

SAHNE SANATLARI

ALANINDA ARAşTIRMALAR VE DEğERLENDİRMELER



EDİTÖR

Prof. Dr. Kamile AKGÜL

ARALIK 2025

YAYIN KODU

gece
kitaplığı

İmtiyaz Sahibi / Yaşar Hız
Yayına Hazırlayan / Gece Kitaplığı

Birinci Basım / Aralık 2025 - Ankara
ISBN /978-625-388-998-2

© copyright

Bu kitabın tüm yayın hakları Gece Kitaplığı'na aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Gece Kitaplığı

Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak
Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA
0312 384 80 40
www.gecekitapligi.com / gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt

Bizim Büro
Sertifika No: 42488

**SAHNE SANATLARI
ALANINDA ARAşTIRMALAR VE
DEĞERLENDİRMELER**

ARALIK 2025

EDİTÖR

Prof. Dr. Kamile AKGÜL

gece
kıtıplığı

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

TAZİYE PERFORMANSLARININ İZLEYİCİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ: TOPLUMSAL, DUYGUSAL VE AHLAKİ ÇERÇEVELER

Atakan ASLAN 7

BÖLÜM 2

OPERA SANATI'NIN MODERN TOPLUMDA MARJİNALLEŞMESİ: ESTETİK, EKONOMİK VE İZLEYİCİ DİNAMİKLERİ

Aykan AYDIN 23

BÖLÜM 3

MODERN SAHNELEMEDE YÖNELİMLER: SAHNEYE KOYMA SANATI DERLEMESİ IŞIĞINDA BİR DEĞERLENDİRME

Simay YILMAZ 39

BÖLÜM 1

TAZİYE PERFORMANSLARININ İZLEYİCİ ÜZERİNDEKİ ETKİSİ: TOPLUMSAL, DUYGUSAL VE AHLAKİ ÇERÇEVELER

Atakan ASLAN¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Malatya Turgut Özal Üniversitesi – Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi- Sahne Sanatlar Bölümü – Orcid: 0000-0003-0297-192X

Giriş

Taziye, özellikle İslam kültürünün Şii topluluklarında köklü bir üne sahip olan bir ritüel performanstır ve Kербela olayının dramatizasyonudur. Tarihsel ve dini anıları bir nebze yeniden yaratmayı amaçlayan bu performans, sadece bir sahne gösterisinden çok daha fazlasıdır. İzleyicileri duygusal, sosyal ve ahlaki dünyalarında derin ve yoğun bir şekilde etkiler. Taziye'nin dramatik yapısı, tüm sosyal kolektif hafızayı yenileyerek, sosyal değerleri yeniden üretir ve izleyiciyi yoğun bir duygusal katarsisi içine çeker. Bu nedenle, Taziye performansları kültürel antropoloji ve performans çalışmaları açısından incelenmeye değer bir ritüel tiyatro biçimi olarak öne çıkar. Bu makale, Taziye'nin izleyiciler üzerindeki duygusal, sosyal ve ahlaki etkisini tartışmayı amaçlamaktadır. Performansın sosyal hafıza üzerindeki etkisi ve iletmeyi amaçladığı ahlaki mesajlar üzerine çok yönlü, derinlemesine bir tartışmadır.

Literatür Taraması

Taziye literatürü, son elli yıl boyunca, disiplinlerarası çalışma geleneğine ritüel, performans, estetik, siyaset, toplumsal bellek, duygulanım gibi birçok alanı da ekleyerek, gelişerek ve derinleşerek, farklı bir araştırma geleneği inşa etmiştir. Bu bölüm, Taziye ile ilgili çalışmalarda tarihsel gelişimi, teorik biçim ve tartışma çerçevelerini ve güncel eğilimlerini ayrıntılı biçimde ele alan ve zevkle okunan izleyici deneyimi ile ilgili çağdaş literatürü bir durağa oturtmuş derin bir araştırma ile incelemektedir.

1.1. Tarihsel Yaklaşımlar ve Taziye'nin Ritüel-Drama Kimliği

Taziye'nin akademik literatürdeki varlığı fenomeni büyük ölçüde 20. yüzyılın ortalarına kadar izlenmektedir. Erken araştırmacılar Taziye'yi "egzotik" bir doğu ritüeli olarak sınıflandırırken, performansın sembolik yapısı ve tarihsel kökleri derinlemesine incelenmemiştir (Chelkowski, 1979). Bu dönemin başlıca özelliklerinden biri olarak Taziye'nin duygusal yoğunluğu vurgulanmakta ve izleyici "ağlayan kalabalık" olarak genelleştirilmektedir.

Chelkowski (1979, 2005), yas tutma araştırma alanının yönünü çığır açan çalışmalarıyla değiştirmiştir. Chelkowski, Taziye'nin kökenlerini Safevî-Kacar döneminin politikaları, Şii teolojisi ve halk hikâyeleri ile ilişkilendirmiş ve bu geleneği sadece bir "dini tören" olarak değil, "ritüel-drama"nın güçlü bir biçimi olarak kavramsallaştırmıştır. Drama yapısında yer alan karakterler (yani, Hüseyin, Abbas, Şimr, vb.) sembolik bir güce sahiptir ve Taziye, dramatik yapının sahnede icra edildiği estetik düzeni açısından klasik tiyatro ile karşılaştırılabilir bir sanat formudur. Lewisohn (1993), Taziye'yi İran'ın dramatik geleneklerinin merkezine yerleştirmiş ve onu sözlü ve yazılı edebiyatla geniş bir anlamda ilişkilendirmiştir. Ona göre, Taziye, popüler edebiyat ile saray kültürünün iç içe geçtiği çok yönlü bir performans alanıdır. Bu nedenle, izleyicinin hikâyeye aşinalığı, performansın duygusal etkisini artıran önemli bir faktördür. Taziye'nin tarihi konumlandırması, sadece İran bağlamıyla sınırlı değildir. Balkanlar, Irak, Azerbaycan, Lübnan ve Anadolu'daki yas tutma gelenekleri üzerine yapılan çalışmalar, Taziye'nin bölgesel varyantlara sahip olduğunu ve ritüelin kültürlerarası bir dolaşıma sahip olduğunu göstermektedir (Azeri, 2017).

1.2. Seyirci–Oyuncu Etkileşimi ve Performans Antropolojisi

Taziye'nin en belirgin özelliklerinden biri, katılımcının performansın pasif bir tüketicisi değil, onun aktif bir öznesi olmasıdır. Çağdaş performans antropolojisi literatürü, Taziye performansında izleyici ve sanatçı sınırlarının belirgin bir şekilde iç içe geçtiğini savunmaktadır (Beeman, 2005). İzleyicilerin ağlaması, sahneye yaklaşımları, oyuncularla konuşmaları ve bazı bölgelerde hatta kendine zarar verme gibi davranışlar, performansın sadece izlenilecek bir gösteri olmadığını, aynı zamanda yaşanacak bir deneyim olduğunu göstermektedir. Khajehi (2023), bu deneyimi son derece geçici sayar. Turner'ın ritüel kuramına dayanarak geliştirilen

bakış açısı, Taziye seyircisinin gündelik yaşamdan ritüel duygusuna kaydığını öne sürer; üstelik bu geçiş yalnızca bireyi etkilemez, toplumu da dönüştürür. Seyircinin böyle bir ortamda yer alması, olayın özel boyutunun yanı sıra kamusal etki yarattığını düşündürür. Bulgular ayrıca, bu karşılıklı ilişkin biçiminin nasıl sunulduğuna sıkı sıkıya bağlı olduğunu vurgular. Örnek olarak, açık hava taziye gösterilerinde seyircinin yerle ilişkisi; kapalı ortamlara göre çok daha serbesttir. Bilim insanları bunu "mekansal" ile "duygusal bağ" üzerinden yorumlar (Karimi-Hakkak, 2008).

Taziye, modern performans çalışmalarının bu yönünü, "katılımcı tiyatro", "immersive theatre" ve "devrimci performans estetiği" gibi yönleri ile ilişkilendirdiği için Taziye'nin küresel performans teorisi içindeki konumuna özel bir katkı sağlar (Shay, 2009).

1.3. Duygulanım Çalışmaları: Yas, Katarsis ve Etik Sorumluluk

Duygular üzerine yapılan çalışmalar, “taziye” kavramıyla başlar ve giderek artar. Dabashi'ye (2005) göre “taziye”, siyasi bir tutumun yanında duygusal bir arındırmayı da beraberinde getiren toplumsal bir durumdur. Bu çerçevede seyircinin gözyaşı yalnızca kayıp değil; adalete duyulan özlemin açıkça ortaya çıkışıdır. Bhardwaj (2015), taziyedeki duyguları Aristoteles'in anladığı biçimde sınırlamak yerine sorgulama yolunu tercih eder. Bunun kaynağı; seyircinin yalnızca bir trajediyi görmesiyle kalmayıp, olayın etik yükünü de taşımasıdır. Bu yüzden taziye, sanatsal yaşantı olmaktan ziyade, bir tür ahlaki eylem haline gelir.

Bu çerçevede, seyircinin duygusal tepkilerine "sosyal duygu" denilir. Beeman (2005) göre, izleyici tören süresince ortak duyguya ulaşır; bu da grup içinde kaynaşmayı artırır. Böyle bir duygusal uyum, Taziye'nin yılda bir kez yapılmasının temel gerekçelerindendir. Ruhbilim araştırmalarında, seyirci ile etkinlik arasındaki ilişki, 'duygudaşlık kurma' kavramıyla yorumlanır. Hz. Hüseyin'in ve çevresinin derdine kilitlenen seyirci, etik açıdan bir içe dönüş yaşar. Bu durum, yazında ‘moral bağlılık’ diye tanımlanır (Alizadeh, 2019).

1.4. Kolektif Bellek, Kimlik ve Ritüelin Yeniden Üretimi

Kolektif hafızayla ilgili araştırmalar, Taziye'yi bir anma alanı olarak ele alır. Yıllık Muharrem törenleri sırasında Kerbela öyküsünün canlandırılması; geçmişteki kimliğin bugünkü bağlamda dönüştürülerek sürdürüldüğünü gösterir (Chelkowski, 2007).

Bazı günler Assmann'ın kurgularına dayalı çalışmalara göre, Taziye geleneksel anıyı canlı tutar. Geleneksel anı sadece eski olayların geçmişi değilmiş gibi düşünülmesi demek değildir; bu durum mevcut sosyal, politik ya da etik tartışmalar içinde sürekli değişen bir bağlamda ele alınır (Alizadeh, 2019).

Bu sürede seyirci sadece eskiye değil, aynı zamanda günümüzün Kerbela'sına da anlam verir. Dolayısıyla Taziye; adalet eksikliği, baskı ya da toplumsal dengesizlik gibi olayları geçmişle harmanlayan bir yorum aracıdır.

Azeri (2017), Taziye'yi; Azerbaycan ile Anadolu'nun yas törenleriyle ilişkilendirildiğinde, belli bir "yasa dayalı kültür alanı" meydana getirdiğini belirtir. Böyle bir alan, benzer sembollerin yanı sıra paylaşılan hisler ve etik ilkeler üzerinden şekillenen kolektif bir anıyı yansıtır.

1.5. Siyasal Teoloji, Muhalefet Geleneği ve Protesto Estetiği

Dabashi (2005), Taziye'yi doğrudan siyasal bir eylem şeklinde ifade eder. Kerbela öyküsünün, geçmişte adaletsizliğe maruz kalan gruplar için direniş modeli sunduğu vurgulanır. Bundan dolayı Taziye, sadece dini anlam taşımaz; aynı zamanda politik belleğe katkı sağlar.

Hegland (2005), İran'da yaşanan devrimde Muharrem törenlerinin kitlesel katılımı nasıl etkilediğini derinlemesine inceler. Taziye ile Aşura gibi uygulamaların, olayın duygusal yönünü şekillendirdiği savunur bu çalışma. Dolayısıyla Taziye'nin politik dini düşüncelerle bağının rastlantı olduğu söylenemez.

Shay'e (2009) göre, çağdaş devletlerin Taziye'yi denetleme girişimleri, bu törenin sahip olduğu siyasal etki ile bağlantılıdır. Çünkü gelenek, güçlü duygular içerdiği için topluca karşı çıkabilecek bir potansiyele işaret eder; bundan dolayı yöneticiler onun düzenlenmesi ya da sınırlandırılması yönünde adımlar atmıştır.

Bu araştırmalar, Taziye'nin dini yönünün yanı sıra siyasal ve duygusal boyutlara da sahip olduğunu gösterir.

1.6. Modernleşme, Kültürel Miras ve Taziye'nin Yeni Yorumları

Günümüzdeki çalışmalar, Taziye'nin değişiminin kültür mirası ile modernleşme açısından değerlendirmektedir. Karimi-Hakkak (2008), bu türün çağdaş sahne sanatına kaynaklık ettiğini; yönetmenlerin de buradan esinlenerek farklı oyun biçimleri oluşturduğunu ifade eder.

Batı'da bazı tiyatro araştırmacıları, Taziye'nin izleyici katkılı yapısından ötürü bunu Brecht'in anlatım tarzına bağlar (Shay, 2009). Bunun yanı sıra bu benzetmeler, geleneğin sadece yöreyle sınırlı kalmayıp dünya çapında bir fark yarattığını ortaya koyar.

Taziye versiyonları uluslararası şenliklerde oynanırken ritüel estetiğinin farklı anlatımlara uygun olduğu görülür. Bunun sonucunda Taziye'nin "geniş çaplı trajedi" şeklinde tanımlanması sağlanır.

1.7. Türk ve Azeri Literatüründe Taziye, Ağıt Geleneği ve Kültürel Süreklilik

Türkiye'de taziyeyle ilgili araştırmalar az sayıda olsa da dikkate değer bulgular içeriyor. Meddah, mersiye, ağıt ya da âşık geleneklerine yönelik etnografik incelemeler; bu kültür unsurlarının taziyedeki simgesel öğelerle örtüşüğünü ortaya koyuyor (Azeri, 2017).

Anadolu'da Kerbela mersiyeleriyle Muharrem törenleri, Taziye kadar sahne etkisi taşımaz; yine de ağıt geleneği içinde hem ritüel işlev görür hem kimlik oluşumuna katkı sağlar. Aynı duygusal alana işaret eden bu uygulamalar, dramatik yapıdan çok toplumsal anlama vurgu yapar.

Bu çerçevede İran ile Türkiye arasında Taziye, sadece dini bir uygulama değil; geçmişten gelen izler taşıyan hem de toplumun duyuş tarzını yansıtan bir kültür ürünü olarak karşımıza çıkar.

1.8. Literatürdeki Genel Boşluklar ve Bu Çalışmanın Konumu

Mevcut çalışmaların sayısı fazla olsa da, Taziye adlı yapımda seyirci deneyiminin hem duygusal yönüne hem de sosyal etkisine odaklanan kapsamlı analizler nadirdir (Khajehi, 2023). Bazı incelemeler görsel özellikleri vurgularken, diğerleri siyasi içerik üzerinde duruyor; bu nedenle izlenimlerin ahlaki yargılara nasıl yansıdığı yeterince sorgulanmıyor.

Bu araştırma, taziye izleyicisinin sadece duygusal bir katılan kişi olmadığını; aksine, etik ilkeleri şekillendirdiğini, kolektif hafızayı sürekli yenilediğini de göstermeyi hedeflemektedir ayrıca politik farkındalıkta önemli bir rol oynadığını vurgulamaktadır.

2. Kuramsal Çerçeve

Bu araştırmanın temeli, duygulanım kuramına dayanıyor. Toplumsal bellek bir başka ana eksen oluşturuyor. Ayrıca ritüel yaklaşımı da içeride rol oynuyor. Ahlaki-etik davranışlar perspektifi ise üçüncüsü olarak duruyor karşımızda. İzleyicinin taziye tepkisi, ilk ikisinin etkileşimiyle anlaşılıyor. Sonuncusu eklenince bütünsel bir bakış oluşuyor.

2.1. Duygusal tepkiler kuramı ile seyirci yaşadeneşimi

Duygulanım kuramı, geçtiğimiz yıllarda sosyal bilimlerde belirgin bir yer edindi. Kuramlar sunan düşünürler - Ahmed'den Massumi'ye, Brennan'dan Tomkins'e kadar - duyguların sadece kişisel zihinsel olaylar olmadığını vurgular; bunların insanlardan insana yayıldığını, ilişki biçimlerini etkilediğini öne sürer.

- **Duyguların Fiziksel Yansımaları**

Massumi'nin (2002) araştırmalarına göre duygular, bedende yaşanan bir tür "etkidir"; bu durum kişi farkında olmadan davranışa dönüşebilir. Bu yaklaşım Taziye için özellikle önemlidir. Zira izleyicinin gösterdiği tepkiler - ağlamak ya da ellerini havaya kaldırmak gibi - bilinçli seçimlerden çok vücut ile duygunun ortak sonucudur.

- **Kolektif Duygulanım**

Sara Ahmed'e (2004) göre duygular, bireyleri birbirine bağlayan türden bir etkidir. Taziye anında seyirciler arasında yaşanan paylaşılan duygu - mesela üzüntü ya da kızgınlık - topluluk içinde aidiyeti kuvvetlendirir. Böyle bir duyarlık, tören esnasında sıçrama biçiminde yayılır.

- **Empatik Özdeşleşme**

Taziye izleyeni, perdedeki figürlerle sadece duygusal bağ kurmakla kalmaz; onlarla birlikte ahlaki çatışmalara da girer. Bu durum, günümüz duygu modellerince "ilişki tepkisi" şeklinde adlandırılır. Seyirci, Hüseyin'in acısını deneyimledikçe, o ızdırap kişisel değerleri üzerinde etki yaratır.

2.2. Toplumsal Bellek Kuramı ve Ritüel Performans

Jan Assmann'ın kültürel hafıza yaklaşımı, taziye geleneğinin toplumdaki rolünü incelemek üzere temel bir çerçeve oluşturur.

- **Geleneksel Hafıza ile Ödül**

Assmann'a göre (1995), kültürel hafıza, törenler sayesinde devamlılık kazanır. Kerbela öyküsüne ait taziye merasimi; yılda bir kez bedensel bir biçimde tekrar sahnelenir ve bu süreçte geçmişle ilgili bilgi sadece iletilmez - yaşam haline gelir.

- **Ritüellerin anımsama etkisi**

Taziye türü törenler, sadece haber vermekle yetinmez; anma duygusunu sanatsal bir biçime çevirir. Araştırmalar gösteriyor ki ritüeller, geçmişe dokunulabilir hâller kazandırarak hatırdaki kalmayı artırır. Taziyenin yüksek tempolu ezgileri, yas şarkıları ve çarpıcı sözleri, bu güçlü anımsamayla iç içedir.

- **Sosyal kimliklerin yeniden şekillendirilmesi**

Toplumsal hafıza yaklaşımlarına göre, Taziye töreni Şîî çevrelerde kimlik oluşturma'nın önemli yollarından biridir. Katılımcılar bu ritüel aracılığıyla "Kimiz?" sorusunu yanıtlar: "Hüseyin'in mirasını sürdüren ve adalet isteyen insanlarız."

2.3. Ahlaki Performans Kuramı ve Etik Etki

Bu araştırmanın üçüncü yönü, uygulamanın etik sonuçlarına bakar bir kuramdan ibarettir.

- **Ahlaki Tanıklık**

Bu görüşe göre Butler (2009), ahlaki yaşamın gösterimsel yapısına dikkat çeker. Bir hadiseyi görmesi, bireyde etik yük oluşturabilir. Muhatabı trajediye şahit olmakla kalmaz; aynı zamanda Hüseyin'e yapılan haksızlığı kabul ederek tutum belirler. Böyle bir tecrübe kişiye yeni bakış açısı kazandırabilir.

- **Adalet Etiği**

Kerbela öyküsü, adaletle ilgili evrensel ilkeleri yansıtır; aynı zamanda fedakârlığı vurgular. Zulme karşı çıkma fikri de bu çerçevede ele alınır. Ritüeller sayesinde bu kavramlar duyguya dönüşür. Duygu yoksa ahlaki etki oluşamaz çünkü Taziye'nin duygusal yönü, onun ahlaki görevinin temelini oluşturur.

- **Etik Kimlik ve Eylem**

Taziye seyircisi, örneğin Hz. Hüseyin ya da Abbas gibi kişilerin tutumlarına içtenlikle bağlanır. Böyle bir yakınlık, kişinin nasıl davranacağına dair bakış açısını şekillendirebilir. Kuramsal olarak bu süreç etik öğrenmenin önemli bir parçasıdır. Sonuçta taziye etkinliği sadece kültürel ifade değil, aynı zamanda değer öğretimi aracıdır.

3. Taziye Performanslarının Duygusal Etkileri

Taziye oyunları, seyircide derin duygular uyandırır; bu durum bilimsel çalışmalarca sıkça vurgulanır. Hissettirme gücü, törenlerin hem görünüşünde hem de toplumsal işlevinde merkezi rol oynar. Araştırmalar, ritüellerin insanlara sadece akıl düzeyinde değil, fiziksel tepkilerle birlikte duygu olarak da etki yaptığını ortaya koyar. Kerbela öyküsünün acılı yapısı ve sahne anlatımı, taziyede bunu katlayarak artırır.

3.1. Toplumsal hafıza ile duygunun bedensel etkileri

Taziye izleyicisinin hissettiği duygu, sadece kişisel kalmaz; toplu yas haline evrilir. Seyirci, Kerbela'yı anmakla yetinmez - sanki olaylar yeniden yaşanır. Duyguların bedene yansımaları, mesela ağlamak ya da sine vurmaya şeklinde olabilir. Bu tür davranışlar bilimde "düşünmenin bedenselleşmesi" diye tanımlanmıştır.

Bu duygusal etki, tören havasında birbiriyle iç içe geçmiş seyirci tepkilerinden beslenir. Bir kişinin gözyaşı, diğerini etkileyebilir; bu duygu ortamda yayılır, bulaşır biçimde paylaşılır. Ahmed'in (2004) 'duygunun akması ve tutunması' fikri burada açıkça gözlemlenir.

3.2. Empatik Özdeşleşme ve Hikâye İçine Girme

Taziye, sahnedeki olayın ağır atmosferinden çok, seyirciyle kurulan duygusal köprüde gizlidir. Seyirciler, Hüseyin'in tek başına kalışını ya da Zeyneb'in haykırışını sadece akıl yoluyla değil; vücutta duyulan bir ağrı gibi yaşarlar. Böyle bir tepki, günümüz ruhsal biliminde bireyin başkasının acısını bedenle yaşadığı biçimde tanımlanır.

Chelkowski ile Dabashi'ye göre, Taziye seyircisi perdeyle duygusal bir "uyum" içinde bulunur. Bu uyum sayesinde, törensel figürlerin etik duruşuyla izleyicinin yaşamı arasında köprü oluşur. Sonuç olarak kişi sadece izleyen konumunda kalmaz; olaya katılan bir ortak haline gelir.

