T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

BİR ANLATIM BİÇİMİ OLARAK SİRK SANATLARI VE CIRQUE DU SOLEIL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Pınar ALEV

Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı
Sahne Sanatları Programı

ŞUBAT, 2023

T.C.
İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

BİR ANLATIM BİÇİMİ OLARAK SİRK SANATLARI VE CIRQUE DU SOLEIL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Pınar ALEV
(Y1912.210002)

Drama ve Oyunculuk Anasanat Dalı
Sahne Sanatları Programı

Tez Danışmanı: Prof. Mehmet Birkiye
Eş Danışman: Doç. Dr. Selen Korad Birkiye

ŞUBAT, 2023

ONUR SÖZÜ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum " Bir Anlatım Biçimi Olarak Sirk Sanatları" adlı çalışmanın, tezin proje safhasından sonuçlanmasına kadarki bütün süreçlerde bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça ' da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla beyan ederim. (16/02/2023)

Pınar ALEV

ÖNSÖZ

Bu çalışma, sirk sanatlarının bir uygulayıcısı ve eğitmeni olarak Türkiye açısından kaynakların yetersiz oluşunu, akademik anlamda konu hakkında bir altyapı sorunu olduğunu ve sirk uygulamalarının profesyonel anlamda bir sanata dönüşemediği sonucunu karşıma çıkarttı. Bu nedenle sirk sanatları üzerinden bir çalışma yapmak yukarıda belirttiğim sebeplerden ötürü zorlayıcı olsa da araştırdıkça sirk sanatlarının özünde oyun oynama güdüsünden kaynaklı gelişimini görmek beni oldukça heyecanlandırdı. Bir puzzle'ın parçaları gibi tiyatroyla birbirlerini kucakladıklarının daha da farkına varmak ve bu parçaları bir araya getirmek kendim adına zevkli bir sürecin içerisinde bulunmamı sağladı. Bu noktada bana bu tezin yazımında yardımcı olan danışmanım Selen Korad Birkiye'ye ve bölüm başkanımız Mehmet Birkiye'ye teşekkürlerimi sunarım. Bunun dışında beni sirk dünyasıyla tanıştıran ve içerisinde yer almamı sağlayan Eftal Gülbudak'a, sosyal sirkle tanışmamı sağlayan Gözde Atalay'a ve sirk çalışmaları yaptığım süreçte bana eğitmenlik yapan herkese teşekkür ederim. İş anlamında yaşadığım sıkıntılar ve süreç içerisinde ruhsal olarak bunaldığım zamanlarda bana desteğini esirgemeyen, beni bu çalışmayı bitirmem için zorlayan arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Şubat, 2023 Pınar ALEV

BİR ANLATIM BİÇİMİ OLARAK SİRK SANATLARI VE CIRQUE DU SOLEIL

ÖZET

Sirkin tarihsel gelişimi içerisinde tiyatro sanatıyla buluşmasıyla ortaya çıkan çağdaş sirk kavramı ve bu buluşma sonucunda ortaya çıkan yeni bir anlatım biçimi olarak sirk tiyatrosu kavramı günümüzde çok sayıda insan tarafından bilinir hale gelmiştir. Ülkemiz topraklarında eski uygarlıkların kalıntılarıyla beraber özellikle Osmanlı'da yükselişe geçen ve Avrupa'ya da ön ayak olduğumuz sirk sanatları Batı'da gösterdiği gelişimi gösteremediği gibi kaybolmaya yüz tutmuştur. Geleneksel Osmanlı Şenlikleri içerisinde yer alan bu sanat formu günümüzde yapılan araştırmalarla birlikte karşımıza yeniden çıkmaya başlamış ve Avrupa'da gelişen fiziksel tiyatro formunun Türkiye içerisinde de yükseliyor olması sirk sanatlarına yeniden bir ivme kazandırmıştır. Ancak akademik bir altyapının tam anlamıyla oluşturulamaması ve çağdaş sirk sanatçılarının yeterli destek bulamayışı nedeniyle hala bir alt kültür ögesi olarak Türkiye içerisinde varlık oluşturmaya çalışmaktadır. Batı'da; sirk sanatları büyük bir gelişme göstererek devlet tarafından desteklenmeye başlamış ve bu desteğe ek olarak sanatçı yetiştirmek adına okullar açılmıştır. Bu gelişimle beraber çok sayıda çağdaş sirk tiyatrosu ekibi ortaya çıkmıştır. Bu ekiplerden en önemlisi olarak gösterebileceğimiz Cirque Du Soleil tüm dünyada yaptığı gösterilerle sirk sanatlarını bir anlatım biçimi olarak kullanmaktadır. Tiyatroyla harmanladığı gösteriler insanın en ilkel dürtüsü olan oyun oynama güdüsünü beslerken aynı zamanda kullandığı göstergelerle duyguların açığa çıkmasını sağlamaktadır.

Bu çalışma, yapılan literatür taramasıyla sirk sanatlarının ülkemizde ve Avrupa bazında gelişimini araştırmakla beraber tiyatro sanatıyla buluşması sonucu ortaya çıkan çağdaş sirk sanatlarının yeni bir anlatım aracı olarak kullanılması üzerine yoğunlaşmaktadır. Bunun için öncelikle sirk kavramanın ne olduğu ve tarihsel gelişimine yer verilmiş, Türkiye ve Avrupa arasında bir kıyas yapılmıştır. Buna ek olarak bir anlatım yöntemi olarak sirk sanatlarını tiyatro içerisinde

kullanan tiyatro kuramcıları ve insanlarından bahsedilmiştir. Çağdaş sirk ve onunla beraber ortaya çıkan sirk tiyatrosu kavramı incelenerek dünyada en çok bilinen topluluklardan biri olan Cirque Du Soleil'in seçilen altı gösteriminin incelemesiyle beraber tiyatroyu sirk içerisinde kullanarak oluşturduğu yeni anlatım biçimine değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sirk, Çağdaş Sirk, Osmanlı Şenlikleri, Sirk Tiyatrosu, Fiziksel Tiyatro, Geleneksel Sirk

THE CIRCUS ARTS AS A METHOD OF EXPRESSION AND CIRQUE DU SOLEIL

ABSTRACT

In the historical development of circus, at a point its meeting with theatre, emerges the concept of contemporary circus. As an outcome of this meeting, a new form of artistic expression, the "circus theatre" has taken hold and known by masses. In the borders of our countries residues of ancient civilizations, circus theatre expecially had an uptrend in the Ottoman empire era. In that era, we pioneered this form in Europe. Now, without the process of development of its western counterpart, circus theatre is facing the danger of disappearence. When it was taking part in the traditional Ottoman festivals, the circus theatre starts to resurface with recent researches. With the ascension of Europe's physical theatre developments brought a new momentum to the art herein. Yet, because of the failure on building an proper academic infrastracture and lack of support for the contemporary circus arts, circus theatre still struggles to find a presence in Turkey as an element of subculture. In the west, circus arts are showing a great development due to governmental support and funding. Therefore there are schools builded for the sake of training the artists. With those developments lots of contemporary circus companies have emerged. Cirque De Soleil, with its worldwide stage productions, could be exampled as one of the most important company as its majesticly professional usage of circus arts as a form of expression. With the shows blended with theatre, while feding the most primal impulse of humanity, the impulse to play, at the same time manages to reveal the many emotions via the indicators has been used. This study, with a literature scan, focuses on the development of circus arts and its mergence with the art of theatre as a usage of a new form of expression both in the World and in our country. In addition, theatre theorists and people who use circus arts in theatre as a method of expression are mentioned in this study.

With the examination of contemporary theatre and circus theatre who emerges with that, the examination of six selected production of globally known company Cirque Du Soleil, the new form of expression they utilised via the usage of theatre inside the circus is been mentioned.

Keywords: Circus, Contemporary Circus, Ottoman Festivals, Circus Theatre, Physical Theatre, Traditional Circus.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ONUR SÖZÜ ..... **i**

ÖNSÖZ ..... **iii**

ÖZET ..... **v**

ABSTRACT ..... **vii**

İÇİNDEKİLER ..... **ix**

ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **xiii**

I. GİRİŞ **1**

A. Problem 1

B. Amaç 1

C. Önem 2

D. Varsayımlar 2

E. Sınırlılıklar 2

F. Tanımlar 3

II. SİRK İLE İLGİLİ TEMEL KAVRAMLAR **5**

A. Sirk Nedir? 5

B. Sirk Sanatlarının Tarihi 6

1. Avrupa'da Sirk Sanatları 18

a. Binicilik Sanatı 26

b. Akrobasi 27

c. Contortion 27

d. Denge Gösterileri 27

e. İp Cambazlığı 28
f. Hava Akrobasisi 28
g. Jonglörlük 28
h. İlüzyon Sanatı 28
i. Palyaço (Clown) 29
j. Hayvan Eğitimi 29
k. Güç Gösterileri 29
III. TÜRKİYE'DE SİRK SANATLARI 31
A. Cambazlar 36
B. Zurbazlar 38
C. Parendebaz 39
D. Kuzebaz 40
E. Gözbağacılar (Hokkabazlar) 40
F. Hayvanlarla Yapılan Gösteriler 41
G. Binicilik 41
H. Soytarılar (Maskara / Kışmer / Palyaço) 43
IV. SİRK SANATLARININ TİYATROYLA BULUŞMASI 47
A. Fiziksel Tiyatro – Jacques Lecoq 48
B. Biyomekanik- Meyerhold 54
C. Peter Brook 62
D. Ariane Mnouchkine – Theatre Du Soleil 65
V. ÇAĞDAŞ SİRK VE TİYATRO İLİŞKİSİ 69
A. Sirk Tiyatrosu 81
B. Türkiye'de Sirk Tiyatrosu ve Çağdaş Sirk 84
1. Cirque du Soleil 86
a. "Quidam" 96

b. “O” 102
c. “Corteo” 111
d. “Alegria” 119
e. “Koozå” 125
f. “Amaluna” 131
VI. SONUÇ 138
VII.KAYNAKÇA 142
ÖZGEÇMİŞ 150

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1. Seramik akrobat (Meksika M.Ö. 200) 10

Şekil 2. Akrobat Minyatür Heykel (Japonya 18. yy) 10

Şekil 3. Yüz Gösteri Şovu (Çin, MÖ. 221) 11

Şekil 4. Antik Mısır Hiyeroglif 12

Şekil 5. Circus Maximus 14

Şekil 6. John Bill Ricketts 16

Şekil 7. Barnum & Bailey Gratest Show on Earth 17

Şekil 8. Commedia dell'Arte 19

Şekil 9. Philip Astley 21

Şekil 10. Andrew Ducrow 23

Şekil 11. Cirque Olympique 25

Şekil 12. Hüseyindede vazosu 31

Şekil 13. İnandık vazosu 32

Şekil 14. Cambazlar 36

Şekil 15. Zurbazlar 38

Şekil 16. Parendebazlar 39

Şekil 17. Biniciler 41

Şekil 18. Soytarılar 43

Şekil 19. Jacques Lecoq 48

Şekil 20. "The Moving Body" 53

Şekil 21. Vsevolod Meyerhold 54

Şekil 22. Meyerhold rejisiyle 'Müfettiş' 1926 58
Şekil 23. V.V.Mayakovski. Seven Pairs of Clean rolleri için kostüm çizimi 61
Şekil 24. 3. perde 1. Sahne 64
Şekil 25. "Les Clowns" 66
Şekil 26. "1789" 67
Şekil 27. Théatre Equestre Zingaro 72
Şekil 28. Battuda gösteri afişi 2006 74
Şekil 29. "Entr'aperçu" gösterisi, 2004 75
Şekil 30. Au revoir parapluie gösterisi, 2007 77
Şekil 31. Cirqopolis, 2012 81
Şekil 32. Quidam afiş 96
Şekil 33. Quidam performansından bir kare 98
Şekil 34. 'O' afiş 103
Şekil 35. Carousel 105
Şekil 36. Cadre 108
Şekil 37. L'Allume 109
Şekil 38. Corteo afiş 111
Şekil 39. Adolphe Wilette'in "Parce Domine" 112
Şekil 40. Loie Fuller 115
Şekil 41. Corteo giriş sahnesi 117
Şekil 42. Alegria afiş 119
Şekil 43. "Alegria" kuşlar (babinski) 121
Şekil 44. "Koozå" afiş 125
Şekil 45. Bataclan 127
Şekil 46. İskelet Dansı 128
Şekil 47. Wheel of Death 129

Şekil 48. “Amaluna” afiş 131
Şekil 49. “Amaluna” 133
Şekil 50. Water Bowl 135

I. GİRİŞ

A. Problem

Günümüzde yaşanan gelişmelerden dolaylı olarak sanat alanları da etkilenmektedir. Özellikle pandemi süresince sahne sanatları bir tıkanma yaşayarak kendisine farklı rotalar çizmeye başladı. Dijitalleşmeye giden dünya içerisinde sahne sanatları da dijitale doğru kayarak kendine bir biçim oluşturmak için yeni yollar aramaktadır. Ancak dikkat çeken nokta, tüm bu teknolojik gelişmeler ve dijitalleşme içerisinde tiyatronun köklerine doğru bir dönüşe geçmesidir. Köklerine dönmekle kastedilen sözden önce hareketin olmasıdır. Tiyatro başlangıcında hareket devinimleriyle başlayıp ardından sözün eklenmesiyle aslında bugünkü formuna doğru bir yolculuk geçirmiş ve globalleşme, buna bağlı olarak dünya gündemiyle birlikte değişimine devam etmektedir. Bu değişimde söz yerini yavaş yavaş harekete bırakmakta ve tiyatronun disiplinlerarasılığı artarak daha hibrit bir hale gelmektedir. Tiyatro söz söyleme sanatı olmaktan uzaklaşarak fiziksel devinimin arttığı bir yere gelerek, kendisinden daha bile eski olabilecek sirk sanatlarını bünyesine katarak ve bununla beraber sirkin de tiyatronun bünyesinden beslendiği bir yapı oluşmaktadır.

Yirminci yüzyılın getirdiği görselliğin önem kazanması ve biçime verilen önemin artması durumu tiyatroyu da bu bağlamda bir değişime uğratarak postmodern yapının artık kelimelerin önemi olmadığına parmak basması nedeniyle kökenine dönen ve ritüelistik yapısını muhafaza eden bir noktaya getirmektedir.

Yukarıda bahsedilen durumlar göz önüne alındığında sirk ve tiyatronun buluşması mümkün müdür? Bu buluşma yeni bir anlatım biçimi oluşturmuş mudur?

B. Amaç

Bu tez içerisinde amaçlanan sirk sanatlarının tiyatro sanatıyla kurduğu bağ, sirkin tarihsel gelişimi içerisinde hangi noktalarda tiyatroyla buluştuğu ve ikisinin buluşmasından ortaya çıkan çağdaş sirk kavramının ne olduğunu incelemektir.

Bu doğrultuda;

- Dünyada ve Avrupa'da sirk sanatları nasıl bir gelişim gösterdi?
- Sirk sanatının tiyatroyla olan bağlantısını neler oluşturmaktadır?
- Geleneksel Türk gösteri sanatlarında sirkin durduğu yer neresidir?
- Çağdaş sirk ve sirk tiyatrosunda performansçı nasıl hareket eder?

Sorularına cevap aranacaktır.

C. Önem

Bu tezin sonucunda varılmak istenen noktalar şunlardır;

- Batılı sirk sanatının gelişimiyle birlikte Türk gösteri sanatları içerisinde sirkin yeri ve gelişimi hakkında ulusal bir kaynak oluşturmak düşüncesi vardır.
- Sirk sanatları ve tiyatro arasındaki yadsınamaz bağın önemi vurgulanacaktır.
- Çağdaş sirkin, çağdaş tiyatro içerisindeki rolü saptanacaktır.

D. Varsayımlar

Bu tez içerisinde doğrulukları onaylanmadan bazı veriler kabul edilmiştir. Bunlar;

- Sirk sanatının Türkiye'de batıda olduğu gibi bir gelişim gösteremediği

E. Sınırlılıklar

- Literatür taraması sonucunda elde edilen verilerle yazım yapılacaktır. Literatür taraması sırasında konuyla ilgili mevcut makalelerin makalelerin, mezuniyet sonrası tezlerin, araştırmacıların tümüne ulaşabileceği biçimde arşivlenememesi, yeterli ve merkezi bir düzeyde veri tabanlarının bulunmaması bu çalışma için bir sınırlılık yaratmaktadır.

- Sirk sanatlarının gelişimi dahilinde Avrupa ve Türkiye üzerinden detaylı bir sürece değinilmiştir. Konu hakkında yeterli verinin bulunmaması dolayısıyla araştırma sonuçları doğru olarak kabul edilecektir.
- Sirk sanatı ile tiyatro bağlamında ilişkilendirilebilecek dört tiyatro kuramcısına değinilmiştir.
- Sirk Tiyatrosu konusunun anlaşılır olabilmesi adına Cirque du Soleil'in "Corteo", "Quidam","O", "Alegría", "Koozå" ve "Amaluna"gösterileri incelenmiştir. Bu nedenle araştırmanın teorik alt yapısının açıklanmasında sınırlılıklar yaratmaktadır.

F. Tanımlar

- Sirk
- Avrupa sirki
- Türkiye sirki
- Modern sirk
- Çağdaş sirk
- Sirk tiyatrosu
- Fiziksel tiyatro

II. SİRK İLE İLGİLİ TEMEL KAVRAMLAR

A. Sirk Nedir?

> *“ Sirk her nerede başladıysa şu şekilde başladı, biri, başkalarının yapamadığı şeyleri yaparak insanları büyüledi. Yapılan gösteri tamamen çeviklikle alakalıydı. Belki tamamen esneklikle ilgiliydi. Kısacası insanın kendi vücuduyla yaptığı büyüleyici bir gösteriydi. Vücut sirkin başladığı yerdi.’’* (Simon, 2014:8).

Etimolojik olarak sirk kelimesi latince “Cercle” (daire/çember) kelimesinden gelmektedir. İngilizce “C

ircus”, Fransızca “Cirque”, Almanca “Zirkus” olarak karşımıza çıkan “Cercle” kelimesiyle birlikte anlamı gibi dairesel olarak kurulmuş mekandan veya yerden bahsetmek doğru olacaktır. Sirk veya circle sözcüğü halka, daire, dairesel anlamına gelir ve gösteri alanını tanımlar (Saltuk, 2001:53). Günümüz tiyatro ve gösteri solanlarının dairesel yapısını buraya bağlamak gerekir. Alplerden İtalya’ya giderek Roma uygarlığını temelini oluşturan Etrüskler, tıpkı Türkler ve Finliler gibi birleşik sözcükler kullanırlar. Etrüsklere Sümerceden geçen “Kerker” sözcüğü, Asur-Sami-Arap dillerindeki daire anlamında, eski Türkçedeki “tegre-teker-değirmi” sözcükleriyle benzeşir. Kerker ile Körmük sözcüklerinin benzerliği, Sümerce ile Türk dili arasındaki dil benzerliğinin (Gökçek vd., 2018:237) sonucudur. Antik Roma'da içinde oyunların oynandığı, at ve araba yarışlarının düzenlendiği, dikdörtgen planlı ve bir ucu yarım daire biçiminde özel bir yapıdır. Sirke mimari açıdan bakıldığında her iki uzun kenarında ve yarım daire şeklindeki uç kısmında bir kapı (porta triumphalis) yer alan ve orta kısmında yer alan arenanın kum ile kaplı olduğu görülmektedir. “Circus” adını alan bu mimari yapıların yuvarlak ucu bir dönemde gladyatör dövüşleri için de kullanılmıştır. Antik çağlardan günümüze doğru geldiğimizde “Circus” mimari bir yapıdan ve yarışlardan ziyade günümüzde kullanılan anlamına ulaşarak binicilik, akrobasi gibi gösterilerin sergilendiği bir çadır içerisinde kurulmuş dairesel gösteri alanı için

kullanılmaya başlamıştır. Açıkça görüldüğü üzere dairesel alan sirkin temelini oluşturmaktadır. Dairesel yapı izleyiciye gösterinin bütün detaylarını açıklıkla göstermekle beraber gösterinin virtüözitesini de seyirciye ispat etmek için kullanılır, zira seyirciden saklayacak bir şey yoktur. Özdemir Nutku "Gösterim Terimleri Sözlüğü"nde sirk kavramını

> *"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)*

şeklinde tanımlamaktadır. Görüldüğü üzere sirk bir alanı tanımlamaktan ziyade bir gösteri türü olarak da kullanılmaktadır ki bu da modern çağda sirk kelimesine yüklenen yeni anlamdır. Bu gösteri türü, insanın doğaya meydan okuyarak, var olan bedensel sınırları aşarak büyüleyici ve masalsı bir atmosfer içerisinde seyirciyi hayrete düşürecek, tehlikeli sayılabilecek yeni bir dünya olarak tanımlanabilir. Bu gösteri türü insan bedenin sınırları üzerinde oynamakla beraber aynı zamanda yapılan işin ustalığını sergilemek temellidir. Tam olarak bu noktada başkalarının yapamadığı üzerine odaklanan sanatçılardan çıkış alan bir gösteri türü olduğunu söylemek yerinde olacaktır ve buna bağlı olarak eğitilmiş hayvanlarla yapılan gösterilerin belirli noktalarını bir kenara koyarak sirkin temeli bedensel virtüözitedir demek yanlış olmayacaktır. Bedensel virtüözite yanında risk almak ve odaklanmak sirk sanatlarının başka unsurları arasında gösterilebilir. Yapılan gösterilerde dikkat yani odaklanmak en önemli detaylardan birisidir. Canını ortaya koyan akrobatlar veya hayvan terbiyecileri canlarıyla bir çeşit kumar oynamaktadırlar, yapacakları en ufak hata geri dönülemez bir duruma yola açabilir.

Bir gösteri türü olarak sirke daha detaylı bakmak için başlangıcından bu yana nasıl bir gelişim içerisinde olduğuna bakmakta fayda vardır.

B. Sirk Sanatlarının Tarihi

Tam olarak sirkin kökenlerinin nereden geldiği bilinmemekle beraber antik çağlardan günümüze uzanan zaman aralığında çeşitli kalıntılar, resimler ve yazıtlara bakarak insanlık kavramının var olduğu süreçten "oyun" güdüsüyle başlamış bir süreçten bahsetmek mümkündür. Burada "oyun" güdüsünden kasıt

gündelik sıradan olanın dışındaymış hissi veren ve özü gereği özgür bir eylem oluşudur. Bu nedenle diğerlerinin yapamadığını yapmak ve oyuncunun kendini diğerlerinden ayırmak üzere tek oluşundan bahsedebiliriz. Sirk açısından bakıldığında oyuncu yaptığı gösteri üzerinde ustalıklı olmak zorundadır ve oyununun kurallarını (mekanını, zamanını ve dizgesini) kendisi belirlemektedir. Kısaca sirkin temelini "oyun" güdüsüyle bağdaştırmak ve bu bağdaştırmayla beraber aslında kültürler öncesi bir zamanda başlangıç yaptığı tahmini yanlış olmayacaktır. Bu nedenle oyun kavramına biraz daha ağırlık vermek gerektiğini düşünüyorum.

Oyun kavramından ilk olarak batı felsefesinde, Sokrates öncesi dönemde bahsedilmeye başlanmıştır. Ancak, oyun kavramı doğu felsefesinden eski dinlerin yaratılış öykülerine, kısaca canlı varlığın olduğu her yerde yer bulmaktadır. Hint mitlerinde de gördüğümüz bu kavram batı felsefesinde de yer bulur. Eski Yunan Orfik dininin, bazı eski Yunan filozoflarının felsefelerini etkilediği felsefe tarihçileri tarafından bilinmektedir. Tarih araştırmaları yapanlar tarafından Pythagoras'ın kurduğu tarikatın ilke ve inançlarının birçoğunu bu Orfik dinden aldığı iddia edilir (Weber 1993:112). Başka bir önemli örnek de Herakleitos'un kimi felsefi özdeyişleridir. Nietzsche'nin özellikle Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe (Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen) adlı eserinde,

"Herakleitos'un 52. Fragman[1]'daki özdeyişinin kökeninin, eski Yunan Orfik dininin mitlerinde içerilen, onların büyük tanrılarının Dionysos'un, oyuncaklarla oynayan küçük bir çocuk olarak resmedildiği öykülerle izlenebileceğini göstermek iste[diği]" belirtilir (Miller, 1970:103). Nietzsche'nin bu buluntusu üzerinden, Herakleitos'un söylemi ile eski Yunan Orfik dininin bazı ögeleri arasında oyun düşüncesi üzerinden bir bağlantı kurulabileceği iddia edilir. Heraklitos'un bahsedilen fragman şu şekildedir; *"Aion, dama oynayan bir çocuktur; krallık çocuğundur."* (Dursun, 2014:23). Burada "Aion" varolma tarzı, yaşam, zaman, yaşam ömrü, gibi farklı biçimlerde çevrilmektedir. Nietzsche buna bağlı olarak 52. Fragmanı; *"Heraklitos'a göre evren, Zeus'un bir oyunudur, yahut fiziğe uygun*

[1] Herakleitos ve Parmenides ile ilgili fragman numaraları, Hermann Diels ve Walther Kranz'ın Die Fragmente der Vorsokratiker, griec hish und deutsch adlı derlemelerinde yaptığı numaralandırmalardır.

deyimiyle, ateşin kendisi ile oyunudur." diye yorumlamaktadır (Nietzsche, 1985:51). Nietzsche'ye göre "Saf ateş nasıl oluyor da saflıktan bu kadar uzak şekiller alıyor?" sorusunun yanıtı 'oyun' dur. Yine sorunun cevabını kendisi vermiştir.

> *"Ancak ölümsüz ve saf ateşin oyunu iledir ki sayısız dönüşüm yerini buluyor ve oynayan kendini çoğaltıyor. Bir olan, işte ancak bu anlamda, aynı zamanda çok oluyor. Böylece hep yeni olarak uyanan oynama güdüsü başka başka dünyaları hayata geçiriyor. Bu güdüyle birlikte saf ateş kendini toprağa ve suya dönüştürüyor." (Nietzsche, 1985:49).*

Buradan yola çıkarak bir başka düşünür olan Heidegger ise "Aion"u varlığın kaderi olarak çevirerek, onu oynayan bir çocuk olarak ele alır. Ona göre bu çocuk insanların yaşamları boyunca bulundukları özlerinin tehlikede olduğu oyunun gizemidir. Bu oyunu oynama yeteneği olan "muazzam bir çocuk"tur. Bu çocuğun neden oynadığını ise Heidegger şöyle açıklamaktadır. "O oynar, çünkü oynar. Çünkü oyuna batar. Oyunun, 'niçin'siz olduğunu söyler ama aynı zamanda *"Hiçbir şey, temel nedensiz değildir"* şeklinde açıklar (Heidegger, 1991:112).

Bir başka düşünür olan Gadamer, oyun hakkında iki çeşit görüş sunar. İlk olarak bir şeyi oynamak üzere kurulu olan ikinci olarak da çocuklar ve hayvanlarda hep var olmuş olan olarak ele alır. Çocuk için oyun oynamayı doğal bir süreç olarak bakarken, oyun oynayan kişinin önce oyunu keşfetmesi lazım olduğunu ve ardından öğrenerek oynadığı görüşündedir. Ona göre oyun oynayan kişi gerçek dünyadan izole değildir. Oyuncuları oyuna dahil eden, oyuncunun yükünü alan ve varoluşun anlamına varmasını sağlayan oyunun kendisidir. Gadamer teknik ve sanat üzerinden durur. Teknikte beklenen sonuçlar yinelenirken, bir programa sağdık kalınır. Sanatta – mış gibi yapma, sembollerden yararlanma, sanat izleyicisini eserde temize çekme, eserde kendi ile yüzleşmesini sağlama gibi niteliklere sahiptir (Dursun, 2014:117). Oyunun öznesi kendisidir. Kendine has kapalı bir dünyada bir alan sınırları içerisinde oynanır. Bu tanımlama "oyun alanı" kavramını beraberinde getirir. *"Her eser, onu belli bir oyun alanında yanıtlayan kişiye, içini kendinin dolduracağı bir alan bırakır".* (Gadamer, 1986:26). Gadamer, oyun kavramını oyunun varoluş sebebinin sunum olması bağlamında tartışarak bunu Platon'un mimesis kavramıyla ilişkilendirir. Mimesisin (taklit), orijinal

olandan kopya edilen değil onu sembolleştirerek anlatma olduğunu belirterek gösterme olgusuna oturtur. Gösterme edimi sanat eserini evrenselleştirdiği gibi onu taklidin gerçekten daha fazla gerçeklik taşımasına yol açar. Gadamer'e göre oyun; Oyunun kendi kastettiği ve oyuna girenin kastettiği şeklinde yönelimlere sahiptir. İzleyicinin oyuncunun gösterdiğine yönelmesiyle ve bu oyunun tedbirli doğaçlamalar dışında tekrarlanabilir olmasıyla bir yapı oluşur. Oyun ise oyun alanında oynanan amacı kendi hareketi olan bir yapıdır. Başka bir açıdan bakıldığında amacı kendi içinde olan bir yapıdır. Oyunun kendiliğindenliği yapıyı doğursa da, her tekrar kendi içinde yenilenebilir, farklılıklar barındırır. Gadamer, tekrarlanan oyunun monoton olmadığını, her tekrarlanan oyunun farklı yenilikler içerebileceğini festival örneği ile açıklar. Her sene kutlanan festivaller birbirlerinden farklıdır ve yenilikler içerir. Bu açıdan tiyatronun temelini oluşturan oyun kavramını net bir şekilde açıklar. Sirk de bu oyun kavramı üzerinden kendine bir alan kurarak izleyenlerin kendini unutma ve özgürleşmesini sağlar ki bu Gadamer'in düşünce yapısında kendine yer bulur.

Huizinga'nın bakış açısına göre oyun hayata eşlik etmekle beraber kendi akışına ve kendinden anlamına sahipliğiyle onun tamamlayıcı bir unsurudur.

> *"Oyun herkes tarafından gözlenebilir bir olgu olarak aynı zamanda hem hayvanlar alemini hem de insanlar alemini kapsamaktadır... Oyunun varlığı hiçbir uygarlık basamağına, evreni kavrayışın hiçbir biçimine bağlı değildir" (Huizinga, 2006:19).*

Başka bir açıdan bakıldığında ise oyun kökenini egemenlik kurma isteği ve yarışma ihtiyacı içerisinde, bir şey yapabilmeye veya bir şeyi belirleyebilmeye yönelik olan kendiliğinden almaktadır (Huizinga, 2006:18). Gündeliğin dışında olmak durumu ve oyun oynama güdüsü insanı bedensel olarak kendi sınırları içerisinde bir keşfe çıkartır. Bununla ilgili olarak milattan öncesine dayanan antik dönem kalıntılarda yapılan duvar resimlerinde ve yapılan çeşitli kil heykellerde beden üstünde yapılan sınır arayışını net bir şekilde görmekteyiz.



Şekil 1. Seramik akrobat (Meksika M.Ö. 200)

Kaynak: (Simaon, 2014)



Şekil 2. Akrobat Minyatür Heykel (Japonya 18. yy)

Kaynak: (Linda,2014)

Bu sınır arayışının oyunla birlikte başlaması olasıdır. Bu arayış içerisinde takla atmanın verdiği basit zevk, oyun oynama isteğinin taklit yoluyla tiyatrallaşması, hayranlık uyandırma isteği, korkular, doğada varolan harekete merak ve ona imrenmek gibi nedenlerden ortaya çıkmıştır. Oyun olgusunun tüm yaşamı kapsıyor olması ve insanın kendisini ifade edebilmesi açısından da bedene odaklanıyor oluşu bu arayışın temelinin geldiği noktadır.

Antik Yunan, Antik Mısır, Afrika'nın öncül dönemleri ve Antik Çin'e bakıldığı zaman sirk kavramı Huizinga'nın bakış açısıyla var olmuştur. Takla

atmanın ya da bir şeyleri düşürmeden çevirmenin verdiği hazla birlikte oyun olgusu bedenin sınır arayışı içerisinde yer almıştır denilebilir. Sirk tarihi içerisinde Antik Çin'in önemli bir yeri vardır. Ancak Çin sirkinin kökenleri hakkında net bir bilgiye ulaşmak mümkün değildir. "Konuyla ilgili ilk kayıtlar, oymalar ve duvar resimleri Antik Çin'in "Savaşan Devletler" dönemine (MÖ 475-221) denk gelmekle beraber, Qin ve Han Hanedanları (MÖ.221- MS.230) sırasında bahsedilen daha da gelişen performanslarla birlikte bu sanatın aslında yaklaşık 3000 yıl önce başlamış olabileceğine inanılmaktadır. Çin'de sirk daha çok akrobasi ve jonglörlük alanında gelişim göstermektedir. Antik Çin sirkine dair başka bir teori, gösterilerin imparatorluk himayesinde ortaya çıktığı ve sanatçıların soyluları batıda olan saray soytarılarına benzer bir şekilde eğlendirdiği yönündedir. Daha sonraki zaman diliminde sirkin, imparatorluk tarafından benimsenen bir halk sanatı olma olasılığını barındırdığı söylenebilir. Gösteriler, basit bedensel beceri şovlarından, akrobasi, denge, tabak döndürme, direk üzerinde denge ve ip cambazlığı gibi çeşitli beceriler içeriğiyle bir performans sanatına dönüştü. Bu gelişen formuyla sirk, "Yüz Gösteri Şovu" olarak adlandırılmaya başlandı".[2]



Şekil 3. Yüz Gösteri Şovu (Çin, MÖ. 221)

Kaynak: (Brockett, 2000)

Antik Mısır'da sirk kültürü ayrı bir önem taşımaktadır. Mısırlılar muhtemelen İskenderiye'de iki bin yıldan daha uzun bir süre önce sirkleri icat ettikleri

[2] https://gandeyworldclass.blogspot.com/2017/07/origins-of-chinese-circus.html

varsayılmaktadır. Mısır Uygarlığı tarihi üzerine çalışmalar yapan Sir Budge, cambazların düğün ve festivallerde halkı eğlendirdiğini hatta cenaze törenlerinde, mezar kapılarına kadar cenazeye eşlik ettiğini söylemiştir.



Şekil 4. Antik Mısır Hiyeroglif

Kaynak: (Brocket,2000)

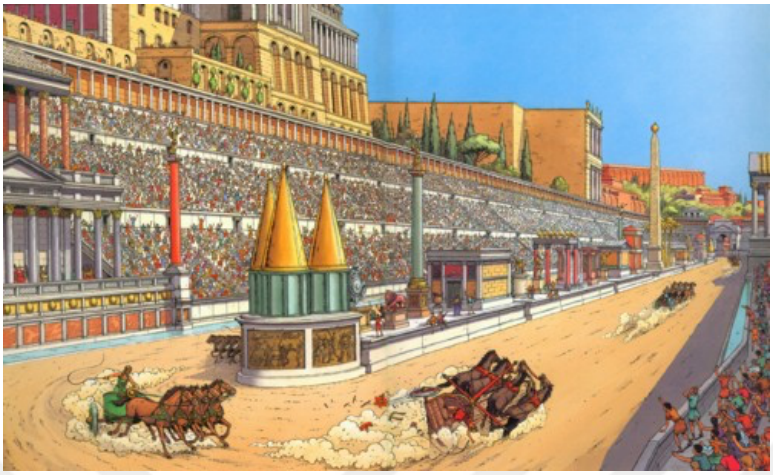
Budge'a göre Mısırlı cambazlar, günümüz modern sirkinde olduğu gibi şehir şehir dolaşan gezginlerdi. Pantomim yapanlar, ateş yutanlar, hokkabazlar, ayılarla gösteri yapanlar tarih boyunca Avrupa'yı dolaştı. Göçebe gibi yaşayan bu göstericiler pazar yerleri, yazın düzenlenen festivaller gibi kalabalıkların toplandıkları yerlerde gösterler düzenlediler (Jensen, 1981:15). Bundan bin yıl önce de Firavunların mezarlarının duvarlarına hokkabaz ve akrobat tasvirleri oyulmuştur. Bir rivayete göre, ilk sirk gösterisi Afrika ve Orta Doğu'dan hayvanları, kuşları ve sürüngenleri toplayan ve onları kutlama günlerinde halkı için geçit törenine çıkaran MÖ 285-246 yılları arasında Mısır kralı Ptolemy II. Philadelphus tarafından sahnelenmiştir. Arap toprakları sayılan topraklarda günümüzde de tek sirk kültürü olan ülke olarak gösterilebilir. Antik Mısır kültürü sonrasında islamiyete geçilmesiyle beraber dinin getirdiği yasaklar bu gösteri türünün bedeni sergileme unsurunu ortadan kaldırmakla beraber mizah unsurunun hoş görülmemesi Mısır'da sirkin gelişimini sekteye uğratmıştır demek yanlış olmayacaktır.

Zondervan'ın oyun için kullandığı bakış açısı ilk kayıtlı sirk örnekleri olan Antik Roma sirk yapısının devletin halkını oyalama taktiği olarak yorumlanabilir. Roma'nın dikta yönetimindeki sözde demokratik yapısı kitlelerin anarşiye kaymasını önlemek ve asayişi sağlamak amaçlı "Ekmek ve Sirk" formülünü

uygulamaktaydı. Bu formüle göre halkın olası isyanını bastırmak için –yönetim çöküşteydi- kentte yaşayanlara yıllık olarak temel besini vermek ve yine asayişin sağlanması için düzenlenen sirk oyunlarıydı. Bu oyunların içerisinde gladyatör dövüşleri, araba yarışları ve hayvan yarışlarıdır. Yıl içerisinde 66 gün süren bu oyunlar 4. Yüzyıl sonrasında 175 güne çıkartılmıştır (Aydoğan, 2003:13). Ancak Zonderban'ın bakış açısında katılımcı olan insan burada tamamen izleyici konumuna alınarak sergilenen oyunları izlemekte, kendisi bu oyun içerisinde yer almamaktadır. Bu şekilde edilginleştirilen halk yönetime karşı uyuşturulmuş ve siyasal olarak düşünmekten koparılmıştır. Antik Yunan'dan süre gelen tiyatro geleneği de "Ekmek ve Sirk" formülüyle sönümlenmeye geçmiştir.

Dönemim ilk kurulan sirki olan Circus Maximus – sonradan yapılan sirk yapıları buradan model alınarak inşa edilmiştir. Araba yarışlarının yanı sıra diğer gösteriler de bu alanda yapılmaktaydı. Roma Antik kenti yedi tepe üzerine kurulmuştur. Bu tepelerden ikisi olan Aventine ve Palatine arasında bulunan Murcia Vadisi (Vallis Murcia) üzerinde Circus Maximus basit bir hipodrom olarak inşa edilmiştir. Dönen direkler, seyircilerin oturması için banklar ve kutsal noktalar bulunduran yapı Roma'nın ilk Etrüsk kralı ile birlikte yüksek statüdeki sınıflar için Sirk'te yükseltilmiş, ahşap çerçeveli oturma yerleri bulunduran bir yapı halini almıştır. Kral'ın torunu olan Tarquinius Superbus, Romalı halk için koltuklar ekleyerek sirki daha da geliştirmiştir. Cumhuriyet dönemi ile birlikte gelişmeye başlayan Circus Maximus varlığını devam ettirmiştir. M.Ö. 50'de Julius Caesar, başlangıç kapıları ve bir tören girişi dışında, oturma katmanlarını pistin tüm çevresini saracak şekilde genişleterek Circus'u geliştirmeye devam etti. İzleyicileri korumak ve pisti yağmur suyundan daha verimli bir şekilde tahliye etmek için parkur ile koltuklar arasına bir kanal kazılmıştır. Koltukların altında hayvanların tutulduğu yeraltı hücreleri vardı. Ön koltuklar aristokrasiye ayrılırken, diğer koltuklar sıradan insanlar, yani halka ayrılmıştır. Koltuklar ahşaptan yapılmış ve yaklaşık 150.000 kişiye yer sağlamaktaydı. Ancak tahminen M.Ö. 31 yılında inşaat sırasında veya kısa bir süre sonra yangından hasar gören yapı, ilk Roma İmparatoru Augustus tarafından onartılmış ve bulunan koltuklar sabitlenmiştir. Ek olarak yapıya bir dikilitaş ve bir pulvinar inşa ettirerek yapının birçok yerinde iyileştirmeler yapılmıştır. Trajan, birçok yangından ve birçok ölümden sonra Sirk'i tamamen taştan yeniden inşa etmeye karar vermiştir. Circus Maximus'ta

düzenlenen oyunların ayrıca, organize edenlerin üst düzey görevlerine yetkinlik ve cömertlik gösterme amacı vardı bu nedenle de bir siyaset yöntemiydi demek yerinde olacaktır. [3]



Şekil 5. Circus Maximus

Kaynak: (Cole, Burris-Meyer: 1964)

Circus Maximus'tan sonra Circus Flemnius, Circus of Nero ve Circus of Maxentius yapıları inşa edilmiştir. Antik çağda Antik Roma içerisinde sirk hem yapı olarak hem de içerisinde yapılan yarışlarla etkin bir rol oynamıştır. Tüm bunların yanında Roma mimus oyuncularından da bahsetmek gerekir. Mimus oyuncuları İtalyan geleneksel gösteri sanatlarından olan Commedia D'ell Arte'nin temelini oluşturmakla beraber bugünkü pantomim sanatı, bale ve dans tiyatrosunun da bağlı olduğu bir gösteri türüdür. Mimus oyuncuları Yunan ve Roma kültürünün merkezi olmakla beraber tiyatro tarihinde çok önemli bir aşamayı temsil etmektedir. Mimus oyuncuları, mitolojiden ünlü hikayeler seslendiren solo, maskeli bir erkek dansçı- pantomimos ya da genellikle sadece bir "dansçı" (Yunanca orchestes, Latince saltator) ve ona eşlik eden müzisyenlerden oluşmaktadır (Hall, 2008:3). Pantomimos, her hikayedeki tüm önemli rolleri üstlenir böylelikle tüm (panto) rolleri ya da "hikayedeki her şeyi" taklit eden kişi olarak adını türetmiştir. Geniş açık hava amfi tiyatrolarından özel yemek salonlarına kadar her yerde dans edebilen bu dansçılara bazen bir yardımcı oyuncu ya da her iki cinsiyetten dansçı grupları da katılırdı. Gösteriler, büyük bir orkestra ve koro eşliğinde, tek bir müzik aleti ve bir anlatıcı ya da solo şarkıcı eşliğinde

[3] http://www.historyofcircus.com/circus-origin/

çeşitli biçimlerde gerçekleştirilirdi. Performansların tonu, yüksek fikirli trajik temalar üzerine dans edilen dramadan veya Pan ve satirlerin yer aldığı tuhaf Arkadaylıların[4] maceralarından, müstehcen hikayelere kadar değişebilmekteydi. Bu kültür, evrimsel bir perspektiften, konusunun, tonunun, estetik çekiciliğinin ve duygusal işlevinin çoğunu paylaştığı Yunan trajik tiyatrosunun soyundan gelir. Ayrıca mimus oyunları, Roma İmparatorluğu'nda prestijli klasik trajedi geleneğinin canlı tutulmasının başlıca yollarından biriydi. Mimus oyuncuları gezici olmakla beraber yaptıkları sözsüz oyunlarla dil bariyerini kırmışlar ve gittikleri her yerde Yunan ve Roma kültürünü aktarmışlardır. Trajik maskelerden kapalı ağızları ve daha fazla görsel güzelliği ile ayrılan pandomim maskeleri, imparatorluk döneminin anıtlarında tasvir edilmiş ve on sekizinci yüzyılda antik pantomime olan ilginin yeniden canlanmasından bu yana sanatçılara ve oymacılara ilham vermiştir. Mimus oyuncuları şehirlerin pazar yerlerinde ve amfi tiyatrolarda gösteriler yaparak gezici sirklerin atası olmuştur diyebiliriz.

