

**Makale Türü:** Araştırma Makalesi

**Geliş Tarihi:** 09.11.2022

**Kabul Tarihi:** 01.12.2022

## **Çağdaş Tiyatroda Bahtin Etkisi: Kraliçe Viktorya'ya Bir Mektup ve Orman\***

**Arzu Turan<sup>1</sup>**

### **Öz**

Tarihsel avangartlarla ortaya çıkan tiyatrodaki *yazınsallıktan* kopma ve *teatralleşmeyi* tesis etme görüşüyle 20. yüzyılın tiyatro uygulamacıları yeni arayışlar içine girer. Uygulamacı sorumluluğunu, yorumcu olmaktan öte yaratıcı olmak olarak kuran bu arayışlar, tiyatronun asal ilkelerinden başlayarak bir yeniden inşa etme sürecine dönüşür. Yeniden inşa etmenin odağı tiyatrodaki sözün yazınsal bağlamından edilerek teatral uzamda tesis edilmesi olurken, durağı ise ilk biçimlere ve bütünselliğe geri dönüş ile kurulur. Bu yönelişin alt metinlerinden biri diğer birçok disiplinde olduğu gibi hem dramatik metin hem de uygulama açısından tiyatro sanatında da Mihail Bahtin'in *Rabelais ve Dünyası*'dır. Bahtin'in karnavalı, dili, sahne yeri, hiyerarşileri yerle bir eden ilişki biçimi, gülmenin yıkıcı gücü, groteski ve beden tanımlamaları tiyatrodaki yeni arayışlara teknik, teorik ve pratik bakımdan zengin ve özgün olanaklar sunar. Bu çalışma odağına, Bahtinyen düşüncenin çağdaş tiyatro uygulamalarına etkilerini alır ve Robert Wilson'un *Kraliçe Viktorya'ya Bir Mektup*'unu sözün yazınsallıktan kopararak *nesneye* dönüştüğü; *Orman*'ını ilksel bütünselliğe dönüşün tesis ve temsil edildiği teatral uzam olarak somutlar.

**Anahtar Kelimeler:** Robert Wilson, Kraliçe Viktorya'ya Bir Mektup, Orman, Mihail Bahtin, Karnaval, Tiyatro

## **Influence of Bakhtin in Contemporary Theatre: A Letter For Queen Victoria and The Forest**

### **Abstract**

The theatre practitioners in the 20<sup>th</sup> century, in parallel with the understanding of breaking with the *literariness* and building up the *theatricality*, which has emerged with the historical avant-gardes, have started to seek new quests. These quests, which establish the practitioner's responsibility as being creative rather than an interpreter, turn into a reconstruction process starting from the basic principles of theatre. While the reconstruction focuses on the establishment of the *word* in the theatrical space by removing it from the literary context, its moment is established by returning to the first forms and unity. One of the sub-texts of this orientation is Mikhail Bakhtin's *Rabelais and His World*, both in terms of dramatic text and practise, as in many other disciplines. Bahtin's theory of carnival, study of language, staging space, the destructive

\* Bu makalenin taslak metni 15-17 Ocak 2021 tarihlerinde çevrim içi gerçekleştirilen *1. Ulusal Tiyatro Sempozyumu*'nda sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

<sup>1</sup> Öğr. Gör., Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü, ORCID NO: [0000-0002-9481-9249](https://orcid.org/0000-0002-9481-9249), [aturan@anadolu.edu.tr](mailto:aturan@anadolu.edu.tr)

power of laughter, grotesque, and depiction of the body offer diverse and distinctive possibilities for new quests in theatre in terms of technique, theory and practice. This study focuses on the effects of Bakhtinian thought on contemporary theatre practices and embodies Robert Wilson's *A Letter for the Queen Victoria* as a theatrical space where the *word* is separated from literariness and turned into the *object*, and *The Forest* as the theatrical space in which the regress to unity is established and represented.

**Keywords:** Robert Wilson, A Letter for Queen Victoria, The Forest, Mikhail Bakhtin, Carnival, Theatre

Klasik Avrupa dram yapısı temelini Aristoteles'in *Poetika*'da belirlediği özelliklerle kurar. Rönesans'la birlikte bireyin her şeyin merkezinde olduğu düşüncesi hâkim olmaya başlar. Klasik dramın merkezinde de aydınlanma düşüncesinin etkisiyle her şeyi yapmaya ve değiştirmeye muktedir birey vardır. Dramın dünyasını bireyler arasındaki ilişkiler oluşturur. Bu ilişkilerin iletişim şekli diyalogdur. Yapısı kapalı ve birlikli bir yapıdır; bu birlik içinde olaylar birbirine neden sonuç ilişkisi ile bağlıdır ve bu yapı içerik ve biçimin birbirini belirlediği organik bir bütünlük şeklinde algılanır. Yazarın mutlak bakışını, egemen sınıf olan burjuvazinin de gerçekliğe bakış açısını yansıtan ve hatta bu gerçekliği üreten konvansiyonel tiyatro biçimlerinin yapısına göre doğru tektir, sabittir ve içinde değişim dönüşüm potansiyeli taşımamaktadır. Dram kendi dünyasına kapanmış ve böylece gerçek yaşamla olan bağlarını koparmıştır. Bu kopuş, yeni arayışlarıyla sınırları katı kurullarla belirlenmiş dramın uzun soluklu tahtını sarsmaya başlayan sanatçıların ortaya çıkmasını sağlar.

19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başında yaşanan paradigma değişimi ile birlikte tarihsel avangartlar olarak anılan sanatçıların düşünce ve uygulamalarına koşut tiyatro sanatı da alışlageldik kalıpların ötesine geçerek yeni bir evreye girer. Avangart kavramı, sanatta konvansiyonel olmayan biçimleri tanımlamak için kullanılmaya başlanır. Bu dönem sanatçılarında benzetmecî tiyatronun gerçek hayattan kopukluğu, birlikli ve kapalı klasik dramatik yapı, aydınlanma felsefesinin akli önceleyen yaklaşımı, sanayileşme ve kapitalist dünyanın yarattığı çıkar savaşı gibi sorunlar gerçeklikle kurulan algıda değişime neden olur. Bu algısal değişimle beraber tiyatro sanatında bir *temsîl krizinden* söz edilmeye başlanır. Karacabey (2007), bu süreçte Avrupa tiyatrosunda edebiyatın bir türü olarak görülen dramatik yapının giderek tiyatro metnine dönüştüğünü ve edebiyattan uzaklaşarak teatralleştiğini ifade eder. Tiyatronun teatralleşmesiyle, dilsel aracını diyalog olarak kuran, kendi dışındaki ilişkileri tanımayan yapıt, dili ve bireysel edimi bir problematiğe dönüştürülür, mimetik estetik yerini yeni arayışlara, diyalog iletişimsizliğe ve hatta giderek anlamsız hece ve seslere bırakır (s. 23). Karacabey'e göre (2007), tarihsel avangartla birlikte sanat kurumunun kendisi sorunlu görülür. Bu dönem sanatçıları eleştirilerini sisteme içkin değil özeleştirî biçiminde yaptıkları için kriz derinleşir. Yapılması gereken sanatta yeni atılımlar değil kökten sorunlu olan sanat kurumunun yıkılmasıdır. Yeni oluşumla amaç sanatla yaşam arasındaki kopukluğun giderilmesi olmalıdır (s. 25).

Christopher Innes'e göre (2004) avangardın en tanımlayıcı göstergesi çağdaş uygarlığa daimî bir düşmanlıktır ve "burjuvaziyle bütünleşen her şeyin ve aynı zamanda toplumsal örgütlenmenin ve sanatsal konvansiyonların, estetik değerlerin ve maddi ideallerin, sözdizimselliğin ve mantığın" (s. 19) olumsuzlanması karakteristik özellikleridir. Innes, görünüşte var olan bu nihilistik ve yıkıcı durumun içinde üç temel özelliği olan bir ütopyayı barındırdığını vurgular ve bu üç temel özelliği felsefi, popülist ve ilkel olarak adlandırır. Bu noktada ona göre avangardı belirleyen temel özellik modern değil

ilkelciliktir. Innes, anarşist görüşün içinde barındırdığı ütopyanın popülist temelini Mihail Bahtin'i ve çalışmalarını koyar. Innes, popülist ilkeyi Bahtin'in teorik çalışmalarıyla ilişkilendirerek açıklar ve Bahtin'in karnavalesk niteliğinin avangart tiyatroya uyarlanabileceğini iddia eder (akt. Karacabey, 2007, s. 34). Söz konusu ilişkilendirmenin çağdaş tiyatro uygulamalarındaki görünümüne bakmadan önce çokseslilik kavramını önceleyerek Bahtin'in dilbilimsel çalışmaları, karnaval ve grotesk kavrayışı üzerinde durmak gerekir.

