değil, artık gösterinin performansında değerli ve etkili bir rol oynamaktadır. Postmodern tiyatroda seyirci, oyunun ilerleyişine oyuncularla birlikte katılır. Postmodern performanslarda, seyircinin performansın tek ve ortak anlamına ulaşma çabası yoktur. Aksine, dünyanın çoklukla karşı karşıya olduğuna ve herkesin bunu farklı bir şekilde deneyimlediğine inanırlar. Yani her seyirci performansı farklı bir şekilde okumaktadır. Aslında izleyici okumasıyla işi tamamlar. Her insanın okuması da kendine özgüdür; gösteriyi gruplar halinde izlemelerine rağmen. Postmodernist performanslarda, olabildiğince seyirci ile seyirci arasındaki duvar kırılır ve tiyatro bir sosyal toplanma yerine dönüşüyör. Seyircinin performansa katılımı hem doğrudan hem de dolaylı olarak gerçekleşebilir. Doğrudan yöntemde, oyuncular

seyirciye bile dokunur veya gösterinin bir bölümünü canlandırmaları için oyunculara yardım etmeleri istenir. Dolaylı iletişimde oyuncu, izleyicinin dışarıdan var olmadığını varsayar ve onu tamamen reddeder. Elbette, postmodern performanslar dolaylıdan çok doğrudan katılımı vurgular.

Postmodern performansların çoğunda odak ortadan kalkar ve sahnede aynı anda birkaç eylem gerçekleşir. Bu nedenle seyirciler istedikleri konuya istedikleri zaman odaklanabilirler. Gerçekçi (realist) performansların aksine, odak noktası metnin konusuna çok dardır ve çoğu zaman seyirci performansın farklı ve sınırsız okumalarını sunamaz; Postmodern performanslarda, konunun çokluğu ve hikayenin merkeziliğinin karartılması nedeniyle, izleyiciye kişisel eğilim ve eğilimlerine göre bir metni farklı ve çok sayıda okuma imkanı verilir.

İzleyiciler, Wilson'ın çalışmasının yatıştırıcı ve hatta iyileştirici olduğunu söylüyorlar. Bunun nedeni, Wilson'ın görüntülerini çok yavaş yakalaması ve yavaş alfa ritimlerini çağrıştırmasıdır. Wilson'ın performansları her şeyi kapsıyor ve güven veriyor, çünkü onlar çok büyük ve destansı dünya görüşlerini gerçekten örnekliyorlar. Rönesans'tan bu yana Batı ana akım sanatı güçlü bir şekilde tek fikirli, tek görüşlü, kompakt ve iki sesli olurken, Wilson'ın eserleri çok görüşlü, basit ve çok seslidir. Wilson'ın performanslarında seyirci onunla bilinçaltına doğru bir yolculuğa çıkmak zorunda kalır. Aslında, Wilson'ın performansları seyirciyi sahnelere derinlemesine odaklanmaya zorlar ve yavaş yavaş ruhlarını etkiler. Çok yavaş hareketler, seyircinin zihninde net bir anlam uyandırmayan hareketlerin tekrarı, Wilson'ın seyircisinin bilinçaltı derinliklerine nüfuz etme hilelerinden biridir.

Postmodern tiyatro, özellikleri gereği Robert Wilson'ın eklektik deneyimleri için çok uygun bir platform olabilir. Başka bir deyişle, postmodern tiyatroda düzen ve düzensizlik arasındaki karmaşık ilişkiyi anlamak, Robert Wilson'ın tiyatroda farklı deneyimler yaşamasını sağlamaktadır.

Postmodern tiyatronun özellikleri şunlardır: bir gösteri için belirli bir yazara sahip olmamak, bir gösteri için net ve önceden belirlenmiş bir plana sahip olmamak, yönetmenin yönetmenlikte belirli bir üslup ya da yöntemde ısrar etmemesi ya da başka bir deyişle, yönetmenlikte farklı tarz ve yöntemleri birleştirmek, uygulama planında anlamsal çelişkilerin varlığı, bir oyunun hangi temaya sahip olduğu veya hangi ahlaki sloganı verdiği vs. konusunda ısrar etmemek, tiyatro performanslarının ögelerinin rastgele seçimine dayanarak, Wilson'a bugün benim adım tiyatro olarak adlandırılan güzel deneyimlerden oluşan bir koleksiyon yaratma fırsatı vermiştir. Belki de Wilson'ın tiyatrosuna başka bir çağda asla tiyatro denmeyecekti ve ancak bu çağdaş ruhla (postmodernizm) Robert Wilson'ın eserlerine gururla bakılabilir ve teatral unsurları eleştirel bir gözle analiz edilebilir.