Sirk Antik çağlardan itibaren sürekli gelişim içerisinde olmuştur. Modern zamanlara gelindiğinde sirk bir sanat endüstrisi olarak karşımıza çıkmaya başlar. İngiltere'de temelleri atılan modern sirk kavramı daha sonrasında kendine has kozmopolit yapısıyla farklı ülkelerde bir ticaret kolu olarak da varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Sirk endüstrisinin gelişiminde büyük payı olan Amerika Birleşik Devletleri, yukarıda bahsedilen ülkelerden farklı olarak kendi içerisinde bir sirk kültürüne sahip değildir. Ancak ülke içine gelen yabancı sirk ekiplerinden model alarak kendi sirk endüstrisini yaratarak kendilerine ait bir kültür oluşturmuşlardır. Kısaca İngiltere'den sonra modern sirkin gelişimine büyük katkıda bulunan Amerika Birleşik Devletleri bir kültürü aynı zamanda bir endüstriye çevirmiştir demek yerinde olacaktır. John Bill Ricketts, Amerika Birleşik Devletleri'nde ilk sirki kuran usta bir biniciydi. Ricketts, Philip Astley'in rakibi olarak gösterilen Charles Hughes'e ait olan Hughes Royal Circus'ta ata binmeyi öğrenmiştir. Daha sonrasında Ricketts 1792'de Philadelphia'ya taşınarak İngiltere'deki sirk sahipleri gibi bir binicilik okulu açmıştır. 1793'te Philadelphia'da küçük bir sanatçı grubu ona katılmış ve kendi içlerinde hünerlerini geliştirmek

[4] Arkadyalılar, dağlık Peloponnese'de bulunan eski bir Yunan kabilesiydi. Yunanistan'daki en eski Yunan kabilelerinden biri olarak kabul edilmektedir.

adına eğitimlere başlamışlardır. 3 Nisan 1793'te ilk gösteriyi yaparak İngiltere'de gelişen modern sirk sanatlarını Amerika Birleşik Devletleri içerisinde sergilemeye başlamışlardır.



Şekil 6. John Bill Ricketts

Kaynak: (Moy,1978)

Ricketts daha sonrasında Montreal'de ilk sirk yapısını kurmuştur. 1820'lerden itibaren sirk gösterilerine vahşi hayvanlar eklenmiştir. Klasik olarak bilinen bu dönemde ahşap malzemenin yerini çeliğin alması gibi teknik gelişmeler ile birlikte gösteri aletlerinin çeşitliliğinin artması sayesinde sirk gösterilerinin daha çok bedensel beceriye dayalı olan akrobatik disiplinlerin gelişimini sağlamıştır. Bunun yanı sıra gösteri malzemelerinin gelişip modernleşmesiyle birlikte sirk içerisinde palyaçolara ve jonglörlere de yeni gösteriler yapmaları için alan açılmıştır (Goudard, 2005:47). Bununla beraber ayrıca taş binalar şeklinde inşa edilen ve seyircisini daha çok şehirli sınıfın oluşturduğu sabit sirklere karşı, 1825 yılında A.B.D.'de sirk çadırının ortaya çıkmasıyla, gösteri salonunun yerleştirilmesinde hızlılık ve değişebilirlik ilkeleri söz konusu olmuştur. Sirkler bu dönemlerde sabit bir yapıdan ziyade daha çok seyirciye ulaşabilmek adına gezici çadırlar kullanmışlardır. Demiryollarının gelişimiyle birlikte ekipler büyümüş ve gezici formları işlevsellik kazanmıştır. Özellikle 1850'li yıllar Amerika içerisinde altın çağ olarak tabir edilmektedir (Çevikayak,2018:3). Ricketts'ın bu girişiminden sonra çeşitli sirk aileleri de gösteriler hazırlayarak turnelere çıkmışlardır.

Bunlardan en önemlisi ve sirke başka bir bakış açısı getiren Barnum & Bailey sirkidir. Sirk içerisinde olan akrobatlar, eğitilmiş vahşi hayvanlar, palyaçolar ve binicilere ek olarak Barnum & Bailey fiziksel deformasyonu olan insanları da sirklerinde çalıştırmaya başlayarak "Freak Show" ögesini de bünyelerine katmışlardır. Freak Show'un temelinde doğuştan benzersiz fiziksel yapıya sahip olan insanlar bulunmaktadır (sakallı kadın, dünyanın en uzun adamı, siyam ikizleri vb.) [5]. Bu sirk dünyası adına bir devrim olarak nitelendirilir. Amerika'da gelişen bu form Avrupa'ya da sirayet eder. Sirk içerisinde hayvanların çalıştırılması da yine Barnum & Bailey'le birlikte yaygınlaşmıştır. Ancak 1880'li yıllarda 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.



Şekil 7. Barnum & Bailey Gratest Show on Earth

Kaynak: (Linda, 2014)

20. Yüzyılda gelişen hayvan hakları yasalarıyla beraber sirklerde hayvanların eziyete uğradığı anlaşıldıktan sonra gösterilerde hayvanların kullanımı protesto edilerek kaldırılır. 2017 yılında da bu yasakla beraber Barnum & Bailey "Dünyanın En Muhteşem Şovu"[6]na son verir.

[5] https://www.theatreinparis.com/blog/the-evolution-of-the-circus
[6] "The Greatest Show on Earth". Barnum & Bailey'in sirk gösterilerinin adıdır.

Antik dönemlerden günümüze gelişim gösteren sirk kültürü bir gösteri biçimi olarak modern sirk kavramıyla kabul edilmektedir. Bunun için Avrupa'da sirkin gelişimini ayrıca olarak ele almak gerekir.

1. Avrupa'da Sirk Sanatları

Ortaçağ öncesi sirk gösterileri gezici dansçılar ve akrobatlardan oluşmaktaydı. Bir grup sanatçının gezerek hasat festivalleri gibi etkinliklerde yer alması dönem içerisinde yaygındır. Ancak kimse bu insanların nereden gelip nereye gittiklerini bilmezdi. Bir anda ortaya çıkan bu sanatçılar soytarı, falcı ve müzisyenlerle birlikte gezip karavanlarda yaşamaktaydılar. İnsanlara gizemli gelen bu göstericiler hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Beşinci yüzyıl Fransa'sında, ara sıra gezici topluluklar halatlar üzerinde gösteri yapmaktaydılar. Özellikle dokuzuncu yüzyılda ip cambazlığı kilise tarafından yasaklanmıştır. Bunun sebebi çan kuleleri arasına ipler bağlayarak kutsal mülklere zarar verildiği düşüncesi ve kiliseye gitmesi gereken bağışların, gösterileri sonrasında halkın onlara vermesinden ya da sadece bedenlerini Tanrı'nın kutsal kitabında belirttiği dışında sergiledikleri için bu yasağın gelmiş olması muhtemeldir (Simon,2014:10). On dördüncü yüzyılda, ünlü bir ip cambazı ayağı kayıp düşüp kemiklerini parçalanınca, Kral V. Charles herkesin aklında olanı dile getirerek: "Elbette, duyularını, gücünü, hafifliğini herhangi bir şeyden üstün tutan bir adamın başına kötü şans gelir." (Demoriane,1989:25). Bazı sanatçılar, çeşitli numaralar yapmaları için eğittikleri hayvanlarla gösterilerini gerçekleştirmişlerdir. Bazı akrobatlar ise vahşi hayvanlar gibi giyinerek seyircileri korkutarak gösterilerini icra etmişlerdir. Bu gösteri gruplarının gösteri yapmak için bazılarının kendi stantları ve derme çatma bir sahneleri, bazılarınınsa yalnızca platformları vardır. "Mountebanks" (şarlatan) olarak tanınan bu gruplar, akrobatlıkla insanları eğlendirirlerse "Saltimbanques" ismini almışlardır. Ancak bu isimlendirmeler onları yüceltmekten ziyade onları kötülemek için kullanılmaktaydı. Tüccarlar, bu tür grupları desteklemişlerdir, çünkü yapmak istedikleri her ne olursa olsun, seyirci kalabalığı onlar için potansiyel müşteriler anlamına gelmekteydi. Bu tür grupların bir diğer destekçileri de yankesicilerdi (Simon, 2014:11). Rönesans döneminde, Commèdia Dell'arte'nin popülerlik kazanırken aynı zamanda, İtalya'da Antik Roma oyunlarına olan ilgi yeniden canlanmıştır. Rönesans sanatçıları resim ve eskizlerinde, hatta sikkeler üzerine sirk karakterleri üzerinden ilham alarak çizimler yapmışlardır.

Sirkler geliştikçe, sanatçıların farklı yetenekleri genellikle belirli bir ulusal karakterle ilişkilendirilmiştir. Sirk tarihçisi George Speaight, "Fransızlar trapezde zarif ve cüretkarlardı" diyordu; "Almanlar, İkarya oyunlarında [7] zeki ve metodikti; Anglosaksonlar, halı akrobasisinde ve at sırtında dinç ve dayanıklılardı; İspanyollar esnek ve hafifti; İtalyanlar aceleci davranırlardı.". Bazı sanatçılar bu çağrışımları uyandırmak için tasarlanmış sahne isimleri almışlardır, bu şekilde sanatçıların etnik çeşitliliğini lanse edilmiştir (Speaight,1980:15). On altıncı yüzyıldan başlayarak, kendine özgü bir oyuncu kadrosuyla seyahat eden tiyatro grupları Milano, Floransa ve Venedik'te ve kısa bir süre sonra Paris, Madrid ve Londra'da kendilerine izleyici bulmuşlardır. Pantomimden yararlanan bu ekiplerin müzik desteğiyle oluşturdukları komedileri bir veya iki sevgili, tipik olarak Harlequin ve Columbine ve aşıkların mutluluğunu engelleyen bir dizi müstehcen karakterden oluşuyordu: örneğin, aldatıcı hizmetkar Arlechino; cimri tüccar Pantalone; şehvet düşkünü, genellikle kambur, Pulcinella; ve talihsiz, beceriksiz zanniler. Bazen maskeli olan bu karakterler her zaman gösterişli kostümleriyle palyaçoların ilk örnekleri olarak gösterilmektedirler (Evelyn, 1990:23).



Şekil 8. Commedia dell'Arte

Kaynak: (Nutku, 1985)

On altıncı yüzyılda şenlik kültürü önemli bir yer teşkil etmektedir. Şenliklerden bu noktada bahsetmek yerinde olacaktır. Çünkü sirk sanatlarının kullanımı bu şenlikler içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Bu şenliklere

[7] **İcarian games:** Ayakla yapılan jonglörlük. Partnerli olarak yapılan bu akrobasi türünde bir kişi altta taşıyıcı olarak bulunur. Üstte bulunan kişi alttaki kişinin ayakları üzerinde çeşitli akrobatik numaralar yapar.

toplumun en üst tabakasından en alt tabakasına kadar kent içerisinde ve dışından gelen insanlar katılım göstermekteydiler. Şenliklerin başlıcaları bir kralın ya da prensin şehre girişi ve karşılanışı törenleri, döngüsel şenlikler – dinsel törenler, karnavallar, halk şenlikleri, maskeli alaylar olarak gösterilebilir (Aktaş, 1996). Bu şenlikler kökenlerini; bolluk sağlamak amaçlı yapılan pagan ritüellerinden temel almaktadır. Dinsel motiflerle süslenmiş dönemin önemli siyasal gelişmeleri kurulan taklar ve dekorlar içerisinde tasvir edilmektedir. Antik döneme öykünme olarak Antik Roma sirklerinde yapılan yarışlar ve hayvan dövüşleri kullanılmaktadır. Bunların yanı sıra saray içerisinde pantomim temelli gösteriler yapılarak hükümdarlar onurlandırılmışlardır. Sokakta yapılan kortejler ve gösteriler aynı zamanda halk katmanının da bu şenliklere dahil olmasını sağlamıştır. Ortaçağ'da ortaya çıkan şenlikler dini perhiz dönemlerinin ardından yapılan eğlencelerdir. Şenliklerin bir kısmı var olan düzeni yüceltmek üzerineyken bir kısmı da düzeni eleştirmek üzerinedir. Eleştiri temelli olan şenliklerde insana ait aşırılıklarla alay etmek, insan ve kültürün çatışmasını gözler önüne sermek üzere oluşturulan gösteriler güldürü niteliği taşımaktaydı. Şenlikler aynı zamanda bir değişim dönüşüm oluşturan ve bir çeşit halk hareketi olarak da görülmekteydi. Ancak bu niteliği iyi karşılanmamış ve zaman içinde, şenlik eğlenceleri otorite tarafından yasaklanmış ve belirli formlar içeren icrasal etkinliklere dönüşmüşlerdir. Bu süreçte de şenliklerde kullanılan büyük dekorlar, maskeler, abartılı kostümler, zıt olan iki şeyin yan yana oluşu, beden imgelerin abartısı gibi özellikleri içeren bu gösteriler halk tiyatrosu geleneğinin başlangıç noktası olarak düşünülmektedir (Salihoğlu, 2019:11).

Sirk sanatçıları ortaçağ ve rönesansta gezici olarak ya da saray içerisinde gösterilerini gerçekleştirmiş olsalar da belli bir çatı altında bir araya gelememişlerdir. Bu çatı "modern sirk" adı altında kurulacaktır. Bu nedenle de Avrupa'da gelişen modern sirk kavramına göz atmak gerekir.

Avrupa'da modern sirk kavramı Philip Astley ile beraber ortaya çıkmıştır, bu nedenle de Astley için modern sirkin babası tabiri kullanılmaktadır.



Şekil 9. Philip Astley

Kaynak: (Linda,2014)

Astley, 8 Ocak 1742'de İngiltere'nin West Midlands bölgesinde Newcastle-under-Lyme'de doğdu. Babası, kaplama kesicisi ve marangoz olan Edward Astley'di ve Philip 9 yaşındayken babasının yanında çıraklık yaptı. Ancak Philips'in büyük aşkı atlardı ve 17 yaşındayken Albay George Augustus Eliott'un komutasındaki bir süvari alayı olan Fifteenth Light Dragoons'a katıldı ve zamanla Başçavuş rütbesine ulaşarak büyük binicilik becerileri kazandı. 1766'da ordudan terhis oldu. On sekizinci Yüzyıl içerisinde binicilik numaralarının yer aldığı gösteriler yükselişe geçmiştir. Buna bağlı olarak Philip Astley, 1768'de binicilik okulunu açtı. Açtığı bu okulda sabahları binicilik dersleri verirken öğleden sonraları Albay Elliott'tan aldığı atıyla binicilik gösterileri yapmıştır. Ayrıca, farklı numaralar yapmak için eğittiği küçük bir at olan "The Little Military Horse"u da sundu. 1769'da yeni "Astley's Riding House"a taşındı ve burada başarıyla gösterilerini sergilemeye devam etti. Astley ve öğrencileri gösterilerini çapı yaklaşık 20 metre olan bir pistte gösterilerini yaptılar. Astley, bir süre sonra binicilik şovunu genişletmek için ekibine akrobatlar, jonglörler ve palyaçoları da ekledi. Londra dışında İngiltere etrafında ve yurtdışında gösterilerini yapmaya devam eden Astley, gösterilerini yapabilmek için ahşap yapılı amfiler inşa etti. İlk yapıyı 1773 yılında Dublin, İrlanda'da inşaa eden Astley eski öğrencisi olan Charles Hughes'la mahkemelik olur. Mahkemelik olma sebepleri Hughes'in, Astley'nin gösterisini birebir kopyalayarak kendi binicilik okulunu açmasından

kaynaklanmaktadır. Hakimlerin ikisinin de gösteri yapma lisansı olmamasından kaynaklı okullarının kapatma kararı sonrasında, Hughes Avrupa turnesine çıkarken, Astley lisans almak için çalışmaya yöneldi. Lisansını alan Astley, 1774 yılında ilk defa Paris'te sahneye çıkmıştır. Astley, 1779'da amfi tiyatrosunu çatıyla kapatarak kış aylarında ve akşamları gösteri yapılmasına olanak sağlamıştır. Amfi tiyatrosunun adını "Astley's Amphitheater Riding House" olarak değiştirerek kendisi gösterilerden çekilmiş ve tiyatro içerisinde ring master [8]olarak devam etmiştir. Philip Astley, 1782 yılında Fransa'da ilk sirk yapısı olan "Manège Anglais" ("Amphitheatre Anglais")i kurdu. Daha sonrasında Versailles'de Kraliçe Marie Antoinette mahkemesi önünde sirk grubuyla birlikte gösterilerini gerçekleştirdi. Astley, bu gösterilerle birlikte Paris'te kalıcı bir sirk açma hakkı kazanarak 1783 yılında "Amphithéâtre Anglais des Sieurs Astley, père et fils"i açmıştır (Zavatta, 2001:29). Charles Hughes, 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 görülmektedir (Ateş, 2014:13). Charles Hughes'ün öğrencisi olan John Bill Ricketts'ın ise 1792'de Atlantik'i geçerek Philadelphia, New York ve Boston'da sabit sirkler kurduğu ifade edilmektedir. 1793'te John Bill Ricketts, Philadelphia'da ABD'de ilk Astley tipi sirki açtı. Ricketts'in sirki bir ipte yürüme, bir palyaço ve binicilik gösterileri içermekteydi. On dokuzuncu yüzyılın başlarında Amerika ve Avrupa'daki ilk sirklerin çoğu, eylemlerini Philip Astley tarafından ortaya konan fikirlere dayandırdığı görülmektedir.

Astley'in mirası Andrew Ducrow tarafından devam ettirilmiştir. Büyük bir panayır ailesinden gelen Ducrow, aynı zamanda estetik ve yaratıcılık kaygısı taşıyan ilk sirk sanatçılarındandır. 1827 yılında Ducrow'un "Le courrier de Saint-Petersbourg" adlı gösterisiyle, binicilik akrobasisine tiyatrallik katarak bir tür binicilik pantomimi yarattığı ifade edilmektedir.

[8] Ring master: Gösterilerde alandan sorumlu olan kişi.



Şekil 10. Andrew Ducrow

Kaynak: (Simon, 2014)

Bu dönemlerde binicilik alanından tanınan Franconi ailesinden gelen ve Astley ile ortak olan Antonio Franconi, Paris'te ilk sirki kurmuştur. 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.

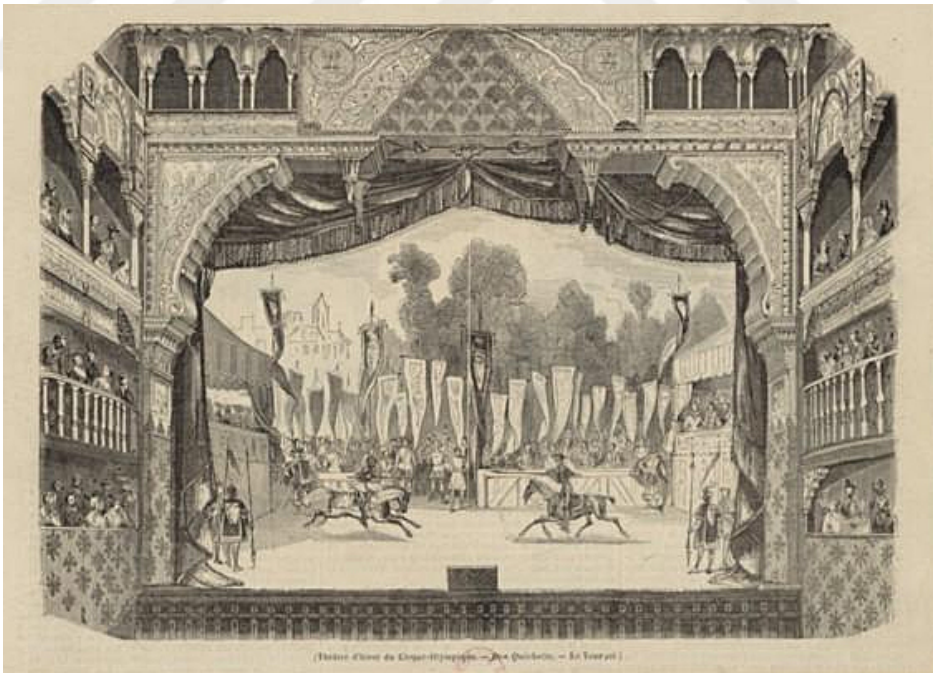
Kaynakların çoğunda Astley modern sirkin babası olarak tanımlanırken, diğer bir yandan da ünlü sirk tarihçisi Pascal Jacob, Astley'in sirk konusunda bir ilk olmadığını, aynı dönemde Johnson, Wolton, Bates ya da Simpson gibi binicilerden bazılarının da talaşla kaplı pist (manej) içinde kendi at egzersizlerine değişik eğlenceler kattıklarını belirtmektedir (Ateş, 2014:13). 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, 2009:9). Aslında sirkin içinde bulunan akrobasi, ip cambazlığı, el çabukluğu (jonglörlük), 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; askeriyenin içinde bulunan binicilik egzersizlerine akrobasi, cambazlık ve hayvan eğiticiliği gibi farklı becerilerle bir izlence değeri ve çeşitlilik katması olmuştur.

Dış mekan performansları için kanvas çadır kullanma fikri, 1840'larda Amerika'dan ithal edildi. Frederick "Charles" Hengler, Liverpool'daki sirk binasını açarken, Howe's ve Cushing'in Birleşik Devletler Sirki "Çadırlar artık mermer salonların önceliğini alıyor" reklamını yapıyordu. 1850'lere gelindiğinde Amerika ve Birleşik Krallık'taki sirkler, bugün onlarla ilişkilendirilen birçok öğeye zaten sahipti. İngiliz ve Avrupa sirki, Astley'nin tek halka prensibine dayanıyordu. Ringde yapılan eylemler daha yenilikçi ve karmaşık hale gelse de konsept aynı kaldı. Sirk geliştikçe gösterilerin içerikleri de gelişmeye başlamıştır. Viktorya sirkinde bulunan eylemler arasında ip ve trapez gibi hava gösterileri, binicilik, kaçış merdiveni gibi yenilikleri içeren akrobatik yer eylemleri, hokkabazlık ve tabii ki sirk performansının temel unsuru olan palyaço sayılmaktadır. Gösteriler içinde atlar dışında vahşi hayvanların kullanımı ve onları evcilleştirerek gösteriler içerisinde kullanımı hayvan sirkleri kavramını ortaya çıkartmış ve sirkin bu yönü daha cezbedici hale gelmeye başlamıştır. Tüm bu süreçler sonrasında sirkler onlara sahip olan ailelerin isimleriyle anılmaya başlanmıştır.

Avrupa sirk tarihini bir aile tarihi olarak okumak doğru olacaktır. Sirk toplulukları hiyerarşik bir düzenle bir yöneticiden, onun ailesinden bazen de XVI. Yüzyıldaki cambazların atalarına kadar giden değişik ailelerden gelen çalışanlardan oluştuğu bilinmektedir. Gezici topluluklar halinde bölümlenen aile bireyleri ayrı ayrı rollere sahiplerdir ve dünyanın dört bir yanına kollara bölünerek yayılmışlardır. Zavattalar, Gasserler ve Cristianiler gibi sirk aileleri sirk tarihi içerisinde yerlerini almaktadırlar. Sirk sanatlarının aileler arasındaki bilgi aktarımının ise "öğrenci babası" (le père d'élève) olarak adlandırılan usta öğreticiler tarafından sağlandığı görülmektedir. 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). Goudard, klasik bir sirk gösterisi içerisinde beceri numaralarının ard arda sıralanışının yer aldığını ve gösteri düzeninin sırasıyla "geçit töreni, numaraların özet geçişi, gösterinin genel sunumu, ring master tarafından anons edilen numaraların ard arda sıralanışı, ara ve son kısım" şeklinde meydana geldiğini belirtmektedir. Aynı zamanda sirk sanatçılarının, dramatik sanattaki gibi herhangi bir rol kişisini canlandırmadığı ve sadece kendisini sunduğunu vurgulayan

Goudard, klasik sirkte rol yapmak yerine, "yerini almak" kavramının geçerli olduğunu söylemektedir (Goudard, 2005:68).

1930'lu yıllara gelindiğinde sirk içerisinde yenilik geliştirmek isteyen Avrupalı birçok sirk yöneticisi sporculara çağrı yaparak, geleneksel eğilimde bir başlıkla, “Circus Business” adı altında, onları programlarına dâhil etmek istemişlerdir. Yapılan bu çağrıyla beraber boksörlerin veya güreşçilerin, jonglörlük ve binicilik numaraları arasında piste çıktıkları bilinmektedir. Bunun dışında 1950'li yıllarda büyük sirk çadırları altında, gezici sirklerin sunduğu programların giriş gösterilerinden sonra Tino Rossi, Luis Mariano, Edith Piaf ya da Gloria Lasso gibi dönemin en ünlü şarkıcıları için düzenlenen küçük konserlerle birlikte sirke karşı ilgi ayakta tutulmuştur. Bu dönemde sirk sanatçılarının sirkte bulunan ringlerinin dışında artık music-hall sahnelerinde ve sinema perdelerinde de görülmeye başladıkları bilinmektedir. Sirk ile başka alanlardaki 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 adımdır.



Şekil 11. Cirque Olympique

Kaynak: (Arık Ateş, 2014)

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 veya 1980'li yılların sonuna kadar Sovyet sirkinin sanatsal ve finansal anlamda destek vererek Küba, Hanoï, Oulan-Bator, Budapeşte ve Berlin gibi büyük şehirlerde sirk okulları açması gibi değişimlerin varlığından da söz edilmektedir (Jacob, 2009:43). Tüm bunlara rağmen sirkler devlet desteği almadan tamamen ticari yapılar olarak karşımıza çıkar. İnsanın temel ihtiyaçlarından biri olan oyun oynama hali ona bu şekilde maddi bir kazanç da sağlamaktadır. Ancak Avrupa'da sirkler bireysel olarak gösterilerden ziyade belli bir topluluğun hüner gösterileri üzerine kuruludur. Sirkler içerisinde gösteri yapan sirk sanatçıları sadece kendi uzmanlık alanı olan becerilerde gösteri yapmaktadırlar, bu da ailelerin kurduğu hiyerarşinin altını çizen başka bir etmen olarak karşımıza çıkar. Avrupa'da ilk sirk Almanya'da Richter tarafından 1821 yılında kuruldu. En bilinen sirk yöneticileri 1880 yılında gösteriler düzenleyen Ernest Renz, Albert Schumann ve Paul Busch'dur (Mauclair, 2003:38). Renz, Cirque Equestre (binicilik sirki) adını kullanmıştır. Sirklerinin lüksü ve inceliği sayesinde, Münih'te, Viyana'da ve özellikle de Berlin'de sirkler kabul görmüştür (Dupavillon, 1982:140). Renz Sirki, Otto Sirki, Napolyon Sirki, Albert Schumann Sirki, Busch Sirki, Salamonsky Sirki Almanya'daki önemli sirklerdendir (Mauclair, 2003/Dupavillon, 1982). Almanya sonrasında sirk Kuzey Avrupa ülkelerine binicilik sanatıyla beraber yayılmaya başlamıştır. İsveç'te, Norveç'te ve Danimarka'da ilk sirk gösterilerini sunan kişi, İngiliz usta binici ve ip cambazı James Price'dir. Bergman Sirki, Orlando ve Brazil Jack (Rhodin) kurulan sirklerden bazılarıdır (Mauclair, 2003:213).

Batı sirki olarak adlandırabileceğimiz Avrupa sirki içerisinde bulunan gösteriler şu şekildedir;

a. Binicilik Sanatı

Bir ya da birden fazla at üzerinde, tek bir binici ya da bir grup tarafından gerçekleştirilen akrobatik figürler ya da egzersizler bütünü olarak açıklanabilecek bu sanat cambazlık (voltige), serbest eğitim (dressage en liberté) ve bilgili at (cheval savant) olmak üzere üç başlığa sahiptir. At üstünde yapılan akrobatik gösterilere pist içerisinde çemberden atlama ve tahta setler gibi engeller eklenerek gösterinin zorluk derecesi arttırılmaktaydı. Bu sanatın içerisinde at üstünde piramit kurma, sütun figürleri veya "La Poste" gibi klasikleşmiş antreman çalışmaları en bilinen binicilik numaraları olarak karşımıza çıkar (Zavatta, 200:84).

b. Akrobasi

Sirkin tarihçesinde bahsettiğimiz üzere, akrobasinin gelişimi eski çağlarda yapılan hayvan davranışlarının taklidine dayalı kutsal törenler nedeniyle olduğu varsayılmaktadır. Bu taklitlerde hız, güç ve esneklik hayvanları sembolize eden özellikler olarak görülmekte, dolayısıyla da bu taklitleri yapacak olan kişilerde bu özellikler aranmaktaydı. Zaman içerisinde yerleşik düzene geçilmesiyle dini ritüellerde kullanılan bu tarz uygulamalar eğlence olarak yapılmaya başlanmış ve böylelikle akrobasi bir yetenek gösterisi olarak görülmeye başlanmıştır. Akrobasi malzemeli ve malzemesiz gibi alt başlıklara ayrılmaktadır. Malzemesiz akrobasi, yere konulmuş bir minder ya da zeminde herhangi bir şey olmadan akrobatın sadece bedenini kullanarak tek ya da birkaç kişiyle beraber gerçekleştirdiği akrobasi türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Gösteriye hareket ve canlılık katma görevini gerçekleştiren yer akrobatlar için "sauteur" (sıçrayan) kelimesi kullanılmaktadır (Zavatta, 2001:13). Malzemeli olarak adlnadırabileceğimiz akrobasi türünde genellikle Rus salıncağı, trambolin, paralel bar, Rus barı gibi malzemeler kullanılarak yapılmaktadır. Akrobasi güç, ustalık ve dikkat gerektiren disiplinlerden biri olarak sayılmaktadır.

c. Contortion

Performansçının vücudunu doğal olmayan pozisyonlarda kullandığı ve normal bir insana göre daha fazla esnekliğe sahip olarak yaptığı bir gösteri türüdür. Müziğe uygun biçimde koreografisi yapılmış bir dizi hareket veya poz gerçekleştirerek sergilenmektedir.

d. Denge Gösterileri

Denge üzerine çalışan performansçı belli bir zamana tabi olmadan, yer çekimine meydan okuyarak alışılmadık bir pozisyonda kendini, bir nesneyi ya da onunla beraber beceriyi sunan partnerini dengede tutmayı amaçlamaktadır. Güç ve esneklik akrobasi de olduğu gibi alanda da önemli bir yer tutmaktadır. Denge gösterisi icra eden bir performansçı bir nesneyi ya da partnerini dengede tutan bir taşıyıcı (base) veya partneriyle ya da nesnelerle dengesizlik üzerine kurulmuş olan bir pozisyonda denge kurmaya çalışan bir cambaz (flyer) görevindedir (Zavatta, 2001:295).

e. İp Cambazlığı

Denge ve akrobasi gösterilerinin bir birleşimi olan bu gösteri türünde yere sabitlenmiş iki metal demir ile desteklenen ince bir tel üzerinde becerisini sunan bir performansçıdan bahsedilmektedir. İp cambazları gerili tel üzerinde taklalar atabilir ve yer çekimi kurallarını hiçe sayar biçimde denge duruşları yapabilir. Normal varayılandan daha yüksekte kurulan tellerde cambazlar iki ucunda belli bir ağırlık bulunan ve ortasından tutularak kullanılan bir denge sopası kullanmakla beraber bu sopa yerine şemsiye, yelpaze, çiçek buketi gibi görünüş açısından daha estetik nesnelerde kullanabilmektedir. İp cambazlığı her dönemde kendi başına bir gösteri biçimi olarak karşımıza çıkmakla beraber Pascal Jacob'a göre boşluğun üzerine çıkmak ve sembolik olarak özgürlüğüne kavuşmaktır (2002:52).

f. Hava Akrobasisi

Hava Akrobasisi (Aerial Acrobatics), akrobasi ve esneklik becerilerinin havada asılı olan bir malzeme üzerinde yapılmasıdır. Kullanılan malzemeler içerisinde başlıca trapez ve halat bulunmaktadır. Daha sonrasında gösteriler ilgi gördükçe bu malzemeler çeşitlilik göstermeye başlamıştır. Trapez ve halata ek olarak çember (Lyra), spanish web, straps, air pole, silks (kumaş) gibi malzemeler bu sanat geliştikçe akrobatlar tarafından kullanılmaya başlamıştır.

g. Jonglörlük

Jonglörlük, havaya nesneleri atıp ve onları tutmak üzerine yapılan bir beceri türüdür. Bu beceriyi sergileyen kişilere jonglör denilmektedir. 20. Yüzyılla beraber jonglörler gösterilerine denge ve akrobasi unsurlarını da eklemeye başlamışlardır. Jonglörlük becerisinde top, lobut, halka gibi belli başlı malzemeler kullanılırken aynı zamanda herhangi bir günlük kullanımda olan nesnede gösteriye dahil edilebilir durumdadır. Bu sanatta önemli olan şey nesneleri düşürmeden hareket edebilmektir. Bunun için aşırı bir odaklanmaya ve ustalığa sahip olmak gereklidir.

h. İlüzyon Sanatı

Hepimizin ilüzyon dendiği zaman ilk aklımıza gelen elindeki çubuğu silindir şapkasına dokundurarak içerisinden tavşan çıkartan kalıplaşmış bir sihirbaz imajıdır. Bu kişiler el çabukluğu ve çeviklikleri sayesinde sirklerde yerlerini

bulmuşlardır. Genellikle iskambil kartları, hızlı kıyafet değiştirme ve kilitleri açma becerileri sergilemekle beraber günümüzde ilüzyonist adını almışlar, gelişen teknolojiyi de gösterilerine eklemişlerdir. İlüzyonistlerin temel amacı izleyicinin dikkatini başka yere odaklayarak sunmak istedikleri numarayı gerçekleştirmektir.

i. Palyaço (Clown)

Sözcük olarak ilk defa Franconi tarafından Cirque Olympique broşüründe Monsieur Claune'un ismi olarak kullanılmıştır (Ateş, 2014). Palyaço önceleri, köy soytarısı olan bir kişiyi ifade ederken daha sonra ilerleyen zamanla birlikte sirk ve pantomim gösterilerinde grotesk ve komik olanı ifade etmek için kullanılmıştır. Astley modern sirk formunu oluştururken palyaçolardan yararlanmıştır. Bu kişiler şaklabanlık yapmakla beraber aynı zamanda binicilik numaralarını da sergilemekteydiler. Gösteri esnasında binicileri taklit eden bu kişiler onların karikatüristik bir versiyonu olarak karşımıza çıkarlar. Sirk içerisinde klasik palyaço tiplemesi olarak karşımıza çıkan clown blanc aristokrasinin sirkteki temsilcisidir, clown blanc'a karşılık kaba saba ve beceriden uzak bir karakter olan Auguste onun yardımcısı olarak sirk içerisinde yerini almaktadır. Bu iki zıt karakter arasındaki ilişki birinin sürekli olarak diğerini eğitmesi ya da yanlışlarının oluşturduğu komikliklerin oluşmasıyla sirkte yerini almaktadır (Zavatta,2001:99).

j. Hayvan Eğitimi

Hayvanlarla yapılan gösteriler vahşi hayvanların evcilleştirilmesi ve evcil hayvanların ise eğitilmesi olarak ikiye ayrılmaktadır. On dokuzuncu yüzyıl sonlarına kadar hayvan terbiyecileri gösterilerini kafes içerisinde bulunan hayvanları izleyicilerin yakınında tutarak yapmakta ve gösterilerini daha da izlenebilir kılmak adına yanlarında bir kadın dansçı bulundurdukları bilinmektedir (Ateş, 2014:65). Ancak On dokuzuncu yüzyıl sonrasında halkın oldukça ilgisini çeken bu gösteriler hayvanseverlerin karşı çıkmalarıyla çağdaş sirk içerisinde bir yer bulamamış ve sirk alanından yavaş yavaş silinmeye başlamıştır.

k. Güç Gösterileri

Eski zamanlarda meydanlarda, şenliklerde veya yapılan festivallerde kalabalık içerisinde güce dayalı gösterilerde ustalaşmış kaslı ve güçlü atletler Herkül isimli mitolojik kahramanın ismiyle özdeşleşerek gösterilerimi sergilemekteydiler. Bu gösterilerin yanı sıra bıçak ya da kılıçlarla gösteri yapan

sanatçılar bulunmakla beraber bu gösterilerin yanı sıra ateşbazlar da bulunmaktadır. Kılıç veya bıçaklarla gösteri yapan kişiler genellikle bir hedef belirleyip bu hedefi ustalıkla vurmaktaydılar. Bunun yanı sıra gösterilerini daha da heyecanlı hale getirmek adına canlı hedefleri de kullandıkları bilinmektedir. Ateşbazlar ise ateşli malzemelerle jonglörlük yaparken kimi zaman da ellerinde tuttukları ateşli çubuklarla ateş püskürtmekte veya çubuğun ucundaki ateşi ağızlarına sokmaktalardı. Bu beceri gösterileri dışında kılıç yutanlar, kömür üzerinde yürüyenler gibi gösteri sanatçıları da bulunmaktadır.

Özellikle akrobasi alanında Osmanlı dönemindeki akrobatların Avrupa'da yaptığı gösterilerde akrobasinin Avrupa sirki içerisinde yayılmasını sağladığı tarihçiler tarafından dile getirilmektedir. Bu nedenle Türkiye'de sirkin varlığı ve gelişimi olup olmadığı noktasına ayrıca bakmak gerekir.

III. TÜRKİYE'DE SİRK SANATLARI

Sirk sanatlarının tarihsel gelişimi içerisinde dünya üzerinde belli bir

çıkış noktasının saptanması mümkün değildir. Ancak Anadolu toprakları içerisinde yakın bağlarının olduğundan bahsetmek yanlış olmayacaktır. Arkeolojik kazılar sonucunda sirkin Anadolu ile organik bir bağı olduğu görülmektedir. Tıpkı Meksika'da yapılan kazılarda bulunan çömlekler gibi Anadolu'da yapılan kazılarda da sirk sanatlarına ait bulgular bulunmuştur. Hititler dönemine ait Hüseyindede vazosu üzerine nakşedilmiş boğa üzerinde akrobatik hareket yapan insan kabartmasına baktığımızda ilk sirk gösterilerine atıfta bulunduğunu söyleyebiliriz (Erdal, 2021:21).



Şekil 12. Hüseyindede vazosu

Kaynak: (Erdal,2021)

Bu tarz arkeolojik buluntular Anadolu topraklarında gelişen eğlence ve dini ritüeller adına bize kanıtlar sunmaktadır. Bir başka buluntu olan Çankırı İnandık bölgesinden çıkarılan İnandık vazosu, bu tür bir kutlamanın kabartmalarıyla süslenmişken, arp müzik aletine tıpatıp benzeyen bir enstrüman da görülmektedir.



Şekil 13. İnandık vazosu

Kaynak: (cankiri.gov.tr, 2022)

Hüseyindede ve İnandık vazolarındaki sahnelerin hangi törenlere ait olduğu konusunda kesin bir yorum bulunmamakla beraber Hitit yazılı kaynaklarından bilinen tören uygulamaları vazolarda birebir tasvir edilmemiştir. Törenlerdeki en önemli sahneler fragmanlar halinde birbirleriyle ilişkili olarak kompozisyonlara aplike edilmiştir. Dolayısıyla kabartmalı vazolarda törenlerin tamamının canlandırılmasından ziyade Fırtına Tanrısıyla ilgili konuların ön plana çıkartılması, Fırtına Tanrısı ve boğaların yanı sıra kırların koruyucu tanrısı ile insan formundaki tanrıların vurgulanması önem taşır (Sipahi, 2014:26). Bu iki vazo üzerindeki kabartmalar dini ritüelleri göstermekle beraber, bu ritüellerin gerçekleştirilmesinin zamanla sirk gösterilerine dönüştüğü düşünülmektedir. Hititlerde "duşkarat" (Yalçın, 2010) adını alan eğlencenin çok önemli bir yer tutmakta olduğu bilinmektedir. Hititlerde rengarenk folklorik giysiler içinde zengin, neşeli ve hareketli melodiler eşliğinde sunulan oyun ve gösteriler arasında; çeşitli danslar, hayvan maskeli insanların sundukları soytarılıklar, geçit törenleri, savaş gösterileri, güreş, boks, ok atma, sürat koşusu, taş fırlatma ve hızlı maden dövme etkinlikleri vardı. Başarı kazananlara ödülleri çoğu kez bizzat kral tarafından verilirdi[9].Fakat

[9] https://www.hitit.edu.tr/Haberler/2011/10/15/sirk-kulturunun-atasi-hititler

bu tarz geleneklerin sirk geleneğinden ziyade şaman kültürü ile bağlantısı olduğu bilinmektedir. Buradaki vahşi hayvanların kontrolü, akrobatların estetik sıçrayışları ve metafor olarak iki dünya arasına gerilmiş bir ip üzerinde içsel dengeyle yürüme üzerine kurulu gelenekten gelen elementler sirk sanatının temelini oluşturmuştur (Çevikavak, 2018:1).

Düzensizlik, kuralsızlık, savurganlık ve kargaşa gibi günlük sıradan hayatın gidişatına ters düşen ancak yenileyici, yatıştırıcı ve birleştirici etkisi ile ekonomik, sosyal ve kutsal yapılanmaları iyileştiren ve sağlamlaştıran ritüel kökenli törenler **"şenlik"** olarak adlandırılmaktadır (And, 1982). Bu noktada ritüel kökenli bir inanış olan şaman kültürü eski Türkler için oldukça önemli bir noktadır. Bu kültüre göre şamanlar, esrime deneyiminin en yetkin kişisi olmakla beraber ölülerin, cinlerin, doğanın ruhlarıyla iletişim kurabilen seçilmiş kişiler olarak kabul edilirler (Bars, 2018:319). İnanışa göre şamanlar, Tanrı ve insan arasında bağ kurabilen tek aracıdır. Ölüm, evliliğin kutsanması, doğum ve ad törenleri gibi birçok ritüeli gerçekleştiren şaman tinsel bir eylem gerçekleştirirken aynı zamanda toplumsal alanda aldığı sorumlulukları yerine getirmektedir. Ritüel bağlamında şamanın bilinç durumu bir esrime ve trans halidir. Esrime hali şaman ritüelinde belirli meditatif ses, söz ve hareketler veya esrime için kullanılan maddelerin kullanımı sonucu değişmiş bir bilinç evresinde ortaya çıkmaktadır. Bir anlamda bedeni aşan bu bilinç hali, şamanın ruhunun alemler arası yolculuğunu mümkün kılmakta ve algıların ötesindeki "ruhsal varlıklarla" etkileşim ve dolayısıyla "evrenle bütünleşme" hali oluşturmaktadır. Trans durumunda şamanın algıları yeni söz, ses ve dans dizgelerine açık bir hale gelir ve bu evrede beden ve zihin, artık şamanın "şahit olduğu" olgulardır. Yine bu değiştirilmiş bilinç durumlarının etkisinde ve bu evrede "edinilmiş insanüstü yetilerle" ağaçlara tırmanma veya iki ateş arasında/içinde yürüme gibi fiziksel dayanıklılığa yönelik realistik eylemler de gerçekleştirilmektedir (Hoppal, 2012:54). Bunun ötesinde şaman bedenini ve sesini kullanarak başka bir benliğe bürünme, başka bir deyişle yeni bir benlik oluşturma eylemi/oluşu içindedir. Bu benlik aşırı deneyimlere örnek olarak ritüel sırasında şamanın totem hayvanlarının seslerini çıkarıp, onların sergilediği bedensel hareketleri yapması gösterilebilir. Bu edimleri gerçekleştirirken, bahsedilen bu aşırı deneyimde bedenin totem hayvanının ruhuyla etkileşimi amaçlanmaktadır. Buna göre şaman benliğini aşıp bu hayvanların sahip olduğu kutsallaştırılmış

özelliklere kavuşup, tinleriyle bir olmakta ve ritüelin tinsel boyutta amaçlanan/karşılaşılan güdüleri ile uyumlanmaktadır (Roux, 2011:293). Bu tip verilerle sirk geleneğinin şaman kültürüyle bağlantısı olduğunu söylemek mümkündür. Donald G. Kyle, sirk sanatları kökenini; kült ritüel, tanrıya tapınma, spor ve gösteriler arasındaki siyasi aracılıkla birbirine bağlar. Şamanlık sonrası Türk toplumlarında ritüeller şenlik halini alarak varlıklarını sürdürmüşlerdir. Bu şenliklerde katılanlar birebir içerisinde yer alabildikleri gibi toplumsal sağaltıcı bir özelliğe sahiptirler ve bünyesinde hüner gösterilerini barındırırlar.