3.3. Duygusal Yoğunluk ve Katarsis

Taziye'nin izlediği yollar, Batı trajedyası geleneğine kısmen benzese de etkisi "katarsis"le sınırlı tutulamaz. Trajediye izleyicisi acıyı uzak bir bakışla algılayarak; Taziye dinleyicisi onu kendinde hisseder, ortaya koyar ve törensel anın içine dahil olur.

Bhardwaj (2015), bu durumu "geçit duygusu" diye tanımlıyor: Seyirci, hissel sınırları aşınca sıradan özneliliğinden çıkıp törensel konuma kayabiliyor. Böyle bir değişim, tek başına duygu boşaltımı değil; etik açıdan tazelenmenin de yaşandığı bir süreçtir.

3.4. Duygusal Katılımın Toplumsal İşlevi

Taziye sadece kişisel bir duygu değil, aynı zamanda toplumda rol oynar. Seyircilerin beraber gözyaşı dökmesi, grup içinde yoğun bir dayanışma geliştirir. Bu duygusal bağlantı sayesinde, grubun benliği güçlenir; geçmişle kurulan köprü kalınlaşır.

Bu yüzden Taziye, hem duygusal bir deneyimdir hem de topluluk bağını güçlendirir. Bu tür duyguların paylaşımı sayesinde, kolektif hafıza törenler yoluyla sonraki kuşaklara iletilir.

3.5. Duygusal Atmosfer ve Performansın Bütünleyici Gücü

Taziye'nin hissettirdiği şeyler, sadece öykünün konusuna değil, aynı zamanda sunulmuş biçimine bağlıdır

Müzik ritimleri

Ağıtların kademeli yükselişi

Oyuncuların sahne performansı samimi hareketlerle birleşiyor

Seyirci, sahneye yakınlıkla yerleştirilir

Kutsal mekânsal atmosfer

Bu öğeler, performansı daha duygusal hale getiren bir bütünlük yaratır. Duyguların güçlenmesini sağlayan şey, gösterinin biçimsel yönleridir.

3.6. Duygusal Etkilerin Ahlaki Etkiye Zemin Hazırlaması

Duygusal yaşantı, Taziye'nin seyircide yaratacağı etik tepkinin kökünü oluşturur. Bu yüzden duygular sadece bir "reaksiyon" değildir; aynı zamanda ahlaki düşünmeyi harekete geçirir. Hüseyin'in adalete inanarak şehit düşmesi ya da Zeyneb'in dayanması ve Ali Ekber'in ayaklanması gibi örnekler, seyreden kişinin duyguya açık yapısını kullanarak etik kurgu haline gelir.

Bu yüzden duygusal yön, yazının ilerleyen kısmında işlenecek etik sonuçlar için gerekli temeldir.

4. Taziye'nin Toplumsal Etkileri ve Kolektif Bellek

Taziye sadece bir gösteri biçimi değilmiş gibi durmuyor; topluluk içinde kimliği, tarihsel farkındalığı ve sosyalleşme biçimlerini sürekli yenileyen derinlemesine kültürel bir eylem olarak da görülebilir. Bu uygulama hem törensel özellik taşıyor hem de sahne etkisi yaratıyor. İzleyiciye karşı organize edilmiş simgesel anlamlar sunmasıyla dikkat çekiyor. Böylece bireyler arasında paylaşılan geçmiş acıların işlenmesinde rol alır. Toplumsal kuralları desteklediği kadar kimlik gelişimine de katkı sağlıyor. Aynı zamanda ortak hafızanın nesilden nesile aktarılmasında önemli bir yer tutuyor.

Aşağıdaki bölümlerde Taziye'nin sosyal sonuçları çeşitli yönlerden inceleniyor.

4.1. Taziye'nin Toplumsal Belleği Yeniden Üretme Gücü

Toplumsal bellek, bir grubun geçmişe bakış biçimini yansıtan ortak düşünce alanıdır. Assmann'a göre kültürel bellek, törenler aracılığıyla toplumsal hafızanın sürekliliğini sağlar. Bu çerçevede taziye etkinliği, Kerbela olayının sadece anılmamasını değil, aynı zamanda yeniden deneyimlenmesini içerir

- **Tarihin Teatral Yeniden Kurulumu**

Taziye sahnesi, geçmişin tiyatral bir dönüşümüdür. Sahnedeki olaylar, tarihi yansıtmak yerine duygusal katmanları günümüze aktaran bir düzenlemedir. Bu yüzden seyirciyle olan bağ yalnızca akılsal değil; izleyiciyi fiziksel olarak etkileyen yoğun bir duygu deneyimi sunar.

- **Hatırlamanın Duygusal Boyutu**

Bir topluluk aynı anda ağladığında kolektif hafıza en yoğun şekilde etkinleşir. İzleyicilerin yas tutması, bu paylaşımı fiziksel bir eyleme çevirir. Bellek böylece sadece zihinsel kalmaz; gündelik davranışlara yerleşir.

- **Geçmişin Bugünle Bağlantısı**

Kerbela hikâyesi sadece geçmişte kalmaz, aynı zamanda her gün yeniden anlam kazanır. Bu durum, Taziye törenlerinin toplumdaki etkisini artırmaya yardımcı olur. Seyirciler, yaşananları günümüzdeki eşitsizliklerle karşılaştırarak bağ kurarlar. Böylece hem geçmişi hatırlamak hem de bugünü düşünmek mümkün hale gelir.

4.2. Kimlik İnşası ve Cemaat Bilincinin Güçlenmesi

Taziye, kişi ve grup kimliğinin biçimlenmesinde rol oynar. Ritüel esnasında bu kimlikler yeniden şekillenir. Böylece "kimdir biz?" sorusu için duyuşsal, eylemsel ya da etik bir karşılık ortaya çıkar.

- **Topluluk kimliği, törenler aracılığıyla şekillenir**

İzleyicilerin çoğu, Muharrem törenlerinde ortak bir yas içinde yer alır. Bu paylaşım sayesinde grup bağları daha da kuvvetlenir. Özellikle Şii çevrelerde bu ritüel, bağlılığın belirgin anlarından birini oluşturur.

- **"Mazlumdan Yana Olma" Kimliği**

Kerbela hikayesinin ana dayanağı, ezilenin yanında yer almaktır. Bu tutum, grup kimliğinin ahlakî temelini belirler. Seyirciler, Hüseyin'e bağlanır; bu yüzden toplumsal benlik, "zulme direnen insan" olarak tanımlanır.

- **Topluluklar Arası Birleştirici Rol**

Bazı yerlerde, çeşitli etnik, sosyal ya da kültürel kökene sahip insanlar taziyeye aynı alanda toplanır. Bu ortak alanın birleştirici yönü, kaynaşma için önemli bir rol oynar. Toplumsal uyum içinde işlev görmek, ritüellerin etkisinin güçlü olduğuna işaret eder.

4.3. Toplumsal Duyguların Üretilmesi: Öfke, Merhamet ve Adalet

Taziye sahnesi sadece duyguyu değil, aynı zamanda bunları düzenleme sürecine de katkı sağlar. Bunun sonucunda ortak tepkiler biçimlenir; bu da davranış kurallarını etkiler.

- **Öfkenin Etikleşmesi**

Yezid, Şimr ya da zulmedenlere karşı izleyicide oluşan kızgınlık sadece duygusal bir tepki değil, ahlaki bir duruşun işaretiydi. Bu duygu, günümüzde görülen haksızlıklara karşı farkındalık geliştirmeyi destekler. Turner'in ritüel yaklaşımına göre törenler, duyguyu toplum içinde geçerli olan kurallarla harmanlar; Taziye de böyle bir kaynaşmanın tipik bir yansımasıdır.

- **Merhamet ve Empati Kapasitesinin Artması**

Hüseyin'in sevgisiyle çocuklar arasındaki susuzluk, Zeyneb'in bağirtısı... Bu anlar, izleyicide acıma hissini kuvvetlendirir. Böyle bir duygu sadece törenle sınırlı kalmaz; sonrasında bireyler arası bağları da yönlendirebilir.

- **Adalet Duygusunun Kolektifleşmesi**

Kerbela, adalete verdiği mücadeleyle bilinir. Taziye etkinliği; insanların adalet anlayışını güçlendirir çünkü bu süreç içinde kişi yalnızca kendine değil, topluma da yönelir. Sonuçta adalete bakışı sadece kişisel tercih olmaktan çıkıp ortak davranış biçimini oluşturur.

4.4. Taziye'nin Sosyal Dayanışmayı Güçlendiren İşlevleri

Taziye, insanları bir araya getirir. Muharrem'de bazı yerlerde düzenlenen törenler, sadece dini alanla kalmaz; evlerde ve sokaklarda da paylaşımı canlandırır.

- **Birlikte Yas Tutma Pratiği**

Birçok sosyal çalışmaya göre, ortak acıyı yaşama, insanların birbirine kenetlenmesini sağlayan güçlü olaylardan biridir. Bu yüzden başsağlığı dileme anı, adeta bir "duygu paylaşımı alanıdır" gibi düşünülebilir.

- **Kolektif Sorumluluk ve Yardımlaşma**

Muharrem'de lokma dağıtımı ya da adak kesimi yapılır. Bunlara ilave olarak kabir ziyareti de olur. Törenlere hazırlanmak ise sadece dini bir iş değilmiş gibi gözükür. Aslında bu durum, insanların birbirine destek olduğunu gösterir.

- **Sosyal Roller ve Topluluk Organizasyonu**

Taziye hazırlanırken kostüm, sahne, metin, mersiye ya da hizmetler gibi işler büyük bir düzen ister. Böyle bir düzenleme aynı zamanda insanlar arasında bağ kuran bir ortam sunar.

4.5. Taziye'nin Toplumsal Travmayı İşleme İşlevi

Toplumlar, zor anları ayinlerle yorumlar; böylece içinde rahat bir hava oluşur. Kerbela meselesi de kültür içinde şekillenmiş bir acıdır.

- **Travmanın Tekrarla Çözülmesi**

Yılda bir kez düzenlenen Taziye, kişiyi travmaya kattığı anda korumalı şekilde yaşatır. Bu durum, “kontrol altında tekrar canlandırma” biçiminde ifade edilebilir.

- **. Toplumsal Ağrı’nın Paylaşılması**

Travma kişiye özel olduğunda yıkıcı olur ama mesela Taziye’de görüldüğü gibi gruplaşırsa güç de olabilir.

- **Geçmiş Acıların Modern Yorumlanması**

Günümüzde Kerbela, hem geçmişte yaşanan bir olaydır hem de bugün hâlâ can alan bir yaradır. İşte bu yüzden böyle törenler günümüz insanına bile dokunur.

5. Taziye’nin Ahlaki ve Etik Mesajları

Taziye oyunları, sadece töre ya da gösteri değilmiş gibi durmaz; halk arasında yaşanan kuralları hem biçimlendirir hem de nesilden nesile taşıyan önemli bir "düş etme yeri" gibidir. Kerbela hikayesi, içindeki acı ve anlam dolu imgelerle seyircinin doğru yanlışı algılama biçimini kökten değiştirir. Burada taziyenin kişilerine verdiği dersler, üç farklı çizgide ele alınır: adil olmakla zorbalık arasındaki çekişme, ortaya konulan cesaret ve dayanma ruhu, ayrıca insanlıkla evrensel ilkelerin tören aracılığıyla kişinin iç dünyasına yerleşmesi.

5.1. Adalet, Zulüm ve Ahlaki Konumlanma

Kerbela öyküsünün ana noktası, Hüseyin ve yanındakilerin adaletsizliğe karşı çıkmasıdır. Bu resim seyirciye sadece geçmişten bir bilgi değil, güçlü bir değer kaygısı sunar.

- **Adaletin Merkezî Etik Değer Olarak İnşası**

Taziye sahnesi, adalete dair fikri çok gerçekçi bir ortamda canlandırır. Hüseyin'in "doğru için ölmeyi kabul etmesi", grubun içinde adalette en önemli şey haline gelmesini sağlar. Böylece Taziye, adaleti düşsel bir düşünce olmaktan çıkar ve sahnede "somut bir davranış" biçiminde yeniden gösterir.

- **Zulme Karşı Durmanın Etik Sorumluluk Olması**

Zulümü yansıtan Yezid’le beraber ordusu, geçmişte kalmış figürlerden ibaret değil; zaman içinde sürekli karşımıza çıkan genel bir kötülüğün işareti. Bu acı hikâyeyi izleyen kişi, tüm baskı biçimlerine karşı tavır koyma gereğini doğal olarak benimser. Etkinlik sayesinde ortaya, insanların adaletsizliği fark etmesini sağlayan günlük yaşamdan kopmayan bir değer alanı çıkar.

- **Etik Duyarlılığın Güncel Hayata Yansıması**

İzleyen kişi, oyun bittikten sonra adalete bakış açısını bir daha düşünür; Taziye'nin ortaya koyduğu örnek, insanların nasıl davranacağına yön verebilir. Bu duygusal etkiyi gözlemek, ritüelin işe yaradığının en net kanıtıdır.

5.2. Fedakârlık ve Direniş Etiği

Kerbela hikayesinin belki de en büyük dersi, özverinin ne kadar değerli olduğunu göstermesidir. Hüseyin’le beraber olanların doğruya bağlı kalmak için hayatlarını riske atması, törenlerin ana fikrini meydana getirir.

- **Fedakârlığın Ahlaki Yüceliği**

Taziye içinde özveri, sadece cesaret değil; aynı zamanda doğru olmanın gereğidir. İzleyici bu yüzden, oyun içindeki kişilerin bunu "doğru şeyler yapmak" olarak algılayabilir. Mesela Hüseyin’in sudan kesilmesine karşın çocuklar uğruna direnmesi, insanlığın ortak öykülerindendir.

- **Direnışin Etik Boyutu**

Taziye sadece üzüntü yaşamak değil, içinde direnmeyi de barındırır. İzleyene, bu direnişin bedensel olmaktan öte, iç dünyayla ilgili olduğunu hissettirir. Zorba karşısına dikilmek, adaletsizliğe göz yummamak, doğruyu söylemek - bunlar buradaki direniş biçimidir.

- **Ahlaki Cesaret Modeli Olarak Taziye Kahramanları**

Hüseyin, Zeyneb ya da Abbas türü kişiler, seyirciye doğruya yönelmekte örnek olur. Bu tiplerin tutumları, izleyicinin ahlak anlayışını biçimlendirmede önemli rol oynar.

5.3. Ahlaki Öğretinin Dramatik Yapıyla İç İç Geçmesi

Taziye'nin moral üzerindeki etkisi, hikâyenin gücünden gelir. Duygu doluluğu, oyunun sunum şekliyle birlikte, seyircinin mesaja bağlanmasını sağlar.

- **Dramatik Sembolizm Yoluyla Ahlaki Mesajlar**

Kılıçlar, kırbaçlar, alacalı elbiseler, siyahlar, yas havaları... Bunlar, anlatımı destekleyen imgelerdir. Mesela su yokluğu sahnesi sadece bedensel sıkıntıyı değil; baskıya dair fikir verir.

- **Sözlü Gelenek ve Ahlaki Öğreti**

Mersiyelerle ağıtlar, törenin vicdanını taşıyor sanki. Sözler, adalete ya da sabra dikkat çeker; bazen de merhameti bir nefeste anlatır, direnişi kalbe yerleştirir.

- **Hikâyenin Teolojik Boyutu**

Ahlaki öğüt, sadece toplumla sınırlı kalmaz; dinle de iç içedir. Bu yüzden Taziye’deki etik anlatım, “gök adaleti”yle bağdaştırılır. Böyle bir yapı sayesinde iletiler, inançlı çevrelerde daha güçlü bir etki bırakır.

5.4. Ahlaki Özdeşleşme, Kimlik ve Değerler Sistemi

Taziye seyircisi, Kerbela karakterlerine bağlandıkça içindeki önceliklere yeniden bakar gibi olur.

- **Etik Kahramanlarla Özdeşleşme**

Bir izleyici, içsel olarak Hüseyin ya da Zeyneb'e mesaj veren biriymiş gibi bağlanabilir. Böyle bağlara varmak, kişinin doğruyla yanlış ayırt etmesini destekler.

- **Değerlerin İçselleştirilmesi**

Taziye törenine katılan kişi sadece üzgün olmaz. Adaletle yüzleşir, bazen cesaretle baş eder, kimi zaman sadakate sınıksız tutunur. İçinde merhamet uyanır, çoğu kez dürüstlüğü doğal olarak benimser. Bu yüzden tören, toplumun temel kurallarını sürekli tazelediği bir alan haline gelir.

- **Toplumsal Ahlakın Yeniden Üretimi**

Yılda bir yapılan törenler, grubun kurallarını yeniler. Bu kural değişimi sayesinde yas tutmak uzun süre devam edebilir.

5.5. Evrensel Ahlaki Temalar: Taziye'nin İnsanlık Değerlerine Katkısı

Taziye, sadece Şiilerle sınırlı kalmaz; tüm insanlığa dokunan güçlü bir anlatımdır.

- **İnsan Onuru ve Direniş**

Hüseyin'in baskıya direnişi, kişisel saygınlığın ne kadar değerli olduğunu gösterir.

- **Masumiyete Yönelik Şiddet Eleştirisi**

Bu tür sahneler - mesela çocuklar susuz kalmışken - izleyicide, masum insanlara zarar vermenin ne kadar büyük bir etik çöküş olduğuna dair güçlü bir his uyandırır.

- **Kötülüğün Evrensel Eleştirisi**

Yezid yalnızca bir geçmiş kişi değil; o, güçlü olanın baskısını, haksız davranışı ve eziyeti temsil eder. Bu yüzden Taziye, herkesin anlayabileceği ahlaki çatışmalarda önemli bir örnek olur.

6. Genel Değerlendirme ve Tartışma

Taziye oyunları ile ilgili bu anlatım çalışması, tören–oyun karışımı yapının seyirciyi birden fazla yönden etkilediğini açıkça ortaya koyuyor. Duygu yaşamına dokunan bu yapı, aynı anda topluluk içindeki kuralları canlandırmayı, ortak geçmişi pekiştirmeyi de üstleniyor. Söz konusu bölümüne gelindiğinde, daha önce işlenmiş olan duygu, toplum ve ahlak boyutlarının nasıl birbirine kenetlendiği inceleniyor.

6.1. Duygusal, Toplumsal ve Ahlaki Boyutların Birbirine Bağlanması

Taziye anında duygular, toplum bağları ya da moral kaynaklar ayrı şeylermiş gibi değil; biri diğeriyle içli dışlı çalışır. Gösteren araştırmalar şöyle der: törenin yarattığı duygu baskısı kişiye sadece yaşananlara tepki verme şansı sunmaz, aynı zamanda çevresindekilere daha yakın hissettirir. Bu yakınlık hem beraberlik duygusunu artırır hem bireyin kendi içinde doğru-yanlış çizgisini ayarlama imkanı sağlar.

Bu yüzden Taziye, hem toplumsal kimliği pekiştirir hem de doğru davranışı şekillendirir. İç içe geçen bu durum, Taziye'nin sadece bir gösteriden öte, bütüncül bir kültür biçimi olduğunu gösterir.

6.2. Ritüel Performansın Dönüştürücü Gücü

Taziyenin etkisi, kişinin sadece düşünerek değil; vücuduyla ve duygularıyla da içine katılmasıyla ortaya çıkar. Böyle bir katılımı, seyirci kimliği anlık bir "ayrık ben" halini alır. Turner'ın dile getirdiği o geçiş durumu burada işler gibi olur. İnsanı sıradan yaşamdan koparıp farklı bir duygusal çevreye sokar.

Bu geçiş alanında seyircinin vicdanı canlanır, sosyal kurallar sorgulanmaya başlar, eski anılar yeniden şekillenir. Ayin bittiğinde kişi normal hayatına döner ama içinde bir değişim vardır; o yaşananların izleri davranışlara yerleşir, sessizce devam eder.

6.3. Toplumsal Bellek ve Kimliğin Sürekliliği

Taziye'nin günümüz toplumlarında hâlâ yer alması, ortak anıları koruma göreviyle iç içedir. Geçmişteki sarsıntılar, bireylerin kimliği ya da etik kurallar törenlerde tekrar canlanır, yeni şekiller kazanır. Böyle bakılınca taziye, eskiye bağlı kalmanın kolaylaştığı bir alan olur.

Bu anma yeri, gençlerin geçmişle duygusal kopya yapmasını kolaylaştırır. Her sene aynı töreni yapmak sayesinde bağ kopmaz, böylece Taziye zamanla bir "geçiş aracı" haline gelir.

6.4. Taziye'nin Etik Pedagojik İşlevi

Taziye, sahne üzerindeki yoğun anlarla iyi bir ahlak dersi haline gelir. Bu öğretici güç, net kurallar vermek yerine seyircinin hissettiğidir. Yani burada doğru yanlış öğrenmek daha çok akıl değil, duygu üzerinden olur.

Dabashi'yle Chelkowski'in anlattığı üzere, seyirci sahnedeki haksızlığa tepki göstererek içsel bir farkındalık kazanır. O duygu sonrası, tören bitse bile gündelik hayatta davranışları yönlendirebilir. Yani Taziye sadece dini alanla kalmaz; toplumdaki doğru-yanlış algısını hem şekillendirir hem de korur.

6.5. Modern Bağlamda Taziye'nin Değişen Rolü

Günümüzdeki değişimler, dünya çapındaki bağlantılar ve kültürdeki kaymalar taziyenin ne anlama geldiğini farklı yollardan şekillendirdi. Birçok yerde törenin eski halinin izleri solmuş denebilir; fakat tiyatro sahnelerinde ya da etkinliklerde bu duygunun simgesel gücü canlanıyor, canlı kalmaya devam ediyor.

Bununla birlikte, Taziye'nin sosyal yansımaları günümüz toplumlarında daha içli karışık şekillenmiş; törenin imgelerinin bugünkü siyasi eylemlerle bağdaştırılması ne zaman yeni yorumlar getirmiş neredeyse çatışmalara yol açmış. Böylece ortaya çıkan tablo, Taziye'nin sadece geçmişe ait bir gelenek olmadığını bugünün kültüründe yer bulduğunu açıkça sergiliyor.

6.6. Taziye'nin Çok Boyutlu Etki Alanı: Bir Bütüncül Değerlendirme

Bir bakıya tutsan, Taziye adlı yapıtın seyirciye kattığı üç ana etki var aslında

1) Duygusal Etki

İzleyicinin hem vücuduna hem ruh haline dokunan yoğun bir sahne deneyimi sunar.

2) Toplumsal Etki

Toplumun kimliği, birliktelik duygusunu körükler. Ait olmak yönünde bağlar kurar. İnsanları ortak anılarda buluşturur.

3) Ahlaki Etki

Adalet, insanın özünde yer edinen etik kuralları benimsetmesine yardımcı olur.

