

TIYATRODAKİ “TEATRALLİK”

Zeynep Erdal Öztöpanlar^{1*}

¹Oyunculuk Anasanat Dalı/Tiyatro Bölümü, Ordu Üniversitesi, Ordu, Türkiye

*Sorumlu Yazar: zzzeyneperdall@gmail.com

+Konuşmacı: zzzeyneperdall@gmail.com

Özet- Bu bildiri teatrallığın bir başka deyişle tiyatrodaki ‘oyun’ olgusunun, yaklaşık iki bin beş yüz yıl kat ettiği mesafenin izini sürmeyi amaçlamaktadır. İzlenecek yöntem, süreci tarihsel olarak okumaktır. Tarihsel süreç içinde izi ilk sürülecek kişi Platon’dur. Platon’un karşısında yer alan öğrencisi Sokrates bilinen ilk tiyatro teorisi kitabı “Poetika”da insanlığın ancak taklit yoluyla bilgiye sahip olabildiğini söyler. Ortaçağda Bütün dünya bir sahnedir ve dünya tiyatrosunun bir tek seyircisi vardır; Tanrı. Romantik döneme gelindiğinde teatrallik kavramı, Shakespeare’den ödünç aldığı “Bütün dünya bir sahnedir; yaşam ve ölüm dramın iki ucundadırlar ve insanlar basit oyuncular” düşüncesiyle karşımızdadır. Sahnedeki oyuncuların dış dünyadaki gerçekliği birebir yansıtması gerektiği fikri yirminci yüzyıla gelindiğinde değişmiştir. Craig, Artaud, Evreinov, Pirandello, Grotowski gibi sanatçılar insanın sahnede yanlış temsil edildiğini düşünmüşlerdir. Bu yanlış temsili kırmak için Craig oyuncu yerine kuklayı, Meyerhold gerçekçi oyunculuk yerine duyguların geri plana alındığı mekanik oyuncululuğu önermiştir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısına ve sonra yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde tartışma daha da derinleşir. Teatrallik düşüncesi, geçmişine dönerek ‘oluşumunu’ aramaya başlar. Bu dönem için bir yanda tiyatroyu antropolojik bir bakışla; kökene dair yorumlayanlardan, diğer yanda olumlayıcı (affirmative) yorumlamayla; gerçekliği öznel arası ve tesadüfi kesişmelerde arayanlardan bahsetmek mümkündür. Olumlayıcı yorumlama, teatrallığın iki alan arasındaki boşlukta oluştuğunu söyler: ‘gerçek’ yaşam alanı ve kurgusal alan. Boşluk, tamı tamına ne gerçek alanın ne de kurgusal alanın içindedir. Bu yüzden de oyunsudur. İşte teatrallik diye nitelendirilen kavram bu oyunsuluğun ta kendisidir.

Anahtar Kelimeler- Teatrallik, Oyunculuk, Antik Yunan, Ortaçağ, Olumlayıcı (Affirmatif) Yorumlama

I. GİRİŞ

Teatrallik kavramı antropolojiden, sosyolojiye, felsefeye kadar geniş bir alanda araştırma konusu edilmiştir. Bu kadar geniş yelpazede mevcudiyet gösteren bir kavramı kuşkusuz tek bir sözcük ya da cümleyle tanımlamak epeyce zor zira, kavramın anlamı tiyatro sanatı içinden oluşmuş sonrasında sosyal yaşamın her alanında uygulanabilir hale gelmiştir. Her tanımlama, kavrama bir önlük daha giydirmiştir. Böylelikle, hareket alanının özgürlüğünden aldığı hız, kavramı geniş bir yelpazede tanıtır kılmıştır.