On beşinci yüzyıl itibariyle belirli bir grubun ve sınıfın düzenlediği, katılanların birebir içinde olmak yerine daha çok seyirci olarak yer aldığı, toplumsal sağaltıcı işlevler yerine eğlendiren, oyalayan seyirlikler ve gösterim sanatları içeren törenlere ve kutlamalara doğru evrilmiştir (And, 1982:4). Bu yeni şenlik düzeni Osmanlı döneminde, sultanların tahta çıkması, saraydaki doğumlar, şehzadelerin öğrenime başlaması, bir savaşın kazanılması yahut sefer öncesi, saraydaki kızların evliliği ve erkek çocuklarının sünneti gibi sebeplerle saray tarafından düzenlenen görkemli eğlencelerde vücut bulmuştur (Ümit, 2014:130). Osmanlı Devleti'nde de özellikle erken çağlarda halkın ve sarayın bir araya geldiği bu etkinlikler önemli yere sahipti. Düğün ve sünnet törenleri, doğumlar, dini kutlamalar, şehzadelerin öğrenime başlamaları, sefere çıkılması, savaşta kazanılan zaferler, yabancı devlet büyüklerinin ve elçilerinin Osmanlı Devleti'ne gelmesi ya da sadece padişahı hoşnut etmek, şenlik düzenlemek için sebepti. Şenliklerin bir diğer yapılma amacı, şenlikler aracılığıyla devletin büyüklüğünü ve gücünü tanıtmaktı (And, 1959:9-15). Osmanlı Devleti'nin padişahı, Murad-ı Hüdavendigâr çocuklarının sünnet törenini Bursa Kalesinin Fetih kapısındaki Pınarbaşı şenlik alanında düzenlenen kapsamlı bir şenlikle yapmış daha sonraki padişahlar aynı geleneği yüzlerce yıl devam ettirmişlerdir. Bu şenlikler yazıcılar tarafından kayda alınmış ve nakkaşlar bu gösterimlerin minyatürlerini yapmıştır. Saray tarafından düzenlenen bu şenliklere halk hem seyirci hem de katılımcı olarak kendilerine yer bulmaktaydı. Zanaatçılar ve meslek loncaları bu şenliklerde çalışmalarını ve hünerlerini sergilerken düzenlenen geçit alaylarına da katılmaktalardı. Şenliklere gelen yüzlerce sanatçı, güç göstericileri, hüner sahibi kişiler, hezarenler, dervişler, ozanlar, yazarlar ve hattatların yanı sıra, seyre gelmiş halk arasındaki hüner sahibi kişiler de gösterilere katkıda bulunmaktalardı (Erdal, 2021:28).

Yabancı ülkelerden gelen gözlemcilerin eşliğinde Osmanlı şenlikleri coşkuyla kutlanmakta ve sirk gösterileriyle zenginleşmekteydi. Bu dönemde yurtdışından şenliklere katılan gözlemciler bize Osmanlı da yapılan sirk gösterileri hakkında oldukça önemli veriler vermektedirler.

"Elinde bir sopayla, gerçekten, gider

Başka kimsenin duramayacağı yere kadar,

Orada yere bakar ve inceler,

Böyle olmakla beraber, o bir Türk olmalı." (Baston 2018,57).

Bu şenliklerde otuz sekiz metre yükseklikte ip üzerinde gösteri yapan bir cambaz için İngiltere'de yazılmış bir şarkıdan alınmış bu bölüm yabancıların Osmanlı döneminde yapılan şenliklere ilgisini göstermektedir. Bahsedilen bu cambaz daha sonrasında İngiltere'ye giderek ünlü hale gelmiştir (Baston, 2018:57). Buradan da anlaşılacağı üzere Türk ip cambazları Avrupa'da da gösteriler yapmıştır. Fransa'da II. Henry döneminde leğenle ip üzerinde gösteri yapan bir Türk'ten bahsedilmektedir. Jacques Bonnet, İngiltere'de, Türkler ve Çinliler gibi cesur ve usta ip cambazlarının olmadığını söylemektedir. Yine aynı yazar Napoli'de geniş bir yolda evinin beşinci katının penceresine bağladığı ip üzerinde bir Türk cambazın yürüdüğünü anlatmaktadır (And, 1959:117). Osmanlı'da yapılan bu tarz akrobatik performansların sirkin biçimini oluşturduğu ve kurumsallaşması için adımlar olduğu pekala söylenebilir. Yabancı gözlemcilerin yanı sıra Osmanlı'da düzenlenen şenliklerin içeriklerine vak'anüvislerin tuttuğu "surname"lerden ulaşılmaktadır. Surnameler, şenlik içerisinde ne yenildiğinden ne gösteriler yapıldığına, kimlerin katıldığına ve en önemlisi kimin için yapıldığına dair verdiği bilgilerin yanında nakkaşların işlediği minyatürler sayesinde yapılanların görsel tasvirlerine de sahiptirler. Bu tasvirlerde, ip cambazlığı (rismanbazlık), ve direklere tırmanarak yapılan canbazlık gösterileri, paçlebazlık, zurbazlık (zorbazlık), parendebazlık, kuzebazlık, çemberbazlık, gözbağcılık, tasbazlık ve hayvanlarla gösteri yapanlar gibi günümüz modern sirk becerilerin öne çıktığını görmekteyiz. Kısaca bu gösterilerin bazılarının ne olduğuna değinmek gerekirse şu şekildedir;

A. Cambazlar



Şekil 14. Cambazlar

Kaynak: (And,1982)

Paçlebaz, rismanbaz ve direğe tırmananlar cambazlar olarak adlandırılmaktadır. Cambazlık Metin And'a göre ikiye ayırılmakta ve bunlardan biri ip üstünde yürüyüp hüner gösterenlerken bir diğeri yüksek direklere, dikilitaşlara tırmananlardır. Özdemir Nutku ise cambazlığı üçe ayırmış ve And'ın ayrımına ek olarak paçlebazları (tahtabacaklar) eklemiştir (Nutku, 1987:83).

- Rismanbazlar ip üstünde becerelerini gösteren kişilerdir. Bunlar genellikle iki direk arasına gerilmiş iplerde yürüyerek ve çeşitli hünerler göstererek şenlikler içerisinde yerlerini almışlardır.
- Paçlebazlar ayaklarına uzun sopalar takarak gösterilerini gerçekleştirirlerdi. 1582 yılındaki şenliklerde Hintli bir ip cambazı ayağına taktığı uzun tahtabacaklarla ip üstünde gösteriler yapmıştır. Bir başka ip cambazı yine ip üzerine tahtalar koyup ayağına geçirdiği tahtabacaklarla bu düzeneğin üstünde yürümüştür.

- Yağlı direğe tırmananlar, isimlerinden de anlaşılacağı üzere yağlı bir direğe tırmanıp orada canlarını ortaya koyarak gösterilerini gerçekleştirenlerdir. 1582 yılında gerçekleşen Şehzade III. Mehmet'in sünnet şenliğinde bir Türk cambaz yağlı direğin en üst noktasına kadar çıkmış daha sonra düşerek boynunu kırmıştır. Biri yine aynı direğe çıkmış ancak ne ileri ne geri gidebildiği için aşağı atlamış ve hayatını kaybetmiştir (And, 1959:112).

Çağdaş kaynaklarda 'Türk' olarak tanımlanan ip yürüyüşçüleri, on sekizinci yüzyılda Avrupa'da düzenli olarak ortaya çıkan, Fransa, İtalya ve İngiltere'deki fuarlarda sahne alan sanatçılardır. 1582 töreninin bir gözlemcisi olan Michel Baudier, ip dansçılarının Avrupa'da gördüklerini geride bıraktığını düşünüyordu (Baston, 2018:63). Surname-i Vehbi, çift sayfalık muhteşem bir minyatürde, limandaki gemiler arasına gerilmiş çifte ipli bir halat üzerinde görünüşte kesişen bir at ve arabayı (içinde bir yelpaze tutan peçeli bir kadın figürünün görüldüğü) tasvir etmektedir. Vehbi, şenliklerle ilgili önsözünde buna değinir:

> *"Ve bu nedir! Şiddetli bir yıldırım mı? Yoksa ipte yürüyen bir akrobat mı? Gökyüzünü kaplayan bulutların çizgilerinin üzerinde akan ay mı? Yoksa halat üzerinde hareket eden bir araba mı? Ay'ın gökyüzünde gösterişli bir şekilde dans ettiğini gördüğümüz şey mi? Yoksa havada süzülen bir kalyon mu?" (Surname-i Vehbi)*

Mustafa Nihat Özön, Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış isimli makalesinde cambazlık alanlarıyla ilgili şunları söylemiştir:

> *''İstanbul tarafının eğlenceleri ramazan ayı ile yaz aylarında hayal (karagöz), ortaoyunu (zuhuri kolu), hokkabaz, meddah, mukallitler, pehlivan, saz, çengi, türlü cambazlar idi. Bunlar için oynanacak bir özel yapı lazım değildi. Genişçe bir kahve veya ramazanda işlemeyen bir dükkan, yazın da seyir yerlerinde açıkça bir çayırlık bu işleri görmeye yetiyordu. Sünnet düğünleri (Karagöz, hokkabaz), kına geceleri (saz, çengi) bu oyunların bir nevi pazarı idi. Çok zenginler bazı Frenk hokkabazlarını konaklarına getiriyorlardı."* (Özön, 1966: 665)

B. Zurbazlar



Şekil 15. Zurbazlar

Kaynak: (Levni, 1999)

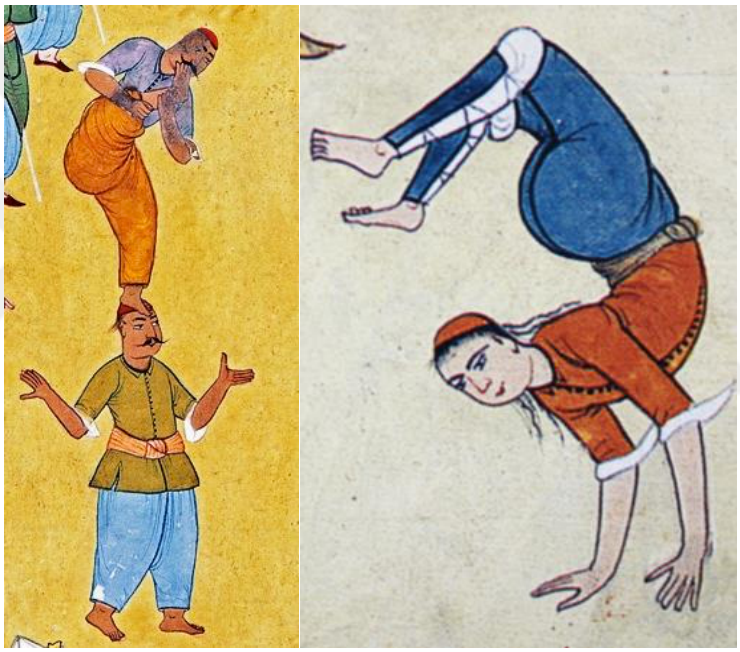
Zurbazlar ya da bir diğer isimleriyle zorbazlar zor işleri yapabilenlerdir. Bu kişiler daha çok acıya dayanıklılık gösterileri yapanlar olduğu gibi, parendebazlar ve taklabazlarlar da bu grupta incelenmektedir. Yere serilen bir örtü ve kendi vücutlarını kullanarak gösteri yapanlar, göbeklerine örs koydurup demir dövdürenler, ısırarak at nalı kıranlar, bir başlık giyip atılan kayaları kafalarıyla karşılayanlar, tek ayağının üzerinde durup başının üstünde dansçı taşıyanlar, bu grupta incelenmektedir (And, 1959:117). 1582 yılında III. Murat'ın oğullarının sünnet düğünü için düzenlenen şenliklerde yapılan bedene acı veren gösteriler karşımıza çıkmaktadır. Metin And yapılan gösterileri şöyle anlatmaktadır:

> *'' Bunların bazısı koluna beş büyük bıçak sokmuş, bunlar bir yerden girip öte yerden çıkmıştı. İki çıplak adam dörder kılıcın ikisini karınlarına, ikisini de göğüslerine saplamışlardı. Bir başkası karnının derisine bir yay sokmuş, bunu kan akmaksızın çıkarıp sokuyordu. Bunların sayısı 50 kadardı, ikisi fazla kan döktüğü için ölüyor, bunun üzerine Padişah bu gösteriyi yasak ediyor. Bunları anlatan bir yabancı*

bu ölenlerin yaralarının büyü gücünden çok deliliklerinin bir işareti olduğunu belirtiyor...'' (1959:108).

On altıncı yüzyılda bir gezginin ifadesine göre bir adamın, kızgınlıktan beyazlaşmış halde olan bir demiri ağzına sokup çevirdiği ve bu kızgın demirin adamın ağzına 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).

C. Parendebaz



Şekil 16. Parendebazlar

Kaynak: (And,1959)

Parendebazlar, başını yere koymadan öne ve arkaya taklalar atarak gösteri yapanlar, vücudunu faklı şekillere sokanlardır. Hüseyin Seyid Vehbi, Surnamesi'nde altı yaşında bir kızın vücudunu istediği gibi bükebildiğinden ve çeşitli hayvanların taklidini yaptığından bahsetmektedir (And, 1959:118). Akrobatik hareketler sergileyenler içinde, Batı'da adına "contortionist" denilen, bedenleri lastik gibi esnek olan, ayaklarını kafalarına değdiren ve vücutlarını istedikleri gibi eğip büküp kıvırabilenler de bulunmaktadır. 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.

1582 Şenliği'nde Behram Bâlî 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).

D. Kuzebaz

Kuzebazlar, Avrupa'da "equilibrist" denilen denge gösterilerine, başının üstündeki sırıkla testi tutma ve insan taşıma gösterlerini de eklemiştir. Bu gösterilerde bazen, göstericinin başının üstünde davul çalanlar, dans edenler bulunmaktadır (And, 1959:118)

E. Gözbağacılar (Hokkabazlar)

Gözbağcılar, el çabukluğu ile olmayan bir şeyi oluyor gibi gösteren kişidir (Nutku; 2017:287). Hokkabaz kelime anlamı olarak hokkalarla oynayan anlamına gelmektedir. Bu gösteri, ters çevrilmiş üç kaptan birinde bulunan topun el çabukluğuyla yer değiştirilmesine dayanmaktadır. Gösteri topların ya da hokkaların sayısının artmasıyla zenginleştirilmektedir (And, 1959:100). Avrupa-Amerika sirkinin gelişimi içinde, illüzyon veya sihir eylemleri sınırda bir statüye sahiptir. Anthony Hippisley Coxe, sirki bir "gerçeklik" sanatı olarak ele alarak ve onu tiyatro performansının "yanılsama"sından ayırarak bunu en belirgin şekilde dile getirmektedir (Coxe, 1951:204). Coxe'a göre, sihir eylemleri bu nedenle "asıl sirk"in bir parçası değildir ve bu ayrım, sihirbazlara ve illüzyonistlere çok az ilgi gösteren birçok sirk tarihinde kendini gösterir. Bununla birlikte, yanılsama, Osmanlı eğlencelerinde merkezi bir role sahiptir. Küçük nesnelerin fincandan fincana hareket ediyormuş gibi göründüğü bu yanılsamanın versiyonları Antik Yunan'da da anlatılmıştır (Blümner 2014:19).

F. Hayvanlarla Yapılan Gösteriler

Osmanlı eğlencelerinde hayvanlarla yapılan gösteriler önemli yer tutmaktadır. Tahta Kale Meydanında yapılan gösterilerde çeşitli hünerler sergileyen insanların yanında eğitilen hayvanlarla gösteri yapılmıştır (And, 1959:122). Bu gösterilerde, günümüz sirk gösterilerinde yapılan numaralar ustaca sergilenmiştir. 1582 festivalinde dans eden keçiler, sahibiyle güreşen eşek, ayılar, köpekler (çemberlerden atlayıp dans eden), maymunlar ve hatta dans eden bir fil olduğundan bahsedilir (And, 2000:158). İmparatorluk hayvanat bahçesinde vahşi hayvanların bulunduğu ve bunların sokaklara alınıp yerel halka sergilendiği, bazılarının da çeşitli türlerde gösteriler yapmak üzere eğitildiğini belirtilmektedir. Surname-i Vehbi içerisinde kuşlarla yapılan bir gösteriyi şöyle anlatılır:

> *"Kuşları kafeslerinden salıverdiler ve uçmalarını sağladılar. Kuşlar eğitildikleri için kafeslerine geri döndüler. İzleyiciler hayretler içinde kaldı. Padişah bu gösteriyi çok beğenmiş ve onlara güneş kadar kırmızı altın florinler verdiğinde, eğitmenler o kadar mutlu olmuşlar ki, kendileri uçmuş olabilirler." (Atasoy 1997:329).*

G. Binicilik



Şekil 17. Biniciler

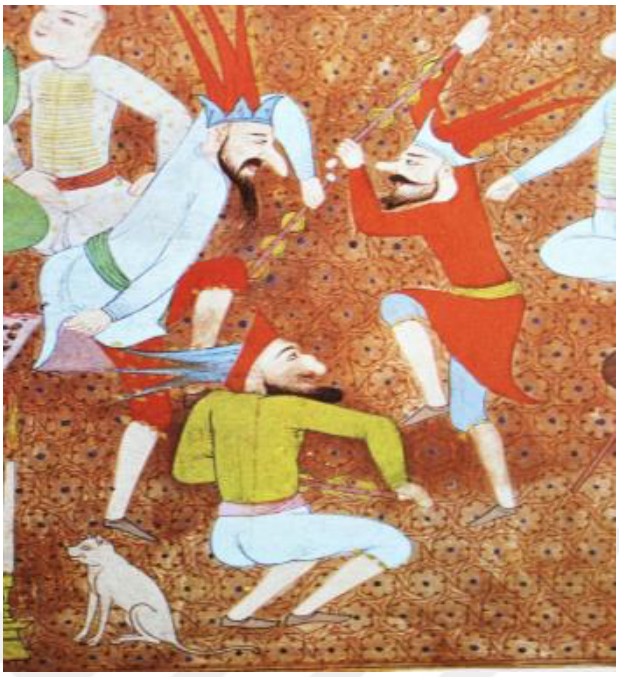
Kaynak: (And,1963)

Modern sirkin ilk adımı olarak sayılan binicilik gösterileri Osmanlı şenlikleri içerisinde de yerini almıştır. Şenlikler içerisinde iki türlü yer bulan bu hüner cirit

ve cündi olarak karşımıza çıkmaktadır. 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). 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 kişilerdir. Löwenklaw adlı yabancı bir tanık 1582 Şenliği'ndeki cündîlerin hayranlık verici bu gösterilerini şöyle tarif etmektedir:

> *"...Bir sipahi de beyaz atı alabildiğince sürerken üç-dört, hatta daha çok defa sağ ayağı ile yere değdi 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, tımar 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." (Atasoy, 1997: 42,43).*

H. Soytarılar (Maskara / Kışmer / Palyaço)



Şekil 18. Soytarılar

Kaynak: (Nutku,1983)

Söz, davranış ve görünüş ile halkı güldürme eylemi olarak tarif edilen soytarılık (Nutku,1983); güldüren kimse anlamına gelen ve Batı dillerindeki karşılığı "comédien" olan, fakat Evliya Çelebi'nin "mudhik ve mukallidler" şeklinde gruplandırdığı kimselerden farklı olarak, "kışmer" ya da "kışmir"lerin yaptığı bir iş olarak görülmektedir. Ayrıca bu kişiler için soytarı anlamına gelen maskara, pasatçı, nekre, binevâ, battal, ahmak, mukaffal, râkî gibi çeşitli kelimelerin de varlığından söz edilmektedir (And, 1959:44). Geleneksel Türk gösteri sanatlarında da yer alan soytarıların, sirk içerisinde sanatçıların gösterileri arasında ortaya çıkan, amacı halkı güldürmek olan ve genellikle hüner gösterilerini sergileyen sirk sanatçılarını beceriksizce taklit etmeye çalışan palyaçolar ile benzer özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Soytarılar kendi içlerinde ikiye ayrılırlar; curcunabazlar ve tulumcular.

Curcunabazlar, güldürücü nitelikte danslar sergileyen ve rakkaslarla beraber oyun alanına çıkıp onları beceriksizce ve parodik bir şekilde taklit eden soytarılardır (Arslan, 2008:295). Bu kişilerin yüzlerine “yüzlük” adı verilen bir maske taktıkları veyahut kafalarına keçeden bir külah takarak ellerinde ses çıkartan

malzemelerle gürültülü bir şekilde alana girdikleri anlatılmaktadır. Bunlar aynı zamanda maskara ismini de almaktadırlar.

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). Tulumcuların yanlarında bazı zamanlarda cin askerleri bulunmaktadır. Cin askerler, onlara düzeni sağlamada yardımcı olurlardı. Tulumcuların, ara ara ortaoyunu gibi sözlü oyunlar sergiledikleri ve gerek başlarıyla gerekse cin askerleriyle yaptıkları komik konuşmalardan dolayı halk tiyatrosu geleneğinin sözlü oyunlar kısmında da yer alabildikleri görülmektedir. Osmanlı Şenlikleri'ni seyreden yabancı konukların ise tulumcuları "maskaralık ve şaklabanlık yapan, düzeni sağlayan, skeçler oynayan grotesk görünüşlü soytarılar" olarak tarif ettikleri belirtilmektedir (And, 1985: 179; Arslan, 2008:296).

Curcunabazlar ve tulumculara ek olarak şenlik alanında insanları eğlendirmek için “tiryakiler”in bulunduğundan bahsedilmektedir. Tiryakiler, meddah veya gölge oyunu içerisinde de yer almaktadırlar. Bu kişiler sürekli afyon çiğneyerek nükteli şakalar yapar kimi zaman da afyonun etkisiyle şenlik alanında yapılan gösterilere verdikleri şaşırtıcı tepkilerle insanların gülmesine neden olurlardı. Bu kişilerin karakterleri korkak ve küfürbaz olarak tarif edilmekle beraber afyon nedeniyle “hab-ı gaflet” içerisinde olmalarından dolayı insanların onlarla eğlenmek amaçlı yanlarında teneke çaldığı ve onlara sataştığı anlatılmaktadır.

Bu tür soytarılık gösterileri içerisinde sözün kullanılıyor oluşuna karşılık bir diğer taraftan “sözsüz seyirlik oyunlar” adı altındaki sirk becerilerinin oluşumunda ise özellikle Bizans İmparatorluğu’ ndan kalma mimus oyuncularının etkisi olduğu bilinmektedir (Nutku, 2012:23).

Yukarıda bahsettiğimiz ve şenlikler içerisinde yer alan beceriler Avrupa’da yapılan şölenlerle denk düzeyde ve hatta Osmanlı şenliklerine gözlemci olarak katılan gözlemcilerin anlatılarına göre daha üst düzeyde sanatçılara sahip olunduğunun işaret etmektedir. Bunun kanıtı olarak Osmanlı Şenliklerine katılmış olan yabancı bir gözlemci şunları söylemektedir;

"Türkler bu alanda bize imrenmeyecek kadar ileriydiler. Bir günden ötekine eğlenceleri sık sık değiştiriyorlardı. XIV. Louis' nin Versailles' de yapmış olduğu şenlikler üzerine bilgimize göre Sultan Mahmut çağında olanlar en aşağı onlar kadardı" (And, 1959: 157).

Osmanlı şenlikleri, Osmanlı Devleti'nin gücünün azalmasıyla ve dini inanış olan İslam'ın daha koyulaşmasıyla birlikte sönümlenmeye başlamıştır. Bu görkemli şenlikle yerlerini yavaş yavaş küçük panayır eğlencelerine bırakmıştır. Yerel sanatçıların Avrupa'ya gidişleri ya da alanlardan çekilmeleriyle birlikte yurtdışından sirk ekipleri Osmanlı topraklarına gelerek gösteriler yapmaya başlamışlar ve halkın yoğun ilgisiyle karşılaşınca İstanbul içerisinde çeşitli noktalarda sabit ve yarı gezici gösteri alanları kurmuşlardır. İstanbul'da 1839 yılında, II. Mahmut Dönemi'nde, sirk gösterileri için kullanılan iki tane amfitiyatro bulunmaktaydı. Bu yapılardan biri 1838 yılında gelen, hem tiyatro hem sirk gösterileri yapan İtalyan Gaetano Mele'nin amfitiyatrosudur. Bir diğeri ise Fransız sirk topluluğu olan Louis Soulier'in sirki için kurulan amfitiyatrodur. Soulier'nin Gedikpaşa'daki amfitiyatrosu yandıktan sonra yerine Gedikpaşa Tiyatrosu inşa edilmiştir (And, 1972:20). 1839 yılında Prag'da yayınlanan bir dergide İstanbul'da kurulan bu iki amfitayronun varlığını doğrulamaktadır (And, 1972:19). Şenliklerde gösteri yapmış olan yerel sanatçılar yukarıda bahsettiğimizden farklı olarak kendi kumpanyalarını kurarak Anadolu içerisinde turneler gerçekleştirmişlerdir. Sirk eğlenceleri artık sadece ramazan eğlenceleri içerisinde yer bulmaya başlayarak ağır ve sancılı bir sürece girerek varlığını sürdürmeye çabaladıkça gelişimi Batı'nın aksine durma noktasına gelir. Tanzimat Dönemi sonunda başlayan ve Cumhuriyet Dönemi ile devam eden sürece bakıldığında ise sanat anlayışında Batı' ya öykünme ve geleneksel unsurlardan uzaklaşma yönünde bir politikanın izlendiği bilinmektedir (And, 1985:42). Bu nedenle sirk sanatına aıt beceriye dayanan disiplinler çağdaş düzeyde bir gelişim ya da atılım yapamamışlardır. Aynı zamanda fiziksel hünere dayanan sirk sanatları tarihçiler tarafından kayıt altına alınmamıştır buna bağlı olarak da bu disiplinler bir sanat dalı olarak birlikte anılamamış ve tek bir çatı altında toplanamamıştır. Ayrıca Avrupa'da örneklerinden bahsettiğimiz gibi bu becerileri tek bir gösteri altında toplayacak ya da bu gösteriyi yönetecek kimsenin olmamasından kaynaklı kurumsallaşma sağlayamamıştır.

1960'lı yıllarda karşımıza çıkan çadır tiyatrosu olarak anılan panayır eğlencelerinde sirk sanatları kendisine sadece cambazlık alanında küçük bir yer açabilmiştir. 1980 darbesiyle beraber bu eğlence kültürü de önemini yitirmiş ve sirk becerilerini sergileyenler iyice ortadan yok olmuşlardır. Günümüze yaklaştıkça ülkemize gelerek gösteriler yapan Medrano Sirki'ne benzer şekilde Türkiye Sirki, Avrasya Sirki gibi az sayıda büyük çadırlarda gösteri yapan ekipler kurulmaya başlanmıştır. Bu ekiplerin handikapları içerisinde hüner sergileyenlerin yurtdışında geliyor olmalıdır. Buna bağlı olarak kültürünün sirkle bu kadar haşır neşir olduğu topraklarda bir sirk geleneğinin sürekliliğinden bahsetmek hayli zorlaşmıştır. Metin And'ın söylediği üzere "sirkin sahne sanatlarının anası olduğu" günümüzde yeniden hatırlanması gereken bir söylem olmakla beraber tiyatro içerisinde sirke bir yer olduğunu kabul etmek gerekir. Sirk sanatlarının tiyatroyla buluşmasını daha da açmak gerekir.

IV. SİRK SANATLARININ TİYATROYLA BULUŞMASI

Tiyatro, Aristoteles tarafından "eylemin taklidi" olarak tanımlanmaktadır. Tiyatronun kökenine bakıldığı zaman ritüeller ve mitlerden ortaya çıktığını görmekteyiz. Ritüeller ise taklit ve danslardan meydana gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında "eylemin taklidi" sirk sanatlarının da temelinde bulunmaktadır demek yanlış olmayacaktır. Akrobatların hareket düzenlerine bakıldığında hayvan taklitlerine rastlamak mümkündür. Aynı şekilde sirk sanatları içerisinde bulunan hayvan gösterilerinde de eğitmenler hayvanları insan hareketlerini yapmaları için eğitmekteydiler. Bu açıdan bu taklit eyleminin ritüellerle beraber insanların avlanma ve savaş gibi gündelik içerisinde sayabileceğimiz eylemlerde gerçekten kullanılmakta olduğunu daha sonrasında tiyatroda olduğu gibi eğlence ve gösteri kültürü içerisinde yer aldığını görmekteyiz. İnsanların hayvanları, hayvanların da insanları taklit ettiği sirk sanatları içerisinde tiyatronun temelini oluşturan "eylemin taklidi"nde ortak bir noktada buluşan sirk ve tiyatronun elbette ki yollarının kesişmesi kaçınılmaz olacaktır. Bu yol kesişiminde sirk sanatları tiyatro içerisinde bir yöntem olarak kullanılmakla beraber bu sanatı kullanan kuramcılar üzerinden bakıldığında ikiye ayrılmaktadır;

- Kendi tiyatro anlayışı ya da oyunculuk yöntemiyle çağdaş sirk sanatlarına ya da oyunculuğuna katkıda bulunabilecek olanlar.
- Kendi tiyatro ya da oyunculuk anlayışlarını oluştururken sirk sanatlarıından faydalananlar.

Bu ayrımdan yola çıkarak sirk ve tiyatro ilişkisi birbirlerini besleyecek biçimde organik bir bağ kurmaktadır. Bu bağ dram sanatının temelini oluşturan çatışma, illüzyon oluşturma gibi kavramlar üzerinden kurulur. Örneğin; çatışma tiyatro sahnesi üzerinde oyun kişisinin duygusal çatışması olarak karşımıza çıkarken sirk sanatlarında bu çatışma sirk sanatçısının fiziksel çatışması yani sınırlı olarak görülen bedenin sınırsızlıklarına karşı bie eylemler bütünü şeklinde karşımıza çıkar. Bu organik bağ tiyatro ve sirk içerisinde içeriği, yöntemi ve uygulamayı geliştirerek değiştirmektedir. Yirminci yüzyılla beraber sözün geniş

yer tuttuğu tiyatroda, kendi kökeninde bulunan hareket unsuruna yeniden dönerek, hareket odaklı yeni bir yöntem bulmaya yönelik arayışların yoğunlaştığını görmekteyiz. Bu arayış içerisinde tiyatro, sirk sanatlarını yöntem olarak içerisine alarak yeni uygulama alanlarının kapısını açmış oldu. Bu uygulama alanları hareket temelli olmakla beraber ortak evrensel bir dil oluşturma amacı doğrultusunda kullanılmıştır.

Bu durumu daha anlaşılabilir kılmak için sirk sanatlarından faydalanan tiyatro uygulayıcıları üzerinden örneklendirmekte fayda görüyorum.

A. Fiziksel Tiyatro – Jacques Lecoq



Şekil 19. Jacques Lecoq

Kaynak: (Murray, 2003)

Kendi pedagojisini oluşturup sirk sanatlarını tiyatroyla buluşturan Lecoq'tan bahsetmeden önce pedagojisiyle birlikte karşımıza çıkan fiziksel tiyatro kavramına bakmamız gerekir.

Tiyatro varoluşundan beri fiziksel bir formdadır. Tiyatro sanatı adını "tiyatro" olarak almadan önceki formunda av ritüelleri, dini ritüeller vb. formlarda karşımıza çıkar. İlk çağlardan bu yana sözün var olmadığı bir evrende hareketlerle hikayelerin anlatıldığını görmekteyiz. Bu açıdan bakıldığında tarihsel süreç içerisinde hareket ve sözün birlikteliğinin kopuş noktasında gelişen akımların hareketi geri planı attığı, bununla birlikte de fiziksellikten uzaklaştığı görülmektedir. Bu kopuşun rönesans döneminde başlayarak on dokuzuncu yüzyıl

karşı gerçekçilerine kadar devam ettiği varsayılmaktadır. Rönesans'ta başlayan tiyatronun eğitici misyonundan faydalanma fikriyle beraber sahne üzerinde oyuncu gündelik konular üzerine gerçekçi bir form belirleyerek hareketten uzaklaşmıştır. Ancak on dokuzuncu yüzyıl içerisinde ortaya çıkan kuramcılarla birlikte oyuncu fiziksel aksiyon içerisinde sirk sanatları temrinlerinden faydalanarak harekete doğru bir yolculuk içerisinde olmuştur. Elbette ki bu yönetmen ve kuramcı tercihiyle ona yüklenen bir başka nitelik olmuştur. Tiyatro içerisinde gündelik dışı hareket kullanımı Richard Wagner, Adolphe Appia ve Gordon Craig; tiyatrallik ve stilizasyonu savunan Rus Biçimcileri Vsevolod Meyerhold, Alexander Tairov ve Yevgeni Vaktangov; halk tiyatrosunun öncüsü olarak da Jacques Copeau gibi isimlerle birlikte karşımıza çıkmaktadır. Bu tiyatro adamlarının genel olarak tiyatroyu, birçok sanat dalını da içinde barındıran bütüncül bir sanat dalı olarak gördüğü ve oyunculuk sanatının ise harekete ve fizikselliğe dayalı bir şekilde gerçekleştirilmesi gerektiğini savunduğu görülmektedir (Nutku, 1985). Tiyatronun gösteren bir sanat dalı olduğu düşüncesiyle oyuncuların jest ve hareketlerinde sembolizme yer veren "üstün kukla" formu üzerinden ilerlenmiştir. Gordon Craig, oyuncuların insanca zaaflarından ve araç olmaktan kurtularak, hareketlerinin bilincinde olan kukla-üstü ve disiplinli oyunculara dönüşmesini tasarlamıştır. Craig, hareketi oyuncunun ana anlatım öğesi olarak görerek oyuncunun oynadığı karakterin ruhsal durumundan yola çıkarak onu hareket ve simgelerle yeniden yaratmasına olanak sağlamıştır (Candan, 2003:14).

Jecques Lecoq'un kendisine rol model olarak gördüğü Jacques Copeau, en aza indirgenmiş sahne dekoru ve oyuncunun beden kabiliyetine dayalı arı bir oyunculuk biçimiyle doğrudan, yenilikçi ve esnek bir oyunculuk biçeminin yanında bedensel çalışmalara dayalı tiyatro ve eğitim birlikteliği anlayışına da önem vermiştir (Çalışlar, 1993:57). Copeu, eğitim kapsamında beceri oyunları, atletik sporlar, dans, akrobasi, teknik ve ritmik jimnastikten yararlanarak fiziksel çalışmalara önem vermiştir. Ancak Copeau'nun daha çok, palyaçonun komik etki yaratma ve doğaçlama tekniklerinden yararlanarak komedi türüne yöneldiği bilinmektedir (Nutku, 1985:61).

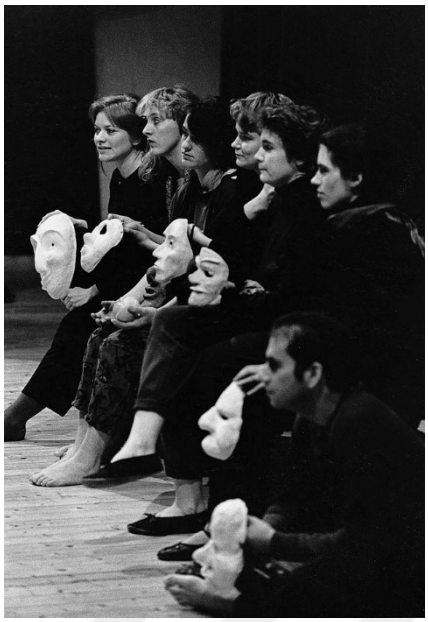
1921'de Paris'te doğan Jacques Lecoq, gençliğinde spor eğitimi görmüş ve kısa zamanda bu alanda öğretmen olmuştur. Gençliğinin ilk yıllarından itibaren tiyatroya ilgi duyan Lecoq, sporu ve sanatı birleştirerek, beden eğitimi dersleri

sırasında hareket sanatına yoga prensiplerini de dahil etmiştir. Jimnastik öğrenen Jacque Lecoq paralel ve yatay çubuklarla çalışmalar yaparak hareketin geometrisi üzerine çalışmıştır. Bedeni; tek tek hareket eden zihin, kaslar, et ve kemikler ile uyumlu bir ahenk içinde hep bir bütün olarak düşünerek bedenin hareketini tamamen soyut bir düzlemde tanımlamaktadır. Derece aldığı atletizm ritimleri, onu güçlü bir şekilde etkilemiş ve bunu bir tür fiziksel şiir olarak görmeye başlamıştır. Okulda tanıştığı Conty'nin spor ve tiyatro arasındaki bağlantıya olan ilgisi, hem de tanınmış aktör-yönetmenler Antonin Artaud ve Jean-Louis Barrault ile dostluğu Lecoq'un profesyonel tiyatro hayatına başlamasında etkili olmuştur. 1945'te oyunculuğa başlayan Lecoq, maskelerle nasıl çalışılacağı üzerine çalışmalar yapmış ve Jacques Copeau'nun natüralizme karşı çıkan yalınlık ilkesine dayanan şiirsel oyunculuk ve tiyatro anlayışından yola çıkarak bu konu üzerinde fikirler geliştirmiştir. 1948'de İtalya'ya gitmiş, burada Commedia dell'arte ile tanışmıştır. Commedia dell'arte üzerinde sekiz yıl boyunca yaptığı çalışma onu mimikleri, maskeleri ve performansın fizikselliğini çevreleyen fikirlerle tanıştırmıştır. 1956'da Paris'e dönüp "École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq" okulunu kurup fiziksel tiyatro üzerine çalışmalarına devam etmiştir. Bu okul tek tip oyunculuğa karşı aynı zamanda meydan okuyacak bir sistem içerisinde kurgulanmıştır. Sabit bir ders programı yanında öğrencilerin talepleri ve yönergeleri doğrultusunda değişime açık bir yapısı bulunmaktaydı. Öğrencilerin ihtiyaçları dahilinde eğitmenler stabil olmayan bir ders içeriğine sahiptiler. Konservatif yapıyı akış halindeki işleyişleriyle kırdıkları okulda eğitim alan öğrencilerin çıkardıkları işlerde görülmektedir.

Lecoq, sirk sanatlarından mim, clown ve akrobasiye okul içerisinde yer vererek fiziksel hareketin oyunculuk içerisindeki yerini daha da belirgin hale getirmiştir. Okulun birinci yılı tamamen hareket üzerine çalışmalarla geçmektedir. Bunun sebebini; "yaşamdan tiyatroya doğru gerçekleşen bu yolculuk sırasında sabit rehberimiz insan bedeni tarafından taşınan harekettir" diyerek ifade eder (Lecoq, 2015:34). İlk yıl içerisinde eğitim başta sessiz psikolojik, eylemleri en basite indirgenmiş şekilde tekrar oluşturma egzersizleriyle başlar ve bunlar tekrar oyun adını alırlar. Öğrenciler tekrar oyun çalışmasında bir durumu, seyirci kaygısı olmaksızın en basit şekilde yeniden deneyimlerler. Bu egzersizler sessizdir ve bunun sebebi Lecoq'a göre sözün içinden çıktığı köklerin genellikle unutulmasıdır.

Ona göre kelimeler sessizlikten doğduğu gibi hareket de hareketsizlikten doğmaktadır. Bu nedenle "Sus ve oyna. O zaman tiyatro ortaya çıkar" okulun mottosu haline gelmiştir (Lecoq, 2002:36). Sessiz eylem çalışmalarından sonra nötr maske ile çalışmalara geçilir. Lecoq öğrencilerden bir karakter gibi nötr maskeye girmesini ister. Oyuncu bu maske altında tüm içsel karakter özelliklerini yaratırken ona aynı zamanda gereken kadar bir fiziksel tavır belirler, bu oyuncu ve seyirci için bir denge yaratır. Eğer oyuncu denge durumunun ne olduğunu tam olarak kavrarsa karakterlerin dengesizliklerine ve çatışmalarına o denli hâkim olur düşüncesiyle bu çalışamaya ağırlık verilmektedir. Nötr maskenin ilk çalışması uyanış üzerinedir. Lecoq, öğrencilerinden nötr maskeleriyle ilk olarak uyanmalarını ister. Uyanış çalışması sonrasında kökensel yolculuk çalışmaları başlar. Kökensel yolculukta öğrencilerden özdeşleşme kurmaları istenir. Bu özdeşleşmenin ilk aşamasında öğrenciler maskeleriyle doğanın farklı elementlerini çalışırlar. Lecoq için "doğa gerçekte bizim ilk dilimizdir ve beden bunu hatırlatır". Onun için hareket sadece bir noktadan diğerine basit bir yer değiştirme değil bir dinamiktir bu sebepten ötürü yapılan doğaçlama çalışmalarından sonra büyük bir parçayı hareket analizine verir. Lecoq, hareket analizine insan bedeninin hareketlerini analiz etmek ile başlar. Bu analizin ilk adımı gündelik yaşamın içinde var olan üç doğal hareketten yola çıkar: Dalgalanma, ters dalgalanma ve çiçek açma. Bu üç ana eksen Lecoq pedagojisinin temelini ve hareket etmeye yön veren insan bedeninin üç ana ilkesi oluşturmaktadır. Bu üç eksen aynı zamanda bir şey ile birlikte olmak, bir şey için olmak, bir şeye karşı olmak anlamlarını taşır (Lecoq, 2002:14). Belirlenen temel hareketler tamamen çalışıldıktan sonra hareketler büyütme, küçültme, denge ve nefes, dengesizlik ve ilerleme gibi teknik çalışmalarla geliştirilir. Bu teknik çalışmalarla birlikte hareketin bütün ihtimalleri ele alınmaktadır. Bu çalışmaların en büyük gayesi bir hareket bağlamında bir durumu kendi sınırlarının ötesinde keşfederek onu yeni bir anlatım aracına dönüştürmektir. Kodlanmış hareket kalıplarından kaçmak için doğal ve en basit jestten çıkış almak gerekir. Bu düşünceden ötürü de nötr maske egzersizlerinde hareketlerin yapılanmasını sağlamak amaçlı duruş çalışmaları yapılır. Duruş, bir hareketin içinde olan sabit ve hareketsiz bir ana karşılık gelir ve bir hareketi en üst sınırına taşıdığımızda bir duruş ortaya çıkar. Tüm eylemlerinin temelinde itmek ve çekmek vardır, Lecoq'un hareket analizinde önemli bir yer tutan bu eylemler, çalışma içerisinde efor gülü olarak adlandırılır. Efor gülü, üç temel düzlemden

oluşur: Dikey, yatay ve diyagonal. İnsan eylemlerinin hareket analizlerinden sonra doğanın hareket analizleri yapılmaya başlanır. Özdeşleşme (kökensel yolculuk) çalışmaları aracılığıyla elementler, malzemeler ve hayvanlar analiz edilir. Pasif olan malzemelerin dışardan gelen etkilere verdikleri tepkiler üzerinden analiz yapılır. Fiziksel müdahalenin ötesinde soğuğun ve sıcağın etkisiyle malzemenin dönüşebilme kapasitesi vardır. Erimeler, buharlaşmalar, katılaşmalar dramatik analoji zenginidir ve bu günlük dilde de karşımıza çıkar: "senin aşkından eriyorum", "bu adam buz gibi katı", "durum donma noktasına geldi", "toplantı dağıldı", "onun müdahalesiyle ezildim" gibi. Bu deyimleri ilk anlamlarıyla ele alır, kelimeleri vücuda getiririz (Lecoq, 2002: 89). Element ve malzemelere kıyasla hayvanları analiz etmek genellikle daha kolaydır bu nedenle de hareket analizinin bir diğer kolu hayvanların hareket analizidir. Hayvanların doğası gereği insanlara yakın olması nedeniyle bu analizle birlikte doğrudan insan bedenine ulaşılır düşüncesi ağırlık kazanmaktadır. Hayvan hareket analizine temas noktaları ile başlanır. İlk olarak "Hayvanın zemin ile teması nasıldır ve insanların temasından ne kadar farklıdır?" sorusu sorulur. Bu araştırma sonrasında hayvan duruşları araştırılır ve bu sefer de bir hayvanın kaç farklı duruşu olabilir üzerine çalışılır. Bu noktada sirkteki akrobatların da hareket kabiliyetlerini sergilerken en başta belirttiğimiz taklit eylemiyle eş değerde bir çalışma dizisi gerçekleştirildiğinden bahsedebiliriz. Hayvan hareketleri araştırılarak daha önce bahsettiğimiz teknik çalışmalardan geçirilerek insan hareketlerinin doğasına uygun şekilde minimalize edilerek oyun kişisinin kişilik özelliklerine çevrilebilir sonrasında da vokal eklenerek rol kişisi yorumlanır.