Postmodern yönetmenler, sahne araçlarını ve sahne nesnelerini çeşitli şekillerde kullanırlar; Ancak hepsinin ortak bir yanı vardır, o da nesneleri dönüştürülebilir olarak görmeleri ve çoğu durumda sahne nesnelerine gerçekçi olmayan ve gerçekçi bir yaklaşım sergilemeleridir.

Wilson'ın tiyatrosu bireysel ve kişisel olsa da, aynı zamanda kamusaldır. Hikaye olmasına rağmen dil kullanılmamaktadır. Postmodern tiyatroda ve onun Wilson tiyatrosuyla kesişiminde, hikaye bir unsurdur ve tek olası unsur değildir. Wilson'ın postmodern tiyatrosunda görüntüye odaklanılır, ancak ayrıntıda birbirinden ayrı çok sayıda görüntü içerir; Postmodernizmin ve bu dönemin sanatının eklektik yönü de budur.

KAYNAKÇA

Ahmadi, B.: 2010 **Modernite ve Andisheye Entegadi,** İran,Tahran: Nashr Markaz.

Appia, A.: 1993 **‘‘Acteur, espace, lumiere, peinture’’,** 20.yüzyılda Tiyatro, Haz, Çalışlar, A., Çev. Develi, G, İstanbul, Mitos Boyut Yayın Evi.

Appia, A.: 2011 **Texts on** Theatre, New York: Routledge.

Aragon , L.: 1971 **Lettre Ouverte a Andre Breton sur Le Regard du Sourd: I (art, la Science et la Liberte)**, Paris: Lettres Françaises.

Arens, K.: 1991 **Robert Wilson: Is Postmodern Performance Possible?,** Maryland: Published By: The Johns Hopkins University PressTheatre Journal Volume 43, Issue 1.

Aronson, E.: 2001 **Nobody Left to Hate: Teaching Compassion after Columbine,** New York: Henry Holt.

Aronson, A.: 2006 **American Theatre in Context: 1645-Present,. In D. Wilmeth, & C. Bigsby, The Cambridge History Of American Theatre (pp. 87-165)**, Cambrıdge: Cambrıdge University Press.

Artaud, A.: 1989 **‘‘Vahşet Tiyatrosu’’**, Çev, Kolukısa, E., Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, No: 1, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları.

Arx, S,V.: 2011 **The Scenographer as Architect”, Robert Wilson from Within**, Ed. Margery, A, S., The Arts Arena, Paris.

Barnes, C.: 1976 **Nov 23 From The New York Times:** https://www.nytimes.com/1976/11/23/archives/einstein-on-the-beach-transforms-boredom-into-memorable-theater.html

Baudrillard, J.: 1994 **Simulacra and Simulation (The Body, In Theory: Histories of Cultural Materialism),** Michigan: University of Michigan Press.

Bauman, Z.: 1997 **Postmodernity and its Discontents,** London: Polity Press.

Best, S. and Kellner, D.: 1991 **Postmodern Theory: Critical Interrogations**, New York: Guilford Press.

Bigsby,C.W.E.: 2019 **Dada & Surrealism (The Critical Idiom Reissued),** New York: Routledge.

Birringer, J.: 1991 **Theatre, Theory, Postmodernism**, Indiana: Indiana Univ Press.

Brauneck. M.: 1993 **‘‘Theatre and Expressionismus’’, 20. Yüzyılda Tiyatro**, Haz, Çalışlar, A., Çev, Kuruyazıcı, N., İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.

Brook, P.: 1988 **The Shifting Point: Forty Years of Theatrical Exploration, 1946-87**, New York: Methuen Publishing Ltd.

Brookner, H., & Charles , C.: 2005 **The Theatre of Robert Wilson**, Cambridge: Cambridge University Press.

Brecht, B.: 1990 **‘‘Deneysel tiyatro’’, Epik Tiyatro**, Çev, Şipal, K., İsttanbul, Cem Yayınevi.

Brecht, B.: 1982 **Oyunculuk Sanatı ve Dekor**, Çev, Şipal, K., İstanbul, Say Kitap Pazarlama.

Bola, A.: 2008 **Ezilenlerin Tiyatrosu**, Çev, Hasgül, N., İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Brecht, S.: 2007 **Theatre of Visions: Robert Wilson (Original Theatre of the City of New York)**, London: Methuen Drama.

