



## Bertolt Brecht – Samuel Beckett Örneğinde: Gündelik Hayat, Heterocosmos ve İllüzyon

On the Example of Bertolt Brecht – Samuel Beckett: Daily Life, Heterocosmos and Illusion

Melih Deniz İŞÇEN\*

### Öz

Makalenin öncül bölümünde, tiyatronun illüzyon yaratma ehliyetinin yapı parçaları irdelenir. Söz konusu parçalar izleyici dünyası (gündelik hayat) ve tiyatro dünyası (*heterocosmos*) olarak birbirinden ayırır. Bu minvalde, Antik Yunan'daki kökenlerinden başlayıp, yirminci yüzyıl ortalarına dek süregelen tiyatro olgusunda yer alan iki farklı dünyanın sınırları ve aralarındaki ilişki yapısal ve kültürel boyutta tartışmaya açılır. Temel düşünce, Antik Yunan'da illüzyon vasıtasıyla, doğallıkla ayrılan iki farklı dünyanın, birbirlerinin destek noktası olarak canlılıklarını organik bir şekilde koruyabildikleri yönündedir. Antik Yunan'da tiyatronun kökenlerini şekillendiren bu devinim, Rönesans ile birlikte Batı kültürünün içine yapay bir yolla dâhil olduğu andan itibaren kaçınılmaz olarak bir uyum sağlama sürecinin içine girer. Makalenin ardıl bölümünde ise, modernizm ile birlikte gündelik hayatta ortaya çıkan toplumsal çözümlerin tiyatro dünyası ile bağlantısı ölçümlenir. Bu doğrultuda Bertolt Brecht ve Samuel Beckett'in tiyatro olgusunu ve onu illüzyon yaratma ehliyetini ele alış biçimleri üzerinde durularak, iki farklı dünyanın birbirleri ile uyumunu sağlayabilmek adına gerçekleştirdikleri sahne çalışmaları incelenir.

**Anahtar sözcükler:** Bertolt Brecht, Samuel Beckett, tiyatro, heterocosmos, illüzyon.

### Abstract

In the antecedent chapter of the article, the structural parts of the theatre's ability to create illusion are taken into consideration. These parts differ from each other as the world of audience (daily life) and the world of theatre (*heterocosmos*). In this manner, the boundaries of the two different worlds and the relationship between them, which took place in the phenomenon of theatre starting from its origins in Ancient Greece and continuing until the mid-twentieth century, is opened to discussion in structural and cultural dimensions. The main idea is that, through illusion, in Ancient Greece, two different worlds, which were naturally separated, could organically preserve their vitality as each other's support point. This motion, which shaped the origins of theatre in Ancient Greece, inevitably enters a process of adaptation from the moment it is preternaturally incorporated into Western culture with the Renaissance. As to the following chapter of the article, the connection between the social dissolutions that emerged in daily life with modernism and the world of theater is measured. In this direction, the stage works of Bertolt Brecht and Samuel Beckett in order to harmonize two different worlds with each other are examined, with an emphasis on the way they deal with the phenomenon of theater and its capacity to create illusion.

**Keywords:** Bertolt Brecht, Samuel Beckett, theatre, heterocosmos, illusion.

\* Arş. Gör, Mersin Üniversitesi, Turizm Fakültesi, Rekreasyon Yönetimi. E-posta: melihdeniziscen@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4868-1397

## Giriş

Çalışmanın temel sorgulamaları arasında temsil ve(ya) taklit yoluyla tiyatro olgusunun sahne üzerinde büründüğü yapı parçasının gündelik hayata bağımlı bir yansıma mı yoksa kendi kurallarına bağlı bir dünyaya mı ait olduğuna yönelik ikilemi dile getirmek yer alır. Bahsi geçen ikilem, tiyatro olgusunun doğuşundan itibaren içinde taşıdığı paradoksların belki de en karmaşığdır. Temsil ve(ya) taklit etmek fiillerine karşılık gelmekte beis görmeyen tiyatro olgusu, bir ya da birden fazla katmanda yer alan şeylerin<sup>1</sup> belirli bir alanda, zamanda ve olayda yansıması ve (o şeylerin) olasılığı<sup>2</sup> olmakla yükümlüdür. Böylesi çoklu, değişken ve zengin anlam taşıyıcılığı görevini üstlenen tiyatro olgusunun beraberinde taşıdığı ikilem ise temsili olduğu bir katman üzerinden varlığının gündelik hayata aidiyetiyle alakalı birtakım şüpheli yaklaşımların doğmasına neden olur. Örneğin; Rönesans'tan beri fiilen Batı geleneğinin içinde yer alan tiyatro olgusunun Antik Yunan'daki kökenlerine bakıldığında *drama* kelimesi ile karşılaşılır; “*drama* kelimesi Yunancada, en basit haliyle, eylem anlamına gelir. *Drama* mimetik eylem demektir, eylem içindeki insan davranışının taklidi ya da temsilidir”<sup>3</sup> (Esslin, 1977, s. 14). Demek ki temelde, sahne üzerinde, tiyatro kisvesi altında icra edilen ve alanın dışındaki bakışa sunulan *drama*'lar, bakışın bulunduğu katman üzerinden gözlemlendiğinde gerçek eylem olamazlar, aksine birer taklit veya temsillerdir; hatta içlerine dâhil olmak söz konusu değil, dışarıdan izlemek kâfidir. Böylelikle bakışı izleyici konumunda kalmaya doğru (şüphesiz kasıtlı) ittiren ve onun gözünde bir temsile dönüşmeyi amaçlayan (mimetik eylem) *drama*'lar, temelde birbirinden farklı iki ayrı dünyanın zuhur etmesini talep ederler. Ancak “yazar ve eylem içindekiler sürecin bütünselliğinin tek bir yarısıdır: diğer yarısı ise izleyici ve onun tepkisidir. İzleyici olmadan tiyatro da olmaz” (1977, s. 23). Hâsılı; bir tarafta izleyicinin yer aldığı ve sahne üzerindeki *drama*'ları kendi ait olduğu gerçekliğe, yani gündelik hayata dâhil edemediği bir dünya oluşurken, diğer tarafta izleyiciye ihtiyaç duyan ve neticesinde gündelik hayattan daha farklı bir dünyada, ancak sahne üzerinde bedenselleşmek<sup>4</sup> zorunda kalan *drama*'lar vuku bulmaktadır.

Eylemlerin, izleyici gözünden birer *drama* olarak algılanabilmeleri için kendilerini izleyicinin bulunduğu gündelik hayattan ayırmaya ve belirli bir alan, zaman ve olay birlikteliğini yaşatabilecekleri bir dünyaya ihtiyaçları vardır. Dolayısıyla yalnızca sahne üzerinde bedenselliğe kavuşabilen “*drama*, eylemin gerçekleşiyor olduğu andaki somut bir temsili olarak, bizlere o eylemin birkaç yönünü eş zamanlı şekilde gösterebilir ve birkaç duygu ve eylem katmanını aktarabilir” (1977, s. 17). Bu tanıma uygun gösterimlerin ve aktarımların hedefi de izleyicidir. *Drama*'lar, bir temsil veya taklit olabilmek adına, izleyicinin bulunduğu gündelik hayatın gerçekliğine denk - zıt olmak ya da gerçekliğini belli bir oranda da olsa yansıtmak zorundalardır. Nitekim *drama* 'ların, sahne üzerindeki veya dışındaki herhangi bir bilinçte, kendilerine ait bir dünyaya sahip olmadığına yönelik doğabilecek şüphe ise bedenselleşebilmelerinin önüne geçecektir. Bu nedenle, iki dünyanın da içinde yer aldıkları gerçekliğe yönelik inançları ve aidiyetleri birbirleri ile doğrudan bağlantılıdır. Ancak ve ancak, *drama*'lar bir bütün olarak, sekteye uğramadan sahne üzerinde bedenselleştiklerinde ve tiyatroya dönüştüklerinde, izleyici tarafında onların farklı bir dünyaya ait oldukları inancı cereyan edebilecektir. Özcesi: burada birbirini dengeleyen iki farklı dünya ve bu farklılığı oluşturan yapı parçalarının tek başlarına var olamaması, yani *drama*'ya yönelik izleyici idraki ve *drama* 'nın

<sup>1</sup> Düşünce, zaman, hakikat dışılık, gelecek tasavvuru, beden, dekor gibi soyut kavramlar ile kolaj edilebilen nesnelere bütünü.

<sup>2</sup> Kolaj edilebilen soyut kavramlar ile nesnelere yeniden birlikteliklerinin örgüsü, hakikatin parçalarının bir araya getirilmesi minvalinde gerçekleştirildiği takdirde, temsil boyutunda yeni bir varlık kazanma hali olarak anlaşılmalıdır. Hakikatin parçaları, kabul gördükleri idea-nesne birlikteliğinden koparılıp, alışık olmadıkları farklı uzantılarla bağdaştırıldığında ki bu da sanatın icrası anlamına gelmektedir, yönelimleri anlamsal ve amaçsal olarak farklı bir boyuta evrilir (İşcen, 2020).

<sup>3</sup> Yabancı kaynaklı alıntıların çevirisi tarafıma aittir.

<sup>4</sup> Bu fiil, çalışma boyunca tezahüre kavuşmak ve(ya) biçimsellik kazanmak anlamında kullanılmıştır.

gündelik hayata ait olmadığını, kendi dünyasına bağlanarak kabullendiği bir çatışkı illüzyonu<sup>5</sup> söz konusu edilmektedir:

Temsilin dayanağının insan vücudu olduğu tiyatral eylemsellik, her zaman fazlasıyla mimetiktir. Yine de büyük ölçüde topluma (izleyiciye) uygun hale getirilmiştir. Eylemsellik, en temel seviyesinde, sahenin yassı ve kati bir biçimde sınırlanmış alanının (manzara fonları ve mobilyalar gibi görsel yardımcıları olsun ya da olmasın) çeşitli fiziksel yerleştirmeler için var olan genişletilebilir bir imgesel katman minvalinde kabul edildiği, dile getirilmeyen bir uzlaşıya dayanır ve aktörlerin, öz benliklerinden farklı insanlar olduğuna inanılır. (Innes, 2002, s. 16)

### **Temsilin Gündelik Hayatta Yer Alan İzleyici Tarafından Kabulü**

Tiyatro olgusunun kadim sayılabileceği kadar uzun bir zaman boyunca canlı ve işler kalabilmesinin sebeplerinden biri de, üst paragrafta bahsi geçen iki farklı dünyanın birbirlerini var ettiği ve bu sayede bir illüzyon oluşturduklarına yönelik duyulan saygı ve gösterilen kabuldür. Antik Yunan ve Roma Dönemi'nde inşa edilmiş açık hava tiyatrolarında ve hâlâ günümüzde tiyatro mekânlarında tiyatro olgusunun bedenselleşebilmesi ve icranın sürdürülebilmesi, bahsi geçen bilincin devam ettiğinin en sade örneklerinden biridir. Nitekim çağımız öncesi ve çağdaş tiyatro salonlarında gerçekleşen temsillerin çoğunun Antik Yunan'daki köklerine bağlı kaldığı ve bu yüzden tiyatro olarak adlandırılabilirdiği görülebilir. Gerek kültürel bir miras olarak algıların ve ritüel minvalinde vuku bilsun, gerek eğlence için düzenlenen ya da toplumsal birlikteliğin incelendiği bir mekanizma olarak yaklaşılsın, tiyatronun işleyen yapı parçalarının bütünlük ihtiyaçları sorgulamaya açık değildir: “drama – tiyatro – mimetik eylemdir, gerçek dünyanın kurgusal olarak, hayal ürünü olarak bir taklidir” (Esslin, 1977, s. 86). Öyleyse tiyatro, sistematığı ve işleyişi bakımından bozulamaz ölçüde pür ve bu sayede sayısız boyutta değişken anlama gebe bir taklit ve temsil sanatıdır.