II. PROBLEM

Teatrallik, bir temsil kipi, tarihsel olgular tarafından karakterize edilmiş bir çeşit davranış pratiğidir. Diğer yandan kavrama, bir çeşit özdeşlik yorumuyla da bakılabilir. Teatrallik, özü gereği, bir çeşit tören, toplumsal bir festival, karnavalesk halk gösterisi olarak görülebilir. (1) Sanat tarihçileri, sosyal bilimciler, felsefeciler tarafından yapılan pek çok farklı tanım kavrama olumlu ve olumsuz anlamlar yükler. Teatrallik, kimi zaman Antik Yunan dönemindeki mimesis ile kimi zaman da

Ortaçağ’daki, bütün dünyanın bir sahne olduğunu iddia eden *teatrum mundi* düşüncesiyle ifade edilmiştir. Tanımlamalar özsel olarak farklı olsa da, kavramın ifadesine kuşkusuz katkı sağlamışlardır. Sonu Dolayısıyla yapılacak tüm okumalar, tekil bir bakış açısının değil çoğul bakış açılarının birleşik bir yansımaları olmayı hedeflemektedir.

III. YÖNTEM-TARTIŞMA

Tarihsel süreç içinde izi ilk sürülecek kişi Platon’dur. Platon, Yasalar (2) adlı eserinde insan yaşamını tanrılar tarafından sahnelenen bir kukla gösterisine benzetir. Platon her şeyin “aslı”nın “idealar dünyası”nda bulunduğunu, insanların - olumsuzlayarak- bu dünyada yalnızca idealar dünyasının birer taklidi olduklarını ileri sürmüştür. (3) Platon tüm sanatları da birer ikinci taklit olarak görmektedir. Duyularla algılanan da zaten taklittir. Sanat eseri de bu durumda taklidin taklididir. Bu yüzden ki Platon Homeros’tan bu yana tüm şairlerin birer taklitçi olduklarını ileri sürmüştür. (4) Taklit ile ‘hakikat’ten, bilgiden uzaklaşılacağını söyleyen Platon’un aksine, dram sanatının ilk kuramcısı Aristoteles, Poetika’da ancak taklit yoluyla insanlığın bilgiye sahip olabildiğini söyler.