### **Bahtin'in Dilbilimsel Çalışmaları**

Disiplinlerarası pek çok alanda çalışan Bahtin çağdaş düşün dünyasını etkileyecek görüşler ortaya koyar. Bu görüşlerinden en önemlilerinden biri diyalogik konuşma kavramıdır. Konuşma ediminde sözün anlamının ortaya çıkmasında sadece söz sahibi değil karşısındaki muhatabı da etkin bir konumdadır. Kişi bir konuşma sırasında kendini sürekli muhatabın konumuna yerleştirmelidir. Kişinin ne diyeceği, bu karşılığa muhatabın ne cevap vereceği, muhatabın cevabına nasıl bir karşılık verileceği üzerine düşünmek ve sürekli buna karşı konumlanmak gerekir. Marvin Carlson (2013), Bahtin'e göre bütün sözlerin birincisinin kimliksiz sözcükler, ikincisinin bir başkasının sözü, üçüncüsünün de benim sözüm biçiminde üç farklı biçimde var olduğunu belirtir (s. 92). Buna göre kimliksiz sözcük anonimdir, kimseye ait değildir. Bir başkasının sözü ise ötekine aittir ve onun sözcesini yankılar. Benim sözüm ise, bir özne olarak bana içkindir. Bu üçlü süreç içinde gidip gelen ve gelişen sözce, mutlak ve sabit olmaz, değişime dönüşüme uğrar. Dilsel ifade etkin bir süreçtir bireylerin nasıl akışkan topluluklar oluşturduğunun göstergesidir. Bahtin (2001) söylemi kamusal alan, toplumsal yaşam, tarihsellik içinde ele alır. Bu şekilde yapılandırılan söylem karşılıklı yapılan diyalog esnasında anlamlı hale gelir. Karşılıklı olan bu konuşma içinde tekil özne düşüncesini ve mutlak sözü barındırmaz. Anlama-anlamlandırma sürecine tabiidir. Bahtin hiyerarşiye karşı bir düşünce benimser, çünkü mutlak düşünce tek tipleşmeye neden olur, farklılıkları ortadan kaldırır ve bu özellikleriyle çoksesliliğe engel olur.

Bahtin (2001), diyalogik konuşma biçiminin erken örneklerini Menippea yergisi ve Sokratik diyalogda bulur. Ona göre bu iki yarı komik-yarı ciddi tür karnavallaşmış edebiyat türü içinde yer alır. Bu türlerin önemli özellikleri mevcuttur, bunlardan ilki gerçeklikle kurdukları ilişki biçimidir. Bu türler gerçeklikle kurdukları ilişki biçiminde şimdiki zamanı çıkış noktası olarak kullanır, temsilin konusunu da trajik ya da epik bir mesafe olmaksızın efsanenin mutlak zamanında değil içinde bulunulan an düzleminde sunar. Bu nedenle bilinçli bir tercihle efsanenin kahramanları günün şartlarında gösterilir. Türlerin ikinci özelliği bu birinci özellikle bağlantılı olacak biçimde mite dayanmaz, kendini mit aracılığıyla kutsamaz, mitle ilişkisini eleştirel olarak kurar. "Dolayısıyla, burada ilk kez, efsaneden neredeyse tamamen kurtulmuş, efsane yerine deneyim ve özgür yaratıma dayanan bir imge boy gösterir" (Bahtin, 2001, s. 219). Çokseslilik ise bu türlerin üçüncü özelliği ve Bahtin'in (2001) üzerinde önemle durduğu kavramlardan biridir: "Çok-perdeli bir anlatı, yüksek ve aşağı olanın, ciddi ve komik olanın harmanlanması bu türlerin tipik özelliğidir" (s. 219).

Bahtin (2016) sözce görüşü üzerine benimsediği düşüncelerini öznenin kurulumu için de savunur. Özne kendini ancak başkalarıyla kurduğu ilişki ile var edebilir. Mutlak kendinden ibaret bir özne yoktur, insan kendi dış görüntüsünü bile dışarıdan görüp bir bütün olarak anlayamaz, bu anlamı oluşturacak mekân içindeki öteki ve bu başka olanın bakışıdır (s. 140). Burada belirtilen ben ve öteki ilişkisinde, bir özne kendisini ancak başka bir özneyle tanımlayabilir.

Bahtin bir metnin de bu kavramlarla bağıntılı olarak ancak başka metinlerle ilişkisi içinde bir metin olabileceği görüşündedir. Bahtin'e göre anlam kişiler arasında bir gidip gelmedir, böylece bir metin de başka metinler arasında bir gidip gelmedir, somuttur. Bu açıdan Hegel'in diyalektiğini monolojik bulur. Çünkü Hegel ona göre metinlerden bu somutluğu çekip çıkarır ve bunu tek, mutlak ve kendinde bir sese indirger. Bahtin için eylem ya da edim tinin kendini açıklaması, dünyayı kendi sureti olarak yaratma süreci değildir, toplumsal insanın içinde düşünsel edimi de barındıran bedensel bir edimdir ve mevcut dünya insan edimlerinin dünyasıysa bunu daha başka anlamlandırmak da mümkündür. Bu eylemden üreyen anlamlar sadece söyleyen kişiye (özneye), bir mutlağa, bir merkeze ait değilse, burada merkezsizleştirilmiş de olmaktadır. Bahtin merkezci ve merkezkaç güçler kavramlarını kullanır. Merkezci güçler yaşamın akışını düzenleyip kalıplara sokarak bütünleştirirken, merkezkaç güçler sabitlenmeyip bütünselleştirilemeyen öğelerden oluşur. Çok-dillilik bu merkezkaç güçlerin varlığına dayanır. Böylece dil ve kültür sabitlenebilir bir yapı olmaktan çıkar.

### **Karnaval ve Grotesk**

Bahtin karnaval dünyası içinde çokselliği bir anlayışın var olduğunu savunur. Ona göre karnaval dünyası içinde hayatın merkezci güçlere ait bir yapıya sahip olduğu görüşü yadsınır. Bu nedenle çalışmalarını karnavallar, halk şenlikleri ve bunların metinlerdeki karşılıklarını belirlemek için yoğunlaştırır. Onun karnavalının tiyatrodaki görünümünü Innes ilkelcilik; Carlson ise performansın halk kültürüne dönüşü olarak ele alır. Bu noktada karnavalesk dünyanın yapısını, katılımcı ilişkisini, karnavalların yapıldığı uzam ve zamanlar ile bu şenliklerin oluşturduğu kitlesel ve bedensel enerjinin değiştirici yaratıcı gücüne odaklanmak gerekir.

Bahtin'e (2005) göre karnavallar, Avrupa'nın geleneksel halk kültürünü oluşturan, belli günlerde kutlanan, kökenleri *Roma Saturnalia*'larına dayanan şenlik günlerini tanımlar. En önemlileri *Deliler Bayramı* ve *Eşekler Bayramı* olarak bilinir. Belirli zamanlarda yapılan bu eğlencelerde her kesimden, her sınıftan halk meydanlarda toplanır, yer, içer, sevişir, küfreder, dışkılar, kilisenin yasakladığı her şeyi askıya alarak birleşmiş beden imgesi olarak tanımlanabilecek bir oluşla hiyerarşileri yerle bir eden kutlamalar, oyunlar gerçekleştirir. Kilisenin ciddi, yüzü asık otoritesine karşı katılımcıların kahkahası, karnaval günlerinden sonra gelecek perhiz döneminden önce tüketim, bedeni kendi kurallarıyla kontrol altına almaya çalışan ahlaki yasalara karşı bu yasakları yıkmaya yönelik uygulamalar, iktidar güçlerinin sembollerinin alt üst edilmesi gibi edimler şenliklerin genel özelliğini yansıtır. Bu özellikleriyle karnavallar tamamıyla bedensel edimle yapılır ve bu edim yıkıcıdır (ss. 48-49,106-107).

Bahtin dünyanın karnavalesk bir biçimde algılanmasını savunur. Karnavalesk kavrayışla algılanan dünya dönüştürücü bir güce, dayanıklı bir canlılığa, güçlü bir yaratıcılığa sahip olabilir. Karnaval dünyasının yapısı, Bahtin'in (2001) oluş, akış, değişim ve dönüşümle ilgili düşüncelerinin temelini oluşturur. Hem *Rabelais ve Dünyası* hem de *Karnavalda Roma'da* karnaval dünyasını ayrıntılarıyla inceler ve bu dünyaya ait özellikleri, çağdaş tiyatro uygulamacıların üretimlerinde somutlaşan birtakım özelliklerden söz eder. Karnavalda sahneye çıkılmaz. İcracı ile izleyiciler arasında görünür olan ya da olmayan bir sınır yoktur. Seyircinin her an katılımcıya dönüşebildiği bir aradalık söz konusudur. Bir temsil ya da taklidin izleyicisi olmaktan çok karnavalı yaşar ve karnavalesk yaşamın öznesi olurlar. Bu yaşam biçimini Bahtin (2001) "dünyanın tersine çevrilmiş tarafı" (s. 238) olarak tanımlar.

