

**GELENEKSEL TÜRK GÖSTERİ SANATLARINDAKİ SİRK ÖĞELERİNİN
ÇAĞDAŞ TİYATRO OYUNCULUĞUNDA KULLANIMI
VE BİR UYGULAMA:
GÜNGÖR DİLMEN'İN "DELİ DUMRUL" OYUNU**

Pınar Arık Ateş
Sanatta Yeterlik Tezi
Tiyatro Anasanat Dalı
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Eylül 2014

**GELENEKSEL TÜRK GÖSTERİ SANATLARINDAKİ SİRK ÖĞELERİNİN
ÇAĞDAŞ TİYATRO OYUNCULUĞUNDA KULLANIMI VE BİR UYGULAMA:
GÜNGÖR DİLMEN'İN “DELİ DUMRUL” OYUNU**

Pınar Arık Ateş

SANATTA YETERLİK TEZİ

Tiyatro Anasanat Dalı

Danışman: Doç.Dr. Mustafa Sekmen

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Eylül 2014

ÖZET

GELENEKSEL TÜRK GÖSTERİ SANATLARINDAKİ SİRK ÖĞELERİNİN ÇAĞDAŞ TİYATRO OYUNCULUĞUNDA KULLANIMI VE BİR UYGULAMA: GÜNGÖR DİLMEN'İN “DELİ DUMRUL” OYUNU

Pınar Arık Ateş

Sahne Sanatları Bölümü / Tiyatro Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eylül 2014

Danışman: Doç. Dr. Mustafa Sekmen

Sirk sanatı geleneksel anlamda; binicilik egzersizleri, denge numaraları, jonglörlük, yerde esneklik, güç ve çeviklik, havada ise ip ve trapezi kapsayan akrobasi numaraları, eğitilmiş hayvan gösterileri ve palyaçoların ara oyunlarından oluşan sanatsal gösterileri içermektedir. Uzak Doğu, Amerika, Avrupa ve Afrika gibi dünyanın birçok bölgesinde sirk sanatındaki gösteri öğelerinin köklü bir geleneğe dayandığı ve zamanla sirk sanatının içinde var olan çeşitli beceri gösterilerinin bütüncül bir gösteri kapsamında bir araya getirilerek, bu sanatın kendi başına bir gösteri türü haline geldiği bilinmektedir. Sirk sanatının XXI. yüzyılda vardığı noktada ise, geleneksel sirk anlayışından ayrılan ve “Çağdaş Sirk” olarak adlandırılan bir alan kapsamında, hem eğitimde hem de profesyonel yaşamda, sahne sanatlarından plastik sanatlara kadar birçok disiplini içinde barındıran bir sanat dalına dönüştüğü gözlenmektedir. Buna karşın, Türkiye’de geleneksel Türk gösteri sanatlarının içinde de sirk sanatı öğelerinin bulunduğu, bir dönemler bu sanatın örneklerine Anadolu topraklarında da rastlandığı; fakat sirk sanatına ait bu öğelerin belli bir gelişim göstermeden yok olduğu görülmektedir. Oysa ki; Osmanlı İmparatorluğu döneminde XVI.y.y.’ dan XVIII.y.y. ortalarına kadar sirk öğelerini barındıran gösterilerin; evlilik, doğum, sünnet düğünleri ve kazanılan zaferler gibi daha çok sarayla ilgili olayların

kutlanması amacıyla düzenlenen “Osmanlı Şenlikleri” kapsamında gerçekleştiği bilinmektedir. Bu gösterilerde yer alan sanatçılar arasında; hokkabazlar, direklerle tırmanan ve ip üzerinde yürüyen akrobatlar, esneklik becerileri sergileyenler, testi, küp, şişe gibi birçok nesne kullanan denge sanatçıları, atletler, güç gösterisi yapanlar, biniciler ve hayvan eğiticilerinin bulunduğu ifade edilmektedir. Batı’daki ve Osmanlı’daki sirk kavramının ve uygulamalarının dışında, bu tez çalışmasında modern ve çağdaş tiyatrunun oyuncuya bakışı ve sirk sanatıyla ilişkisi de irdelenmiştir. Böylece çağdaş sirk sanatının çağdaş tiyatrodaki konumu, postmodern özellikleri vurgulanarak açığa çıkarılmış ve sirk tiyatrosunda oyuncu kavramı açıklanmıştır.

Bu tez çalışmasının ve onun uygulamalı projesinin özgün değeri; geleneksel Türk gösteri sanatlarının içinde yer alan, ancak bir gösteri türü olarak gelişme fırsatı bulamamış sirk öğelerinin, yerli bir tiyatro metninin sahnelenmesi kapsamında kullanılması ve Türk kültürüne özgü sirk unsurlarının çağdaş tiyatro oyunculuğuna uyarlanması açısından önem taşımaktadır. Bu kapsamda çalışılacak projenin sonuçlarından beklenen etki, ulusal olduğu kadar uluslararası alanda da, sirk ve tiyatro sanatlarını birlikte kullanma girişimleri açısından az rastlanan bir yöntemle gerçekleştirilecek olmasından kaynaklanmaktadır. Dünya çapında yaygın olan önemli sirk toplulukları içinde çoğu tarafından tercih edilen, bir sirk gösterisi içine tiyatro sanatına ait bazı dramatik öğelerin yerleştirilmesi yöntemiyle; bu projede önerilen yöntem, dramatik yapıyı bozmadan bir tiyatro oyunu içinde sirk sanatındaki becerilerin oyunculuk ve sahneleme biçimi kapsamında kullanılmasıdır.

Anahtar Kelimeler

Sirk, Geleneksel Sirk, Çağdaş Sirk, Tiyatro, Geleneksel Tiyatro, Çağdaş Tiyatro, Çağdaş, Oyunculuk, Sirk Tiyatrosu

ABSTRACT

THE USE OF CIRCUS ELEMENTS IN TURKISH TRADITIONAL PERFORMING ARTS
INTO CONTEMPORARY THEATER PLAYING AND AN APPLICATION: PLAY OF “DELI
DUMRUL” BY GUNGOR DILMEN

Pınar ARIK ATEŞ

Department of Performing Arts / Program in Drama

Anadolu University Post Graduate School of Fine Arts, September 2014

Advisor: Ph.D. Associate Professor Mustafa Sekmen

Circus arts, in traditional meaning, consists artistic shows like equestrian exercises, equilibrium performs, juggling, on the ground as contortion, force and agility and in the air as acrobatic performs consisting rope and trapeze, trained animal shows and interludes by clowns. It is already known that in many areas of the world like Far East, America, Europe and Africa show elements of circus arts derive from a tradition having roots and also that variety of talent performs existing in circus arts have been gathered within the scope of a totalitarian show, and this art has become a type of performance itself. In the point where circus arts has reached in 21st century, it is observed that it has parted from traditional circus understanding and has turned into a field of arts, within the context of a domain named “Contemporary Circus”, both in training and in professional life containing many disciplines from performing arts to plastic arts. Even so, it is also seen, in Turkey, too, there were circus arts elements in Turkish traditional performing arts, the examples of this art occurred in Anatolian land; but such elements of circus arts have diminished before forming any progress. However; it is known that in times of Ottoman Empire from 16th to mid18th century, shows containing circus elements have been performed as part of “Ottoman Festivals” to celebrate the events relating mostly to palace, like wedding, birth, circumcision, or victories. Named among performers in these shows were illusionist, acrobats skinning up (acrobatic pole) and walking on slack line (ropewalker), contortion

performers, equilibrium performers using many items like jugs, jars or bottles, athletes, performers of acrobatic force, equestrians, and animal trainers. In this thesis study, modern and contemporary theater's view over performer and its relation to circus is also examined other than the circus term and application in the West and Ottoman. Thus, the location of contemporary circus art in contemporary theater is revealed by emphasizing its postmodern features and the term "performer" in Circus Theater is clarified.

The concise value of this thesis study and applied project has its importance in the view of the circus elements which took place in Turkish traditional performing arts but couldn't find an opportunity to grow up as a type of performing branch, to be used in staging of a national theater text and in the view of circus elements peculiar to Turkish culture to be adapted in contemporary theater acting. The effect expected from the results of the project to be worked in this framework results from a rare seen method in terms of initiates to use circus and theater arts together internationally as well as nationally. While in worldwide common significant circus acts, the method to place some of dramatic elements belonging to theater arts into a circus show, is preferred by many, the method proposed in this project is the skills in circus arts to be used in context of acting and staging in a theater play without spoiling dramatic structure.

Keywords

Circus, Traditional Circus, Contemporary Circus, Theater, Traditional Theater, Contemporary Theater, Contemporary Acting, Circus Theater

18.09.2014

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Pınar ARIK ATEŞ

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Pınar ARIK ATEŞ'in "Geleneksel Türk Gösteri Sanatlarındaki Sirk Öğelerinin Çağdaş Tiyatro Oyunculığında Kullanımı ve Bir Uygulama: Güngör Dilmen'in "Deli Dumbul" Oyunu" başlıklı tezi 18 Eylül 2014 tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sahne Sanatları Anasanat Dalı Tiyatro Sanat Dalı Sanatta Yeterlik** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Doç. Dr. Mustafa SEKMEN
Üye : Prof. Dr. Hasan ERKEK
Üye : Doç. Erol İPEKLİ
Üye : Doç. Dr. Türel EZİCİ
Üye : Yrd. Doç. Dr. A. Kadir ÇEVİK

Prof. Sıdika Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu sanatta yeterlik tezi, kuşkusuz “*Sirk Sanatının Oyunculuk Sanatına Katkıları / Aktör-Akrobat*” adlı yüksek lisans tezimin daha kapsamlı bir devamı niteliğindedir. Ancak bu tez çalışmasının ilkinden farkı, Batı’da bilinen sirk uygulamalarının dışında, Türkiye’de geleneksel gösteri sanatlarındaki sirk öğelerinin de açığa çıkarılmış olmasıdır. Fransa’da gerçekleştirmiş olduğum yüksek lisans tezimi yaparken, maalesef Türkiye’deki bu uygulamaların Batı’da bilinmiyor oluşundan dolayı, bu konuyu ele almak söz konusu kısıtlı imkânlar nedeniyle mümkün olmamıştı. Osmanlı dönemindeki bu sirk becerilerini ele alan yabancı kaynakların yetersiz oluşu ve doğal olarak tez danışmanımın bu konu hakkında bir alt yapıya sahip olmayışı, tez konumu yalnızca Batı’daki sirk kavramıyla sınırlandırmama neden olmuştu. Buna karşın sanatta yeterlik tezimin kaynakça araştırmasını ve uygulamasını yaparken de ne yazık ki Türkiye’de de durumun farklı olmadığı ve geleneksel sirk uygulamalarının profesyonel anlamda bir sanata dönüşmediği sonucuyla karşılaştım. Bu nedenle böyle bir konuyu ele alıp, bunun araştırmasını yapmak ve bu konuyu bir uygulamaya dönüştürmek, her ne kadar kısıtlı ve zorlayıcı imkânlar ile çalışmayı gerektirse de şahsım adına yenilikçi, gelişimci, farklı ve zevkli bir süreç olmuştur. Tezimi yazmamda ve bu tezin uygulamasını gerçekleştirmemde bana katkı sağlayan ve emeği geçen birçok kişiye teşekkürü bir borç bilmekteyim. Öncelikle bu süreçte izlemem gereken yolu aydınlatarak, benden bilgisini, tecrübesini, desteğini esirgemeyen, bana her daim güvenen ve inanan tez danışmanım Doç. Dr. Mustafa Sekmen’e, Bilimsel Araştırma Projesi (BAP) kapsamında gerçekleştirdiğim tezimin uygulamasında bana yardımcı olan tüm Proje Birimi çalışanlarına, yine uygulama aşamasında sirk konusundakiengin bilgi ve deneyimlerini benimle ve ekibimle paylaşan sirk eğitmenimiz Ali Lider’e, sirk malzemelerinin yapımı konusunda yardımlarını esirgemeyen “Safari Sirk”nin kurucusu İsmail Hakkı Yağcızeybek ve sirk sanatçısı İlhan Ahmedov’a, uygulamalı projede oyuncu ekibi içinde yer alan ve bana her konuda yardımcı ve destek olan Fatma Kandemir’e, Levent Bıdıl’a, ve projenin gerçekleşmesinde emeği geçen tüm oyuncu, tasarımcı, eğitmen ve uygulayıcı ekibe, son olarak manevi anlamda her zaman yanımda olan aileme, projeye katkıları ve bana desteğinden dolayı eşim Fatih Ateş’e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Pınar Arık Ateş

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	
ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR.....	vi
ÖZGEÇMİŞ.....	vii
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xviii
GİRİŞ.....	1
1. Problem.....	1
2. Amaç.....	2
3. Önem.....	2
4. Varsayımlar.....	3
5. Sınırlıklar.....	3
6. Tanımlar.....	4
BİRİNCİ BÖLÜM	
SİRK SANATI.....	5
1. SİRK KAVRAMI VE TARİHÇESİ.....	5
1.1. Sirk Nedir?.....	5
1.1.1. Panayır Sirk (Göçebelerin Sirk).....	6
1.1.2. Sabit Sirk.....	7
1.1.3. Gezici Sirk (Çadır Sirk).....	8
1.2. Sirk Dair Cümleler.....	10
1.3. Modern Sirk Babası: Philip Astley.....	12
1.4. Klasik (Geleneksel, Orijinal) Sirk Tarihsel Gelişimi.....	15

1.5. Yeni (Çağdaş-Güncel-Öteki) Sirk.....	17
1.5.1. Gelenekselin Sonu Yeninin Başlangıcı.....	17
1.5.2. Geleneksel ile Yeninin, Yeni ile Çağdaşın Ayrımı.....	24
2. SİRKİN SINIFLANDIRILMASI.....	30
3. SİRK DİSİPLİNLERİ.....	33
3.1. Binicilik Sanatı (<i>Art Equestre</i>).....	33
3.2. Akrobatik Sanat (<i>Art Acrobatique</i>).....	35
3.2.1. Malzemesiz-Yerde-Minderde Akrobasi (<i>Acrobatie au sol-à la terre-au tapis</i>).....	38
3.2.2. Malzemeli Akrobasi.....	38
3.2.3. Kontorsiyon-Eğilip Bükülme Sanatı (<i>Art de Contorsion</i>).....	41
3.3. Denge Sanatı (<i>Art Equilibre</i>).....	42
3.3.1. Yerde Denge (<i>Equilibre à Terre</i>).....	42
3.3.2. İp Cambazlığı (<i>Funambule-Fil-de-férisme-Danse de corde</i>).....	43
3.3.3. Ayakla Denge Sanatı (<i>Antipodisme-Jeux İcariens-Diğer Ayak Aletleri</i>).....	47
3.4. Hava Sanatı (<i>Art Aérien</i>).....	50
3.5. El Çabukluğu Sanatı (<i>Arts de la Manipulation d' Objets</i>).....	53
3.5.1. Jonglörük (<i>Jonglage - Jonglerie</i>).....	53
3.5.2. Sihir Sanatı (Hokkabaz-Sihirbaz-Gözbağcı / <i>Prestidigitateur- Escamoteur- Magicien-İllusionniste-Transformiste</i>).....	57
3.6. Palyaço Sanatı (<i>Arts Clownesques / Clownerie</i>).....	60
3.7. Hayvan Eğitimi ve Evcilleştirme Sanatı (<i>Arts du Dressage et Domptage</i>).....	65
3.8. Kahramanlık ve Güç Gösterileri.....	70
4. SİRK SANATININ TİYATROSAL ÖZELLİKLERİ.....	72
4.1. Diğer Sanatlarla İlişki.....	73
4.2. Eylemin Taklidi.....	74
4.3. Çatışma.....	75
4.4. İllüzyon Yaratma.....	76
4.5. Kanava ve Dramaturgi.....	77
4.6. Canlı Performans ve İnteraktif İlişki.....	79
4.7. Oyunculuk.....	79

İKİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK GÖSTERİ SANATLARINDA SİRK ÖĞELERİ.....	81
1. CAMBAZLIK.....	83
1.1. İp Cambazı (Rismanbaz / Resenbaz).....	84
1.2. Direk ve Sütun Cambazı.....	87
1.3. Tahta Bacak (Paçlebaz).....	89
2. GÖZBAĞCILIK (Sihirbazlık).....	90
2.1. Hokkabaz.....	91
2.1.1. Diğer Gözbağcılık Numaraları.....	92
2.1.2. Dil Çabukluğu Becerisi.....	94
2.2. Tasbaz.....	95
2.3. Beyzabaz (Yumurtabaz).....	97
2.4. Yılanbaz (Marbaz).....	98
3. ZORBAZLIK (Güç Gösterileri).....	99
3.1. Acıya Dayanan Zorbazlar (Deliler / Serhadlar).....	99
3.2. Güç Gösterisi Yapan Zorbazlar.....	100
3.2.1. Gürzbaz (Ağırlıklarla Güç Gösterisi).....	102
3.2.2. Şemşirbaz (Kılıçlarla Güç Gösterisi).....	102
4. AKROBASİ.....	103
4.1. Taklabaz - Perendebaz.....	103
4.2. Eğilip Bükülenler.....	104
4.3. Çemberbaz.....	105
5. DENGİ GÖSTERİLERİ.....	107
5.1. Kûzebaz (Testilerle).....	107

6. EL ÇABUKLUĞU.....	109
6.1. Kâsebaz (Tabak Çevirenler).....	109
7. FİŞEK GÖSTERİLERİ.....	110
7.1. Ateşbaz.....	111
8. BİNİCİLİK.....	111
8.1. Cüdfilik.....	112
9. MATRAK OYUNU (Kılıç Oyunu).....	113
10. SOYTARILIK (Maskara / Kışmer / Palyaço).....	115
10.1. Curcunabazlar.....	115
10.2. Tulumcular.....	117
10.3. Tiryakiler.....	119
11. MÜZİK VE DANS.....	120
11.1. Hânendeler (Şarkıcılar).....	121
11.2. Sâzendeler (Çalgıcılar).....	121
11.3. Rakkaslar (Dansçılar).....	122
11.3.1. Çengi.....	124
11.3.2. Köçek.....	127
11.3.3. Tavşan.....	130
12. SAVAŞ OYUNLARI.....	131
12.1. Kale (Kara) Savaşları.....	132
12.2. Gemi (Deniz) Savaşları.....	133
13. HAYVAN GÖSTERİLERİ.....	135

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TİYATRO BAKIŞ AÇISIYLA SİRK OYUNCULUĞU.....	139
---	------------

1. MODERN VE ÇAĞDAŞ TİYATRONUN OYUNCUYA BAKIŞI VE SİRK SANATIYLA İLİŞKİSİ.....	139
---	------------

1.1. MODERN TİYATRO.....	140
1.1.1. Psikolojik - Gerçekçi Tiyatroda Oyuncu.....	140
1.1.2. Karşı Gerçekçi Tiyatroda Oyuncu.....	142
1.1.3. Epik-Politik Tiyatroda Oyuncu.....	162
1.2. ÇAĞDAŞ TİYATRO.....	167
1.2.1. Kutsal Tiyatroda Oyuncu.....	167
1.2.2. Postmodern Tiyatroda Oyuncu.....	175

2. ÇAĞDAŞ SİRK SANATININ ÇAĞDAŞ TİYATRODAKİ KONUMU: SİRK TİYATROSUNDA OYUNCU.....	182
--	------------

2.1. Teknolojiye Karşı Hüner Savaşı: Oyuncunun Fizikselliği.....	183
2.2. Evrensel Bir Dil: Beden Dili.....	184
2.3. İndirgenmiş Söz: Biçimden Hikâye Üretme.....	184
2.4. Yalın ve Evrensel Bir Tema.....	184
2.5. Görsel Bir Şölen: Fantastik ve Düşsel Anlatım Biçimleri.....	184
2.6. Eğretilmeli ve Dönüşebilir Teknik Araçlar.....	185
2.7. Süreçten Duyulan Haz ve Heyecan.....	185
2.8. Seyircinin Farklı Seyir Açılımları.....	185
2.9. Kültürlerarası ve Disiplinlerarası Bir Sanat: Sirk Tiyatrosu (Çağdaş Bütüncül Sanat).....	186

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

"DELİ DUMRUL" OYUNUNDA SİRK OYUNCULUĞU UYGULAMALARI.....	191
---	------------

1. YÖNTEM VE METİN SEÇİMİ.....	191
---------------------------------------	------------

2. OYUNCU EKİBİ.....	192
-----------------------------	------------

3. EĞİTİM VE UYGULAMA.....	193
3.1. Beceriler ve Eğitim.....	193
3.2. Sahneleme ve Oyunculuk.....	202
3.3. Dekor ve Işığın Oyunculuğa Etkisi.....	205
3.4. Kostüm ve Makyajın Oyunculuğa Etkisi.....	206
3.5. Müziğin Oyunculuğa Etkisi.....	209
4. UYGULAMANIN SONUÇLARI.....	209
SONUÇ.....	212
KAYNAKÇA.....	215
GÖRSELLERİN KAYNAKÇASI.....	220

GÖRSELLER LİSTESİ

BİRİNCİ BÖLÜM: SİRK SANATI

Resim 1: Cirque Caron.....	6
Resim 2: Trone Fuarı.....	6
Resim 3: Cirque Fanni.....	6
Resim 4: Cirque Zanfretta.....	6
Resim 5: Cirque Napoléon.....	8
Resim 6: Cirque Napoléon'un içten görünümü.....	8
Resim 7: Cirque de Chalons en Champagne.....	8
Resim 8: Cirque de Reims.....	8
Resim 9: Cirque de Reims'in içten görünümü.....	8
Resim 10: Cirque du Soleil'in çadırı.....	9
Resim 11: Cirque Pinder'in çadırı.....	9
Resim 12: Cirque Plume'ün çadırı.....	9
Resim 13: Philip Astley.....	12
Resim 14: Astley's Amphithéâtre'in içi.....	12
Resim 15: Amphithéâtre'in dıştan görünümü.....	12
Resim 16: Charles Hughes.....	13
Resim 17: Royal Circus.....	13
Resim 18: John Bill Ricketts.....	14
Resim 19: Andrew Ducrow.....	14

Resim 20: Antonio Franconi.....	14
Resim 21: Cirque Olympique.....	14
Resim 22-23: Radio-Circus'tan afiş örnekleri.....	17
Resim 24: Cirque Bonjour'un afişi.....	18
Resim 25: Le Puits aux Images (1978).....	18
Resim 26: Compagnie Maripaule B. et Philippe Goudard.....	19
Resim 27: Cirque Bidon.....	19
Resim 28: Big Apple Circus.....	19
Resim 29: Cirque du Docteur Paradi.....	19
Resim 30: Ecole Nationale du Cirque.....	21
Resim 31: CNAC.....	21
Resim 32: Cirque de Barbarie.....	23
Resim 33: Cirque Plume.....	23
Resim 34: Archaos.....	23
Resim 35: Théâtre Equestre Zingaro.....	23
Resim 36: Cirque du Soleil.....	23
Resim 37: Cirque Baroque.....	23
Resim 38: Théâtre du Centaure.....	24
Resim 39: Jerome Thomas.....	24
Resim 40: Les Nouveaux Nez.....	26
Resim 41: Compagnie Jerome Thomas.....	26
Resim 42: Cirque Ici.....	26
Resim 43: Cirque Eloize.....	26
Resim 44: Les Arts Sauts.....	26
Resim 45: Cirque Romanes.....	26

Resim 46: Colporteurs.....	27
Resim 47: Compagnie du Hanneton.....	27
Resim 48: Binicilik Sanatı.....	33
Resim 49: Yer Akrobasisi.....	38
Resim 50: Rus Barı.....	39
Resim 51: Cirque du Soleil'in "Corteo" gösterisinde yatağa dönüştürülmüş bir trampolin	39
Resim 52: Tahterevallı.....	40
Resim 53: Rus Salıncağı.....	40
Resim 54-55: Kontorsiyon sanatı örnekleri.....	41
Resim 56: Equilibre de mains à mains.....	43
Resim 57: Piédestal.....	43
Resim 58: Pole (Direk).....	43
Resim 59: Chaise (Sandalye).....	43
Resim 60: İp Cambazlığı (Funambule).....	44
Resim 61: İp Cambazlığı (Fil-de-férisme).....	44
Resim 62: Madame Saqui.....	45
Resim 63: Blondin, Niagara Şelalesi üzerinden sırtında menajeriyle beraber geçerken (1859).....	46
Resim 64: Philippe Petit, İki Kuleler arasına gerili ipler üzerinde (1974).....	46
Resim 65: Con Colleano.....	46
Resim 66: Antipodizm.....	48
Resim 67: İkaryen Oyunlar (Jeux Icariens).....	48
Resim 68: Serbest Merdiven.....	49
Resim 69: Denge Topu.....	49

Resim 70: Tek Teker.....	49
Resim 71: Tahta Bacak.....	49
Resim 72: Çember.....	49
Resim 73: Alman Çarkı.....	50
Resim 74: Düz Halat.....	51
Resim 75: Uçan Halat.....	51
Resim 76: Kayış.....	51
Resim 77: Kumaş.....	51
Resim 78: Halka.....	51
Resim 79: Sabit Trapez.....	51
Resim 80: Uçan Trapez.....	51
Resim 81: Washington Trapez.....	51
Resim 82: Hava Çemberi.....	51
Resim 83: Top.....	54
Resim 84: Lobut.....	54
Resim 85: Halka.....	54
Resim 86: Tabak.....	54
Resim 87: Yoyo ya da Diabolo.....	55
Resim 88: Şeytan Sopası.....	55
Resim 89: Enrico Rastelli.....	56
Resim 90: Anthony Gatto.....	56
Resim 91: Francis Brunn.....	56
Resim 92: Les Objets Volant.....	57
Resim 93-94: Robert Houdin'in afişi ve kitap kapağı.....	58
Resim 95: David Cooperfield.....	59

Resim 96: Siegfried ve Roy.....	59
Resim 97: Dominique Webb.....	59
Resim 98: Sylvain Mirouf.....	59
Resim 99: Dani Lary.....	59
Resim 100: Achille Zavatta.....	63
Resim 101: Joseph Grimaldi.....	63
Resim 102: Tom Belling.....	63
Resim 103: Grock.....	63
Resim 104: Charlie Chaplin.....	64
Resim 105: Buster Keaton.....	64
Resim 106: Laurel ve Hardy.....	64
Resim 107: Annie Fratellini.....	64
Resim 108: Üç Fratellini.....	64
Resim 109: Oleg Popov.....	64
Resim 110: Ludor Citrik.....	64
Resim 111: Laura Hertz.....	64
Resim 112: Gardi Hutter.....	64
Resim 113: Les Cousins.....	65
Resim 114: El Tricicle.....	65
Resim 115: Dolman.....	66
Resim 116: François Bidel'in bir afişi.....	66
Resim 117: Adrien Pezon.....	66
Resim 118: Gilbert Houcke.....	66
Resim 119: Alexandre Bouglione.....	67

Resim 120: Flavio Togni.....	67
Resim 121-122: Voliere Dromesko'nun çadırı ve "İkarus" gösterisi.....	69
Resim 123: Johann Le Guillerm.....	69
Resim 124: James Thiérrée.....	69
Resim 125: James Thiérrée'nin "Raoul" adlı tek kişilik gösterisinden.....	70
Resim 126-127: Güçlü Adamlar (Hommes Fortes).....	71
Resim 128: Ateş Yutucu.....	71
Resim 129: Bıçak Atıcı.....	71

İKİNCİ BÖLÜM: GELENEKSEL TÜRK GÖSTERİ SANATLARINDA SİRK ÖĞELERİ

Resim 1-2-3-4-5-6-7-8-9: İp cambazlarının minyatürlerdeki tasvirleri.....	85
Resim 10-11-12: Farklı figürler deneyen ip cambazları.....	86
Resim 13-14-15: Direk cambazları.....	88
Resim 16: Direk ve sütun cambazları.....	88
Resim 17: Sütun cambazı.....	88
Resim 18: Paçlebaz (Tahta Bacak).....	90
Resim 19: Paçlebaz.....	90
Resim 20-21-22: Hokkabazlar.....	91
Resim 23-24: Kilitli sandık ve şadırvan numaraları.....	92
Resim 25: Hacı Şahin ile Hacı Mehmet'in gözbağcılık numarası.....	93
Resim 26-27-28-29: Tasbazlar.....	96-97
Resim 30-31: Yumurtabazlar.....	97
Resim 32-33-34: Yılanbazlar.....	98

Resim 35: Deliler olarak da bilinen serhadlar.....	100
Resim 36-37-38: Çeşitli güç gösterisi yapan zorbazlar.....	101
Resim 39-40: Şemşirbazlar.....	103
Resim 41-42-43-44: Çeşitli denge numaraları yapan akrobatlar.....	104
Resim 45-46-47-48: Eğilip bükülen çeşitli akrobatlar.....	105
Resim 49-50-51-52-53: Çemberbazların çeşitli gösterileri.....	106
Resim 54-55-56-57: Çeşitli denge gösterisi yapan sanatçılar.....	107
Resim 58-59-60-61-62-63-64-65: Kuzebazların şişeler ve testilerle yaptıkları gösteriler	108-109
Resim 66: Kâsebaz.....	109
Resim 67-68: Kâsebazlar.....	110
Resim 69-70-71-72-73-74: Gece ve gündüz yapılan çeşitli fişek gösterileri	110-111
Resim 75-76: Cündîlerin at üzerindeki akrobatik hareketleri.....	112
Resim 77: Matrak Oyunu.....	113
Resim 78: Kışmer.....	115
Resim 79-80-81: Çeşitli Osmanlı soytarıları.....	115
Resim 82-83: Curcunabazlar.....	116
Resim 84-85-86: Dansçılara tuhaf ve komik hareketlerle eşlik eden curcunabazlar.....	117
Resim 87-88-89: Oyun alanını düzenlemekle görevli tulumcular.....	118
Resim 90: Hayvanlarla dövüştürülen tiryakiler.....	120
Resim 91-92-93-94: Dansçılara eşlik eden sazendeler.....	122
Resim 95-96: Çengiler.....	125
Resim 97-98-99-100: Çeşitli kostümler içindeki çengiler.....	126
Resim 101-102-103-104: Erkek dansçı olan köçekler.....	128
Resim 105-106: Su üstünde kayarak dans eden köçekler.....	129

Resim 107-108: Köçeklerle beraber dans eden tavşanlar.....	131
Resim 109-110-111-112: Kale Savaşları.....	132
Resim 113-114: Gemi Savaşları.....	134
Resim 115: Ayıyla güreşen insan.....	136
Resim 116-117-118-119-120-121-122: Keçi, fil ve aslanlarla yapılan hayvan gösterileri	137
Resim 123: İp cambazlığı yapan kediler.....	138

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ÇAĞDAŞ TİYATRO BAKIŞ AÇISIYLA SİRK OYUNCULUĞU

Resim 1: Copeau'nun kurmuş olduğu tiyatro "Théâtre Vieux Colombier".....	159
Resim 2: "Les Clowns".....	166
Resim 3: "1789".....	166
Resim 4: "1793".....	166
Resim 5: "L'Age d'Or".....	166
Resim 6: Allan Kaprows'un 1964'teki "Household" adlı happening performansı.....	176
Resim 7: Living Theatre.....	178
Resim 8: San Francisco Mim Topluluğu.....	178
Resim 9: Bread and Puppet.....	178
Resim 10: Snake Theatre.....	178
Resim 11: Rudolf von Laban.....	179
Resim 12: Kurt Joss ve "Yeşil Masa".....	179
Resim 13: Pina Bausch (1973).....	180
Resim 14: Pina Bausch Company'nin "Nefes" adlı gösterisi.....	180
Resim 15: Wilson'ın "Odyssey" adlı gösterisi.....	181

Resim 16: Cirque-Théâtre d'Elbeuf.....	187
Resim 17: Kunos Circus Theater.....	187
Resim 18: Circus Theatre Company.....	187
Resim 19: The Loons Circus Theatre Company.....	187
Resim 20: Cirque Plume'ün "Plic Ploc" adlı sirk gösterisinin afişi.....	189
Resim 21-22: "Plic Ploc" gösterisinden iki kare.....	190

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: "DELİ DUMRUL" OYUNUNDA SİRK OYUNCULUĞU UYGULAMALARI

Resim 1-2: Güngör Dilmen ve "Deli Dumrul" adlı oyunu.....	192
Resim 3-4-5: Havada Cambazlık.....	196
Resim 6: Rismanbaz (İp Cambazlığı).....	197
Resim 7: Direk cambazlığı.....	197
Resim 8: Değnek Cambazlığı (Tahta Bacak).....	197
Resim 9: Kuzebaz / Fıçı.....	197
Resim 10: Kâsebaz / Tabak.....	197
Resim 11: Kâsebaz / Halka.....	197
Resim 12: Kâsebaz / Top.....	197
Resim 13: Kâsebaz / Tül.....	197
Resim 14: Kâsebaz / Poi.....	197
Resim 15: Hokkabazlık.....	198
Resim 16: Diğer sihirbazlık numaraları.....	198
Resim 17: Ateşbazlık.....	198

Resim 18: Zorbazlık.....	198
Resim 19-20: Akrobasi / Çemberbazlık.....	198
Resim 21-22: Akrobasi / Eğilip Bükülme.....	199
Resim 23-24-25-26-27: Akrobasi / Taklabaz-Perendebaz.....	199
Resim 28-29-30-31-32-33: Akrobasi / Akrobatik Dans.....	200
Resim 34-35: Matrak Dövüşü.....	201
Resim 36: Fantastik Güreş.....	201
Resim 37: Kafkas Savaş Dansı.....	201
Resim 38-39: Yenge'nin Çengi Dansı.....	201
Resim 40-41-42: Kızlar'ın Çengi Dansı.....	202
Resim 43-44-45: Kadınların, erkeklerin ve Dumrul'un temel giysi taslağı.....	207
Resim 46-47-48: Dumrul, Elif ve Dede Korkut'un kostüm taslağı.....	207
Resim 49-50-51: Azrail, Kırkyiğit ve Ana'nın kostüm taslağı.....	208
Resim 52-53: Duha Koca ve Yenge'nin kostüm taslağı.....	208
Resim 54-55-56-57-58-59: Oyuncuların ana ve yan rollerine uygun temel makyajları.....	208

GİRİŞ

1. Problem

XX. yüzyılın ardından, tüm dünyada modern olarak adlandırılan bir dönemin sonuna gelinmiş ve bu dönem yerini artık XXI. yüzyılın belirleyici akımı olan postmodern bir çağa bırakmıştır. Yaşamın her alanında görülen bu akımla beraber, modern zamanların akıl ve bilime ağırlık veren, özgürlükçü ve yeni düşünceleri yerine, özellikle biçime dayalı değişiklikler devam etmiş, fakat öze dayalı akıl ve bilim kavramları göz ardı edilmiştir. Teknolojiyle beraber hızla gelişen iletişim olanakları, üretimden ziyade tüketime yönelik ilerlemeler, özgürlük adı altında yapılan ve insanları tek tipleşmeye götüren yenilikler, “küreselleşme” kavramı ile tüm toplumlara dayatılmıştır. Her alanda olduğu gibi, sanat alanında da içerikten ziyade biçime ve görselliğe dayalı, sanatçının özgürce, içinden gelen duygularını istediği biçimde yansıttığı, farklı türlerin iç içe geçebildiği ve seyircinin anlık bir zevk alabileceği, mistik yanı ağır basan eserler ortaya çıkarılmaktadır. Tiyatro sanatında ise, yine bu anlayışa uygun olarak, bir başa dönüş yaşanmakta ve seyirci ile oyun arasında bir bütünlük kurmaya çalışılarak, biçimselliğin ön plana çıktığı, seyirci için sonuçtan çok gösteri anının önem kazandığı bir bakış açısı olduğu gözlemlenmektedir (Şener, 2008; Candan, 2003). Özellikle Avrupa ve A.B.D.'de tiyatrunun gelişimiyle ortak bir yol izleyen bir başka gösterim sanatının ise sirk olduğu görülmektedir. Sirk sanatının XXI. yüzyılda vardığı noktada, geleneksel sirk anlayışından ayrılan ve “çağdaş sirk” olarak adlandırılan bir alan kapsamında, hem eğitimde hem de profesyonel yaşamda, sahne sanatlarından plastik sanatlara kadar birçok disiplini içinde barındıran bir sanat dalına dönüştüğü gözlenmiştir. Bir başka deyişle sirk sanatının, farklı beceri gösterileri arasında bir bağlantı kurmak amacıyla, müzik, dans ve tiyatro gibi diğer sanatlardan da yararlanarak dramatik bir yapı oluşturmayı hedeflediği anlaşılmaktadır.

Türkiye'deki sirk sanatının gelişimine bakıldığında ise XVI. y.y.'dan XVIII. y.y. ortalarına kadar Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki şenliklerde sergilenen bazı sirk disiplinlerinin var olduğu ancak bunların gelişip birleşerek ulusal bir sirk sanatını oluşturamadığı ve dolayısıyla günümüze kadar çağdaş bir sirk anlayışının gelişemediği görülmektedir. Bu bağlamda geleneksel Türk gösteri sanatlarındaki sirk öğeleri ile Batı'daki sirk sanatı disiplinleri arasındaki benzerliklerden yola çıkarak, iki geleneğin karşılaştırılması ve bir uygulamanın gerçekleştirilmesi söz konusu olabilecektir. Batı'daki çağdaş sirk ya da sirk tiyatrosu

uygulamalarında, söz kullanılmadan, sirk disiplinlerine uygun, kanava niteliğinde özel bir metnin hazırlandığı bilinmektedir. Batı'daki uygulamaların aksine, sirk sanatının tiyatro sanatı ile ilişkilendirilerek, yerli bir tiyatro metnine sirk disiplinlerinin eklenmesi yöntemiyle çağdaş bir oyunculuk uygulaması bu tez çalışmasının amacı doğrultusunda bir çıkış yolu olabilecektir. Böylece, oyunculuk sanatının gerekli yetilerine hâkim olan bir oyuncunun, aynı zamanda neredeyse bir akrobat kadar çeşitli bedensel becerilere sahip olması da sağlanabilecektir. Sonuç olarak, bu çalışmanın konusu aşağıdaki sorunun cevaplanmasını gerektirmektedir: Geleneksel Türk gösteri sanatlarındaki sirk öğeleri kullanılarak, yerli bir tiyatro oyununun, çağdaş sirk sanatının dönüştürülebilir anlatım biçimleri ve çağdaş sirk oyuncululuğu biçimi ile sahnelenmesi gerçekleştirilebilir mi?

2. Amaç

Bu çalışmanın genel amacı; sirk sanatının tiyatro sanatıyla ilişkilendirilmesi, geleneksel Türk gösteri sanatlarının içinde yer alan, ancak bir gösteri türü olarak gelişme fırsatı bulamamış sirk öğelerinin yeniden ortaya çıkarılması ve bunların yerli bir oyun metni içinde, çağdaş sirk ve oyunculuk sanatı kapsamında sahnelenmesidir.

Bu genel amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

- Batı'daki sirk sanatının gelişimi nasıl bir yol izlemiştir? Sirk sanatının disiplinleri nelerdir ve nasıl sınıflandırılmaktadır?
- Sirk sanatının tiyatrosal özelliklerini neler oluşturmaktadır?
- Geleneksel Türk gösteri sanatlarındaki sirk öğeleri nelerdir?
- Modern ve çağdaş tiyatronun oyuncuya bakış açısı nasıldır?
- Çağdaş sirk sanatının çağdaş tiyatrodaki konumu nedir? Sirk tiyatrosunda oyuncu nasıl bir yol izlemektedir?
- "Deli Dumrul" oyunundaki sirk oyuncululuğu uygulaması nasıl gerçekleştirilmiştir?

3. Önem

Bu çalışmanın sonucunda aşağıdaki faydalara ulaşılabileceği umulmaktadır:

- Bu tez çalışmasının, Batılı sirk sanatının tanımı, tarihçesi, disiplinleri ve sınıflandırılması ile geleneksel Türk gösteri sanatları içindeki sirk disiplinlerinin sınıflandırılmasına yönelik ulusal bir kaynak olma özelliği taşıması umut edilmektedir.
- Geleneksel Türk gösteri sanatları içinde var olan, fakat geliştirilmemiş ve yok olmuş bir

alanın yeniden ortaya çıkarılabilmesi ve sahne sanatları içinde tiyatro ile beraber yer alması sağlanabilecektir.

- Modern ve çağdaş tiyatronun oyuncuya bakış açısında sirk sanatı ile kurulan ilişkinin önemi vurgulanacaktır.
- Çağdaş sirk sanatının da çağdaş tiyatro uygulamaları arasında yer aldığı tespit edilecektir.
- Çağdaş sirk ile sirk tiyatrosu kavramları arasında belli bir ayrımın yapılması gerektiği vurgulanarak sirk tiyatrosu oyuncusunun özellikleri belirlenecektir.
- Uygulamanın sonucunda, oyunculuk sanatının gerekli yetilerine hâkim olan bir kısım oyuncuların, aynı zamanda akrobasi ve diğer sirk disiplinlerini oyunculukla birleştirebilecek bir hünere sahip olabilmesi amaçlanacaktır.

4. Varsayımlar

Bu çalışmada aşağıdaki görüşler, doğrulukları test edilmeden kabul edilmiştir:

- Sirk sanatının, çağdaş sirk ve sirk tiyatrosunun Türkiye'de, gelişim gösteremeyen alanlar olduğu varsayılmaktadır.
- Türk tiyatrosunun çağdaş oyunculuk anlayışına, zengin bir kaynak olarak kabul edilen çağdaş sirk sanatının katkı sağladığı varsayılmaktadır.
- Sirk sanatının, geleneksel Türk halk tiyatrosu biçimine çağdaş bir bakış açısı kazandırabileceği varsayılmaktadır.
- Türkiye'deki oyunculuk eğitiminde çağdaş sirk sanatı ve sirk tiyatrosu alanlarının, oyuncunun bedensel ifade biçimlerini güçlendirebilmesi adına, hareket kabiliyetinin kalitesinin yükseltilmesinde ve çeşitli hüner becerileri kazanabilmesinde etkili olabileceği varsayılmaktadır.

5. Sınırlıklar

Bu çalışma aşağıdaki sınırlılıklar dâhilinde gerçekleştirilecektir:

- Geleneksel Türk Tiyatrosu kapsamında, Halk Tiyatrosu Geleneği içinde yer alan sözlü ve sözsüz oyunlar kategorilerinin, yalnızca sözsüz oyunlar kısmındaki sirk öğeleri bu çalışmanın değindiği alanlardan biridir.
- Modern ve çağdaş tiyatro anlayışları içinde yalnızca sirk sanatı ile ilişkilendirilebilecek tiyatro adamları ve oyunculuk yöntemlerine değinilmiştir.
- Bu tez çalışmasının uygulaması, sirkin bir sanat dalı olarak gelişemediği bir ortamın koşullarına göre gerçekleştirilmiştir.

- Uygulamada söz konusu olan metin, Güngör Dilmen'in "Deli Dumrul" adlı oyunudur.

6. Tanımlar

Sirk

Geleneksel Sirk

Çağdaş Sirk

Tiyatro

Geleneksel Tiyatro

Çağdaş Tiyatro

Çağdaş Oyunculuk

Sirk Tiyatrosu

BİRİNCİ BÖLÜM

SİRK SANATI

1. SİRK KAVRAMI VE TARİHÇESİ

1.1. Sirk Nedir?

İngilizce "*circus*", Almanca "*zirkus*" ve Fransızca "*cirque*" olarak bilinen Latince kökenli sirk kavramının, genel anlamda "*cercle*" kelimesinin karşılığı olan "daire, çember" anlamına geldiği; özel anlamda ise "oyunların cereyan ettiği yuvarlak, kapalı alan" açıklamasını karşıladığı belirtilmektedir. Bununla beraber Romalıların sirk kelimesini tekerlekli araba ve at yarışları ile gladyatör ve hayvan dövüşleri için kullandıkları da bilinmektedir. XIX. yüzyılın başlarında ise kelimenin modern anlamına kavuşarak "binicilik, akrobasi, eğitilmiş hayvan vb. gösterilerin sergilendiği, bir çadır altında kurulmuş sabit, dairesel gösteri alanı" ifadesi için kullanıldığı açıklanmaktadır (Zavatta, 2001: 93). Özdemir Nutku "Gösterim Terimleri Sözlüğü" (1983: 230) adlı çalışmasında ise sirk kavramını şu şekilde açıklamaktadır:

Ortada sahnesi olan yuvarlak, değirmi ya da köşeli büyük çadırlar içinde, kimi kez açık havada, cambazlık, gözbağcılık, soytarılık, eğitilmiş hayvanlarla gösteriler vb. numaralar ile seyredenlerin hoşça vakit geçirdikleri yer (Nutku, 1983: 230).

Kaynakların çoğunda en çok karşılaşılan kelimeler ile sirk şu şekilde tarif edilmektedir: "İzleyenlerde heyecan, şaşkınlık, hayret, korku gibi duyguların ortaya çıkmasına sebep olan, insanın doğaya meydan okuyacak derecede üstün bir beden becerisiyle, tehlike ve risk dolu kahramanlık gösterileri sergilediği, büyüleyici, göz kamaştırıcı ve fantastik bir dünya, bir düşünme âlemi ya da bir rüya". Ancak sirk kelimesinin bir "gösteri" türü dışında aynı zamanda bir "yapı ya da mekân"ı da ifade ettiği gözden kaçırılmamalıdır. Türediği kelimenin, bir başka deyişle "daire (*cercle*)"nin, sirk sanatının en önemli figürü olduğu bilinmektedir. Bu dairesel yapı sayesinde, seyircilerin gösteriyi tek açıyla izlemesi engellenerek, her türlü görüş açısından gösterinin gerçekliğiyle yüz yüze kalabildiği ve tiyatro gibi sahne sanatlarının aksine seyirciden gizlenen teknik araçların bu dairesel alanda saklanamadığı vurgulanmaktadır (Glaunec, derleme, 2001: 7). *Cirque Icî*'nin yaratıcısı Johann Le Guillerm'e göre de daire, "toplanmanın doğal figürü" olarak tarif edilmektedir (Jacob, 2002: 32).

Sirkler mekânsal anlamda ise genel olarak üç kategoriye ayrılmaktadır. Bunlar; sabit sirk (*cirque stable / en dur*), gezici sirk (*cirque itinérant / ambulant / voyageur*) ve panayır sirk (*cirque forain*) olarak adlandırılmaktadır.

1.1.1. Panayır Sirk (Göçebelerin Sirk): Panayır şenliklerinde yer alan ve burada kendine bir mekân kiralarak gösterilerini sergileyen sokak sanatçılarının yaptığı sirk türüdür. 1990'lı yılların başına kadar Paris'te Barbès Bulvarı üzerinde *strip-tease* ve dövüş gösterileri de dâhil birçok etkinliğin geçit törenlerinde panayır sirk gruplarının da yer aldığı belirtilmektedir. Bu sirk gösterilerinin programlarında temelde palyaçolar ve dansçılar tarafından sunulan eğitilmiş küçük hayvanlarla yapılan numaraların bulunduğu bilinmektedir. 1910 yılı öncesinde en güzel panayır sirkleri olarak *Cirque Caron* ve *Modern-Cirque* kabul edilmekte; II. Dünya Savaşı'ndan sonra ise en ünlü panayır sirklerinin, Trone Fuarı tarafından önerilen *Cirque Zanfretta* ve *Cirque Fanni* olduğu ifade edilmektedir (Pierron, 2003:158). Panayırların başka yerlere gidip gelme sırasında çok gürültülü ve taşınmayı güçleştirici olmasından dolayı yavaş yavaş iptal edilmesiyle, bu tür sirklerin çoğunun 1950'den sonra tamamen ortadan kalktığı anlaşılmaktadır (Zavatta, 2001: 96).



Resim 1: Cirque Caron



Resim 2: Trone Fuarı



Resim 3: Cirque Fanni



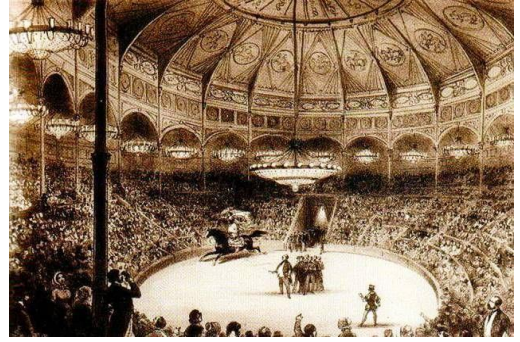
Resim 4: Cirque Zanfretta

Geçmişe bakıldığında panayır ve fuar alanlarında sirklerde çalışanların çoğunun, açlık ve gördükleri eziyet yüzünden ülkeleri Hindistan ve Pakistan'ı terk ederek XIV. yüzyılda Avrupa'ya gelen ve göçebe hayatı yaşamaya alışkın çingener olduğu bilinmektedir. Ayıları ve maymunları dans ettirmeyi, atlarla konuşmayı, onları sürmeyi, sihirbazlık yapmayı, ip üstünde yürümeyi, akrobasiyi ve atalarından kalma daha birçok beceriyi ellerinde bulunduran çingenerin bu tür panayırlarda batılı cambazlarla beceriye dair bilgi alışverişinde buldukları belirtilmektedir. Bilimin, ticaretin ve hüner gösterilerinin birbirine karıştığı bu panayırlarda, örneğin kendi ürettiği bir merhemi satmak ve müşterilerin ilgisini çekmek amacıyla tezgâhlarında sıçrama, tek ayak üstünde dönme ya da ip üstünde üç adım gibi hareketler yapan akrobatları kullanan tacirlerin varlığından söz edilmektedir. Ancak XVIII. yüzyılın ikinci yarısında panayırların yasaklanmasıyla birlikte, ip cambazları, jonglörler ve akrobatların, at cambazlarıyla birleşmek zorunda kaldıkları ve böylece tüm becerileri tek bir gösteride toplayan modern sirkin ortaya çıkmasına katkı sağladıkları anlaşılmaktadır (Jacob, 2009: 8,9). Fakat hala göçebe kültürüne sahip çingener ile sirk arasındaki ilişkinin bazı çağdaş sirk topluluklarının gösterilerinde sürdüğü görülmektedir. Örneğin binicilik tiyatrosu (*théâtre équestre*) olarak kendini tanımlayan ve kelime anlamı "çingene" olan Zingaro'nun çalışmalarında, Cirque du Soleil'in *Varekai* ve Cirque Eloize'in *Nomade* adlı gösterilerinde çingene oyunlarının kodları ya da sembollerinin kullanıldığı ve göçebelik kavramından esinlendiği belirtilmiştir. Bunun dışında, gösterilerinin her birinde şenlik havası, karşılaşma ve paylaşım gibi kavramlara yer veren, okullu akrobatlardan ve gerçek Roman çingenerinden oluşan Romanès grubunun varlığından da söz edilmektedir (Jacob, 2002: 16).

1.1.2. Sabit Sirk: İhtiyaca göre kurulabilen ve sökülebilir bez ya da ahşap malzemeli gezici sirklerin karşıtı olan, XIX. yüzyılın ortalarında ahşaptan ya da taştan inşa edilmiş sabit sirk binalarıdır. Modern sirkin kurucusu sayılan Philip Astley'in kurduğu bina da ilk sabit sirk olarak kabul edilmektedir. Sirk sanatının tarihsel sürecinde anlatıldığı üzere at biniciliği egzersizleriyle başlayan sirkin, bu dönemde keskin bir değişim evresine girdiği anlaşılmaktadır. Binicilik tiyatrosunun başarısının ardından, sirkin neredeyse bale ya da opera seyircisi kadar aydın ve zengin insanlardan oluşan burjuva sınıfına hitap eden bir gösteri türüne dönüştüğü görülmektedir. Böylelikle şıklıkta ve gösterişte birbiriyle yarışan gösterilerin sabit sirk binalarında sergilendiği ifade edilmiştir (Jacob, derleme, 2001: 23). Sabit sirklerin çoğunun yıkılmış olmasına rağmen, en bilinen örneklerinden biri, Paris'te bulunan, 1852'de tasarlanmış ve eski adıyla *Cirque Napoléon* olarak bilinen *Cirque d'Hiver* (Kış Sirk'i)' dir. Bunun dışında 1887'de inşa edilen *Cirque de Chalons* da halen Ulusal Sirk Sanatları Merkezi (CNAC)'ne ev sahipliği yapmaktadır. Ayrıca *Hippodrome* (1904), *Cirque de Reims* (1867), *Cirque-théâtre* (1892) gibi sabit sirk binalarının varlığını sürdürdüğü bilinmektedir (Zavatta, 2001: 97)



Resim 5: Cirque Napoléon



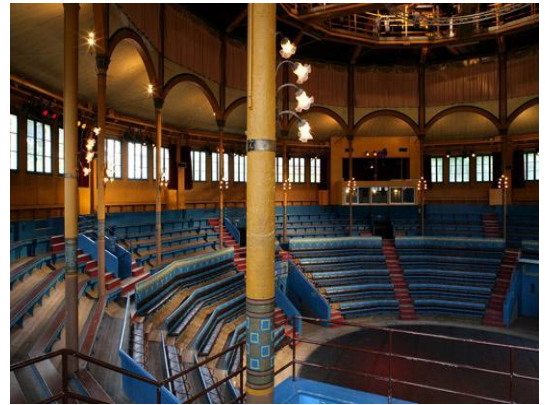
Resim 6: Cirque Napoléon'un içten görünümü



Resim 7: Cirque de Chalons en Champagne (CNAC)



Resim 8: Cirque de Reims



Resim 9: Cirque de Reims'in içten görünümü

1.1.3. Gezici Sirk (Çadır Sirk): Sanayi Devrimi'nin Batı toplumunda teknik ve sanatsal keşifler ile köklü değişikliklere yol açması, sirk yapılarının da bir değişime uğramasına sebep olmuştur. XX. yüzyılın başlarına kadar sabit sirklerin opera salonları gibi dekore edilmiş, gösterişli ve itibarlı büyük binaların içinde barındığı, fakat giderek yıkılmaya başladığı bilinmektedir. Ancak 1825 yılında sabit sirklerin yerine geçecek, hafif ve uyarlanabilir malzemelerle kurulan,

gösterilerin gezici olmasını sağlayan ve modern sirk sanatçılarının bağımsızlık fikrinin bir sembolü olan sirk çadırının ortaya çıktığı görülmektedir (Jacob, 2009: 28, 30).

Gezici sirkler, gemi direklerinin üzerine yelken kumaşına benzer bezlerin gerilmesiyle yapılan sirk çadırı altında, seyircilerin taşınabilir basamaklara oturtulmasıyla gösterilerini sergileyen ve sökülüp takılabilir malzemeler sayesinde başka ülkelere veya kıtalara da seyahat ederek çalışan sirklerdir. Gezici sirk, sabit sirkte gösterilerini sürdüren Avrupa'ya da kendi gruplarını götürmek isteyen A.B.D. sirkinin 1820'li yıllarda başlattığı bir yöntem olarak tanımlanmaktadır. Nitekim 1830'lu yıllarda da Fransa'da gezici sirklerin sabit sirkleri geride bırakmaya başladığı görülmüştür (Pierron, 2003: 153; Zavatta, 2001: 95). İlk sirk çadırının, özenle budanmış basit bir kütükten yapılan bir direk tarafından desteklenmiş, kumaşı şemsiyeye benzer bir biçimde kesilmiş, sonrakilere kıyasla daha büyük şekilde kurulmuş bir yapıda olduğu açıklanmıştır. Taşınma sırasında, birkaç parçaya ayrılmış çadır kumaşı, çadırı destekleyen direkler ve gerdirmeye yarayan halatlar ile gösterim sırasında gerekli olacak malzemelerin yolculuk için yeterli olduğu; sanatçıların ise gösteri sırasında kullanılan atlar tarafından çekilen tekerlekli bir arabada konakladıkları belirtilmektedir. "Şemsiye" adıyla özdeşleşen bu ilk sirk çadırının, destekleme göreviyle merkezde bulunan tek direğinin, izleyicilerin binicilik numaralarını görmesinde sıkıntı yaratmasından dolayı ortadan kaldırılarak, daha sonra çift direk kullanımı ile çözümün bulunması sağlanmıştır (Jacob, 2009: 30, 31).



Resim 10: Cirque du Soleil'in çadırı



Resim 11: Cirque Pinder'in çadırı



Resim 12: Cirque Plume'ün çadırı

Sirkte çadırın kurulmasıyla, gösteriyi izlemeye gelen insanların da, burjuva sınıfına nazaran daha fazla halk tabakasına ait, gösterilerin kalitesini nadiren zor beğenen, fakat bir o kadar da yeniliklere açık olan seyirci profili yönünde bir değişiklik gösterdiği belirtilmiştir. Böylece eğitilmiş ve vahşi hayvan gösterilerinin, bir başka deyişle *exotisme*'nin de bu dönemde (1880'lere doğru) sirkin içine dâhil olduğu ve sirk gösterilerinin temel bir unsuru haline geldiği tespitinde bulunulmuştur. Böylece insan bedeninin sürekli çalışması ve tekrar etmesiyle ortaya çıkan akrobasi ve binicilik becerilerine dayalı gösterilerin yerini, aslan, kaplan, leopar, sırtlan, fil vb. egzotik hayvanların sadece görüntüsüyle bile bir gösteri niteliği oluşturan beceri numaraları almıştır (Jacob, derleme, 2001: 23).

Gezici sirklerin ortaya çıkmasındaki en önemli etken; sirk yöneticilerinin neredeyse on beş günde bir gibi kısa sürede değişen gösteri programını daha verimli hale getirmek ve sanatçıların başka yerlerde de daha uzun süreli çalışmalarını sağlamak için onlarla anlaşarak bir yönetim ekonomisi oluşturmaya karar vermeleri olmuştur. Bu da gösteri alanı olarak çadırın kabul edilmesiyle ve seyircinin ayağına gitmek uğruna tekerlekli araçların geliştirilmesiyle mümkün kılınmıştır. Böylece bu sirk modelinde çalışan insanlar, sürekli seyahat etmenin ve göçebe olmanın koşullarına uygun bir yaşam biçimini kabul etmek zorunda kalmışlardır (Zavatta, 2001: 95).

1.2. Sirke Dair Cümleler

Mekânsal olarak sirkin üç ayrı biçiminin tanımı yapıldıktan sonra, ünlü sirk tarihçisi Pascal Jacob'un, sirkin büyüyüp çağdaş haline erişmesine kadar geçen üç önemli safhayı nasıl tarif ettiğini belirtmek yerinde olacaktır (Jacob, 2002: 26) :

- 1-) Diğer gösteri biçimleri tarafından koyulan kurallara karşı gelen şaşkın, kentli bir çocukluk.
- 2-) Sabit sirklerin yok oluşuna sebep olan göçebelik tarafından yönetilen renkli çadırların altında geçen kabadayı bir gençlik.
- 3-) Özünde bulunan basitçe eğlendirme kavramını biraz olsun değiştirmesine ve önceden koyulmuş katı kuralları özgürleştirmesine izin veren yaratımlar ve sanatla uzlaşmayı görebilen bir yetişkinlik.

Genel olarak sirk kavramına, çeşitli yazar, araştırmacı ve sanatçıların ise nasıl bir bakış açısıyla yaklaştıkları şu cümlelerde görülebilmektedir:

...sirk sanatçıları, tıpkı matematik ya da bir taklanın kesinliği kadar itiraz kabul edilmez olan dünyadaki tek yeteneklerdir. Sirkte yetenekliymiş gibi davranan aktris ya da aktörler bulunmaz: sirk sanatçıları ya olurlar ya da olmazlar. Onların yeteneği gerçektir. Sirkte, havadayken birkaç

alkış toplamak için kendi canlarını riske atan bu kadın ve adamları görürüz... (Edmond ve Jules Goncourt, 1859'dan aktaran Pierron, 2003: 149).

Bu, asla tartışamayacağımız, görülebilir ve plastik olan güç ile güzelliğin tiyatrosudur. Çünkü entelektüel ve ahlaki güzellik tartışılabilir, onun üzerine sefil bir şekilde kavga edilebilir, ancak fiziksel güzellik tartışılmaz. O kendini zorla kabul ettirir... Sirk, mükemmelliğin zorunlu olduğu tek tiyatrodur... Sirkteki vasatlık, her an boyun kırılması tehdidi oluşturur (Jules Barbey d'Aurevilly, 1881'den aktaran Pierron, 2003: 150).

Sirkte, seyirci kaba bir sanat ile temasa geçerek, şaşırtıcı bir şekilde ilkel insan haline geri döner (Pierre Mac Orlan, 1925'ten aktaran Pierron, 2003: 150).

Sirkin ışıkları altında ruhu arındırmak... Bu, uygun bir fiyata yürek temizliğine kavuşmak demektir. Bu, sosyal görünüşü geçici olarak yok etmek ve günlük yaşam akvaryumunu yöneten tüm kuralları önemsemeksizin trapezden trapeze azat edilmiş balıkların yüzdüğü gençlik pınarında yıkanmak demektir (Pierre Mac Orlan, 1952'den aktaran Pierron, 2003: 151).

Sirk, sessiz bir yoğunlaşmadır, bir kelime bile etmeden oynama sanatıdır, anti-tiyatrodur, dünyanın en büyük oyuncularını olan sağırların tekniğidir, sinemanın karşıtı olan her şeydir. Bu, tiyatrunun tersine büyük, yıpratıcı bir okuldur. Bizim mesleğimiz aynı anda yirmi işi birden yapmaktır; bu yirmi işi birden yapan kişi ise tek bir sanatçıdır (Charlie Chaplin, 1976'dan aktaran Pierron, 2003: 152).

Sirke gidin, geometrik pencerelerinizi ve dikdörtgenlerinizi terk edin ve eylem içindeki dairelerin ülkesine gidin. Sınırları hükümsüz kılmak, genişlemek, özgürlüğe doğru ilerlemek öyle insani ki... Daire özgürlüktür, o ne başlangıç ne de sona sahiptir (Fernand Léger'den aktaran Zavatta, 2001: 93).

Temelinde kültürel, bunun dışında ise popüler ve eğlendirici tutkulara sahip bir kavram olan sirk, artık simgesel olanın belirsizliğini ve samimi bir çevreyi bütünleştirmekte; eski toplumların ve onların bazı geleneklerinin mirası olan akrobatik jestlerin araya girdiği, kutsal olan ve olmayan kavramların birbiri içine karıştığı işlenebilir bir bölge olarak kabul edilmektedir. Sirk artık sadece numaraların ard arda sıradan bir dizilişi değil, anlamlı hareketlerin birbirine bağlanmasıdır. Bu çağdaş anlayış içinde, ip cambazları, kontorsiyonistler (lastik kız ve erkekler), jonglörler ve illüzyonistler, at cambazları, palyaçolar ve denge sanatçıları eski sokak soytarıları ve cambazların anlayışlarının mirasçılarıdır (Jacob, 2002: 51).

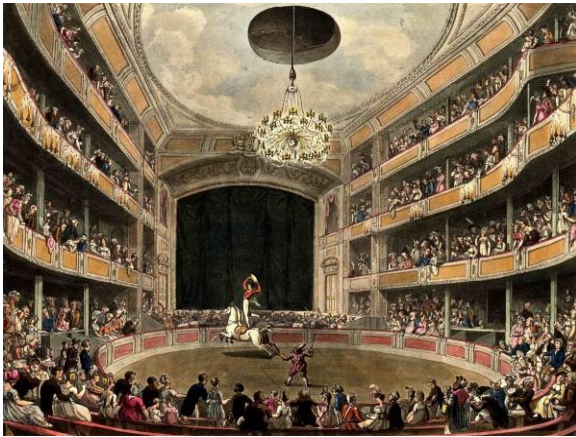
Sirk kelimesi, bir topluluk ya da onları öneren bir şirket aracılığıyla gösterilerin sunulduğu bir yeri ya da bir uygulamayı, bir türü ifade eder: sirke gitmek, Untel Sirk, sirk yapmak... Güncel sirk, büyük bir biçim, tarz, kompozisyon ve estetikler çeşitliliği sunar: geleneksel sirk, yeni sirk, çağdaş sirk, sirk numaraları, sirk programları, sirk piyesleri, sirk performansları, tekli ya da disiplinlerarası sirk gösterileri. Sahne üzerinde, çadır altında ya da halk meydanlarında verilen gösteriler, evrensel bir halkın şaşkınlığı ve zevki için birlikte var olurlar. Şirket tipleri de aynı şekilde çeşitlenmiştir: sabit sirk, gezici sirk, trup içinde ya da bireysel sirk, kültürel bir dernek ya da özel bir topluluk sirk. Sirk artık "sirk sanatları" olmuştur ve bu çoğulluk gerçekten karma bir gösterinin güncelliğine iyi bir şekilde uyum sağlamıştır (Goudard, 2010: 19).

1.3. Modern Sirkın Babası: Philip Astley

Tarihsel kaynakların çoğunda modern sirkın kurucusu olarak, İngiliz süvari takımında eski bir başçavuş olan Philip Astley (1742-1814) kabul edilmektedir. Astley'in 1768 ile 1770 yılları arasında sivil hayata çekilmesiyle, dönemin at cambazları (*écuyers saltimbanques*) topluluklarının gösterilerine olan ilgisi sayesinde, akrobatik becerilerle kuvvetlendirilmiş askeri manevralarla gösteriler sunacak bir topluluk kurma fikrini ortaya attığı bilinmektedir. Bu amaçla 1768 yılının Haziran ayında ilk modern sirk okulu olarak tanınan *Astley's Riding School* kurulmuştur. Aradan geçen on beş yılın ardından, 26 Ekim 1783 tarihinde ise Paris'te *Amphithéâtre Anglais* adı altında ilk sirk gösterisinin yapılması sağlanmıştır. Burada Astley'in, binicilik numaralarına, eğitilmiş domuz ve vahşi maymun gibi hayvan gösterileri ile vantrilokların ya da panayır sirklerinden gelen soytarı, akrobat, pantomimci ve jonglörlerin gösterilerini karıştırarak bir sunum yaptığı anlatılmaktadır (Goudard, 2005: 47; Zavatta, 2001: 29). Sirk araştırmacısı ve burlesk oyuncusu olan Philippe Goudard, XVIII. yüzyıldaki pist kavramını tanımlarken, esasen bu dönemde pistin, birbirine karşıt karakterdeki iki topluluğun birbirine yaklaşması ve ardından birbiri içine karışmasıyla meydana geldiğinin altını çizmektedir. Bu iki gruptan birinin, kuralları uygulayan eski askerler olduğunu, diğerinin ise kural dışı ve marjinal sayılan panayır soytarılarından ve çingenelerden oluştuğunu belirtmekte; bu iki farklı topluluğun karşılaşmasından da yeni estetik işaretler ve modern sirkın ilk ailelerinin doğduğunu ifade etmektedir (Goudard, 2005: 47).



Resim13: Philip Astley

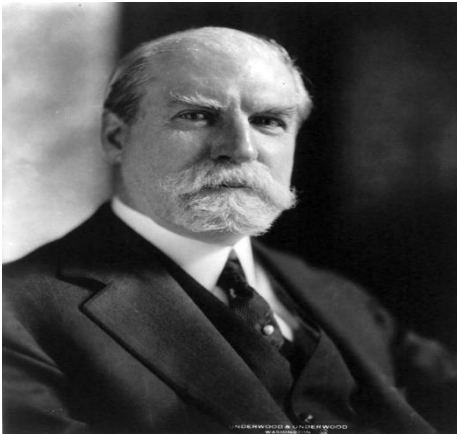


Resim 14: Astley's Amphithéâtre'in içi



Resim 15: Amphithéâtre'in dıştan görünümü

Astley'in grubunda bir binici olan ve onun ilk rakibi sayılan Charles Hughes'ün ise 1782 yılında *Royal Circus* adını verdiği ikinci sabit sirk binasını kurarak, o zamana kadar Roma mimarisindeki binicilik oyunlarının gerçekleştiği yer olarak bilinen "sirk" kelimesini ilk defa kullanmış olduğu anlaşılmaktadır. Astley Belgrade, Berlin ve Paris gibi İngiltere dışındaki yerlere de gösterilerini götürürken, Huges'ün ise önce Rusya'ya daha sonra da Almanya ve İskandinavya'ya yolculuk ettiği bilinmektedir. Charles Hughes'ün öğrencisi olan John Bill Ricketts'in ise 1792'de Atlantik'i geçerek Filedelfiya, New York ve Boston'da sabit sirkler kurduğu ifade edilmektedir. Astley'in Londra'daki mirası ise dev bir panayır ailesinin çocuğu olan Andrew Ducrow tarafından devam ettirilmiş ve Ducrow estetik ve yaratıcılık konusunda kaygılanan ilk sirk sanatçılarından biri olmuştur. Ducrow'un 1827 yılında, seyircilerin piste girmesinden önce onlara gerçekleştirilen numaranın hikâyesinin anlatıldığı bir broşür dağıttığı "*Le courrier de Saint-Petersbourg*" adlı gösterisiyle, binicilik akrobasisine tiyatralik katarak bir tür binicilik pantomimi yarattığı ifade edilmektedir. Yine aynı dönemlerde binicilikle uğraşan Franconi ailesinden ve Astley ile ortak olan, Fransız sirkinin babası sayılan Antonio Franconi'nin, çocuklarıyla beraber Paris'teki ilk sirki kurduğu bilinmektedir. Böylece başlangıçta "amfi tiyatro" ya da "manej" adıyla anılan, sonrasında da askeri tarihten alınan epizotlar üzerine kurulu, "hippodrame" denilen binicilik egzersizlerine, melodram türünün karıştırılmasıyla gösteriler sunan *Cirque Olympique*, Fransızların ilk sirki olma özelliğini kazanmıştır. 1700'lerin sonundan 1900'lerin ortalarına kadar farklı isimlerle ve gösterilerle oluşum sürecini tamamlayan *Cirque Olympique*'in, Les Funambules, Jean-Gaspard Debureau, Talma ve Frédérick Lemaitre gibi dönemin ünlü oyuncu ve sirk sanatçıları ağırladığı da belirtilmesi gereken noktalardan biridir (Pierron, 2003: 148, 159; Mauclair, 2003: 38).



Resim 16: Charles Hughes



Resim 17: Royal Circus



Resim 18: John Bill Ricketts



Resim 19: Andrew Ducrow



Resim 20: Antonio Franconi



Resim 21: Cirque Olympique

Kaynakların çoğunda Astley modern sirkin babası olarak tanımlanırken, diğer bir yandan da ünlü sirk tarihçisi Pascal Jacob, Astley'in sirk konusunda bir ilk olmadığını, aynı dönemde Johnson, Wolton, Bates ya da Simpson gibi binicilerden bazılarının da talaşla kaplı pist (manej) içinde kendi at egzersizlerine değişik eğlenceler kattıklarını belirtmektedir. Fakat yine de Jacob, Astley'in gerçek bir girişimcilikle gösterilerini başka becerilerle de organize etmekte bir ilk olduğunu yadsımamaktadır. Ayrıca Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde toplam on dokuz tane sabit sirk kurmasıyla bu sanatın gelişimine büyük bir katkıda bulunduğunu ifade etmektedir (Jacob, 2009: 12, 16). Aslında sirkin içinde bulunan akrobasi, ip cambazlığı, el çabukluğu (jonglörük), palyaçoluk vb. gibi farklı disiplinlerin köklerinin daha eski uygarlıklara dayandığı ve kendi başlarına Avrupa, Afrika ve Asya gibi çeşitli kıtalarda ve Antik ya da Ortaçağ gibi farklı dönemlerde uygulandığı bilinen bir gerçektir. Ancak bu noktada Astley'in sirk adına yaptığı reform niteliğindeki eylem; öncelikle askeriye içinde bulunan binicilik egzersizlerine akrobasi, cambazlık ve hayvan eğitimi gibi farklı becerilerle bir izleniç değeri ve çeşitlilik katması, ikinci olarak da sirkin oyun alanını 13 metre çapında bir daire olarak belirlemesi olmuştur. Bu ölçüdeki dairenin ise at ile binici arasındaki sıkı birleşimden doğduğu

bilinmektedir. Dairenin bu ölçülerde olmasının nedeni, binek hayvanları dört nala koştuğu zaman dahi sırtlarında binicilerin ayakta durabilmeleri için ancak bu ölçüyle merkezkaç kuvvetinin onları dengede tutabilmesidir (Zavatta, 2001: 93).

1.4. Klasik (Geleneksel, Orijinal) Sirk Tarihsel Gelişimi

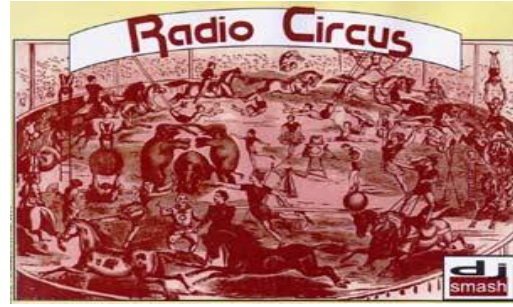
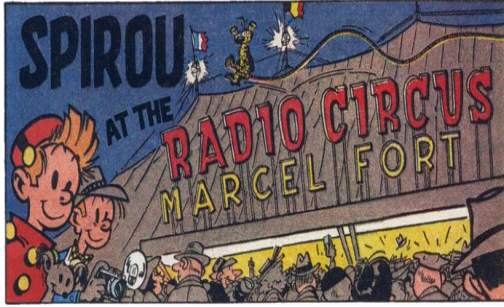
Avrupa'da sirk tarihinin her şeyden önce bir aile tarihi olduğu ve sirk topluluklarının hiyerarşik olarak bir şeften ya da yöneticiden, onun çocuklarından, kuzenlerden, yeğenlerden ve bazen kökeni XVI. yüzyıldaki cambazların büyük dedelerine kadar ulaşan başka ailelerden gelen çalışanlardan oluştuğu bilinmektedir. Bu ailelerin her bir bireyinin ayrı bir role sahip olduğu gezici topluluklar kurdukları ve giderek dünyanın dört bir tarafına sayısız kollara ayrılarak yayıldıkları ifade edilmiştir. Böylece Cristianiler, Zavattalar, Caroliler, Gasserler ve Houckelar gibi çeşitli sirk aileleri ortaya çıkmıştır. Sirk disiplinlerinin aileler arasındaki bilgi aktarımının ise "öğrenci babası" (*le père d'élève*) olarak adlandırılan usta öğreticiler tarafından sağlandığı anlaşılmaktadır. Böylece her bir çocuğun öğrenmek istediği beceriyi, kendi ailesinde bir usta olmasa bile diğer ailelerin "öğrenci babası" ile çalışabileceği ve her türlü beceriyi öğrenmek ya da geliştirmek için bu aile çemberinin özel bir alan oluşturduğu ortaya çıkmaktadır (Jacob, 2009: 18,19).

Kökeni Yunan, Roma ve Mısır gibi eski uygarlıklara dayanan panayır ya da sokak sanatçılarının bağımsız olarak gösterilerini sürdürdükleri dönemin sona erip, sirk modern biçimini almasıyla, XIX. yüzyılın ikinci yarısından 1960'ların sonuna kadar sürecek olan bu dönemde, hem sabit hem de gezici sirk biçimlerini içinde barındıran, ancak tiyatral anlamlar taşımayan klasik sirk altın çağını yaşadığı anlaşılmaktadır. Öyle ki ister sabit bir bina içinde, isterse bir çadır altında olsun, biniciliğe uygun klasik biçimin gösteri alanı olan pist üzerinde her türlü sanatı ve sanatçıyı bir araya getiren sirk, kelime olarak artık hem bir mekânı, hem bir gösteri biçimini hem de bir sanat dalını ifade etmeye başladığı görülmüştür. Goudard, klasik bir sirk gösterisinde beceri numaralarının ard arda sıralanışının yer aldığını ve gösteri düzeninin sırasıyla "geçit töreni (*parade*), numaraların özet geçişi (*charivari*), gösterinin genel sunumu, pist yöneticisi tarafından anons edilen numaraların ard arda sıralanışı, ara (*entracte*) ve son kısım (*final*)" şeklinde meydana geldiğini belirtmektedir. Aynı zamanda sirk sanatçılarının, dramatik sanattaki gibi herhangi bir kişiliği canlandırmadığını ve kendinden başka kimseyi sunmadığını vurgulayan Goudard, klasik sirkte rol yapmak yerine, "yerini almak" (*tenir sa place*) kavramının geçerli olduğunu açıklamaktadır (Goudard, 2005: 62, 63, 68).

Klasik olarak adlandırılan bu dönemde kenevir ya da ahşap malzemenin yerini çeliğin alması gibi teknik gelişmeler ve çok katlı barfiks ya da uçan trapezler gibi yeni jimnastik aletlerinin

kullanılması sayesinde sirk gösterilerinin daha çok akrobatik sanatın ve bedensel becerinin hâkimiyeti altında geliştiği görülmüştür. Akrobatik beceri malzemeleri gelişip modernleşirken, bunun yanı sıra alışılmadık irilikte nesnelere kullanan palyaçolar ile çanak-çömlek ya da sportif malzemeleri kullanan jonglörlerin de olduğu bilinmektedir (Goudard, 2005: 52). Bununla beraber "Gezici Sirk" bölümünde de değinildiği gibi, taş binalar şeklinde inşa edilen ve seyircisini daha çok burjuva sınıfının oluşturduğu sabit sirlere karşı, 1825 yılında A.B.D.'de sirk çadırının ortaya çıkmasıyla, gösteri salonunun yerleştirilmesinde hızlılık ve değişebilirlik ilkeleri söz konusu olmuştur. Ancak 1880'li yıllarda halk kesiminden oluşan seyircilerin çeşitlilik arayışı nedeniyle sirk gösterilerinin içine eğitilmiş hayvan gösterilerinin de dâhil edilmesi, kaliteye, hünere ve çalışmaya dayalı akrobatik binicilik numaralarının pistlerden yok olmasına sebep olmuş ve sirkin gelişimini sekteye uğratmıştır.

XIX. yüzyılın sonlarında artan sömürgeciliğin de desteğiyle, elektriğin icadı, demir yolları ve kara yollarının gelişmesi gibi yeniliklerle malzemelerin taşınmasında, atların yerini karavan ve kamyon konvoylarının aldığı görülmekte ve böylece sirk sanatının teknik ve estetik anlamda ilerlediği belirtilmektedir. Ancak iki dünya savaşının yaşanmış olmasının Avrupa'da, her alanda olduğu gibi, sirk sanatında da gelişimi sekteye uğrattığı, halkın sinema ya da televizyonu sirk gösterilerine tercih ettiği ve böylece sirkin kendini bir takım melez karışımlarla avutmaya çalıştığı görülmüştür. 1930'lu yıllarda, yenilik peşinde koşan Avrupalı birçok sirk yöneticisinin sporculara çağrı yaparak, geleneksel eğilimde bir başlıkla, *Circus Business* adı altında, onları da programlarına dâhil etmek istedikleri bilinmektedir. Böylece boksörler ya da güreşçilerin, jonglörlük ve binicilik numaraları arasında piste çıktıkları anlatılmaktadır. Yine 1949'da radyofonik oyunlar ile geleneksel sirk arasında kurulan bir ikilik sayesinde ortaya çıkan *Radio-Circus* adındaki karışım da bu duruma bir başka örnek niteliğindedir. Bunun dışında 1950'li yıllarda büyük sirk çadırları altında, gezici sirketlerin sunduğu programların giriş gösterilerinden sonra Tino Rossi, Luis Mariano, Edith Piaf ya da Gloria Lasso gibi dönemin en ünlü şarkıcıları için düzenlenen küçük konserler de yine söz konusu melez karışımlara örnek teşkil etmektedir. Bu dönemde sirk sanatçılarının pist dışında artık *music-hall* sahnelerinde ve sinema perdelerinde de görülmeye başladıkları bilinmektedir. Sirk ile başka alanlardaki bu melez karışımların dışında aynı dönemlerde Franconi'nin devlet ile sirk arasındaki ilk bağı kurarak, Napoléon'un askeri zaferini Sovyetler Birliği ve Çin gibi uzak ülkelere de ispat etmek için kullandığı *Cirque Olympique*'i kurması önemli bir adım olmuştur. 1959'da kurulan "San Fransisco Mim Topluluğu"nun ise "Pickle Family Sirki" ile birleşerek politik bir mesaj iletme anlayışı içinde olan sanatçılarının, gösterileri bir provokasyon aracı olarak kullanmaları ya da 1980'li yılların sonuna kadar Sovyet sirkinin sanatsal ve finansal anlamda destek vererek Küba, Hanoi, Oulan-Bator, Budapeşte ve Berlin gibi büyük şehirlerde sirk okulları açması gibi değişimlerin varlığından da söz edilmektedir (Jacob, 2009: 38-43).



Resim 22-23: Radio-Circus'tan afiş örnekleri

1960'lı yılların sonunda karşılaşılan başarısızlık, halkın gösterilere karşı ilgisizliği ve provaların gerçekleştirilmesinde yaşanan ekonomik zorluklar gibi olayların ardından, 1974'ten itibaren birçok ülkede devlet desteği ile sirk okullarının açılmasıyla sirk ile uğraşmak ve bildiklerini paylaşmak isteyen herkese büyük bir fırsatın doğduğu anlaşılmaktadır. Böylelikle yeni nesil sirk sanatçısı adaylarının, okulların tanıdığı bu fırsattan yararlanarak, geleneksel kodlarla oluşturulmuş bu sanatın atalardan kalma bilgilerini (*savoir-faire*) elde etmeye çabaladıkları görülmüştür. Geçmişin gelenekleri ile o dönemin yenilikleri arasında bir bağ kurmayı amaçlayan bu okullar sayesinde Fransa'da doğup hızlı bir şekilde dünyaya yayılan yeni ve "başka, öteki" bir sirk anlayışı ortaya çıkmıştır. (Jacob, derleme, 2001: 25, 26).

1.5. Yeni (Çağdaş-Güncel-Öteki) Sirk / *Nouveau (Contemporain-Actuel-Autre) Cirque*

1.5.1. Gelenekselin Sonu Yeninin Başlangıcı

Yeni ya da çağdaş sirk anlayışının karşıtı olarak kabul edilen "geleneksel ya da klasik sirk" kavramı, XIX. yüzyılda saptanmış ve halka mal olmuş biçimler olan vahşi hayvanlar, palyaçolar ya da at cambazlarının numaralarına sıkı sıkıya bağlı kalan ve zengin bir aile geleneği mirasına sahip sirkler olarak tanımlanmaktadır. Bunun yanı sıra XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra geleneksel sirklerin çoğunun, sahne uygulaması (*mise en scène*) kavramı gibi pist uygulaması (*mise en piste*) çabalarına, ışık oyunlarına, müziğe ve gösteri içindeki uyuma dikkat etmeleri gibi yeni ilişkilere kendilerini açtıkları bilinmektedir. Bir başka deyişle, beceri numaralarının derecelendirilmesine ve dekora önem vermeden ya da gösteriler arasında herhangi bir ilişki kurmadan sadece numaraları sıralamaktan memnun olan sirklerin giderek azaldığı görülmüştür (Zavatta, 2001: 314). 1970'li yılların ortalarında sirkin televizyon ile rekabeti, sirk aileleri arasındaki hanedanlar çekişmesi, ticari savaşın başlaması, ilgili makamların sirke karşı ilgisizliği, 1968 ruhuyla yaşayan yeni nesil gençlerin geleneksel olandan uzaklaşması gibi

nedenlerin de geleneksel sirk anlayışının tükenmesinde etkili olduğu belirtilmektedir (Guy, derleme, 2001: 42). Geleneksel sirkten yeni sirk anlayışına geçişi Forette şu şekilde açıklamaktadır:

XX. yüzyılın ortalarına kadar geleneksel anlamda festival havasında, renkli bir dünya olan sirk, aynı zamanda çocukluğun, olağanüstülüğün ve zorluğun da güçlü bir sembolü olmuştur. Fakat temelde sirk, insan ve hayvan arasında bir uzlaşma yanılması yaratmak, gerilme ya da bükülmenin zarıflığını gösterebilmek ve nesnelere kendisine sadakatle boyun eğdirme becerisine sahip, çok biçimli ve insanüstü bir varlığı yüceltmek kaygısını taşımıştır... İkinci Dünya Savaşı sonrasında ise doğu kültürü ve antik kültür, diğer canlı sanatlar üzerinde üstünlüğünü kuran, cesur ve göz alıcı bir estetiğin yeniden oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu, yetmişli yıllara kadar temelde hanedanlığa dayalı ve aşırı kurallardan dolayı zarar gören bir gösteri biçiminin başarısızlığının da habercisidir... 70'li yıllardan itibaren ise sokak, bütün karşılaşmaların tek ocağı ve dünyanın en güzel sahnesi durumuna gelmiştir (Forette,1998: II-10).