Brockett, O.: 2007 **History of the Theatre**, New York: Pearson Publisher.

Burger, P.: 1985 **Theory Of the Avant-Garde (Theory and History of Literature)**, (Translator. Michael Shaw), Minnesota: University Of Minnesota Press.

Burliuk, D.,& Krutçenykh, A., & Mayakovski, V., & Hlebnikov, V. 1998 **‘‘Genel Beğeniye Tokat’’, Modernizmin Serüveni**, (Haz. Selahattin Hilav), İstanbul, Yapı Kredi Yayınevi.

Cage, J.: 1994 **Silence: Lectures and Writings**, London: Marion Boyars Publishers.

Cahoone, L.: 2004 **From Modernism to Postmodernism: An Anthology Expanded,** Cambirdge, Massachusette: Blackwell Publishers.

Candan, A.: 2003 **Öncü Tiyatro**, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Carey, J.: 2005 **The Intellectuals And The Masses: Pride and Prejudice Among the Literary Intelligensia, 1880-1939**, Chicago: Academy Chicago pub.

Carleson, M.: 2007 **Tiyatro Teorileri**, çev, Bağlalılar, E, Barış Yıldırım B, İstanbul, De Ki yayın Evi.

Childs, P.: 2016 **Modernism,** London: Publisher by Routledge.

Craig, E.: 2008 **On the Art of the Theatre**, London: Heinemann Publishers.

Cunningham, M.,& Lesschaeve, J.: 2000 **The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve**, London: Marion Boyars Publishers.

Delkhah, M.: 2021 **Ensane Nab, Negahi Tatbigi be Metafizik va Raveshe Grotevsky ve Krishnamurti,** Tahran: Nashre Shabak.

Eco, U.: 1993 **Robert Wilson and Umberto Eco: A Conversation**, New York: Performing Arts Journal Press, Volume 1, Issue 15.

Elam, K.: 2003 **Semiotics of Theatre and Drama**, New York: Routledge.

Enright, r.: 1994 **A clean, well- lighted grace: an interview with robert wilson,** order crossings.

Esslin, M.: 2001 **The Theatre of the Absurd**, New York: Vintage Publisher.

Evans, J.R.: 1989 **Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook**, London: Routledge.

Flakes, S.: 1976 **Robert Wilson, Einstein on the Beach**, Cambridge: Cambridge University The Drama Review, volume 20, Issue 4.

Foreman, R.: 1996 **The Theatre of Images**, Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press.

Foucault, M.: 1980 **Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings,** New York: Vintage.

Francis, R.: 1984 **Jasper Johns**. New York: Abbeville Publishers.

Fridel, P.: 1982 **Une perception autre: entretien avec Bob Wilson**, New York: Routledge.

Fuchs, E.: 1986 **The PAJ Casebook: "*Alcestis*"**, New York: Performing Arts Journal, volume 1, Issue 16.

Glass, Ph.: 1978 **"Notes on Einstein on the Beach"**, New York, Performing Arts Journal.

Glass, Ph.: 1988 **Opera On The Beach: Philip Glass on His New World of Music Theatre**, London: Faber Publishers.

Goldberg,R.L: 2011 **Performance Art: From Futurism to the Present**, London: Thames & Hudson.

Grillet, T.: 1991 **Conversation: An Interwiev of Robert Wilson. In T. Grillet, Visitors Guidebook**, Paris: Center Georges Pompidou.

Gropius, W., Wensinger, A., & Schlemmer, O.: 1971 **The Theater of the Bauhaus**, Amerika, Middletow: Wesleyan University Press.

Harris, M.: 2002 **The Arts at Black Mountain College**, London: The MIT Press.

Harvey D,: 1990 **The Condition of Postmodernity: An Inquiry into the Origins of Cultural Change,** Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers.

Hassan, I.: 1987 **The Tismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature,** NewYork: Oxforf University Press.

Hassan, I.: 1994 **The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture,** Columbus: Ohio State Univ Press.

Hauser, A: 2006 **Sanatın Toplumsal Tarihi**, çev. Gölönü, Y, Ankara, Deniz Kitab Evi.

Heale, M.: 2001 **The Sixties in America: History, Politics and Protest**, New York: Routledge.

Holmberg, A. and Schmidt, P.: 1988 **A Conversation with Robert Wilson and Heiner Müller**, Modern Drama, Toronto: University of Toronto Press, Volume 31, Issue 3.

Horkheimer, M. and Adorno, T.: 2016 **Dialectic of Enlightenment,** New York: Verso Books.