Karnaval halkın ikinci yaşamıdır, gündelik dışıdır. Ona göre karnaval kültürünün merkezi sadece sanatsal bir biçim olarak gösteriden oluşmaz, "genel anlamda sanat alanına ait

değildir. Sanat ile hayat arasındaki sınıra aittir. Gerçekte hayatın ta kendisidir, ancak onun belirli bir oyun kalıbına göre şekillenmiş halidir” (Bahtin, 2005, s. 35).

Karnaval süresi boyunca insanlar, Bahtin’in sınır, eşik olarak tanımladığı bu ara zamanda hiyerarşik yapıları, normları askıya alırlar. Bu süreçte dilsel, dinsel, ırksal, cinsel farklılıklar ortadan kalkar. Bahtin, kişiler arasındaki farkların yıkıldığı karnaval zamanlarının temel kategorileri olduğunu belirtir. Bu kategorilerden ilki olan temas özgür, teklifsiz, somut ve gerçektir. Karnaval zamanlarında kurulan temasla hiyerarşinin belirlediği sınıflandırmalar ortadan kalkar. İkinci kategori tuhafıktır. Tuhafılıklarla somut olarak bedensel zevkler vurgulanır, insan doğasının gizli yönleri ortaya çıkarılır. Üçüncü kategoriyi uygunsuz birleşmeler oluşturur. Karnaval zamanlarında kutsal olanla dünyasal olan, yüce olanla aşağı olan, önemliyle önemsiz, bilgelikle aptallık yan yana getirilir. Saygısızlık tüm kategorilere bağlı olarak oluşan dördüncü kategoridir. Karnavalesk müstehcenlikler, küfürler, alay etme, kutsal metinler ve deyişlere yönelik karnavalesk parodiler saygısızlık kategorisinde sayılır (Bahtin, 2001, s. 239).

Bahtin, karnaval edimlerinin içinde barındırdığı çift anlamlı durumlar ve zıt çiftler üzerinde önemle durur. Batı felsefe tarihi içinde yer alan düalist görüşün yıkılması gerektiğini ve karşıtıktaki terimlerin birbirine dayandıklarını, birinin diğerinin içine yerleşmiş olduğunu savunur. Bahtin için tüm karnaval imgeleri çift anlamlıdır. Bu imgeler içlerinde kriz ve değişimin her iki veçhesini de barındırır: “[d]oğum ve ölüm (hamile ölü imgesi), hayır duası ve beddua (ölüm ve yeniden doğumu eşanlı olarak dileyen kutsayıcı karnaval bedduaları), övgü ve yergi, gençlik ve yaşlılık, üst ve alt, bir şeyin dışyüzü ve içyüzü, aptallık ve bilgelik” (Bahtin, 2001, s. 242). Zıtlıkları ya da birbirlerine benzemeleri nedeniyle ikizler, eşyaların ters biçimde kullanılması, ateş imgesi çift anlamlı kullanımıyla karnavallarda sık görülen imgelerdir. Çift anlamlı kullanım ve en önemli karnaval edimlerinden bir diğeri karnaval gülüşüdür. Merkeziyetçi düşünce, dünyanın kalıcı olarak değişmez denen yapıları karnavalesk gülüşle aşağı edilir. Bu evrensel gülüş, dünyaya dair bütünlüklü bir bakış açısına sahiptir.

Bir diğeri çift anlamlı karnaval edimi parodileştirme dir. Bununla varolan düzenin iç yüzü gösterilmeye çalışılır. Parodi kullanımı karnavallaşmış edebi türlerin de temel ögesidir. Yine burada parodi, parodileştirilen nesnenin tamamıyla reddini içermez. Her şey kendi parodisini, kendine gülme boyutunu da içinde taşır. Parodinin modern sonrası yazında da sıklıkla kullanıldığını belirten Güçbilmez (2005) metinsel parodiyi şöyle açıklar: “Parodi, referansı olan ana metni; taklit ederek o metnin içeriğini ve biçimini ya da temel sorununu ya da bağlamını ve anlamını değiştirerek kullanmak olarak tanımlanabilir” (s. 164). Metinlerarası ilişkiyi kurmada kullanılan en önemli araçlardan biri olan parodi, modern sonrası yazında varolan kuralları yıkmayı hedefleyen bir yazma stratejisi olarak değerlendirilir.

Bahtin, eserlerinde karnavalların yapıldığı zaman ve mekânlardan da bahseder. Karnavalların gerçekleştiği zamanlar biyolojik ya da tarihsel süreçlerdir ve bu şenlikler, kriz anlarıyla, doğa döngüsüyle veya toplumsal ya da bireysel yaşamların kırılma noktalarıyla ilişkilidir. Bahtin (2005) karnaval zamanlarını, ölümün ve dirilişin, değişimin ve yeniden teşekkülün anları olarak tarif eder. Bu anlarda halk, cemaatin, özgürlüğün, eşitliğin ve bolluğun ütopyik alanlarına dahil olur (s. 35). Karnavalların yapıldığı mekanlar ise meydanlar, meydanlara bağlanan sokaklar, pazar yerleridir. Bu mekânlar teklifsiz kendine ait bir konuşma biçiminin yaratıldığı, rastlantısal karşılaşmaları olası kılan, yeni iletişim biçimlerinin ve ikili anlamların üretildiği, iktidar yapılarının aşağı edildiği, sınıfların ortadan kalktığı alanlardır. Bu mekân ve zamanlarda evrensel karnaval gülüşünün hâkim olduğu bir ortam yaratılmış olur.



Bahtin, grotesk ve grotesk gerçekçilik kavramlarını açıklar, bu kavramların Orta çağ ve Rönesans'taki kullanımının romantiklerde ve modernizmde nasıl bir değişikliğe uğradığını ayrıntılı olarak inceler. Grotesk terimi 15. yüzyılın sonunda Roma süslemelerini tanımlayan, kökeni İtalyanca *grotta* kelimesinden oluşan *grottescaden* gelir ve ilk kullanım anlamı dardır. Bu süslemeler bitki, hayvan ve insan biçimlerini sanki birbirinin içinden doğuyorlarmış gibi özgür, oyunsu bir şekilde birleştirir. Bu süslemeler üzerinde doğanın birbirinden ayrı düşmüş tüm canlıları sınırlılıkları yıkarak oluş halinde bir biçimden diğerine geçerek var olur. Daha sonra kelime bu dar anlamdan kurtularak içinde oluşum, değişim, özgürlüğü taşıyan büyük bir potansiyele sahip yaşam şeklini tanımlayan bir kavrama dönüşür (Bahtin, 2005, s. 60).

Grotesk gerçekçilik kavramı ise beden maddi bedensel imgelerine karşılık kullanılır. Bu imgeler, doğum, bereket, büyüme ile ilişkilendirilir. Grotesk halindeki beden oluş halindeki bedendir. Bu beden, "asla bitmez, tamamlanmaz; sürekli inşa ve yaratılma halindedir, kendisi de sürekli başka bir beden inşa eder, yaratır. Dahası, beden dünyayı yer yutar, kendi de dünya tarafından yenir yutulur" (Bahtin, 2005, s. 347). Grotesk gerçekliğin asal amacı değişmez kurullarla belirlenen dünyaları alaşağı edip onları itibarsızlaştırmaktır.

Bahtin, 16 ve 17. yüzyıllarda Commedia dell'Arte'yi, Moliere tiyatrosunu, Shakespeare'in oyunlarını ve Cervantes'in *Don Quijote*'sini karnavalesk edebiyatın ve uygulamaların yetkin örnekleri içinde sayar. Ancak 17 ve 18. yüzyılın ilk yarısında sanat ve edebiyat dünyasının hâkimi olan klasik akımla beraber halk mizah kültürüyle ilişkilendirilen grotesk, büyük edebiyattan dışlanır ve aşağı komik konuma indirilir. "Bir yandan devlet, şenlikli hayata tecavüz edip onu bir resmî geçite dönüştürmüştü; öte yandan bu şenlikler kapalı kapılar ardında yapılır olmuş, ailenin mahrem hayatının bir parçası haline gelmişti" (Bahtin, 2005, s. 61). Grotesk bedensel imgelerse, klasik estetikçiler için çirkin ve korkunçtur. Bu estetiğin savunucuları tarafından süreçte grotesk beden imgesindeki fazlalıklar törpülenerek düzeltilmiş, beden tamamlanmış bir bütün olarak sunulmaya başlanmıştır.

Bahtin (2005), romantizmle birlikte grotesk kavramının tekrar kullanılmaya başlandığını ancak Orta çağ ve Rönesans'taki kullanım anlamının değiştiğini belirtir. Romantik grotesk artık açık alanlardan bireyin tecrit edilmiş özel alanına kaymış, gülmenin yapıcı gücü azalmış, bu gülüş soğuk mizah anlayışına, ironi ve alaya dönüşmüştür. Romantik groteskin yarattığı dünya korkunç, ürkütücü ve yabancıdır (ss. 67-69).