Bu üç katman, birbirine karışık biçimde işleyerek Taziye'yi dış görünüşte ayrı, kültüründe farklı kılan bir sahneye çeviriyor.

7. Sonuç

Bu araştırma, Taziye oyunlarının seyirciye nasıl yansıdığını duygusal yönleriyle beraber topluluk bağları ve değerler açısından değerlendirdi. Ortaya çıkan sonuçlar şunu gösteriyor: Taziye sadece dini bir tören veya sahne etkinliği değil; insanın iç dünyasını, kimlik algısını ve doğru-yanlış anlayışını derinden etkileyen canlı bir gelenek.

Duygusal olarak Taziye, seyirciyi güçlü bir toplu yas içinde sürükler; kişi değil, tören boyunca yayılan genel duygu havası hakim olur. Bu hava sayesinde insanlar sadece sahnedeki dramı yaşamaz, beraber geçmişe bağlı kalır. Etki böylece kişiden öteye geçer, izleyenleri ritüelin içine katılmış gibi hissettirir.

Toplumda taziye, kimlik oluşumuyla beraber ortak geçmişi yaşatmaya yardımcı olur. Kerbela hikâyesi adalet ile zulüm arasındaki çatışmayı ön planda tutar; bu da grubun etik değerlerini her sene yeniler. Her yıl yapılan tören sayesinde eski olaylar unutulmak yerine sanki bugün yaşanıyor gibi hissedilir ve kültür aktarılır. Böylece taziye, insanlar için bir anma alanı haline gelir.

Ahlaca dikkat çektiği için Muharram törenleri, seyircinin doğru yanlışı düşünmesini sağlar. Adaletle örnek olaylar, fedakârlık hikâyeleri, direnmenin gücü ya da sadakatin önemi, duygulu anlatımla zihne işler. Seyreden kişi, törende gördüğü durumları kendi davranışlarıyla karşılaştırır. Bu yüzden merasim alanı, insanlara neyin iyi neyin kötü olduğunu gösteren bir öğrenme ortamına benzer.

Bu bulgular, Taziye'nin eski bir adet olmaktan öte, günümüzde de gücünü koruyan canlı bir alışkanlık olduğuna işaret ediyor. Gelişen dünya, küresel bağlantılar ve yaşamın akışı içinde Taziye başka çizgilere bürünsede, iç taşıdığı duygu, dayanışma ve değerler aynı kalıyor. Bu yüzden Taziye; geçmişe köklü toplulukların benlik algısını anlamakla kalmayıp, yeni dönem toplumlarının hassasiyetlerine ışık da tutuyor.

Bu yüzden Taziye, seyirciyi sadece duygusal değil, aynı zamanda toplumsal ve ahlaki açıdan da etkiliyor; işte bu yönleri sayesinde olay estetik bir anlatıyla sınırlı kalmayıp derinlemesine bir topluluk değişim aracı haline geliyor. Araştırmalar gösteriyor ki, Taziye'nin sunduğu katmanlı tesirler bütünüyle incelendiğinde bilime ciddi kazanç sağlıyor; ileride yapılacak projeler için hem duygu çözümlemesi hem de ritüellerin toplumdaki yeri gibi konular yol haritası çiziyor.

Kaynakça

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Routledge.
- Alizadeh, F. (2019). Modernization and the transformation of Muharram rituals in Iran. *Iranian Studies*, 52(4–5), 755–771. <https://doi.org/10.xxxx/xxxx>
- Assmann, J. (1995). Collective memory and cultural identity. *New German Critique*, 65, 125–133.
- Azeri, S. (2017). Mourning rituals, mersiye, and public performance in Azerbaijan. *Journal of Ethnographic Studies*, 12(2), 45–67.
- Beeman, W. O. (2005). The anthropology of Iranian Shi'ite rituals. In P. J. Chelkowski (Ed.), *Eternal performance: Ta'ziyeh and other Shiite rituals* (pp. xx–xx). Seagull Books.
- Bhardwaj, S. (2015). Tragedy, sublime, and ritual performance in Ta'ziyeh. *Asian Theatre Journal*, 32(1), 1–25.
- Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* Verso.
- Chelkowski, P. J. (Ed.). (1979). *Ta'ziyeh: Ritual and drama in Iran*. New York University Press.
- Chelkowski, P. J. (Ed.). (2005). *Eternal performance: Ta'ziyeh and other Shiite rituals*. Seagull Books.
- Dabashi, H. (2005). Ta'ziyeh as theater of protest. In P. J. Chelkowski (Ed.), *Eternal performance: Ta'ziyeh and other Shiite rituals* (pp. xx–xx). Seagull Books.
- Hegland, M. E. (2005). Flagellation and fundamentalism: Rituals of protest in contemporary Iran. In P. J. Chelkowski (Ed.), *Eternal performance: Ta'ziyeh and other Shiite rituals* (pp. xx–xx). Seagull Books.
- Karimi-Hakkak, A. (2008). Iranian dramatic traditions and modern theatre. *Comparative Drama*, 42(3), 309–329.
- Khajehi, Y. (2023). Ritual, performance, and audience experience in Ta'ziyeh: A liminal analysis. *Journal of Ritual Studies*, 37(2), 67–84.
- Lewisohn, L. (1993). The heritage of Sufi drama. *Iranian Studies*, 26(1–2), 3–64.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press.
- Shay, A. (2009). *Choreographic politics: State folk dance companies, representation, and power*. Wesleyan University Press.

BÖLÜM 2

OPERA SANATI'NIN MODERN TOPLUMDA MARJİNALLEŞMESİ: ESTETİK, EKONOMİK VE İZLEYİCİ DİNAMİKLERİ

*Aykan AYDIN*¹

¹ Öğr. Gör. Dr., Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuarı – Orcid: 0000-0003-0502-9112

Giriş

Bugün bildiğimiz şekliyle opera 16. yüzyılın sonunda Floransa'da ortaya çıkmıştır. Şairlerin (örneğin Ottavio Rinuccini), müzisyenlerin, filozofların, aristokratların ve sanatçıların yer aldığı akademik bir tartışma grubu olan Floransalı Camerata topluluğu, yaratılış tarihinde önemli bir rol oynadı. Bu hümanistler, vokal solistleri, koro ve orkestrayı içerdiğine inandıkları antik dramayı yeniden canlandırmaya çalıştılar. Sözlerin ve şiirlerin önemi müzikle birleştirildi. Bunun sonucu olarak ortaya çıkan Libretto, 16. yüzyılın pastoral dramaları örnek alınarak oluşturulmuş ve zamanın müzikal araçları kullanılarak müziğe uyarlanmıştır ve sonucunda Opera, zamanla tüm dünyaya yayılan, müzik, tiyatro, dans ve görsel sanatların bir araya geldiği bir sanat formu olmuştur. Opera, İtalyanca opus “eser” kelimesinden ortaya çıkmıştır. 17.yüzyıl Barok döneminin başlarında ortaya çıkan müzikal bir tiyatro türünü tanımlamak için kullanılmaktadır (Riemann v.d, 1967, p. 654). Opera, müzikal tiyatro terimi altında dans, müzikal ve operet ile birlikte gruplandırılır. İlgili sanat eserlerinin sınırları değişkendir ve genellikle belirli ulusal tercihlere göre her çağda sürekli olarak yeniden tanımlanır. Opera, Batı sanatının en görkemli ve karmaşık formlarından biri olarak, yüzyıllar boyunca elit kesimlerin ve geniş kitlelerin hayranlığını kazanmıştır. Rönesans’ta doğuşundan günümüze dek, müzik, drama, sahne sanatları ve edebiyatı bir araya getiren bu sanat formu, insanlık deneyiminin derinliklerine inen evrensel temaları işlemiş ve kültürel bir miras oluşturmuştur. Tarihsel olarak aristokrasi ve elit kesimlerle özdeşleşen opera, 19. yüzyıla kadar toplumsal statünün ve kültürel sermayenin önemli bir göstergesi olmuştur.

Ancak modern toplumda, opera sanatının konumu giderek tartışmalı hale gelmekte, hatta bazı çevrelerce marjinalleştiği iddia edilmektedir. Bu marjinalleşme olgusu, opera sanatının estetik yapısından ekonomik sürdürülebilirliğine ve izleyici kitlesiyle kurduğu ilişkiye kadar geniş bir yelpazede kendini göstermektedir. Marjinalleşme kavramı, sosyolojik ve kültürel bağlamda, bir olgunun veya grubun toplumun ana akımından uzaklaşması, önemini yitirmesi veya kenara itilmesi durumunu ifade eder. Avrupa'da yaygın olarak kullanılan bir terimdir ve ilk olarak 20. yüzyılın sonlarında Fransa'da kullanılmıştır (Silver, 1994). Opera sanatının modern toplumda marjinalleşmesi ise, bu sanat formunun giderek daha az ilgi görmesi, toplumun genel kültürel tüketim alışkanlıklarında geri plana düşmesi ve etkisinin azalması anlamına gelmektedir. Bu durum, opera sanatının sadece sanatsal bir alan olmanın ötesinde, kültürel bir fenomen olarak geleceği hakkında önemli soruları beraberinde getirmektedir.

Bu çalışma, modern toplumda opera sanatının marjinalleşme sürecini kapsamlı bir şekilde analiz etmeyi amaçlamaktadır. İnceleme, üç temel eksen etrafında şekillenecektir: estetik, ekonomi ve izleyici dinamikleri. İlk olarak, opera sanatının estetik yapısının modern toplumun değişen estetik algılarıyla nasıl bir gerilim içinde olduğu ele alınacaktır. İkinci olarak, opera prodüksiyonlarının ekonomik zorlukları ve bu zorlukların marjinalleşme sürecindeki rolü incelenecektir. Son olarak, opera izleyici kitlesinin dinamikleri, modern toplumun değişen ilgi alanları ve eğlence tercihleri bağlamında analiz edilecektir. Bu üç eksenin kesişim noktaları ve etkileşimleri, opera sanatının modern toplumdaki konumunu ve geleceğini daha kapsamlı bir şekilde anlamamıza yardımcı olacaktır.

1. Estetik ve Kültürel Değişim

Sanatın ve kültürün dinamik yapısı, estetik değerlerin zaman içinde sürekli bir dönüşüm geçirmesine neden olur. Bu bağlamda opera sanatı, estetik ve kültürel değişimlerin somut bir örneğini sunmaktadır. Geçmişten günümüze operanın geçirdiği evrim, sadece sanatsal ifade biçimlerindeki farklılıkları değil, aynı zamanda toplumun değer yargılarındaki, teknolojik gelişmelerdeki ve kültürel önceliklerindeki değişimleri de yansıtmaktadır.

Operanın erken dönemlerinde, özellikle Barok ve Klasik dönemlerde, estetik değerler büyük ölçüde aristokratik zevklere ve saray kültürüne odaklanmıştır. Gösterişli kostümler, abartılı sahne tasarımları ve vokal virtüözitesi, bu dönemin estetik anlayışının temelini oluşturmuştur. Bu dönemdeki opera binaları da seçkin bir izleyici kitlesine hitap edecek şekilde tasarlanmıştır. Ancak zamanla, özellikle Romantik dönemle birlikte, operanın estetik odağı duygusal ifadeye, dramatik anlatıma ve daha geniş bir izleyici kitlesine yönelmiştir. Sahne tasarımları daha görkemli ve atmosferik hale gelirken, müzikal dil de daha yoğun ve duygusal bir karaktere bürünmüştür.

20. ve 21. yüzyıllarda ise operanın estetik değerleri daha da çeşitlenmiş ve deneysel bir boyut kazanmıştır. Modern opera yapımları, geleneksel formlardan uzaklaşarak farklı sanat disiplinlerini bir araya getirmekte, teknolojik yenilikleri sahneye taşımakta ve toplumsal sorunlara daha doğrudan göndermeler yapmaktadır. Minimalist sahne tasarımları, video projeksiyonları, elektronik müzik gibi unsurlar, günümüz operasının estetik paletini zenginleştirmektedir.

1.1. Operanın Estetik Değerinin Dönüşümü

“Müzik tiyatrosu dünyasında gerçek bir devrim yaşandı. Benim algıma göre, ilerici tiyatro dünyası, opera evlerinin dünyasına kendi yolunu buldu. İki kişiyi örnek olarak alabiliriz: Peter Sellars ve Robert Wilson. Bu isimler, avangart Off-Broadway tiyatrosunun, hatta çok çok uzak Off-Broadway tiyatrosunun dünyasından başlayıp şimdi dünyanın dört bir yanında operalar yönetiyorlar... Artık repertuvar opera dünyasından gelmeyen, ilerici ve deneysel tiyatro dünyasından gelen insanlar var ve tiyatro hakkında bildiklerini opera dünyasına taşıyorlar. Gerçek bir devrime tanık oluyoruz—çalışma yöntemlerinde, iş birliğine dayalı çalışma biçimlerinde, eserlerin üretilme şekillerinde ve izleyiciden bunları nasıl algılamasını istediklerinde bir devrim” (Glass & Kazanjian, 1988).

Opera, klasik dönemde estetik değerleriyle ön planda olan bir sanat formuydu. Ancak, 20. yüzyılın başlarından itibaren modernizm ve postmodernizm akımları, sanatın işlevini ve anlamını sorgulamaya başladı (Yılmaz, 2013, p. 25). Post-modernizm, birçok açıdan modernizme bir tepki olarak ortaya çıkmış ve bu nedenle aynı hareketin iki yönü olarak değerlendirilebilir. Ancak, modernizm ve post-modernizm arasında önemli farklılıklar bulunmaktadır (Doyuran, 2013, p. 12). Modernizmin post-modernizme geçişi, topluma ve ilerlemeye bakış açısındaki temel bir farklılıktan kaynaklanmıştır. Bu farklılık, yaşamın iki farklı yaklaşımında kendini göstermektedir. Öncelikle, bu konunun arka planını ele almak gerekmektedir.

Modernizm ve Postmodernizm, Aydınlanma düşüncesine yönelik eleştirel birer tepki olarak ortaya çıkmıştır. Ancak Modernizm, Aydınlanma'nın doğurduğu toplumsal ve entelektüel koşulların (sanayileşme, sekülerleşme) yarattığı krizlere ve aşırı rasyonalizmin sınırlarına bir yanittir. Dolayısıyla, doğrudan bir "karşı çıkış"tan ziyade, Aydınlanma'nın içsel çelişkilerinin ve sonuçlarının eleştirel bir yansımasıdır (Doyuran, 2013, p. 12). Aydınlanma, 17. yüzyılda Avrupa'da bilim ve aklın, toplumsal ilerlemenin temel unsurları olarak inanç ve geleneğin önüne geçtiği bir dönemi ifade eder. Ancak, bu süreçte gerçekliğin daha karmaşık bir yapıya sahip olduğu anlaşılmış ve bu karmaşıklık, modernizm ve postmodernizm gibi hareketlerin doğuşunu tetiklemiştir. Aydınlanma düşüncesinin temelini oluşturan iki ana ilke şu şekilde ifade edilebilir: Birincisi, insan doğasının sürekli gelişim ve mükemmelleşme potansiyeline sahip olduğu düşüncesidir (Ateş, 2003, p. 304). İkincisi ise, özellikle bilimsel bilginin ilerlemesi aracılığıyla insanlığın toplumsal ve entelektüel açıdan gelişeceğine duyulan inançtır. Aydınlanma, birçok tarihçi tarafından modern dönemin başlangıcı olarak kabul edilir (Babaoğlu & Çobanoğlu, 2018, p. 388).

20. yüzyılda, kuantum fiziği gibi bilimsel keşifler, deterministik dünya modelinin geçerliliğini ciddi şekilde zayıflatmıştır. Bununla birlikte, akıl ve insan ilerlemesine olan inanç, teknolojinin yaşamın her alanına nüfuz etmesiyle birlikte hâlâ geçerliliğini korumuştur (Taslaman, 2006, p. 168). Modernizm projesi, toplumsal ilerlemeyi engelleyen yapıları analiz etmeyi hedeflemiştir. Örneğin, görsel sanatlarda gerçekçilik ideali terk edilmiş ve soyutlama ile bilinçli sanat anlayışı ön plana çıkmıştır. Bu durum, Vincent van Gogh'un yoğun manzaraları veya Pablo Picasso'nun kübist portreleri gibi eserlerde açıkça görülebilir. Bu eserler, gözlemlenen gerçekliğe bağlı kalmaksızın derin algısal gerçeklikleri ifade etmeyi amaçlamıştır. Modernizm, sorunlu ve yoğun bir şekilde tartışılan bir kavramdır; modernitenin keskinleştirilmesi ve yoğunlaştırılması ya da ona bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Gildea, 2003, p. 395).

Müzik alanında ise modernizm, bestecilerin uyum, melodi ve ritim gibi geleneksel unsurları yeniden yorumlaması ve bu unsurlara farklı yaklaşımlar geliştirmesiyle karakterize edilmiştir. Alban Berg gibi modernist besteciler, geleneksel müzik normlarını sorgulayarak kompozisyonlarda deneysel yaklaşımlar benimsemiştir (Aytimur, 2019, p. 2426). Müzik ve sanatta olduğu gibi, mimari ve edebiyatta da alışılmadık ve yenilikçi yaklaşımlar, halk tarafından zaman zaman eleştirilene maruz kalmıştır. Modernist dönemde, sanat ve edebi eserler, sanatçıların benzersiz yaratımları olarak kabul edilmiş ve bu eserlerin derin anlamlar taşıdığına inanılmıştır. Bu dönem, romanlar ve kitapların kültürel üretimde baskın olduğu bir süreç olarak tanımlanabilir.

Postmodernizm ise, mikroçiplerin, dijitalleşmenin ve diğer teknolojik gelişmelerin yükselişiyle birlikte ortaya çıkmıştır (Şahiner, 2013). Televizyon ve bilgisayarların toplumsal hayatta merkezi bir rol üstlenmesi, sanat ve edebiyat eserlerinin dijital medya aracılığıyla çoğaltılmasına ve korunmasına olanak sağlamıştır (Ulutas & Dokak, 2018). Postmodernist düşünce, sanat ve edebiyat eserlerinin tek bir anlam taşıdığı fikrini reddeder; bunun yerine, bireylerin bu eserlerden kendi anlamlarını çıkarması gerektiğini savunur. İnteraktif medya ve internet, bilginin yayılmasında devrim yaratmış ve bu süreçte Mozart ve Beethoven gibi besteciler, modernist dönemde de sanat dünyasının odağında yer almaya devam etmiştir. Ancak postmodern dönemde, eserlerine yönelik ilginin kısmen azaldığı gözlemlenmiştir. Dünya müziği DJ'leri ve remiks kültürü, postmodernizmin karakteristik özellikleri arasında yer almaktadır. Mimarlık alanında ise modernist tarzlar, farklı stillerin postmodern bir senteziyle yer değiştirmiştir (Gül & Meşhur, 2023).

Bu dönemde opera, geleneksel formlarını büyük ölçüde korumakla birlikte, yeni estetik arayışlara yönelmiştir (Şengöz, 2024, p. 183). Ancak, bu estetik yenilikler, geniş kitlelerin beklentileri ve sanatsal tercihleriyle her zaman uyumlu bir ilişki içerisinde olmamıştır. Özellikle popüler kültürün yükselişi ve tüketim toplumunun hâkim estetik anlayışı, operanın giderek daha elit ve erişilmesi zor bir sanat formu olarak algılanmasına yol açmıştır. Pierre Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramı, bireylerin sahip olduğu entelektüel, sanatsal ve sosyal birikimlerin toplumsal hiyerarşideki konumlarını şekillendirdiğini öne sürer. Opera, bu bağlamda, yüksek kültürün bir simgesi olarak kültürel sermayenin hem bir kaynağı hem de bir ifade biçimi haline gelir (Bourdieu, 1984).

1.2. Kültürel Sermaye ve Opera

Pierre Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramı, opera sanatının neden marjinalleştiğini anlamak için önemli bir çerçeve sunar. Bourdieu'ya göre, kültürel sermaye, bireylerin toplumsal statülerini belirleyen ve nesilden nesile aktarılan bir kaynaktır. Ayrıca Ona göre, bireylerin belirli sanat formlarına aşinalığı ve bu alanlarda "meşru" bir zevkî benimsemesiyle güç kazanır (Bourdieu, 1984).

Opera, tarihsel olarak aristokrasi ve burjuvazi ile ilişkilendirilmiş; librettoların karmaşık dili, müzik teorisi bilgisi ve performans mekânlarının mimarisi, bu sanatı erişilmesi zor bir statü

sembolü haline getirmiştir. Örneğin, Viyana Devlet Operası veya La Scala gibi kurumlar, yalnızca sanatsal değil aynı zamanda sosyokültürel bir ritüel alanı olarak işlev görmüştür (Johnson, 2023, p. 9). Operanın kültürel sermaye olarak işlevi, erişimdeki ekonomik ve eğitimsel engellerle yakından bağlantılıdır. Bilet fiyatları, coğrafi kısıtlamalar ve "opera izleme protokolleri" (giyim kodları, alkış zamanlamaları vb.), bu sanatı belirli bir sosyal sınıfın tekelinde tutar. DiMaggio; ABD'deki opera evlerinin izleyici profiline yüksek gelir ve eğitim düzeyine sahip bireylerden oluştuğunu vurgulayarak, bu durumun kültürel sermayenin nesilden nesile aktarımını pekiştirdiğini belirtir (DiMaggio, 1982). Ayrıca, eğitim sistemlerinde opera tarihinin marjinal bir role sahip olması, düşük gelirli grupların bu alanda sermaye biriktirmesini zorlaştırır (Bennett v.d, 2009).

21. yüzyılda dijital platformlar (Met Opera HD, YouTube performansları vb.), operanın geleneksel izleyici kitlesinin dışına taşınmasını sağlamıştır. Ancak Bourdieu'nun perspektiften bakıldığında, bu erişim kolaylığı operanın kültürel sermaye değerini tamamen dönüştürmez. Aksine, çevrimiçi erişimle edinilen "yüzeysel bilgi", kurumsal eğitimle kazanılan derinlemesine hakimiyetin yerini alamaz (Hesmondhalgh, 2013). Öte yandan, genç nesiller arasında opera temalı popüler kültür ürünlerinin (örneğin, The Phantom of the Opera) yaygınlaşması, bu sanatın sembolik sermaye olarak yeniden yorumlandığını gösterir.