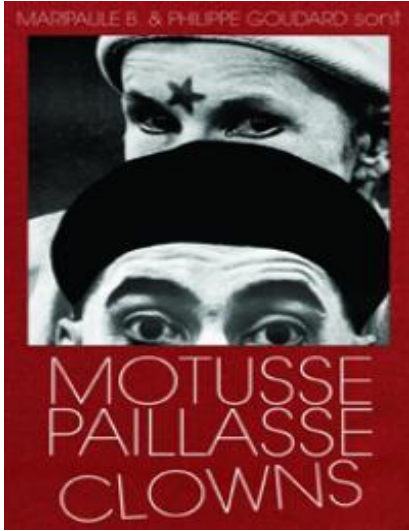
Böylece geleneksel sanatçıların koruması altındaki sirkî yenileştirme isteği içinde olan, özellikle Fransız sirkînin yeni bir gelişimi olarak nitelendirilen ve gösterilerde belli bir hikâyenin ve dramaturgînin kullanılmasıyla sanatsal ve estetik bir değer kazanan "yeni sirk (*nouveau cirque*)" anlayışının ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Geleneksel yapıdaki sirk ailelerinin çocukları olmayan sanatçılar tarafından savunulan ve geliştirilen bu yeni sirkî, sanatçının bireysel kahramanlığından ziyade gösterinin bütünlüğünü vurguladığı, uyum ve birliktelik yararına numaraların basitçe sıralanmasını reddettiği, gösterilerinde hayvanların varlığını azalttığı, sokak sanatlarını, performans tekniklerini, dans ve tiyatroyu belli bir yaratım ve deneyim girişimi içinde zekice bir araya getirdiği bilinmektedir. Bununla birlikte yeni sirkî, izleyici ve gösteri arasında "cepheden (*frontal*)" bir ilişki kurmak amacıyla, geleneksel sirkteki oyun alanının daireselliğini kırmaya da ortaya çıkmaktadır. 1970'li yıllardan itibaren bu gelişimin yükseldiği ve *Cirque Bonjour* (1971), *Le Puits aux Images* (1973), *Compagnie Maripouale B. et Philippe Goudard* (1973), *Cirque Bidon* (1974), *Big Apple Circus* (1977), *Cirque de Docteur Paradi* (1978) vb. gibi grupların bu alanda öncü olarak kendilerini ispatladıkları görülmüştür (Zavatta, 2001: 243; Pierron, 2003: 409, 410).



Resim 24: *Cirque Bonjour'un* afişi



Resim 25: *Le Puits aux Images* (1978)



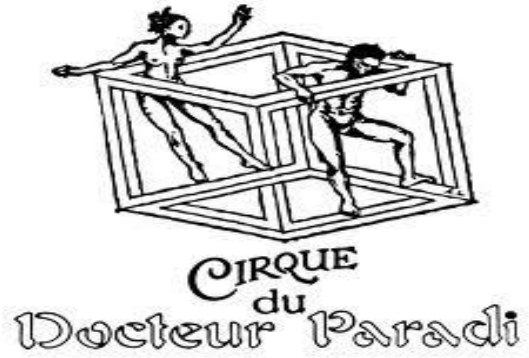
Resim 26: Compagnie Maripuaule
B. et Philippe Goudard



Resim 27: Cirque Bidon



Resim 28: Big Apple Circus



Resim 29: Cirque du Docteur Paradi

1968 yılının mayıs ayındaki öğrenci hareketlerinin ardından, diğer sanatlarda olduğu gibi sirk biçimlerinin de yenilenmesinde Sovyetler Birliği, Polonya ve A.B.D.'deki genç sanatçıların ve onların deneyimlerinin doğrudan ya da dolaylı yoldan etkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu etkiyi yaratanlar arasında Moskova Sirk Stüdyosu, Kantor, Grotowski ya da "balagan" kavramını ortaya çıkaran Meyerhold gibi yenilikçi tiyatrocular ve *Living Theatre*, *Street Theatre*, *Bread and Puppet* gibi Amerikalı sokak tiyatrosu grupları sayılabilmektedir. Bunların dışında Fransız yeni sirk anlayışının oluşmasında, Amerika'dan önce "sokak sanatı"nın kaynaklarını barından "*Palais des Merveilles*" adlı gösterinin yaratıcıları Jérôme Savary ile Jules Cordieres, klasik sirkini sonunu hazırlayan girişimlerde bulunmuş sirk tutkunu bir tiyatro adamı olan Jean Richard, palyaço oyunlarına başvurarak gösterilerini sergileyen *Theatre du Soleil*'in kurucusu Ariane Mnouchkine, sirk ile tiyatronun karışımını yenilikçi anlamda ilk deneyenlerden *Cirque Bonjour*'un kurucuları Jean Baptiste Thierrée ile Victoria Chaplin gibi isimler vurgulanması

gereken öncü kişilikler olarak kabul edilmektedir. Dönemin tiyatro ve sirk arasında ilişki kuran sanatçılarından biri olan Philippe Goudard da bu dönem için şu açıklamayı yapmaktadır: "*Hayalini kurduğumuz tiyatroyu yapmak için sirki seçtik*" (Goudard, 2005: 70, 78-80). Söz konusu kişilerin ve grupların etkileriyle daha çok tiyatro sanatının kışkırtıcı gençleri tarafından, tiyatro, müzik ve akrobasinin melezleştirildiği ve gösterilerin gezici hale getirildiği bilinmektedir. Bu dönemde amacın, her şeye özellikle sokağa başvurarak tiyatronun yeniden halkın sevgisini kazanmasını sağlamak, türleri birleştirmek, ekolojik, ekonomik ve ideolojik nedenlerden dolayı hayvan gösterilerinden vazgeçmek ve söz kullanmadan, her türlü bedensel sanatları harekete geçirerek hikayeler anlatmak olduğu ifade edilmektedir. Dramatik sanattan ve sahneye koyma sanatından sıklıkla yararlanmalarına rağmen kendilerini "akrobatik tiyatro" yerine "sirk" olarak adlandırma cesaretini de gösteren bu yeni toplulukların estetik değerlerinin ise geleneksel anlayıştaki tekdüzelik kavramına zıtlık oluşturacak şekilde absürtlük, kışkırtıcılık, nüktencilik, düşsellik gibi öğelerle karıştırılmış bir anlayışta, fakat değişebilir nitelikte olduğu belirtilmiştir. 1975 ile 1985 yılları arasında görülen bu sirk biçimleri için *yeni sirk* ifadesi kullanılırken, bazı araştırmacılara göre ise bu tarihten sonraki yaratımlar için de *çağdaş sirk* kavramının kullanıldığı iddia edilmektedir (Guy, derleme, 2001: 31, 40). 1970'lerde ortaya çıkan sirk sanatındaki bu yeni bakış açısını dönemselsel olarak ayırmadan genel anlamda "çağdaş" kavramıyla niteleyen Pascal Jacob, yeniliğin özelliklerini şu şekilde ifade etmektedir:

...çağdaş sirk, algılama kodlarını değiştirmek, numaraların zorluğundan kurtulmak, müzik, dans, oyun ve sirk tekniklerini birleştirme yeteneğine sahip bir gösteri yaratmak, ama aynı zamanda temsilin bütünlüğünü vurgulamak adına tek bir disiplin kullanmak için dinamik bir araç olan yapıçözüm estetiğini seçmiştir (Jacob, 2002: 32).

Yeni sirk anlayışının ortaya çıkmasındaki en büyük etkenin ise, 1970'li yılların başında açılan sirk okullarının olduğu kabul edilmektedir. Önceden sadece ailelerde saklı kalan becerilere ait bilgilerin öğrenilmesinde ve bunların aktarımında demokrasi sağlayan bu okullardan mezun yeni kuşak sirk sanatçılarının kurduğu ya da pistten ziyade sahne geleneğinden gelen usta sanatçıların oluşturduğu yeni toplulukların, belli bir geleneğin tekrar eden görüntülerini ele geçirerek, geleneksel sirkin mitleşmiş numaralarının parodisini yaptıkları ifade edilmektedir. 1970'lerden 1990'lara kadar sirkin bir dönüşüme uğrayarak bir nevi kabuk değiştirdiği fark edilmiştir. Fakat bu dönemin yeni anlayış kadar geleneksel anlayış için de önemli bir adım olduğu vurgulanmaktadır. Bir başka deyişle geleneksel sirk için kaybolmanın önüne geçilmiş yeni sirk için ise var olma hakkı kazanılmıştır (Jacob, derleme, 2001: 26). Böylece 1973'ten beri varlığını sürdüren "Ulusal Sirk Okulu (*Ecole Nationale du Cirque*)", 1974'te Sylvia Montfort'un Gruss Ailesi, Pierre Etaix ve Annie Fratellini ile beraber kurduğu "Mim ve Sirk Sanatları Konservatuvarı (*Conservatoire des Arts du Cirque et du Mime*)" ve okulların desteklenmesine yönelik 1978'de kurulan "Ulusal Sirk Okulları Federasyonu (*Fédération*

Nationale des Ecoles de Cirque / FNEC)" gibi kurumlar sayesinde, sirk ailelerinden geleneksel yolla elde edilen bilgiler yerine, genç kuşağın daha yenilikçi ve disiplinlerarası bir eğitim alması sağlanmıştır. Bunun dışında Moskova'daki sirk okulunun modeli üzerine yapılandırılmış "Ulusal Sirk Sanatları Merkezi (*Centre National des Arts du Cirque / CNAC*)" nin 1985 yılında Chalons-en-Champagne'de açılması da disiplinlerarası yeni sahne biçimlerinin ortaya çıkmasında önemli bir gelişim olarak kabul edilmektedir. Temelde çağdaş sirkin gelişimine katkıda bulunmak amacıyla kurulmuş olan CNAC toplam dört bölüme ayrılmış merkezlerden oluşmaktadır. Bunlar; 1-) Eğitim süresi dört yıl olan ve öğrencilerini lise ve dengi okul diplomasına sahip gençlerden seçen sirk sanatları yüksekokulu (*l'Ecole Supérieure des Arts du Cirque / ESAC*), 2-) Bu okullardan mezun olmuş sanatçılara yönelik oluşturulan araştırma ve belgeleme servisi, 3-) Mesleki eğitim ve yetkinleşme bölümü ve 4) 1988 yılında tıp ve biyolojinin de sirk sanatlarındaki eğitim programının içine girmesiyle oluşturulan medikal bölümdür (Goudard, 2005: 81, 86). Birbirinden ayrı fakat aynı zamanda birbirini bütünleyici bu kuruluşlara sahip CNAC'ın en belirgin misyonu ise üç maddede özetlenebilmektedir:

1-) Öğrencilerini, sanatsal ve teknik araştırmayı destekleyen bir bağlamda yetiştirmek.

2-) Çağdaş sirkin gelişimine katılım girişimlerinde sanatçıları desteklemek.

3-) Bilgi taşıyan, sorgulamaya ve analiz etmeye izin veren geçmiş ve şimdiki sirk sanatlarının hatıralarını korumak (Maleval, derleme, 2004: 220).



Resim 30: Ecole Nationale du Cirque



Resim 31: CNAC

Böylece sirkle ilgili her türlü konuda donanarak yetişmiş ve farklı anlatım araçlarını keşfetmiş yeni sirk sanatçısının başlıca görevi yaratmak, değiştirmek, kodlanmış numaralara karşı çıkmak ve sanatının gerçekliğini yaşamak olarak tarif edilmiştir. Genellikle yararsız olarak görülen bir takım konvansiyonlardan kurtulmuş olan ve özgürlüğüne kavuşan çağdaş sirkin, dairesel oyun alanını da kare ya da dikdörtgene dönüştürebileceği, onu genişletip

daraltabileceği, ikiye bölüp üst üste bindirebileceği, bir başka deyişle değişimi her alanda ve sürekli sürdürebileceği ortaya çıkmıştır (Jacob, derleme, 2001: 27, 28). Sirk okullarından mezun olan yeni sanatçıların bazen var olan bir grubun içinde yer aldıkları, bazen de hiçbir sirk ailesiyle doğrudan bir bağlantı kurmadan kendi gruplarını yarattıkları ifade edilmektedir. Böylece bu toplulukların okullarda biçimlenmiş sanatçılar sayesinde zamanla değer kazandığı ve giderek gelişen yeni bir teknik üzerine dayandıkları görülmüştür. Farklı bir sirk anlayışının ortaya çıktığı bu dönemin en belirleyici kavramları "yaratıcılık" ve "araştırma" olarak nitelendirilmektedir. Nitekim açılan okullarla beraber, ilk olarak 1974 yılında düzenlenen "Uluslararası Monte-Carlo Sirk Festivali (*Le Festival International du Cirque de Monte-Carlo*)" ile 1977'de Paris'te düzenlenen "Yarının Sirki Dünya Festivali (*Le Festival Mondial du Cirque de Demain*)" gibi sirk sanatının değerine ilgiyi artıran etkinliklerin de genç sanatçıların bildiklerini göstermek ve kendilerini kanıtlamak için çok etkili bir araç olarak kabul edildiği ortaya çıkmaktadır. 1980 yılında ise öncelikle sirk sanatlarının öğrenimi için kurulan bir derneğin, iki yıl sonra amacını tanıtım ve destek kavramlarıyla da genişleterek ASPEC (*Association pour le Soutien, la Promotion et l'Enseignement des Arts du Cirque*) ismiyle bu sanata önemli katkılarda bulunduğu anlaşılmaktadır. Ancak ASPEC'in kurulmasıyla bir yandan da tartışmaların başladığı ve her grubun kendi tarz ve rengini geliştireceğini savunan yeni sirk ile gösterilerini yuvarlak bir pist içinde beceri numaralarının ard arda sıralanmasıyla gerçekleştiren geleneksel sirk arasındaki ayrımların doğduğu bilinmektedir. Böylece önceden neredeyse her bir gösterinin birbirine benzediği geleneksel sirk gruplarının yerini kendine özgü farklılıklar ve tarzlar yaratan yeni sirk topluluklarının aldığı anlaşılmaktadır. 80'li yıllarda, sirk okullarından mezun olmuş sanatçılar tarafından, yeni sirkin zenginlikleri üzerine kurulmuş olan *Cirque de Barbarie* (1982), *Cirque Plume* (1983), *Archaos* (1984), *Théâtre Equestre Zingaro* (1984), *Cirque du Soleil* (1984), *Cirque Baroque* (1987) ya da *Théâtre du Centaure* (1989) gibi grupların hiçbirinin gösterilerinin ya da tarzlarının birbirine benzemediği ve sirk bir sanat olarak tanıttıkları vurgulanmaktadır. Bununla beraber bu tür grupların gösterilerinin genellikle belli bir konu ya da hikâye üzerine dayanarak, tiyatral ya da koreografik bir düzen içinde akrobasi, el çabukluğu, palyaço, binicilik, trapez gibi sirk sanatına ait figürlerin biriyle ya da birkaçıyla süslendiği ifade edilmektedir (Jacob, 2009: 46-49).



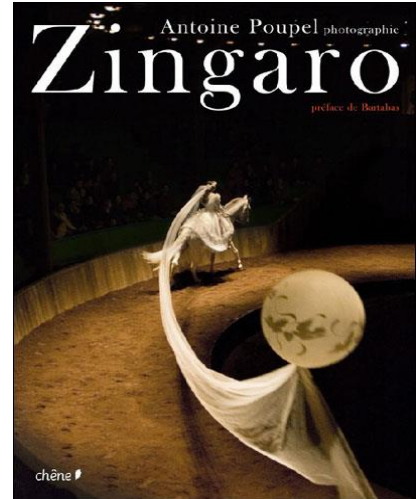
Resim 32: Cirque de Barbarie



Resim 33: Cirque Plume



Resim 34: Archaos



Resim 35: Théâtre Equestre Zingaro



Resim 36: Cirque du Soleil



Resim 37: Cirque Baroque



Resim 38: Théâtre du Centaure

1.5.2. Geleneksel ile Yeninin, Yeni ile Çağdaşın Ayrımı

Kendini yenileyen sirk, anlatım biçimlerinde modern dans, müzik, tiyatro ya da plastik sanatlar gibi alanlarla kaynaşarak çok yönlü bir çeşitlilik ve aynı zamanda bu alanlarla bir bütünlük oluşturduğu ve her sanatçının kendi biçimini yarattığı vurgulanmaktadır. Ancak sirk diğer sanatlarla olan bu birlikteliği hakkında, "yapılan şeyin sirk olmadığını" iddia eden aforoz edici ya da "birleşimin güç anlamına geldiğini ve sirk her şekilde yapılabileceğini" savunan uzlaştırmacı nitelikteki ahlaki tartışmaların ortaya çıktığı da belirtilmektedir. Bu tartışmaların altında yatan en önemli sebebin ise geleneksel ile yeni arasındaki çekişmeden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Jean Michel Guy aslında ortada gelenek ile geleneksellik kavramlarının birbirine karışmasından dolayı ortaya çıkan yapay bir tartışmanın varlığından söz etmekte ve geleneğin eski saygınlığını geri kazandırmak için geleneksellikten vazgeçmek gerektiğini vurgulamaktadır. Çağdaş jonglör sanatçısı Jérôme Thomas'ın da bu konuyla ilgili düşüncesi söz konusu tartışmayı aydınlatıcı niteliktedir. Thomas günümüzde jonglörlerin çoğunun, kendilerini kabul ettirmek için ancak geleneksel jonglörlük ile bazı şeyleri kırmak zorunda olduklarını ifade etmektedir. Nitekim yeni ve geleneksel sirklerin gösterilerinin temelinde bir takım ortak etik değerlerin var olduğu anlaşılmaktadır. Guy bu değerleri; insanlık, yalınlık, gerçeklik, samimiyet, güvenilirlik,



Resim 39: Jérôme Thomas

popülerlik, dostluk, sevgi, mutluluk, dayanışma, mizah ve şiirsellik olarak belirlemiştir (Guy, derleme, 2001: 38, 40, 45, 46). Bu ortak değerler dışında Forette'e göre, yeni ile geleneksel arasındaki farkların başında ise yeni sirk, ister bir çadır altında olsun isterse başka bir gösteri alanında, daha çok kültürel bir mantığa; geleneksel olanın ise ekonomik nedenlerden dolayı mecburen ticari bir mantığa sahip olması gelmektedir. Bunun nedeni, yeni sirk ortaya çıkmasıyla bu anlayıştaki gruplara ya da okullara devlet tarafından manevi ve maddi anlamda destek yapılmasından dolayı çok fazla ekonomik sıkıntının yaşanmamış olması şeklinde açıklanabilmektedir (Forette, 1998: II-47).

Öte yandan 1990'lı yıllar yeni sirk kavramının yerini çağdaş sirk kavramına bıraktığı bir dönem olarak görülmektedir. Türk tiyatrosu kuramcısı Özdemir Nutku, çağdaş sirk anlayışıyla tiyatro sanatını bağdaştırarak onu şu şekilde tarif etmektedir:

Çağdaş sirki anlatırken buna sirk estete edilmiş biçimi de diyebiliriz; çünkü sirk artık yalnızca hüner gösterilen bir yer olmaktan çıkmış, belli bir mekân tasarımıyla, etkili bir ışık düzeniyle ve belli bir oyun düzeniyle yapılan gösterileri içermeye başlamıştır. Bu da tiyatronun sirke bir hediyesidir (Nutku, 2012: 25).

Bu anlayış içinde özellikle Fransa'da çoğunluğunun Sirk Sanatları Merkezi'nden yetişen ve tek bir teknik üzerinde uzmanlaşan sanatçıların oluşturduğu *Les Nouveaux Nez* (1990), *Cirque O* (1991), *Compagnie Jérôme Thomas* (1992), *Cirque Ici* (1993), *Cirque Eloize* (1993), *Les Arts Sauts* (1993), *Que-Cir-Que* (1994), *Cirque Romanès Tsigane* (1994), *Colporteurs* (1996), *Compagnie du Hanne-ton* (1998) gibi grupların kurulduğu görülmektedir. Her bir grubun da birbirinden ayrı üsluplarda ya da oyun alanlarında, sahneye koyma sanatı aracılığıyla, belli bir konu etrafında, dekor, kostüm, ışık ve müzik gibi teknikleri de kullanarak çağdaş sirk sanatını icra ettikleri gözlemlenmektedir. Geline son nokta olan çağdaş sirk sayesinde akrobasi, yeni bir dil ve her türlü gösteri biçimine izin veren bir alfabe olarak kendini göstermiştir. Dairesel (pist), cepheden (sahne) ya da sokakta olan oyun alanı, temel belirleyici olarak kabul edilen gösterinin niteliğine göre değişmiş, XX. yüzyılın başında sirk bağımsızlığını sembolize eden çadır ile 13 metrelik pist daresi ise bir zorunluluk olmaktan çıkmış görünmektedir. Trapez sanatını uygulayan *Les Arts Sauts*'nin, sokağı bırakarak, sirk çadırının bezden yapılmış malzemesi yerine 20 metre yüksekliğinde bir kubbeye sahip şişirilmiş devasa bir balon şeklindeki yapıda çalışmalarını sürdürmesi, Bartabas'ın kurduğu *Circo Zingaro*'nun binicilik tiyatrosu (*théâtre équestre*) tarzını ahşap bir kilise içinde gerçekleştirmesi, James Thiérre'nin kuruculuğunu yaptığı *Compagnie du Hanne-ton* ve *Cirque Eloize*'in gösterilerini sergilemede tiyatro sahnesini tercih etmesi, *Cirque Baroque*'un Japon şair Mishima'nın eserinden yola çıkarak gerçekleştirdiği "*Ningen*" adlı gösterisinde Kabuki'nin geleneksel çiçek yolundan esinlenerek sahneyi seyircilerin ortasına doğru uzatması, *Cirque du Soleil*'in dünya

turnelerinde gösterilerini büyük spor salonlarına adapte etmesi, *Le Cirque Trottola*'nın pistin çevresinde toplanmış ancak 250 kadar seyirciyi alabilecek kapasitede küçük bir sirk çadırı altında ve sanatçılar ile seyirciler arasındaki sıcak iletişimi sağlamak amacıyla pistin çevresindeki banketi kaldırarak gösterilerini sunması, çağdaş sirk sanatındaki oyun alanının çeşitliliğine örnek teşkil etmektedir (Jacob, 2009: 58, 59, 64, 65; Jacob, 2002: 36).



Resim 40: Les Nouveaux Nez



Resim 41: Compagnie Jerome Thomas



Resim 42: Cirque Ici



Resim 43: Cirque Eloize



Resim 44: Les Arts Sauts



Resim 45: Cirque Romanes



Resim 46: Colporteurs



Resim 47: Compagnie du Hanne-ton

Çağdaş sirkün en belirgin özellikleri; "sirk" sözcüğünün tekillikten çıkarak çoğul bir ifade ile "sirk ya da pist sanatları" şeklinde isim değiştirmesi, grup sanatının yerini bireyselliğin alması, sirk sanatçısının birkaç dakika yerine, tıpkı tiyatrodaki gibi, gösterinin süresi boyunca çok işlevli bir şekilde piste kalması ve sadece tiyatroya aitmiş gibi görünen sözün bazı çağdaş gruplar tarafından gösteriye dâhil edilmesi olarak görülmektedir. Bu bağlamda sirk sanatlarının içinde yer alan her bir disiplinin de kendi içinde geliştiği ve özgürleştiği anlaşılmaktadır. Böylece palyaço sanatında karakterin, konuşma, müzik, koreografi ve tiyatro gibi dallar içinde güçlenerek ifade kodlarını zenginleştirdiği; jonglörülüğün sadece bir yeteneği ortaya koymanın dışında şiir ya da dans gibi biçimleri de kullanarak daha karışık ifadelerle kendi sanatını beslediği, binicilik sanatının özellikle tiyatrodan yardım alarak "insan başlı at" (*centaur*) karakterini yarattığı, hava sanatının kendine has bir şiirselliği vurgulayarak halat, kolon ya da kumaş gibi yeni aletlerle çeşitlendiği, akrobatik sanatın ise koreografiye yöneldiği ifade edilmektedir (Forette, 1998: II-46; Rosemberg, 2004: 37).

Sirkte çağdaşlık anlayışının ortaya çıkmasıyla geleneksel ile yeni anlayışın karşılaştırılması dışında artık yeni ile çağdaş sirk arasında da değer farklılıkları olduğu anlaşılmıştır. Çağdaş sanatçıların her zaman için samimiyet gibi ahlaki ya da basitlik gibi ahlaki-estetik bir değeri öncelikle ve karışımın estetik özgürlüğü ilkesine bağlı kalmadıkları görülmektedir. Yeni sanatçıların ise sistematik bir biçimde sirk, dans, müzik ve tiyatro arasında bir birleşme ya da geçişmeyi sağlayan sanatsal ya da estetik kategorilere göndermede buldukları ve sosyal, politik ve ahlaki yararlılığı önemsedikleri belirtilmektedir. Yeni sirk sanatçılarının ilgilendikleri nitelikler; mizah, burlesk, şiir, bazen de kışkırtıcılık olmuştur. İki grup için de ortak değer olarak ise gösterilerde şenlik havasını asla ihmal etmemiş olmaları kabul edilmektedir. Ancak yeni ile çağdaş arasındaki söz konusu ayırım, birinin ahlaki değerlere kayıtsız kaldığı diğerinin de estetik değerler ile alay ettiği anlamına gelmemektedir (Guy, derleme, 2001: 46, 48).

Tüm bu tartışmalara rağmen kendi özgürlüğünü kazanmayı başaran ve aslında gelenekselin üzerine yeni bir anlayış getiren ve sonrasında "çağdaş" olarak nitelendirilen "yeni sirk"in elde ettiği başarılar ortadadır. Bunlar, geleneğe sahip olan ya da olmayan Fransa, Çin, Kanada, Almanya, İsveç, İtalya, Brezilya gibi birçok ülkede yeni sirkün yaygınlaşması, bu anlayışa hizmet eden, tek bir alanda uzmanlaşmış ya da çeşitli alanları bir araya getiren yeni toplulukların kurulması, bu alanda çağdaş eğitim veren okulların açılması ve festivallerin düzenlenmesi gibi faaliyetler olarak kabul edilmektedir. Sonuç olarak sirkün bu tarihsel gelişim süreci içinde geleneksel ile yeni ve yeni ile çağdaş arasındaki sözü geçen bütün farklılıklara karşın, yeni anlayışın geleneği yok sayarak yeni baştan bir sirk anlayışı yarattığı ya da yeni ile çağdaş sirkün birbiriyle çatıştığı gibi bir değerlendirmenin yanlış olacağı ortadadır. Aksine -tüm sanatlarda geçerli olduğu gibi- politik ve ekonomik nedenlere bağlı olarak toplumların gelişiminde ve yaşam biçimlerinde görülen eski alışkanlıklar üzerine kurulan bir takım yeniliklerin sanatı da etkilediği ve gelenekselin yalnızca bakış açısını değiştirmesiyle ortaya çıkan bir "yenilenme" kavramının sirk sanatında da karşımıza çıktığı görülmektedir. Doğanın diyalektik bir sonucu olan özü kaybetmeden eskinin yerine yeninin kök salması anlayışını Goudard şöyle açıklamaktadır:

Batılı sahnede yeniliğe geçişin, "norm dışı" ya doğru normun ihlal edilmesiyle olduğunu varsayarsak, o zaman "yeni" denilen bu sirkün norma ayak uydurmasından dolayı özgünlüğünün gerçekliği yadsınabilir. O halde halkın algısının daima kaynağı olan klasik sirk, yeni sirkte sürüp gitmektedir (Goudard, 2005: 93).

Yukarıda sözü geçen nedenlerden dolayı, bu bölümün sonunda yeni ile çağdaş arasında belirgin bir ayırım yapmadan, sadece geleneksel (klasik) ile yeni (çağdaş) sirk anlayışları arasındaki temel farklılıkları, bütün bu bilgilerin sonunda aşağıdaki gibi maddelemek mümkün olacaktır.

Geleneksel - Klasik Sirk:

- 1-) Sabit bina ya da gezici çadır yapısını kullanır.
- 2-) 13 metre çapındaki pistte gösterilerini sunar. Gösteri alanı olan pist daireseldir ve seyirci gösteriyi çevreler.
- 3-) Eğitilmiş ve vahşi hayvan gösterileri en belirleyici disiplinlerden biridir.
- 4-) Sanatçılar aile geleneği mirasına sahiptir ve hanedana dayalı hiyerarşik bir düzene göre çalışırlar.
- 5-) Aile içinde sınırlı kalan eğitim, "*père d'élève*" denilen öğrenci babaları sayesinde genç kuşağa aktarılır.
- 6-) Sanatçı tek bir teknik üzerinde eğitilir ve bu alanda uzmanlaşabilir.

- 7-) Sirk bir mekânı ve gösteri türünü ifade eder. "Sirk" olarak adlandırılır.
- 8-) Bireysel değil, ancak ekip ile gösteri gerçekleşir.
- 9-) Gösteri içinde sanatçıların bireysel kahramanlıkları vurgulanır.
- 10-) Beceri ve gösteri biçimine ait belli kurallar ve kodlanmış hareketler vardır. Her bir grubun gösterisi birbirine benzer.
- 11-) Sadece sirk içinde bulunan becerilerin teknikleri kullanılır. Tekdüzedir.
- 12-) Gösteri içindeki beceri numaraları teknik ve sistematik bir şekilde ard arda sıralanır, birbirinden bağımsızdır.
- 13-) Sanatçı kendisi olarak becerisini sunar. Yalnızca onu sergilemek için "yerini alır".
- 14-) Becerilerde kullanılan malzemeler değişmez.
- 15-) Devlet desteği yoktur. Finansal amaç güder.
- 16-) Gösteri içinde söze yer verilmez.

Yeni - Çağdaş Sirk:

- 1-) Çadıra bağlı kalmadan, sokak, tiyatro sahnesi, kapalı ya da açık herhangi bir mekân gösteri alanını oluşturabilir.
- 2-) Pistin daireselliği 13 metre çapında olmak zorunda değildir. Dairesel gösteri alanı dışında, seyirciyle karşı karşıya kalmayı sağlayan cepheden (*frontal*) ilişki biçimi de tercih edilebilir.
- 3-) Eğitilmiş ve vahşi hayvan gösterileri giderek yok olmuştur.
- 4-) Geleneksel sirk ailelerinden gelmeyen, becerisi ve isteği olan herkes sirk sanatını icra edebilir.
- 5-) Sanatçı adaylarının eğitimi, herkese eşitlik tanıyacak şekilde, okullar tarafından sağlanır.
- 6-) Sanatçı uzmanlık alanının yanında diğer disiplinlerle de kendini eğitebilir ve bunları gösterilerinde kullanabilir.
- 7-) Sirk artık bir sanat dalı ve estetiği anlamına gelmektedir.
- 8-) Sanatçı bireysel olarak da gösterisini sunabilmektedir. Ekibe bağımlı değildir.
- 9-) Gösterinin sanatsal ve estetik anlamda bütünlüğü vurgulanır.
- 10-) Geleneksel kurallar ve kodlar yıkılmış, yeni deneyimler ve yaratıcılıklar ortaya çıkarılmıştır. Gösteriler birbirinden çok farklıdır. Her grup kendine özgü bir tarz oluşturabilir.
- 11-) Sirk dışındaki sanat dallarının (dans, koreografi, tiyatro, sahneye koyma, dramaturgi, müzik, ışık, plastik sanatlar vb.) teknikleri de kullanılmakta ve bunlar sirk disiplinleriyle beraber sunulmaktadır. Çok yönlü ve disiplinlerarası bir özellik taşır.
- 12-) Beceri gösterileri arasında belli bir ilişki, uyum ve birliktelik vardır. Beceri gösterileri içinde bir hikâye ve dramaturgi kullanılır.
- 13-) Sirk sanatçısı belli bir rol üzerinden becerisini sergiler. Pist üzerinde "rolünü alır".
- 14-) Becerilerde kullanılan malzemeler gösterinin içeriğine göre değişebilir.

15-) Devlet desteği söz konusu olduğu için sanatsal ve kültürel bir amaç güder.

16-) Gösteride söz de kullanılabilir.

2. SİRKİN SINIFLANDIRILMASI

Birçok sirk araştırmacısı, bu sanatın sınıflandırılmasında ya da disiplinlere ayrılmasında temelde aynı fakat isimlendirmelerde farklı bölümlene yapma yoluna gitmiştir. Örneğin Dominique Maucclair'in (2003, 2002' den aktaran Goudard, 2010: 21) sirk disiplinlerini sanatçıların becerilerine göre ayırdığı bilinmektedir: denge, çeviklik, güç, esneklik, kahramanlık, hayvan psikolojisi gibi. Jean Michel Guy (derleme, 2001: 36), tüm terminolojinin yadsınabilir ve değişebilir olduğunu iddia etmesiyle birlikte, sirki yedi ayrı sanat dalına ve bu sanatların bazılarını da çeşitli alanlara ayırmıştır. Bunları şu şekilde sıralamak mümkündür:

1. Palyaço Sanatı (*Arts Clownesques*)
2. Hayvan Eğitimi (*Arts du Dressage*)
 - a. Evcil Hayvanlar (*Domestique*)
 - b. Vahşi Hayvanlar (*Sauvage*)
3. Hava Sanatı (*Arts Aériens*)
 - a. Düz Halat (*Corde Lisse*)
 - b. Uçan Halat (*Corde Volante*)
 - c. Kumaş (*Drap / Tissus*)
 - d. Kayış (*Sangles*)
 - e. Trapez
 - Sabit Trapez (*Fixe*)
 - Uçan Trapez (*Volant*)
 - Washington Trapez
4. Akrobatik Sanat (*Arts Acrobatiques*)
 - a. Denge (*Equilibre*)
 - b. Esneklik (*Souplesse*)
 - c. Eğilip Bükölme (*Contorsion*)
5. El Çabukluğu Sanatı (*Arts de la Manipulation d'Objet*)
 - a. Yoyo ya da Bumerang gibi aletleri kullanma
 - b. Jonglölük (*Jonglage*)
6. Kılıç Yutanlar (*Les Avaleurs de Sabres*)
7. Dönüşümcü (*Transformistes*) ve Diğer Vantriloklar (*Les Ventriloques*)

Jean Michel Guy, bu gruplandırmayı yapmasına rağmen, hayvan eğitiminin hala bir sanat dalı olup olmadığı, binicilik sanatının artık basit bir evcil hayvan gösterisi olmaktan çıktığını, akrobatik sanatlarda eğilip bükülme ile denge sanatının birbirine benzeştiği ya da ip üstünde denge sanatının akrobatik sanatın mı yoksa hava sanatının mı içinde yer aldığı gibi konuların tartışmalı olduğunu vurgulamaktadır. Ancak Fransız sirkinin yenilenmesini üç olguyla açıklayan Guy, sirki 1970'lerin ortasına kadar yeni, 1980'li yılların sonunda çağdaş ve sonrasında parçalanmış sirk olarak tanımlamaktadır. Bununla beraber aslında birçok çağdaş sanatçının sirk disiplinlerinin sınırlarını kendisinin belirlediğini; iki disiplini birden kullandıklarını, onları birleştirdiklerini; bir başka deyişle iki ya da üç tekniği melezleştirdiklerini ya da yan yana koyduklarını ifade etmektedir (Guy, derleme, 2001: 36-38)

Henry Thétard (1947'den aktaran Goudard, 2010: 20) sirk sanatı içinde yer alan farklı uzmanlıkları on başlık altında toplamaktadır:

1. Minder Akrobatları (*Le Tapis*)
2. Denge Sanatçıları ve Jonglörler (*Equilibristes et Jongleurs*)
3. İp Cambazları ve Dansçıları (*Danseurs et Funambules*)
4. Jimnastikçiler ve Hava Sanatçıları (*Gymnastes et Aériens*)
5. At Gösterileri (*Le Cheval*)
6. Hayvan Eğitimsi ve Terbiyecisi (*Dompteurs et Dresseurs*)
7. Palyaço (*Le Clown*)
8. Canlı Tablo ve Pantomim (*Tableaux Vivants et Pantomimes*)
9. Sihirbazlar, Fakirler vb. (*Illusionnistes, Fakirs, etc.*)
10. Egzotik ve Side-Show Gösteriler (Ateş Yutucular, Kılıç Yutanlar, Bıçak Fırlatanlar, Vücutlarını Delenler, Çividen Yatağa Yatanlar vb.)

Tristan Rémy' nin (1961'den aktaran Goudard, 2010: 21) "*Tableau des Acrobatie Spectaculaires*" adlı kitabında ise şöyle bir sınıflandırma yer almaktadır:

1. Yerde Denge (*Equilibres à Terre*)
2. Yerde Atlama (*Sauts à Terre*)
3. Jonglörler (*Jongleurs*)
4. İp Dansı ve İp Cambazlığı (*Danse de Corde et Funambulisme*)
5. Hava Akrobasisi (*Acrobaties Aériennes*)
6. Binicilik Sanatı (*Art Equestre*)
7. Çarkta Akrobasi (*Acrobaties sur Roues*)
8. Atlama Pantomimi ve Palyaço (*Pantomime Sautante et Clownesque*)
9. Atletler ve Güç Göstericileri (*Athlètes et Hommes ou Femmes de Force*)

Hugues Hotier (1987'den aktaran Goudard, 2010: 21) de sirk gösterisinin yapısı içinde yer alan sanatçıları, işlevlerine göre şu şekilde gruplandırmıştır:

1. Hayvanlar: Terbiyeciler ve Eğitimciler, Atlar, Vahşiler, Egzotikler, Deniz Hayvanları, Hayvan Aileleri.
2. Palyaçolar ve Soytarılar
3. Kahramanlık Yapanlar: Havada: Çerçeve (Cadre), Trapez (Trapèze), Halka (Anneaux), Sırık (Perche). Yerde: Malzemeli ve Malzemesiz (Minder Egzersizleri).

Hotier'nin (2005: 123) işlevlere göre sınıflandırmasının dışında bir de duygulara göre bir sınıflandırma yaptığı görülmektedir:

1. Gülme: Gecenin palyaçoları ya da Auguste'leri, şempanzeler ve diğer maymunlar, domuzlar, kahverengi ayılar, inatçı eşekler, komik ya da bilgili atlar, deniz ayıları, efendisini alaya alan tüm hayvanlar, burlesk biniciler ve amatör süvariler, komedyenler ve burlesk akrobatlar...
2. Endişe: Kafes hayvanları ve vahşiler, yılanlar ve sürüngenler, uçan halat ya da tüm trapez biçimleri, sırık üstünde atlayanlar (*perchiste*), ip cambazları, yüksek merdiven üstünde denge (*équilibre sur piédestal haut*), canlı hedefler üzerine atıcılar ve nişancılar (*lanceurs et tireurs*)...
3. Hayranlık-Şaşkınlık: Büyücüler ve fakirler, güç göstericileri (*hommes forts*) ve güç jonglörleri (*jongleurs de force*), eğilip bükülenler (*contorsionnistes*), akrobatlar, denge sanatçıları (*équilibristes*), plastik pozlar, insan piramidi, dikey halat (*corde verticale*), ip cambazları (*fildeféristes*), top, tekerlek ya da rulo üstünde denge sanatçıları, jonglörler, *antipodistler* ve *icarienler* (ayakla denge numarası yapanlar), baristler, atlayıcılar, at, egzotik hayvan, fil, güvercin, papağan, kedi, köpek vb. numaraları...

Sirk sanatları konusunda eğitim vermenin dışında bu alanda araştırma ve arşivleme de yapan Ulusal Sirk Sanatları Merkezi'nin (CNAC) eğitim aşamasında kullandığı ve buna göre öğretimini sürdürdüğü sınıflandırma ise şu şekilde yapılmıştır:

1. İtmeye yönelik aletlere dayalı hava cambazlığı ile akrobasinin birleştiği Akrobatik Sanatlar: Taşıyıcılar (*Portés*), Rus Barı (*Barre Russe*), Tahterevalli (*Bascule*), Salıncak (*Balançoire*)...
2. Asılmaya yönelik aletlere dayalı hareketler yapılan Hava Sanatları: Sabit ya da Uçan Trapez, Halat, Kumaş, Lastik...
3. Malzeme Üzerinde Denge Sanatı: İp (*Fil*), Tek Teker (*Monocycle*), Washington Trapezi...
4. Ei Çabukluğu Sanatları: Jonglörlük, Sihir (*Magie*), Ayakla Manipülasyon (*Antipodisme*).
5. Anlatım Sanatları: Dans, Müzik, Oyunculuk, Palyaço, Pantomim, İroni Sanatı (*Cascade*).
6. Binicilik sanatları: Cambazlık (*Voltige*), Levha Biniciliği (*Ecuyère à Panneau*), At Üstünde Akrobasi ve Taşıyıcılık (*Portés et Acrobatie à Cheval*).

Yukarıdaki çeşitli araştırmacıların ve CNAC'ın sirk sanatları içinde yer alan disiplinler ya da teknikler konusunda yapmış oldukları sınıflandırmaları belirttikten sonra, bu çalışma kapsamında sirk sanatının disiplinleri aşağıdaki gibi sınıflandırılmıştır.

3. SİRK DİSİPLİNLERİ

3.1. Binicilik Sanatı (*Art Equestre*)

"Sirk'in en güzel fatihi" olarak tarif edilen atın, binek hayvanı ile süvari ya da daha basite indirgenecek olursa hayvan ile insan arasındaki, kendini çok erken dönemlerde kabul ettiren çift yönlü bir ilişkiyi vurguladığı belirtilmektedir. Sirkte ise at, artistik bir motor ve aynı zamanda sirk dairesinin tüm serüvenine katılmış olan sahnesel ve estetik bir argüman olarak kabul edilmektedir (Jacob, 2002: 98). Sirk pisti kapsamında yer alan ve sirk insanının



Resim 48: Binicilik Sanatı

ilk partneri olarak kabul edilen atın varlığı, İngiltere'de XVIII. yüzyılın sonlarındaki modern sirk kaynaklarına kadar dayanmaktadır. Modern sirk bölümünde de ele alındığı üzere, 1760'lı yılların sonlarından itibaren sirk'in ilk usta binicisi (*écuyer*) sayılan John Philip Astley'in at cambazlarını (*voltigeurs équestres*), jonglörler, akrobatlar, hayvan eğitimcileri ve bu at cambazlarını sakarlık yaparak taklit eden komik at binicileriyle (*voltigeurs comiques*) karıştırarak, sirk gösterisinin modern biçimini yaratmasıyla Londra'da büyük bir üne kavuştuğu bilinmektedir. XX. yüzyılın başlarında ise sirk'in, halk tarafından en çok beğenilen gösterilerinden birinin binicilik numaraları olduğu görülmüştür. Binicilik numaraları kendi içinde üç disipline ayrılmaktadır. Bunlar; cambazlık (*voltige*), serbest eğitim (*dressage en liberté*) ve bilgili at (*cheval savant*) adıyla da anılan yüksek eğitim (*haute-école*) alanlarıdır. At cambazlığının ise bu biçimlerin en tutulan alanı olduğu anlaşılmaktadır. Diğer iki disiplinin de hayvan eğitimi konusu içinde yer alması daha doğru olacaktır (Zavatta, 2001: 83-84). Pascal Jacob (2002: 94) atın ve hayvanın sirk'in içinde yer almasına yönelik şu sözleri dile getirmiştir:

XVIII. yüzyılın başlangıcından itibaren, askerler ve macera severler, binek hayvanlarının sırtları üzerinde dengesiz durmak için kendilerini çekingen bir şekilde riske atmış; fakat bu dengesizlikler yeni bir gösteri biçiminin figürleri haline gelmiştir... Sirk at üstünde doğmuştur. Sirk sembolik bir yaratığı olan hayvan, insanla işbirliği ve ona hükmetme arasında kalan uzun bir ilişkinin kahramanıdır. At, birkaç bin yıl, savaş, evcil hayvan kullanımı ve gösteri arasında paylaşılmış, çeşitli kaynaklara hizmet eden bu tuhaf cazibeyi beslemiştir... Binek

hayvanları üzerinde tanınan süvariler savaş jestleri kullanmışlar ve böylece herkese bir yiğitliği belli etmişlerdir.

At cambazlığı, bir ya da birden fazla at üzerinde, tek bir binici ya da bir grup tarafından gerçekleştirilen akrobatik figürler ya da egzersizler bütünü olarak açıklanmaktadır. Usta binici anlamına gelen "*écuyer*" kelimesinin ise Latince, kalkan tutan asker anlamındaki "*scutarius*" kelimesinden geldiği ve İngilizce karşılığının ise "beyefendi" anlamında kullanılan "*esquire*" olduğu bilinmektedir (Zavatta, 2001: 133; Pierron, 2003: 235). Bu disiplinin, bedensel bir beceri, hatta buna özel bir yatkınlık ve öncelikle bir yürüyüş çalışması gerektirdiği ifade edilmektedir. "Pistin kraliçesi" olarak tarif edilen bu disiplinin; "*voltige djiguite* (Ayağın tek bir üzengi üzerinde tutulması yöntemiyle hızlı Kazak süvarilerin taklidinin yapılması), *voltige à la Richard* (Çıplak denilen kuşanmamış at üstünde yapılan at cambazlığı), *voltige à la Cosaque* (Kazakların at cambazlığı), *voltige à la cow-boy* (Bir mini-rodéo biçimi altında sunulan at cambazlığı), *voltige à l'Indienne* (Binicinin attan inip onu tekrar yakalamasına dayalı, Kızılderililer tarafından çıplak at üstünde yapılan at akrobasisi), *voltige en jokey* (Binicileri jokeylerden oluşan yine çıplak at üstünde yapılan at akrobasisi)" vb. gibi çok çeşitli biçimlerde sunulduğu belirtilmektedir. At üzerinde yapılan hareketlerin temeli genellikle oturarak, diz üstünde ve ayakta gerçekleşmektedir. Ayrıca bariyerler (tahta set) ve çemberlerden atlama, çift adım (*les pas de deux*), iki at üstünde bacak açma (*le grand écart sur deux chevaux*), XIX. yüzyılda Laurent Franconi tarafından yaygınlaşan ve güzellik ile zorluk kavramlarını birleştiren at üstünde piramit kurma gibi grupla yapılan hareketler, kolon figürleri ya da "*La Poste*" adıyla anılan klasikleşmiş egzersizler ise en bilindik binicilik numaraları olarak kabul edilmektedir (Zavatta, 2001: 326-327; Goudard, 2010: 34).

Binicilik sanatının diğer gösteri sanatlarıyla olan ilişkisine bakıldığında ise onlarla genellikle bir işbirliği içinde olduğu ve özellikle 1974 yılında Silvia Monfort'un Alexis Grüss ile birlikte türettiği "Eski Sirk" (*Cirque à l'Ancienne*) kavramıyla bu ilişkisini çağdaş bir boyuta taşımak için iyi bir fırsat yakaladığı anlaşılmaktadır. Monfort'un ünlü bir binici ailesine, onların kaynaklarıyla yenileşmenin aracı olmaları önerisini sunmasıyla beraber, sadece yeni sirk için değil aynı zamanda geleneksel sirk için de değişimin temel taşlarının atıldığı bilinmektedir. Alexis Grüss'ün yok olmuş bir repertuarı tamamıyla yeniden keşfederek, tarihten silinmiş tutum ve tavırları açıklıkla yeniden yaratarak, atalarından kalma binicilik sirkine (*cirque équestre*) ikinci kuşak bir gençlik sunduğu ve bu hassas tür için yeni bir statü fikri önerdiği ifade edilmektedir. Ancak sürekli klasik repertuarın tavırlarının yeniden yorumlanması ile yeni tarzdaki figürlerin yaratımı arasında kararsız kalan Grüss'ün sonunda 13 metrelik geleneksel pist üzerinde, çağdaş deneyimlere farklı bir yankı getirme önerisinde bulunduğu belirtilmektedir. Böylece bundan on sene sonra 1984'te, Bartabas'ın *Circo Zingaro*'yu kurarak alışılmış kodları altüst ettiği görülmüştür. Boğa güreşi biniciliğini olduğu kadar sirk sanatçılarının biçimlerinin en

belirgin sembollerini de benimseyen bir diyalektik ile güçlü imajlar yarattığı belirtilmektedir. Binicilik sanatına tiyatro, müzik ve dansı da kattığı için "sirk" yerine "binicilik tiyatrosu (*théâtre équestre*)" tarzıyla anılmayı tercih eden topluluğun, 1989'da *Fort d'Aubervilliers*'de sirk çadırından vazgeçerek sabit bir binada gösterilerini sergilemeye devam ettiği ifade edilmektedir. 1980'lerin sonlarında ise yine binicilik sanatını önceleyen bir topluluk olan *Théâtre du Centaure*'un atı gerçek bir esin kaynağı ve bir oyuncu gibi kullandığı, bir gösteri düzeni oluşturduğu, biniciye teslim ya da hâkim olmuş hayvanların hamlesiyle enerjiyi harekete geçirerek bir metnin yorumunu binici ekibiyle beraber oynadığı açıklanmaktadır. Eğitimci ile binek hayvanı arasında kurulmuş ilişkiye sezgiyle bağlı bir suç ortaklığı olarak da betimlenen bu gösterilerin aynı zamanda yazılı anlamda bir binicilik tiyatrosu olarak da değerlendirildiği görülmektedir. Kuşkusuz *Zingaro*'nun binicilik tiyatrosu fikrini uygulayan ilk ateşleyici güç olmasının ardından bu tür gösterilere benzer yaratımlar çıkaran *La Compagnie Foraine*, *Cheval Théâtre*, *Circus Flora* gibi topluluklar ya da Valérie Fratelli'nin yönettiği "Binicilik Akademisi" (*l'Académie Equestre*) gibi kurumlar bu alandaki olasılıkların çoğalmasını sağlamıştır (Jacob, 2002: 98, 100, 104; Zavatta, 2001: 335).

3.2. Akrobatik Sanat (*Art Acrobatique*)

Sirk sanatının temel ve sirk sanatçılarının ortak disiplini olan akrobasi genel olarak atlamaya dayalı, çeviklik, esneklik, güç ve denge gibi becerilerde belli bir ustalık ve yetkinlik gerektiren, yerde ya da havada gerçekleştirilen tehlikeli egzersizler bütünü olarak tarif edilmektedir (Zavatta, 2001: 12, 13). Mısır, Girit ya da diğer eski uygarlıkların ikonografisi ayinsel, dinsel ve oyunsu anlamda akrobasi disiplininin eskiliğini kanıtlamakta ve bazıları da onun kökenlerini av ya da savaş danslarına bağlamaktadır. Çin'de "karışık sanatlar" ya da "çeşitli sanatlar" anlamına gelen kelimelerle isimlendirilen akrobasi, genel anlamıyla dengeye, esnekliğe ve kuvvete dayalı bedensel hareketlerin birlikteliğini ifade etmektedir. Bununla beraber Philippe Goudard birçok akrobasi disiplininin, binicilik sanatı, askeri antrenman ve jimnastik arasındaki kesişmeden ortaya çıktığını iddia etmektedir (Goudard, 2010: 32, 33).

Akrobatik figürlerin gelişiminin aslında eski çağlarda Afrika ve Asya kıtasında uygulanan hayvan davranışlarının taklidine dayalı kutsal törenler sayesinde olduğu bilinmektedir. Bu törenlerde av yerine geçen çok sayıda kurbanı, avcının yolu üzerine yerleştirmeleri için tanrıları ikna etmek amacıyla, kabilenin en yetenekli bireylerinden seçilmiş belli bir grubun, deriler, boynuzlar ya da tüylerle kendilerini süsleyerek bazı hayvanların taklitlerini yaptıkları açıklanmaktadır. Bu taklitlerde ise tıpkı akrobasideki gibi hız, güç, çeviklik ve esneklik, birçok hayvanı karakterize eden temel özellikler olarak görülmüştür. Tarihsel olarak bakıldığında, ilk toplumların yerleşik düzene geçmesiyle beraber kutsal sayılan bazı uygulamaları din dışı

eğlencelere dönüştürdükleri ve böylece akrobasi tarihinin kurucu disiplinlerinin doğmasına neden oldukları ifade edilmektedir. Sadece basit ve gündelik bir gereklilikten dolayı bu ilkel insanların akrobatik tekniğin yaratılmasına katkı sağladıkları bilinen bir gerçek olarak kabul edilmektedir. İpek yolu aracılığıyla zamanla Batı'ya yayılan bu beceri, denge ve güç oyunlarının ortak bir mirası ve farklı tanışmalar ve yüzleşmeler sayesinde karşılıklı olarak zenginleşmeye yönelik figür ve tavırlarla dolu canlı bir repertuarı geliştirmeyi sağladıkları belirtilmektedir (Jacob, 2009: 6).

Akrobasinin tarihsel gelişimi dışında etimolojik olarak ise Yunanca "aşırılık" demek olan *acros* ile "yürümek" anlamına gelen *batein* kelimelerinin bir araya gelmesiyle ortaya çıktığı ve bu iki kelimenin birleşmesiyle de "aşırılıklar üzerinde yürümek" anlamını ifade ettiği bilinmektedir. Antik dönemde ise dansçıların, ip cambazlarının ya da malzeme kullanmadan yer akrobasisi yapan sanatçıların (*les sauteurs, les banquistes, les bateleurs*) tümünü tarif eden bir tür ismi olarak kullanıldığı belirtilmiştir. "Akrobat" kelimesinin zamanla, İtalyanca "yükselteler (*les tréteaux*) ya da bank (*le banc*) üzerinde atlayan" anlamına gelen ve *salta in banco*'dan türeyen *saltimbanque* kelimesinin yerini aldığı ifade edilmektedir. Bu kelimenin de antik çağlarda ip dansçıları (*danseurs de cordes*), denge sanatçıları (*équilibristes*), fuar dövüşçüleri (*lutteurs de foire*), kılıç yutucular (*avaleurs de sabres*), kuklacılar (*marionnettistes*), eğitilmiş köpek göstericileri (*montreurs de chiens savants*), sokak soytarıları (*pitres, baladins*), gezici müzisyenler (*musiciens ambulants*) gibi herhangi bir öğretim kurumunda bulunmayan tüm sokak sanatçıları için kullanılan küçük düşürücü bir tür ismi olduğu açıklanmaktadır (Pierron, 2003: 29, 506). Zamanla *saltimbanque* kelimesinin yerini aldığı görülen akrobat sözcüğünün tarifini Pierron (2003: 28) şu şekilde yapmaktadır:

Bu, elleri üzerinde yürüyen, herhangi bir alana kendini atan, uçan, kısacası dünyaya tersten bakabilen kişilerin yaptığı şeyleri gerçekleştiren kadın, adam ya da çocuklar için kullanılan bir tabirdir. Fransa'nın Belle-Époque döneminde (1871-1914) akrobatlar her şeyi yapmayı bildikleri için "evrensel sanatçı" olarak adlandırılmışlardır.

Akrobat günlük dışı olandır: Olağan dışı bir anlam taşır. Başka yerlerde, geçerli dil bu boyutu gösterir niteliktedir. Bir anne çocuğuna "Akrobasi yapma!" ifadesini kullanırken aslında "Önüme bak, kendini aşan şeyler yapmayı deneme" demek istemektedir. Ancak akrobat, Herkül'ün devasa vücudu anlamına gelmez, bu başka bir vücuttur, ötekini ele geçiren bir vücut. Bu, bedensel olasılıkların yoğunluğunu tanımayı araştıran insana koşut bir vücuttur.

Sirkin tüm diğer teknikleri birleştirici dili olarak da kabul edilen akrobasiyi Pascal Jacob ise "beden ile gerçek cümleler yazmaya izin veren bir alfabe" olarak tarif etmektedir. Bununla beraber bir sirk ailesinin bütün çocuklarının ya da bir sirk okulunun tüm öğrencilerinin öncelikle akrobasi ile biçimlendiğini, daha sonra ise eğilimlerine göre daha iyi oldukları disiplinleri seçtiklerini vurgulamaktadır. Ayrıca akrobasinin birçok disiplinin yayılmasını sağlayan ortak bir gövde olduğunu ifade eden Jacob, akrobasi sanatının içinde aslında ip cambazlarının,

kontorsiyonistlerin, denge ve trapez sanatçılarının hepsinin yer aldığını vurgulamaktadır (Jacob, 2009: 82). Bununla beraber Georges Strelhy'nin (1903, 1977'den aktaran Goudard, 2010: 20) 1902 yılından itibaren, Olimpiyatlar'ın yenilenmesi döneminde, akrobasinin bakış açısı altında bir sınıflandırma çalışması önerdiği bilinmektedir. Bu çalışmaya göre akrobasi disiplininin içinde yer alan egzersizler şu şekildedir:

- 1-) Eller Üzerinde Denge Sanatçıları (*Equilibristes sur les Mains*)
- 2-) Çıkıklar (*Disloqués*)
- 3-) Yerde Sıçrayanlar ve Palyaçolar (*Sauteurs à Terre et Clowns*)
- 4-) Piramitler ve Direğe Tırmananlar (*Pyramides et Sauts en Colonne*)
- 5-) Minder Atletleri (*Athlètes du Tapis*)
- 6-) Jimnastik Halkaları (*Anneaux*)
- 7-) Barlar ve Trapezler (*Barres et Trapèzes*)
- 8-) İp Cambazları ve Havada Denge Sanatçıları (*Funambules et Equilibristes Aériens*)
- 9-) Trinkas ve Ayak Oyunları (*Jeux Ícariens*)
- 10-) Japon Oyunları (*Jeux Japonais*)
- 11-) Arap Oyunları (*Jeux Arabes*)
- 12-) Binici Akrobatlar (*Acrobates Equestres*)
- 13-) Akrobatik Bisikletçiler (*Cyclistes Acrobatiques*)
- 14-) Jonglörler ve Dengeci Jonglörler
- 15-) Pantomim

Sirk sanatını genel olarak inceleyen kaynakların çoğunda akrobatik sanatın, binicilik sanatını, denge sanatını ve hava sanatını kapsadığı belirtilmektedir. Her ne kadar sözü edilen sanatların temelini teknik olarak akrobasiye dayandığı su götürmez bir gerçekse de bir sınıflandırma söz konusu olduğunda bu sanatları ayrı dallara ayırmak ve kullanılan tekniklerin ayrıntılarını vurgulamak yerinde olacaktır.

Çağdaş sirk sanatları anlamında akrobasiyi gösterinin çıkış noktası olarak kullanan topluluklar ve bunların gösterileri arasında; dokuz çift akrobatla insan piramitleri ve kolonlar oluşturan XY topluluğunun "Le Grand C" gösterisi, akrobatın yerçekimi kanunlarını altüst etmesini sağlamak için dikey duvarlarla çevrelenmiş trampolini yeni bir oyun alanına dönüştüren *Les Mains, les Pieds et la Tête* topluluğu, bir Çin bulmacası olan Tangram'dan esinlenerek matematik oyunu gibi oluşturulan akrobatik gösteriler sunan *Les 7 Planches de la Ruse*, tıpkı eski uygarlıklardaki halk üzerinde tanrısal bir etki yaratma çabasında olan akrobatlar gibi bazı gösterilerini sokakta sergileyen *Les Acrostiches* sayılabilmektedir.

3.2.1. Malzemesiz - Yerde - Minderde Akrobasi (*Acrobatie au sol - à la terre - au tapis*)

Temeli çeşitli sıçramalara, atlamalara (*sauts*) ve denge hareketlerine (*équilibres*) dayalı olan yer akrobasisi, herhangi bir malzeme kullanmaksızın, yerde ya da yere konulmuş bir minder üzerinde akrobatın sadece kendi bedeniyle tek ya da grup halinde uyguladığı bir akrobasi türüdür. Genellikle gösteriye hareket ve canlılık katma görevini gerçekleştiren yer akrobatları sıçrayan ya da atlayan anlamına gelen "*sauteur*" kelimesiyle de anılmaktadır (Zavatta, 2001: 13). Sirkteki akrobatik numaraların çoğunun temeli atlamaya dayandığı için bu kelimenin bazen akrobat kelimesinin yerine de geçtiği görülmektedir. Öyle ki bir akrobat için, "akrobasi yapıyor" tanımı yerine "atlıyor" tabirinin kullanıldığı da bilinmektedir (Pierron, 2003: 516). Bedeni yer çekiminden kurtaran ve onu bir an için havada asılı tutan bir hareket olan atlamanın, normal bir insan için çok basit gibi görünse de, bir akrobat için çok karışık olduğu ve özel bir titizlik gerektirdiği bilinmektedir. Çünkü Christian Oger'in de belirttiği gibi, bir atlamada ayakların, bacakların, ellerin, sırtın, akciğerin ve hatta beyinin bile, kısacası bedenin tamamının harekete katıldığı görülmektedir (Zavatta, 2001: 295).



Resim 49: Yer Akrobasisi

Yer akrobasisinde perendenin ön hazırlığı olarak görülen ve Fransızca "eller üzerinde denge" anlamına gelen amut (*équilibre sur les mains*), "tehlikeli atlayış" anlamında perende (*saut périlleux*), takla (*culbute*), çember (*rondade*), arkaya perende olarak da bilinen flik-flak (*flic-flac / flip-flap*) ve grup olarak da tek bir taşıyıcı üzerinde partnerin omuzlarına çıkılarak yapılan kolon (*colonne*) ya da birkaç taşıyıcının dizlerini kırarak destek olduğu piramit (*pyramide*) gibi toplu hareketler mevcuttur (Zavatta, 2001; Pierron, 2003).

3.2.2. Malzemeli Akrobasi

Akrobatik sanat kapsamında, malzemesiz ve sadece akrobatın bedeniyle gerçekleştirilen akrobasi türü dışında bir de barfiks ve Rus barı (*barre fixe / barre Russe*), sıçrama tahtası (*trampoline / batoude américaine*), tahterevallı (*bascule*), Rus salıncağı (*balançoire Russe*) gibi malzemelerle uygulanan bir akrobasi çeşidi daha bulunmaktadır. Trapezin sopası anlamında "*barre du trapèze*" olarak adlandırılan bar, aslında akrobat malzemesi olarak "*barre fixe*" adıyla, akrobatın kendini kol gücüyle yukarı çekmesiyle dönüşlerine destek görevi gören, iki dikey taşıyıcı ile desteklenen ve 2,40 metre uzunluğunda olan ahşap bir sopa olarak tarif edilmektedir. XIX. yüzyılın başlarında jimnastik disiplininden gelen barfiks, 1868 yılına doğru

sirk disiplininde de kendini gösterdiği ve diğer akrobat malzemeleriyle beraber kullanıldığı bilinmektedir. Bu uygulamada barist, asılmalar ve destek almalara yönelik çeşitlenmeler, barın çevresinde dolambaçlı hareketler ve son çıkış hareketinden önce türlü atlamaları gerçekleştirmek için çok ağır bir antrenmandan geçmek zorundadır. Ayrıca barfiks XIX. yüzyılın sonlarına doğru "*barre fixe aérienne*" adıyla bir hava aracı olarak kullanıldığı, ancak trapez kadar ilgi çekici olmadığı da belirtilmektedir.

Bunun dışında esnek bir bar olan, iki kişinin uçlarını omuzlarında taşıdığı, böylece akrobatın atlama tahtası görevindeki bar üzerinde sıçramasına, dengede durmasına, dönmesine ve taklalar atmasına olanak sağlayan "Rus barı" adıyla anılan bir bar türü daha bulunmaktadır. Bu malzemenin ise güç, ustalık ve dikkat gibi yetileri birleştiren bir araç olmasından dolayı en zor disiplinlerden biri olarak kabul edildiği ifade edilmektedir. (Zavatta, 2001: 43-45).



Resim 50: Rus Barı

İtalyanca *trampolino*'dan alınmış elastik sıçrama tahtası ya da hız tahtası anlamında kullanılan "trampolin" ya da "trampolen (*tremplin*)", eskiden kullanılan basit bir sıçrama tahtası olan *batoude*'dan esinlenerek, Amerikalıların 1926 yılında keşfetmiş olduğu, kauçuğun kükürt ile sertleştirilmesiyle yapılan, sirk disiplinine yeni girmiş sayılan bir malzeme olarak kabul edilmektedir. Akrobatların trampolini kolon yapmak, çark etmek (*pirouette*) ya da çeşitli atlamaları gerçekleştirmek için kullandıkları ifade edilmektedir (Zavatta, 2001: 47, 314). XIX. yüzyılın sonlarında, *batoude* üzerindeki yapılan çalışmaların ise tüm sirk sanatçıları için zorunlu olduğu, her gösterinin başlangıcında sanatçıların sırasıyla bu trampolen üzerinden atlayarak, göz kamaştırıcı bir perende serisi sundukları bilinmektedir (Pierron, 2003: 91).



Resim 51: Cirque du Soleil'in "Corteo" gösterisinde yatağa dönüştürülmüş bir trampolin

Türkçe "tahterevalli" adıyla bilinen "*bascule*", bir tarafı ağır bastığında diğer tarafı havaya kalkan, bir eksen üzerine eklemiş eğimli tahta olarak tarif edilmektedir. Tahterevalli akrobatların daha fazla yükseğe fırlamak ve havadayken çeşitli numaralar yapmak için kullandıkları bir malzemedir. Yine onun sayesinde akrobatların ikili, üçlü, dörtlü ya da beşli kolon yaptıkları ve bu konumdayken bir sırığın ucunda duran bir sandalye ya da koltuğa bir akrobatın oturduğu bilinmektedir (Oger'den aktaran Zavatta, 2001: 45)



Resim 52: Tahterevalli

Rus salıncağı olarak tarif edilen bu alet ise altı ayakla yere sabitlenmiş, üzerinde dikdörtgen şeklinde üç-dört kişilik ayakta durma yeri bulunan ve en öndeki akrobatın sallanma sırasında ulaştığı en yüksek mesafeden yere atlayarak akrobatik hareketler yapmasına yardımcı olan bir salıncaktır. Özellikle Rusya gibi Doğu Avrupa'lı ülkelerin sanatçıları tarafından uygulanan bu malzemenin akrobatın, özellikle elipsler ve uçar gibi sıçrayışlar (*les bonds planés*) yaparak atlayışlarını çeşitlendirmesini sağladığı bilinmektedir (Zavatta, 2001: 36).



Resim 53: Rus Salıncağı

3.2.3. Kontorsiyon - Eğilip Bükülme Sanatı (*Art de Contorsion*)

Latince "bükülmek" anlamına gelen "*contorquere*" kelimesinden türeyen, XIX. yüzyılda ortaya çıkmış "*contorsion*", "eğilip bükülme" olarak Türkçe'ye çevrilmiş bir kelimedir. Roland Topor tarafından "Tanrı'nın bedene vermiş olduğu bir kusur" olarak nitelendirilen kontorsiyon, sirk gösterilerinde ise esnekliğin ve zarafetin sembolü olmuş bir hüner gösterisi olarak görülmektedir. Eklemlerin, kirişlerin ve bağların aşırı esnek olmasının yardımıyla kontorsiyon sanatçısı, kol ve bacaklarını yuvasından çıkarabilme, olağandışı bir şekilde vücudunu germe, bükme ve eğme yeteneğine sahiptir. 1930'lu yıllarda Jean Gabin'in "*môme-caoutchouc*" (kauçuk kız) adlı şarkısı bu ismin yayılmasını sağlamıştır. Böylece kontorsiyonistler, "çıkık (*disloqué / désarticulé / désossé*)" sözcüğünün yanında, "kauçuk (*homme / femme caoutchouc*)" sözcüğüyle de tarif edilmeye başlamışlardır. Genellikle dar bir göğüs ve sırt ile ince uzun kol ve bacaklara sahip olan kontorsiyonistin en belirgin hareketi, belden geriye doğru bükülerek kafasını bacaklarının arasından geçirmesidir. Arkaya doğru kıvrılanlar için "yılan adam (*homme-serpent / femme-serpent*)" ve öne doğru bükülenler için de "kurbağa adam (*homme-grenouille*)" nitelendirmesi yapılmaktadır. Yılan adamlar ya da kadınlar genellikle kertenkele ya da yılan derisine benzer pullu ve likralı bir sahne kostümü giymektedirler. Arkaya doğru kıvrılma daha çok feminen bir disiplin olarak ün salmıştır.



Resim 54-55: Kontorsiyon sanatı örnekleri

Öne bükülme (*souplesse / flexion / disloqué avant*) ve arkaya bükülme ya da köprü (*souplesse / flexion / disloqué arrière*) olarak bilinen temel hareketler ve diğer egzersizler Çin'de ve Moğolistan'da, küçük yaşta eğitime başlayan çocuklara katı bir eğitim ile öğretilirken, Fransa'da Ericka Maury-Lascoux yogaya yakın bir gevşeme ve solunum tekniği üzerine kurulu bir eğitimi

tercih etmektedir. Kontorsiyon sanatçısı, genellikle seyircinin doğaya aykırı bir şey izliyor hissine kapılmasına sebep olmaktadır. Bu yeteneğin bir hüner gösterisi haline gelebilmesi için ise sıkı bir çalışma gerekmektedir. Pierron bunu şöyle ifade eder: "Bir kadının ya da adamın kauçuk gösterisi yapması için, elbette ki, doğal bir yetenek gerekir. Ancak bu iş aynı zamanda çok çalışmayı da gerektirir" (Pierron, 2003: 188, 334; Zavatta, 2001: 69, 108, 123, 188).

3.3. Denge Sanatı (*Art Equilibre*)

Denge sanatı, tıpkı hava sanatı ya da binicilik sanatı gibi aslında akrobatik sanat içinde yer alan, ancak ayrı bir disiplin olarak değerlendirilecek kadar da ayrıntılı bir disiplin olma özelliğine sahiptir. Bu yüzden denge sanatı adı altında; yerde denge, ip cambazlığı, *antipodisme* gibi daha çok dengeyi temel alan becerileri saymak yerinde olacaktır. İp cambazlığı, yerden belli bir yükseklikte yapıldığı için, her ne kadar bir hava sanatı olarak görülse de, becerinin temel dayanağı denge olduğu için bu grup altında ele alınmıştır. Antipodizm ise temelde yine dengeye dayalı bir beceri olmasına rağmen aynı zamanda el çabukluğu sanatı içinde "ayak çabukluğu" adı altında bir hüner gösterisi olarak kabul edilebilir. Ancak bu çalışmada ayak ile nesnelere dengede tutmak söz konusu olduğu için antipodizm denge sanatı içinde yer almıştır.

3.3.1. Yerde Denge (*Equilibre à Terre*)

Latince "*aequus* (eşit)" ile "*libra* (terazi)" sözcüklerinin birleşmesiyle oluşan "*aequilibrium*" kelimesinden türemiş denge, hangi disiplinde uzmanlaşmış olursa olsun, bir sirk sanatçısının temel ve üstün niteliği olarak görülmektedir. Denge sanatçısı (*équilibriste*), belirsiz bir zaman süresinde, yer çekimi kanunlarına meydan okuyarak, alışılmadık, orijinal ve gösterimsel bir pozisyonda kendini, partnerini ya da bir nesneyi dengede tutmayı amaçlamaktadır. Bununla beraber güç ve esnekliğe dayalı tekniğiyle, basit ilkeler üzerine kurulu, fakat büyük bir çeşitliliğe sahip gösteriler sunma yetisine sahiptir. Akrobatların tek ya da çiftli olarak elleri ve ayakları üzerinde dengede durmaya yönelik uygulanan ve "akrobatik dans" olarak da nitelendirilebilecek yerde denge (*équilibre à terre*); özellikle bir partner ile yapılan "el ele denge (*équilibre de main à main*)", partnerin ayak ucunda desteklediği "ayak üstünde denge (*équilibre sur pied*)" ve taşıyıcının partnerinin başından tutarak gerçekleştirdiği "baş üstünde denge (*équilibre de tête*)" gibi çeşitli numaraları içermektedir.

Denge sanatçılarının numaralarını yerde, malzeme kullanmadan tekli ya da partnerli yapmalarının dışında, "*piédestal*" adı verilen kol gücüne dayalı denge numaralarının yapıldığı

2-3 metre yükseklikte bir değnek üzerinde, yere monte edilmiş yaklaşık 5-6 metre yüksekliğinde "pole" adıyla anılan direk üstünde, üst üste konulmuş "sandalyeler (chaises)" üzerinde gibi çeşitli malzemeler ile gerçekleştirdikleri de bilinmektedir. Dolayısıyla bir denge sanatçısı bir nesneyi ya da partnerini dengede tutan bir taşıyıcı (porteur) veya partneriyle ya da nesnelerle dengesizlik üzerine kurulmuş olan bir pozisyonda denge kurmaya çalışan bir cambaz (voltigeur) görevi görmektedir (Zavatta, 2001: 138, 139, 265; Pierron, 2003: 264; Goudard, 2010: 36). Söz konusu numaraların çok titiz bir şekilde çalışma ve dinmek bilmeyen tekrarlar gerektirdiği anlaşılmaktadır. Genel olarak akrobatik sanat içinde yer alıyor gibi görünse de hareketlerin temeli atlama ve çeviklikten ziyade kas gücüne ve dengeye dayalı olduğu için bu numaralar da yerde denge gösterileri sınıfında yer almaktadır.



Resim 56: Equilibre de mains à mains



Resim 57: Piédestal



Resim 58: Pole (Direk)



Resim 59: Chaise (Sandalye)

3.3.2. İp Cambazlığı (*Funambule - Fil-de-férisme - Danse de corde*)

Latince *funis* (ip) ile *ambulare* (yürümek) kelimelerinin birleşiminden oluşan ve Türkçe ip cambazı olarak tarif edilen "*funambule*", yerden yüksekliği 2 metreden fazla olan gergin bir halat ya da ince bir tel üzerinde dengede duran kişi anlamını taşımaktadır. Yine aynı anlamda

kullanılan "*fil-de-fériste*" sözcüğü ise 2 ya da 3 metre gibi daha alçak yüksekliklerde, yere çakılmış iki metal çapraz demir ile desteklenen ince bir tel üzerinde çalışan, akrobasinin tüm çeşitlerini gerçekleştirebilen denge sanatçısını tarif etmektedir. Bu cambazların gerili tel üzerinde çeşitli sıçramalar, arkaya ve öne doğru perendeler, baş üstünde dengede durmak gibi "*funambule*"den daha çeşitli egzersizleri uygulayabildikleri belirtilmiştir. Yerden yüksekliği fazla olan tel üzerinde çalışan cambazların (*funambule*) ise "*balancier*" adı verilen, iki ucunda toplam 15-25 kilo arasında değişen eşit derecede ağırlıkların bulunduğu, yatay bir şekilde ortasından tutulan uzun bir denge sırtığı ya da onun yerine geçecek şemsiye, yelpaze, çiçek buketi, bayrak, meşale gibi daha estetik görünümlü çeşitli nesnelere kullandıkları açıklanmaktadır. Bunun dışında *funambule* sanatçıların bazen de bir denge kaybı durumunda olası düşüşlerden korunmak için "*longe*" adı verilen ve bele takılan bir güvenlik kemeri ya da yere serili olan bir "*filet*" kullandıkları da ifade edilmiştir. Ayrıca bu sanat dalının en riskli, en tehlikeli ve sirk sanatının en çok kurban verdiği disiplin olduğunu da vurgulamak gerekmektedir (Goudard, 2010: 35).



Resim 60: İp Cambazlığı (*Funambule*)



Resim 61: İp Cambazlığı (*Fil-de-fériste*)

Antik dönemden beri var olan ip cambazlarının Roma'da, olası bir düşüş anında kafalarını korumak için kırmızı deriden bir başlık taktıkları ve sertleştirilmiş hortumdan yapılan bir sicim üzerinde dengede durmaya çalıştıkları bilinmektedir. 1943 yılında müzik eşliğinde dans figürleri ile denge egzersizlerinin birleştirildiği *fil-de-fériste*'in ortaya çıkmasından önce ise Ortaçağ'da hem kraliyet eğlencelerinde yer alma onurunu taşıyan hem de fuar alanlarının en çekici becerilerinden biri olan ip cambazlığının "*danse de corde*" (ip dansı) adıyla anıldığı ifade edilmektedir. Bu dönemde ip cambazlarının daha alçak yüksekliklerdeki ip üzerinde dans ve jonglörük ile sınırlandıkları, eğik bir ip üzerinde iniş ve çıkışlarını gerçekleştirdikleri belirtilmektedir. Daha çok feminen bir sanat olarak anılan "*danse de corde*" sözcüğünün yerine zamanla "*fil-de-fériste*" in kullanılmasının yanında, artık bu ifadenin esnek ya da gergin

olmayan bir halat üzerinde denge numaraları yapmayı tarif ettiği anlaşılmaktadır. Bir başka deyişle üzerinde dans etmek için ipin (*corde*) gerektiği kadar esnek ve yumuşak, üzerinde atlamak ve akrobasi yapmak için ise telin (*fil*) yeterince gergin olması gerekmektedir. Bu ayrımın Antik dönemde Yunanlılar tarafından, eğik ip üzerinde dans edenler için "*oribate*", gergin ip üzerinde koşanlar için ise "*neurobate*" sözcüklerinin kullanılmasıyla yapıldığı ifade edilmiştir. XVIII. yüzyılda ip cambazının temel malzemesi olarak kullanılan kenevirden yapılan ipin ise yerini "*fil d'archal / de lation*" (pirinç ip) adıyla anılan pirinçten yapılmış bir tele bıraktığı, daha sonra ise demir (*fer*) ve sonunda çelik (*acier*) halatın kullanıldığı bilinmektedir (Zavatta, 2001: 36, 66, 110, 118, 155; Pierron, 2003: 203, 297).

XIX. yüzyılın başlarında "Funambules Tiyatrosu (*Théâtre des Funambules*)" nun oyuncularını, rekabet içinde oldukları "Fransız Tiyatrosu (*Théâtre-Français*)"na kendilerini kanıtlamak için sahnenin ortasından gergin bir ip geçirerek aynı zamanda birer akrobat olduklarını göstermişlerdir. Bunun dışında XVIII. yüzyılın sonlarında panayır geleneğine sahip bir aileden gelen; annesi ip dansçısı, babası da ip cambazı olan Madame Saqui (1786-1866)'nin tiyatrolarda ip dansçısı olarak sahneye çıktığı ve Paris sahnelerinde yaklaşık yetmiş yıl hüküm sürdüğü bilinmektedir. XIX. yüzyılda ise ip cambazlığı konusunda ün salmış sanatçıların en önemlisi olarak Blondin adıyla anılan Jean-François Gravelet (1821-1898) kabul edilmektedir. Çok çeşitli ve kahramanlık gerektiren numaralar deneyen Blondin'in 1859 yılında Niagara Şelalesi'nin üzerinde gerili bir telde, elinde iki ucunda kurşun bulunan çok uzun ve çok elastik bir



Resim 62: Madame Saqui

denge çubuğu taşıyarak birçok geçiş gerçekleştirdiği; bu geçişler sırasında 63 kilo ağırlığındaki menajerini sırtında taşıdığı ya da yanan bir ocak üzerinde omlet pişirmek için bir sandalyede oturduğu belirtilmektedir. Ayrıca 1867 yılında Seine nehrinden ve sonrasında Thames nehrinden geçtiği bilinmektedir. Blondin'in bu geçişler sırasında giydiği kıyafetlerin de bir sahne kostümü gibi ilgi çekici olduğu ifade edilmektedir. Öyle ki genelde ayaklarına çeşitli tozluklar taktığı, üzerine pembe ipekten bir mayo ve kırmızı satenden pullu bir tulum giydiği ve başında da üzerine rengârenk büyük bir kuş tüyü takılmış parlak deriden bir kask bulunduğu anlatılmaktadır. Blondin'in dışında daima kural dışı alanları seçen Philippe Petit'in 1971 yılında Paris'teki Notre-Dame Katedrali'nin kuleleri arasına ve 1974 yılında da New York'ta bulunan yerden 415 metre yükseklikte İkiz Kuleler arasına ip gererek üzerinden geçtiği ve genelde gösterimsel, riskli ve rekor kırmaya yönelik ip cambazlığı gösterilerini tercih ettiği bilinmektedir. Yine büyük ip cambazları arasında; 1932 ile 1949 yılları arasında Medrano Sirki'nin yıldızı olan

ve "İpin Nijinski'si" olarak adlandırılan, gergin ip üzerinde dans ve akrobasi egzersizlerine önem veren Con Colleano yer almaktadır. Ayrıca Birinci Napoléon'un önünde Seine Nehri üzerinden geçen ve imparatorluğun önemli kişilerine ip dansı dersi veren XIX. yüzyılın yıldız olmuş ip cambazlardan Forioso gibi isimler de bu disiplin içinde önemli bir yere sahiptir (Pierron, 2003: 167, 191, 203, 307; Zavatta, 2001: 54, 106, 110, 155; Jacob, 2009: 70, 71).



Resim 63: Blondin, Niagara Şelalesi üzerinden sırtında menajeriyle beraber geçerken (1859)



Resim 64: Philippe Petit, İkiz Kuleler arasında gerili ipler üzerinde (1974)



Resim 65: Con Colleano

Her dönemde kendi başına bir gösteri biçimi olabilmeyi başaran ve sembolik olarak özgürlüğü temsil eden ip cambazlığını Pascal Jacob (2002: 52), boşluğun üstüne çıkmak olarak tanımlamaktadır. İp cambazını ise "kuşku ve tereddütün kıyıları arasında gerilmiş bir ip üzerinde eğreti bir dengede duran varlığının uçurumlarını aşmak yeteneğine sahip Nietzscheci bir üstün

insana" benzetmektedir. Geleneksel çadırlar altında ip cambazlığını devam ettiren *Les Navas*, *Les Quiros* ya da *Les Guerreros* gibi topluluklardan başka çağdaş ip cambazlığı sanatı kapsamında *Cirque Plum*'un ip cambazlığı gösterisindeki gibi ipin artık yol ya da yatağa benzer başka şeylere dönüştüğü görülmektedir. Yine geleneksel sanatın kuruluşunu ve yapaylığını kırmaya çalışan sade, basit ama etkili bir gösteri sunmayı hedefleyen Julien Posada, hava sanatına dayalı gösterilerinde oyun öğesini hiç eksik etmeyen *Les Arts Sauts*, ışık, sahnesele diğer öğeler ve koreografiden yararlanarak bir Prometheus öyküsünü "funambulesk oyun (*pièce funambulesque*)" şeklinde sergileyen Rus Voljanski topluluğu ya da İkarus mitinden esinlenerek "*Filao*" gösterisini sergileyen *Colporteurs* topluluğu ip cambazlığının da bir gösterinin temel öğesi olabileceğini göstermişler ve bu sanata heyecan uyandırıcı ve yenilikçi bir karakter kazandırmışlardır (Jacob, 2002: 52, 56, 60).