Benzer şekilde bir sanat nesnesinin gündelik hayatın taklidi olduğuna yönelik bilinç ve bu bilincin uzantıları olarak bakış ve algı, sanat nesnesi ile aralarında benzeri bir sınır çizilmesine neden olurlar. Sınırın karşı tarafına atfedilen gündelik hayata aidiyetsizlik ve bu aidiyetsizliğin bir izleyici olarak gözlemlenmesi bahsi geçen illüzyonun doğuşunun habercisidir. İzleyici konumundaki insanın gerçeklik algısı ve gerçeklikteki yeri ile izlenen konumdaki sanat yapıtının o gerçekliğe (olay – mekân ve zamana) ait olmadığına yönelik tutumu ve bunun izleyici tarafından kabul edilme durumu, bir ya da birden fazla ve farklı dünyalar arası bağıntının kurulduğuna işaret eder. İşte bu noktada tekrardan şu düşüncüyü dile getirmek gerekir: olası bağıntının kurulmasıyla birlikte illüzyonun doğumu kaçınılmazdır. Bakışın ait olduğu gündelik hayatta yer almadığını öne süren bir olgunun yaratmaya meylettiği illüzyonun, bakış ve algı nezdindeki kabulü doğrultusunda sanat yapıtının da kendine has bir dünyaya ait olduğunun kabulü (söz konusu tiyatro) sağlanmış olur. Tiyatronun izleyici tarafından bakıldığında bir temsil ve *drama* olabileceğine yönelik verdiği imtiyaz hakkı, bunun karşılığında onun izleyiciyle arasındaki sınırın beri tarafında, kendine ait ve kendi kurallarının geçerli olduğu şimdide bedenselleşen bir dünyaya sahip olmasına izin verir. Dolayısıyla tiyatro olgusunun şimdide kendi kurallarına sahip bir dünya oluşturabilmesi aslında gündelik hayatla, yani olmuş olan, oluyor olan ve olabilecekler ile arasındaki bağıntıyı kabul etmesiyle eşdeğer orantıda mümkündür:

<sup>5</sup> Tdk'ya göre yanılısma ve göz bağı anlamlarına gelen kelimenin aldatıcı bir görünüm ve izlenim olarak da açıklanabilen doğası, duyuusal bir deneyimin bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde hakikatteki halinden farklı algılanma sürecine işaret eder.

O hâlde, sanatın insani durumları, insan bağıntılarını yeniden yaratabileceği en maddesel biçiminin drama olduğunu söyleyebiliriz. Ve bu maddesellik, iletişimin herhangi bir anlatı biçiminin geçmişte olmuş ve şimdi bitmiş olayları bağlantılandırma eğiliminde olacağı gerçeğinden kaynaklanmaktadır, dramının maddeselliği ebedi geniş zamanda, orada ve sonra değil, burada ve şimdi gerçekleşmektedir. (1977, s. 18)

Bu nedenle tiyatro dünyasının kendi sınırları dışındaki gündelik hayata karşı muhtaç olma hali ister istemez sahneye yöneltilen bakış tarafından bağımsızlığının sorgulanmasına yol açar. Fakat tiyatro olgusunun tek başına var olamama özelliği, aynı şekilde gündelik hayatı temsil eden bakışın da kendi başına, izleyecek bir şey(ler) olmadan herhangi bir anlam ifade edememesiyle doğrudan alakalıdır. Yine burada iki farklı dünyanın etkileşim ve uzlaşma bağlamında yarattığı bir illüzyon söz konusudur. O halde illüzyonun oluşması için gerekli enstrümanlar, oluşan illüzyondan bağımsız bir şekilde ele alınabilir durumdadır. Aynı şekilde oluşan illüzyon da onun oluşması için gereken enstrümanlardan bağımsızdır. Kısacası, tiyatro epistemolojisi yoluyla yapı parçalarına ayrılan sanat olgusu, parçalandığı müddetçe özerklik bulgularına olanak sağlasa da, son kertede belirli bir sınır içinde bedenselleştiği takdirde, kendi kurallarına sahip bir dünyaya kavuşmuş olacaktır. Örneğin; *Macbeth*'in dünyası kurgusal sınırlarının içinde özgürdür, izleyici veya okuyucu gözünden bakıldığında kendi nezdinde müdahale edilemez bir akışın canlı ve yaşıyor olduğu saptanabilir. Böylesi bir dünyanın özerkliğine yönelik çözümleyici yaklaşımlar, sınır dışından gerçekleşen gözlemlerden öteye gidemez, eserin mahremi ve özgün bölgesi bahsi geçen dışsal gerçekliği kabul edebilecek açıklığa sahip değildir. Ancak, *Macbeth*'in dünyasının izleyici veya okuyucu dünyasının katılımını gerektiren bir illüzyon sonucundaki canlanabilirliği birtakım özerklik şüphelerinin doğmasına sebebiyet verebilir. Bu durumda, onun dışa dönük kapalı dünyasının kırılabilirliğinin üzerine gitmek eleştireliliğin sınırlarını aşma tehlikesini de beraberinde getirir. Bir Haberci, *Macbeth*'e, Birnam Ormanı'nın yürüdüğünü gördüğünü anlattığı esnada (Shakespeare, 2010, s. 102), izleyici konumunda bulunan bir kimse derse ki “sahnedekiler gerçek değildir!” ya da *Macbeth*, kurgunun akışından koparak, izleyici dünyasına seslenirse “izledikleriniz yalnızca kurgudan ibarettir!”, o ana dek farkına varılmamış bir mucizeyi mi dile getirir? Aksine, bu kişi ön kabul yoluyla oluşan gerçeklik dışı bir dünyanın bozulmasına ve muhtemelen yok olmasına sebebiyet verir. *Macbeth*, gündelik hayata ait değil, tiyatro dünyasına aittir. Nitekim illüzyonun kurulabilmesi adına, yani içinde yaşanan gündelik hayatı bir süreliğine arkada bırakarak, şimdide vuku bulamayan anlara ve olaylara tanıklık edebilmek için sınırın karşı tarafında yer alan ama insani bir yeti olan taklit etmek ve(ya) temsil etmek eylemini bir izleyici olarak kabul etmek gereklidir.

### **Heterocosmos: Gündelik Hayattan Ayrılan Tiyatro Dünyası ve Batı Toplumundaki Uyum Arayışı**

O hâlde, (tiyatrodaki) illüzyon oluşturma sürecinde gündelik hayat (izleyici dünyası) ve sahne üzerinde kurulan dünyanın (tiyatro dünyası) birbirleri ile bir itilaf halinde bulunmadığına yönelik getirilen kanaat sayesinde, tiyatro dünyasının gündelik hayattan bağımsız halde incelenebilirliği yavaş yavaş olanaklı hale gelmektedir. Bu bağlamda, Antik Yunan'da ortaya çıkan *heterocosmos*<sup>6</sup> kelimesi ele alındığında tiyatro dünyasının daha derin bir anlam kazandığı görülebilir. Alternatif ya da ayrı bir dünyayı betimleyen bu kelime günümüze dek bazı kafa karışıklıklarına yol açmış olsa da<sup>7</sup> yaratımın betimlenmesi, özgün ve özgür bir dünya olarak ele alınabilmesi için çeşitli olanaklar sağlar. Öyle ki her bir tiyatro eseri dışa, yani gündelik hayata kendini kapalı tutabildiği ölçüde dünyasını bozulmaktan koruyabilecek ve özgürlüğünü sürdürebilecektir. Eğer gündelik hayata aykırı veya gündelik hayattan farklı bir dünyanın bahsi ediliyorsa,

<sup>6</sup> Yun. *Hetero*; farklı, aykırı + *Cosmos*; dünya, evren. Bu çalışmada tiyatro dünyasında canlanan spesifik, kurgusal gerçeklikleri özgünleştirmek adına kullanılmaktadır.

<sup>7</sup> Sanat, hakikatin bir temsili olma niyetinde değilse, yani insanı hakikatten uzaklaştıran bir yapıdaysa, kalitesini ölçmek çetrefilli bir hâl alabilir. Baumgarten, ‘*figmente heterocosmica*’ tanımıyla, gündelik hayata ait olmayan, dolayısıyla daha farklı bir dünyayı yansıtmayı deneyen kurgusal içeriklerin bahsini eder; *heterocosmos*, hakikatte olası olmayan anlatı ve durumların meydana gelme sürecini betimler, bu nedenle temsil fikri yerini ütopyik yaratımlara bırakabilir (Baumgarten, 1750).

kurgusu örülüyorsa, hatta icra edilip sahneleniyorsa, asıl dikkat edilmesi gereken hususlar illüzyonun sürerliğine yönelik gösterilen azim ve dirayettir, yani tiyatro dünyası ile izleyicinin bulunduğu iki dünya arasındaki sınırların aşılmaması için gösterilen çabadır. Bu noktada, tiyatrodaki gerçeklik etkisini artırmak ve doğallık yaratmak niyetiyle 19. yüzyıl civarlarında üretilen eserlere ve karşılıklarına aldıkları çelişki anlamıyla dolup taşan eleştirel tutuma da değinmek gerekir. Realizm ve natüralizm akımları biçiminde birer tanımlamayla yaratılan ve belki de sınırlarını, yani kendi dünyalarını gündelik hayattan en çok koruyabilme yetisine sahip olan bu eserler *heterocosmos* açılımı için en sağlıklı örnekler arasında yer alırlar çünkü varoluşları gereği gündelik hayata ayna tutmaya çalışarak yarattıkları dünyaları ile olası illüzyonu güçlendirirler. Ancak gündelik hayatın, doğal yollarla, bire bir sahne üzerine taşınma çabasının hem ideal hem de somut bağlamda eşyanın tabiatına aykırı bir durum olduğu da dikkatlerden kaçmaması gerekir:

Bir sahne kurgusu gerçek bir mekânı ne kadar benzeri taklit ederse, o kadar sahte bir hal alır - ve tiyatro performansının gerçek doğasından o kadar uzaklaşır. Karakterlerle tamamen aynı sosyoekonomik sınıftaki insanların evlerinden ödünç alınan en sıradan sandalye bile (Antoine'ın erken dönem Théâtre Libre prodüksiyonlarındaki mobilyalar gibi), sahnede istemsiz şekilde farklı bir anlam kazanır ve bir ilgi odağı olarak simgesel hale gelir. ‘Gerçekliğin illüzyonu’ ifadesinin bilindik ironisi, özellikle natüralist tiyatroya uygulanabilir, çünkü gerçekliğe<sup>8</sup> ne kadar yakınlaşırsa, aslında o kadar da yanıltıcıdır.<sup>9</sup> (Innes, 2002, s. 16)

Denis Diderot tarafından ilk defa dile getirilen kavram dördüncü duvar, tiyatrodaki gündelik hayata olabildiğince benzer olma iddiası taşıyan ve bu suretten etrafı üç duvarla çevrelenmiş bir tiyatro dünyası (*heterocosmos*) ile ona karşıt dördüncü duvar ardında yer alan izleyici dünyasının arasındaki hayali sınır anlamını kapsar (Bell, 2008, s. 203). İzleyicinin kesin olarak tiyatro dünyasının dışında kalacağına yönelik sağladığı inanç ve ön kabul, dördüncü duvarın oluşmasına sebebiyet verir. Ne tiyatro dünyası ne de izleyici dünyası aradaki sınırı aşmaya çalışmaz, dolayısıyla rahatlıkla natüralist ve realist bir illüzyon kurulabilir. Nitekim böylesi birbirinden ayrı iki dünyanın, özellikle tiyatro dünyasının, seyircinin bulunduğu dış gerçekliğin bire bir aynısı olmaya yönelik azminin aralarında herhangi bir etkileşim yaratamayacak olması ‘toplum için sanat’ ilkesinin hezimete uğramasına yol açar. Dördüncü duvar vasıtasıyla tiyatro dünyasında bire bir kendi yaşantısını gören izleyici kesim için yenilikçi herhangi bir adım yoktur, dahası dâhil olmasına engel olan sınırlar yoluyla ait olduğu dünyadan soyutlanmıştır. Kaldı ki dördüncü duvar, görece üst ve eğitilmiş sınıfın (burjuva) ve ‘toplum için sanat’ ilkesini ortaya atan bilim adamları ve sanatçıların dâhil olmaya ihtiyaç duymadan, aralarına tıpkı demir parmaklıklar çekerek izlediği bir yaşam kesitinin sunulması işlevini görmeye başlar. Sahne üzerinde bedenselleşen *heterocosmos*, Antik Yunan’daki gibi, toplumun birikimselliğinden meydana gelen bir enerji değil, aksine belirli bir kesimin toplum üzerindeki beklenti ve gözlemlerinden<sup>10</sup> oluşan suni bir yapıdadır. Son kertede gündelik hayattaki toplumun en alt tabakasına ulaşmaya çalışan, doğallığı ve gerçekçiliği hedefleyen bu akım, *heterocosmos* ile izleyici arasına kasti olmadan çektiği dördüncü duvar ile birbirinden soyutlanır ve yalnızca izleyici tarafında yabancı olduğu bir dünyaya yönelik duygudaşlığın oluşmasına veya bir başka ifadeyle *katharsis*’in<sup>11</sup> ortaya çıkmasına sebebiyet verir. Böylelikle toplumun en alt tabakasının gündelik hayatı hem tiyatro dünyası hem de belirli

<sup>8</sup> Burada kast edilen gündelik hayattır.

<sup>9</sup> İng. *Illiusional*.