Şekil 20. “The Moving Body”

Kaynak: (Lecoq, 1997)

Lecoq ilk yılı kendi kitabında şu şekilde özetler. Birinci sene kökleri yerleştiririz, toprağı zenginleştiririz, işleriz. Üç yolculuk gerçekleştiririz: bir yandan tekrar oyun aracılığıyla ve nötr maskenin sunduğu özgürleşme sayesinde hayatı olduğu gibi gözlemleriz, onu yeniden keşfederiz; bununla birlikte ifadeli maskeler aracılığıyla oyun seviyelerini yükseltiriz; son olarak şiirin, sözcüklerin, renklerin, seslerin derinliklerini inceleriz. Okulun birinci senesi çok kesin bir beden çalışmasını inşa eder ve bize referans olur çünkü bir ağaç ne olursa olsun “Ağaç” olarak kalacaktır ve durmaksızın onu gözlemlemeye devam etmek gerekecektir (Lecoq, 2002:103). İkinci yılın esası jeodramatiktir. Jeodramatik, Lecoq’un coğrafya ve jeolojiden esinlenerek kurduğu dramatik türleri anlatmak için kullandığı bir kavramdır. İkinci yılda önce beden ve jest incelenir, ardından melodram ve beraberindeki yüce duygular ele alınır. Sonrasında insanlık komedisi yani Commedia dell’arte’ye geçilir. İkinci dönemin sonunda ise bufonlar, tragedya, koro, misteri ve misteri deliliği, komik varyeteler ve clownlara yer verilir. Çağdaş sirk kavramıyla birlikte buffonlar ve clownlar sirk içerisinde Lecoq’un pedagojisinden yararlanarak slapstick olarak adlandırılan basit gülme eylemlerinden bir anda bir rol kişisine dönüşerek seyirciyle bir bağ da kurmaya başalar. Bu konudan çağdaş sirk başlığı altında daha etraflıca bahsedilecektir.

Sirkin çalışma temrinlerinden faydalanan diğer bir kuramcı olan Meyerhold'tan bu noktada bahsetmek faydalı olacaktır.

B. Biyomekanik- Meyerhold



Şekil 21. Vsevolod Meyerhold

Kaynak: (Pitches, 2003)

Tiyatro sanatına ilk adımını Moskova Sanat Tiyatrosu'yla birlikte atan Meyerhold, dünya tiyatro tarihi içerisinde önemli bir yere sahiptir. Moskova Sanat Tiyatrosu içerisinde sanat hayatına Stanislavski'nin öğrencisi olarak başlar. Stanislavski'nin o dönemde üzerine çalıştığı oyunculuk düşüncesi ve estetiği üzerine oluşturduğu tekniği; oyuncunun fiziksel ve psikolojik eylemlerini bir potada toplayıp gerçekçi bir oyunculuk üzerine yapılan çalışmalara bu çatı altında katılır. Ancak bir süre sonra Meyerhold, bu yöntemin tek düze ilerlediğini düşünerek buna karşı bir yaklaşım geliştirir; oyuncunun psikolojik eylemlerinden ve mekanikleşerek tek düzeleşen duygulardan uzaklaşarak, gerçekçi bir bakışla fizikselleştiren bir sahneleme üzerine çalışmaya başlar. Üzerinde çalıştığı bu sistem içerisinde Stanislavski'den farklı olarak dördüncü duvarı kaldırarak oyuncunun fizikselliğini ve izleyiciyi illüzyondan uzaklaştırır. Bu yöntemde oyuncu, mekanik ve stilize bedensel çalışmalara yoğunlaşarak gerçeğin taklidi üzerine yoğunlaşır (Özüaydın, 2006:42). O zamana kadar sahne üzerinde oluşturulan illüzyonla seyircinin özdeşlik kurmasını beklemek ve bu özdeşlik üzerinden düşünmesi fikrini redderek, sahne üzerinde gerçeklik ve hayatı birbirinden ayırarak seyircinin korteksiyle düşünmesi üzerine çalışmalar yapar. Bu

anlamda sahne üzerinde realizme karşı çıkmaktadır, ona göre gerçeklik sanatın var olan estetiğini yoketmektedir. Meyerhold'un bu düşüncesi ve yaptığı çalışmalar "Stilizasyon" adını alır ve bu çalışmaları kurduğu stüdyo içerisinde devam ettirir. "Stilizasyon"la birlikte Meyerhold, sahne üzerinde yapılan eylemlerin sanatsal bir biçimde yeniden ve özgür tercihler bağlamında oluşturulmasına ağırlık verir. Bu yöntemde seyirci sahne üzerinde bulunan oyuncunun rol yaptığının farkındadır, oyuncu da sahnenin tüm elementleriyle birlikte seyirci karşısında olduğunun farkındadır. Kısaca oyuncu ve seyirci için korteks her zaman devrededir. Bunun için de Meyerhold oyuncunun çalışmalarını fiziksel anlatım ve bedenin plastiği üzerinden devam ettirir, oyuncudan da beklentisi bedenin mekanikliği üzerinde durmasıdır. Çünkü sahne üzerinde yapılan herhangi bir eylem bir mekanizmaya bağlıdır. Sahne üzerinde oluşturulan plastik biçimler bu mekanizma içerisinde olmalı ve birbirini takip eden bir döngü ile ilerlemelidir. Bu döngü insan organizmasına bağlı olarak bütün bedeni hareket geçiren bir etki ile oyuncuyu harekete geçirmelidir (Meyerhold, 2014:182). Buradaki amaç; Duyguların oyunculardа değil, seyircilerde uyandırılması gerekliliğidir. Bu nedenle Biyomekanik oyunculuk ya da "Stilizasyon" tekniği bedene ve hareketlere hakimiyet gerekliliği üzerinde durur. Bu açıdan bakıldığında sirk sanatçısının beden üzerindeki hakimiyeti gibi oyuncu da bedenine ve onun anlatımına hakim olmak durumundadır. Bu da sürekli çalışma gerektiren bir durumdur, bir sirk sanatçısı gibi oyuncu bedeninin disiplinini sağlamalıdır. Oyuncu sahne üzerinde sadece duyguyu aktarıcıdır, Stanislavki'nin yönteminde olduğu gibi oyuncu kendi bir duygu alanı yaratıp bunun aktarımını yapan kişi değildir. Fiziksel olarak bedeninde hareketlerle duyguyu oluşturup bunun seyirci de karşılık bulmasını bekler. Daha açıklayıcı olmak gerekirse oyuncu, çağrışımlar üzerinden hareketler bütününü sergiler ve seyirci de bu uyumla sergilenen bütünü kendi alımlamasından geçirerek bir duyguya kapılır. Oyuncunun ve yönetmenin amacı, sanatın estetiği yanında anlamsal ve çağrışımsal olarak birbiriyle harmanlanmış uyumlu bir bütün oluşturmaktır. Seyirci bu bütünü alımlayarak eyleme sevk edilir ve harekete geçmesi sağlanmaya çalışılır. Oyuncunun rolü içerisinde yalnızca bedeninin durumuyla ilgilenmesi ve temel hareket noktasının teknik deposu olması nedeniyle, bedensel gelişim büyük önem taşımaktadır. Bu açıdan bakıldığında bir sirk gösterisi içerisinde sirk sanatçısından beklenen misyon burada oyuncu üzerindedir. İkisini birbirinden ayıran temel unsur Meyerhold'un seyirciyi eğlendirmekten

başka bir kaygısı da sosyal bir harekete dahil olarak eyleme yönelmesidir, sirk bu noktada sadece eğlendirme amacıyla karşımızdadır herhangi bir şekilde toplumsal bir harekete sebebiyet verecek bir düşünce yapısı taşımaz. Meyerhold tekniği içerisinde tamamen görsel olan üzerinden çalışılmaktadır ki sirk sanatları da tam bu noktada yine karşımıza çıkar. Biyomekanik sistemde Meyerhold'a göre sanat, bilimsel temellere dayanmalı ve sanatçının her yaratımı bilinçli olmalıdır. Oyuncunun icrası malzemesini düzenlemesine ve bedeninin tüm anlatım olanaklarının bilincinde olmasına bağlıdır. Böylelikle hedeflenen bedensel eylemlerin hepsinin yorumlanarak kurgu haline getirildiği bu teknikte sahne üstünde seyirciye sunulanın değişmemesi ve her seferinde bir bütünlük sunan bir gösterim olmasıdır. Bunun sağlanabilmesi için oyuncunun fiziksel anlamda eksikliklerini gidermesi önemli bir yer tutmaktadır. Eğer oyuncu fiziksel anlamda eksikse bedensel gelişimini sağlayarak noksan olan parçaları bütünleştirmelidir. Bunun sayesinde dikkati, uyumu ve ritim duygusunu da geliştirebilir. Zihinsel bir oyunculuk akışı yerine tamamen bedensel bir oyunculuk yöntemi stilizasyon için temel unsurdur. Düşünceden ziyade tamamen aklın varolduğu bir sitemden bahseden Meyerhold için akıl tüm hareketlerin kontrol mekanizması ve tasarımcısı olarak bulunur. Bu sebeple oyuncu sadece bedensel gelişimine odaklanmamalı aynı zamanda da entelektüel uğraşlar içerisinde de olmalıdır. Biyomekanik içerisinde gerekmeyen hareketlerden arınma, ritim, ağırlık noktasının bilincinde olma, kararlı olmak elzem bir yer tutar. Böylelikle oyuncu bu temeller üzerinde kurduğu performansında sürekli bir kararlılık içerisinde icrasını geliştirir. Bu temeller bir akrobatın çalışma sistemi içerisinde de aldığından kaynaklı oyuncu bir sirk sanatçısı gibi her anından emin olmak durumundadır. En ufak bir kararsızlık akrobatın dengesini bozacağı gibi oyuncunun da icrasını temellendirdiği çatının çöküşüne sebep olur. Aralarındaki fark akrobatın kendi bedenine zarar verme olasılığına karşılık oyuncunun yönetmenin ve kendisinin kurmak istediği düşünce yapısını bozma olasılığıdır. Bu bağlamda "beden bir makine oyuncu da bir makinisttir." demek doğru bir tanımlamadır (Berktay, 1997:316)

Biyomekanik oyunculuk tekniğinde düzenleyen ve düzenlenen, ya da sanatçı ve malzemesi arasındaki sentez oyuncu üzerinde gerçekleşir. Biyomekanik teknikte oyuncu formülü şöyle ifade edilebilir:

"N=A1+A2

N:oyuncu, A1:Tasarımı Yapan, A2:Tasarımı Yorumlayan (oyuncunun bedeni)" (Berktay,1997: 42)

Meyerhold'a göre, ustalaşmış, nitelikli bir işçiyi çalışma sırasında gördüğümüzde hareketlerinde şu dört temel özelliği izleriz:

- Gereksiz ve sonuçsuz hareketlerin yokluğu;
- Tartım,
- Yerçekimi açısından gövdenin doğru duruşu,
- Denge

Bu temel özelliklerle hareket eden işçi, dansa yakın bir düzen içindedir; geleceğin oyuncusunun da bu özellikleri edinerek dinamiğini düzenlemesi gerekmektedir. Meyerhold, oyuncunun sanatının kendi malzemesini düzenlemek olduğunu, kendi yetileriyle, bedeninden elde edeceği ifadeyi doğru yolda kullanması gerektiğini belirtir. O'na göre oyuncu hem düzenleyendir (sanatçı) hem de düzenlenendir (malzeme) (Nutku,2012:22-25).

Oyuncu, bedenini dıştan gelebilecek uyarılara anında tepki verebilecek şekilde çalıştırmalıdır. Böylelikle hem kendi üzerindeki tahakkümü kuvvetli olur hem de yönetmenin ona verdiği yönergeleri eksiksiz yerine getirebilir. Aynı şekilde fazla hareket kullanmadan ekonomik bir anlatım yolunu da rahatlıkla pratik edebilir. Bu şekilde fiziksel hareket bir amaç ya da oyuncunun performansını yükseltecek bir unsurdan ziyade sahne üzerinde üslubun tek belirleyicisi olma işlevinin görür. Psikolojik içtenlik ve oyuncunun rolü icra etmesi gibi kavramlara kapalı olan oyuncu yaratım anının her anında bilinçli olmayı temel alır (Çalışlar, 1993:161). Yukarıda bahsedilen formül, biçim olarak aslında maske oyunculuğunu anlatmaktadır. Maske oyunculuğunda ya oyuncu maskeyi kabul eder ya da maskeyi kabul etmeden kendini ön plana çıkartarak maske üzerinde bir iktidar kurar ve organik yapıdan kopar. Biyomekaniğin temelin oluşturan bu formül aslında gerçekçi tiyatronun coşkusallık ve duygulanım metodunu kırarak hareket ve ritme dayalı ve bu tabanda şekillenen fiziksel ifade temelli bir dile dönüşür.



Şekil 22. Meyerhold rejisiyle ‘Müfettiş’ 1926

Kaynak: (Pitches, 2003)

Meyerhold’un bu sistemi kurmasının altında yatan düşünce duygusal çağrışımlarla yapılan oyunculuğun işlevi olmadığını düşünmesidir. Ona göre mekanik temelli oyunculuk seyircilerin heyecanlanmasını sağlayarak iletilmek isteneni iletecektir. Bu noktada sirk sanatlarının oyun oynama halini ve seyirciyi heyecanlandırarak insan bedenin sınırsız olanaklarını kullanması noktasında benzerlikler bulunur. Sirki tiyatroyla birleştiren ilk yönetmen Vsevolod Meyerhold’dur. Meyerhold’un yazılarına baktığımızda, 1905’ten başlayarak onun yapım yöntemlerinin mim ve hareketle biçimlendiğini görürüz. Sanatçı, 1912 yılından başlayarak oyunculuk için bir üslup geliştirmek üzerine çalışmalarda bulunmuştur. Bu araştırma içerisinde Antik Yunan mimusları, Roma güldürüleri, Ortaçağ jonglörleri, eski Rus soytarıları, İtalyan commedia dell arte tiyatrosu, Japon ve Çin halk tiyatrolarında tek bir üslup olduğunu fark ederek, bu özellikleri şu şekilde sıralamıştır:

- Doğaçlamaya dayalı olması,
- Hareket ve jestlerin ağırlıkta olması,
- Psikolojik olarak bir amaç gütmemesi,

- Komedi unsurundan faydalanarak zengin ve etkili bir yol bulması,
- Ciddi olandan absürd olana hızlıca geçilebilmesi,
- Tiyatral figürler ve masklar yaratarak oyun kişisinin önemli noktalarının ön plana çıkarılması,
- Oyuncunun aynı zamanda sirk becerilerinden yararlanıyor oluşu (jonglörlük, illüzyon, akrobasi vb.)
- Oyuncuların spontan ve ekonomik hareketleri, evrensel bir tekniğe oturtmuş olması (Nutku, 2002:32).

Sanatçı, 1913 yılında, kendi stüdyosunu açtığında commedia dell'arte ve doğu tiyatrolarının konvansiyonlarını daha detaylı araştırma fırsatını bulmuştur. İşte bu sırada sonradan "biyomekanik" adını verdiği yönteminin temellerini atmıştır. Meyerhold için tiyatronun daha geniş halk kitlelerine ulaşabilmesi iki önemli şeye bağlıdır: ilk olarak düşünme-tartışma daha sonrasında da Grotesk oyunculuk. Bunun için de oyuncularının birer akrobat ve palyaço olmaları gerekiyordu. Meyerhold, kendi döneminin karşı çıktığı oyunculuk anlayışlarında iki yöntemin egemen olduğunu, bunların birinin esinlenme ve sezgiyi, ikincisinin "otantik duygular"ı kullandığını, temelde ikisini de aynı, ancak gerçekleştirme araçlarında ayrıldıklarını belirttikten sonra birincisinin "narkotik uyarıcı", ikincisinin ise "hipnotizma" kullandığını sözlerine ekler. Bunun için de oyuncunun duygularının ağırlığı altında ezildiğini ve hareketlerini ya da sesini ayarlayamadığını söyler. Sanatçıya göre, psikolojik temeller üzerine kurulu tiyatro, kum üzerinde inşa edilen bir ev gibi çökmeye mahkumdur. Öte yandan, fiziksel öğelere dayalı bir tiyatro sağlam ve kesindir. Oyuncu kendi fiziksel durumunu doğru olarak saptadığı an, onu seyirciye yönelten ve öbür oyuncularla ilişkiye sokan uyarım (excitation) noktasına ulaşır. Fiziksel durumların ardı ardına geliştirilmesinden uyarım noktaları ortaya çıkar (Nutku, 2012:22-25). Seyirci ile oyuncu ilişkisi arasında salon ve sahne ayrımını ortadan kaldıran sanatçı, izleyicinin tiyatroda olduğunun bilincini her daim aklında tutmasını, sahne üzerinde olanlara yabancılaşabileceğini ve en önemlisi yorumlamada özgür bir biçimde yaratıcılığını kullanabileceğinin üzerinde durmuştur. Bu anlayış sirkteki seyirci ilişkisiyle doğru orantılıdır. Grotesk kavramı Meyerhold için vazgeçilmez bir unsurdur. Kısaca grotesk kavramından bahsetmek gerekirse grotesk, görsel

değerlerin ve formların bombardıman halinde kullanıldığı bir biçimdir. Thomson için bu kelime bir kavram olarak Kayser'e kadar tanımlanmamıştır. Thomson, Kayser'den yola çıkarak groteskin yabancılaşmış bir dünyanın ifadesidir. Aynı zamanda bilindik dünyaya farklı ve tuhaf bir biçimde bakış gerektiren bu kavram gülünçlüğü ya da korkunçluğu da ifade edebilir. Groteskin temelinde beklenmedik ve ani olan durumlar yatmaktadır. Ani veya beklenmedik durum oluştuğunda yaşanan yabancılaşma, olağan dışı ve mekanik algısı groteskin etkisini arttırır. Mekanik figürü yaratmak için maskeler, otomatikleşmiş fiziksel devinimler veya kuklalar kullanılmaktadır. Bunlarım kullanımıyla birlikte grotesk motifler ortaya çıkar ve durumun gerginliği bunun üzerine inşaa edilir. Groteskin uncanny[10] duygusu yaratma çabası, zıtların birlikte oluşu, normalden sapma, durumu egzajare etmek gibi etkiler taşımaktadır. Grotesk kavramı bahsettiğimiz etkiler ve yöntemler arasındaki karşıtlık, çözüm bulamama ve uyuşmama hali üzerinden kendini vareder. Trajik olanla benzerliği de buradan gelmekle beraber, trajikte olduğu gibi karşıtlığın meydana gelmesi için bir eylemin olması gerekliliği bulunmamaktadır. Grotesk içerisinde karşıt olanların eylemsiz bir ilişkide olması durumu yaratır. Bu kavram karşıtlıkların dengesi, doğanın egzajare edilerek yeni bir form kazanması, ironi, mantıkdışılık ve abartı gibi etmenlere başvurması nedeniyle sirk bünyesinde de bulunan biçim olarak karşımıza çıkar.

1920 yılında, Mayakovski'nin "Mystery-Bouffe"ı sahneleyen Meyerhold ve Bebutov, oyunun popüler, kahramanca ve satirik doğasına tamamen uygun olan çeşitli sirk oyun içerisinde kullanmıştır. Oyunun üçüncü perdesi olan "Cehennem"de ortaya çıkan şeytanlar sirk becerileriyle oyun içerisinde bir sirk havası yaratmaktadırlar. Oyunun en dikkat çekici yanı ise şüphesiz gerçek bir sirk çalışanı olan Vitaly Lazarenko'nun tavandan bir ipe tırmanıp inerken ve trapez üzerinde çeşitli numaralar yaparak gerçek bir sirk atmosferi yaratmasıdır.

[10] Uncanny: tekinsizlik



Şekil 23. V.V.Mayakovski. Seven Pairs of Clean rolleri için kostüm çizimi

Meyerhold, yazar A. Sukhovo-Kobylin'in fars ve grotesk olarak tasarladığı ve genel olarak oldukça eksantrik olan “The Death of Tarelkin”in yapımında sirk ve popüler komediden yararlanmıştır. Oyun, Çarlık makamlarının ve polis karakollarının kasvetli dünyası, bütünün parodisini yapacak kadar grotesk bir şekilde sunulurken, slapstick[11] komediden de faydalanmaktadır. Dekor oyunun ruhuna uygun olarak tasarlamış ve her bir dekor parçasında slapstick tarzını daha da ön plana çıkartan özellikler vardır. Oyun esnasında sandalyenin oturma yeri düşer, fonlar düşer, bir tabure geri teper, bir masanın bacakları ters yönlere kayar. Tüm bu karmaşa içerisinde oyuncular, oyunun her bir kelimesini net bir şekilde ifade edebilmişlerdir. Mayakovsky'nin 1930'da sahnelenen “The Bath-House” oyununun alt başlığı şu şekildedir: "Sirk ve Havai Fişeklerle Altı Perdelik Bir Drama." Bu alt başlığı rehber olarak kullanan Meyerhold, oyuna bir karnaval ruhu enjekte etmiştir. Böylece, Maxim Shtraukh'un oynadığı *Pobedonosikov* grotesk, gülünç bir palyaço olarak seyirci karşısına çıkmıştır (Fevralsky, 1963).

Meyerhold’un çalışmalarında akrobasi, boks, dans ve ritmik gibi etmenler oyuncunun hünerli bir sirk sanatçısı olmasını amaçlamaz. Bu çalışmalar sayesinde oyuncu beden dilinde hakimiyet sağlayarak onu daha etkin bir biçimde kullanacaktır. O’nun için sirkle tiyatroyu ayıran gerçek bir ayrım yoktur, ikisi de birbirini kapsamaktadır. Meyerhold’un tiyatroyu sirk gösteriyle yeni bir senteze götürmesi, sonradan birçok yönetmen tarafından uygulanmıştır. Ondan sonra

[11] **Slapstick**, normal fiziksel komedi sınırlarını aşan abartılı fiziksel aktivite içeren bir mizah tarzıdır.

Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Jerome Savary, Ariane Mnouchkine gibi birçok yenilikçi yönetmen sirk öğelerini kullanmışlardır (Nutku, 2012:22-25).

C. Peter Brook

1925 yılında Londra'da doğan Peter Brook, Shakespeare ve diğer oyun yazarlarının eserlerini alışılagelmişin dışında sahnelemesiyle birlikte 20. yüzyılda avangart tiyatronun gelişiminde öncü bir yönetmen olarak sayılmaktadır. Tiyatro, sinema ve opera alanlarında birçok eser sahnelemiş olan yönetmen 1971 yılında Micheline Rozan ile "Uluslararası Tiyatro Araştırmaları Merkezi"ni kurmuştur. Sanat yaşamı içerisinde Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud ve Grotowski'den etkilenen Brook, "boş alan" anlayışını geliştirmiştir. Bu anlayışa göre tiyatro dört ana başlığa ayrılmaktadır; Ölümcül Tiyatro, Kutsal Tiyatro, Kaba Tiyatro ve Ansal Tiyatro.

Ölümcül Tiyatro klasiklere, bir yerlerde birinin oyunun nasıl yapılması gerektiğini öğrendiği ve tanımladığı bakış açısıyla yaklaşmaktadır ve taklitçidir. Belirli bir dönemin eleştirel tavrının yansıması olmakla beraber günümüz açısından bakıldığında bu yanılmasayla birlikte onun koyduğu kurallara göre bir performans oluşturmak ölümcül tiyatroya giden en kesin yol olarak karşımıza çıkmaktadır (Brook, 1996:13-16). Brook'a göre tiyatroda her biçim yeniden tasarlanmalı ve oluşacak olan yeni anlayış etkilendiği şeylerin izlerini taşıyacaktır, ancak daimi unsurlar tekrar etmekle beraber belirli temel sorunlarını devam ettirecektir. **Kutsal Tiyatro**; görünmeyeni görünür kılan bir anlayışta ilerler. Brook'un bakış açısıyla modernizmin getirdiği koşullarda toplum manevi yönden yozlaşmaya başlarken materyal bir tahakkümün altına girmiştir. Görünmeyen olarak betimlediği şey mitler, ritüeller ve mistik olandır ve tüm bunlar kolektif bilinçaltına giden yoldur. Bu yol, insanoğlunun varlığından bahsedildiği zamandan itibaren yaşanan deneyimler ve bu deneyimlerden oluşturduğu birikimdir. Bu birikimin sembolik eylem ve söz düzleminde bir sistem içerisinde ifade ediliyor oluşu ritüelleri ve mitleri ortaya koymaktadır (Kan, 2018:4). Peter Brook bu noktada tiyatronun ilkel köklerine geri dönmesi kanısında olup geleneksel tiyatronun kalıplamış ögelerinden arınıp yalınlaşacağını ve bu sayede de ayıklanmış olacağı düşüncesindedir (Özüaydın, 2006:125). **Kaba Tiyatro** düşüncesine baktığımız zaman; Peter Brook bu türü her zaman günü kurtaracak olan popüler tiyatro olarak

görür. Seyirci çoğunluğunun tuttuğu oyunlar içerisine kabareler, sirk gösterileri gibi türler girmektedir. Halk tiyatrosu olarak betimlenebilecek bu tiyatro, "Kutsal Tiyatro"yla bağ içerisindedir ve bu bağ birbirlerine zıt olmalarıyla kurulmuştur. Bu zıt etkenlerin biraraya gelmesi tiyatroyu oluşturacaktır. Mistik olanla neşeli olanın buluşması seyirciyle doğrudan ilişki kurmalıdır böylelikle yaşayan tiyatro haline gelecektir (Şener, 1998). Bununla beraber "Ansal Tiyatro"ya ulaşılacaktır. Buna göre bir tiyatroda oyuncu kendini kalıplardan sıyırıp özgürleşmek için yeni yöntemleri sınayacak ve bunlar üzerinden deneyler yapacaktır. Burada dikkat edilmesi gereken kolektif bilince hapsolmadan uygulamadır.

Peter Brook araştırmaları sonucunda değişen tiyatro anlayışı ve her aşamasında öğrendiklerini bir sonraki adımının alt yapısı olarak kullanmıştır. Tüm bu adımlar ona yeterli gelmemiş ve kültürlerarası tiyatro araştırmalarına yönelmiştir (Birkiye, 2007:98).

Kültürlerarası tiyatro araştırmalarının bir ürünü olan "Bir Yaz Gecesi Rüyası"na biraz daha detaylı bakmakta fayda görüyorum. Bu prodüksiyon sirk ve tiyatronun buluştuğu önemli yapımlardan biridir. Peter Brook, Marat/Sade'inin Broadway'de gösterime girdikten beş yıl sonra, "Bir Yaz Gecesi Rüyası" ile 1970'te New York'a geldi ve oyun Shakespeare prodüksiyonlarında bir dönüm noktası haline geldi. Oyun, oyuncular için olduğu kadar seyiciler için de zevk veren bir kutlama olarak nitelendirilmektedir. Peter Brook bu yapımda geleneksel sahnelemeden koparak ve yeni olanaklardan faydalanarak geleneksel formdan ayrılmıştır. Oyunun sahnelenmesinde Brook ilk olarak seyirciyi büyülemek istemiştir ve oyun alanı olarak beyaz, parlak ışıklı bir kutuyu andıran boş bir alan kurmuştur. Sahnenin üç tarafı beyaz duvarlarla çevrilidir ve zemin de beyazdır. Merdivenler duvarlara çıkmak için kullanılır ve en üstte, oyuncuların bir boğa güreşindeki seyirciler gibi oyun alanına bakabilecekleri iskeleler kurulmuştur[12]. Sally Jacobs ve Peter Brook New York'ta başladıkları süreç için tiyatral bir alan kurarak hikayeyi ön plana çıkartmayı hedeflemişlerdir. Buna uygun olarak da kostümler oyuncular için herhangi bir yorum yaratmayacak şekilde tasarlanmıştır. Mekanın boş bir alan olarak tasarlanması tiyatral eylemlerin görünür kılınmasını

[12]https://www.nytimes.com/1970/08/28/archives/theater-historic-staging-of-dream-peter-brook-stresses-sensual.html

sağlamak ve oyuncunun görevi olan hikaye anlatmayı ondan çalmaması adınadır. Brook, bu boş alanı tasarlarken oyuncuların kimi zaman havada olabileceği, kimi zaman sallanabileceği kimi zaman da asılabileceği bir platform kurmuştur (Croyden, 2010:8).



Şekil 24. 3. perde 1. Sahne

Peter Brook, bu oyun öncesinde izlediği Pekin Sirki'nin Avrupa'ya düzenlediği ilk turnede şunun farkına varır ve "Teşhirciliğe başvurmadan büyüleyici bir biçimde akrobasi icra eden anonim bedenlerin hızında ve canlılığında ortaya çıkan şey saf ruhtur. Bu, örneklemeden çağrışıma uzanan bir sürecin yol göstericisiydi ve Çinlilerle ortak bir prodüksiyon hayal etmeye başladım."[13] der. Oyuncularla beraber boş bir alanda çalışmaya başlayan yönetmen, doğaçlamalarla işe başlamış ve oyunun biçimini bu süreç içerisinde çalışarak bulacaklarına emin bir şekilde ilerlemiştir. Her gün karakterler ve öykü üzerine doğaçlamalar yapan ekip aynı zamanda bir yanda da akrobasi çalışmaları yapmıştır. Bu çalışmalar sırasında oyuncular çubuk ucunda tabak çevirmek, tahtabacak, trapez ve jonglörlük gibi sirk becerileri öğrenmişlerdir. Perilerin büyülü dünyasını verebilmek ve seyirciye boş alanda sahnenin sihrini gösterebilmek adına kullanılan bu sirk becerileri geleneksel sahnelemelerde kullanılan dekor, kostüm gibi ögelerin yerini almış ve yeni bir anlatım biçiminin doğmasına sebep olmuştur.

[13] https://www.mimesis-dergi.org/2013/10/bir-yaz-gecesi-ruyasi-uzerine-bir-asci-ve-bir-konsept/

D. Ariane Mnouchkine – Theatre Du Soleil

1939 yılında doğan Ariane Mnouchkine'nin annesi İngiliz aktrist Jane Hannen ve babası devrimden sonra ailesiyle birlikte Paris'e kaçan Yahudi-Rus bir göçmen olan film yapımcısı Alexandre Mnouchkine'dir. Haziran 1940 yılında Almanların Fransa'yı işgaliyle beraber Mnouchkine ailesi saklanmak zorunda kalır, ancak babasının ailesi kaçamaz sürgün edilip gaz odalarına gönderilirler. Bu olay çocuk olmasına rağmen Ariane Mnouchkine'i derinden etkiler ve hayatında yazdığı tek senaryo olan Kalus Mann'ın Nazizmin yükselişi hakkında romanı "Mephisto"un uyarlamasını kaleme alır. Mnouchkine, yerinden edilmiş halklara ve çatışma kurbanlarına duyduğu derin sempatiyi sahne üzerinde sıklıkla göstermektedir. 1950'lerin sonlarında Sorbonne'dan bir yıllığına Oxford'da İngilizce okmaya gittiğinde, Oxford Üniversitesi Dramatik Topluluğu'yla tanışırak Ken Loach ve John McGrath'ın asistanlığını yapmıştır. Mnouchkine için tiyatro "*Bir alemdi, bir adaydı- dönüştürülebilen, açıklığa kavuşturulabilen, uyumlu hale getirilebilen, analiz edilebilen bir dünya*"dır[14]. 1959'da Paris'e döndüğünde ve hâlâ bir öğrenciyken, Cezayir savaşı sırasında siyasi konferanslara sponsorluk yaparak kısa sürede adını duyuran ATEP'i (l'Association Théâtrale des Etudiants Parisiens) kurdu 1964 yazında bir kooperatif olarak kurulan ve her bir üyenin 900 Frank katkıda bulunduğu Théâtre du Soleil'e dönüşen bu yapı ismini arayışları olan yaşam, güzellik, güç ve doğurganlık gibi kavramlardan almaktadır.

Theatre du Soleil'in ilk başarısı 1967'de Cirque Médrano'nun radikal ortamında gerçekleştirilen Arnold Wesker'in "Mutfak" prodüksiyonuydu. 1970 yılında grup eski bir silah fabrikasını yaşayan, nefes alan alanlara dönüştürmek için zorlu bir süreç başlattı: İhtiyacı olan herkes için konaklama sağlayacak, aksesuar üretimi yapılabilecek ve en önemlisi sahneleme yapabilecekleri geniş camlı bir çatının altında devasa bir salon dahili olarak yeniden inşa edildi. Théâtre du Soleil'e bilet alan insanlar sadece bir gösteri izlemezler: onlara dramatik bir deneyim sunulmaktadır. Neredeyse bir ritüel olarak planlanan bu deneyim içerisinde ekip üyeleri yemek pişirir ve servis eder; Ziyaretçiler, makyaj yapan oyuncuları gözlemlemek için pencerelerden soyunma odalarına bakmaya davet edilir. Bu

[14] https://www.theguardian.com/culture/2012/aug/10/ariane-mnouchkine-life-in-theatre

yapısıyla Theatre du Soleil, seyircilerin neredeyse oyuncular kadar zihinsel hazırlık yapması gereken bir yapıdır. Mnouchkine için bu deneyim bir ritüeldir ve seyircinin zihinsel gücü oldukça önemli olmakla beraber tiyatrodan girdikleri zamandan daha güçlü ve insanca çıkmalılardır.

Theatre du Soleil, tiyatroda biçim arayışında Commedia D'all Arte, Panayır Tiyatrosu ve tiyatroya ait gibi gözüken ama ondan kaçan palyaçolarla ilgilenmektedir. Böylelikle taklitten kaçan bir dil geliştirmektedir. Bu, batı estetiğinden bir kaçış olarak nitelendirilirken geleneksel tiyatro formlarından bir kaçış ve on dokuzuncu yüzyıl tiyatrosuna bir meydan okumadır. Mnouchkine, toplumu ve insanı ortaya çıkarmaya yönelik açık bir form bulma arzusundadır (Frey, 1999:77). Ekip kurulduğu yıl Mnouchkine ve bazı aktörlerin katılımıyla Jacques Lecoq'tan hareket ve mim dersleri almış daha sonrasında mimin biçimciliğini kırarak hareketin önemini jestlere veren bir yaratım formu oluşturmuştur. Aynı zamanda Lecoq'la palyaçoluk üzerine yaptıkları çalışmalarla oyuncunun oyunculuğunu genişleten ve oyun konusunu özselleştirerek gündelik hayatın üzerine taşıyan formu keşfederler. Ekip, sirk tekniklerini deneyimleyerek formların birbirini tamamlayıcı hale getiren eğlenceli bir tarz bulmuştur. Theatre du Soleil, 1969 yılında "Les Clowns" performansıyla oyuncuların yaratıcılığı ve toplumdaki rollerinin ne olduğu sorununu ortaya koydu.



Şekil 25. "Les Clowns"

Bu oyunda doğaçlamalar sonucu her oyuncu kendi palyaçosunu yaratarak bir dizi otobiyografik skeç sergilerken neden palyaço olduklarını ve işlevlerini

anlatmaya çalışmaktadır. Her oyuncu kendi palyaçosunu ararken zayıflıklarını, kendilerini oldukları gibi göstermeyi kabul etmiş olarak toplumun önünde kalkanları olmadan çıkmayı kabul etmiştir. Mantığa meydan okuyan palyaço, kaos içerisinde kendi düzenini oluşturmakla birlikte beklenmeyene odaklanır. Bu gösterinin bireysel yaratılışın özü olarak gören Theatre du Soleil, kolektif bir başka yaratım olan ve Fransız devrimini konu alan "1789"u yapmaya karar verdi. Mnouchkine'nin oyunundaki devrimci şahsiyetler tarihsel gerçekliklerini anlatırken izleyici bu karakterlerle özdeşleşlik kuramaz ve oyunun içine dalmaz. Tarihsel olayları geçici olarak bilinçli bir perspektiften izlemek, izleyicinin eleştirel bir yaklaşım benimsemesini sağlar (Karch, 2011:3). Kabare ve sirk gösterilerinden ilham alan Mnouchkine, oyuncularıyla birlikte verili olmayan ancak oyuncu ile izleyici arasındaki iletişimle ortaya çıkan karakterler yaratır. "1789" içerisinde dev kuklaları oynatan oyuncular kuklaları manipüle eder biçimde oynatarak seyirciyle iletişim kanalı açar. Farklı açılarda duran ve alanı çevreleyen beş platformla birlikte "kamusal alan" kurularak seyirci oyunun merkezinde yerini almakta ve oyuna dahil edilmektedir.



Şekil 26."1789"

İzleyici, Bastille'in öyküsünü izlerken bir yandan da panayır alanının coşkusunu yaşamaktadır. Bu panayır alanında jonglörler, hokkabazlar, ateşbazlar, güç gösterisi yapanlar gibi sirk becerileri sergileyen oyuncular bulunmaktadır.

V.ÇAĞDAŞ SİRK VE TİYATRO İLİŞKİSİ

Geleneksel sirkten temel alarak oluşan yeni sirk ve oradan da şu an için son formu olan çağdaş sirke geçiş yirminci yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşmeye başlamıştır. Endüstriye dönüşen geleneksel sirk formu ticari savaş, sirk ailelerinin arasındaki sürtüşmeler ve televizyonun insanların hayatına girmesiyle birlikte tükenmeye doğru hızlı bir düşüşe geçmiştir. Geleneksel sirkin artık yeni bir form bularak hayatına devam etmesi gerekmektedir ve bunun için bir geçiş var olmalıdır. Bu geçiş şu şekilde olmuştur;

> *"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 yanılsaması yaratmak, gerilme ya da bükülmenin zarifliğini gösterebilmek ve nesneleri 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,1998:2-10).*

Forette'nin bu söylemine ek olarak insanın hayvanlar üzerinden tahakküm kurma isteğinin artık eziyete dönüşmesi ve hayvan haklarının da toplumun gündemine düşmesiyle geleneksel yapının sonunu getirdiğini söyleyebiliriz. Ancak yasal adımlar günümüzde atılarak kesin bir yasak getirildiğinden bahsedebiliriz.

Geleneksel sirk içerisinde bulunan etmenlerin birbirinden bağımsız ve sadece hüner gösterimine yönelik olması nedeniyle yavan hale gelen sirk gösterileri Fransız sirkinin attığı büyük bir adımla bünyesine dramaturjiyi alarak birbirine

bağlı sahneler ve bir hikaye üzerinden ilerleme şekline dönüşür. Bu şekilde sanatsal ve yeni bir estetik kazanan sirk “yeni sirk (nouveau cirque)" olarak adlandırılır. Yeni sirk anlayışında geleneksel sirkten başka bir noktada sirklerde gösteri yapan sanatçıların artık belli bir sirk hanedanı içerisinden gelmek durumunda olmamasıdır. Yeni sirk anlayışıyla birlikte açılan sirk okulları, önceden sadece ailelerde saklı kalan becerilere ait bilgilerin öğrenilmesinde ve bunların aktarımında sanatçılara bir çeşit özgürlük kazandırmıştır. Sirk okullarından mezun yeni kuşak sirk sanatçılarının kurduğu ya da sahne geleneğinden gelen usta sanatçıların oluşturduğu yeni toplulukların, belli bir geleneğin tekrar eden görüntülerinden yola çıkarak, geleneksel sirkin kalıplaşmış numaralarının parodisini yaptıkları ifade edilmektedir. Bu şekilde 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, 2001:7). Bu yeni form arena sahne yapısından çıkarak tiyatroda olduğu gibi seyirci yerleşimini frontal olarak alır, bu da seyirciyi artık yapılan gösterinin bütünlüğüne odaklamak amaçlıdır. Çünkü artık sahne vardır ve bir akış üzerinden takip edilen bir hikaye ortaya konulmaktadır. Sirk okullarından mezun olan yeni formda yetişmiş sanatçılar kimi zaman var olan bir grubun içinde yer aldıkları, kimi zaman da kendi gruplarını yarattıkları görülmektedir. Farklı bir sirk anlayışının ortaya çıktığı bu dönemin en belirleyici kavramları var olanı kabul etmekten ziyade kendilerine dayatılan kalıplardan özgürleşerek "yaratıcılık" ve "araştırma" üzerinden kendilerini var etmektir. İlk 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 sanatına ilgiyi artıran etkinliklerin de sirk okullarından mezun olan ya da bu okullarda eğitim alan genç sanatçıların bildiklerini göstermek ve kendilerini kanıtlamak için çok etkili bir araç olarak kabul edildiği görülmektedir. Bu tarz yapılanmalarla birlikte her bir

gösterinin birbirine benzediği geleneksel sirk gruplarının yerini kendine özgü farklılıklar ve tarzlar yaratan yeni sirk topluluklarının aldığı ifade edilmektedir.