(5) Antik Yunan dönemindeki mimesisi, Ortaçağ'ın ibret (morality) ve mucize (miracle) oyunlarında görmek mümkündür. Toplumun Hristiyan olmasının etkisiyle, theatrum mundi imgeleri ön plana çıkar. Bütün dünya bir sahnedir ve dünya tiyatrosunun bir tek seyircisi vardır; Tanrı. Tanrının aşağıda caka satarak kılıktan kılığa giren çocuklarını göklerden seyrettiği düşünülür. Tiyatroya, dolayısıyla 'teatrallik' olgusuna olumsuz bakan diğer iki isim -erken dönemde- Friedrich Nietzsche ve JeanJacques Rousseau'dur. Tiyatroya ait olan; 'oynamak', 'rol', 'sahneye çıkmak' terimleri tasarlanmış, kurgulanmış olanı içerirler. Dolayısıyla bu terimlerle hareket eden bir kişinin karşısındakini kandırması kaçınılmazdır. 'Teatrallığe' gıyabında tiyatroya yöneltilen olumsuz bakış Jonas Barish'in AntiTeatral Önyargı (The Antitheatrical Prejudice) kitabında saptadığı değerlendirmesiyle, tiyatronun -aldatma sanatında usta olan oyuncularıyla- seyirciyi 'hakikat' olandan uzaklaştıracağı yönündedir. Tiyatroda, 'rol' yapılarak, -temelde 'gerçek'liğin ziddi görüldüğü için- "teatral" bir tavır içine girilerek yani; 'teatrallik' vasıtasıyla bu uzaklaştırmaya zemin hazırlanır. (6) Ortaya konan pek çok olumsuz görüşe karşı tiyatronun 'teatrallik' olgusuna tam da sendelediği yerde koltuk çıkan, dil bilimci, sosyolog Dell Hymes olmuştur. Hymes, 'hakikat' olarak nitelenen gerçeklik özünün tam da 'teatrallığın' ortaya çıktığı yerde neşet ettiğini söyler. Bir şeyin 'gerçekliği' ile o şeyin 'anlatımının' birbirinden farklı olduğunu iddia eder Hymes. Bu yüzden, gerçekliğin temsili tarafından aşındırıldığını, teatral olanın bu aşınmış olanla gerçeği arasında tomurcuklandığını düşünür. (7) Seyirci gerçekliği fark edemediğinde, oyunla bir suç ortaklığına girer. Bu iki uçlu suç ortaklığını, hem seyirci hem de oyuncu yaşar. Bu durum Hymes'e göre bir çeşit yönlendirme değildir. "Hakikat", ancak böyle yakalanabilir. Dolayısıyla teatrallığın konumlandığı yer, tam da bu farkındalığın (awareness) oluştuğu yerdir. Farkındalığı; 'mimetik bilmece' olarak tanımlayan Hymes, seyirci ve oyuncuların kuşkusuz bir gerçeklik içinde olduğunu ancak paradoksal bir biçimde mimesisin gerçeklikten yoksun kalınarak oluşabildiğini tespit etmiştir. Hymes'in çığır açan bu saptaması, Hymes'dan yıllar önce, "yaşam hakikati" ile "sahne hakikatini"nin ayrılması gerektiğini söyleyen Denis Diderot'yu hatırlatır. Bin yedi yüzlerin ikinci yarısında sahnede nasıl rol yapılması gerektiğini tartışan Diderot, sahnede, tasarlanmış, üzerine düşünülmüş ve belirli sınırlar içinde tutulmuş bir yapıya ancak mimesis ile ulaşılabileceğini iddia eder. (8) İnsanların tanrının birer kuklası ve tanrının da bu çaresiz kuklaların tek seyircisi olduğu fikrinin Aydınlanma Çağı ile değişmesiyle 'varlık', çeşitli düşünürlerce sorgulanır olmuştur. Düşünürlerin başında, 'ilk-bir' (9) fikrine dayanarak insanın varoluşunu, dünyanın

varoluşuna paralel 'ilk-bir' tasarısıyla açıklayan Nietzsche gelir. Nietzsche'ye göre dünyada, sonra oluşan her şey, 'ilk-bir' kavramına özlem olarak ortaya çıkmıştır. "Tanrının Ölümü"nü ilan etmesiyle yaşanan kriz sonucu, estetist bir tavırla mevcudiyete yaklaşır "dünyanın kendi kendini doğuran bir sanat yapıtı" olduğunu iddia eder Nietzsche. Schoupenhauer'dan aldığı tasarım(vorstellung) fikrini, Schelling'e yaslanarak devam ettirir. Dünya mütemadiyen yaratılan, yeniden yaratılan bir sanat yapıtıdır ve bu yaratımın önünde ya da ardında hiç bir şey yoktur. (10) Bütün bir tarih akışı içinde teatrallığın mimesisten ayrı düşünülememesi, dünya sahnesine 'theatrum mundi'nin (bir sahne olarak dünya) türevleri olarak yansımıştır. Özellikle felsefe ve sosyal bilimlerde görünür olan 'teatrallik' kavramı; yaşam ile sahne arasında Shakespeare'den ödünç aldığı bir metaforla tekrar sahnededir. Bütün dünya bir sahnedir; yaşam ve ölüm dramın her iki ucundadırlar ve insanlar basit oyuncularlardır. Tanrı, kader, gelecek -her ne denirse- senaryoyu yazıyordu. (11) Bu düşünce sahne ile yaşam ikilisini metaforik bir ilişkide birleştirir. Alegorinin ifade ettiği gibi, theatrum mundi düşüncesi insanların gündelik yaşamlarında birer "oyuncu" olduğunu imler.