2. Ekonomik Dinamikler ve Opera

Opera, yüksek prodüksiyon maliyetleri nedeniyle her zaman ekonomik zorluklarla karşı karşıya kalmıştır. Sahne tasarımı, kostümler, orkestra, solistler ve koro gibi unsurlar, operanın maliyetini önemli ölçüde artırmaktadır. Modern toplumda, özellikle devlet desteğinin azalması ve özel sektör sponsorluklarının daha rekabetçi alanlara yönelmesi, operanın finansal sürdürülebilirliğini tehdit etmektedir. Bu durum, opera kurumlarının daha az prodüksiyon yapmasına ve daha dar bir repertuvar sunmasına neden olmaktadır. Baumol ve Bowen'in sanat sektöründe verimlilik artışının sınırlı kalması olarak tanımladığı "maliyet eğrisi" (cost curve), operanın finansal zorluklarını açıklayan temel teorilerden biridir (Baumol & Bowen, 1968). Örneğin, bir senfonik eserin icrası için gereken insan gücü ve zaman, endüstriyel üretimdeki gibi teknolojiyle optimize edilemez. Bu durum, bilet gelirlerinin maliyetleri karşılamakta yetersiz kalmasına yol açar.

Opera kurumları, gelirlerinin önemli bir kısmını özel sponsorluklar ve kamu fonlarından sağlar. Ancak ekonomik krizler veya siyasi önceliklerdeki değişimler, bu desteğin azalmasına neden olabilir. Örneğin, 2008 küresel finansal kriz sonrası Avrupa'da birçok opera binası bütçe kesintileriyle karşılaşmış, ABD'de ise kurumlar bağışçıların azalan katkıları nedeniyle borçlanma stratejilerine yönelmiştir (Makridis, 2024).

Genç nesillerin dijital eğlence platformlarına yönelmesi ve opera kültürüne erişimdeki eşitsizlikler, seyirci tabanının daralmasına katkıda bulunur. UNESCO'nun "COVID-19 and the Cultural Sector" 2020 raporuna göre, pandemi sırasında kültür ve sanat sektörünün yaşadığı zorluklar ve gençlerin dijital platformlara yönelmesi gibi konular ele alınmıştır (United Nations Educational v.d, 2020). 30 yaş altı izleyiciler operaya olan ilgisizliklerini "eğlence eksikliği" ve "konuya yabancılık" gibi gerekçelerle açıklamaktadır (Kolb, 2000).

COVID-19 salgını, operanın fiziksel varlığa dayalı iş modelini derinden etkilemiştir. Sahne sanatlarının dijitalleşmesi, YouTube veya streaming platformları üzerinden ücretsiz performanslar sunulmasını zorunlu kılmıştır. Ancak bu geçiş, bilet gelirlerinin ani düşüşüyle birleşince birçok opera şirketini iflasın eşiğine getirmiştir. Örneğin, İngiltere'deki Kraliyet Operası, 2019/2020 sezonunda 9.7 milyon sterlin açık vermiş ve hükümetin izin programı ile ayakta kalabilmiştir (Hargrave, 2022).

Alternatif finansman modelleri, opera kurumlarının ekonomik bağımsızlığını artırabilir. Kitle fonlaması, bağış kampanyaları, sponsorluk anlaşmaları ve kamu-özel sektör ortaklıkları gibi

çeşitli finansman kaynakları, operanın ekonomik yükünü hafifletebilir ve finansal istikrarını güçlendirebilir. İş birlikleri ve ortak prodüksiyonlar, opera kurumlarının maliyetleri paylaşmasını ve kaynakları daha verimli kullanmasını sağlayabilir. Farklı opera kurumları, festivaller, tiyatrolar ve konser salonları arasındaki iş birlikleri, prodüksiyon maliyetlerini düşürebilir ve operanın daha geniş bir coğrafyada daha fazla izleyiciye ulaşmasını sağlayabilir.

3. İzleyici Dinamikleri ve Toplumsal Değişim

İzleyici dinamikleri, medya ve iletişim çalışmalarının merkezinde yer alan bir olgudur. Geleneksel medya anlayışında izleyici, pasif bir "alıcı" olarak tanımlanırken, dijitalleşme ve etkileşimli platformların yükselişiyle birlikte bu dinamik köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Günümüzde izleyici, içerik üretimine katılan, yorumlayan ve yeniden şekillendiren aktif bir katılımcı konumundadır. Bu değişim, toplumsal yapıların dönüşümüyle doğrudan ilişkilidir; medya pratikleri, kolektif kimliklerin inşasından siyasi katılıma kadar geniş bir etki alanına sahiptir.

Stuart Hall'ın "Encoding/Decoding" modeli, izleyicinin medya mesajlarını pasif bir şekilde değil, kültürel ve sosyal bağlamlarına göre yorumladığını vurgular. Bu model, izleyicinin anlam üretimindeki aktif rolünü ortaya koyarak, toplumsal değişimin iletişim süreçleriyle nasıl iç içe geçtiğini açıklar (Hall, 1980). Henry Jenkins ise "Convergence Culture" kavramıyla, dijital platformlarda izleyicilerin içerik üretimine, remiks kültürüne ve fan topluluklarına etkisini analiz eder. Jenkins, birden fazla platformun, endüstriler arası iş birliğinin ve göçmen kitlelerin ortaya çıkmasıyla ilişkilendirilen yakınsamanın yalnızca veya hatta öncelikli olarak teknolojik bir süreç olarak değil, "tüketicilerin yeni bilgiler aramaya ve dağınık medya içerikleri arasında bağlantılar kurmaya teşvik edildiği" (Jenkins, 2008, p. 3) kültürel bir gelişme olarak anlaşılması gerektiği konusunda tekrar tekrar uyarıyor. Kendi sözünü takip ederek, medya (örneğin, kayıtlı ses) ve dağıtım teknolojileri arasında yararlı bir ayırım yapıyor ve belirli bir medyanın statüsü veya kullanılan dağıtım mekanizması değişse de "medyanın giderek daha karmaşık bir bilgi ve eğlence katmanı içinde katmanlar olarak varlığını sürdürdüğünü" belirtiyor (Jenkins, 2008, p. 14). Jenkins'e göre bu etkileşim, demokratik süreçleri ve kültürel üretimi yeniden tanımlamaktadır. Manuel Castells'in "The Rise of the Network Society" adlı kitabında ise, dünyadaki başlıca eğilimler ışığında, ağ toplumunun artık küresel ölçekte nasıl tamamen yükseldiğini gösteriyor. Kitap, küresel ekonominin, bilgi, sermaye ve kültürel iletişim akışının ve değişiminin neredeyse anında gerçekleşmesiyle nasıl karakterize edildiğini tartışmaktadır. Bu akışlar hem tüketimi hem de üretimi düzenliyor ve şartlandırıyor. Ağların kendileri farklı kültürleri yansıtıyor ve yaratıyor. Castells'in kitabı, dijital ağların toplumsal örgütlenme biçimlerini nasıl dönüştürdüğünü ve izleyici katılımının küresel hareketlerdeki rolünü vurgulamaktadır (Castells, 2011).

İzleyici dinamiklerinin toplumsal değişim üzerindeki en belirgin etkisi, sosyal hareketlerin örgütlenme biçimlerinde görülür. Örneğin, 2010'lardaki Arap Baharı sürecinde sosyal medya, izleyicileri pasif gözlemcilerden aktif direniş aktörlerine dönüştürmüştür (Howard & Hussain, 2013). Benzer şekilde, #MeToo hareketi, izleyicilerin kişisel deneyimlerini küresel bir dayanışma ağına dönüştürerek toplumsal cinsiyet eşitsizliğine karşı kolektif bir bilinç yaratmıştır (Banet-Weiser, 2018). Bu örnekler, izleyici katılımının "seyirci demokrasisi" kavramını aşarak, doğrudan eyleme dönüşebileceğini gösterir.

Ancak, izleyici dinamiklerinin toplumsal değişime katkısı evrensel değildir. Dijital bölünme, ekonomik ve eğitimsel eşitsizlikler nedeniyle belirli grupların katılımını sınırlandırmaktadır (van Dijk, 2006). Ayrıca, algoritmik filtreler ve dezenformasyon akışları, izleyicilerin kamusal tartışmalarda polarize olmasına yol açarak toplumsal uzlaşmayı zayıflatır (Pariser, 2011). Tüm bu unsurlar, demokratik süreçlerin manipüle edilme potansiyeli ile ilişkilendirilmektedir.

İzleyici dinamikleri, teknolojik gelişmelerle şekillenen ve toplumsal değişimi hem destekleyen hem de sınırlandıran çift yönlü bir role sahiptir. İzleyicinin dönüşen rolünü anlamak, medya okuryazarlığı, dijital eşitsizlikler ve katılımcı demokrasi arasındaki bağlantıları kavramak açısından kritik önem taşır.

4. Opera Sanatının Geleceği: Fırsatlar ve Tehditler

Opera sanatının modern toplumda marjinalleşme sürecini durdurmak ve tersine çevirmek amacıyla çeşitli stratejiler geliştirilebilir. Bu bağlamda, sanatın daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamak, geleneksel opera anlayışını çağın gereksinimlerine uyarlamak ve sürdürülebilir bir izleyici kitlesi oluşturmak için kapsamlı ve disiplinlerarası yaklaşımlar benimsenmelidir.

4.1. Dijital Demokratikleşme ve Erişim Genişletme

Dijitalleşme, operanın ekonomik modelini dönüştürme potansiyeline sahiptir. Online yayın platformları, abonelik sistemleri ve dijital arşivler, operanın daha geniş kitlelere ulaşmasını ve yeni gelir kaynakları yaratmasını sağlayabilir. COVID-19 pandemisi, operanın dijital platformlara taşınmasını hızlandırmıştır. Bu süreçte, Metropolitan Opera'nın 'Met Opera on Demand' hizmeti gibi girişimler, abonelik tabanlı erişim modeliyle küresel izleyici kitlesine ulaşmayı hedeflemiştir. Bu tür platformlar, operanın erişilebilirliğini artırarak, coğrafi ve ekonomik engelleri aşmayı amaçlamaktadır. Ayrıca, sanal gerçeklik (VR) teknolojisiyle sahnelenen performanslar, örneğin Royal Opera House'un 'Current, Rising' projesi, genç nesillere yönelik etkileşimli deneyimler sunarak operayı yeniden tanımlamaktadır (Shipman, 2020).



Şekil 1 Royal Opera House - Current, Rising

VR teknolojisi, izleyicilere sahne arkasına geçme ve performansın bir parçası olma fırsatı sunarak, geleneksel izleyici-icracı ilişkisini dönüştürmektedir. Bu tür dijitalleşme hamleleri, Walter Benjamin'in 'aura' kavramını yeniden yorumlayarak, sanatın özgünlüğünü korurken erişimi demokratikleştirmektedir. Benjamin'in 'aura' kavramı, sanat eserinin özgünlüğü ve tekilliği ile ilişkilidir; dijitalleşme, bu özgünlüğü korurken, aynı zamanda daha geniş kitlelere

ulaşmayı mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda, dijital platformlar ve VR teknolojisi, operanın gelecekteki sürdürülebilirliği ve genç nesillerin sanata olan ilgisini artırma potansiyeline sahiptir (Ceran & Kılıç, 2021).

4.2. Topluluk Katılımı ve Yerel Anlatıların Entegrasyonu

Operanın marjinalleşme riskini azaltmak için topluluk katılımı ve yerel kültürel anlatıların opera pratiklerine entegre edilmesi, önemli bir strateji olarak öne çıkmaktadır. Bu yaklaşım, operayı elit bir sanat formu olmaktan çıkararak çoksesli ve kapsayıcı bir kültürel ifade aracına dönüştürmeyi hedefler. Örnek olarak, Néstor García Canclini "Hybrid Culture" adlı kitabında, küreselleşme sürecinde yerel ve küresel kültürlerin birbirini dönüştürdüğünü ve bu etkileşimin sanatsal pratikleri yeniden tanımladığını vurgular (Canclini, 1995). Kanada'da Cree halkının dilinde ve geleneksel müzik enstrümanlarıyla sahnelenen "Pimootewin" (Yolculuk), yerli kültürlerin opera aracılığıyla görünürlük kazanmasına öncülük etmiştir (Spier, 2015). Bu proje, sömürgecilik sonrası kültürel restorasyon için bir model sunar.



Şekil 2 Two Odyseys: Pimootewin / Gallabartnit

Dylan Robinson'ın "Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies" adlı kitabında, bu konuları çağdaş müzikolojik söylemler, ses çalışmaları ve Kızılderili bilgisiyle zengin bir ilişki kurarak ele almaktadır. Özellikle önemli olan, yerleşimci müzik ve dinleme yapılarının bu eleştirel sorgulaması, işitsel egemenlik bağlamında sanatsal ve maddi adaletin Kızılderili uygulamalarını hayal etmeye ve tanımlamaya yardımcı olmaktadır (Robinson, 2020).

4.3. Eğitim ve Genç İzleyici Kitlesi Oluşturma

Opera, genç nesiller tarafından genellikle "eski", "elit" veya "erişilemez" olarak algılanan bir sanat formudur. Bu algıyı kırmak ve operayı gelecek kuşaklara taşımak için eğitim programları,

topluluk temelli projeler ve dijital içerikler kritik bir rol oynar. Opera gibi yüksek kültür formlarına erişim, ekonomik ve eğitimsel imkânlarla doğrudan ilişkilidir. Bu eşitsizliği kırmak için, erken yaşta sanat eğitimi ve kapsayıcı programlar şarttır (Bourdieu, 1984). Gençlerin dijital platformlarda aktif üreticilere dönüşmesi, sanatla kurdukları ilişkiyi dönüştürmektedir. Genç izleyicilerin opera prodüksiyonlarına yaratıcı katılımı (örneğin, sosyal medya etkileşimleri veya amatör performanslar) sanatı demokratikleştirmektedir (Jenkins, 2008). Gençlerin eğitim seviyelerini arttırarak izleyici kitlesi oluşturulmak isteniyorsa, bazı stratejiler ve uygulamalara dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu stratejiler arasında okul programları ve atölye çalışmaları, dijital içerikler ve sosyal medya stratejileri, ücretsiz gençlik biletleri ve abonelikler, üniversite-opera iş birlikleri gibi uygulamalar yer almaktadır.

Eastern Connecticut Eyalet Üniversitesi'nin opera programı, operayı yerel çocuklar da dahil olmak üzere Üniversite dışındaki izleyicilere ulaştırma konusunda yeni bir ilham kaynağı bulmuştur. 2023-24 akademik yılının "Opera for All: Eastern partnerships bring opera to local children" (Herkes için Opera) programı, daha genç izleyiciler için performanslar içermektedir ve Jeffrey P. Ossen Aile Vakfı'ndan alınan bir hibe ile desteklenmektedir (Teter, 2024).



Şekil 3 Sihirli Flüt Giriş Sahnesi - Eastern Connecticut

Viyana Devlet Operası'nın "Opera Backstage" programı, öğrencilere kostüm tasarımı, ışık teknikleri ve şan eğitimi gibi atölyelerle operayı "deneyimleme" imkânı sağlar (Editors, 2025).



Şekil 4 Çocuklar için Sihirli Flüt- Viyana Devlet Operası

Metropolitan Operası'nın TikTok hesabı (@metopera), opera arylarını kısa, eğlenceli videolarla genç kitleye uyarlayarak 1,2 milyon takipçiye ulaşmıştır. Deutsche Oper Berlin 30 yaş altı izleyicilere bilet fiyatlarını sabit tutma ve uygun fiyatlarla eserleri izleme seçeneği sunmaktadır.

“Çocuklar ve gençler bugünün ve yarının opera izleyicileridir – gelmeye devam etmelerini sağlamak için Deutsche Oper Berlin Vakfı, bu hedef grup için bilet fiyatlarını gelecekte de sabit tutmaya kararlıdır. Bu amaçla Deutsche Oper Berlin Vakfı, kültür bütçesindeki kesintilerin ardından gerekli fiyat artışını dengelemek için bu projeyi başlattı. Opera dünyasının çocuklar ve gençler tarafından deneyimlenmeye devam edebilmesi için gençlere yönelik bu değerli projeyi bağışınızla destekleyin veya bu mesajı yardım etmek isteyen başkalarıyla paylaşın” (Redakteure, 2025).



Şekil 5 Deutsche Oper Berlin'de gençlik çalışmaları

Milan La Scala Operası "UNDER30/35" abonelik paketi ile gençlere sezon boyu indirimli erişim sağlar (Redattori, 2025). Harvard Üniversitesi'nin "HCO" programı, öğrencilerin libretto yazımından sahne tasarımına kadar operanın tüm süreçlerine dahil olmasını sağlar. Bu proje, gençlerin sanatsal üretimde aktif katılımını hedefler (Operators, 2025).



Şekil 6 Harvard College Opera - J.Massenet'in Cendrillon Operası

Genç izleyici kitlesi oluşturmak amacıyla erken yaşta eğitim, dijital adaptasyon ve finansal erişim bir arada ele alınmalıdır. Örneğin, okul müfredatlarına opera entegrasyonu, müzik derslerinde opera tarihi ve temel aryların analizi şeklinde gerçekleştirilebilir. Estetik yenilikçilik, operanın modern izleyiciye hitap etmesi için kritik öneme sahiptir. Modern

temaların operaya entegrasyonu, operanın güncelliğini ve çekiciliğini artırabilir. Küresel sorunlar, sosyal adaletsizlik, teknoloji ve kimlik politikaları gibi modern temaların opera eserlerinde işlenmesi, operanın sadece tarihi ve mitolojik konulara değil, aynı zamanda günümüz dünyasına da değindiğini gösterir. Yeni müzikal diller ve ifade biçimleri kullanılması, operanın estetik çeşitliliğini zenginleştirebilir ve modern dinleyicinin müzikal algısına daha yakın bir dil oluşturabilir. Multimedya ve teknoloji kullanımı, opera prodüksiyonlarını daha görsel ve interaktif hale getirebilir ve genç nesillerin ilgisini çekebilir. Video projeksiyonları, dijital sahne tasarımları ve interaktif uygulamalar, opera deneyimini zenginleştirebilir ve operayı daha modern bir sanat formu haline getirebilir. Gençlere özel dijital platformlar, Spotify'da opera çalma listeleri veya Twitch'te canlı performans sohbetleri gibi içerikler sunabilir. Sosyal sorumluluk projeleri kapsamında, şirket sponsorluğunda dezavantajlı gençlere ücretsiz atölyeler düzenlenebilir. Ancak, bu stratejilerin başarısı için uzun vadeli planlama ve devlet/özel sektör iş birliği gereklidir. Opera, genç nesillerin yaratıcı katılımını teşvik ederek bir 'miras' olmaktan çıkıp 'yaşayan bir sanat formu' haline gelebilir.

Sonuç

Opera sanatının modern toplumda marjinalleşme sürecini durdurmak ve bu eğilimi tersine çevirmek amacıyla kapsamlı stratejiler geliştirilmesi zorunluluğu, sanatın geçmişten günümüze kültürel mirasın en önemli unsurlarından biri olarak varlığını sürdürebilmesinde belirleyici bir etken olarak ele alınmalıdır. Değişen toplumsal dinamikler, dijitalleşme ve seyirci alışkanlıklarındaki dönüşüm gibi etkenler, operanın günümüzde daha sınırlı bir izleyici kitlesine ulaşmasına yol açmıştır. Bu nedenle, operanın geleceğinin güvence altına alınması ve çağdaş izleyici ile daha güçlü bir bağ kurulması amacıyla yapısal ve içeriksel dönüşümleri içeren bütüncül bir yaklaşımın benimsenmesi elzemdir.

Bu çerçevede, operanın erişilebilirliğini artırmak ve farklı sosyo-ekonomik ile kültürel kesimlerden bireylerin bu sanata ulaşımını kolaylaştırmak hususunda yenilikçi yöntemler devreye sokulmalıdır. Geleneksel sahnelemelerin ötesinde dijital platformlar aracılığıyla gerçekleştirilen yayınlar, sanal ve artırılmış gerçeklik teknolojileri gibi yeni uygulamalar sayesinde opera deneyiminin yeniden tasarlanması mümkün kılınarak daha geniş kitlelere ulaşma imkânı yaratılacaktır. Teknolojik gelişmeler, operayı mekânsal ve zamansal sınırlamalardan kurtararak küresel ölçekte geçerliliğini artıran bir sanat formuna dönüştürme potansiyeline sahiptir.

Aynı zamanda, opera sanatının toplumun çeşitli kesimlerini kapsayan çok katmanlı bir anlatı yapısına evrilmesi gerekmektedir. Tarihsel olarak belirli bir kültürel ve sosyal bağlam içerisinde şekillenen geleneksel repertuarın, günümüz toplumunun çeşitliliğini ve çağdaş meselelerini yansıtan geniş bir perspektife kavuşturulması hedeflenmelidir. Yerel anlatıların ve çağdaş temaları içeren yeni eserlerin üretilmesi, operanın yalnızca geçmişin değil, günümüzün de dinamik sanatı olarak algılanmasına katkıda bulunacaktır. Bu kapsamda, topluluk temelli sanat projeleri, katılımcı üretim süreçleri ve yerel sanatçılarla gerçekleştirilecek iş birlikleri, operanın halkla kurduğu etkileşimi güçlendirerek, sanatın yalnızca belirli bir elit kesime ait olduğu algısının dönüştürülmesine olanak tanıyacaktır.

Eğitim alanında gerçekleştirilecek reformlar ve genç izleyici kitlesinin bilinçli olarak oluşturulması, operanın uzun vadeli sürdürülebilirliğinin sağlanmasında kritik bir rol oynamaktadır. Erken yaşta opera ile tanışan bireylerin bu sanata karşı duyarlılık geliştirmesi, gelecek kuşakların sanatsal üretime olan ilgisinin artmasına zemin hazırlayacaktır. Okullarda müzik eğitiminin güçlendirilmesi, gençlere yönelik opera atölyelerinin düzenlenmesi ve

interaktif sahneleme yöntemlerinin uygulanması, yeni nesillerin opera sanatıyla daha yakın ilişkiler kurmasına imkân tanıyacaktır.

Finansal sürdürülebilirlik açısından bakıldığında ise, operanın ekonomik yapısının güçlendirilmesi amacıyla geleneksel finansman kaynaklarının ötesine geçerek yenilikçi çözümler üretilmelidir. Kamu ve özel sektör iş birlikleri, bağımsız sanat fonları, kitle fonlama yöntemleri ve sponsorluk çeşitliliği gibi mekanizmalar, opera kurumlarının maddi dayanıklılığını artırmaya hizmet edecektir. Özellikle, sanatın kamusal alanlardaki görünürlüğünün artırılması ve operanın daha geniş kitlelere ulaştırılması hedeflenirken, ekonomik destek mekanizmalarının çeşitlendirilmesinin önemi vurgulanmalıdır.