Bahtin (2005), 20. yüzyıl modernist grotesk kullanımının ise iki gelişim hattı olduğunu söyler bunları şöyle ele alır:

Türün iki gelişim hattı vardır. Bunlardan birincisi modernist hattır (Alfred Jarry); bu hat, çeşitli düzeylerde romantik gelenekle ilişkilidir ve varoluşçuluk etkisi altında evrimleşmiştir. İkinci hat ise gerçekçi grotesktir (Thomas Mann, Bertold Brecht, Pablo Neruda ve diğerleri); bu hat, gerçekçilik geleneği ve kimi zaman karnaval biçimlerinin doğrudan etkisini yansıtan halk kültürüyle ilişkilidir. (s. 74)

Bahtin (2005) bu iki yönlü gelişimi Wolfgang Kayser'in *Resim ve Şiirde Grotesk* kitabını merkeze alarak değerlendirir. Ona göre Kayser bu kitabında yalnızca romantik ve modernist groteski ele alıp karnaval mirasını göz ardı etmiştir. Bu yüzden onu eleştirir. Bu eksiklikten dolayı Kayser'in grotesk dünya tanımları karanlık ve korkunçtur. Kayser bu tanımlamaları yaparken yabancılaşma unsurunun altını çizer ve grotesk dünyayı yabancılaşmış, düşman bir dünya olarak ele alır (s. 76). Bahtin'e göre (2005) Kayser grotesk tanımında maddi bedensellik ilkesine yer vermemiştir, onun kuramında, herhangi

bir zamansal döngü, kriz ve değişim görülmediği gibi karnavalın yenileyici, dönüştürücü, yaratıcı neşeli kahkahasından da bahsedilmez (s. 77).

### **Bahtin'in Görüşlerinin Çağdaş Tiyatro Uygulamalarına Etkisi**

Bahtin'in hem dilbilimsel alanda yaptığı çalışmalar ve görüşleri hem de bu görüşlerinin somut yeri olarak gördüğü halk mizah kültürünün yansıması olan karnaval dünyası, biçimi, imgeleri ve dili üzerine tespitleri çağdaş gösterim sanatlarında pek çok açıdan karşılık bulur. Sözce, diyalojizm, çokseslilik, çokdillilik, hiyerarşilerin yıkılması ve her defasında ötekine-yabancı olana yaptığı vurgu, metinlerarasılık gibi kavramlar postdramatik tiyatro çalışmalarının düşünsel alt yapısını oluşturur. Bu yaklaşımlarla Lehmann'ın postdramatik tiyatronun belirleyici özellikleri olarak belirttiği hiyerarşilerin yok olması, eş zamanlılık, gösterge yoğunluğu ve yığmacası, bedensellik, gerçeğin çöküşü, olay/durum, müziksellik, metinlerarasılık (Lehmann, 2006, ss. 86-107) gibi özelliklerine karşılık gelecek ve karnaval dünyasında ve edebiyatında yansımasını bulan imge ve kullanım biçimleri ortaklaşır.

Ayrıca bu dönem düşünürlerinin pek çok görüşü ile Bahtin'in görüşleri arasında paralellikler vardır. Bu isimlerden en önemlisi postyapısalcılığın kurucu ismi olarak anılan Jacques Derrida'dır. Derrida da tıpkı Bahtin gibi dilde kesin, önceden hazır ve somut anlam üretilebilen bir yapı olmadığı görüşünü savunur. Ona göre anlam tamamlanamaz, gösterenle gösterilen arasında bağıntı yoktur. Bir gösterenin anlamı başka birçok gösterene bağlıdır ve anlamın kesinleşmesi hep bir erteleme hali içindedir. Bu yüzden de sabit değildir, gösterenler arasında pek çok yöne kayan, dağılan bağıntılar ağı şeklindedir. Derrida, yapısalcılığın *kapalı sistem* kavramı yerine hem ayrılığı hem de sürekli ertelemeyi kapsayan bir açık örgü kavramı önerir ve buna *différance* adını verir (akt. Moran, 2007, s. 202). Buna göre herhangi bir sözcüğün anlamına sözlükten bakılmak istendiğinde, sözcüğün anlamına ulaşabilmek için sürekli olarak bir başka sözcüğün anlamına bakılması gerekir ve anlam sabitlenemez. Bahtin de tıpkı Derrida gibi tüm konuşmaların daha önce olmuş ya da başka konuşmaların alıntılanması şeklinde olduğu görüşünü savunur. Bunun dışında Bahtin'in Derrida ile benzeştiği başka bir konu da Derrida'nın da Batı felsefe tarihi içinde yer alan düalist görüşün yıkılması gerektiği savunusudur. Derrida'nın Artaud okumalarıyla yaptığı ve yukarıda Bahtin'le koşutluk kurduğumuz görüşlerinin izleri *Sufle Söz ve Vahşet Tiyatrosu ve Temsilin Kapanımı* makalelerinde açıkça görülebilir. Derrida'nın bu makalelerdeki tespitleri ile Bahtin'in karnaval dünyasında bulguladıkları arasında yapılacak bir okuma Artaud'nun tiyatro formuna yönelik uygulama ipuçlarını içinde barındıracaktır:

Artık seyirci veya gösteri yoktur, sadece şenlik vardır. Klasik tiyatroyu boydan boya kesen sınırlar (temsil edilen /eden, gösterilen/gösteren, yazar/yönetmen/aktörler/seyirciler, sahne/salon,metin/yorum,vs) etik-metafiziksel yasaklardır; alın kırışmaları, yüz buruşturmalar, sırtışlar...şenlik tehlikesi karşısındaki korku semptomlarıdır. İhlalle açılan şenlik mekânında bundan böyle temsil mesafesi açılmaz olmalıdır. Vahşet şenliği 'dipsiz' bir 'mutlak tehlike' karşısında sahne ışıklarını ve koruyucu bariyerleri kaldırır: Bana önce varlık olan aktörler lazım, yani sahnede bir bıçak darbesini gerçekten hissetmekten ve sözüm ona bir doğumun-onlar için düpedüz gerçek olan- sancılarında korkmayacak aktörler. (Derrida, 2016, s. 323)

Derrida, *Vahşet Tiyatrosu ve Temsilin Kapanımı* (2016) makalesinde Vahşet Tiyatrosu'na yabancı olanları maddeler halinde sıralar. Yukarıdaki alıntıda bahsettiğimiz ve Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nun biçimine ve içeriğine yönelik tespitleri Bahtin'in karnavelesk dünya görüşü ve araştırmalarının pek çok özelliğini içinde barındırır. Bilindiği gibi Artaud *Tiyatro ve İkizi* (1993) kitabında Batı tiyatrosunun gerçekçi yaklaşımlarıyla söze dayalı ve metin ağırlıklı uygulama biçimlerini eleştirir, teatral gerçekliğin gündelik gerçeklikten farklı

olduğu görüşünü savunur. Bu doğrultuda Vahşet Tiyatrosu olarak adlandırdığı tiyatrosunda amacı, toplumsal normları ters yüz ederek izleyende bir şok etkisi yaratmaktır. O, Batı uygarlığının insan ilişkilerini örgütleyen toplumsal normlar ve dinsel olarak kullandığı araçlarla insanın özündeki yıkıcı kıskırtmaları ve şiddeti bastırıldığını savunur. Ancak bastırılan bu duygular yoğunlaşarak toplumu bir şiddet aygıtına dönüştürmektedir. Bu nedenle tiyatrodaki cinselliği, ahlaksal değerlerin çöküşünü, vahşeti, her türlü sapkınlığı ve kurallara aykırı olduğu düşünülen uygunsuzluklar ile iki yüzlülüğü açık bir şekilde ortaya koyan sahnelemeler önermiştir. Böylece egemen güçlerce ve uygarlık maskesi altında görünmez ve tanınmaz hale getirilen gerçeklik yüzey gerçekliğini temsil etmekten çıkıp seyircisinde bir sarsıntı yaratacak ve yıkıcı etkisiyle değişim potansiyeli oluşturacaktır. Bu temel görüş ile karnavallarda bahsettiğimiz yıkıcı, hiyerarşileri tepetaklak eden, edimleriyle kilisenin koyduğu yasakları ters yüz eden uygulamalarda ortaklık olduğu görülür. Karnavallardaki müstehcenlikler, uygunsuz birleşmeler, küfürler Artaud'un tiyatrosunda önerdiği yıkıcı karakter özelliklerini taşır.

Artaud'nun (1993) vahşet ve şiddet içeren tiyatrosu karnavalların kahkahasının özelliklerini barındırır türdendir. Onun yıkıcı bir mizahı içinde barındıran şiirsel tiyatro biçimiyle ile karnaval dünyasının önemli bir edimi olan gülmenin müphem, evrensel, ona gülenin bir parçası olduğu ve sabit olduğu düşünülen yapıları yıkıma uğratan kahkahası ve mizahı benzer özellikler taşır (s. 80). Bunun dışında Vahşet Tiyatrosu ikinci bildirmede tiyatrosunun biçimsel özellikleri ile ilgili şu bilgileri verir: sahne ortadan kalkacak, oyun alanı seyirciyi çepeçevre kuşatacak, sürekli ışık, imge, hareket ve gürültü seyirciyi saracak, dekor olarak dev mankenler, büyütülmüş kişilikler, devamlı değişen maskeler kullanılarak seyirciye soluklanma zamanı bırakılmayacaktır (s. 80, 110). Artaud'nun burada belirttiği sahnesele özelliklerle karnavalların gerçekleştiği sokaklar, eş zamanlılık ve gösterge yağmacası, kılık değiştirme ve maske kullanımları benzerlikler gösterir.