<sup>10</sup> Bahsi geçen zaman dilimindeki eserlerde, insanın karakter gelişiminin, Comte ve Hyppolyte Taine’in Milieutheorie (çevre teorisi) düşüncesi etrafında şekillendirildiği görülebilir. Bu düşünceye göre bir insan ebeveyn ve atalarının ona bıraktığı genetik mirasın taşıyıcısıdır ve bulunduğu çevreye göre karakteri oluşur (Kultermann, 1987, s. 169-170). Böyle bir teorinin hakikat nezdindeki geçerliliği, deneysel bir şekilde sanat dünyasında tecrübe edilir. Kişinin bulunduğu sınıfın dışına çıkamaması, kısıtlanmış hayatı ve atalarının genetik kodları tarafından belirlenmiş davranışları hakikatin karşısında geçerlilik kazanamaz.

<sup>11</sup> Temel anlamıyla *katharsis*, *climax* ile beraber enerji boşalmasına (tutkuların arınma) yol açan, illüzyonun sürerliğinin bir sonucu olarak ortaya çıkan duygudaşlıktır (Aristoteles, 2012, s. 22). Çalışma ekseninde, izleyici ile *heterocosmos*’un kabulü doğrultusunda iki farklı dünyanın birbirine teması suretiyle hissedilen iç içe geçmenin, bir olmanın karşılığı olduğu söylenebilir.

bir kesim tarafından kullanılan bir malzemeye dönüşür. Yani; “anlatıda gerçekçilik’in<sup>12</sup> 1750’den itibaren kat ettiği ilerleme, dünyanın olduğu gibi sahici bir yeniden üretimi değil, aksine bazı açılardan hakikat ile ciddi bir şekilde çelişen yeni bir dünya mitolojisi oluşturmak yönündedir” (Stableford, 2012, s. 13). Ancak makalenin tartışmaya açtığı konu tiyatronun malzeme seçimlerini ahlaki yönden eleştirmek değil, aksine tiyatro dünyası ve izleyicinin bulunduğu dünya arasında kurulan uzlaşının işleyişini ölçmektir. Geleneksel tiyatronun izleyicisiyle birlikte illüzyon yaratma gücünün, üst paragrafta bahsi edilen realizm ve natüralizm akımları yoluyla en uç noktaya ulaştırılmış olduğu varsayımı çalışma adına kilit bir rol oynar. Kaldı ki dördüncü duvarı oluşturabilecek izleyici katılımı da belirli bir tiyatro kültürünün uzantısı olarak ortaya çıkmıştır. Toplumun görece fakir ve en alt tabakasının tiyatro dünyası için bir malzemeye dönüşmesi durumu, gündelik hayat ile aradaki sınırmın korunması suretiyle gerçekleşir. Objektif bir yaklaşımın ışığında izleyici rolünü üstlenen kesimin de illüzyondaki katkısı göz ardı edilemez. Sonuçta bütüncül tiyatro olgusu iki farklı dünya arasında sağlanan bir ön kabul ile gerçekleştirilir; tiyatro dünyasının sunduğu *heterocosmos* ile gündelik hayatın temsilcisi izleyicinin vardıkları uzlaşılı yoluyla illüzyon kurulur. Burjuva sınıfının eserlerde görüldüğü haliyle, toplumun en alt kademesindeki sınıfla girdiği etkileşim sonucunda yaşanmış olan/yaşanan/yaşanacak trajedi ve onun yol açmış olduğu/açtığı/açacağı yıkım, izleyicinin duvar arkasındaki konumunda, yani tiyatro dışındaki dünyada kalmasını salık veren önemli bir bileşendir. Bir diğer hususa dikkat çekmek amacıyla bundan birkaç yüzyıl önceye doğru bakıldığında, tiyatro izleyicisinin tiyatro dünyası üzerindeki gücünün ve hâkimiyetinin daha belirgin olduğu gözlemlenebilir.

Ortaçağ İngiltere’sinde tiyatroların günah yuvası, veba yayan ve devlet karşıtı bir yapıda olduğu düşünüldüğünden dolayı, Londra’nın merkezinden uzağa, Thames Nehri’nin Güney kıyısına, genelevlerin yakınlarına inşa edilmesi uygun bulunmuştur (Howard, 1994, s. 73). Elizabeth Dönemi Globe Tiyatrosu’nda sahne ile oturağların arasındaki çukurda ayakta durup, oyunu izleyebilmek için bir peni ödemeyi tercih eden sıradan vatandaşlara *groundling*<sup>13</sup> olarak hitap edilmektedir. Soylular ise daha fahiş fiyatlar ödeyerek, oyunları tiyatronun balkonundaki minderler üzerinde rahatça izlemeyi tercih ederler (1994, s. 75). Tiyatroya giden kadınlar iffetsiz olarak nitelendirildiği için soylu ve varlıklı olanları yüzlerini bir maskeyle gizlerler (1994, s. 76). Böylesi ayrıştırmalar, sahnede sergilenen oyundaki karakterlere yapılan tezahüratlar yoluyla iki sınıf arasındaki çatışmayı ve illüzyonun bozulmasını daha da belirgin kılar. Oyunlar genelde öğlen sahnelenir, üç saat sürer, ancak *groundling*’ler çoğunlukla oyunlara geç katılır, istedikleri zaman çıkıp gider veya kaba davranışlarda bulunur, oyunu durdurur, beğenmedikleri sahnelerde aktörlere çürük meyve, sebze, özellikle domates atar ve hatta bazen sahneye çıkarak hem soylularla atışır hem de illüzyonun tamamen ortadan kalkmasına neden olurlar. Globe Tiyatrosu’nda sahneye çıkan Hamlet’in de *Gonzago’nun Ölümü* adlı oyunu sergilemeden hemen önce ayak takımı olarak tabir ettiği bazı izleyiciler hakkında aktörleri uyardığı görülebilir. “Hamlet: (...) Bakıyorsunuz kafası peruklu, patırtıcı biri bir konuşmayı lime lime doğrayıp paçavraya döndürmüş; avludaki ayak takımı seyircinin kulaklarını patlatmış - ki bu insanlar, anlamsız sessiz oyunlarda şamata dışında bir şeyden etkilenmez.” (Shakespeare, 2007, s. 119). Shakespeare’in bu tarz sebeplerden dolayı, oyunlarını Globe Tiyatrosu yerine daha rafine bir izleyici kitlesine ulaşmak adına kapalı bir tiyatro olan Blackfriars’a taşıdığı söylenmektedir (Boecker, 2016, s. 102). Halktan kopmayı göze alarak ve illüzyonu sürer kılmak adına Shakespeare’in aldığı bu kararın, oyunların ihtiyaç duyduğu izleyici yoluyla ortaya çıkmasını amaçladığı *heterocosmos* için kaçınılmaz olduğu söylenebilir. Nitekim Shakespeare ile sahnede bedenselleşen farklı dünyalar şimdiki zamanın akışından değil, içinde tarihsellik barındıran hayali karakterlerin ve çoğunlukla kraliyet (bir nevi soylu) sınıfının temsilileridir. “Geçmiş yüzyıllara ait bir oyunun her yeni performansı bu nedenle bir yeniden diriltme girişimi olarak görülebilir: ölü sözler ve eylemler, oyuncuların canlı varlığıyla yeniden bedenselleşir” (Esslin, 1977, s. 87).

Tarihsel olarak geçmişe yöneltilecek bakış yoluyla kurgulanan ve şimdiki zamandan uzak bir *heterocosmos*’un yarattığı illüzyon ile şimdinin gerçekliğinin sahne üzerinde canlandırılması suretiyle elde edilen illüzyonun arasında birtakım farklılıklar bulunmaktadır. Şimdide can bulan geçmiş ve bazı kesimlerin ona yönelik hissettiği tanıdıklık ve aidiyet duygusu, *groundling* olarak en alt tabakaya sıkıştırılmış,

<sup>12</sup> İng. *Narrative realism*.

<sup>13</sup> *Ayak takımı*.

dolayısıyla tiyatrodaki izleyici rolünü üstlenmekte zorlanan halk tarafından kabul göremez. Nitekim yüzyıllar sonra orta sınıfın oluşmasıyla birlikte, sınıflar arası geçişkenlik sağlanmaya başladığında, kurulan illüzyonun yine burjuva sınıfı tarafından *katharsis* minvalinde bir nevi vicdan rahatlatmasına dönüştüğü de gözlerden kaçmamalıdır. Ancak bu sefer, geçmiş ile gündelik hayattan uzaklaştırılan *heterocosmos*'un yerini, sınıfsal olarak ayrıştırılmış bir mesafe alır. İzleyici rolünün, tiyatrodaki kültürel birikimler sonucunda konuşlandığı dördüncü duvar arkası konumu, onun yaratılan illüzyonu bozmayacağına dair üstlendiği sorumluluğun karşılığında elde ettiği güvenli bölgesidir. Bu doğrultuda Shakespeare ile iç mekâna taşınan tiyatronun toplumun en alt tabakasından ve muhtemelen gündelik hayattan iyiden iyiye kopmaya başladığı ve ilerleyen zaman diliminin neticesinde, bilhassa realizm ve natüralizm dönemlerinde, temelli koptuğu çıkarımı yapılabilir. Elizabeth Dönemi'nde kraliçenin dahi Globe Tiyatrosu'na gelip oyunları *groundling* ler ile aynı mekânda, onlara uzak olsa da birlikte izlediği hesaba katıldığında, sınıfsal farklılıklara rağmen "biraradallığın" tiyatro sayesinde yaşantının hâlâ bir parçası olduğu ifade edilebilecektir. Öyleyse bu noktada izleyicinin bulunduğu katmanda, gündelik hayattaki sınıfsal farklılıklar yoluyla kurulmakta zorlanan bir illüzyon ve yabancı olduğu bir *heterocosmos*'tan bahsetmek doğru olacaktır. Dolayısıyla tiyatro dünyası ile izleyici dünyası arasında sağlanması gereken uzlaşmadan söz ederken aralarında harmoni ve uyumun sağlanmasının da elzem olduğu hatırlanmalıdır. Shakespeare'in *IV. Henry* olarak adlandırdığı kurgusal dünyanın, izleyici dünyası tarafından sekteye uğratılmadan, hatta onun yardımıyla canlanması, dışa dönük kapalılığa duyduğu ihtiyacın bir karşılığı olduğu öne sürülebilir. Yaklaşık iki buçuk – üç saat sürecek bir *heterocosmos*'un sağlıklı şekilde bedenselleşebilmesi için izleyici rolünü üstlenen insanların da rollerini doğru bir şekilde icra etmeleri gerekmektedir. Tiyatro olgusu, bakışı, ona muhtaç olduğu ölçüde birtakım yükümlülükler altında da bırakılmaktadır. Rolünü başarılı bir şekilde icra edemeyen bir aktör ile izleyici arasındaki tek ayrım iki farklı dünyada yer almalarıdır. Tekrar etmek gerekirse; onlar, iki farklı dünyayı bir ön kabul yoluyla birbirine bağlayarak, illüzyonun oluşmasına neden olmaktadır.

### Organik İllüzyonun Kökenine Kısa Bir Bakış

Tiyatronun Antik Yunan'daki kökenlerine doğru yol aldıkça, onun ritüelistik ve törensel bir illüzyon yaratmak suretiyle ortaya çıktığı söylenebilir. "Antik Yunan ... şair ve oyun yazarlarının, metinlerindeki dünyaların gündelik hayata benzediğine inanmaları pek olası görünmese de, yine de onların, izleyicilerinin tamamen aşına olduğu, büyük ölçüde kendi kendine yeten ve kendi kendini açıklayan mitolojik bir dünya oluşturduğunun bilincindeydiler" (Stableford, 2012, s. 11). Dolayısıyla omurgasını halk söylencelerinden, yani mitlerden oluşturan tiyatro dünyası, izleyicisine yabancı ya da uzak olduğu bir *heterocosmos* dayatması içine girmez, aksine hâlihazırda izleyicisinin zihninde yer etmiş birtakım dini ve kültürel birikimlerin sahne üzerinde ritüel minvalinde bedenselleştirilmesi ve temsili yoluyla iki dünya arasında son derece geçişken bir harmoni ve illüzyon oluşmasına vesile olur. *Kral Oidipus*'un dünyasına tanıklık etmeye gelen bir izleyici, oyun karakterinin isminin neden Oidipus<sup>14</sup> koyulduğunu (Sophokles, 2013, s. 39) ve Sfenks'in bilmecesine ne yanıt verdiğini zaten hâlihazırda biliyordur (2013, s. 2). "Oidipus, tragedyanın sonlarına kadar neden bu ismi taşıdığını kendisi keşfetmese de (aslında, bütün tragedya, onun ismiyle alakalı olayları aşamalı olarak anlamasına odaklıdır), Yunanca konuşan izleyiciler, bugünün çoğu izleyicisinin aksine, bunun öneminin farkındaydılar" (Steadman & Palmer, 1997, s. 345). Bu sebepten, Antik Yunan izleyicisinin oluşan illüzyondaki görevi, çoğunlukla, yaratılan *heterocosmos*'un kalitesini deneyimlemek ve icranın sona ermesiyle birlikte, *heterocosmos*'u ne derece beğendiğini belli ettiği alkış ve tezahüratlarıyla, jürinin vereceği kararda destekleyici bir rol oynamaktır.