3.3.3. Ayakla Denge Sanatı (*Antipodisme-Jeux İcariens-Diğer Ayak Aletleri*)

Dengesizlikler üzerinde denge kurmaya dayalı bu sanata nesnelere girmesiyle, numaraların sanatçının yaratıcılığına paralel olarak büyük bir çeşitlilik kazandığı bilinmektedir. Şişe (*bouteille*), sandalye (*chaise*), el merdiveni (*échelle libre*), ip (*corde*), top (*boule*), bisiklet (*cycle*), tahta bacak (*échasse*), sırık (*perche*), baston (*bâton*), silindir (*rouleau*) gibi sanatçının üzerinde genellikle ayağıyla denge kurmaya çalıştığı çok çeşitli nesnelere ile denge sanatçısının parmağında, ayağında, alnında, ağzında ya da çenesinde dengede tutmaya çalıştığı daha küçük nesnelere bulunmaktadır (Zavatta, 2001: 139). Denge sanatına, söz konusu nesnelere girdiği zaman ilk örnekte antipodizmden, ikincisinde ise jonglörükten bahsetmek mümkün olacaktır. Ancak bu çalışmada jonglörük bir el çabukluğu becerisi olarak değerlendirilmektedir. Antipodizm de jonglörük sınıfında yer alabileceği gibi, nesnelere ayak ve bacaklar ile dengede tutmaya yönelik olduğu için burada denge sanatı sınıfında yer almaktadır.

Yunanca "*anti* (karşı, ters)" ile "*pous-podos* (ayak)" kelimelerinin birleşmesinden türeyen antipodizm, sanatçının nesnelere ayak ve bacaklarıyla dengede tutması ya da çevirmesi anlamına gelmektedir. 1613 yılında *antipodien*, 1914'te ise *antipodiste* olarak adlandırılan bu sanatçı, yere sırt üstü yatarak ve "*trinka*" denilen özel bir tabure ile belini destekleyerek, sabit bir pozisyonda ayaklarıyla hareketlendirdiği şişe, fıçık gibi nesnelere çeviren bir akrobat olarak tarif edilmektedir. *Couchunette* adıyla da anılan trinka, taşıyıcının ayaklarıyla yapacağı oyunu gerçekleştirmesi için bacaklara güç veren, kalça kısmını yukarı kaldıran fakat sırtın yere yapışmasını sağlayan, omuz seviyesinde eğik bir tabure şeklinde ifade edilmektedir. "*Jeux icariens*" kavramı ise denge sanatçısının bacaklarıyla nesnelere yerine partnerini bir top gibi havada çevirmesi ya da dengede tutması anlamında kullanılmaktadır. Bu becerinin kökeni Olimpiyat Oyunları için eski Yunan atletlerin uyguladıkları bir çalışmaya dayanmaktadır. Ancak

bu ayak oyunlarını 1840 yılında asıl ortaya çıkaran ve nesnelere yerine bir çocuğu çevirmeyi ilk olarak ortaya atan kişi Richard R. Carlisle Risley'dir. Bu yüzden Anglo-Sakson ülkelerde bu oyunun adı Risley'in adıyla anılmaktadır (Zavatta, 2001: 25, 196, 316; Pierron, 2003: 49, 50).



Resim 66: Antipodizm



Resim 67: İkaryen Oyunlar (Jeux Icaris)

Antipodizm ve ikaryen oyunlar dışında, denge kurmada ayakların etken olduğu, bazı nesnelere kullanmaya dayalı becerileri de ayakla denge sanatı içinde değerlendirmek mümkündür. Bunlar arasında bisiklet (*bicyclette*), tek teker (*monocycle*), çember (*roue cyr*), Alman çarkı (*roue Allemande / German wheel*), denge topu (*boule d'équilibre*), merdiven (*échelle*), tahta bacak (*échasses*) gibi ayak aletleri bulunmaktadır. Bisiklet icadından itibaren akrobatın da repertuarına giren ve onun üzerinde çok çeşitli pozlarda denge numaraları yapmasını sağlayan bir denge aletidir. Bisikletin ön tekerleği havaya kaldırılarak arka teker üzerinde dengede durmak en bilinen hareketlerden biridir. Bunun dışında bisikletlerin bir tekerleği büyük, diğeri ise dış lastiksiz küçük bir tekerden oluşmuş, oturma yeri bulunmayan, 35 cm. yüksekliğinde ve 25 cm. uzunluğunda minyatür bir bisiklet olan cep bisikleti (*bicyclette de poche*) ya da tek teker gibi çeşitli türleri mevcuttur. Bazı ip cambazlarının, palyaçoların ya da hayvan eğiticilerinin de bisiklet becerilerinin bir aksesuarı yaptıkları bilinmektedir. Çember, denge sanatçısının boyu kadar büyüklükte olan, içinde eller ve ayaklar gerili bir pozisyonda durularak dönmeyi sağlayan bir alettir. Çemberden biraz daha büyük olan Alman çarkı ya da tekerleği ise yine aynı amaçla, daha çeşitli bir şekilde kullanılır. Bu yüzden biçim olarak beş tane el ve ayak koyma yeriyle birleştirilmiş yan yana duran iki çemberden oluşmaktadır. Denge numaralarının klasikleşmiş aletlerinden biri olan denge topu ise sanatçının 1,5 metre çapında, ahşaptan yapılmış bu büyük ve sert top üzerinde yürümesini ve çeşitli hareketler yapmasını

sağlamaktadır. Denge sanatçısının bir başka aleti olan merdivende, egzersizlere göre basamak sayısının ve kullanım biçiminin değiştiği bilinmektedir. Örneğin sadece sanatçının ayakla kurduğu dengeyle yerde dikey bir şekilde durabilen ve hareket eden "serbest / hareketli merdiven (*échelle libre / animée*)", bir kişinin merdiveni tuttuğu ve diğer iki kişinin de merdivenler üzerinde simetrik ve akrobatik hareketler yaptığı "ikiz merdiven (*échelles jumelles*)", sanatçının elindeki sınığı dengede tutarak her türlü yüksekliğe çıkabildiği sabit merdiven (*échelle fixe*), trapezin üzerinde yatay olarak dengede duran ve sanatçıya üzerinde denge numaraları yapmasını sağlayan "hava merdiveni (*échelle aérienne*)" gibi türleri bulunmaktadır. Tahta bacak ise genellikle yüksek kullanılan fakat uzunluğu değişebilen, sanatçının bacaklarına bağlayarak kullandığı bir denge aracıdır (Zavatta, 2001: 50, 51, 60, 131).



Resim 68: Serbest Merdiven



Resim 69: Denge Topu



Resim 70: Tek Teker



Resim 71: Tahta Bacak



Resim 72: Çember



Resim 73: Alman Çarkı

3.4. Hava Sanatı (*Art Aérien*)

Hava sanatı olarak adlandırılan bu alanda akrobasi ve esneklik gösterileri, havada asılı olan bir malzeme üzerinde yapılmaktadır. Bu malzemelerin başında halat ve trapez gelmektedir. Ancak hava sanatçısının bunlar dışında kullandığı farklı malzemeler de bulunmaktadır. Söz konusu malzemeleri şu şekilde sınıflamak mümkündür:

1-) Halat (*Corde*)

- a- Düz Halat (*Corde Lisse*)
- b- Uçan / Sallanan Halat (*Corde Volant*)

2-) Kayış (*Sangle / Lanière*)

3-) Kumaş (*Drap / Tissus*)

4-) Halka (*Les Anneaux Aériennes*)

5-) Trapez

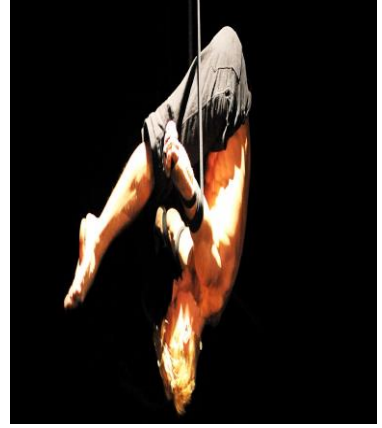
- a- Sabit / Bağlı Trapez (*Trapèze Fixe*)
- b- Uçan / Sallanan Trapez (*Trapèze Volant*)
- c- Washington Trapez
- d- Hava Çemberi (*Cerceau / Cercle Aérien*)



Resim 74: Düz Halat



Resim 75: Uçan Halat



Resim 76: Kayış



Resim 77: Kumaş



Resim 78: Halka



Resim 79: Sabit Trapez



Resim 80: Uçan Trapez



Resim 81: Washington Trapez



Resim 82: Hava Çemberi

Genellikle kadın sanatçılar tarafından uygulanan, bireysel ya da çiftli olarak yapılan bir disiplin olan hava sanatında düz halat, sanatçının ona tırmanarak, kendini ona dolayarak ya da dolanmış ipten birden çözülerek çeşitli akrobatik hareketler yaptığı, yukarı tek bir yerden monte edilmiş bir akrobasi malzemesidir. Uçan halat ise uçan trapezin keşfinden önce de var olan bir hava aletidir. Yukarıya iki uçtan bağlanmış ve aşağıya salıncak gibi sarkan yaklaşık 6 metre uzunluğunda bir halat olan bu malzemede, akrobat özgürce sallanabilir, halat üzerinde asılı kalma, dönüşler ve tepe takla durma gibi çeşitli hareketler yapabilmektedir. Halat dışında farklı bir malzeme olan ve kökeni Asya'ya dayanan kayış gösterisi de yine iki uçtan yukarıya bağlı olan ve aşağı doğru sallanan uçlarında da sanatçının bileklerini geçirme yeri bulunan iki uzun kayıştan oluşmaktadır. Bu malzeme ile akrobat bilekleri ve kolları boyunca iki parça kayışa dolanmakta, çözülmekte ve havada asılı kalabilmektedir. Kumaş ise halat ve kayış gibi kullanılan, yukarıya tek ya da iki uçtan asılabilen ve sanatçının üzerinde akrobasi yaptığı bir malzemedir. Esasen bir artistik jimnastik aleti olan halka, iki uçtan yukarıya asılmış, aşağı inen uçlarında ise ahşaptan ya da demirden yapılmış deri kaplı yuvarlak saplar bulunan bir akrobasi malzemesidir. Strehly'ye göre iyi bir halka sanatçısının ince, uzun bir göğüse, dar bir basene ve ince bacaklara sahip olması gerekir. Çünkü omuz ve kol kuvvetine dayalı bu beceri halkalara asılı kalabilmek, sallanma (*balancement*), çark dönüşü (*tournoquet*), demir haç inişi (*descente en croix de fer*), denge ve levha duruşu (*planche*) gibi hareketler yapabilmek için güç ve zarafet kadar esneklik ve iyi bir teknik de gerektirmektedir. Hava sanatının en bilinen malzemelerinden biri olan trapez tıpkı bir salıncak gibi, oturma yeri yerine uçlarında uzun, demir bir çubuk bulunan ve iki ucundan yukarı bağlanmış bir hava gösterisi aletidir. Bireysel ya da çoklu olarak yapılan trapez gösterisinde sanatçı; eller, ayaklar, topuk ve parmak ucu, ayak bileği, diz arkası çukuru, boyun, koltukaltı, basen ya da sırt gibi vücudunun birçok bölümünden destek alarak aşağıya sallanmaktadır. Trapezin üç çeşidi bulunmaktadır. Sabit trapez, belli bir yere tutturulmuş, trapezin sallanmayan haline denilmekte; uçan trapez de cambazın yaptığı makaslardaki (*ciseaux*), atlayışlardaki (*sauts*), öne, arkaya ve merkezi dönüşlerdeki (*pirouettes*) geçişleri birbirine karıştırmasını ve trapezin barı üzerinde elleriyle bir trapezden bir başka trapeze uçmasını sağlayan trapez türü olarak ifade edilmektedir. Yerde güvenlik filesinin bulunmasıyla beraber yaklaşık 10-15 metre yükseklikte, 3 ile 6 kişiyle ekipçe uygulanan uçan trapezi ilk defa 1859'da, şimdiki adıyla *Cirque d'Hiver* olarak bilinen *Cirque Napoléon*'da Jules Léotard (1838-1870)'ın kullandığı belirtilmektedir. Washington trapez ise Amerikalı Keys Washington (1838-1882) tarafından icat edilmiş, "büyük sallanış (*grand ballant*)" olarak da bilinen "baş üzerinde denge (*équilibre en tête*)" hareketini yapmayı sağlayan, ortasına oyuk bir alet yerleştirilen çok ağır bir bar ile yeniden düzenlenmiş trapez çeşididir. Trapezin bu türleri dışında artık hava çemberi gibi farklı biçimlerle de trapez disiplininin gelişmesi sağlanmaktadır (Zavatta, 2001: 24, 25, 111, 294, 315; Pierron, 2003: 48;

Nutku,1983: 214, 234; Goudard, 2010: 34, 35). Trapezin sembolik anlamını ise Pascal Jacob (2002: 86) şu şekilde açıklamaktadır:

Trapez, yalnızca konsantrasyon ve ruh gücüyle uçma becerisine sahip yetenekleri anlatan çocuk masallarına bir gerçeklik payı katan eski mitlere yaklaşmanın, aynı zamanda başka sınırları aşmanın, hafif bir şekilde yerleşmede bulunmanın, yeri terk etmenin hayvansal bir isteğini ifade etmektedir.

3.5. El Çabukluğu Sanatı (*Art de la Manipulation d'Objets*)

"El çabukluğu sanatı" olarak çevrilebilecek "*manipulation d'objet*", hile ve el çabukluğu becerisini kullanarak nesnelere oynatmak anlamına gelmektedir. Bu beceri kapsamında ise "jonglörülük" (*jonglage / jonglerie*) ve "sihirbazlık" (*illusionnisme, prestidigitation, magie, escamotage*) olmak üzere iki temel disiplin bulunmaktadır. Jonglör göze görünür bir biçimde, sihirbaz ise üstü kapalı bir şekilde bu sanatı icra etmektedir.

3.5.1. Jonglörülük (*Jonglage - Jonglerie*)

"Neşeli, şakacı" anlamlarına gelen Latince "*joculator*" sözcüğünden türemiş olan "*jongleur*" ün, eskiden halkı eğlendirmek için çeşitli beceriler sergileyen kişi anlamında kullanıldığı bilinmektedir. Jonglörülüğün Antik çağlara kadar uzanan bin yıllık bir sanat olduğu ve bazı kabartmalara göre özellikle Mısır ve Yunanistan'da yaygın bir şekilde uygulandığı anlaşılmaktadır. Öyle ki mezar taşları üzerindeki Mısır hiyerogliflerinde kadın jonglörlerin resmedildiği ve Roma'da bulunan küçük bronz heykellerde üç topla yapılan el çabukluğunun açık bir şekilde betimlendiği ortaya çıkmıştır. Ortaçağ döneminde hünerlerine farklı enstrümanlarla eşlik ederek ve karşılığında para toplayarak, çeşitli şehirlerde ve derebeylerin avlularında şiirler söyleyen akrobat, şarkıcı, şair ve müzisyen olarak tarif edilmektedir. Bu dönemde jonglörün, akrobasi egzersizleri, çeşitli hileler ve gözbağcılık numaraları dışında vahşi hayvan gösterisi sunmayı bildiği ve aynı zamanda şifalı bitkiler sattığı da belirtilmiştir. Bununla beraber XI. yüzyılda askeriyede hücum borusu çalarak savaş sinyali vermek görevini üstlenmiş olan jonglörün, kahramanlık hikâyeleri anlatan şarkılarla askerlerin cesaret duygusunu uyandırarak, enstrümanıya beraber askerlerin önünde gittiği ya da onları arkadan takip ettiği açıklanmaktadır. Ancak XVI. yüzyıldan itibaren jonglör sözcüğünün, "havaya atılan nesnelere ustalıkla bir şekilde oynayan kişi" anlamını karşıladığı belirtilmiştir. XX. yüzyıl başlarında ise jonglörlerin daha çok çeviklik ve kuvvete dayalı hareketler kullandıkları, artık kauçuktan yapılan yeni topların hafifliği sayesinde yeni bir yol izledikleri ve nesnelere sadece yukarıya doğru değil aşağı doğru da hareket ettirdikleri bilinmektedir. Jonglörülük sanatında; top (*balle*), lobut (*massue*), halka (*anneau*), çember (*cerceau*), gülle (*boulet*), sandalye (*chaise*),

tabak (*assiette*), şapka (*chapeau*), sigara kutusu (*boîte à cigare*), bayrak (*drapeau*), golf sopası (*club de golf*) vb. gibi neredeyse her çeşit nesneyi döndürebilmek, bir an için onları havada asılı bırakmak, hiç düşürmeden yeniden atmak ve tutmak için aşırı bir yoğunlaşma ve çok iyi bir ustalık gerektiği vurgulanmaktadır. Nesnelere çevirme esnasında uygulanan figürlerin ise çok çeşitli olduğu görülmektedir. Bunların; "üç top çağlayanı (*cascade à trois balles*)", "ters çağlayan (*cascade à l'envers*)", "çok toplu sağanak (*l'ondée à plusieurs balles*)", "hasat (*fauche*)", "çapraz atış (*lancer croisé*)", "çoklu geçişler (*passes à plusieurs*)", "kolon (*colonne*)", "kıvılcım (*étincelle*)", çeşme (*fontaine*)" gibi genellikle görüntüleri olan isimler taşıdığı ifade edilmektedir. Günümüzde Çinli jonglörlerin de kâselere hükmederek jonglörlük becerisi sergiledikleri ve en bilindik numaralarının ise içi su dolu kâselere bağlı iplerle yapılan "meteorlar (*météores*)" adlı figürleri olduğu açıklanmaktadır (Zavatta, 2001: 198; Pierron, 2003: 353; Jacob, 2009: 78).



Resim 83: Top



Resim 84: Lobut



Resim 85: Halka



Resim 86: Tabak

Goudard (2010: 36, 37), jonglörükte el çabukluğunun üç temel türü olduğunu ve bunların farklı yeteneklerle isimlendirildiğini açıklamaktadır. Bunlar; 1- Atmalar 2- Tartmalar ve 3- Jiroskopik jonglörük şeklinde ifade edilmiştir. Jonglörün en yaygın görüntüsü olan atma figüründe, bir elle ya da çift elle birden birçok nesne havaya atılmakta ve sonra tekrar yakalanmaktadır. Ancak tek bir balon, baş üzerinde ya da bedeninin herhangi bir bölümüyle zıplatıldığında burada tartma yöntemiyle gerçekleşen jonglörük söz konusu olmaktadır. Goudard'a göre aslında jonglörükte özgü olan nitelik, beden ile bağlantı noktasının sayısından çok, nesnelerin yörüngesini tahmin etmek ve onu yaratmak becerisinin birlikteliğinden kaynaklanmaktadır. Jonglörükte temas (*contact*), nesneyle bağlantıyı hiç kesmeden ve ellerle yol göstermeksizin tüm beden üzerinde nesnelere kullanma yöntemini geliştirmeyi içeren bir teknik olarak kabul edilmektedir. Uzmanların atma çeşidini üç tipe ayırdığı belirtilmektedir. Bunlar ise top ya da ona benzer ölçülerdeki tüm diğer nesnelere için *nükleer (nucléaire) atış*; halka ve onun ölçülerindeki iki eksenli benzer nesnelere için *eğrili (curviligne) atış*, lobut ve onun ölçülerindeki üç eksenli nesnelere için ise *doğrusal (linéaire) atış* türleri olarak isimlendirilmektedir. Ancak bunların hepsinin de nesneye özgü bir el tutuşu gerektirdiği vurgulanmaktadır. Tartma figürü de vücudunun herhangi bir kısmı üzerinde genişleyen ve yüksek olan bir şeyi dengede tutma ve onu yakalama sanatı olarak tarif edilmektedir. Jiroskopik jonglörük ise topaç (*toupie*), yoyo ya da diablo, hacıyatmaz (*bilboquet*), sopa (*bâton*), şeytan sopası (*bâton du diable*), dönen tabaklar (*assiettes tournants*), testi (*jarre*), uçurtma (*cerf-volant*) gibi dönen nesnelere manipüle etmenin her türüsünü içermektedir. Bu manipülasyon çeşidinin ise kendi çevresi etrafında dönen nesnelere için ortak merkezli (*concentrique*) ve eliptik bir yörüngeye göre dönen nesnelere için dış merkezli (*excentrique*) olmak üzere iki türü bulunmaktadır. Örneğin Asyalı testi jonglörlerinin, tartma yöntemi, eğrili, jiroskopik ve temasa dayalı yöntemlerin hepsini birleştirerek jonglörükün sözü geçen bu farklı biçimlerini ustalıkla kullandıkları anlaşılmaktadır.



Resim 87: Yoyo ya da Diabolo



Resim 88: Şeytan Sopası

Jonglörölüğün, kullanılan nesnelere ve figürlerdeki çeşitlilik dışında, palyaçoluk, akrobasi, denge ya da at cambazlığı gibi başka disiplinlerle de birleşerek daha renkli bir gösteri biçimine dönüşebileceğini vurgulamak gerekmektedir. Harekete ve yoğunlaşmaya dayalı, fakat genellikle tek başına ve sessiz bir şekilde uygulanan jonglörölük sanatında yenilenme diğer disiplinlere göre daha sınırlı görünmektedir. Bu yüzden artık jonglörlerin beceri ve performans üzerine vurgu yaptığı ve alışılmadık bir karakter ile jestin şiirselliğini öncelikledikleri bilinmektedir. Atletik jonglörölük mucizesi olarak kabul edilen İtalyan Enrico Rastelli (1886-1931)'nin bu konuda bir usta olduğu ve aşırı bir tempoda, omuzları ve kollarıyla, fırlatma ile denge hareketlerini kuvvetlendirerek top ve balonlarla jonglörölük yaptığı ifade edilmiştir. Diğer büyük jonglörler arasında ise Eduardo Raspini, Annie Fratellini okulunda jonglörölük profesörü olan İtalo Medini, pinpon toplarını ağızıyla çeviren El Gran Picaso, çok hızlı bir şekilde elektrik ampulleriyle jonglörölük yapan, solo gösterileriyle sirkten ziyade baleye yakın duran ve jonglörölükte minimalizmin sembolü olan Alman Francis Brunn, "halkaların efendisi" olarak adlandırılan Amerikalı Anthony Gatto, çağdaş jonglör olarak nitelendirilen Fransız Jérôme Thomas, François Chat gibi isimler ya da "Les Objets Volants", "Compagnie Lemings" gibi topluluklar yer almaktadır (Zavatta, 2001: 198, 199; Goudard, 2010: 37; Jacob, 2009: 79).



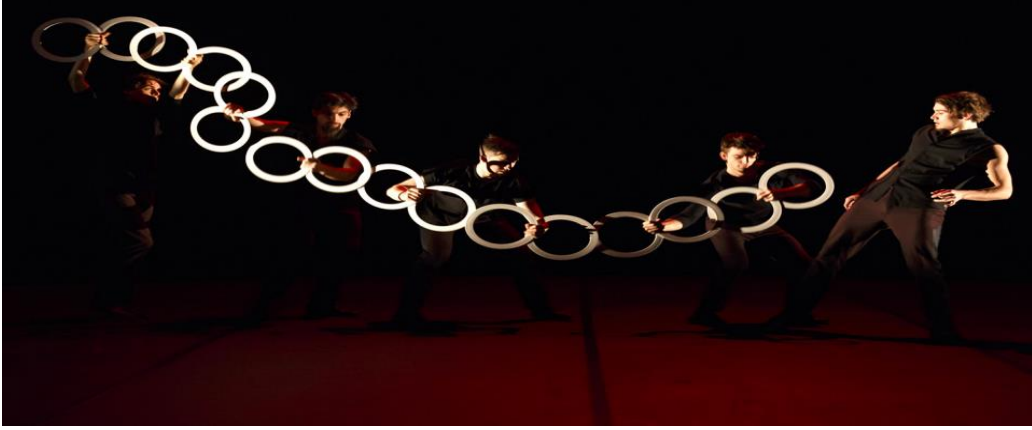
Resim 89: Enrico Rastelli



Resim 90: Anthony Gatto



Resim 91: Francis Brunn

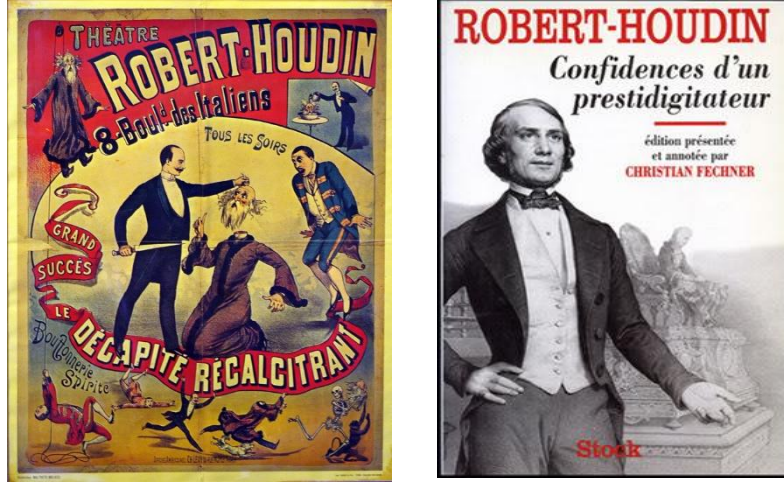


Resim 92: Les Objets Volants

3.5.2. Sihir Sanatı (*Hokkabaz-Sihirbaz-Gözbağcı / Prestidigitateur-Escamoteur-Magicien-İllusionniste-Transformiste*)

Antik dönemden beri bilinen sihirbazların (*prestidigitateur*) beline bağladığı çantada bulunan küçük taşlar ve hokkalar nedeniyle Yunanlılar tarafından "*psephopaktos*", Romalılar tarafından ise "*acatubularius*" kelimeleriyle adlandırıldığı bilinmektedir. Latince "*preste* (atik)" ile "*digitus* (parmak)" kelimelerinin birleşimiyle oluşan ve "eli çabuk kimse, sihirbaz, büyücü, gözbağcı ya da hokkabaz" anlamlarına gelen "*prestidigitateur*", Ortaçağ'da kullanılan "*escamoteur*", "*gobeleur*" ya da "*bateleur*" denilen hokkabazların kalıntılarını tarif etmek amacıyla XIX. yüzyılda Jules de Rovère tarafından keşfedilmiş bir sözcük olarak kabul edilmektedir. "Maşrapa ya da hokkalarla (*gobelets*) oynayan kimse" anlamına gelen ve Ortaçağ döneminde aynı zamanda *jongleur* olarak da adlandırılan *escamoteur* ise önceden kullanılan küçük hindistan cevizleri yerine "*escamot*" denilen mantardan yapılmış topları, hokkalar yardımıyla kaybetme oyunu yapan kişi olarak tarif edilmektedir. *Escamoteur* denilen bu sihirbazların ayrıca bir seyircinin ağzından yumurta çıkarmayı, alnından şarap fışkırtmayı ya da ayakkabı bağcıyla numaralar yapmayı da bildiği belirtilmektedir. Bununla beraber *escamoteur*'lerin XVIII. yüzyılda kendini sahte bilimsel deneylere adayan kişi anlamına gelen *physico* sözcüğüyle de çağrıldığı ve Fransa'da kilise tarafından büyücü oldukları gerekçesiyle tehlikeli kişiler olarak yargılandıkları ifade edilmiştir. *Magicien* (büyücü) olarak da bilinen sihirbazın "beyaz büyü (*spiritisme*)" ya da "kara büyü (*sorcellerie*)" ile bir ilgisinin olmadığı belirtilmesi gereken noktalardan biridir. Büyü kelimesi Latince *magia*, Yunanca ise *mageia* (İranlı büyücülerin inancı) sözcükleriyle adlandırılmıştır. Antik dönemden beri Mısır'da kurnazlığın, yarı büyücü, yarı rahip kişiler tarafından halk üzerindeki hâkimiyet gücünü arttırmak için kullanıldığı bilinmektedir. Sihirbazların büyücülükle suçlanmasına dair

tartışmaların ise bu sanatta kullanılan kurnazlık ve hile numaralarını açığa çıkartan bazı kitaplar sayesinde ortadan kalktığı görülmüştür. Böylece XVIII. yüzyılın sonlarında, aslen bir saatçi olan, Robert-Houdin takma adıyla tanınan ve Fransa'da sihirbazlığın babası sayılan Jean-Eugène Robert (1805-1871) ile sihirbazlığın modern figürü ortaya çıkmış ve hile ya da kurnazlık sanatı bir sihir gösterisine dönüşmüştür. Robert'in "*Confidence d'un Prestidigitateur*" (1861) ile "*Secrets de la Prestidigitation et de la Magie*" (1861) isimli iki kitabının olduğu ifade edilmektedir (Zavatta, 2001: 274, 275).



Resim 93-94: Robert Houdin'in afişi ve kitap kapağı

Elindeki sihirli çubukla bir vuruş yaparak, silindir şapkasından bir tavşan ortaya çıkartan sihirbazların bir frak giyerek kalıplaşmış bir imaj yarattıkları ve bu şekilde klasikleştikleri bilinmektedir. Günümüzde ise bu sanatçıların sihir güçlerinin enstrümanı olan sopalarını terk ederek, el çabukluğu ve parmaklarının çevikliği sayesinde müzikhollerde ya da sirklerde kart (*carte*), dönüşüm (*transfert*) ve hokka (*escamotage*) oyunlarının bir uzmanı olarak kaldıkları belirtilmektedir. Örneğin ışık hızıyla altmışa yakın kostüm değiştiren Emule de Leopoldo Fregoli (1867-1936) ya da Cirque Arlette Gruss'te kadın eşlikçisinin omuzları üstündeki bir boyun bağını canlı bir tilkiye, göz kamaştırıcı bir mantoyu ise numaranın sonunda kulise kaçışan küçük vizonlardan oluşan bir yığına dönüştüren Schmarkowsky ünlü transformistler arasında yer almaktadır. Yeni adıyla *Illusionniste* olarak adlandırılan, hile ve göz yanıltmasına dayalı numaralar sergileyen sihirbazların sirk sanatının içine ilk olarak Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra girdiği görülmektedir. Günümüzde ise televizyonlarda ya da büyük sahnelerde birçok özel efektler yardımıyla gösterilerini gerçekleştiren usta illüzyonistler arasında uçma numarasıyla David Copperfield, Siegfried ve Roy, Tina Turner'ı siyah bir pantere dönüştüren ya da bir piyanoyu uçuran Dominique Webb, Sylvain Mirouf ya da Dani

Lary gibi isimler sayılabilmektedir. Bunun dışında sihir sanatı ile ilgili gelişmeler kapsamında; tüm dünyaya ait sihir numaralarını tanıtmak, illüzyon öğrenimi için atölyeler oluşturmak, amatörler ve profesyoneller için bir arşiv merkezi yaratmak amacıyla Fransa'da kurulmuş olan "Maison de la Magie" ile "Musée de la Curiosité et de la Magie à Paris" adlı müze ve sihir evlerinin varlığından da söz etmek yerinde olacaktır (Zavatta, 2001: 191, 192, 217, 218, 219).



Resim 95: David Copperfield



Resim 96: Siegfried ve Roy



Resim 97: Dominique Webb



Resim 98: Sylvain Mirouf



Resim 99: Dani Lary

İllüzyonistin temel amacı, seyirciyi büyüleyerek, dikkatini başka yere çekerek, bir başka deyişle gözbağcılık yaparak ona sunmak istediği numarayı başarıyla gerçekleştirmektir. Bu anlamda illüzyonistin büyü'nün gerçek bir düşmanı olduğu, doğaüstü güçleri, bir takım ruhların müdahalesini ve her türlü mucizeyi reddettiği anlaşılmaktadır. Fakirler, hipnotizmacılar, telepatlar ya da transformistler de ruhların, mistisizmin ya da parapsikolojinin tersine aynı sanatçı ailesinin üyesi sayılmakta ve ekstra duyumsal güçlerin sır perdesini aralamaya katkıda bulunmaktadır. Numaralarını gerçekleştirmek için sihirbazların, özel olarak geliştirilmiş aletler kullandıkları aşağıdaki gazete ilanı ile ortaya çıkmaktadır:

Satılık illüzyon malzemesi: kesilmiş kadın, parçalara ayrılmış bir kasa içindeki kadını kaybetme aleti, sisler içindeki kadını yeniden ortaya çıkarma aleti... (Aktaran: Zavatta, 2001: 192).

3.6. Palyaço Sanatı (*Art Clownesque / Clownerie*)

Sirk kuramcılarının birçoğu komik ve burlesk biçimlerin soy bilimini, eski dönemlerden başlayıp *clown* ile bitirerek ele almaktadırlar. Sadece sirk sanatının değil, diğer gösteri biçimlerinin de kurucu nitelikteki önemli disiplinlerinden biri olan burlesk oyunun bir türü olarak görülen *clown*'un oyunlarına ve hareketlerine bakıldığında, onun XVI. yüzyıl Elizabeth Tiyatrosu'ndaki İngiliz farsının grotesk figürlerinin bir birleşimi sonucu ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Sözcük olarak ise ilk defa 1816'da Fransa'da görülen *clown*, Franconi tarafından yazılan *Cirque Olympique*'in broşüründe, komik binici olan *Monsieur Claune*'un ismi olarak kullanılmıştır. 1823 yılında İngiltere'de biçim değiştirerek *clown* olarak yazılan sözcük, aslında XVI. yüzyıldan itibaren kaba, hantal ve sakar köylü tipini tarif eden bir tabir olarak kullanılmıştır. Clown (palyaço) önceleri, kaynağı köy soytarı olan komik bir kişiliği; sonradan belli bir kaynağı olmayan bir soytarı, XVIII. yüzyılın sonunda ise pantomim ve sirk gösterilerindeki komik ve grotesk bir kişiliği ifade etmiştir. Bununla beraber palyaçonun doğrudan Ortaçağ tiyatrosu ya da Batı Klasizminden geldiğine dair iddialar da bulunmaktadır. Avlu delileri (*fous de cour*), İngiliz misterlerinin maskaraları (*jesters*), Elizabeth tiyatrosunun Shakespeare soytarıları (*bouffons*) ya da *Commedia dell'arte* karakterleri (*zanni*) bu iddiaları doğrular niteliktedir. Sirkin babası sayılan İngiliz Astley ile beraber Fransa'ya gelen palyaçonun ise her şeyden önce rastgele şaklabanlıklar yapan ve at cambazlarının numaralarını taklit etmeye çalışan karikatüre benzer komik bir akrobat binici olduğu bilinmektedir. Ancak kafasına giydiği külah, boynuna taktığı peçete, una bulanmış yüzü, kırmızı yanakları ve dudaklarıyla *clown*'nun ilk örneği olan bu soytarının komik bir karakter olmasına rağmen tıpkı at cambazları gibi sıkı bir binicilik eğitiminden geçtiğini de belirtmek gerekmektedir. Aslında bu dönemde palyaçonun akrobasi, jonglörlük, binicilik, vahşi hayvan eğitimi gibi birçok beceriye sahip bütüncül ve soylu bir sanatçı olduğu görülmektedir. Clown, tüm gücüyle pist üzerinde yer almayı isteyen sarhoş bir köylüyü yorumlamaktadır. Genellikle ata binmeyi başaran ancak aksine defalarca atın üstünden düşen palyaçonun, sonunda dengede durmayı güçlükle sağladığını göstererek atın sırtı üzerinde ayakta durduğu ve bu şekilde dört nala gitmeyi başardığı anlatılmaktadır. Venedik Karnavalı'ndaki bir yorumda ise sürekli dörtnala giden bir atın sırtından inmeden, üçü *Commedia dell'Arte*'den gelen (Pierrot, Polichinelle ve Arlequin) toplam altı karakteri canlandırdığı bilinmektedir. Ancak tek bir sanatçıda hem binicilik hem de komiklik becerilerinin bir arada bulunması zor olduğundan palyaçonun binicilik becerisinin giderek azaldığı anlaşılmıştır (Zavatta,

2001: 99; Goudard, 2005: 54; Goudard, 2010: 37; Pierron, 2003: 165, 166). Palyaçonun ilk dönemlerdeki söz konusu bu becerilerini, İngiliz palyaço Dewhurst'ün gösteri yaptığı bir sirk programının ilanından anlamak mümkündür:

Bu akşam Dewhurst'ün, hiçbir trampren yardımı olmadan gerçekleştireceği iki adım çapındaki ateş çemberi, hançer çemberi, altı balon ve üç atın içinden geçtiği atlayışlarına hayran olacaksınız... Ve finalde tüm bu çabalarını taçlandırmak için, bir davulun içinden geçecek ve iki at koşulmuş arabaya bir atlayış gerçekleştirecektir (Aktaran Pierron, 2003: 166).

1830'lu yıllarda Jean-Baptiste Auriol (1806-1881)'un *grotesque*, *paillasse*, *polichinelle* vb. gibi farklı isimler verilen diğer komik figürlere karşılık, pist üzerinde jest ve tavırlarıyla komiklik yapan *clown*'a öncelik tanıdığı belirtilmektedir. Bununla beraber her zaman için tiyatronun gölgesinde gelişmeye razı gelen sirk sessizlik yasası yüzünden gösterilerinde söz kullanmamaya mahkûm olduğu bilinmektedir. Ancak 1864'te diyalogun serbestliğinde sadece tiyatrolara tanınan bu önceliğin ortadan kalkmasıyla, sirk gösterilerinde de konuşmanın özgür kılındığı ve "konuşan palyaçonun (*clown parleur*)", "atlayan palyaço (*clown sauteur*)" ile rekabet ettiği ortaya çıkmıştır. Böylece "entrées" olarak adlandırılan İngiliz aksanıyla söylenen komik diyalogların ("Benimle oynamak ister misiniz?" ya da "Alay etmek yok!" vb.) çoğalmasıyla akrobatik pantomimin azaldığı ve konuşan palyaçoların atlayanlara göre giderek artmasıyla "Auguste" denilen palyaço tipinin ortaya çıktığı bilinmektedir. Auguste'ün kaynağı aslında birçok efsaneye ve çelişkili hikâyelere dayanmaktadır. Ancak sonuçta *clown* sözcüğünün, İngiliz pantomim sanatçısı Joseph Grimaldi'nin etkisiyle ortaya çıkan, koni biçimindeki şapkası ve beyaz makyajıyla gerçek palyaço olarak bilinen "beyaz palyaço (*clown blanc*)" ile çocuksu, kaba ve beceriksiz bir karakter olan "Auguste"ü bir arada barındırdığı kabul edilmektedir. Aristokrat bir kişiliğin sirkteki temsilcisi sayılan beyaz palyaçonun yordakçısı ve onun bir nevi kamçılayıcısı olan, hantallığın ve budalalığın somutlaştığı bu komik karakterin aynı zamanda pistin en önemli eğlendiricisi olduğu anlaşılmaktadır. Her türlü beceriye sahip beyaz palyaço ile Auguste arasındaki ilişki, birinin ötekini sürekli eğitmesine ya da yanlışlıklarını düzeltmesine dayalı, bir patron ile işçi ya da bir öğretmen ile çocuk arasındaki ilişkiye benzemektedir. Auguste genellikle ona çok büyük gelen bir kostüme sahiptir ve ayaklarında da yine kocaman ayakkabıları bulunmaktadır. Ağırbaşlı ya da bilgili bir kişi taklidi yapan, sürekli pot kıran, mızıkçı bir çocuk ve dayak yemek için doğmuş bir budala olarak tarif edilmektedir (Zavatta, 2001: 99, 100; Pierron, 2003: 177; Jacob, 2002: 110). Philippe Goudard (2005: 55), beyaz palyaçonun Auguste'e dönüşümünü şu benzetmelerle dile getirmektedir:

XIX. yüzyıl palyaçosu, konum değiştirerek piste yerleşmiş bir aristokratın temsilini giderek seyirciye kabul ettirir. Güzel konuşan, dans eden, binici, akrobat, zarif bir müzisyen, fakat bununla beraber tuhaf, delilik ve uyuşmazlık yetisine sahip bir kişiliktir... Beyaz palyaçonun şapkası, giysisi ya da çantası onun aristokratik köklerini doğrular. Ancak değersiz bir sultan, gülmek için var olan bir kral olan palyaço tüm asil şeylerle alay eder: o burlesktir. XIX. yüzyılda silindir şapkası ve redingotu ile burjuva görünümünü alan palyaço, bahtsızlığını alkolün içinde boğarak deliliğini kanıtlar. Daha sonradan uşaklaşan palyaço, bu sömürgeci dönemde, neredeyse bir kölenin görünümüne daha yakındır. Sonunda eski püskü giysiler içinde, cahil ve sürekli haykıran, ama eğlenceli, Arlequin'in mirasçısı bir proleter olur... Deliler toplumunda, pist ona sahip çıkar.

Auguste'ün gerçek hikâyesi ise İngiliz bir binici olan ve ölçüsüzlüğüyle tanınan Auguste soyadlı Tom Belling'in, Berlin sirkinde bir akşam, gösterisi bittikten sonra pistten ayrılırken tökezleyip yere düşmesi üzerine kuruludur. Bu duruma kızan rejisörün onu "Auguste buradan" ya da "Auguste oradan" diyerek yönlendirmelerine rağmen Auguste'ün sarhoşluktan kaynaklı onu umursamaz tavrı seyircilerin çok hoşuna gitmiştir. Onun bu denge kaybına ve yerden kalktıktan sonraki kırmızı burnuna seyircilerin gülmesi ve onu hiç çekinmeden "aptal" anlamındaki "*dumm*" sözcüğüyle çağırmaları, Belling'in daha sonra bu tesadüf ile küçük bir başarı yakaladığını anlamasına neden olmuştur. Böylece ertesi akşam Belling'in, ceket, pantolon ve ayakkabılarının kendine çok büyük geldiği yeni bir kostüm hazırlaması ve burnuna kırmızı bir boya sürmesiyle Auguste karakterini yaratarak bu numarayı yenilediği anlatılmaktadır. Ancak Belling'in 1874'te Paris'te yorumladığı Auguste'ün İngiliz ağırbaşlılığına sahip karakteri Paris'li izleyicileri ele geçirmesine engel olmuş; bundan birkaç yıl sonra ise İngiliz James Guyon'un Fransa'daki Auguste yorumu seyirciye kendini kabul ettirmeyi başarmıştır. Bu palyaçonun, "*Auguste de soirée*" ve "*Auguste de soirée musical*" olmak üzere iki türü bulunmaktadır. İlkinde Auguste, "*entrée comique*" denilen kendine özel numarayı sergilemek yerine program aralarında, sırası gelen bir sanatçının malzemesi yerleştirilirken, türlü şakalardan oluşan kısa ara oyunlar (*reprises*) sunarak gösteri boyunca pist üzerinde var olmaktadır. İkincisi ise dünyanın en büyük palyaçolarından sayılan Grock adıyla bilinen İsviçreli Adrien Wettach (1800-1959)'ın bulmuş olduğu, Auguste'ün her numaraya farklı müzik aletleriyle ve şarkılarla eşlik etmesine dayalı bir tür olarak kabul edilmektedir (Zavatta, 2001: 31, 175; Pierron, 2003: 65, 66, 176).



Resim 100-101-102-103: Achille Zavatta - Joseph Grimaldi - Tom Belling – Grock

Burlesk sinemada ise Charlie Chaplin, Buster Keaton ya da Laurel ile Hardy ikilisi gibi örneklerin köklerini palyaçodan ve Auguste'ten almış oldukları görülmektedir. Dünyaca ünlü İngiliz palyaçolardan Joseph Grimaldi, Ducrow, Billy Saunders; Fransız palyaçolardan Annie Fratellini, Pierre Etaix, Alexis ile André Grüss, Achille Zavatta, Üç Fratellini, Footit ile Chocolat; Rus palyaçolardan Karandash, Pavel Borovikov, Oleg Popov; İtalyanlardan Rastelliniler dışında çağdaş sirk anlayışı kapsamında da değişik palyaço ve burlesk oyun yorumları ile başarı kazanmış bazı kişiler ya da topluluklar yer almaktadır. Örneğin Maripule B. ile Philippe Goudard'ın 1975'te, geleneksel figürler olan beyaz palyaço ile Auguste'ün farklı kişilikleri üzerine çalışarak, *Motusse ile Paillasse* adlı palyaço çiftini yarattıkları; böylece tiyatroya da yazınsal ve oyunsal anlamda farklı bir ölçü getirdikleri görülmüştür. Yine aynı şekilde gösteriler gerçekleştiren, 1991'de kurulmuş olan *Les Nouveaux Nez* topluluğunun da CNAC'tan yetişme dört palyaço tarafından kurulduğu bilinmektedir. Bunların dışında tek başına çalışan Boudu ya da Ludor Citrik gibi palyaçoların da toplumun kendi korkularını sorgulamasını ve bazı tabuları kırmasını sağlayan gösteriler sundukları ifade edilmiştir. Ayrıca *Les Cousins*, *Nikolaus*, *Les Frères Grumeaux* ya da *El Tricicle* gibi tiyatro sahnesinde ve daha gündelik karakterlerle gösteriler sergileyen üç ya da dört kişilik topluluklar da bulunmaktadır. Erkek palyaçolar dışında Adrénaline, Emma la Clown, Laura Hertz, Gardi Hutter, Madame Françoise gibi kadın palyaçoların da bu disiplini uyguladıkları ve 2001 yılında Andorra Prensiği'nde bir kadın palyaçolar festivalinin düzenlendiği ifade edilmektedir. Böylece bu sanatın geleneksel biçimlerden çağdaş

yorumlara gelinceye kadar önemli ölçüde bir değişim ve gelişim geçirdiğini vurgulamak yerinde olacaktır (Goudard, 2005: 55; Jacob, 2009: 86; 2002: 112).



Resim 104-105-106: Charlie Chaplin - Buster Keaton - Laurel ve Hardy



Resim 107-108-109: Annie Fratellini - Üç Fratellini - Oleg Popov



Resim 110-111-112: Ludor Citrik - Laura Hertz - Gardi Hutter



Resim 113-114: Les Cousins - El Tricicle

3.7. Hayvan Eğitimi ve Evcilleştirme Sanatı (*Arts du Dressage et Domptage*)

Sirkte hayvanlarla yapılan gösterilerin, eğitim ve evcilleştirme olmak üzere ikiye ayrıldığı görülmektedir. Vahşi olmayan kedi, köpek, at, fil, maymun gibi evcil hayvanlar için gösterimsel anlamda belli bir eğitimin; ayı, kurt, aslan, kaplan, panter gibi vahşi hayvanlar için ise evcilleştirmenin ya da terbiye etmenin söz konusu olduğu anlaşılmaktadır. Latince "doğrudan" anlamına gelen "*directus*" kelimesinden türemiş hayvan eğitimcisi (*dresseur*), hayvanın doğal ve savunma anındaki hareketlerini öğrenerek onu halka sunmak için biçimlendiren ve yetiştiren kişi anlamına gelmektedir. Antik Roma dönemindeki adı "*belluaire*" olan hayvan terbiyecisi (*dompteur*) ise hayvanlar üzerinde güç kurarak ve onlara hükmederek vahşi hayvanları eğiten, evcilleştiren, bir başka deyişle onları insanileştiren ya da köleleştiren kişi anlamındadır. XIX. yüzyılın sonlarına kadar, hayvan terbiyecilerinin numaralarını, üç taraftan aydınlatılmış kafesli bir arabayı halkın yakınına getirerek sergiledikleri ve gösteriyi estetik kılmak için yanlarında bir çocuk ya da kadın dansçı buldukları bilinmektedir. Bu dönemde hayvanlara yaptırılan hareketler arasında ise onları iki ayağı üzerine kaldırmak, çemberlerin içinden geçirmek, parmaklıklardan ve engellerden atlamalarını sağlamak gibi numaraların olduğu ifade edilmiştir. Becerilerin sonunda ise terbiyecilerin bir silah patlatarak hayvanların korkup kaçışmasına sebep oldukları anlatılmaktadır. XIX. yüzyıldan itibaren ise hayvan terbiyecisinin gösterisini, sirk pistinin üzerine yerleştirilmiş merkezi bir kafes (*cage centrale*) içinde gerçekleştirdiği bilinmektedir. Vahşi hayvanların kurbanı olmuş terbiyecilerin listesinin uzun olduğu bu disiplinde kafesin piste giriş anının (*entrée de cage*) her hayvan terbiyecisi için korku dolu bir an olduğu belirtilmiştir. Kafes numaralarının genelde; vahşilerin sunumu, oturan, yatan ve şaha kalkan vahşiler, piramit, bir tabureden diğerine sıçrama, koyun

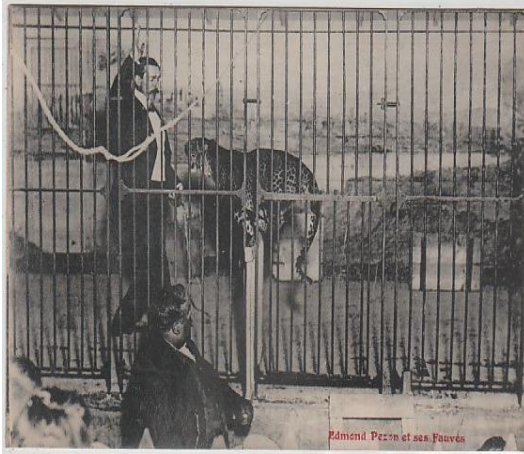
atlayışı, yuvarlanma gibi hareketleri içerdiği ifade edilmiştir. Hayvan terbiyecilerinin kıyafetinin ise önceden bir imparatorluk giysisi olan, "dolman" denilen, yakaları kapalı, uzun kollu, şeritli, yıldız düğmeli, dar ve kısa bir ceket ve pantolondan oluştuğu; ancak sonradan belli bir kıyafet konusunda kısıtlama yapılmadığı açıklanmaktadır. François Bidel, Adrien Pezon, Edmond Pezon, Gilbert Houcke, Alexandre Bouglione, Henri Dantès, Flavio Togni, Firmin Bouglione ya da Vojtech Trubka gibi isimlerin ise hayvan eğitimi alanında ün yapmış kişiler olduğu vurgulanmaktadır (Zavatta, 2001: 125, 126, 129; Pierron, 2003: 218, 220; Goudard, 2010: 39).



Resim 115: Dolman



Resim 116: François Bidel'in bir afişi



Resim 117: Adrien Pezon



Resim 118: Gilbert Houcke



Resim 119: Alexandre Bouglione



Resim 120: Flavio Togni

Vahşileri terbiye etmek dışında sirkteki hayvan eğitimi, hayvanın bazı numaraları gerçekleştirmeye alışmasını sağlamak için insanın onu hükmü altına alması demektir. Hayvanın doğal huyları üzerinde çalışan hayvan eğitimi alanında, sirk eğitimi ile oyun arasında keskin fakat anlaşılması zor ve çok akıcı ayrıntılarla birbirinden ayrılmış sınırlar söz konusudur. Öyle ki iyi bir hayvan eğitiminin, eğitici tarafından disipline edilmiş bir oyun olduğu ifade edilmektedir. Hayvan eğitimi sanatının cezalandırma üzerine değil, ödüllendirme yöntemi üzerine kurulu olduğu vurgulanmaktadır. Ayrıca bu sanatta, hayvan ile insan arasında sıkı bir anlaşma ortamı, hatta bir suç ortaklığının kurulmasının çok önemli olduğu anlaşılmaktadır. Karşılıklı kin ve korku gibi duyguları içeren bir numaranın iyi bir şekilde sonuçlanmayacağı ve bu durumda eğitmenin kariyerinin çok uzun sürmeyeceği belirtilmektedir. Özellikle vahşi hayvanların eğitiminde iki tür yöntemin izlendiği görülmektedir. Birinci yöntem olan vahşi hayvanların hareketlenmesi veya kükremesi gibi tepkilerini abartmaya dayalı "*travail / dressage en ferocité*"de kırbaç vuruşlarıyla hayvanlar üzerinde kıyıcı bir metodun uygulandığı bilinmektedir. Bu yöntemdeki amacın; insan ve hayvanlar arasındaki yüz yüze gelişin gösterimsel olan tarafı güçlendirmesi ve hayvanların vahşi karakterinden duyulan zevkin vurgulanması olarak tarif edildiği görülmektedir. *Ferocité* yönteminin tersi olan "tatlılıkla eğitim (*travail en douceur*)" ya da "severek eğitim (*dressage en pelotage*)" sayesinde ise numaraların seyirciye gösterimi sırasında tehlike duygusunun ortadan kalktığı ifade edilmiştir. Bu yöntem ile hayvan eğitimi, başını bir aslanın ağzının içine sokabilmekte, bir kaplanın sırtı üzerine yatabilmekte ya da bir panterin burnunu öpebilmektedir (Zavatta, 2001: 127, 128, 149, 150; Pierron, 2003: 443). Hayvan eğitimiyle ilgili, geleneksel bir sirk ailesinden gelen Sampion Bouglione Junior ise hayvanla insan arasında kurulması gereken ilişkiyi şu sözlerle anlatmaktadır:

İçiniz rahat olsun: aslanlar piste uyuşuk bir şekilde girmezler ve hayvan eğitimi bir katliam değildir. Eğitimde sopa vuruşları ya da elektrikli plakalar kullanılmaz. Eğer böyle olursa, ilk fırsatta parçalanır gidirsiniz. Hayvan eğitimi sevgiye, saygıya ve güvene dayalıdır. İlk zamanlarda eğitimci hayvanlarına çok özen göstermek zorundadır: onları beslemek, onları tedavi etmek, onlarla neredeyse yirmi dört saat beraber olmak gibi. Daha sonra insanın hayvanı komuta etmeye başlayabileceği güven aşaması gelmektedir (Aktaran: Zavatta, 2001: 127).

Roma döneminde ortaya çıkan hayvan eğitimiyle ilgili ilk belgelerde, İ.Ö. II. yüzyıldan itibaren, Mısır'dan ya da Yunanistan'dan gelen gezici hayvan koleksiyonlarının aslanlar, ayılar, maymunlar ve yılanlarla İtalya'yı dolaştıkları anlatılmaktadır. Bu dönemde amfi tiyatrolarda "*bestiaire*" olarak tarif edilen kişilerin vahşi hayvanlarla dövüştüğü, "*mansuétaire*" olarak adlandırılanların ise onları eğittikleri ve evcilleştirdikleri bilinmektedir. Bu hayvan eğiticilerinin onları evcilleştirmek için tüm hoşgörü araçlarını ve bunlara ek olarak flüt, pan flüt, tambur ya da kitara çalarak büyüyü, teması, çekici hikâyeleri ve büyüleyici şarkıları kullandıkları anlatılmaktadır. Bunun sonucunda ise flüt çalan maymunlar, kendilerinin ve sahiplerinin isimlerini yazan filler, gergin ipte yürüyen hayvanlar, kanişler gibi tüyleri kazınmış, yelelerine altın serpilmiş ve iki tekerlekli arabalara koşulmuş aslanlar gibi eğitilmiş hayvan manzaralarının ortaya çıktığı görülmektedir. Barbarların istilasıyla beraber hayvan eğiticilerinin de Roma'nın mirasçısı sayılan Bizans'a sığındıkları, Ortaçağ'ın sonlarına doğru ise Romanların ve çingenelerin fuardan fuara gezip özellikle maymun ve ayı oynatarak eğitilmiş hayvan geleneğini sürdürdükleri ifade edilmektedir (Zavatta, 2001: 128). XIX. yüzyılda çeşitlenen ve türlü numaralarla halkın ilgisini çekmeyi başaran hayvan eğitimi ve terbiyeciliği disiplininin, hayvan severlerin bu tür gösterilere karşı çıkması ve çağdaş sirk sanatında bu alanın yer bulamaması nedeniyle giderek pistlerden yok olduğu görülmüştür.

Pascal Jacob'a göre ise egzotik hayvan eğitimi, çağdaş sirk disiplinleri içindeki en büyük yoksunluk olarak tarif edilmektedir. Ona göre, insanlar hayvanların esneklik ve çevikliklerine sahip olabilmek için onları taklit ederek hayata başlamışlar; ancak daha sonra onların uysallıklarını ve zekâlarını insanlara hayran bıraktırmak için onları eğitmişlerdir. Fakat yine de çağdaş dönemde hayvan eğitimi zevkinin giderek geliştiği ve insanların bu alanın başka bir türünü tercih ettiği görülmektedir. Örneğin Volière Dromesko, saydam bir kubbe üzerine kurulmuş, 250 kadar kuşun özgürce uçabildiği bir çadır altında İkarus mitinin şiirsel bir gösterimini kendi kurmuş olduğu toplulukla beraber sunabilmektedir. Ancak tam anlamıyla eğitilmiş olmayan bu kuşların varlığı

artık çağdaş sanatta hayvan gösteriminin farklı bir bakış açısı altında sunulduğunu kanıtlamaktadır. Bunun dışında ahşap, çelik ya da halat gibi farklı malzemelerden yapılmış hayvansal figürlere insanla ilgili ironik anlamlar yükleyen Johann Le Guillerm (*Cirque Ici*), mekanik bir at önerisinde bulunan Cirque Trottola ya da gösterilerinde metal parçalar, bıçaklar veya daha çok kumaşlarla deniz anası, böcek ya da fil gibi hayvanları fantastik tasarımlarla buluşturan James Thiérrée (*Compagnie du Hanneton*) gibi örnekler de çağdaş sirk kapsamında hayvan kavramının yerine işaret eden diğer örnekler olarak sayılabilmektedir (Jacob, 2009: 74-76).



Resim 121-122: Voliere Dromesko'nun çadırı ve "İkarus" gösterisi



Resim 123: Johann Le Guillerm

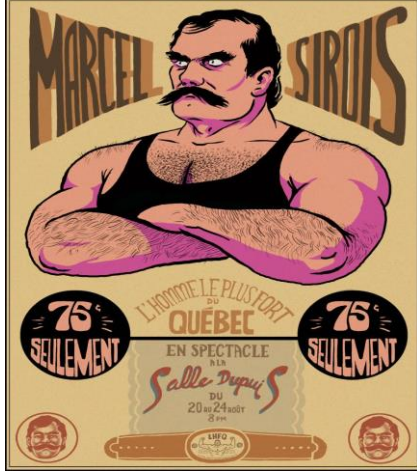
Resim 124: James Thiérrée



Resim 125: James Thiérrée'nin "Raoul" adlı tek kişilik gösterisinden

3.8. Kahramanlık ve Güç Gösterileri

Son olarak yine sirk disiplinleri kapsamında değerlendirilebilecek bazı kahramanlık ve güç gösterileri içinde ise *Hercule* olarak da tarif edilen "güçlü adamlar (*hommes fortes*)", ateş yutucular (*cracheur de feu*) ve kılıç ya da bıçaklarla gösteri yapanlar gibi çeşitli gösteriler sergileyen kişiler bulunmaktadır. Zamanla meydanlardan sirk pistlerine geçmiş "taşların kralları" olarak da adlandırılan, üst düzeyde fiziksel bir güce sahip, güç gösterisi yapan "güçlü adamlar"ın, genellikle ağırlık kaldırma, ağırlıkları havada çevirerek atıp tutma, demir çubukları ağızla bükme, çıplak göğüste zincir kırma gibi numaraları bulunmaktadır. Kimi zaman bu numaraların gerçek ya da hileli olup olmadığı ayırt edilememektedir. Bazıları gerçekten insan gücüyle, bazıları da hile yoluyla gerçekleştirilmektedir. Fiziksel gücün sembolü olan ve Yunanlıların Herakles, Romalıların ise Herkül olarak ifade ettiği bu mitolojik kahramanın ismiyle de nitelendirilen güç göstericilerinin, eski dönemlerde halk meydanlarında, fuarlarda ya da panayır kutlamalarında kalabalığa meydan okuyarak gezinen, dövüş ve güce dayalı egzersizler üzerinde uzmanlaşmış, kaslı ve güçlü atletler oldukları bilinmektedir. Bu adamların yaptıkları güç gösterilerinden yola çıkarak aynı zamanda, "kaldıraçların efendisi (*as de la pince*), çelik göğüs (*poitrine d'acier*), çelik çene (*mâchoire d'acier*), sarsılmaz alın (*front d'airain*), insandan zırh (*cuirasse humaine*)" gibi isimlerle de anıldıkları ifade edilmektedir (Zavatta, 2001: 184, 187; Pierron, 2003: 330, 331).



Resim 126- 127: Güçlü Adamlar (Hommes Fortes)

Güç gösterisi yapanların dışında kılıç ya da bıçaklarla gösteri yapan kişiler arasında örneğin bıçak atan sanatçılar (*lanceur de couteaux*) bulunmaktadır. Bunlar genellikle kadınlardan seçilmiş canlı bir hedef üzerine bıçak atarak ve istedikleri noktaya isabet ettirerek gösterilerini sunmaktadırlar. Sokak, fuar ya da sirk gösterilerinden artık uzaklaşmış gibi görünen ateş yutucular (*cracheur de feu*) ise Antik dönemde ve Ortaçağ döneminde yapılan büyülerin bir kalıntısı olarak nitelendirilmektedir. Ateş yutucuların en bilindik numaraları; yanan bir meşale ya da ucu alkole batırılmış pamukla kaplı bir çubuk üzerinden ağızlarıyla ateşi püskürtmeleri, onu söndürmeleri ya da vücutlarında gezdirmeleri olarak tarif edilmektedir (Zavatta, 2001: 115, 206). Bunun dışında bazen hile kullandığı da bilinen, kılıcı ağzının içine sokarak yuttuğunu gösteren, onu vücudunun herhangi bir yerine batırıp çıkararak, kırılmış cam parçaları ya da yanan kömürler üzerinde yürüyen gösteri sanatçıları da mevcuttur.



Resim 128: Ateş Yutucu



Resim 129: Bıçak Atıcı

4. SİRK SANATININ TİYATROSAL ÖZELLİKLERİ

Sirk sanatının, özellikle çağdaş anlamda gerçekleştirilen sirk gösterilerinin, tiyatro sanatı ile benzer özelliklerine geçmeden önce, geleneksel anlamda bu sanatı klasik tiyatrodan farklı kılan temel noktalara değinmek gerekecektir. Sirk kavramı her şeyden önce özünde, birbirinden bağımsız ve çoğu akrobasi temelli olsa da bir kısmı farklı tekniklere dayanan çeşitli hüner gösterilerinin bir araya getirilmiş biçimi olarak tanımlanabilmektedir. Bir başka deyişle, tek başına olduğu zaman da bir sanat dalı olma özelliğine sahip çeşitli becerileri tek bir gösteri içinde birleştirdiğinde, sirk bir sanat olarak nitelendirilmektedir. Örneğin akrobasi, palyaçoluk ya da el çabukluğu gibi disiplinler sirk kavramı ortaya çıkmadan önce de kendi başlarına bir gösteri türü olarak varlıklarını sürdürmüş sanatlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla beraber sirk sanatı içinde yer alan söz konusu disiplinleri icra eden sanatçıların genellikle tek bir hüner üzerinde ustalaştıkları görülmektedir. Her ne kadar çağdaş sirk sanatında artık bazı sanatçılar birden fazla hüneri bir arada kullanmaya başlasalar da geleneksel anlamda "sirk sanatçısı" denildiğinde bir akrobattan, bir jonglörden, bir trapezciden ya da bir palyaçodan söz edilmektedir. Dolayısıyla bir sirk gösterisinde tüm bu sanat dalları kadar, onları sergileyebilecek uzmanlıkları farklı sanatçıların da olması gerekmektedir. Tiyatro sanatında da yazar, yönetmen, koreograf, sahne tasarımcısı, müzisyen gibi gösterinin seyirciyle buluşmasından önce çalışan ve sahne üstünde yer almayan çeşitli sanatçıların işbirliğiyle bir gösteri ortaya çıkmaktadır. Ancak tüm bu işbirliği sonucunda gösteriyi canlı olarak icra eden ve onu seyirciye sunan sanatçı yalnızca oyuncudur. Hindistan ve Çin gibi Doğu ülkelerinin tiyatrosunda bulunan, sirk sanatçılığındaki gibi türlü becerilere (akrobasi, denge sanatı, dövüş sanatları, dans, opera vb.) dayalı oyunculuk üslupları hariç, klasik Batı tiyatrosunda ise "oyuncu" denildiğinde, dans etmek ve şarkı söylemek dışında tek bir tür oyunculuk becerisi söz konusu olmaktadır.

Jean Michel Guy (derleme, 2001: 52) tiyatro ya da diğer sahne sanatlarıyla karşılaştırıldığında sirk sanatının önemli bir özelliğinden daha bahsetmektedir. Ona göre amatörler tarafından sahnelenmiş olan çok iyi derecede bir tiyatro ya da dans gösterisi mümkünken, Guy sirk amatörlüğü affetmediğini vurgulamaktadır. Bunun nedeni ise sirk sanatının aynı zamanda ölüme sebep olabilecek derecede bir risk sanatı olmasıyla açıklanabilmektedir. Dolayısıyla hatayı en aza indirmek amacıyla yapılan çalışma ve tekrarlama, bir sirk sanatçısı için son derece önemlidir. Öyle ki Guy,

Latince "*tripalium*" kelimesinden türemiş olan bu sözcüğün "işkence" anlamına geldiğini ve kelimenin Fransızca yan anlamının ise "doğurmak üzere olan kişinin çalışması (*travail de la parturiente*)" ifadesiyle karşılandığını belirtmektedir. Bu görüşe göre bir sirk sanatçısının göze aldığı risk ile bir tiyatro oyuncusunun sanatındaki risk kavramı da farklılık göstermektedir.

Klasik sirk sanatını klasik Batı tiyatro sanatından ayıran ve ilk akla gelen özellikler arasında sirkin söz, hikâye ya da metin kullanmaması ya da sirk sanatçılarının pist üzerinde bir kişiliği canlandırmaması gibi farklılıklardan da bahsedilebilmektedir. Ancak geleneksel ya da klasik sirkte bu gibi onu klasik tiyatrodan ayıran özellikler mevcutken, çağdaş sirk kavramı ile durum, hem klasik hem de çağdaş anlamda tiyatro ile sirk arasındaki benzerlikler kapsamında yön değiştirecektir.

4.1. Diğer Sanatlarla İlişki

Sirk sanatının sahne sanatlarıyla ya da diğer görsel ve plastik sanatlarla olan ilişkisi kapsamında, öncelikle hem geleneksel hem de çağdaş anlamda sirkin tiyatro sanatıyla aynı yolu izlediğini ve ister istemez birbirlerinden etkilendiklerini belirtmek gerekecektir. Öyle ki sirk sanatı içinde yer alan beceri numaralarının yer aldığı sokak gösterileri ile oyunculuk sanatının beraber sunuldukları ve tarihsel açıdan birçok noktada yollarının kesiştiği görülmektedir. Özellikle akrobasi numaraları ile palyaçoluğun oyunculuk sanatında neredeyse her dönemde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Antik Roma döneminin komedyalarının ve mimus gösterilerinin, Ortaçağ misterlerinin, Rönesans dönemi halk tiyatrosu geleneğinin, Copeau, Meyerhold, Mnouchkine gibi karşı gerçekçi tiyatro insanlarının yöntem ve denemelerinin ya da postmodern uygulamaların oyunculuk anlayışında sirk sanatı disiplinlerinden yararlandığı bilinmektedir. Tiyatro sanatı dışında sirkin dans, müzik, sahne ve ışık tasarımı gibi sanatlarla olan ilişkisinden de bahsetmek yerinde olacaktır. Geleneksel sirk sanatının, gösterileri zenginleştirmesi amacıyla özellikle trompet, zil ve davul ağırlıklı müzik aletlerinden oluşan, sirkin renkli, şatafatlı, fantastik dünyasına uygun ve canlı orkestrayla çalınan bir müzik kullandığı bilinmektedir. Bunun dışında gösterinin başındaki geçit töreninde ve beceriler arasındaki geçişlerde dans figürlerinden yararlandığı ve pistin dairesel yapısı ile beceri gösterilerinin malzemelerine yönelik yine renkli ve şatafatlı, fakat tektip bir sahne ve ışık tasarımıyla gösterilerini sunduğu görülmektedir. Geleneksel sirk anlayışında neredeyse tüm toplulukların sirk gösterilerinde kostüm, makyaj, ışık ve sunulan

numaralara göre pistte kullanılan malzemelerin aynı olduğu göze çarpmaktadır. Örneğin kostüm konusunda bir trapez sanatçısının giydiği mayonun, bir akrobatın ya da hayvan eğitimcisinin slipinin ya da palyaçoların Auguste ya da beyaz palyaço kıyafetlerinin hemen hemen benzer biçimlerde olduğu bilinmektedir. Çünkü sirk sanatçısının belli bir oyun kişisi olarak değil, kendisi olarak piste çıktığı anlaşılmaktadır. Onun gösteriden önce, sonra ya da arada halkın önünde kıyafetiyle dolaşması yasak değildir (Pierron, 2003: 194).

Ancak çağdaş sirk anlayışında artık bir sirk gösterisinin belli bir dramaturjik yapı içerisinde, tıpkı bir tiyatro gösterisi gibi pist ya da sahne üzerinde ışık, sahne ve kostüm tasarımı gibi alanlarla da uğraştığı görülmektedir. Bu anlayışla beraber, tıpkı tiyatro gibi, sirk gösterilerinde de her bir gösterim için ayrı, gösterinin içeriğine ve diğer sahne teknikleriyle olan uyum birliğine göre tasarlanmış bir kostüm ve makyaj anlayışının söz konusu olduğu görülmüştür. Dekorla ilgili olarak ise çağdaş sirk gösterilerinde klasik Batı tiyatrosundaki gibi benzetmeci bir dekor anlayışı yerine, daha çok çağdaş tiyatro anlayışına uygun bir şekilde, gösterinin ana temasına uygun olan ve sunulan becerilerin hizmetinde kullanılacak malzemelerden oluşan bir tasarım söz konusudur. Örneğin "Cirque du Soleil"in 2012'nin Nisan ayında dünya prömiyerini gerçekleştirdiği "Amaluna" adlı gösterisinde, hava sanatına ait bir malzeme olan çember, öykünün geçtiği gizemli bir adanın yönetimine kılavuzluk eden ayı ve "ay ana" (*ama luna*) nın mekânını temsil etmektedir. Çağdaş sirk sanatında müzik konusunda ise palyaçoların dışında söz kullanılmadığı için bazen banttan bazen de canlı olarak sunulan müziğin yine her gösteriye göre özel olarak tasarlanmış çok etkili bir unsur olarak kullanıldığı bilinmektedir. Bu teknik unsurlar dışında becerilerin sunumunda ve sahne geçişlerinde koreografi ve danstan yararlanıldığı, "*mise en piste*" olarak da adlandırılan koreografide bu konu için özel olarak bir koreograftan yardım alındığı ifade edilmektedir (Pierron, 2003: 143). Çağdaş sirk sanatı tüm bu özellikleriyle, hem klasik hem de çağdaş tiyatronun, diğer sanatlarla kurduğu ilişkiye ve onları sahne üzerinde kullanma biçimine yaklaşmış görünmektedir.

4.2. Eylemin Taklidi

Aristoteles tarafından "hareketin (eylemin) taklidi" olarak tanımlanan tiyatro ya da dram sanatının, ilkel insanların tanrılar için yaptıkları büyü törenleri olan ritüeller ve mitlerin birleşmesiyle ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Ritüelin derinde yatan kalıcı anlamını

sözle ifade etmek görevini taşıyan mitin, bu amacı gerçekleştirirken öncelikli olarak taklitten (mimemis) ve onun yanında şarkı ve danslardan yararlandığı bilinmektedir. Böylece ritüelin taklitle canlandırma kısmının dramı oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bir olayı ya da eylemi taklitle canlandırma yöntemine Şamanizm inancında da rastlanması ise yapılan törenlerin yalnızca o olayı yeniden yaşatma değil aynı zamanda bir illüzyon yaratma amacını da taşıdığını göstermektedir (Şener, 1993: 23, 25). Sirkte ise bu sanatın içinde yer alan hünerlerin çoğunun akrobasiye dayandığı ve akrobasinin de tüm kültürlerde insanın hayvan taklidi yapmaya çalışmasıyla ortaya çıktığı sonucuna varılmaktadır. Bu bağlamda kökeni eski uygarlıklara dayanan akrobasinin başlangıçta insanların yaşamlarını sürdürebilmek amacıyla avlanmada ve kutsal törenlerde kullandıkları bir araç olduğu, devamında askerlik ve dövüş sanatları içinde yer aldığı ve sonrasında ise spor ya da eğlence sektörü kapsamında değerlendirildiği anlaşılmaktadır. Halkı eğlendirmek amacıyla ortaya çıkan sirk sanatı içindeki hüner gösterilerinin temeli sayılan akrobaside, gerçekleştirilen numaraların çoğunun hayvanların hareketleriyle benzerlik gösterdiği saptanmaktadır. Öte yandan taklit ile sirk sanatı arasındaki ilişkiye bağlı olarak; hayvan eğitiminde hayvanların insanları ya da insani nitelikleri, akrobaside insanların hayvanları, palyaçoların gösterideki usta sirk sanatçıları, sihirbazların olağanüstü güçlere sahip tanrısal varlıkları, jonglörlerin el ya da ayaklarını olabildiğince hızlı hareket ettirmede makineleri, hava sanatçılarının kuşları ya da onların uçma becerisini taklit ettikleri gözlemlenmektedir. Dolayısıyla dram sanatının temelini oluşturan taklit öğesinin, gösteri sanatlarının çoğunda olduğu gibi sirk sanatı içinde de yer bulduğu görülmektedir.

4.3. Çatışma

Dramatik içeriğin temel öğesi olarak adlandırılan "çatışma", bir eylemde çelişki ve karşıtlıkların çarpışmasıyla ortaya çıkan dramatik anlatım tarzı olarak tarif edilmektedir. Ancak bununla beraber çeşitli çatışma biçimlerinden de söz edilmektedir. Örneğin oyun kişilerinin hareketlerinden ve sözlerinden doğan "fiziksel çatışma"; oyun kişilerinin kendi kendilerine yaşadıkları ruhsal ve zihinsel çelişmelerden ortaya çıkan "psikolojik çatışma"; olaylar dizisinin gerektirdiği şekilde ve oyun kişileriyle gelişip sonuçlanan "dış çatışma" ve oyunun içeriğindeki dramatik durumdan kaynaklanan "iç çatışma", bu türlerin başlıcaları olarak kabul edilmektedir (Çalışlar, 1992: 38). Bir eylem ve hikâye üzerine kurulu olan Aristotelesçi dram sanatında oyun kişileri ya da olaylar arasında, farklı değerlerin savunulmasından kaynaklı söz konusu bu değerler çatışması ve

tarafından birinin oyunun sonunda galip ya da yenik duruma gelmesi seyirci üzerinde bir heyecan duygusu yaratmakta ve merak uyandırmaktadır. Sirk sanatında ise çatışma unsuru fiziksel anlamda insan ile doğa arasındadır. Bir başka taraftan bu düşünüşün içeriğindeki dramatik durumdan ötürü sirk sanatı içindeki bu çatışma bir iç çatışma olarak da değerlendirilebilir. Çünkü düşünce yetisiyle diğer canlılardan ayrılan insan, bu sanat ile doğanın fizik kurallarına meydan okumakta, yerçekimi kuvvetiyle yarışmakta ve kendisinin düşünce kabiliyeti yanında bedenini de olağanüstü seviyelerde kullandığını ve bu becerisi sayesinde tanrısal bir güçle herkesi etkileyebildiğini kanıtlamaktadır. Bu yüzden "tehlikeli" ya da "ölümcül" atlayış olarak da nitelendirilen perende ile belli yüksekliklerden olağanca çevikliğiyle atlayan bir akrobatın, dört nala giden bir at üzerinde akrobatik hareketler yapan bir at cambazının, yere düşüp bir yerlerini kırmak ya da ölmek pahasına havada incecik bir tel üzerinde dengede durmaya çalışan ip cambazının, yine oldukça yüksek bir mesafede bir kumaş, halat, çember ya da trapez üzerinde güvenlik kemeri olmadan ve yüzündeki gülümsemeyi hiç bozmadan akrobasi numaraları gerçekleştiren bir hava sanatçısının, her an vahşi bir hayvan tarafından saldırıya uğrama tehlikesiyle karşı karşıya olan bir hayvan eğitimcisinin yaşadığı çatışma, seyircinin bir sirk gösterisinde tattığı en önemli duygunun merak ve heyecan olmasını sağlamaktadır. Ancak bununla beraber şunu da belirtmek gerekir ki, bir tiyatro oyununda karakterlerin yaşadığı değerler çatışması ile sirk sanatçısının yaşadığı fiziksel çatışmanın kaynağında, gerçek ile oyun, oyun kişisi ile sanatçının kendisi arasındaki ayrım yatmaktadır. Çünkü tiyatro oyuncusu bu çatışmayı, yaşamın gerçekliğinden çıkarak sahne üzerindeki gerçeklik kapsamında ve canlandırdığı karakterler üzerinden yaşarken, sirk sanatçısının çatışması hayatın somut gerçekliğinin koşulları içinde gerçekleşmektedir. Bir başka deyişle sirk sanatçısının gösteri uğruna göze almış olduğu risk, kendi hayatıyla eş değer düzeydedir.

5.4. İllüzyon Yaratma

Ünlü Amerikan sirk yöneticisi Barnum'un, sirkin inandırıcılık anlayışını şu şekilde ifade ettiği bilinmektedir: "*İnsanlar yalan olduğunu bildikleri şeye bir an için inandırılmaktan hoşlanırlar*" (aktaran: Boll, çeviri, 1947: 54). Philippe Goudard ise klasik tiyatro ile klasik sirk sanatının bu konudaki ayrımını şu ifadelerle yapmaktadır: "*Klasik tiyatrodaki perde, seyirci önündeki sahne hilesini maskeler ve illüzyon yaratır. Klasik tiyatro, seyircileri ve oyuncularını sahne perdesiyle birbirinden ayırır. Sirk ise onları aynı çadır altında*

birleştirir... Sirk sanatçısı yerdedir ve ayakları kuma basar. Tiyatroda bir gizemle karşı karşıya kalırken, sirkte ona katılırız" (Goudard, 2005: 58, 63). İlki sirkin bir illüzyon yarattığını savunurken, ikincisi sirkte tiyatro sanatındaki gibi perdeden kaynaklı bir seyirci-oyuncu ayırımının olmadığını ve dolayısıyla belli bir illüzyonun sağlanmadığını iddia etmektedir. Aslına bakılırsa her iki görüşün de doğru olduğu sonucuna varılmaktadır. Ancak arada bazı küçük ayrıntılar saklıdır. Goudard'ın ifade ettiği gibi klasik tiyatro mantığında seyircinin gözü önüne dördüncü duvar niteliğinde bir perde çekilir ve onun sahnedeki olay ve kişilerle özdeşleşmesi için diğer teknik öğelerin de katkısıyla sahnede belli bir illüzyon yaratma amacı güdülür. Sirkte ise oyun alanı daireseldir ve pisti çevreleyen seyirci ile gösterisini sunan sanatçı aynı mesafede bulunmaktadır. Ayrıca kullanılan teknik malzemeler ve sahne değişimleri seyircinin gözü önünde gerçekleşir ve hiçbir şeyin gizlenmediği görülür. Ancak sirkin Goudard'ın bahsettiği anlamda olmasa da bir başka açıdan belli bir illüzyon yarattığı da göz ardı edilmemelidir. Çünkü sirk sanatının kendisi başlı başına bir illüzyon niteliğindedir. Öyle ki sirk, çadır ya da sabit bina yapısıyla, yuvarlak oyun alanıyla, sanatçılarının olağanüstü fiziksel hünerleriyle, günlük dışı karakterlerdeki palyaçolarıyla, gösterişli kostümleriyle ve etkileyici müzikleriyle seyirciyi gerçek dünyadan kopararak fantastik bir dünyaya ya da bir hayal âlemine sokmayı başarmaktadır. Klasik anlamda sirkin eski ve masalsı bir görünüme sahip dekoru, gösteriyi izlemeye gelen seyircinin hayal gücünü daha baştan harekete geçirmektedir. Bir başka deyişle seyirci günlük yaşamda kullanılan eşyalarla çakışan bir pist düzeniyle karşı karşıya kalmakta ve bu görünüm modası geçmiş ya da eskimişlikten ziyade zamansızlık kavramıyla denk düşmektedir. Dolayısıyla sirke gelen bir seyirci, oraya geldiği andan gösterinin bitimine kadar geçen zaman zarfında kendini gerçek dışılıktan ve sınırsızca hayal etmenin özgürlüğünden kaynaklanan bir illüzyonun içinde bulmaktadır (Hotier, 2005: 249, 250). Bununla beraber çağdaş sirk anlayışında ise özellikle tiyatro sahnesinde gösterilerini sunan toplulukların, teknik hilelerini ve mekanizmalarını gizleyebildikleri için, neredeyse klasik ve benzetmeci tiyatro sanatına yakın bir illüzyon yaratmayı sağladıkları görülmektedir.

5.5. Kanava ve Dramaturgi

Çağdaş sirk sanatında, tıpkı *Ortaoyunu*, *Meddahlık*, *Commedia dell Arte* gibi geleneksel tiyatro biçimlerinde ya da Boal, Mnouchkine, Grotowski, XX. yüzyıl performansları vb. bazı çağdaş tiyatro uygulamalarında olduğu gibi bir metin yerine belli bir kanavanın kullanıldığı görülmektedir. Oyunun temasını oluşturan bu kanava

çerçevesinde sunulan sirk gösterisinin bu konuya uygun beceri numaraları ile sahne tasarımı belirlenmektedir. Ancak sirk sanatında tiyatrodaki gibi gösteri anında kanavanın dışına çıkmadan doğaçlamaya dayalı numaraların yapılması söz konusu değildir. Çünkü sirk becerilerinin sunumu, ara oyunlar ve geçişler ya da gösterinin sahne tekniği olabildiğince sistematik bir şekilde işlemektedir. Yalnızca oyunculuk sanatı içinde değerlendirilebilecek palyaçolukta, seyirciyle interaktif bir ilişki olmasından dolayı diğer becerilere nazaran biraz daha doğaçlama yapma imkânı yüksektir. Sirk sanatının belli bir kanavaya dayanmasının dışında ayrıca tiyatro sanatına ait bir alan olan dramaturgiden de yararlandığı anlaşılmaktadır. 1980'li yıllarda "yeni sirk" anlayışıyla beraber ortaya çıkan, Fransızca "*fil rouge*" kavramıyla da ifade edilen ve "birlikte görme, genel bakış (*vision d'ensemble*)" anlamında kullanılan dramaturginin tiyatro sanatı tarafından sirke taşındığı bilinmektedir. Dramaturgi, önceden beceri numaralarının düzensiz bir şekilde sıraya konmasıyla şekillenen ve bu becerilerin sunumunda bireysel bakış açısının hüküm sürdüğü bir sanat olan geleneksel sirkin, bütüncül bir anlayış içinde ele alınmasını ve estetik olarak belli bir izlence değeri kazanmasını sağlamıştır. Fakat bir yandan da Agnès Pierron gibi sirk düşünürleri, modern yaklaşımın bir aldatmacası olarak görülen dramaturginin sirki tektipleştirdiğini, her bireyin kendine özgü bireysel yaratıcılık alanını yok ettiğini ve dramaturgi yüzünden sirkin kökeninde yer alan askerliğin monoton düzeninin içine yeniden girdiğini iddia etmektedirler (Pierron, 2003: 229, 300). Bunun dışında 1993 yılında, "Sirk Yönetmenleri Buluşması"nın birinci toplantısında Valentin Gneushev, sirkin trajediye üstün gelen bir sanat olduğunu, çünkü kendisinin gerçeğin trajedisi sayıldığını ifade etmiştir. Térésa Dourova'nın sirk performanslarında da dramaturginin kullanılması gerektiğini dile getirmesi üzerine ise Valentin'in bir perendeden daha dramatik bir şeyin olmadığını ve akrobatın onu gerçekleştirirken izleyenlerden hiç kimsenin bunu yapıp yapamayacağından tam olarak emin olmadığını savunmuş ve bu yüzden İtalyanların bu hareketi "ölümcül salto" olarak adlandırdıklarını ifade etmiştir. Bu gibi tartışmaların bazılarında yeni sirkin, akrobatların dramatik bir durumu geliştirmek zorunda olan bir bulmacanın parçaları olarak hizmet görmesi yönünde bir eğilime sahip olduğu dile getirilmiştir. Örneğin Cirque Baraque'un "*Candides*" adlı gösterisinde trapez sanatçılarının aynı zamanda bir fırtınanın unsurları oldukları, Pekin Operası akrobatlarının sıklıkla akrobatik tiyatro atlayışlarını da sundukları ve Çin operalarının sirkin de bir parçası oldukları vurgulanmaktadır. Dominique Mauclair bu yüzden artık "sirk" kavramı yerine "sirkler" kavramının var olduğunu fakat bunun belli bir karışıklık meydana getirdiğini dile getirmiştir. Sirkin geleneksel anlamda, özellikle hayvan

gösterileriyle, palyaçolarıyla, trapez sanatçıları ve akrobatlarıyla bir çadır altında ve pist üzerinde olması gerektiğini savunanların yanında, geleneksel biçimde gösterilerini sürdüren büyük çadırların bile artık gösteriye yaratıcı anlamda müzik, ışık ve kostüm gibi unsurları da kattıkları ve belli bir gelişim çabası içinde oldukları fark edilmektedir.