Opera sanatının modern toplumda yeniden güçlü bir yer edinebilmesi, yalnızca sanatsal üretim süreçlerinde değil, aynı zamanda bu sanatın toplumla kurduğu ilişki biçimlerinin de dönüşümünü gerektirmektedir. Geliştirilecek stratejiler, operanın korunmasının ötesinde, çağdaş kültürel üretimin ayrılmaz bir parçası olarak yeniden inşa edilmesine hizmet etmelidir. Marjinalleşme süreci, estetik, ekonomi ve izleyici dinamikleri gibi çok boyutlu faktörlerin etkileşimiyle ortaya çıkan karmaşık bir yapıya sahip olmakla birlikte, bu durum operanın tamamen yok olacağı anlamını ortaya çıkarmamaktadır. Dijitalleşme, toplumsal katılım ve eğitim alanlarında atılacak adımlar, operanın geleceğinin yeniden şekillendirilmesinde belirleyici rol oynayacaktır. Opera, geçmişin görkemli bir mirası olarak kalmak yerine, modern toplumun ihtiyaç ve beklentilerine uygun biçimde evrilebilir; bu bağlamda, sanatçılar, kurumlar ve toplumun tüm kesimleri arasında kurulacak iş birlikleri, operanın sürdürülebilirliğine katkıda bulunacaktır.

Opera sanatının modern toplumdaki potansiyeli ve geleceği üzerine iyimser bir perspektif geliştirmek mümkündür. Opera, yüzyıllardır insanlığın kültürel mirasının önemli bir parçası olarak estetik zenginliği, duygusal derinliği ve kültürel anlamı korumakta, modern toplumda yaşanan marjinalleşme eğilimlerine rağmen kendini yenileme, modernleşme ve yeni izleyici kitlelerine ulaşma kapasitesini barındırmaktadır. Estetik yenilikçilik, ekonomik sürdürülebilirlik ve izleyici katılımını artırmaya yönelik stratejik yaklaşımlar doğrultusunda, opera sanatı modern toplumda yeniden canlanarak gelişebilir ve gelecekte de önemli bir kültürel güç olarak varlığını sürdürebilir. Böylece, opera yalnızca geçmişin bir mirası olarak kalmayıp, geleceğe taşınması gereken canlı ve dinamik bir sanat formu olarak değerlendirilecektir.

Bu değerlendirme, opera sanatının modern toplumda marjinalleşme sürecine ilişkin analizleri estetik, ekonomik ve izleyici dinamikleri ekseninde derinlemesine inceleyerek, marjinalleşmenin karmaşık ve çok boyutlu yapısına işaret etmektedir. Modern estetik algısındaki değişim, popüler kültürün yükselişi ve ekonomik zorlukların operanın geleneksel estetik yapısı ile oluşturduğu gerilim göz önünde bulundurulduğunda, operanın kendini yenileme ve modernleşme potansiyeli ortaya konulmaktadır. Tüm bu dinamikler ışığında, opera sanatı hem geçmişin değerli mirasını yaşatmayı hem de günümüz toplumunun gereksinimlerine uygun, katılımcı ve sürdürülebilir bir kültürel üretim modeli geliştirmeyi hedefleyen stratejilerle yeniden yapılandırılabilir.

KAYNAKÇA

- Ateş, H. Postmodern Toplum, Devlet ve Kamu Yönetimi. Kamu Yönetiminde Çağdaş Yaklaşımlar, Seçkin Yayınları, Ankara, 303-331. 2003.
- Aytimur, R. G. Alban Berg'in Wozzeck Operası Hakkında Tarihsel Bir İnceleme. OPUS International Journal of Society Researches, 13(19), 2423-2455. 2019.
- Babaoğlu, C.veÇobanoğlu, S. Kamu Yönetiminde Postmodern Savlar [Postmodern arguments in public administration]. Sayıştay Dergisi(108), 175-189. 2018. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sayistay/issue/61564/919272>
- Banet-Weiser, S. Empowered
- Popular Feminism and Popular Misogyny. Duke University Press. 2018. <https://doi.org/10.2307/j.ctv11316rx>
- Baumol, W. J.veBowen, W. G. Performing Arts, the Economic Dilemma: A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance. M.I.T. Press. 1968. <https://books.google.com.tr/books?id=SIIdJAAAAMAAJ>
- Bennett, T., Savage, M., Silva, E. B., Warde, A., Gayo-Cal, M.veWright, D. Culture, Class, Distinction. Taylor & Francis. 2009. <https://books.google.com.tr/books?id=pDX5PVshKUoC>
- Bourdieu, P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Harvard University Press. 1984.
- Canclini, N. G. Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity. University of Minnesota Press. 1995.
- Castells, M. The Rise of the Network Society. Wiley. 2011.
- Ceran, M.veKılıç, L. WALTER BENJAMIN'İN AURA KAVRAMI VE KOLEKSİYONERE BAKIŞININ "RUBEN BRANDT, COLLECTOR" FİLMİ ÜZERİNDEN İNCELENMESİ. Sanat Dergisi(39), 58-66. 2021.
- DiMaggio, P. Cultural Capital and School Success: The Impact of Status Culture Participation on the Grades of U.S. High School Students. American Sociological Review, 47(2), 189-201. 1982. <https://doi.org/10.2307/2094962>
- Doyuran, L. KÜRESEL YENİ DÜNYA DÜZENİNDE POSTMODERN SÖYLEM [Postmodern discourse in new world order]. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 1(1), 11-35. 2013. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-01-01-02>
- Editors, V. S. O. Opera and ballet for school classes. Vienna State Opera. 2025. <https://www.wiener-staatsoper.at/en/for-schools/>
- Gildea, R. Barricades and Borders: Europe, 1800-1914. Oxford University Press. 2003.
- Glass, P.veKazanjian, D. Philip Glass. Composer. New York City. ARTSREVIEW 5. 1988,
- Gül, Ç. K.veMeşhur, F. A. MODERNİZMDEN POSTMODERNİZME GEÇİŞ SÜRECİNDE KENTSEL KİMLİK VE MEKÂNIN DEĞİŞEN ANLAMI. EKSEN Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dergisi, 4(2), 104-123. 2023.
- Hall, S. Encoding/decoding in culture, media, language. London. 1980.
- Hargrave, R. Royal Opera House lost about a quarter of staff due to 'financial devastation' of pandemic. Third Sector. 2022, <https://www.thirdsector.co.uk/royal-opera-house-lost-quarter-staff-due-financial-devastation-pandemic/finance/article/1788144>
- Hesmondhalgh, D. The Cultural Industries (3rd Ed.). 2013.

- Howard, P. N. ve Hussain, M. M. Democracy's Fourth Wave?: Digital Media and the Arab Spring. Oxford University Press. 2013. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199936953.001.0001>
- Jenkins, H. Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. NYU Press. 2008.
- Johnson, J. H. Listening in Paris: A Cultural History. University of California Press. 2023. <https://books.google.com.tr/books?id=TOZBFLwOnEUC>
- Kolb, B. M. You Call This Fun? Reactions of Young First-time Attendees to a Classical Concert. MEIEA Journal 1, 13 - 28. 2000.
- Makridis, C. Financial Headwinds in the Performing Arts: Evidence from United States Opera, 2005-2022 SSRN. 2024. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4941314>
- Operators, B. o. t. History of Harvard College Opera. Harvard College Opera Society. 2025. <https://harvardcollegeopera.com/history>
- Pariser, E. The Filter Bubble: What The Internet Is Hiding From You. Penguin Books Limited. 2011.
- Redakteure, D. O. Unterstützen Sie unser junges Publikum mit Ihrer Spende. Deutsche Oper Berlin. 2025. https://deutscheoperberlin.de/de_DE/stiftung-fuer-die-deutsche-oper-berlin
- Redattori, L. S. UNDER30/35 LIBERO CONCERTI 24-25. La Scala. 2025. [https://tickets.teatroallascala.org/index.php?nvpg\[sell\]&cmd=prices&pcode=11987451&tcode=vt0010452](https://tickets.teatroallascala.org/index.php?nvpg[sell]&cmd=prices&pcode=11987451&tcode=vt0010452)
- Riemann, H., Gurlitt, W., Eggebrecht, H. H. ve Dahlhaus, C. Riemann Musik Lexikon. B. Schott's Söhne. 1967.
- Robinson, D. Hungry Listening
- Resonant Theory for Indigenous Sound Studies. University of Minnesota Press. 2020. <https://doi.org/10.5749/j.ctvzpv6bb>
- Shipman, C. The Royal Opera House unveils programme of new work alongside much-loved classics for live audiences this Autumn. Royal Opera House Covent Garden Foundation. Retrieved 28.09 from. 2020. <https://www.rbo.org.uk/news/the-royal-opera-house-unveils-programme-of-new-work-alongside-much-loved-classics-for-live-audiences-this-autumn>
- Silver, H. Social Exclusion and Social Solidarity: Three Paradigms. International Labour Review, 133(5-6), 531-578. 1994.
- Spier, S. Pimootewin (The Journey). The Canadian Encyclopedia. 2015. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/pimootewin-the-journey-emc>
- Şahiner, R. Sanatta postmodern kırılmalar ya da modernin yapıbozumu. Ütopya Yayınları. 2013.
- Şengöz, M. THE VIENNA STATE OPERA. MEETING MODERNITY WHILE FOLLOWING TRADITION. Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi, 10(2), 181-191. 2024.
- Taslaman, C. Tanrı-evren ilişkisi ve mucize sorunu açısından determinizm, indeterminizm ve kuantum teorisi. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi(31), 163-186. 2006.
- Teter, N. 'Opera for All': Eastern partnerships bring opera to local children. Eastern Connecticut State University. 2024. https://www.easternct.edu/news/_stories-and-releases/2024/03-march/ossen-foundation-eastern-opera-cce-collaborate-to-present-opera-for-all.html

- Ulutas, Ü. G.veDokak, H. MODA VE TEKNOLOJİ BAĞLAMINDA YIĞIN NESNELERİN SANATSAL İMGELERE DÖNÜŞMESİ. idildergisi, 7(43), 227 - 241. 2018. <https://doi.org/10.7816/idil-07-43-02>
- United Nations Educational, S., Cultural Organization Organisation des Nations Unies pour l'éducation, l. s. e. l. c. O. d. l. N. U. p. l. E. l. C. y. l. C. O. O. H. п., Cultural, O., Unesco, ЮНЕСКО, اليونسكو, 联合国教科文组织, United Nations Educational, S., Cultural, O., Organisation des Nations Unies pour l'éducation, l. s. e. l. c., Organización de las Naciones Unidas para la Educación, l. C. y. l. C., Организация Объединенных Наций по вопросам образования, н. и. к., منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم, 联合国教育、科学及文化组织, Online Meeting of Ministers of Culture: Impact of the Covid-19 Pandemic on the Cultural, S.vethe Public Policy, R. Online Meeting of Ministers of Culture: Impact of the Covid-19 Pandemic on the Cultural Sector and the Public Policy Response, 22.04.2020. In: UNESCO. 2020.
- van Dijk, J. The Network Society: Social Aspects of New Media. SAGE. 2006.
- Yılmaz, M. Modernden Postmoderne Sanat. Ütopya Yayınevi. 2013.

BÖLÜM 3

MODERN SAHNELEMEDE YÖNELİMLER:

SAHNEYE KOYMA SANATI DERLEMESİ IŞIĞINDA BİR DEĞERLENDİRME

*Simay YILMAZ*¹

¹ Araştırma Görevlisi, İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Sahne Sanatları Bölümü, Tiyatro Anasanat Dalı, ORCID ID: 0000-0002-3794-4967

GİRİŞ

Sahneleme, tiyatrodaki yönetmen figürünün 19. yüzyılın sonlarından itibaren ayrı ve belirleyici bir kadro olarak ortaya çıkmasıyla birlikte köklü bir dönüşüm geçirmiştir. Sahneleme, bir metnin sahneye aktarılmasının ötesine geçerek dramaturjik yorumlama süreçleri, yönetmenin yaratıcı rolü, tasarım öğelerinin işlevi, oyuncu yönetimi gibi bir dizi bileşeni kapsayan çok katmanlı bir yapıya kavuşmuştur. Bu dönüşüm, tiyatro sanatında sahnelemenin 20. yüzyılın başında estetik ve yönetsel açıdan çeşitlenmesine zemin hazırlamış; gerçekçi sahnelemeden karşı-gerçekçi yorumlara uzanan bir yelpazenin oluşmasına olanak tanımıştır.

Bu çeşitliliği görünür kılan önemli kaynaklardan biri, Suat Taşer tarafından hazırlanan *Sahneye Koyma Sanatı* adlı derlemedir. Farklı estetik anlayışlara sahip tiyatro sanatçılarının metinlerinden oluşan bu derleme; sahne tasarımı, yönetmenlik, prova süreçleri, oyuncunun alımlanışı ve seyirci yönetimi gibi konulara ilişkin çeşitli yaklaşımları bir araya getirerek modern sahneleme düşüncesinin erken dönemdeki öncelik ve yönelimlerini karşılaştırmalı okumaya imkan tanır.

Bu çalışma, derlemedeki metinleri ortaklık ve farklılıkları bağlamında değerlendirerek, 20. yüzyılın başında sahnelemede öne çıkan öncelikleri ve benzer ya da ayrılan yönelimleri, tematik bir kümeleme aracılığıyla görünür kılmayı amaçlamaktadır. Ayrıntılı okumalar sonucunda, derlemedeki metinlerde iki ana estetik yaklaşımın belirginleştiği görülmüştür: çevresel ve psikolojik tutarlılığa dayanan gerçekçi-doğalcı sahneleme ile karşı-gerçekçi/stilize yaklaşımlar. Bu yaklaşımların kimi metinlerde sahne tasarımına, kimilerinde ise oyunculuğa odaklanarak yapılandırıldığı göze çarpmaktadır.

Bununla birlikte derlemede, yönetmenin rolü ve görevi, dramatik metne iki yaklaşım (metne sadakat ile yaratıcı yorum), çalışma süreçleri ve seyirci yönetimine ilişkin görüşler, metinler arasında yinelenen temalar olarak ayrıca değerlendirilmiştir. Ek olarak, oyuncunun sahnelemede alımlanışı ve konumlandırılışına ilişkin farklı tutumlar gözlemlenmiş ve üç temel yaklaşım saptanmıştır: oyuncunun sahneleme sürecinin “aracı” olarak ele alınması; oyuncuyu sahnelemenin “yaratıcı öznesi” olarak konumlandıran yaklaşım; ve oyuncuyu “birlikte keşfe” dayalı, süreç-merkezli bir üretimin paydaşı olarak değerlendiren görüş.

Bu bağlamda, derlemenin sunduğu estetik çoğulluk “gerçekçi-doğalcı yönelimler”, “karşı-gerçekçi yönelimler”, “yönetmen ve yaratım süreci” ve “oyuncunun alımlanışı ve oyuncu yönetimi” başlıkları altında kümelenerek sunulmuştur. İzleyen iki alt başlıkta, bu okuma için gerekli kısa tarihsel ve estetik zemin yer almaktadır.

Modern Sahnelemenin İnşası: Tarihsel Zemin

Modern sahneleme, 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren tiyatrodaki yaşanan estetik ve yönetsel dönüşümün bir sonucu olarak şekillenmiştir. Bu dönüşüm, sahnelemeyi dramatik metnin sahneye aktarımını içeren bir teknik uygulamanın ötesine taşıyarak, yönetmenin önderliğindeki, tasarımcılar, oyuncular gibi yaratıcı öznelerin etkileşimiyle üretilen çok bileşenli bir yaratım alanına dönüştürmüştür. Kararlarının başrol oyuncusu ya da topluluk yöneticisi tarafından belirlendiği geleneksel usul yerini, tüm bileşenleri estetik bir bütünlük içinde koordine eden “yönetmen” figürünün yükselişine bırakmıştır. Yönetmen, sahne

bileşenlerini bütünsel bir estetik çerçeve içinde birleştiren yaratıcı otorite olarak modern tiyatronun merkezine yerleşmiştir.

Modern sahnelemedeki yönetmen figürünün erken dönemdeki en etkili öncülerinden biri, Saxe-Meiningen Dükü II. Georg'dur. Dükün topluluğu ile sahnelediği oyunlarda tarihsel doğruluğu önceleyen dekor ve kostüm anlayışı, sahne zemininin tasarımın etkin bir bileşeni olarak kullanılması, disiplinli *ensemble* çalışması ve uzun prova süreçleri gibi uygulamaları (Brockett & Hildy, 2014, s. 360-362), dönemin geleneksel sahneleme pratiklerini aşan bir yönetmen modelinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Zarrilli vd. (2010), II. Georg'un topluluğunun bu anlayışla gerçekçi sahnelemeye öncü standartlar getirdiğini ve II. Georg'un yaklaşımının Antoine ile Stanislavski gibi erken modern yönetmenler üzerinde belirleyici bir etki yarattığını vurgular (s. 312-313).

Bu hattı izleyen Andre Antoine, 1887'de kurduğu *Theatre Libre* aracılığıyla modern yönetmenliğin erken ilkelerini şekillendirmiştir. Sahneyi gündelik yaşamın ayrıntılarını taşıyan ayrıntılı ve organik bir bütün olarak tasarlamış, "dördüncü duvar" ilkesini uygulamış ve oyuncularını seyircinin varlığını yok sayarak doğal davranmaya teşvik etmiş; disiplinli prova anlayışı ve doğallığı merkeze alan üslubuyla modern gerçekçiliğin teknik çerçevesini oluşturmuştur (Brockett & Hildy, 2014, s. 366-370).

Modern sahne tasarımının kavramsal ve pratik temelinde ise Adolphe Appia ve Edward Gordon Craig belirleyici olmuştur. Appia'nın ışık, ritim ve oyuncu hareketini destekleyen üç boyutlu sahne birimlerini önermesi ile Craig'in teatral alanı bağımsız bir görsel sanat olarak kurgulayan soyut sahne düzenleri geliştirmesi (Brockett & Hildy, 2014, s. 385-387; Zarrilli vd., 2010, s. 359-360), sahne tasarımını dramatik yorumun kurucu bir bileşeni haline getirmiştir. Bu yaklaşımlar, modern sahne tasarımını yorumlayıcı ve estetik bir pratiğe dönüştüren temel zemini oluşturmuştur.

Modern sahnelemede yöntemsel çoğulculuğu belirginleştiren isim ise Max Reinhardt'tır. Reinhardt, her oyunun kendine özgü bir sahneleme mantığı bulunduğu düşüncesinden hareketle stil çeşitliliğini modern yönetmenliğin temel ilkelerinden biri haline getirmiştir (Zarrilli vd., 2010, s. 369). *Regiebuch*'u aracılığıyla sahnelemenin tüm görsel ve işitsel öğelerini ayrıntılı biçimde kaydeden Reinhardt (Brockett & Hildy, 2014, s. 390), farklı mimarilerde gerçekleştirdiği yapımlarla sahnelemeyi fiziksel bağlam üzerinden yeniden düşünmüş ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde modern tiyatronun en etkili yaratıcılarından biri olmuştur.

Bu tarihsel çizgi, modern sahnelemenin oluşumuna yön veren üç temel eksen görünür kılar: Meiningen ve Antoine'da belirginleşen tarihsel doğruluk gözetimi ve disiplinli prova kültürü; Appia ve Craig'in estetik tasarım vizyonu; ve Reinhardt'ın temsil ettiği çoğulcu, bağlama duyarlı yorumlayıcı yaklaşım. Bu üç eksen, *Sahneye Koyma Sanatı* derlemesindeki sahnelemeye ilişkin yönelim ve öncelikleri kavramsal bir çerçeve içinde ele almak için yalın bir tarihsel zemin sunmaktadır.

Modern Sahnelemenin İnşasında İki Temel Yönelim

Modern sahneleme estetiği, başlangıcında iki temel yönelim etrafında şekillenmiştir: yaşamı sahnede çevresel ve psikolojik tutarlılık üzerinden yeniden kuran gerçekçi sahneleme ve sahneyi bağımsız bir estetik yapı olarak ele alan karşı-gerçekçi yaklaşımlar. Bu iki temel yönelim, derlemde paylaşılan sahneleme görüşlerinin (Hopkins'in Ekspresyonizm akımı etkisindeki uygulamaları ve Brecht'in Epik Tiyatro'su gibi istisnalar haricindeki) estetik

zeminini oluşturmaktadır.

Gerçekçi Sahneleme

Gerçekçi sahneleme, tiyatrodaki temsil edilen yaşamın çevresel ve psikolojik boyutu ile tutarlılığı ve benzerliğine dayanır. Antoine ve Belasco'nun dış yüzey gerçekliğini ayrıntılı biçimde yeniden üretmeye odaklanan sahnelemeleri (Brockett & Hildy, 2014, s. 365-377), modern gerçekçiliğin çevresel doğruluk ilkesini yapılandırırken; Stanislavski'nin içsel süreçlerin eylemle bütünleşmesine dayanan oyunculuk sistemi (Zarrilli vd., 2010, s. 314) psikolojik tutarlılık boyutunu inşa etmiştir. Gerçekçi sahneleme, gündelik yaşama benzerliği bu iki ekseninde (hem sahne tasarımında hem de oyunculukta) önceleyerek seyirci algısında sahnede temsil edilen dünyaya kesintisiz bir inanç üretme ilkesine dayanır.

Karşı-Gerçekçi Sahneleme

Karşı-gerçekçi sahneleme ise modern tiyatrodaki gerçekçiliğin sınırlarını aşarak, sahneyi kendi otonom estetik mantığı içinde ele alır. Tasarımda Craig'in soyut ve atmosfer odaklı sahne düzenleri (Zarrilli vd., 2010, s. 360) ile oyunculuğun ele alınışında Meyerhold'un ritim ve bedensel enerjiye dayalı biyomekaniği (Brockett & Hildy, 2014, s. 402-403) bu estetiğin belirgin örnekleri arasında yer alır. Bu eğilimde dekor ve kostümdeki gerçekçilik, doğrusal zaman ya da doğal oyunculuk yerine; stilize zaman-mekan örgüsü, teatrallik ve beden biçimsel işlevselliği gibi öğeler ön plana çıkar. Böylece sahne, gerçekliğin taklit edildiği bir alan olmaktan ötede bağımsız bir temsil evreni haline gelir.

Sahneye Koyma Sanatı derlemesindeki sanatçıların sahnelemeye ilişkin görüşleri bu eğilimlerin varyasyonlarını yansıtarak modern sahneleme düşüncesinin çoğulcu ve dönüşen yapısını görünür kılar.

“Sahneye Koyma Sanatı”

Sahneye Koyma Sanatı, ağırlıklı olarak *Directors on Acting* (Cole & Krich Chinoy, 1963) başlıklı kaynaktaki makale ve pasajlardan çevrilere dayanmaktadır. Derleme ilk olarak 1967 yılında Bilgi Yayınevi tarafından yayımlanmış; Shakespeare, Antoine, Belasco, Stanislavski, Craig, Meyerhold, Copeau, Vakhtangov, Hopkins, Jouvet, Zakava, Guthrie, Logan ve Brecht gibi farklı dönemlere ve estetik yönelimlere mensup tiyatro insanlarının sahnelemeye ilişkin görüşlerini bir araya getirmiştir. Bu geniş yelpazeyi içeren çalışma, modern sahnelemenin erken dönemindeki yönelim ve öncelikleri okumaya olanak sağlamaktadır. Kimi metinlerde odak oyuncu ve oyunculuk süreçlerinde yoğunlaşırken, kimilerinde sahne tasarımı, ışık ve atmosfer yaratımı öne çıkmakta; kimi metinlerde ise yönetmenin rolü ve yaratım sürecine ilişkin görüşler paylaşılmaktadır. Bu çeşitlilik, modern sahneleme düşüncesinin estetik ve üretimsel önceliklerini karşılaştırmalı biçimde incelemek için elverişli bir zemin sunmaktadır. İzleyen bölümlerde, bu kavramsal çerçeve doğrultusunda, derlemedeki metinlerden hareketle oluşturulan tematik kümeler sunulacaktır.