Şehir Dionysiası kutlamalarında Grek Yarım Adası'ndaki şehir devletlerinin en iyi tiyatro yazarları bir araya gelip, açık hava tiyatrolarında, aralarından en iyinin kim olduğunun belirleneceği bir tiyatro yarışmasına katılırlar. Bu yarışmalara, 6. yüzyılın sonlarına dek bir tragedya üçlemesi bir de satir oyununun oluşturduğu bir tetraloji ile başvururlar, fakat 5. yüzyılın ikinci yarısında satir oyununun yerini komedyaya alır (Seidensticker, 2010, s. 14). En kabiliyetli tiyatro yazarının kim olduğunun belirlenmesi için Yarım

<sup>14</sup> Yun. *Şişkin ayak*.

Adadaki şehir devletlerin her birinden birer jüri seçilir ve jüri, izleyici ile Dionysos Rahipleri'nin verdiği tepkileri de göz önüne alarak eserlerin değerlendirmesini yapar (2010, s. 19). Oluşturulması amaçlanan *heterocosmos*, bu minvalde kesintiye uğramadan ve dışa dönük kapalı varlığı sorgulanmadan sahne üzerinde hayat bulur. Gündelik hayatın uzantısı olan tiyatro dünyası, temsil ettiği dini ve kültürel değerler bakımından dışındaki dünya tarafından tehdit edilebilecek bir konumda yer almaz. Tiyatro dünyasının içinde barındırdığı toplumun her noktasına sirayet etmiş mitoloji ve geçmiş, tragedya biçiminde, şimdide insani boyutun ötesinde bir varlık haline bürünür, bu sebepten kutsal sayılır, kutsal olana yönelik yapılacak bir saygısızlığı ise öncelikle tanrılar, ardından tebaa<sup>15</sup> hoş karşılamaz.

Kısacası, Antik Yunan'da izleyici rolü tıpkı *heterocosmos*'un dışa dönüklük özgürlüğünden yoksun olmasına benzer bir şekilde, tiyatro dünyasına dâhil olunamaz bir alanda gerçekleştirilmek zorundadır. Sahne üzerindeki temsil, sınırlarından içeri herhangi bir tehdit unsuruyla karşılaşmadığından mütevellit, yerini gündelik hayatın dışında, farklı bir dünyanın oluşmasına bırakır. Oluşan farklı dünyaya dışarıdaki dünyadan duyulan saygı ve gösterilen kabul ile birlikte illüzyon zuhur eder. Neticesinde illüzyon yoluyla tragedyanın sonunda ortaya çıkan *katharsis*, *heterocosmos*'un zarar görmediğinin bir göstergesi olur. Bu söylenenler, elbette, tragedya üçlemeleri için geçerlidir; sahne üzerinde gerçekleşen uzun süreli, yoğun dikkat içeren gösterimlerin ardından tiyatro yazarının komedi yeteneğini de sergilediği bir adet satir oyunu da icra edilir. Tragedyanın kullandığı diyalog tekniğini, mısra ve ölçü birimini, maskı, kostümleri, koroyu, müziği ve dansı içlerinde barındıran satir oyunu, tragedyaya benzer konuları, yani mitolojik – kahramanlık hikâyelerini ve karakterleri işler, ancak müstehcen espriler, kelime oyunları, cinsel göndermelerin sergilendiği bir eğlence havasıyla icra edilir ve mutlu sonla biter (Schlichtmann, 2011, s. 611). Satir oyunu, yılın en büyük etkinliği olan Şehir Dionysiası'nın neşeli ve eğlenceli bir şekilde tamamlanması için önemli bir rol oynar. Tragedya üçlemesiyle birlikte izleyicilerin ve aktörlerin sahne dünyasında oluşturdukları *heterocosmos* ve ortaya çıkan *katharsis*, yoğun miktarda odaklanma ve bu nedenden ötürü ruhen bitkin hissetme gibi etkilere sahiptir, dolayısıyla bu etkileri dağıtmak ve artık bir sona gelindiğini vurgulamak adına daha hafif bir *heterocosmos*'a ihtiyaç duyulmaktadır (2011, s. 620). Nitekim satir oyunundan yaklaşık bir yüzyıl sonra sergilenmeye başlayan komediyaların da üstlendiği görevin aynı olduğu söylenebilir.

Antik Yunan'da yaşayan insanların yalnızca tiyatro olgusu bağlamında oluşan illüzyon ile derinden sarsılmaları ve değişken ruh hallerine bürünmeleri günümüz bakışıyla tuhaf karşılanabilir fakat sahne üzerinde bedenselleşen temsilin gündelik hayattan koparak bir *heterocosmos*'a dönüşmesinin, yine bu insanların tiyatro dünyasına ve kendi izleyici rollerine duydukları inanç ve saygı nedeniyle oluştuğu da dikkatlerden kaçmamalıdır. Bu nedenle, tiyatro olgusunun içi boş, saydam bir taşıyıcı görevi üstlendiği ve temsil etmek için seçilebilecek anlamlara gebe kalmaya açık olduğu öne sürülebilecektir. Aynı şekilde, izleyicinin sahne üzerinde gerçekleşen temsili eylemlerin ahlaki doğruluğuna yönelik duyduğu inanç da onların, bir bütün şeklinde, birer temsil olmaktan çıkarak, farklı bir dünya olmaya doğru evrilmelerine sebebiyet verir. Antik Yunan tiyatrosunun zaman içinde kazandığı biçimin tamamen organik ve doğal bir kültürel yol haritasına sahip olduğu göz önüne alındığında hem tiyatro dünyasının hem de izleyicinin bulunduğu dünyanın birbirleri ile mutlak bir uyum içinde oldukları anlaşılabilir. Velhasıl, realizm ve natüralizmin bilinçli ve yapay bir şekilde aradığı bu mutlak uyumun Antik Yunan'dan esinlenilmiş ideal bir illüzyon olduğu çıkarımı yapılabilir. Ancak “Yunancada *mithos* olarak adlandırılan ve hep tekrar edilen hikâyeleriyle Antik Yunan tragedyaları kendi izleyicisinin ortak belleğinin arşividir” (Güçbilmez, 2007, s. 126). Dolayısıyla realizm ve natüralizm ideal bağlamda bu illüzyonu yaratmış olsa da sahne üzerinde oluşturulan farklı dünyanın ve hitap ettiği kesimin, Antik Yunan'daki gibi geniş çerçeveye sahip bir gündelik hayatın temsili uzantısı olmadığı ve toplumun çoğunluk hissiyatını kapsamadığı da ortadadır.

Örneğin; Henrik İbsen'in yazdığı *Yaban Ördeği*'nde Hedwig ortak bilincin kültürel birikimi olarak sahneye çıkmaz. Aksine o, genel izleyicinin uzak ve yabancı olduğu farklı bir gündelik hayat parçasına, yani ayak takımı olarak da adlandırılabilen işçi sınıfı ve en alt tabakada yaşayan insanların acımaya elverişli ve bu sayede seyre konu olan yaşantısına aittir. Bu yaşam biçimi toplumun dini ve kültürel birikimi değil, belirli bir kesimin yüzleşmekten imtina ettiği ve bakışlarını kaçırdığı, dolayısıyla görmezden gelmekte

<sup>15</sup> Elizabeth Dönemi'nde ise tebaanın *groundling* olarak adlandırıldığı öne sürülebilir.



direttiği çevresel bir gerçekliktir (Innes, 2002, s. 6). Sahne üzerinde can bulan izleyiciye uzak gerçeklik, Antik Yunan'daki benzerlerinin ahlaki doğruluğuna yönelik duyulabilecek inançtan yoksundur. Gündelik hayatta eyleme dökülemeyen duygudaşlık tiyatro dünyasının sınırları içinde canlanarak, yapay yollardan elde edilen bir rahatlama ve arınma hissiyatının oluşmasına neden olur. Sahnede gerçekleşenler gündelik hayatın temsili olmaktan çıkarak akışı değiştirilemez bir seyir haline dönüşür. Velhasıl tiyatronun gücü, yaratabildiği *heterocosmos*'un ve izleyiciyle oluşturduğu illüzyonun gücünde saklıdır. Bu minvalde, kendi dünyasına dâhil ederek oluşturacağı *heterocosmos* için bir malzemeye dönüştürdüğü konuların, izleyici dünyasında ne derecede bir yer kapladığı ve *heterocosmos* ekseninde özgür bir varlık kazandığı anda, hizmet edeceği anlamın hangi boyutlara ulaşabileceğinin ölçülebilmesi son derece büyük bir önem teşkil etmektedir. Keza, realizm ve natüralizm akımlarında olduğu gibi tiyatrodaki gündelik hayatla yalnızca benzerlikler yönünden kurulan bir bağlantı, her zaman sağlıklı sonuçlar vermeyebilir.

Makalenin bu kısmında şimdiye dek genel hatlarıyla, Antik Yunan'dan 19. yüzyıla kadar tiyatro ile izleyici etkileşimiyle vuku bulan illüzyonun oluşma sürecinin betimlenmesi ve incelenmesine yer verilmiştir. Makalenin sonraki kısımda ise modernizm ile birlikte tiyatro dünyası ile izleyici dünyası arasında yaşanan kırılmanın bulgularını temellendirilecek ve iki özgün isim, Bertolt Brecht ve Samuel Beckett üzerinden illüzyonun büründüğü biçimsellik karşılaştırmalı bir şekilde tartışmaya açılacaktır.

### **Gündelik Hayat ve Heterocosmos Uyumsuzluğuna Yönelik Başkaldırı: Modernizm ve Etkileri**

Sanatın toplum için değil yalnızca sanat, daha doğrusu kendisi için olduğu düşüncesinin hâkim olmaya başladığı 19. yüzyıl sonları- 20. yüzyıl ortalarında iyiden iyiye güçlenen modernist hareket, üslubunu ve biçimini koruyarak, kendinden önceki dönemi ve sanatın aldığı şekli şimdide, şimdi üzerinden eleştirmeye başlar. Modern kelimesi, 16. yüzyılın sonlarında bir kavram olarak, nadiren “şimdi” anlamında, genellikle ise Ortaçağ ve Antik Dönem'i birbirinden ayırmak amacıyla kullanıma girer. 18. yüzyılda “modernize, modernizm, modernist” kelimeleri “güncellemek ve gelişmek” anlamlarına karşılık gelir. 19. yüzyılda kavram daha olumlu ve ilerlemeci bir hal alır; 1846'da John Ruskin'in *Modern Ressamlar* kitabı yayımlanır ve William Turner doğanın hakikatini belirgin bir güncellikte sunduğu için “modern ressam”ın karşılığı olur. Fakat çok kısa bir süre sonra modernizm, referansını “şimdi”den, “hemen şimdi”ye hatta “hemen sonra”ya yönlendirir (Williams, 1989, s. 48). Günümüzden baktığımızda ise kavramın güncelliğe yönelik anlamının dışına çıktığı görülebilir. “Kültürel bir hareketin ve zamanın başlığı olarak modernizm, 1950'lerden beri genel bir terim olarak geçmişe yöneliktir ve bu nedenle 1890-1940 arasındaki baskın modernizmi, hatta mutlak modernizmi zor durumda bırakmaktadır” (1989, s. 49).