5.6. Canlı Performans ve İnteraktif İlişki

Tiyatro ve sirk sanatı arasındaki en benzer özelliklerden biri kuşkusuz ikisinin de canlı performans gerektiren gösteri sanatları arasında yer almasıdır. Bu özelliğiyle sirk sanatı da tıpkı tiyatro gibi, gerek sanatçıların performansları anlamında gerekse pist ya da sahne düzenlemesi ve kurulumu ya da seyirciyle kurulan ilişki anlamında diğer sanatlara nazaran daha etkili, fakat bir o kadar da riskli koşullar altında çalışmayı gerektirmektedir. Canlı performans her şeyden önce sanatçıların teknik ve sanatsal anlamda her türlü duruma karşı hazırlıklı olmasını, her gösteride performansın kalitesini arttırmayı hedeflemeyi, sanatçıların birbirleriyle ve seyirciyle kuracağı iletişimi her defasında kuvvetlendirmeyi, gösterinin enerji ve temposunu her zaman için aynı tutabilmeyi gerektirmektedir. Gösterinin canlı olmasının en önemli özelliklerinden biri de sanatçı ile seyirci arasında kurulan ilişkiye dayanmaktadır. Tiyatro sanatında oyunun açık ya da kapalı biçimdeki türüne göre oyuncu, seyirciyi ya görmezden gelerek, bir başka deyişle onunla arasına bir dördüncü duvar koyarak oynamakta ya da onun orada bulunduğu farkında olduğunu belli ederek onunla interaktif bir ilişkiye girerek oynamaktadır. Sirk sanatında ise geleneksel anlamda sanatçı, gösterinin başından sonuna kadar ve hünerini gerçekleştirirken bu gösteriyi zaten ona sunduğunu belli etmekte ve onunla olan ilişkisini hiç bir zaman koparmamaktadır. Özellikle palyaçoların ve sihirbazların seyirciyle kurdukları ilişki diğerlerine göre daha yakındır ve çoğu zaman insanlarla doğrudan konuşabilmektedirler. Çağdaş sirk anlayışında ise sanatçılar aynı zamanda belli oyun kişilerini de yansıttıkları için geleneksel anlayıştaki seyirciyle kurulan ilişkinin mesafesinin biraz daha açıldığı görülmektedir.

5.7. Oyunculuk

Sirk sanatçısı, bir tiyatro oyuncusu gibi belli bir oyun kişisini temsil etmemektedir. Bir başka deyişle tiyatro oyuncusu bir oyun kişisini canlandırırken, sirk sanatçısı bir gösteri kişisini temsil etmektedir. Numarasını sergilerken kendisinin dışında başka bir kimliği kişileştirme çabasına girmeyen sirk sanatçısının tek hedefi gösterisini mümkün

olduğunca kusursuz bir şekilde ve seyirciyle irtibatını koparmadan gerçekleştirmektir. Dolayısıyla onun hiçbir şekilde seyirciyi kandırma gereği duymadığı ve böyle bir şansının da olmadığı söylenebilir. Bir hayvan eğitimcisi vahşi hayvanların olduğu bir kafesin içine girerken ya da bir trapez sanatçısı havada numarasını sergilerken becerisini “yapıyormuş gibi” sunamaz. Diğer becerilere nazaran tiyatrosal anlamda biraz daha oyunculuk sergileyen palyaçolar ise komik sahnelerini gerçekleştirirken seyirci tarafından alaya alınma riskini baştan göze almışlardır. Sirk sanatı kapsamında her zaman için geçerli olan risk kavramı ise bu gösteri biçiminin özgünlüğüne ait bir özellik olarak kabul edilmektedir. Diğer taraftan bir sirk gösterisinde, seyirciye düş gücünü serbest bırakma ve hayal kurma imkânını sağlayan sirk sanatçısının yaşadığı bir takım çelişkili durumlar mevcuttur. Bunlar, sanatçının kişisel özgürlüğü ile hünerinin zorluğundan kaynaklı yaşadığı baskı ve gerçeklik ile yorumlama kavramlarının yan yana olması ya da iç içe geçmesi gibi durumlardır. Bununla beraber sirk sanatçısının gösterinin başından itibaren seyirciye, bulunduğu yerin gerçeklikten uzak bir yer olduğunu hissettirdiği, fakat aynı zamanda hiç bir şekilde hile yapmadan, kimseyi kandırmadan, dürüst ve açık bir biçimde gösterisini sergilediği anlaşılmaktadır. Bir başka deyişle, sirk sanatının kodları diğer gösteri biçimlerine nazaran daha fazla tanıdık ve onun seyirciyle kurduğu ilişki belli bir sözleşmeye dayalıdır. Çünkü seyirci gösterideki anlam yaratımına katılmakta serbest bırakılmıştır. Dolayısıyla buradaki seyircinin katkısı, en uzak gibi görünen şeyleri ortaya çıkarmaya, gerçeğin sınırlarını genişletmeye ve hayal gücünün kapılarını aralamaya dayalıdır (Hotier, 2005: 250, 251). Ancak çağdaş sirk sanatına tiyatro öğelerinin katılmasıyla sirk sanatçıları sergiledikleri becerilere ek olarak gösterinin konusuna uygun bir rolü de canlandırmak durumunda kalmışlardır. Böylece önceden sadece bir gösteri kişisini temsil eden sirk sanatçıları belli bir rol kişisi üzerinden hünerlerini sergileme fırsatı bulmuşlar ve yeteneklerini, birincisi kendi uzmanlıklarında ikincisi de oyunculuk sanatında olmak üzere, iki boyutlu hale getirmişlerdir. Ancak bu kapsamda sirk sanatçılarının ne düzeyde bir oyunculuk sergiledikleri de tartışılması gereken alanlardan biridir. Aynı şekilde tiyatro oyuncularının günümüzde sirk becerilerini hangi seviyede uygulayabildikleri de aynı tartışmanın bir diğer uzantısıdır. Geline bu noktaya ilgili olarak Türkiye'deki oyunculuk eğitimi konusunu ise Özdemir Nutku şu şekilde ifade etmektedir:

Tiyatro ve sirk dünyaları artık birleşmiştir. Tiyatronun daha fazla görselliğe yöneldiği çağımızda tiyatro oyunculuk eğitimi üzerindeki uygulama tekniklerimizi yenilememiz gerekmektedir. Başlangıcından beri tiyatronun temel öğelerinden biri olan hareket üzerinde daha fazla durmamız gerektiği artık kuşku götürmeyen bir gerçektir (Nutku, 2012: 25).

İKİNCİ BÖLÜM

GELENEKSEL TÜRK GÖSTERİ SANATLARINDA SİRK ÖĞELERİ

Metin And "Geleneksel Türk Tiyatrosu" adlı kitabında Türk ve özellikle Asya tiyatrosunun başlıca dört geleneğe dayandığını tespit etmiştir. Bunlar; 1) Köylü Tiyatrosu Geleneği 2) Halk Tiyatrosu Geleneği 3) Saray Tiyatrosu Geleneği 4) Batı Tiyatrosu Geleneği şeklinde sınıflandırılmaktadır (And, 1985: 42). Bu çalışmanın konusu olan sirk gösterilerindeki beceriler ise, Halk Tiyatrosu Geleneği'nin içinde var olan sözlü ve sözsüz oyunlar kategorilerinin ikincisi arasında yer almaktadır.

"Oyun" sözcüğünün birçok farklı anlamlarda kullanıldığı Türkçe'de, seyredilmek için yapılan oyunları; çocuk oyunlarından, zar ve kâğıt gibi şans oyunlarından ya da spor oyunlarından ayırt etmek için "seyirlik oyun" tabirinin kullanıldığı bilinmektedir (Aktaran And, 1985; 177). Halk Tiyatrosu Geleneği kapsamında Ortaoyunu, Gölge Oyunu, Kukla, Hikâye Anlatıcılığı gibi başlıca türleri bulunan "sözlü oyunlar"ın dışında kalan "sözsüz oyunlar"ın, sirk sanatındaki temel hüner gösterilerini içerdiği anlaşılmaktadır. XVI. yüzyılda Evliya Çelebi'nin "*Fütüvvetnâme-i Sultanî*" adlı eserinde, oyunların türleri üzerine yapmış olduğu bu ayrımla, sözlü oyunların da sözsüz oyunların da dramatik özellik taşıyanlarının ve taşımayanlarının bulunduğu açığa çıkmaktadır (And, 1985: 177).

Türk Halk Tiyatrosu'ndaki sözlü oyunlar geleneğinin bugünlere kadar devam etmesi söz konusuysen, sözsüz oyunlar olarak adlandırılan hüner gösterilerinin yalnızca, XVI. yüzyıldan XVIII. yüzyıl ortalarına kadar süren Osmanlı Şenlikleri'nde bir gösteri türü olarak var olduğu ve sonrasında zamanla izlerinin silindiği görülmektedir. Bu yüzden sözsüz oyunlar içinde yer alan gösterilerle ilgili kaynakların da daha çok Osmanlı Şenlikleri'ni anlatan sûrnâmelerden ibaret olduğu göze çarpmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın sözsüz oyunlar ile ilgili bölümüne, daha çok sûrnâmelerde anlatılan Osmanlı Şenlikleri konusu ile beraber değinmek yerinde olacaktır.

Sûrnâme, “düğünler ile ilgili yazılan yazılar” anlamına gelmektedir. Mehmet Arslan “*Divan Edebiyatı’nda Manzum Sûrnâmeler*” adlı incelemesinde bunların bazılarının şenliklerdeki oyun ve gösterilere ayrı bölümler ayırdığını, bazılarının ise başka bölümler içinde bu gösterilere yer verdiğini belirtmektedir (Arslan, 1990: 280). Osmanlı Şenlikleri’nin genellikle saray ile ilgili bir olayın kutlanması vesilesiyle düzenlendiği ve bu şenliklerde saray erkânı ile halkın bir arada eğlendiği bilinmektedir. Bu kutlamaların; bir sultanın tahta çıkması, padişahın çocuklarının doğumu, sünneti ya da düğünü amacıyla olabildiği gibi kazanılan bir zafer, imzalanan bir barış antlaşması, padişahın çıkacağı önemli bir sefer, bir kalenin ele geçirilmesi, yurt dışından değerli bir devlet adamının gelişi gibi vesilelerle de yapıldığı anlaşılmaktadır (And, 1959: 9). Ayrıca yapılan bu şenliklerin; harcama ve savurganlığa dayalı ekonomik işlevi, baskıların ve yasakların kalkmasıyla toplumun yenilenmesine dayalı dinamik işlevi, toplumu birleştirici ve bütünleştirici işlevi ve bireylerin toplumun bir üyesi olmaktan ötürü hissettikleri mutluluk verici bir işlevi üstlendiği de tespit edilmiştir (And, 1982: 2,3). Nitekim Metin And, bu şenliklerin yapılmasının altında yatan en önemli nedeni şu şekilde açıklamaktadır:

Bütün bu sayılan ve sayılmayan vesileler gerçekte daha önemli olan siyasal vesile için bir örtüden başka bir şey değildi. Egemen olan devlet başkanı uyruklarına olduğu kadar yabancılara şenlikler yoluyla büyüklüğünü, gücünü tanıtmak için, bir türlü gövde gösterisine çıkıyordu. En önemlisi de yabancı gözlere ulusal bir propaganda yanında bir din propagandası da yapılmış oluyordu (And, 1959: 15)

Şenliklerin yalnız İstanbul’da değil, o dönem imparatorluğun sahip olduğu Kahire ve Halep gibi pek çok şehirde de kutlandığı bilinmekle beraber, hakkında en çok bilgi edinilen ve en gösterişli sayılan şenliklerin çoğunlukla İstanbul ve Edirne’de yapıldığı bilgisine ulaşılmaktadır. Şenliklerin içinde yer alan hüner gösterilerinin en iyi şekilde izlenebilmesi amacıyla da, İstanbul’da Tahtakale, At Meydanı, Ok Meydanı, Haliç, Kâğıthane gibi büyük mekânlar başta olmak üzere çeşitli geniş alanların, meydanların, bahçelerin, su kıyıları ya da su üstlerinin de tercih edildiği belirtilmektedir (And, 1982: 35,36; 1959: 20) Şenliklerde birbirinden farklı hüner gösterilerinin ve esnaf alayının geçiş töreninin düzenlenmesi, çadırların kurulması, teknik hazırlıkların yapılması, meydanın padişah, misafirler ve halk için hazır hale getirilmesi, misafirlerin ağırlanması, yenilip içilmesi gibi birçok organizasyon yetisi gerektiren işlerin gayet nizâmî ve kusursuz bir şekilde yürütüldüğü ise yabancı tanıkların gözünden kaçmayan bir bilgi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu düzenin sağlanmasında sözü edilen kalabalık içinde herhangi bir kargaşanın ortaya çıkmamasında rol oynayan en önemli

unsurlardan birinin ise, düzen bağıny koruyan "tulumcular"ın olduğu anlaşılmaktadır. Bu görevinin dışında ayrıca halkı çeşitli soytarılıklarla eğlendirmek, onlara türlü şakalar yaparak takılmak gibi görevleri de bulunan tulumcuların, düzeni sağlamada kullandıkları, ellerinde bulunan içi hava, su ya da yağ ile şişirilmiş olan, keçi derisinden yapılmış tulumlardan dolayı bu ismi aldıkları görülmektedir (And, 1985: 179). Tulumcuların özellikleri ve becerileri konusu, sözsüz oyunların incelendiği bölümlerde daha ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır. Söz konusu şenliklerde türlü becerileri sergileyen hüner sahipleri arasından bu sanatları kendilerine meslek edinen ve bu işten para kazananların olduğu da bilinmektedir. Ayrıca çeşitli ırk ve dine sahip bu hüner sahibi sanatçıların bir araya gelmesiyle kol oluşturdıkları, ocak halinde yaşadıkları, zengin kişilerin evlenme, doğum, sünnet düğünü gibi ayrıcalıklı günlerinde ve donanma gibi şenlik zamanlarında özel olarak çağırıldıkları ve alay halinde gittikleri bu yerlerde oyunlar sergileyerek bu işten para kazandıkları belirtilmiştir (Sevengil, 1969: 41).

Bu bölümde Osmanlı Şenlikleri dönemindeki "sözsüz oyunlar" kapsamında sözü edilen sirk öğelerinin sınıflandırılarak incelenmesiyle, bunların Batılı anlamdaki sirk disiplinlerinden çeşitlilik olarak ne ölçüde geniş ya da farklı olduğu ortaya çıkacaktır. Bu araştırmada söz konusu olan hünerlerin sınıflandırılması açısından ise, bir tiyatro tarihçisi olarak Metin And ve Özdemir Nutku'nun, bir edebiyatçı olarak da Mehmet Arslan'ın yaptığı çalışmalardan farklı olarak, becerilerin içeriği ve Batılı sirkle özdeşliği kapsamında daha ayrıntılandırılmış bir sınıflandırma yapılacaktır. Osmanlı Şenlikleri'nin genel bir görünümüne ve buradaki sirk öğelerinin sınıflandırılması konusuna değinildikten sonra, şimdi de bu şenliklerde yer alan ve sirk gösterilerinin niteliklerini taşıyan, Türk Halk Tiyatrosu geleneği içinde "sözsüz oyunlar" olarak adlandırılan bu hüner gösterilerinin neler olduğu ve hangi özellikleri taşıdıkları incelenecektir.

1. CAMBAZLIK

Cambaz kelimesinin genel anlamı, canını tehlikeye atarak "canıyla oynayan kimse" olarak bilinmekte ve Osmanlı Şenlikleri'nde cambazların, hem yerli halk hem de yurt dışından gelen yabancı izleyiciler üzerinde hayranlık uyandıran, seyircilere heyecan ve korku dolu anlar yaşatan bir etkiye sahip olduğu açıklanmaktadır (Arslan, 2008: 255). Osmanlı dönemindeki şenliklerde cambazlık üç şekilde yapılmaktadır:

1.1. İp Cambazı (Rismanbaz / Resenbaz): Bunlar ip üstünde yürüyüp çeşitli akrobatik hareketler yapan ve hünerler gösteren cambazlar olarak tarif edilmektedir (And, 1982: 140; Nutku, 1987: 82). İp cambazları, bir gemi direğinden diğerine, bir minareden diğer bir minareye ya da yerden yukarıya doğru eğimli ipler ve yere çakılan direkler yardımıyla yukarı gerilmiş ipler üzerinde yürüyen, bazen dans eden, çeşitli duruşlar sergileyen bazen de bir başkasını sırtında ya da bacaklarına bağlanmış bir şekilde taşıyan kişiler olarak bilinmektedir (And, 1963: 21). Türklerin ip cambazlığı konusunda uluslararası alanda üst düzey bir yetiye sahip oldukları tüm kaynaklarda belirtilmekte ve ip cambazlığının şenliğin en ilgi çekici gösterisi olduğu vurgulanmaktadır. Bu konuyla ilgili yabancı bir tanığın şu sözleri, Türklerin ip cambazlığında buldukları seviyeyi ve bu işi nasıl yaptıklarını ortaya koymaktadır:

...bugün yeryüzünde ip üzerinde Türkler kadar iyi yürüyen bir başka ulus yaşamıyor; çünkü onlar bunu daha çocukken öğreniyor, bütün hayatları boyunca sürdürüyorlar... iki uzun direği yere saplıyorlar, birbiri üstüne iki ip geriyorlar. Yukarıya gerilen ip oyunlarını yapmak için değildir, çünkü onlar daha aşağıdakinde bulunuyorlar. Bazen orada yarım düzinesi aynı zamanda bulunuyor, görenler bunlara sincap derdi, çünkü ip üzerinde sıçramalar yaparlardı. Daha yukarıya gerilen ip yalnız denge değneğiyle yürüyenler içindi... Bir kadın gibi başlarındaki uzun saç demetiyle kendilerini ipe asarlardı (Belon, 1553'den aktaran And, 1982: 140).

İp cambazlarının hünerlerini, ellerinde tuttıkları "terazi" adı verilen denge değneği ile gösterdikleri, fakat bazen bu değnek olmadan da numaralar yaptıkları bilinmektedir (And, 1959: 113). Bizanslı tarihçi Chalkokondyles (1632'den aktaran And, 1982: 136) ise, Mısırlı bir tarihçi olan Gregoras'ın şenlikler için Mısır'dan İstanbul'a gelen bir oyuncu takımının iplerini nasıl kurduklarını ve bir cambazın inanılması zor numaraları nasıl gerçekleştirdiğini anlatmaktadır. Gregoras, bu oyuncu takımının yere iki üç gemi direğini dikerek, sıkı durması amacıyla bunları iplerle tutturduklarını, tepelerine ise çok gergin bir şekilde kablolar gerdiklerini, başka bir kabloyu da tepeden yere doğru indirip kazıklarla yere tutturduklarını dile getirmektedir. Ardından oyunculardan birinin bu ipten yukarı tırmanarak tepedeki yatay ipin üzerinde, tek ayağının ya da başının üstünde durduğunu, olduğu yerden tehlikeli sıçrayışlar yaptıktan sonra ipe ata biner gibi oturduğunu, ip üzerinde çeşitli eğilip bükülmeler yaptığını, bir eliyle ipe tutunarak ipin çevresinde yel değirmeni gibi döndüğünü, dizinin arkasındaki boşluğa ipi takarak baş aşağı bedenini sallandığını, ip üstünde ok attığını, gözlerini bağlayarak omuzlarında bir çocuk taşıdığını betimlemektedir.



Resim 1-2-3-4-5-6-7-8-9: İp cambazlarının minyatürlerdeki tasvirleri

İp cambazlarının sergiledikleri beceriler arasında; ip üzerinde bağdaş kurma, ayaklarında bulunan bıçaklarla ipte yürüme, sırtlarına bir kimseyi ya da bir hayvanı alarak ipte yürüme, nalınla ipte yürüme, ipin üzerine bir kazan koyarak onun içine girme, bunun gibi ip üzerinde çeşitli aletler aracılığıyla numaralar yapma, minareler arasına gerilmiş ipler üzerinde hüner gösterme gibi çeşitli ve inanılması güç numaraların olduğu belirtilmektedir (Nutku, 1987'den aktaran Arslan, 1990, 282). Bunların dışında ilginç örnekler vermek gerekirse; cambazların sırtında birini taşıırken, aynı zamanda ayağına da başka birinin bağlı olduğu halde ip üzerinde yürümesi, ayakları bağlı ve ceketi tersine çevriliyken ip üzerinde dans etmesi, tahta bacaklarla ip üstünde yürümesi ve düşer gibi yapması, iki eline hançer alarak hiçbir şeye tutunmadan yüz seksen derece arkaya dönmesi ve bunu sekiz kez tekrarlaması, sırtına bir çocuk bağlamış halde kaval çalarak ip üzerinde yolda yürüyormuş gibi yürümesi, keskin tarafı tabanlarına gelmek üzere ayağına kamalar bağlayıp ip üstünde yürümesi, havaya sıçradıktan sonra diz üstünde, ipi bacaklarının arasına alacak şekilde ve bağdaş kurar vaziyette ipe düşmesi, terazi kullanmadan iki elinde ağzına kadar su dolu

testilerle yürümesi, omuzunda bir çocukla gezinirken ayağına salıncak bağlayıp, iki kız çocuğunu salıncağa bindirir durumda ipin bir ucundan öteki ucuna yürümesi ve iki cambazın ip üzerinde iskemleye oturup karşılıklı satranç oynamaları gibi birbirinden farklı numaraları sayılabilir (And, 1959: 113-115; 1982: 145; Nutku, 1987: 84,85).

Sûrnâme yazarlarından biri olan Rif'at'ın ise cambazların, "ipte beşikle sallanma, ipte tavla oynama, ipe kayık çıkarma, ayağına bıçak takarak ipte yürüme, perçeminden ipe asılma, Firenk cambazının ayakta ata binmesi, ipte silah atması, ipin üzerinde hızlıca yürümesi, ipte geyik gibi oynayıp maskaralıklar yapması (Arslan, 1990: 285) gibi çeşitli hünelerine değindiği bilinmektedir. Ayrıca ilginç bir örnek olarak bir Arap cambazın ipleri gerip, malzemelerini dizdikten sonra meydana aslan kıyafetli bir kedi getirdiği, ipi sarsarak kediyeye işaret verdiğinde hayvanın hemen patileriyle bir terazi alıp ip üzerinde yürümeye başladığı, bazen ince halkaların içinden geçtiği, bazen de dans ettiği ifade edilmektedir (Aktaran Atasoy, 1997: 111). Bunun dışında Levnî'nin 1720 Şenliği'ni anlattığı surnâmesinde Haliç'teki gösteriler arasında gemilerin direkleri arasına gerilmiş ipler üstünde iki çift çenginin diskler üzerinde raks ettiği ve içinde bir kadının oturduğu atlı arabanın bir seyis tarafından çekildiği minyatürlerle tarif edilmektedir. Yine aynı şenlikte bir kadın ip cambazının becerilerinin de sergilendiği minyatürlerde görülmektedir (Aktaran Atıl, 1999: 168,198).



Resim 10-11-12: Farklı figürler deneyen ip cambazları

İnanılması güç bir başka ilginç örnek ise; Cin Ahmet olarak da bilinen cambaz başı Ahmet Ağa'nın bir keresinde ipe bir koyunla çıkıp koyunu kurban ettikten sonra, derisini

yüzmesi, sonra da ipe bir mangal çıkararak koyun etini pişirmesi, daha sonra da bir sini içinde bulunan su, salata ve ekmeği yiyip içmesi numarasıdır. Ahmet Ağa'nın sık yaptığı numaralardan biri de sağ ayağı üzerine oturup, sol ayağını ipten sarkıtır durumda yukarıya sıçraması ve ip üzerinde ayak değiştirmesi olarak belirtilmiştir (And, 1982: 144,145). Türklerin ip cambazlığı konusunda meslektaşlarını kışkırtacak derecede iyi olduklarına örnek olarak ise Fransa'nın Champagne bölgesinde düzenlenen fuarda bir Türk cambazının başarısını çekemeyen bir İngiliz cambazın, ipe yağ sürerek Türk cambazın ölümüne neden olduğuna dair bilgi gösterilebilir (Caulfield, 1820'den aktaran And, 1982, 142). İp cambazlarının yaptıkları ilginç becerilere dair başka örneklere de Metin And (1982: 145,146) "*Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*" adlı eserinde şu şekilde yer vermiştir:

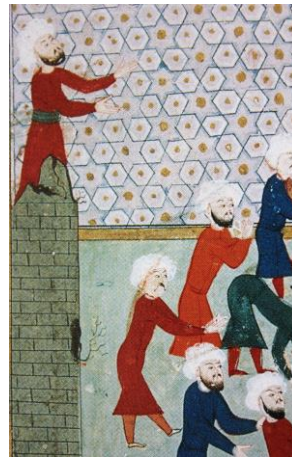
Bir başka ünlü cambaz da Raif Çavuş'tur. O da ipin üzerinde sıçrayıp bağdaş kurar, her sıçrayışta sağ ayağını sol, sol ayağını sağ üzerine dolayıp ip üzerinde ileri, geri atlardı. Aynı gösteride, bir çocuk ayaklarına sabun bağlayıp ip üzerinde öyle yürümüşü. İki cambaz ip üstünde dövüşerek "iki cambaz, bir ipten oynamaz" deyiminin anlamına aykırı bir gösteride bulunmuşlardır. Raif Çavuş, ip üstünde yukarıya sıçrayıp ayaklarını pergel gibi açtıktan sonra ipe düşmektedir. Bir çocuk da bir buçuk yükseklikte bir nalın giyip ip üzerinde öyle yürümüşü.

Bir de ip üzerinde kayığa binme numarası vardır. Bunda ipin üzerindeki kayığa iki cambaz biner, aralarında yelken açmak üzerine bir tartışmadan sonra, kayık ortadan ikiye bölünür, bir cambaz kayığın bir yarısıyla, ipin üzerinde kalır, öteki cambaz ise, kayığın ikinci yarısıyla birlikte aşağı düşer. Bir cambaz altı basamaklı bir merdiven başında dik tutar, bir kız çocuğu "canım sıkılıyor, ortalığı seyredelim" diyerek basamakları tırmanır, her basamakta durup bir şeyler söyler, böylece merdiveni birkaç kez inip çıkar. Salgı denilen bir hüner de yer sarsıntısı oluyormuşçasına ip üstünde sola eğilmektedir.

1.2. Direk ve Sütun Cambazı: Yüksek direklere ve dikili taşlara tırmanarak burada akrobatik hüner sergileyenlere denmektedir (And, 1982: 140; Nutku, 1987: 82). Direk cambazlarının, tırmanma sırasında araçsız olduğu gibi, bazı yardımcı araçlar kullandıkları da bilinmekte; bunların bazen kayış ve zincir bazen de ip ve değnek gibi araçlar olduğu ifade edilmektedir. Bu cambazların bazılarının ise yağlı direklere tırmandığı, hatta bir Arap cambazın yağlı direk üstünde bir gece kaldığı bilinmektedir (Haunolth, 1590'dan aktaran And, 1982: 140).



Resim 13-14-15: Direk cambazları



Resim 16: Direk ve sütun cambazları

Resim 17: Sütun cambazı

Direk cambazlarının genellikle, At Meydanı'nda yapılan gümüş maşrapa yarışması için yaklaşık 23 metre yüksekliğinde bir direğin tepesine tırmandıkları ve buraya ulaşana da direğin tepesinde bulunan içi para dolu gümüş maşrapanın verildiği belirtilmektedir. 1675 Şenliği'nde bu denemeyi yüzün üzerinde insanın yaptığı, ancak sonunda on dört on beş yaşlarında bir gencin gümüş maşrapayı elde ettiği bilgisine ulaşılmaktadır. Ayrıca yağ ve sabunla kayganlaştırılmış direklere, hiçbir yardımcı alet kullanmadan tırmanan cambazların varlığından da söz edilmektedir (Abdî'den ve Hammer, 1827-1833'den aktaran Nutku, 1987: 87,88). 1720 Şenliği'nde ise içi altın para dolu gümüş bir maşrapanın uzun direğin tepesine yerleştirilmesinin mesele olduğu; fakat bir tersane esirinin, sadrazamın kendisini bağışlayıp azat etmesi koşuluyla bu işi üstlendiği ve maşrapayı direğin tepesine asmayı başardığı anlatılmaktadır (Aktaran Atıl, 1999:

174). Âlî Sûrnâmesi'de ise bir cambazın dikili taşın tepesine çıkmayı başardıktan sonra, buraya ağaçlar da çıkararak, orada bir çadır kurduğu ve bu çadırın altında gece gündüz kumaş dokuduğuna dair bir olayın anlatıldığı bilinmektedir (Arslan, 2008: 259). Covell ise (1670-1679'dan aktaran Nutku, 1987: 88) yine 1675 Şenliği'nde bir cambazın, üzerine top konulmuş bir direğe tırmanarak, başını topun üstüne koyup amuda kalktığını ve sonrasında ellerini bırakarak kendini topun üzerinde duran başıyla dengelediğinden bahsetmektedir. Başka bir cambazın ise kalın köseleden yapılmış enli bir kemer takarak, sivri uçlu bir direğin tepesine çıktığını, kemerle koruduğu göbeğini direğin sivri ucuna dayayıp, kollarını ve bacaklarını açarak göbeği üzerinde on beş dakika süreyle döndüğünü belirtmektedir.

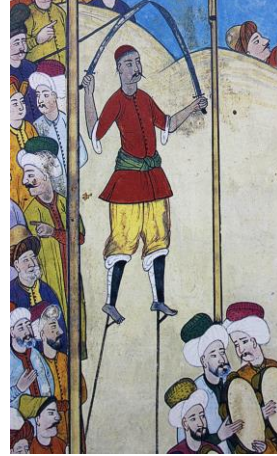
Bu şaşırtıcı örneklerin dışında (Covell, 1670-1679'dan aktaran Nutku, 1987: 83) ayrıca cambazların bazılarının da savaş oyunlarında kalelerin üstüne çıkıp, o kalenin ele geçirilmesinde yardımcı oldukları ifade edilmektedir.

1.3. Tahta Bacak (Paçlebaz): Ayaklarına tahtadan uzun değnekler bağlayarak bunlar üzerinde dengesini bozmadan yürüyüp, çeşitli danslar ve hareketler yapan cambazlar olarak tarif edilmektedir. Tahta bacaklar ve "sırık cambazı" adıyla da anılmaktadır (Nutku, 1987: 88; 1983: 230) Tahta bacağın aslen, İtalya'daki çobanların uzaktaki hayvanları görebilmek amacıyla sürüyü yüksekten izlemek için ayaklarına taktıkları uzun ağaçlardan ortaya çıktığı ifade edilmektedir (Arslan, 2008: 265). Paçlebazların çok uzun değneklerle yürümek durumunda kaldıklarında, ellerine denge aracı olarak terazi aldıkları ve bu yüksek takma ayaklarla sadece yerde değil, ipin üzerinde bile tehlikeli numaralar gösterdikleri bilinmektedir. Paçlebazların kimi zaman da topluca oyun alanına gelip, beraber dans ettiklerinden söz edilmektedir (Schweigger, 1608; Haunolt, 1590 ve Lubenau, 1912'den aktaran Nutku, 1987: 89). 1675 Şenliği'nde yabancı bir tanığın gözlemine göre; Mısırlı bir paçlebazın elinde denge değneği olmadan, ayaklarına 2.75 metre uzunluğunda değnekler takarak, önce tek değnek üzerinde döndüğü ve dans ettiği, ardından yine tek değnek üzerinde kendini ileri geri alarak dengelediği, daha sonra ise bir yandan dans ederken bir yandan da 1 metre 37 santim çapında büyük bir siniyi başının üstüne koyup eliyle tutmadan yine dans ettiği, siniyi sağ elinin işaret parmağı üzerine koyduktan sonra orta parmağının ucunda döndürdüğü anlatılmaktadır. Ayrıca bu numarayı yaparken cambazın siniyi hız kazandıktan sonra sağ elinden sol eline geçirdiği ve sağ eliyle de giderek döndürme hızını arttırdığı ve bu şekilde yürüdüğü belirtilmektedir. Gösterinin sonunda ise cambaz

yardımcısı olan bir adamın gelerek tek ayağındaki değneği çıkarttığı ve cambazın diğer ayağındaki değnekle sekerek ve dönerek on beş dakika boyunca dans ettiği vurgulanmıştır. En sonunda ise bedenini öne eğdiği, yeterli bir düzeye gelince, tahta ayağı olmayan bacağını yumuşak bir bez yığını üzerine bıraktığı, başı üzerinde ileri geri taklalar attığı, diğer tahta bacağını da çıkardıktan sonra elleri üzerinde çadırlara doğru yürüdüğü açıklanmıştır (Covel, 1670-1679'dan aktaran Nutku, 1987: 89 ve And, 1982: 185).



Resim 18: Paçlebaz (Tahta Bacak)



Resim 19: Paçlebaz

2. GÖZBAĞCILIK (Sihirbazlık)

El çabukluğu ve ustalık sayesinde, gerçekte olmayan bir şeyi oluyor gibi gösterme sanatına gözbağcılık denmektedir (Nutku, 1983: 221). Batıda illüzyon, Türkiye'de ise gözbağcılık ya da sihirbazlık olarak bilinen bu sanatın sahne sanatlarının en eskisi olduğu ve kökeninin rahiplere, büyücü hekimlere ve şamanlara kadar uzandığı bilinmektedir. Eski çağlarda yaşayan bu özel kişilerin bazı yanılsama yöntemleriyle insanları yanlış yönlterek ve duyularını aldatarak, onları kendilerinin olağanüstü güçlere sahip olduklarına inandırmak amacıyla sihirbazlığa başvurdukları ifade edilmektedir (And, 1982: 155). Türkiye'deki gözbağcılık sanatının en önemlisi ve türleri içinde en bilineni "hokkabazlık"tır. Ayrıca hokkabazlığın, genel anlamda gözbağcılık ya da sihirbazlığa dayalı gösterilerin tümünü ifade etmek için de kullanılan bir terim olduğu anlaşılmaktadır. Bunun dışındaki gözbağcılık sanatı türleri içinde ise; tasbaz, beyzabaz, yılanbaz, sûretbaz gibi hüner sergileyenler yer almaktadır.

2.1. Hokkabaz: Metin And, (1985: 198) hokkabazlığın genel ve özel olmak üzere iki anlamının olduğunu dile getirmektedir. Genel anlamıyla hokkabazlığın, açıklanması güç ve aklın alamayacağı oyunlar göstererek gözbağcılık yapmak olduğunu belirtmektedir. Hokkabazların söz ve el çabukluğu göstererek bazı hileli araçlar yardımıyla seyircinin duyularını aldatan ve olağanüstü sonuçlar ortaya çıkaran bir takım oyunlar sergilediklerini ifade etmektedir. Özel anlamında ise hokkabazın "hokkalarla oynayan" anlamına geldiğini vurgulamakta ve hokka oyununun nasıl gerçekleştiğini kısaca anlatmaktadır:

Tersine çevrilmiş üç kap ve ufak bir top kullanılır. Oyunda iki tekrarlanan hareket vardır: Altı boş gösterilen hokkanın içinden topun çıkması, ya da içine seyircilerin top konulduğunu sandığı tersine çevrilmiş hokkanın boş gösterilmesi. Oyun hokkaların, topların sayısını arttırarak, boylarını büyüterek, ya da işe toptan başka şeyler katarak uzatılıp, daha ilginç bir biçimde sunulabilir (And, 1959: 97)

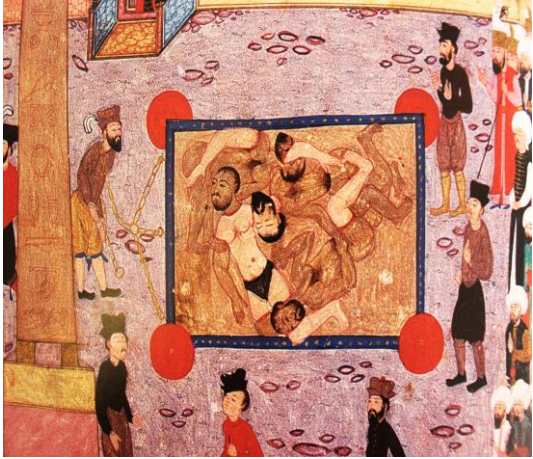
Hokka oyununun eski çağlarda ve farklı ülkelerde de oynandığı bilinmekte, çoğu zaman sadece topların değil başka yuvarlak olan ya da olmayan nesnelere de kullanıldığı bilinmektedir. Diğer ülkelerdeki hokkabazlarla Türk hokkabazların, oyunlarında top veya bunun gibi araçları gizlice alıp vermek amacıyla kullandıkları torbalar ya da önlüklerindeki geniş ceplerin varlığı açısından benzer yanlarının olduğu vurgulanmaktadır. Bu torbalara Türk hokkabazların "enbân" dedikleri belirtilmektedir (And, 1982: 155,156).



Resim 20-21-22: Hokkabazlar

2.1.1. Diğer Gözbağcılık Numaraları

Hokkabazların top ya da para saklama, onları yok edip ortaya çıkarma gibi oyunlarından başka; birine bir şey emanet edip onu diğerinde bulmak, torba dolusu darı akıtmak, sehpa üzerinde duran boş tasta su dökmek, havanda bir yüzüğü parçalayıp tekrar meydana çıkarmak, eli ayağı bağlı bir şekilde çuvala girerek tekrar çuvaldan çıkmak, kilitli sandıklardan, kelepçelerden, bağlardan kurtulmak gibi el çabukluğunun dışında çağdaş gözbağcılığa hitap eden gösterilerinin de bulunduğu ifade edilmektedir (And, 1982: 156; Arslan, 2008: 267). Bu gösterilere örnek olarak bir hokkabazın seyircilerden birinin arkasına vurunca darı akıttığı, ardından darıyı değirmene ihtiyaç hissettirmeden yel değirmeninde öğüttüğü; sehpa üzerine koyduğu bir taşı efsunlayarak buradan şadırvan gibi su akıttığı ya da toprağı su, şarap, üzüm, badem ve bal gibi çeşitli yiyecek ve içeceklere dönüştürdüğünden bahsedilmektedir (Aktaran Atasoy, 1997: 67). Bunun dışında Âlî'nin sûrnâmesinde; saçlı sakalı olan ve elleri ayakları bağlı bir adamın ağzı bağlanmış bir çuval içinde suya bırakıldığını, bir müddet sonra bu adamın tıraş olmuş ve eli ayağı çözülmüş olarak çuvaldan çıktığını ve izleyenlerin şaşkınlık içinde kaldığını anlattığı bilinmektedir (Arslan, 2008: 266).



Resim 23-24: Kilitli sandık ve şadırvan numaraları

Ayrıca 1582 Şenliği'nde Mehmet Paşa'nın oğlunun hizmetinde olan Forsa Hıristiyanlarının illüzyon gösterisi de dikkat çekici özelliktedir. Bunların araba üzerinde bir adam getirdikleri, adamın bir elinin kesilmiş, başı kılıç ile tıraş edilmiş, gövdesinden

ayrılmış, kana bulanmış olduğu ve yatakta yatıyormuş gibi bir haldeyken merak edenlerin ona bakmaya geldiğinde birden hareket edip silkindiği ve çok sağlıklı olduğu görülmüştür. Herkes şaşkınlık içindeyken de bu bir adamdan dört adamın ortaya çıktığı anlatılmaktadır (Aktaran Atasoy, 1997: 110). 1720 Şenliği'nde ise Hacı Şahin adındaki bir sihirbazın, ayaklarının demir kelepçelerle, gözlerinin ve ellerinin de sımsıkı bir şekilde bağlanıp boş olduğu anlaşılan bir zembilin içine konulduğu, zembilin de sımsıkı bir peştamalla sarıldığı ve makaralı bir iple direğe çekildiği ve bu haldeyken Hacı Şahin'in bağlarından kurtulduğu ve zembilden çıkardığı malzemelerle orada kahve pişirip içtiği ve sonunda direktten süzülüp indiği anlatılmaktadır. Hacı Şahin ile yardımcısı Hacı Mehmet'in birlikte yaptıkları bir başka çarpıcı gösteride ise; ikisinin de elleri, ayakları ve gözlerinin sıkıca bağlanarak, Hacı Şahin'in sarı bir zembil içine, Hacı Mehmet'in ise yeşil bir zembile konulduğu, zembillerin de sımsıkı bağlanıp boş bir çadıra yerleştirildiği, çadırın çevresinde birkaç gözcünün bulunmasına rağmen, on beş dakika sonra hiç bir gürültü iştilmeden, zembiller dışarı çıkarıldığında, bağları çözülmemiş bir şekilde sarı zembilde Hacı Mehmet'in, yeşil zembilde ise Hacı Şahin'in bulunduğu açıklanmıştır (And, 1982: 159). Aynı şenlikte Hacı Şahin'in bir başka numarası ise; elleri kolları sımsıkı bağlanarak oturtulduğu sepet, bir direğin tepesine yükseltildiğinde, kendini çoktan çözmüş olması ve önünde bulunan iki fincana kahve dökmesi olarak belirtilmiştir (Aktaran Atıl, 1999: 222).



Resim 25: Hacı Şahin ile Hacı Mehmet'in gözbağcılık numarası.

2.1.2. Dil Çabukluğu Becerisi

Hokkabazlığın çift anlamının olması dışında onun bir başka ayırıcı ve onu biraz daha tiyatroya yakınlaştıran özelliğinin de el çabukluğunun yanında dil çabukluğu becerisini de gerektirmesi olduğu anlaşılmaktadır. Hokkabazın yardımcısı olarak görülen ve "yardakçı" adıyla anılan soytarı kılıklı kişiyle yaptığı söyleşiler ise bunun en güzel kanıtı olarak görülmektedir. Yabancı kaynaklarda ve hokkabazlık tarihinde, yalnızca Türkiye'deki hokkabazların yanında bulunan ve "Merry Andrew" adıyla bilinen yardakçının, hokkabazın yaptığı gözbağcılık numaralarından korkarak saklandığı ve seyirciyi güldürmek maksadıyla oyunun hilesini çözmeye çalıştığı belirtilmektedir. Fakat yardakçının buradaki asıl amacının, yaptığı gülünçlüklerle seyircinin dikkatini kendi üzerine çekerek, oyunun hilesini örtmek olduğu anlaşılmaktadır. Seyircinin ilgisini ve dikkatini oyunun püf noktası olan hilesinden farklı yönlere kaydıran başka araçların olduğu da bilinmektedir. Örneğin bir tef çalıcısının çıkardığı gürültü ya da bir deniz böceği kabuğunun boynuz gibi çalınmasıyla ortaya çıkan sesin bu amaçla kullanıldığı ifade edilmektedir (And, 1959: 102).

Hokkabazın yardakçısıyla kurduğu ilişkinin aslında Ortaoyunu'ndaki Kavuklu ile Pişekâr ya da Gölge Oyunu'ndaki Karagöz ile Hacivat'ın ilişkisiyle aynı olduğu, Hokkabaz ustasına da Pişekâr dendiği, her ikisinin de ellerinde, yardakçıya vurmak için de kullanılan, "şakşak" denilen sopadan bulunduğu ve aralarındaki söyleşmenin ikisinde de benzer olduğu ortaya konmuştur (And, 1982: 156). Gösterilerine başlamadan önce hokkabazların ortaya bir masa getirdiği, üzerine bir örtü örttüğü, üç sandalye dizdiği, oyun alanına üç kişi olarak geldikleri ve birinin elinde "pastav" (şakşak) bulunduğu bilinmektedir. Pehlivan olarak anılan hokka ustasının iki yamağın arasında durduğu, şeytan minaresinden bir düdük ile birkaç tepsiyi masaya bıraktıkları ve ellerini havaya kaldırıp dua eder gibi ellerini yüzlerine sürerek önce şarkıya ve sonra da oyuna başladıkları ifade edilmektedir. Ortaoyununun başlangıcını ve bitimini andıran bu oyunun başındaki yamak ile hokkabaz arasındaki ufak söyleşi ile sonundaki hokkabazın sözleri şu şekildedir:

Yamak: Aman benim pehlivanım.

Usta: Ve buyur benim pehlivanım.

Yamak: Usul benden, marifet senden, başlayalım.

- Hoş olsun pehlivanım, bu fasılda tiz kurtuldun elimden, bundan sonraki fasıllarda elbette elime geçeceksin; o zaman kozumuzu pay ederiz. (Dört yana selamlar vererek, ciibendi omuzlayarak geldikleri gibi meydandan çıkaralar) (And, 1985: 203).

Hokkabazların yalnızca hokka oyunu değil türlü beceriler de sergilediğini, hokkabazlığı daha çok Yahudilerin yaptığını ve yordakçılarının gülünç hareketlerinin nasıl olduğunu adeta tirat gibi akıcı ve hoş bir dille anlatan Sermet Muhtar Alus'un (1931'den aktaran And, 1985, 204,205) sözleri ise şu şekildedir:

Bunlar ne cefakeş şeylerdi yarabbi! "Ala ala hey!" nidalarıyla sünnet çocuğunu yatağına getirdikleri andan itibaren ertesini sabah horoz ötünceye kadar hep ayakta hareket idiler. Hiç durmadan çene yarışırırlar, çabalarlar, el şakası, şakşak şakası, enseye tokat yemek; toza toprağa yuvarlanmak, nefes nefese, kan tere batma; bunlar etmiyormuş gibi çengi çıkınca da zilleri takıp göbek atmak, hoplamak, zıplamak. Sarışınlığından mı yoksa kanarya gibi muttarit ötüşünden mi, her nedense "Usta Kanarya" dedikleri adam "aman benim pehlivanım!" diye söz tutturunca gûya felsefi bir nazariye izah eden bir müderris tavrı takınırdı. İp kuklasını, ateşbaz oyununu oynatan o idi. Ortaköylü Yasef'in oğlu ise ufacak tefecik, centilmen tavırlı, daima hanımlar tarafına müteveccih, zen-dost ve tiryaki-meşrep bir şeydi. Yordaklardan Portakal-oğlu göbeklice, Boyacı-oğlu ise en gönülsüz ve üvey evlat gibi olanı idi. Yuvarlağı yutunca gözleri fal taşı kadar açıp boğulurken kuş gibi çırpınan, düdüğü elinde bir saat ustasının çenesini dinledikten sonra üfler üflemez, yüzü gözü un içinde palas pandıras havuza atılanı o fakir idi. Zavallının yüzünü biraz "parsa" güldürürdü. Çengi oynar, parsa toplar, hokkabaz bir marifet yapar, parsa toplar, yordak havuza atılır, parsa toplar; velhasıl boyuna parsa toplardı.

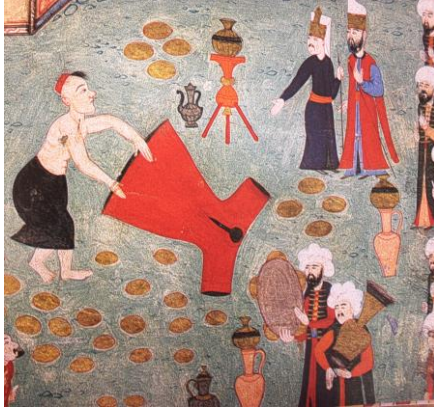
Hokkabazlığın kökenine ve nasıl Türkiye'ye geldiğine bakıldığında ise XVI. yüzyılda İber Yarımadası'ndan, daha çok Portekiz ve İspanya gibi ülkelerden kaçıp Türkiye'ye sığınan Yahudiler aracılığıyla Türklerin bu sanatı öğrendiği anlaşılmaktadır. XV. yüzyılda, bir başka deyişle Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethinden sonra Selanik'ten sürgün edilen Yahudilerin İstanbul'a getirtildiği ve XVI. yüzyılda İstanbul'daki şenliklerde hokkabazlık numaralarıyla boy gösterdikleri ifade edilmektedir. Bu gelen ilk Yahudilerin Osmanlıca bilmedikleri için, perendebaz, kâsebaz, ateşbaz vb. gibi hüner gerektiren işlerde görüldükleri, ancak zamanla tek başlarına yaptıkları hokkabazlık gösterilerine bir de yordakçı ekledikleri anlaşılmaktadır (Bahar, Mimesis, 2007: 148). İspanya'da ise diğer ülkelerden farklı olarak, hokkabazların yalnız başına değil, soyтары kılıklı, yüzü boyanmış, başında külahı bulunan bir yordakçıyla beraber oldukları görülmektedir (And, 1999: 127). Böylece Yahudilerin soyтары eşliğinde yapılan hokkabazlığı İspanya'dan getirdikleri ve sonrasında Türkiye'de bu ikili arasındaki söyleşmelerin Türk üslûbunda geliştiği sonucu ortaya çıkmaktadır (And, 1982: 156).

2.2. Tasbaz: Gözbağcılık ve el çabukluğuna dayalı gösteri türlerinden biri olan tasbazlığın genellikle uzun, bol bir giysi giyen ve cübbe takan, derviş kılıklı kişiler tarafından yapıldığı bilinmektedir. Bu uzun ve bol giysiyi giymelerindeki amacın ise,

giysinin içine mümkün olduğunca türlü malzemeleri saklayabilmek olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle de tasbazların bu giysilerin içine, yedi sekiz hamal yükü edebilecek kadar içi yemek dolu kaplar, taslar, sahanlar ve tencereler saklayabildikleri belirtilmektedir. Tasbazların sergiledikleri diğer numaralar arasında; koyunlarından ya da koltuk altlarından güvercinler uçurmak, minare gibi uzun bir koni ve hatta küçük bir çocuk bile çıkarmak gibi türlü gösterilerin bulunduğu ifade edilmektedir. Ayrıca bu tür gösterileri sergileyenlerin, elbiselerinin içinden, düz bir yerde, neredeyse otuz yerinden su fişkırtan bir fiskiye çıkardıkları da dile getirilmektedir. Ancak bunların tasbazdan ziyade "şadırvanbaz" olarak nitelendirildiği de vurgulanmaktadır (And, 1959: 105). Sûnâme-i Hümayun'da ise tasbazların, dört yük miktarı kapları bir bir yığdırıp sonra kaybettikleri, arkasından içi yanar ateş dolu bir mangalı havadan peyda ettikleri ve göz açtırmadan kimsenin göremeyeceği işler yapan bu tasbazların meydana ellerini kollarını sallayarak geldiklerini fakat gittiklerinde ise kap kacaklarını sekiz hamalın güçlüğüle götürdükleri anlatılmaktadır (Aktaran Atasoy, 1997: 109). Tasbazın illüzyon gösterisini yaparken seyircinin dikkatini başka yerlere çekmek için genellikle dans ettiği ortaya çıkmaktadır. XVI. yüzyılda İstanbul'da yapılan bir düğün sırasında Alman bir tanığın hüner sergileyen bir tasbazı şu şekilde betimlediği görülmektedir:

...Ortaya, geniş ve uzun entarili bir Türk geldi, bu uzun entarisini çıkartıp yalnızca önünü örten bir bez parçasıyla kaldı. Sonra bu entariyi giyip tekrar dans etti ve entarisinin eteklerinden bir sepet dolusu bakır sahan ve tencere yere döküldü. Bunlar o kadar çoktu ki, bir büyük sepetle dışarı taşıdılar. Bundan sonra bu adam entarisini çıkarıp yere yaydı; sonra da giyip dans ederken bu entarinin altından içinde buharları çıkan sıcak suyu olan bir kazan, bu kazanın kenarında duran canlı bir güvercin çıktı. Güvercin havalanıp avlunun içine uçtu. Aynı adam entarisini üçüncü kez çıkarıp yere yaydı ve tekrar giydi; bu kez de dans ederken entarisinin altından küçük bir zenci çocuğu çıktı, bir zenci dansı yaptı. Herkes bu adamın numaralarına katıla katıla güldü (Lubenau, 1912 ve 1915'ten aktaran Nutku, 1987: 96,97).





Resim 26-27-28-29: Tasbazlar

2.3. Beyzabaz (Yumurtabaz): Beyzabaz da yine gözbağcılık sanatı içinde, yumurtalarla hileli oyunlar gösterenlere verilen bir isim olarak ifade edilmektedir. Beyzabazların, dikine eğilimde tutulan bir sopaya aşağıdan yukarı yumurta yürütüp sıçratmak, seyircilere sezdirmeden ellerine yumurta koymak ve tekrar bunları almak, yere düşürmeden yumurtalarla akrobatik hareketler yapmak gibi çeşitli hünerlere sahip oldukları belirtilmektedir (Arslan, 2008: 268; And, 1959: 101). 1582 Şenliği'nde yaşlı bir beyzabazın, küçük bir torbaya doldurduğu yumurtalarla gelerek, izleyenlerin haberi olmadan onların eşyalarını aldığı ve yumurtaları yer gibi yaparak seyircileri aldattığı anlatılmaktadır (Nutku, 1987: 96). Bunun dışında bir beyzabazın boru şeklinde bir bastonun üzerinde yumurtaları aşağı yukarı yürüttüğü, bazen yumurtaları yukarı kaldırdığı, bazen uzağa attığı, bazen de hokkasının altına koyup kaybettiği; kimi kez de yumurtaları birden ikiye ya da üçe çıkardığı ve sonra yine el çabukluğuyla hokkasını sağa sola sallayarak yumurtaları kaybettiği bilinmektedir (Aktaran Atasoy, 1997: 66).

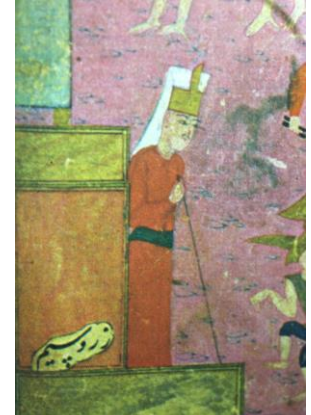


Resim 30-31: Yumurtabazlar

2.4. Yılanbaz (Marbaz): Yılanlarla gözbağcılık gösterisi yapanlara denilmektedir. Yılanbazların kendilerinin üzerinden ya da başkalarının burnundan, göğsünden, cebinden vb. farklı yerlerinden yılanlar çıkarıp gözbağcılık yaptıkları bilinmektedir. Bunun dışında kendi burunlarından veya boş bir kâsenin altından, su içilen maşrapalardan da yılan çıkarmanın olduğu ifade edilmektedir. Âlî'nin 1582 Şenliği'ni anlattığı sûrnâmesinde ise, kendi başlarına yılanlarla oynayanların da bu gruba girdiği anlaşılmakta ve bir adamın yılanlarla dolu bir havuza atlamış ve burada uzun süre kalmış olduğundan bahsedilmektedir (Arslan, 2008: 265). Bir başka yılanbazın ise, beyaz gömleğinin altında bulunan beş altı yılanla çeşitli numaralar yaptığı; bu yılanları her yerinden çıkarabildiği, numaralarını yaparken de el çabukluğu ile mendil, çakı veya oradaki insanların yanında olan herhangi bir eşyayı onlara hissettirmeden alabildiği, bu eşyaları geri verirken de mutlaka onların bir yerlerine bir yılan koyduğu açıklanmaktadır (Covel, 1670-1679'dan aktaran Nutku, 1987: 98).

1582 Şenliği'ni anlatan Sûrnâme'de yılanbazların, seyircileri hayretler içinde bırakan gösterisine ayrıntılı bir şekilde yer verildiği görülmektedir:

...Her biri tatlı dille yılanı deliğinden çıkartan cinstendi. Mahir bir usta kucak dolusu yılanı meydana getirdi. Bir de büyük fiçı getirdiler. O yılanları tutam tutam içine koydular. Adam bir peştamal kuşanıp bütün üstünü soyundu, sonra fiçinin içine girdi. O soğuk yüzlü yılanlarla et ve kemikmiş gibi karıştı. Onlar da halka halka boynuna ve vücuduna dolandılar. Ardından tulumbacılar fiçiyi tekme vurarak yuvarladılar. Yılanlar birbirlerini kovalamaya başladı. Sonra tekrar fiçinin dibi açılıp adam dışarı çıktı. Yine yılanları kuşandı. O ifritleri birbirine dolayıp meydana girdi. Halk şaşkına döndü (Aktaran: Atasoy, 1997: 54,55).



Resim 32-33-34: Yılanbazlar

3. ZORBAZLIK (Güç Gösterileri)

Adından da anlaşılacağı gibi zorbazlar, daha çok bilek ve pazı gücüne dayanan, insanın dayanıklılık sınırlarını aşan, seyredenlerin gözlerinin inanamayacağı, gerçekleştirilmesi zor hünerler sergileyen kişiler olarak tarif edilmektedir (Nutku, 1987: 90; 1983: 237; And, 1959: 93). Zorbazlar genel olarak acıya dayananlar ve bedenleriyle güç gösterisi yapanlar olmak üzere iki türe ayrılmaktadır. Bedenleriyle güç gösterisi yapanlar grubunda ise "gürzbaz" ve "şemşirbaz"ların yer aldığı görülmektedir. Ancak bu çalışmada akrobasi başlığı altında ayrı bir maddede incelenen taklabaz, perendebaz, bedenlerini eğip bükülenler ve çemberbaz gibi hüner sergileyenlerin ve hatta denge gösteri yapanların da Metin And'ın "Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları" adlı eserinde zorbaz grubu içinde değerlendirildiği görülmektedir. Sözü edilen becerilerin bu çalışmada akrobasi başlığı altında, zorbazlıktan ayrı bir bölüm olarak incelenmesinin nedeni, Batı'daki sirk disiplinlerinin sınıflandırılmasında güç gösterilerinin, takla ve pende gibi çevikliğe dayalı gösterilerin ve Türkçe'de ayrı bir ismi olmayan fakat "eğilip bükülenler" olarak tarif edilen, Batı'daki ismiyle "*contorsionniste*"lerin akrobasi grubu altında yer almasıdır. Bu çalışmada ise zorbazlık, akrobasi ve denge gösterileri ayrı bölümler olarak incelenmekte, üçünün de içerdiği beceriler ve bunların kullanımları hakkında okuyucunun daha anlaşılır ve sınıflandırılabilir bir fikre sahip olması amaçlanmaktadır.

3.1. Acıya Dayanan Zorbazlar (Deliler / Serhadlar): Bunlar acıya dayanıklılık göstererek dinsel inançlarını ispatlayan, yaptıkları acı çekmeye dayalı gösterilerden dinsel bir heyecan duyan ve kendi iradelerini denetim altında tutabilen kişiler olarak açıklanmaktadır (And, 1959: 105; Nutku, 1987: 90). Deliler olarak da bilinen bu kişilerin serhadlar içinde yer alan gözü pek, gösterişli giyinen, gözünü budaktan sakınmayan hafif atlı sınıfından olduğu belirtilmektedir. XV. yüzyılda ortaya çıkıp, XVI. yüzyılda gelişmeye başlayan bu sınıfın; derilerine kargılar, kılıçlar, topuzlar soktukları, şenliklerde ise bedenlerine kargı sokulmuş bir halde kanlar içinde alana çıkarak dayanıklılıklarını, padişaha bağlılıklarını kanıtladıkları ve sünnet olacak şehzadeye de bu işin daha kanlısını yaparak moral verdikleri bilinmektedir. Bunlar arasında, kulaklarına bıçaklar saplayanlar, kollarına üç ya da daha çok, göğüslerine de ikişer hançer sokanlar, kafalarının iki yanına bıçak sokup çıkartanların olduğu ifade edilmektedir (Lubenau, 1912 ve 1915'den aktaran Nutku, 1987: 90; And, 1999: 134).

XVI. yüzyılda bir gezginin ifadesine göre bir adamın, kızgınlıktan beyazlaşmış halde olan bir demiri ağızına sokup çevirdiği ve bu kızgın demirin adamın ağızına girince tükürüğünden dolayı bir ıslık sesi çıkardığı anlatılmaktadır. Bu gösterileri yapanların, Müslümanlıktaki bazı tarikatların müritleri olan dervişlerden oluştukları ve bir çeşit fakirizm inancının temsilcisi oldukları ifade edilmektedir (Nutku, 1987: 90). 1582 Şenliği'nde serhadların At Meydanı'na gelişleri ve sünnet düğünü yapılan şehzadenin önünden geçişleri ise anonim bir kaynakta şu şekilde anlatılmaktadır:

...Bunların birçoğu etine ve kemiğine iki cirit saplamıştı. Vücutlarına ağaçlar da sokulmuştu. Hepsinin başında deriden püsküller vardı ve kollarına büyük bıçaklar saplanmıştı. İçlerinden birinin göğsünde, alnında ve kollarında elli bıçak saplı idi. Bunlar sapına kadar etine girmişti. Başka biri çivi ile karnına bir nal çaktırmıştı. Görünüşleri iğrenç ve hayvancaydı. Her birine kendisine layık ve arzu ettiği şeyler hükümdar tarafından ihsan edildi. Aralarında yılda 40 bin akçe getiren bir sancak verileni de vardı (Aktaran: Atasoy, 1997: 27).



Resim 35: Deliler olarak da bilinen serhadlar

3.2. Güç Gösterisi Yapan Zorbazlar: Bedenleriyle güç gösterisi yapanlar ise, yine izleyenleri hayretlere düşürecek derecede beden kuvvetine dayalı hünerler sergileyenler; fakat bazen bunları yaparken gözbağcılık ilkelerinden, göz aldatmacasından ve hileli yollardan yararlanarak gösterilerini bir seyirlik oyun gibi sunanlar olarak bilinmektedir (And, 1959: 106) Bunlar arasında; karnında ya da başında kaya kırdıranlar, karnında duran demirci örsünü başkalarına çekiçle dövdürtenler, kendilerini zincire bağlatıp taşta tutturanlar, kendilerini diri diri toprağa gömdürtenler, göğüsleriyle taş kıranlar, başlarına at nalı çivileyenler, at nalını dişleriyle ikiye bölerek birbirlerinin kafalarına fırlatanlar, saban demirini üç vuruşta ikiye bölenler, at nalını eliyle kıranlar, saçlarına bağlanmış iple ellerini kullanmadan elli kilo ağırlığında

bir taşı kaldıranlar, başının üstündeki sırıkta insan taşıyanlar, bir başkasının başı üstünde durarak dans edenler bulunmaktadır (And 1982: 137; Arslan, 2008: 263). XVI. yüzyılın ortalarında yabancı bir tanığın bu tür oyunları anlatırken; bir adamın omuzunda taşıdığı büyük bir oğlağa hiç dokunmadan onu bir omuzundan diğer omzuna sıçrattığını, bir başkasının canlı bir öküzün bacaklarını dişleriyle bıçak olmadan ayırıp kopardığını ve öküzün kemiklerini kendi kol ve bacaklarına vurarak kırdığını bu numaralarda gözbağcılık olup olmadığını anlayamadığını ifade ettiği görülmektedir (And, 1959: 93). Bu tür gösterilere örnek teşkil edecek bir başka olay ise, aynı dönemlerde Fransız büyükelçisinin evine davet edilmiş Türk zorbazların sergiledikleri becerilerdir. Bu adamlardan bir tanesi, bir koyunun kafasını demir bir zincirle diğer adamın saçına bağlamış ve bu adam ayağının altındaki zincirin öteki ucunu tutmuştur. Daha sonra bu haldeyken büyük bir kuvvetle koyunun kafasına vurmuş ve onu ikiye ayırmıştır. Aynı oyunu dirseklerini, omuzlarını, ayak bileğini ve alnını kullanarak bir atın bacağı ve bir öküzün kalça kemiğini kırarak yinelemiştir. Sonunda sadece yumruğunu kullanarak bronz bir havanelini dört darbeye iki parçaya bölmüştür (And, 1994: 286).



Resim 36-37-38: Çeşitli güç gösterisi yapan zorbazlar

3.2.1. Gürzbaz (Ağırlıklarla Güç Gösterisi): Gürz ve matraklar başta olmak üzere çeşitli ağırlıklarla oynayarak, onlarla türlü numaralar yaparak hüner ve ustalık sergileyen kişilere denmektedir. Ağırlığı iki kantara kadar çıkan gürzlerle çalışan gürzbazların, bu gürzleri başları üzerlerinde çevirdikleri ve onları atıp tutarak çeşitli hareketler yaptıkları bilinmektedir. Edirne Şenliği'nde bir adamın yaklaşık 1.20 metrelik demir saplara bağlanmış ve on iki ile elli dört kilo arasında ağırlıkları bulunan top biçimindeki taşlarla hüner sergilediği anlatılmaktadır. Taşların en hafifinden başlayıp en ağırını kaldırmakla gösterisini tamamlayan bu gürzbazın, her eline bir tane taş top alıp bunları başının ya da omuzlarının üstünden ve koltuk altlarından hızlıca ve büyük bir rahatlıkla döndürdüğü; gürzleri demir saplarından meşin bir bilezikle bileğine bağlayarak tek eliyle çeşitli ağırlıklardaki bu gürzleri tek tek kaldırdığı ve gürzleri başının üstünden arkaya doğru fırlattığından bahsedilmektedir (Evliya, 1314 ve Covell, 1670-1679'dan aktaran Nutku, 1987: 95). Bunun dışında gürzbazların çok ağır kütükleri atıp tutmak, bunları bir omuzundan diğer omuzuna geçirmek, bu tür ağırlıkları kafalarıyla, alınlarıyla ve dişleriyle kaldırarak dengede tutmak gibi becerilerinin de bulunduğu ifade edilmektedir (And, 1994: 284). Gürzlerin dışında Abdi'nin 1675 Şenliği'ni anlatırken çok güçlü bir adamın, tek eliyle bir gemi direği taşıdığından, bunu bazen tek omuzunda dik tuttuğundan, bazen de sanki ufak bir değnekmiş gibi onu diğer omuzuna kolaylıkla geçirdiğinden söz ettiği bilinmektedir (Covell, 1670-1679'dan aktaran And, 1982: 148).

3.2.2. Şemşirbaz (Kılıçlarla Güç Gösterisi): Zorbazların kılıçlarla marifet sergileyenleri ise bu grupta yer almaktadır. Şemşirbazların yaptıkları gösteriler arasında; kılıçlar üzerine yatanlar, kılıçlar üzerinde köprü kuranlar, karınlarında koca bir kayayı kılıçla parçalatanlar, kılıcın üzerine yatarak değirmen taşını havaya çektirip karnında bulunan tuğlaları kırdıranlar, kılıç üstünde yürüyenler, keskin kılıçlar üzerine basıp kalın kütükleri elleriyle kıranlar, kılıçları toprağa saplayarak keskin tarafları üzerinden atlayanlar, kılıç yutanlar ve kılıçlarla çeşitli akrobatik hareketler yapanlar bulunmaktadır (Nutku, 1987: 92). 1675 Edirne Şenliği'ne katılan yabancı bir tanığın gözlemlerini ise Nutku şu şekilde anlatmaktadır:

...bunlardan biri iki kılıcın keskin yüzü üzerinde çıplak ayak durduğu halde bir şey olmuyor. Aynı şenlikte bir başkası ise kılıcın iki ucundan elleriyle tutup kılıcın keskin yüzünü çıplak karnının üzerine dayıyor ve bastırarak sağdan sola doğru hareket ettiriyor da gene bir şey olmuyor; yalnız kırmızı ince bir iz kalıyor. Bunları anlatan yabancı tanık İzmir'de birini görmüştü, bu 22,5 cm.uzunluğunda bir hançerin sivri ucu yukarı gelmek üzere yere saplıyor, sonra başı hançere yakın olma üzere sırt üstü yatıyor, topuklarını yukarıya kaldırıp, bedeninin ağırlığını başı ve boynu üzerine veriyor, bir silkinişle

bedenine hiçbir zarar vermeden hançerin tam tersine yönde kendini döndürüyor... İzmir'de adam aynı biçimde yere sivri uçları yukarı olmak üzere üç kılıç yerleştiriyor, üzerlerine çamur gibi ufak parçalar koyuyor, sonra bunlara vurup, kılıçları havaya uçuruyor, dördüncü adımda yere düşüyorlar (Covel, 1670-1679'dan aktaran And, 1982: 138,139).



Resim 39-40: Şemşirbazlar

4. AKROBASİ

Geleneksel Türk gösteri sanatlarındaki sirk öğeleri konusunu inceleyen bu çalışmada, akrobasi grubu içinde yer alan hüner sahiplerinin, Osmanlı dönemindeki şenlikleri anlatan Vehbi ya da Evliya Çelebi gibi yazarlar tarafından zorbaz grubu içinde değerlendirildiği görülmektedir. Ancak bu çalışmada akrobasi başlığı altında ele alınan hüner sahiplerinin, zorbazlardan farklı olarak genellikle belli bir araç kullanmadan, daha çok insan bedeninin gücüne, dengesine, çevikliğine ve esnekliğine dayalı akrobasi numaraları sergiledikleri ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden sözü edilen hüner sahipleri akrobasi başlığı altında incelenecek ve sınıflandırılacaktır.

4.1. Taklabaz - Perendebaz: Akrobasinin güç, denge ve çeviklik kısmını içeren becerileri gösterenlerdir. Bunlar arasında; türlü takla ve perende atanlar, başları üstünde dönenler, başını yere koymadan öne ve arkaya üçer takla atanlar ya da birbirlerinin üzerine çıkıp çeşitli akrobatik hareketler sergileyenlerin bulunduğu bilinmektedir. Tahsin'in sûrnâmesinde, Faslı bir perendebazın kuş gibi havada uçtuğunu ve havada tüfek attığını yazdığı belirtilmektedir (Arslan, 2008: 268). Daha önce sözü edilen Hacı Şahin'in ise yardımcısı Hacı Mehmet'i başının üstüne aldığı ve bu halde onunla beraber dans ettiği; bir başkasının da partnerinin üzerine çıktığından

sonra orada tek ayağı üzerinde durarak, öteki ayağını ağzına götürüp öptüğü ve bu durumdayken partnerin canlı bir biçimde dans ettiği anlatılmaktadır (And, 1959: 117, 118). 1720 Şenliği'ni anlatan minyatürlerde ise Mısırlı bir adamın ayaklarıyla bellerine tutunan iki adamı büyük bir hızla döndürdüğü görülmektedir (Aktaran Atıl, 1999: 212).



Resim 41- 42-43-44: Çeşitli denge numaraları yapan akrobatlar

4.2. Eğilip Bükülenler: Akrobatik hareketler sergileyenler içinde, Batı'da adına "*contorsionnist*" denilen, bedenleri lastik gibi esnek ve yumuşak olan, ayaklarını kafalarına değdiren ve vücutlarını istedikleri gibi eğip büküp kıvrıabilenler de bulunmaktadır (Nutku, 1987: 93). Avrupa'daki sirk sözlüğünde *minder* anlamına gelen "*tapis*" sözcüğü ile nitelendirilen bu gruptaki akrobatların, yere serilen bu minderden başka herhangi bir araç kullanmadan yalnızca bedenleriyle hüner sergileyen kişiler oldukları bilinmektedir. Vehbi'nin anlattığına göre, altı yaşındaki bir kızın her yerini istediği gibi eğip bükmesi ve çeşitli hayvanların taklitlerini yapması, bu hüner sahiplerine örnek olarak gösterilebilmektedir (And, 1959: 117,118). 1582 Şenliği'nde Behram Bâlf adındaki kişinin yüksek yerlerden baş aşağı dönüp, çabukluklar yaparak, keman gibi halkanın içinden geçip türlü numaralar yapıp gösterisini bitirdikten sonra padişahın huzuruna karşı tavus kuşu gibi baş aşağı dönüp yürüyerek beyitler okuduğu anlatılmaktadır (Aktaran Atasoy, 1997: 110). Sûrnâmesinde Osmanlı Şenlikleri'ni anlatan Tahsin'in de, perendebaz olarak adlandırılan diğer akrobatların marifetlerini ve kontorsiyonistlerin kemiklerindeki yumuşaklığı, esnekliği şu şekilde tarif ettiği görülmektedir:

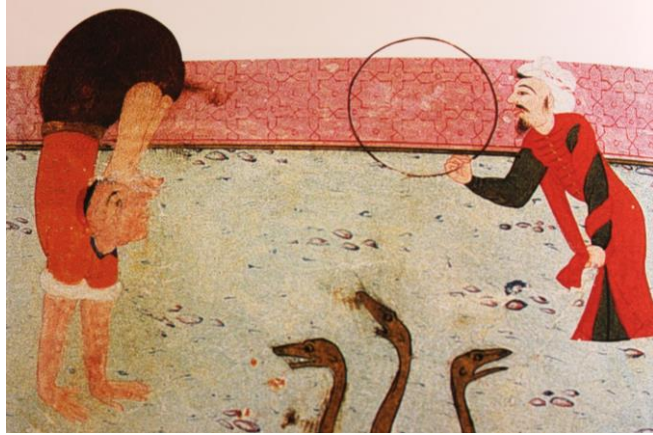
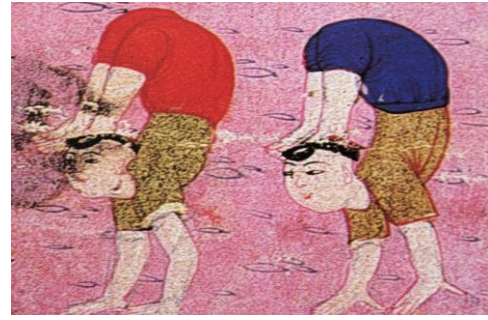
Çıkdı Fâs'un da perende-bâzı
Ber-hevâ oldu çü murg-ı bâzî

Gösterüp san'atını atdı tûfeng
Yapamaz uça kebûterle Fireng

Sarmaşık gibi sarılmış ikisi
Sanki yokdur kemigiyle derisi

Üstühânında ne bu nermiyet
Görmedük böyle garîb keyfiyyet

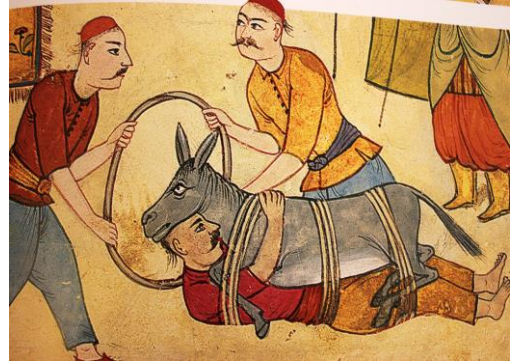
Âşiyân olmuş idi cevvi-i hevâ
Gâlibâ aldı hümâ itdi gıdâ (Arslan, 1990: 295).



Resim 45-46-47-48: Eğilip bükülen çeşitli akrobatlar

4.3. Çemberbaz: Çemberbazların da, yaptıkları sıçramalar nedeniyle Avrupa'daki "tapis" olarak adlandırılan grup içinde değerlendirildiği belirtilmektedir. Çemberlerin arasından sıçrayıp geçen bu kişilerin bazen de dört çemberi arka arkaya ve birbirlerine paralel tutup uzaktan sıçrayıp bu çemberlerin içinden geçtikleri bilinmektedir. Bundan başka bazılarının, içine su dolu fincanlar ya da keskin hançerler dizilmiş çemberlerin

arasından bir damla su dökmeden veya bıçaklara sürtünmeden geçtikleri, bazen de çember bir insanın başı üzerinde tutulup yükseltilmişken ya da bir devenin hörgücü üzerine yerleştirilmişken ve çemberin içinde keskin bıçaklar varken çemberbazların bir sıçrayışta bunların içinden geçtiği anlatılmaktadır (And, 1959: 120). Bir başkasının ise kendini bir eşeğe bağlayıp, eşekle beraber çemberin içinden geçtiği ve bazen de hazırlanan çemberlerin içerisinde ateş yakıldığı bilgisi verilmektedir (Arslan, 2008: 262).



Resim 49-50-51-52-53: Çemberbazların çeşitli gösterileri

5. DENGİ GÖSTERİLERİ

Batıdaki sirk dilinde karşılığı "equilibriste" olan denge gösterisi sanatçılarının genellikle başları üstünde ya da başka şekillerde çeşitli nesnelere dengede tuttıkları ve bu nesnelere taşırken aynı zamanda dönerek dans edebildikleri bilinmektedir. Osmanlı Şenlikleri'nde zorbaz grubu içinde değerlendirilen bu denge gösterisi yapanların en çok kullandıkları nesnenin testiler olduğu anlaşılmakta; ancak bunun dışında şişe ve kadeh gibi nesnelere de hünerlerini sergileyenlerin olduğu ve bunların her birinin kullandıkları nesnelere göre ayrı isimler ("şişebaz" ve "kadehbaz" gibi) aldıkları görülmektedir. Örneğin bir şişebazın, tahtadan kolları olan bir haçın üzerine bir testi koyduğu, haçın dört kolu üzerine yirmiye yakın çiçeklik dizdiği, şişelerin üzerine bir tepsi, tepsiye de üç tane büyük şişe koyduğu, sonra da testiyi başının üzerine alıp bununla dans ettiği anlatılmaktadır. Her ne kadar *kûzebaz*, testilerle denge gösterisi yapan anlamına gelmekteyse de, başlarının üzerinde tuttıkları sırikları, üst üste konulmuş testileri, küpleri, meşaleleri ve siriğın üstünde duran hayvanları ya da davul çalan insanları dengeleyen, kimi zaman cam bir topu yükseğe atıp onu yere düşerken parmağının ucuyla ya da dirseğiyle yakalayan bu kişilerin de genel adı olarak *kûzebaz* teriminin kullanıldığı anlaşılmaktadır (And, 1959: 96, 118; 1982: 146; Nutku, 1987: 93).



Resim 54-55-56-57: Çeşitli denge gösterisi yapan sanatçılar

5.1. Kûzebaz (Testilerle): Testileri üst üste dizip, başının üzerinde dengede tutanlara denilmektedir. Bazen eliyle dokunmadan ya da testinin içindeki bir damla suyu bile dökmeden alınının üzerindeki testiyi ayağıyla alanların olduğundan bahsedilmektedir.

Ayrıca bir kûzebazın başının üzerinde yarım metre uzunluğunda bir sırık taşıdığı, bunun üzerine ağzına kadar su dolu bir testi oturttuğu, bu halde kolları açık kendi çevresinde topaç gibi uzunca bir süre döndüğü, fakat suyun bir damlasının bile dökülmediği anlatılmaktadır (And, 1959: 96,118). Bunun dışında su dolu bir testi, alnının ortasına oturtulmuş tahta bir topun üstüne koyarak dolaşan ve dans edenlerin de bulunduğu bilinmektedir. Ayrıca parmakları ucunda testiler döndürürken, eliyle ve alt çenesiyle tuttuğu sopaların ucunda da testileri dengeleyerek bunları düşürmeden yürüeyebilen kûzebazların varlığından söz edilmektedir (Nutku, 1987: 93,94). 1720 Şenliği'nde ise Mısırlı sanatçılardan birinin çapraz tahta çubuklar üzerindeki büyük vazoları dengede tutmaya çalıştığından, bir başkasının ise ilerleyen bir platform üzerinde baş aşağı dikilmiş bir adamı dengelemeye uğraştığından, diğerlerinin ise başlarında adamları, büyük küpleri ve kavanozları dengede tutmayı başardıklarından bahsedilmektedir (Aktaran Atıl, 1999: 174). Covell'in 1675 yılında düzenlenen Edirne Şenliği'nde, kûzebazların yaptıkları gösterilerle ilgili şu anlattıklarına rastlanmaktadır:

Biri üç metre uzunluğunda, on beş santim kalınlığında, iki ucunda kalınlaşan bir sırık alıyor, bir ucunu alt çenesinin dişleri üzerine yerleştiriyor, sırığa dokunmadan ve dimdik durumunu hiç bozmadan bununla dans ediyor, ellerini müziğe uyarak çırpıyor, sonra sekiz, on dallı bir çerçeve alıp bu sırığın ucundaki yuvaya bunu yerleştiriyor, çerçevenin her gözüne su dolu kaplar koyuyor, bir damla su dökmeden bununla dans ediyor, aynı yuvaya yerleştirdiği bir sopanın ucuna bağdaş kurmuş bir çocuk oturtuyor, kendisi ise gene aynı biçimde dans ediyor. En sonda ucuna su dolu büyük bir testi yerleştiriyor, bununla dans ediyor, sonra birdenbire sırığın ağzı üzerinde duran alt ucuna güçlüce vurup, düşen testiye eliyle yakalıyor... Bundan birkaç yıl önce İzmir'de bir Arap vardı, o bütün bu gösterileri çok daha ustalıkla yapmıştı, su testisi yerine bir çocuğu sirtüstü ve yamyassı sırığın yukarısına yatırmış, çocuğa gözlerini kapatmasını söyledikten sonra biraz dans etmiş, sonra sırığa bir vuruşla çocuğa bir şey olmadan onu kucağında yakalamıştı (Covell, 1670-1679'dan aktaran And,1982: 146).





Resim 58-59-60-61-62-63-64-65: Kuzebazların şişeler ve testilerle yaptıkları gösteriler

6. EL ÇABUKLUĞU

Batıda jonglörülük olarak bilinen ve çeşitli nesnelere, el çabukluğuyla havaya atıp fırlatma ve yakalamaya ya da bu nesnelere çevirmeye dayalı becerileri kapsayan gösterilerin, Osmanlı Şenlikleri'nde çok çeşitli olmamakla beraber *kâsebaz* adı altında toplandığı bilinmektedir. Kâsebazların ise Batı sirk sanatındaki jonglörlerden farklı olarak yalnızca tabak çevirmeye yönelik gösteriler sergiledikleri anlaşılmaktadır. Ancak şunu da ifade etmek gerekir ki; Özdemir Nutku "*Gösterim Terimleri Sözlüğü*"nde, jonglörülüğün karşılığı olarak hokkabazlık kelimesini kullanmakta ve hokkabazlığı "çeşitli nesnelere arka arkaya dengeli bir biçimde ve doğru bir zamanlama ile hiç düşürmeden atıp tutarak ya da çevirerek gösteren beceri" olarak tarif etmektedir (Nutku, 1983: 223). Bu çalışmada ise Osmanlı Şenlikleri'ndeki sirk becerilerini ele alan kaynaklarda, hokkabazlık alanında jonglörülük becerisine ait hünere rastlanmadığından dolayı bu bölüme yalnızca kâsebazlar dâhil edilmiştir.