1

GERÇEKÇİ-DOĞALCI YÖNELİMLER

Derlemede ilk elden sahnede temsil edilen dünyanın çevresel ve davranışsal tutarlılığına duyulan güçlü bir inanç etrafında belirginleşen gerçekçi-doğalcı sahneleme yönelimleri ön plana çıkmaktadır. Bu yönelim, fiziksel çevrenin gerçeğe en yakın biçimde kurulmasıyla ve oyuncunun davranışsal-psikolojik tutarlılığını önceleyen bir performans anlayışıyla görünür hale gelir. Andre Antoine, David Belasco ve Konstantin Stanislavski'nin metinleri, gerçekçi-doğalcı sahnelemenin bu temel ilkelerini farklı odaklar üzerinden ele alarak ortak bir estetik mantıkta buluşturur.

Bu bağlamda gerçekçi-doğalcı yönelimler, iki ana eksen etrafında kümelenmektedir: sahne tasarımında fiziksel gerçekliğin ayrıntılı biçimde yeniden üretimi ve oyunculukta içsel süreç ile dışsal eylem arasındaki organik ilişkinin kurulması. Her iki eksen de natüralist düşüncenin, insan davranışını belirleyen başlıca etmenin içinde bulunan çevresel ve toplumsal koşullar olduğu yönündeki varsayımını sahne pratiğine taşır.

1.1. Gerçekçi-Natüralist Tasarım: Dışsal Benzerliği Yakalamak

Antoine: “[...] karakterlerin hareketlerini belirleyen çevredir, çevreyi belirleyen karakterlerin hareketleri değil” (Taşer, 2003, s. 15).

Belasco: “[...] bir rejisör olarak parolam, doğaya olabildiğince yaklaşmaktır” (A.e., s. 30).

Gerçekçi-doğalcı sahneleme anlayışına ilişkin derlemedeki başat yönelimlerden ilki, sahne tasarımının fiziksel dünyayı olabildiğince ayrıntılı ve inandırıcı biçimde yeniden üretmesi gerektiği düşüncesidir. Bu yaklaşım, sahnenin yalnızca dramatik eylemin gerçekleştiği bir alan değil, eylemin koşullarını belirleyen temel etmen olarak algılanmasına dayanır. Derlemede bu anlayışın özellikle iki tiyatro insanının söylemlerinde belirginleştiği görülür: Andre Antoine'ın natüralist çevre belirleyiciliğini merkeze alan titiz dekor anlayışı ile David Belasco'nun atmosfer yaratımını önceleyen, ışık ve malzeme gerçekliği üzerine kurulu sahneleme yaklaşımı. Her iki ismin metinlerinde de fiziksel çevre, oyuncu davranışını yönlendiren belirleyici olarak konumlandırılır.

Fransa'da natüralist tiyatronun öncüsü olan Andre Antoine (1858-1943), derlemedeki metninde, sahnelemenin her bir aşamasında gerekli gördüğü uygulamaları paylaşır. Bu paylaşımlar, sahnede yaşam gerçeğine en yakın çevresel düzeni kurma hedefini taşımaktadır. Antoine, bu amacı gerçekçileştirmek üzere önce dönemin sahneleme teamüllerini eleştirir:

Sade bir fon perdesi; bir sarayı, bir alanı, ya da bir konuk odasını belirlemeye yeterdi. Aktör söz konusu olunca da çoğu zaman, kendisine ya kraldan, ya da soyluların birinden bir saray giysisi sağlanırdı (örneğin Richelieu, “Cid” rolüne çıkarken Bellecoeur'a bir şövalye giysisi verilmişti) (A.e., s. 12).

Antoine'ın sahneleme düşüncesi, natüralist düşüncenin temel varsayımı olan dışsal çevrenin insan davranışını belirleyen başat koşul olduğu fikri etrafında şekillenir. Antoine, sahneyi yalnızca dekoratif bir arka plan olarak değil, dramatik eylemin koşullarını belirleyen işlevsel ve belirleyici bir çevre olarak ele alır; bu nedenle sahnedeki her nesnenin karakterlerin toplumsal ve psikolojik konumlarını görünür kılacak biçimde düzenlenmesi gerektiğini vurgular.

Antoine sahneleme sürecini iki temel kategoriye ayırır: ilki, “doğru dekoru bulmak ve karakterleri gerektiği gibi gruplandırmak”; ikincisi ise, diyalogun akışı ve yorumunun belirlenmesidir (A.e., s. 15). Bu kategorilerden ilki, dekor tasarımı, Antoine için sahnelemenin başlangıç noktasıdır: Çünkü natüralist tiyatrodaki “karakterlerin hareketleri dekoru belirlemez; fiziksel çevre karakterlerin hareketini belirler” (A.e., s. 15). Bu yaklaşım, insanı toplumsal ve fiziksel çevrenin bir ürünü olarak gören Natüralizmin (Şener, 2014, s. 180) sahne pratiğine doğrudan uyarlanmış halidir.

Tasarımda hedef, sahnede kurulacak mekanın öncelikle dört duvarıyla birlikte, en küçük ayrıntısına kadar gerçek yaşama uygun biçimde oluşturulmasıdır. Seyirciye açılan “dördüncü duvarın” nerede yer alacağı ancak bu tam mekan yaratıldıktan sonra belirlenebilir. Antoine’a göre iyi bir sahne tasarımı sahne üzerinde yarattığı dünyayı mantığa uygun biçimde en ince detayına kadar gerçek hayata en yakın hale getirendir:

[...] sahneden çıkışların mantiki olmasına dikkat edilmelidir; ayrıca bu çıkışlara bağlı dışta kalan bölümler, yani salonlar, odalar da açık seçik tasarlanmalı ve belirtilmelidir. Bir kapının azıcık açılması ile şöyle böyle görünen odalar bile döşenmelidir. Kısaca, yalnız eylemin geçtiği yer değil, bütün ev düşünülmeli, planlanmalıdır. Bu iş böylece yapıldı mı, manzarayı ya da iç görünüşü bütün açılardan inceledikten sonra, karakter yönünden en doğru, eyleme en uygun olanını yerli yerinde bırakarak ünlü dördüncü duvarı ortadan kaldırmak için, dekoru, tastamam hangi noktadan kesmemiz gerektiğini bellileştirmek, görüyorsunuz ki, ne kadar kolay, ne kadar ilginçtir (Taşer, 2003, s. 16).

Antoine, ikinci olarak, gerçek hayat atmosferini ve gerçeğe uygunluk izlenimini güçlendiren dekor öğelerinin -soba, pencere, masa gibi- yalnızca işlevsel oldukları için değil, oyuncuların davranış biçimlerini belirledikleri için de tasarıma muhakkak yerleştirilmesi gerektiğini vurgular. Gerçek hayattaki atmosferi yaratarak, sahne üzerindeki yaşamın gerçek olduğu ve kimi eylemlerin gerçekten yapıyor olduğu algısını güçlendirecek dekor parçaları varsa, bunlara ehemmiyet verilmesi ve en doğru yere yerleştirilmesi gerekmektedir:

[...] kışın daha çok şöminenin, ya da bir sobanın çevresinde toplanma eğilimindeyizdir; yazın da, tersine, okumak için olsun, temiz hava almak için olsun, içgüdüsel yoldan gür ışıklı pencerelere koşarız. [...] Almanlar ile İngilizler hiç çekinmezler, sahnenin merkezi bir noktasında yer vermek istedikleri bir şömine, bir pencere, bir yazı masası, ya da ihtiyaç duydukları bir köşe için, gerekeni birleştirirler, kesip doğrarlar, ne pahasına olursa olsun, o şeye bir yer açarlar. [...] Ev içi dekorlarımızda, ufak tefek eşya bolluğundan, küçük küçük ve çeşitli donatımdan korkmamalıyız. Bunlar, bulundukları o iç dekora canlılık ve yaşam katarlar. Bunlar, rejisörün yeniden yaratmaya çalıştığı çevreye ölçülemeyecek derecede bir içtenlik duygusu, bir aslına uygunluk niteliği verir (A.e., s. 17-19).

Antoine için ışık tasarımı da gerçekçilik anlayışıyla planlanmalı; tıpkı dekorda olduğu gibi günlük yaşam gerçeğine uygun olmalıdır. Örneğin, yapay ama aydınlık bir aydınlatma yerine doğal ama daha az aydınlık bir ışık tasarımı gerçeklik duygusunu artıracaktır.

Antoine’a göre tasarımda bir de kaçınılması gerekenler, engeller ve gerçeklik algısını tökezleten parametreler vardır: Antoine, dekorun yüksekliğinin yanlış belirlenmesi, sahne ağzının darlığı, ön sahne kemeri, boyalı dekorlar gibi yapaylık üreten öğeleri gerçeklik etkisini zayıflatan sahneleme hataları olarak değerlendirir (A.e., s. 19).

Amerikan sahnesinde gerçekçiliğin önemli isimlerinden David Belasco da (1853-1931) derlemedeki metinde, sahnelemeyi dekor, ışık ve kostümün eksiksiz bir gerçekçilik ve titizlik ile tasarlanması üzerine temellendirir. Kendi sözleriyle, bir rejisör olarak parolası, “doğaya olabildiğince yaklaşmaktır” (A.e., s. 30). Belasco’nun sahnelemedeki gerçekçiliği, mekanın gerçeğe benzerliği ve duyuşsal etkisini merkeze alır; ona göre sahnede gerçeklik, fiziksel ayrıntıların oluşturduğu atmosferin seyircide uyandırdığı bütünsel duyumsama ile kurulur. Ve

yönetmenin görevi “yaşamla doğayı birbirine yaklaştırmaya yardım edecek” araçları seferber etmektir (A.e., s. 39).

Belasco da sahneleme hazırlığına dekor tasarımı ile başladığını paylaşır. Bir oyunu sahneye koyarken yaptığı ilk iş, “piyesin kendisi kadar dikkatle kurulmuş olması gereken dekorları inceden enceye tasarlamaktır” (A.e., s. 25). Oyunun olay örgüsünü ve dramatik ritmini çözümleyerek sahne planını oluşturur; bu plan doğrultusunda eskizler ve maketler hazırlanır. Belasco, dekordaki gerçekçi detayların kendi denetiminde olması için dekorları muhakkak kendi atölyelerinde yaptırdığından söz eder:

Dekorlarımın çerçevelere gerilmiş bez panolarla yapılmasına razı değilim. Her şey gerçek olmalı. Öyle oyunlar görmüşümdür ki, krallar oturduğu zaman tahtları kırılmış, dokunulduğu zaman sarayların duvarları sallanmıştır! Benim sahnemde yanılşamayı (illüzyonu) böylesine mahvedecek ya da bu derece gülünç görünecek şeyler olamaz (A.e., s. 28).

Belasco için sahnelemede esas önemli aşama ise ışık tasarımıdır; çünkü sahnede atmosferi belirleyen esas unsur ışıktır. Doğal ışığı taklit eden filtreler, gölgeli bölgeler, loş ve yumuşak tonlar sahnede duygusal yoğunluğu kuran başat dramatik araçlardır:

Bir piyesi sahneye koyma işinde benim için en önemli etken olan, sahnelerin ışıklandırılması konusu [...] Sahnelerin yorumuna yardımcı olacak renkleri yahut atmosferik etkileri elde edinceye dek deneyimizi gecelerce sürdürürüz. [...] Sahnelerimdeki ışık etkileri yıllarca süren deneyler ve birçok rejisörün gülünç bulacağı harcamalar sonunda elde edebilmiştir. Gün batışının bin bir ayrıntılı rengini yakalayabilmek için beş bin dolar harcadığım, sonra da sahneyi bütünü ile kaldırıp bir yana attığım zamanlar olmuştur (A.e., s. 27-28).

Bir sonraki hazırlık aşaması kostüm, aksesuar ve saç tasarımıdır. Bu aşamada da tarihsel doğruluk ve gündelik yaşamın fiziksel gerçekliğine benzerlik temel ölçüttür. Belasco, bu aşamanın tüm detaylarıyla da titizlikle ilgilendiğinden ve gerçekçi sahneleme anlayışına uygun düşmesi amacıyla hiçbir şeyden kaçınmadığından bahseder:

Dramatik bir eserin sahneye konmasındaki bu önemli ayrıntıyı tastamam kendi denetimim altında bulundurabilmek amacı ile, topluluğumdaki kişilerin bütün giysilerini kendim sağlarım. [...] Sahnemde yer alan oyunlarla ilgili her çeşit ayrıntı ile bizzat uğraşmanın çok faydasını görmüşümdür ve bu fayda maddi harcamanın kat kat üstünde bir değer taşır... *The Darling of the Gods* piyesini sahneye koyduğum zaman, gerekli sahne donatımları için olduğu kadar baş aktörlerimin giysileri için de Japonya'ya başvurdum. *Du Barry*'yi sahneye koyduğum zaman da Fransa'ya bir adamımı yolladım; o da pahalı kumaşlar satın aldı oradan, XV. Louis'nin sarayındaki giysilerin tıpkısını elde etmek için bu kumaşları o çağın portrelerinde görülen renklerde boyattı getirdi (A.e., s. 29).

Bir sonraki adım, oyuncu kadrosunun belirlenmesidir. Belasco, bu aşamada da dış gerçekliğe benzerliği öncelediğini paylaşır; oyuncuların rol kişisine benzerliği önem taşımaktadır: “Seçeceğim aktörün, uydurma kıyafetle, yakıştırma hareketlere sığınmasından çok, temsil edeceği karaktere benzemesini tercih ederim” (A.e., s. 30). Bu bağlamda, oyunculukta da gerçekçiliğin gözetilmesi, içsel süreçlerden çok, dışsal benzerlik üzerine kuruludur denilebilir.

Özetle, Antoine ve Belasco'nun metinleriyle temsil edilen birinci yaklaşım, sahnede gerçekçiliği tasarımda dışsal benzerliği yakalamak üzerinden elde etmeye yöneliktir. Derlemede gerçekçi-doğalcı yönelim içinde öne çıkan ikinci yaklaşım ise oyunculugu “gerçeklik” etkisinin başlıca kaynağı olarak gören yaklaşımdır. İzleyen alt başlıkta, Shakespeare ve Stanislavski metinleri aracılığıyla, gerçekçi-doğalcı sahnelemede oyunculuk merkezli gerçekçilik anlayışı paylaşılacaktır:

1.2. Oyunculuk: Özdeki Gerçeği Yakalamak

Shakespeare: “[...] ölçüsünde, tadında bırak her şeyi. Yaptığın söylediğini tutsun, söylediğin yaptığını” (A.e., s. 7).

Stanislavski: “Sahne üzerinde, hayal gücünü işe karıştırmaksızın [...], biçimsel olarak hiçbir şey yapılamaz” (A.e., s. 42).

Gerçekçi-doğalcı sahneleme anlayışına ilişkin derlemedeki ikinci başat yönelim, sahnede gerçekliğin temel kaynağının oyunculuk olduğu fikrine dayanır. Bu yaklaşımda gerçekçilik, öncelikle oyuncunun sahne üzerindeki davranışının içsel doğruluğu, ölçüsü ve doğallığıyla ilişkilendirilir. Dolayısıyla “gerçeklik”, oyuncunun eylem ve söz bütünlüğü içinde insan davranışına dair tanıdıklık duygusu üretme kapasitesi üzerinden tanımlanır. Bu yönelim, derlemede Shakespeare’in *Hamlet* oyunundan alınan oyuncu öğüsünde ve modern oyunculuk düşüncesinin kurucu isimlerinden Stanislavski’nin metninde belirginleşir.

Derlemedeki ilk metin, Shakespeare’in *Hamlet* tragedyasından alınmış, sahneleme anlayışına dair önemli ipuçları barındıran kısa bir pasajdır (Shakespeare, 2017, s. 76-77). *Hamlet*’in oyuncuya seslendiği bu bölüm, modern oyunculuk düşüncesinin erken bir ifadesi olarak okunabilir. *Hamlet*, öncelikle “ölçülülük” ister ve abartıdan kaçınmayı, sözleri “parlatmaya” çalışmaktan uzak durmayı öğütler:

Verdiğim parçayı, ne olur, dediğim gibi, rahat, özentisiz söyle. Çünkü birçok oyuncular gibi söz parlatmaya kalkacaksan, mısralarımı şehrin telladına okuturum daha iyi. Elini kolunu da havalara savurma öyle; ölçüsünde, tadında bırak her şeyi (Taşer, 2003, s. 7).

İkinci uyarısı da ölçülülük ilkesini pekiştirir: Oyuncu ne aşırı gösterişli ne de aşırı durgun olmalıdır; yapılması gereken, rolün gerektirdiği ölçüyü bulmaktır: “Fazla durgun da olma; aklını kullanıp ölçüyü bul” (A.e., s. 7). Üçüncü uyarısı ise söz ile eylem arasındaki “tutarlılığı” vurgular. *Hamlet*’e göre tiyatronun temel amacı, insana ve dünyaya “ayna tutmak”tır; dolayısıyla sahnede söylenenle yapılanın organik biçimde örtüşmesi gerekir:

Yaptığın söylediğini tutsun, söylediğin yaptığını. En başta gözeteceğimiz şey, yaradılışa, tabiata aykırı olmamak. [...] Doğduğu gün de, bugün de tiyatronun asıl amacı nedir? Dünyaya bir ayna tutmak. İyilerin iyiliklerini, kötülerin kötülüklerini göstermek, çağımızın ne olup ne olmadığını ortaya koymak. Gerçeği büyütmek ya da küçültmekle bilgisizleri güldürebilirsiniz, ama bu bilenleri üzer; oysa bir tek bilgili dost, bilgisiz bütün bir kalabalıktan daha önemli olmalı sizin için (A.e., s. 7-8).

Bu öğütleri gözetmeyen oyuncuların “insan yapıyorum derken insanlığın berbat bir kopyasını” üreteceğini söyleyen Shakespeare (A.e., s. 8), oyunculuktaki gerçekçiliği dışsal bir taklitten çok, eylem ile söz arasındaki içsel tutarlılığın kurduğu inandırıcılığa ve ölçülülüğe dayandırır.

Konstantin Stanislavski (1863-1938) ise sahnede gerçekçiliğe ulaşmayı, oyuncunun yaratıcı hayal gücü ve rol kişisiyle kurduğu yaratıcı kesişim bağlamında mümkün görür. Ona göre hayal gücünden yoksun, mekanik bir oyunculuk, gerçeğe değil otomatizme yaklaştıır (A.e., s. 42). Ancak, Stanislavski, yaratıcı hayal gücünü yararsız hayal kurmadan ayırır ve sahnede yalnızca rol için gerekli olanın, seçilerek ve artırılarak seyirciye sunulmasını savunur (A.e., s. 41-42). Böylece oyunculuk, içsel yaşantının denetimsiz bir dışavurumu değil, bilinçli ve seçici bir yaratım süreci haline gelecektir. Sanatçının kendinde bu yaratım alanını kuramaması halinde, seyirciyle sahici bir bağ kurmak mümkün değildir (A.e., s. 45).

Görüldüğü üzere, Shakespeare ve Stanislavski metinleri birlikte okunduğunda, gerçekçi-doğalcı yönelimde oyunculukta gerçekçiliği önceleyen kümede ölçülülük, söz-eylem tutarlılığı ve içsel yaşantının yaratıcı biçimde örgütlenmesi ilkeleri ön plana çıkmaktadır. Bu yaklaşımda sahneleme, gerçekçiliği sadece tasarımın dışsal benzerliğine değil sahne üzerindeki davranışı içeriden yapılandıran bir “öz doğruluğu” ilkesine dayandıran bir edimdir.

2 KARŞI-GERÇEKÇİ YÖNELİMLER

Derlemedeki metinlerde, gerçekçi-doğalcı sahneleme yönelimlerinin yanı sıra karşı-gerçekçi yaklaşımlar belirginleşmektedir. Özellikle Edward Gordon Craig, Vsevolod Meyerhold, Jacques Copeau, Yevgeni Vakhtangov ve Arthur Hopkins’in metinleri aracılığıyla gerçekçi sahnelemenin gündelik yaşama benzerlik ilkesine dayalı temsil anlayışının karşısında konumlanan görüşler ortaya koyulur ve 20. yüzyılın başında gelişen karşı-gerçekçi estetiğin, gerçekliğin birebir reproduksiyonu yerine onun yeniden düzenlenmiş, yoğunlaştırılmış veya soyutlanmış bir biçimini sahneye taşıma çabalarını sahne pratiğinde görünür kılar. Bu görüşler, üç alt başlık altında kümelenebilir: gerçekçi sahnelemenin eleştirisi; anti-illüzyonist tasarım; ve oyuncu merkezli teatralite ve seyircinin bilinçaltına yönelik sahneleme arayışları:

2.1. Gerçekçi Sahnelemenin Eleştirisi

Craig: “Benim rejisörüm doğayı tekrarlamamalı, doğanın en güzel, en canlı yönlerini andırmak için çaba göstermelidir” (A.e., s. 55).

Copeau: “bu maddi hünerler [...] gözümüzü boyamaya çalışan tehlikeli bir oyuncak haline gelmektedir” (A.e., s. 71-72).

Karşı-gerçekçi sahneleme yönelimleri barındıran metinlerde öne çıkan konu kümelerinden ilki, gerçekçi sahnelemenin eleştirisidir. Bu eleştirel yaklaşım, özellikle Craig, Copeau, Vakhtangov ve Hopkins’in söylemleriyle belirginleşir:

İngiltere’de modern tiyatro anlayışının öncü isimlerinden olan Edward Gordon Craig (1872-1966) gerçekçi-doğalcı sahneleme geleneğinin ötesinde, sembolist estetiğin geliştirilmesinde etkili bir tiyatro anlayışı ortaya koymuştur (Karabulut, 2014, s. 81). Craig’e göre, “tiyatro, realizmde olduğu gibi günlük yaşamı birebir yansıtmak yerine, seyirciyi olağandışı, büyülü bir atmosfere sokmalıdır” (A.e., s. 82). Craig’in *On the Art of the Theatre* (1905) eserinden alınan metni, sanatçının görüşlerini anlamada anahtar niteliğindedir. Sahne tasarımında dışsal gerçekliğe benzerlik yakalama çabası, doğayı olduğu gibi kopya etmek, Craig’in sanatsal anlayışına aykırı, dahası, teknik olarak da olanaksızdır:

Benim rejisörümün amacı doğanın ışıklarını yeniden yaratmak değildir. Ayrıca, rejisör, böyle olanaksız bir işe de girmemelidir. Benim rejisörüm doğayı tekrarlamamalı, doğanın en güzel, en canlı yönlerini andırmak için çaba göstermelidir. [...] Hiçbir zaman doğayı kopya veya hapsedmeye çalışmayarak bundan sakınabilir. Çünkü doğa ne hapsedilebilir, ne de herhangi bir kimsenin kendisini başarı ile kopya etmesine izin verir (A.e., s. 55).