Hosseini Mehr, N.: 2016 **Forerunners of European Theatre**, Tehran: Negah Publishing Institute, Second Edition.

Hosseini Mehr, N.: 2016 **Pishgamane Teatre Oropa,** Tahran: Negah Publishing Institute.

Howell, J.: 1985 **Forum: What a Legend Becames**, Artfourm International Journal, volume 23, Issue 1.

Hughes, R.: 1991 **The Shock of the New: Art and the Century of Change**, London: Thames and Hudson.

Huppert, I.: 1994 **Echanges avec Pierre Soulages et Bob Wilson**, Paris: Cahiers du Cinem Journal.

Hutcheon, L.: 2001 **Politics of Postmodernism**, New York: Routledge.

Huyssens, A,: 1990 **‘‘Mapping the Postmodern’’, Feminism/Postmodernism**, (ed. Nicholson), London: Routledge.

İpşiroğlu, Z.: 1989 **Tiyatroda Devrim**, Boğaziçi Üniversitesi. Oyuncuları.

Innes, Ch.: 2004 **Avant-Garde Tiyatro**, Çev, Güçbilmez, B., Kahraman, A, V., Ankara, Dost Kitabevi Yayınları

Innes, C.: 1998 **Edward Cordon Crraig: A Vision of Theatre**, Amesterdam: Harwood Academic Puublishers.

Jameson F.: 1992 **Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism**, New york: Duke University Press.

Jencks, C.: 1996 **What is Post-Modernism?,** London: Academy Press.

Jones, M.: 1998 **The Limits Of Liberty: American History, 1607-1992**, Amerika: Oxford University Press.

Kaye, N.: 1994 **Postmodernism and Performance**, New York: Palgrave Macmillan Publishers.

Karabulut, T: 2014 **‘‘Modern Tiyatro’’**, İstanbul, Mitos- Boyut Yayınevi.

Kesting, M.: 1985 **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, Çev, Onay, Y., İstanbul, Adam Yayınevi.

Kirstein, L.: 1984 **Portrait of Mr. B: Photographs of George Balanchine**, New York: The Viking Press.

Kristeva, J.: 1994 **Robert Wilson**, London: Art Press Publishers.

Lawrence, G.: 2002 **Dance with Demons: The Life of Jerome Robbins**, New York: Berkley Books.

LeeGoldberg, R.: 1996 **Performans Art; From Fütürism to the Present**, New York, Abrams Press.

Lehmann, H.-T.: 2006 **Postdramatic Theatre**, New York: Routledge Publishers.

Lesschaveve, J.: 1977 **Robert Wilson: Responses**, Paris: Tel Quel Publishers.

Letzler Cole , S.: 1992 **Directors in Rehearsal: A Hidden World**, New York: Routledge.

Lyotard, J.-F.: 1984 **The Postmodern Condition: A Report on Knowledge,** Minnesota: University Of Minnesota Press.

Lyotard, J.-F.: 1985 **The Postmodrn Condition: A Report on Knowledge**, (Çev. B. Massumi). Minnesota: University of Minnesota Press.

Mandelbrot, B.: 2021 **The Fractal Geometry of Nature**, New York: Brattleboro Publishers.

Marranca, B.: 2005 **The Theatre of** Images, New York: PAJ Publications.

Meyer, L – B.: 1994 **Music, The Arts, and Ideas : Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture**, Chicago: University of Chicago Press.

Meyerhold, M.: 1997 **‘‘Geleceğin Oyuncusu ve Biyomekanik’’ Tiyatro-Devrim ve Meyerhold,** Çev, Berktay, A., İstanbul, Mitos Boyut Yaynları.

Meyerhold, V.: 2016 **Meyerhold on Theatre**, London: Bloomsbury Methuen Drama Publishers.

Morawski, S.: 2013 **The Troubles With Postmodernism**, London: Published Routledge.

Morey, M., & Pardo, C.: 2003 **Robert Wilson**, Barcelona: Ediciones Poligrafa Publishers.

Musaviniya,N.: 2016) **Robert Wilson: Theatre Faza ve Zaman**, Tahran: Ghatreh.

Nazerzade Kermani, F.: 2010 **Teatre Pishtaz, Tajrobegar va Abasnoma**, Tahran: Nashe Shabak.

Newman, Ch.: 1985 **The Postmodern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation**, Evanston: Northwestern University Press.

Nietzsche, F.: 2021 **The Birth of Tragedy**, İstanbul: Karbon kitabları yayınları.

Otto-Bernstein, K.: 2006 **Absolute Wilson: The** Biography, London: Published Prestel.