6.1. Kâsebaz (Tabak Çevirenler): Bir çeşit el çabukluğu göstererek parmaklarının ya da değneklerin ucunda tabakları döndürüp, kâselerle oynayarak gösteri yapanlara denilmektedir (Arslan, 2008: 261; Nutku: 1983: 225) . 1582 Şenliği'nde bu kişilerin büyük çini tabakları uzun sopaların ucunda döndürdükleri, havaya fırlatıp, esnek bir biçimde onları kırmadan yakaladıkları bilinmektedir. Aynı şenlikte bir soytarının da tahta bir çubuğu ağzına koyup, üzerine bir iğne, onun üstüne de bir



Resim 66:Kâsebaz

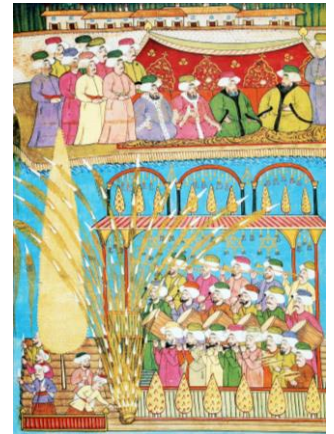
ok yerleştirdiği ve bu haldeyken tabak çevirdiği anlatılmaktadır (Chalkokondyles, 1632 ve Haunolth, 1590'dan aktaran And, 1982: 139). 1720 Şenliği'nde ise Mısırlı bir adamın alnının ortasına dayadığı sivri uçlu uzun bir zıpkının üzerine yerleştirdiği büyük bir siniyi dengede tutarak çevirdiği ifade edilmektedir (Aktaran Atıl, 1999: 192).



Resim 67-68: Kâsebazlar

7. FİŞEK GÖSTERİLERİ

Osmanlı Şenlikleri'nde donanma gecelerinde eğlencelerin en önemli kısmının fişek ve kandillerle yapılan ışık gösterilerinin olduğu görülmektedir. Bu gösterilerde su üzerinde ya da karada çeşitli fişek türleri, fiŐeklerle yapılan sahneler, dekorlar ve tasvirler, fiŐeklerle donanmıŐ dev kuklalar, canlı hayvanlara bağlanan fişekler ile kandillerle ortaya çıkarılan süsler, yazılar ve resimlerin yer aldığı belirtilmektedir (Nutku, 1987: 110). XV. yüzyıldan itibaren Avrupa'da sıklıkla kullanıldığı bilinen bu gösterişli ateş oyunlarına kimi zaman müzisyenlerin de katıldığı ifade edilmektedir (Atasoy, 1997: 106). Ancak bu çalışmada, fişek gösterileri insan bedeniyle yapılan bir hüner niteliği taşımadığı için ayrıntılı bir Şekilde ele alınmayacaktır. Fişek gösterileriyle ilintili olarak yalnızca ateŐbazlar bu çalışmasının konusu içinde yer almaktadır.





Resim 69-70-71-72-73-74: Gece ve gündüz yapılan çeşitli fişek gösterileri

7.1. Ateşbaz: Donanma gecelerinde fişekleri hazırlayanlara ya da bu gösterileri yapanlara *ateşbaz* denildiği gibi kızgın demir yalayanların, ateşleri çıplak bedenlerine sürenlerin, ateşle hareketler sergileyenlerin ve ateş yalayanların da bu grup içinde değerlendirildiği bilinmektedir (And, 1959: 110).

8. BİNİCİLİK

Bu çalışmanın birinci bölümünde Batılı anlamda sirk sanatının temelini binicilik gösterileriyle başladığı belirtilmiştir. Osmanlı Şenlikleri'nde ise binicilik ile ilgili gösterilerin iki türlü olduğu anlaşılmaktadır. Bunlardan ilki Türklerin ata sporu olarak kabul edilen "cirit oyunu", ikincisi ise "cündî"lerin at üstündeki akrobatik numaralarını kapsayan gösterilerdir. Cirit oyunu, hızlıca koşturulan at üzerinde rakip tarafın fırlattığı, tahtadan yapılmış ucu demirli kısa bir mızrak olan ciritlere hedef olmaktan kaçarak onları havada yakalamayı amaçlayan bir oyun türü olarak bilinmektedir. Bu oyunda at ile binicinin tam bir uyum içinde, hızlı ve seri hareketler yapabilmeleri önem taşımakta; cesaret, çabukluk, refleks, denge ve ata hâkim olmak gibi yetiler ön plana çıkmaktadır (Arslan, 1990: 301). Fakat cirit, kuralları olan bir oyun ve bir spor dalı olarak görüldüğü için, sirk gösterilerindeki binicilik numaraları ile daha çok cündîlerin yaptıkları gösteriler benzeşmektedir.

8.1. Cündîlik: Osmanlı döneminde, Batı sirk sanatındaki binicilik numaralarıyla benzer olan atlı hüner gösterilerinin çoğunun, Cündî olarak adlandırılan süvari takımındaki kişiler tarafından yapıldığı görülmektedir (And, 1963: 21). Cündîler at üzerinde çeşitli akrobatik gösteriler yapan ve bu konuda özel yetiştirilmiş kişiler olarak tarif edilmektedir. Bunların at üzerinde cirit ve okçuluk gösterilerinden başka akrobasiye dayalı binicilik numaraları da yaptıkları ifade edilmektedir. Bu numaralar arasında; at üstünde ayakta durmak, atın sırtında amuda kalkmak, bir attan diğerine ustalıkla atlamak, at dötrnala giderken üzerinde perende atmak, at koşarken inip binmek, koşan bir ata iki kişinin inip binmesi, bir kişinin bir ayağı atın sırtında diğeri de başındayken ata binmesi, ayaküstünde ata binerken başka birini de sırtında taşımak, iki eli bağlı iken dişleriyle atı eyerlemek gibi hünerlerin yer aldığı belirtilmektedir (Arslan, 2008: 278; And,1963: 21).



Resim 75-76: Cündîlerin at üzerindeki akrobatik hareketleri

Bazı cündîlerin dört nala giden bir atın üzerinde ayakta dururken bazen atın boynuna bazen de sağrısına sıçradıkları, yine at koşarken geriye bir sıçrayışla eyerden yere atlayıp atın kuyruğuna yapışarak yerde atla aynı hızda koştukları ve yeniden atın üzerine sıçradıkları, dizgini bırakarak bir üzengiden ötekine atın karnının aşağısından dönerek eyere öbür yandan uzandıkları anlatılmaktadır. Bunun dışında cündîlerin gösterileri arasında, dolu dizgin atta giderken yerdeki parayı almak ve durmadan atı eyerleyip, eyeri çıkarmak ve atın boynunun altından dolanmak gibi çeşitli numaraları oldukları bilinmektedir. Atlı okçuların yaptıkları numaraların da çok ilginç olduğu belirtilmekte; bir tanesinin atını koştururken atın sırtından eyerini çıkartarak boynuna koyduğu ve oradan tekrar yerine yerleştirdiği; bir başkasının iki atı yan yana bağlayarak bir ayağı bir atın, diğeri ayağı da ikinci atın üzerinde ayaktayken atın tırıs gittiği anlatılmaktadır. Türklerin binicilik konusunda çok ileri seviyede oldukları bilinmekle beraber, yabancıların da bu alandaki birçok hüneri Türkiye'de öğrendikleri

belirtilmektedir. Örneğin sekiz-on yıl İstanbul'da tutsak kalmış ve biniciliği Türklerden öğrenmiş bir İtalyan'ın; meydanda çok hızlı bir atla dolu dizgin giderken, tam yerine isabet eden oklar fırlattığı, atın nallarına uzandığı, atın üzerinde ayakta durduğu, elindeki mızrağı başının üzerinde çevirdiği ve bununla türlü numaralar yaptığı, havaya fırlattığı çok ağır bir demir topuzu yere düşerken yakaladığı, yine atla dolu dizgin giderken ayağını üzengiden çıkarıp yere deşirdiği ve hemen yukarı çektığı, kollarının gücüyle eyerin üstüne tutunarak, sol ayağını sağ ayağının altından geçirip tam bir dönüş yaptığı ve sanki at sabitmiş gibi tekrar yerine oturduğu, tersine bir sıçrayış yapıp atın kuyruğuna doğru döndüğü, at dört nala giderken başı eyerin üstünde, ayakları yukarda, kolları yana açık bir halde, hiçbir yere tutunmadan tekrar tersine bir sıçrayışla yerine oturduğu anlatılmakta ve izleyen tanıkların bu gösteriyi görmeden önce bunu bir yalan sandıkları vurgulanmaktadır (Chalkokondyles, 1632 ve Baudier, 1652'den aktaran And, 1982: 137, 149, 150)

Löwenklaw (Aktaran: Atasoy, 1997: 42,43) adlı yabancı bir tanık 1582 Şenliği'ndeki cüdfilerin hayranlık verici bu gösterilerini şöyle tarif etmektedir:

...Bir sipahi de beyaz atı alabildiğince sürerken üç-dört, hatta daha çok defa sağ ayağı ile yere deşdi ve yeniden üzengi ve eyere yerleşti. Eyerin üstünde ayağa kalktı; omuzları eyerin üstünde, ayakları da havada olarak durdu. Bütün bunları at koşarken yapıyordu. Sonra atına dans ettirdi, diz çöktürdü, kendisi ile birlikte yere yatırdı, yine ayağa kaldırdı, yine yatırdı. Böylece yatarken hayvanı yıkadı, timar etti, nalını söktü, yeniden nalladı. Takımlarını çıkardı ve yeniden eyeriyle koşumunu taktı. Hayvanın üzerinde yürüdü, durdu. Onun yanına yattı, uzandı ve üstünü örttü. Atın üzerine koyduğu küçük yuvarlak kalkanı okla vurdu. Hayvan bu sırada ölüymüş gibi hiç kıpırdamıyordu. Ama ayağa kalkınca sanki bütün bunlar olmamış gibi gayet emin ve hareketliydi... Başka bir gün ise aynı sipahi kendi atından başka üç atla birlikte geldi. Atlar koşarken sırayla birinci ata, ikinci sonra da üçüncü ata birbiri arkasına atlıyordu. Kendi beyaz atının eyerinin üzerinde ayakta duruyor ve ciridini kılıç gibi sallayarak savuruyordu.

9. MATRAK OYUNU (Kılıç Oyunu)

Matrak oyunu genellikle askeri bir talim olmak üzere yeniçeri ortalarında oynanan, düzenli bir şekilde yapılan ve biraz da dansı andıran bir tür eskrim olarak tarif edilmektedir. Bu oyunu uygulayan kişilere de *Matrakbaz* denilmektedir. Matrak'ın kelime anlamı; deşnek, sopa ya da



Resim 77: Matrak Oyunu

eğitim Şişi olarak bilinirken; matrakçı ise dövmeli ŐiŐle talim öğreten ya da talimci anlamına gelmektedir (Yurdaydın, 1963'ten aktaran Nutku, 1987: 103). Genellikle ŐimŐir ağacından yapılan ve cilalanan matrağın ucundaki topuzun ise yumuşak bırakılacak Şekilde sarıldığı belirtilmektedir. İki rakip takım halinde meydana çıkan oyuncuların sağ ellerinde matrak, sol ellerinde de kalkan yerine geचेcek yuvarlak yastıkların bulunduğu ifade edilmektedir. Matrak oyununda amaचे; bir tarafın matrağı rakibin kafasına vurabilmesi ve rakip oyuncunun da bu darbelerden kurtulmak iچin savunma yapabilmesidir. Atak sırasında sık vuruŐlarla rakibe yaklaŐılmakta ve geri çekilerek savunmaya geचेilmektedir. Bu oyunda ustalaşmış matrakbazların ise hiचे darbe almadan rakiplerini pes ettirerek, oyunun galibi oldukları bilinmektedir (Yıldız, 1979'dan aktaran Arslan, 2008: 274). Āl'nin srnĀmesinde, "matrakbazların gösterisi" başlığı altında iŐlediđi bölümde, bunların iki चे yüz nefer olduklarını, ikişer ikişer dizildiklerini, hep beraber oyuna koyulduklarını, matrakların birbirine vurmasından dolayı ilginचे seslerin çıktığını ve matrakların oyun sırasında kıvrılan yılanlara benzediğini anlattığı belirtilmektedir (Arslan,1990: 301). Bu oyunun nasıl oynandığını anlatan bir başka srnĀme kaynağındaki aچıklama ise Şu Şekildedir:

Baş kulak demeyip el sopalarıyla birbirine girdiler ve zaman zaman hücumlar eylediler. Nereye vuracaklarını biliyorlardı. Bazısı da göz aچtırmadan diğerinin omzuna vuruyordu. Bazen kasten vurdular... Bazen hileye başvurarak sopalarını baş üzerinden omuzlarına doğru sallıyorlardı. Kaste yakın olan hataları birbirlerinin yüzlerine vurmayıp özürler dilediler. Ondan sonra iri sopalarını aldılar ve kollarını alıŐtırmak iچin her birini ağır bir gürz gibi birkaç defa başlarının üzerinde çevirip saldılar. Arkasından, o ağır gürz sopalarla karşı karşıya durup merhabalaŐtılar. Birkaचे hamle geचेtikten sonra teneffüs iچin yer deđiŐtirip, dolaŐtılar. Ayaklarını sağlam basıp gene o sopalara el vurdular (Aktaran Atasoy, 1997: 117).

Matrak oyununa ek bir bilgi olarak bu oyunun, XVI. ve XVII. yüzyılda, Rönesans döneminde İtalya, Fransa ve İngiltere'de çok oynanan *Matachino* dansı ile bir benzerlik gösterdiğini de vurgulamak gerekir. Bu dans türünde de dansçıların kısa zırh giydikleri, omuzlarında püsküller ve ayaklarında ziller bulundurdukları, kollarının çıplak olduğu, sağ ellerinde bir kılıç ve sol ellerinde de bir kalkan taşıdıkları bilinmektedir. Kılıların kalkanlara vurmasıyla çıkan ses ile iki ölçülü bir havaya uyulduğu belirtilmektedir. Hareketlerden bazılarının ise dansçının iki ayak üzerinde kılıç elindeyken sıçrayıp vurması, kolunu geri çekerken karŐısındakine vurmak iچin kılıçla ileri atılması, rakibine sağ eldeki kılıçla aşağı, sağdan sola veya soldan sağa vurması olduğu açıklanmaktadır (Arbeau, 1948'den aktaran And, 1959: 68).

10. SOYTARILIK (Maskara / Kışmer / Palyaço)

Söz, davranış ve görünüş ile halkı güldürme eylemi olarak tarif edilen soytarılık (Nutku, 1983: 231); güldüren kimse anlamına gelen ve Batı dillerindeki karşılığı "*comédien*" olan, fakat Evliya Çelebi'nin "mudhik ve mukallidler" şeklinde gruplandığı kimselerden farklı olarak, "kışmer" ya da "kışmir"lerin yaptığı bir faaliyet alanı olarak görülmektedir (And, 1959: 44). Bir başka deyişle hazırcı, nüktecilikte ün yapmış, çeşitli ağızları, yabancı dilleri, tiryaki gibi farklı tipleri, çeşitli hayvanları taklit eden, genel olarak güldüren kişiler için "mudhik", bu şekilde hikâye anlatanlar için "mukallid", çok fazla söz kullanmadan yalnızca soytarılık eden kişiler için ise



Resim 78: Kışmer

"kışmer" kelimelerinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bunun dışında soytarı anlamına gelen *maskara*, *pasatçı*, *nekre*, *binevâ*, *battal*, *ahmak*, *mukaffal*, *râkî* gibi çeşitli kelimelerin de varlığından söz edilmektedir (And, 1985: 178; 1959: 44). Geleneksel Türk gösteri sanatları içinde yer alan soytarılardan, Batı sirk sanatında sanatçıların gösterileri arasında oyun alanına çıkan, amacı halkı güldürmek olan ve genellikle hüner gösterilerini sergileyen sirk sanatçılarına beceriksizce taklit etmeye çalışan palyaçolar ile benzer özelliklere sahip olduğu görülmektedir.



Resim 79-80-81: Çeşitli Osmanlı soytarıları

10.1. Curcunabazlar: Bir çeşit dans ile soytarılığın iç içe geçtiği bir tür olan curcunanın, Ortaoyunu'nda en başta yapılan ya da oyundan ayrı olarak kaba ve gülünç giyimli oyuncuların gerçekleştirdiği dansa da denildiği bilinmektedir. Curcunabaz olarak adlandırılan bu soytarılardan güldürücü nitelikte danslar sergiledikleri ve rakkaslarla

beraber oyun alanına çıkıp onları beceriksizce ve parodik bir şekilde taklit ettikleri belirtilmiştir (Arslan, 2008: 295). Bunların bazılarının "yüzlük" denilen çirkin bir maske taktığı (And, 1985: 214), bazılarının da kafasında keçeden bir külâh ya da takke bulundurduğu ve kafaları traşlı bir şekilde, adları gibi büyük bir curcunayla, bağırıp çağırarak, garip sesler çıkararak, ellerindeki tencere, tava ya da cezve gibi aletlere vurarak oyun alanına geldikleri anlatılmaktadır. Ayrıca kimisinin çingiraklarla kimisinin de çalparalarla dans ettikleri ve birbirleriyle açık saçık hareketlerle şakalaşıp konuştukları dile getirilmiştir. Bunun dışında mask takarak ya da yüzlerini beyaza boyayarak alana çıkıp güldürücü danslar yapanların da özel olarak "maskarabaş" adını aldıkları vurgulanmaktadır. Nitekim esnaf loncalarının çocukları için düzenledikleri sünnet düğünlerinde, davulcuların arkalarından gelen uzun püsküllü, sivri külâh takmış ve yüzünü beyaza boyamış "maskara" denilen oyuncuların da varlığından söz edilmektedir (Şeyhoğlu, 1932'den aktaran Nutku, 1987: 124). Arapça kökenli olan bu sözcüğün İspanya'da da birçok anlamlarda kullanıldığı, fakat genellikle maske ile oyuna çıkan oyuncuların "*mascara*" olarak adlandırıldıkları (Shergold, 1967'den aktaran Nutku, 1987: 125); bununla beraber XVI. yüzyılda eğlenceli alegorik oyunlara da "*mascara*" denilmeye başlandığı ancak sonrasında her türlü gösteriyi içine alan şenlik anlamında kullanılan bir sözcüğe dönüştüğü bilinmektedir.

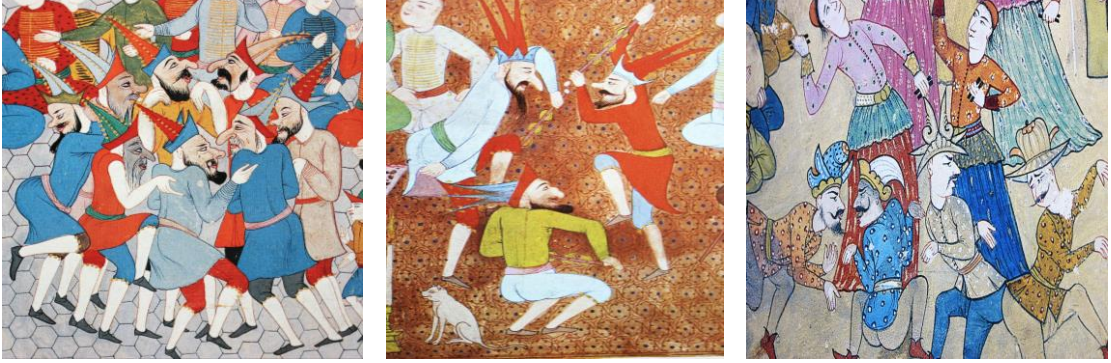


Resim 82-83: Curcunabazlar

1582 Şenliği'nde ise bir yabancı tanığın anlattığına göre, maskaralar arasında cücelerin de bulunduğu, bunların birbirleriyle itişip kakışarak halkı güldürdükleri ve bazen bu güldürülere çeşitli hayvanları da kattıkları anlaşılmaktadır. Örneğin yine bu şenlikte yaşlı bir adamın eşeğe binmiş halde çevresindeki yarı çıplak soytarıların komutanı edasıyla oyun alanına geldiği, çeşitli soytarılıklar yaptığı ve çevresindekilerin de kimi zaman ellerindeki değneklerle bu adamı havaya kaldırdıkları anlatılmaktadır (Haunolt,

1590 ve Lebeliski, 1583'ten aktaran Nutku, 1987: 125-126). Bir başka yabancı tanıgın ise curcunaya çıkan bir maskarabaşın hareketlerini şu şekilde tarif ettiği bilinmektedir:

...garip bir biçimde atlıyor, dans ediyor ve karnını içeri çekip dışarı sarkıtarak çeşitli hareketler yapıyordu. Sonra kalçalarını sağa ve sola sallıyordu ki, seyretmesi iğrenti veriyordu; ama bazı saraylı Türkler bu hareketlere çok gülüyor, onu alkışlıyorlardı (Haunolt, 1590'dan aktaran Nutku, 1987: 126).



Resim 84-85-86: Dansçılara tuhaf ve komik hareketlerle eşlik eden curcunabazlar

10.2. Tulumcular: Osmanlı Şenlikleri'nde, ellerindeki hava, su ya da yağla şişirilmiş tulumlarla oyun alanına girenleri hizaya sokan, şenlik meydanını düzenleyen, gerektiğinde bu alanı sulayan ve görevini yerine getirirken bir yandan da soytarılık eden kişilere "tulumcu" denilmektedir (Nutku, 1983: 234). Genel amacı düzen koruyuculuğu yapmak olan tulumcuların, ellerindeki bu yağlı tulumlarla halkın yerlerinden kalkmamasını sağlarken, asık suratlı bir kolcu gibi davranmak yerine bir şenlikte olduğunun farkına vararak, surat asmadan, insanların keyiflerini kaçırmadan, onları kırmadan gülünç sözler söyledikleri, türlü soytarılıklar yaparak halkla şakalaştıkları ve onları eğlendirdikleri bilinmektedir. Bununla beraber tulumcuların yalnız olmadıkları, düzeni ve asayişi sağlamada "cin askeri" denilen yardımcılarının bulunduğu da belirtilmiştir. Ayrıca XV. yüzyılda "bineva" olarak adlandırılan, ellerinde tulumlar bulunan, yüzleri maskeli veya boyalı soytarıların bulunduğu, başlarında bulunan kişinin eşeğe bindiği ve tulumcularla aralarında güldürücü söyleşmeler yaptıkları ve bu konuşmaları da yazılı bir metinden okudukları ifade edilmiştir (Mustafa Âlî'den aktaran And, 1985: 180). Bir başka deyişle tulumcuların Ortaoyunu gibi söyleşmeli oyunlar da sergiledikleri ve gerek başlarıyla gerekse cin askerleriyle yaptıkları komik söyleşmelerden dolayı tulumcuların bir yanıyla halk tiyatrosu geleneğinin sözlü oyunlar kısmında da yer alabildikleri görülmektedir.



Resim 87-88-89: Oyun alanını düzenlemekle görevli tulumcular

Böylece Osmanlı Şenlikleri'ndeki tulumcuların temel olarak iki görevlerinin bulunduğu anlaşılmaktadır: Birincisi; seyircileri oyun alanına sokmamak ve herhangi bir kargaşalıkta ellerindeki keçi derisinden yapılmış tulumlarla düzeni sağlamak. İkincisi ise seyircileri çeşitli soytarılıklar ve gülünçlükler yaparak eğlendirmek. Tulumcuların hem siyah ve kırmızı deriden yapılmış külâhları ve giysileri hem de tulumları bezir yağına bulanmış olduğu için, halkın tulumlara değmemek ve üstlerini kirletmemek amacıyla onlardan sakınarak kaçtıkları bilinmektedir. Ancak tulumcuların yabancı konuklara bir şey demedikleri ve misafir olmalarından dolayı onlara hoşgörülle yaklaştıkları ve onların oyun alanından geçmelerine izin verdikleri de vurgulanmaktadır. Osmanlı Şenlikleri'ni seyreden yabancı konukların ise tulumcuları "maskaralık ve şaklabanlık yapan, düzeni sağlayan, skeçler oynayan grotesk görünümlü soytarılar" olarak tarif ettikleri belirtilmektedir (And, 1985: 179; Nutku, 1987: 127,128, 129; Arslan, 2008: 296).

1582 Şenliği'nde ise beş yüz kadar tulumcunun başında bulunan bir çavuşun yerinden ayrılarak gösteri alanına çıktığı, başıyla, gözleriyle, elleriyle ve bacaklarıyla tuhaf hareketler yaptığı, eteğini başının üstüne geçirerek beyaz uzun donuyla ortada kaldığı, sonrasında ise atlayıp sıçrayarak dans ettiği, karnını içine çekip şişirerek göbeğini oynattığı ve kalçalarını arkaya atıp öne çekerek utandırıcı hareketler yaptığı ifade edilmektedir (Haunolt, 1590'dan aktaran Nutku, 1987: 128). Ayrıca tulumcuların başında bulunan kişinin çoğu kez bir eşek üstünde olduğu anlaşılmakta ve 1675 'teki Edirne Şenliği'nde eşek üstünde geçen, giyimi samandan ve kâğıttan olan birinin, elinde kocaman bir erkek cinsel organı (*phallus*) taşıdığı ve onunla seyircilere selam verdiği anlatılmaktadır (Memoires du Sieur de la Croix, 1684'ten aktaran And, 1985:

179). Âlî ise sûrnâmesinde yaklaşık beş yüz kadar sayıları bulunan ve çok garip elbiseler giymiş olan tulumcuların başında eşeğe binmiş çirkin suratlı ve ak sakallı birinin varlığından bahsetmekte ve başkanlarıyla beraber bu tulumcuların ellerindeki bezir yağı dolu tulumlarla halkın üzerine giderek asayişî sağladıklarından söz etmektedir (Âlî'den aktaran Arslan, 2008: 296,297). Nurhan Atasoy'un (1997: 107) "*Sûrnâme-i Hümayun Dügün Kitabı*" adlı eserinde ise sakalar olarak adlandırılan tulumcular şu şekilde tarif edilmektedir:

...Bunların da ayrı bir çalgı takımı, bayrakları ve başkanlarının uşağı olan 6 oğlan çocuğu vardı. Başkan eşeğini sürerek meydanın etrafını dolaşüyor ve hediyeler alıyordu. Sakalar zümresi, düğün süresince meydanda temizliği yapmak, düzeni ve eğlenceli havayı sürdürmek, bu arada da yeniçerilerle birlikte asayişî korumakla görevliydi. Birçok görevi birden yüklenmiş olan sakalar düğünün tükenmez neşe kaynağıydılar. İçinde bazen su, bazen de yağ bulunan birer tulum taşıyorlardı. Tulumlarındaki suyla, toz kalkmaması için meydanın toprak zeminini zaman zaman veya süpürülmeden önce suluyorlardı. Gösteriler sırasında meydanda münasebetsizlik yapan biri olursa tulumlarıyla vuruyor ya da tulumlarını üstüne boşaltıyorlardı. Komik giyimli sakalar, gösteri aralarında boşluk olduğunda da hemen ortaya fırlayıp, boşluğu bir başka boşluk ile dolduruyorlardı. Çoğu zaman sazencelerin eşliğinde oynayan komik oyuncular ile sakaları ayırt etmek mümkün olamamaktadır. Çok çeşitli, alışılmamış biçimdeki başlıkları çoğunlukla sivridir. Oyuncu olanlarda başlıklara ziller de takılmıştır.

10.3. Tiryakiler: Bir tip olarak, meddah ya da gölge oyunu gibi Türk halk tiyatrosu türleri içinde yer alan tiryakiler, bunun dışında Osmanlı Şenlikleri'ndeki soytarı türlerinden biri olarak da kabul edilmektedir. Sürekli afyon çiğneyerek ince şakalar ve nükteler yapan tiryakilerin Evliya Çelebi (1314'ten aktaran Nutku, 1987: 126) tarafından yapılan tarifine göre; bunların bazılarının kaşındığı, asılmış gibi dilini dışarı çıkardığı, bazılarının da "hây-ı huy ederek", nükteli bir şekilde ve afyonun etkisiyle "hâb-ı gaflete dalarak" ya da gaflet uykusuna dalarak geçip gittikleri belirtilmektedir. Kullandıkları çubuklarla özdeşleşmiş, genellikle kahve, tütün ve afyon tiryakisi olan ve halkın maskarası durumuna gelmiş bu kişilerin karakterleri ise; korkak ve küfürbaz olarak tarif edilmekte ve halkın bunlara sürekli sataştığı, onlar geçerken yanlarında çata pat attıkları ve teneke yuvarladıkları bilgisi verilmektedir (Şeyhoğlu'ndan aktaran Nutku, 1987: 126). 1675 Şenliği'nde yer almaları için özel olarak getirilmiş tiryakilerin karınları doyurulup kahve ihtiyaçları giderildikten sonra, içi parayla dolu gümüş bir maşrapanın ödül olarak verileceği bir yarışta bunların ikişer ikişer yarıştırdıkları ve böylece koşu sırasında, afyonun etkisiyle ağır hareketlerle birbirlerini düşürmeye, itip kakmaya başladıkça halkın eğlencesi konumuna geldikleri anlatılmaktadır. Bir başka şenlik gününde de yine afyon yutturulduktan sonra tiryakilerin, başlarına keçeden külah giydirilmiş, gül ya da karanfil takılmış, fener asılmış ve ellerine yelpaze verilmiş bir

şekilde alana çıkarıldıkları ve her yandan fişekler atıldıkça yaşadıkları korku ve şaşkınlıkla halkı gülmekten bayılttıkları ifade edilmiştir (Hazerfen, Abdî ve Nabî 1944'ten aktaran Nutku, 1987: 127).



Resim 90: Hayvanlarla dövüştürülen tiryakiler

11. MÜZİK VE DANS

Osmanlı Şenlikleri'nde müzik ve dansın birbirinden ayrılmaz öğeler olduğu ve hem şenliklerde hem de saray çevresinde çok önemli bir eğlence unsuru sayıldığı göze çarpmaktadır. Gerçekleştirilen gösterilerin, dansların ve güldürülerin ya da söylenen şarkıların ve çalınan sazların halkın eğlenmesini ve hoşça vakit geçirmesini sağlamada müzikle yapılan eşliğin vazgeçilmez bir etken olduğu anlaşılmaktadır (Arslan, 2008: 283). Padişahların dinleyici olarak müziğe olan düşkünlükleri ve bazılarının ise müzik sanatıyla ustalık derecesinde ilgilenmiş oldukları bilinmektedir. Şenliklerle ilgili kaynaklarda müzik konusunda çok fazla bilgi bulunmamasına rağmen, minyatürlerde çalgıcıların ve ellerindeki müzik aletlerinin sıklıkla resmedildiği görülmektedir. Bununla birlikte Metin And (1982: 165) müziğin, Osmanlı Şenlikleri'nde üç önemli işlevinin bulunduğunu tespit etmiştir. Açık ya da kapalı alanlarda fasıl müziği ya da mehter müziği gibi sadece dinlemek amacıyla yapılan *Konser Müziği İşlevi*, köçek ve çengilerin ya da semazenlerin dansına ve cambaz, hokkabaz vb. sanatçıların beceri gösterilerine eşlik amaçlı yapılan *Eşlik Müziği İşlevi* yanında atlı, yaya ya da oturmuş halde olan mehter takımının ve diğer çalgıcıların giyim kuşamı ve çalgıların görünümünün *Görsel İşlevi* olduğu da yadsınamaz bir gerçek olarak kabul edilmektedir. Müziğin bu üç işlevinin bir arada olduğu duruma en güzel örnek ise padişahın başı çektiği geçit alayları sayılmaktadır. Çünkü burada müzik, hem dinlemek için, hem geçit alayı

sırasında gösteri yapan sanatçılara eşlik etmek için hem de geçit alayına görsel bir zenginlik katmak amacıyla kullanılmıştır.

Şenlikler boyunca gösterilerin tekdüzelikle sonuçlanmaması amacıyla benzer gösterilerin ard arda konmadığı, böylelikle çeşitliliğin sağlanmasına çalışıldığı; bu yüzden de müzik konusunda sâzendelerin de yanlarında hânendeler ve köçeklerle birlikte değişik zamanlarda meydana çıktıkları ifade edilmiştir (Atasoy, 1997: 33). Osmanlı Şenlikleri'nde açık alanda ya da kapalı alanda icra edilen müziğin bir diğer özelliği de, farklı gösterilerin aynı anda sunulmasından dolayı sema müziğinin de köçek müziğinin de ya da türlü gösterilere eşlik eden müziklerin de bir arada çalınması ve böylece müzik unsurunun bir ses karmaşası ya da bir gürültüye dönüşmesidir. Ancak burada seyircinin, istediği gösteriyi tercih etme seçeneği bulunduğundan, dinleyen kişi için bu etkenin bir sorun yaratmadığı anlaşılmaktadır. Ayrıca böyle bir gürültünün de şenliğin görkemli ve coşkulu havasına uygun düştüğü belirtilmektedir. Osmanlı'da müzik ve dansın çok önemli bir etken olduğunun başka bir kanıtı da, sarayın içinde özellikle haremde çeşitli oyunların yanı sıra dans, çalgı ve ses eğitimine ayrı bir önem verilmesidir. Bu bakımdan sarayın bir sanat okulu gibi görüldüğü ve cariyelerin dans etmek, şarkı söylemek ve bir müzik aleti çalmak konusunda özenle yetiştirildikleri bilinmektedir (And, 1982: 165,166,168).

11.1. Hânendeler (Şarkıcılar): Hânende, şarkı söyleyen ve şarkı söylemeyi meslek edinen kişi anlamına gelmektedir. Hânendelerin görevleri ise düğün ve şenliklerde sâzendeler eşliğinde padişahları, şehzadeleri, saray erkânını ve seyircileri çeşitli makamlarda ve usullerde şarkılar söyleyerek eğlendirmek olarak belirtilmiştir. Sûrnâmelerden edinilen bilgilere göre hânendelerin söylemiş oldukları şarkılarda kullandıkları makamlar ise şöyle sıralanmıştır: Dügâh, aşîrân, şehnâz, acem, segâh, kürdî, mâhur, hicâz, nişâbur, nevâ, sabâ, muhayyer, şevk-i tarab, ırâk, râst, nâz, niyâz, sıfâhân, çârgâh, bûselik, uşşâk, cânfezâ, girift, pencgâh (Arslan, 2008: 283,284).

11.2. Sâzendeler (Çalgıcılar): Sâzende ise çeşitli müzik aletlerini çalan kimse anlamına gelmekte ve Osmanlı Şenlikleri'nde sâzendelerin şarkıcılara ve beceri gösterilerine eşlik ettikleri bilinmektedir. Eğlencelerin ayrılmaz bir parçası olan sâzendelerin, birbirinden farklı ve çok çeşitli müzik aletleri kullandıkları görülmektedir. Öncelikle şenliklere nefîr, kûs, sûrnâ, nakâre gibi aletlerin sesleriyle başlandığı ve bunların aynı zamanda işaret yerine de kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bu müzik

aletlerinin dışında, sûrnâmelerde adı geçen diğer çalgılar ise şunlardır: Tanbur, keman, tabl, çârpâre, ney, def, mûsikâr, dâire, kılarnete, lavta, kemençe, mızıka, kudüm, şeştâ, çeng, ûd, rebâb, santûr, kânûn (Arslan, 2008:285). Bunların haricinde XV., XVI. ve XVII. yüzyıllarda kullanılan diğer çalgılar ise; çöğür, kopuz, bulgarî ya da bağlama, zurna, zil, davul, kös, mizmar, ıklık, piyşe, nüzhe olarak sayılmaktadır. XVIII. yüzyılda ise giderek kopuz ve çeng gibi bazı çalgıların ortadan kalktığı, yerlerine ise Batı enstrümanların geldiği, XIX. yüzyılda da Batı müziğinin etkisiyle birçoğunun tarihe karıştığı belirtilmektedir (And, 1982: 172,173).



Resim 91-92-93-94: Dansçılara eşlik eden sazendeler

11.3. Rakkaslar (Dansçılar): Raks dans, rakkas ise müzik eşliğinde dans eden ya da oynayan kişi anlamına gelmektedir. XV. ve XVI. yüzyıl Osmanlıcasında ise dini ve din dışı ayrımı yapılmaksızın dans sözcüğünün "sema ve raks" terimleriyle karşılandığı ifade edilmektedir (Surnâme-i Hümayun'dan aktaran And, 1982: 175). Türklerin dans kültürünün çok gelişmiş olduğu ve Osmanlı'da sanat kaygısını da içeren çeşitli dans türlerinin yer aldığı bilinmektedir. Raks tabiri ise bütün bu türlerin genel adı olarak kullanılmakta ve sözü edilen dans türleri şu şekilde sınıflandırılmaktadır: Dinsel danslar, erotik danslar, grotesk danslar, hüner gösterilen danslar, savaş dansları, taklit dansları ve yabancı kökenli dramatik danslar (And, 1982: 175-188; Nutku, 1987: 120-124). Dinsel Danslar, daha çok Mevlevilerin, Rufailerin ve Kalenderi dervişlerinin dansı

olarak kabul edilmektedir. Bu dansı icra eden din eğitimi alan öğrencilerin "Allah, Allah" diyerek döndükleri, bazen de bayılıncaya kadar dans ettikleri bilinmektedir. Ayrıca Nakkaş Osman'ın çizmiş olduğu minyatürlerde, köçekler de dâhil olmak üzere diğer hüner sahipleriyle beraber aynı anda seyir yerine çıktıkları bilinen Mevlevi dervişlerinden, tennuresi ve destarı ile mavi kıyafetlere bürünmüş bir tanesinin curcunabazlarla birlikte tahta bacaklar üzerinde dans ettiği görülmektedir. Bununla birlikte dinsel dansların da seyir amaçlı yapıldığını; tekkeler üzerine bilgi veren yabancılar için yazılmış eski İstanbul rehberlerinin üzerinde sema törenlerini seyretmek için ödenecek giriş parasını belirten bu tür belgeler kanıtlamaktadır. Erotik Danslar, aynı zamanda dramatik nitelikte de olan köçeklerin, çengilerin ve tavşanların dansları sayılmaktadır. Bunun dışında bazı oyuncuların hayvan kılığında ya da Hıristiyan rahipleri gibi giyinip "sodomi" hareketleriyle halkı güldürdükleri, çingene kadınların çalparalarla dans ederek para karşılığında utanç verici hareketler ve jestler yaptıkları, bazısı kadın bazısı erkek kılığında çıkan dansçıların şarkı söyleyerek açık saçık jestlerle oynadıkları ve on yaşlarında, ince ve güzel yüzlü dansçı bir oğlanın karşısındaki iri ve yakışıklı bir delikanlı ile akla gelebilecek en utanılacak hareketlerle fakat ustalıkla dans ettikleri ifade edilmektedir. Bu dansçıları ve nasıl dans ettiklerini ise Covel şu şekilde anlatmaktadır:

Bu oyuncular öyle bir maskaralık yapıyorlar ki, seyredenin yüzü utançtan kızıyor; çünkü hareketleriyle sodomiye canlandırıyorlar ve bunu da alabildiğine abartıyorlar. Bu hareketi oğlan çocuklara yapıyorlardı. Aynı taklidi aslan, köpek, leopar, geyik kılığına girmiş oyuncular dört ayak üzerinde de yapıyorlardı. Her şey güzeldi, ama bu taklit çok çirkindi. Buna karşın her gece gösteriyorlar bu dansı (Covel, 1670-1679'dan aktaran Nutku, 1987: 122).

Grotesk Danslar, gürültülü, kaba ve çoğunlukla soytarılığa dayanan danslardır. Rakkasları komik ve abartılı bir biçimde taklit etmeye çalışan curcunabazlar, tulumcular ve cin askerleri bu grupta yer almaktadır. Kâğıttan giysileri ve acayip külâhları ile gülünç giyimli bu soytarıların bazılarının suratında çirkin ve gülünç maskeler de bulunmaktadır. Hüner Gösterilen Danslar, herhangi bir beceriyle birleştirilen danslardır. Kâsebazlar, paçlebazlar ya da tasbazların yaptıkları danslar bu grup içinde değerlendirilmiştir. Tahta bacak üzerinde yürüyen paçlebazların aynı zamanda dans etmesi, hüner gösterilen danslara bir örnek teşkil etmektedir. Bu gruba bir başka örnek ise bir yandan dans ederken bir yandan da parmaklarının ve sonra da ucu sivri değneklerin ucunda, elleri ve ağızları üzerinde çini tabakları döndüren, onları havaya atıp yere düşürmeden tutan kâsebazlardır. Ayrıca asıl mahareti dans etmek olan bazı çengilerin, ellerindeki çalparaları çalarak dans ederken, aynı zamanda akrobatik

hareketler yaparak ya da taklalar atarak hüner gösterdikleri de bilinmektedir. Savaş Dansları, kılıç ya da hançer gibi dövüş aletleriyle yapılan bir savaş dansı niteliğinde olan danslardır. Matrakbazların bu gruba girmesinin dışında, yabancı bir gezgin tarafından, boyalı kâğıttan yapılan zırh ve külah giymiş, ellerinde sahte kalkanlar ve mızraklar olan bir grubun da bu biçimde dans ettiği ifade edilmektedir. Ayrıca bu tür oyunların eteklik biçiminde yapma atlara binmiş dansçılar tarafından yapıldığı da bilinmektedir. Taklit Dansları, çoğunluğu hayvan kılığına girmiş kişilerin sergiledikleri danslardır. Ayı postuna bürünenler, deve kılığında dans edenler, deniz hayvanları ya da aslan, leopar, köpek gibi hayvanların kılığına bürünüp onları taklit edenler, dört ayak üzerinde açık seçik çiftleşme sahnelerini gösterenler bu sınıfta değerlendirilmiştir. Taklidi yapılan en önemli hayvanlardan birinin de geyik olduğu ve dansçıların hayvan taklidi yaparken bedenlerini türlü biçimlerde eğip bükerek, karınlarını içeri çekerek ya da aşağı sarkıtarak çok güç havalara ve tartımlara göre hareket ettikleri anlaşılmaktadır. Yabancı bir tanığın gözlemlerine göre, bir oyuncunun başında çok yüksek ve türlü biçimlerde, dallı budaklı boynuzlar taşıdığı, bu boynuzlarla küçük çocuklara tos vurarak, elleri ve ayaklarıyla taklitler yaparken aynı zamanda dans ettiği belirtilmektedir. Ayrıca yabancı tanık geyiğin Türklerde aldatılmış, ipin ucu bırakıldığında sonucu kötüye varacak işlerde fazla vesveseli bir kocayı temsil ettiğini vurgulamıştır (Cornelius, 1721'den aktaran And, 1982: 186). Yabancı Kökenli Dramatik Danslar grubuna örnek olarak ise 1524 Şenliği'nde İtalyanların düzenlediği klasik bale gösterimine Türk çengi kadınlarının da eşlik etmesi verilmektedir. Bununla beraber yabancı kökenli danslar denilirken, sadece oynayanların yabancı olması değil, dansların da konuları açısından mitoloji ya da Hıristiyan efsaneleri gibi yabancı mevzuları ele alması kastedilmektedir. Dolayısıyla "*mattezzina*" ya da "*matacino*" ve "*morisco*" gibi matrak oyununa benzer yabancı kaynaklı dansların da bu grup içinde değerlendirildiği görülmektedir.

11.3.1. Çengi: XVII. yüzyılda Viyana'da basılmış Meninski sözlüğüne göre çeşitli Avrupa dillerinde "çengi"nin, eski danslarda eşlik müziği için en çok başvurulan, harp gibi dikine çalınan bir çalgı olan çeng anlamının yanında; oyuncu, dansçı, komedyen oyuncusu anlamlarına da geldiği belirtilmektedir (And, 1959: 46). Başlangıçta kadın ya da erkek olarak ayırt etmeksizin dans eden ve taklitli oyun yapanların tümü için "çengi" terimi kullanılırken, ileriki yüzyıllarda müzik eşliğinde dans eden ve dramatik gösteriler yapan genç kadınlara verilen bir isim halini aldığı görülmektedir (Arslan, 2008: 288). Çengilerin, erkeklerin özel toplantılarında kiralık rakkaseler olarak dans

ettikleri, ancak kapalı mekânlarda ya da açık havada yapılan halka açık eğlencelerde ister özgür isterse köle olsun kadınların oynaması ve dans etmesinin söz konusu olmadığı bilinmektedir (Atasoy, 1997: 106).

Çengilerin dışındaki erkek dansçılara ise aşağıda daha ayrıntılı bir şekilde açıklanan "köçek" ve "tavşan" tabirlerinin kullanıldığı bilinmektedir. Bu dansçıların da diğer oyuncular gibi kollar meydana getirdikleri, her kolda sarı çizme giyen bir kolbaşı ve onun bir yardımcısı olduğu, oyuncuların sayısının bir düzineyi bulduğu, "sıracı" olarak adlandırılan dört kişilik bir çalgıcı ekibin, yordakçıların ve aynacıların bulunduğu, "hamam ustası" ya da "soyguncu" denilen kadınların ise temsili verileceği yerde çengilerin giyinmelerine, makyajlarına ve süslenmelerine yardımcı oldukları açıklanmıştır. Çoğunun tıpkı köçekler gibi eşcinsel olduğu bilinen çengilerin kadın kadına seviştikleri, erkek kılığına girip "zeybek, kilci, kalyoncu" gibi erkeklerin yaptığı oyunlara ya da köşeden köşeye sekerek oynanan tavşan oyunlarına çıktıkları da belirtilmiştir (And, 1985: 208).



Resim: 95-96: Çengiler

Çengilerin oyun alanına gelirken, sâzendelerin de çalgılarını çalarak onların geçit törenlerini yapmalarında eşlikçi olarak görev aldıkları ve ardından oyun faslına geçildiği ifade edilmektedir (Uluçay, 1992'den aktaran Arslan, 2008: 289). Dansçıların çoğunun ellerinde çalpara (sekiz on santim boyunda kastanyeti andıran ahşap el çalgısı), zil, çegâne (zilli maşa) gibi tartım çalgılarının ya da mendillerin bulunduğu ve bunları dans ederken kullandıkları bilinmektedir (And, 1959: 46). XVI. yüzyıldaki İstanbul yaşamını anlattığı kitabında Metin And (1994: 277, 281), iki ya da üç genç dansçı kızın inanılmaz bir esneklikle dans ederken eğilip büküldüklerinden bahsetmektedir. Eğlenciyi çeşitlendirmek amacıyla da, içlerinden en uzun ve en güzel olanının başına taktığı

örtüyü çıkarıp bir erkeğin sarığının üzerine koymasını ve izleyenlerin kendisinin üzerinde arzu uyandıracak bazı şehvetli tavırlar sergilemesini anlatmıştır. Bunun dışında daima müzikle eşzamanlı olarak hareket eden çenginin kendisiyle dans etmesi için bir davet mimiği yaptığını ve bu çağrı cevapsız kaldığında ise hayal kırıklığı içinde intihar ediyormuş gibi elindeki güzel bir mendili kıvrarak burduğunu betimlemiştir. Ayrıca çengilerin iki ya da üç kişi olarak beraberce dans ettikleri zaman, yüz yüze gelerek ve kollarını birbirlerine uzatarak, çalparaların ritmine uygun bir şekilde vücutlarını hareket ettirdiklerinden söz etmektedir. Çengilerin bir ellerinde genellikle bir mendil tuttuklarını ve dansa katılmak istediklerinde dans eden kişinin mendilini aldıklarını da belirten And, dans adımlarının hepsinin ağır ve zarif, hoplama ya da zıplama olmadan, bir ileri bir geri biçiminde olduğundan bahsetmektedir. Bazı kaba skeçlerin de araya serpiştirilerek uzun geceler boyunca, bu dansların devam ettiğini vurgulamaktadır.



Resim 97-98-99-100: Çeşitli kostümler içindeki çengiler

Bunlardan başka dans ederken kullandıkları diğer bir nesnenin de tabak olduğu ve dansçıların bu tabakları önce parmaklarının daha sonra da ucu sivri değneklerin ucunda tutup, döndürüp, havaya attıkları, elleri ve ağızları üzerinde tabakları yere düşürmeden ya da kırmadan hızlıca döndürdükleri anlatılmaktadır (Lewenklaw, 1590'dan aktaran And, 1959: 53). Böylece dans ile el çabukluğuna dayanan bir gösteriyi birlikte kullandıkları görülmektedir. Çengilerin giyimleri ise şu şekilde tarif edilmektedir:

Çepeçevre altınlarla süslü bir "tepelik" ve tam alnın ortasında yuvarlak "kaşbastı" denilen bir altın. Altın sırmayla işlenmiş kadifeden "camadan" denilen, çapraz giyilen iki sıra düğmeli, kısa, kolsuz bir üstlük; bunun altında "üçetek" denilen ve yenleri nerdeyse dizden aşağı sarkmış ipekli sırmayla süslü bir entari; göğüslerini yarı açık gösteren ipekli hilâli gömlek; belde lahurî şal ve şalın üzerinde altın ve gümüş bağlanır veya sırma bir kemer; üçetek'in altında topukların az yukarisından büzülerek bağlanmış ve torbalanmış, dökülmüş işlemeli ipek şalvar ki bu üçetekli entari havalandıkça şalvar altından görünür, ayaklarda alçak ökçeli işlemeli pabuç. Elde zil veya çarpâre bulunur (And, 1985: 208,209).

11.3.2. Köçek: Köçekler ise kadınsı tavrılı profesyonel genç dansçı erkekler olarak tarif edilmektedir. Köçeklerin kız gibi giyindikleri, şenliği izleyen yabancıları yanıltacak kadar kızlara benzedikleri ve saçlarını kesmeyip uzattıkları, bazılarının yanlarında lüle bıraktığı, bazısının da saçlarını aşağı sarkıtıp veya örtülü olarak arkalarından omuzlarına döktükleri bilinmektedir (Covel, 1670-1679'dan aktaran And, 1985: 209, 210). Köçek oyununun genellikle erkekler meclisinde yapıldığı, fakat haremdeki cariyelerin de eğlencelerinde köçek elbisesi giyerek, parmaklarına pirinç ziller geçirerek veya kaşıklarla bu oyunu oynadıkları anlaşılmaktadır (Uluçay, 1992'den aktaran Arslan, 2008: 289). 1807 yılında Bartholdy (Aktaran And, 1959: 51) adlı bir gezginin Türkiye'ye yapmış olduğu gezi sırasında gördüklerini anlatırken, o dönemde İstanbul'da içkili yerlerde köçeklerin sayısının altı yüz kadar olduğunu, fakat Türklerin "aşağılık" olarak tabir edilen bu dansı yapmalarına izin verilmediğini, dolayısıyla köçeklerin Ermeni, Yahudi, Rum veya Adalılardan olduğunu ve bunların Galata meyhanelerinde toplanarak Alman dansına benzeyen hareketler yaptıklarını, güç biçimlere girdiklerini, tehlikeli zıplayışlar yaptıklarını belirttiği ortaya koyulmuştur.

Kadınsı tavrılı bu genç dansçıların da tıpkı çengiler gibi eşcinsel oldukları ve bazı zengin kimselerin bu köçekler için tüm varlıklarını ortaya koydukları ya da yeniçerilerin onlar uğruna kavga çıkardıkları, kanlı bıçaklı oldukları belirtilmektedir. Evliya Çelebi'nin de bu köçeklerden "*yetmiş tastan feleğ'in çemberinden geçmiş, veled-i zinâ, âfitâb-misâl rakkaslar*" şeklinde bahsettiği bilinmektedir (And, 1985: 210,211). Köçeklerin giyimlerine bakıldığında ise; kendilerini kadın gibi gösteren, biri dans sırasındaki kalça hareketlerini daha belirginleştirmeye yarayan kısa, diğeri ise yere kadar uzun üst üste iki büzgülü etekten oluşan özel olarak hazırlanmış elbiseler giydikleri görülmektedir (Atasoy, 1997: 106). Daha ayrıntılı bir tarif olarak ise köçeklerin; altın ya da gümüş sırma işlemeli, saçaklı, çok geniş, bol ve topuklara kadar inen, ipek kumaştan, gösterişli, alacalı ve açık renkte bir fistan, toka ve süslü ipek kumaşla altın suyuna batırılmış kemer, sıçandışi işlenmiş ipek gömlek, üzerlerine bedenlerine tıpatıp uyan, dizlerine kadar inen ve kolları kapalı som sırma ile işlenmiş kadife veya al çuhadan

dilme, başlarına da hasır fes, üzerine ipek ve kenarları sırma ile süslenmiş bir çevre giydikleri ifade edilmiştir. İngiliz gezgini Covel (1670-1679'dan aktaran And, 1959: 52), 1675 Edirne Şenliği'nde gördüğü köçekleri anlatırken, bunların genellikle dört, altı ya da sekiz kişilik takımlar halinde dans ettiklerinden; utandırıcı olarak tarif ettiği hareketlerin bedenini kıvrılmasına, attıkları adımların da yavaşça ve yuvarlakça kaymaya, durmaya ve dönmeye dayandığından bahsetmiştir. Ayrıca belirli bir kol ya da el hareketinin olmadığını, yarım ya da tam halka biçiminde bir ezgiden diğerine ya da bir güldürüden diğer bir güldürüye geçtiklerini, sonunda canlı bir müziğe ayak uydurarak dervişler gibi uzunca bir süre döndüklerini, durunca da eğilip selam verdiklerini ve sürekli yakınlarında duran çalgıcıların yanına koştuklarını belirtmiştir.



Resim 101-102-103-104: Erkek dansçı olan köçekler

1720 Şenliği'nde ise daha önce denenmemiş bir gösterinin sergilendiği ve "su balesi" olarak adlandırılabilen bu gösteride köçeklerin su üstünde kayarak dans ettikleri anlatılmaktadır. Minyatürlerde de resmedilmiş olan bu gösteride köçeklerin yuvarlak tahtadan dubalar üzerinde eteklerinin içinden bu dubalara tutturuldukları, dubaların altına ise dengeyi sağlamak için kurşun ağırlıklar yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Kıydan su altındaki iplerin çekilmesiyle de eteklerin altında kalan dubalar gözükmeyeceği için köçeklerin su üstünde kayarak dans ettikleri görülmektedir (And, 1982: 182).



Resim105-106: Su üstünde kayarak dans eden köçekler

Şenliklerdeki hüner gösterilerinin hepsinde müzik kullanıldığı ve özellikle güldürüye dayalı gösteriler ile dansın bir arada olduğu dikkat çekici bir özellik olarak görülmektedir. Bu kapsamda dansçıların gösterilerinde de bir tarafta dans edenlerin, diğer tarafta ise onları abartılı ve komik bir şekilde taklit etmeye çalışan soytarı kılıklı oyuncuların olduğu vurgulanmıştır. Bu duruma örnek teşkil edecek bir olay ise, yabancı bir tanığın Ok Meydanı civarındaki bir evde özel bir sünnet düğününde gördüğü bir temsildir. Bu yabancı tanık gördüklerini şöyle ifade etmektedir:

Kız gibi giyinmiş genç oğlanlar, zevklerin türlü ayrıntılarını canlandırıyorlardı; hareketleri önce yumuşak ve ölçülüydü, gittikçe canlandı ve sonunda gözün bile izleyemeyeceği bir titremeye geçtiler... Gösterdikleri esneklik çeviklik olağanüstü bir şeydi, ancak uzun bir çalışmanın sonucunda elde edilebilirdi; soytarılar dansçıların yanı sıra duruyorlar, onları savrukça taklit ediyorlar, daha iyi taklit edemeyeceklerini, beceriksizliklerini ortaya çıkartmağa uğraşıyorlardı (Potocki, 1788'den aktaran And, 1982: 176).

Köçeklerin, tıpkı tiyatro oyunundaki bir dans gibi bir konuyu dansın yanında güldürü öğelerini de kullanarak ele aldıkları ve canlandırdıkları görülmektedir. Nitekim yabancı bir gezginin bir Ramazan gecesini İzmir, Turgutlu'da görmüş olduğu bir temsil bu durumu özetler niteliktedir:

Kişiler on üç ile on yedi yaşları arasında güzel görünüşlü dört oğlan, yaşı ileri iki soytarı ve çalgıcıları. Genç oğlanlar tepeden tırnağa Türk kadınları gibi giyinmiş, büyük gümüş tokalı enli kemerler takmışlardı, soytarılar ise gelişigüzel giyinmişler, hatta birisi kırpıntılardan yapılmış bir kılıktaydı. Dansın konusu Türk kadınlarının töreleri ve çevirdiği dolapları serbestçe canlandırıyor. Kadınların şarkı söylerken, konuşurken çıkardıkları bağırırken sesleri, onların tavırlarını büyük bir ustalıkla taklit ediyorlardı. Kadınlar kocalarından kaçmış veya kocalarının yokluğunu fırsat bilmişler, gizlice sevgilileriyle buluşuyorlar. Sevgiliyi soytarılarından daha iyice giyimli oynuyordu.

Kırpıntılar giymiş olan soytarı ise kadınların hoşuna gitmek için yaptıklarına karşılık bulup bulacağı, alay, yumruk buna benzer küçük düşürücü davranışlar oldu. Dansçılar bir halka kurdukları zaman, sevgililerden gözde olanı dansı açık tavırlarla yönetiyordu. Yüz verilmeyen sevgili ise elinde bir ışıkla halkanın ortasında duruyordu... Zaman zaman çalgıcılar oyuncuların şarkılarına katılıyorlar, karşılık gören sevgiyi kutluyorlardı. Bazen de birden, keskin davranışla yerlerinden fırlıyorlar, oyuncularla beraber dönmeye koyuluyorlardı (Bartholdy, 1807den aktaran And, 1959: 50).

Aynı yabancı tanığın daha önceden, yine bir paşanın konağındaki yemekte görmüş olduğu bir temsilde ise iki dansçının çok şehvetli bir dansa başladıklarını ve bedeninin yukarısının dikliğini bozmadan, kalça sallamalarının yumuşaklığıyla, odanın dört bir yanında önce ağır sonra gittikçe artan bir hızla dönmeye başladıklarını, tartımı veren çalparaların eşliğinde kollarını da çok incelikle salladıklarını ve sonunda sırt üstü yatarak hareketleri ve anlatımlarıyla zevkin sarhoşluğunu ve kendinden geçmişliğini canlandırdıklarını anlattığı bilinmektedir. Köçeklerin yaptıkları bu dansların genellikle cinsel özellikleri üzerinde duran yabancı tanıklardan bir başkası ise genç oğlan dansçılar için şunları ifade etmektedir:

Bazı varlıklı Müslümanlar uşakları arasında gönülleri isteyince kendilerini açık saçık danslarıyla eğlendirecek kimseler buldururlar. Bu iş için her zaman çok güzel erkek çocukları ve delikanlıları seçerlerdi. Bunların dış görünüşleri yasak istekleri uyandırmaya çok elverişlidir... Yaygın olarak önce tavırlarıyla seyircilerinin hayvanca duygularını uyandırır ve sonra para karşılığı bu sapık istekleri doyumak amacını güderlerdi. Bu bakımdan bu danslardaki kadın rollerini kadın kılığına girmiş erkekler oynar ve seyircilerin arasında kadınlar da bulunduğu zaman dansçılar daha uslu davranmaya çalışırlar. Yalnızca erkeklerin bulunduğu toplantılarda bunu gerekli bulmazlar, davranışları tam tersinedir. Bu genel dansçıların bazılarının kılığı tuhaf ve gülünçtür, bu tuhaf kılıkla ilgiyi üzerlerine çekmeye çalışırlar (Aktaran And, 1959: 53).

11.3.3. Tavşan: Tavşanlar da müzik eşliğinde dans eden erkekler olarak bilinmektedir. Köçeklerin giyimlerindeki etek yerine, tavşanların altlarına çuhadan şalvar, üstlerine de "camadan" denilen bir üstlük giydikleri, bellerine alacalı renklerde şallar sardıkları, başlarını da açık bırakmak yerine köçeklerin aksine, süslü ve işlemeli ufak, sivri bir külâhla kapattıkları ifade edilmektedir. Neden bu ismi aldıkları kesin bir şekilde bilinmemesine rağmen tavşanların oyunlarında çok hareketli ve canlı oldukları belirtilmiştir (And, 1985 ve Uluçay, 1992'den aktaran Arslan, 2008: 290). Oyun alanına köçeklerle bir arada çıktıkları da bilinen tavşanların, tıpkı çengi ya da köçeklerinki gibi dans ederken kullandıkları hareketler ise; göbek atma, topuk çarpma, ayak parmakları ucunda koşarcasına yürüme, gerdan kırma, omuz titretme, bel kırma, kendini geriye atma, bedenlerini hoplatarak sallanma, kıvrırma, geriye yatıp saçlarını sarkıtmışken birden öne doğrulma olarak tarif edilmektedir (And, 1985: 217).



Resim 107-108: Köçeklerle beraber dans eden tavşanlar

12. SAVAŞ OYUNLARI

Osmanlı'nın büyük askeri gücünü ve savaş yeteneğini tüm halka ve özellikle yabancılara göstermesi amacıyla yapılan dramatik nitelikteki yalancı savaş gösterilerinin çok önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Avrupa'daki savaş oyunlarından farklı olarak bu gösterilerin, içinde yakın tarihteki savaşlardan ya da fetihlerden konularını alan, önceden tasarlanmış bir olaylar dizgesi ile kostüm ve dekorla gerçekleştirilen taklit ve canlandırma öğeleri bulunduğundan dolayı gerçek bir tiyatro gösterimi olarak kabul edildiği görülmektedir. Nitekim oyuncuların birbirine düşman iki ülkenin askerlerini taklit edecek biçimde giyinmeleriyle, bu iki tarafı bazı belirgin davranış ve tavırlarla göstermeleriyle ve bayrakların, kale ya da gemi dekorlarının gerçekçi donatımıyla bu tür ayrıntıları canlandırdıkları ifade edilmiştir (And, 1982: 123). Öyle ki bu savaşlarda çok ustalıkla bir şekilde hazırlanan ve yapımında çeşitli hezarfenlerin görev aldığı kale, gemi, şato, ya da sur maketlerinin top atışlarına dayanıklı oldukları ve istenildiği zaman yıkılıp yakıldıkları anlaşılmaktadır. Ayrıca dramatik nitelikteki bu yalancı savaşlarda kullanılan giysi ve diğer donatımların zenginliğiyle de oyunların ne derece heyecanlı, inandırıcı ve gerçekçi oldukları yabancı tanıklar tarafından dile getirilmiştir (Nutku, 1987: 138,139). Bu yüzden Osmanlı Şenlikleri'nde gerçekleştirilen bu savaş oyunlarının Türk tiyatro kostüm ve dekor anlayışının gelişmesinde önemli bir katkısı olduğu vurgulanmıştır. Söz konusu savaş oyunlarında iki taraftan birinin ise mutlaka Türkler olduğu ve onların tarafının savaşta

galip geldiği kaçınılmaz bir son olarak belirlenmiştir. Buna karşılık Avrupa'daki savaş oyunlarında da Hristiyanlar ve Müslüman Türkler arasındaki savaşta Hristiyanların kazanan taraf olduğu bilinmektedir (And, 1958'den aktaran And, 1959: 157).

12.1. Kale (Kara) Savaşları: Bu savaş oyunlarında yer alan kalelerin kâğıttan ya da tahtadan yapıldığı, topları, silahları ve surlarıyla çeşitli renklere boyandığı ve bazen de tekerlekler üzerinde hareket edecek şekilde tasarlandığı ifade edilmektedir (Arslan, 2008: 281). Kalede savaş oyunlarının, bir tanesinin sembolik olarak düşman kalesini temsil ettiği iki kale arasında ya da bir kaleye saldırıp onu ele geçirme şeklinde iki türlü yapıldığı bilinmektedir (And, 1959: 157). Heyecanlı dövüş sahnelerinden meydana gelen bu kale savaşlarında genellikle bir kalenin zapt edilmesi ve kalenin içinde bulunan yabancı askerlerin tutsak alınması oyunun konusunu oluşturmaktadır. Bununla birlikte oyun alanına getirilen iki kaleden Türklere ait olanının padişahın seyir köşkü tarafına, düşman kalesinin ise Hristiyan devletlerin elçilerinin bulunduğu loca tarafına konarak iki tarafın da karşı karşıya getirildiği bilinmektedir (Nutku, 1987: 136). Bazı gösterilerde düşman kalesinin Türklerin eline geçmek üzereyken, başlarında bulunan dini lider aracılığıyla barış koşullarını konuşmak için kalenin dışına bir kurul göndermesi, şartlarda anlaşma sağlanmayınca kurulun kaleye geri dönmesi ve savaşın devam etmesi ya da her iki tarafın da birbirlerinin kuvvetlerini öğrenmek için casus yollaması gibi ayrıntıların da canlandırıldığı belirtilmiştir (Haunolth, 1590 ve Lebeliski, 1585'ten aktaran And, 1982: 123).



Resim 109-110-111-112: Kale Savaşları

1582 Şenliği'nde meydana tekerlekler üzerinde getirilen ve Türklerin savunduğu anlaşılın kalenin kulelerinde ve burçlarında kırmızı, beyaz, yeşil renklerde bayrakların ve ellerinde uzun yeniçeri tüfekleriyle Türk askerlerinin bulunduğu, düşman kalesinde ise Hıristiyan olduğu anlaşılın giysi ve zırhlar içinde askerlerin ellerindeki kısa namlulu tüfeklerle canlandırıldığı ve bayraklarında da beyaz bir haç işaretinin olduğu anlatılmaktadır. Yabancı tanığın ifadesine göre oyun sırasında ise Türklerin düşmanı kalesine çekilmeye zorladığı ve kaleyi kuşatarak duvar dövüdükleri, oyuk açtıkları, bağırtılar ve uğultular eşliğinde saldırıya geçtikleri, kısa bir karşı koymanın ardından kaleyi fethettikleri ve içindeki herkesi kılıçtan geçirdikleri, bazılarının kafalarını keserek duvarların üstüne astıkları ve sonunda düşmanı aşağılamak için kalenin içinde tuttıkları domuzları ortaya saldıkları ve bağırarak alay ettikleri gösterilmiştir (Baudier, 1652 ve Lewenklaw 1590'dan aktaran And, 1959: 157,158). Edirne Şenliği'nden on yıl kadar önce ise başka bir gösteride, matrak oyununun ardından mızrakların ve okların havada uçtuğu, göğüs göğüse kılıç dövüşlerinin yapıldığı bir savaş oyununda iki üç tane atın yaralanarak öldüğu ve buna benzer gösterilerde bazen oyunculardan da ölenlerin bulunduğu ifade edilmektedir. 1675'teki Edirne Şenliği'nde de özellikle ele geçirilen ve içinde evlerin ve camilerin bulunduğu Oyvar, Kandiya ve Kamanıçe kalelerinin sarıldığı, havaya uçurulduğu, bazı yerlerinin yakıldığı ve yine aynı şenlikte başka bir gösteride ise bir kale karşısında iki filin üzerine kurulmuş tahtirevanın içindeki askerlerin savaşarak kaleyi ele geçirdikleri anlatılmaktadır (Lubenau 1912 ve 1915, Croix 1684, Covell, 1670-1679'dan aktaran Nutku, 1987: 137). Savaş oyunlarının bazen de şenlik dışında yabancı bir elçiye gözdağı vermek amacıyla yapıldığı anlaşılmaktadır. Bu duruma örnek olarak ise, III. Murat'ın İran elçisi Maksut için İstanbul'a yakın bir alanda binlerce asker kullanarak düzenlettirdiği savaş oyunu verilmektedir (Schweigger, 1608'den aktaran Nutku, 1987: 138).

12.2. Gemi (Deniz) Savaşları: Kale savaşlarının dışında su üstünde gerçek gemilerle yapılan yalancı savaşlar, bir adaya saldırı ya da karada gemi tasvirleriyle savaş etme şeklinde gemi savaşlarının da düzenlendiği bilinmektedir. Karada gösterilen gemi tasvirlerinin tahtadan, kâğıttan veya mukavvadan yapıldığı, savaş gösterimi sırasında ya da gösterinin bitiminde ise bu tasvirlerin yakılıp, ışıklarıyla etrafın aydınlatıldığı ifade edilmiştir. Gerçek savaşların canlandırılması sayılan bu savaş oyunlarında, karadaki sembolik gemileri hareket ettirmek için iplerin kullanıldığı ve ayrıca ipler üzerinde gemi maketleri ve tasvirlerinin yerleştirilmiş olduğu belirtilmektedir (Arslan, 2008: 280).



Resim 113-114: Gemi Savaşları

1582 Şenliği'nde oyun meydanına gerçekte olduğu gibi topraklarla donatılmış büyük bir kalyon getirildiği, tıpkı denizde yüzer gibi hareket ettirildiği ve bu kalyonun karşısına da yine topraklarla donatılmış bir Türk kadırgasının çıkarıldığı, iki gemi arasında heyecan dolu bir savaş başlatıldığı ve sonunda Türklerin düşman kalyonunu yenerek ele geçirdiği anlatılmaktadır (Haunolt, 1590'dan aktaran Nutku, 1987: 137). Yine aynı şenlikte sahneye benzeyen bir alanda Kıbrıs'ı gösteren kartondan büyük bir ada yapıldığından, iki güçlü ordunun bu adayı kuşattığından, bir tarafın denizden diğer tarafından da karadan adaya çıktıkları zaman hafif çarpışmalar, bataryalar, lağımlar, karşı lağımlar, oyuk açmalar, saldırılar, karşı saldırılar, donanma fişekleri gibi gerçek savaşlarda görülen hemen her tekniğin kullanıldığından ve bazen Türklerin surları ele geçirdikleri, bazen de Kıbrıslıların onları geri püskürttükleri, kuvvetlerinin azlığı ve yardım eksikliği nedeniyle adayı ellerinden kaçırdıkları ve sonunda Türklerin boru, davul ve top sesleri eşliğinde adayı kuşattıklarından bahsedilmektedir. Yabancı tanıkların anlatımına göre gece gösterileri sırasında ise yelkenleri açılmış, top ve bayraklarla süslenmiş birçok gemi ve kalyonun borular çalınırken birbirlerini kuşattıkları, denize düşürdükleri, yaktıkları ya da batırdıkları büyük bir ustalıkla gerçekleştirilmiştir (Baudier, 1652'den aktaran And, 1982: 130). 1675 Şenliği'nde ise darağacı gibi direklerin dikildiği, bunların birinden diğerine, içinde bir iki kişinin durabildiği küçük gemilerin, kadırgaların asılmış olduğu, çok ustalıkla bir şekilde top ve fişeklerin içerden yönetildiği ve iplerin yardımıyla gemilerin ileri geri hareket etmesi

sağlanarak gerçek deniz savaşı gibi bir oyunun canlandırıldığı anlatılmaktadır. Ayrıca 1582 Şenliği'nde Yahudi giysili büyük bir dev kuklanın, bir ejderhanın ve iki kadırganın ipler üzerine yerleştirilerek denizdeymiş gibi karşılıklı çarpıştıkları ve birbirlerine top attıkları bilinmektedir (Covel, 1670-1679 ve Discours 1583'ten aktaran And, 1959: 165).

13. HAYVAN GÖSTERİLERİ

Osmanlı Şenlikleri'ndeki hayvanlarla ilgili gösterileri Özdemir Nutku (1987: 98) "*IV. Mehmet'in Edirne Şenliği*" adlı kitabında dört kısımda gruplandırmıştır. Bunlar;

- 1-) Gözbağcılarının kullandıkları hayvanlar
- 2-) İnsanlarla güreşen hayvanlar
- 3-) Donanma şenliklerinde üzerlerine fişek bağlanan hayvanlar
- 4-) Hayvan eğiticilerinin oynattıkları eğitilmiş hayvanlardır.

Gözbağcılarının kullandıkları hayvanlar arasında en çok tercih edilen hayvanın yılan olduğu görülmektedir. Bu gösterilerde yılanın hem korkutucu hem de tiksindirici duyguları uyandırması ile gözbağcılığın gizemli havasının bir arada kullanılarak çarpıcı bir etki yaratıldığı anlaşılmaktadır. 1836 Şenliği'nde çıplak bir çocuğun içinde otuz büyük yılanın bulunduğu bir kaba girdiği ve bir süre orada oturduktan sonra hiçbir şey olmadan sapsağlam dışarı çıktığı bilinmektedir (Ausland, 1836'dan aktaran Nutku, 1987: 99). Ayrıca yine yılanlı bir gözbağcılık gösterisinde yabancı bir tanık, gösteriyi yapanın cübbesinin altına yerleştirilmiş beş altı yılan olduğunu, seyircilerin düğmesinden, burnundan, göğsünden birer yılan çekip çıkardığını ve onlardan bıçak, mendil, top gibi şeyler istediğini fakat bunları geri verirken seyircilere birer yılan bıraktığını anlatmaktadır. Bunun dışında aynı yabancı tanık Mısır'da bu gösterinin daha iyilerini izlediğini; bunlar arasında bir adamın burnundan doksan santim uzunluğunda bir yılan çıkardığını, bir başkasının kabın altına koyduğu küçük bir topu yılanla çevirdiğini, diğer bir gözbağcının ise birine bir bardak şarap sunduğunu, içip geri verdiğini fakat kendisine de dolduracakken bardaktan kocaman bir yılan çıktığını ifade etmektedir (Covel'dan aktaran And, 1959: 129,130).

İnsanlarla güreşen hayvanların ise daha çok ayılar ve eşekler olduğu görülmektedir. Nitekim şenlikler sırasında çıplak bir çocuğun ayıyla güreşmesinin büyük bir beğeni kazandığından ve bu gösterinin padişahın önünde birkaç kez tekrarlandığından

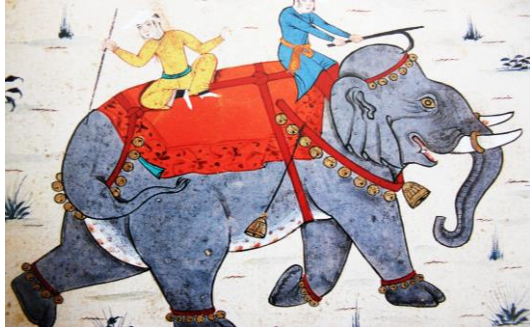
bahsedilmektedir (Covel'dan aktaran Nutku, 1987: 100). Donanma şenliklerinde üzerlerine fişek bağlanan hayvanların da daha çok ayılar ve eşekler olduğu bilinmektedir. Bu gösterideki eğlenceli olarak görülen kısım ise, fişeklerin patlamasıyla hayvanların deli gibi etrafa kaçışmalarıdır (Hezarfen, Abdî ve Silâhtar'dan aktaran Nutku 1987: 99).



Resim 115: Ayıyla güreşen insan

Hayvan eğiticilerinin oynattıkları eğitilmiş hayvanlar arasında ise; keçi, kedi, köpek, at, maymun, papağan, eşek, ayı gibi hayvanlar bulunmaktadır. Şenliklerde hayvanlarla ilgili gösterilerin en çoğunun ve en çeşitlisinin eğiticiliğe dayalı numaralar olduğu göze çarpmaktadır. Samanla dolu küçük bir arabayı çeken köpekler, tahtadan ve fıskiyeli bir kafes içinde boynuzları yaldızlı bir koyunla gösteri yapan renkli koyunlar, eğiticisinin bir omuzundan diğerine geçen ve dans eden keçiler, kendilerine uzatılan parayı sahiplerine geri götürülen kuşlar bu gösterilere örnek teşkil etmektedir (Lewenklaw ve Baudier'den aktaran And, 1959: 128). Özellikle maymunların bu gösteriler içinde, atlayıp sıçradıkları, dans ettikleri, bazılarının sokak kadınlarının taklidini yaptıkları, taklalar atıp elleri üzerinde yürüdükleri bilinmektedir. Bazı maymunların da birbirlerinin arka ayaklarını tutarak birlikte hem öne hem de arkaya takla attıkları anlatılmaktadır (Covel,1670-1679'dan aktaran Nutku, 1987: 100). Bir başka maymun grubunun gösterisi arasında ise, keçilerin üzerlerine binip onları halka maskara ettikleri yer almaktadır. Maymunlardan başka binicilik gösterilerinin dışında, atlara da birçok hünerler öğretildiği ifade edilmiştir. Bir atın önüne koyulan yiyeceği ağzıyla alıp binicisine uzatması, diz çökmesi, yatması, sürtünmesi, bir yuvarlak üzerinde durması, bir kabin içine girmesi ve bir heykel gibi hiç kıvıldamadan durması gibi numaralarının varlığından söz edilmektedir. 1582 Şenliği'nde ise söz konusu hayvanların dışında aslan, zürafa ve fil gibi hayvanların da çeşitli hünerler sergilediği; bir filin dans ettiği, bir ayağını indirip ötekini kaldırdığı, eğilip izleyenlere selam verdiği, hortumunu bir su

kabına sokup kendisini suladığı ifade edilmektedir. Bir başka filin de sırtında bir köşk taşıdığı, padişahın penceresinin önüne götürüldüğünde, başını kaldırıp padişaha baktıktan sonra başını eğerek onu selamladığı, yere bir avuç gümüş para atıldığında ise filin bunları hortumuyla sanki bir insan eliyle yapıyormuş gibi özenle yerden kaldırdığı anlatılmaktadır. Ayrıca sekiz güçlü kuvvetli adamın uzun ve ince bir sırığı sımsıkı tuttukları ve diğer ucunu da file uzattıkları, filin ise sırığı hortumuyla yakalayınca sekiz adamı tüy gibi kolayca yukarıya kaldırdığı, döndürdüğü ve yere çarptığı belirtilmektedir (Lewenklaw ve Fugger'den aktaran And, 1959: 126-129).



Resim 116-117-118-119-120-121-122: Keçi, fil ve aslanlarla yapılan hayvan gösterileri

Hayvan eğiticilerinin aynı zamanda hikâye anlattıklarından ve bir çalgı çaldıklarından da söz edilmektedir. Hayvan eğiticilerinin bir merkezi de Kahire olduğu için, Osmanlı'da düzenlenen şenliklere de daha çok Kahire'den ve İstanbul'dan katılımın olduğu belirtilmiştir. Nitekim uzun zaman Kahire'de kalmış olan bir yabancıya eğitilmiş hayvanlar arasında eşeğin yaptığı bir numarayı şöyle ifade etmektedir:

...Bir eşeğin gözlerini bağladılar ve üç kez döndürdüler. Sonra biri parmağındaki yüzüğü çıkardı ve uzakta bir evin saçağı altında duran bir seyircinin göğsüne soktu. Sonra eşeğin yanına gidip yüksek sesle yüzüğün saçağın altında duran adamda olduğunu, onu alıp getirmesini söyledi. Eşek sanki anlamış gibi, gitti adamın önünde durdu ve beklemeye başladı. Adam bu kez de eşeğe yüzüğü adamdan almasını söyledi. Bunun üzerine eşek yüzüğü almak için kocaman dişlerini adamın göğsüne soktu ve bir boğuşmadır başladı (Wild, 1623'ten aktaran Nutku, 1987: 99).



Resim 123: İp cambazlığı yapan kediler

Şenliklerde bir kedinin ise büyük bir ustalıkla düşmeden ip üzerinde yürüdüğü bilinmekte ve bu gösterinin minyatürlerde de yer aldığı görülmektedir. Başka bir kedinin ise küçük, tahtadan merdivenleri ve sütunları olan bir arabada, eğiticisinin değneğine bakarak çeşitli oyunlar yaptığı; yaşlı bir eğiticinin ise sanki köpeğiyle oynuyormuş gibi bir sıpayla kaçma, kovalamaca oynadığı ve onunla güreştiği anlatılmaktadır (Lubenau, 1912 ve Haunolt,1590'dan aktaran Nutku, 1987: 99). Bir yabancı tanığın ayrıca keçilerin marifetlerinden de söz ettiği görülmüştür:

Bir adam küçük, topal bir keçi getirdi. Elindeki on, on iki parçalı tahtadan şeyi açınca bu iki yanlı kupaya (kum saatine) benzeyen bir biçim aldı: bu 20 cm. kadar uzunlukta ve ancak 10 cm. kadar genişlikteydi. Adam bu tahtayı bir tarafından yere koyunca keçi hemen onun üstüne çıktı ve düşmeden üzerinde durdu. Buna bir tahta sehpayı daha aşağıdan ekledi, sonra bu iki yanlı kadeh gibi olan sehpalardan birçoğunu üst üste koyunca keçi iyice havaya yükseldi. Adam keçiyi bir an böyle tepede bıraktı, biraz açıldı ve sonra onu çağırdı. Keçi o yükseklikten adamın kucağına atladı ve üst üste konulmuş küçük sehpalardan hiçbirini devirmedi (Covel'dan aktaran Nutku, 1987: 100).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÇAĞDAŞ TİYATRO BAKIŞ AÇISIYLA SİRK OYUNCULUĞU

1. MODERN VE ÇAĞDAŞ TİYATRONUN OYUNCUYA BAKIŞI VE SİRK SANATIYLA İLİŞKİSİ

Çağdaş tiyatro anlayışı ile sirk oyunculuğunun karşılaştırılmasına geçmeden önce modern tiyatro anlayışı kapsamında yer alan ve sirk sanatından yararlanmış ya da sirk sanatına katkısı olabilecek tiyatro adamlarından bahsetmek yerinde olacaktır. Bu bağlamda gerçekçi, karşı gerçekçi, politik-epik tiyatrodaki oyuncu başlıkları altında ele alınan tiyatro kuramcıları modern anlayış kapsamında, kutsal ve postmodern tiyatrodaki oyuncu başlıkları altında ele alınanlar ise çağdaş tiyatro anlayışı kapsamında değerlendirilmiştir. Modern sanat anlayışının çağdaş anlayış kapsamındaki postmodernizmden ayrılması ise modern sanatın bilime ve akla dayalı, çok katmanlı, alımlanması zor olan ve alıcısının belli bir kültür birikimine ihtiyaç duyan yapısı, ele aldığı konuların yaşanan dünyaya ait olması ve belli bir iletisinin bulunması ilkelerine dayanılarak yapılmıştır (Erkek, 2010). Ancak yine de bu çalışmada modern tiyatro anlayışı içinde karşı-gerçekçi kuramcılar arasında yer alan Meyerhold ya da politik tiyatro kapsamında ele alınan Brecht ya da Mnouchkine gibi isimlerin aynı zamanda çağdaş tiyatronun özelliklerini de taşıdığını belirtmek gerekecektir.

Tiyatrodaki modern sanat anlayışı kimilerine göre, dram yapısında biçimsel anlamda klasik yapının kurallarını değiştirdiği için Romantizm ile kimilerine göre ise içerik bakımından toplumsal sorunları gerçekçi ve bilimsel bir şekilde ele aldığı için Gerçekçi akım ile başlamaktadır. Ancak Gerçekçi akım, oyun yazarlığına olduğu kadar yönetmenlik ve oyunculuk anlayışına da yenilikler getirdiği için kuramcılar tarafından Romantizmden daha fazla modern tiyatronun başlangıç noktası olma niteliklerine sahiptir (Şener, 2008: 163-211). Tiyatro sanatının modern ve modern sonrası tüm bu değişimleri ve gelişimi içinde çeşitli tiyatro adamlarının sunmuş oldukları yöntemler ve yapmış oldukları uygulamalar sayesinde oyunculukta da birbirinden farklı anlayışların ortaya çıktığı görülmektedir. Bu dönem içinde tiyatro sanatında sirk sanatına ya da

oyunculduğuna da etki eden ya da edebilecek ve sirk oyunculığı kavramıyla da örtüşebilecek bu anlayışlar aşağıda ele alınacaktır. Dolayısıyla söz konusu bu tiyatro kuramcılarının sirk sanatıyla olan bağlantısı ikiye ayrılmaktadır:

- 1- Kendi tiyatro ya da oyunculuk anlayışlarını oluştururken sirk sanatından faydalananlar.
- 2- Oluşturdukları tiyatro anlayışı ya da oyunculuk yöntemiyle çağdaş sirk sanatına ya da oyunculduğuna katkıda bulunabilecek olanlar.