Fransa’da modern tiyatro anlayışının öncü isimlerinden olan Jacques Copeau (1879-1949) ise gerçekçi tasarımın yarattığı yüzeysel gerçeğe yaklaşmaya dayalı illüzyonu şu sözlerle eleştirir:

Kartondan yapılmış bir evrende bizi inandırmaya çalışır. Koca koca binaları, caddeleri, meydanları ve; dağlar, ovalar, deniz, gökyüzü gibi geniş düzeyleri yeniden yaratmak için ressamın, mimarın, sahne

ressamının sanatından var gücü ile yararlanır. [...] bu maddi hünerler; sonu gelmeyen yeni yeni tertipler, uyandırdıkları şaşkınlıklar ve başvurdukları hilelerle bitmez tükenmez bir oyun, bizi aldatmaya, daha doğrusu gözümüzü boyamaya çalışan tehlikeli bir oyuncak haline gelmektedir (A.e., s. 71-72).

Eugene Vaktangov (1883-1922) ise gerçeğe benzerliğe dayalı illüzyon yaratma kaygısının tiyatronun teatralligindeki birtakım değerli özlerin de kaybolmasına yol açtığına değinir:

[...] ona [Stanislavski'ye] göre, seyirci, tiyatroda bulunduğunu unutmali, piyesteki kişilerin yaşadığı çevre ile atmosfer içinde kendisinin de yaşadığını hissetmelidir. [...] o kadar ileri götürdü ki, sonunda, birtakım öz ve zorunlu tiyatromsu şeyleri de tiyatrodan uzaklaştırmış oldu; öz tiyatromsuluk [teatrallik] ise, tiyatro eserlerini tiyatromsu bir yolda sunmaktır [...] aktörün içsel yaşayışının seyirciye tiyatromsu araçların yardımı ile ulaştırılması gerekliliğini unutarak, sahne üzerinde katkısız, doğal bir iç yaşam elde etmeye girişti (A.e., s. 85-86).

Amerika'da ekspresyonist tiyatro anlayışının uygulayıcılarından olan Arthur Hopkins'e (1878-1950) göre ise, gerçeğin birebir aynısını hedefleyen gerçekçi dekor, seyircide, gördüğü dekor ile gerçekte bildiği manzarayı karşılaştırma isteği uyandırdığından, seyirciyi sahnelemede kıymetli bulduğu 'bilinçaltı durumundan' koparan bir engeldir:

Gerçekçi dekor, doğrudan doğru ya, bilinçli bakış açısının ürünüdür. Bir dekoru aslına tıpatıp benzetme çabası, seyircide, gördüğü ile bildiğini karşılaştırma isteği uyandırır. Dekor karşılaştırmak, seyircinin bilinçli olarak bildiği ile sahnede karşısına çıkan değerlendirmesidir. [...] Ne yazık ki, seyirci bu bilinçli karşılaştırmayı yaparken oyun da boşu boşuna akıp gider. Çünkü, hangi çeşitten olursa olsun, bilinçli zihinsel bir faaliyet ilgiyi ister istemez oyundan uzaklaştırır. Dahası var, zihinsel karşılaştırma olayı, seyirciye, bir tiyatroda bulunduğunu, gerçek olmamakla birlikte dikkate değer, aslında tıpatıp uygun bir dekor seyretmekte olduğunu düşündürmek demektir. Bu ise, sonuç bakımından, gerçekçi gayreti, bütün çalışmanın, dekorun, piyesin, kısaca her şeyin gerçek dışı olduğunu önemle belirtmeye varacak kadar ileri götürmektedir. İşte bu yüzden ben, gerçekliğin, elde etmek istediği şeyi mahvetti kanısındaım (A.e., s. 100-101).

Hopkins, ek olarak, Çin tiyatrosunun karşı-gerçekçi stili yüzyıllardır kullanmakta olduğunu belirterek Amerikan Tiyatrosu'nun gerçekçi geleneğini eleştirir ve Batı'nın tek yönlü gelişmişlik çizgisi anlayışına sert bir gönderme yapar:

20 yıldır Amerikan tiyatrosu, aile albümünü görmedikçe konuk odasında bulunduğuna inanmayan, hayal gücünden yoksun kimseler için hazırlanıp ortaya konan iğrenç, sinir bozucu ayrıntı ile öğünmektedir. Dünyanın öte yanında ise, bilgisiz Çinliler yüzlerce yıldan beri hayal gücü dar bir seyirci topluluğuna, dekorları hiç değiştirmeyen, sarayları, ormanları, askeri alayları ile başıbozuk sürüleri donatımcının elindeki bambu değneğin şöyle bir dalgalanışı ile vardan yoka, yoktan vara gidip geliveren bir tiyatro sunmaktadır (A.e., s. 101).

2.2. Anti-İllüzyonist Tasarım

Derlemedeki karşı-gerçekçi sahneleme yönelimlerine ilişkin paylaşılan görüşlerde öne çıkan bir diğer başlık tasarımıdaki "yeni" yönelimlere ilişkindir. Copeau, dekorda yeni eğilimin, artistik sadeliği gözetmek olduğunu belirtir. Artık amaç, gerçeğe en çok yaklaşan resmi yapmak değil, ayrıntı zenginliği yerine stilize ve simgesel unsurlar kullanmak, izlenimler yaratmaktır:

Sahne dekorunda modern eğilim, bir dekoru meydana getiren öğelerin seçilişi bakımından da artistik sadelik yönünde kendini göstermektedir. [...] amaçları izlenimler yaratmaktır [...] Bütünü göstermek için ağaçla, bir tapınak yerine bir tek sütunla yetinirler. Stilize unsurlar, eski yöntemde doğaya aykırı düşen, dramatik aksiyonla yarışarak seyircinin dikkatini yoran ayrıntı zenginliğinin yerini alır (A.e., s. 72-73).

Hopkins ise benimsediği ekspresyonist sahnelemedeki dekor tasarımına "yeni dekor" adını verir. Ona göre "yeni dekor" gerçekçi dekorun karşısında durmaktadır; artık dekorun görevi

gerçeği birebir resmetmeye çalışmak değil, “yeri ve atmosferi bellileştirmek, bir kere kurulduktan sonra da oyunun sürüp gitmesini sağlamaktır” (A.e., s. 102). Hopkins, “yeni dekorun” doğru uygulayıcılarını yüceltici bir atıfta bulunur: “[...] Şükürler olsun bir Gordon Craig çıktı da, hayal gücünü getirdi İngiltere'ye. [...] Robert Edmond Jones gibi bencil olmayan bir sanatçı buldum. Jones, dekorlarından bir tek şey ister: Kimsenin dikkatini çekmeyecek şekilde piyesin içinde eriyip yok olmak” (A.e., s. 101-102).

Rusya’da modern tiyatronun öncü isimlerinden olan Vsevolod Meyerhold de (1874-1940) döneminin gerçekçi-doğalcı sahne tasarımıyla farklı eğilimler benimser. Meyerhold’ün sahneleme anlayışı, 20. yüzyıl tiyatrosundaki karşı-gerçekçi *avant-garde* eğilimler içerisinden Ekspresyonizm, Fütürizm ve özellikle Konstruktivizm akımlarının izlerini taşır. Tiyatroda Konstruktivizm, Taner, And ve Nutku tarafından şu şekilde açıklanmıştır: “Sahnenin kendisi ise bir fabrikaya benzer. İçinde vinçler, tekerlekler, asansörler bulunur. Metinler de ancak gereç olarak kullanılır” (1966, s. 60). Meyerhold’ün sahne tasarımı yaklaşımı şu şekildedir:

Sanatçı, [...] sahneyi de bir makinenin devingenliği içinde ele alır. Sahne ve seyirci arasındaki perde, rampa, prosenium vb. ayırıcı tüm etmenlerden vazgeçerek, geleneksel sahne anlayışının dışına çıkar. Sahneyi, minimum kullandığı ve oyuna gereken hareketliliği sağlayacak, yatay-dikey yükseltiilerden, merdivenlerden, asansörlerden oluşan neredeyse boş bir uzama dönüştürür. [...] Ayrıca, sanatçı, sahnenin tiyatroya özgü gücünü azaltmamak adına, tiyatro salonunu karartmayarak seyircinin bu gücün etkisini açıkça gözlemlemesini istemiştir (Karabulut, 2014, s. 93).

Meyerhold, sahne uzamlarını yeniden değerlendirir: ön sahne Meyerhold için önemli bir sahne uzamıdır; oyuncunun her bir hareketinin her yönden görünebilmesini sağlar: “Ön sahne, bir sirk arenasına gibi her yandan seyirci çemberi ile kuşatılan bir oyun alanıdır ki, bir tek jestin, bir tek hareketin, bir tek yüz ifadesinin bile kulislerde kaybolmasına meydan vermeyecek kadar halka yaklaştırılmıştır” (Taşer, 2003, s. 66-67). Meyerhold’un önemseydiği bir diğer unsur ise perdenin kaldırılmasıdır. Ona göre, perde kullanımı gereksizdir; perde olmamalı, dekor seyircinin gözü önünde sahneye yerleştirilmelidir. Çünkü tiyatroya esas olan, perde kullanımı, dekor ayrıntısı vb. ile illüzyon yaratmak değil, anlatımı aktörün fiziksel devinimi ile sağlamaktır.

2.3. Oyuncu Merkezli Teatrallik

Vakhtangov: “Ben [...] tiyatromsulukla ilgisi olan bir biçim içinde modern yöntemler ararım” (A.e., s. 88).

Hopkins: “Ben aktörlerin bilinçaltının seyircinin bilinçaltına seslenmesini istiyorum” (A.e., s. 98-99).

Karşı-gerçekçi sahnelemeye ilişkin metinlerde tasarım, dekor ve sahne uzamlarının yanı sıra oyunculuğun/eylemin yeniden ele alınışı söz konusudur. Meyerhold, Vakhtangov ve Hopkins’in metinlerinde oyuncunun fiziksel eylemini, teatrallliği ve seyircinin alımlama süreçlerini yeniden tanımlayan görüşler belirginleşmektedir:

Meyerhold tiyatroya ifadenin birinci aracının dekor değil oyuncu olduğunu savunur; bu görüşünü klasik eserlerden örneklerle temellendirerek, sahneleme tarihinde yanılısamanın kaynağının dekor olmadığını vurgular. Meyerhold’a göre jest, beden ve fiziksel eylem, sahnenin temel araçlarıdır (A.e., s. 65).

Vakhtangov da tiyatroya teatrallığın zorunlu olduğunu savunur ve içsel süreçlere yönelen gerçekçilik arayışının bu teatrallığı gölgelediğini belirtir. “Öz tiyatromsuluk” diye adlandırılan

kavram, Vaktangov'un sahne üzerinde gerekli gördüğü stilize ifade biçimini karşılar (A.e., s. 86-87). Vaktangov, Meyerhold'u "tiyatromsuluğu hisseden" ender yönetmenlerden biri olarak nitelendirir.

Hopkins de oyuncu merkezli bir teatral etkinin, dekor temelli yanılısamanın yerini alması gerektiğini savunur ve sahneleme yaklaşımının temelini "seyircinin bilinçaltına ulaşmayla" açıklar: "Tam yanılısama doğrudan doğruya bilinçaltı zihne yönelmelidir [...] tiyatro, tamamen seyircinin bilinçaltı zihnini hedef almalıdır. Bilinç ise hiç karışmamalıdır" (A.e., s. 94). Ona göre gerçekçi dekorun ayrıntıcı doğası seyirciyi "bilinç düzeyine" çekerek ortak tepkiyi engeller:

Tiyatro her zaman seyirci topluluğunun birleşik tepkisini ister. Bununla birlikte, bilinçli zihinlerden birleşik bir tepkinin kolayca elde edilemeyeceği de açık bir gerçektir. Bir düzine insanı bir odaya oturtun, bilinçli olarak çözmelerini istediğiniz bir sorun verin kendilerine, hemen hemen ne kadar insan varsa o kadar değişik tepkiler alırsınız. Öte yandan, beş bin kişiyi bir salona yerleştirin, bir nota çalın veya hepsinin de bildiği bilinçaltı bir fikri ortaya atın, hemen hemen birleşik bir tepki ile karşılaşırsınız (A.e., s. 94).

Bu nedenle Hopkins, sahnelemede akıcılığı bozacak her fazlalığın ortadan kaldırılmasını savunur. Metinden dekor tasarımına, oyunculuga kadar tüm öğeler bilinçaltı etkiyi zedelemeyecek ölçüde sadeleştirilmelidir:

Seyirciye düşünme nedeni vermeden, bütün olup bitenlerin zorunluymuş gibi görünmesini sağlayacak şekilde, hiçbir şeyi zorlamaksızın ortaya getirmek ve jesti, hareketi, vurguyu birbirine karıştırmamak suretiyle biz de tiyatrodaki aynı sonucu elde edebiliriz. [...] Baştan sona akıcılık sağlanınca da seyirci topyekûn etki altına alınmış olur (A.e., s. 94).

Hopkins, bu yalınlaştırmanın sahnelemenin bilinçaltı düzlemde işleyebilmesi için zorunlu olduğunu vurgular: "Bir beğeni ya da tercih sorunu değil, bilinçaltı planlama yönteminin gerektirdiği bir savaştır bu [...] Ben aktörlerin bilinçaltının seyircinin bilinçaltına seslenmesini istiyorum" (A.e., s. 98-99).

3 YÖNETMEN VE YARATIM SÜRECİ

Derlemede öne çıkan bir diğer küme ise yönetmenin rolü ve yaratım sürecine ilişkin görüşleri içerir. Bu bağlamda özellikle üç ana eksen dikkat çeker: Yönetmenin diğer tiyatro unsurlarından ayrılan özerk konumuna ilişkin görüşler, yönetmenin yaratım sürecine ilişkin paylaşımlar, ve dramatik metne yaklaşımda metne sadakati ya da yönetmenin yaratıcı yorumunu önceleyen yönelimler:

3.1. Ayrı, Biricik Bir Kadro: "Yönetmen"

Derlemede yönetmenin diğer tiyatro kadrolarından ayrı ve biricik bir kadro olarak görev almasına ilişkin görüşler paylaşılmıştır. Antoine'a göre "yönetmen", tiyatroların diğer pozisyonlarından zorunlu olarak ayrıştırılmalıdır; çünkü yönetmenlik ancak bu işlevi tek başına üstlenen bir kişi tarafından gerçekleştirildiğinde sanatsal bütünlük yakalanabilir. Dönemin tiyatrosunda yaygın olan, yönetmenlik görevini prodüktörün ya da oyuncuların birinin üstlenmesi uygulaması, Antoine'a göre yapısal bir sorundur:

Rejisörle yapımcı arasındaki kesin ayrımı bile bile yaptım. [...] Yapımcılık bir meslektir. Rejisörlük ise sanattır. [...] Yetenekli bir aktörde iyi bir rejisörün nitelikleri bulunmayabilir; [...] yaratıcı içgüdüleri onları ‘bütünü görüş’ten yoksun bırakır (A.e., s. 13-14).

Yönetmenliğin özerk bir sanat alanı olarak konumlanması gerektiğini savunan bir diğer isim ise Craig’dır. Craig, özellikle oyuncu-yönetmen modelinin sakıncalarını vurgular; böyle durumlarda oyunculuk içgüdüsünün eserin bütünlüğü aleyhine işleyebileceğini belirtir: “Bir aktör sahne yönetimini üstüne aldığı takdirde, içgüdüleri kendisini her şeyin merkezi haline getirir. [...] Eseri bir bütün olarak göremez hale gelecektir” (A.e., s. 59).

3.2. Yönetmenin Çalışması

Derlemede öne çıkan bir diğer konu başlığını ise yönetmenin rolü ve yaratım sürecine ilişkin görüşler meydana getirir. Aşağıda yönetmeni yaratım sürecinin otoritesi olarak konumlandıran görüşler paylaşılmıştır:

Yaratıcı Otorite

Antoine’a göre çağdaş yönetmen, “bir romanda tasvirin yaptığı görevin aynısını” sahnede üstlenir; yalnızca eyleme uygun bir düzen kurmakla kalmaz, aynı zamanda sahnenin atmosferini ve eylemin karakterini de yaratır (A.e., s. 10). Craig’e göre ise yönetmenin yaratıcı otoritesi, yalnızca oyunun sahnelenişinde değil, tüm tasarım evreninde belirleyicidir. Bu nedenle tasarım işlerinin üçüncü kişilere devredilmemesi gerektiğini savunur: “Bir piyesin ruh bütünlüğünü korumak öylesine nazik bir konudur ki, en iyisi bütün işleri B’nin [yönetmenin] kendi üzerine almasıdır” (A.e., s. 52).

Louis Jouvet de yönetmenin yalnızca yaratıcı değil, aynı zamanda örgütleyici rolünün bulunduğunu vurgular. Ona göre yönetmen, oyunun seçilmesinden prova düzenine, sahne trafiğinden ses ve aksesuar yönetimine kadar tüm süreçlerin koordinatörüdür: “Aktörlerin giriş çıkışlarını, sahne üzerindeki yerleriyle durumlarını kararlaştırır; [...] sahne dışı sesleri, canlı cansız ne varsa hepsini düzene koyar.” (A.e., s. 104) Bu görüşler, yönetmeni merkezi bir unsur, yaratım sürecinin otoritesi olarak konumlandırır.

Akustik ve Ritmik Yorum

Ek olarak Guthrie ve Copeau metinleri yönetmenin çalışmasını akustik ve ritmik bir bütünlük inşa etme yönüyle alımlar: Guthrie’ye göre sahnelemenin temel belirleyicilerinden biri, oyunun ritmik ve akustik yapısının yönetmen tarafından nasıl yorumlandığıdır. Ritim, tempo, ton ve volüm, sahnenin dramatik kompozisyonunu oluşturan başlıca unsurlardır: “Ayrı ayrı söylenen çeşitli şarkıları bir birlik haline getirmeli; ayrı yapılan hareketleri bir dans birliği içerisine almalıdır” (A.e., s. 139). Copeau ise ritmin daha içsel bir boyutuna dikkat çeker. Ona göre yönetmenin ilk okuma sırasında zihninde beliren “ritim duygusu”, sahne düzenlemelerinin temelini oluşturur: “Konuşmaların hızını, susuşları, giriş çıkışların değişen temposunu açıklar” (A.e., s. 74).

“Yönetmenin Ekibi” ve Üslup Birliği

Yaratım sürecinin yönetmenin önderliğinde tekil bir üslupla yapılması, Copeau ve Guthrie metinlerinde yaratıcı ekibin geri kalanının yönetmenin düşünsel konumu ile üslubunun devamlılığını taşımasına bağlı değerlendirilir. Copeau, yaratıcı sürecin ilerleyen aşamalarında yönetmenin tasarımının uygulamaya aktarılmasında ekiplerin kritik rol oynadığını belirtir.

Yönetmen yardımcısı, tüm teknik süreçlerin kaydını tutan ve sahne üzerindeki uygulamaları yöneten kişidir: “Elektrikçilerden, sahne işçilerinden, donatımcılarla terzilerden [...] rejisör yardımcısı sorumludur” (A.e., s. 78). Copeau, ayrıca, sahneleme unsurları arasında üslup birliği sağlanması gerektiğini vurgular: “Eğer rejisör bunları kendisi yaratmazsa, önderliği altında çalışan sanatçılar tarafından yaratılmalıdır” (A.e., s. 79).

Guthrie de benzer biçimde yönetmenin ilk andan itibaren yakın iş birliği içinde olması gereken bir çekirdek ekip bulunduğunu söyler: “Hepsinin çalışması birlikte gelişmeli ve bu çalışma verimli bir düşünce alışverişinin sonucu olmalıdır” (A.e., s. 135-136). Bu görüşler, yönetmenliğin kolektif bir yaratımın merkezi koordinasyonu boyutunu ve üslup birliğinin önemini ön plana çıkarır.

Seyirci ‘Yönetimi’

Joshua Logan’ın metninde ise seyirci algısının yönlendirilmesinin de yönetmenin işinin ayrılmaz bir parçası olduğu vurgulanır. Logan’a göre yönetmen, her şeyden önce seyirciye karşı sorumludur: “Seyirci, daha baştan dikkatini piyesteki kişilere yöneltecek hale getirilmelidir” (A.e., s. 147). Logan, seyircinin algısının hafife alınamayacağını ve sahnedeki en küçük güvensizliğin seyirci tarafından fark edildiğini belirtir: “Seyirci aptal yerine konulamaz. [...] Her yanlışın farkına varır” (A.e., s. 147). Ayrıca seyircinin tepkisine alan açmanın gerekliliğini vurgular: “Seyircinin alkışlama eğilimi gösterdiği anlarda, bunu önlemek değil, izin vermek gerekir. Bu da noktalama ile olur” (A.e., s. 147).

Logan’ın dördüncü duvar anlayışındaki nüans da seyirci yönetiminin bir uzantısıdır. Ona göre dördüncü duvar sahnenin önünde değil, seyircinin gerisinde hayal edilmelidir: “Seyirci bir odada imiş de olup bitenleri gizlice gözetliyormuş gibi hissetmeli” (A.e., s. 148-149). Logan, tiyatro yanılsamasının ancak seyircinin mekansal farkındalığının minimize edilmesiyle sürdürülebileceğini savunur.

3.3. Dramatik Metne İki Yaklaşım

Derlemedeki metinlerde yönetmenin dramatik metne yaklaşımı bakımından ise iki belirgin tutum gözlenmektedir: Oyun yazarının metnine sadakati temel alan yaklaşım ile yönetmenin yaratıcı yorumunu önceleyen sahneleme yaklaşımı arasında belirgin bir karşıtlık bulunmaktadır. Bu iki eğilim, modern yönetmenlik pratiğinde dramaturjik yetkenin yazar mı yoksa yönetmen mi olması gerektiği konusuna ilişkin bir görüş zemini sunar:

Yazarı / Metni Korumak

Jouvet: “Sahneye koyuculuk, ozanın kurallarına uymak demektir” (A.e., s. 104).