Modernizm hareketi, sanatı ticarete dönüştürdüğünü öne sürdüğü ve bu sebepten karşısına aldığı burjuva sınıfı ve kültürel birikim yoluyla gelenek haline gelmiş bütün kalıpları yok sayarak özerkliğini ilan eder. Tiyatro boyutunda ise, İbsen ve Strindberg gibi kökleşmiş, büyük isimleri gelenekselliklerinden ötürü geride ve sınırları dışında bırakır. Her şey şimdi ve buradadır, sanatçı yalnızca sanat için vardır ve sanat kavramını asıl, öz ve ideal anlamına tekrardan kavuşturmak için yoğun bir çabanın içine girer. Böylelikle sanat, formlardan, iktidardan ve ticari zihniyetten kopar (1989, s. 51). Rönesans ve Aydınlanma Çağı ile başlayan (ve git gide ‘şimdileşen’) Batı düşüncesi ve ideolojisi bir nevi (gelişiminin) sonuna ulaşır ve insanların (ideolojik minvalde) sansürlenmiş gözlerindeki bağ düşer. Dolayısıyla toplumlarda parçalanma, aidiyet duygusunun kayboluşu, yeryüzündeki yaşamda derin bir mutsuzluk hissiyatının iyiden iyiye kendini belli etmesi gibi birtakım inanç çöküşleri gözlemlenebilir hale gelir. Bunun sonucunda, şimdiye dek süregelen geleneğin, kendi öz enstrümanlarıyla eleştirilmesi ve belki de devrilmesi yoluna gidilir. Aidiyet ve birliktelik inancının ortadan kalkmasıyla birlikte bu karşıt duruş, geçmişe karşısına alıp ‘şimdi’ye kendi bakış açısıyla yaklaşmayı tercih eder:

Kısacası, modernizm çoğu ülkede fütürist ve nihilist, devrimci ve muhafazakar, natüralist ve sembolik, romantik ve klasik olanın olağanüstü bir bileşimidir. Teknolojik bir çağın kutlaması ve kınanmasıydı; Ancien Régime kültürünün sona erdiği inancının coşkulu kabulü ve beraberinde getirdiği korku karşısında derin bir umutsuzluktu; yeni biçimlerin tarihselcilikten ve zamanın yarattığı baskıdan kaçtığına dair getirilen kanaatlerin, tam da bu şeylerin yaşayan

dışavurumları olduklarına yönelik ortaya çıkan inançların bir bileşimiymi. (Bradbury, 1976, s. 46)

Kendi içinde birçok farklı akımın doğmasına da vesile olan modernizm hareketi, temelde bireyin yıkılan geleneksel Batı dünyasının içinde yalnız olduğunu ve dolayısıyla direnişini tek başına vermesi gerektiğini savunur. Bu sebepten karşıtlık uzlaşısının olduğu, çoğul çeşitliliğin ve farklılığın gözlemlendiği radikal başkaldırıları gerçekleşir ve önceki akımlarda rastlanan belirgin birlikteliğin yerini tekil manifestolar almaya başlar. Nitekim modernizmin geçmişi ve kendinden sonrasını dışlayıcı tutumu, hem toplumsal anlamda yaşanan başarısızlığa hem de bir kültürün sonuna gelindiğine yönelik hissedilen insanlık güdülerine ışık tutar. Üst öğretilerin artık herhangi bir anlamı kalmamıştır, sanatın meyledeceği noktayı belirleyen otoriteye karşı bir duruş şekillenir ve bundan yalnızca sanatın icracısı sorumludur. “Modernizm, sanatçıyı daha çok kendisi olma özgürlüğüne kavuşturur, zorunluluk krallığının ötesine, aydınlığın krallığına geçmesine izin verir. Artık insan bilinci ve özellikle sanatsal bilinç daha sezgisel, daha şiirsel hale gelebilir; böylelikle sanat da kendini gerçekleştirebilecektir” (1976, s. 25). Kırılmanın nedenlerine, Batı tiyatrosu nezdinde bakıldığında da, yaşananların bir nevi içten içe özgürleşme çabası olduğu öne sürülebilecektir. Sebebi ise belki de, özellikle Rönesans’tan modernizm hareketine dek, sahne üzerinde kurulan illüzyonun asla Antik Yunan’daki gibi iki farklı dünyanın eşit şartlarda, uzlaşma içinde bir araya geldiği organik bir etkileşim oluşturamamasından kaynaklanmaktadır. İllüzyonun iki farklı dünyaya dengesiz bir şekilde dağılan ağırlığı çağlar boyunca takip edilebilen bir değişim ve dönüşüm gibi algılanabildiği kadar, aslında uyuma ihtiyaç duyan bu dünyaların bir türlü mutlak olan “biraradallığı” sağlayamadığını da göstermektedir. Bunların yaşanmasındaki en büyük sıkıntılardan biri, toplumun çoğunluğunu oluşturan kesimin, Antik Yunan’daki gibi gündelik hayatın bir uzantısı olması gereken tiyatroya karşı duyacağı saygı ve inancı, tiyatronun geldiği nokta dolayısı itibarıyla kaybetmiş olmasıdır. Sonuçta tiyatro tekrardan Rönesans ile birlikte Batı kültürüne dâhil olduğu andan itibaren, her zaman belirli bir otorite ve yönelim doğrultusunda gerçekleştirilmiş ve bu otoritenin uzantısının dışına çıkmakta zorlanmıştır.

Örneğin; Friedrich Schiller’in 1781 yılında, Johann Anton Leisewitz’in *Julius of Taranto* oyunundan esinlenerek yazdığı *Haydutlar* adlı, iki aristokrat kardeşin çatışmasını kurgulayan tiyatro eseri, aynı zamanda Fransa merkezli Batı melodramasının oluşmasında etkin bir rol oynar (Brooks, 1995, s. 86). Genç kitlede yarattığı etki bakımından Sturm und Drang<sup>16</sup> döneminin en önemli örneklerinden biri sayılan bu eser, Schiller’in Dük Karl Eugen tarafından 14 gün boyunca hapse atılmasına neden olmuştur. Dahası Karl Eugen, Schiller’in *Haydutlar*’a benzer bir eser ya da komedi yazmasını yasaklamıştır (Koopman, 2016, s. 39). Konulaştığı aristokrat sınıfı ve anlaşılacak için yeterli düzeyde eğitim almış kesim dışında daha geniş bir yayılım gücüne sahip olmayan *Haydutlar*, toplumun büyük çoğunluğunu oluşturan kitleye ulaşmakta sıkıntı çeker. Bire bir Sturm und Drang dönemine ait taşıdığı ruh ile sahne üzerinde beden bulan dünya, gündelik hayatın temeli değil, aksine o temel üzerinde yükselen bir sınıfın yaşamıyla ve o sınıfın gündelik hayat tahayyülü ile bezenmiştir. *Haydutlar*, her ne kadar otoriteye karşı çıkarak belirli ülküler doğrultusunda gençlik azmiyle yanıp tutuşan bir kesimi harekete geçirmiş olsa da son kertede devrimci bir başkaldırıya yol açabilecek uzantılardan yoksundur. Kaldı ki Schiller’in 1799 yılında aldığı soyluluk unvanı ile otoritenin parçası olmaya direnilebilecek bir sistemin içinde yer almadığı sonucuna da ulaşılabilir. Sahne üzerinde hayat bulan *heterocosmos*, Antik Yunan’daki örneklerin zıttı bir şekilde, gündelik hayat sakinlerinin büyük bir çoğunluğuna hitap etmez, bu sebepten yaşam tasavvurunu yalnızca ideal bazda kurma arzusunun rayihasıyla dolup taşan zihinler tarafından kabul görür ve böylelikle illüzyon kurulmuş olur.

Tragedyaların yazıldığı zaman diliminde toplumun tamamına hitap edebilen tiyatro hem otoritenin bir parçası<sup>17</sup> hem de gündelik hayatın saygı duyduğu, inandığı bir mekanizmaya sahiptir. Sahne üzerinde maskının ardında insanlığın bütün aciziyetini, kırılmağını ve günahlarını sırtlanmış kahramanın çöküşü,

<sup>16</sup> Türkçeye Fırtına ve Coşku olarak çevrilmiş, Almanya’da ağırlıklı olarak yaşanmış edebi döneme verilen isim. Çoğunluğu gençlerden oluşan yazarların, Aydınlanma Dönemi’nin sistematik ve mantıksal yönelimine karşı bir başkaldırı niteliğinde yoğun duygu ve ideallerle kapsanmış bir üslubu benimsediği söylenebilir (Karthaus, 2000, s. 11).

<sup>17</sup> Mitler ve kültürel aidiyet bağlamında; iç içe geçmişlik.

tanrılarla sarmalanmış kurgunun sarsılmaz kesinliği nedeniyle gerçekleşir. Öyleyse bir emniyet supabı rolünü üstlenen tanrılar ve mitlerin sarsılmaz otoritesi Batı kültüründe insanileşmeye başlayan tiyatro dünyası nedeniyle sahne üzerinden uzaklaştıkça, yerlerini doldurmak adına bitmek tükenmek bilmeyen bir arayış içine girildiği gibi bir önerme yapılabilecektir. Bu önermeye göre sahne üzerinde bir türlü ideale ulaşamayan temsil, süreğen olarak silikleşir ve kendi özerk dünyasını kurmak adına çeşitli denemelerde bulunur ve bu denemeler sonucunda kavgasını verdiği varoluşunu tamamlayamadığından mütevellit, ardıl gelen, motive olmuş güdüye yerini bırakır. Çağlar boyunca bu süreç, kendini tekrar ede ede, sanatın kendisi olmak adına tükendiği bir noktaya ulaşır. Toplumun ve gündelik hayatın en üst kesiminden başlayarak, en altına kadar inen ve bütün bunları malzemeleştirerek, sahne üzerinde *heterocosmos*'un oluşması adına tiyatro dünyasına kurban eden bir tüketimin, artık sonuna ulaştığı varsayımı, modernizm ile birlikte sanatçılar tarafından ortaya atılır. Dolayısıyla realizm ve natüralizmin yaşadığı başarısızlığın, onları yargılayan ve reddeden modernizmin bakış açısından uzaklaştıkça, aslında çaresizlikten ve dahası zorunluluktan ötürü meydana gelmiş son bir çaba olduğu anlaşılabilir. Yaşananlara tiyatro düzeyinde bakıldığında ise sahne üzerinde can bulmak için çırpınan *heterocosmos*, düşünsel anlamda ve bilinçli bir şekilde realizm ve natüralizmi talep eder çünkü kendisi hakikatin ta kendisi ve aynı zamanda temsilidir<sup>18</sup>. Bundan mütevellit, modernizm ile birlikte sanatın ve sanatçının verdiği kavganın toplumsal olduğuna yönelik yargı sağlam bir zemine inşa edilemez. Sanat, gündelik hayatın bir yansıması ve temsili olmakla mı mükelleftir yoksa onu icra eden kimse(ler)in zihinlerinde temellendirilmiş bir *heterocosmos* düzeni de oluşturabilir mi? Eğer sanat özerk ve yalnızca kendi için gerçekleşiyorsa, temsili olduğu hakikat ideali nesnel gerçeklikle sınırlı kalmak zorunda değildir. Sanat, mademki insani boyuta indirgenbiliyorsa, kavgasını verdiği *heterocosmos* düzeni ideal olan hakikatini aramakla yükümlenebilir. Böylesi bir yükümlülük gündelik hayatın tüketimi yoluyla ulaşılan bir sonun ardında saklı olan bir gelecek fikrine işaret eder çünkü “tiyatro oyunu, gerçekliğin<sup>19</sup> bir simülasyonudur. Bu durum onu anlamsız bir eğlence haline getirmekten ziyade, aslında tüm oyun faaliyetlerinin insanın iyiliği ve gelişimi için muazzam bir önemi olduğunu belirtmektedir” (Esslin, 1976, s. 19). Kısacası; genel anlamda sanat, spesifik bağlamda tiyatro, izleyicisiyle birlikte oluşturabileceği illüzyon yoluyla olası dünyalar yaratmak görevini de üstlenebilmelidir. Ancak her şeyden önce, yalınlaşmalı, sadeleşmeli ve kendi gücünü tekrardan keşfetmelidir. Bundan dolayı yıkılmalı, parçalara ayrılmalı ve yeniden inşa edilmelidir. Yalnızca bu sayede yeniden, çağlar öncesindeki gibi gündelik hayata ait olabilecektir.

### İllüzyona Karşı Açılan Savaş: Epik Tiyatro

Bertolt Brecht'in Epik Tiyatro olarak adlandırdığı politize hale dönüşmüş sahne çalışmaları tiyatro dünyası ile gündelik hayat içinde verilen otorite kavgasının birleşimi yoluyla kendinden önceki geleneği yıkıp yeniye arar. Yaşadığı zaman diliminde, olay örgüsünün ve anlatımının önemini yitirdiğini öne sürdüğü *drama* temelli tiyatro fikrine karşı çıkan Brecht, kendi tiyatro biçimini oluşturur (Bentley, 1992, s. 138). Tiyatro dünyasına dâhil ettiği emperyalizm ve komünizm çatışması, gündelik hayata mensup izleyicinin tiyatro sahnesi ile kendi dünyasının sınırlarını kaldırmasına zorlayarak, bütünsel bir alan oluşturma çabasına girer. *Verfremdungseffekt*<sup>20</sup> olarak adlandırdığı illüzyon kırma tekniği, izleyicinin realizm ve natüralizm akımlarındaki gibi dördüncü duvarın arkasından tiyatro dünyasını seyre dalmasına karşı çıkar. Brecht, anlatıyı bozarak, seyircinin *katharsis* yaşamasına izin vermeyen, doğrudan seyirciye hitap ederek, sahne

<sup>18</sup> İleri sürülen düşünce, farklı bir dünya olan *heterocosmos* 'un, kendi hakikatine sahip olması ve aynı zamanda bir başka hakikatin temsili olmasından kaynaklanır. Ancak bu bir ikilemdir ve dolayısıyla sahne üzerine çağrılan temsili hakikat, asla hakikatin bire bir aynısı olamaz. Dolayısıyla, *heterocosmos* 'un aradığı hakikatin ideal minvalde bir karşılığı olduğu natüralizmin üzerine yapışan gerçekliğin illüzyonu etiketiyle tecrübe edilir.