Bu kapsamda modern ve çağdaş tiyatronun oyunculuk temelli bakış açısı ile sirk sanatı ve oyunculüğünün ilişkisi, çalışmanın birinci bölümündeki "Sirk Kavramı ve Tarihçesi" başlıklı kısmın kaynaklarına dayanarak karşılaştırılmalı bir şekilde irdelenecektir.

1.1. MODERN TİYATRO

1.1. 1. Psikolojik - Gerçekçi Tiyatroda Oyuncu

Psikolojik-gerçekçi oyunculüğün babası olarak kabul edilen Konstantin Stanislavski (1863-1938), her şeyden önce romantizmin yapay oyunculduğuna ve fiziksel kalıplarla rolün ezberlenerek yinelenmesi yöntemine karşı yaratıcı oyunculuk anlayışını savunmuştur. Ona göre tiyatro, yaşamın yansıması değil, her yönüyle gerçek hayattaki gibi sahnelenmesidir. Dolayısıyla oyunculuk sanatı da tıpkı insanın hayatta olduğu gibi psiko (iç aksiyon) - fiziksel (dış aksiyon) bir etkinlik olarak, duygu ve düşüncelerin fiziksel bir şekilde eyleme dökülmesidir. Onun oyunculuk yönteminin temeli, oyuncunun yaratıcı düş gücünü (imgelemine) harekete geçirerek, canlandıracağı rolü kendi içinde hissedip onu içsel bir yolla kavramasına ve bunu fiziksel bir anlatıma dönüştürmesine dayanmaktadır. Rolünün duygularını, düşüncelerini, dürtülerini ve eylemlerini derinden anlamaya çalışan oyuncu, rolünün karakterini oluştururken kendi imgelemine başvurarak önce kendi somut gerçeklerinden yola çıkmakta, sonra da bunlara rolün kendi koşullarını da ekleyerek bazı fiziksel görüntüler ortaya çıkarmaktadır. Bir başka deyişle oyuncunun rolüne yoğunlaşarak onu kendi içinde yaşaması ve aynı zamanda onu aklının denetiminde tutması söz konusudur. Çünkü Stanislavski'ye göre oyunculuk bilinçli bir çabadır ve yürek ile aklın işbirliğini gerektirmektedir (Şener, 2008: 212, 213).

Stanislavski'nin tiyatro oyunculuğu konusunda birçok ülkeyi etkilemiş ve birçok oyunculuk biçimlerinin de dayanağını oluşturmuş bu yöntemi görünüşte sirk sanatçısının oyunculuk biçimine, daha doğrusu gösterisini sunma şekline tamamen ters bir anlayışı içermektedir. Çünkü "Sirk Sanatının Tiyatrosal Özellikleri" başlığı altında da değinildiği gibi sirk sanatçısı bir oyun kişisini canlandırmaktan ziyade bir gösteri kişisini temsil etmektedir. Kişileştirme yapmak yerine tek amacı numarasını en mükemmel şekilde sergilemektir. Bunu gerçekleştirirken de seyirciyle olan ilişkisini koparmamaya dikkat etmektedir. Dolayısıyla sirk sanatçısı gösteri içinde bir numarayı sunuyormuş gibi yapmaz, onu gerçekten ve kusursuz bir şekilde gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Her ne kadar sirk sanatçısı seyirciyi gerçeklikten uzak ve düşsel bir ortama çekmeye çalışsa da gösteride sunulan zor numaralar bu sanatçılar tarafından olabildiğince canlı ve gerçek bir şekilde gerçekleştirilmektedir. Bununla beraber bir sirk gösterisinde seyirci kendisine sunulanlara belli bir anlam katmada serbesttir ve seyircinin hayal gücü sanatçılar tarafından sabit bir anlam ya da duygu aracılığıyla yönlendirilmemektedir. Görüldüğü üzere sirk sanatçısının sunumu ile Stanislavski yöntemi oyunculuğunun neredeyse birbirine zıt özelliklere sahip olduğu ortaya çıkmaktadır. Ancak çağdaş sirk kavramıyla beraber belli bir dramaturgi ve öykü içinde biçimlendirilen sirk gösterilerinde artık sirk sanatçısının da oyunculuğa, hatta bir rol kişisini canlandırmaya itildiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sirk oyuncusunun söz konusu rol kişinin fiziksel ve psikolojik karakter özelliklerini yansıtmada, bağlantıda olduğu her bir oyun kişisiyle belli bir ilişki kurmada, kullandığı nesnelere ya da becerilerinin malzemesiyle olan ilişkisine bir anlam yüklemede, bulunduğu mekânı ve zamanı gösterinin öyküsüne uygun bir şekilde yansıtmada ve öykünün ya da olaylar örgüsünün (kurgunun) gerilimini takip etmede belli bir yöntemden yararlanabileceği ya da yararlanması gerektiği sonucu ortaya çıkmaktadır. Böylece Stanislavski'nin özellikle son dönemlerinde ortaya çıkardığı "fiziksel eylemler sistemi", çağdaş bir sirk oyuncusunun belli bir oyunculuk yöntemi ihtiyacına bir seçenek oluşturabilecektir. Ancak bu yöntem sirk sanatçısının tercih edeceği söz konusu oyunculuk biçimlerinden sadece bir tanesidir. Bir başka deyişle farklı tiyatro oyunculuğu yöntemlerinden yararlanmak, çağdaş sirk gösterilerinin tek bir oyunculuk biçimi, oyun türü ya da üslubuna bağlı kalması yerine onlara yeni seçenekler sunacaktır. Dolayısıyla modern tiyatro kuramcıları ve uygulayıcıları içinde Stanislavski'nin, oluşturduğu oyunculuk yöntemiyle çağdaş sirk oyunculuğuna katkıda bulunanlar arasında yer aldığı söylenebilmektedir. Çağdaş sirk oyuncusunun yararlanabileceği ya da ilişki

kurabileceği diğer modern ve çağdaş oyunculuk yöntemleri ve önerileri aşağıda ele alınmaktadır.

1.1.2. Karşı Gerçekçi Tiyatroda Oyuncu

XIX. yüzyıl sonlarında gerçekçi akımın savunduğu somut yaşam gerçekliğini reddedip soyut, tinsel ve biçimsel olana ilgi duyan ve tiyatronun toplumsal bir görevi olduğu düşüncesine karşı çıkan Estetikçilik, Yeni Romantizm ve Simgecilik gibi eğilimler ile Gelecekçilik, Gerçeküstücülük ve Dışavurumculuk gibi XX. yüzyılın öncü akımları içerisinde birçok sanatçı kendi tiyatro ve oyunculuk anlayışlarını ortaya çıkarmıştır (Şener, 2008: 220). Söz konusu karşı gerçekçiler arasında, Simgecilik ve Sentez Tiyatrosu anlayışının temsilcileri sayılan Richard Wagner, Adolphe Appia ve Gordon Craig; Rus biçimselcileri (tiyatrallik- stilizasyon) Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov ve Yevgeni Vaktangov; bunların dışında halk tiyatrosu öncüleri Jacques Copeau ile Charles Dullin gibi tiyatro adamlarının tiyatronun birçok sanat dalını içine alan bütüncül bir sanat olduğunu ve oyunculuğun harekete dayalı bir şekilde gerçekleştirilmesi gerektiğini savundukları ortaya çıkmaktadır (Nutku, 1985). Söz konusu tiyatro adamlarının ve onların oyunculuk kuramlarının sirk oyunculuğuyla ilişkisine geçmeden önce genel hatlarıyla karşı gerçekçi sanat anlayışının sirk sanatına yakın ve uygun düşen bazı niteliklerini belirtmek yerinde olacaktır.

Aşağıdaki bilgilere dayanarak, ele alınan karşı gerçekçi akımların temsilcilerinin temelde reddettikleri olgunun somut yaşam gerçekliği olduğu ortaya çıkmaktadır. Tiyatro sahnesinde de seyirciye somut yaşam gerçekliğini yansıtmak yerine estetik bir bütünlük içinde, bazen tinsel fakat çoğunlukla biçimsel ve simgesel olanı gösterme yolunu tercih ettikleri anlaşılmaktadır. Sirk sanatı da öncelikli olarak içerikten ziyade görselliğe dayalı bir sanat olup, gerek içinde barındırdığı hüner gösterilerinin gerekse sirk gösterilerindeki bütüncül yapının gerçekçilikten çok biçimsel ve simgesel bir ifade biçimini yansıttığı görülmektedir. Bunun yanında artık çağdaş sirk gösterileriyle beraber bu simgesel ve biçimsel ifade tarzının soyut anlamlar taşımayı ve gerçekleştirilen beceri gösterileriyle seyirciye bir durumun ya da olayın duygusunu ya da sembolik anlamını göstermeyi hedeflediği fark edilmektedir. Karşı gerçekçi anlayışın bir başka belirleyici özelliği de sahnede benimsemiş olduğu biçimin, tiyatrallik ve stilizasyon ağırlıklı olması ve oyunculuk anlayışının ise harekete dayalı bir biçim olarak kabul edilmesi olarak ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla sirk sanatının da özünde sanatçıların

stilize edilmiş fiziksel becerilerine ve pist ya da sahne üzerinde hareketi temel alan bir anlayışa dayandığı görülmektedir. Karşı gerçekçi eğilimlerin ya da akımların çoğunda seyirciye plastik ve görsel birçok sanat dalını da içine alan estetik ve bütüncül bir gösteri sunma arzusunun bulunduğu dikkati çekmektedir. Karşı gerçekçi anlayış bu özelliğiyle de başlı başına sirk sanatının yapısıyla örtüşmektedir. Öyle ki sirk sanat dalı haline dönüşmesi zaten birbirinden bağımsız farklı alanlardaki beceri gösterileri ile dans, ışık, müzik, dekor ve pist biçimine uygun belli kıstaslardaki mimari yapının bir araya gelmesiyle gerçekleşmiştir. Karşı gerçekçi anlayışın belli akımlardan yola çıkarak sanat anlayışını oluşturması dışında halk tiyatrosu biçiminin ilk denemeleri de bir noktada gerçekçi akıma karşı çıkmasından dolayı bu sanat anlayışı içinde yer almaktadır. Bir başka deyişle karşı gerçekçi anlayışın diğer bir özelliği de panayır ve halk tiyatrosu biçiminden etkilenmiş olmasıdır ki sirk sanatının kökenlerinden biri de panayır biçimine dayanmaktadır. Söz konusu bu karşı gerçekçi sanat anlayışında olan tiyatro adamlarının fikirleri ile sirk sanatı arasındaki benzer nitelikler aşağıda daha kapsamlı bir biçimde ele alınmıştır.

Karşı gerçekçilerin başında estetikçiliğin savunucularından Richard Wagner (1813-1883) ve onun "bütüncül / birleşik sanat" anlayışı gelmektedir. Wagner doğada her şeyin kaba saba olduğunu ve bu kabalığın ancak sanat yoluyla inceleyebileceğine inanmıştır. Ona göre doğanın asıl güzelliği, görünen bu kaba biçimim içindeki özde yatmaktadır. Soyut, ilkel ve ruhsal derinliklerin sergilenmesinde ise mitoloji, simgeler ve düşler dünyasından yararlanmak gerektiğini savunmuştur. Wagner bu kavramların sergilenmesinde dramı, aklın engelini aşip, duygular aracılığıyla, algılayanın yüreğine işleyen en üstün sanat olarak kabul etmektedir. İnsan ruhunun çelişkilerini en dolaysız bir biçimde anlatan müziğin de dramın ruhu olduğuna inanmıştır. Dolayısıyla onun bu düşüncesi, müzikli dram olarak görülen opera sanatıyla örtüşmektedir. Wagner'in önerisi, müzik (beste), yazın (metin) ve oyunculuk sanatlarının bir ortaklık içinde "ortak sanat yapıtı" nı oluşturması ve ikinci aşamada bunlara mimarlık ve resim sanatlarının da eklenmesi olmuştur. Wagner oyuncuların gerektiğinde seyircilere arkalarını dönerek, birbirlerinin gözlerinin içine bakarak oynayabileceklerini ve koronun da gerçekçi hareket ve jestlere yönelebileceğini dile getirmiştir. Bu bütüncül sanatın ortak amacı ise insana yaşamın ve doğanın bir imgesini sunmak olarak tarif edilmiştir. Sahne yapıtına bütünlük kazandıracak kişi olarak gördüğü yönetmen kavramını da geliştiren Wagner oyun-seyir ilişkisi alanında ise gerçek olan seyirci dünyası ile düşsel olan oyun dünyası arasında kesin bir ayırım yaratan ve yapay bir yanılısamayla sahneyi salondan

uzaklaştıran bir mimariyi savunmuştur. Bu amaçla atmosfer yaratma ve simgesel renk oluşturmaya yarayan bir etken olarak gördüğü ışık kullanımında da ilk kez salon ışıklarının karartılmasına, sahne ışıklarının ise yönünün, renginin ve yoğunluğunun zenginleştirilmesine yönelik uygulamalar yaptığı bilinmektedir. Bunun dışında önceleri yukarı doğru kalkan perdenin ilk kez iki yana ve köşelere doğru açılmasıyla, seyircinin ilk olarak sahnenin odak noktasını görmesini ve oyunun içine girmesini sağlamıştır (Candan, 2003: 5-10).

Yukarıda da belirtildiği gibi özetle Wagner'in sanat anlayışının düşünsel temeli, doğanın asıl güzelliğinin kaba görünen biçimin özünde olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Buna bağlı olarak da soyut, ilkel, ruhsal derinliklerin sergilenebilmesi için mitoloji, simgeler ve düşler dünyasından yararlanmak gerektiğini vurgulamaktadır. Sirk sanatıyla karşılaştırıldığında Wagner'in bu düşüncesinin sirk simgesel biçimiyle, fantastik ve düşsel bir dünya yaratma isteğiyle örtüştüğü görülmektedir. Nitekim çağdaş sirk anlayışıyla gösterilerini sergileyen ve dünyanın en önemli sirk topluluğu olarak kabul edilen Cirque du Soleil'in simgeler, düşler ve hayaller dünyasını ele alan neredeyse tüm gösterilerinin ana temaları resmi internet sitelerinde de şu şekilde açıklanmaktadır: "*Vareka*": Efsunlu ve tuhaf yaratıkların yaşadığı büyüleyici bir orman. "*Totem*": İnsanoğlunun evrimine doğru büyüleyici bir yolculuk. "*Quidam*": Genç bir kızın hayal dünyasına kaçıışı. "*O*": Suda yaşayanların tiyatral ve gerçeküstücü romantik başarıları. "*Mystere*": Hayatın kendisi zaten bir gizemdir. "*La Nouba*": Hayal gücünün şenlikli ve sonsuz yolculuğu. "*Kurioz*": Duygularının yönünü şaşırtan ve algılarına meydan okuyan büyüleyici ve gizemli bir dünyaya dalış. "*Kooza*": Palyaçoların hüküm sürdüğü bir krallıkta akrobasinin adrenalin hücumu. "*Kaa*": Destansı bir tarzda olağandışı bir macera. "*Dralion*": İnsan ve doğa arasındaki uyumun hiç bitmeyen arayışı. Doğuyu sembolize eden ejderha (dragon) ile batıyı sembolize eden aslan (lion) ın birleşimi. "*Corteo*": Zarif akrobatlar ve şiirsel karakterlerin tiyatral geçit töreni. "*Amaluna*": Güzellik ve cesaret bekleyen gizemli bir ada*. Wagner dramın duygular aracılığıyla algılayanların yüreğine işleyen bir tür, müziğin ise insan ruhunun çelişkilerini dolaysız bir biçimde anlatan bir etmen olduğuna inanmıştır. Bu düşüncesinden yola çıkarak müzik, oyunculuk ve metnin (sonradan mimarlık ve resim de eklenmiştir) hâkim olduğu bütüncül bir sanat anlayışını savunmuştur. Bu sanatla varılacak amacın ise insana yaşamın ve doğanın bir imgesini sunmak olduğunu

* <http://www.cirquedusoleil.com/en/home/shows.aspx>
(Erişim Tarihi: 15.02.2014)

belirtmiştir. Her ne kadar Wagner bu sanatı opera olarak tanımlasa da çağdaş görsel sanatlar arasında bir sirk gösterisinin aslında bütüncül sanat kavramıyla örtüştüğü görülmektedir. Çağdaş anlayışla metin ya da hikâye etmenin, dolayısıyla oyunculuğun da sirk sanatının içine girmesiyle, Wagner'in bahsettiği bütüncül sanat tanımına çağdaş sirk sanatının denk düştüğü fark edilmektedir. İçinde müzik, dans, koreografi, oyunculuk, öykü, sahne ve ışık tasarımı gibi sanatları barındıran çağdaş sirkte oyun-seyir yeri ilişkisi de Wagner'in anlayışına yakın sayılmaktadır. Wagner, tıpkı sirk gösterisindeki gibi seyir alanını gerçek dünya, oyun ya da gösteri alanını ise düşsel dünya olarak birbirinden ayırmıştır. Ayrıca belli bir yanılısama yaratmak amacıyla bu iki alan arasında kesin bir ayırım ve salonu seyirciden uzaklaştıran bir mimari anlayışın gerektiğini de dile getirmiştir. Ancak bu anlayışı seyirci ve sanatçı arasındaki ilişki bakımından sirk gösterisindeki biçime genel olarak ters düşmektedir. Çünkü sirk gösterilerinde sanatçı ile seyirci arasında doğrudan bir ilişkinin varlığı söz konusudur.

Yeni romantizmin temsilcisi sayılan İsviçreli tiyatro kuramcısı Adolphe Appia (1862-1928), üç boyutlu olan oyuncuya uygun olarak üç boyutlu bir dekor ve ışık tasarımı getirmiştir. Sahnelemeyi oyuncunun varlığı üzerine temellendiren Appia, oyuncuyu üç boyutlu, canlı ve hareket halindeki bir insan bedeni olarak kabul etmiştir (Candan, 2003: 11). Gerçekçi tiyatro anlayışına karşı savunduğu tiyatro estetiğinin temelini ise Wagner'in "sentetik hareket tiyatrosu" düşüncesi şekillendirmiştir (Nutku, 1985: 15). Ona göre sahne plastiği, oyuncunun sahne üzerindeki hareketi temel alınarak yorumlanmalıdır. Müzik unsuru ise denetlenebilen oyuncunun devinimindeki zaman ve yer kavramları arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir (Nutku, 2002: 75). Appia tiyatro sanatının gerçekleşmesi için uzam ve zamanın yeterli olduğunu, geriye kalanın ise oyuncunun simgesel hareketleri, dili, mimikleri ve jestleriyle doldurulabileceğini savunmuştur. Wagner'den farklı olarak, bir araya gelmiş sanat türleri içinde tiyatroya en üstün anlatım zenginliği kazandıracak sanatın oyunculuk olduğunu ve ardından da uzamın önem kazandığını vurgulamıştır (Candan, 2003: 14, 16). Karşı gerçekçi eğilimlerin en önemli ilkelerinden biri; söz, ışık, renk, çizgi gibi birçok etmeni içine alan tiyatro sanatındaki tüm öğelerin uyumlu bir devinimini sağlamak olarak bilinmektedir. Appia'ya göre bu uyumlu devinimi en iyi ifade edecek etmenler ise müzik ve ışıktır. Appia, duygu değişimlerinin bir ifadesi ve zamanı kontrol eden bir öge olarak gördüğü müzik ile beslenen bir oyuncunun da ritim duygusunda duyarlık kazanacağına inanmıştır. Ayrıca ona göre oyuncu, yorumunu ve yönelişlerini yalnızca konuşarak ifade eden biri olmaktan kurtularak, ritmik düzenlemeyle kendi kişiliğinden de sıyrılmış

olacaktır (Nutku, 2002: 76). Appia derinlerde saklı anlamlar taşıyan ifade öğelerini en etkili biçimde seyirciye anlaşılır kılan unsurun oyuncu olduğunu iddia etmektedir. Işıklamanın ise oyundaki atmosferin, durumların, duyguların ve ritmin değişimini sağlayan, seyircinin sahnedeki olayın derininde yatan anlam ile özdeşleşmesine yardımcı olan ve müziğin karşıtını oluşturan bir etmen olduğuna inanmıştır. Canlı oyuncuyu cansız dekorla birleştirme sorununun en iyi ışık aracılığıyla çözüleceğini iddia etmiştir. Appia oyuncunun gerçekliğine aykırı düşecek hiçbir şeyi kabul etmediği için dekor konusuna da oyuncuya katkı sağlayacak bir anlayış getirmiştir. Merdivenler, platformlar, rampalar gibi üç boyutlu öğelerle yatay zemini dikey tasarıma dönüştüren ve oyuncunun hareketini arttıran bir sahne tekniği oluşturmuştur (Şener, 2008: 232; Brockett, çeviri, 2000: 508; Carlson, 2007: 306). Appia'nın yanılsama anlayışı ise karşı gerçekçilerin sahnedeki yaratım sürecine eşlik etmek amacıyla seyircinin düşsel bir gerçeği paylaşması fikriyle uyum sağlamaktadır. Appia ışıklamayı seyirciyi böyle bir atmosfere sokmak amacıyla kullanmış, benzetme yerine imgelemeyi tercih etmiş ve atmosferi görüntüye dönüştürerek, gerçeği seyircinin düşüncesinde tamamlatmıştır. Bir başka deyişle sahne ortamının ancak soyutlama yoluyla yaratılacağına inandığı için, gerçekliğin yanılsamasını değil gerçekliğin soyutlamayla kurulmasını savunmuştur (Şener, 2008: 233).

Kısaca özetlemek gerekirse, yukarıda da belirtildiği gibi Appia'yı diğer tiyatro adamlarından ayıran temel özelliği, oyuncuyu üç boyutlu bir etmen olarak görmesi ve bu üç boyutlu oyuncu karşısında ancak üç boyutlu bir dekor ve ışık tekniğinin kullanılması gerektiğini savunması olarak görülmektedir. Sahne plastiğinin ise oyuncunun hareketlerinin temel alınarak yorumlanabileceğine inanmıştır. Bir başka deyişle, ona göre tiyatronun olabilmesi için oyuncunun simgesel hareketleri, dili, mimik ve jestleri yeterlidir. Müzik ile ışık arasında uyumlu bir devinim olması gerektiğini de vurgulayan Appia, müziğin oyuncunun ritim duygusunda duyarlık kazanmasına yardımcı olduğunu ve duygu değişimlerinin ifadesi yerine geçtiğini ifade etmektedir. Böylece müzik sayesinde oyuncu, yorumunu ve yönelişlerini konuşarak ifade etmekten kurtularak, ritmik düzenlemeyle kendi kişiliğinden kurtulacaktır. Appia'nın bu düşünceleriyle sirk arasında karşılaştırma yapılacak olursa, sirk sanatında sunulan gösterilerin temelini zaten sanatçının hareketlerine ve yaptıkları eyleme dayandığı görülmektedir. Bir başka deyişle sirk olmazsa olmazı her sanatçının kendine has becerisi ve buna uygun gerçeklik dışı ya da hayran olunası (aynı zamanda simgesel) hareketleridir. Dolayısıyla Appia'nın oyuncunun simgesel hareketini tiyatronun temeli

olarak görmesi, sirk sanatının temel yapısıyla da uyuşmaktadır. Bunun dışında Appia'nın müzik etmeninin önemini vurgulayarak ifade etmeye çalıştığı oyuncunun ritmik düzenlemeyle kendi kişiliğinden ve kendini konuşarak ifade etmekten kurtulması düşüncesi; oyuncunun, sözsel yerine müzikle uyumlu bedensel ifade kullanan ve kendi kişiliğinden kurtulmuş bir dans ya da sirk sanatçısına yaklaşması anlamına gelmektedir.

Appia'nın oyuncu dışında üç boyutlu dekor konusundaki düşünceleri kapsamında ise merdiven, rampa, platform gibi yatay zemini dikey bir tasarıma dönüştüren ve oyuncunun hareketini arttırmasına olanak sağlayan bir sahne tekniğinin geliştirilmesi fikri, sirk sanatındaki beceriye ve ona hizmet edecek malzeme kullanımına dayalı anlayışla örtüşmektedir. Bir sirk gösterisindeki dekor anlayışının, temel olarak her bir sanatçının uzmanlık alanı sayılan hüner gösterisinde -dolayısıyla hareketlerinde- kullandığı ve sağlamak istediği atmosferi yaratmaya uygun malzemelere dayalı olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle çağdaş sirk gösterilerinde, sanatçıların becerisine katkı sağlayan üç boyutlu ve özel mekanizmalar gerektiren devasa dekorların ya da dekor parçalarının, beceri malzemeleri ya da aksesuarların, ele alınan hikâyenin geçtiği zaman ve mekâna da bağlı olarak değiştiği görülmektedir. Fakat sonuçta yine dekor anlayışını etkileyen temel unsurun sanatçının özel hareketlerinden oluşan hüner gösterileri olduğu fark edilmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi Appia'ya göre seyirci ise sahnedeki yaratım sürecine eşlik etmesi için, düşsel bir gerçeği paylaşan bir etmen olarak görülmektedir. Gerçeği benzetme yerine imgeleme yoluyla, seyircinin düşüncesinde tamamlatmayı tercih ettiği belirtilmiştir. Appia sahne ortamının soyutlama aracılığıyla yaratılacağına inanmış ve bu yüzden gerçekliğin yansımalarını değil soyutlamasını kullanmıştır. Sirk sanatında da öncelikli amacın seyirciyi düşsel bir dünyaya davet ederek bu ortamda yaşananları paylaşmasını sağlamak olduğu görülmektedir. Bu nedenle gerçek dünyanın benzetme yoluyla yansıtılması anlayışının sirk sanatına ters düştüğü ve dolayısıyla sirk sanatının da anlatım yolunu imgeleme ve soyutlama aracılığıyla çizdiği anlaşılmaktadır. Öyle ki gündelik ve olağan dışı hünerlere sahip, gösterilerini sunan her bir sirk sanatçısının da bu amacı yerine getirmek için simgesel, imgelemeye dayalı ve soyut ifade biçimlerini kullandıkları görülmektedir. Böylece kurulan bu düşsel dünyada seyirciye doğrudan bir düşünce iletmek ya da onu belli bir fikre yönlendirmekten ziyade, pistteki ya da sahnedeki söz konusu gerçekliğin seyircinin düşüncesinde tamamlatıldığı fark edilmektedir.

Biçimci, bileşimci, atmosfer ya da yönetmen tiyatrosu olarak anılan tiyatro türlerinin temsilcisi İngiliz tiyatro adamı Gordon Craig (1872-1966) de diğer karşı gerçekçiler gibi hareketin dramın özü olduğunu savunmuştur. Metne bağlı tiyatro anlayışına karşı, soyutçuluğa ve törenselliğe yönelik, simgeci ve biçimci bir "bireşim tiyatrosu" kurmayı hedeflemiştir. Ayrıca yönetmen tiyatrosunun önemini belirterek ve "arı tiyatro" düşüncesi doğrultusunda, yönetmenin yaratıcı ve bütünleyici yanını vurgulamış, tiyatrodaki "tümsel estetik anlatımı" öne çıkartarak sahne öğelerinin önemini belirtmiştir. Craig tiyatro anlayışını oluştururken Wagner'in "bütüncül sanat" fikrinden yola çıkmış, oyunculuğun ruhu olarak hareketin, oyunun gövdesi olarak sözün, sahne uzamı olarak renk ve çizginin, dansın temeli olarak da ritmin aynı yapıyı içinde birleştiği bir tiyatro yaratmayı hedeflemiştir (Çalışlar, 1993: 59). Tiyatroyu vaaz verilecek ya da eleştiri ve taşlama yapmak için araç olarak kullanılacak bir mekân şeklinde görmek istemediğini dile getiren Craig'in, tiyatro konusundaki düşüncelerini daha çok simgeler üzerinde biçimlendirdiği anlaşılmaktadır. Söylemekten ziyade gösteren bir sanat dalı olduğuna inandığı tiyatrodaki, simgelerin göze dıştan görünen şeylere değil, "iç göze" yöneldiğini vurgulamıştır (Nutku, 1985: 17). Bunun dışında tiyatral öğeleri hiyerarşik bir anlayış içinde ele almaya karşı çıkan Craig'in oyun yazarını reddettiği ve onu söze gereğinden fazla önem vermekle suçladığı; aynı şekilde kendilerini öne çıkarma çabasında olan, yönetmen ve seyirci arasına girmeye çalışan yıldız oyuncularını da kabul etmediği bilinmektedir (Brockett, çeviri, 2000: 509). Dekorda renk simgeciliğini tercih eden Craig'in, oyuncuların jest ve hareketlerinde de simgeciliği kullandığı ve oyunculukta "üstün kukla" fikrini öne sürdüğü görülmüştür. Craig oyuncuların kişilik çelişkilerinden, ruhsal sorunlarından, insanca zaaflarından ve araç olmaktan kurtularak, bir kukla kadar jest ve hareketlerinin bilincinde olan kukla-üstü ve disiplinli oyunculara dönüşmesini tasarlamıştır. Bir başka anlamda üstün kukla, psikolojinin reddi ve Uzakdoğu tiyatrosundaki simgesellik fikrinin desteklenmesidir (Candan, 2003: 21). Aslında onun bu kavramla anlatmak istediği fikir, o döneme kadar gelenekselleşmiş oyunculuk kalıplarının yeni baştan farklı bir biçim oluşturacak şekilde yapılandırılmasının imkânsızlığıdır. Bir başka deyişle onun oyuncudan beklentisi; rolünü ezberlemek, ona nasıl bir duygu katacağını düşünmek ya da doğal olmak kaygısıyla taklit yapmaktan ziyade yaratıcılığını kullanacak bir biçimde ve "kendi araçlarıyla anlatımını tasarlayabilecek" düzeyde bir çalışma yapmasıdır. Craig'in bir karakteri oynarken rolün içine girmeye çalışan oyuncu yerine, imgelemine ve aklını kullanarak sezgilerini ve kendi kişiliğini denetleyebilmek için rolün dışına çıkan oyuncuyu tercih ettiği

bilinmektedir (Nutku, 2002: 84). Çünkü ona göre yönetmen aracılığıyla amacın atmosfer yaratmak olduğu sahne tasarımında, oyuncunun da görsel anlatımın simgesel bir aracı olması gerekmektedir. Hareket ise oyuncunun birincil anlatım ögesidir. Oyuncu ruhsal durumla özdeşleşmek yerine, karakteri hareket ve simgelerle yaratmalıdır (Candan, 2003: 21). Craig, simgesel hareketlerden kurulmuş bu oyun biçimi ile oyuncunun, dış görünüşün ötesindeki gerçek dünyayı bulup çıkartabileceğini savunmuştur. Böylece oyuncu, sanat aracılığıyla doğayı tekrar etmek yerine onun yardımıyla doğada henüz rastlanmamış kendine ait yeni biçimler ve vizyonlar yaratacaktır (Nutku, 1985: 18).

Özetlemek gerekirse Gordon Craig, tiyatro anlayışının temeli sayılan, hareketin dramın özü olduğu düşüncesine bağlı olarak "bireşim tiyatrosu" fikrini geliştirmiş ve oyuncuyu "üstün kukla" olarak tarif etmiştir. Dolayısıyla onun bu tiyatro anlayışı, temel anlatım biçimi harekete dayalı olan sirk sanatıyla da bağlarını kurmaktadır. Bireşim tiyatrosu fikrinde oyunculuğun ruhunu hareket, oyunun gövdesini söz, sahne uzamı, renk ve çizgi, dansın temelini ise ritim olarak gören Craig, tiyatronun söylemekten çok iç göze yönelen simgeler yoluyla gösterilen bir sanat olması gerektiğini savunmaktadır. Bu noktada Craig'in bu anlayışı sirk sanatında da kullanılan bir anlatım biçimi olarak görülmektedir. Çünkü bir sirk gösterisinde de oyuncunun yerini alan sirk sanatçısının ruhunu hareketin oluşturduğu, gösterinin temel yapısının ise renkler, çizgiler, topluca hareketlerde ve sahne geçişlerinde kullanılan koreografik danslar tarafından belirlendiği ve söz kullanılmadığı için seyircinin iç gözüne hitap eden simgesel anlatımların kullanıldığı anlaşılmaktadır. Oyuncuyu "üstün kukla" olarak değerlendirmesi noktasında ise oyuncunun birincil anlatım ögesi olan jest ve hareketlerindeki simgesellik, oyuncunun da sahnedeki görsel anlatımın bir parçası olması ve bu yeni biçimle doğayı taklit etmek yerine dış görünüşün ötesindeki anlamı yansıtması fikrinden bahsetmektedir. Bu yönüyle "üstün kukla", hüner gösterisini sergilerken bir yandan da gösterinin temasına uygun simgesel bir takım anlamlar çağrıştıran ve sahnedeki görselliğin bir parçası durumuna gelmiş çağdaş sirk sanatçısını tarif eden bir tabir olarak görülmektedir.

Vsevolod Meyerhold (1874-1940) ise bir sirk sanatçısının sahnedeki bedensel anlatım biçimini yöntemli bir şekilde tarif eden en önemli tiyatro kuramcı ve uygulayıcılarından biri olarak görülebilmektedir. Stanislavski'nin öğrencilerinden olan ancak daha sonra oyunculuk konusunda onunla fikir ayrılığına düşen karşı gerçekçi Rus tiyatro adamı

Meyerhold, aynı zamanda simgeci, konstrüktivist, fütürist ve grotesk tiyatronun başlıca temsilcisi olarak da kabul edilmektedir. Japon ve Çin tiyatrosunun yanı sıra *commedia dell arte* tiyatrosu üzerinde de çalışmış ve varyete, sirk, Rus panayır tiyatrosu biçimlerini incelemiştir. Psikolojik-gerçekçi yönetime karşı deneyci-tiyatrosalcı koşullu tiyatro anlayışını getirmiş, üslupçu (stilize) ve simgeci tiyatro anlayışı içinde yapıtlar sergilemiştir. "Plastik uzaklık", "kukla oyuncu", "dinamik tiyatro" anlayışlarıyla, yönetmen tiyatrosunun ve özerk tiyatro anlayışının sözcülüğünü yapmış, "biyomekanik" oyunculuk yöntemi ile yabancılaşma etmenlerini ve çevresel sahne düzenini geliştirmiştir (Çalışlar, 1993: 177, 178). Meyerhold'un tiyatro düşüncesinin kaynağının, Çin, Japon ve Hint kültürlerindeki stilize tiyatro üslubu ve geniş halk kitlelerine seslenen Ortaçağ panayır tiyatrolarına kadar uzandığı bilinmektedir. Dolayısıyla onun önerdiği sahne dili grotesk öğelerden, uzam anlayışı ise üç boyutlu etmenlerden oluşmaktadır. Toplumcu ve biçimci (formalist) bakış açısıyla seyirci olarak proleter kitleye ulaşma çabası içinde olan Meyerhold, seyirciyi tek düze bakış açısından kurtarmak için sahne-salon ayrımını ortadan kaldırmış ve seyirciyi, yazar-oyuncu-yönetmen üçlüsünden sonra dördüncü yaratıcı katılımcı haline getirmiştir. Oyuncuyu psikolojik-gerçekçi yaklaşımdan kurtarmak için ise iç eylemin yerini fiziksel eylemlerin ve bunların sonucunda kazanılan duygusal içtepilerin aldığı, belli kas etkinlikleriyle istenen duyguları refleks olarak üretmeye dayalı "biyomekanik oyunculuk" yöntemini geliştirmiştir. Geleneksel Rus tiyatrosundaki abartı, grotesk, alay, çarpıtma öğelerinden yararlanarak sahnelemede hareketi temel ilke olarak kabul etmiştir. Bir makine ya da kukla gibi hızlı ve çevik olması gereken oyuncuların, yatay olduğu kadar dikey biçimde de hareket etmelerini sağlayacak, klasik gerçekçi anlayışın ayrıntılarından arındırılmış konstrüktivist sahne uzamı yaratmaya çalışmıştır. Bu kapsamda perde, rampa, portal, yan kulis gibi öğelerden vazgeçerek sahnede tüm oyun süresince aynı kalan ancak birkaç gereçle değişebilen yükselteler, merdivenler, kemerler, asansörler, vinçler ya da hareket eden duvarlardan yararlanmıştır (Candan, 2003: 42-46).

Meyerhold'un tiyatro anlayışı, 1902 yılından Sovyet İhtilali'ne kadar olan dönem ile ihtilalden sonraki dönem olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. İlk dönemini ise stilizasyon (üsluplaştırma) ve grotesk olmak üzere iki evrede geliştirdiği bilinmektedir. Doğalcı tiyatronun gerçeği yüzeysel olarak ele almasına karşı duran ve oyunculuğa bilinçle yönelmeyi savunan stilizasyon yöntemine dayanan Meyerhold tiyatrodaki seyircinin hiçbir zaman tiyatrodaki olduğunu unutmaması gerektiğini dile getirmiştir. Bu anlayışta yönetmen, yazarın yorumunu dile getirirken ne kadar özgürse, oyuncu da yönetmenin

isteğini var ederken kendi yaratıcılığını kullanmada o derece özgür olarak değerlendirilmektedir. Aynı şekilde seyirci de izlediğini yorumlama da yönetmen ve oyuncu kadar yaratıcılığını kullanmada serbest bırakılmıştır. Böylece Meyerhold seyirciyi sahnedeki oyun karşısında bağımsız bir duruma getiren bu "yabancılaştırma" tekniğini daha fazla vurgulamak için oyuncunun konuşma biçimine de yenilikler getirmiştir. Meyerhold "epik duruluk" olarak ifade ettiği bu tür bir konuşma biçimini sağlamak için de "statik tiyatro"nun uygulanması gerektiğini ifade etmiştir. Statik tiyatro anlayışını ortaya çıkarmak için ön sahnenin önemini kavrayan Meyerhold, ön perdeyi tamamen kaldırarak derinliği olan bir ön sahne yaptırmış, Doğu tiyatrosunun tartımlı (ritmik) hareketlerini, üç boyutlu olan oyuncuya uyarlayarak dansa benzer stilize hareketler geliştirmiştir. Oyuncunun plastiği konusunda, hareketin konuşmadan daha önemli olduğunu vurgulayan Meyerhold, hareketin tiyatral ifadenin en güçlü aracı olduğunu belirtmiş ve tiyatroyu oyuncunun kendi başına yapabileceği bir sanat olarak değerlendirmiştir. Meyerhold, 1912 yılından sonra ise bir üslup araştırmasına girişmiş ve Antik Yunan mimusları, Roma güldürüleri, Ortaçağ jonglörleri, eski Rus soytarıları, İtalyan *commedia dell arte* tiyatrosu, İngiltere ve İspanya'daki gezici oyuncuların üslupları, Japon ve Çin halk tiyatrolarında tek bir üslup olduğunu fark ederek, bu özellikleri şu şekilde sıralamıştır:

- 1- Metinden bağımsız, doğaçlamaya dayalı olması.
- 2- Hareket ve jestlerin sözlerin üstünde olması.
- 3- Oyunculukta psikolojik bir hedefin olmaması.
- 4- Oyunculunun zengin, etkili ve komik niteliklere sahip olması.
- 5- Ciddi bir türden, grotesk olana ve güldürüye kolayca geçilebilmesi.
- 6- Oyun kişilerinin en önemli özelliklerinin öne çıkarılmasıyla bir genelleme yapılması. Böylece tiyatral figürler ve masklar yaratma yoluna gidilmesi.
- 7- Oyuncunun aynı zamanda bir akrobat, jonglör, canbaz, gözbağcı, şarkıcı ve soytarı olması.
- 8- Oyuncuların spontan ve ekonomik hareketleri, evrensel bir tekniğe oturtmuş olması (Meyerhold, 1912'den aktaran Nutku, 2002: 32).

Oyuncuyu tiyatronun en önemli ögesi olarak kabul eden Meyerhold'a göre oyuncu belli bir disiplin ve sanat anlayışı içinde kendi başına da yaratıcı olmayı başarmalıdır. Meyerhold'un oyunculuk anlayışında başlangıç noktası harekettir ve yöntemin temeli "dıştan içe" olarak tarif edilmektedir. Ona göre konuşma, oyuncuyu bir müzisyen haline

getirir; hareketler ise onu bir akrobat ustalığına ulaştırmaktadır. Eski mantıktaki oyuncu ise Meyerhold'a göre masktan ve akrobatın tekniğinden yoksundur ve bunlara gerek duymamaktadır. Eski oyuncu aktörün denetiminde olan beceri çeşitlemeleriyle zenginleşmiş doğaçlama düzeyine çıkamamaktadır. Bu yüzden Meyerhold, oyuncu eğitiminde üstün bir kondisyon ve akrobatik beceri kazanılmasını bir zorunluluk olarak görmektedir. Meyerhold oyunculuk yöntemini "ön oyunculuk" ve "oyunculuk" evrelerinin birleşimi olarak kabul etmektedir. "Ön oyunculuk" ya da başka bir deyişle hareketi temel alan pantomim, seyirciyi sahnedeki olaya yönelten ve seyirciye iletilecek bildirinin her şeyden önce hareketle verildiği bir hareketler bütünüdür. Bu yüzden oyuncu seyircisini yargıya götürecektir anlatım ustalığını ve onu uyaracak hareketleri bedeninde toplamalıdır. "Oyunculuk" ise oyuncunun konuşma tekniğini kapsamaktadır. Buna göre de oyuncu sesini tarafsız bir hale getirerek, ses dalgalanmaları ya da dış tonlamalarla ilgilenmek yerine iç tonlamaya önem vermelidir. Trajik ya da komik görünüşün bu iç tonlamayla ortaya çıkabileceği savunulmuştur. Bu anlayışın devamında Meyerhold, Pavlov'un "şartlı refleks" kuramından yola çıkarak, ekonomik ve yalın hareketler sistemine dayalı "biyomekanik" olarak adlandırılan bir oyunculuk yöntemi geliştirmiştir. Meyerhold bu yöntemle oyuncunun duygularını arka plana atarak onu fizikselleştirmeye yöneltmiştir. Oyuncuyu dıştan içe doğru çalıştırarak, onun psikolojik ve duyguya dair ayrıntılarını akrobatik hareketlerle vermesini sağlamıştır. Sanayileşen dünya karşısında, tiyatro da üretim ilkeleri içinde düşünülmüş ve çalışma sırasında en çok iş ortaya çıkaran hareketler saptanarak oyuncunun dinamiği düzenlenmiştir. Bu anlayışa göre ustalaşmış ve nitelikli bir işçinin çalışma sırasında görülen hareketleri dört temel özelliği barındırmaktadır. Bunlar; 1-) Gereksiz ve sonuçsuz hareketlerin yokluğu 2-) Belli bir tartım ya da ritimle çalışma 3-) Yerçekimi açısından bedeninin doğru duruşu 4-) Her an için dengeyi ayarlayabilme olarak saptanmıştır. Bu temel özelliklerle hareket eden işçinin dansa yakın bir düzen içinde olduğu fark edilmiştir. Meyerhold, oyuncunun sanatının kendi malzemesini düzenlemek olduğunu, kendi yetileriyle, bedeninin elde edeceği ifadeyi doğru bir şekilde kullanması gerektiğini dile getirmiştir. Bu yüzden oyuncuyu hem düzenleyen (sanatçı), hem de düzenlenen (malzeme) olarak tarif etmiştir. Bir başka deyişle oyuncu düşünceyi yorumlayan kişi olma yanında aynı zamanda onu uygulayandır. Bu amaçla oyuncu bedenini iyi bir biçimde eğitmeli, ifade araçlarını ekonomik olarak kullanmalı, böylece harekette kesinlik sağlayarak, hedefi en kısa yoldan gerçekleştirmeyi düşünmelidir. Meyerhold'a göre akrobasi, dans, ritmik boks ve eskrim gibi çalışmalar, ancak biyomekanik yöntemle yararlı olması için yapıldığı takdirde bir anlam kazanmaktadır. Bu yüzden Meyerhold, tiyatro sahnesine

ancak bir spor arenasından geçerek ulaşılabileceğine inanmaktadır (Nutku, 2002: 140-143; Nutku, 1985: 144-147).

Özetle Meyerhold Doğu tiyatrosunun stilize oyunculuk üslubu, varyete, sirk ve Rus panayır tiyatrosu gibi biçimleri araştırması sonucu oluşturduğu, grotesk anlatıma dayalı "biyomekanik oyunculuk" sistemiyle, oyuncunun akrobatik tekniğe sahip olması, duygularını arka plana atarak fizikselleşmesi ve duyguya ya da psikolojiye dair ayrıntıları akrobatik hareketlerle vermesi gerektiğini savunmuştur. Bir kukla ya da makine kadar hızlı ve çevik olması gerektiğine inandığı oyuncunun aynı zamanda yaptığı işi bilinçli bir şekilde gerçekleştirmesi, yaratıcılığını kullanmada özgür ve yaratmada kendi başına yeter bir unsur olması gerektiğini de vurgulamıştır. Sahnelemede tiyatral ifadenin en güçlü aracını hareket olarak gören Meyerhold, Doğu tiyatrosunun tartımlı hareketlerini oyuncuya uyarlayarak, dıştan içe ve dansa yakın bir stilize hareket sistemi geliştirmiştir. Açık bir şekilde görülmektedir ki, oyunculuk yöntemini oluşturmada sirk sanatının kendisini ve akrobasiyi de kaynak alan Meyerhold'un oyunculuğa yaklaşımı, sirk sanatçısının kullandığı tekniklere denk düşmekte ve onu bir yöntem olarak kullanması için sirk sanatçısına uygun bir seçenek olarak görülmektedir. Psikolojik hedefi olmayan, ifade aracı fiziksellik olan ve belli bir hüner alanında uzmanlaşmış bir sirk sanatçısı da Meyerhold'un belirttiği gibi kendi hünerinde uzmanlaştığı için yaratıcılığını kullanmada özgürdür. Bir başka deyişle Meyerhold'un oyuncudan istediği gibi sirk sanatçısı da yaptığı işi hem düzenleyen sanatçıdır, hem de yaptığı işin düzenlenen malzemesidir. Tehlike ve dikkat gerektiren hünerini sergilemede bilinçli olmak zorundadır. Müziğin vazgeçilmez bir öğe olduğu sirk gösterisinde de her bir sanatçı gösterisindeki hareketleri müziğin tartımına uygun bir şekilde gerçekleştirmektedir. Bunun dışında Meyerhold'un yukarıda sıralanmış olan çeşitli oyunculuk üsluplarını araştırması sonucu ortaya çıkan ortak özellikler ve ustalaşmış, nitelikli bir işçinin çalışma sırasında görülen hareketlerinin temel özellikleri bir sirk sanatçısı için de geçerli olabilecek nitelikleri oluşturmaktadır. Ayrıca Meyerhold'un dekor ve seyirci anlayışı da bir sirk gösterisindeki yaklaşımla benzer nitelikler taşımaktadır. Meyerhold üç boyutlu etmenlerden oluşan bir uzam anlayışıyla, oyun süresince aynı kalan ve birkaç gereçle değişebilen yükselteler, merdivenler, asansörler, vinçler, hareketli duvarlar gibi dekor tasarımlarına yönelmiştir. Sirk gösterilerinde de genellikle sanatçıların hareketlerine ve onların ritimlerini oluşturmaya yardımcı olacak kademeli yükseltelerin, havaya gerilen iplerin, tahterevallilerin, salıncakların, trapezler gibi gösteri alanını üç boyutlu hale getirmeye katkı sağlayacak

malzemelerin kullanıldığı görülmektedir. Seyirci ile sanatçı ilişkisinde ise salon ve sahne ayrımını ortadan kaldıran Meyerhold seyircinin kendini tiyatrodaki olduğunu hiç unutmaması gerektiğini, sahneye yabancılaşabileceğini, yaratıcılığını kullanmada ve yorumlamada özgür olabileceğini savunmuştur. Sirk sanatında da geleneksel anlamda gösteri alanı dairesel yapıda bir pist olduğu için ve sanatçıların seyirciden sakladığı bir şey bulunmadığından dolayı, Meyerhold'un bahsettiği seyirci anlayışı sirkte de geçerli bir ilişki biçimidir. Son olarak Meyerhold'un vazgeçilmez bir unsur olarak gördüğü grotesk kavramı, karşıtlıklar arasındaki dengeyi kurma (komik-duygusal, tehlikeli-eğlenceli, düş-gerçek, yanılısama-yabancılaştırma vb.), doğanın bilinçli bir şekilde abartılarak yeniden var edilmesi, mantığı yok sayması, alay, çarpıtma, abartı gibi öğelere başvurması gibi özelliklerden dolayı sirkte de var olan bir biçim olarak görülmektedir.

Stanislavski'nin yetiştirdiği, ancak Meyerhold gibi onun gerçekçilik anlayışına karşı çıkmış ve Rus biçimselciliğinin tiyatrodaki temsilcileri olarak görülen iki yönetmenden biri olan Alexander Tairov (1885-1950), tiyatronun "tiyatrosallaştırılması", bir başka deyişle tiyatronun günlük yaşamdan ayrılarak sahne üzerinde yaşanan bir şenlik durumuna sokulması ve tiyatrodaki oyuncunun öne çıkarılmasına yönelik çalışmalarda bulunmuştur. Tairov'a göre tiyatro, mutluluk verici bir masal ve efsane dünyası ve dünyasal beğenin üstünde rahiplerin dinsel danslarını yaptığı kutsal bir yer olarak tarif edilmektedir. Oyuncunun ise tartımlı hareketlere, melodik konuşmalara ve uyumlu gelişen sahne görünüşlerine sahip olması gerektiğini savunmuştur. Bu kapsamda Stanislavski'nin duyu belleği ve coşkusal iç denetim kavramlarına dayalı sistemine karşı "coşkusal doyum" kavramını, Meyerhold'un biyomekanik oyunculuğuna karşı ise daha çok koreografik hareket ya da bale ağırlıklı oyuncunun üç boyutunu öne çıkaran bir yöntem kullanmıştır. Onun tiyatro anlayışında oyuncunun konuşması yarı yarıya şarkı söylemekse, hareketleri de yarı yarıya dans etmek olarak nitelendirilmektedir. Kübist ve konstrüktivist tekniklerden yararlanarak "birleşimci tiyatro" ya da "sentetik tiyatro" biçimini yaratmış, tiyatronun yazar karşısında özerk olması gerektiğini dile getirerek, yönetmen-sahne tasarımcısı-oyuncu üçlüsünün sahne üstündeki egemenliğini savunmuştur. Tairov sahneleme sanatında sahne plastiğini öne çıkaran, fantastik olana önem veren, tonlamalı diyalogu tercih eden, müzik ve oyunculuğu birbirini tamamlayan birimler olarak gören anlatımcı bir tiyatro estetiği oluşturmuştur. Bu anlayış içindeki gösterilerinde, orkestra çalmayı bıraktığında bile oyuncuların sanki müzik eşliğinde oynuyorlarmış gibi hareket ettikleri bilinmektedir (Çalışlar, 1993: 260; Nutku, 1985: 75, 76).

Tairov'un sentetik tiyatro biçiminde, tiyatronun bale, opera, sirk, müzikhol ve dram türlerinin sentezinin gerçekleştirilmesi söz konusu olduğu görülmektedir. Ona göre yönetmen, farklı oyun türleri ile oyuncunun sanatında dengeli bir bireşim oluşturmalıdır. Tairov'un "*Kamerny Teatr*" adındaki oda tiyatrosunda bu anlayışa yönelik gösteriler sahnelemesinin yanında, yedi yaşında öğretime başlattığı öğrencilerine eskrim, akrobasi, jonglörük, dans, soytarılık vb. dallarda eğitimler verdiği de bilinmektedir. Bu kapsamda Tairov'un oyuncunun, kendini ifade edebilecek ve seyirciyle iletişim kurabilecek biçimde uzun ve yoğun bir eğitimden geçmesi gerektiğine inandığı ifade edilmiştir. Ona göre oyuncu, bedenini, ellerini, kollarını, bacaklarını, başını ve gözlerini -tıpkı bir bale dansçısı gibi- kullanmayı öğrenmeli, ayrıca sesini ve konuşmasını da eğitmelidir. Kısacası o da bir ressam ya da müzisyen gibi kendi enstrümanını ustaca kullanacak duruma gelebilmelidir. Bu amaçla Tairov'un klasik bale sanatının önemli bir tiyatral ilkesini keşfettiği ve oyunculuğun gerçek temelinin, yaşamın bir taklidi olmak yerine, bir dizi senfonik hareketlere dayanması gerektiğini iddia etmiştir. Bu yüzden ona göre oyuncunun görevi; "*corps de ballet*" (bale vücudu) kavramı gibi "*corps de théâtre*" (tiyatro vücudu) kavramını geliştirmesi olmalıdır. Onun "bileşik aktör" kavramına göre ise bir oyuncu bir gün tragedya oynuyorsa bir başka gün mim, daha sonra da hafif operetler oynayabilecek yetide olmalıdır. Ayrıca kendini soytarılık alanında da geliştirmeli, akrobatik virtüözite içinde jonglörük tekniklerinin de en mükemmelini gerçekleştirebilmelidir. Tairov'un bu düşünceleri doğrultusunda 1922 yılında Rusya'da, Charles Lecoq'un "*Giroflé-Girofla*" oyununu sahnelerken, fars, sirk, müzikhol numaraları, operet renkleri, soytarılık gibi çok çeşitli türleri bir bütün ve uyum içinde gerçekleştirdiği bilinmektedir. Bu gösterinin başarılı ve çok etkili olmasının nedeni ise hareket, dans, şarkı, ışıklama, renkli giysi tasarımı ve tartımla oluşturulan göstermeciler tiyatronun neredeyse tüm öğelerini kullanmış olmasıyla açıklanmaktadır (Candan, 2003: 39,40; Nutku, 2002: 37).

Tairov'un yukarıda anlatılan tiyatro düşüncesinin özetinde, genel olarak tiyatral ilkesini savunan ve gerçekçiliğe karşı çıkan Tairov'a göre tiyatro, günlük yaşamdan kopartılıp sahne üzerinde bir şenlik durumuna sokulmalı, mutluluk verici bir masal ve efsane dünyasına dönüştürülmelidir. Sahne plastiğini öne çıkartan ve fantastik olana önem veren bir sahneleme biçimiyle Tairov, bale, opera, sirk, müzikhol ve dram türlerinin sentezi sayılan "sentetik tiyatro" kavramını geliştirmiştir. Dolayısıyla Tairov'un bu tiyatro anlayışı, temel hedefi gösteri alanını fantastik, düşsel ve masalsı bir

atmosfere çevirmek olan ve birçok türün karışımını içeren sirk sanatıyla yakından ilgilidir. Tairov'a göre tartımlı hareketlere ve melodik konuşmalara sahip olması gereken oyuncu ise bir sirk sanatçısı gibi üç boyutu öne çıkartan koreografik hareketler ya da bale ağırlıklı bir yöntemle çalışmalıdır. Tairov'un istediği oyuncu gibi sirk sanatçısının da hüner gösterisini sergilerken hareketlerini dans eder gibi koreografik bir düzen içinde çalıştığı fark edilmektedir. Müzik ile oyunculuğu birbirini tamamlayan birimler olarak gören Tairov'a göre, yaşamı taklit etmek yerine bir dizi senfonik hareketlere dayanması gereken oyuncu, bir bale vücudu gibi tiyatro vücudu (*corps de théâtre*) tipi geliştirmelidir. Tairov'un bu fikrinden de anlaşılacağı gibi oyuncunun tıpkı bir sirk sanatçısı gibi belli bir disiplin içerisinde eğitilmiş ve birçok beceriyi gerçekleştirmeye hazır bir bedene sahip olması gerektiğini savunduğu ortaya çıkmaktadır. Bir başka deyişle Tairov, oyuncunun bir dansçı ya da sirk sanatçısının vücuduna eşit bir düzeyde geliştirilmesi ve eğitilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Bu yüzden oyuncunun eğitiminde de akrobasi, eskrim, jonglörlük, dans, palyaçoluk gibi çeşitli gösteri sanatlarını kullanan Tairov, "bileşik aktör" kavramıyla da oyuncunun tragedya, komedy, küçük operetler gibi türlerin dışında, akrobasi, palyaçoluk, jonglörlük gibi teknikleri de uygulayabilmesi gerektiğini vurgulamıştır. Böylece Tairov bu tanımlamalarıyla oyuncunun bir sirk sanatçısı kadar bedenini ustaca eğitebileceği ve kullanabileceği fikrini öne sürmektedir.

Rus biçimselciliğinin tiyatrodaki bir diğer temsilcisi olan Yevgeni Vaktangov (1883-1922) ise Stanislavski'nin psikolojik gerçekçi oyunculuk anlayışı ile Meyerhold'un grotesk ve tiyatral biçiminin bir bileşimi olan "fantastik gerçekçi" tiyatro anlayışını ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda tiyatrodaki oyuncuya birincil önemi vererek, oyuncudan rolünü çalışırken, öznel psikolojik inancı ile kendi kültürünün bir temsilcisi olarak nesnel gözlemine birleştirmesini istemiştir. Bununla beraber oyuncunun şarkı, dans, vodvil, burlesk, müzikli komedy, *commedia dell arte* tekniklerini de kendinde birleştiren çok yönlü bir sanatçı olması, "denetimli kendiliğindenlik" ile "yaratıcı çarpıtma" tekniği yoluyla izleyiciyle yakın bir ilişki kurması gerektiğini dile getirmiştir (Çalışlar, 1993: 270). Vaktangov, Meyerhold ve Tairov'un tiyatral soyutlamalarının insancıl bir sıcaklık taşımadığına, Stanislavski'nin ise doğalcı anlayışının tiyatral olmadığına inanmıştır. Böylece Stanislavski'nin en parlak öğrencisi olan, ancak ustasının "seyirci tiyatrodaki olduğunu unutmamalıdır" düşüncesine bağlı yanılısamacı tiyatro anlayışından bağlarını koparan Vaktangov, seyircinin tiyatrodaki olduğunu bir an bile unutmaması gerektiğini savunmuştur. Tiyatro anlayışını oluştururken hem Stanislavski hem de Meyerhold'un

bazı öğretilerinden yararlanmış olan sanatçı, iki ayrı anlayışın belli bir sentezine ulaşarak, Meyerhold'tan "grotesk ve tiyatrallık" kavramını, ustası Stanislavski'den ise "yaşama benzer gerçeklik" anlayışını almıştır. Bu sentez ise beraberinde belli bir tersinleme anlayışını getirmiş; sanatçının tersinlemeye dayalı uygulamalarında, Meyerhold'un katı groteski ya da Moskova Sanat Tiyatrosu'nun ayrıntılı gerçekçiliği yerine, sıcak, gerçek duyguları kapsayan ve oyuncuların da büyük bir içtenlikle oynadığı ancak o kadar da tiyatral olan sahnelemelerin yer aldığı görülmüştür. Romantik ya da tiyatral olanla gerçekçi olanın bir sentezini deneyen Vaktangov, işe oyuncunun mutlak egemenliğini kabul ederek başlamış; Meyerhold ile Tairov gibi o da tiyatro yapıtını oyunculuk için bir vesile ya da "ön metin" olarak kabul etmiştir. Oyuncunun sahne üzerindeki öncelikli görevinin ise "tiyatral biçimler yoluyla sahne üzerinde kendi tiyatral yaşamının dünyasını açıklamak" olması gerektiğini savunmuştur. Onun Meyerhold ile Tairov'dan ayrılan yanı ise oyuncunun Stanislavski yöntemindeki gibi sahne duyumsamasının doğruluğuna sahip olması ve aksiyonları iç yaşamdan üretme ilkelerini benimsemesi gerektiğine olan inancıdır. Ona göre tiyatronun gerçeği aramasının yanında bu gerçeği ayağa kaldıracak biçimin de bulunması gereklidir. Duyguların tiyatrodaki da yaşamda da aynı olduğunu, ancak bunların sanatsal bir biçimde sunulmasındaki araç ve yöntemlerin farklı olduğunu söyleyen Vaktangov, tiyatrodaki biçimi yaratma eyleminin ancak sanatçının fantezisi ya da imgelemeyle mümkün olacağını iddia etmiştir. "Vaktangov Teatr"ın oyuncusu ve yönetmeni olan Boris Zakhava, Vaktangov ile Stanislavski ekolleri arasındaki ayrımı belirtirken, Stanislavski yönteminin asal ölçüsünün yaşamdaki duygulara uygunluk olduğunu, kendi tiyatrolarında ise sanatçının düşünce ve duygularının karakterin toplumsal temelini kurduğunu; bir başka deyişle onların yaşama uygunluğunun doğalcı, kendilerinin ise tiyatral biçimde olduğunu ifade etmiştir. Dolayısıyla Vaktangov'un kendine yeten gerçekçiliğe karşı, tiyatronun imgesel yoldan oluşan gerçekçiliğini daha doğru bulduğu ortaya çıkmaktadır. Bu doğrultuda Vaktangov tiyatrosunda, Meyerhold ve Tairov'da olduğu gibi, seyircinin tiyatrodaki olduğunu unutmaması sağlanmış, ancak oyuncunun sahne duygusu doğrularına ve iç yaşamın nedenlerine sahip olması gerektiği vurgulanmıştır. Bu yüzden de Vaktangov oyuncularını çalıştırırken Stanislavski yönteminden yararlanmış (Nutku, 2002: 39-41, 149-151). Onun bu yöntemde değiştirilmeyecek doğrular olarak gördüğü maddeler ise şu şekilde sıralanmaktadır:

1- Dikkatin odaklanması

- 2- Aktörün kassal enerjisini uyumlu bir biçimde bedenine dağıtması
- 3- Rol ile çevresi ilişkisinin araştırılması
- 4- Duygulardan önce hareket
- 5- Aktörün sahne üzerindeki davranışının motive edilmesi
- 6- Oyuncunun partnerine güvenmesi
- 7- Yazarın yapıtının iç anlamının (alt metninin) açılması
- 8- Oynanacak karakterin biyografisinin ve yaşam koşullarının yaratılması
- 9- Aktörün kendini değil, partnerini düşünerek oynaması
- 10- Stereotiplere karşı savaşıması (Zakhava, 1931'den aktaran Nutku, 2002: 151).

Özetle Vaktangov'un, sıcak ve gerçek duyguları barındıran, ancak bir o kadar da grotesk ve tiyatral biçime sahip sahneleme ve oyunculuk anlayışını ifade eden "fantastik gerçekçi tiyatro" kavramı sirk sanatçısına hem psikolojik hem de fiziksel bir yöntem sunulabilmektedir. Oyuncunun da birçok gösteri türünü uygulayabilen, çok yönlü bir sanatçı olması ve seyirciyle yakın ilişki kurması gerektiğini savunan Vaktangov'un bu oyunculuk anlayışı sirk sanatçısının yabancı olmadığı bir yaklaşım olarak görünmektedir. Temel amacı fiziksel bir anlatım yoluyla becerisini izletmek olan sirk sanatçısının ya da çağdaş anlamda sirk oyuncusunun, her ne kadar psikolojik etmenlere başvurmadığı görülse de diğer yöntemler kadar Vaktangov'un bu iki ifade biçimini birleştiren yaklaşımı da çağdaş sirk oyunculuğu için bir öneri sunabilme özelliğine sahiptir. Çağdaş sirkte belli bir dramaturji çerçevesinde temel bir hikâyenin de gösteri içinde var olmasıyla, sanatçının az da olsa sözel ya da mimiksel ifadelerini gerektirecek bir anlatım biçimine ihtiyaç duyduğu görülmektedir. Dolayısıyla Vaktangov'un oyunculuk yöntemi temel becerisi fizikselliğe dayalı olan sirk oyuncusu için duygusal ve iç aksiyon gerektiren sahnelerde de oyunculuk sergileyebilmesi amacıyla bir seçenek olarak kabul edilebilmektedir.

Çağdaş Fransız halk tiyatrosunun başlıca temsilcilerinden biri olan Jacques Copeau (1878-1949), "arı tiyatro" anlayışını gerçekleştirmek amacıyla, en aza indirgenmiş sahne dekoru ve arı bir oyunculuk biçimiyle natüralizme ve tiyatronun süslemeciliğine karşı çıkarak Fransız tiyatro anlayışına bir yenilik getirmiş ve yönetmenin önemini vurgulamıştır. Dullin, Jouvet, Barrault, Vilar gibi yönetmenlerin yetişmesine ön ayak olan Copeau, doğrudan, yenilikçi ve esnek bir oyunculuk biçiminin yanı sıra eğitim-tiyatro birliği anlayışına da önem vermiştir (Çalışlar,1993: 57). Tiyatroda bütünlüğün sağlanabilmesi için yaratıcı yönetmenin gereğine inanan Copeau, oyun yazarının,

sahne yorumu da katabilecek bir tiyatro yönetmenine dönüşmesi yönündeki düşüncelerini gerçekleştirmek amacıyla 1913 yılında "*Théâtre Vieux Colombier*" adlı kendi topluluğunu kurmuştur. Appia'nın bir müzik eserinin notalarında gördüğü net anlamı, bir oyunun içinde bulan Copeau, oyunda da zaman sürelerinin "hareketler ve tartımlar" olarak müzik notalarının değerlerini taşıdığını ileri sürmüştür. Tiyatro yapıtının ancak bu değerleri tanıdıktan sonra metindeki sözcüklerin cansız anlamlarından kurtulabileceğini ve sahne üzerinde yeni bir yaşam kazanabileceğini iddia etmiştir. Copeau, tiyatral mekân olarak ise *Commedia dell Arte*'den ve sirkin dairesel oyun alanı yapısından etkilenecek "*tréteau* (cambaz tiyatrosu)" adındaki sahne yapısını ortaya çıkarmıştır. Amacı kutu sahnenin yarattığı yanılsamayı ortadan kaldırmak olan Copeau, böylelikle gösterişli dekorlara gerek duymayan ve oyuncunun beden kabiliyetine bağlı bir biçim gerektiren "arı tiyatro" fikrini gerçekleştirmiştir. Bu sahne düzeneği sayesinde aynı zamanda bir oyun aracı olan basamaklar tarafından birbirine bağlanmış salon ve sahne arasında bir iletişim kurulmuş ve bu iki mekân arasında bir geçiş sağlanmıştır. Böylece seyirciler bir tablo seyredemişçesine gösterinin önünde değil oyun kişilerinin yanı başında bulunmuşlardır. Shakespeare sahnesi düşüncesinden hareketle yapılmış, ön, orta ve üst olarak üçe ayrılan bu sahne yapısı içinde, sahnenin arka düzeyi binayla birlikte inşa edilen merdivenleri ve yükselteleri kapsamış ve bu düzeyin önündeki oyunculuk, gösterinin temeli olarak ele alınmıştır (Nutku, 1985: 61-62; Mignon, 1993'ten aktaran Arık, 2007: 29-31).



Resim 1: Copeau'nun kurmuş olduğu tiyatro "Théâtre Vieux Colombier"

Copeau'nun yeni komedyadaki oyun kişilerinin atalarını, doğaçlamaya dayalı *Commedia dell Arte* ile Fransız farsının oyun tiplerinde bulduğu bilinmektedir. Buna

bağlı olarak oyunculukta da doğaçlamanın, sınırsız bir yaratım için en önemli araç olduğuna inanmıştır. Aynı zamanda Copeau, gerçekçi tiyatroya karşı olan araştırmalarında ise daha doğal bir oyunculuk biçiminin değil, tiyatroya uygun düşecek bir şiirin ve üslubun olması gerektiğini savunmuştur. Oyuncuya ise sahnedeki oyunun temel dokusu, yazarın temsilcisi ve onun tasarımına beden ve can veren kişi olarak bakmıştır. Oyuncularını ifade yalınlığına götürerek yetiştirmek isteyen Copeau, onların temel görevini; her durumda yazarın düşüncesine hizmet etmek, onun söylemek istediğini anlaşılır yapacak biçim ve tartımı, gelenek ve gerçekliği ortaya çıkarmak ve doğal olanı yozlaştırmadan, bayağılaştırmadan vermek olarak tarif etmiştir. Sahneyi alışılmış makineler ve dekorlardan kurtararak oyuncunun sahne içindeki önemini vurgulamak isteyen Copeau'nun, sahne tasarımı konusunda olduğu kadar oyunculukta da Appia'nın kuramlarının takipçisi olduğu anlaşılmaktadır. Copeau 1915 yılı sonlarına doğru, Craig ve ritmik dans ustası Dalcroze ile görüşerek, yirmi yaşın altındaki gençlerle doğaçlamalar, ritmik hareketler ve maskelere dayalı bir eğitim çalışmasına başlamıştır. Eğitimin ilk aşamasında öğrencilerin, hayvan seslerini taklit etmeye, esnek ve uygun bir tiyatro fiziğine sahip olabilmek için ağaç, iskemle gibi çeşitli nesnelere biçimlerini hareketleriyle göstermeye çalıştıkları ifade edilmiştir. Bu çalışmalarda Copeau, bir karakterin görünümünün ve karakteristik özelliklerinin temel niteliklerini belirleyerek önce dış aksiyonu geliştirmiş, daha sonra da ayırt edici bedensel ayrıntıları ekleyerek "kukla-üstü" tavır ve anlatım biçimlerini ortaya koymuştur (Nutku, 2002: 44-45).

Copeau'nun pedagojik yöntemi, daha önce de belirtildiği gibi kendisi için dramatik bir ifade biçimi olan doğaçlamaya dayanmaktadır. Bu eğitim kapsamında, beceri oyunları, atletik sporlar, dans, akrobasi, teknik ve ritmik jimnastikten yararlanarak bedensel çalışmalara önem vermiştir. Ancak Copeau'nun daha çok, palyaçonun komik etki yaratma ve doğaçlama tekniklerinden yararlanarak komedi türüne yöneldiği göze çarpmaktadır. Hareket, ritim ve yalınlıktan oluşan üç temel ilkeyi birbirine bağlayarak ve klasikleşmiş palyaçolar Üç Fratellini'nin numaralarıyla ilişkide bulunarak "doğaçlama komedi" kavramını ortaya atmıştır. Bu aynı zamanda oyuncuların, oyun kişilerini oluşturmalarında, konuşma biçimlerinde ve oyunlarında serbest olabilmeleri amacıyla yaratıcı oyuncular için ortaya çıkan geçerli bir kural haline gelmiştir. Bu yöntemle oyuncular, oyundaki tiplerin her biri için bir insanlık konusunun özetini sunacağı maskesinin altındaki sesi ve beden hareketleriyle seyirciye yaklaşıyor, doğaçlamalar aracılığıyla, onun da oyuna katılımını sağlayarak ve hayal gücünü teşvik ederek, özgün

görüş açıları ve komedi hilelerinin küçük öykülerini ortaya çıkarmıştır (Mignon, 1993'ten aktaran Arık, 2007: 30-32).

Özetlemek gerekirse, Copeau'nun gerçekçi oyunculuk ile onun yanılısama anlayışına ve tiyatronun gösterişli sahne yapısına karşı oyuncunun bedensel kabiliyetini ön plana çıkartan "arı tiyatro" düşüncesi ve mekân olarak sirk dairesel yapısından etkilenecek oluşturduğu "tréteau" oyun alanı yapısı, sirk sanatıyla ilişkilendirilebilecek özellikleri olarak kabul edilebilmektedir. Ayrıca seyircinin oyuncunun yanı başında oyunu izlemesini sağlayan ve salon-sahne arasında iletişim kurmaya yarayan basamakları kullanması da sirkteki oyuncu-seyirci ilişkisine katkı sağlayacak bir öneri olarak sunabilmektedir. Ancak oyuncunun yazarın sahnedeki temsilcisi olduğuna dair ya da doğaçlamayı temel alan gösteri yapısı sirk gösterisinin temel işleyişine ters düşmektedir. Öyle ki bir sirk gösterisindeki sanatçının, çağdaş anlamda öyküsü olan gösterinin bir parçası olsa da, temel hedefinin öykünün ana fikrini yansıtmaktan ziyade ona katkı sağlayacak hüner gösterisini sergilemek olduğu fark edilmektedir. Ayrıca palyaço hariç bir sirk sanatçısının gösterideki hareketleri, netliğe ve kesinliğe dayandığı için sanatçının gösteri sırasında doğaçlamasına imkân sağlayan bir durum söz konusu değil gibi görünmektedir. Bununla birlikte Copeau'nun sirk sanatını etkilemek yerine daha çok ondan etkilendiği ve yararlandığı görülmektedir. Özellikle oyuncuların eğitimi sırasında akrobasi, jimnastik ve beceri oyunlarından faydalanmasını sağlaması ve komedi türünde palyaçonun komik etki yaratma ve doğaçlama tekniklerinden yararlanması, onun sirk sanatından en çok etkilendiği alanları ortaya çıkarmaktadır.

Copeau'nun öğrencisi olmuş ve halk tiyatrosu hareketiyle merkezietçi olmayan tiyatro anlayışına önderlik etmiş olan Charles Dullin (1885-1949) de ustası Copeau gibi, *Commedia dell Arte*, Japon tiyatrosu ve müzikholden etkilenecek, retorikten arınmış, yalın bir oyunculuk tekniğine yönelmiştir. Bu arı anlatım ve kendiliğindenlik anlayışı ile doğaçlama, sözsüz oyun, dans, akrobasi ve müziğe dayalı bir oyunculuk biçimini ve sahne düzenini geliştirmeye çalışmıştır (Çalışlar, 1993: 71). Dullin'in hedefi halk çoğunluğuna yönelik bir tiyatro yapmak olduğu için, başlangıçta "*Théâtre de la Foire*" adını verdiği kendi topluluğunda, tiyatrodaki kullanabileceği halk kaynaklarını araştırmıştır. Copeau gibi o da doğaçlamaya önem vererek, bu çalışmalarda panayır oyuncularını kullanmış; şarkı söyleyen, dans eden, akrobatik bedenlere sahip sanatçıları, tasarımlarını gerçekleştirecek oyuncular olarak kabul etmiştir. Sıradan seyirciye yönelmek için, bu yeteneklere sahip kişilerin çok uygun olduklarını ve bu

amaçla oyuncuların da panayır akrobatlarının yeteneklerine sahip olmaları gerektiğini savunmuştur (Nutku, 2002: 47). Kısacası Charles Dullin çalışmalarında şarkı söyleyen, dans eden, akrobatik bedenlere sahip sanatçıları, tasarılarını gerçekleştirecek oyuncular olarak kabul etmiştir. Sıradan seyirciye yönelmek için bu yeteneklere sahip sanatçıların çok uygun olduklarını ve bu amaçla oyuncuların da panayır akrobatlarının yeteneklerine sahip olmaları gerektiğini savunmuştur. Bu yönüyle Dullin'in de kendi ideal oyuncu anlayışı için sirk sanatçısı modelini kullandığı görülmektedir.

1.1.3. Epik-Politik Tiyatroda Oyuncu

Çağdaş tiyatroyu ve oyunculuk sanatını Stanislavski'den sonra en çok etkilemiş tiyatro adamlarından biri olan oyun yazarı, kuramcı ve yönetmen Bertolt Brecht (1898-1956), epik tiyatronun kurucusu ve ilk temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Marksçı dünya görüşünü yaşamın diyalektik akışına uygun, eleştirel ve yaratıcı bir eylem olarak gördüğü için bu görüş doğrultusunda dünya sisteminin dönüşüme uğratılmasına yönelik diyalektik maddeci bir tiyatro anlayışı oluşturmuştur. Brecht kuramını oluştururken Alman dışavurumculuğu, Ortaçağ ibret oyunları, Bavyera halk güldürüleri, çağdaş güldürü ve sözsüz oyun sanatı, kabare tiyatrosu, revü ve varyete, halk şarkıları ve Doğu tiyatrosu biçimlerinden etkilenmiştir. Aristotelesçi ve benzetmeci dramatik tiyatroya karşı göstermeci üslupta, hem öğretici hem eğlendirici işlevi olan epik-diyalektik tiyatro kuramını ve oyunculuk yöntemini geliştirmiştir. (Çalışlar, 1993: 42-44).

Benzetmeci tiyatrodaki Brecht'in karşı olduğu olgu, seyircinin duygusal özdeşleşmesi sonucu ulaştığı ruhsal arınma olan "katharsis"i savunan Aristotelesçi dram yapısından çok, Stanislavski'nin toplumsal bir etmeni olmayan, psikoloji üzerine odaklanmış arınma anlayışı olarak belirtilmektedir. Brecht'e göre bilim çağının tiyatrosu, seyirciyi arındırmak yerine, bilgilendirme ve düşünmeye sevk etme yoluyla zihinsel haz verme sayesinde seyircisini aydınlatmalıdır. Böylece gerçekliğin değişebilir olmasından keyif duyan seyirci, duygusal özdeşleşme yerine aydınlanma ve eleştirel değerlendirme yapmak yoluyla bir "katharsis" yaşamış olacaktır. Epik yöntemde sahnesel ifade anlatı biçimindedir ve anlatım göstermeci bir üslupla episodik duraklarla gelişmektedir. Hikâye ise çizgisel bir gelişim göstermekte ve duraklar yer değiştirebilmektedir. Epik anlatımda olaylar arası sebep-sonuç ilişkisi de bulunmamaktadır. Duygulara öncelik tanımak yerine olaylara eleştirel uzaklıkla yaklaşan bu yöntemde seyirciye doğrudan

seslenilmekte, metin ile müzik ya da eylem ile şarkılar arasında kesin bir ayırım ve ikilem söz konusu olmaktadır. Çelişkilerin sergilenmesinde ise "yabancılaştırma" yöntemini kullanan Brecht, yabancılaştırma etkisinin *tarihselleştirme* ve *diyalektik* olmak üzere iki ayrı odak noktasına sahip olduğunu savunmuştur. Tarihselleştirme, gerçekliği, toplumsal, tarihsel ve yöresel koşullarla bir süreç olarak gösterme yöntemidir. Oyuncu, tarihsel olan rolünü şarkılar yoluyla iletmekte, olayları tarihsel olaylar olarak görmekte, ancak bu uzaklık ile güncel olan bir sorunu aydınlatmaktadır. Diyalektik ise toplumsal gerçeklikteki her bir olgunun içinde barındırdığı tez-antitez karşıtlığını gözler önüne sermek olarak tarif edilmektedir. Yabancılaştırma dört şekilde gerçekleşmektedir: 1- Seyirci ile sahne arasında (seyirci gözlemci durumundadır) 2- Sahne ile oyuncu arasında (oyuncu sahnenin bir oyun yeri olduğunu vurgular) 3- Oyuncu ile rol arasında (duyguları canlandırmak yerine eğilimleri gösterir) 4- Rol ile mekân arasında (önemli olan dekorun gerçekçiliği değil, gördüğü işlevdir). Yabancılaştırmayı sağlamak amacıyla oyuncu oynadığı kişi olmak yerine, kendi kişiliğini unutmadan onu gösteren bir araç konumuna gelmektedir. Bazen rolünü anlatan kişi konumuna da geçebilen oyuncu, aynı zamanda oyun kişinin içinde bulunduğu ikilemleri ve çelişkileri de yansıtabilmektedir. Oyuncunun sözlerinde ve hareketlerinde yabancılaştırmayı sağlayabilmesi için; üçüncü kişi zamiri yoluyla, geçmiş zaman kipiyle ve oyunun açıklamaları ve notları aracılığıyla elde edilen bilgiyle konuşma düzenini gerçekleştirmesi gerekmektedir. Bu eleştirel uzaklığı sağlayabilmek için oyuncunun ayrıca bir toplumsal tavır anlamındaki "gestus"a sahip olması gerekmektedir. Bir insanın başka insanlarla ilişki kurmasını sağlayan tavırları, mimikleri, alışılmış açıklamaları ve konuşmaları ile gösterilebilecek "gestus" sayesinde oyuncu, rol kişisini toplumsal bir bağlam içinde ele alabilecektir. Brecht "gestus" kavramı ile bir hareketle seyirciye anlamlı bir şekilde gösterilecek temel toplumsal sorunu, eğilimi ve amacı belirtmek istemiştir. Bu yüzden "gestus" psikolojik olanı, bilinçaltını ve metafiziği kendi kapsamının dışında bırakmaktadır. Oyuncunun hazırlık aşamasında dikkat etmesi gereken bazı noktalar saptanmıştır. Bunlar 1- Rolünü şaşırarak ve ona karşı gelerek okumalıdır 2- Rolü nesnel bir şekilde tartmalı, onun özelliklerini iyi kavramalıdır 3- Rolünü ezberlemeden önce, onun nerelerine şaştığını, nerelerine karşı çıktığını belirtmelidir 4- Oyuncu sahneye çıktığında karakterin sadece tek bir şekilde olduğuna karar vermiş olmalıdır ki; oyununu saptadığı gibi oynamalı, ancak oyunuyla başka noktaları da ima edebilmelidir 5- Oyuncunun sahne hareketleri "o değil, bu", "oraya değil, buraya" şeklinde saptanmalıdır 6- Oyuncu oynadığı role kişiliğini kurban etmemeli, onu yalnızca göstermelidir 7- Yönetmenin ona gösterdiklerini

iyi bir şekilde yorumlayarak, hareketlerini neden yaptığını kesin olarak bilmelidir 8-Oyuncu kendi metnini konuşarak değil, hareketlerle belirterek vermelidir. (Candan, 2003: 112, 124-127; Nutku, 1985: 173, 175, 176).

Yukarıdaki bilgilerin özeti olarak politik ve epik tiyatronun en önemli temsilcisi Bertolt Brecht'in, oyunculuk yöntemini ve tiyatro anlayışını oluştururken, tıpkı Stanislavski gibi, bu çalışmanın konusu olan sirk sanatından faydalanmadığı ve bu sanatla bir bağlantısı bulunmadığı ortaya çıkmaktadır. Ancak Brecht oluşturduğu oyunculuk yöntemiyle çağdaş sirk oyunculuğuna katkıda bulunabilecek olan tiyatro kuramcıları içinde yer almaktadır. Dolayısıyla oyunculuk biçimlerinin en sistematik sayılan ve diğer yöntemleri de etkilemiş bulunan Stanislavski ve Brecht'in yöntemleri çağdaş sirk oyuncusu için de bir öneri oluşturabilmektedir. Bertolt Brecht'in, yer değiştirebilen episodik duraklar, yabancılaştırma, gestus ve göstermecî üsluba dayalı epik tiyatro anlayışındaki bu unsurların çağdaş bir sirk gösterisinde kullanılabilir olduğu görülmektedir. Geleneksel anlamda zaten beceri gösterilerinin bölümler halinde sırayla sunulduğu ve araya eğlendirici unsur olarak palyaço gösterilerinin sokulduğu bilinmektedir. Çağdaş sirkte ise belli bir hikâyeye kapsamında da olsa yine farklı becerilerin sunumu söz konusu olduğu ve malzeme değişimine ihtiyaç duyulduğu için genellikle episodik bir yapının kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca çağdaş sirk sanatçılarının bir rol kişisini psikolojisiyle beraber canlandırmaktan ziyade beceri numaralarını öncelediklerinden dolayı, o kişiyi genellikle temsil ettikleri ya da gösterdikleri anlaşılmaktadır. Seyirciyle doğrudan ilişki ile göstermecî üslup ise geleneksel ya da çağdaş sirk gösterilerinde genelde kullanılan bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bununla beraber Brecht'in, oyuncunun kendini unutmadan rolü gösteren bir araç olması düşüncesine bağlı olarak, bir sirk sanatçısının dikkat ve konsantrasyon gerektiren, gerçekleştirilmesi zor bir numarayı sergilerken kendisi olarak yaşadığı stres ve heyecanı çoğu zaman seyirci görebilmektedir. Bununla beraber bazen de seyircinin de odaklandığı bir numaranın en can alıcı noktasında sanatçı hata yapmayı oynayabilmektedir. Bu doğrultuda özetle sirk sanatçısının, epik yöntemin bazı unsurlarını farkında olmadan kullandığı ya da gösteride oyunculuğa verilen değeri artırmak adına, sistematik bir yöntem kullanmak için epik tiyatro anlayışından yararlanabileceği söylenebilmektedir.