Bu oyuncu sahnede kendi mevcudiyetini fark ettiğinde, seyirciler de kendi mevcudiyetlerini fark ederler. Yani, sahne olan bu dünyada birer "rol"ü olan her 'oyuncu', - Ben Johnson'un da ifade ettiği gibi- mimetik bir refleks tarafından kontrol edilir.(12) Eğer tiyatro ve yaşama ayrılmaz bir ikili olarak bakılırsa, davranışlar -yalnızca- bir dizi rolden ibaret görülür. Dolayısıyla kişiler yalnız birer 'oyuncu'ysa, mimesis için de bir başlangıç noktası belirlenemez. Belirsizlik, dönemin tiyatro düşüncesini yanlış bir idealin kaçınılmaz taklidine saplar. "Hakikat"ın özünü barındırdığı düşünülen 'gerçek', sahnede 'yanılsama' yoluyla görünür kılınmaya çalışılır. Yirminci yüzyılı gelindiğinde Craig, Artaud, Evreinov, Pirandello, Grotowski gibi sanatçılar, yanılsama yoluyla gerçekliğe ulaşamayacağını düşünürler ve kendi dönemlerine kadar tiyatronun yok saydığı, anlamlandıramadığı 'başlangıç noktası'nın peşinden giderler. Vardıkları temel nokta, insan varoluşunun sahnede yanlış bir temsilden kaynaklandığıdır. Sahnede bu yanlış temsili kırmak, 'hakiki' olan 'öz' ile seyirciyi buluşturmak için Craig oyuncu yerine kuklayı, Meyerhold gerçekçi oyunculuğu yerine duyguların geri plana alındığı mekanik oyunculuğu önerir. Kavramı teorik alanda okumaya çalışan bir diğer isim Rus avangartlarından Nikolai Evreinov'dur. Evreinov, tiyatronun yalnız kendini yansıttığı 'öz-gönderimsel' tiyatroyu savunur. Özgönderimsel tiyatro düşüncesi tiyatronun yaşamın bir kopyası olarak görülmemesini, tiyatronun yalnız ve sadece tiyatro olduğunu ve dolayısıyla kendine ait