<sup>19</sup> Gündelik hayat.

<sup>20</sup> *Yabancılaştırma Etkisi* olarak telaffuz edilen kavram, izleyicinin sahne üzerindeki kişi ve olaylarla duygudaşlık kurup, onları hataları ve yanlışlarıyla kabul etmesinin önüne geçmeyi ve onları sorgulamasını talep eder.

üzerindeki dünyaya dâhil olmasını mecbur bırakan ve tiyatro dünyasıyla iç içe geçmesini zorunlu kılan deneysel sahne çalışmalarını Öğreti Oyunları<sup>21</sup> olarak adlandırır (Karacabey, 2006, s. 45).

Misal; Brecht, hâlihazırda belirli bir illüzyon düzenine sahip olan, Friedrich Hölderlin'in Almancaya çevirdiği Sophokles'in *Antigone* metnini yeniden kurgular ve İkinci Dünya Savaşı zamanında, Nazi dünyasında geçen bir olaylar silsilesiyle birbirine bağlar. Sonradan dâhil ettiği *prolog*'da<sup>22</sup> Tiresias ve Kreon sahneye girer; Tiresias izleyicilere oyunun açıklamasını yapar, izleyicilerden oyunu incelemelerini ve barbarlığa karşı nasıl başkaldırabileceklerini gözlemlenmelerini tembihler (Duarte, 2017, s. 223). Bunlara ek olarak, *moira*'yı<sup>23</sup> dışarıda bırakma amacıyla kurguya yeni pasajlar ekler. Hölderlin'in çevirdiği metnin dilini orijinal halinden daha uygun bulur. (2017, s. 230). Brecht'in, Antik Yunan kültürünü tragedyalarda işlenen olaylar yoluyla kınaması, onların barbarlığın ve ideolojinin kökenleri olduğuna yönelik vardığı yargı neticesiyle gerçekleşir. Dahası, onun Antik Yunanca bilgisinden yoksun olması, tragedyaların iki yönlü doğası ve üslubuyla ilgili yeterli bilgiye ulaşamamasına ve bu nedenden ötürü fazla içselleştiremediği bir temel metin hazırlamasına neden olduğu da söylenmektedir (2017, s. 231). *Prolog* üzerinden izleyiciden birtakım taleplerde bulunulması, *moira*'nın bilinçli bir şekilde kurgudan uzaklaştırılması, Kreon'un Nazi benzeri bir diktatörü canlandırması, kadim sayılabilen tiyatro ve onun kökenlerine doğru radikal bir karşı duruşun göstergesi olur. Mitlerin kutsal olarak kabul edildiği, sahnede gerçekleşen temsilin bir *heterocosmos* suretiyle ritüelistik bir illüzyona dönüştüğü Antik Yunan'daki saygı ve inancın yerini, fazlasıyla insani ve politik, illüzyon karşıtı bir sahne çalışması alır.

Brecht, 1948'de İsviçre'nin küçük Chur kasabasındaki Sophokles'in *Antigone* prodüksiyonunda, aktörleri rol yapmazlarken sahneye çıkardı. Aktörler, dört köşesinde dört direk tanımlanan oyunculuk alanının içinde oturdular ve Brecht onlara, akşam gazetesini okurken, sandviç yerken veya kostümlerini ayarlarken gözlemlenebileceklerini önerdi. Oyunun başlama işareti yaklaştığında ayağa kalkıp girişleri için son dakika hazırlıkları yaptıkları görüldü ve oyunculuk alanının sınırının dışına çıktılar, seyirci böylelikle bizatihi olarak karakterin (oyun başlamadan önceki) duruşunu ve hareketini üstlendiği anı deneyimleyebildi. (Esslin, 1997, s. 92)

Brecht, bu hareketiyle aslında sahne üzerinde oluşan *heterocosmos*'u seyircinin bulunduğu gündelik hayata da yayarak, tiyatro binası sınırları içinde ideal bir hakikat yaratmaya çalışır. "Anlatıda gerçekçilik" tanımını destek alan Epik Tiyatro'nun, iki ayrı denklemde etkinleştiği savunulmakta; somut bir tabirle bu tiyatro anlayışı, natüralist tiyatronun illüzyona duyduğu inancı, yani iki dünyanın birbirini var ettiği düşüncesini ve buna bağlı olarak da sahne üzerinin farklı bir dünya olarak kabul edilmesini onaylamamaktadır. Bu görüş doğrultusunda Brecht, sahneyi tahtadan bir yükselti, sahne dışını da tiyatro binasının dışı olarak tasavvur etmeyi öne sürer (Bentley, 1992, s. 139). Tiyatronun yapı parçası olarak kabul edilen illüzyonun bu minvalde bilinçli bir şekilde bozulması, onun sona erdiği anlamına gelmektedir; illüzyonun ortadan kalkmasıyla, geleneksel tiyatro da ortadan kalkar. Bundan dolayı Brecht, ortaya koyduğu fikrini yeni bir isimle, diyesi Epik Tiyatro olarak adlandırır. Toplumun en alt sınıfını bir malzemeye dönüştüren realizm ve natüralizmi reddetmek, kimliksizleşen kalabalıklar, otoriteden kopma hissiyatı ve emperyalizme karşı marksizm, gündelik hayatın birer uzantısı olarak sahne üzerine ve devamında tüm tiyatro binasına taşınır. Gündelik hayatta da birer izleyici olarak kalan insanları, buldukları güvenli bölgeden çıkarıp, içinde buldukları düzeni sorgulamaya itmeyi hedefleyen Epik Tiyatro, kültürel temsil niyetini geride bırakarak, toplumsal minvalde bir politik sorgulama olmaya doğru evrilir (Bennett, 2013, s. 48). Sahne üzerinde rol yapmak eyleminin durdurulması ile o ana dek oluşturulmuş olan *heterocosmos*'un yıkılması, *katharsis*'in de zuhur etmesini engeller. Bu nedenle, Epik Tiyatro'yu öncülü olan tiyatronun işleyiş mekanizması ile bir tutmak, sağlıklı bir ölçme ve değerlendirme yapılmasının önüne geçer. Tiyatronun kurduğu illüzyon, yalnızca realizm ve natüralizme atfedilen bir özellik değil, Antik Yunan'dan

<sup>21</sup> Alm. *Lehrstück*.

<sup>22</sup> Başlangıç.

<sup>23</sup> Yun. *Talih, kader*.

ulaştığı yirminci yüzyıla dek işleyişinin merkezinde yer alan vazgeçilemez yapı parçalarından biridir (Yüksel, 2007, s. 29-30).

Gündelik hayatın, tiyatronun bir biçimsellik sistemi olarak icra edilmesinin önüne geçmesini tiyatronun doğal işleyişine bağlamak tutarlı bir yaklaşım olamaz. Aksine, tiyatronun icra edilebileceği bir temsil yaratarak bu temsili, sahne üzerinde canlandırmak adına “hakikatin ideali” şekline bürümek onun sağlıklı bir şekilde *heterocosmos* yaratmasını belirler. Elbette Brecht’in, modernizmin kendine zıt kutup olarak belirlediği realizm ve natüralizmin davranış kodlarını kabul etmemesi olağan bir tepkidir, fakat tiyatroya, kendisine yüklenen anlam çerçevesinde yapı parçalarına yönelik bir eleştiri getirilmesi olasılığının tarih boyunca süregelen illüzyon oluşturma gücüne karşı açılan savaştan daha verimli sonuçlar doğurabileceği de öne sürülebilir durumdadır. Modernizmin kendi kendini, kendi sınırları içinden eleştirdiği hatırlandığında, böylesi bir argümanın müphemliğe kaçabilecek bir yanı olmadığı görülebilir. Bahsi geçen verimsizlik, *Yaban Ördeği*’nde Gina’nın Hedwig’e akşam kitap okumaması gerektiğini çünkü babasının bundan hoşlanmadığını söylediği esnada (İbsen, 1900, s. 31), Hedwig’in aniden rolünden çıkarak, sahne üzerinde bedenselleşen olaylar ile alakalı seyircilerle diyalog içine girme ihtimalindeki mantık-dışılık ile bağlantılandırılabilir. Tiyatro dünyasının ciddiyeti (bir anlamda tiyatro olarak varlıksal “meşruiyeti” de denebilir), temsili olduğu dışındaki dünya ile arasına koyduğu sınırla ölçülür. Söz gelimi *Yaban Ördeği*, izleyicisine dördüncü duvarın arkasında kalmasını önerebilir, taşıdığı anlam ve dışındaki dünyada karşılık bulunduğu yapısı itibarıyla amacı sorgulanabilir, ancak bunlar onun ideal minvalde bir tiyatro olarak başarısızlıkla sonuçlandığını ispat edecek güçte çıkarımlar yapılmasına neden olamaz.

Basitleştirmek adına; tiyatro dünyası ile tiyatro dışı dünya arasında sağlanan bir uzlaşma sonucunda bedenselleşen *heterocosmos*’un sürerliği ve sekteye uğramadan sonuçlanması *drama* temelli tiyatro fikrinin temel yapı parçalarından biridir. Bu yapı parçasını yerinden oynatmak, Brecht örneğinde olduğu gibi, tiyatro dışında kalan, Epik Tiyatro ismiyle telaffuz edilebilen farklı bir sahne çalışmasının ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Epik Tiyatro’yu *drama* temelli tiyatrodan ayıran kıstaslar, onun kültürel birikim ve aidiyet bağlamında incelenmesinin de önüne geçer, dolayısıyla kendisine, performans sanatı gibi tiyatrodan koparak yeni bir icra haline dönüşen deney gözüyle yaklaşmak daha doğru olacaktır. Bu da olası otoriteden uzaklaşarak, çoğul bir hareketin içinde yer almaktan ziyade, tekil bakış açısıyla dünya düzenini eleştirmek için aranan özgün bir dil olma çabasına karşılık gelir. Öyleyse Epik Tiyatro’nun, *drama* temelli ve geleneksel tiyatro olmak ideası neticesinde başarısızlık yaşadığını söylemek mümkündür. Realizm ve natüralizmin fikirsel manada yaşadığı başarısızlığın aksine, Epik Tiyatro geleneğinin dışına çıkan, dahası geleneğe karşı gelen ve illüzyonu hiçe sayan işleyişi yoluyla, alışıl gelmiş tiyatro iklimine göre başarısız sayılır. Sahne üzeri ve izleyici birlikteliği ile can bulan illüzyonun, dışarıda kalan dünyanın durumu nedeniyle böylesi bir kırılmaya maruz bırakılması, aslında gizliden gizliye Batı kültürünün şekillendirdiği tiyatroya karşı yöneltilmiş bir başkaldırının da işaretidir. Oluşturulan *heterocosmos*’un, yani tiyatronun varlıksal amacının hiçe sayılması, Batı toplumunda tiyatroya duyulan saygının ve yüklenen inancın sarsıldığına işaret eder. Dolayısıyla, kaçınılmaz olarak öncül ideanın dışında kalan yeni bir oluşumdan söz edilecektir. Tiyatro ideası da aynı şekilde, değiştirilmesi mümkün olmayan bir eylemin karşılığıdır, ideayı eyleminden ayırmak ihtimal dâhilinde bulunmadığı için onu duraklatmak, bozmak ve yıkmak yenilenen bir ideanın doğuşuna değil, eldeki ideanın ortadan kalkmasına, akabinde öncülüyle bağlantısı olmayan farklı bir ideanın doğmasına neden olacaktır (İşçen, 2020, s. 121).