Brecht ile beraber daha çok politik tiyatronun temsilcisi sayılan, çağdaş Fransız tiyatro yönetmeni Ariane Mnouchkine (1939-?) ise Copeau'nun düşünceleri ile Vilar'ın uygulamalarının etkisinde kalarak, panayır tiyatrosu geleneği kapsamında siyasal bir

halk tiyatrosu gerçekleştirmeye çalışmıştır. 1960'larda ve 1970'lerin başında "Théâtre du Soleil" (Güneş Tiyatrosu) ile gerçekleştirdiği erken dönem çalışmalarında, oyunların içerdiği sosyalist temaların daha çok işçi sınıfı ve sendikacılardan oluşan izleyicilere yönelik olduğu anlaşılmaktadır (Innes, çeviri, 2010: 281). Artaud'nun bazı teknikleri ile Brecht'in dramaturgisinin izini sürerek, tarihsellik ile tiyatrosallığı birleştirmeyi hedefleyen Mnouchkine, gerçeklik ile kurguyu bir arada barındıran bir eğretileme yaratmış, böylece oyuncu ile izleyicinin aynı siyasal ve estetik deneyimi paylaşmasını sağlamıştır. *Kabuki* ya da *Kathakali* gibi Doğu tiyatrosu tekniklerinden yararlanarak, plastik ve estetik bir görselliği ön plana çıkarmış, 1990'lı yıllardaki uygulamalarında ise kökensele-kültürel alışverişe dayalı bir "etnografik tiyatro" nun örneklerini sergilemiştir (Çalışlar, 1993: 180). Mnouchkine'in 1964 yılında kurduğu "Théâtre du Soleil" topluluğu ile sahneye koyduğu, palyaço teknikleriyle çalışılan "Les Clowns" (1969), panayır tiyatrosunun kaynaklarına yönelen "1789: Devrim mutluluğun doruğunda sona ermeli" (1970), "1793: Devrim şehri dünya şehridir" (1972) ve *Commedia dell'Arte* tekniklerine dayanan "L'Age d'Or" (1975) adlı gösteriler onun en etkili yapıtları olarak bilinmektedir. Mnouchkine'in "1789" ile "1793" adlı yapıtlarında karnaval havasında sunulan olayların çerçevesini, panayır oyuncularından oluşmuş bir on sekizinci yüzyıl topluluğu oluşturmuş ve her iki oyunda da izleyicinin oyuncularla aynı mekânı paylaşarak, devrimci kitlelerin yerine geçtiği ve gösterime doğrudan katılımı sağlandığı görülmüştür (Innes, çeviri, 2010: 281). Psikolojiyi ve duyguyu reddeden Mnouchkine, oyuncunun bedensel çalışmasında akrobasi ve palyaço oyunlarından yararlanmıştır. Doğu tiyatrosu biçimlerinden de etkilenecek ön oyun, mask kullanımı, bedensel çalışma, oyuncunun karakteri kırması ve ritüelistik bir tiyatrallık anlayışı onun sahnede önelediği teknikler olarak kabul edilmektedir. Bunun yanında, politik bir anlayışla ve halk tiyatrosu çerçevesinde, seyircileri ortak bir mekânda bir araya getirmek adına özellikle sirk ve panayır biçiminden faydalandığı görülmektedir. Mnouchkine'in öncelikli amacının ise seyirci ve oyuncu arasında yeni bir ilişki kurmak, topluca ortaklaşa bir ruh yakalamak ve bu panayır biçiminde seyirciyi de oyunun bir katılımcısı yapmak olduğu görülmektedir (Feral, 1995'ten ve Labrouche, 1999'dan aktaran Arık, 2007: 39-40).



Resim 2: "Les Clowns"



Resim 3: "1789"



Resim 4: "1793"



Resim 5: "L'Age d'Or"

"Théâtre du Soleil" in 1964'ten 1981'e kadar olan gösterileri komedi ve tarihi birleştirmeye dayanan ilk dönem oyunları olarak ifade edilmektedir. Genellikle Mnouchkine'in önderliğinde, ancak topluluk tarafından ortaklaşa üretilen bu gösterilerin temelinde, *Commedia dell Arte*, sokak gösterileri, panayır tiyatrosu ve sirk tekniklerine dayalı biçimlerin olduğu bilinmektedir. Palyaço oyunculuğu ya da panayır biçimi daha çok ana hareketin ve oyunun aktif ilkesinin gerçekleşmesini görmek amacıyla kullanılmıştır. Bu toplu yaratımların iskeleti özde metinler olurken, palyaço oyunculuğu da biçim olarak, doğal olmayan oyunun temel yapısını ve çatısını oluşturmuştur. Mnouchkine'in palyaço türüne önem vermesinin nedeni ise palyaçonun o anda çevresinde bulunanlardan destek alabilmesi, orada halkın var olduğunu bilmesi ve

anlık olarak hayal gücüne ve heyecana dayalı bir şekilde bunun kendi üzerindeki etkisini ifade edebilmesidir (Quillet, 1999'dan aktaran Arık, 2007: 40-41).

Özetle Mnouchkine'in oyunlarında gerçek ile kurguyu bir arada barındıran bir eğretilenme yapma yolunun tercih ettiği anlaşılmaktadır. Gerçek ile düşselin bir arada olduğu sirk sanatında da seyircinin gösteriyi izlemek için orada bulunmasının amacı, tıpkı Mnouchkine'in de gerçekleştirmek istediği gibi, fantastik bir dünyaya kaçarak bunu oradakilerle hep birlikte paylaşmak olarak görülmektedir. Bununla beraber sirk sanatçısının geleneksel anlamda piste kendisi olarak çıktığı, çağdaş anlamda ise bir rolü canlandırırsa bile onun psikolojik ve duygusal yönüyle derinlemesine ilgilenmeden onu sadece temsil ettiği dikkat çekmektedir. Dolayısıyla Mnouchkine'in oyunculuğa bakış açısındaki bu noktanın, sirk sanatının oyunculuk anlayışıyla da örtüştüğü görülmektedir. Ayrıca Mnouchkine oyuncunun bedensel çalışmalarında da akrobasi ve palyaço tekniklerinden yararlanmışır. Bu nedenle biçim olarak panayır tiyatrosu, palyaço ve *commedia dell arte* tekniklerinden yararlanarak oluşturduğu sahne plastiğiyle, karnaval niteliğinde oyunlar sergileyen Mnouchkine'in sirkten yararlandığı ölçüde, sirk sanatının da onun bu kullanmış olduğu tiyatral öğelerden faydalanabileceği anlaşılmaktadır.

1.2. ÇAĞDAŞ TİYATRO

1.2.1. Kutsal Tiyatroda Oyuncu

Polonyalı tiyatro adamı Jerzy Grotowski (1933-1999) "yoksul tiyatro" anlayışının ve metafizik ya da kutsal olarak adlandırılan tiyatronun temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Metne karşı gelerek, geleneksel oyuncu-seyirci ilişkisini dönüşüme uğratmayı amaçlayan uygulamalar yapan sanatçının zamanla "paratiyatro" etkinliklerine yöneldiği, sanat, felsefe, sosyoloji, antropoloji ve psikoloji gibi çeşitli bilimlerin sınırlarında gezinen özel projeler, "post-tiyatral eylemler" ve "şenlik günleri" adı altında farklı uygulamalar gerçekleştirdiği bilinmektedir. Artaud, Stanislavski ve Meyerhold geleneği ile Brecht deneyimlerinin yanı sıra Grotowski'nin, Japon *No*, Hint *Kathakali* ve Çin Pekin Operası gibi Asya tiyatrosundan yararlanarak, bedensel-tinsel anlatıma dayalı psiko-fiziksel ve oyuncunun kendi sınırlarını aştığı bir iletişime bağlı aşkın oyunculuk yöntemini geliştirdiği bilinmektedir. Aynı zamanda oyun yazarından ve

sahnedan arındırılmış bir "yoksul tiyatro" kuramını temellendirmiştir. Grotowski, oyuncunun kendi fizik gücünün ve olanaklarının üstesinden gelmesini, bilinçaltı derinliklerine inerek esrime haline geçmesini, tinsel ve fiziksel güçlerini birleştirerek belli bir anlam ile hareket bütünlüğüne ulaşmasını sağlayacak çalışmalarla, oyuncunun kendi iç varlığının görünür kılınmasını ve böylece "ermiş" ya da "kutsal" oyuncu mertebesine erişmesini amaçlamıştır. Bununla beraber farklı kültürlerle ait söylencelerin sahneye aktarılmasından yola çıkarak tiyatroyu törenselleştiren Grotowski, oyuncuyu izleyici ile ortak bir deneyimde buluşturmaya çalışmıştır (Çalışlar, 1993: 114-115).

Tiyatroyu bir oyunculuk sanatı olarak değerlendiren Grotowski, sahne-seyirci ilişkisini de oyuncu-seyirci ilişkisi olarak sınırlandırmış olmaktadır. Grotowski'ye göre tiyatronun temel işlevi insanları maskelerinden kurtararak temel öze kavuşmalarını sağlamaktır. Seyircinin ussal ve fiziksel tepkilerini bütünleştirme çabası içinde olan oyuncu ise ona varlığının derinliklerinde yatan gizli isteklerle, sonradan edinilen yapay eğilimlerinin çatışmasını ve karşıtlığını gösterecektir. Tiyatro sanatı, söz konusu bu bütünleşmeyi toplum genelinde gerçekleştirebilmek için dinsel ve geleneksel değerlerin en alt katmanında bulunan söylenceler aracılığıyla kolektif bilinçaltına inecektir. Tıpkı ilkel toplulukların törenlerindeki gibi kutsal olan bu eylem özdeşleşme değil bir yüzleşme çabasıdır. Grotowski'nin bu amaçla ortaya çıkardığı "yoksul tiyatro" kavramı ise tiyatronun aslen özünde bulunmayan, makyaj, kostüm, dekor, sahne, ışık, ses efekti gibi bütün yan sanatlardan arınmış olmayı, indirgemeyi ve oyuncu ile seyircinin karşı karşıya bırakıldığını ifade etmektedir. Sahne ile salon ayrımının ortadan kalktığı bu anlayış içinde oyuncular seyircinin arasında oynayabilmektedir. Öyle ki tiyatro sanatının, sinema ya da televizyon tarafından alt edilemeyecek tek güçlü yönü de bu canlı oyuncu-seyirci ilişkisi arasındaki etkileşimden kaynaklanmaktadır. Böyle bir tiyatrodaki, oyuncu makyaj yerine kendi gövdesini ve yüz kaslarını ifadeli bir şekilde kullanmaktadır. Oyuncunun tipten tipe ya da karakterden karaktere geçişi seyircinin gözü önünde ve makyajsız bir şekilde gerçekleştirilmektedir. Işıklardan ise zaman zaman anlatımı vurgulamak amacıyla, oyuncunun üzerine gölge ve ışık düşürülerek ya da seyirci parlak ışık altında oturtularak yararlanılmıştır. Dekor yerine ise oyuncu, kendi hüneri ile çıplak zemini denize, masayı bir rahleye ya da bir demir parçasını canlı bir oyuncuya dönüştürebilmektedir. Kendi başına bir değer taşımayan kostüm ise yalnızca karaktere ilişkin ve o karakterin hareketleriyle ilintili olarak oyunda yer bulmaktadır. Canlı ya da kayıttan müzik yerine de oyuncunun sesiyle yaptığı çeşitlemeler ve birbirine vurulan nesnelere çıkardığı sesler kullanılmaktadır. Böylece tiyatronun asal

ögesi olarak seyirciye kendini sunan oyuncunun tek aracı bedenidir. Oyuncu önce kendi özüne inebilmek ve tüm maskelerinden kurtulabilmek için kendini teşhir ederek ya da yok ederek bir anlamda kendini kurban etmektedir. Bu yüzden hiçbir yardımcı anlatım aracına başvurmayan bu "kutsal oyuncu" kendi ses ve tavır dilini yaratmak, bedeninin sorunlarını çözmek için vücudunun her bir bölümünden nasıl bir ses çıkarabileceğini araştırmak zorundadır. (Şener, 2008: 312-315; Nutku, 2002: 260-261).

Grotowski, oyuncunun eğitiminde "ters yol" anlamına gelen "*via negativa*" yöntemi ile oyuncunun beceri kazanması yerine, özgür ve yaratıcı tepkiler geliştirmesi için, koşullanmalardan ve kas engellerinden kurtulmasını amaçlamıştır. Aynı zamanda Doğu felsefesinde de yer alan bu kavram, "herhangi bir şey yapmaktan vazgeçmek" (iç edilgenlik) ve "doğaya aykırı olanı yapmak", "doğal ve kendiliğinden olacak şeye karşı savunmayı bırakmak" anlamlarını da içermektedir. Grotowski'ye göre oyuncu, ses ve hareket yoluyla düş ve gerçek dünyanın sınırları üzerindeki tepileri (refleksleri) ifade edebilecek yeteneğe sahip olabilmelidir. Oyunculuk eğitimi çalışmalarında amaç; bedene denge, esneklik ve akıcılık kazandırmaktır. Bu eğitim sırasındaki çalışmalar 1- Plastik (Esneme ve ısınma) 2- Fiziksel (Kas gücü) 3- Ses-nefes olmak üzere üç bölüme ayrılmaktadır. Grotowski, iç tepkilere kaynak olarak, bellekteki anıların ancak fiziksel tepkilerle ortaya çıkması ve kendi kendine bedene komut vermek yerine, beden ritimleri kendiliğinden dikte etmesini sağlamak anlamına gelen "beden belleği" kavramını kabul etmiştir. Bununla birlikte oyuncu eğer bedeninin bilincindeyse kendi içine nüfuz edip bunu ifade edemeyeceği için, bedeninin her türlü baskıdan kurtulmuş olması gerekmektedir. Ses ve nefes alıştırmalarında ise doğal sesi bulma yolunda engelleri ve karşı direnç noktalarını saptamak için soluk alıp vermeyi denetlemekten vazgeçmek gerektiği vurgulanmıştır. Ayrıca ses konusuyla ilgili teknik olarak yönlendirmeden kaçınmayı ve soluk alıp vermede havayı "tasarruf" etmeden onu özgürce kullanmayı önermiştir. Bununla birlikte oyuncunun bedeninde sesin titreşim noktalarının nasıl bulunacağına dair çalışmalar yapmıştır. Böylece kendi organizmasının tüm olanaklarını inceleyen oyuncu, yalnızca başında ve diyaframında değil, aynı zamanda ensesinde, burnunda, dişlerinde, gırtlığında, karnında, belkemiğinde sesi büyütecek ve tınlatici olarak kullanabilecektir. (Candan, 2003: 157-160; Nutku, 2002: 264-265).

Özetlemek gerekirse Grotowski'nin bedensel-tinsel anlatıma dayalı psiko-fiziksel oyunculuk yöntemi, "beden belleği" kavramıyla oyuncunun kendi fiziksel gücünün ve

olanaklarının üstesinden gelmesini ve bilinçaltı derinliklerine inerek esrime haline geçmesini öngörmektedir. Böylece seyircinin de bilinçaltına dönmesi için önce kendini feda eden oyuncu kutsallaşmaktadır. Bu esrime halinin gerçekleşmesi için ise farklı kültürlere ait dinsel ve geleneksel söylencelerin sahneye aktarılması yoluna gidilmiştir. Geleneksel anlamda sirk sanatının, kostümden makyaja, dekor ve ışıktan müziğe kadar tüm teknik öğeleriyle, öncelikli olarak görsel bir şölen olması ya da karnaval havası içinde geçmesi gibi nedenlerden ötürü Grotowski'nin "yoksul tiyatro" anlayışı ve oyunculuktaki "via negativa" (ters yol) yöntemi sirk sanatıyla örtüşmemektedir. Ancak oyuncunun fiziksel gücünün sınırlarını aşma çabası ve oyuncunun eğitiminde yararlandığı akrobasiye dayalı fiziksel egzersizler, sirk sanatçısının bedensel çalışmasındaki hedefine denk düşmektedir. Çağdaş sirk sanatı söz konusu olduğunda ise artık tek bir beceri alanında yapılan ya da birçok beceriyi içerse de tiyatro sahnesinde ve dramaturjik bir yapı içinde sergilenen sirk gösterilerinde her bir beceri için ayrı bir oyunculuk yönteminden yararlanma seçeneği bulunabilmektedir. Bu kapsamda akrobasi, güç ve esneklik gösterileri gibi bedensel becerilere dayalı sunumlarda Grotowski'nin yoksul tiyatro ve kutsal oyuncu anlayışı ya da "via negativa" yönteminden faydalanma olasılığı doğabilecektir.

Oyunculuk üzerine yaptığı çalışmalarla "Kutsal Oyuncu" başlığı altında ele alınabilecek bir diğer tiyatro yönetmeni ve kuramcısı olan Eugenio Barba (1936-?) ise kültürlerarası tiyatro ve tiyatro antropolojisi anlayışının temsilcisi olarak bilinmektedir. Varşova'da yönetmenlik okulunu bitirmesinin ardından 1961-1964 yılları arasında Grotowski'nin Laboratuvar Tiyatrosu'nda çalışmış, 1964'te ise Oslo'da "Odin Teatret"i kurmuştur. 1970 sonrası Güney İtalya ve Sicilya'da tiyatronun antropolojik kökenleri ile performans sanatı bağlamında çalışmalar gerçekleştirmiştir. 1979'da ise Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA)'nu kurmuş olan sanatçı, öncelikli olarak kökensel "kültürlerarası oyunculuk dili" çalışmalarını kuramsallaştırmakla uğraşmıştır (Çalışlar, 1993: 27). Grotowski'nin psiko-fizyolojik temelli oyunculuk anlayışını sürdürmesiyle yeni bir tiyatral dil arayışına yönelen Barba, kendiliğinden gelişen duyguları, saf korku, acı ya da arzu gibi durumlara dönüştürmek için arketipal jestleri, tavırları ve dışavurumcu sessiz filmleri andıran mimik maskelerini kullanmayı önermiştir. Temel amacı gösterimin kültürler ötesi analizinde uzmanlaşmak olan ISTA'da, Doğu'nun geleneksel teknikleri (*No*, *Kyogen*, *Kabuki*, *Kathakali*, Bali ve Hint dansları) ve sanatsal yaklaşımı Batı formu içinde fiziksel bir stilizasyona dönüştürülmektedir. Oyunculukta Avrupa'da hâkim olan psikolojik odaklı oyunculuk (Grotowski'nin psikoterapisi de dâhil) anlayışına

karşı geliştirilen yöntemle, oyuncunun "varlık" durumunun nörofizyolojik analizi ve günlük konuşmayla, "gösterim" durumlarındaki konuşma arasındaki farkı saptamak için yapılan ses çalışmalarına odaklanılmıştır (Innes, çeviri, 2010: 227).

Barba'ya göre "çeşitli türlerin, rollerin, kişisel ve kolektif geleneklerin temelinde yatan ifade-öncesi sahne davranışlarının incelenmesi" olarak tarif edilen tiyatro antropolojisi, bir başka ifadeyle "ilgi odağı yalnızca oyuncu ve teknik olan, örgütlü bir gösterim durumu içindeki insanın incelenmesi" olarak da betimlenebilmektedir (Candan, 2003: 1729. Barba'ya göre bir temsil sırasında oyuncunun fiziksel ve zihinsel varlığı, günlük yaşamda olduğundan daha farklıdır. Aklın ve bedeninin, gündelik tekniklerin yerini aldığı bu sıra dışı (gündelik olmayan) kullanılışı ise "teknik" olarak kabul edilmektedir. Oyuncuların sahne üzerindeki farklı teknikleri ise "bilinçli ve kodlanmış" ya da "bilinçsiz ve sezgisel" olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Kültürlerarası çözümlenmeler bu farklı tekniklerin birbirine benzer ilkeleri ve özelliklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Tiyatro antropolojisi ise tiyatro ve dansın kültürel antropolojileriyle, geleneksel kültürlerle ya da gösteri antropolojisiyle ilgilenmemekte, onun ilgi odağı yalnızca oyuncu ve teknik olarak ifade edilmektedir (Nutku, 2002: 381).

Oyuncunun gündelik dışı teknikleri benimsemesi üç temel ilke ile gerçekleşmektedir. Candan'ın (2003: 172-173) ifade ettiği bu ilkeler şu şekilde sıralanabilmektedir:

1- Ağırlık merkezinin değiştirilerek, beden dengesinin bozulması. Bu, oyuncuda daha çok enerji, uyanıklık ve ilgi odaklanmasını sağlamaktadır. Dengenin bozulması, örneğin Batılı bale dansçısı için yukarı doğru kalkışla olurken, Japon Kabuki tiyatrosu ve modern dansa ağırlık merkezi aşağı doğru çekilerek gerçekleşmektedir.

2- Her hareket, kasların karşıt yöndeki gerilimi yoluyla oluşmaktadır. Her hareketin kökünde yatan enerji, zaman boyutunda önce geri tutma olarak başlamaktadır. Ayrıca dıştan algılanan her harekete karşıt olan bir iç hareket bulunmaktadır.

3- Enerji kullanımı olarak dinamik hareketsizlik ilkesi benimsenmiştir. Sert ve yumuşak enerjiler ile dışa dönük ve birikime yönelik enerjiler arasında farklar gözetilmiştir.

Grotowski'nin yanı sıra Kathakali Tiyatrosu'ndan da etkilenmiş olan Barba, Odin Tiyatrosu'nun etik ve oyunculuk anlamındaki ilkelerini şöyle saptamıştır: Etik anlamda;

titiz bir eğitim ve katı bir disiplin, oyuncunun sanat önündeki alçakgönüllülüğü, tiyatroyla ilgili her şeye saygı duymak ve karşılığında hiçbir şey beklemeden verme istekliliği göstermektir. Oyunculuk anlamında; virtüözite, anlatıma değil coşkusallığa yönelik oynama ve gündelik yaşama dair özelliklerden sıyrılmaktır. Metni bir sıçrama tahtası olarak gören Barba, laboratuvar çalışmalarında, oyuncunun kendi anlatım araçlarıyla, anlatımını biçimlendirmesi üzerinde durmuştur. Bu yüzden tiyatronun temel ilkesi, profesyonelliğe hazırlanan her oyuncunun, kendi çalışma programını belirlemesi ve kendi eğitim modelini geliştirmesi üzerine kuruludur (Nutku, 2002: 382-383).

Yukarıdaki bilgilerin özetlenmesiyle Barba'nın oyunculuk anlayışı, farklı kültürlere ait oyuncuların antropolojik olarak incelenmesi sonucu, kültürlerarası bir oyunculuk dili oluşturmaya dayanmaktadır. Barba, oyuncuların sahne üzerindeki farklı tekniklerini "bilinçli ve kodlanmış" ya da "bilinçsiz ve sezgisel" olmak üzere ikiye ayırmaktadır. Kültürlerarası çözümlenmeler bu farklı tekniklerin birbirine benzer ilkeleri ve özelliklerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sirk sanatında ise söz kullanılmadığı için farklı ülkelerden gelen ve farklı kültürlere sahip sanatçıların birlikteliği ve çağdaş anlamda da kendi kültürlerine ait hünerlerin sunumu söz konusudur. Dolayısıyla pist ya da sahne üzerinde gösterisini sunan sanatçıların dilinin kültürlerarası bir özelliğe sahip olduğu görülmektedir. Örneğin Afrikalı ya da Kafkaslardan gelen bir sanatçı, sirk gösterisi içinde kendi ulusal dansıyla akrobasiyi birleştirebilmekte ya da Çinli bir sanatçı kendi kültürüne ait kâse, şamdan, bardak ya da tabak gibi gündelik malzemelerle denge ya da jonglörük gösterisi sunabilmektedir. Barba'nın ikiye ayırdığı teknikler içinde ise sirk sanatında uygulanan hüner gösterilerinin tekniği "bilinçli ve kodlanmış" bir nitelik taşımaktadır. Metnin bir sıçrama tahtası olduğu Barba'nın oyunculuk anlayışında, gündelik-dışı akıl ve beden kullanımı tekniği yardımıyla oyuncu kendi anlatım araçlarını kullanarak ifade şeklini biçimlendirmektedir. Bir sirk sanatçısı için de geçerli olan bu tekniğin benimsenmesinde ortaya konulmuş yukarıda sayılan üç madde ise özellikle akrobasi ve dengeye dayalı gösteriler sunan sirk sanatçısının hareket sistemi içinde var olan ilkeler olarak görünmektedir.

Kutsal oyunculuk kavramını savunan yönetmenlerden biri olarak kabul edilebilecek İngiliz tiyatro adamı Peter Brook (1925- ?) ise yirminci yüzyıl tiyatrosuna damga vurmuş önemli yönetmenler arasında yer almaktadır. Aynı zamanda oyuncu eğitmeni de olan ve deneysel çalışmalarıyla dikkat çeken Brook'un tiyatro anlayışında Craig, Meyerhold, Brecht, Grotowski, Artaud gibi tiyatro adamlarından etkilenecek bir senteze

ulaştığı görülmektedir (Nutku, 2002: 341). Törenselliği araştırmaya ve dilin işlevini sorgulamaya yönelik denemelerde bulunan Brook'un hedefi, kültürel biçimleri oldukları gibi kullanmak yerine o biçime can veren şeyi bulmak ve gösterilerinde insanın tinsel değerlerine seslenen bir bildiri sunmak olmuştur (Candan, 2003: 176-180). Tiyatro anlayışını 1968 yılında yazdığı "Boş Alan" adlı kitabında açıklarken, öncelikle dönemin tiyatrosunu eleştirmiş ve onu cansız, kurumuş ve heyecan vermez bir tiyatro olarak "Ölümcül Tiyatro" ismiyle adlandırmıştır. Ölümcül tiyatronun renk ve cümbüş tuzağı ile seyirciyi çekse bile, gerçek bir gereksinimi karşılamadığını ve aslen aldatmaca olan seyircinin ilgisini sömürdüğünü ifade etmiştir. Brook, bu kitapta modern tiyatro eğilimlerini ise iki grupta toplamıştır. İlk grupta seyircinin çoğunluğunun tuttuğu, renkli, canlı ve eğlenceli oyunları kapsayan sirk ya da müzikhol gösterileri yer almakta ve Brook bu tiyatroyu "Kaba Tiyatro" olarak adlandırmaktadır. İkinci grupta ise Grotowski ya da Artaud'nun tiyatrosundaki gibi, seyircinin de oyuna katılımının söz konusu olduğu, genellikle mistik anlam taşıyan ve törensel özelliklere sahip oyunlar bulunmakta ve Brook bu tiyatroyu da "Kutsal Tiyatro" şeklinde ifade etmektedir. Brook'a göre çağdaş anlamda tiyatro bu iki grupta yer alan oyunların özelliklerini bir araya getiren bir özelliğe sahip olmalıdır. Böylece tiyatro büyülü olduğu kadar, canlı ve neşeli de olacak, seyirci ile doğrudan bir ilişki kuracaktır. Brook gerçekleşmesini arzuladığı bu tiyatro türünü ise "Dolaysız Tiyatro" olarak isimlendirmektedir. Dolaysız tiyatro, hem yapıntı hem gerçek, hem doğaçlama hem biçimlendirilmiş, hem yakın hem uzak, hem içe dönük hem soğukkanlı, hem rahatlatıcı hem de iz bırakıcı bir özelliğe sahiptir. Bu anlayışa göre oyuncu, bilindik tiyatro kalıplarıyla koşullanmamalı ve kendini içtenlikle ve özgürce ifade edebilmelidir. Burada önemli olan oyuncunun seyirciye ne söylediğinden ziyade, seyircinin onun söylediğinden ne anladığı ya da beklediğidir. Bu amaçla sahnede seyirciyi ilgilendirecek yeni biçimlerin keşfedilmesi gerekecek ve tiyatro seyirciyi de içeren bütüncül bir yaşantı haline gelecektir. Peter Brook sahne ile yaşamı birleştiren ve bunu gerçekleştirmek için deneye başvuran tiyatro anlayışının çalışma yöntemini ise üç kavramla açıklamaktadır. 1- Prova (*Repetition*): En özgün anlatımı bulmak için tekrarlamaya dayalıdır. 2- Temsil (*Representation*): Oyunun yaşama ne derece kaynaşsa da yaşamın kendi değil temsili olduğunu vurgulamaktadır. 3- Yardım (*Assistance*): Temsile ve oyuncuya yardım ise yönetmenden gelecektir (Şener, 2008: 315-316).

Brook, oyuncunun amacına tam olarak ulaşabilmesi için zihinsel uyanıklık ile düşünce, gerçek duygular ve dengeli bir bedenden oluşan üç öğenin tam bir uyum içinde olması

gerektiğini savunmuştur. Böylece oyuncu ancak bu şekilde günlük hayattaki durumundan farklı bir biçimde, kısa bir zaman dilimi içinde yoğunlaşmayı gerçekleştirebilecektir. Düşünce, duygu ve bedenden oluşan bu üç öge üzerinde çalışması gereken oyuncu, beden alıştırmaları yaparken, örneğin akrobatik çalışmaları akrobat olmak için değil, duyarlılığını geliştirmek amacıyla yapmalıdır. Brook, konuşmada, yüz ifadelerinde ve parmaklarda duyarlılığın kolayca elde edilebileceğini ifade ederken, bedenin her yeriyle iletişim kurma anlamına gelen algı duyarlılığını bedenle sağlayabilmek için bedenin, sırtın, bacakların, basenin sağlam bir şekilde çalıştırılması gerektiğini vurgulamıştır. Oyuncu bir şeye odaklanmak ve zamanla duyarlılık kazanmak için bir trapezci kadar hızlı, çabuk ve uyanık olmak zorundadır. Ayrıca ona göre bencilliğinden sıyrılması gereken oyuncunun, bedenini uyumlu bir duruma getirmesi ve hareketlerinin şaşırtıcı derecede esnek ve akıcı olması gerekmektedir. Böylece bedeninde her şeyin kendi kendine oluyormuş hissi uyandırılacaktır. Brook'a göre eğitilmemiş bir beden akortsuz bir enstrümana benzer ve oyuncunun enstrümanı olan beden de ancak akort edildiğinde boş yere harcanan gerilimler ve alışkanlıklar ortadan kalkmaktadır. Brook'un oyuncunun mekanik bir şekilde oynamasını engellemek amacıyla her çalışmasını doğaçlamalarla ortaya çıkardığı bilinmektedir. Gerçek doğaçlamanın ancak seyirciyle yüzleşmeyi gerçekleştirdiği zaman sonuç verebileceğini ifade eden Brook, doğaçlamanın iki türlü olduğundan söz etmektedir. Birincisi oyuncunun mutlak özgürlüğüyle ateşlenen, yönlendirmenin yalnızca oyuncuya ait olduğu doğaçlama; ikincisi ise çalışmanın başkası tarafından yönlendirildiği doğaçlama türüdür. Peter Brook her çalışmasında oyuncunun yaratıcılığını ortaya çıkarmak için çaba harcamış ve biçem ile özgürlüğün, disiplin ile anlık doğuşların diyalektiğini araştırmış bir tiyatro adamı olarak tarif edilmektedir (Nutku, 2002: 343-345).

Yukarıda da belirtildiği gibi özetle Brook'un modern tiyatro eğilimlerinden biri olarak gördüğü ve "kaba tiyatro" olarak adlandırdığı, halkın çoğunluğunun ilgisini çeken renkli, canlı ve eğlenceli oyunlar içerisinde sirk sanatının da sayıldığı görülmektedir. Brook, çağdaş tiyatronun ise söz konusu bu "kaba tiyatro" ile seyircilerin de oyuna katıldığı, mistik anlam taşıyan ve törensel özelliklere sahip "kutsal tiyatro" türleri içinde yer alan oyunların özelliklerinin bir araya getirilmesiyle oluşacağına inanmıştır. Brook'un "kutsal" ve "kaba" türleri birleştirmeye dayalı ve seyirciyi de gösterinin parçası yapan bu bütüncül tiyatro anlayışı, renkli, canlı ve eğlendirici olmasının yanında büyü, mistik ve törensel özellikleri de içerebilmesi açısından sirk sanatının çağdaş bir şekilde yorumlanması için

bir seçenek oluşturmaktadır. Bir başka deyişle çağdaş sirk gösterilerinin yalnızca renkli, canlı ve eğlenceli değil aynı zamanda mistik ve törensel özelliklere sahip performansları da içermesi konusunda bir seçenek sunabilmektedir. Bununla beraber Brook'un bilindik tiyatro kalıplarından kurtulmuş ve kendini özgürce ifade edebilecek oyuncu eğitiminde, kişi bedenini geliştirirken akrobasiden, duyarlılığını geliştirmek için yararlanacaktır. Oyuncunun, odaklanması ve zamanla duyarlılık kazanması için bir trapez sanatçısı kadar, şaşırtıcı derecede hızlı, çevik, esnek ve akıcı hareketlere sahip olmasını isteyen Brook'un, eğitim aşamasında da sirk sanatçısının bedensel çalışmalarından yararlandığı ve oyuncunun sirk sanatçısının fiziksel kapasitesine ulaşmasını istediği ortaya çıkmaktadır.

1.2.2. Postmodern Tiyatroda Oyuncu

Yirminci yüzyılın sonlarında modern sonrası dönem olarak kabul edilen "postmodern" süreç içinde, temel olarak sanatın iki kola ayrılmış belli arayışlar içinde olduğu görülmektedir. Bunlardan ilki -çağdaş tiyatro kapsamında yukarıda da bahsedilen- Grotowski, Barba ve Brook'un da içinde bulunduğu "tinsel içerikli arayışlar", ikincisi ise *happening*, performans ya da gösterim sanatı, sokak tiyatrosu, Pina Bausch'un önderlik ettiği dans tiyatrosu ve Robert Wilson'ın yeni biçimselcilik anlayışı gibi "biçime yönelik arayışlar" olarak adlandırılmaktadır. Çağdaş tiyatro içinde bir akım olarak kabul edilen postmodern sanat anlayışını belirleyen ölçütlerin başında, sanat ile yaşamı bütünleştirmeye yönelik bir algının geliştiği anlaşılmaktadır. En belirgin özelliklerden bir diğeri de gösterilerin görselliği ön planda tutması olarak açıklanmaktadır (Candan, 2003: 164-166).

Postmodern olarak adlandırılan tiyatro topluluklarının anlatım aracı olarak görselliği kullanmalarının belli başlı nedenleri göze çarpmaktadır. Bunların başında; seyircide işitmekten ziyade görmenin daha etkin bir rol oynaması, deneysel kavramların görsellik yoluyla daha iyi anlatılabilmesi, tiyatrodaki evrensel bir dil yaratma hedefinin olması, oyuncunun ses ve beden gibi fiziksel araçlarıyla duygu ve düşüncelerini daha iyi aktarabilmesi gibi etkenlerin olduğu anlaşılmaktadır (Nutku, 2002: 286). Postmodern sanatın biçime yönelik anlayıştaki tiyatro sanatındaki etkilerinin 1960'larda görülen ve

1920'lerin öncü akımlarının devamı niteliğindeki "gösterim sanatı" kapsamında yer alan "happening"ler ile ortaya çıktığı görülmüştür. Bir daha yinelenmeksizin, tek bir kere yapılan gösteriler anlamına gelen "happening"nin, eylemlerin doğal bir mekân ve doğal bir zaman içinde geçtiği, farklı sanat dallarının bir karışımından oluşan ve gösteriye katılanların tepki verebildikleri plastik bir uygulama biçimi olduğu bilinmektedir. Bu tür gösterilerde toplumsal



Resim 6: Allan Kaprows'un 1964'teki "Household" adlı happening performansı

baskılara içgüdüsel bir tepkiyle karşı gelme eğiliminin seyircide yaratılması hedeflenmektedir. Belli bir metne bağlı kalmadan, mekânı somut ve bütüncül bir şekilde kullanarak, "orada" ve "o anda" oyuncuların kendi içlerine doğduğu şekilde eyleme yönelmeleri söz konusu olmuştur. Sanatsal bir yaratım süreci olarak hem yaşamdan kopmayı hem de yapıt ile yaşam arasında bir özdeşlik kurmayı amaçlayan "happening"te oyuncu ile seyirci ayrımının da ortadan kalkmasının hedeflendiği anlaşılmaktadır (Çalışlar, 1992: 83-84). Michael Kirby, amaçlı olarak oluşturulmuş olmasıyla beraber "happening"i, "rastlantı tiyatrosu"ndan ayırmakta, çünkü bu gösterilerdeki öğelerin rastlantıyla belirlenmiş olsa da yönelimli bir biçimde düzenlendiklerini ifade etmektedir. Ancak ilişkilerin mantık dışı olduğunu, sanatçıya ait özel bir yapıya göre bir araya getirildiklerini ve bu yapının geleneksel tiyatrodaki olduğu gibi, seyircinin erişimine açık bir bilgi yapısına dönüştürülmediğini de vurgulamaktadır (Kirby, 1965'ten aktaran Carlson, çeviri, 2007: 478).

Postmodern anlayış içinde yer alan ve ölçütlerinin daha belirleyici olduğu "performans sanatı"nda ise sanatın pazarlanacak bir nesne üretmesi anlayışına karşılık, halka hitap eden, anlık olan, eğlendirici, gösterim yanı ağır basan, satışa sunulmaya uygun olmayan, yaşayan bir sanat yapma düşüncesinden ortaya çıktığı belirtilmiştir. Hareket, gösteri, durum, olay, tavır gibi tanımlarla ifade edilen performansın içeriğinin, biçiminin ve yürütülüş tarzının eylemde bulunan kişiler tarafından belirlendiği, izleyicinin edilgen bir konumda kaldığı ve eylemin çoğu kez kurgusal olduğu açıklanmaktadır. Gösterinin kendisi kadar seyircinin alımlamasının da öznel olduğu performans sanatında, sanatçının öznel bir düşünceyi nesne ile değil zaman ve mekân ile anlamlandırmaya çalıştığı görülmektedir. Sözsüz, doğaçlama, indirgenmiş ve yinelenemez bir biçim olan

performans sanatında gösterinin bildirimi (mesajı) belirsizdir. Olayların canlandırılmadan ya da öykünmeye başvurulmadan sadece sergilendiği bu tür gösterilerde, düşlerdeki aykırı durumlara benzer çağrışımların söz konusu olduğu ve bildirim ancak içgüdüsel, sarsıcı, yanıtsal ya da eğlendirici olabileceği belirtilmektedir. Bir başka deyişle izleyiciyi duyumsal kılmayı amaçlayan performans sanatında, sanat yapıtı ile gösterimi yapan sanatçının bir birlik oluşturduğu ve sanatçının kendini canlandırması, öz benliğine yönelik törenselliğe yönelmesi, hareket akışı ve ses kolajlarının gerçeklik olarak algılanmasının yerini aldığı görülmektedir (Çalışlar, 1992: 145-146). Performans sanatının 1970 sonrasında, "kavramsal sanat anlayışı, canlı sanat (beden sanatı), kendini anlatma (özgeçmişe yöneliş)" gibi çeşitli biçimlerde varlığını sürdürdüğü bilinmektedir. Kavramsal sanat anlayışında, yaratının zaman, uzam ve nesneyle anlık yaşantı düzeyinde gerçekleştiği, sanatın betimleyici işlevinin yok olduğu ve sirk, varyete, kabare gibi türlerden yararlandığı anlatılmaktadır. Sanatçıların kendi bedenlerini sanatının nesnesine dönüştürdükleri canlı sanatta ise amacın gündelik yaşamda bastırılmış ilkel güdülerini dışarı vurma olanağından yoksun seyircinin bu eksikliğini törensel eylem ya da oyun yoluyla giderme olduğu ortaya çıkmaktadır. Özgeçmişe yöneliş olarak da tarif edilen kendini anlatma sanatında ise bir öykü anlatmak ya da bir karakteri betimlemek yerine sanatçıların anlık gerçeklik üzerinde yoğunlaşarak, kendi oyun içeriklerini kendilerinin belirlemesi söz konusudur. 1980'li yılların sonlarına doğru ve 1990'larda ise bu sanatın başlangıçta alaycı bir tavırla eleştirdiği televizyon, radyo ve sinema gibi ticari medya kültürü tarafından satın alındığı, özel efekt hileleri, illüzyon ve stand-up komedi tekniklerinden yararlandığı görülmüştür. 2000'li yıllarda da performans sanatının medya ve eğlence endüstrisi tarafından yürütüldüğü göze çarpmaktadır (Candan, 2003: 188-192).

Biçimsel olana yönelen ve yaşamla oyunun iç içe geçtiği "sokak tiyatrosu", oyun alanı olarak geleneksel tiyatro yapıları dışındaki mekânları kullanan, gösterilerini özellikle sokaklarda gerçekleştiren bir çeşit uyarılma ve propaganda tiyatrosudur. 1968'li yılların öğrenci hareketleriyle bağlantılı olarak, büyük şehirlerde rastlanan ve sol görüşe yakın bir tiyatro biçimi olan sokak tiyatrosunda öncelikli amacın, halkı uyararak tiyatroyu halka, halkı da tiyatroya yaklaştırmak ve onu eylemin içine katmaya yönelik çalışmalar yapmak olduğu anlaşılmaktadır (Çalışlar, 1992: 173). Toplulukların kendilerince kaleme aldığı, kısa ve güncel parçalardan oluşan gösterilerde, doğaçlamaya dayanan bir kurgu ile şarkı, şiir, maske kullanımı ve hoparlörden konuşma gibi teknik öğelerden yararlandığı bilinmektedir. Gösterilerin içeriklerinin ise seyircinin ilgisini çekecek ve onların

yaşamlarında bir anlam ifade edecek konulardan oluştuğu belirtilmekte, oyuncuların da bu konuları eleştirel bir bakış açısıyla izleyiciye sundukları ifade edilmektedir. Kapitalist düzenin sanatı algılayış biçimine, kurum anlayışına, mevcut ekonomik sisteme, şiddete, savaşa, ırkçılığa ve ayrımcılığa karşı çıkan sokak tiyatrosunun en etkili ifade aracı ise görselliktir. Bu nedenle oyun metninden ziyade doğaçlamaya önem verilmektedir. Living Theatre, Open Theatre, San Francisco Mim Topluluğu, Bread and Puppet Theatre, Snake Theatre gibi toplumsal değişimi öngören ve oyunlarını dış mekânlarda kurarak, fiziksel ve görsel anlatımlara öncelik tanıyan topluluklar sokak tiyatrosuna örnek oluşturmaktadırlar (Nutku, 2002: 284-286).



Resim 7: Living Theatre



Resim 8: San Francisco Mim Topluluğu



Resim 9: Bread and Puppet



Resim 10: Snake Theatre

Klasik bale kalıplarına karşı, bireysel duyguların önceliğine önem veren ve "anlatım dansı" olarak da nitelendirilebilen "dans tiyatrosu" ise hareketi jest ve sözle bir araya getiren bir tür olarak postmodern sanat içinde değerlendirilmektedir. Dans tiyatrosu kavramına ilk olarak Rudolf Von Laban'ın hareket çözümlemesine yönelik çalışmaları katkıda bulunmuştur. Onun öğrencisi Kurt Joss ise 1920'lerin Almanya'sındaki dışavurumculuk dönemlerinde klasik bale ile modern dans tekniğini bağdaştıran bir

senteze ulaşmıştır. Çağına ve bu çağın insanların sorunlarına duyarlı olan Joss'un 1927'deki "Yeşil Masa" isimli gösterisinde hareketin, toplum ve çevre bağlamı içinde bir anlam kazandığı bilinmektedir. Dans tiyatrosunun en önemli temsilcisi sayılan ve Kurt Joss'un yanında eğitim gören Pina Bausch'un tekniği ise müziğin ya da kendi düşüncesinin ürünü olan bir izlek çerçevesinde dansçılara sorular yöneltmesi, yanıtları da doğaçlama yoluyla harekete dönüştürmesi ve bu anlatım biçimlerinden koreografik bir bütün oluşturmaya dayanmaktadır. Klasik bale ve modern dansdaki nesnel olan dramatik bakış açısı yerine, dansçıların birey olarak öznel katkılarına önem veren Bausch'un teknik olarak film benzeri bir montaj yönteminin episodik anlatımını kullandığı ve tekil anlatım bölümlerini bütünleyici bir bakışla sunduğu belirtilmektedir. Bausch'un eserlerinde ele aldığı temel konu ise insandır. Yaşam öyküleri, insanın güçsüzlükleri, korkuları, düşleri, istekleri gibi duygularını görüntülemekte ve genellikle iletişimsizlikler ve saplantılar üzerinden kadın-erkek ilişkisini işlemektedir. Bunun dışında geleneksel dramaturgideki serim-düğüm-çözüm yerine sondan başa dönmeler, yinelemeler ve ani dönüşümler gibi teknikleri de kullandığı, dışavurumculuk ve Brecht'in estetik anlayışının yapıtlarına yön verdiği vurgulanmaktadır. Pina Bausch'un gösterilerinde Brecht estetiğinden, çevresel etkiyi yansıtan *gestus*, eylem ve mimik karşıtlığı, seyirciyle kurulan doğrudan ilişki, rolün dışına çıkmayla yaratılan yabancılaştırma gibi tekniklerini sıklıkla kullandığı görülmektedir. Modern dans farklı olarak dramatik bir özellik taşıyan dans tiyatrosunda role girme, kişilerarası çatışma, kişilerin konuşmaları gibi tiyatral özellikler bulunmaktadır. Maurice Béjart, Maguy Marin, Jan Fabre gibi isimler dans tiyatrosunun diğer önemli temsilcileri arasında sayılabilmektedir (Candan, 2003: 193-200).



Resim 11: Rudolf von Laban



Resim 12: Kurt Joss ve "Yeşil Masa"



Resim 13: Pina Bausch (1973)



Resim 14: Pina Bausch Company'nin "Nefes" adlı gösterisi

Postmodern sanat kapsamında "yeni biçimselcilik" anlayışının temsilcisi sayılan Robert Wilson'ın da yapıtlarında görsellik ve uzamsallık söz konusudur. Yapıtlarının çoğu opera olarak tanımlanan Wilson'ın diğer eserleri ise indirgemeci özellikler taşıyan gösteriler olarak tanımlanmaktadır. Sahnede eylem öğelerini tümüyle azaltan, aşırı dakik, ince elenip sık dokunmuş ışık ve ses etmenleriyle öne çıkan, içe kapalı görüntülerle estetik yoğunluk kazanmış bir sahneleme biçimi oluşturduğu belirtilmiştir. Oyunlarında anlatı-dramatürji yerine, tematik çeşitlemelerden oluşan bir kurguyu tercih ettiği; imgeleri, sözcükleri ve eylemi bir araya getirip anlamlı kılmaktan ziyade onları ayırıp bir ögenin diğerinin karşıtı olmasını sağladığı görülmektedir. Gösterilerinde her sahne kendisi olarak ele alınabileceği gibi diğer sahnelerle de aynı bağlam içinde ele alınabilmektedir. Bellek ve o anki duyumsamalar arasındaki uyum ve karşıtlık konusunda çalışan Wilson, insanların sezgi yollarını ve bu sezginin nasıl değiştirilebileceğini araştırmıştır. Wilson'ın tüm insanlığa özgü arketip ve söylencelere yönelerek, çeşitli kaynaklardan ve değişik yazarlardan yararlanarak oluşturduğu oyunlarının, sekiz ile on dört saat arasında sürdüğü, bazılarının bir hafta, bazılarının da aynı anda beş farklı kentte eşzamanlı olarak gerçekleştiği bilinmektedir (Çalışlar, 1993: 287-288; Nutku, 2002: 321). Biçim kaygısını ön planda tutan ve sözü yazınsal bağlamdan koparan Wilson'ın, teknik olarak basit hareketlerin yinelenmesini kullandığı, konuşma dilini ise iletişim aracı olmaktan çıkarıp, seslerin müziksel anlatım değerini öne çıkartarak onu işitsel bir süsleme aracı olarak gördüğü ortaya çıkmaktadır. Wilson'ın postmodern özellikleri arasında ise gerçeküstücülerin gizemli düşselliğine yakın olması, sanatçının uyurgezer gibi bir halde yapıtını bilinçsizce yarattığına inanması, belirsizlik ve farklı gerçekleri yan yana koyması, yorumun sanatçıya değil seyirciye ait olduğunu düşünmesi, insanlığın geneline ait

arketip ve söylencelerden yararlanması gibi nitelikler sayılabilmektedir (Candan, 2003: 203-210).



Resim 15: Wilson'ın "Odyssey" adlı gösterisi

Çağdaş tiyatro anlayışı içinde, "Kutsal Oyuncu" başlığı altındaki "tinsel içerikli arayışlar" ile "Postmodern Oyuncu" başlığı altındaki "biçime yönelik arayışlar" kapsamında yer alan postmodern tiyatro biçimlerinin incelenmesinin ardından, postmodern sanat ve tiyatro anlayışının genel özellikleri ortaya çıkmaktadır. Postmodern sanat her şeyden önce sanat eseri ile yaşamın iç içe geçtiği, ikisinin bütünleştiği, dolayısıyla seyircide eleştirel uzaklığın söz konusu olmadığı, seyirci için sonuçtan ziyade gösteri anı sırasında yaşanan hazzın önem kazandığı ve biçimde görselliğin ön plana çıktığı bir yaklaşımdan ibarettir. Bununla beraber görsellik ve biçimsellik öncelikli olduğu için sanat eserinin özde herhangi bir eleştirisi ya da iletisi bulunmamaktadır. Zaman zaman gerçek ile düşün birbirine karıştığı bu sanat anlayışında sunulan eserlerin, modern sanatın çok katmanlı ya da kültürel bir alt yapı gerektiren yapıtlarının tersine yalın, kolay anlaşılır, çabuk tüketilebilen bir yapıda olduğu görülmektedir. Ayrıca bilime ve akılcılığa dayalı yöntemler yerine düşsel olandan beslenen belirsizlikler ve tesadüfler gibi öğelerin var olduğu anlaşılmaktadır. Bunun dışında farklı kültürleri bir arada bulduran postmodern sanat yapıtlarında disiplinlerarası bütüncül bir sanat anlayışı da söz konusudur. Dolayısıyla bu eserlerin ele aldığı temel konu da kozmik ve evrensel düzen içindeki insanlık olgusu olarak tarif edilmektedir. Zaman konusunda ise geçmiş, içi boşaltılarak ve eğlence amaçlı kullanılırken, geleceğe dair bir umut bulunmamaktadır. Tiyatro sanatı kapsamında da seyirci ile oyuncu arasında bir bütünlük kurmaya çalışılarak, seyir ve

oyun alanları, seyircinin bakışını değişken noktalara odaklandıran bir düzen içindedir. Görsellik ve biçimselliğin ön planda olmasından dolayı ses ve beden kullanımına dayalı evrensel bir dil yaratma çabası görülmektedir. Farklı kültürlerin ve geleneklerin bir arada kullanılması (çağdaş orientalizm) noktasında Doğuya ait geleneksel kaynaklardan ve kuttörenlerden yararlanılmaktadır. Yazınsal dramatik metin yadsınmakta, uyarlama, kolaj ve doğaçlama gibi yöntemlerle "gösterim metni"nin öne çıktığı bilinmektedir. Bununla beraber geçmişteki hikâye ve arketipler ile çağımızın kişiliklerinden yeni oyun kişileri yaratılmış; bir başka deyişle eskinin üzerinden "çağdaş bir söylence" oluşturulmuştur. Genellikle klasiklerin yorumlandığı bu sanat anlayışında metin ve alt metinlerin yorumlanması anlamına gelen "yapı-çözücü (yapısızlaştırma-postyapısalcılık) yöntem uygulanmaktadır. Yabancılaştırma etkisi yaratan bu yöntemle geçmiş ile şimdi arasında diyalektik bir bütünlük kurulmaktadır (Candan, 2003: 217-219). Postmodern tiyatrodaki öncü akımların düşsellik, simgecilik, biçimsellik, belirsizlik, grotesk, yadırgatma gibi kavramları yeni bir anlayışla dönüştürülmektedir. Örtük bir dil ve eğretilme, birbirinden kopuk olaylar dizisi, ışık, ses ve hareket ile tasarlanarak aza indirgenmiş tiyatral alanlar kullanılmaktadır (Bayramoğlu, 1996: 10).

Postmodern sanat ve tiyatro anlayışının belirleyici özelliklerinin saptanmasının ardından, aşağıda sirk sanatının postmodern özellikleri ele alınarak çağdaş tiyatro kapsamındaki konumu belirlenecek ve böylece "sirk tiyatrosu" ve "sirk oyunculuğu" gibi kavramlara açıklık getirilecektir.

2. ÇAĞDAŞ SİRK SANATININ ÇAĞDAŞ TİYATRODAKİ KONUMU: SİRK TİYATROSUNDA OYUNCU

İçinde bir takım tiyatrosal ve diğer sahne sanatlarına dair öğeleri bulunduran "yeni" ya da "çağdaş sirk" kavramının çağdaş tiyatro kapsamında postmodernizmin bazı özelliklerini de barındırdığı görülmektedir. Sirk sanatı, kimilerine göre de postmodern anlayışın içinde yer alan performans sanatı kategorisinde yer almaktadır. Örneğin Marvin Carlson, performans sanatlarını performatif kılının ne olduğu sorusunu yanıtlarken, bu sanatların hünerli ya da eğitilmiş kişilerin fiziksel varlıklarını gerekli kıldığını ve bu hüner gösterimlerinin performans olarak adlandırıldığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda "yeni sirk" anlayışının da hem tarihsel hem de sanatsal açıdan performans sanatının doğuşuyla yakından ilgili olduğunu dile getirmiştir. Öyle ki 1960'ların ortalarında çeşitli

Avrupa şehirlerinde sokak gösterileri yapmış olan Amerikalı sanatçı Hovey Burgess'in, 1966'da New York Üniversitesi'nde sirk becerilerini öğretmeye başladığını ve şehrin parklarında komedi ve sirk karışımı gösteriler yapacak olan Circo dell Arte'yi kurduğunu açıklamaktadır. Bu topluluk 1970 yılında dağıldığında ise grubun önde gelen oyuncularının San Francisco Mim Topluluğu'na katılarak, özellikle Larry Pisoni'nin *commedia* ve pantomim figürlerine sirk numaralarını eklediği bilinmektedir (Carlson, çeviri, 2013: 23, 131, 170). Yeni sirk kavramının ortaya çıkışını anlatan birinci bölümde de değinildiği gibi, zaten bu kavramın ortaya çıkmasında daha çok tiyatro sanatının kışkırtıcı gençlerinin etken olduğu belirtilmiştir. Carlson, uluslararası ölçekte "yeni sirk" in en tanınmış olarak tarif ettiği Cirque du Soleil'de ise her bir tekil prodüksiyonun, özel olarak o performans için oluşturulmuş bir sahne metni ve bir temayı kullandığını ve bütün performansların katkıda bulunduğu gevşek ve büyük bir hikâye çizgisine bağlandığını ifade etmiştir. Ayrıca doğrusal bir hikâye çizgisine sahip olmaktan çok, esin kaynağını sadece geleneksel tiyatro ve sirkten değil, rüyaya benzer, soyut ve gerçeküstü imgelerden aldığını dile getirmektedir (Dolan, 1993'ten aktaran Carlson, çeviri, 2013: 172).

Bu araştırmanın birinci bölümünde Batılı anlamda klasik ve çağdaş sirk kavramı kapsamında sirk sanatının tarihçesi incelenmiştir. İkinci bölümünde ise konu edilen "Geleneksel Türk Gösteri Sanatlarındaki Sirk Öğeleri"nin araştırılmasının ardından üçüncü bölümde çağdaş tiyatro bakış açısıyla sirk oyunculuğu ele alınmıştır. Bu bölüm kapsamında yukarıda postmodern sanatın belirleyici özelliklerinin de ortaya konulmasıyla çağdaş sirk, çağdaş tiyatronun bir parçası olan postmodern özellikleri aşağıdaki maddeler halinde sıralanabilmektedir.

2.1. Teknolojiye Karşı Hüner Savaşı: Oyuncunun Fizikseliği

Yukarıda da belirtildiği gibi görselliği ön plana çıkaran postmodern tiyatro anlayışının, oyunculukta fiziksel anlatımına dayalı bir performans mantığını öne sürdüğü görülmektedir. Bir başka deyişle oyuncunun öznel yaratımı ve gösteriye kattığı kişisel yorum önem kazanmaktadır. Çağdaş sirk sanatı da başlı başına hüner gösterilerinden oluşan görsel ve disiplinlerarası bir sanat olduğuna göre sirk sanatçısının, hünerine göre çeşitlilik gösteren fiziksel anlatımı gösterinin temel dayanağını oluşturmaktadır. Bu yüzden XXI. yüzyılda teknolojik ilerlemelerle hızına yetişilemeyen sinema ve

televizyonun gücüne karşı sahne ve pist sanatlarında sanatçının, teknolojik unsurlardan arınmış, saf beden kullanımıyla gerçekleştirdiği hüner gösterileri ön plana çıkmaktadır.

2.2. Evrensel Bir Dil: Beden Dili

Fiziksel anlatımın söz konusu olduğu ve sözün kullanılmadığı çağdaş sirk sanatında, seyirciyle kurulan iletişimin ve sanatçının anlatım dilinin, evrensel olma özelliğine sahip olan "beden dili" olduğu görülmektedir. Bu nedenle çağdaş çizgideki büyük sirk topluluklarının ulusal kısıtlamalar olmadan, gösterilerini uluslararası bir boyutta dünyanın dört bir tarafında sergileyebildikleri fark edilmektedir.

2.3. İndirgenmiş Söz: Biçimden Hikâye Üretme

Çağdaş sirk sanatında gösteriler artık belli bir dramaturgi ya da öykü çerçevesinde üretilse de yazınsal metin yerine, "gösterim metni" yerine geçen belli bir hikâyenin kanvasından yararlanıldığı görülmektedir. Çok aza indirgenmiş ya da hiç kullanılmayan sözle, çeşitli öykülerden bir kolaj ya da belli bir öykünün uyarlaması da gösterilerin konusunu oluşturabilmektedir. Bir başka deyişle ele alınan hikâyenin anlatım dilinin, sanatçılar tarafından ortaya koyulan biçimle oluşturulduğu ve çeşitli teknik ya da sanatsal etmenlerle zenginleştirildiği gözlemlenmektedir.

2.4. Yalın ve Evrensel Bir Tema

Çağdaş sirk gösterilerinin ele aldığı konuların, postmodern sanat anlayışına uygun olarak yalın, kolay anlaşılır, çabuk tüketilebilir yapıda olduğu dikkat çekmektedir. Genellikle temel konunun kozmik ve evrensel düzen içindeki insanlık olgusu ve bu olgunun çeşitlemelerinden oluştuğu görülmektedir. İnsanın yalnızlığı, insanın insanla ya da doğayla ilişkisi, insanın çatışmaları, insanın hayalleri, insanın savaşları gibi çok çeşitli temaların çağdaş bir sirk gösterisinin konusunu oluşturabildiği söylenebilmektedir.

2.5. Görsel Bir Şölen: Fantastik ve Düşsel Anlatım Biçimleri

Postmodern olanın yapısına uygun olarak çağdaş sirk sanatının da biçimde görselliği ön planda tuttuğu, özde ise herhangi bir eleştiride bulunma ya da seyirciye belli bir mesaj iletme kaygısı taşımadığı göze çarpmaktadır. Bir başka deyişle seyircinin alımlamasının

öznel olduğu fark edilmektedir. Zaman zaman gerçek ile düşsel olanın birbirine karıştığı gösterilerde simgecilik, düşsellik, belirsizlik gibi etmenlerden yararlanılarak, yadırgatma ya da grotesk gibi yöntemlerin de kullanıldığı ve böylece gerçeklikten kopmadan, fantastik bir dünya yaratma çabasının olduğu görülmektedir. Bununla beraber sirk gösterilerinin genelde eğlendirici, gösterim yanı ağır basan nitelikte olduğu ve insan becerisine dayandığı için de yaşayan bir sanat olarak değerlendirilebileceği bilinmektedir.

2.6. Eğretilmeli ve Dönüşebilir Teknik Araçlar

Söz konusu bu gösterilerde eğretilmeye dayalı bir anlatım dilinin kullanılmakta olduğu ve mümkün olduğunca aza indirgenmiş ancak her biri işlevsel olan dekor parçalarının, hüner gösterilerinin malzemelerine dönüştürüldüğü görülmektedir. Bir başka deyişle ışık, dekor, kostüm gibi teknik öğelerle çok amaçlı ve pratik bir şekilde, eğretilme yapılabilecek bir anlatımın gerçekleştirilmesi söz konusudur.

2.7. Süreçten Duyulan Haz ve Heyecan

Çağdaş bir sirk gösterisini izleyen seyirci için gösterinin sonucunda ne olduğunu görmekten ziyade, heyecan, hayranlık, korku, şaşkınlık gibi duygulardan kaynaklı gösteri anında yaşadığı hazzın önem kazandığı görülmektedir. Dolayısıyla sirk seyircisinin, ideolojik olan ya da olmayan herhangi bir fikre ulaşmak için değil eğlenmek ve söz konusu duyguları yaşayarak belli bir haz almak için sirk gösterisine gittiği söylenebilmektedir.

2.8. Seyircinin Farklı Seyir Açıları

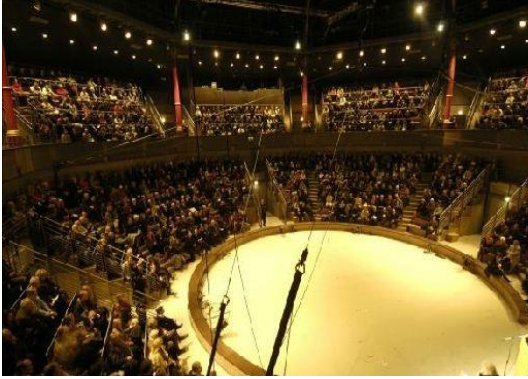
Postmodern sanat anlayışının temel belirleyicilerinden biri olan sanat ile yaşamın iç içe geçmiş ilişkisi, sirk sanatında da tam anlamıyla birbirine karışacak düzeyde olmasa da, gösteri alanının dairesel yapısı itibarıyla ve sanatçıların gösteri boyunca izlediklerinin farkında olduklarını belli etmelerinden dolayı sanat ile yaşamın bir arada bulunduğu fark edilmektedir. Dolayısıyla pistin dairesel yapısının seyircinin farklı noktalardan gösteriyi izleyebilme imkânını doğurduğu görülmektedir. Ayrıca bireysel ya da az sayılı çağdaş sirk gruplarının açık alanlardaki gösterilerinde ise yaşam ile sanatın iç içeliğinin daha fazla söz konusu olduğu söylenebilmektedir. Sirk çadırı içindeki pist dışında ise genellikle

çağdaş sirk gösterilerinin bir kısmının tiyatro sahnesi ya da kapalı spor salonlarını kullanmayı tercih ettiği bilinmektedir. Yine pistin dairesel yapısına dönüştürülebilen kapalı spor salonlarından ziyade tiyatro sahnesinde sergilenen bazı çağdaş sirk gösterilerinde ise seyirci ile sanatçı arasına eleştirel bir uzaklığın girdiği ve yaşam ile sanat arasındaki birleşmenin bu noktada ayrıldığı görülmektedir.

2.9. Kültürlerarası ve Disiplinlerarası Bir Sanat: Sirk Tiyatrosu (Çağdaş Bütüncül Sanat)

Sirk sanatının disiplinlerarası ve kültürlerarası bir özelliğe sahip olması, onu postmodern sanat anlayışına yaklaştıran sanatlardan biri haline getirmektedir. Akrobasi, jonglörlük, sihirbazlık, palyaçoluk, denge sanatı, hava sanatı gibi birbirinden bağımsız ancak bir araya geldiğinde sirk sanatını oluşturan temel disiplinlerin, farklı kültür ve geleneklere ait gösterim türleri ile çağdaş bir anlayış içinde birleşmesiyle bu sanatın, disiplinlerarası olma özelliğinin iki katına çıktığı fark edilmektedir. Böylece modern tiyatro anlayışıyla ortaya çıkan "bütüncül sanat" kavramını, içinde bulunduğumuz çağdaş dönemde, postmodern özellikleriyle beraber sirk sanatının ve "sirk tiyatrosu" biçiminin karşıladığı söylenebilmektedir. Tarihsel gelişime bakıldığında ise sirk sanatının, içine kattığı diğer sanat dalları arasında en fazla tiyatro sanatından yararlanması ve onun tarihsel süreciyle beraber ilerlemesi sayesinde yeni ve çağdaş bir çizgiyi yakalayabilmiş olduğu görülmektedir. XXI. yüzyılda özellikle Fransa, A.B.D., Kanada gibi ülkelerdeki en önemli toplulukların, sirk çağdaş anlamda uygulama biçimlerine bakıldığında, geleneksel sirk yapısının içine tiyatrosal öğeleri yerleştirme yöntemini kullandıkları göze çarpmaktadır. Örneğin dünyanın en büyük sirklerinden biri olarak kabul edilen "Cirque du Soleil"ın dairesel oturma düzeni, gösterinin içinde barındırdığı beceri türleri, fantastik bir dünya yaratma çabası, giriş (seyirciyi karşılama), becerilerin sunumu ve palyaçoların ara oyunlarından oluşan episodik yapısı ya da söz kullanmaması gibi sirk klasik özelliklerini bozmadığı görülmektedir. Ancak bu yapıya belli bir konu çerçevesinde, dramaturjik yapıda bir öykü ve tıpkı tiyatro sanatında olduğu gibi bu içeriğe uygun müzik, sahne, dekor, kostüm ve makyaj tasarımı eklediği dikkat çekmektedir. "Cirque du Soleil"e nazaran ele aldığı öyküyü biraz daha ayrıntılandıran, bir başka deyişle sahnesel ifade biçimine oyunculuk katan ve gösterilerini tiyatro sahnelerinde sunan "Cirque Eloize"ın ya da "Cirque Plume"ün de genel anlamda aynı yöntemi uyguladığı bilinmektedir. Çağdaş sirk toplulukları içinde yer alan "Théâtre Equestre Zingaro" gibi tek bir disiplini önceleyerek ve bu hüner gösterisine başka disiplinler ekleyerek, yine bir öykü

çerçevesinde tiyatro sanatından yararlanan gruplara da rastlanmaktadır. Ancak "binicilik tiyatrosu" isminden de anlaşılacağı gibi bu tür toplulukların da uzmanı oldukları disiplini ön plana çıkarmayı tercih ettikleri anlaşılmaktadır. Çağdaş sirk olarak kabul edilen toplulukların çoğunun bu nedenle kendilerini tarif ederken "sirk" tabirinden vazgeçemedikleri ortaya çıkmaktadır. Tiyatro sahnelerinde gösterilerini sunan Jean Baptiste Thierrée ile Victoria Chaplin'in kurdukları "Le Cirque Visible" ile James Thierré'nin kurmuş olduğu "Compagnie du Hanneton" gibi toplulukların ise oyunculuk anlamında tiyatro ile sirki biraz daha eşit derecede kaynaştırdıkları ancak bunu daha çok sahne kostüm ve aksesuarlarının dönüşebilir, yaratıcı tasarımları üzerinden gerçekleştirdikleri görülmektedir. "Sirk tiyatrosu" kavramının ise Fransa'da kendilerine ait bir binada gösterilerini sunan ve diğer sirk topluluklarını da ağırlayan "Cirque-Théâtre d'Elbeuf", İsviçreli bir topluluk olan ve Türkiye'de de çocuk tiyatrosu festivallerine katılan aile topluluğu "Kunos Circus Theater", Fransa'nın Vernon şehrinde bulunan ve daha çok çocuklara yönelik gösteriler hazırlayan "Cirque Theatre Company" ve farklı sirk disiplinlerinde eğitim almış sekiz kişilik Yeni Zelanda'lı bir topluluk olan "The Loons Circus Theatre Company" gibi az sayıda topluluklar tarafından kullanıldığı bilinmektedir.



Resim 16: Cirque-Théâtre d'Elbeuf



Resim 17: Kunos Circus Theater



Resim 18: Cirque Theatre Company

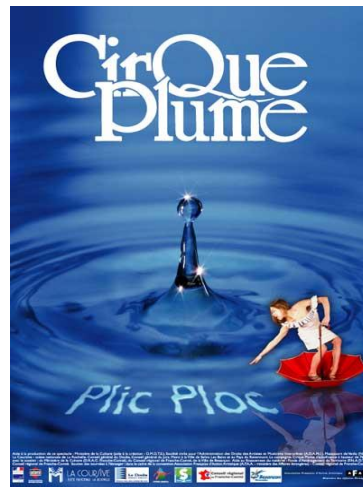


Resim 19: The Loons Circus Theatre Company

"Sirk tiyatrosu" adını kullanan toplulukların gösterilerinde yer alan sanatçıların oyunculuk biçimlerinde ise genellikle rolü canlandırmaktan ziyade temsil etmeye dayalı göstermeci ve seyirciyle iletişimi koparmayan açık biçimde bir üslubu kullandıkları görülmektedir. Palyaço oyuncularının ise hem çağdaş hem geleneksel anlamda fars ve burlesk komedi tekniklerinden yararlandığı bilinmektedir. Bununla beraber tek bir disiplinde uzmanlaşmak yerine, farklı hüner gösterilerini bir arada sunan ya da aynı zamanda bir enstrüman çalan çağdaş sirk sanatçılarına da rastlanmaktadır. Ancak "sirk oyuncusu" olarak nitelendirilebilecek çağdaş sirk sanatçısının sözü edilen göstermeci oyunculuk biçimi dışındaki diğer yöntemlere çok fazla başvurmadığı gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda modern ve çağdaş tiyatro kapsamında çeşitli oyunculuk biçimleri geliştirmiş tiyatro kuramcıları ve uygulayıcılarının yöntemleri sirk oyuncularına alternatif seçenekler sunabilmektedir. Bunun dışında sirk tiyatrosu yapan toplulukların, genellikle sirk becerilerini merkeze alarak bu yapıya uygun bir öykü ya da tema oluşturdukları görülmektedir. Bir başka deyişle sirk içine oyunculuk, öykü, sahne ve kostüm tasarımı, müzik gibi tiyatrosal öğelerin katıldığı ve uzmanlıkları sirk olan sanatçıların oyunculuk becerilerini de geliştirmeye yönelik bir yöntem izledikleri ortaya çıkmaktadır.

Çağdaş sirk oyuncusunun beceri numaralarını gerçekleştirirken, diğer benzer numaralardan ayrılmak ve merak, heyecan ve şaşırma duyguları yaratarak seyircinin ilgisini ayakta tutabilmek için kullanılan malzemelerde de orijinal olmaya dikkat ettiği bilinmektedir. Örneğin trapezi bir kuş kafesine dönüştürmek ya da denge numarası için koltuk değneği gibi gündelik malzemeleri kullanmak gibi. Çağdaş sirkte, gösterileri sanatsal açıdan yöneten sahneye koyucuların, söz konusu orijinalliği korumak için gösterinin hazırlanmasında belli bir temanın geliştiği kısa metin olan bir "niyet beyanı" (*note d'intention*) yazarak işe başladığı ifade edilmektedir. Bu beyanın, oyun kişilerini oluşturmada, tiyatral ya da akrobatik durumları tasarlamada ve dekor parçaları ya da sahne tasarımını seçmede bir çıkış noktası olduğu belirtilmektedir. Örneğin "Cirque Plume"ün *Plic Ploc* adlı gösterisinde ana temanın su damlası çerçevesinde tasarlandığı ifade edilmiştir. Bu niyet beyanına bağlı olarak yönetmenin de damla, şelale, yağmur, sel gibi farklı biçimleri, aşağıya kayma, düşme, bir sıhhi tesisatçının müdahalesi ya da plajda gezinti gibi çeşitli durumlarda kullanarak bu temanın altını çizdiği görülmektedir. Böylece akrobatların ve diğer sanatçıların kullandıkları malzemelerin de kovalar, temizlik bezleri, şemsiyeler gibi ana temaya bağlı nesnelere olarak ortaya çıktığı belirtilmektedir. Tüm bu fikirlerin ise şema ve krokileri içeren ve dekor, sahne tasarımı ya da hareketlerin çizimini

de gösteren bir metin olarak yazıldığı ifade edilmektedir. Bu fikirlerin sahneye aktarımı aşamasında ise oyunsal durumlar yaratma yöntemine başvurulduğu; bu amaçla yönetmenin sanatçılara gösterinin temasına bağlı bir talimatta bulunduğu ve sanatçıların da doğaçlamalar yoluyla durumlar ve kişilikler yaratmak için kolektif bir çalışmaya yöneldikleri anlatılmaktadır. Geleneksel sirklerdeki gibi akrobatik becerilerin ard arda sıralanmasının artık yeterli olmadığı bu çalışmalarda önemli olanın, söz konusu fikirlere yaşam vermek ve onları somut bir performansla dönüştürmek amacıyla istekli olmayı kanıtlamak olduğu vurgulanmaktadır. Böylece genellikle mime başvuran ya da bir aksesuarla oynayan, bazen de doğaçlayan bir dansçı gibi hareketleri ard arda sıralayan sirk sanatçılarının oyunculuk becerilerini de kullanarak, bir oyun kişisini temsil etmek için genellikle söze başvurmadan fiziksel ifadeyi öncelikledikleri ortaya çıkmaktadır. Yönetmenin ve sanatçının işbirliğine dayalı bu çalışmalarda, sirk oyuncusunun yönetmenin beklentilerini karşılamak, yeni hareketler denemek ve aksesuar ya da dekora uyum sağlayabilmek için sürekli olarak yaratıcılığını kanıtlamak durumunda kaldığı anlaşılmaktadır. Bu doğaçlama çalışmalarının sonunda ise bazı kısımların gösteri içinde kullanıldığı bazılarının ise kullanılmadığı belirtilmektedir. Böylelikle sanatçıların performansları, bir tiyatro oyununun sahneleri gibi ard arda gelen tabloların biçimlerini oluşturacak şekilde, yönetmenin de her sahne arasına belli geçişler bulmasıyla ve ana temaya bağlı kalınarak çeşitli unsurların bir araya getirildiği ifade edilmektedir. Özellikle sahne geçişlerinde yönetmenin farklı malzemelerin yerleşiminde zamanı hesaba katması ve müziğin gösterinin genel ritmi ve uyumu için merkezi öneme sahip bir etken olduğunu unutmaması gerektiği de vurgulanmaktadır (Cordier ve Salaméro, 2012: 76, 80-85).



Resim 20: Cirque Plume'ün "Plic Ploc" adlı sirk gösterisinin afişi



Resim 21-22: "Plic Ploc" gösterisinden iki kare

Türkiye'deki sirk sanatı ve sirk tiyatrosu kavramlarının gelişimine bakıldığında ise ancak "Medrano Sirk"i ya da "Milano Sirk"i gibi yurtdışından gelen ya da "Avrasya Sirk"i "Atlas Sirk"i, "Türkiye Sirk"i, "Atlantis Sirk"i gibi Türkiye'de gösterilerini gerçekleştiren fakat sanatçılarının çoğu yabancı olan, geleneksel çadır sirk biçimini sürdüren toplulukların varlığından söz edilebilmektedir. Sirk sanatını çağdaş bir biçimde icra edenler arasında ise "Cirque du Soleil", "Cirque Eloize" ya da "Théâtre Equestre Zingaro" gibi büyük toplulukların dünya turneleri kapsamında İstanbul'a da geldikleri bilinmektedir. Bunun dışında Osmanlı döneminde, geleneksel gösteri sanatları içinde yer alan sirk disiplinleri ve bir sanat olarak sirk ne yazık ki Türkiye'deki sanat eğitimi veren kurumlarda yer almadığı ve bu yüzden "sirk tiyatrosu" ya da "sirk oyunculuğu" gibi kavramların ülkemizde gelişim gösteren alanlar arasında bulunmadığı söylenebilmektedir. Bu nedenle diğer gösterim sanatlarında eğitim veren ve bu alanlarda faaliyet gösteren Türkiye'de, genel anlamda sirk sanatının ne derece önemli bir boşluk oluşturduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Bu sanatta yeterlik tezi çalışmasının uygulama kısmını oluşturan, geleneksel Türk gösteri sanatları içinde yer alan sirk öğeleri kullanılarak, sirk tiyatrosu mantığıyla sahnelenmiş "Deli Dumrul" adlı gösteri ise bu boşluğu doldurmada yalnızca bir adım niteliğindedir. Aşağıda bu gösterinin nasıl uygulandığı, yöntemi ve sonuçları açıklanarak "Geleneksel Türk Gösteri Sanatlarındaki Sirk Öğelerinin Çağdaş Tiyatro Oyunculuğunda Kullanımı ve Bir Uygulama: Güngör Dilmen'in 'Deli Dumrul' Oyunu" adlı bu tez çalışmasının sonucuna ulaşılabacaktır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

"DELİ DUMRUL" OYUNUNDA SİRK OYUNCULUĞU UYGULAMALARI

1. YÖNTEM VE METİN SEÇİMİ

Batılı anlamdaki çağdaş sirk uygulamalarında, yönetmenin Fransızca "*fil rouge*" ya da "*fil conducteur*" terimleriyle ifade edilen, önceden belirlenmiş "ana tema"ya bağlı olarak, "note d'intention" (niyet beyanı) denilen kısa bir metin yazdığı ve bu metinde sahne düzeni, dekor ve hareketlerin çizimine yer veren kroki ve şemaların bulunduğu bilinmektedir (Jean-Michel Guy, 1993'ten aktaran Cordier ve Salaméro, 2012: 80). Daha sonra ise belirlenmiş ana tema doğrultusunda, yönetmenin yazdığı bu metin üzerinden, doğaçlama çalışmaları sonucunda sanatçıların hareketleri, yapacakları hüner gösterileri, temaya uygun malzemeler, dekor parçaları, sahne düzeni, ışık ve müzik gibi teknik unsurların tasarlandığı görülmektedir. Bu sanatta yeterlik tezinin uygulaması kapsamında ise temel amaç, geleneksel Türk gösteri sanatlarındaki bazı sirk disiplinlerinin yerli bir tiyatro metni içinde kullanılması yoluyla bir oyunun sahnelenmesi ve çağdaş oyunculuk biçimleriyle sirk becerilerinin bir arada kullanılması olarak belirlenmiştir. Bir başka deyişle genellikle çağdaş sirk gösterilerinde yapıldığı gibi sirk gösterisinin içine tiyatroya ait öğelerin katılması yerine, sözün de kullanıldığı metinli bir tiyatro oyununun içine belli sirk disiplinlerinin yerleştirilmesi yoluyla bir "sirk tiyatrosu" gerçekleştirilmiştir. Öyle ki sirk sanatının gelişmiş olduğu Batılı ülkelerde çağdaş sirk sanatı ile sirk tiyatrosu kavramlarıyla adlandırılan gösterilerin birbirinden ayrı özelliklere sahip olmadığı ve bu kavramların iç içe geçtiği görülmektedir. Bu nedenle söz konusu sanatta yeterlik tezi uygulamasında, bir tiyatro oyunu ve çağdaş oyunculuk biçimleri temel alınarak, sirk tiyatrosunun çağdaş sirk uygulamalarından ayrımı vurgulanmak istenmiştir.

Yukarıda hedeflenen yöntem doğrultusunda oyuncu ekibine, belirlenmiş bir takım sirk disiplinlerinin eğitimi verildikten sonra, oyunun her sahnesine uygun becerilerin söz ve jestlerle birleştirilmesi yoluna gidilmiştir. Türk gösteri sanatları içinde yer alan geleneksel bir takım sirk disiplinlerinin uygulanması için en elverişli görülen metin, Dede Korkut

Hikâyeleri'nden biri olan "Deli Dumrul" öyküsünü oyunlaştıran GÜNGÖR DİLMEN'in oyunu olmuştur. Orta Asya Türkleri döneminde geçen oyunun, çengi, matrak, güreş, gibi geleneksel bir takım dans ve dövüş tekniklerinin kullanımına uygun olduğu görülmüştür. Ayrıca oyunda ateşbazlık, tahta bacak, jonglörük, akrobasi, cambazlık, denge numaraları, sihirbazlık gibi hem Batıda hem de geleneksel Türk gösteri sanatları arasında yer alan disiplinleri sergilemeye uygun fantastik öğelerin de bulunduğu dikkat çekmektedir. Böylece hangi disiplinin hangi sahnede hangi karakterler tarafından kullanılacağı belirlendikten sonra bu becerilerin eğitimine başlanmış ve söz konusu becerilerin ne tür bir oyunculuk biçimiyle gerçekleştirileceği üzerine çalışılmıştır.



Resim 1-2: GÜNGÖR DİLMEN ve "Deli Dumrul" adlı oyunu

2. OYUNCU EKİBİ

Sirk sanatının gelişmiş olduğu ve eğitiminin verildiği ülkelerde çağdaş bir sirk gösterisinin hazırlık aşamasında oyuncu ekibinin, okullarda temel oyunculuk eğitimi almış eğitilmiş ve profesyonel sirk sanatçılarından seçilerek oluşturulduğu bilinmektedir. Ancak sirk sanatının gelişmediği ve dolayısıyla da eğitiminin bulunmadığı bir ülke olan Türkiye'de, bir sirk tiyatrosunun uygulanması amacıyla oluşturulacak oyuncu ekibinin seçiminde, iki seçeneğin var olduğu görülmüştür. Bunlardan birincisi oyunculuk eğitimi almış kişilere, en az bir yıl gibi uzun bir sürede, her biri ayrı teknik gerektiren fakat temeli akrobasiye dayalı sirk disiplinlerinin temel eğitiminin verilmesi yoluyla ekibi oluşturmaktır. İkincisi ise akrobasi eğitimi almış, profesyonel sporculara daha kısa bir sürede ve amatör düzeyde

temel oyunculuk eğitiminin verilmesiyle, çalışılacak gösterinin oyuncu ekibinin oluşturulmasıdır. Bu iki seçenektan birincisinde, bir başka deyişle Güzel Sanatlar Fakültesi ya da Devlet Konservatuvarlarında dört yıllık eğitim boyunca yalnızca bir dönem ve yüzeysel bir şekilde akrobasi dersi almış öğrencilere ya da mezun oyunculara, öncelikle temel akrobasi eğitimini, sonra da sirk sanatı içinde yer alan diğer disiplinlerin eğitimini vermenin ve sonrasında sahnelenecek oyunun çalışmalarına başlamanın ikinci seçenektan daha fazla bir zaman ve emek harcamasına mal olacağı ön görülmüştür. İkinci seçenekte ise Beden Eğitimi ve Spor Yüksek Okulları'nda yine dört yıllık bir eğitim almış olan ve ileri düzeyde bir beden kondisyonuna sahip bulunan sporculara, hüner gösterilerinin ustaca gerçekleştirileceği oyun için daha kısa bir sürede temel düzeyde bir oyunculuk eğitiminin verilmesi daha makul bir seçenek olarak değerlendirilmiştir. Bu amaçla "Deli Dumrul" adlı gösterinin oyuncu ekibinin seçimi için Beden Eğitimi ve Spor Yüksek Okulu mezunu profesyonel sporcularla görüşülmüş, ancak oyunculuk eğitimi ve gösterinin prova süreci için sunulan çalışma zamanı ve maddi koşullar sporcuların bireysel çalışma zamanları açısından uygun görülmemiştir. Dolayısıyla bu projenin oyuncu ekibinin oluşturulması aşamasında söz konusu iki seçeneğin dışında bir üçüncü yola gitmek zorunda kalınmış ve oyuncu ekibi karma bir topluluk tarafından meydana getirilmiştir. Böylece altı kişilik oyuncu ekibini, hem spor hem de oyunculuk konusunda amatör düzeyde tecrübesi bulunan üç lise öğrencisi (Melih Salgır, Uğur Seviğ ve Cihat Değirmenci), konservatuvar mezunu iki tane profesyonel oyuncu (Pınar Arık Ateş ve Fatma Kandemir) ve Beden Eğitimi ve Spor Yüksek Okulu mezunu profesyonel bir sporcu-dansçı (Levent Bıdıl) oluşturmuştur.