'gerçekleri' olabileceği varsayımına dayanır. (13) Modernizmin karşısında yer alan avangart sanatçılar, 'gerçekçi tiyatro düşüncesi'nin karşı istikametinde konuşularak meseleye bakmaya çalışırken, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı oluşmaya başlayan 'gerçekçi tiyatro düşüncesi' kendi içinde doğan melodrama sırt çevirerek - farkında olmadan- 'teatrallik' olgusuna kucak açmıştır. Amaçları, Nikolai Evreinov'un tiyatronun öz-gönderimselliği olarak tanımladığı bir dizi teatral girişimi ve teatrallik'in görünür işleyişini silmek, tiyatroyu 'gerçekçi teatrallik' düşüncesiyle şekillendirerek tekrar modernize etmektir. Bu düşünce, bir çeşit 'sade sanat' (artless) (14) fikri üstünden yürür. Avangart düşüncenin etkisinde artık tiyatro, 'teatrallik' olgusunun ön plana çıkarıldığı büyütülmüş gerçeklik ile karşı karşıyadır. Bu gerçek, seyirciye sürekli olarak 'tiyatro'da olduğunu ve kendisi için kurgulanmış bir gösteriyi izlediğini hatırlatır. Sahne, -aslında Diderot'dan aldığı bilinçaltı bir mirasla- kullandığı teatral enstrümanlarla kendi dilini konuşur ve kendi kurallarını dayatır olmuştur. Alexander Tairov'un saptamasıyla, tiyatronun zincirlerinden kurtulmasıyla oluşan değişim, -sahnede yalnızca 'şimdi' ve 'burada', olanın var olması- tiyatrodaki ikonik göstergelerin ilk sıraya yerleşmesini sağlamıştır. (15) Bu değişim, teatrallik kavramının tanımını bir kez daha düşündürmüştür. Roland Barthes'ın önerdiği gibi, teatrallik, tiyatroyu metinden arındırmak mıdır, yoksa yazılı metinden başlayan ve sahnede inşa edilen işaret ve algı süreci midir? (16) Barthes, teatrallik'i metinden arındırarak sahnedeki performansın işaretleriyle sınırlar fakat Anne Libersfeld bu bakış açısını reddeder. (17) Meyerhold, temsil ile gerçeklik arasında gözetilmesi gereken bir denge olmadığını, dahası teatrallik'in ne gerçekle ilişkili bir illüzyon içinde ne de özel bir estetiğe bağlı olduğu düşüncesindedir. Bir yandan kavramın tiyatronun özünde, teatral işlevin merkezinde durması gerektiğini, diğer yandan da teatral üretim sürecinin önemli olduğunu, bu süreçte gerçeklikle dışarıdan herhangi bir şekilde ilişkilendirilebilecek her şeyin birer gösterge haline dönüşebileceğini söyler. (18) Teatrallik'i anlamak ve anlamlandırmak için bir yorumlama modeli inşa etmeye çalışan semiotikçiler, dramatik kodları tanımlamak için yine dramatik metinden yararlanırlar çünkü Süreyya Karacabey'in de belirlediği gibi, diğer sanatların temsil edici olmayan estetiğine karşı tiyatronun tanım ölçütü 'temsile' bağlıdır. (19) Erika-Fischer Lichte tiyatronun ayırıcı özelliğini, gerçek dünyanın materyallerini gösterge olarak kullandığını ifade eder. "Göstergelerin göstergesi", gerçek nesnelere kurmaca dünya içine yerleştirir ve böylelikle o nesnelere ikili anlam kazanırlar. Böylelikle, sahnedeki olaylar ile kurmacanın işaret ettiği dünya arasında kesintisiz bir iletişim oluşur. (20) Bu iletişimin sürekliliği, teatrallik'i sonsuz iletişim

sürecinde yüzen işaretler haline getirir. Böyle olunca kavram, kendi içinde daha da belirsizleşir. Thomas Postlewait ve Tracy C. Davis, iletişim sürecindeki tüm işaretlerin teatrallik'in birer göstereni olarak algılandığında, teatrallik olarak tanımlanan alanın nasıl özelleşeceği sorusu üzerinde dururlar. (21) Her şeyin bir gösterge haline gelmesi, hiçbir şeyin tek başına mevcudiyet gösterememesi demektir. Artık bir şey bir diğer şeyle kurduğu ilişki ölçüsünde mevcut, aksi halde namevcuttur. Bu ilişkiyi, 1967'de yazdığı dönem için çığır açan makalesi Sanat ve Nesnelik'de (Art and Objecthood) olumsuzlayarak tanımlayan Micheal Fried teatrallik'i öznelere arası yarıktaki konumlandırıp, 'farazi bir boşluk' olarak niteler. (22) Fried, resim-heykel sanatı ile tiyatro sanatını karşılaştırmış, kavramı bugün tartışılan boyutuyla keşfeden ilk eleştirmen olmuştur. Teatrallik'i, yükselen postmodernizm akımına karşı bir tehdit olarak gören Fried, modernizmi (resim ve heykel sanatı başta olmak üzere) savunmuştur. Modern sanat eserinin kendi içinde 'özgünlük' olarak tanımlanabilecek bir bütün oluşturabildiğini, teatrallik'in ise sanat eserinin özündeki bütünlüğüne zarar verdiğini savunur. Fried'in burada bahsettiği 'literalist sanat', bir eser olarak tamamlanmak için seyircinin bakışına muhtaç olmayan, modern sanattır. Bir eserin büyük sanat yapıtı olması modernizmin "şimdilik" (presentness) ilkesine uyması, anlık olması yani esere bakan alımlayıcının esere baktığı 'şimdi'de bir bütünlük bulması demektir. Modern sanatın çoktüğünü ilan eden Fried bu çöküşü, nesne ile seyirci arasındaki ilişkinin teatralize edilmesine bağlamıştır. Postmodern eserlerin nesne ile seyirci arasındaki bir algı alışverişiyle tamamlandığı hesaba katılırsa Fried, sanat eserinin kendisini tamamlayacak bir bakışa ihtiyaç duymaması gerektiğini savunur. Tamamlanmak için alımlayıcısının (seyircisinin) bakışına ihtiyaç duymayan heykel ya da resim ise, teatralize edildiğinde, alımlayıcısı (seyircisi) ile arasındaki ilişki bozulur. Eser ile alımlayıcı arasındaki ilişki nesneleşmiş yani, teatralize edilmiş olur. Nesneleşmeyi sanatın yozlaşması olarak tanımlayan Michael Fried, sanatın tiyatrodan kaçabildiği ölçüde yozlaşmadan kurtulacağına inanır. (23) Teatrallik'i farazi bir boşluk olarak tanımlayan Fried'in düşüncesini Rosalind Krauss, bir çeşit 'hükümsüzlük' olarak nitelemiştir. (24) Dolayısıyla her şeyin bir gösterge haline geldiği postmodernizmle birlikte 'teatrallik', yazılı argümandan başlayarak sahne üzerinde inşa edilen gösterenlere ve duygular yoğunluğuna bağlı olan bir kavram haline almıştır.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde, mimesisi öne çıkaran 'tiyatro düşüncesi', geçmişine dönerek 'oluşumunu' aramaya başlar. Bu 'arama'ya 'Yaşamdaki Tiyatro (The Theatre in Life: 1927) incelemesindeki 'estetik öncesi içgüdü'