Bu bağlamda, öncülüyle bağlarını koparmaya çalışan ve yeni bir anlam vesilesiyle özgürlüğünü arayan ideanın verdiği savaş, söz konusu Epik Tiyatro’nun var olma mücadelesi toplumsal eleştiriyi hedeflemesinin yanı sıra, geleneksel tiyatroyu da karşısına alır. Öyleyse Bertolt Brecht’in gündelik hayata yönelik getirdiği eleştirinin, tiyatroya açtığı savaşla birlikte amacını genişlettiği ve hem tiyatro dünyasına, hem de tiyatronun dışında kalan dünyaya doğru evrildiği söylenebilir. Brecht, aktör ve seyirci yoluyla meydana gelen *heterocosmos*’u bilinçli bir şekilde yıkmakta, bu sayede illüzyonu parçalarına ayırarak, *drama* temelli tiyatronun büyüsunü sahne üzerinden kovalamaktadır. Burada şöyle bir soru doğar: Brecht’in ortadan kaldırmayı amaçladığı illüzyonun, aynı zamanda izleyici olarak belirlediği kesimin de hedefinde olduğu söylenebilir mi? Realizm ve natüralizm izleyicisinin tamamen zıddı bir konumda bulunan bu

kesim<sup>24</sup>, belki de tiyatroya yönelik inancını kaybetmiş ve dolayısıyla sahne üzerinde canlanabilen *heterocosmos*'un gündelik hayatın bir temsili olma konusundaki aciziyetini onu yıkmak adına kullanmak istemektedir. Tiyatro düşüncesinin iki dünyanın uzlaşısı yoluyla ortaya çıktığı hatırlandığında, yıkımı da ortak bir uzlaşma yoluyla meydana gelebilecektir. Kısacası, Brecht'in ortadan kaldırdığını öne sürdüğü *katharsis*, aslında hâlâ işlevini sürdürmektedir, yalnızca biçimsel manada görünmez kılınmıştır. Burada sahne üzerinde gerçekleşen olaylara yönelik izleyici dünyasında hissedilen bir duygudaşıktan söz etmek daha doğru olacaktır. O halde Brecht'in, yeniyi değil, Shakespeare zamanından beri gözlemlenebilir bir izleyici kitlesinin beklentilerini tiyatro sahnesine taşıdığı çıkarımı da yapılabilir. "Onlar, eski estetiği<sup>25</sup> tatmin etmeyeceklerdi, onu yıkacaklardı" (Willet, 1964, s. 22).

### Kadim Bir Mirası Reddederek Üstlenmek: Anti Tiyatro

Buna karşın, Samuel Beckett'in Anti Tiyatro olarak tanımlanabilen, Batı tiyatrosu geleneğine karşı eleştirel duruşu, tiyatronun illüzyon gücüne hâlâ saygı duyar bir yapıdadır. Kurguladığı tiyatro dünyası eylemsizlik, zamansızlık ve mekân yoksunluğu gibi içsel bir çatışmanın payandalarına sahiptir. "Başka bir deyişle, Beckett'in oyunları bilinçli olarak tiyatronun iç dinamiğine ve bu dinamiğin doğasında bulunan güç bağlantılarına odaklanır ve onları kullanır" (McMullan, 2003, s. 10). Dolayısıyla sahne dünyasında gözlemlenemeyen amaçsal eylem etkisi, tiyatronun *drama* 'ları, yani eyleme nail olmuş / olan / olacak kimseleri temsil ettiği alışkanlığına karşı çıkar. Fakat eylem içine girmemek olgusu da hâlihazırda bir eylem olduğundan mütevellit, oluşturulan *heterocosmos*, farklı bir dünya olma gücünden mahrum kalmaz. Sahne üzerinde gerçekleşen şimdi, başlangıcı ve sonu olmayan bir zaman belirsizliği şeklinde izleyicinin gözleri vesilesiyle beden bulsa da, tiyatro dünyası ile dışındaki dünyanın sınırları arasında bir başlangıca ve sona hükmeder. Mekân yoksunluğu olarak tabir edilen, olası eylemin zuhur edeceği katman, eylemsizlikten ötürü belirgin bir hacme ihtiyaç duymaz. Bu bağlamda Aristoteles'in tragedya için getirdiği tanım, Beckett tarafından tamamen ters yüz edilmektedir: "(...) ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir" (Aristoteles, 2012, s. 22).

Nitekim sahne üzerinde tiyatronun gelenekselleşmiş yapı parçalarının bir arada ancak tamamen zıt halleriyle bedenselleşen bir *heterocosmos*'un, tiyatronun bir temsil olma güdüsünü, yani illüzyon yaratma kabiliyetini hâlâ kullanabilir durumda olduğu görülebilir. Brecht'in aksine Beckett, tiyatro dünyasına yüklenen anlamın ve insanların gözlerine çekilen kara bağın yarattığı illüzyonun, tiyatronun illüzyon yaratma gücüyle bağlantısı olmadığına kanaat getirerek, onun kültürel icra edilme yönteminin Batı toplumu ile uyumsuzluğunu irdeler. Kısacası, Beckett yoluyla ortaya çıkan Anti Tiyatro, tartışmasını realizm ve natüralizm ekseninde kısıtlamak yerine Batı tiyatrosunun temel sorunlarına yönlendirir. Elbette, böylesi eleştirel bir duruşun oluşmasına, Henrik İbsen, Anton Çehov gibi öncüllerinin de katkısı görmezden gelinemeyecek ölçüde büyüktür. İbsen'de, geleneksel yöntem ve üslubun sınırları dâhilinde kalarak gözlemlenen, geçmişte olup bitmiş birtakım eylemlerin gölgesinde yaratılan ve sürdürülen tiyatro dünyasının (Szondi, 1987, s. 17) ardından gelen Beckett'e eylemsizlik düşüncesini nakşetmiş olabileceği ileri sürülebilir. Tiyatro dünyasını (*heterocosmos*) benzer bir şekilde Antik Yunan tragedyalarının oluşum biçimiyle kurgulayan İbsen, mitolojik unsurların yerine insani unsurları yerleştirerek, toplumsal olanı gözler önüne serme cesaretini gösterir. Bundan dolayı, Beckett'in eylem içine girmeye, eylem içine girme ihtimaline ya da olası geçmişte gerçekleşmiş herhangi bir eylemin sonuçları olmaya direnen tiyatro dünyası, karşı çıktığı kültürün aynı zamanda bir uzantısıdır. Aynı şekilde Çehov'da görülebilen, diyalog içinde bulunan karakterlerin aslında birbirlerine ulaşmayan, geçmişin ağırlığıyla ve şimdiye olan inançsızlıklarıyla silikleşen monologları (Özkaya, 2018, s. 259), tiyatro dünyasına toplumsal temelde yaşanan iletişimsizliği taşımak suretiyle sahne üzerine gündelik hayatta yalnızlaşan insanı ve onun çöküşünü yansıtır. Çehov'un tiyatro dünyası, gündelik hayat nedeniyle iletişim becerilerini kaybetmiş, iç dünyasına dönmüş karakterlerin dramının yaşandığı bir *heterocosmos* yaratmayı kendine görev beller (Szondi, 1987, s. 18) ve bu sayede,

<sup>24</sup> Elizabeth Dönemi'nden beri gözlemlenen ayak takımı kast edilmektedir.

<sup>25</sup> Batı kültüründe etkisini sürdüren estetik ve toplumsal otorite algısının bahsi geçmektedir.

ardılından gelecek olan tiyatro icra etmek arzusunun şekillenmesinde önemli bir rol üstlenir. Beckett nezdinde, sahne üzerinde cereyan eden kelimeler ve onların oluşturduğu cümlelerin hedefi, Çehov'un geleneğe bağlı kalarak karakterlerle sınırlandırdığı üslubuna karşı çıkararak kendine izleyiciyi muhatap almasıyla anlaşılır. Kısacası Beckett'in de tiyatronun illüzyon yaratmak kudretine saygı duyarak, inanarak, dördüncü duvar olarak telaffuz edilen sınırını, yani tiyatro dünyasının kendine yönelimselliğini bir kenara bırakıp aştığı görülebilir:

Gerçekçiliğin inandırıcılık etkisi için yok saydığı izleyici ile boşalan seyir yeri değil de sahnedir artık. Sahne her tür temsilden boşaltılarak ıssızlaştırılmış, bu ıssızlık Beckett'in sahne uzamı ile de desteklenmiştir. Artık kendini dışardan bakan göze göre örgütlemeyen, geçmiş düzenlenmiş haliyle değil de bozulmuş, parçalanmış haliyle sunmaya çabalayan Beckett tiyatrosu, kendini bir öykünün temsilinden kurtardıkça kendi üstüne kapanır ve izleyici, yorumlama çabası ile sürece dâhil olmaya çabalar. (Güçbilmez, 2007, s. 139)

Beckett nezdinde *heterocosmos*, iç devinimini izleyicinin zihnindeki temsile yönlendirir ve bu sayede sahne üzerindeki anlam yoksunluğunu ortadan kaldırır. Böylelikle tiyatro dünyası, Antik Yunan'dan günümüze dek, dışında kalan dünya ile arasındaki ağırlık dengesini tamamen aksi bir şekilde yeniden inşa eder ve ilginç bir şekilde Antik Yunan'dakine benzer bir gündelik hayat kapsayıcılığına ulaşır. "Bu, herkesin izleyebileceği ve hemencecik kendine göre bir şeyler çıkarabileceği sade ve saf bir tiyatrodur" (Robbe-Grillet, 1965, s. 110). Aslında Beckett, tiyatro karşıtı olduğunu ileri sürdüğü tiyatrosuyla, tiyatronun özünü ve yapı parçalarını işletmeye devam etmiş olur. Brecht'in *drama* temelli tiyatroya yönelttiği onaylamaz tutumu, Beckett nezdinde gerçekleşen Anti Tiyatro'yla, tiyatronun hâlâ sürdürülebilir olduğunu kabullenmek durumunda kalır. Tiyatro dünyasının ideal bir hakikati kaldıramamak gibi bir seçeneği olamaz, doğrusu ideal hakikati kaldıramayan taraf gündelik hayattır, bu sebepten gündelik hayatın yaşadığı kuraklığı tiyatronun yapı parçalarına yüklemek tuhaf bir kurgusal tutarsızlık sarmalının doğmasına neden olacaktır. Brecht'in kırılmalarla dolu, politize olmuş tiyatro dünyası, öyle ideal ve gerçeğin iç içe geçtiği bir dünyadır ki illüzyon bozulmadığı takdirde inandırıcılığını kaybetmek tehdidi altında icra edilir. Ancak Beckett'in tiyatro dünyası hiçlikten ve eylemsizlikten oluşur, görece Brecht'in tiyatro dünyasına kıyasla daha distopik bir katmanın içine konuşlandırdığı anlam yükü, aslında temelini izleyicinin zihnine kurmaktadır. Brecht'in izleyicinin zihnine yoğun bir şekilde yüklediği anlamların ve anlam yükü nedeniyle illüzyonu kırmak zorunda kaldığı durumların tersine, Beckett'in tiyatro dünyası dışa dönük kapalılığını koruyabilecek kabiliyettir. Dahası, sahnedeki *heterocosmos* tamamen *moira*'nın, yani teslimiyet ve kaderin kontrolündedir. Antik Yunan tragedyalarının *climax*'ında<sup>26</sup> gözlemlenebilen kahramanın farkındalığa erişmesi suretiyle yaşadığı yıkım, Beckett tiyatrosunda başlangıçtan itibaren karakterlerin bilincinde olduğu bir varoluş halidir. Bu bağlamda onun Antik Yunan'dan beridir süregelen ve en son İbsen tarafından üstlenilmiş bir mirası devraldığı söylenebilir. İbsen'in hazırlığını yaptığı, dördüncü duvarın oluşması suretiyle gerçek ve gündelik hayatı sahneye taşıyabilme başarısı, Beckett ile birlikte nihai biçimine ulaşmış olur (Yüksel, 2007, s. 30).

Somutlaştırmak adına: makalenin ortasında da bahsedildiği üzere, Antik Yunan'daki izleyici sahnede görececeklerini hâlihazırda biliyordur; kültürel ve toplumsal birikimin bir yansıması olarak tragedyalar, satir oyunları ve komedyalar icra edilir, bu tiyatral oluşumların anlamsal ağırlıkları gücünü izleyicinin zihninden ve dünyasından almaktadır. *Heterocosmos*'un, gündelik hayata hem bağlı hem de ayrı kalabildiği bir uzamda ortaya çıkmasına vesile olan bağ, İbsen'de ideal anlamda tekrardan inşa edilir. Tiyatro dünyasında can bulan gündelik hayat aynı zamanda varlığı gereği ondan ayrı bir yapıda gerçekleşir ve bu sebepten *heterocosmos*'a evrilir, illüzyon bozulmaz ve süreğendir. Beckett'de gözlemlenen eylemsizlik, zamansızlık ve mekân yoksunluğu, İbsen tarafından hâlihazırda temelleri atılmış bir uzamın aksi şeklinde meydana gelir. İzleyici, sahne üzerinde vuku bulan *heterocosmos*'un sürerliğini sağlayabilecek ölçüde ona yönelik inancını koruyabilir. Bunun sebepleri arasında Brecht'in uç noktada ideal bir hakikati sahne dünyasına yüklemesinin ve onu ağırlığı taşıyamayacak ölçüde yoğunlaştırmasının aksine, Beckett'in izleyici dünyasına bütün ağırlığı

<sup>26</sup> Dönüm noktası.

geri teslim etmesi bulunur. Kısacası, Antik Yunan’da gündelik hayatın yansıması olduğu için, *heterocosmos*’un anlamsal derinlik kaygısından uzak durmasıyla benzer bir şekilde, Beckett’in tiyatro dünyası herhangi bir eyleme, zamana ve mekâna ihtiyaç duymaz. Tiyatro dünyası ile izleyicinin bulunduğu dünya arasında cereyan eden illüzyon, ikisinin birbirine yönelik duyduğu saygı ve inanç temelli gerçekleşen bir uzlaşımın eseridir.