3. EĞİTİM VE UYGULAMA

3.1. Beceriler ve Eğitim: Yukarıda da bahsedildiği gibi "Deli Dumrul" oyununun sirk tiyatrosu mantığıyla sahnelenmesi için, geleneksel Türk gösteri sanatları içinde yer alan bazı sirk disiplinlerinin seçimi söz konusu olmuştur. Oyunun konusuna ve dönemine uygun olarak seçilen bu disiplinler ve biçimler ana başlıklar halinde sirk, dövüş ve dans becerileri olarak adlandırılmaktadır. Geleneksel Türk gösteri sanatları içinde yer alan sirk disiplinleri seçilerken oyunun içeriği dışında, Batı'da da karşılığı bulunan, evrensel ve çeşitlenebilir hüner gösterileri tercih edilmiş; bunun yanında dans ve dövüş tekniklerinde oyunun konusu ve dönemine uygun düşecek yerel özelliklere sahip türler kullanılmıştır. Söz konusu disiplinleri ve becerileri hem geleneksel Türk gösteri sanatlarındaki hem de

parantez ilerinde yer alan Batıdaki isimleriyle Şu Şekilde sınıflamak ve sıralamak mümkün olacaktır:

Sirk Becerileri:

- 1- Cambazlık: Havada Cambazlık (Hava Sanatı / Art Arien: Trapez-Uçan Trapez)
- 2- Cambazlık: İp Cambazlığı / Rismanbaz (Denge Sanatı / Art Equilibre: İp Cambazlığı-Fildefrisme)
- 3- Cambazlık: Direk Cambazlığı (Denge Sanatı / Art Equilibre: Yerde Denge-Pole)
- 4- Cambazlık: Değnek Cambazlığı / Tahta Bacak / Paçlebaz (Denge Sanatı / Art Equilibre: Ayakla Denge-Echasse)
- 5- Denge Gösterileri: Kuzebaz-Fıçı stnde Denge (Denge Sanatı / Art Equilibre: Ayakla Denge-Rouleau)
- 6- El abukluğu: Kâsebaz / Tabak, halka, top, tl ve poi evirme (El abukluğu Sanatı / Art de la Manipulation d'Objets: Jonglörlük)
- 7- Gözbağcılık: Hokkabazlık / Hokka Oyunu, Sihirbazlık / Diğer Sihir Numaraları (El abukluğu Sanatı / Art de la Manipulation d'Objets: İllüzyon)
- 8- Fişek Gösterileri: Ateşbazlık (G Gösterileri: Ateş Yutucu / Cracheur de Feu)
- 9- Zorbazlık: G Gösterisi Yapanlar-Zincir Gösterisi (G Gösterileri: Homme Forte-Zincir Kırma)
- 10- Akrobasi: emberbazlık (Akrobatik Sanat / Art Acrobatique: Malzemesiz Yerde / Minderde Akrobasi- emberden Atlama)
- 11- Akrobasi: Taklabaz, Perendebaz, Eğilip Bükülenler (Akrobatik Sanat / Art Acrobatique: Malzemesiz Yerde / Minderde Akrobasi, Kontorsiyon)

Dövüş ve Dans Türleri:

1- Matrak Dövüşü

2- Güreş

3- Kafkas Savaş Dansı

4- Çengi Dansı

Oyunun prova sürecine geçilmeden önce her bir becerinin hangi sahnede ve hangi oyun kişileri tarafından gerçekleştirileceği belirlenmiş ve temel olarak sirk, akrobasi, jonglörlük, dans ve dövüş, ateşbazlık ve hokkabazlık gibi her bir alana özel toplam beş eğitmen tarafından dört aylık bir süre içinde oyuncu ekibi eğitilmiştir. Eğitimin dördüncü ayında ise eşzamanlı olarak prova süreci başlamıştır. Bununla beraber üç aylık prova sürecinde, oyuncu ekibi provalar dışındaki zamanlarda kişisel eğitim çalışmalarına gösteri tarihine kadar devam etmiştir. Eğitim aşamasında öncelikli olarak, oyuncu ekibinde yer alan ve aynı zamanda ekibin akrobasi ve akrobatik dans eğitmeni olan Levent Bıdıl tarafından, ekipteki iki oyuncuya (Şahsima ve Fatma Kandemir'e) temel akrobasi eğitimi verilmiş ve sonrasında oyunda akrobasinin yer aldığı sahneler düzenli olarak o sahnede bulunan oyuncularla beraber çalışılmıştır. Bu sahneler arasında; Bezirgânların sahneye girişi, Yiğit Pazarı'ndaki yiğitlerin akrobatik becerileri, Dumrul ile Elif'in evlilik sevincini anlatan kısa akrobatik dans, Azrail ile Dumrul'un birbirine meydan okuma dansı, Dumrul ile Ana'nın poi çevirmeye dayalı ikili sahnesi, Elif ve Dumrul'un son sahnedeki ayrılığı anlatan akrobatik dansı bulunmaktadır. Bu çalışmalar yaklaşık olarak oyunun gösterim tarihinden bir iki hafta öncesine kadar devam etmiştir. Sirk becerilerinin eğitimi konusunda ise Gürcistan doğumlu, Moskova Devlet Sirk Okulu'nda kısa bir süre eğitim gördükten sonra Sirk Akademisi'nde eğitimini tamamlamış, akrobatik binicilik, palyaçoluk ve köpek eğitmenliği alanlarında Sovyet Sirk'i'nde çalışmış, Gürcistan Devlet Sirk'i'nin genel sanat yönetmenliğini yapmış ve aynı süre içinde Gürcistan Devlet Sirk Okulu'nda eğitmenlik ve okul müdürlüğü görevlerini sürdürmüş, bununla beraber Gürcistan Devlet Sinema Stüdyoları'nda sirk ve hareket becerilerine ilişkin yönetmenlik görevini gerçekleştirmiş, 2008 yılında Ali Lider adıyla Türk vatandaşlığına geçmiş Alexandre Eristav çalışmalara büyük katkı sağlamıştır. Bir aylık bir süre içinde onunla çalışılmış olan sirk becerilerine dayalı sahneler ise şunlardır: Dumrul'un ip cambazlığı becerisi ve

Köylüleri'nin ip üstünden geçişi, Elif'in trapez üstündeki beceri numaraları, Bezirgânlar'dan bir tanesinin hileye dayalı zincir kırma numarası, Yiğit Pazarı'nda Soyтары Yiğit'in kontorsiyon gösterisi, Dede Korkut'un direk cambazlığı gösterisi, Azrail'in tahta bacak becerisi, Meyhaneci Apostol'ün fiçıda denge gösterisi ve Elif'in beşik üstündeki esneklik ve denge numaraları. Oyunda Bezirgânlar'dan birinin ateşbazlık gösterisi ile Dumrul'un Kırkıyğit'ten canını istediği sahnedeki hokkabazlık, sopayı mendile, mendili sopaya çevirme, yanan tavayı çiçeğe dönüştürme, torbadan birbirine bağlanmış mendiller çıkarma, içkilerin renk değiştirmesi gibi sihirbazlık numaralarını ise iki gün süren eğitimle MYD Organizasyon Şirketi'nde oyuncu, ateşbaz, sihirbaz olarak gösteriler sunan Murat Cengiz Gezenoğlu çalıştırmıştır. Bezirgânlar'dan birinin halka, Dumrul'un üç nar, Yenge'nin tül, Çengi Kızlar'ın tabak çevirme numaralarının eğitimi de iki günlük bir çalışmayla profesyonel bir oyuncu olan ve amatör olarak jonglörlikle uğraşan Fatih Ateş tarafından gerçekleştirilmiştir. Oyunda Bezirgânlar'ın dansı, Yiğit Pazarı'ndaki Yiğit Kadın'ın Kafkas savaş dansı, Yenge ve Duha Koca'nın Kızları'nın çengi dansı, Dumrul'un Dede Korkut ile güreş, Canguz'un Adamı ile matrak dövüşü gibi sahnelerinde ise oyuncu ekibiyle yaklaşık yirmi günlük bir süreyle, halk dansları eğitmeni Ahmet Şamil Erkoçak çalışmıştır. Bunların dışında ekipte yer alan amatör oyunculara, sahnelerin çalışılmasıyla eş zamanlı olarak oyunculuk eğitimini, oyunun yönetmeni olarak şahsım vermiştir. Böylece sonuçta amatör oyuncular ek hüner becerileri elde ederken bir yandan da oyunculuklarını ilerletmiş; profesyonel oyuncular ise kazandıkları beceri numaralarını oyunculuklarıyla bütünleştirme amacı güden yaratıcı bir çalışmanın içinde yer almışlardır.



Resim 3-4-5: Havada Cambazlık



Resim 6: Rismanbaz
(İp Cambazlığı)



Resim 7: Direk Cambazlığı



Resim 8: Değnek Cambazlığı
(Tahta Bacak)



Resim 9: Kuzebaz/Fıçı



Resim 10: Kâsebaz/Tabak



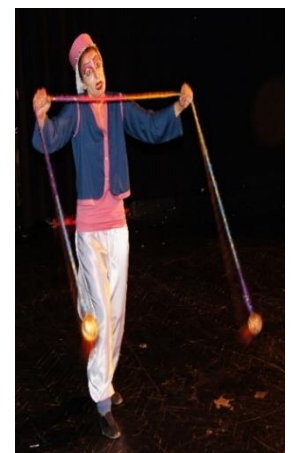
Resim 11: Kâsebaz/Halka



Resim 12: Kâsebaz/Top



Resim 13: Kâsebaz/Tül



Resim 14: Kâsebaz/Poi



Resim 15: Hokkabazlık



Resim 16: Diğer sihirbazlık numaraları



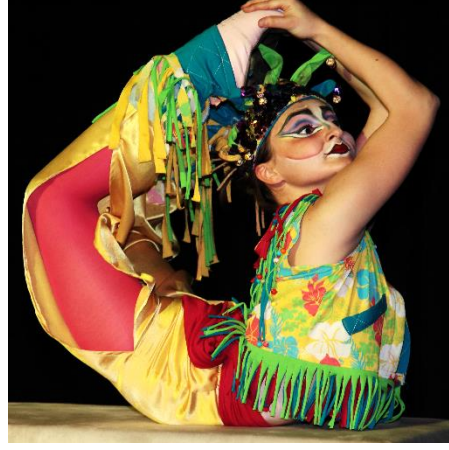
Resim 17: Ateşbazlık



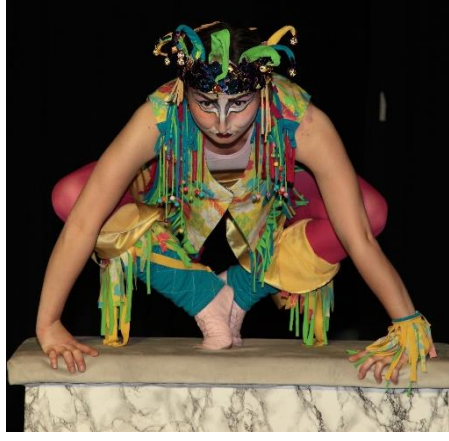
Resim 18: Zorbazlık



Resim 19-20: Akrobasi / emberbazlık



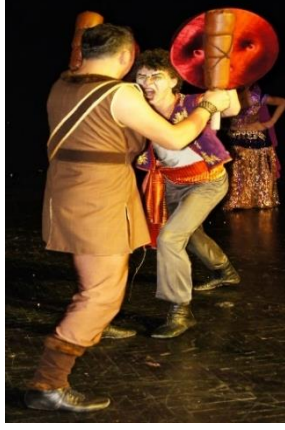
Resim 21-22: Akrobasi / Eğilip Bükülme



Resim 23-24-25-26-27: Akrobasi / Taklabaz-Perendebaz



Resim 28-29-30-31-32-33: Akrobasi / Akrobatik Dans



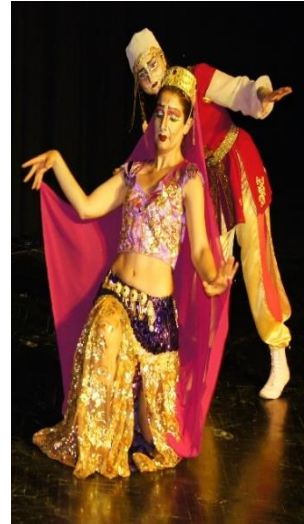
Resim 34-35: Matrak Dövüşü



Resim 36: Fantastik Güreş



Resim 37: Kafkas Savaş Dansı



Resim 38-39: Yenge'nin Çengi Dansı



Resim 40-41-42: Kızlar'ın Çengi Dansı

3.2. Sahneleme ve Oyunculuk: İki bölümden oluşan oyunun birinci bölümünün ilk sahnesinde ip cambazlığının balkonları ve teli, Dumrul'un kurmuş olduğu köprü olarak tasvir edilmiş ve Dumrul ile Köylüler'in ip üzerinde yürüme becerisi sunulmuştur. Dumrul ip cambazlığı malzemesini, köylüleri haraca kesmek amacıyla kuru toprak üzerine kendisinin kurmuş olduğu köprü olarak seyirciye göstermiş ve bu beceriyi köprü'nün üzerinden geçerek onun sağlamlığını kontrol etmek ve seyirciye kendini ve köprüsünü tanıtmak amacıyla onlara sunmuştur. Elif karakterinin sahneye ilk çıkışı ise salıncak olarak gösterilen bir trapez ve Elif'in onun üzerindeki akrobatik hareketleriyle gerçekleştirilmiştir. Dede Korkut'un torunu, saflığın ve sevginin sembolü olan Elif salıncak olarak kullanılan yukarıya asılmış trapezde, Dumrul'un köylülere yaptıklarını gizlice gördüğünü belli ederek Dumrul'a kendisinin büyümüş ve her şeyin farkında olduğunu kanıtlamak amacıyla beceri numaraları sergilemektedir. Yine bu sahne içinde gelen Bezirgânlar ise ateşbazlık, jonglörlük (halka çevirme) ve zincir gösterisi gibi üç farklı beceriyi sunmaktadırlar. Gücün, talan etmenin ve soygunun sembolü Bezirgânların bu hüner gösterileri, kendi aralarında eğlenmek ve halka kendi güçlerini göstermek amacıyla yapılmaktadır. "Yiğit Pazarı" olarak adlandırılan ikinci sahnede ise akrobaside kullanılan yer minderleri taş görünümlü bir yola dönüştürülmüştür. Taştan bir tezgâh

görünümü verilmiş ve tekerlek takılmış, bir atlama kasası üzerinde sahneye gelen satılık yiğitler ise çeşitli akrobatik becerilere sahip kişiler olarak yorumlanmış ve bu kapsamda kasa üzerinde, minderde ya da yerde yer akrobasisi, kontorsiyon, savaş dansı ve çemberbazlık gibi numaralar sergileyerek Dumrul'un ilgisini çekmeye çalışmışlardır. Üçüncü sahnede Dede Korkut'un çadırı, direk cambazlığı becerisinin direği ve ortaya sabitlenmesi için üç tarafa gerilen ve kumaşlarla kaplanan çelik teller ile sembolize edilmiştir. Dede Korkut'un çadırı olarak sahneye kurulan tırmanma direğinde, bilgeliğin sembolü ve aynı zamanda olağanüstü güçlere sahip Dede Korkut, direk cambazlığı gösterisini, isteğinde genç bir insan kadar güçlü kuvvetli olabildiğini ve direğin tepesinde Dumrul'un köylülerden haksız yere para topladığını görerek onu uslandıracağını belirtmek amacıyla gerçekleştirmiştir. Yine aynı sahnede, Dumrul'un Elif'i etkilemek ve kendine hayran bırakmak için top yerine üç nar çevirdiği, Yenge'nin Elif'i Canguzoğlu ile evliliğe eğlendirerek ikna etmek amacıyla çengi dansı yaptığı ve kumaşlarla gözünü boyamak için üç tül çevirdiği, Dede Korkut'un haddini aşan Dumrul'u fantastik bir şekilde güreş figürleriyle yere serdiği, Yenge'yi kovmak amacıyla Dumrul'un Canguz'un Adamı ile matrak dövüşü yaptığı görülmektedir.

Oyun metninde perde arası bu sahneden sonraki dördüncü sahnenin bitiminde verilirken, bu projede Dede korkut sahnesinde kurulan tırmanma direğinin sökülmesi nedeniyle birinci bölümün sonu bu sahneye bitirilmiştir. İkinci perdenin başında, Yasçı Kadınlar'ın stilize bir şekilde ve koreografik hareketlerle beyaz çarşafı ölümü temsil ettiği yas sahnesinde ise gerçeküstü bir karakter olan Azrail'in oyunculuk biçimi, söz konusu fantastik duruma uygun bir görünüm yaratan tahta bacak gösterisi ile gerçekleştirilmiştir. Ayrıca bu sahnede Dumrul'un Azrail'in tırpanını ele geçirerek ona meydan okuduğu ve sonunda yenik düştüğünü anlatan bir dans bulunmaktadır. Bundan sonra gelen, Dumrul'un Kırkyiğit'ten canını istemek için kurmuş olduğu şölen sahnesinde ise sofrayı donatmak ve onu eğlendirerek etkilemek amacıyla sopayı mendile çevirme, mendili sopaya çevirme, hokkabazlık, boş torbadan mendil çıkarma, yanan tavayı çiçeğe çevirme, içkilerin renk değiştirmesi gibi çeşitli sihirbazlık numaralarını kullandığı görülmektedir. Dumrul'un babasından canını istediği yer olan üçüncü sahnede ise Duha Koca'nın yaşına rağmen genç kalmaya, ziyafetlere ve kadınlara olan düşkünlüğünü yansıtmak amacıyla onu eğlendiren iki kadının çengi dansı yaptığı ve onu şaşkına çevirmek için tabak çevirme numarasını kullandıkları görülmektedir. Dördüncü sahnede Dumrul'un canını istemek için Ana'sına gittiği görülmekte ve metne göre ölümden korkarak yün eğiren Ana karakteri tarafından bu sahnede, jonglörük becerilerinden biri

olan yünle kaplanmış bir poi çevirme numarası gerçekleştirilmektedir. Dumrul'un ondan canını isterken de yine bu yün görünümlü ipi ona yakınlaşmak için kullandığı görülmekte ve yine bu poi üzerinden iki kişilik bir gösteri sergilenmektedir. Beşinci sahne olan Azrail ile Dumrul'un sohbet ettiği meyhane sahnesinde de Meyhaneci Apostol, şarap fıçısı üzerinde yaptığı denge gösterisini, seyircilere içki sunma oyunuyla gerçekleştirmektedir. Oyunun son sahnesi olan altıncı sahnenin başında Elif'in bebeğiyle beraber yattığı normalden daha büyük ebatlarda yapılmış beşik üzerinde esneklik numaraları sunduğu görülmektedir. Burada Elif, bebeğiyle beraber beşik üzerinde esneklik gösterisi yaparken aynı zamanda bebeğinden önce uyandığını, onu uyandırmaktan çekindiğini, fakat uyanınca onu eğlendirmeye çalıştığını ve tekrar uyumasının ardından ona sarılarak babası için kaygılandığını hareket ve mimiklerle ifade etmektedir. Dumrul'un gelmesiyle de önce bir kavuşma anı yaşanmakta ardından da akrobatik dans ile müziğin ve sözlerin de eşlik ettiği bir ayrılık sahnesi canlandırılmaktadır.

Tüm bu beceri numaralarının uygun yerler tespit edilerek serpiştirildiği sahnelerde, oyuncuların numaralarını sergilerken bunları sahnenin anlamına uygun bir oyunculuk biçimiyle birleştirmelerine çaba gösterilmiştir. Ancak bazı bölümlerde sözün ön plana çıkarak oyunculuğun ağır basması, bazı yerlerde ise hareketin öncelenecek oyunculuğun arka planda kalması söz konusu olmuştur. Buna bağlı olarak oyunculuk biçiminde, Stanislavski'nin rol kişisini psikolojik ve fiziksel karakter özellikleriyle canlandırmaya, diğer oyun kişileriyle ilişki kurmaya, nesne ve malzemelerle kurulan ilişkiye anlam katmaya, zaman ve mekânı kullanmada gerçekçi bir bakış gözetmeye, öykünün dramatik gerilim çizgisini ortaya çıkarmaya yönelik gerçekçi oyunculuk biçimi ile Appia, Craig, Meyerhold, Tairov, Grotowski ve Barba'nın simgesel ve fiziksel anlatıma dayalı stilize oyunculuk biçiminin her ikisinin de kullanıldığı görülmektedir. Ancak oyunda asıl hedeflenen oyunculuk üslubunun, bu modern ve çağdaş oyunculuk biçimlerinin her iki yönelimlerini birleştirmeye yönelik bir anlayışın gözetildiği ve bu yönüyle Vaktangov'un sıcak, samimi ve gerçek duyguların yanında grotesk, stilize ve tiyatral biçime de sahip olan "fantastik gerçekçi tiyatro" tarzına yakınlaştığı söylenebilmektedir. Bununla beraber oyun metninin yapısı itibarıyla, özellikle oyun kişilerinin seyirciye doğrudan seslendiği yerlerde açık biçim ve göstermecî bir üsluba sahip olması, oyunun Brecht'in epik tiyatro anlayışına yakınlaşan bazı özellikleri de barındırdığını göstermektedir. Öyle ki oyunun birbirinden bağımsız episodik bölümlerden oluştuğu ve oyuncuların bir yandan oyun kişisini canlandırırken, bir yandan da o sahneye ait beceri numarasını gerçekleştirmede,

kendilerini unutmadan ve seyircinin farkında olarak bir oyunculuk üslubu sergiledikleri kolayca anlaşılabilir. kendilerini unutmadan ve seyircinin farkında olarak bir oyunculuk üslubu sergiledikleri kolayca anlaşılabilir.

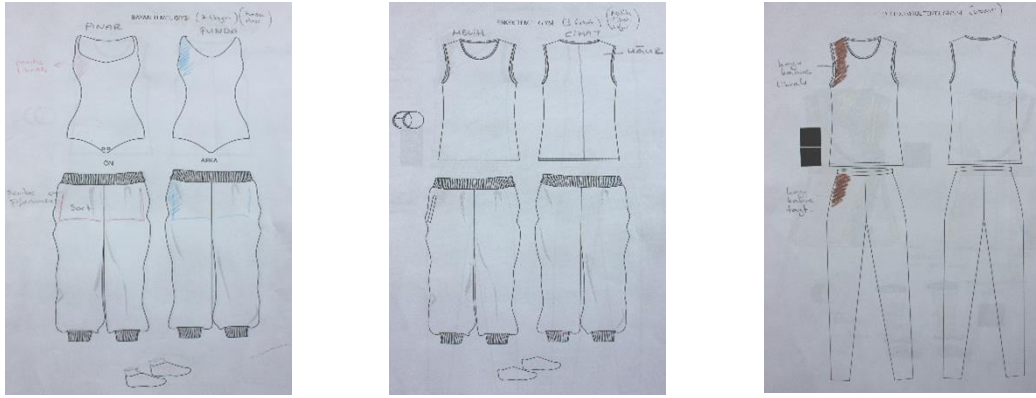
Çağdaş sirk postmodern özellikleri değerlendirildiğinde ise bu projede de oyuncuların fiziksel anlatımlarının ön plana çıkarılması hedeflenmiştir. Böylece evrensel bir dile dönüşen beden dili, oyunda söz ya da hikâye kullanılsa dahi anlatımın o dili bilmeyenler tarafından da anlaşılır olmasını sağlamaktadır. Çağdaş sirk de dâhil olduğu postmodern gösterilerin çoğunda özel olarak hazırlanmış bir "gösterim metni" kullanılırken, bu projede çağdaş sirk gösterilerinden ziyade anlatımı bir sirk tiyatrosuna dönüştürmek amacıyla var olan bir tiyatro metninin içine sirk becerilerinin eklenmesi ve bu becerilerin çağdaş oyunculuk üsluplarıyla desteklenmesi yoluna gidilmiştir. Postmodern gösterilerin görselliğe yönelmek ve görsel bir şölen mantığıyla fantastik ve düşsel anlatım biçimlerini kullanmak fikri bu projede hedeflenen amaçla da örtüşmektedir. Bu doğrultuda sahne tasarımında da oyuncunun becerisini destekleyici eğretilmeli ve dönüşebilir teknik araçlar kullanılmıştır. Bu durumda seyirci açısından da gözetilen temel hedef, beceri numaralarının sergilendiği ve oyuncunun fizikselliğinin ön planda olduğu gösterinin sürecinden duyulan haz ve heyecan olmuştur.

3.3. Dekor ve Işığın Oyunculuğa Etkisi: Oyunun dekor tasarımı temelde, oyuncular tarafından kullanılacak olan sirk becerilerinin malzemelerine göre düşünülmüş ve her sahenin tasarımı bu temel malzemelerin söz konusu sahneye uygun olan mekânı temsil etmeye yönelik bir dönüştürmeyle gerçekleştirilmiştir. Örneğin oyunun başında kurulmuş olan ve birinci sahne için kullanılan ip cambazlığı malzemesi köprü, trapez Elif'in salıncağı, tekerlekli atlama kasası yiğitlerin tezgâhı, tırmanma direği Dede Korkut'un çadırı, beyaz kumaş bir ölü ve poi ise Ana'nın eğirdiği yün olarak temsil edilmiştir. Bunların dışındaki dekor parçaları olan şarap fıçısı, sandık ve beşik ise başka bir şeye dönüşmeden gerçek anlamlarıyla kullanılarak aynı zamanda becerilerin malzemesi haline gelmiştir. Oyunda dekor parçalarından başka, hüner gösterisi malzemeleri olarak kullanılan halka, nar, tül, tabak, zincir, ateşbazlık şişi, çember, matrak oyunu sopa ve minderleri, tahta bacak ve sihirbazlık malzemeleri (sopa, mendil, maşrapa, çiçek tavaşı, şeytan torbası, renk değiştiren bardaklar) gibi aksesuarlar da bulunmaktadır. Bir başka deyişle oyunun dekoru ve aksesuarları içinde yer alan parçaların çoğu bir hüner gösterisine hizmet etmek amacıyla kullanılmıştır. Dekor parçalarının yapım aşamasında ise sirk sanatı konusunda uzman bir eğitmen olan İlhan Ahmedov'un önerilerinden, çizimlerinden ve yapım sırasındaki gerektiğinde müdahale edici gözlemlerinden

yararlanılmıştır. Işıktaki özel bir tasarım yapılmadan her sahnenin konusuna uygun atmosferi yaratacak ve söz konusu sahnede gerçekleştirilen hüner gösterisini vurgulayacak bir uygulama gerçekleştirilmiştir. Sonuç olarak çağdaş tiyatro ve çağdaş sirk sanatının kesiştiği benzer özellikler içinde bulunan sahne tasarımı konusunda da bu projede olduğu gibi oyuncunun sahnedeki hareketini yatay olduğu kadar dikey boyutlarda da destekleyecek ve eğretilmeli anlatım yaratacak bir tasarımın söz konusu olduğu görülmektedir. Modern tiyatro akımları içinde karşı gerçekçilerin de savunduğu dekor ve sahne tasarımı tıpkı çağdaş sirk uygulamalarında olduğu gibi, tiyatral ifadenin en güçlü aracı olarak görülen oyuncunun üç boyutlu hareketini destekleyecek, yine üç boyutlu ve onun hareketlerini arttırmasına olanak sağlayacak, sahne ortamının soyutlama aracılığıyla yaratılmasına destek olacak özellikler taşımaktadır.

3.4. Kostüm ve Makyajın Oyunculuğa Etkisi: Oyunda Dumrul'u oynayan oyuncu dışındaki tüm kişiler ana rollerinin dışında başka rolleri de canlandırdıkları için kostüm tasarımının temeli, her oyuncunun başlıca bir giysisi olması fikrine dayanmaktadır. Bu nedenle beş oyuncunun da temel giysisi, hareket etmekte kolaylık sağlayacak yapıda esnek ve ince kumaşlardan oluşan bir body ile bir şalvardan oluşmuştur. Ayakkabılar ise özellikle cambazlık becerilerini gerçekleştirmeye uygun, altı kaymayan, bileği saran, bağcıklı ve yumuşak deri kullanılarak özel olarak imal edilmiştir. Bu temel giysilerin dışında Elif karakteri Soytarı Yiğit, Yasçı Kadın ve Çengi Kız; Ana karakteri Köylü Kadın, Yiğit Kadın, Yenge, Yasçı Kadın ve Çengi Kız; Kırkyiğit karakteri İhtiyar Köylü, Jonglör Bezirgân, Canguz'un Adamı ve Meyhaneci Apostol; Azrail karakteri Deli Köylü, Ateşbaz Bezirgân ve Pazarcı; Dede Korkut karakteri Saf Köylü, Güçlü Bezirgân, Yiğit, Ölü ve Duha Koca gibi oyun kişilerinin küçük parçalardan oluşan giysileriyle diğer rollerini canlandırmışlardır. Söz konusu diğer rollerin kostümleri genellikle temel giysinin üzerine takılıp ya da giyilerek temsil edilecek, farklı renklerde yelek, kuşak, şapka ya da önlük gibi küçük parçalardan oluşmuştur. Oyunun ana rollerinin kostümleri ise yine kolay çıkarılıp giyilebilecek ancak biraz daha ayrıntılı özelliklere sahip görünmektedir. Böylece kostümlerde, oyuncuların akrobatik hareketlerine gerçekleştirmelerinde kolaylık sağlayacak, farklı rollere geçişlerde pratik çözümler sunacak ve her oyun kişisini temsil etmeye yönelik özel bir tasarım söz konusu olmuştur. Bir başka deyişle her bir teknik unsurda olduğu gibi kostüm konusunda da belli bir işlevi olmayan ve oyuncuya hizmet etmeyen niteliklerin bulunmamasına özen gösterilmiştir.

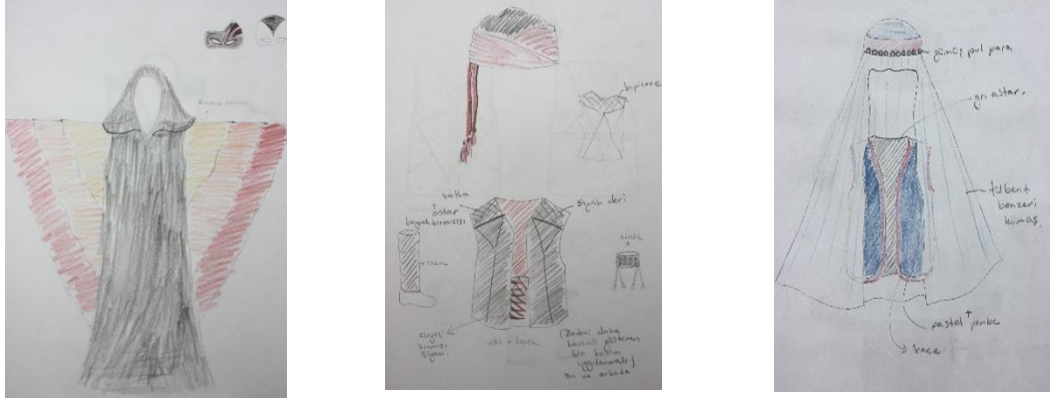
Oyunun makyaj tasarımı ise öncelikli olarak çağdaş sirk topluluklarının gösterilerindeki hayali, düşsel ve masalsı kahramanların renkli ve temel palyaço makyajının yorumlanmasıyla yapılmış tasarımlarından esinlenilmiştir. Her karakterin kişilik yapısına uygun temel ifade çizgileri belirlenerek, buna uygun renkler ve gölgelendirmeler yapılmıştır. Yüzün tamamını beyaz zeminle kaplayıp daha gerçeküstü bir makyaj yerine göz bölgesine beyaz zemin kullanılarak geri kalan boyamalar doğal ten rengi üzerine yapılmıştır. Böylece kostümlerin renkleriyle de uyumlu bir şekilde tasarlanmış makyaj oyun kişilerine, oyunculuk biçimlerinde olduğu gibi hem gerçekçi hem de masalsı bir görünüm kazandırmıştır. Makyajın yarı doğal yarı düşsel bir şekilde uygulanmasının bir başka nedeni ise oyun alanının seyirciden uzakta ve yüksekte değil, seyircinin çevrelediği ve seyirciyle hemen hemen aynı yükseklikte bulunduğu bir mekân olmasından kaynaklanmaktadır. Makyaj eğitmeni ve tasarımcısının örnek birkaç uygulamasından sonra, genel provalar ve oyundan önce her oyuncu kendi makyaj uygulamasını kendisi gerçekleştirmiştir.



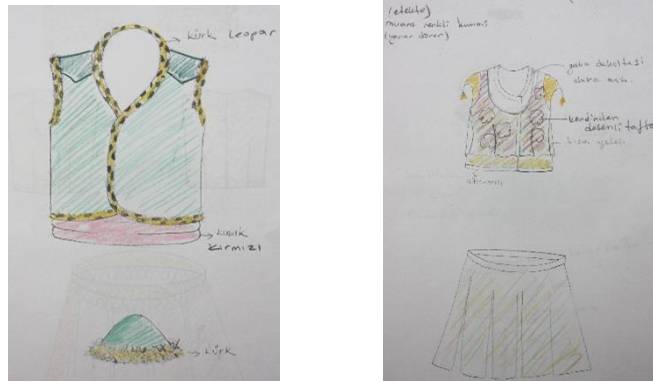
Resim 43-44-45: Kadınların, erkeklerin ve Dumrul'un temel giysi taslağı



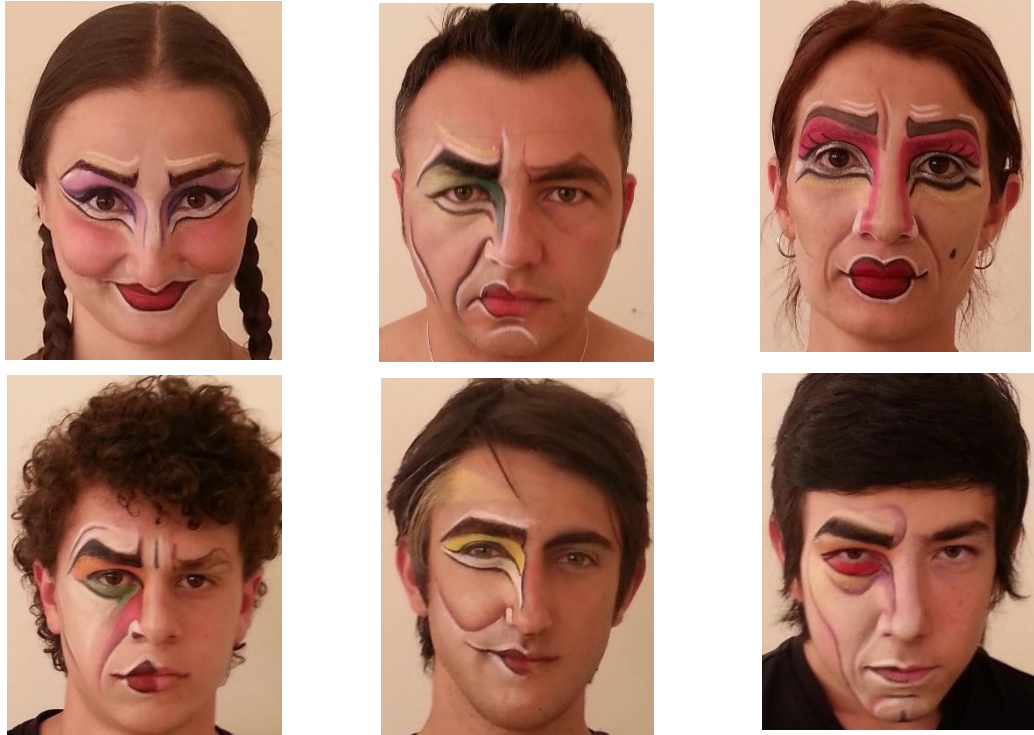
Resim 46-47-48: Dumrul, Elif ve Dede Korkut'un kostüm taslağı



Resim 49-50-51: Azrail, Kırkyiğit ve Ana'nın kostüm taslağı



Resim 52-53: Duha Koca ve Yenge'nin kostüm taslağı



Resim 54-55-56-57-58-59: Oyuncuların ana ve yan rollerine uygun temel makyajları

3.5. Müziğin Oyunculuğa Etkisi: Başlangıçta canlı olarak çalınması ve özel olarak bestelenmesi tasarlanan müziğin, uygun besteci bulma ve müzisyen ekibi oluşturarak onları prova koşullarına uydurmadaki zorluklar nedeniyle ilk başta planlandığı gibi gerçekleşmediğini belirtmek gerekecektir. Öyle ki neredeyse her sahnede en az iki müziğin kullanıldığı ve oyunun büyük bir kısmını oluşturan müzik etmeninin bu oyunda önemli bir unsur oluşturduğu görülmüştür. Bu nedenle oyunun dönemine de uygun olan Orta Asya Türk müziğindeki tınılar öncelenecek, oyundaki sahnelerin atmosferine uygun hazır müzikler kullanılmıştır. Müziklerin seçiminde temel olarak söz konusu sahnenin içeriğine ve sunulan becerilerin ve dansların ritimlerindeki uyuma dikkat edilmiştir. Modern tiyatro akımları arasında yer alan karşı gerçekçilerin de müziğin sahnedeki tiyatral ifadeyi destekleyen araçlardan biri olarak gördüklerinden önceki bölümlerde bahsedilmiştir. Öyle ki örneğin Appia'ya göre oyuncu müzik sayesinde hareketlerini ve duygu değişimlerini ritmik bir şekilde belirlemekte, böylece kendi kişiliğinden uzaklaşarak müzikle uyumlu bedensel bir ifade biçimi sağlayabilmektedir. Meyerhold ise oyuncuya müziğin tartımına uygun, dıştan içe, neredeyse dansa yakın, stilize bir hareket sistemi önermektedir. Dolayısıyla modern ve çağdaş oyunculuk anlayışında müziğin oyuncunun hareket sistemini oluşturmada çok önemli bir unsur olduğu görülmektedir. Müziklerin neredeyse oyunun yarısını oluşturduğu bu projede de oyuncuların özellikle hüner gösterilerini mutlaka o sahnenin duygu durumuna uygun belli bir müzik eşliğinde ve onun ritmiyle uyumlu bir hareket düzeni içinde gerçekleştirdikleri anlaşılmaktadır.

4. UYGULAMANIN SONUÇLARI

Amacı, geleneksel Türk gösteri sanatlarındaki sirk disiplinlerinin yerli bir tiyatro metni olan "Deli Dumrul" oyunu içinde kullanılması yoluyla bir "sirk tiyatrosu" gerçekleştirmek olarak saptanan bu projenin teknik ve sanatsal anlamda genel olarak hedefine ulaştığı söylenebilmektedir. Oyunculuk anlamında ise ekipte yer alan amatör oyuncuların hem bedensel beceri kazanma hem de oyunculuklarını geliştirme açısından, profesyonel oyuncu olanların oyunculuklarını kazanılmış yeni becerilerle birleştirmeleri açısından, akrobasi ve dansı profesyonel olarak sürdüren oyuncunun ise bu yeteneklerine oyunculuk becerisini eklemesi açısından belirli bir gelişimin varlığı gözlenmiştir. Bununla beraber bu uygulamanın sonucunda, Wagner'in "Bütüncül Sanat", Craig'in "Bireşim Tiyatrosu", Tairov'un "Sentetik Tiyatro", Vaktangov'un "Fantastik Gerçekçi Tiyatro" ve Brook'un "Bütüncül Tiyatro" ifadeleriyle adlandırdığı sirk, tiyatro, müzik, dans, ışık, sahne

ve kostüm tasarımı gibi birçok sahne sanatını içine alan sanat türünün, çağdaş anlamda "sirk tiyatrosu" kavramıyla örtüştüğü sonucu ortaya çıkmaktadır.

Bununla beraber sirk sanatının bir gelişim gösteremediği Türkiye'de, böyle bir çalışmayı gerçekleştirebilmek için, oyuncu ekibini oluşturmaktan yeterli donanıma sahip eğitimciler bulmaya, özel tasarım gerektiren beceri malzemelerinin yapımından bunları kullanacak olan teknik ekibin varlığına kadar koşulların ne derece yetersiz ve zorlayıcı olduğu görülmüştür. Ayrıca söz konusu koşulların yetersizliği nedeniyle, projenin başında planlandığı gibi sonuçlanmayan bazı tasarımlardan ve yaşanan zorluklardan da söz etmek gerekecektir.

Uygulamanın Teknik ve Pratik Sorunları:

Öncelikle bu projenin başlangıçta Türkiye'de varlığını sürdüren ve son gösterilerinde bir sirk tiyatrosu yapma girişiminde bulunan "Safari Sirk'i" topluluğuyla işbirliği içinde gerçekleştirilmesi düşünülmüştür. Bu topluluğun sirk çadırında, onların beceri malzemeleri ve bir kısım oyuncu ekibiyle sahnelenmesi planlanan proje, topluluğun devlet desteğiyle Antalya'da sabit sirk çadırı kurma projesinin iptal olması ve belli bir süre sonra da sirk şirketinin kapanması nedeniyle gerçekleştirilememiştir. Bunun dışında projenin gerçekleşmesi için yukarıda da bahsedildiği gibi, hem sirk becerilerini gerçekleştirmede yeterli fiziksel yetiye sahip hem de oyunculuk becerisi olan ve aynı zamanda prova sürecindeki çalışma koşullarına uyum sağlayabilecek kişilerin bulunmasındaki güçlük nedeniyle oyuncu ekibinin oluşturulmasında karma bir yöntem izlenilmiştir. Dolayısıyla bazı becerilerin kısa süreli, bazılarının ise uzun süreli eğitim aşamasında her bir oyuncu, ancak kişisel yeterliliklerine göre söz konusu becerileri uygulayabilmişlerdir. Oyunculuk konusunda profesyonel olmayan ekip üyeleri için oyunculuk eğitimi de aynı şekilde belli bir sınırlılık çerçevesinde gerçekleşebilmiştir. Bu nedenle örneğin başlangıçta oyunda yer alması planlanan, geleneksel Türk gösteri sanatları içindeki sirk öğeleri içinde sayılan, çengi dansçılarından yanısıra onları komik bir şekilde taklit etmeye çalışan ve seyirciyi eğlendiren "curcunabaz" tiplerinden, ekip içinde bu yeterliliğe sahip oyuncu bulunmadığı için vazgeçilmiştir. Proje kapsamında zorlayıcı etkenlerden bir tanesi de dekor parçalarının belli bir uzmanlık bilgisi gerektiren yapım aşaması olmuştur. Dekorun sahnelemedeki yoruma uygunluk ve pratik bir şekilde kullanılabilirlik açısından önemi düşünüldüğünde, örneğin köprü yerine kullanılan ip cambazlığı balkonlarının ve tırmanma direğinin sahne değişimi sırasındaki sökülümü

(démontaj) ya da trapezin beklenmedik bir anda görünmesini ve sahne bitiminde ortadan kalkmasını sağlamadaki güçlük gibi konularda bazı teknik sorunların ortaya çıktığı görülmüştür. Böylece söz konusu mekanizmaların kurulumunu ve değişimini gerçekleştiren teknik ekibin de bu konuda eğitilmiş kişiler olması gerektiği sonucu ortaya çıkmıştır. Planlanıp gerçekleşmeyen bir başka konu ise yukarıda da bahsedildiği gibi oyun müziklerinin canlı bir şekilde icra edilememesi olmuştur. Işık konusunda ise oyun mekânındaki tesisatın yetersizliği sorunuyla karşılaşmıştır.

Projenin gerçekleştirilmesi sırasında yaşanan zorlukların yanında, elde bulunan imkânlar dâhilinde başlangıçta tasarlanan uygulamanın ve gözetilen amacın uygun bir şekilde sonuca ulaştığını belirtmek yerinde olacaktır. Öyle ki XXI. yüzyılda Türkiye’de ve dünyada çağdaş sanatın gelmiş olduğu noktada, sirk sanatının da tiyatro ve diğer sahne sanatlarını kendi içine dâhil ederek izlediği bu çizgi doğrultusunda, sirkin belli bir gelişim gösteremediği Türkiye’de bu projenin adım niteliğinde bir deneme çalışması olması umut edilmektedir.

SONUÇ

"Geleneksel Türk Gösteri Sanatlarındaki Sirk Öğelerinin Çağdaş Tiyatro Oyunculuğunda Kullanımı ve Bir Uygulama: GÜNGÖR DİLMEN'in 'Deli Dumrul' Oyunu" başlıklı bu sanatta yeterlik tezi çalışmasının öncelikle uygulamalı ve kuramsal olmak üzere iki kısma ayrıldığını belirtmek gerekecektir. Uygulama kısmına yönelik çalışılan projenin seyirciyle buluşturulmasının ardından, kuramsal kısmı oluşturan bu tez çalışmasının konusunu, geleneksel Türk gösteri sanatlarındaki sirk öğelerinin çağdaş tiyatro oyunculuğuyla birleştirilmesi oluşturmaktadır. Bu amaçla öncelikle sirkin tanımı, Batı'daki sirk sanatı ve tarihçesi kapsamında geleneksel ile çağdaş sirk kavramlarının açıklanması, sirkin sınıflandırılması, disiplinleri ve sirk sanatının tiyatrosal özelliklerini içeren birinci bölümün ardından geleneksel Türk gösteri sanatlarındaki sirk öğeleri ikinci bölüm başlığı altında sınıflandırılmış ve incelenmiştir. Tezin üçüncü bölümünde ise "Çağdaş Tiyatro Bakış Açısıyla Sirk Oyunculuğu" kapsamında önce modern ve çağdaş tiyatronun oyuncuya bakışı ve sirk sanatıyla ilişkisi irdelenmiş ardından da çağdaş sirk sanatının çağdaş tiyatrodaki konumu, çağdaş sirkin postmodern özellikleri vurgulanarak açığa çıkarılmış ve sirk tiyatrosunda oyuncu kavramı açıklanmıştır. Çalışmanın dördüncü bölümünü ise tezin uygulamalı kısmı olan ve sirk oyunculuğu uygulamasının denendiği GÜNGÖR DİLMEN'in "Deli Dumrul" oyunu oluşturmaktadır. Böylece öncelikle Batı'daki sirk sanatı ile geleneksel Türk gösteri sanatlarındaki sirk öğelerinin incelenip, iki kültürdeki birbiriyle örtüşen disiplinlerin belirlenmesinin ardından, çağdaş tiyatrodaki sirk sanatından yararlanan ya da çağdaş sirk oyunculuğuna etkisi olabilecek tiyatro kuramcılarının oyunculuk yöntemleri incelenmiş ve çağdaş sirk ile çağdaş oyunculuk arasındaki benzerlikler ortaya çıkarılmıştır. Böylelikle elde edilen bulguların, bundan sonraki uygulamalarda da kullanılması umut edilerek, rehber niteliğinde değerlendirilebilecek kuramsal bir çalışma ortaya çıkarma hedefi gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Tez çalışmasının bu kuramsal kısmında, geleneksel Türk gösteri sanatlarına ve çağdaş tiyatro anlayışına da etkisi bulunabilecek bir takım önemli sonuçlar elde edilmiştir. Öncelikle Batı'daki sirk disiplinleri ile geleneksel Türk gösteri sanatlarındaki sirk öğelerinin temelde görülen benzerliği, fakat aynı zamanda ulusal özelliklere sahip çeşitliliği ortaya çıkmıştır. Bunun dışında sirk sanatının belli bir gelişim çizgisi izlediği

Batı'da, 70'li yıllarda başlayan "yeni sirk" kavramının XXI. yüzyılda gelinen noktadaki çağdaş gelişimiyle, sirk sanatının ağırlıklı olarak tiyatro sanatıyla yakınlaşması, sahne sanatları alanında önemli bir yenilik olarak değerlendirilebilmektedir. Çağdaş sirk sanatının bu yönüyle, modern ve çağdaş tiyatrodaki oyunculuk kuramlarının sahnedeki simgesel anlatımı ve oyuncunun fizikselliğini önceleyen fikirleriyle örtüşmekte olduğu görülmektedir. Bununla beraber Richard Wagner, Gordon Craig, Alexander Tairov, Yevgeni Vaktangov ya da Peter Brook gibi tiyatro insanlarının ideal sanat anlayışları olan "bütüncül sanat" ve her tür oyunu ve beceriyi sunma yetisine sahip "bileşik aktör" önerilerine de denk düştüğü fark edilmektedir. Neredeyse bütün sahne sanatlarını içine alan çağdaş sirk anlayışı içinde ayrıca "sirk tiyatrosu" kavramının da yer aldığı dikkat çekmektedir. Ancak halen gelişim sürecini sürdüren çağdaş sirk kapsamındaki uygulamalar ile sirk tiyatrosu uygulamalarının aralarında net bir ayrıma sahip olmadığı görülmektedir. Dolayısıyla bu tez uygulamasının en önemli amacı da "sirk tiyatrosu" kavramıyla tarif edilen ve çağdaş sirk uygulamalarının biçim ve işleyişiyle yaklaşık olarak aynı ölçülere sahip uygulamalardan farklı olarak, sirk gösterisi içine tiyatral öğeler katmak yerine, belli bir tiyatro metninin içine sirk öğelerini yerleştirme yöntemiyle bir sirk tiyatrosu uygulamak olmuştur. Bununla beraber çağdaş sirk oyuncularının, söz konusu uygulamalarda modern ya da çağdaş oyunculuk yöntemlerinden herhangi biriyle ya da birkaçıyla çalıştıklarına dair bulguların var olmadığı sonucu ile karşılaşılmıştır. Bu nedenle tez çalışmasının diğer önemli sonuçlarından biri de modern ve çağdaş tiyatro kuramcılarının önerdikleri oyunculuk yöntemlerinin, bir sirk tiyatrosu uygulamasında rahatlıkla kullanılacak niteliklere sahip olduğunu göstermek olmuştur. Böylelikle bu tür uygulamalarda ister önceden yazılmış bir tiyatro metni olsun isterse özel olarak hazırlanmış bir sirk tiyatrosu metni, oyuncuların konu, tür ya da üslup kısıtlamasına girmeden gösteri içinde, tek bir disiplinde ya da birden fazlasında, iki-üç kişilik ya da kalabalık oyuncu ekibiyle, Stanislavski'den Brecht'e, Brecht'ten Karşı Gerçekçi yöntemlere ya da çağdaş oyunculuk yöntemlerine kadar çok çeşitli biçimleri kullanabilir bir duruma gelmeleri sağlanabilecektir. Ancak bu noktada bir sirk tiyatrosu uygulaması için, yönetmenlik, oyunculuk, koreografi, metin yazımı, sirk becerilerine ve oyunun kapsamına uygun sirk malzemesi üretimi ve sahne tasarımı, oyuncuların becerilerine ve karakterine uygun kostüm tasarımı, hareketlerin ritmiyle örtüşecek müzik tasarımı gibi alanlarda yeni ihtiyaçların doğacağı gerçeğiyle karşılaşılmaktadır. Dolayısıyla özellikle sirk sanatının bir gelişim gösteremediği Türkiye'de, konservatuvarlar ve diğer sanat okullarında, sirk tiyatrosunun çeşitli uzmanlık dallarına ayrılan bu alanlarında ve en önemlisi oyunculuk yanında sirk disiplinleri eğitiminin de verileceği sirk tiyatrosu alanında

uzun süreli bir eğitim ihtiyacının ortaya çıktığı görülmektedir. Bir başka deyişle sirk sanatının ve sirk tiyatrosunun, Türkiye'deki oyunculuk eğitiminde, hareket ve hüner becerileri bakımından oyunculara bedensel ifade anlamında çeşitlilik ve katkı sağlayabilecek yeni bir bakış açısı kazandırabileceği sonucuna varılmaktadır.

Sonuç olarak bu tez çalışması, Osmanlı dönemindeki şenlikler sırasında gösterilen sirk disiplinleri dışında, Türkiye'de belli bir gelişme gösterememiş sirk sanatının, Batı'daki sirk tarihi ve çağdaş sirk uygulamaları da incelendikten sonra çağdaş oyunculuk teknikleri ile beraber kullanımına yönelmiştir. Uygulamanın sonuçları bölümünde bahsedilen teknik ve pratik sorunlara rağmen, söz konusu projenin sirk tiyatrosu alanında adım niteliğinde önem arz edeceği düşünülen bir uygulama olması düşünülmektedir. Tezin ise Türkiye'de sirk sanatının tanınması ve çağdaş sirk uygulamalarının bilinmesi konusunda rehber niteliğinde bir çalışma sayılması ümit edilmektedir.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

And, M. (1959). *Kırk Gün Kırk Gece / Eski Donanma ve Şenliklerde Seyirlik Oyunlar*.

İstanbul: Taç Yayınları.

And, M. (1963). *A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*. Ankara:

Forum Yayınları.

And, M. (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*. Birinci Baskı. Ankara: Kültür ve

Turizm Bakanlığı Yayınları.

And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.

And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu / Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*. Ankara:

İnkilâp Kitabevi.

And, M. (1994). *İstanbul in the 16th Century: The City of the Palace of Daily Life*.

İstanbul: Akbank Culture and Art Publication.

Arslan, M. (2008). *Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 1 / Manzun Sûrnâmeler*.

İstanbul: Çamlıca Basım Yayın.

Atasoy, N. (1997). *1582 Sûrnâme-i Hümayun: Düğün Kitabı*. İstanbul: Koçbank Kültür

Sanat Yayınları.

Atıl, E. (1999). *Levni ve Sûrnâme / Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*. İstanbul: Koçbank

Kültür Sanat Yayınları.

- Boll, A. (1947). *Tarihte Halk Tiyatrosu, Temaşaası ve Eğlenceleri*. (Çev: A.S. Delilbaşı). Ankara: Ulus Basımevi.
- Brockett, O. (2000). *Tiyatro Tarihi*. (Çev: S. Sokullu, T. Sağlam, S. Dinçel, S. Çelenk, S.B. Öndül ve B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Candan, A. (2003). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. Birinci Baskı. İstanbul: Bilgi Üniversitesi yayınları.
- Carlson, M. (2007). *Tiyatro Teorileri / Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme*. (Çev: E. Buğlalılar ve B. Yıldırım). Birinci Baskı. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Carlson, M. (2013). *Performans / Eleştirel Bir Giriş*. (Çev: B. Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cordier, M, Salaméro, E. (2012). *Etre Artiste de Cirque*. Lyon: Editions Lieux Dits.
- Çalışlar, A. (1992). *Tiyatro Kavramları Sözlüğü*. Birinci Baskı. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Çalışlar, A. (1993). *Tiyatro Adamları Sözlüğü*. Birinci Baskı. İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Forette, D. (1998). *Les Arts de la Piste: Une Activité Fragile Entre Tradition et Innovation*. Paris: Journaux Officiels.
- Glaunec, M. (2001). *Entrée en Piste. Les Arts du Cirque*. (Ed: M. Glaunec). Rennes: Editions Apogée, ss. 7-9.
- Goudard, P. (2010). *Le Cirque Entre l'Elan et la Chute / Une Esthétique du Risque*. Saint-Gély-du-Fesc: Editions Espaces 34.
- Guy, J. M. (2001). *Les Arts du Cirque à L'Avant-Garde. Les Arts du Cirque*. (Ed: M.

- Glaunec). Rennes: Editions Apogée, ss. 31-58.
- Hotier, H. (2005). *L'Imaginaire du Cirque / Arts de la Piste et de la Rue*. Paris: L'Harmattan.
- Innes, C. (2010). *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*. (Çev: B. Güçbilmez ve A. V. Kahraman). İkinci Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Jacob, P. (2001). *Les Arts du Cirque Aujourd'hui / La Difficile Equation Entre Tradition et Modernité. Les Arts du Cirque*. (Ed: M. Glaunec). Rennes: Editions Apogée, ss. 19-30.
- Jacob, P. (2002). *Le Cirque / Voyage Vers Les Etoiles*. Paris: Editions Solar.
- Jacob, P. (2009). *Cirque et Compagnies*. Premier Editions. Paris: Actes Sud
- Maleval, M. (2004). *Une Ecole Pour Un Cirque de Création: Les Partis Pris Pédagogiques du CNAC. Les Nouvelle Formations de L'Interprète / Théâtre, Danse, Cirque, Marionnettes*. (Ed: A. M. Gourdon). Paris: CNRS Editions, ss. 217-230.
- Mauclair, D. (2003). *Histoire du Cirque / Voyage Extraordinaire Autour de la Terre*. Toulouse: Editions Privat.
- Nutku, Ö. (1983). *Gösterim Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Nutku, Ö. (1985). *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2 / 19. Yüzyıldan Günümüze Kadar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nutku, Ö. (1987). *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675)*. İkinci Basım. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Nutku, Ö. (2002). *Oyunculuk Tarihi II*. Birinci Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Pierron, A. (2003). *Dictionnaire de la Langue du Cirque / Des Mots dans la Sciure*.

Paris: Editions Stock.

Rosemberg, J. (2004). *Arts du Cirque / Esthétique et Evaluation*. Paris: L'Harmattan.

Sevengil, R. A. (1969). *Türk Tiyatrosu Tarihi I / Eski Türklerde Dram Sanatı*. Ankara:

Milli Eğitim Basımevi.

Şener, S. (1993). *Oyundan Düşünceye*. Birinci Basım. Ankara: Gündoğan Yayınları.

Şener, S. (2008). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Beşinci Baskı. Ankara: Dost

Kitabevi Yayınları.

Zavatta, C. (2001). *Les Mots du Cirque*. Paris: Editions Belin.

Makaleler:

And, M. (1999). Soyтары: Tiyatronun Yaşam Suyu. *Sanat Dünyamız*, Sayı: 74, 127-135.

Bahar, B. L. (2007). Tiyatro Tarihinde ve Osmanlı Döneminde Yahudilerin Tiyatro

Gelişimi ve Türk Geleneksel Tiyatrosu'na Etkileri. *Mimesis*. Sayı: 12, 139-161.

Bayramoğlu, İ. (1996). Meselsiz Formlar Yığınağı Postmodern Tiyatro. *Agon*, Sayı: 9,

6-11.

Nutku, Ö. (2012). Sirk ve Tiyatro. *Sahne*, Sayı: Mayıs-Haziran, 22-25.

Tezler:

Arık, P. (2007). *Les Apports des Arts du Cirque à l'Art de l'Acteur /Acteur-Acrobate*.

Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Fransa, Montpellier: Université Paul

Valéry

Arslan, M. (1990). *Divan Edebiyatı'nda Manzum Sûrnâmeler (İnceleme ve Metinler)*.

Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Goudard, P. (2005). *Arts du Cirque, Arts du Risque / Instabilité et Déséquilibre Dans et*

Hors La Piste. Yayımlanmış Doktora Tezi. Lille: Atelier National de

Reproduction des Theses / Diffusion ANRT.

Ders Notu:

Erkek, H. (2010). *Uygulamalı Dramaturgi I Ders Notları*. Anadolu Üniversitesi. Devlet

Konservatuvarı. Sahne Sanatları Bölümü. Sanatta Yeterlik Programı.

İnternet:

İnternet: <http://www.cirquedusoleil.com/en/home/shows.aspx> (Erişim Tarihi: 15.02.2014).

GÖRSELLERİN KAYNAKÇASI

BİRİNCİ BÖLÜM: SİRK SANATI

Resim 1: Cirque Caron

<http://www.amiens-wiki.com/index.php?title=Fichier:CPA-le-Cirque-ph-Caron.jpg>

(Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 2: Trone Fuarı

<http://pietondeparis.canalblog.com/archives/2011/02/22/20459069.html> (Erişim Tarihi:

03.04.2014)

Resim 3: Cirque Fanni

[http://www.photo-arago.fr/Archive/Cirque-Fanni-de-nuit--](http://www.photo-arago.fr/Archive/Cirque-Fanni-de-nuit--2C6NU0ZGZ5UT.html)

[2C6NU0ZGZ5UT.html](http://www.photo-arago.fr/Archive/Cirque-Fanni-de-nuit--2C6NU0ZGZ5UT.html) (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 4: Cirque Zanfretta

[http://www.carte-postale-collection.fr/magasins-et-domaines/887-souvenir-du-cirque-](http://www.carte-postale-collection.fr/magasins-et-domaines/887-souvenir-du-cirque-zanfretta-.html)

[zanfretta-.html](http://www.carte-postale-collection.fr/magasins-et-domaines/887-souvenir-du-cirque-zanfretta-.html) (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 5-6: Cirque Napoléon - Cirque Napoléon'un içten görünümü

<http://pietondeparis.canalblog.com/archives/2009/03/08/12874276.html> (Erişim Tarihi:

03.04.2014)

Resim 7: Cirque de Chalons en Champagne

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cirque_de_Chalons_en_Champagne.jpg

(Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 8-9: Cirque de Reims - Cirque de Reims'in içten görünümü

<http://archicirc.e-monsite.com/pages/cirques-stables/cirque-de-reims.html> (Erişim

Tarihi: 03.04.2014)

Resim 10: Cirque du Soleil'in çadırı

<http://www.vso.fr/cirques-modernes.html> (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 11: Cirque Pinder'in çadırı

<http://www.flickrriver.com/photos/11765034@N02/2507994350/> (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 12: Cirque Plume'ün çadırı

<http://www.letoboggan.com/blog/2011/06/le-theatre-sous-chapiteau-une-nouvelle-approche-du-public/> (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 13: Philip Astley

<http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw12500/Philip-Astley> (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 14: Astley's Amphithéâtre'in içi

<http://spitalfieldslife.com/2012/01/16/the-microcosm-of-london/> (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 15: Amphithéâtre'in dıştan görünümü

<https://londonstreetviews.wordpress.com/tag/circus/> (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 16: Charles Hughes

<http://www.socialregister.co.uk/charles-hughes/> (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 17: Royal Circus

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/r/researching-theatre-and-performance/> (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 18: John Bill Ricketts

http://en.wikipedia.org/wiki/John_Bill_Ricketts (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 19: Andrew Ducrow

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-first-circus/> (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 20: Antonio Franconi

<http://www.circo.it/il-conte-franconi-re-del-circo/> (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 21: Cirque Olympique

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cirque-Olympique,_par_A._Testard.jpg (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 22: Radio-Circus'tan afiş örnekleri

<http://spiroureporter.net/2013/09/22/scanlation-sunday-radio-circus-marcel-fort/> (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 23: Radio-Circus'tan afiş örnekleri

<http://www.jugglingmagazine.it/new/index.php?id=202> (Erişim Tarihi: 03.04.2014)

Resim 24: Cirque Bonjour'un afişi

<http://catherine.treese.free.fr/cirque/bonjour.htm> (Erişim Tarihi: 16.04.2014)

Resim 25: Le Puits aux Images (1978)

http://www.cirque-baroque.com/_site/ (Erişim Tarihi: 16.04.2014)

Resim 26: Compagnie Maripaule B. et Philippe Goudard

<http://www.20h59.com/artiste/compagnie-maripaule-b-philippe-goudard,403> (Erişim Tarihi: 16.04.2014)

Resim 27: Cirque Bidon

<http://hippotese.free.fr/blog/index.php/tag/cirque-bidon> (Erişim Tarihi: 16.04.2014)

Resim 28: Big Apple Circus

<http://alumni.dartmouth.edu/news.aspx?id=548> (Erişim Tarihi: 16.04.2014)

Resim 29: Cirque du Docteur Paradi

<http://archicirc.e-monsite.com/pages/constructions-autoportees/cirque-du-docteur-paradi.html> (Erişim Tarihi: 16.04.2014)

Resim 30: Ecole Nationale du Cirque

<http://www.ecolenationaledecirque.ca/generic/espagnol> (Erişim Tarihi: 16.04.2014)

Resim 31: CNAC

http://www.tourisme-en-champagne.com/en/360/13/7/PCU0000000001334/sit/detail/patrimoine-champagne-copie_en5/centre-national-des-arts-du-cirque/menu/4/reloadform/1 (Erişim Tarihi: 16.04.2014)

Resim 32: Cirque de Barbarie

<http://www.sehstern.de/zeitreise/1983/> (Erişim Tarihi: 16.04.2014)

Resim 33: Cirque Plume

<http://www.franceinter.fr/emission-le-petit-journal-des-festivals-le-cirque-plume-aux-nuits-de-fourviere> (Erişim Tarihi: 16.04.2014)

Resim 34: Archaos

<http://www.culturopoing.com/Art/+In+Vitro+09+Archaos+ENC+de+Rio+Parc+de+la+Villette-3582> (Erişim Tarihi: 16.04.2014)

Resim 35: Théâtre Equestre Zingaro

<http://livre.fnac.com/a1991836/Antoine-Poupel-Zingaro-la-passion-de-Bartabas> (Erişim Tarihi: 16.04.2014)

Resim 36: Cirque du Solei

<http://nypost.com/2014/03/28/girl-power-not-much-else-rules-cirque-du-soleils-amaluna/> (Erişim Tarihi: 16.04.2014)

Resim 37: Cirque Baroque

<http://www.innemiejsca.com/photos/cirque-baroque/> (Erişim Tarihi: 16.04.2014)

Resim 38: Théâtre du Centaure

<http://www.equinfor.org/avignon/> (Erişim Tarihi: 16.04.2014)

Resim 39: Jerome Thomas

<http://www.ifspb.com/fr/news.php?item.80.2> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 40: Les Nouveaux Nez

<http://www.lesnouveauxnez.com/PAGES/NNCREATIONSLUNES.htm> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 41: Compagnie Jerome Thomas

<http://www.jerome-thomas.fr/libellule.htm> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 42: Cirque Ici

<http://www.eragny.fr/content/busart-secret> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 43: Cirque Eloize

<http://www.cirque-eloize.com/en/shows/nomade>
(Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 44: Les Arts Sauts

<http://www.cryingoutloud.org/project/epicycle/> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 45: Cirque Romanes

<http://www.karavane.pro/32/romanes-cirque-tzigane/> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 46: Colporteurs

<http://www.lescolporteurs.com/> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 47: Compagnie du Hanneton

<http://www.moicani.fr/article-18-representations-exceptionnelles-d-au-revoir-parapluie-de-james-thierree-au-theatre-marigny-du-12-mai-au-4-juin-2011-71274272.html> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 48: Binicilik Sanatı

<http://www.tremblay-en-france.fr/fr/ville-a-vivre/se-cultiver/fete-du-chapiteau-bleu/fete-du-chapiteau-bleu-editions-precedentes/fete-du-chapiteau-bleu-2012-programme/o-cirque-art-equestre/impression.html> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 49: Yer Akrobasisi

http://french.beijingreview.com.cn/cusc/txt/2009-07/30/content_209873.htm (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 50: Rus Bari

<http://haydenproductionsvegas.com/specialty-acts/circus-acts/> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 51: Cirque du Soleil'in "Corteo" gsterisinde yatağa dñnüşürölmüş bir trampolin

<http://www.knitnut.net/2008/10/did-your-childhood-flash-before-your-eyes/> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 52: Tahterevalli

<http://circodiaporama.blogspot.com.tr/2010/04/3eme-festival-du-cirque-dalbacete-45.html> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 53: Rus Salıncağı

<http://www.aucirque.com/actus.php?num=16146&comp=yes> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 54: Kontorsiyon sanatı örnekleri

<http://mysavinggame.com/2012/06/cirque-du-soleil-kooza.htm> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 55: Kontorsiyon sanatı örnekleri

<http://www.starlightshow.com/english/nina-burri.html> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 56: Equilibre de mains à mains

<http://www.agences-artistiques.com/EN/performers/circus-performers/handbalance/143-la-vision-numero-de-force-en-statue.html> (main a (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 57: Piédestal

<http://www.nj.com/entertainment/arts/index.ssf/2009/07/05-week/> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 58: Pole (Direk)

<http://allthingscirque.com/category/cirqueacts> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 59: Chaise (Sandalye)

<http://www.mespetitesmainsmagazine.net/2011/12/13/la-legende-de-mulan-le-nouveau-spectacle-des-etoiles-du-cirque-de-pekini/> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 60: İp Cambazlığı (Funambule)

<http://www.petercircus.com/article-festival-du-cirque-de-monaco-2011-funambules-weisheit-65738211.html> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 61: İp Cambazlığı (Fide-férisme)

<http://www.artsdelarue.com/organiser/animation-artistique/animation-cirque/funambulisme> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 62: Madame Saqui

<http://greatewhitenorth.blogspot.com.tr/2013/02/les-miserables-week-4-5.html> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 63: Blondin, Niagara şelalesi üzerinden menajeriyle beraber geçerken (1859)

<http://www.independent.co.uk/news/world/americas/crossing-niagara-the-return-journey-2327078.html?action=gallery&ino=8> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 64: Philippe Petit, İkiz Kuleler arasına gerili ipler üzerinde (1974)

<http://deverderkijker.wordpress.com/2012/04/01/man-on-wire-zweeft-door-de-twin-towers/> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 65: Con Colleano

http://en.wikipedia.org/wiki/Con_Colleano (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 66: Antipodizm

<http://7doigts.com/en/shows/14-a-muse> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 67: İkaryen Oyunlar (Jeux Icariens)

http://www.ecolenationaledecirque.ca/fr/galerie?g2_page=19 (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 68: Serbest Merdiven

<http://www.artsdelarue.com/organiser/animation-artistique/animation-cabaret/echelle-libre> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 69: Denge Topu

<http://nil-obstrat.fr/nan-compagnie> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 70: Tek Teker

<http://www.arbuturian.com/culture/cirque-du-soleils-kooza> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 71: Tahta Bacak

<http://www.grosnezrouge.fr/noel.php> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 72: Çember

<http://www.zenartsla.com/news/category/articles/page/3/> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 73: Alman arkı

http://www.galaentertainmentmanagement.com/02LindeW_Performer.html (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 74: Düz Halat

<http://www.aerialicious.com/Corde-Lisse> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 75: Uçan Halat

<http://www.firetoys.co.uk/aerial-acrobatics.html> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 76: Kayış

http://www.ecolenationaledecirque.ca/fr/galerie?g2_page=23 (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 77: Kumaş

<http://elodieprovost.canalblog.com/archives/2012/01/03/16020399.html> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 78: Halka

http://www.kdproduction.fr/le-site/KD_Aerial-artists.htm (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 79: Sabit Trapez

http://en.wikipedia.org/wiki/Static_trapeze (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 80: Uçan Trapez

http://www.lourdes.fr/imprim_html.asp?id=80319&idpage=15586 (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 81: Washington Trapez

<http://www.lefigaro.fr/culture/2013/11/20/03004-20131120ARTFIG00232-les-colporteurs-ouvrent-le-bal-a-la-villette.php> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 82: Hava Çemberi

<https://www.flickr.com/photos/mangegr1/3989035988/> (Erişim Tarihi: 21.04.2014)

Resim 83: Top

<http://www.thomasendel.de/en/download.html> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 84: Lobut

<http://www.willy-weldens.com/jonglerie.php> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 85: Halka

<http://www.casinoshow.fr/jongleur/jongleur-flavien-4anneaux/> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 86: Tabak

<http://www.musiquenscene.com/musiquenscene/index.php?module=vue&action=assiettes> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 87: Yoyo ya da Diabolo

<http://houston.culturemap.com/news/entertainment/03-10-13-capturing-the-magic-of-iqidami-exclusive-photos-show-beauty-of-cirque-du-soleil-adventure/> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 88: Şeytan Sopası

<http://www.quizz.biz/quizz-305953.html> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 89: Enrico Rastelli

<http://www.juggling.org/books/artists/bios.html> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 90: Anthony Gatto

<http://www.richasi.com/Cirque/LaNouba/act07.htm> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 91: Francis Brunn

<http://www.juggling.org/jw/86/1/brunn.html> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 92: Les Objets Volant

https://www.domusweb.it/en/news/2013/04/29/festival_hautes_tensions.html (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 93: Robert Houdin'in afişi

<http://www.libros-carteles-ilusionismo.com/carteles-coleccion-alain-denis/> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 94: Robert Houdin'in kitap kapağı

[http://www.virtualmagie.com/ubbthreads/ubbthreads.php/topics/458042/Re:_\[Lecture\]_ROBERT_HOUDIN_Co](http://www.virtualmagie.com/ubbthreads/ubbthreads.php/topics/458042/Re:_[Lecture]_ROBERT_HOUDIN_Co) (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 95: David Cooperfield

<http://davidcopperfield.kimdir.com/> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 96: Siegfried ve Roy

<http://themedicalvet.com/montecore-the-white-tiger/> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 97: Dominique Webb

<http://www.magiczoom.com/le-piano-volant.htm> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 98: Sylvain Mirouf

<http://tele.premiere.fr/News-Photos/PHOTOS-Les-Stars-du-rire-Demandez-le-programme-!-2174385> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 99: Dani Lary

<http://www.location-tente-chapiteau-var.com/spectacle-sosie.php> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 100: Achille Zavatta

<http://calisto235.wordpress.com/tag/clown-blanc/> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 101: Joseph Grimaldi

http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Grimaldi (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 102: Tom Belling

<http://macadam.magique.free.fr/tradition.html> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 103: Grock

<http://clownevolution.blogspot.com.tr/2013/06/grock.html> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 104: Charlie Chaplin

<http://www.ensonhaber.com/charlie-chaplin-kimdir-2013-03-22.html> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 105: Buster Keaton

<http://www.doctormacro.com/movie%20star%20pages/Keaton,%20Buster-Annex.htm> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 106: Laurel ve Hardy

<http://aramblingguy.wordpress.com/2009/12/29/film-review-laurel-and-hardy/> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 107: Annie Fratellini

<http://clownevolution.blogspot.com.tr/2013/06/blog-post.html> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 108: Üç Fratellini

<http://clownevolution.blogspot.com.tr/2013/06/les-fratellini.html> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 109: Oleg Popov

http://www.toutceciestmagnifique.com/2011_04_01_archive.html (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 110: Ludor Citrik

http://www.lesabattoirsriom.com/galerie.php?mots_cle=&page=4 (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 111: Laura Hertz

http://www.clownin.at/herts_e.php (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 112: Gardi Hutter

<http://www.riberaexpress.es/2012/09/11/gardi-hutter-inaugura-el-mim-amb-una-classe-magistral-i-l'estrena-valenciana-del-seu-aplaudit-espectacle-jeanne-d'arppo/> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 113: Les Cousins

<http://www.kienyke.com/tendencias/el-circo-frances-de-les-cousins/> (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 114: El Tricycle

http://www.tricycle.com/sp/production_gallery.php?ProdID=208 (Erişim Tarihi: 22.04.2014)

Resim 115: Dolman

<http://costumes-passion.blogspot.com.tr/p/cirque.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2014)

Resim 116: François Bidel'in bir afişi

<http://www.defense.gouv.fr/actualites/articles/fais-gaffe-v-la-le-bidel> (Erişim Tarihi: 24.04.2014)

Resim 117: Adrien Pezon

<http://www.art-prints-on-demand.com/a/frenchscool19thcentury/posteradvertisingadrienpe.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2014)

Resim 118: Gilbert Houcke

http://www.museeducirquealainfrere.com/Les_Tresors/Gilbert_Houcke/Gilbert_Houcke.html (Erişim Tarihi: 24.04.2014)

Resim 119: Alexandre Bouglione

http://forums.france2.fr/france2/jeux/alphabet-debile-sujet_5294_240.htm (Erişim Tarihi: 24.04.2014)

Resim 120: Flavio Togni

http://newshopper.sulekha.com/flavio-togni_photo_1676221.htm (Erişim Tarihi: 24.04.2014)

Resim 121: Voliere Dromesko'nun adırd

<http://archicirc.e-monsite.com/pages/constructions-autoportees/voliere-dromesko.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2014)

Resim 122: Voliere Dromesko'nun "İkarus" gösterisi

<http://careerblooms.com/ridership-amtrak-hiawatha/> (Erişim Tarihi: 24.04.2014)

Resim 123: Johann Le Guillerm

<http://blog.lefigaro.fr/deletraz/2010/04/johann-le-guillerm-fertile-ima.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2014)

Resim 124: James Thierrée

<http://www.cryingoutloud.org/project/raoul/> (Erişim Tarihi: 24.04.2014)

Resim 125: James Thierrée'nin "Raoul" adlı tek kişilik gösterisinden

<http://archives.legrandt.fr/saisons/archives/2010-11/Raoul.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2014)

Resim 126: Güçlü Adamlar (Hommes Fortes)

<http://gerinmentvotre.blogspot.com.tr/2009/11/marcel-sirois-homme-fort.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2014)

Resim 127: Güçlü Adamlar (Hommes Fortes)

<http://www.ladepeche.fr/article/2012/10/22/1470998-les-hommes-forts-russes-arrivent.html> (Erişim Tarihi: 24.04.2014)

Resim 128: Ateş Yutucu

<http://baguenaude.photo.free.fr/Blog/index.php/photographies/les-cracheurs-de-feu-du-palais-de-tokyo/> (Erişim Tarihi: 24.04.2014)

Resim 129: Bıçak Atıcı

<http://www.lancercouteaux.info/divers/lanceur-couteaux-cirque.phpm> (Erişim Tarihi: 24.04.2014)

İKİNCİ BÖLÜM: GELENEKSEL TÜRK GÖSTERİ SANATLARINDA SİRK ÖĞELERİ

Resim 1-2-4-5-8-11-16-19-27-32-33-39-41-53-58-62-64-69-72-74-85-87-91-93-100-105-106-109-114:

And, M. (1982). *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*. Birinci Baskı. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Resim 3-7-10-17-26-84-97-119-121:

And, M. (2004). *Osmanlı Tasvir Sanatları*. İkinci Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Resim 6-9-12-13-14-22-24-25-38-42-47-49-50-51-54-56-59-60-61-63-71-73-86-89-90-101-102-110-111-113-115-118:

Atıl, E. (1999). *Levni ve Sûname / Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*. İstanbul: Koçbank

Kültür Sanat Yayınları

Resim 15-18-23-28-29-34-36-37-44-45-46-48-52-55-65-66-70-79-80-82-83-98-103-107-108-112-116-117-120-122-123:

And, M. (1959). *Kırk Gün Kırk Gece / Eski Donanma ve Şenliklerde Seyirlik Oyunlar*. İstanbul: Taç Yayınları.

Resim 20-21-30-31-35-75-76-77:

Atasoy, N. (1997). *1582 Sûrnâme-i Hümayun: Düğün Kitabı*. İstanbul: Koçbank Kültür Sanat Yayınları.

Resim 40-43-57:

Nutku, Ö. (1987). *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675)*. İkinci Basım. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları

Resim 67-68-92-94-95-96-99-104:

And, M. (1994). *İstanbul in the 16th Century: The City of the Palace of Daily Life*. İstanbul: Akbank Culture and Art Publication.

Resim 78-81:

And, M. (1983). *Türk Tiyatrosunun Evreleri*. Ankara: Turhan Kitabevi.

Resim 88:

And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu / Köylü ve Halk Tiyatrosu Geleneği*. Ankara: İnkilâp Kitabevi.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: ÇAĞDAŞ TİYATRO BAKIŞ AÇISIYLA SİRK OYUNCULUĞU

Resim 1: Jacques Copeau'nun kurmuş olduğu tiyatro "Théâtre Vieux Colombier"
<http://www.telerama.fr/idees/ete-1913-aux-vieux-colombier-jacques-copeau-veut-reinventer-le-theatre,100659.php> (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 2: "Les Clowns"

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/images/photos/article/les-clowns-1969?lang=de>

(Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 3: "1789"

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/images/espaces-et-scenographies/1789-1970-1124?lang=fr> (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 4: "1793"

http://ciscoblog.chez-alice.fr/Archives_02_04.htm (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 5: L'Age d'Or"

<http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/images/photos/article/l-age-d-or-premiere-ebauche-1975?lang=fr> (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 6: Allan Kaprows'un 1964'teki "Household" adlı happening performansı

<http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-happening-allan-kaprow> (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 7: Living Theatre

<http://www.annamonteverdi.it/digital/entrare-in-scena-di-fernando-mastropasqua/>
(Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 8: San Francisco Mime Topluluğu

<http://www.wolfgangsvault.com/catalog.aspx?PerformingArtistID=6236> (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 9: Bread and Puppet

<http://zcomm.org/zmagazine/bread-and-puppet-theater-by-lisa-mullenneaux/> (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 10: Snake Theatre

<http://www.antenna-theater.org/portfolio-item/snake-auto/> (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 11: Rudolf von Laban

http://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_von_Laban (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 12: Kurt Joss ve "Yeşil Masa"

http://www.nwitem.com/entertainment/columnists/offbeat/offbeat-kurt-jooss-anti-war-ballet-the-green-table-presented/article_53356a2c-8749-5233-9a43-ae495a96f3ae.html (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 13: Pina Bausch (1973)

<http://www.dw.de/pina-bauschs-dance-company/g-16770517> (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 14: Pina Bausch Company'nin "Nefes" adlı gösterisi

<http://www.deryaonder.com/node/318> (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 15: Wilson'ın "Odyssey" adlı gösterisi

<http://www.n-t.gr/en/events/odyssey/> (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 16: Cirque-Théâtre d'Elbeuf

<http://www.teatricus.com/scene/index/show/id/276> (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 17: Kunos Circus Theater

<http://www.astej.ch/bildergalerie/bildergalerie-2010.html> (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 18: Circus Theatre Company

<http://gymnasticsinvernon.com/theatre-performing-arts-vernon-bc/> (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 19: The Loons Circus Theatre Company

<http://sideshow-circusmagazine.com/magazine/reviews/loons-circus-theatre-company-butler> (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 20: Cirque Plume'ün "Plic Ploc" adlı sirk gösterisinin afişi

http://louelisonfurieuse.free.fr/index_plan_site.html (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 21: "Plic Ploc" gösterisinden iki kare

<http://tods2tods.canalblog.com/archives/2005/10/05/866093.html> (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 22: "Plic Ploc" gösterisinden iki kare

http://www.yakinfo.com/article/redaction_popup.php?element=7083&rubrique= (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: "DELİ DUMRUL" OYUNUNDA SİRK OYUNCULUĞU UYGULAMALARI

Resim 1: Güngör Dilmen

http://tr.wikipedia.org/wiki/Güngör_Dilmen (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 2: Güngör Dilmen'in "Deli Dumrul" adlı oyunu

http://www.tulumba.com/storeitem_tr.asp?ic=zBK982590BR808 (Erişim Tarihi: 25.04.2014)

Resim 3-4-6-8-9-10-11-12-14-17-18-19-23-24-26-27-28-31-33-34-36-39-40-41: Deniz Dinçer'in Fotoğrafları

Resim 5-7-15-16-20-21-22-29-30-32-35-42: Fatih Mehmet Aydın'ın Fotoğrafları

Resim 13-25-37-38: Esra Çolak'ın Fotoğrafları

Resim 43-44-45-46-48-50-51-52-53: Seçil Tekin Akbulut'un Çizimleri

Resim 47-49: Türkan Uçar'ın Çizimleri

Resim 54-55-56-57-58-59: Alev Gündüz'ün Fotoğrafları