tanımlamasıyla katkı sağlayan sanatçılardan biri Evreinov'dur. Evreinov, tiyatroyu 'geniş zamanlı bir metaforik biçim' olarak belirler. (25) Amacı, ahlaki değerlere sahip saf bir teatrallik için belirli iddialarda bulunmaktır. Glen McGillivray Eleştirel Bir Kavram Olarak Teatrallığın Söylemsel Biçimlenişi (The Discursive Formation of Theatricality as a Critical Concept: 2009) makalesinde, Samuel Weber'in Derrida'nın bir makalesinden yola çıkarak oluşturduğu bir saptamayı değerlendirir. Weber, kavram olarak 'yorumlamayı' ve 'yorumlama pratiklerini' tartıştığı 'Tesis ve Yorumlama' (Institution and Interpretation: 1987) kitabının girişinde, Derrida'nın Batı düşüncesinin yorum sürecini yapı-söküme uğrattığı; 'Beşeri Bilimler Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun' (Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences: 1978) çalışmasını yeniden okumuştur. McGillivray, Weber'in tespiti olan; Derrida'nın süreç, oyun ve anlamın ertelenmesine yönelik 'olumlayıcı (affirmative)' yorumlaması ile nihai bir 'hakikat'i ortaya çıkarmayı amaçlayan 'nostaljik' teleolojik (26) yorumlama arasındaki bölünme fikrini ele alışına ve Batı söyleminin bu iki yorumsal konumlanış arasındaki bir üstünlük savaşıyla karakterize edilmesine yönelir. (27) Evreinov gibi tiyatroyu antropolojik bir bakışla yorumlayan Barba'nın da amacı, meseleye nostaljik teleolojik kökene dair bir okumayla yaklaşmaktır. Barba, tiyatro antropolojisi özelinde bu amaç doğrultusunda çalışmıştır. Fakat Jacques Derrida ve sonrası bazı çağdaş araştırmacılar kökene dair 'nostaljik' incelemenin karşısında konum alırlar. Bunun yerine 'olumlayıcı (affirmative) yorumlamayı' benimserler. Olumlayıcı yorumlama, 'hakikat'i kökende aramayı reddeder onun yerine, gerçekliği öznelerarası ve tesadüfi kesişmelerden müteşekkil bir şey olarak görür. (28) Performans/tiyatro sanatını, Lacan'cı bir ayrımla imgesel ve sembolik ilişkiler üstünden okuyan Josette Féral de Derrida'nın olumlayıcı yorumlama stratejisini benimseyenler arasındadır: Teatrallik, sonu gelmez oyunun ve arzunun konumunun durmak bilmez yersizleşmesinin (displacement of desire) ürünüdür. Bir başka ifadeyle, imgesel bir yapısal-alanla meşgul olan öznenin konumunun ürünüdür. (29) Arzunun konumunun yersizleşmesi, daimi değişen özneler arası ilişkilerin sonucu oluşur. Özneler-arası değişen ilişkiler dolaylı olarak 'alan'ı da etkiler. Alan, her defasında merkezleştirilmiş halde (de-centered) tekrar yapılır. Bu noktada teatrallığın iki alan arasında tomurcuklandığını tespit eden Anne-Britt Gran ve Féral'in görüşlerine yönelmek yararlı olabilir. Féral'in belirlemesiyle iki alandan kasıt; 'gerçek' yaşam alanı ve kurgusal alandır. Teatrallik, gerçekliğin askıya alındığı kurgusal alanda meydana gelen 'yarık'ta oluşur. Bu yarıktaki bir 'araf', bir 'aradalık' halinden bahsedilebilir çünkü