Bunun dışında karnaval zamanlarını eşiksel bir ara zaman olarak tanımlayan Bahtin ile oyunun oynandığı zamanı yaşamın gerçek yüzü olarak tanımlayan Artaud'nun görüşleri ortaklaşır. Yaşamın ters yüz edildiği bu zamanlarda hayatla gösteri arasında kopukluk ve kesilme olmayacaktır.

Zaten Artaud'nun 1926'da Roger Vitrac ve Robert Aron ile birlikte kurdukları tiyatrosunun adının da *Théâtre Alfred Jarry* olması karnavalesk edebiyatın önemli temsilcileri arasında sayılan ve Bahtin'in groteski incelerken modernist hatta oturttuğu Alfred Jarry ile çalışmanın içeriği doğrultusunda bir koşutluğun kurulmasını sağlar. Artaud'nun tiyatro üzerine görüşleri ile Bahtin'in karnaval dünyası üzerine yapılacak ayrıntılı bir çalışma başka benzerlikleri de ortaya koyacaktır. Ancak çalışmanın yönünü çağdaş tiyatro uygulamalarında Bahtin'in tespitleriyle benzerlik gösteren, Artaud'nun oyuncu üzerine görüşlerinden yola çıkarak başka bir örnek üzerine çevirmek, araştırmanın amacı açısından daha doğru görülmüştür. Artaud (1993) Jean Paulhan'a gösterileri ile ilgili yazdığı mektubunda oyuncu ile ilgili görüşlerini şöyle açıklar:

Benim gösterilerim, ne denli güçlü bir biçimde, somutun, dışarıda olanın içine dalarlarsa dalsınlar, ne denli beynin kapalı odalarında değil, açık doğada kök salarlarsa salsınlar, oyuncunun yontulmamış ve düşünmeden yoksun esininin kararsızlığına teslim edilmiş değildir; hele hele, bir kez metinden kopunca dalıp giden ve artık hiçbir şey bilmeyen çağdaş oyuncunun. Gösterilerimin ve tiyatromun yazgısını böyle bir rastlantıya bırakmaya niyetim olamaz. (ss. 96-97)

Artaud (1993) için oyuncu "duyguların yerlerinin fiziksel olarak belirlenmesine dayanan bir tür duygusal kas düzeni"ne sahip olmalıdır, ona göre "tiyatro oyuncusu bir yürek atletidir" (s. 113). Artaud'nun oyuncu için söylediği bu görüşler çalışmamızın yönünü



karnavalesk bulguları izleyeceğimiz diğer bir tiyatro yönetmenine çevirir. Bu yönetmen oyunculuğu  $N=A1+A2$  olarak formüle eden Meyerhold'dur. Meyerhold çağdaş tiyatronun gelişiminde etkisi olan en önemli yönetmenlerden biridir. Bahtin ile aynı dönemlerde aynı siyasi koşullar altında yaşamış, ancak içinde buldukları bu politik ortam Meyerhold'un rejim tarafından idam edilmesine, Bahtin'in uzun yıllar sürgün hayatı yaşamasına neden olmuştur. Meyerhold'un 1912 yılında yazdığı *Panayır Çadırı* makalesi ile grotesk üzerine çalışmaları Bahtin'in popüler halk kültüründe bulguladıklarıyla benzerdir. Ancak bu anlamda Meyerhold'un çalışmaları öncü durumdadır. Meyerhold bu makalesinde tıpkı Artaud gibi edebiyatın kölesi olmuş Rus tiyatrosunu natüralist uygulamalarından dolayı eleştirir ve bu durumdan kurtulabilmek için vakit kaybetmeden kabotin ekolünü sahnede yeniden canlandırması önerir (Meyerhold, 2014, s. 114).

Bahtin Commedia dell'Arte'yi karnavalesk uygulamaların en yetkin örnekleri içinde değerlendirirken Meyerhold da tiyatronun kökenlerini panayır tiyatrosunun en parlak dönemlerinde arar. Çünkü bu tiyatro biçimleri teatralliği içinde barındırır, maske, hareket ve jestlerin kullanımı seyirciye izlediğinin gerçek hayat değil bir oyun olduğunu unutturmaz. Tekniği olmayan oyuncuyu o da Artaud gibi oyuncu olarak görmez ve sahnede kendini oynayan birisine oyuncu denemeyeceğini belirtir. Bu nedenle panayır tiyatrosunun, sokak gösterilerinin yetkin komedyenin maskesini oyuncusunun tekniğini geliştirmek üzere araştırma konusu edinir. Meyerhold oyuncusunun eğitiminde maske kullanımını önceler. Onun biyomekanik yöntemi bu eğitimin bir parçasıdır. Ancak burada maske kullanımından kasıt bedenleşmiş bir maske çalışmasıdır:

Oyuncu tüm bedenini Meyerhold'un Arlechino'yu tanımlarken ele aldığı nitelikleri ele geçirmek üzere yapılandırmalıdır. Yani, paradoksları görünürleştirecek, bunlar arasındaki nüans çeşitlemelerini var edebilecek ve onu tümüyle gündelik hayatın dışına, tiyatronun kendine özgü, sınırsız zamanına taşıyabilecek bir yapı kurabilmelidir. Meyerhold sahneye koyduğu oyunlardaki karakterlerde hep bunu ortaya çıkarmaya ve oyuncularını bu yönde eğitmeye çalışmıştır. (Karaboğa, 2014, s. 100)

Meyerhold (2014) yukarıda formülünü belirttiğimiz oyunculuk yönteminde N'yi oyuncu, A1'i belli fikre sahip olup yönergeler veren kişiyi, A2'yi A1'in verdiği yönergeleri uygulayan kişi olarak tanımlar. Ona göre oyuncu bedeni bütün uyaranlara anında cevap verecek yetkinlikte bir hakimiyete sahip olmalıdır (s. 181). Meyerhold maskenin bedensel kullanımından esinlenerek kendi sanatsal düşüncesini ve sahneleme biçimini oluşturmaya çalışmış ve gündelik gerçekliği groteskleştirerek onun içindeki dönüştürücü zıtlıkları oyunlarında kullanmıştır. Ona göre grotesk, "hayatın tezahürünü doğallıktan uzaklaşacak bir noktaya gelene kadar derinleştirir... [d]oğaüstü arayışında zıtlıkları sentezler, olağanüstü olanın bir resmini yapar ve seyirciyi bu akıl almaz bulmacayı çözmeye davet eder" (Meyerhold, 2014, s. 133).

Öte yandan Bahtin'in ayrıntılarıyla ele aldığı grotesk bedensel imgeler 1970 sonrası ivmelenen performans uygulamacılarının dikkatini çeker. Bu imgelerde vurgulanan tamamlanmamış, sınırları aşan, içinde bulunulan zamana vurgu yapan, değişim içindeki evrensel, bütünsel beden tanımları performans sanatında icracıların sürece vurgu, mevcudiyet, şimdi ve burada, enerjik beden tanımlarına uyan somut bedensel imgelerdir. Diğer bir özellik tiyatronun köklerine dönüş mottosuyla çalışmalar yapan hem performans hem tiyatro sanatçıların çalışmalarındaki arayış ve yeni deneysel uygulama biçimleri, seyirci/oyuncu ilişkisi, gösterim mekanları, katılımcı uygulamalar, gösterim zamanları gibi konularda kullandıkları ritüellerin hem biçimsel hem de içeriksel özellikleri ile Orta Çağ halk şenliklerinin içerik ve biçimsel yapıları benzerdir. Richard Schechner ve Victor Turner'ın ortak çalışmalarının sonucunda elde ettiklerine benzer sonuçlar Bahtin'in

tespitlerinde ortaklaşır. Bir yandan karnavalı ara bir zamanda gerçekleşen (sanat ile hayat arasında gerçekleşen ama gerçek bir hayat) eşiksel bir yaşam alanı, öte yanda çalışma zamanlarının dışında yapılan iş dışı etkinlik (gerçek hayatın oyun kalıbına göre şekillenmiş) olarak tanımlayan Bahtin'le, Turner'ın *liminal* ve *liminoid* kavramları benzerlikler gösterir. Victor Turner'a göre (1982) bir ritüel sırasında katılımcılar kimliklerini, zamanlarını veya topluluklarını yapılandırmanın öncesi ile yeni bir yol arasında eşikte dururlar. Her türden sınırlayıcı dönemlerde, karnaval dönemlerinin perhiz dönemlerinden önce olması gibi, var olan tüm sosyal hiyerarşiler tersine çevrilebilir ve mevcut hiyerarşik düzen geçici olarak sarsılır. Ancak Turner bu tersine çevirme durumlarının liminal performanslarda hiçbir zaman yıkıcı olamayacağını savunur. Tam tersine, "kurulu düzenin alternatifinin ürkütücü bir düzensizlik olduğu izlenimini uyandırır" (Carlson, 2013, s. 43). Bunun yerine Turner liminoid olarak tanımladığı ve içinde liminal özelliklerini de barındıran etkinlikleri sanayi toplumları için kullanır. Ona göre "liminoid benzeri liminal etkinlikler artık konvansiyonel yapıyı saygınlaştırmak yerine, daha oyunsal ve rastlantıya açık nitelikleriyle, bilinçle ya da kazayla status quo'nun gerçek alternatiflerini geliştirebilecek farklı yapılar sunmaları ya da keşfetmeleri yüzünden yıkıcı olmaya çok daha yakın durmaktadırlar" (Carlson, 2013, s. 44).