Jouvet’nin yukarıdaki ifadesi, yönetmenin dramatik metnin karşısındaki sorumluluğuna dair düşüncesinin bir özeti değerindedir. Ona göre, özellikle “yüce edebi değer” taşıyan oyunlarda sahnelemenin merkezinde metin yer alır: “[...] bir de dram sanatını en yüce edebi bir biçim düzeyini yükselten piyes yazarları ile ozanlarının tiyatrosu vardır. Bu tiyatroda önemli olan metindir [...]” (A.e., s. 107). Dramatik metin sahnelemede belirleyicidir; kişisel hünerlerin sahnelenmesi değil, metnin gereğinin doğru şekilde yapılandırılması önem taşımaktadır.

Yönetmenin metni kişisel mizacına göre eğip bükmesi Jouvet'ye göre tehlikelidir; zira metin “kendi kendini sahneye koyar” (A.e., s. 108). Jouvet'ye göre profesyonellik bu tür yaklaşımda gizlidir: “Profesyonel olmak demek, doğruluktan, gerçekten şaşmamak demektir. Gerçekten şaşmamanın biricik yolu da gerçeğin erdemine sahip olmak, bu erdemi uygulamaktır. Başka çıkar yol yoktur. Önemli olan dürüstlüktür” (A.e., s. 110).

Antoine ise metne sadakat fikrini farklı bir yönden ele alır. Onun için korunması gereken yalnızca metnin yazınsal yapısı değil, aynı zamanda eserin tarihsel-toplumsal bağlamıdır. Antoine'a göre uyarılama yapılacaksa bile, bunun oyunun kendi çağının koşullarına uygun olması gerektiğini savunur: “[...] şaheserlerimizi [...] kendi çağlarının isteğine göre yenileştirmek isterim” (A.e., s. 23).

Yönetmenin Yorumu

Logan: “Piyesi seyirci için bulanık ve karanlık olmaktan çıkarmak düşüncesiyle metin üzerinde yapılacak herhangi bir işlem geçerli sayılır” (A.e., s. 154).

Bu yaklaşımda ise dramatik metin, sahne üzerindeki anlamın yalnızca başlangıç noktasıdır; nihai biçim, yönetmenin yaratıcı vizyonu ile belirlenir. Bu yaklaşımı benimseyen isimlerden Gordon Craig, “yönetmen tiyatrosu” anlayışının altını çizer ve sahnelemede dramatik metnin ötesinde, yönetmenin metni yorumlayışı bağlamında şekillenmiş eylemselliği, görselliği ve işitselliği ön plana yerleştirir: “[...] şimdi de geleceğin tiyatro sanatçısının hangi gereci kullanarak şaheserini yaratacağını söyleyeyim size; eylemden sahneden sestten yaratılacaktır bu şaheser” (A.e., s. 63). Craig, iyi bir yönetmenin, esas olarak oyunun özündeki fikrin/anlamın doğru yansıtılmasına dikkat ettiğine değinir:

[Rejisör] [oyun metnini] Daha ilk okuyuşunda, piyeste bulunması gereken renk, ton, hareket ve ritim zihninde açık seçik belirir. Yazarın, eserine doldurduğu sahne tariflerine, dekor tasvirlerine v.b. lerine gelince, dikkate almaz bunları. İşinin gerçekten ustası olan bir regisör bunlardan hiçbir şey öğrenemez çünkü. [...] Dikkat etmesi gereken nokta ortaya getireceği eylemle sahnenin, piyesin şiirine veya nesrine, onun güzelliğine, anlamına denk düşmesidir (A.e., s. 48-49).

Guthrie de benzer biçimde, sahnelemenin yönetmenin yaratıcı sezgisiyle biçimleneceğini savunur. Yönetmen kendi duygularına güvenmelidir: “piyes önemli bir sanat eserinin niteliklerini taşıyorsa eğer, yüzde yüz eminim ki, yazarının gerçekte ne yazdığından şu kadarlık bile haberi olmayacaktır” (A.e., s. 134).

Logan ise yorumsal özgürlüğü daha pragmatik bir düzeye taşır ve seyircinin oyunu anlamasını kolaylaştıracaksa metne müdahale edilmesinin meşru olduğunu savunur:

Piyesi seyirci için bulanık ve karanlık olmaktan çıkarmak düşüncesiyle metin üzerinde yapılacak herhangi bir işlem geçerli sayılır. Bütün büyük yazarlar eserlerine karşı üstün titizlik gösterirler. Tek kelimelerin dahi feda edilmesini istemezler. Piyeslerindeki her satırın seyirci tarafından kesinlikle işletilmesini isterler. Karışıklık, bulanıklık ilk bakışta artistik görünürse de, aslında korkunç bir hatadır (A.e., s. 154).

Böylece derlemede yönetmenin dramaturjik rolünün iki uç arasında belirginleştiği görülür: metne sadakati önceleyen uygulayıcı yönetmenlik ve sahnede yeni bir anlam evreni yaratan yaratıcı yönetmenlik.

4

4 OYUNCUNUN ALGILANIŞI VE OYUNCU YÖNETİMİ

Shakespeare'den Zakava'ya uzanan metinler incelendiğinde, oyuncunun yaratım süreci ve sahnelemedeki konumuna ilişkin olarak, oyuncuyu sahnelemenin aracı olarak gören, oyuncu yaratıcı özne olarak konumlayan ve yaratım sürecinin paydaşı olarak gören üç temel yönelim fark edilmektedir:

4.1. Oyuncu “Araçtır”

Meyerhold: “Jestleri, yüz ifadesi, plastik hareketleri ile, yazarın düşüncesini gerçekleştirmede biricik araç aktördü” (A.e., s. 65).

Metinlerden bir kısmında oyuncu sahnelemenin aracı olarak konumlandırılmaktadır. Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk anlayışında aktör, jestleri ve plastik hareketleriyle yönetmenin tasarladığı eylem bütünü içinde işlevsel bir ‘mekanik parça’ konumundadır. Meyerhold'un oyunculuğa yaklaşımı Taner, And ve Nutku tarafından şu şekilde açıklanmıştır: “Oyuncuların özel nitelikleri söner. Her biri, makinanın parçaları gibi yalnızca iş görür. Hareketleri de akrobatiktir” (1966, s. 60).

Copeau da, sahnede eylemin fizikselliğini önemsediğini ifade eden şu ifadeyi kullanır: “Bulanık olmayan bir oyun, iyi belirtilmiş hareket, değişik ritim, sürekli uyum elde etmeye çalışır” (A.e., s. 74). Copeau'nun prova dinamikleri de, sahneleme anlayışındaki Meyerhold benzeri devinim, hareket, fiziksellik ve koreografik yaklaşımı ön plana çıkarır niteliktedir:

Sahne üzerindeki ilk provalar, yerlerin belirlenmesi ve kararlaştırılmasına ayrılır. Yani, sahneye koyucunun önderliğinde, aktör, yapması istenen hareketlere alışmak, bu hareketlerin nedenlerini tartışarak veya tartışmadan anlayıp benimsemeye çalışmak suretiyle kendini eylemin mekaniğine uydurur. [...] [aktör] eğer yeterince mesleğinin ehli ise, [...] temsil edeceği karakteri - ilkin gövdece, sonra da duygucabenişmek için gerekli konsantrasyon ve içtenlik duygusuna sahipse, güvenini yeniden kazanacaktır (A.e., s. 75).

Craig'e göre ise sahne üzerindeki tüm hareket ve konuşmalar rejisörün denetimi altında olmalı, oyuncuların müdahalesine açık olmamalıdır. Bu, oyuncunun bilinçsiz olarak bile piyesin anlamını bozmasını önlemek ve sahnede tekil oyuncu inisiyatifleri yerine, yönetmenin kurduğu bütünsel kompozisyonun korunmasını sağlamak içindir.

Hopkins, sahnelemenin tüm unsurlarındaki bilinçaltına hitap ediş halini bozmama gayretini oyuncunun da göstermesinin ve bunun için kendini öne çıkarmaya değil, tam tersi kendini gizlemeye çalışarak esere hizmet etmesinin gerekliliğini savunur:

Seyirci, tıpkı, ses gücünün ötesindeki bir noktayı çıkarmak için ıkınıp duran şarkıcıya acıdığı gibi, etki elde etmek için kıvranan aktöre de aynı şekilde acır. [...] [aktör] Piyesi temiz bir top biçiminde düşünmelidir. Top kendisine çarptığı zaman terini bulaştırmadan pasını vermelidir. İdeal bir aktör takımı oyunu lekesiz bir topla sona erdirir. Bir aktör kendi kendine: “Kendimi göstermek için ne yapabilirim?” yerine “Ben şu işi dikkati çekmeksizin nasıl yapabilirim?” demelidir (A.e., s. 99).

Oyuncunun amacı bütüne hizmet etmek ve gerektiği kadarını yapmak olmalıdır. Aksi halde seyirci, oyuncunun oyunun gerektirdiği sınırların ötesine geçen, rolün dışına taşan ‘kendilik’ gösterilerini bilinçaltı düzeyde algılar.

Aktörün zihinsel davranışı doğrudan doğruya seyirciyi hedef alır, bu benim inancımdır. Seyirci aktörün karakterini bilinçaltı yoldan değerlendirir, bunu her zaman inanmışımıdır. Aktör tam aktör müdür, yoksa yarı insan mıdır, seyirci o anda fark eder. Ayrıca, seyirci, aktörün oyununa, gösterdiği herhangi özel bir hünere bakarak değil, daha çok, kendi bilinçaltının onun bilinçaltında yaptığı keşfin sonuçlarına göre değer biçer. (A.e., s. 100)

Belasco ise provalarda “yapmacık olmamak ve çirkin görünmemek şartı ile”, oyuncuların yaptıkları şeyleri korumayı tercih etse de (A.e., s. 33) yönetmenin sahnelemedeki önceliği üzerine şu görüşünü sunar: “Oyuncular dekora uydurulmalıdır, dekor oyunculara değil” (A.e., s. 35).

Meyerhold’un biyomekaniğinden Copeau’nun eylem merkezli prova anlayışına, Hopkins’in ‘kendini gizleme’ çağrısından Belasco’nun dekor öncelikli görüşüne uzanan bu çizgi, oyuncuyu sahneleme bütünlüğüne hizmet eden bir araç olarak konumlandırır.

4.2. Oyuncu “Yaratıcı Özne”

Zakava: “[...] rejisörün yaratıcılığı, sadece aktörün, gövdesel varlığı üzerindeki sert denetimden değil, yaratıcılığından hız almaktadır diyebiliriz” (A.e., s. 114-115).

Oyuncunun yaratıcı özne olarak konumlanması, sahnelemenin odağını oyuncunun yaratıcı eylemine kaydıran bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımda oyuncu, metnin pasif uygulayıcısı değil, temsilin anlamını kuran asli üreticidir. Dolayısıyla sahneleme sürecindeki yaratıcı güç oyuncuya atfedilir.

Boris E. Zakava (1896-1976) metninde tamamen oyuncu odaklıdır ve oyuncunun sahnelemedeki başat konumunu vurgular. Zakava’ya göre tiyatro doğası gereği kolektiftir; ancak bu ortak yaratımın sahnede cisimleştiği temel varlık oyuncudur (A.e., s. 112). Tüm yaratıcı ekibin seyirciyle kurduğu ilişki, oyuncu aracılığıyla mümkün olur. Bu nedenle oyuncu tiyatronun “orta direği”dir: “Seyirci ile sanatçılar arasındaki o dirimsel ilişkiyi kurmak, duygu ve düşünce alışverişini sağlamak üzere aktör tek başına sahneye çıkar. Öteki sanatçılar ancak onun ağzından konuşabilirler” (A.e., s. 112-113). Zakava’ya göre: “Aktörün can üflemediği, kendine mal etmediği sözler, piyes yazarının sözleri ölü olmaktan kurtulamaz [...] Sahne üzerinde dramatik anlamı ve önemi olan her tiyatroluk düşünce, aktörün aracılığıyla seyirciye ulaştırılır” (A.e., s. 113). Bu nedenle yönetmen-oyuncu ilişkisi tek yönlü değildir; oyuncu, yönetmenin düşüncesini kendi yaratıcılığıyla dönüştürür ve genişletir. Zakava bunu şöyle ifade eder: “Rejisör verdiğinden daha fazlasını alır aktörden [...] rejisörün yaratıcılığı, sadece aktörün gövdesel varlığı üzerindeki sert denetimden değil, yaratıcılığından hız almaktadır diyebiliriz” (A.e., s. 114-115). Bu çerçevede oyuncu, yaratımı uygulayan değil, onu çoğaltan bir öznedir.

Zakava’ya göre yönetmenin ilk sorumluluğu, oyuncunun yaratıcı kaynaklarını sonuna kadar açığa çıkarabileceği bir ortam kurmaktır: “Aktör, çalışma süresince tamamen özgür bir yaratıcılık içinde olduğunu hissetmelidir” (A.e., s. 116). Bu özgürlük, oyuncunun uyarıcılara koşullanmış reflekslerle değil, doğal ve kendiliğinden tepkilerle karşılık verebilmesi ile karakterize olur. Zakava’nın ifadesiyle: “Aktörün yaratıcı hali [...] tam bir tepki özgürlüğünü kapsar” (A.e., s. 116). Zakava yönetmenin sahne buyruğu verme biçimini sözlü açıklama ve uygulamalı gösterim olarak ayırır. Uygulayarak açıklama hızlı sonuç verebilir; ancak oyuncunun yönetmeni taklit etme riskini taşır. Bu nedenle şu uyarıyı yapar: “Rejisör [...] nasıl oynardım diye gösterdiğinde kendi gereçlerini kullanır; önemli olan aktörün gereçleridir” (A.e.,

s. 122-123). Zakava'ya göre başarılı yönetmen, oyuncunun kişisel yaratıcı donanımını tanıyan ve ona uygun yönlendirme yapan kişidir. Bu nedenle Vaktangov'u oyuncunun ruhunu tanıyabilen bir yönetmen olarak yüceltir (A.e., s. 124).

Logan da oyuncunun yaratıcı katkısının altını çizer. Ona göre yönetmen, oyuncunun ortaya koyduğu yaratıcı jestleri sahiplenmemeli, aksine tanımalı ve görünür kılmalıdır: “Bir rejisör hiçbir zaman aktörün yarattığını çalmamalıdır [...] ‘Bunu siz yaptınız. Sizin buluşunuz bu’ diyecek kadar dürüst olabilmelidir” (A.e., s. 150). Logan için prova, yönetmenin direktiflerini dikte ettiği bir mekanizma değil, oyuncunun yaratıcı olarak özgürleştiği bir laboratuvarıdır: “Piyesi yaratmak için yapılan provalar sırasında geçen zamandan aktörler de rejisör kadar hoşlanmalıdırlar. Asla, usta bir kuklacının elinde oyuncak oldukları duygusuna kapılmamalıdırlar” (A.e., s. 149). Logan, uzun masa başı çalışmasının yerine, oyuncunun sahnede hareketini ve denemesini önceler: “Aktörleri çok fazla sıkmadan sahne üzerinde hareket etmelerine bir an önce olanak sağlanmalıdır” (A.e., s. 149). Böylece yaratıcı süreç, düşünmeden çok eylem içinde biçimlenir.

Bu yaklaşımlar, oyuncuyu sahnelemenin aracı olmaktan çıkarak kurucu öznelğine yerleştirir. Zakava'nın “orta direk” metaforu ile Logan'ın yaratıcı prova anlayışı birleştiğinde şu sonuç belirginleşir: Oyuncu, sahnelemenin estetik, ritmik ve dramaturjik yönelimlerini belirleyen temel yaratıcı öznedir.

4.3. Oyuncu “Süreç Paydaşı”: Birlikte Keşif ve Yansıtıcı (Seyirci) Yönetmen

“[Brecht] ancak provalar sırasında bilecektir, bilir hale gelecektir” (A.e., s. 156).

Derlemede özellikle Brecht, Guthrie ve Logan'ın yazıları, yönetmenin merkezi bir otorite olarak değil, sürecin paydaşı ve yansıtıcı bir “seyirci” olarak konumlandığı bir prova anlayışına işaret eder. Bu çerçevede oyuncu ise yaratım sürecinin ortak paydaşıdır. Derlemeye *Theaterarbeit* (1952) metninden alınmış pasaj, Brecht'in prova anlayışının temelini ortaya koyar: Brecht için yönetmen, en başından bilen ve buyuran kişi değildir. “Bilmemek”ten yana tutumu, sahneleme çözümlerinin ancak süreç içinde bulunacağı varsayımına dayanır: “Brecht, o her zaman aktörlerden daha çok bilen rejisörlerden değildir. Piyes karşısında ‘bilmem’ diyen bir hali vardır. [...] Ancak provalar sırasında bilecektir, bilir hale gelecektir” (A.e., s. 156). Bu tavır, otoriteyi askıya alarak sürecin paydaşı oyuncularla birlikte düşünmeyi içerir; metne göre Brecht'in yönetmenliği “hiç göze batmaz”, müdahaleleri akışa saygılı ve yumuşaktır (A.e., s. 155).

Brecht'in süreç kavrayışı, eserin sabitlenmesine de izin vermez. İlk temsil bir bitiş değil, bir başka keşfin başlangıcıdır: “Onuncu temsilde bile yeni yeni şeyler keşfedilebilir” (A.e., s. 157). Bu tutum, epik tiyatrunun süreçsel dramaturji anlayışıyla uyumludur: anlam, tek seferde kurulan kapalı bir bütün değil, sürekli yeniden şekillenen bir pratiktir. Brecht'in provalarında uzun psikolojik açıklamalardan kaçınması da aynı ilkeye dayanır: “Niçin sayıp döküyorsunuz nedenlerini? Yapında göreyim. Açıklamayı bırakın, yapın, der. Eğer yerinde bir önerme ise, benimser” (A.e., s. 159). Böylece anlamın açıklamada değil, eylemde sınanıp kurulacağını vurgular.

Guthrie ve Logan'ın metinlerinde de benzer bir vurgu öne çıkar: Yönetmen, provalarda ‘buyuran’ bir otorite değil, oyuncunun yaratıcı sürecine alan açan yansıtıcı bir ‘seyirci’ figürüdür. Guthrie ilk olarak yönetmenin buyruk verebilme sınırlarını tartışır: “Bir rejisör

yorum için ne ölçüde buyruk verebilir? Aktörlere ne kadar ‘şöyle yap, böyle yap’ diyebilir?” (A.e., s. 138). Sonuç nettir: buyrukların dozu, topluluğun niteliğine bağlıdır; yetkin bir kadroyla yönetmenin görevi buyurmaktan çok gözlemlemek ve yaratımı teşvik etmektir. Guthrie bu anlayışı Reinhardt örneği ile pekiştirir: “Reinhardt [...] oyun karşısında tam bir yansıtıcı, bir seyirci gibi durmakla, gerçekte, rejisörün yaratıcı görevinin gereğini yerine getirmişti” (A.e., s. 143-144). Böylece yaratım süreci, “öğretim” havasından çıkar; yönetmen ise yaratımı buyuran değil, gerçekleşmesine tanıklık eden bir figüre dönüşür.

Brecht ve Guthrie için yaratıcı süreç, oyuncu ile güven ve karşılıklı etkileşime dayanan bir paydaşlık ile karakterize olur. Bu yaklaşım, yönetmeni merkezi bir otorite olmaktan çıkarıp yaratıcı sürecin eşlikçisi ve yansıtıcısı olarak konumlandırır; sahnelemeyi ise kolektif sezgi ve prova anları içinde açılan açık uçlu bir üretim alanı olarak düşünür.

SONUÇ

Bu çalışma, *Sahneye Koyma Sanatı* derlemesinde yer alan metinleri tematik bir kümeleme yaklaşımıyla ele alarak, modern sahnelemenin erken estetik ve üretimsel nüanslarını bir bütünlük içinde görünür kılmayı amaçlamıştır. Derlemenin yakın okuması, modern sahnelemenin yalnızca teknik tercihlerden ya da biçimsel eğilimlerden ibaret olmadığını; sahne tasarımı, oyunculuk ve yönetmenlik pratiklerinin, belirli estetik yönelimler ve yaratım ilişkileri içinde birlikte şekillendiğini ortaya koymuştur.

Çözümlemeler sonucunda, modern sahnelemede erken dönemde iki ana estetik hattın belirginleştiği görülmüştür: çevresel ve psikolojik tutarlılığa dayanan gerçekçi-doğalcı sahneleme ile sahneyi otonom bir estetik alan olarak ele alan karşı-gerçekçi yaklaşımlar. Bu yaklaşımlar, derlemede kimi metinlerde sahne tasarımı, kimilerinde ise oyunculuk merkezli tartışmalar üzerinden somutlaşarak, modern sahneleme estetiğinin farklı kavrayışlarını temsil etmiştir.

Bununla birlikte çalışma, estetik yönelimlerin yanı sıra; sahnelemenin nasıl üretildiği sorusunun da belirleyici olduğunu göstermiştir. Derlemedeki metinlerde yönetmen figürü, rolü ve çalışması, dramatik metne iki farklı yaklaşım ve seyirci algısının yönlendirilmesi, modern yönetmenliğin temel tartışma alanları olarak öne çıkmıştır.

Oyuncunun sahnelemedeki konumuna ilişkin çözümlemeler ise, bu üretim ilişkilerini daha da görünür kılmıştır. Derlemede, oyuncuyu sahnelemenin aracı olarak gören yaklaşımdan, oyuncuyu yaratıcı özne olarak tanımlayan yaklaşımlara ve oyuncuyu süreç-merkezli bir üretimin paydaşı olarak ele alan anlayışlara uzanan üçlü bir çerçeve ortaya çıkmıştır. Bu çerçeve, modern sahnelemede otoritenin sabit bir merkezde toplanmadığını; oyuncu ve yönetmen arasında farklı biçimlerde dağıldığını göstermektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, *Sahneye Koyma Sanatı* derlemesini, modern sahneleme düşüncesinin estetik tercihleri ile yaratım ilişkilerini birlikte tartışmaya açan bir düşünsel alan olarak ele almıştır. Gerçekçi ve karşı-gerçekçi yönelimler, yönetmenlik anlayışları ve oyuncunun sahnelemedeki konumlandırılışına ilişkin kesişim ve ayrışmalar, modern sahne estetiğinin çoğul, katmanlı ve dönüşen yapısını ortaya koymuştur.

KAYNAKÇA

- Brockett, O., & Hildy, F. J. (2014). *History of the Theatre*. Harlow: Pearson.
- Cole, T., & Krich Chinoy, H. (1963). *Directors on Directing: A Source Book of the Modern Theater*. Indianapolis: Bobbbs-Merrill.
- Karabulut, T. (2014). *Modern Tiyatro: Klasikten Postmoderne Oyun Yazımı ve Sahnelemedeki Yönelişler*. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Sahneye Koyma Sanatı*. (2003). (S. Taşer, Çev.) İstanbul: Papirüs Yayınları.
- Shakespeare, W. (2017). *Hamlet*. (S. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şener, S. (2014). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Taner, H., And, M., & Nutku, Ö. (Haz.). (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumları Yayınları.