yarık tamı tamına ne gerçek alanın içinde ne de kurgusal alanın dahilindedir. Tiyatroda 'oyun' olgusundan işte böyle bir yarık içinde; böyle bir aradalık halinde bahsedilebilir. Olumlayıcı yorumlamanın benimsenmesiyle, Derrida'nın varsaydığı, -kökene doğru meyleden bir konum yerine- oyunu onaylayan; her defasında yapıyı tekrar kurarak bir öncekinin ötesine geçmeyi amaçlayan bir yorumlama stratejisi geliştirilmiştir. (30) Bunu da kuşkusuz öznenin yerinin -dolayısıyla- alanının daimi değişimi çağırır. Thomas Postlewait ve Tracy C. Davis'in editörlüğünü yaptığı ve kavrama dair geniş yelpazede incelemeler içeren Teatrallik (Theatricality: 2003) derlemesinin girişinde teatrallik Postlewait ve Davis tarafından, "gün gibi aşikardır ki teatrallik kavramı, belli bir şeye özgü tam anlamlardan mahrum olsa da, bütün anlamları kapsamaktadır" (31) sözleriyle ifade edilmiştir. Bunun yanında, Fried'in teatrallığı olumsuzlarken kullandığı ne o ne o; hem o hem o (32) tanımlaması da, çalışmanın başından bu yana genel görünümü çizilmeye çalışılan kapsayıcılığı işaret eder. Féral, kapsayıcılıkla kastedileni billurlaştırdığı Teatrallığın Yükselişi ve Düşüşü (The Rise and Fall of Theatricality: 2002) makalesindeki tespitinde meseleyi şöyle özetler: Teatrallik mefhumu, hilebaz değildir, daha ziyade tiyatro tarihinin yeniden canlandırılmasıdır. Çünkü bilhassa tiyatro mefhumu değiştiğinden biz de teatrallik kavramını sürekli olarak yeniden tanımlamak zorundayız. (33) Tiyatro düşüncesi değiştikçe teatral olanın da değişeceğini öne süren Féral, her iki kavramın da (tiyatro ve teatrallik) yeniden keşfedilmesi gerektiğine inanmaktadır.