Bağımsız sanatçıların oluşturduğu ve gelişimini sağladığı bu yapı sanatçının bireysel virtüözitesinden koparak gösterinin bütünlüğünü vurguladığı, belli bir harmoninin oluşması yararına numaraların basitçe sıralanmasını reddettiği, bünyesine sokak sanatlarını, performans tekniklerini, dans ve tiyatroyu belli bir yaratım ve deneyim girişimi içinde bir araya getirdiğini görebiliriz. 1970'li yıllardan itibaren bu gelişimin yükseldiği ve Cirque Bonjour (1971), Le Puits aux Images (1973), Compagnie Maripuaule B. et Philippe Goudard (1973), Cirque Bidon (1974), Big Apple Circus (1977), Cirque de Docteur Paradi (1978) vb. gibi grupların bu alanda öncü olarak yer alarak bu yeni türün gelişimini sağladıkları görülür (Zavatta, 2001; Pierron, 2003). Fransız yeni sirk anlayışının oluşmasında "sokak sanatı"nın kaynaklarını barından "Palais des Merveilles" adlı gösterinin yaratıcıları Jérome Savary ile Jules Cordieres, klasik sirkin 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. Tüm bu bilgilere ek olarak 1968 yılında gerçekleşen 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 Meyerhold gibi yenilikçi tiyatrocular ve Living Theatre, Street Theatre, Bread and Puppet gibi Amerikalı sokak tiyatrosu grupları gösterilmektedir. Söz konusu kişilerin ve grupların etkileriyle tiyatro, müzik ve akrobasinin melezleştirildiği ve gösterilerin gezici hale getirildiği bilinmektedir. Bu dönemde hedeflenen popülerliğini kaybeden tiyatronun yeni bir nefes alması, özelikle sokağa başvurarak türleri birleştirmek ve söz kullanmadan, her türlü bedensel sanatları harekete geçirerek hikayeler anlatmak olduğu ifade edilmektedir. Dramatik sanattan ve sahneye koyma sanatından sıklıkla yararlanan ve kendilerini "sirk" olarak adlandıran bu yeni toplulukların estetik değerlerinin ise geleneksel anlayışa zıtlık oluşturacak şekilde

absürtlük, sıradışılık, mizahilik, düşsellik gibi ögelere yer verdiği açıkça görülebilir. Dönemin tiyatro ve sirk arasında ilişki kuran sanatçılarından biri olan Philippe Goudard, bu dönem için sirki düşledikleri tiyatroya ulaşmak için seçtiklerinden bahseder. Bir diğer yandan da Pascal Jacob, yeniliğin özelliklerini şu şekilde ifade eder:

> *"...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).*

80'li yıllarda, sirk okullarından mezun olmuş sanatçılar tarafından, yeni sirkin zenginlikleri üzerine kurulmuş olan grupların tarzlarının birbirine benzememesinin yanında bu gruplar sirki artık zanaattan ziyade bir sanat olarak tanıtmaya başlamışlardır. Cirque de Barbarie (1982), Cirque Plume (1983), Archaos (1984), Théatre Equestre Zingaro (1984), Cirque du Soleil (1984), Cirque Baroque (1987) ya da Théatre du Centaure (1989) gibi çağdaş sirkin öncü grupların gösterilerinin genellikle belli bir hikâye üzerinden tiyatral ya da koreografik bir düzen içerisinde sirk sanatına ait figürlerin biriyle ya da birkaçıyla süslendiği ifade edilmektedir (Jacob, 2009). Bu öncü gruplardan Théatre Equestre Zingaro diğerlerinden farklı olarak yapısını atlar üzerinde gösterilerden kurar ve modern sirke selam gönderir.



Şekil 27. Théatre Equestre Zingaro

Kaynak: (www.bartabas.fr, 2022)

Çağdaş sirkle bağlandığı nokta atlarla yapılan gösterilerin belli bir hikaye dizgesi içerisinde olması ve koreografik bir düzen içerisinde birbirini takip eden

sahnelerden faydalanmasıdır. Zingaro Binicilik Tiyatrosu 1989'dan beri Fort d'Aubervilliers'de bulunuyor. Bartabas'ın isteği üzerine dönemin Kültür Bakanı Jack Lang ve Aubervilliers Belediye Başkanı Jack Ralite'nin desteğiyle bu projenin gerçekleştirilebilmesi mümkün oldu. Bartabas, icat ettiği gösteri türünün kimliğine uygun bir yer istiyordu: Binicilik Tiyatrosu; atları ve sanatçılarıyla sanatının gelişmesi için çalışmaya devam etmek için asgari imkanlara sahiptir. Tiyatronun adı Bartabas'ın 20 yıl birlikte yaşadığı, çok akıllı ve iyi eğitimli bir Friesian atı olan Zingaro'dan gelmektedir. Zingaro'nun sözcük anlamı ise İspanyolca ve İtalyanca'da Çingene demektir. Bartabas, mimarlar Patrick Bouchain ve Jean Harari'yi üç milyon franka Zingaro Tiyatrosunu inşa etmeleri için görevlendirdi. Rus mimarisinden, eski Savoyard saman ahırlarından, Orta Avrupa'nın posta evlerinden, Pays de Caux'nun sığır salonlarından, Madeleine Renaud ve Jean-Louis Barrault'nun ahşap tiyatrosundan esinlenerek tasarlanan yapı izleyiciyi iki meşale çiti tarafından yönlendirdikten sonra, büyük bir merdivenlere ulaşırdı. Avizelerin yüksekliğinde ahırlara bakan ve merkezi kubbenin altında bulunan sirk katlarına yavaş, temkinli adımlarla ilerleyen iki asma kat bulunmaktadır. Sahne olarak kullanılan alana doğru giderken tüm bu yollardan geçen izleyici gösteri atlarını yukarıdan görebilmektedir. Ortasındaki daire formundaki sahne on altı metre çapında bir parkura sahiptir. Bu nedenle Bartabas'a göre, Patrick Bouchain ve Jean Harari'nin inşa ettiği şey dramatik ve koreografik bir göreve sahip bir binicilik sarayı olarak görülmektedir. Artık dünya çapında tanınan Zingaro tiyatrosu, Bartabas tarafından tasarlanan gösteriler için yılda 60.000'den fazla seyirciyi ağırlamakla beraber ekibin yaşam yeri ve idari yapılanmanın karargahı olarak yer almaktadır[15]. 1991 yılından itibaren nerdeyse her sene bir gösteri çıkartan Zingaro topluluğu, tema olarak temelde gezginleri kullanmakla beraber kendi kültürlerinin temeline doğru bir yolculuk hikayesi sunmaktadır. Ekibin "Triptyk" gösterisi kendi tarihleri önemli bir noktaya sahiptir. 2000 yılında Bartabas atlarla binicileri için Stravinksy'nin "Rite of Spring"i ve Pierre Boulez'in "Dialogue de l'Ombre Double" müzikleriyle bir koreografi hazırlayarak seyirciyle buluşturdu. 2003 yılında "Loungta" isimli gösterilerinde Tibet rahiplerinin ritüellerinden, mantralarından ve spirütüelliğinden yola çıkarak Bartabas'ın kendi estetiğini de

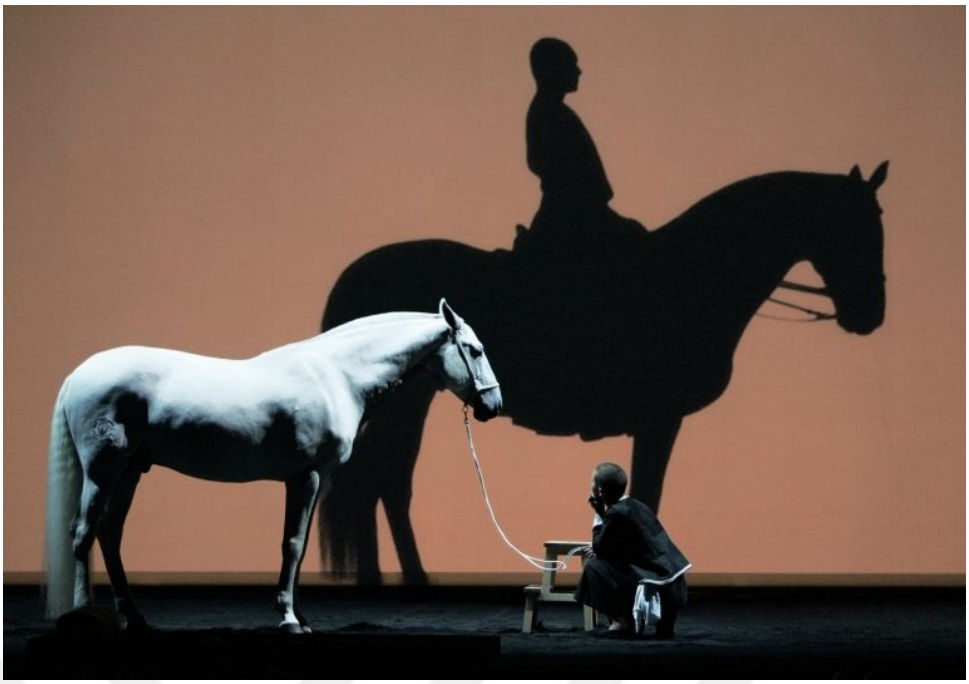
[15] https://www.bartabas.fr/zingaro/le-theatre/

işin içine katarak oldukça sıradışı bir performansa imza attılar. 2004 yılında yine kendi tarihi içerisinde bir ilke imza atan Zingaro topluluğu, "Entr'aperçu" gösterisinde Victor Segalen' göz kırpar. Kaligrafi sanatının detaylarında gezen gösteri Theatre du Chalet için tasarlanmış olup ilk defa seyirciyi frontal olarak konumlandırarak bir tiyatro sahnesinde oynanmıştır. 2006 yılına gelindiğinde ekibin Türkiye içerisinde tanınmasını da sağlayan "Battuta" gösterisi İKSV desteğiyle Türkiye'de ilk gösterimini yaptı. Gösteri de çingene yaşamını konu ederken arena sahne düzeninde İstanbul için özel bir alan kuruldu. Atlar ve insanlar arasındaki özel bağı ortaya koymak için kayıp kültürlerden ve uzak doğunun içe dönüş felsefesinden yararlanan grup, gezginler üzerine kurduğu yapıda gösterilerine halen devam etmektedir.



Şekil 28. Battuda gösteri afişi 2006

Kaynak: (www.bartabas.fr, 2022)



Şekil 29. “Entr’aperçu” gösterisi, 2004

Kaynak: (www.bartabas.fr, 2022)

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, 2001:31-40). Bu durum başka bir yönden ele alındığında 90'lı yıllar yeni sirk kavramının yerini yavaş yavaş çağdaş sirk kavramına bıraktığı görülmektedir. Özdemir Nutku, çağdaş sirk anlayışıyla tiyatro sanatını bağdaştırarak şunları söylemektedir;

> *“Çağdaş sirki anlatırken buna sirkin estetize 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” (2012:25).*

Yeni sirk, anlatım biçimlerinde modern dans, müzik, tiyatro ya da plastik sanatlar gibi alanlarla etkileşime girerek çok yönlü bir çeşitlilik ve bununla birlikte bu alanlarla bir bütünlük oluşturarak bu alanda çalışan sanatçılara kendi biçimlerini yaratma olanağı sağlar. Ancak bu görüşe karşıt olarak geleneksel sirke karşılık bu yeni formun sirk olmadığı tartışmaları ortaya çıkmıştır. Bu tartışmalar geleneksel sirk ve yeni sirk savunucuları arasında çıkan yapay bir tartışma olarak görülmektedir. Bu noktada “melezleşme” kavramına değinmek gerekir.

“Melezleştirme” bioloji kaynaklı bir kavram olmaktan ziyade günümüze doğru sanatsal ve kültürel çalışmalarda da kullanımı giderek yaygınlaşmaktadır. Belirtieln alanlarda bu kavram farklı sosyal uygulamaların veya yapıların bir sentez içerisinde yeni bir yapı oluşturması üzerine karıştırılmasından meydana gelmektedir. Oluşturulan bu yeni yapı kültürler ya da basamaklar arasındaki ayrılık ve karışımları tanımlamak için kullanılmakla beraber gelenek, modernite, postmodernite, küreselleşme kuramlarına bağlı bir şekilde de kullanılmaktadır (Birkiye, 2007:57). Melez sanatın oluşumunda teknolojik ve bilimsel gelişmeler sonucu ortaya çıkan birçok değişkenle birlikte disiplinlerarası araştırmalar önemli bir yer tutmaktadır (Kaya, 2017:168). Günümüzde disiplinerarası anlayışta sanatçının yapıtını oluştururken hangi tür bir uygulamayı seçtiğinden daha ziyade üretiminin kavramsal boyutu, neyi nasıl anlattığı ve en önemlisi ne hissettirdiği önemlidir. “Melezleştirme” sonucu ortaya çıkan ürün kendisini meydana getiren öğelerden parçalar taşımakla birlikte farklı bir noktaya evrilmiştir. Kendisini oluşturan etmenler nedeniyle alımlayan için bilindik bir yanı vardır, ancak başka bir açıdan bakıldığında bir sentez halini almıştır (Birkiye, 2007:58). Sirk sanatlarına “melezleşme” baktığımızda disiplinlerarası bir sentezden sözetmek yanlış olmayacaktır. Tiyatro sanatı ve sirk sanatlarının dirsek temasında yeni sirk ve ardından gelen çağdaş sirk kavramları bize disiplinler arası bir sentez sunmaktadır.

Forette'e göre, yeni ile geleneksel arasındaki farkların başında ise yeni sirkin, 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 sirkin 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, 1998:47). Gelinen son nokta olan çağdaş sirk sayesinde akrobasi, yeni bir dil ve her türlü gösteri biçimine izin veren bir alfabe olarak kendini göstermiştir. Bununla beraber 20. yüzyılın başında sirkin olmazsa olmazı olarak görülen çadır ile 13 metrelik pist dairesi bir zorunluluk olmaktan çıkmış görünmektedir. Trapez sanatını uygulayan Les Arts Sauts’nun, 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 (théatre équestre) tarzını ahşap bir kilise içinde gerçekleştirmesi, James Thiérre'nin kuruculuğunu yaptığı Compagnie du Hanneton ve Cirque Eloize'ın 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, 2002: 36).



Şekil 30. Au revoir parapluie gösterisi, 2007

Kaynak: (compagnieduhanneton.com, 2022)

Çağdaş sirk, "sirk" sözcüğünü çoğul bir ifadeye dönüştürerek "sirk sanatları" olarak kullanmaya başlar ve artık performansçılar grupla beraber hareket etmek yerine bireyselliklerini kazanır. Geleneksel sirk yapısında sanatçıların gösteri esnasında sadece kendilerine ait sekanslar da bulunup gösterinin geri kalanında

bulunmama hali çağdaş sirkin tiyatroyla buluşmasıyla gösteri sırasında kendi sekansı dışında tüm gösteri boyunca çok işlevli olarak yer alır. Bazı çağdaş sirk örneklerinde yine tiyatroya ait olarak olarak görülen söz bu yeni formun içerisinde kendisine yer bulmuştur. Söz, tiyatroda olduğu gibi bilinen bir dilde olmak zorunda olmadığı gibi grupların kendi dil formlarını da oluşturdukları ya da çoklu dil kullanma gibi gösteriye farklı bir anlam katan yolları kullandıkları da görülmektedir. Buradan yola çıkarak sirk sanatları içerisine katlan her bir farklı disiplin kendi içerisinde gelişerek kendi kalıpları dışına çıkarak özgürleşme yaşar denilebilir. Bu şekilde palyaço bir karakter kazanır ve bunu söz, müzik, koreografi ve tiyatro içerisinde güçlenerek daha da zengin ifade kodlarına sahip olur; jonglörlük sadece bir yetenek gösterisi olmaktan çıkarak dans gibi biçimleri kullanarak ya da şiirden yararlanarak kendine yeni bir oyun alanı yaratır, hava akrobasisi de yeni oyun malzemeleriyle çeşitlenerek bu yetenek gösterisini bir koreografi içerisinde kimi zaman da hikaye ekleyerek sunar. Akrobatik hareketler ise koreografiye yönelik hareket düzenlerine yani bir ifade yöntemi geliştirir (Forette, 1998: II-46; Rosemberg, 2004: 37).

Tüm bunlara ek olarak geleneksel ve yeni tartışmasına, yeni ve çağdaş tartışması da eklenir. Yeniye bağlı olan sanatçılar disiplinler arası estetik kaygıya ek olarak sosyo-politik ve ahlaki yararlığı ön planda tutarken; çağdaş sanatçılar ise her zaman için samimiyet ve ahlaki estetik değeri kendilerine baz alarak disiplinler arasılığın estetik özgürlüğü veya herhangi bir yarar sağlama amacı gütmedikleri görülür. İki görüşün ortak noktası olan oyun oynamanın çekiciliği ve şenlik havasının hiçbir şekilde ihmal edilmemesi olarak gösterilebilir. Ancak yeni ile çağdaş arasındaki söz konusu ayrım, birinin ahlaki değerlere kayıtsız kaldığı diğerinin de estetik değerler ile alay ettiği anlamına gelmemektedir (Guy, 2001:46).

Kendi ifade biçimini yaratarak özgürlüğünü eline alan ve gelenekseli bir üst seviyeye taşıyan yeni sirk, buradan evrilerek çağdaşa dönüşen sirk içerisinde; geleneğe sahip olan ya da olmayan bir çok ülkede yaygınlaşarak, bu anlayışa katkıda bulunan, tek bir alanda uzmanlaşmış veya çeşitli alanları bir potada eriten yeni toplulukların ortaya çıkması, sirk alanında eğitim veren okulların açılması ve bu okulları destekleyen festivallerin düzenleniyor olması gibi faaliyetler yeni sirkin elde edip çağdaş sirke destek olarak sunduğu başarılardır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta sirkin tarihsel gelişimi süresince geleneksel – yeni ve yeni -çağdaş

arasında bulunan tartışmalara ve bütün farklılıklara rağmen, yeni anlayışın geleneği yok sayarak yeni baştan bir sirk anlayışı yarattığı ya da yeni ile çağdaş sirkin birbiriyle çatıştığı gibi bir değerlendirme hatalı olacaktır. Aslında tam tersine politik ve ekonomik nedenlerle birlikte toplumların gelişiminde ve yaşam biçimlerinde oluşan eski alışkanlıklar üzerine gelişen yeniliklerin sanatı etkilediği gibi gelenekselin bakış açısını başka bir odağa kaydırarak yenilenmesiyle ortaya çıkan yenilenme sirk sanatlarında da karşımıza çıkmaktadır. 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 sirkin norma ayak uydurmasından dolayı özgünlüğünün gerçekliği yadsınabilir. O halde halkın algısının daima kaynağı olan klasik sirk, yeni sirkte sürüp gitmektedir" (2005:93).*

Tüm bu bilgiler ışığında gelenekselden yeniye, yeniden de çağdaşa dönüşen sirki şu şekilde anlatabiliriz;

- Çağdaş sirk, çadıra bağlı kalmadan, sokak, tiyatro sahnesi, kapalı ya da açık herhangi bir mekân gösteri alanını oluşturabilir.
- Arena gösteri alanı ya da seyirciye karşı (frontal) gösteri alanı içerisinde seyirciyle ilişkisini kurabilir.
- Sayılamayacak kadar az sayıda ekiplerin olmasına rağmen eğitilmiş ve vahşi hayvan gösterilerini bünyesinde barındırmaz.
- Geleneksel sirkin aksine isteyen kişiler herhangi bir aileye bağlı olmak zorunda olmadan sirk eğitimi alabilir ve bağımsız bir biçimde icra edebilir.
- Sirk eğitimi herkese eşitlik sağlayacak biçimde okullar tarafından sağlanır.
- Geleneksel sirkin aksine performansçı tek bir yetenek üzerinde uzmanlaşmak yerine diğer disiplinlerden de eğitim alarak bunları kendi gösterisini zenginleştirmek için bir yapı oluşturabilir.
- Sirk bir gösteri türü olmaktan çıkıp bir sanat dalı ve estetiği haline gelir.
- Sanatçı, ekibe bağlı olmak zorunda değildir. Bireysel olarak gösterisini sunabilecek enstrümanlara sahip olma şansına sahiptir.

- Gösteri sanatsal ve estetik bağlamda bir bütünlük içerisindedir.
- Her grup kendine has bir tarz oluşturabildiği gibi seyirciye sıradışı ve bilindikten uzak yaratıcı deneyimler sunmaya yöneliktir.
- Sirk, diğer sanat formlarını da içerisine alarak disiplinlerarası bir yapı oluşturarak çok yönlü bir yapıya ulaşır.
- Geleneksel sirkin aksine beceri gösterileri birbirlerine dramaturjik açıdan bir hikaye içerisinde bir izlek oluşturacak şekilde bağlanır.
- Sirk sanatçısı bir zanaatkar olmaktan çıkarak bir "karakter"e kavuşur ve gösteri alanı içerisinde "rolünü alır".
- Disiplinlerarası ve yetenekler arasındaki geçişkenlik dolayısıyla sanatçı uzmanı olduğu tek bir oyun aracı yerine birçok oyun aracını bir araya getirebilir ve içerik bağlamında bunların kullanımını yapabilir.
- Devlet desteği aldığı için sanatsal ve kültürel bir amaç güderek ticari olmaktan çok kamusal bir yapıya evrilir.
- Tiyatro gibi bir söz sanatını da bünyesine alarak gösteriler içerisinde söz de kullanılabilir bir noktaya gelir.

Sirk kavramı gelenekselden çağdaşa evrilirken tiyatronun belli bir izlek içerisinde olması, dramaturjik bir yapı içerisinde hikaye anlatması ve birbirine bağlı partlardan oluşması özelliğini kullanarak tıpkı tiyatro gibi disiplinlerarası bir yapıyı kendine form olarak almıştır. Ayrıca 'yeni sirk' kavramının ortaya çıkışında bahsettiğimiz üzere bu kavramın ortaya çıkmasında daha çok tiyatro sanatının kışkırtıcı gençlerinin etken olduğunu görmekteyiz. Carlson, uluslararası ölçekte "yeni sirk"in akla gelen ilk ismi olarak gördüğü Cirque du Soleil'de her bir gösterinin, 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 eder. Ayrıca doğrusal bir hikâye çizgisine sahip olmaktan çok, esin kaynağını sadece geleneksel tiyatro ve sirkten değil, rüyaya benzer, soyut ve gerçeküstü imgelerden aldığını dile getirir (Dolan, Carlson, çeviri, 2013: 172).

Çağdaş sirk sanatı her ne kadar disiplinlerarası ve belli bir izlek üzerinden hikaye anlatımı yapıyor olsa da temelinde yine hüner gösterileri bulunmaktadır. Bu

nedenle de performansçı saf beden kullanımıyla hüner gösterilerini ön plana çıkartır. Bu öne çıkarmada sanatçı seyirciyle iletişim kurabilmek adına evrensel olarak insanlığın ortak dili olan “beden dili”nden faydalanır. Bu sebeple gösteriler uluslararası bir boyutta dünyanın her yerinde sergilenen işlere dönüşürler.



Şekil 31. Cirqopolis, 2012

Kaynak: (www.cirque-eloize.com, 2022)

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. Bu noktada fiziksel tiyatroyla bağ kuran sirk çağdaş sirkle bir bütünlük kurarak yeni bir kavramı daha ortaya atar. Bu kavram sirk tiyatrosu olarak adlandırılır ve gelişimini ayrıca incelemek gerekir.

A. Sirk Tiyatrosu

Sirk sanatı, disiplinler arası ve kültürlerarası yapısı dolayısıyla postmodern sanatlar içerisinde yerini alır. Kendi içerisinde bulunan hüner gösterilerinin birbirinden bağımsız olarak bir araya gelmesi farklı gösterim türleriyle bir araya gelerek disiplinlerarası bir yapı ortaya çıkartır ve ortaya çıkan bu yapı çağdaş

sanatla buluşarak bu biraradalığı daha etkili bir hale getirmektedir. Böylelikle modern tiyatro kavramıyla birlikte oluşturulan “bütüncül sanat” kavramı postmodern bir yapıyla sirk tiyatrosu biçimini karşıladığından bahsetmek yersiz olmayacaktır. Sirk sanatlarının, içine kattığı çeşitli sanat dalları arasında ağırlıklı olarak tiyatro sanatından faydalanıyor ve tiyatronun etmenlerini kullanıyor oluşuyla birlikte yeni ve çağdaş olanı yakalamaktadır. 21. yüzyılda özellikle Fransa, A.B.D., Kanada gibi ülkelerdeki sirk toplulukların, çağdaş sirk anlayışlarında geleneksel yapıyla tiyatroyu bir potada harmanlayarak gösterimlerini yaptıkları göze çarpmaktadır. Cirque du Soleil, bu anlamda gösterebilecek en iyi örneklerden biri olmakla beraber geleneksel sirkin arena sahne anlayışını tutar, sanatçıların hünerlerini kendilerine ait episodlarda sunar ve sahne arası bağlantılar palyaçolar tarafından yapılmakla beraber sözden mümkün olduğunca kaçınarak gösterimlerini gerçekleştirmektedir. Fakat bu geleneksel yapıyı çağdaş olana yaklaştıran adım tiyatro içerisinde bulunan etmenleri kullanıyor olmasıdır. Gösterilerinde dramaturjik çerçevesi belli olan bir hikaye, bu hikayenin içeriğine uygun müzik, dekor, kostüm ve makyaj tasarımı kullanarak tiyatral etmenleri bünyesine eklemiş olur. Bir başka örnek olarak Les 7 Doigts, Cirque du Soleil’e göre ele aldığı öyküyü ayrıntılandırarak daha dramatik bir yapı içerisinde, ifade biçimine oyunculuk etmenini de ekleyerek gösterilerini tiyatro sahnelerinde sunar. Les 7 Doigts, gösterilerinde söz kullanımına da yer vermekle beraber gösteri içerisindeki performansçılara kendi dillerini kullandırarak kültürlerarasılığın da altını çizer. Tiyatro sahnelerinde gösterilerini James Thierré'nin kurmuş olduğu "Compagnie du Hanneton" tiyatro ve sirkin eşit derecede harmanlandığı bir yapıda olmakla beraber tasarım sanatından da oldukça faydalanır. Sahne üzerinde kullanılan her bir aksesuar, dekor ve kostüm parçası dönüşebilir ve kurulan hikayenin gidişatına hizmet eder niteliktedir.

"Sirk tiyatrosu" kavramının ise Fransa'da kendilerine ait bir binada gösterilerini sunan ve diğer sirk topluluklarını da ağırlayan "Cirque-Théatre 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 (Arık Ateş, 2014:187). Sirk Tiyatrosu içerisinde oyuncu rolünde olan performansçı açık biçimde bir üslup kullanmaktadır. Sirk sanatçısı rolü canlandırmaktan ziyade onu imler ve göstermeci bir tavırla seyirciyle ilişki kurarken başka bir oyunculuk yöntemine başvurmadığı görülmektedir. Bununla beraber modern ve çağdaş tiyatro akımları içerisinde çeşitli oyunculuk biçimleri geliştirilirken sirk oyuncuları için de alternatif seçenekler sunulmaktadır. Sirk içerisinde palyaçolar çağdaş anlamda fars ve burlesk tekniklerinden yararlanır. Bununla beraber farklı hüner gösterilerine çalışmış ve disiplinine enstrüman çalmayı da eklemiş sirk sanatçıları bulunmaktadır. Sirk tiyatrosu yapan toplulukların öykü ve tema oluşturmalarında bünyelerindeki sanatçıların yeteneklerine ve sirk becerilerine göre seçimler yaptıkları görülmektedir. Sirk sanatları içerisine tiyatro etmenleri katıldıkça sanatçılar oyunculuk becerilerini geliştirmeye yönelik çalışmalar yapmaya başlamışlardır. Sirk tiyatrosu içerisinde performansların yaratıcıları sirkin ana ögesi olan orijinalliği korumak adına gösterinin hazırlanması için note d'intention (niyet notu) hazırlarlar. Yani gösteri hangi tema etrafında şekillenecekse kısaca yazılır ve gösteriler bu tema içerisinde hazırlanır. Note d'intention aynı zamanda tasarımcılar içinde bir yol haritası çıkartır. Tasarımcılar belirlenen tema üzerinden kostüm, dekor ve sahne tasarımları için çıkışlarını bu not üzerinden almaktadırlar. Les 7 Doigts'in "Mutfak ve itiraflar" gösterisinin teması olan herkesin bir arad olabileceği mutfak sirk sanatçılarının farklı ülkelerden gelmeleriyle zenginlik kazanırken gösteri boyunca sanatçılar becerilerini sergilerken kendi ülkelerine ait yemek tarifleri ve en sevdikleri yemeklerin onlar için ne ifade ettiğini anlatırlar. Gösteri sonunda seyirciyle paylaşılacak olan yemek de gösteri sırasında hazırlanır ve mutfak temasının bu noktada bir kere daha altı çizilir. Sirk sanatçıları da kimi zaman yemeklik malzemeleri kimi zaman da dekor olarak kullanılan malzemeleri kullanarak becerilerini sergilerler. Sirk tiyatrosu içerisinde tiyatroda olduğu gibi bir metin bulunmamakla beraber metnin yerine geçen hareket akış planı, dekor tasarımının gösterilere nasıl hizmet edeceğini gösteren şemalarla gösterilmektedir. Gösterinin içeriğinin belirlenmesi ve temanın seçiminden sonra yönetmen sirk sanatçılarıyla oyuna hizmet edecek becerileri bulmak ve oyun akışını düzenleyebilmek adına doğaçlama çalışmaları yapmaktadır. Bu doğaçlamalarla birlikte sanatçılar oyun içerisindeki kişiliklerini ve durumlarını yaratırlar. Yönetmen ve sanatçı işbirliğiyle gelişen gösteri, partlar oluşturulduktan sonra

gösteriyi daha da zenginleştirecek olan mim veya fiziksel ifadelerden destek alır. Böylelikle sirk sanatçısı bir oyuncu gibi rolünü oluşturarak gösteri içerisinde bir oyun kişisini temsil ederler. Sanatçılar gösterinin hazırlık süresine yeni numaralar deneyecek, dekorla bağlantı kuracak ve yaratıcılığını yönetmenin rehberliğinde seçilen temaya hizmet edecek şekilde geliştirerek çalışacaktır. Bu süreç boyunca bulunan fikirler yönetmen tarafından bir akış içerisine konularak bağlama partları eklenerek bir gösteri halini alır. Doğaçlamaların bir kısmı gösteri içerisinde kullanılırken bir kısmı da gösteri dışında kalmaktadır. 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, 2012:80-85). Sirk tiyatrosuna Türkiye üzerinden de bakmayı uygun görüyorum.

B. Türkiye'de Sirk Tiyatrosu ve Çağdaş Sirk

Ülkemizde sirk sanatı uygulayıcılarının olmasına rağmen bir sirk tiyatrosunun varlığından söz etmek pek de mümkün gözükmemektedir. Bunun sebebi Türkiye'de sirkin hala geleneksel biçimiyle kabul görmesi ve çağdaş sirk sanatçılarının yeterli destek bulamadıkları için bu denli çalışmalara adım atamamalarıdır diyebiliriz. Ancak Tiyatro içerisinde yavaş yavaş da olsa sirk etmenlerinin kullanıldığını görebilmekteyiz. Cirque du Soleil, Les 7 Doigts ve buna benzer çağdaş sirk gruplarının Türkiye'ye gelerek gösteri yapmaları ya da genç insanların yurtdışında karşılaştıkları jonglörlük gibi disiplinlerin yeni bir alt kültür yaratmış olması ülkemizde sirk sanatlarının yeniden nefes almasını sağlamıştır. 2000'li yıllara geldiğimizde ülkemizde alternatif sirk sanatları olarak anılacak olan alt kültürün su yüzüne çıkarak çeşitli organizasyonlar içerisinde yer edinmesini sağlamıştır. Buna bağlı olarak Türkiye'de düzenlenen J-fest (Türkiye Jonglörlük Festivali) ve IM Sosyal Sirk Festivalleri, sirkin tanınmasını ve gelişim göstermesine ön ayak olmuştur diyebiliriz. İKSV'nin düzenlediği tiyatro festivali içerisinde yer alan fiziksel tiyatro gruplarıyla beraber sirk tiyatrolarının da

ülkemize geliyor olması sirki tiyatro içerisinde de kullanılabileceğini yerel yönetmen ve oyunculara göstermiş oldu. Buna bağlı olarak açılan birkaç küçük sirk stüdyosu da sirk kültürünü daha ulaşılabilir bir mecra haline getirdi. Mekan 314 (kapandı), Çadır Stüdyo, 0_sbcs__1_ ve Kabile Alternatif Dans/ Sirk topluluğu bu alanda üretimlerine kendi mekanlarında devam ederek eğitimler vermektedirler. Batı'da olduğu gibi sirk okullarının kurulamamış olmasından kaynaklı bu küçük çabalar sirki Türkiye içerisinde hala alt kültür olarak tutmaktadır. Ancak fiziksel tiyatro disiplininin tiyatro alanımızda yaygınlaşmasıyla birlikte sirk becerilerine sahip olmak oyuncular için de önemli bir hal almaya başlamıştır diyebiliriz. Bu noktadan günümüz tiyatrosuna baktığımızda Türkiye tiyatrosu içerisinde akrobatik becerilere, palyaçolara ve jonglörlük gibi sirk sanatlarına ait becerilere yer verildiğinden bahsedebiliriz. 2010 yılında İstanbul Şehir Tiyatroları bünyesinde Geleneksel Türk Gösteri Sanatları'na bir saygı duruş olarak nitelendirebileceğimiz Yiğit Sertdemir'in yönettiği "Surname 2010"[16] isimli oyun örnek olarak gösterilebilir. Oyun içerisinde kukla, soytarılık gibi eski zamanda yapılan şenliklere ait veriler kullanılırken 2010 yılında bir şenlik olsa nasıl olurdu üzerine çalışılmıştır. Aynı yıl 2010 İstanbul Kültür başkenti etkinlikleri içerisinde rejisörlüğünü Şakir Gürzumar'ın üstlendiği "Sultan-ı Seyirlik" isimli projenin gösterimi yapılmıştır. Proje, Osmanlı yaşantısının, modern sahne sanatlarının bedensel ve sözel anlatım biçimleriyle sahneye aktarmış ve bünyesinde mehterler, dansçılar, akrobatlar ve oyunculardan oluşan yaklaşık 100 kişilik bir bir ekiple gerçekleştirilmiştir. Osmanlı şenliklerinden çıkış alan "Sultan-ı Seyirlik"[17] içerisinde sirk sanatları yoğun bir şekilde kullanılarak surnamelerde de bahsi geçen hüner gösterilerine atıfta bulunmaktadır. Daha sonrasında ülkemizde fiziksel tiyatro formu üzerine çalışmalar yapıldıkça üretilen oyunlar Tiyatro Bereze, Fiziksel Tiyatro Araştırmaları gibi ekiplerle birlikte sahnelenmeye başlamıştır. 2019 yılında İstanbul Devlet Tiyatrosu tarafından prodüksiyonu üstlenilen Hakan Çimenser yönetiminde sergilenen "Uçmak – Hezarfen Ahmed Çelebi"[18] isimli oyunda Evliya Çelebi'nin aktarmasıyla bahsedilen şenliklerden bir kesit

[16] https://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/surname-2010
[17] https://www.mimesis-dergi.org/2010/08/sultan-i-seyirlik-sarayburnu-rihtiminda/
[18] https://devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/tr/oyundetay/2431?a=ucmak-%E2%80%9Chezarfen-ahmed-celebi%E2%80%9D

kullanılmıştır. Bu kesit içerisinde hokkabazlar, tahtabacaklar, jonglörler ve en önemlisi oyunun ana kahramanı olan Hezarfen Ahmed Çelebi'nin uçma sevdasına bir atıfta bulunulan ip cambazları kullanılmıştır. Yine 2019 yılında BKM tarafından prodüksiyonu yapılan "Alice Müzikali"[19] içerisinde hava akrobasisi elementleri kullanılarak "Alice Harikalar Diyarında" öyküsü teknolojik altyapı kullanılarak bir sirk gösterisine yakın biçimde sahnelenmiştir. Beden İşleri ekibi tarafından Franz Kafka'nın "Akademi İçin Bir Öykü" eserinden hareketle oluşturulan "Pireli Varyete"[20] içerisinde hava akrobasisi hünerlerinden faydanılmıştır. Bu bağlamda örnekler çoğaltılabilmekle beraber sönümlenen sirk etmenleri Türk tiyatrosu içerisinde tekrar yerini bulmaya başlamıştır demek yanlış olmayacaktır.

Sirk tiyatrosunu daha iyi algılayabilmek için Cirque du Soleil'in bir gösteriden ziyade bir tiyatro oyunu etkisi bırakan örnek oyunlarına göz atmak gerekir.

1. Cirque du Soleil

Cirque du Soleil, Québec merkezli ve dünya çapında sanatsal anlamda oldukça dev prodüksiyonlara sahip olarak tanınan bir sirk topluluğudur. Cirque du Soleil, kurulduğu 1984 yılından bu yana sürekli olarak dünyanın her yerindeki insanların hayal gücünü, duyularını ve duygularını harekete geçirmek için çalışmaktadır. Bu dev sirk, dünya çapında gösterimi olan yirmi bir "benzersiz" gösteriye sahip olmakla beraber bunların on bir tanesi uluslararası turne gösterisidir.

1980'lerin başında, Gilles Ste-Croix tarafından kurulan bir sanatçı topluluğu, Quebec City yakınlarındaki St. Laurent Nehri kıyısındaki şirin bir köy olan Baie-Saint-Paul'un sokaklarına yeteneklerini taşıdı. Halk tarafından Les Échassiers de Baie-Saint-Paul (Baie-Saint-Paul'ün tahtabacakları) olarak bilinen bu grup, Cirque du Soleil'e dönüşecek olan kor kısmını oluşturmaktadır. Eklektik bir şova sahip olan bu ekip; jonglörler, dansçılar, ateşbazlar ve müzisyenlerle yaptıkları gösterilerle yerel halk tarafından büyük ilgi gördü. Les Échassiers'ın bir üyesi olan

[19] https://www.zorlupsm.com/etkinlikler/alice-muzikali
[20] https://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/pireli-varyete

Guy Laliberté, zanaatlarını yıllarca geliştirdikten sonra, hazırladıkları şovun ülke dışındaki izleyicileri memnun etmeye hazır olduğuna karar verdi. 1984'te, Jacque Cartier tarafından Kanada'nın keşfinin 450. yıldönümünü kutlamak için Laliberté, gösteriyi şehir çapında bir tura çıkarmaya karar verdi. Bu gezici gösteri sirk sanatlarına hayvanlardan arınmış, çarpıcı, dramatik, güzel ve benzersiz bir bakış açısı sunmakla beraber izleyen kişilere sirkin geleceği hakkında bir fikir verdi. Laliberté bu yeni gezici topluluğa "Cirque du Soleil" adını vererek güneşin; gençliği, enerjiyi ve gücü simgelemesine atıfta bulundu. Bu yeni sirk topluluğu, ilk kez 1987'de ABD'deki turnesinde, uluslararası gösteri sahnelerinde büyük bir heyecan yarattı. "We Reinvent The Circus" gösterisi, sirke benzersiz yaklaşımıyla Los Angeles Festival izleycisini ve takip eden medyayı hayrete düşürdü. Ayrıntılı dekorları, oturma yerleriyle çevrili sahnesi ve hem fiziksel hem de yaratıcı olarak dinamik izleyici etkileşimi, bundan sonraki her yeni Cirque du Soleil gösterisinin merkezinde bulunan rafine şablona öncülük etti. Gilles Ste-Croix, Cirque du Soleil için şunları söyler;

> *"Sirk geleneğinin bir parçası değildik, çünkü biz bir aile değildik, Avrupa'da sirkler her zaman aileler tarafından yönetilirdi. O ailenin bir parçası olmasaydın, geleneğin yoktu, bu yüzden farklı bir şey yapabilirdin" (Babinski,2004 :64).*

Bu fikir, Laliberté'nin Kanada'yı gururlandıracak bir şey yaratma hayaliyle birleştiğinde, gruba risk alma özgürlüğü verdi. Bu özgürlük duygusu, grubun sürekli değişmesine ve sürekli gelişmesine izin verdi, böylece her zaman yeni teknikler deneme fırsatları oldu.

Cirque du Soleil ekibi kuruluşlarından itibaren alışagelmiş dışında bir şeyler sunma seçeneğine sahip oldukları fikrine sahipti. Ekibin sokak performanslarından çağdaş sirke olan evrimleri 1984 yılında Guy Caron'un sanat yönetmeni olarak başa geçmesiyle birlikte oldu. Caron'un sanat yönetmeni olarak ilk görevi Laliberté'nin "yeni olanı" bulma hedefine ulaşmasına yardım etmekti. Bu görevi gerçekleştirmek için, 1985 yılında İtalyan doğumlu ve Belçika'da yetişmiş olan Franco Dragone'u ekibi yönetmesi için davet etti. Caron, 1982'de Dragone ile École Nationale de Cirque'deki öğrencilere commedia dell'arte ve oyunculuk teknikleri öğretmesi için davet ettiğinde tanıştı. Dragone, Belçika'daki Mons Kraliyet Konservatuarı'nda tiyatro öğrencisiyken commedia dell'arte konusunda uzmanlaştı.

Mezun olduktan sonra eğitimine Dario Fo ile sosyal ve politik tiyatro eğitimi alarak devam etti.

Dragone'nun Cirque du Soleil'deki görevi, topluluğu daha teatral hale getirmekti: "Sirk dünyasının bir parçası olduğumuzu hissetmemiz önemliydi, ama aynı zamanda insanların bunu yapma şeklini değiştirmek istedik" demiştir (Babinski, 2004:69). Dragone, Cirque'nin sokak performans stiline daha fazla teatrallik katmak için, performansçıları yeteneklerinden daha fazlasını keşfetmeye yöneltti. Performanslarını bir hikaye ya da bir durum üzerinden yaratmaları isteğinde bulundu. Bu durum hakkında Babinski, "Dragone onları artan teatralliğin politik, sosyal ve sanatsal potansiyelini keşfetmeye itti" demektedir (2004: 66). Dragone, oyuncuları karakter gelişimlerini ve hikaye anlatımlarını güçlendirmek için politik farkındalık arzusunu teatrallik ve commedia dell'arte'deki geçmişiyle birleştirdi. Bununla beraber sanatçıları, çalışmayı karakter odaklı olarak düşünmeye iterek üzerinde uzmanlaştıkları gösterilerinden daha fazlasını yapmaları üzerine çalışmalar yaptı. Bunu yapmaktaki amacı performansçıların bir karakter yaratarak yarattıkları o karakterle birlikte hünerlerini sergilemeleri ve hikayelerini anlatmalarıydı. Dragone'a göre yaratılan karakterler günlük hayattan bildiğimiz kişilere atıfta bulunarak yaşamla ilgili olmalıydı. Bu karakter yaratma konsepti içerisinde yaratılan karakter performans alanına girmeden başlayan ve alandan çıktıktan sonra da hikayesi devam eder nitelikte olmakla beraber bu çalışma yöntemi günümüze kadar gelmiştir. Laliberté'e göre, bu yöntem izleyiciyle derin bir bağlantı kurmak için etkili bir yöntem olmakla beraber aynı zamanda Cirque du Soleil'in imzası haline gelmiştir.

İzleyiciyle kurulan bağla birlikte sahne üzerinde yaratılan dünya ne kadar fantastik ya da akrobatlar ne kadar olağanüstü olsa da performansçıların yarattığı izleyiciye tanıdık gelen karakterlerle özdeşlik kurmasını sağlamaktadır. Cirque du Soleil'i bu anlamda çağdaş sirke çeviren ve sirk tiyatrosuna adım atmasını sağlayan şey bu tarz bir teatrallik peşinde olmasıdır. Tiyatro sanatının karakter yaratma, belli bir kurgunun akış içerisinde aktarılması ve hikaye anlatma teknikleri Cirque du Soleil gösterileri içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Buna ek olarak seçilen temaya uygun müzik kullanımı da tiyatro sanatını refere eden özelliklerinden birisidir. Geleneksel sirk içerisinde bulunan orkestranın gösterinin tansiyonuna göre müzik kullanımı Cirque du Soleil'le birlikte sunulan eserle bağ kurması ve

anlatılan hikayenin atmosferini kurmada destek bir öge olarak kullanılmaya başlamıştır. Bunun sağlanabilmesi adına ekibe René Dupéré eklenmiştir. Caron'a göre müzik performansın bir parçası olmakla birlikte müzik harekete eşlik etmeli kimi zaman da hareket sekanslarından bir müzik ortaya çıkmalıydı (Babinski,2004:64).