Bu manada, Beckett’in *Godot’u Beklerken* adlı eserinde *heterocosmos* ekseninde yalnızca sözde bedenselleşen Godot, tiyatro dışı dünyanın, yani izleyicinin zihninin bir uzantısı şeklinde olasılık dâhiline indirgenir. Beckett, sahne üzerinde Vladimir ve Estragon tarafından var olduğu iddia edilen ve asla görünmeyen “Godot” telaffuzu ile üst bir anlatının müjdesini vererek, ideal bir hakikatten söz etmez, aksine izleyicinin dünyasını tiyatro dünyasına davet eder. Godot’yu, içinde herhangi bir umut kırıntısı kalmadan bekleyen aslında tiyatronun dışındaki dünyadır. Bu sayede Beckett, Anti Tiyatro olarak da telaffuz edilebilecek, tiyatronun özüne geri dönüşün gerçekleştirilmesi adına tiyatral kurgular inşa edebilir. Tiyatronun dışındaki dünyayı sahneye taşımak için eyleme, mekâna ve zamana ihtiyaç duyulmadığını öngören tutumuyla Beckett, olası illüzyonu, tiyatronun anlama gebe bir taşıyıcı olmasına duyduğu saygı ve inançla, tiyatronun dışındaki dünyada bulunan izleyicilerin oluşturmasını sağlar. “Artık burada bakış açısı tekil değil çoğuldur. Çünkü metinde bir yerlere gizlenmiş ve yazarın kontrolü altında ve onun izniyle açığa çıkarılan bir gerçek değil, yazarın da aradığı, bulamayacağını bilse de aramaktan vazgeçmeyeceği bir gerçeği arama süreci vardır” (Güçbilmez, 2007, s. 140). O halde, Beckett tiyatrosunda, sahne üzerindeki *heterocosmos* ile izleyicinin birlikte hakikati aramak suretiyle illüzyon oluşturdukları sonucuna varılabilir. Bunlara ek olarak Beckett’in hiçbir oyununda, sahne üzerindeki tezahürlerin tiyatro olmadığına yönelik bir hissiyatla karşılaşmaz, o tiyatronun yapıtaşlarını bütünselliğinden koparıp incelerken bile *heterocosmos* yoluyla oluşan illüzyonu merkeze koymaktan vazgeçmez. Kısacası, Beckett Anti Tiyatro ’suyla, tiyatronun kökenlerine kadar inerek, onu en sade ve basit bir şekilde icra etmeye çalışır. Bu bağlamda, onun çalışmalarının tragedyalara oldukça yakın bir noktada, ancak zıt konularında bulunduğu rahatlıkla ifade edilebilir.

## Sonuç

Toparlamak gerekirse, ideal manada son derece basit temellere inşa edilmiş *drama* temelli tiyatro kavramının ihtiyacı olan, onu gündelik hayat uzamından ayıran bir sahne ve sahnede icra edildiği müddetçe kendisini sunabileceği bir bakıştır. Temsili olduğu kendi dışındaki dünyanın sahne üzerinde *heterocosmos*’a dönüşebilmesinin ve izleyici ile arasında bu sayede kurulabilen illüzyonun beklentileri oldukça nettir. Tiyatronun Antik Yunan’da şekillenmiş kökenleri, yani tragedyalar, gündelik hayatın doğrudan bir uzantısı olabildikleri gibi aynı zamanda sade ve yalın tiyatro dünyalarına sahiptirler. Böylelikle, tiyatro dışındaki dünyanın her kesimine hitap edebilecek bir üslubu içlerinde barındırdıklarından mütevellit, izleyici boyutunda illüzyona yönelik saygı ve inanç yoksunluğu çekilmez. Tiyatro düşüncesi, gündelik hayata ait, kültürel bir birikimin eseri olarak ve dini ritüelleri de kapsayan, dolayısıyla dışlanmayan yani; tamamen organik bir yapıda bedenselleşir. Rönesans ile birlikte Batı kültürünün içine dâhil olmaya başlayan Antik Yunan temelli tiyatro, uyum sağlamaya çalıştığı kültürün, ihtiyaç duyduğu sade ve yalın gündelik hayata sahip olamamasından kaynaklı, sürekli olarak bir değişim içine girer ve üzerine yüklenen bütün anlamları birer malzemeye dönüştürerek, tüketir ve öğütür. Batı kültüründe gündelik hayatın doğrudan bir uzantısı olabilmesi telaffuz dahi edilmeden önce, toplumun büyük bir kesimine ulaşma konusunda yaşadığı aksaklıklar nedeniyle, Elizabeth Dönemi’nde de görülebileceği üzere, tiyatro, Antik Yunan’da gördüğü değerini aksine, dışarılıklı ve yabancı bir konuma doğru sürüklenir. Samuel Beckett’in dönemine dek, toplumun her kesimini, Sturm und Drang’da ortaya çıkan *Haydutlar* örneği gibi, kendi dünyasının içine zerk eden, olağan bir hâle kavuşturan ve bu sayede aslında en sonunda toplumun birebir bir parçası (aynası) haline dönüşebilen tiyatro, yirminci yüzyılda illüzyon yoluyla yansıttığı toplum değerleri ve dahası realizm ve natüralizmin tetiklediği domino etkisiyle sanatçının toplumsallık düşüncesine karşı duruşunun isteklendirme kaynağı olur.

Nitekim bu örnekler arasında gündelik hayata ve özüne yönelik karşıtlığı tiyatronun yapı parçalarını da kapsayan, Bertolt Brecht’in kurucusu olduğu Epik Tiyatro gibi yaklaşımlar da görülebilmektedir.



Brecht'in, tiyatronun varlığına (*heterocosmos* olabilme gücüne) yönelttiği yıkıcı ve eleştirel tutum, ideal hakikatte onu reddeder ve bundan dolayı yeni bir biçime ihtiyaç duyar. Henrik İbsen, Anton Çehov, Samuel Beckett gibi *drama*-kuramsal perspektifler ile Brecht'i karşılaştırmak gerekirse, öncülleri tarafından ona devredilen mirası (*heterocosmos* inancını), onlardan daha farklı bir şekilde algıladığı görülebilir. Hatta bu algılayışının içinde otorite olarak karşısına aldığı, sistemden daha önce var olan, ancak sistemin içine karıştıktan sonra sistem tarafından, olduğundan daha farklı bir şekilde kullanılan tiyatro ideası da bulunmaktadır. Samuel Beckett ise Brecht'in tam tersi bir şekilde Anti Tiyatro biçiminde sahne çalışmaları gerçekleştirir. Bu çalışmalar, geleneği (illüzyon yaratma güdüsü) ve tiyatro fikri (*heterocosmos* gücü) ile Batı Dünyası'nın tiyatroyu dönüştürdüğü biçimi birbirinden ayrı tutarak bir nevi sadeleşme ve arınma yöntemini benimser. Samuel Beckett, eserlerinde tiyatronun kökeni tragedya ile kurabildiği bağlantı sayesinde, tiyatro fikrinin hâlâ gerçekleşebilecek ölçüde canlı kaldığını kanıtlamış olur. Sahne üzerinde görülen eylemsizlik, zamansızlık ve mekân yoksunluğu, batı dünyasının gündelik hayatının birebir yansıması olarak vuku bulur ve dolayısıyla Antik Yunan'dakine benzer bir şekilde, toplum tarafından onaylanır. Öyleyse tiyatro dünyası (*heterocosmos*) ve izleyicinin bulunduğu gündelik hayat arasındaki dengenin sağlanabilmesi için, yani sahne üzerinde hem özerk hem de özgür bir oluşumdan söz edebilmek için *heterocosmos*'un illüzyonun temellerini gündelik hayata atması gerekmektedir. Sözün özü; *heterocosmos*, izleyicinin zihninden ve içinde bulunduğu kültürden gücünü alır. Gerek illüzyon oluşumunda aktif rol oynayan izleyici, gerek sahne üzerinde aktörler tarafından yaratılacak olan *heterocosmos*'un özerkliği olsun, tiyatro, yalnızca iki farklı dünyanın birbirine yönelik inancı ve saygısı yoluyla ortaya çıkan özgün bir birlikteliktir. Çağlar boyunca bu birlikteliğin sağlıklı bir şekilde işleyebilmesi adına devredilen ve birer miras olarak adlandırılabilen gereklilikler ve beklentiler, organik olduklarından dolayı tiyatro düşüncesinin kökenlerinden itibaren günümüze kadar bozulmadan ve canlı kalabilmişlerdir.

## Kaynakça

- Aristoteles (2012). *Poetika*. (Çev: İsmail Tunalı) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Baumgarten, A. G., & Schweizer, H. R. (1983). *Theoretische Ästhetik: die grundlegenden Abschnitte aus der Aesthetica (1750/58)*. latein.-dt. Hamburg: Philosophische Bibliothek.
- Bell, E. (2008). *Theories of performance*. Los Angeles: SAGE.
- Bentley, E. (1992). *In search of theater*. Wisconsin: Hal Leonard Corporation.
- Bennett, S. (1997). *Theatre audiences: A theory of production and reception*. London: Psychology Press.
- Boecker, B. (2016). *Imagining Shakespeare's original audience, 1660-2000: Groundlings, gallants, grocers*. Berlin: Springer.
- Bradbury, M., & McFarlane, J. (1976). *Modernism 1890-1930*. London: Penguin Books.
- Brooks, P. (1995). *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the mode of excess*. London: Yale University Press.
- Duarte, B. C. (2017). Rhythm and structure: Brecht's Antigone in performance. *Performance Philosophy*, 2(2), 222-240.
- Esslin, M. (1977). *An anatomy of drama*. New York: Hill and Fang.
- Güçbilmez, B. (2007). İbsen'den Beckett'e belleğin temsili. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 23, 125-141.
- Howard, J. E. (2003). *The stage and social struggle in Early Modern England*. Abington: Routledge.
- Innes, C. (Yay. haz.). (2002). *A sourcebook on naturalist theatre*. Abington: Routledge.
- Ibsen, H. (1900). *The Wild Duck: A drama in five act*. (Eleanor Marx Aveling, Trans.) Boston: Walter H. Baker & Co.
- İşçen, M. D. (2020). Platon'un sanatçıları ve zanaatçıları: Mimesis üzerine bir inceleme. *Journal of Arts*, 3(2), 117-128.
- Karacabey, S. (2006). Öğreti oyunu düşüncesi ve önlem. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 21, 45-57.
- Karthus, U. (2000). *Sturm und drang: Epoche-Werke-Wirkung*. München: Verlag C.H. Beck.
- Koopmann, H. (Ed.). (2016). *Schillers Leben in Briefen*. Berlin: Springer-Verlag.
- Kultermann, U. (1987). *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- McMullan, A. (2003). *Theatre on trial: Samuel Beckett's later drama*. Abington: Routledge.
- Özkaya, T. (2018). A.P. Çehov'un oyunlarında üslup özellikleri. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 35(1), 253-262.

- Robbe-Grillet, A. (1965). Samuel Beckett, or 'Presence' in the theatre. *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays, 1*, 108-116.
- Schlichtmann, A. (2011). *Handbuch der griechischen Literatur der Antike Bd. 1: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit (Vol. 7)*. München: Verlag C.H. Beck.
- Stableford, B. (2012). The Art and Science of Heterocosmic Creativity. Schmeink, L., & Böger, A. (Yay. haz.), *Collision of Realities: Establishing Research on The Fantastic in Europe* içinde (ss. 7-19). Berlin: Walter de Gruyter.
- Seidensticker, B. (2010). *Das antike theater*. München: Verlag C.H. Beck.
- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet*. (Çev: Bülent Bozkurt) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shakespeare, W. (2010). *Macbeth*. (Çev: Sabahattin Eyüboğlu) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sophokles, (2013). *Kral Oidipus*. (Çev: Bedrettin Tuncel) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Steadman, L. B., & Palmer, C. T. (1997). Myths as instructions from ancestors: The Example of Oedipus. *Zygon®*, 32(3), 341-350.
- Szondi, P. (1987). *Theory of the modern drama: A critical edition*. (transl: Michael Hays) Minnesota: University of Minnesota Press.
- Williams, R. (1989). When Was Modernism?. *New Left Review*, 175(1), 48-53.
- Willett, J. (Yay. haz.) (1964). *Brecht on theatre*, New York: Hill and Wang.
- Yüksel, A. (2007). İbsen'den Beckett'e: Yıkım öncesi ve yıkım sonrası. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 23, 25-34.