Karnavalın çift anlamlı uygulamaları ve dili, Schechner'in restore davranışlar tanımına uyar. O restore davranış terimini kendinden başka biri gibi davranmak olarak tanımlar ve bu davranışı onu gerçekleştiren kişiden bilinçli bir biçimde ayrılmış her türden davranış olarak ele alır. Schechner (2015), hem icracının hem de seyircinin gündelik yaşamda bile bir biçimde toplumsal rollerin oluşturulduğuna dair bir bilinçle sahip olması gerektiği konusu üzerinde dikkatle durur. Ayrıca Schechner'in çevresel tiyatro uygulamalarına halk şenlikleri de yıkıcı karakteriyle eşlik eder. Erika Fischer-Lichte (2016) *Performatif Estetik* kitabında tiyatro sahnelemelerinde tarihsel avangardlarla birlikte uygulamacıların esas itibarıyla eşiksel bir deneyim yaratma amacı güttüklerini belirtir. Bu dönemle birlikte tiyatro dönüştürücü bir performans olarak görülür ve tiyatro sahnelemelerine dönüştürücü güçler atfedilir. Fischer-Lichte (2016) tiyatrodaki bu saptamaları yaptıktan sonra "bu başka sahnelemeler için de geçerli midir? Ritüeller, festivaller, gösteriler, spor müsabakaları, siyasi oturumlar bize nasıl bir deneyim sağlarlar?" (s. 330) sorusunu sorar ve tarihsel avangartların tiyatroyu bu türden sahnelemelere, yani kültürel performanslara dönüştürmek istediğini belirtir. Fischer-Lichte'ye (2016) göre avangartlar böyle performanslarda katılımcıları eşiksel bir durumun içine sokabilme gücünü bulmuşlardır.

Bahtin'in kavramsallaştırmalarının izini sürmenin mümkün olduğu bir diğer önemli figür 1941 yılı Teksas doğumlu tiyatro yönetmeni Robert Wilson'dur. Sanatçı kimliğini, deneysel tiyatro sahne yönetmeni, koreograf, ressam, heykeltıraş, video sanatçısı, ses ve ışık tasarımcısı olarak çok yönlü inşa eden ve biçimciliği odağına alan Wilson, kendisine bir yorumcu olmaktan öte *yaratıcı* olarak alan açar. Prodüksiyonları, 1970 sonrası tiyatro ve operanın görünümüne açık bir biçimde yön verir. Günümüzde, tüm dünyada postmodern ve post dramatik tiyatro görünümleri arasında öne çıkan özgün sahne yönetmenlerinden biri olarak anılır.

Wilson'un uygulamaları konvansiyonel anlamda bir dramatik metne sahip değildir. Metinden kopma işi aynı zamanda olimpik yazara mesafe koyma, sahneye koyma sürecini yaratıcı ve özgür kılma anlamına gelecektir. Metne yaklaşımında dilin anlamından daha çok ses olanaklarını, sahnelemelerinde de görselliği ve uzamsallığı önceler (Candan, 1994, s. 256). Çalışmalarında çoğunlukla ses ve müzikle pekiştirilmiş görsel parçalar vardır ve bu parçaların içinde görsel imgeler görünür, kaybolur, büyür, küçülür, dönüşüme uğrar. Uygulamalarında zaman önemli bir öge olarak belirir, tipik olarak hareketi yavaşlatır, hareket neredeyse durma noktasına getirilir ve böylelikle her bir ayrıntıyı deneyimlemek

olanaklı hale gelir. Oyunlarının çoğu çok uzundur. Çoğunlukla dört ile on iki saat arasında değişiklik gösterir. Kimi zaman oyunun günler ve gecelerce sürdüğü görülür. *CIVIL warS* buna örnek gösterilebilir. Oyunun her bir sahnesi Batı Almanya, Hollanda, İtalya, Fransa, Japonya ve Birleşik Devletler’de sahnelenen birçok parçadan oluşur (Brockett ve Ball, 2015, s. 254). Wilson, oyunlarının anlaşılmasını değil tıpkı Bahtin’in karnaval kavrayışında olduğu gibi *şimdi ve burada* deneyimlenmesini bekler. Karnaval uzamları, zaman ve uzamın iç içe geçtiği yerlemlerdir. Zaman *şimdi* görünümüyle, uzam da *o anda bulunulan* olarak belirir.

Wilson’un tiyatrosu üzerine gerçekleştirilen çalışmalar arasından Stefan Brecht’in (1978) *The Theatre of Visions*, Robert Wilson ve Bonnie Marranca’nın (1996) *The Theatre of Images* isimli çalışmaları ön plana çıkar. Brecht, onun uygulamalarını görümler tiyatrosu başlığı altında ele alırken, Maranca, dili bir nesne olarak sahneleme biçimine odaklanarak imgeler tiyatrosu başlığı altında ele alır. Bu çalışmanın hedefi Bahtin’in görüşlerinin çağdaş tiyatroya etkilerine odaklanmak ve söz konusu etkiyi belirlenen örnek uygulamalar ile somutlaştırmaktır. Bahtin ile Wilson arasında ilişki kurmaya çalışan herhangi birinin şu veya bu biçimde dilbilim ve tiyatroyu dolayısıyla dil ve imgeyi odağına alması gerektiği açıktır. Her ne kadar Wilson’un birçok oyunu bu bağlamda gerçekleştirilebilecek çalışmalar açısından somut birer örnek olsalar da bu çalışmaya örnek olarak *Kraliçe Viktorya’ya Bir Mektup* (1974) ve *Orman* (1988) eserleri belirlenmiştir.

Wilson, *Kraliçe Viktorya’ya Bir Mektup* oyununu otistik bir çocuk olan Christopher Knowles’la tanıştıktan sonra 1974’te sahneler. Knowles’in görsel yeteneği ve sessel duyarlılığından etkilenen Wilson, performans metnini onun yazıp çizdiklerinden oluşturur. Oyunda sözü yazınsal bağlamından kopararak, sahnede nesneleştirir. Oyunda dil tıpkı oyuncunun bedeni gibi bir nesneye dönüşür. Sesler duyulduğu şekilde sahnede kullanılır ve görsel dramaturjinin bir parçası olur. Dil, teatral uzamda nesneleşirken (Görsel 1-2), Bahtin’in çoksesliliği Wilson’da aynı zamanda müzikalleşmeyle de açığa çıkar.



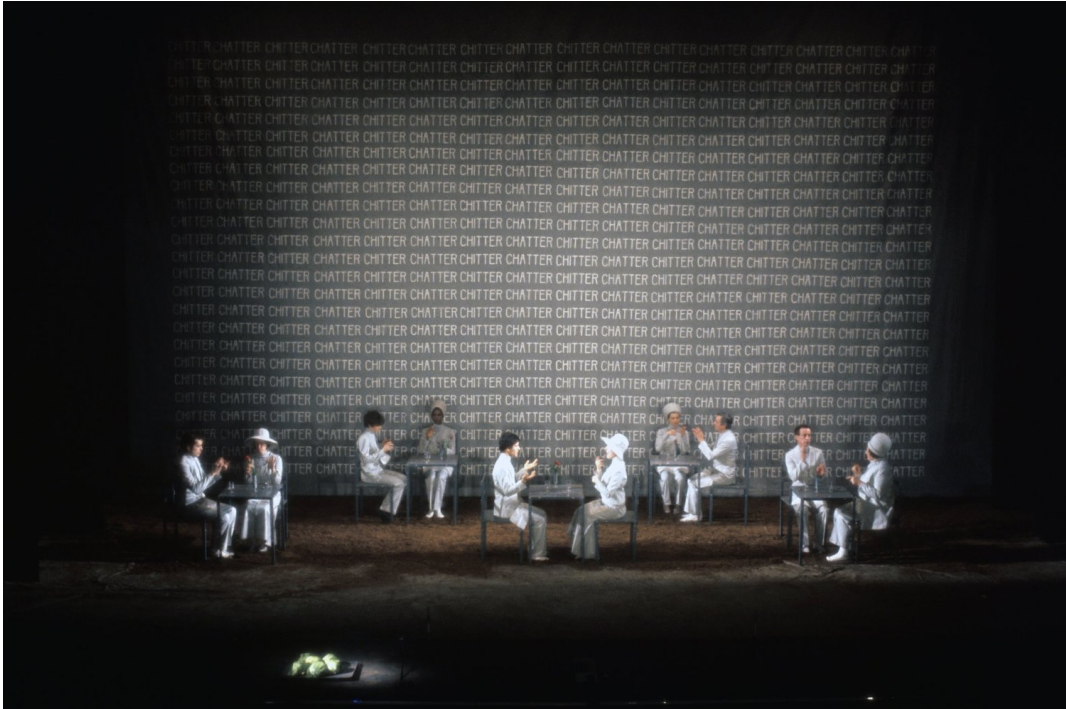
Görsel 1. Robert Wilson, *A Letter for Queen Victoria*, 1974, giriş, Christopher Knowles (Wilson, 1974)  
Görsel 2. Robert Wilson, *A Letter for Queen Victoria*, 1974, 2. perde, çığlık şarkısı (Wilson, 1974)