Böylelikle müzik tiyatral bir etmen olarak sirkin içerisinde yerini bularak anlatılan hikayeyi destekler bir niteliğe kavuşmuştur. Cirque du Soleil kuruluşundan itibaren geleneksel sirkin arena mantığını koruyarak hayvansız ve sadece insan bedeninin sınırlarını zorlayan gösteriler yapmaya devam ederken dekorlarını geliştirmeye başladı. Dekorla birlikte ışık kullanımı da ekibin gündemine yerleşti. Işık kullanımı geleneksel sirklerde olduğu gibi arenayı aydınlatmakla kalmayarak aynı zamanda gösterinin bir başka oyuncusu olarak karşımıza çıkmaya başladı. Ancak tüm bu gelişmeler kar amacı gütmeyen bu kuruluşu adım adım iflasa doğru sürükledi. Le Movement Desjardins'den Clément Guimond, Laliberté ve Gauthier'e katıldı. Üçlünün projeye olan tutkusundan etkilenen Guimond, onların mali denetmeni olmayı kabul etti ve bugün hala Cirque du Soleil'de bu pozisyonda çalışmaktadır (Babinski, 2004:78). O zaman için Guimond,

> *"Bize sadece bir hayalleri olduğunu değil, aynı zamanda sanatsal olarak da bu hayallerini gerçekleştirebileceklerini gösterdiler. Bu insanlar bir rüyayı somut gerçeğe dönüştürebilir ve insanların görmek istediği bir şey yaratabilir" der (Babinski, 2004:76).*

Bu şekilde finansal anlamda düzelme yaşayan ekip hala çıkış yolunu bulamamıştı. Bunun için devletten bir ödenek talep ederler ve Québec'in Kültürel İşler Ofisi'nden ek hükümet desteği alırlar. Ancak öncelikle teklif edilen miktar onları kurtarmayacaktır, Laliberté teklif edilenin üstünde bir rakam isteyerek hayallerine olan inancını bir kere daha gösterir ve hükümeti gruba gereken miktarın tamamını vermeye ikna eder. Bu krizler sonrasında Gilles Ste-Croix, yerleşik bir hayat kurabilmek adına ekipten ayrıldı. Bu ayrılık sonrasında sanatsal bir ortak olarak uzun süredir devam eden arkadaşının kaybı, Laliberté'nin kaldırabileceğinden fazlaydı ve neredeyse bırakma noktasına geldi, ancak tüm bu sıkıntılara rağmen yoluna devam ettiren Expo'86'ya katılma durumu cazip bir şekilde önüne çıktı. Bu nedenle ekibi bir arada tutmak için özenle çalıştı ve yoluna

devam etti. 1986, Cirque du Soleil için bir dönüm noktası oldu. Franco Dragone gruba bu kez yapım yönetmeni olarak geri döndü. Geliştirilmekte olan yeni gösteride kostümleri tasarlaması için yanında eski bir işbirlikçisi olan Michel Crête'yi getirdi. Crête, Kanada Ulusal Tiyatro Okulu'ndaki dekor tasarım programından yeni mezun olmuştu ve adını tiyatro dünyasında duyurmak için can atıyordu. Yeni kurulan Cirque du Soleil, onun bu isteğini gerçekleştirebilmesi için iyi bir fırsat gibi görünüyordu ve Dragone'un sirke katılma teklifini kabul etti. Tiyatro eğitiminden Crête, kostüme daha teatral bir yaklaşım getirdi. Crête, her bir gösteri için ayrı ayrı kostüm yapmak ya da sanatçıların kendilerinin kostümlerini giymelerine izin vermek yerine, gösteri kostümlerinin görünümünde daha tek tip gösterinin tamamına hizmet eden bir bütün yaratmaya çalıştı. Tiyatroda olduğu gibi performansçıların koordineli bir şekilde giyinmeleri gerektiği fikrindeydi (Babinski, 2004:84).

Ayrıca, Crête, geleneksel sirkte kullanılan yarı askeri görünümün aksine, gerçek bir 1980'ler moda hissine sahip kostümler yaratarak bunlara payet ve maske kullanımını ekledi. Böylelikle bu sanat biçiminde geleneksel olarak görülenden daha ince kostümler yarattı. İlk olarak Vancouver Expo '86'da tanıtılan “La Magie Continue” çok olumlu tepkiler aldı, öyle ki ertesi yıl “La Magie Continue”nun arkasındaki yaratıcı güç gösteriyi yeniden tasarladı ve adını “Le Cirque Réinventé” olarak değiştirdi. Bu gösteriyle beraber Kanada yerli sirkini dünya pazarına tanıtmaya başladı. “Le Cirque Réinventé”, 1987'den 1989'a kadar turneye çıktı ve Cirque du Soleil'i Kuzey Amerika'ya tanıttı. Tur, şirketin finansal durumunu istikrara kavuşturmaya yardımcı oldu ve daha az finansal sorunla daha fazla yaratıcılık eklemek daha kolay hale geldi. 1987'de Cirque du Soleil, grubun orijinal kurucuları Daniel Gauthier ve Guy Laliberté'yi içeren çok sınırlı bir ortaklığa sahip özel bir şirket haline geldi. Şu anda, gişe anlaşmalarının yüzdesine sahip olan şirketin üyeleri, bunları kalıcı istihdam için değiştirmeyi kabul etti (Babinski, 2004). “Le Cirque Réinventé” turu, grubun Los Angeles Sanat Festivali başkanı Thomas Schumacher'in dikkatini çekmesine yetecek kadar popülerlik kazandı. Laliberté ve grubunun taze ve yenilikçi doğasından etkilenen Schumacher, Cirque du Soleil'i festivalin açılışını yapması için davet etti. Ancak tek bir sorun vardı, festivalin tüm gösteriyi Los Angeles'a getirecek finansal yeterliliği yoktu. Laliberté risk alarak, “Bize açılış yerini ve gişede satılacak bilet hasılatının yüzde yüzünü

verin" dedi (Babinski, 2004:95). Ellerindeki gösteriyi daha da geliştirerek Amerikalı izleyicileri hayatlarında izleyecekleri en hayret verici performansla tanıştırma niyetiyle tüm olanaklarını kullanarak ekibi Los Angeles'a götürdüler. Bu ekibin devam edip etmeyeceğini belirleyen çok büyük bir etmen olacaktı. Eğer gerekli hasılat elde edilemezse sahip oldukları ve gösterilerini gerçekleştirdikleri Grand Chapiteau'yu satacak ve geliri ekibi Kanada'ya geri götürmek için kullanacaklardı. Laliberté bu çabayı Cirque'nin *"L.A. anında yaşamak ya da ölmek"* (Babinski, 2004:95) olarak ifade eder. L.A.'de Laliberté'le gösteri ekibini ünlüler ve eğlence yöneticileriyle ve onlar da Cirque du Soleil ile tanıştırıldı. Eğlence eleştirmenleri, The Los Angeles Times, USA Today ve The New York Times gibi yüksek tirajlı basın organlarında prodüksiyonu övdü. Johnny Carson, gösteriden içerisinde yer alan bir veya daha fazla oyuncuyu Tonight Show'da performanslarını sergilemesi için davet etti. 1984-1994 yılları arasında, federal ve geçici hükümetler, hem tur hem de genel operasyonlar için Cirque du Soleil'e beş milyon dolardan fazla para sağladı (Harvie, 1999); sonunda paranın tamamı geri ödendi ve Cirque du Soleil yeniden özel bir işletme haline geldi.

Bununla beraber artık hayallerine musallat olan ve yaratıcı özgürlüklerini engelleyen mali sıkıntılardan kurtulmuşlardı. 1988'de Cirque sanat yönetmeni Guy Caron, diğer birkaç Cirque üyesini de alarak organizasyondan ayrıldı. Laliberté'in ekibi artık kar amacı güderek ilerlemeye karar vermesi Caron'un kolektif düşüncesine uygun düşmediği için bu ayrılık kaçınılmazdı. Ancak bu durum Cirque du Soleil'in iç yapısında karmaşaya sebep oldu, buna rağmen. Laliberté, boşlukları doldurmaya ve Cirque du Soleil'in ilerlemesini sağlamaya devam etti. Bu fırtınalı ayrılığa rağmen ekip, "Nouvelle Expérience" isimli gösteriye çalışmaya başladı. Bu proje için Gilles Ste-Croix, Franco Dragone'dan işi yönetmesi için Cirque'e dönmesini istedi. Franco bir şartla kabul etti, "Seninle tekrar çalışacaksam uyumlu bir ekip kurmak istiyorum" (Babinski, 2004). Dragone'un bu koşulu kabul edildi ve ekip toplandı. Ste-Croix kreatif direktör olarak görev yapacak, eski kostüm tasarımcısı Michel Crête sahne tasarımcısı olacak, müzik René Dupéré tarafından bestelenmeye devam edecek ve Luc Lafortune ışıkları tasarlayacaktı. "Nouvelle Expérience" için kostümleri Dominique Lemieux tasarlayacaktı ve ekibin yeni üyesi olarak görevinin başına geçti. Bu yeni gösterinin fikri Jules Verne'ün, "La Chasse au Météore" romanından yola çıkarak oluşturuldu. Gösteri içerisinde

trençkot giymiş ana karakterin büyülü bir bavulla gezegene dağılmış içinde değerli mücevherler olarak görülen göktaşının parçalarını bulma yolcuğunu anlatmakla beraber içerisinde yer akrobatlarına, hava akrobasisi sanatçılarına, denge hünerlerini gösteren performansçılara ve hikayeyi bağlamak için bir palyaço ekibi bulunmaktaydı. Gösteri özellikle Kuzey Amerika'da büyük başarı elde etti. Ekip, 1992 yılında "Saltimbanco" gösterisinin hazırlıklarını bitirerek gösterime sundu. Bu gösteri, göçlerin oluşturduğu kültür değişimlerini yansıtan ve farklılıklara rağmen tüm renklerle bir arada yaşanabileceği mesajını vermekle birlikte içerisinde sokak sanatlarını da ön plana çıkartarak yeni bir sahneleme dili oluşturdu ve ekibin en uzun soluklu gösterisi olarak kendi tarihleri içerisinde yer aldı. Diğer yapımlara nazaran bu yapım geleneksel sirke en yakın yapıda ve insan odaklı olduklarının altını çizen bir dile sahipti. 1993 yılında Las Vegas'ta ilk yerleşik gösterilerini sergilemeye başladılar ve "Mystère" çölde açan bir çiçek olarak anılmaya başladı. Ardından 1994 yılında en bilinen gösterileri arasında sayılan "Alegría"nın prömiyeri yapıldı. Gösteri lineer bir akışa sahip olmamakla beraber içerisinde karşıtlıkların dengesini ve yeni dünya düzenini barındıran bir temayı barındırmaktadır. Gösterinin tasarımı izleyicinin bilinçaltına bulunan duyguları ortaya çıkartmaya yönelik yapıldığı için daha çok göstergeler ve müziğin ritminden faydalanılmıştır. "Alegría" sonrasında grup 1996 yılında "Quidam"ı izleyiciye sundu. Bu gösteri diğer gösterilerle kıyaslandığında atmosfer olarak daha karanlık ve izleyicinin bağlantı kurabileceği tek bir karakter barındırmaktadır. Eleştirmenler tarafından performans tamamen beceri gösterilerine yer verdiği ve birbirinden bağımsız episodlardan oluştuğu için daha çok sirk hissi verdiği noktasında değerlendirilmiştir. 1998 yılında, ekip Disney'le ortaklık kurarak Orlando'da bulunan Disney World için "La Nouba" isimli gösteriyi ortaya çıkarttı. "La Nouba" içerik olarak Disney'in peri masallarıyla gerçek şehir yaşamını bir araya getirerek bir sentez oluşturdu. Aynı sene içerisinde ekip "O" (Las Vegas'ta sabit olmak üzere) ve "Drallion" gösterilerinin prömiyerlerini yaptı. Laliberté, Gauthier'in Cirque du Soleil'deki payını açıklanmayan bir meblağ karşılığında satın alarak şirketin yüzde doksan beşini elinde tuttu. Ekip kadro değişiklikleri sonrasında üç yıllık bir ara vererek 2002 yılında "Varekai" adlı gösterilerinin prömiyerini yaptı. Varekai'yi yönetmesi için Dominic Champagne'ı tutuldu. Champagne, 1987'de Kanada Ulusal Tiyatro Okulu'ndan mezundu ve tiyatro temelinden geliyordu. Aynı

zamanda yazar olan Champagne tiyatro, sinema ve televizyonda yaptığı çalışmalarla biliniyordu. Champagne, kendisini ve tarzını tanımlarken,

> *"Ben sadece Beckett ya da Shakespeare ile oynayan bir tiyatro insanı değilim... Kendi evrenlerimi yaratmaya çalışıyorum; müzik, kabare ve dramatik performans arasında bir füzyon bulmaya çalışıyorum. Sanatçılar ve seyirciler arasında bir parti olmasını istiyorum." (Babinski, 2004:292) der.*

Chapagne, Cirque du Soleil prodüksiyonlarına yeni bir yöntem getirmiştir. Bu yenilik ekibin daha önceki çalışma yöntemi olarak kullandığı taslak üzerinden gösteriyi oluşturma durumunu tamamen ayrıntılı bir senaryo üzerinden gösteriyi kurmaya yöneldi. Bu şekilde yapılan hüner gösterileri dramayla daha yakın temasta olacak ve sayılar yerlerini anlatıya bırakacaklardı. "Varekai" bu şekilde ortaya çıktıktan sonrasında grubun diğer gösterileri de bu temelde kurulmaya başladı ve bu bir dönüm noktası olarak tarihlerinde yer aldı. 2003 ve 2004 yıllarına Las Vegas'ta "Zumanity" ve "Kà" gösterileri peşpeşe prömiyerlerini yaptı. 2005 yılına gelindiğinde "Corteo" gösterime sokuldu. Bu gösteri içerik olarak geleneksele yakın olsa da teknolojik anlamda büyük bir gelişim gösterildiğinin bir simgesi haline geldi. Diğer tüm prodüksiyonlara nazaran bu gösteri çok fazla teknisyenle çalışılan ve en teknolojik donanıma sahip gösteridir. Bunun sebebi yenilik olarak kablosuz kullanılan ışık sistemleridir ve bu sistemler daha sonraki gösterilerde de kullanılmaya başlanmıştır.

2006 yılında "Delirium" prömiyeri yapılır ve bu gösteri müziği ön plana çıkartırken akrobatları odak noktasında çeker. Müzik alışılagelmiş Cirque du Soleil standardından koparak çeşitli dillerde şarkılar içermesiyle ve anlatının geri plana alınmasıyla birlikte bir rock konserini andırmaktadır. Bu gösteriyle birlikte Cirque du Soleil artık kendi çadırlarını gösteri mekanı olarak kullanmak zorunda olmadığını gittikleri mevcut mekanlarda da üretim yapabileceklerini görür. Bundan sonra gösterimlerini arenalarda da yapma kararı aldılar, bu şekilde daha fazla yere gidebiliyorlar ve daha fazla izleyiciyle buluşabiliyorlardı. 2007 yılında "Kooza" prömiyer yaparak yolculuğuna başladı. Bu gösteriyle birlikte yeniden odak noktasını insan gücüne getirdiler ve yeni olanın peşinden gitmelerine rağmen sirk sanatlarıyla olan köklerinden kopmadıklarını gösterdiler. Aynı sene içerisinde gişede büyük hayal kırıklığı yaşadıkları "Wintuk" gösterime girdi. Eski WaMu

Tiyatrosu'nun kullanıldığı bu gösteri mekânsal olarak performansçılara odaklanmayı zorlaştırarak dağınık bir görüntü oluşturmuştur ve bu nedenle de izleyiciyle iletişim kurulamamıştır. 2008 yılında Asya kıtasında daimi ilk gösterileri olan ve Çin'in Las Vegas'ı olarak tanımlanan Makao kentinde "Zaia"nın prömiyeri yapıldı. Grup Tokyo Disneyland için "Zed" isimli gezici bir gösteri hazırladı ancak gösterinin başlangıcından sonra olan büyük bir deprem yüzünden gösteriyi Tokyo'da sonlandırmak durumunda kaldılar. Bunun hemen ardından Las Vegas'ta "Criss Angel Believe" isimli gösteriye başladılar. 2009 yılında "Ovo" isimli gösterileriyle yirmi beşinci yıllarını kutladılar. Gösteri; böceklerin çalıştığı, yemek yediği, süründüğü, çırpındığı, oynadığı, kavga ettiği ve aşkı olmayan bir yerde aşkı aradığı, yaşamla dolup taşan, akrobatik bir ekosistem yaratan, yaşamdan daha büyük böceklerden oluşan bir kadroyla izleyici karşına çıktı. Latince yumurta kelimesinden gelen "Ovo", Cirque du Soleil'in böcek dünyasına garip bir yumurtanın gelişi ve ardından gösteriyi doruk noktasına taşıdığı bir hikayeyi anlatmaktadır. Performans, hem kırılgan ve harika bir ekosistem fikrine hem de yabancılara, hatta böceklere karşı toleransa odaklanarak çevreye karşı daha duyarlı olma fikrini seyirciyle paylaşmaktadır. Ayrıca yönetmenliğini Deborah Colker'in yaptığı "Ovo", bir kadın tarafından yönetilen ilk Cirque du Soleil prodüksiyonu olmasıyla kabul ve hoşgörü kavramını daha da ileriye götürdüğünü hissettirmektedir. Ekip 2009 yılında varyete olarak adlandırdıkları ve kendilerinden kurtulmaya çalışan patronlarına karşı durmaya çalışan palyaçoların hikayesinin anlatıldığı diyaloglu olan gösterileri "Banana Shpeel"i gösterime soktu ancak bu gösteri prömiyerini yaptığı sene gösterimden kaldırıldı. Aynı zamanda "Viva Elvis" gösterime girdi ama bu gösterinin de akıbeti "Banana Shpeel"le aynı oldu. Bu iki başarısız girişimden sonra Charles Darwin'in 200. doğum gününde 2010 yılında "Totem" prodüksiyonu seyirci karşısına çıktı. Cirque du Soleil, "Totem"i "insanlığın evrimine büyüleyici bir yolculuk olarak adlandırır. Gösteri ekip için hem arena da hem de Grand Chapiteau içerisinde oynayabilecek şekilde melez bir yapı olarak ekibin ilk oyunudur. "Totem", "Kà"yı yöneten Robert Lepage'a teslim edildi ve küçük sirk tarzına geri dönüş yaptı. Dört ana karakter üzerinden ilerleyen hikaye evrim teorisi, Kanada içerisinde bulunan ilk ulusların totemleri ve medeniyetlerin kurucu mitleri içeriklerini barındırmaktadır. Lepage, "Totem" için ilk halkların kuruluş anlatılarından ilham aldığını ve dünyanın

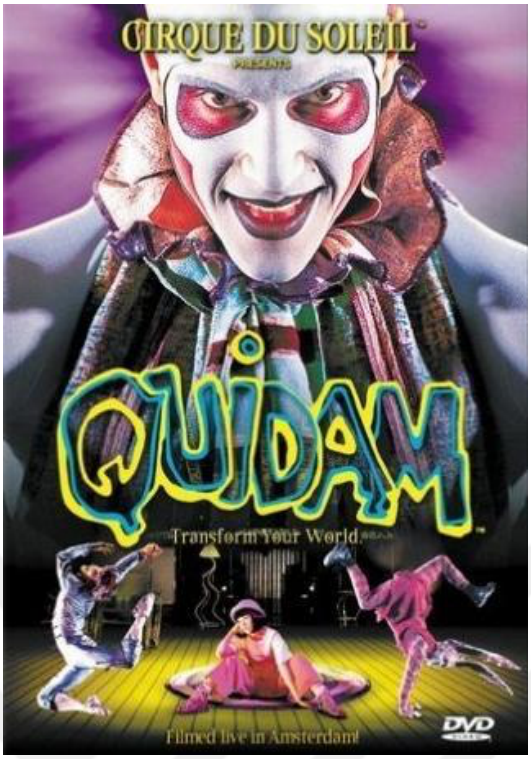
doğuşunu ve evrimini, insanların bitmek bilmeyen merakını ve sürekli üstün olma arzusunu araştırdığından bahsetmektedir (Toewe, 2013:113).

2011 yılında grup "Zarkana" New York'ta Radio Music Hall sahnesinde grubun yirmi sekizinci gösterisi olarak prömiyer yaptı. "Sinema sanatına ve bilimine bir aşk mektubu" olarak tanımlanan ve Cirque du Soleil'in yirmi dokuzuncu yapımı olan "Iris", iki aylık ön gösterimlerinin ardından 25 Eylül 2012'de Los Angeles'taki Kodak Tiyatrosu'nda oynanmaya başladı. "Iris" performansı içerisinde de "Banana Shpeel"de olduğu gibi sinema sektörünü eleştiren bir diller diyaloglara yer verildi. Ancak performans beklenen gişeyi sağlayamadı ve 2013 yılında perdelerini kapattı. 2011 yılına geri döndüğümüzde "Iris"in son hazırlıkları yapılırken ekibin "Michael Jackson: The Immortal World Tour" turne programına alınarak seyirciyle buluştu. Ardından Shakespeare'in "Fırtına"sından uyarlanan "Amaluna" perde dedi. Gösteri, Tanrıçalar tarafından yönetilen ve ayın döngülerinde yapılan ritüellerden rehberlik alarak gizemli bir ada içerisinde geçen bir hikayede kraliçe Prospera, kızının reşit olma törenini kadınlık, yenilenme, yeniden doğuş ve dengeyi onurlandıran bir ayinle yönetir ve bu anlayış ve değerlerin bir nesilden diğerine geçmesine işaret eder. Prospera'nın neden olduğu bir fırtınanın ardından adaya çıkan bir grup genç adam, Prospera'nın kızı ile cesur bir genç talip arasındaki destansı ve duygusal bir aşk hikayesini tetikler. Ama bir sınamadan geçecek bu aşk, çiftin karşılıklı güven, inanç ve uyum elde etmeden önce çok sayıda zorlu denemeyle yüzleşmesi ve engelleri aşması gibi bir akışa sahiptir.

Tüm bu gösteriler dışında Cirque du Soleil, Oscar Ödül Töreni, 2004 Super Bowl, 2012 FIFA Kadınlar Dünya Kupası açılışı gibi Amerika'nın büyük etkinliklerinde sahne aldı. Ekip hala dünya çapında turnelerine devam etmekte olup çeşitli sosyal medya mecralarından da Cirque du Soleil deneyimini paylaşmaktadır.

Sirkin tiyatroyla buluşması olarak tanımlayabileceğimiz sirk tiyatrosu kavramını ve buna bağlı olarak da ortaya çıkan melez yapıyı Cirque du Soleil örneği üzerinden daha iyi anlayabilmek için ekibin prodüksiyonu olan "O", "Quidam", "Alegria", "Amaluna", "Kooza" ve "Corteo" üzerinden ayırt edici noktaları incelemekte fayda vardır.

a. “Quidam”



Şekil 32. Quidam afiş

Kaynak: (cirquedusoleil.com, 2022)

Yönetmen: Franco Dragone

Kreatif Yönetmen: Gilles Ste-Croix

Yardımcı Yönetmenler: Richard Dagenais, Fabrice Lemire

Müzik: Benoît Jutras

Kostüm Tasarım: Dominique Lemieux

Dekor Tasarım: Michel Crête

Koreograf: Debra Brown

Işık Tasarım: Luc Lafortune

Ses Tasarım: François Bergeron

Makyaj Tasarım: Nathalie Gagné

Artistik Direktör: Guy Laliberté

Cirque du Soleil tarafından üretilen ve Nisan 1996'da gösterime giren gösteri dünya çapında milyonlarca izleyici tarafından izlendi. Quidam, Montreal'de Grand

Chapiteau'da sergilenmek üzere ortaya çıktı ve daha sonrasında Kuzey Amerika'daki 2010 turundan başlayarak bir arena formatına dönüştürüldü.

Gösteri, ailesi tarafından ötekileştirilen ve görmezden gelinen Zoé adında küçük bir kızın hayat içerisindeki monotonluğundan kurtulmanın bir yolu olarak Quidam'ın tuhaf dünyasını hayal etmesiyle başlar. Şovun başlığı, başsız bir adam olan, bir şemsiye ve bir melon şapka taşıyan uzun boylu bir karaktere atıfta bulunmaktadır. Quidam'ın aynı anda hem herkesin hem de hiç kimsenin vücut bulmuş hali olduğu söylenir. Cirque du Soleil literatürüne göre *"Quidam: isimsiz bir yoldan geçen, bir sokak köşesinde oyalanan yalnız bir figür, aceleyle geçen bir kişi... Hepimizin içinde çığlık atan, şarkı söyleyen ve hayal kuran biri."* olarak tanımlanmaktadır[21]. Gösterinin artistik direktörü Andrew Watson bir röportajında kimliksizleşme üzerine şöyle bir örnek verir; *"Bosnalı ve Ruandalı mültecilerdeki büyük bireysel kimlik kaybı oluşmaktadır. Binlerce insan insanlıktan çıktı. Ve bu süreçte geçmiş, şimdi ve gelecek algılarını kaybettiler… Bazı yönlerden anonim hale geldiler."*[22].

Michel Crête tarafından minimalist bir anlayışla oluşturulan sahne dekoru insanların her zaman gelip gittiği bir havaalanı veya tren istasyonu gibi yekpare bir yapıyı temsil etmek üzere tasarlandı. Gösterinin ana ögesi téléphérique olarak bilinen, tamamı alüminyum, 120 fit (36,57 metre) beş kemerden oluşmaktadır. Böylelikle her kemerde bulunan ray sistemlerinde bulunan iki arabayla ekipmanları ve akrobatları sahne üzerinde aşağı yukarı düzlemde kullanılabilir hale getirip performansçıları sahne içerisine ya da dışına çıkartabilmektedirler. Sahne zemini, delikli, kauçuk tipi bir paspas ile alüminyum güvertelerden yapılmıştır. İki yüz bin civarında olan sahne üzerindeki deliklerle ışık oyunları yapılmaktadır. "Quidam" kadrosunda 45 kişi sahne üzerindedir. Bunlar akrobatlar, müzisyenler, şarkıcılar ve oyunun akışını sağlayan karakterlerdir.

Gösteri, sürrealist ressam Rene Magritte'in eserlerinden esinlenerek tasarlanmış olup diğer Cirque du Soleil prodüksiyonlarına kıyasla karanlık bir atmosfer içerisinde geçmektedir (Albrecht, The Contemporary Circus 6). Franco Dragone bu gösteri için birarada duran ancak birbirlerinden bağımsız ve birbirlerini

[21] https://cirquedusoleil.fandom.com/wiki/Quidam
[22] https://www.backstage.com/magazine/article/cirque-du-soleils-quidam-circus-cutting-edge-28188/

teğet geçen insanları anlatmaya çalıştım der. Laliberté ise "Quidam"ı "tanımadığın meçhul insanlara bir övgü" olarak adlandırır (Babinski, 2004:189). Gösteri içerisindeki tüm karakterler Zoé'nun özgürleşmesi ve kendisini bulma yolculuğunda ona çıkış yolu göstererek onu teşvik etmeye çalışırlar.

Gösteri karanlıkta tekinsiz bir müzikle beraber başlar, spot ışık altında Zoé görülür ve şarkısını söylemeye başlar. Sahne aydınlanır ve sahne üzerinde bir evin oturma odası olduğunu belirten bir dekor içerisinde gazete okuyan baba, elinde radyosuyla oturan anne figürünü görürüz. Kız çocuğu şarkısını söylerken onların ilgisini çekmeye çalışır ancak bu çabası boşa düşer. Baba figürü ayağındaki beyaz ayakkabıları çıkartarak koltuğunun yanına bırakıp gazetesini okumaya devam eder. Beyaz ayakkabılar onun içerisinde gizlediği kişiye referans olarak kullanılmakla beraber gazete onun dünyaya hatta kendi kızına olan kapalılığını anlatmak üzere kullanılmaktadır. Sahne üzerinde bir kafes içerisinde duran kırmızı bir top dikkat çeker. Kafesin içerisindeki bu top aslında onların içerlerinde tuttukları arzuları simgeler. Gösteri süresince ara ara bu kırmızı top karakterler arasında el değiştirir ve bazen odak noktası olur. Sahne üzerinde bulunan kapı açılır ve Quidam karakteri içeri girer, kız çocuğu onun kim olduğunu anlamaya çalışır. Quidam, anne ve babanın ortasında durarak elindeki melon şapkayı yere bırakır ve aynı anda şimşekle beraber gök gürültüsü duyulur. Bu gösterge Zoé için yeni bir maceranın başlayacağının habercisidir.



Şekil 33. Quidam performansından bir kare

Kaynak: (cirquedusoleil.fandom.com, 2022)

Quidam'ın sahneden çıkışıyla tüm oyun boyunca Zoé'ya rehberlik edecek iki karakterin sahneye girişi görülür. Küçük kız şapkayı incelerken bu iki karakter

kendilerini ona fark ettirmeden şapkayı takması için uğraşırlar. Zoé'nun şapkayı takmasıyla ev dekoru, anne ve baba figürleri koltuklarında oturmaya devam ederken müzik yükselir ve küçük kız hayali bir dünyaya adımını atar. Bu noktada Alice Harikalar Diyarı'ndaya benzerlik gösteren bu kısım artık bilinçaltına bir yolculuk olarak karşımıza çıkar. Burada hem Zoé hem de anne ve baba figürlerinin yolculuğu başlar. Bu hayali evrende beyaz tulum giymiş, yüzleri kapalı ve birbirleriyle iletişimi olmayan kişiler sahne üzerine çıkarlar. Bu kısımda "Quidam"ın sözcük anlamının pekiştirildiğini görürüz. Bu figürler hızla bir yerden bir yere geçişlerini yaparken kendilerine ait kimlikleri saklıdır ve kendileri hakkında herhangi bir ipucu vermezler. Bu noktada Zoé'ya rehberlik eden John, baba figürünün bıraktığı ayakkabılarını giyer. Bu gösterge John'un Zoé için bir baba figürü olarak temsil edildiği ve ayakkabıları giymesiyle Zoé'nun babasının bilinçaltı olarak karşımıza çıkar. Aslında kızına düşkün olabilecek bu adam hayatın kendisine yükledikleri karşısında gazetesini bir kalkan olarak kullanmakta ve etrafa kendini kapatarak korunmaya çalışmaktadır yorumu yapılabilir. Akan sahneler içerisinde baba figürünün havada yürürken gazetesinin artık onun yüzüyle bütünleştiği imgesi karşımıza çıkar. Artık saklanacak yer kalmamış ve kabule geçmiştir nitekim sekans sonunda gazetesini yüzünden ayırarak parçaladığını görürüz. Kendine yarattığı bu persona artık yok olmuştur ve Zoé'nun ihtiyacı olan baba figürüne dönüşümü başlamıştır. Kendine odaklı olarak gösterilen bu adam hayali evrende karşılaştıklarının zorlamasıyla bilinçaltı olan John'un gördükleriyle bu denli bir kırılmaya gider. Bir sonraki sahneye geçildiğinde anne figürü hakkında bir veri karşımıza çıkar. Kırmızı kumaşla sarılmış bir hava akrobatı görülür ve koza içerisindeymiş de kozasından çıkmaya çalışır gibi hareket eder. Sekans sonunda akrobat kumaştan inerek yere yatar, bu sırada anne ve yanında iki kırmızı kostümlü kişinin ona doğru ilerlemesi görülür. Üç kişi akrobatı yerden kucaklarına nazikçe alırlar ve bir bebek gibi kucaklarında taşırlar. Akrobat korkuyla göbek bağı olarak nitelendirebileceğimiz kumaşa uzanmaya çalışır hem de güvenle kendini bu üç kişiye teslim eder. Bu imajla ve kullanılan kırmızı renkle anne figürü hakkında veri alırız. Anne figürünün içerisinde arzu, korku ve hayal kırıklığı vardır. Korkusu muhtemelen anne olmakla ilgilidir akrobatı kucağına aldığında yüzünde ilk gördüğümüz nötr ifade vardır. Kırmızı renkle içerisinde bastırmaya çalıştığı arzuyu görürüz. Bu kısmın anneyle bağlantılı olarak yorumlama sebebimiz annenin kostümünün de kırmızı oluşu ve birebir ilk temasının bu sekansta olmasından

kaynaklıdır. Gösteri içerisinde kırmızı renkli kostümlerin anneye benzer kişilerce annenin içerisinde barındırdığı duyguları göstermek amaçlı görürüz. Nihayetinde ip atlayan akrobatın da anne figürünün içerisinde sakladığı neşe ve eğlenceyi vurguladığı okunabilir ki bu bölümün sonunda anne figürü elinde renkli balonlarla tüm sahne etrafından neşeyle koşar. Tüm süreç boyunca anne acı, cesaret, oyun ve aşk yoluyla hayatta olmanın yoğun hissini yeniden keşfetmekle beraber kızını huzurla kucaklama noktasına gelir. Bu belirttiğimiz kişiler kimliklerini buldukça oyun içerisinde bulunan diğer kişilerde kimliklerini bulurlar. Aerial hoopla gösteri yapan üç performansçı kostümleriyle insan kalbini temsil ederler. Kostümlerde göğüs kısmında kocaman bir kalp olduğu göze çarpar. Ne kadar burulsa da atmaya devam edecek olan kalp bu performansçılarla gösterilir. Spanish web isimli hava akrobasi aletinde performansını gerçekleştiren sirk sanatçısının gösterisi sırasında ellerinde ipler olan karakterler görülür. Bu kişiler üzerlerindeki mavi elbiselerle hayatın elimizi kolumuzu bağladığı noktalarda insanın kendisini ortadan kaldırma isteğine yönelik bir koreografi icra ederler. Sekans sonunda bağlardan kurtulmanın ve insanın gücünü yeniden toplayıp ben buradayım deme güdüsüne referans olarak gösterilebilirler. Beyaz tulumlu ve yüzleri kapalı olan performansçılar akrobatik bir koreografiyle bir sonraki sekansın başlangıcını yaparlar ve aralarından bir performansçı çıplak olarak çıkar. Bu tüm kalıplar içerisinde hayatın dayatmasına inat tüm benliğiyle kabuğundan sıyrılan bireyin simgesi olarak görülebilir. Anne, baba ve çocuğun bir araya gelip mutlu aile pozunda kalmaları neticesinde gök yeniden gürler ve Quidam gelir. Quidam'ın gelmesiyle John ayakkabıları baba figürüne geri verir. Tüm bu yüzleşmeler sonucu artık iletişim kurulmuş ve kişiler kimliklerini kabul ederek bastırdıkları tüm duygularını ortaya çıkartmışlardır. Gösteri sonunda beyaz tulumlu ve yüzleri kapalı kişiler yavaşça yüzlerini açarlar. Artık tüm oyun kişileri kabuklarından çıkıp isimsiz ve kimliksiz olmaktan sıyrılmışlardır.

Gösteriyi bir sirk gösterisi olarak nitelemek tüm seçilen iletişimsizlik temasını hiçe saymak anlamına gelir. Dramatik olarak çatışmaları ve bir hikaye kurgusunu barındıran bu performans belli bir yazılı taslağa sahip değildir. Ortada bir fikir vardır ve bu fikir gösterimler boyunca gelişim gösterir. Dramatik anlamda baktığımız zaman koyulan her gösterge seçilen temaya hizmet eder. Gösteri içerisinde bulunan kişiler akış boyunca duyguları pekiştirmek ve yoğunlaştırmak

adına hareket ederler. Bu noktada izleyici, kendisini bu duygusal akışın içerisinde bulabilir ve verilen göstergelerle hikayeyi kolaylıkla takip edebilir hale gelir. Minimalist olarak tasarlanmış sahneye ışık oyunları ve müzikle atmosfer kazandırılır. Geleneksel sirk çatısı altında yapılan gösteriler bu tip dramatik ögelerle desteklendiğinde hüner gösterimi olmaktan çıkıp artık belli bir konuya parmak basan ve seçilen temanın aktarımına yoğunlaşır. Cirque du Soleil'in artistik direktörleri bu noktada izleyicilerin tepkilerini gözlemleyerek gösterinin güçlendirilmesi gereken kısımlarını saptayıp buna göre gösteriye müdahale etmekte ve temayı ön plana çıkaracak olan sekansları saptamaktadırlar.

Gösteri içerisinde;

- **Corde lisse:** Dikey olarak asılı bir ip üzerinde akrobasi içeren bir hava sirk becerisi veya eylemidir.
- **Aerial hoop:** Bir diğer adıyla Lyra, tavandan sarkan, dönüşler, düşmeler ve performansçılar için akrobatik pozisyonlar uygulayabilecekleri genişletilmiş bir hula hoop halkasıdır.
- **German Wheel:** Birbirine bağlı 2 halkadan yapılan, birbirlerine basamaklarla bağlanmış ve ayak kayışları bulunan sirk gösteri malzemesidir.
- **Aerial silk (Tissu):** Performansçı, kumaşı vücudunu çeşitli pozisyonlara girip çıkmak için sarmak, askıya almak, düşürmek, sallamak ve sarmak için kullanırlar. Bazı sanatçılar, kumaş üzerindeki sürtünmeyi ve tutuşu artırmak için ellerinde ve ayaklarında kurutulmuş veya sprey reçine kullanır.
- Palyaçolar
- **Contortion(ist):** Performansçının vücudunu doğal olmayan pozisyonlarda kullandığı ve normal bir insana göre daha fazla esnekliğe sahip olarak yaptığı bir gösteri türüdür. Müziğe, koreografisi yapılmış bir dizi hareket veya poz gerçekleştirerek sergilenmektedir.
- **Spanish Web:** Performansçının dikey olarak asılı bir ipe benzeyen bir aparat üzerinde tırmanıp çeşitli numaralar yaptığı bir hava sirk becerisidir. Görünüm ve performans stili olarak corde lisse'ye benzer, ancak eller veya

ayaklar için ipe ilmeklerin eklenmesiyle, çeşitli dönme hareketlerinin yapılmasına olanak sağlar. Form olarak salıncak gibi görünmektedir.

- **Diabolo:** Bir iple birbirine bağlanmış iki çubuk tarafından oynatılan tahta bir makaralı terazidir. Diabolo ile, fırlatma ve çubuklar, ip ve kullanıcının vücudunun çeşitli bölümleri ile çeşitli etkileşim türleri dahil olmak üzere çok çeşitli hileler mümkündür. Tek bir dizede birden fazla diabolo döndürülebilir. Dönme hareketini açısal momentumun korunumuna dayalı bir dönme etkisi ile sürdürür.
- **Banquine:** Jimnastik ve baleyi birleştiren, Orta Çağ'a kadar uzanan bir İtalyan akrobatik geleneği. İnsan vücudunun çevikliğini sergileyen on beş kadar sanatçı senkronize şekilde hareket eder.
- **İp atlama:** Dans, akrobasi ve manipülasyon sanatından ilham alan bu beceri gösterisi solo, ikili veya grup atlamaları ve figürleri akışında gerçekleştirir.
- **Partnerli Akrobasi (Statue):** Hiçbir zaman teması kaybetmeyen iki güçlü, esnek oyuncu, kusursuz bir denge duygusu olmadan imkansız pozisyonları varsayarak neredeyse fark edilmeden hareket eder.

Sirk beceri gösterileri bulunmaktadır.

b. "O"



Şekil 34. ‘O’ afiş

Kaynak: (cirquedusoleil.com, 2022)

Yazan ve Yöneten: Franco Dragone

Kreatif Direktör: Gilles Ste-Croix

Müzik: Benoît Jutras

Kostüm Tasarım: Dominique Lemieux

Dekor Tasarım: Michel Crête

Koreograf: Debra Brown

Ses Tasarım: François Bergeron, Jonathan Deans

Makyaj Tasarım: Nathalie Gagné

Uçuş Sistemleri Tasarım: Jacque Paquin

Akrobasi Direktörü: André Simard

Artistik Direktör: Guy Laliberté

“O”, Franco Dragone tarafından yazılan ve yönetilen su temalı bir Cirque du Soleil yapımıdır. O, "suyun saf formunun sonsuzluğu ve zarafetinden" ilham alır ve tiyatronun büyüsüne saygı niteliğinde tasarlanmış bir gösteridir[23]. Adı, Fransızca'da "su" anlamına gelen "eau" kelimesinden yola çıkılarak oluşturulmuş, fonetik bir kelime oyunudur. “O”nun prömiyeri 19 Ekim 1998'de Las Vegas, NV'deki The Bellagio Resort & Casino'da yapıldı.

“O” için özel olarak yapılan tiyatro binası, eski bir Avrupa Opera evini andıracak şekilde tasarlanmıştır. Sahne içerisinde 140 ft x 80 ft. ve 17 ft (5.18 m.) derinliğinde bir havuz bulunmaktadır. Havuz 1,5 milyon galon (5,678,117,6 lt.) su kapatisene sahip olmakla birlikte havuz sıcaklığı 28°C'de tutulurken, oturma yeri 22°C'de özel bir havalandırma sistemi ile sağlanmaktadır. Ayrıca salon kısmında her koltuğun altında 12,7°C sıcaklıkta soğuk hava verilmektedir. Sahne zemini, suyun geçmesi için her biri 4' x 8' panelde yaklaşık 5.000 delik bulunan mondo'dan yapılmıştır. Sahne, makaslı kaldıraçlarla hareket eden dört bölüme ayrılmıştır.

[23] https://www.cirquedusoleil.com/press/kits/shows/o

Makaslı platformların her biri havuzun dibine inip çıkabilmektedir[24]. Gösterinin müziği, "Neptune System" adlı 21 su altı hoparlörü aracılığıyla su altında sanatçılar ve teknik ekip tarafından duyulabildiği için gösterinin zamanlamasında müzik anlamında bir aksama meydana gelmemektedir. Su altında görevli iki dalgıç tam yüz maskesi kullanarak sahne teknik ekibiyle iletişimde kalabilmektedir. Gösteride 75 sanatçı ve 122 teknisyen bulunmakta ve gösteri sırasında yüzücüler 90 saniyeye kadar su altında kalabilmektelerdir. Her performansçının su altında kendine ait regülatörü bulunmaktadır. Su altında teknik ekip haricinde 15 güvenlik dalgıcı bulunmaktadır. Bu gösterim için tüm performansçılar ve teknik ekip tüplü dalış sertifikasına sahiptir. Crête, gösterinin dekorunu tasarlarken havuzun onun için ifade ettiği histen yararlanır ve "Benim için havuz bir göleti temsil ediyor. Bir bahçe tarafından korunan bir sığınak gibi- güneş ışığının ormanın içinden parladığı, yaprakların arasından yarı saydam, vitray renkler yarattığı samimi bir yer" der. Buna bağlı olarak zihninde yer eden bu imajı bitkilerden oluşan bir perde kullanarak sekansların fonu olarak kullanır. Havuzun 55 ft yukarısında “Carousel” olarak bilinen bir arma konveyör sistemi bulunmaktadır. 18 ton ağırlığındaki “Carousel”, dakikada 180 derece kadar dönebilmesi ve havuz üzerinde dikey, yatay ve döner hareket sağlamak üzere tasarlanmıştır. Carousel'i taşıyan dört vinçten her biri, dakikada 240 hızda 1000 libre'ye kadar ekipman taşıyabilmektedir. Carousel, sahne dekoru ve aydınlatma unsurlarını hareket ettirmek için tasarlanmış 41 vinç içermektedir.