Özdemir N.: 2002 **Oyunculuk Tarihi**, C.II, Ankara, Dost Kitab Evi.

Özüaydın, N, U.: 2006 **20.Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce**, İstanbul, Mitos-Boyut Yayınevi.

Quadri, F.: 2004 **The Complete Enchantment, I La Galigo**, Milan: Change Performing Arts.

Quadri, F.: 2001 **Robert Wilson. (Text von) Franco Quadri, Franco Bertoni, Robert Stearns**, New York: Published by Plume.

Safir, M, A.: 2011 **"Things Have a Life of Their Own, You Only Have to Awaken Their Souls", Robert Wilson from Within**, The Arts Arena, Paris.

Sarup, M.: 1993 **An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism,** New York: Harvester Wheatsheaf.

Saussure, F.: 2011 **Course in General Linguistics**, New York: Columbia University Press.

Sayre, H.: 1989 **The Object of Performance: The American Avant-Garde since 1970**, Chicago: University Of Chicago Press.

Schechner, R.: 2003 **Robert Wilson and Fred Newman: A Dialogue on Politics and Therapy, Stillness and** Vaudeville, New York: Routledge.

Schneider,R.: 2013 **The Explicit Body in Performance**, New York: Routledge.

Shank, T.: 2002 **Beyond the Boundaries: American Alternative** Theatre, Michigan: University of Michigan Press.

Shevtsova, M.: 1995 **Of 'Butterfly' and Men: Robert Wilson Directs Diana Soviero at the Paris Opéra**, Cambridge: New Theatre Quarterly press, volume 11, Issue 41.

Shyer, L.: 1985 **Robert Wilson: The CIVIL Wars and After**, New York: Theatre Press, volume 16, Issue 3.

Shyer, L.: 2002 **Robert Wilson and His Collaborators**, New York: Theatre Communications Group Press.

Sontag, S.: 2001 **Against Interpretation: And Other Essays**, London: Picador Publishers.

Stearns, R.: 1984 **In R. Wilson, Robert Wilson: The Theater of Images**, New York: Harper & Row Publishers.

Şener, S.: 2000 **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost Kitap Yayınevi.

Taylor, B,: 1987 **Modernism, Post-Modernism, Realism: A Critical Prespectiv for Art**, Winchester: Winchester School of Art Press.

Teshke, H.: 1999 **Brecht's Learning Plays: A Rehearsal Report on Robert Wilson's "Ozeanflug" at the Berliner Ensemble**, Dublin: TheatreForum Press, volume 1, Issue 14.

Toulmin, S.: 1992 **Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity,** Chicago: University of Chicago Press.

Vanden Heuvel, M.: 2018 **Performing Drama/ Dramatizing Performance**, Michigan: The University of Michigan Press.

Ward, G.: 2003 **Teach Yourself Postmodernism,** New York: McGraw-Hill.

Wensinger, A., & Gropius, W.: 1997 **The Theatre of the Bauhaus**, **Middleton**, Ottawa: Wesleyan University Press.

Whitmore, J.: 1994 **Directing Postmodern Theatre: Shaping Signification in Performance**, Michigan: University of Michigan Press.

Wilson, R.: 1997 **A Letter for Queen Victoria, in The Theatre Of Images**, London: Hohns Hopkins University Press.

ÖZGEÇMİŞ

1990 - 1995 ilk okulu Tebriz'de bitirdi.

1995 - 1998 Orta okulu Tebriz şehrinde bitirdi.

1998 - 2002- lise diplomasını Tebrizde aldı.

2004 - Lisans'a, Tebriz Üniversitesi, Sahne Sanatlar Bölümüne girdi.

2009 - Lisans diplomasını, Tebriz Üniversitesi, Sahne Sanatlar Bölümünden mezun olarak aldı.

2009 - 2011 İranda iki yıllık askeri görevini yerine getirdi.

2012 - Erzurum, Atatürk Üniversitesi, Sahne Sanatlar Bölümü, Oyunculuk dalında yüksek lisansa başladı.

2012 - 2015 Sahne Sanatlar Bölümünün hazırladığı iki büyük oyunların çalışmalarında yer aldı.

2015 - Erzurum, Atatürk Üniversitesi, Sahne Sanatlar bölümünü bitirdi ve yüksek lisans diplomasını aldı.

2018 - Peri ASLAN'la evlendi.

Kızı Tamay doğdu.

2019 - İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümünde Sanatta yeterliği kazandı.

2023 - Türk vatandaşlığını kazandı.