Görsel 1 ve 2’de görüldüğü gibi kelimeler anlamın göstergesi olmaktan çıkıp somut göstergelere dönüşerek müzik ve resim boyutuna taşınır. Korad Birkiye, “Bütün yapılan, dilin bize verdiği klişeleri tekrar tekrar birleştirmek midir, her şey zaten önceden söylendi mi?” sorularının Wilson’un zihnini çok meşgul ettiğini belirttikten sonra onun dilin orijinal kullanımını sorgulamasının sanatın özgünlüğü problemini de sorgulamasına yol açtığını ve tiyatrosunda izleyicinin dille farklı ilişkiler kurduğunu aktarır (Korad Birkiye, 2007, s. 226). O da tıpkı Artaud gibi dili kullanırken görünenin ardındakini alımlayıcısına sunma peşindedir.

Dramatik yapının diyalogla oluşturulan anlamsal dünyası Wilson'un oyunlarında kullanılmaz. Oyuncular, ışık ve renkler, kullanılan nesnelere birlikli bir anlamı kuran öğeler değildir. Wilson, bu oyununda sahne uzamını mektup zarfından yola çıkarak diagonal çizgileri kullanarak oluşturur. Onun sahnelemelerinde uzam diagonaller ya da sahnenin önüne paralel olarak kullanılan çizgilere ayrılarak kullanılır. Paralel çizgilerle oluşturulmuş farklı derinliklerde gerçekleşen eylemler, seyircinin sahnedeki farklı figürleri eş zamanlı mı yoksa ortak bir bağlam içinde mi değerlendireceğine dair hayal gücünü kışkırtacak merkezlesizleşmiş bir okumaya izin verir (Görsel 3). Lehmann'ın (2006) belirttiği gibi bu sahneleme biçimiyle "birbirinden bağımsız ve böylece hiçbir sentez sunulmayan yan yana veya iç içe geçmiş sanal alanların montajı yoluyla şiirsel bir çağrışımlar alanı oluşur" (s. 79).

Bahtin için söz doğası gereği diyalojiktir. Söz bir diyalogun içinde canlı olarak doğar. Sözün daha geniş bağlamda varlık kazandığı dil ise, toplumsal etkileşim sürecinde oluşur ve tıpkı söz gibi dil de diyalojiktir. Bahtinyen karnavalın hiyerarşiyi yıkma ya da ters yüz etme biçimi sahnede Lehmanncı bir kavramsallaştırmayla *parataxis* olarak karşımıza çıkar. *Kraliçe Viktorya'ya Bir Mektup*'ta hiyerarşilerin yıkımı ya da ters yüz edilmesi, göstergelerin kullanımı ile mümkün olur. Temsil figürlerinin sahnede konumlandırılma biçimleri, oyun, nesnelere ve dil ahenk ve uyumu yaratmak üzere birbiri ile ilişkisi içinde devinmez (Görsel 3). Dil anlamı tesis etmez, çalışmanın önceki bölümlerinde açıklandığı üzere Derrida ve Bahtini hatırlatır bir biçimde anlamı erteler. Sahnedeki gösterenler tek bir merkezde toplanmaz ve eş zamanlıdır. Oyunda gösterenlerin eş zamanlılığı Bahtin'in karnaval kavrayışının savunduğu gibi kaynaşma içermeyen bir bitişikliği açık eder. Böylelikle anlam sabitleyemez ve sentezlenemez.

Wilson, sahnelemelerinde aynı anda pek çok öyküyü anlatarak anlatımın çizgisel seyrini reddeder. 1988 yılında sahnelediği *Orman* buna örnek gösterilebilecek uygulamalarından biridir. Metinlerarası bir uzam olarak somutlaştırdığı oyunda *Gilgamiş Destanı*'nı 19. yüzyıl sanayi devrimi Almanya'sına taşır. Ormanı metaforlaştırır, ilksel bütünselliğin karnavalesk



Görsel 3. Robert Wilson, *A Letter for Queen Victoria*, 1974, topluluk (Wilson, 1974)



paydaşı kılar. Oyunda *Gılgamış Destanı*'ndan başka aslen Aztek dilinde yazılmış, daha sonra İspanyolca eklenmiş ve İspanyol bir misyoner tarafından tamamlanmış Colomb öncesi dönemi anlatan *Florentine Codex (General History of the Things of New Spain)* metnini, Heiner Müller'in oyunlarından seçili kesitleri, Edgar Allan Poe'nun iki öyküsünü de kullanır. Ayrıca Doğu sanatı kitaplarından derlenen araştırmalar, Sanayi Devrimi'ne işaret eden görüntüler, mimarlık ve resim kaynakları eklenip Wilson'un *Kneeplay* olarak anılan oyunlarının da yazım görevi Heiner Müller ile Darryl Pinckney'e verilir. Sahneleme için oluşturulan bu kitabı Bonnie Marranca (1989) yeni bir kronotop olarak tanımlar: Arşiv (s. 37). Ona göre *Orman*'ı oluşturan bu metin koleksiyonunda önemli bir faktör iş başındadır: Dağınık metnin kurtarılması yalnızca teatral anlatı inşa etmenin bir yolu değil, aynı zamanda bir arşiv (hatırlanan kültürel eserler) olarak geçmişe yönelik bir tutumdur. "Onun tiyatrosu tarih yazmaz, sadece onun şiirsel diğer yanını yaratır: hafızayı" (Marranca, 1989, s. 37).



Görsel 4. Robert Wilson, *The Forest*, 1988, 2. perde (Wilson, 1988)



Görsel 5. Robert Wilson, *The Forest*, 1988, 3. perde, topluluk (Wilson, 1988)

Darwin'in doğal seçilim teorisi, *Orman*'da oyunbaz bir teatral ima bulur. Aynı anda yan yana gelmek için hiçbir sebebi olmayan canlı formları birlikte kullanılır ve birbirlerinin evrenlerine girip çıkan imgeleri oluşturur. Bir balerin bir ıstakozu gezdirir, orman bütün bir salonu kaplar, Ay dünyaya iner. Tüm yaşam formları çölde, şehirde, ormanda, malikanede, antik dünya veya Sanayi Devrimi'nin göğü altında birlikte yaşarlar. Bu oyunda uyum, doğal seçilimin temel taşı olmuştur. Hayvan ve insan metamorfozu, sürüngenler, kuşlar, balıklar, insanlar ve kayalar anlatıya yerleşir. Sözcükler bir tortulaşma biçimidir. Bu yeni teatral aydınlanmada doğa tarihi, alternatif bir kültür görüşü için sahneyi insanlık tarihiyle paylaşır. Sahnedeki bu kullanım Bahtin'in karnavalesk dünyasında tanımladığı grotesk kavramıyla koşutluk gösterir. Bu kullanım bir yandan gerçeğin başka bir sahnelemesini mümkün kılarken diğer taraftan yarattığı tekinsizlikle yıkıcı bir güç olarak kullanılır ve dönüşüm potansiyelini içinde taşıyarak merkezi yapıları alt eder. Savanaya çıkıştan önceyi temsil eden imgelerin görünümü Bahtinyen bir aradalığı, söyleşimselliği ve bütünselliğe geri dönüşü açık eder.

Karnaval uzamları tüm kesişmelerin yaşandığı şimdi ve burada bulunan yerlerdir. Gerçek ile düş, trajik ile komik, insan oluş ile hayvan oluşun bir aradalığının uzamlarıdır. Tüm seslerin *kendileri* olarak yankılanabildiği ve aynı zamanda karşılaşma yerleridir. Görsel 4'te Sanayi Devrimi'ne taşınan destanın dekoru görülür. Fonda konstrüksiyon üzerinde işçiler yer alırken, sol önde Gılgamış, sağda Gılgamış'ın annesi ve ortada işçileri izleyen bir aslan konumlanır. Görsel 5'te ise farklı yaşam formların yan yanılığı demir parmaklıkların arkasında sergilenir.