[24] https://cirquedusoleil.fandom.com/wiki/O



Şekil 35. Carousel

Kaynak: (cirquedusoleil.fandom.com, 2022)

"O" gösterisinde Dominique Lemieux, kostümleri doğunun batıyla buluşması fikrinden ilham alarak tasarlamıştır. On beşinci yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar olan moda akımlarından yararlandığı kostümlerde commedia dell'arte, Hint geleneksel kıyafetleri ve 'Binbir Gece Masalları'na atıfta bulundu. Lemieux için Venedik önemli bir noktada durmakla beraber suyla şehrin bir arada olması "iki dünya arasında sıkışmışlık" düşüncesini şov içerisinde yansıtmaktadır. Dragone tarafından yazılan gösterinin batı ve doğu etkileşiminin ortasında bulunan Asya etkisine de atıfta bulunur. Lemieux, kostümlerin tasarımını oluşturmaya, belirli karakterlerle başlamak yerine, prodüksiyonun genel atmosferinden yola çıkarak tasarlamıştır. Öncelikle gösterinin atmosferinden başlayan tasarımcı ardından ön plana çıkan karakterlerin kostümlerini tasarlayarak devam etmiştir. İlk bakışta birbirinden farklı gibi gözüken kostümler bir araya geldiklerinde "O"nun dünyasını birbirlerini tamamlayacak şekilde yansıtmaktadır. Tüm kostümler, parlak renkler ve cesur geometrik baskılarla birlikte yoğun pigmentlidir. Teknik imkanlardan kaynaklı gelişimlerin az olması nedeniyle kumaş üzerine dijital basım yapılamadığından bazı kostümlerde tamamen el boyaması kullanılmıştır. Bazı kostümlerin kurutulması için içerisinde ısıtıcı ve fanlar olan ayrı bir oda bina içerisinde yerini almıştır. Tüm perukalar ve başlıklarda herhangi bir kayma ya da düşme olmaması için çene kayışı eklenmiştir.

Guy Lalibeté, “Sonunda “O”, canlı eğlencede yeni bir standart belirleyen bir şov haline geldi. . . “O” ile kendimize tiyatro tarihinde bir sayfa açtık” der (Babinski, 2004). Gösterinin yönetmeni ve yazarı olan Dragone ayrıca,

> *“Su… kapsayıcı ve nefes kesici bir fikirle başladık: insan deneyimini anlatmak için zamanın başlangıcına, ilkel öğeye geri dönmek. Kaşifler gibi cesaretimizle ve bu çabanın tehlikelerini tam olarak anlamadan bir fetih başlattık. Su. Su. Riskleri ölçmeden bir meydan okumaya kalkıştık. Tarih boyunca insan kontrolüne meydan okuyan bir elementte ustalaşmaya çalıştık.”* der. (Babinski, 2004:76)

Aynı zamanda gösteri içerisinde elementlerin birliğine de seçilen sirk ögeleriyle vurgu yapılır. Ateş, toprak ve hava elementleri gösteri boyunca su elementinin gücüne eşlik eder.

“O”, kostümlü sirk sanatçılarının izleyici arasından bir kişiyi seçmesiyle başlar. Seçilen kişinin eline bir not verilir ve sahneye çıkıp diğer izleyiciler için bu notu okuması istenir. Bu notta izleyicilerden gösteri esnasında sigara içilmemesi, fotoğraf çekilmemesi ve cep telefonuna izin verilmediği bilgisi verilmektedir. Seçilen izleyici okumayı bitirdiğinde, oyuncu onu yakasından yakalar ve onu muazzam bir kırmızı perdenin arkasına iter. Sahnenin ışıkları kararır, müzik başlar ve kostümlü oyuncu Eugen kırmızı tüm sahneyi kaplayan perdeyi yakalar ve yeni bir şeyin sunulduğunu ortaya çıkarmak için geri çeker. Yerde dev bir kırmızı disk belirir. Zarif bir şekilde kırmızı kapak açılır ve alttan aydınlatılan, yirmi beş fit derinliğinde ve yüz elliye yüz fit boyutlarında, 1,5 milyon galonluk kristal mavisi bir su havuzu görünür hale gelir. Seçilen izleyici elbette ki ekibin dahilinde bir performansçıdır. Tıpkı Alice Harikalar Diyarı’nda da olduğu gibi bir tavşan deliğinden girerek fantastik bir evrenin kapılarını aralar. Giufa adındaki bu performansçı aslında hepimizin o fantastik evren içerisinde bulunabileceğimize işaret eder. Bir şaşırtma ögesi olarak kullanılan bu yol seyirciye hikayenin ana karakterinin hem kendisi hem de Guifa olduğunu işaret eder. Tıpkı Tolstoy’un söylediği üzere “Tüm muhteşem hikayeler iki şekilde başlar: ya bir insan yolculuğa çıkar, ya da şehre bir yabancı gelir.” Bu gösteri içerisinde Guifa, hem “O” evrenine bir yabancı olarak girer hem de bu evrende bir yolculuğa çıkar, bu iki etmenle birlikte hikaye başlar. Dragon bu vesileyle hikayenin protogonistinin Giufa (Philemon) olduğunu gösterir. Philemon adının kullanılması tesadüfi olarak

değildir, Carl Gustav Jung'un Kırmızı Kitap isimli kitabında yer almaktadır. Bu kitap içerisinde arketip ve mitlerin dilini kullanmaya başlarsak bilinçaltının salt bir şekilde incelenemeyeceğini ve aktif bir hayal etme durumunun bilinçaltının alt ögelerinden biri olduğundan bahsedilir[25]. Jung, Philemon isimli rehber ruhunun yardımıyla aldığı vizyon ve aktif imgeleme yöntemiyle gördüklerini bu kitap içerisinde resmetmiştir. Bu noktadan bakıldığında Giufa ya da Philemon izleyici için ezoterik bir bağlamda "O" evreninde bir rehber ruh olarak yerini almaktadır. Eugin de Guifa'nın "beyaz tavşanı" olarak bu yeni evren içerisinde rehberidir ve güçlü aynı zamanda da kırılgan karakter geçmiş zamanlardan günümüze kadar gelmiş Avrupai bir palyaçodur. Gösterisi süresince Eugin'nin kendi karanlığından sıyrılıp aydınlığa geçişine tanık oluruz. Tamamen pantomim tekniğinden faydalanan bu performansçı aynı zamanda aydınlık tarafa geçişiyle bize Pierrot[26]'u anımsatır. Philemon'u içeri çekildikten sonra sarı ve turuncu Türk esintili kıyafet giymiş olarak sahne üzerinde görürüz. O artık gösteri bir izleyici değil gösterinin bir parçasıdır.

Gösteri içerisinde ilk ve gösterinin temel elementi olan su elementini ilk önce büyük kırmızı perdenin açılmasıyla görürüz daha sonrasında Eugen suya dokunur ve su içerisinden farklı formlarda ayaklar çıkmaya başlar. Bu ayaklar izleyiciye suyun ana platform olacağının işaretidir. Daha sonrasında bu ayakların koreografisi biter ve ayakların sahibi olan performansçıları görürüz. Bu performansçılar denizkızı, nymph[27] ve sirenleri temsil ederler, suyun bir yaşam alanı olduğu gösterilir. Philemon, Aurora'yı görür, genç ve güzel bu kadının peşinden gösteri boyunca gidecektir; ona o evrende kalması için bir sebep verilmiştir. Hava elementiyle olan bağ su içerisindeki sekans bittikten sonra gelen trapezciler ve yukarıdan dönerek su içerisine inen atlı karıncalarla verilir. Gösteri içerisinde hava akrobasisinden yararlanarak hava elementine vurgu yapılır. Hava akrobasisi sekanslarından biri olan Bateau, iki direkli iskelet bir yelkenliyi andıracak şekilde, suyun üzerinde yüksekte yüzen bir hava ekipmanıdır. Bu iskelet teknede kostümleri

[25] https://en.wikipedia.org/wiki/The_Red_Book_(Jung)
[26] Pierrot, kökenleri, on yedinci yüzyılın sonlarında Paris'te sahne alan ve Comédie-Italienne olarak bilinen İtalyan oyuncu grubuna dayanan; isim, -ot son eki aracılığıyla Pierre'in (Peter) küçültülmüş halidir.
[27] Nymph: Nymphler (*Nymphe* veya Türkçe *nemf*, *nimf* ya da diğer bir deyişle "peri" olarak da anılırlar) Yunan Mitolojisi'nde yeri ve denizi dolduran sayısız çokluktaki dişi, tanrısal varlıklardır.

nedeniyle “derisi yüzülenler” olarak adlandırılan on bir kişilik bir sanatçı grubu gösteriyi gerçekleştirmektedir. Derisi çıkarılmış insan vücudu gibi görünen ve elle boyanmış tulumlar, “O” denizlerinde uzun zaman seyahat etmiş hissi vermek içindir. Bu da akla korsanları ve korsanların mitlerini akla getirmektedir. Burada yelkenlinin tasarımı, iki geleneksel sirk eyleminin, paralel çubukların ve hava beşiğinin birleşimidir. Bu iki ekipman bu gösteriye kadar hiç kombinlenmemiş olup bu gösteri içerisinde ilk defa bir araya gelmektedir. “O” gösterisi içerisinde hava gösterileri büyük bir yer tutmaktadır, bunun sebebi diğer elementleri birbirine bağlayan ve dengeyi sağlamaya yardımcı olan element olarak düşünülmesidir.

Gösteri içerisinde bir diğer element olan toprak, fona gölgeyle Afrika görüntülerinin verilmesi ve zebralarla verilir. Afrika’nın kullanılması hem büyük bir toprak ülkesi olması hem de ilk insanların bu topraklardan çıkmış olması düşünülerek kullanılmıştır diyebiliriz. Burada zebraları andıracak şekilde tasarlanmış giyinen performansçılar cadre üzerinde palyaçovari bir akrobasi gösterisi yaparlar.



Şekil 36. Cadre

Kaynak: (cirquedusoleil.fandom.com, 2022)

Eugen ve Giufa’nın karşılaştığı son element ateştir. Ateş, sahnede alevler içinde tek başına oturan “L’Allume” karakteri ve ateş dansçıları tarafından temsil edilmektedir. L'Allume, gösteri içerisinde bulunan palyaçolardan birisidir ve onu gazetesini okurken bir anda yanmaya başlayan ayağıyla sahne üzerinde görürüz. Buna aldırmaz ve ateş dansçısı için bir ateş kaynağı olur. Palyaçonun üzeri yavaş yavaş alevlerle kaplanırken buna herhangi bir tepki vermez ve kalkar gazetesini

okuyarak sahne gerisine gider. L'Allume tiplemesiyle ateşin serbest bırakıcı etkisini göstermek için bulunurken ateş dansçıları kabile kıyafetleri içerisinde olmaları ateşin ilkelliğini temsil etmek üzere izleyiciye sunulur. Ateş hem ilkel olana hem de tehlikeye işaret ederken en büyük antitezi olan suya biraradadır.



Şekil 37. L'Allume

Kaynak: (cirquedusoleil.com, 2022)

Gösterimin sonunda Giufa'nın fularını verebilmek adına peşinden gittiği Aurora'nın trapez denge gösterisinde gösteri boyunca olan bütün karakterleri sahne üzerinde görürüz ve hepsi evrenleri içerisinde biraraya gelirler. "O" nun bitiminde Guiafa'yı yeniden ilk yolculuğa başladığı andaki seyirci kıyafetleriyle görürüz. Bu yolculuğun bittiğini gösteren bir göstergedir. Ancak Giufa'nın yeniden içeri çekilmesiyle "O" evreninin son bulmadığını ve yolculuğun, maceranın devam ettiğini görürüz.

Özetle bakmak gerekirse "O" Cirque du Soleil tarihi içerisinde teknolojinin en gelişmiş halinin kullanıldığı ilk gösteridir denilebilir. Bu teknoloji kullanımı yanında estetik değerlerini bir basamak daha üste taşındığı bu gösteri içerisinde tiyatro tarihinden karakterlere de tip olarak yer verilerek tiyatro sanatına bir saygı duruşunda da bulunulmaktadır. Gösteri içerisinde bağlantı sahnelerinde kullanılan karakterler; "Üç Kuruşluk Opera", "Cesaret Ana", "Venedik Taciri", "Hırçın Kız", "Altı Kişi Yazarını Arıyor", "Kel Şarkıcı" gibi oyunlardan seçilmiştir. Bunun yanı sıra Comedia D'ell Arte'ye ve Venedik maskelerine yer verilmiştir. Tüm bunlarla beraber Giufa'nın yolculuğu, Aurora'nın peşinden gidişi Pierrot'un umutsuz aşkını da hatırlatmaktadır. Gösterinin ana aksı kahramanın yolculuğu üzerinden kurulmuş

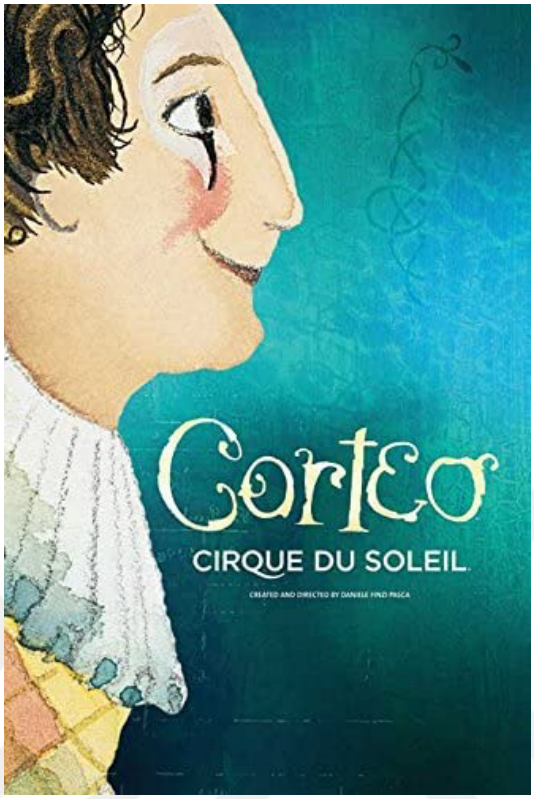
ve adım adım karşılaştığı her şeyle değişime uğraması, karşılaştığı engeller gösteri içerisindeki çatışmayı bize vermektedir.

Gösteri içerisinde;

- **Nage (Senkronize Yüzme):** Philemon, "O"nun dünyasına düştüğünde bir grup yüzücü senkronize bir yüzme rutini gerçekleştirir.
- **Duo Trapez:** İkili olarak gerçekleştirilen Uçlarına bir çubuk bağlanmış bulunan iki düşey ipten yapılmış hava akrobasisi ekipmanı üzerinde ikili olarak gerçekleştirilen bir gösteridir.
- **Barge (Banquine / Adagio):** Banquine ve adagio'nun bir kombinasyonu olan bir grup sanatçı, bir mavna üzerinde çeşitli akrobatik gösteriler ve dalış atlamaları gerçekleştirir.
- **Parade:** Bir grup karakter, palyaço hareketinden önce bir geçit yaparlar.
- **Palyaço Sekansı**
- **Bateau (Aerial Cradle / Paralel Bars):** Bir grup akrobat, suyun üzerinde sallanan dev bir gemide performans sergilerler. Dev gemi iki Hava Beşiği içerir ve ortasında paralel çubuklar bulunur.
- **Le Travesti:** Le Travesti, yelpaze dansı yapmaktadır.
- **Ateş Manipülasyonu / Ateş Kılıcı Dansı**
- **Russian Swing (Rus Salıncağı):** Bir grup performans, çeşitli akrobatik hava dalışı hareketlerini gerçekleştirmek için Rus Salıncaklarını kullanır.
- **Cadre (Hava Çerçevesi):** Zebralar, bir yağmur fırtınası sırasında bir hava çerçevesinde performans gösterir.
- **Yüksek Dalış:** Bir grup dalgıç, çok yüksek bir platformdan sahneye çıkarak tramplen atlama yaparlar.
- **Washington Trapez:** Hem denge hem de hava akrobasisini birleştiren bir ekipmandır.
- **Contortion:** Esneklik gösterisi.
- **Aerial Hoop:** Bir grup sirk sanatçısı, lyralar üzerinde hava akrobasisi hareketleri gerçekleştirir.

Sirk beceri gösteri bölümleri bulunmaktadır.

c. "Corteo"



Şekil 38. Corteo afiş

Kaynak: (cirquedusoleil.fandom.com, 2022)

Yazan ve Yöneten: Daniele Finzi Pasca

Kreatif Direktör: Line Tremblay

Müzik: Philippe Leduc, Maria Bonzanigo, Jean-François Côté, Roger Hewett

Kostüm Tasarım: Dominique Lemieux

Dekor Tasarım: Jean Rabasse

Koreograf: Debra Brown

Işık Tasarım: Martin Labrecque

Ses Tasarım: Jonathan Deans

Makyaj Tasarım: Nathalie Gagné

Uçuş Sistemleri Tasarım: Danny Zen

Dramaturg: Dolores Heredia

Koç Direktörü: Hugo Gargiulo, Antonio Vergamini

Daniele Finzi Pasca tarafından yazılan ve yönetilen “Corteo”, İtalyanca "cortège" (geçit töreni) anlamına gelmektedir ve kendi cenazesini karnaval benzeri bir atmosferde izleyen bir palyaço hakkındadır. Adolphe Wilette’in “Parce Domine” tablosundan yola çıkarak oluşturulan bu gösteri aynı zamanda Federico Fellini’nin “The Clowns (I Clowns) adlı mockumentary’sinden[28] esinlenmektedir. İsviçreli palyaço topluluğu Teatro Sunil'in kurucusu ve Cirque Éloize'nin çeşitli gösterilerinin yönetmeni olarak çağdaş sirk ve sirk tiyatrosuna oldukça hakim olan Daniele Finzi Pasca, gösteri boyunca sirkin tarihine bir göndermede bulunmakla beraber Loie Fuller gibi modern dansın kurucusu olarak kabul edilen kişilere yer vermektedir.



Şekil 39. Adolphe Wilette’in “Parce Domine”

Kaynak: (vikipedia.com.tr, 2022)

Cirque du Soleil sahne tasarımları arasında için bir ilk sayılabilecek olan “Corteo”nun döner tabla sahnesi, çadırın her iki ucundaki girişlerle ikiye bölünmüştür. Böylelikle izleyicilerin gösteriyi sahnenin her iki tarafından da deneyimlemelerini sağlar. Sahnenin sağında ve solunda performansçılar için girişler bulunmaktadır. Sahnenin döner tablası 41 fit, pist kısmı 120 fit uzunluğundadır. Sahnenin merkezi, Chartres Katedrali'nin katlarından birinin

[28] Mockumentary: Belgesel izlenimi vermeye çalışan kurgu eser; yalancı belgesel.

boyut ve orantılarını yeniden üreten bir labirent tasarımına sahiptir. Willette'nin tablosu giriş kısmında ve aralarda kullanılmak üzere devasa tül bir perde üzerinde kullanılmıştır. "Corteo"nun perdeleri 58 fit genişliğinde ve neredeyse 40 fit yüksekliğindedir. Sulu boya ile boyanmış bu perdelerin her birini boyamak iki hafta sürmüştür. Perdeler Kanada'da dikilerek, boyanmak üzere Fransa'ya gönderilmiştir. Giriş kısmında seyirciyi karşılayan tablo aynı zamanda oyunun başlangıcını yapar. Dekor içerisinde "Patience" ismi verilen ve aynı zamanda gösterinin en karmaşık dekor ekipmanlarından biri olan devasa üç raylı çelik yapı sahnenin 40 ft üzerinde asılı olmakla beraber çeşitli sahne öğelerini ve akrobatik ekipman parçalarını sahnede ve sahne dışında taşımak için kullanılmaktadır.

Corteo'nun kostüm tasarımcısı Dominique Lemieux, 260'tan fazla kostüm yaratmak için sanatçıların doğal güzelliğini vurgulayan "matériaux bruts et des matières nobles" (Fransızcada "ham ve lüks kumaşlar") kullandı. Dominique, ipek, keten, pamuk ve dantel gibi doğal lifler kullanarak 900'den fazla farklı kumaş kullanmıştır. Kostümlerin renk paleti maviler, pembeler, fuşyalar, payetler ve mücevherlerle birlikte altın içermektedir. Kumaşların çoğu, onlara eskimiş bir his vermek için boyanmış ve fırçalanmıştır[29]. Aynı zamanda Comedia D'ell Arte karakterlerinden olan Arlecchino ve Pulcinella kostümleri de gösteri içerisinde yer almaktadır.

"Corteoé diğer Cirque Du Soleil yapımlarından farklı olarak daha reel bir dünya kurmakta ve tiyatral etmenlere daha fazla ağırlık vermektedir. Müzik kullanımında daha belirli bir dil ve gösterileri içerisinde alışılagelmiş olan new age türü müziği bir kenara bırakarak daha bilindik notalarda gezinmektedir. Gösteri içerisinde söz kullanımı yaşanan durumları ve eylemleri seyirciye aktarmada kolaylaştırıcı bir etki yaratmaktadır.

"Corteo" müzikle beraber sahneyi kapatan devasa perdelerin açılmasıyla başlar ve bir yandan da yatakta yatan kişinin cenazesinde olunduğu dış sesle birlikte belirtilir. Gösteriye adını veren bir geçit töreni içerisinde yatakta yatan ve cenazesinde olunan Mauro görülür. Bu sahneyle beraber esin noktasının "I Clowns" olduğu açıkça görülmektedir. Film içerisinde bulunan cenaze sahnesi de

[29] https://cirquedusoleil.fandom.com/wiki/Corteo#cite_note-1

palyaçoların geçidi içerisinde ve sahne üzerinde bulunan bir yatakta duran ölü palyaçoyla karşımıza çıkmaktadır. İlk etapta ölü palyaço olarak adlandırılan Mauro, zaman içerisinde düş palyaçosu adını almaya başlamıştır. Bir kortej eşliğinde sahneye giren Mauro'ya sirk karakterleri tek tek veda ederken o da onlarla vedalaşır. Eski aşkları, arkadaşları ve onu sevenler ona veda ederken bir yandan Mauro'nun yanında ona rehberlik eden melekler vardır. Bir melekle elleri birbirine değdiği anda Mauro'nun hayatına dair kesitlerin olacağı gösteri başlamış olur. Mauro'nun karakter derinliği bu kesitlerle beraber verilir. İlk etapta üç devasa ve görkemli avize sahneye indirilir, burada dört performansçı bulunur. Bunlardan birisi mavi bir kıyafetle karşımıza çıkar. Bu mavi kıyafetli performansçı geçit töreninde elbisesinin eteklerini kullanarak ve dönerek geçişini yapar. Kıyafetinin mavi olarak seçilmesi ve geniş etekliğiyle dönerek dansetmesi modern dansın kurucularından Loie Fuller için saygı duruşudur denilebilir. Bu performansçının aynı zamanda ışık veren bir avizeyle yaptığı performans Fuller'in ışıkla yaptığı danslara bir atıf olarak okunabilir. Loie Fuller, tiyatro kariyerine profesyonel bir çocuk oyuncu olarak başladı ve daha sonra burlesk, vodvil ve sirk gösterilerinde koreografi yaptı ve dans etti. Fuller, Amerika'da ünlü olmasına rağmen, halk tarafından ciddiye alınmadığını hissetti. Bir tur sırasında Paris'te sıcak bir karşılamadan sonra, Fuller Fransa'da kaldı ve Folies Bergère'de Ateş Dansı; Art Nouveau hareketinin vücut bulmuş hali oldu. Fuller'in öncü çalışması, Jules Chéret, Henri de Toulouse-Lautrec, François-Raoul Larche, Henri-Pierre Roché, Auguste Rodin, Stéphane Mallarmé ve Marie Curie dahil olmak üzere birçok Fransız sanatçı ve bilim insanının dikkatini, saygısını ve dostluğunu çekti. Bir dansçıdan çok bir tiyatrocu olan Fuller, bugün hala kullandığımız birçok efekti icat etti: dikkati oyuncuya odaklamak için siyah perdelerle çevrili sahne; renk tekerleği; manzaralı projeksiyon; ve bir efekti vurgulamak için kullanılan bireysel ışıklar kullanmıştır. Sahne zemininden parçalar alarak yerine cam paneller ve yukarı doğru yönlendirilmiş ışıklar koydu. Fuller, renkli jel oluşturmak için kimyasal bileşikler ve ışıldayan aydınlatma ve giysiler için kimyasal tuzların kullanımı dahil olmak üzere sahne aydınlatmasıyla ilgili birçok patente sahipti. Fuller, erken modern dansçıların Avrupa turlarından, Isadora Duncan'ı Parisli izleyicilere tanıtarak ve

modern dansın ciddi bir sanat formu olarak kabul edilmesini sağlamıştır[30]. Bu nedenle de bu gösteri içerisinde önemli bir yerdedir.



Şekil 40. Loie Fuller

Kaynak: (dance.washington.edu, 2022)

Mauro'nun cenaze yatağı başına gelen dört performansçı, onun aşıklarını temsil etmektedir. Bu sahneyle beraber artık Mauro'nun geçmişine yolculuk başlamış olur. Hemen ardından gelen sahnede yatakta zıplayan akrobatlar onun çocukluğunda büyükannesi ve büyükbabasının yatağında oynadığı bir anıyı canlandırırlar. Buna Mauro sözsel olarak da eşlik eder. Çocukluğundan ilk gençliğine kadar olan kısımda aynı zamanda sirkin Astley'le başlayan değişim sürecine atıfta bulunarak at kostümü giymiş palyaçoların sekansı eşlik eder. Bu anı sonrasında ana dönülür ve Mauro'nun meleklerin ona kanat takarak uçmayı öğretmelerini izleriz. Bu sahnede Mauro meleklerle konuşur ve nasıl uçacağını öğrenmeye çalışırken esprili bir mizansen içerisinde oyununu oynar. Nostalji atmosferinde karşımıza geleneksel sirklerde bulunan ringmaster, Comedia D'ell Arte geleneğinden Arlecchino ve Pulcinella gibi karakterler, "I Clowns" filminden fırlamış gibi gözüken palyaçolar karşımıza çıkar. Tüm bu atmosfer içerisinde bir cenaze ve cenazesi yapılan kişinin hayatını onurlandırmak adına yapılan bir gösteri vardır. Gerçek dünyaya benzer bir şekilde tasarlanmış atmosferle beraber bir düş havası da seyirciye verilmektedir. Cirque Du Soleil'in diğer gösterilerine nazaran

[30] https://dance.washington.edu/people/loie-fuller

“Corteo” içerisinde bulunan her element izleyicinin bildiği, anımsayacağı şekildedir. Yeni bir dünya sunmak yerine eskinin hatırlatmasını yapan gösteri aynı zamanda seyirciyle olan iletişimini bir an kopartmayan yapıdadır. Tüm performansçılar izleyiciyle iletişim kurarlar ki Mauro bu noktada hem seyirciye neler olduğunu anlatır hem de onlara rehberlik eder. Bu noktada İtalyanca ve İngilizce karışık bir dil kullanılmasına rağmen Mauro jest ve mimikleriyle ne olduğunu gayet açık bir şekilde anlatabilmektedir. Kurulan mizansenlerde hikayeyi destekler niteliktedir. Mauro plajda top oynarken ilk aşkı olarak niteleyebileceğimiz kukla formunda bir kızla karşılaşır bölümün sonunda Pulcinella kostümlü eski İtalyan sirki palyaçolarından biri gelir ve şapkasını ona verir. Bu noktada Mauro’ya sirkin kapılarının açıldığı anı görmüş oluruz ve bir palyaço olmak için el almıştır şeklinde bir okuma yapılabilir ki bundan sonraki sahnelerde Mauro’nun sirk içerisindeki halleri gösterilir. Akış içerisinde bulunan Teeterboard gösterisinde düello gibi bir mizansen hazırlanmıştır. Burada iki aynı kostümlü kişiye karşı farklı kostümüyle olan performansçı sirk ailelerinin geleneğine karşı kendini yetiştirmiş bir akrobat olarak karşımıza çıkar. Çeşitli meydan okumalar sonunda sirk ailelerinden gelmeyen sanatçılarında sirk içerisine kabulü olarak okuyabileceğimiz bu sahne aynı zamanda herhangi bir teknolojik aksam kullanmamasıyla seyircinin tansiyonunu yüksekte tutacak nitelikte tasarlanmıştır. Bölüm içerisindeki denge müzikle sağlanmıştır ve tüm performansçıların sahne üzerinde olup müziğe eşlik etmeleri sahnenin anlamının altını çizer niteliktedir. Gösteri ilerledikçe seyirciyle olan iletişiminde arttığını görmekteyiz. Ringmaster olarak yer alan performansçı ıslıkla istenilen parçayı çalmaktadır, burada Mauro seyircinin içerisinde gezinerek onlarla konuşur bir yandan da oyun devam eder. Daha sonraki bölümlerde sirke teknolojinin girişi, sirk içerisinde kostümlerin değişimine referans olan sahneler karşımıza çıkar. Merdiven üzerinde gösteri yapan bir performansçıya iki adet uzaktan kumandalı küçük ışık eşlik eder bu teknolojinin artık sirk içerisinde yer alması olarak gösterilebilir. Bir sonraki bölümde straps gösterisi yapan performansçıyla kostümlerin değişimini görürken aynı zamanda uçuşan etekleriyle performansa eşlik eden meleklerle yine Loie Fuller’a referans verilir. Mauro’nun artık vedasını tamamlama ve gitme zamanı gelmiştir. Bunu göstermek amaçlı Mauro’yu gösterinin son bölümünde bisikletiyle sahnenin yukarısında pedal çevirirken meleklerin arasında görürüz.

Artık Mauro'nun hayatı kutsanmış ve ayrılma vaktidir. Bu şekilde devasa perdeler yeniden sahneyi kapatır ve gösterinin sonuna gelinir.

"Corteo", büyükle küçüğü, gülünçle trajik olanı ve mükemmelliğin büyüsünü kusurluluğun büyüsüyle yan yana koyar. Yapım, palyaçonun gücünü ve kırılganlığını, bilgeliğini ve nezaketini vurgulamakla birlikte illüzyonun gerçeklikle dalga geçtiği zamansız bir kutlamadır. Dikkatlice bakıldığı zaman "Corteo", diğer Cirque Du Soleil yapımlarından farklı olarak dünyadışı bir yapı kurmaktansa dünyada var olan etmenlerle bir evren kurar ve her yapımda olduğu gibi bu yapımda da duygular üzerinden hareket eder. Duygular bu yapım içerisinde seyirciye daha fazla özdeşlik kurma imkanı sağlar, bunun nedeni izleyicinin de hayatının bir döneminde tanıklık ettiği ve anımsayabileceği eylemleri sunmasıdır.



Şekil 41. Corteo giriş sahnesi

Kaynak: (cirquedusoleil.com, 2022)

Bu gösteri içerisinde;

- **Palyaçolar**
- **Chandeliers:** Büyük ve gösterişli avizelerde hava akrobasisi gösterisi
- **Bouncing Bed:** Altı akrobat yatak benzeri trambolinde akrobasi gösterisi yapar.

- **Cyr Wheel:** Cyr Wheel, yaklaşık 10 ila 15 cm (4 ila 6 inç) çapında alüminyum veya çelikten yapılmış tek bir büyük halkadan oluşan akrobatik bir aparattır. Performansçı bu aparatın içinde durur ve çemberini kavrar, dönen tekerleğin içinde ve çevresinde akrobatik hareketler gerçekleştirirken jiroskopik olarak dönmesine neden olur.
- **Bando**
- **İp üstünde yürüme**
- **Teeterboard:** Tahterevalliye benzeyen akrobatik bir aparattır. Levha, kaynaklı çelikten yapılmış bir dayanak noktası ile ortada bölünür ve tahtanın her iki ucunda, bir oyuncunun havaya fırlatılmadan önce bir eğim üzerinde durduğu kare yastıklı bir alan vardır. Teeterboard; flyer, tutucu, spotterlar (güvenlik) ve iticilerden oluşan bir ekip tarafından çalıştırılır. Takımın bazı üyeleri birden fazla akrobatik rol üstlenmektedir.
- **İpli Kukla gibi hareket eden bir akrobat**
- **Kriatal bardaklar ve Tibet kaseleriyle müzik**
- **Islık**
- **Jonglörlük**
- **Akrobatik Merdiven:** Bu merdivenler, özellikle üzerinde dengeleme için tasarlanmıştır. Yapıları kolay hareket sağlar ve iki üst basamak arasındaki boşluk, merdiveni bacaklarla daha kolay kavramasını sağlar.
- **Aerial Straps:** Hava kayışları olarak da bilinen straps, genellikle bir sirk performansı bağlamında çeşitli güç ve esneklik özelliklerinin gerçekleştirilebildiği bir tür hava aparatıdır. Kayış uçlarını ellerin ve bileklerin etrafına saran sanatçı aşırı güç ve hassasiyet gerektiren tutuş, bükülme, yuvarlanma ve manevralar gerçekleştirir. Straps genellikle, kayışlar üzerinde yapılan tutulan pozları ve duruşları, kayışlardan uzakta yerde yapılan dans hareketlerini, kayışların üzerinde ve dışında yapılan eş akrobasi hareketlerini ve ayrıca hareket sırasında kayışların yukarı çekilmesini ve indirilmesini içerir.

- **Tournik:** Sanatçılar, küpün her iki tarafında iki ek çubuk bulunan merkezi bir küp şeklindeki yapı üzerinde performans sergilerler. Yapının çeşitli kısımları, bazen hepsi aynı yöne, bazen zıt yönlere dönmektedir.
- **Duo Adagio:** Grigor ve Valentyna Pahlevanyan tarafından gerçekleştirilen bu gösteri sabit dengeleri içeren ortak akrobalans pozlarının ve ilişkili hareketlerin performansıdır. Bir adagio çifti, bir flyer (uçucu) olarak hareket eden bir kişiden ve bir base (yere basan) şeklinde oluşur. Base zeminle temas halinde kalır ve flyer havada dengelenir. Base, yerde yatma, çömelme, ayakta durma ve diz çökme gibi çeşitli pozisyonlar arasında hareket edebilir. Flyer, base'in ayakları, elleri, omuzları, dizleri, uylukları, sırtı veya bunların kombinasyonları üzerinde, yatay, dikey ve hatta baş aşağı dahil olmak üzere çeşitli pozisyonlarda ve yönlerde dengelenebilir.

Sirk beceri gösterileri bulunmaktadır.

d. "Alegria"



Şekil 42. Alegria afiş

Yöneten: Franco Dragone

Kreatif Direktör: Gilles Ste-Croix

Müzik: René Dupéré

Kostüm Tasarım: Dominique Lemieux

Dekor Tasarım: Michel Crête

Koreograf: Debra Brown

Ses Tasarımı: Guy Desrochers

Makyaj Tasarım: Nathalie Gagné

Artistik Direktör: Guy Laliberté

“Alegría”, İtalyanca ve İspanyolca'da "neşelenmek" anlamına gelen "allegria" kelimesinden gelmektedir. 1994 yılında prömiyerini yapan gösteri, yönetmen Franco Dragone ve yapım yönetmeni Gilles Ste-Croix tarafından yaratılan gezici bir Cirque du Soleil yapımı olarak tasarlanmıştır. 1994 yılından itibaren “Alegría”, 14 milyondan fazla seyirciyle 250 şehirde 5000'den fazla gösteri yapmıştır.

Bu gösterinin hemen öncesinde sahnelenen “Mysteré”’de yaşanan problemler ve aksaklıklardan dolayı ekip büyük sıkıntılar yaşamıştır. Bu sıkıntıların yanı sıra Dragone yeni bir gösterinin hayalini kurmaktaydı ancak sıkıntılar ağır basıyordu ve Laliberté ile birlikte bir restorantta konuşurken bir sonraki şovun ağır ve hüzünlü olacağından bahseder ve hemen arkasından “Alegria! Alegria! Alegria! Geldiğim yerde acı içindeyken söyleriz. Hayat devam ediyor!” diyerek gösterinin adını bulmuş olurlar (Babinski, 2004). İlk etapta sadece gösterinin adı vardır, diğer parçalar zamanla eklemlenmiştir.

“Alegría”nın dekoru dev sütunların ve korkulukların üzerine yerleştirilmiş oldukça büyük bir kubbeden oluşmaktadır. Bu kubbe, hükümet binalarını ve kiliseleri andırmakla beraber iktidar yapısının temsili için kullanılmaktadır. Baskıcı gücü temsil eden kubbeye gotik kemerler eklenerek etkisi arttırılmıştır. Sahnenin aşağı kısmına inen spiral rampalar bilinmeyeni temsil ederken sahne zemini farklı renklerde dört elementi de simgeleyecek şekilde dekore edilmiştir. Tüm bu dekora nostalji havası katan ışık tasarımıyla zıtlık teması işlenmektedir. Sahne tasarımında Crête, İngiltere’de yaşanan ve tüm ekibi derinden etkileyen bir olaydan yola çıkar. Bir çocuk başka iki çocuk tarafından kaçırılarak öldürülür ve bu olay sonrasında Crête bunu hala atlatamadıklarıdan ve bir insanın nasıl bir başka

insanın varlığını tehdit edebilecek bir etmen haline geldiğinden bahseder. Özellikle de bu olayın içerisinde bulunan çocukların nasıl zulmedici bir güç uyguldıklarını bilmek onu dreinden etkilemiştir. Crête için "Alegría" zulmedici gücü temsil etmektedir (Babinski, 2004:138).

Zulmedici güç karşısında özgürlük olasılığı fikri kostüm tasarımcısı Lemieux için yaratımın dürtüsel kaynağı olmuştur. Tasarımcı, "Alegría"yı boğazıma hissettim ve onu görebildim demekle beraber önce bir yumurta gördüğünü ve bunun kafes içersinde yeralan minicik bir yumurta olduğunu hissettiğini söyler. Bu yumurta onun için hayatın kırılganlığını göstermektedir ve "Alegría" onun için neşeden kaynaklı bir çığlık olmaktan ziyade hayatta kalabilmek adına atılmış bir savaş çığlığıdır. Buna uygun olarak eskiyi ve zulmedeni yaşlı kuşlar biçiminde tasarlamıştır.



Şekil 43. "Alegria" kuşlar (babinski)

“Alegría”nın kostümleri iki nesli temsil etmek için çok farklı iki görünüme ve hislere sahiptir: Eski Düzen ve Yeni Düzen olarak kabul edilen bu iki nesilde; Eski Düzen, dantel, tüy ve payetlerle elde detaylandırılmış zengin renkli kumaşlara sahip olmakla birlikte Versailles aristokrasisinden ilham almaktadır. Yeni Düzen, zengin renkli kumaşlara sahiptir, ancak genel olarak daha az süslemeye sahiptir ve kullanılan malzemeler, düzenin gençliğini temsil edecek şekilde seçilmiştir.

Gösteri içerisinde lineer akan bir hikaye olmadığı gibi tamamen göstergeler üzerinden duyguları kışkırtmak hedeflenmiştir. Bu göstergelerle yeni dünya düzenini anlatmaya çalışırken aynı zamanda dönemi içerisinden bakılacak olunursa milenyal bir devrim fikrine hedeflenmiştir. Özellikle seçilen akrobatik parçalar insan bedenin sınırlarını zorlarken insan için nelerin mümkün olduğunu düşündürmek amaçlı bilinçli tercihlerdir. Gösteri içesinde neşeli anlar oldukça sınırlıdır ancak gösterinin hüznü gücü empoze ederken muhteşem bir hayat enerjisi vermektedir.

Gösterinin başlangıcında karşımıza çıkan Fleur, eski düzeni temsil ederken aynı zamanda öfkeyi temsil etmektedir. Çürümüşlüğünü şatafatlı kostümüyle kapatmaya çalışırken yeniyi ve genç olanı küçümser bir hali vardır ve bu gösterinin mihmandarı olarak karşımıza çıkmaktadır. Fleur’un eşlikçileri olan Nostaljik Yaşlı Kuşlar, hala genç ve güzel olduklarına ve geleceğin hala kendilerine ait olduğuna inanmaktadırlar. Bunun için aynasız çerçevelerdeki yansımalarına hayranlıkla bakmaktadırlar ama onlar sadece eski benliklerinin gölgeleridir. Fleur gibi deforme olmuş bedenlerini mücevherler ve işlemelerle donattıkları kostümleriyle gizlemeye çalışmaktadırlar. Yeni düzen içerisinde yer almaya hazır olan Tamir ve Küçük Tamir, gerektiğinde ortaya çıkarak görevlerini yerine getirerek aniden kaybolmaktadırlar. Her ne olursa olsun kocaman gülümsemeleriyle umudun bir simgesi olarak seyircinin karşısına çıkmaktadırlar. Beyaz Şarkıcı, çevresinde gördüğü her şeyi şarkıda yankılayan bir hikaye anlatıcısıdır. Melankoli ve umutsuzluğun, neşe ve mutluluğun şarkılarını söylemektedir. Müzik kutusunda olan porselen bebekleri andıran bu kişi hayatın kırılganlığını simgelemektedir. Yukarıda bahsettiğimiz İngiltere’de yaşanan ve ekibi derinden etkileyen olay onun “Vai Vedrai” şarkısında anlatılmaktadır. Şarkı esnasında kullanılan senkronize trapez gösterisi hayattan her an kopulabileceği gibi şarkıda anlatılan çocuğu da temsil etmektedir. Şarkının sözlerinin bir kısmı şöyledir;

"Git, git, çocuk git göreceksin git

Git git küçük git göreceksin git göreceksin

Şansın gittiği yere

Yüreğinle ulaşamazsın artık

Ancak aydaki ayaklarınla

Ah çocuğum göreceksin

Git göreceksin ki bir gülüş

Genelde büyük bir acıyı gizler

Git göreceksin insanoğlunun çılgınlığını

Deliliğini"

Beyaz Şarkcıya bazı bölümlerde Siyah Şarkıcı eşlik etmektedir. Bu karakter, Beyaz Şarkıcı'nın ikinci kişiliğidir. Ne kadar iyi olursa olsun insanın içerisinde olan kötülüğü sembolize etmektedir. Yin ve Yangı oluşturan bu ikili tüm tezatlara karşı dengede kalabilmeyi anlatmaktadır. "Alegría"nın hüznüne Slava Polunin'nin hüzünlü ama sıradışı palyaçoları eşlik etmektedir. Slava'nın "Slava's Snow Show"nun en görkemli ve hüzünlü hikayesi gösteri içerisinde yerini alır. "Snow Storm" isimli bölümde gitmek zorunda olan belki de sürgüne giden bir adamın hikayesi aynı zamanda bir aşkın kaybı da anlatılmaktadır ve kar fırtınası şüphesiz gösterinin en görkemli bölümlerinden birisi olarak karşımıza çıkar. Bu bölümde fırtınayla beraber seyirci katarsisini yaşamakta ve tüm göstergelerle birlikte artık tüm duygular su yüzüne çıkmaktadır.

"Alegría" içerisinde;

Senkronize Trapez: İki ayrı trapezde bulunan performansçılar senkron bir şekilde hareket ederek gösterilerini gerçekleştirirler.

Power Track (Hızlı Parkur): Sahne üzerinde kurulmuş ve çapraz giden zemine gizlenmiş trambolin parkurunda bir arada yürüten, havada süzülen performansçılar akrobatik becerilerini gösterirler.

Hand Balancing (El üzerinde duruş): Performansçı bu bölümde çeşitli yükseklilerde olan batonların üzerinde denge gösterisi gerçekleştirir. Güç ve esneklik gerektiren bu beceride kullanılan batonların en yükseği 1.9 metredir.

Ateş Dansı: Kabilesel ve büyülü - bu otantik ritüel şeklinde sergilenen gösteri içerisinde performansçı iki ucu yanan batonlar kullanarak bu malzemeleri ayaklarından avuç içlerine ve ağzına dokundurarak becerisini sergilemektedir.

Obje Manipülasyonu ve Hula Hoop (Çember): Ritmik jimnastik temelinde ilerleyen gösteri içerisinde performansçı esnekliğini gösterir. Aynı zamanda sayısı gittikçe artan hula hooplar (çemberler) ve ipek kurdele kullanmaktadır.