IV. SONUÇ

Yaklaşık yirmi beş asırlık bir tarih söz konusu olduğunda görülebilir ki 'teatral olma' olgusu, dolayısıyla teatrallik, kimi dönemlerde sahnedeki seyirciye taşan fazlalık, kimi dönemlerdeyse olmazsa olmaz bir gereklilik olarak görülmüştür. Tarihsel süreç boyunca gelinen son nokta, kavramın kökene dair nostaljik teleolojik ve oyunsu olanı öne çıkaran olumlu (affirmative) olmak üzere iki şekilde yorumlanabileceğidir.

KAYNAKLAR

- 1) T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 1.
- 2) Platon, Yasalar, Çev. Candan Şentuna, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2007.
- 3) Platon, Devlet, 2016, s. 232.
- 4) Platon, Devlet, 2016, s. 84.
- 5) Aristoteles, Poetika, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Yayınları: İstanbul, 2010, s. 16.
- 6) Jonas A. Barish, The Anti-Theatrical Prejudice, California: Univ. of California Press, 1985,
- 7) T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 6.

8) Denis Diderot, duygulardan arınılabildiği ölçüde sahici oyunculuğa ulaşılabileneceğini savlar. Onun sözünü ettiği istikrardır. Duygulanımları doğrultusunda oynayan bir oyuncunun her temsilde aynı duygu durumunu yakalaması muhtemel değildir. Duygularından arınmış, düşünerek, sağduyulu oynayan bir oyuncunun ise her temsilde istikrarlı olarak aynı duygu durumunu yakalayabilmesi muhtemeldir. Biri, kendisini duygularının coşumuna bırakıyordur diğeri ise ilk temsildeki oynama biçimini taklit ediyordur. Bkz: ibid, s. 19.

9) Friederich Nietzsche kendi gerçekliğimizi bir an için bir kenara bırakırsak, der kendi görgül varoluşumuzu dünyanın varoluşu gibi, "ilk-bir" in her an üretilen bir tasavvuru olarak kavrarız. Erken dönem fikirleriyle Dionizyak olanı yücelten Nietzsche sonrasında 'teatral' olanın yanında durmuştur. Bkz: F. Nietzsche, 2016, s. 31.

10) Allain Megill, Aşırılığın Peygamberleri, Çev. Tuncay Birkan, İst. Say Yay. 2012, s. 73.

11) T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 9.

12) T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 10.

13) T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 11-12.

14) T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 12.

15) T. D. Davis & T. Postlewait, 2003, s. 13.

16) Roland Barthes'tan aktaran T.Davis &T. Postlewait, 2003, s. 24.

17) Roland Barthes'tan aktaran T.Davis &T. Postlewait, 2003, s. 24.

18) J. Féral, 2002, s. 105.

19) Süreyya Karacabey, Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller, Ankara: De-Ki Yayınları, 2006, s. 123.

20) Süreyya Karacabey, Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller, Ankara: De-Ki Yayınları, 2006s. 124.

21) T.Davis &T. Postlewait, 2003, s. 24.

22) G. McGillivray, 2009, s. 105.

23) Rosalind Krauss'dan aktaran G. McGillivray, 2009s. 831.

24) Rosalind Krauss'dan aktaran G. McGillivray, 2009, s. 105.

25) Rosalind Krauss'dan aktaran G. McGillivray, 2009s. 109.

26) Teleoloji, maddesel dünyayı şekillendiren bir doktrindir. Olayları varsayılan sebepler doğrultusunda açıklamaya dayanır. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/teleology>.

27) G. McGillivray, 2009, s. 3.

28) G. McGillivray, 2009s. 109.

29) Josette Féral, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", Modern Drama, Vol. 25, N. 1, 1982, s. 177.

30) G. McGillivray, 2009, s. 110.

31) T. Postlewait,&T.Davis, 2009, s. 1.

32) Fried'tan aktaran Elif Apaydın, Shakespeare'in Teatrallığı, Ankara Üniversitesi, 2016. (yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi)

33) Josette Féral, "Forward", SubStance, Vol. 31, N. 2, 2002, s. 4.