Görsel 6'da görülen sahne çizgisinin kullanımı *Kraliçe Viktorya'ya Bir Mektup* oyununda bahsedildiği gibi *Orman*'da da benzerlik gösterir. Sahnede kullanılan grotesk imajlar farklı formların yan yana gelişini gösterir. Ortada siyah uzun dev kuklamsı silüet, sağ önde Enkidu, solda kazan içinde yaşlı adam, sağ arka çizgide patenleri ile kayan bir kuş ile onun önünde ıstakozu taşıyan balerin görülür. Aynı zamanda dekor bir mağaranın içini çağrıştırır biçimde kayalardan oluşmuştur. Tüm bu imgeler seyircinin anlam dünyasında yorumlanacak göstergesel yığımlardır.



Görsel 6. Robert Wilson, *The Forest*, 1988, 3. perde (Wilson, 1988)

Wilson'un oyuncuları sahnede seyircinin alışkanlıklarının dışında hareket eden grotesk figürlerdir. Hemen hemen tüm yapımlarında "Slow motionla değil doğal zamanla uğraştığını ve bunu estetik bir kaygıdan çok, oyuncunun kendi vücudunun her hareketi üzerinde bilinçli olabilmesi için tercih ettiğini söyler. Dolayısıyla oyuncunun odağı psikolojiden hareketin kendisine kayar" (Korad Birkiye, 2007, s. 220).

Bu yönelişleriyle Wilson, kendini tarif ettiği gibi bir tiyatro yorumcusu olmanın ötesine geçerek tüm görselliği ve uzamsallığı ile teatral olanın yaratıcısı olarak inşa eder. Wilson'un sahnesi çoksesliliğin ve bir aradalığın teatral uzamına dönüşür. Orman, bir taraftan Innes'in ilkelciliğini hatırlatır; bir taraftan da kültürün hiyerarşisinin henüz yükselmediği canlılığın, oluşun ve akışın kendiliğinden tesis edildiği bir yerlemdir. Wilson'un *Orman*'ı da söyleşimselliği imkânlı kılar ve karnavaleskin tahakküm karşıtı yıkımlarının durağı haline gelir.

### Sonuç

Çağdaş tiyatronun gelişiminde tarihsel avangardın değişen gerçeklik algısı ve uygarlık karşıtı tutumlarıyla, tiyatronun teatralleşmesi görüşü itici güç olur, avangart sanatların tümünde karnaval dünyasının da içinde barındırdığı yıkmak ve keşfetmek anlayışı etkisini günümüze kadar süren uygulamalarda farklı biçimlerde gösterir. Metnin başat olduğu sahnelemelerden olay estetiğine, performans estetiğine doğru bir yönelim olur. Kabare, yeni sirk, yeni vodvil, happeningler gibi köklerini halk tiyatrosundan alan farklı uygulamalar yapılır, Meyerhold, Grotowski, Barba, Brook, Lecoq gibi yönetmenlerin, Le Théâtre du Soleil, Living Theatre vb. gibi tiyatroların çalışmaları 21. yüzyıl tiyatrosuna şekil verecek deneysel arayışlara girer. Christopher Innes (2004), avangart tiyatronun köklerinin Alfred Jarry yoluyla, Bahtin'in karnaval ruhunun temelini oluşturan gülmeye dek uzandığını belirtir. Buna göre, karnavalesk nitelikler avangart tiyatroyu tanımlayan işaretlerdir (ss. 22-23).

Bu çalışmada ortaya konan bulgu ve görüşlerin ışığında açıkça görülmektedir ki Bahtin'in karnavalesk estetiği, sanatın tüm alanlarında yenilenme ve izleyicisi ile ilişkisini yeniden tanımlama ihtiyacı duyan sanatçıları kendine çeker, yeni arayışlara ateşleyici bir kıvılcım olur. Sahne sanatları açısından 20. yüzyılın büyük yönetmenleri ve teorisyenlerinin neredeyse tamamının uygulama ve çalışmalarında Bahtin'in görüşlerinin izleri kendini belli eder. Robert Wilson'un prodüksiyonları söz konusu izlerin sürülebileceği uygulamalardandır. Çalışmada, Wilson'un *Kraliçe Viktorya'ya Bir Mektup* ve *Orman*

eserlerinden örnekler ele alınmıştır. Buna göre, Wilson'un tiyatro anlayışında tiyatronun bütün öğelerinin aynı değerde olduğu görülmüştür. Dilin yazınsallığından öte sessel özelliği kullanılmıştır. Wilson tiyatronun gücünü zıtlıkların diyaloğunda bulur: "Dikey/yatay, ses/sessizlik, ışık/karanlık, hızlı/yavaş, soğuk-ışık/sıcak-ışık, minimalizm/maksimalizm, gerçekçilik/soyutlama, rasyonel/irrasyonel, komedi/trajedi, yüce/grotesk" (Korad Birkiye, 2007, s. 228). Onun tiyatrosunda kullandığı bu zıtlıklar Bahtin'in Batı düalist düşünce biçiminde eleştirdiği görüşleri yıkan ve bu zıtlıkların birlikte kullanıldığı karnaval dünyasına işaret eden kullanımlardır. Bu yönüyle Wilson'un kültürlerarası uygulamaları Bahtin'in çokseslilik görüşleriyle paralel okumalar yapılabilecek uygulamalardır. Wilson, seyircisinin görsel algısını aktifleştirir. Seyirci günler ya da uzun saatler süren prodüksiyonlarda istediği gibi hareket edebilir, çıkabilir tekrar girebilir. Eş zamanlı ve yığılan göstergeler Orta Çağ halk tiyatrosunun panayır mekanlarının simültane uygulamalarını çağrıştıran özellikler içerir.

Ana akım tiyatronun klasik dramatik yapının kapalı biçim ile domine edildiği 20. yüzyılda karşı akımların ve çalışmaların radikal birer deneme olmaktan çıkıp seyirci ve sahne ilişkisinin yeniden tanımlandığı, tiyatronun başat unsurunu metinden gösterime evriltten yenilikçi bir anlayışın ana akım tiyatrodan ben de varım! demesini olanaklı kılan en temel birleştirici harç olarak Bahtin'in çalışmaları ön plana çıkmaktadır. Bu doğrultuda onun düşünsel, dilsel kavramlaştırmaları ile bunların somutlaştığı uzamlar olarak gördüğü karnaval dünyasının, biçimsel ve içeriksel yapısının çağdaş sahnelemelerde kendilerine kökensel alt yapı arayışında olan uygulamacılar için zengin bir kaynak vazifesi gördüğü muhakkaktır.

#### Kaynakça

- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve ikizi*. Yapı Kredi Yayınları.  
Bahtin, M. (2001). *Karnavalda romana*. Ayrıntı Yayınları.  
Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve dünyası*. (Ayrıntı Yayınları).  
Bahtin, M. (2016). *Söylem türleri ve başka yazılar*. Metis Yayınları.  
Brecht, S. (1978). *The theatre of vision, Robert Wilson*. Cox & Wyman Limited.  
Brockett, O. G. ve Ball, R. J. (2015). *Tiyatronun temelleri*. Kara Kalem.  
Candan, A. (1994). *Yirminci yüzyılda öncü tiyatro*. Yapı Kredi Yayınları.  
Carlson, M. (2013). *Performans eleştirel bir giriş*. Dost Kitabevi Yayınları.  
Derrida, J. (2016). *Yazı ve fark*. (P.B. Yalım, Çev.). Metis Yayınları  
Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif estetik*. (T. Acil, Çev.). Ayrıntı Yayınları.  
Güçbilmez, B. (2005). *Sophokles'ten Stoppard'a ironi ve dram sanatı*. Deniz Kitabevi.  
Innes, C. (2004). *Avant-Garde tiyatro: 1892-1992*. Dost Kitabevi Yayınları.  
Karaboğa, K. (2014). *Copeau'dan Terzopoulos'a oyuncu ve maske*. K. Karaboğa, O. Arıcı (Ed.) Maske kitabı içinde (94-107). Habitus Yayıncılık.  
Karacabey, S. (2007). *Modern sonrası tiyatro ve Heiner Müller*. De Ki Basım Yayım.  
Korad Birkiye, S. (2007). *Çağdaş tiyatrodan kültürlerarası eğilim*. De Ki Basım Yayım.  
Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre*. Routledge.  
Marranca, B. (1996). *The Theatre of images*. The John Hopkins University Press.  
Marranca, B. (1989). *The forest as archive: Wilson and interculturalism*. Performing Arts Journal.  
Meyerhold, M. (2014). *Tiyatro üzerine*. (T. Kanbur, Çev.) Mesele Kitapçısı.  
Moran, B. (2007). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İletişim Yayınları.  
Schechner, R. (2015). *Ritüelin geleceği*. Dost Kitabevi Yayınları.  
Turner, V. (1982). *From rituel to theatre*. New York: PAJ Publications.  
Wilson, R. (1974), *A Letter for Queen Victoria*, robertwilson. <https://robertwilson.com/lqv>  
Wilson, R. (1988), *Forest*, robertwilson. <https://robertwilson.smugmug.com/Forest-Berlin-1988/i-zQFXmGV/A>