Straps: Bungee'nin esnekliğini strapsın gücüyle birleştiren sanatçı, akrobatik hareketler yaparken havada süzülürken gücünü ve esnekliğini bir ritüel içerisinde göstermektedir.

Rus Barları: Muhteşem akrobatik flyerlar, güçlü yakalayıcıların omuzlarına tünemiş tekli, ikili veya üçlü bir bardan havaya fırlatılır. Flyerlar, inanılmaz bir hızda birden fazla senkronize takla ve havada dönüşler gerçekleştirir. Her esnek çubuğun genişliği iki ila altı inç arasındadır.

Contortion: Dönen bir masa üzerinde gerçekleşen gösteride performansçı esneklik ve denge hünerlerini göstermektedir.

Aerial High Bars: Sahnenin 40 fitten fazla üzerine yerleştirilmiş üç yüksek barda, akrobatların bir dizlerinden büyük bir dikdörtgen çerçeveden sarktığı ve sallandığı, fırlattığı ve başka bir sanatçıyı yakaladığı bir tür hava sirk gösterisidir.

Palyaçolar: Mizahları gösterinin sanatsal akışını yükselttiği, hafiflettiği, birbirine bağladığı veya bozduğu için tüm süreç boyunca varlıkları hissedilmektedir.

Sirk sanatları ögeleri bulunmaktadır.

e. “Koozå”



Şekil 44. “Koozå” afiş

Kaynak: (cirquedusoleil.com)

Yazan ve Yöneten: David Shiner

Kreatif Direktör: Serge Roy

Müzik: Jean-François Côté

Kostüm Tasarım: Marie-Chantale Vaillancourt

Dekor Tasarım: Stéphane Roy

Koreograf: Clarence Ford

Işık Tasarım: Martin Labrecque

Ses Tasarım: Jonathan Deans

Makyaj Tasarım: Florence Cornet

Uçuş Sistemleri Tasarım: Danny Zen

Akrobatik Performans Sorumlusu: André Simard

Prodüksiyon Amiri: Allana Morgan

Artistik Direktör: Guy Laliberté

"Koozå", David Shiner tarafından yaratılan ve yönetilen gezici olması planlanmış bir Cirque du Soleil yapımıdır. "Koozå", 19 Nisan 2007'de Montreal'de gösterime girdi. "Koozå"nın adı Sanskritçe "kutu", "sandık" veya "hazine" anlamına gelen "koza" kelimesinden gelmektedir[31]. Adıyla gayet uyumlu olan gösteri The Innocent (masum olan)e bir paket gelmesiyle başlar ve paketin içinden çıkan Trickster'la sirkin büyülü evrenine bir yolculuk başlar. Bu gösteriyle beraber Cirque du Soleil, üretimin vurgusunu tekrar insan vücudunun görüntüsüne yerleştirerek gösterinin konseptini, geleneksel sirklere ve Cirque du Soleil'in ilk yıllarına bir geri dönüş olarak sahneye koyar. Köklere dönüş olarak görülebilecek olan bu gösteri güç ve kırılganlık arasında gidip gelmekte ve kaos içerisinde dengeyi sağlamaktadır. Gösterinin bir diğer önemli kısmı iki geleneksel sirk ögesi olan akrobasi ve palyaçoluk sanatını yeniden bir araya getirerek sirk sahnesini yeniden canlandırmasıdır (Clément, 2009:108). Hollywood Reporter'dan Mike Barnes, "Koozå" Cirque du Soleil'in farklı veya yeni bir şeye yönelik tüm çalışmalarına rağmen hala sirk sanatlarında kök saldığını ve hala bunları kusursuz bir şekilde yerine getirebildiğini belirtmektedir[32].

Koozå'nın hikayesi, dünyadaki yerini bulmaya çalışan The Innocent adlı melankolik bir yalnız hakkındadır. Bir gün uçurtma uçururken postayla gizemli bir paket alır. Paketi açtığında, The Trickster olarak bilinen bir karakter ortaya çıkar. Bu karakter The Innocent'in solgun ve melankolik dünyasına heyecanı ve renkleri getirirek bir yolculuğa çıkartır. Bu yolculukta the Innocent korku, benlik, farkına varılma ve güç ögelerini içerisinde barındırmaktadır.

Koozå'nın ana unsurlarından biri, "Bataclan" olarak bilinen iki katlı yüksek kuledir. Bataclan ve sahne Stéphane Roy tarafından tasarlanmıştır. Bataclan'ın yapısı Paris, Fransa'daki Bataclan Tiyatrosu'nun iç mekanlarından ilham alınarak tasarlanmıştır[33]. Cirque du Soleil'de altında iki kavisli perdeli bir orkestranın bulunduğu sahne dekorundaki en yüksek yapıdır. Bu yapının süslemeleri Hindu

[31] https://www.cirquedusoleil.com/kooza/faq
[32] https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/cirque-du-soleils-kooza-review-93678/
[33] https://cirquedusoleil.fandom.com/wiki/Kooz%C3%A5#cite_note-1

kültüründen, Pakistan otobüslerinden ve Hint mücevherlerinden ilham alınarak yapılmış olup etrafını çevreleyen perdeler, iki kişi tarafından halat ve makaralarla çalıştırılmaktadır. Koozå sahnesi, Cirque du Soleil tarafından tasarlanan en yüksek sahnedir (11.8 m). Bu, gösterinin başında kullanılan içinde Trickster'ın (Jack-In-The-Box) hidroliğini (performansçıyı yaklaşık 2 metre yükseliğe fırlatmaktadır) ve gösteri içerisinde kullanılan Wheel of Death kullanımını sağlamak amaçlıdır.



Şekil 45. Bataclan

Kaynak: (cirquedusoleil.com)

Koozå kostüm tasarımcısı Marie-Chantale Vaillancourt, grafik romanlardan, Gustav Klimt'in tablolarından, Mad Max filmlerinden; Teneke Askerler ve House Troupe kostümleri için bando üniformalarından, çocuk kitaplarından ve Hint ve Doğu Avrupa tasarımlarından esinlenmiştir. Gösterinin ikinci kısmının başında bulunan İskelet Dansı bölümünde sırasında müzikal bir ritim yaratmak için sanatçılar birbirlerine vurduklarında kemikler gibi görünecek ve ses çıkaracak şekilde modelleme yapılmıştır. Aynı zamanda bu bölümde kullanılan "Sıçan Pelerini", sanatçının vücudunu aşan kristal gözlü 150 sahte kürklü fare içermektedir ve farelerin birçoğu, onlara daha canlı bir etki vermek için üzerlerinde küçük tekerlekler bulundurmaktadır.



Şekil 46. İskelet Dansı

Kaynak: (cirquedusoleil.com)

Gösteride kullanılan müziklerde Jean-François Côté, 1970'lerin funk'ından, 1940'lardan ve 1950'lerden film müziklerinden ve orkestra müziğinden esinlenmiştir. Gösterinin Birinci Perdesi The Indian Singer karakteri tarafından söylenirken, İkinci Perde The Soul Singer tarafından söylenir.

The Innocent, görünüş olarak küçük bir çocuğu andırmaktadır. Tek başıa uçurduğu uçurtmasıyla beraber tamamen renksiz bir dünya içerisindedir. Bunu kostümünden ve uçurduğu uçurtmanın renginden anlamaktayız. Melankolik yapıda olan bu karakter kendisine paket geldiği zaman heyecanlanır ve buna bir anlam vermeye çalışır. Paketi açtığından içinden kendisiyle aynı renklerde ve tarzda kostüm giymiş olan Trickster kutudan çıkar. Trickster kutudan yukarı doğru fırlar ve üzerindeki kostüm bir anda rengarenk bir kostüme dönüşür. Bu karakter The Innocent'e ilk renklerini vererek onu sirkin büyülü dünyasına götürür ve gözünü onun üstünden ayırmaz. Bu dünyada The Innocent aslında özünde bulunan benliğe doğru adım adım ilerlemektedir. O'nu yeni ortamında teneke askerler, Kral ve Kraliyet Palyaçoları karşılar. Kral, hem aptalların kralı hem de Koozå evreninin hükümdarı olan bir palyaçodur ve yardımcılarıyla aptallığın sınırını zorlamaktadır. Bu palyaço grubuna eğitimsiz olan Kötü Köpek, Scalper ve onun peşinde olan polisler eşlik ederler. Kötü Köpek, The Innocent'in özgüvenini kazanmasında önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır. Kimsenin sözünü dinlemeyen bu

köpek The Innocent'in yakınlığını kazanarak onu dinler ve oyunun finalinde arkadaş olduklarını görürüz. Scalper isimli palyaço izleyicinin etrafında dolaşarak izleyicilere el altından gösteri için bilet satmaya çalışırken peşindeki polisler Koozå'nın otoritesi olarak onu durdurmaya çalışırlar.

Bu gösteride lineer bir hikaye akışına tanık oluruz ve bölümler müthiş bir hızla akıp gider. İskelet Dansı'nda ve ardından gelen Wheel of Death partında, The Innocent korku duygusuyla tanışır. Aslında gösterinin teması duyguları keşfetmek üzerinedir demek yanlış olmayacaktır. Tüm duygularını kabul ettiğinde The Innocent renklerini kazanır ve Trickster görevini tamamlamış olarak palyaçolarla birlikte Bataclan'ın üstüne kapanan devasa perdeyle kendi dünyasına geri döner.



Şekil 47. Wheel of Death

"Koozå" gösterisi içerisinde;

Charivari isimli teneke askerlerin belli bir koreografi içerisinde açılış yaptığı kısım bulunmaktadır. Charivari, ortaçağda yapılan karnaval benzeri bir etkinliktir. Bu etkinlikte insanlar istedikleri her şeyi yapabilmektedirler.

Contortion: Bu kısımda üç performansçı insan bedeninin sınırlarını zorlayacak denge ve esneklik becerilerini sunmaktadır.

Swinging Trapez: Statik trapezde kullanılan tüm becerileri (tırmanma, poz verme, dönme vb.) içerir. Ancak sabit değildir ve ileri geri sallanır (tıpkı oyun alanlarındaki salıncaklar gibi). Bu nedenle, hareketleri göstermek daha zordur. İleri geri hareket, sanatçının vücut ağırlığı tarafından tetiklenir.

Unicycle Duo: Tek tekerlekli yapıda olan bir bisiklet türü olan unicycle gösteri içerisinde iki performansçı tarafından partnerli akrobasi gösterisiyle beraber kullanılmaktadır.

İp Cambazlığı: Bu kısımda dört ip cambazı üst üste kurulmuş iki platform arasına gerilmiş telde yürür, bisiklet kullanır ve denge gösterisi yaparlar.

İskelete Dansı: Müzikle beraber iskelet kostümlü performansçıların beden perküsyonu yaparak ve belli bir koreografi içerisinde sansettikleri kısımdır.

Wheel of Death: Gösterinin nefes kesen bu kısmda performansçılar, her iki ucunda da tekerlekleri olan geniş bir döner sirk aygıtıdır. Yüksek eğitimli sanatçılar, tekerlek dönerken dengeyi ve zarafeti korurken, tekerleğin hem içinde hem de dışında performans sergilerler.

Jonglörlük: Bu kısım Anthony Gatto tarafından icra edilmektedir.

Sandalye üzerinde denge: Bu kısımda performansçı sandalyeleri üstüste koyarak el duruşları yaparken aynı zamanda gücünü ve esnekliğini göstermektedir.

Teeterboard

Palyaçolar: “Kötü köpek”, “Sihir” ve “Kayıp Taç” bölümleriyle izleyici karşına çıkmaktadırlar.

Sirk ögeleri yer almaktadır.

f. “Amaluna”



Şekil 48. “Amaluna” afiş

Yöneten: Diane Paulus

Kreaktif Direktör: Fernand Rainville

Müzik: Guy Dubuc, Marc Lessard

Kostüm Tasarım: Mérédith Caron

Dekor Tasarım: Scott Pask

Koreograflar: Karole Armitage, Debra Brown

Işık Tasarım: Matthieu Larivée

Ses Tasarım: Jacques Boucher

Makyaj Tasarım: Eleni Uranis

Uçuş Sistemleri: Fred Gérard

Akrobatik Performans Direktörü: Caitlan Maggs

Dramaturg: Randy Weiner

"Amaluna", birçok dilde anne anlamına gelen "Ama" ve yine birçok dilde ay anlamına gelen "Luna" kelimelerinin birleşiminden meydana gelmektedir. Gösteri, 2012 yılında Montreal'de ilk gösterimini yapılmış olup kadrosu ağırlıklı olarak kadın performansçılardan oluşmaktadır. "Amaluna", Diane Paulus tarafından William Shakepeare'in "Fırtına" oyunundan uyarlanmış ve yönetilmiştir.

Gösterinin dekor tasarımcısı olan Scott Pask, tasarımında doğadan esinlenerek gösterim yapılan çadırın kirişlerini ağaç dallarından ilham alarak bambu şeklinde oluşturmuştur. Bu dallar arenanın kenarlarına kadar uzanmakta ve bitki örtüsüyle kapılı ağaçları anımsatan destek direkleriyle birleşmektedir. Tamamen el yapımı olan bu dallarla doğal bir görünüm yakalanmıştır. Sahne aydınlatmasında "Amaluna"nın temel renkleri tavus kuşu tüylerinin renkleri olarak belirlenmiş ve tüm alan bu renklerde aydınlatılmıştır. Gösteri sırasında dramatik bir etki yaratabilmek adına yoğun renkli ışıklar kullanmakta ve düşülen tehlikeleri bildirmek adına gölgelerden yararlanmaktadır. Kostüm tasarımlarında Mérédith Caron, gösterinin kostümleri için temasını Akdeniz olarak almıştır. Buna bağlı olarak Prens Romeo'nun kostümleri ve diğer erkek karakterlerin kostümleri için İtalyan Rönesans kıyafetlerinden ilham almıştır. Ağırlık olarak Asya ve İskandinav havasında olan kadın kostümleri için nüanslarla birlikte Elizabeth dönemi kıyafetlerinden de esinlenilmiştir. Kraliçe Porspera, Cirque du Soleil'in kurucusu Guy Laliberté'nin uzaydan çekmiş olduğu fotoğrafların yer aldığı "GAIA"nın kapak resminin süblimasyonla basıldığı dört dikdörtgenden oluşan büyük bir altın manto giymektedir. Oyun içerisinde bulunan tavus kuşlarının kuyruklarında hidrolik piston kullanılmış olup böylelikle 2.5 metre yüksekliğinde açılabilmektedirler. Valkyrieler[34]'in kostümleri için tasarımcı İskandinavya'yı çağrıştıracak şekilde mavi ve yeşilin tonlarını kullanmıştır.

[34] İskandinav mitolojisinde, bir valkyrie ("öldürülenlerin seçicisi"), ölen İskandinav askerlerinin ruhlarına iki yoldan birinde rehberlik eden bir dizi kadın figürden biridir. Savaşta ölenlerin yarısından birini seçerek, Freyja'nın öbür hayatı olan Fólkvangr'a, diğer yarısı ise Valhalla adlı Tanrılar salonuna gider.



Şekil 49. “Amaluna”

Gösterimde yine lineer bir hikaye akışı karşımıza çıkar. William Shakespeare'in “Fırtına” oyununun uyarlaması olan “Amaluna”, Tanrıçalar tarafından yönetilen ve ayın döngülerinin rehberliğinde bir adada geçmektedir. Hikaye, Tanrıçaların kraliçesi Prospera'nın, bu anlayışların ve değerlerin bir nesilden diğerine geçişini gösteren kadınlığı, yenilenmeyi, yeniden doğuşu ve dengeyi onurlandıran bir ayinle reşit olma törenini yönetmesiyle başlar. Burada simgesel olarak havada süzülen kırmızı bir kumaş kullanılmıştır. Tıpkı Shaekespeare’in eserinde olduğu gibi Prospera'nın neden olduğu bir fırtınada, bir grup adam adaya düşer. Bu adamlardan biri Prospera'nın kızı Miranda’nın aşık olacağı Romeo’dur. Orijinal eserde bulunan karakterler Prospero (Prospera), Miranda, Caliban (Cali), Ferdinand (Romeo)bu gösterim içerisinde de karşımıza çıkarlar. Miranda ve Romeo’nun aşkının karşısında duran Cali ve Tavuskuşu Tanrıçasıdır, aşıklar birbirlerine kavuşabilmek için önce bu ikiliyi geçmelilerdir. Yarı insan, yarı kertenkele olarak olarak çıkan Cali (Caliban), orijinal metindeki karaktere sığ bir yaklaşımla ele alınmıştır. Caliban’ın “Fırtına” metni içerisinde zorunlu köleliği ve adadaki yerli statüsü, Prospero'nun gücüyle temsil edilen Avrupa sömürge toplumları tarafından işgal edilen ve bastırılan yerel kültürlerin bir sembolü olarak varolması, “Amaluna” içerisinde sadece Miranda’ya aşık bir hizmetkar olarak yansıtılması karakterin önemini yitirmesine, sadece bir eşlikçi

olarak varolmasına neden olmuştur. Aynı şekilde Propera (Prospero) karakteri de orijinal metin içerisinde kendisini iktidar olmaktan alıkoyan büyücülüğünü, sürgün edildiği Yeni Dünya'da adanın hükümdarı olmak için kullanarak kendi meşrutiyetini zorbalıkla sağlıyor oluşu (Karaboğa, 2009:34) ve buna bağlı olarak sömürge toplumunun bir temsili olmasını gösteri içerisinde göremeyiz. Bunun yerine bulundukları adanın tek hükümdarı olarak karşımıza çıkar ve dengeli bir yönetici olarak gösterilir. Büyücülük güçlerini iktidar olmak için değil kızının gerçek aşkına kavuşması için kullanır. Orijinal metindeki karaktere en yakın olan kişi "Miranda" olarak görülebilir. Miranda, gösteri içerisinde cinselliğini keşfetmeye çalışan genç bir kız olarak karşımıza çıkar, orijinal metindeki Miranda'nın soylu kadının bir temsili olması şehvetten uzak sadece arzulu bir kadındır. "Amaluna" içerisinde bulunan Ay Tanrıçası egemen güç olan Prospera'nın bile üstünde durmaktadır. Tüm bu gücünü Miranda'nın gerçek aşkı bulması için kullanır. Miranda'ya verdiği şeffaf küre genç kızın rehberi olmakla beraber bakireliğini bu küreyi teslim ettiği kişiye verecektir. Tavuskuşu Tanrıçası karşımıza gösterinin kötü kişisi olarak çıkar. Genç aşıkları ayırmak için elinden geleni geleni yapar ama gerçek aşk ve egemen güçlerin karşısında duramaz.

Shakespeare'in söylemlerinden uzak bir aşk masalına indirgenmiş "Amaluna", Cirque du Soleil'in diğer gösterimleri yanında biraz sönük ve yavan kalmaktadır. Buna rağmen bakıldığında Cirque Du Soleil'in yaptığı gösterimler arasında daha önce bahsettiğimiz "melezleşme" kavramı bu gösteride göze çarpmaktadır. Bu anlatımda sirk sanatları bir anlatım aracı olarak tiyatroyla birleşmiştir. Ancak karakterlerin herhangi bir değişime uğramaması ve var oldukları evrenin zaten fantastik olması bu yapımı diğer yapımlardan bir nebze ayırmaktadır. Tüm bu etmenlete rağmen gösteri eleştirmenler ve seyirciler tarafından fazla rağbet görmemiştir.



Şekil 50. Water Bowl

“Amaluna” gösterisi içerisinde;

Unicycle Duo

Straps: Valkyrielerin kullandığı koordineli bir hava akrobasisi gösterisidir.

1000 Kol: Çin’in bin kollu Guanyin Dansı'ndan esinlenen Tavus Kuşu Tanrıçası ve bir grup dansçının belli bir koreografi içerisinde dansıdır.

Aerial Hoop: Ay Tanrıçası şarkı söylerken bir hava çember performansı gerçekleştirir.

Water Bowl: Water Bowl (Su Kasesi) 5'5" boyunda, 7'3" çapındadır ve suyla doldurulduğunda yaklaşık 2 ton ağırlığındadır. Miranda hem suyun içerisinde hem de dışında batonlarla el duruşu becerilerini sergiler.

Chinese Pole: Sirk sanatçılarının tırmandığı, aşağı kaydığı ve poz verdiği dikey direklerdir. Direkler genellikle 3 ila 9 metre yüksekliğinde ve yaklaşık 2 ila 3 inç çapındadır.

Jonglörlük

Teeterboard

Palyaçolar

Banquine: İki veya daha fazla taşıycı ve en az bir flyer ile gerçekleştirilen üç ya da daha fazla kişilik bir grupla yapılan akrobatik gösteridir.

Sirk ögelerini barındırmaktadır.

Bu gösteriler üzerinden baktığımızda oyun kişilerinin tutarlı bir şekilde gösteri başından sonuna kadar belirlenen özellikleri üzerinden devam ederler. Her hikayenin bir protogonisti bulunmakla beraber çatışmayı yaratacak olan durum yeni bir evrene adım atılmasıdır, böylelikle oyun kişisi yolculuğunda değişime uğrayarak gelişimini sağlar. Sahne üzerindeki denge karşıtlar birliğiyle sağlanır. Karşıtlar birliğinden kısaca bahsetmek gerekirse; Heraklitos, evrende var olan harmoni zıtlıklardan oluşur der. O'na göre her şey bir değişim halinde olup bu değişim değişmeyen bir yasaya yani logosa göre gerçekleşir ve bu zıtların etkileşimiyle birlikte bir uyum sağlanır (Skirbekk,1971:61). "Qudiam"da baba karakteri ve Mark'ın zıtlığı buna örnek olarak gösterilebilir. Tüm gösteriler ana tema üzerine kurulan bir akışın doğaçlamalarla geliştirilmesiyle oluşur ve gelişim süreci gösteri sahnelendiği müddetçe devam etmektedir. Seyircinin reaksiyonuna göre bazı bölümler çıkartılırken bazı bölümler de parlatılmaktadır. Işık, kostüm, dekor ve makyajlarla birlikte seçilen ana temanın atmosferi yaratılır ve bir akış içerisinde bu etmenlerin birliğinden yararlanılarak gösteri ortaya çıkar. Seçilen bütün sirk becerileri gösterinin hikaye akışına uygun olarak ilerler. Referanslar üzerinden tiyatro sanatının ögelerine işaret edilir. "O" gösterisinde tiyatro oyunlarından seçilen karakterler, "Corteo"da kullanılan Commedia D'ell Arte karakterleri buna örnek olarak gösterilebilir. Evrensel bir tema etrafında her kültürün rahatlıkla anlayabileceği mizansenler kurulur. Özellikle "Corteo" gösterisinde metin devreye girerek anlatılan hikayenin daha anlaşılır olması sağlanmıştır. İncelemesini yapmış olduğumuz bu gösterilerde özellikle de "Alegria" göstergeler kullanarak izleyici üzerinde bir duygu yoğunluğu yaratma hali üzerine gidilir. Kullanılan renkler, sirk sanatçılarının makyajları ve ifadeleri, kurulan mizansenler, kullanılan ışıklar, dekor tasarımları ve en önemlisi olarak gösterebileceğimiz müzikler tam da bu duygu yoğunluğunu seyirciye yaşatmayı amaçlar. Sahne üzerindeki her detay titizlikle seçilerek hikayenin akışına uygun bir şekilde kullanılmaktadır. Kurgulanan hikaye başlar gelişir ve biter. Hikayenin bağlanması amaçlı ara bölümlerde clownlardan yardım alınır. Clownların varlığı sahne üzerinde hikayeden bağımsız gözükse de aslında hikayenin bağlama noktalarıdır ve seyirci için nefes alma kısımlarıdır. Bu kısım "Amaluna" gösterisi için geçerli değildir. Gösteri içerisinde palyaçolar aktif bir konumda değillerdir.

Genel olarak Cirque Du Soleil gerçek hayattan hikayeler alarak seyirciye rüya tadında bir dünya kurarak onların hayal etmelerine olanak sağlar. Sürrealist bir atmosferde şiirsel bir anlatımla aslında hepimizin bildiği hikayeleri bize başka bir açıdan aktarır.

VI. SONUÇ

Bu tez çalışması içerisinde sirk sanatlarının tarihsel gelişimi incelemesi sonucunda bu sanat kolunun başlıgıcından günümüze olan süreci içerisinde form değiştirerek tiyatro sanatına yaklaştığı görülmektedir. 20. Yüzyıl içerisinde tiyatro ve sirkin buluşması sahne sanatları için oldukça önemli bir gelişme olarak değerlendirilebilir niteliktedir. Bu buluşmayla birlikte ortaya çıkan çağdaş sirk kavramıyla tiyatro sanatı içerisinde bulunan oyunculuk kuramlarının oyuncunun bedensel kullanımının yeni bir anlatım tekniği ortaya çıkarttığı görülmekle beraber anlatıların simgesel bir yönde etkilendiği görülmektedir. Çağdaş sirk içerisinden ortaya çıkan "sirk tiyatrosu" kavramı dikkat çekici olmakla beraber aralarında net bir farktan bahsetmek çok olası değildir. Özellikle Batı'da yükselen ve ilerlemesine devam eden sirk sanatlarının Türkiye içerisinde ilerleme gösterememiş olması siyasi gelişmeler ve Batı'da olduğu gibi yeterince destek görmemesi olarak gösterilebilir. Aynı zamanda Türkiye içerisinde bu sanat dalını geliştirebilecek eğitimlerin verilmediği ve bunun için spesifik bir eğitim alanı bulunmadığı da görülmektedir. Postmodern yapının tiyatroyla entegre olması sonucunda da sirk sanatları Batı'da anlatım biçimlerini destekleyecek şekilde kullanılmakta olup çağdaş sirkin de temelini oluşturmaktdır. Sirk sanatları alanında Türkiye içerisinde eğitim veren kişilerin yurtdışından eğitim aldıkları ya da kendi çabalarıyla öğrenmeleri sebebiyle çağdaş sirk ve buna bağlı olarak sirk tiyatrosundan bahsetmek pek mümkün değildir. Ancak başka bir bakış açısıyla bakıldığı zaman fiziksel tiyatro kavramının yükselişte olduğu günümüz Türkiye tiyatrosunda sirk sanatları adına çaba gösteren sanatçılar desteklenirlerse çağdaş sirkin ülke içerisinde gelişimi beklenenden hızlı bir şekilde olacaktır sonucuna varılabilir.

Çağımızda sirk sanatları tiyatroyu, tiyatro da sirk sanatlarını bir anlatım biçimi olarak kullanarak melez bir sahneleme biçimi ortaya koymuştur. Bu noktada tez içerisinde incelenen Cirque Du Soleil gösterimleri bu duruma örnek teşkil etmekle birlikte ortaya çıkan melez anlatım biçimini desteklemektedir. Cirque Du Soleil yapımları, tiyatronun dramaturji etmeninden yararlanarak sirk sanatlarını bir

anlatım yöntemi olarak kullanmakta ve oluşan çağdaş sirk kavramını beslemektedir. Topluluk bir adım öteye giderek "Amaluna" gösteriminde Shakespeare'in "Fırtına" metninden yola çıkarak bir biçim denemesine giderek bir tiyatro metnini sirk sanatları formunda ve metnin eril dilini değiştirerek dişil bir söylem üzerinden sahneye uyarlamıştır. Grubun bir diğer gösterisi olan "Corteo", bir metin üzerinden ilerlemekle beraber kendi anlatım dilini oluşturarak melez bir yapı ortaya koymaktadır. Bu gösteri aynı zamanda Comedia D'ell Arte geleneğini vurgularken bir yandan da lineer bir hikaye yapısı içerisinde ve ana karakter üzerinden yapısını kurmaktadır. Bu noktada tiyatro sanatıyla paralel olarak gitmekle beraber aynı zamanda disiplinlerarasılık adına örnek olarak gösterilebilir niteliktedir. Nitekim ekibin "Koozå", "O" ve "Quidam" isimli gösterileri de anlatım bakımdan benzer şekilde bir anlatım tarzına sahiptir diyebiliriz. Bu gösteriler, biçim olarak doğrusal bir hikaye çizgisine sahip ve belirli bir ana karakter üzerinden akışı sağlamaktadırlar. Metnin olmaması, göstergeler üzerinden anlatım yapılması ve hareket üzerinden kurulan dinamiklerle birlikle postdramatik tiyatroya da göz kırpan bu yapı melez bir anlatım biçimi olarak adlandırılabilir. Postdramatik yapı "Alegría" gösterisi içerisinde fazlasıyla karşımıza çıkmaktadır diyebiliriz. Kolaj ve montaj özelliklerini taşıyan bu gösteri ayn zamanda Cirque Du Soleil'in diğer gösterilerinde olduğu gibi dilin bir kavram olarak anlamını yitirmesinden yola çıkarak göstergelerle bir bombardıman oluşturmaktadır. Göstergelerden oluşan ve sirk sanatlarını bu göstergeleri göstermek için kullanan bu melez dil, çağdaş sirk kavramının temelini oluşturmaktadır.

Sirk sanatlarını gösterimlerinin dinamik dilini güçlendirmek için kullanan tiyatro kuramcıları, evrensel dil olarak bedeni seçmiş ve kimi zaman onun sınırlarında gezmiş kimi zaman da sınırlarını aşmaya çalışarak bir anlatım biçimi üzerinde çalışmalar yapmışlardır. Bu noktada karşımıza; fiziksel tiyatro, biyomekanik ve sirk tiyatrosu gibi çeşitli kavramlar çıkmıştır. Tüm bu kavramlar özünde insanın oyun oynama ve taklit güdüsünü barındırmakla beraber tiyatro ve sirk sanatlarının ortaklaşa biçimde oluşturduğu bir anlatım özelliğine sahiptir.

Genel bir okuma içerisinde sirk ve tiyatronun sürekli bir dirsek temasında olduğu durumu karşımıza çıkmaktadır. Bu dirsek teması zaman içerisinde artık birbirine sarılma haline geçtiğinden dolayı "melezleşme" ve disiplinlerarasılık kavramları üzerinden ortaya çıkan bir sentez olarak sirk tiyatrosu ya da çağdaş sirk kavramlarından yola çıkarak sirk sanatlarının tiyatro içerisinde bir anlatım yöntemi olarak kullanılmasının yanında sirk sanatları içerisinde de tiyatro ögelerinin anlatımı güçlendirmek amacıyla kullandığı görülmektedir. Özellikle sirk tiyatrosu kavramı yeni bir yapı ve hem tiyatrodan hem de sirk sanatlarından ögelerin belli bir harmonisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tezle beraber sirk sanatlarının Türkiye içerisinde tanınması noktasında bir kaynak olarak kullanılabilmesi arzulanmaktadır.

VII. KAYNAKÇA

KİTAPLAR

AND, M. (1982). **Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları**, Ankara, Kültür ve Turizm

AND, M. (2000). **40 Gün 40 Gece: Osmanlı Düğünleri, Şenlikleri, Geçit Alayları**, İstanbul: Toprakbank.

AND, M. (1972). **Tanzimat ve İstibnat Döneminde Türk Tiyatrosu**. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ARSLAN, M. (2008). **Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri 1 / Manzun Sûrnameler,** İstanbul, Çamlıca Basım Yayım.

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

BABINSKI, T. (2004). **Cirque du Soleil: 20 Years Under the Sun**, New York, Harry N. Abrams, Inc.

BİRKİYE, S. (2007). Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim Peter Brook, Eugine Barba, Robert Wilson, Ankara, De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.

BLÜMNER, H. (2014). **Fahrendes Volk Im Altertum,** Hamburg, Severus.

BROCKETT, O.G. (2000). **Tiyatro Tarihi**, Çev. Sevinç Sokullu vd., Ankara, Dost Kitabevi.

BROOK, P. (1998). **The Empty Space**, New York, A TOUCHSTONE BOOK Published by Simon & Schuster

CANDAN, A. (2003). **Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro**, İstanbul, Bilgi Üniversitesi Yayınları.

CLÉMENT, R. (2009). *Cirque du Soleil: Twenty-five Years of Costumes*. Montréal: Cirque du Soleil Print.

CORDIER, M, SALAMÉRO, E. (2012). **Etre Artiste de Cirque**. Lyon: Editions Lieux Dits.

ÇALIŞLAR, A. (1993). **20. Yüzyılda Tiyatro**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.

DEMORIANE, H. (1989). **The Tightrope Walker,** Secker & Warburg.

DUPAVILLON, C. (1982). **Architectures du Cirque Des Origines A Nos Jours,** İstanbul, Editions de Moniteur.

DURSUN, Y. (2014). **Oyunun Ontolojisi,** Ankara, Doğu Batı Yayınları.

ERNEST, A. (2006). **The Contemporary Circus: Art of the Spectacular,** Lanham, MD, Scarecrow Press.

EVELYN, J. (1990). **Commedia dell'Arte**, Oxford, Oxford Press.

FORETTE, D. (1998). **Les Arts de la Piste: Une Activité Fragile Entre Tradition et İnnovation**, Paris, Journaux Officiels.

FREY, N. (1999). LE CLOWN Rire et/ou dérision?, Rennes, Presses universitaires de Rennes

GADAMER, H.G. (1986), **The Play of Art**, Cambridge, Cambridge University Press.

GÖKÇEK, L.G. ve ABACI, O. (2019). **Anadolu'nun Eskiçağ Tarihi,** Sakarya, Değişim Yayınları.

HALL, E. ve WYLES, R. (2008). New Directions In Ancient Pantomime, New York, Oxford University Press

HEIDEGGER, M. (1991). **Metafizik Nedir?,** Çev. Yusuf Örnek, Ankara, Türkiye Felsefe Kurumu.

HIPPISLEY, C. (1951). **A Seat at the Circus,** Londra, Evan Brothers.

HOPPAL, M. (2012). **Avrasya'da Şamanlar,** Çev. Bülent Bayram ve H. Şevket Çağatay Çapraz, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

HUİZİNGA, J. (2010). **Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.

JACOB, P. (2002). **Le Cirque / Voyage Vers Les Etoiles**. Paris: Editions Solar.

JACOB, P. (2009). **Cirque et Compagnies. Premier Editions**. Paris: Actes Sud

LECOQ, J. (2002). **The Moving Body (Le Corps Poetique): Teaching Creative Theatre**, Bloomsbury Publishing Plc.

MAUCLAIR, D. (2003). **Histoire du Cirque/ Voyage Extraordinaire Autour de la Terre,** Toulouse, Editions Privat.

MEYERHOLD, V. (2014). **Tiyatro Üzerine**, Çev. Tuğçe Kanbur, İstanbul, Agora Kitaplığı.

MILLER D.L. (1970). **Toward a Theology of Play: Gods and Games,** Ohio, The World Publishing.

MURPHY, M. (2019). **Enacting Lecoq: Movement in Theatre, Cognition, and Life (Cognitive Studies in Literature and Performance),** Londra, Palgrave Macmillan Cham.

MURRAY, S. (2003). **Jacques Lecoq**, Routledge.

NIETZSCHE, F. (1985). **Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe** Çev. Nusret Hızır, İstanbul, Bilim ve Sanat Yay.

NUTKU, Ö. (1985). **Dünya Tiyatrosu Tarihi - II**, İstanbul, Remzi Kitabevi.

NUTKU, Ö. (2002). **Oyunculuk Tarihi II**. Birinci Baskı. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

SALTUK, S. (2001). **Antik Çağ da Hipodromlar ve Circuslar,** İstanbul, Ege Yayınları.

SIMON, L. (2014). **The Greatest Show on Earth aHistory of Circus,** Reaktion Books.

SKIRBEKK, G. ve GILJE, N. (1971). **Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi,** Çev. Emrah Akbaş ve Şule Mutlu, İstanbul, Üniversite Kitabevi Yayınları.

SPEAIGHT, G. (1980). **A History of the Circus**, Londra, Gazelle Book Services Ltd.

ŞENER, S. (1998). **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları

PITCHES, J. (2003). **Vsevolod Meyerhold,** Routledge.

ROUX, J. (2011). **Türklerin ve Moğolların Eski Dini,** Çev. Prof. Dr. Aykut Kazancıgil, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2. Baskı.

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

WEBER, A. (1993). **Felsefe Tarihi**, Çev. H.Vehbi Eralp, İstanbul, Sosyal yay.

MAKALELER

AND, M. (1972). **İstanbul'da Yabancı Sirkler**. Hayat Tarih Mecmuasi, 9, 20-24.

AYDOĞAN, F. (2014). "Kitle Kültürü ve Sirk Kültürü", **Selçuk İletişim Dergisi**, 2(4), ss.13-20.

BASTON, K. (2018). "Circus at the edge of Europe: acrobatic entertainments in the Ottoman Empire", **Early Popular Visual Culture,** 16:1, 57-82 DOI: 10.1080/17460654.2018.1490194

BARS, M. E. (2018). Maaday-Kara Destanı'nda Şamanist Dünya Tasarımı. Kafkas Ü niversitesi Sosyal Bilimler Enstitü sü Dergisi, Sayı Number 22, DOI:10.9775/kausbed.2018.022, 317-336.

CROYDEN, M. (2010). Conversations with Peter Brook: 1970-2000. Theatre Communications Group

ÇEVİKAYAK, C. (2018). "Gösteri Sirkleri ve Sirk Tiyatroları", https://www.academia.edu/41720031/gösteri_sirkleri_ve_sirk_tiyatroları, (Erişim Tarihi: 02.07.2022)

ERDAL, G.(2021). "Geleneksel Türk Sirki ve Eski Türklerde Şenlik Geleneği", **Milli Kültür Araştırmaları Dergisi**, Cilt 5, Sayı 1, ss. 20-31

FEVRALSKY, A. (1963). Meyerhold and the Circus, The Soviet Circus: A Collection of Articles, 1967

GOUDARD, P. (2010). **Le Cirque Entre l'Elan et la Chute / Une Esthétique du Risque**, Saint-Gély-du-Fesc, Editions Espaces 34.

HARVIE, J. ve ERIN, H. (1999) "States of Play: Losing Québec in the Performances of Robert Lepage, Ex Machina, and the Cirque du Soleil." **Theatre Journal**. 51.3. Johns Hopkins University Press, Oct. 1999: 299-315.

HURLEY, E. (2000). ***Styling a Nation: Theatre and Belonging in Québec***, The City University of New York, Ann Arbor: UMI.

JACOB, P. (2009). **Cirque et Compagnies Premier Editions,** Paris, Actes Sud.

JENSEN, D. ve VOELTZ, S.C. (1981). **Center Ring: The Artist Two Centuries of Circus Art**, Wisconsin, Milwaukee Art Museum.

KAN, B. (2019). Ritüele Dönüşten Kültürlerarasılığa: Peter Brook'un Sahne Uygulamalarındaki İzdüşümleri Ve "Mahabharata", Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma e-Dergisi 8. Sayı

KARABOĞA, K. (2009). Shakespeare'in Ütopyasında Siyaset ve Toplumsal Düzen: Fırtına'nın Düşündürdükleri, Sosyoloji Dergisi, 3. Dizi, 18. Sayı, 25-42

KARCH, A. (2011**). Theatre For The People: The Impact Of Brechtian Theory On The Production And Performance Of 1789** By Ariane Mnouchkine's Théâtre Du Soleil, Opticon1826, Issue 10

KAYA, Y. (2017). **Güncel Sanatta Yeni Bir Yaklaşım Olarak "Melezlik"**, STD 2017 Aralık -Sayfa 165 - 183

NUTKU, Ö. (2012). "Sirk ve Tiyatro", **Sahne Dergisi**, Sayı: Mayıs-Haziran, ss.22-25

ÖZÖN, M. N. (1966). "Türk Tiyatrosuna Toplu Bir Bakış 1839- 1868**", Türk Dili – Tiyatro Özel Sayısı**, ss. 654- 673.

SALİHOĞLU, B. (2016). Gülmeden Grotesk Etkiye, Aydın Sanat, Yıl:2 Sayı:3, 47-59

SİPAHİ, İ. TUNÇ (2014). Son Yıllardaki Çalışmaların ve Buluntuların Işığında Eski Hitit Kabartmalı Vazoların Üzerine Değerlendirmeler, Anadolu/Anatolia 40.

TEZLER

AKTAŞ, Ş. (1996). "16. yüzyılda kentin oyunu: "Şenlik" İki örnek: Avrupa'da Şarlken Dönemi; Osmanlı'da 1582 Şenliği / La Fate: Le jeu de la ville au 16'eme siecle Deux examples: La periode de Charlequia en Europe;

La fate de 1582 l'Empire Ottoman", (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara Üniversitesi.

ARIK ATEŞ, P. (2014). ''Geleneksel Türk Sanatlarındaki Sirk Ögelerinin Çağdaş Tiyatro Oyunculuğunda Kullanımı ve Bir Uygulama: Güngör Dilmen'in Deli Dumrul Oyunu'' (Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir

ÖZAYDIN, U. (2006). "20. Yüzyıl Tiyatrosunda Estetik Düşünce" (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı, İstanbul Üniversitesi.

TOEWE, A.M. (2013). "Flowers In The Desert": Cirque Du Soleil In Las Vegas, 1993-2012", B.S., The College of William and Mary, M.F.A., Tulane University.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

URL -1 "Loïe Fuller American dancer, choreographer, company director, and lighting designer"**,** https://dance.washington.edu/people/loie-fuller (Erişim Tarihi: 10.07.2022)

URL-2 BARNES, C., "*Theater: Historic Staging of 'Dream'"* https://www.nytimes.com/1970/08/28/archives/theater-historic-staging-of-dream-peter-brook-stresses-sensual.html **(**Erişim Tarihi: 20.06.2022)

URL-3 "Peter Brook on A Midsummer Night's Dream: a cook and a concept"https://www.theguardian.com/stage/2013/apr/15/peter-brook-midsummer-nights-dream (Erişim tarihi: 20.06.2022)

URL-4 DICKSON, A., "Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil: a life in theatre"https://www.theguardian.com/culture/2012/aug/10/ariane-mnouchkine-life-in-theatre (Erişim tarihi: 03.04.2022)

URL-5 "Cırcus Arts Among The Ottomans", **http://www.turkishculture.org/performing-arts/circus-arts-94.htm** (Erişim Tarihi: 12.08.2022)

URL-6 FEVRALSKY, A., "Meyerhold and The Circus" **https://www.marxists.org/subject/art/literature/children/texts/circus/meyerhold.html** (Erişim Tarihi: 05.04.2022)

URL-7 "Sirk Kültürünün Atası Hititler" **https://www.hitit.edu.tr/Haberler/2011/10/15/sirk-kulturunun-atasi-hititler** (Erişim Tarihi: 10.03.2022)

URL-8 https://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/surname-2010 (Erişim Tarihi: 09.01.2023)

URL-9 https://www.mimesis-dergi.org/2010/08/sultan-i-seyirlik-sarayburnu-rihtiminda/ (Erişim Tarihi: 09.01.2023)

URL-10 https://devtiyatro.gov.tr/DevletTiyatro/tr/oyundetay/2431?a=ucmak-%E2%80%9Chezarfen-ahmed-celebi%E2%80%9D (Erişim Tarihi: 09.01.2023)

URL-11 https://www.zorlupsm.com/etkinlikler/alice-muzikali (Erişim Tarihi: 09.01.2023)

URL-12 https://tiyatrolar.com.tr/tiyatro/pireli-varyete (Erişim Tarihi: 09.01.2023)

ÖZGEÇMİŞ

PINAR ALEV

E Ğ İ T İ M

İstanbul Aydın Üniversitesi Sahne Sanatları (YL/TEZLİ) (2019-2023)

İstanbul Üniversitesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji (2009 - 2013)

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Pantomim Sanat Dalı (2007 - 2010)

Theatre de l'Ange Fou School of Corporeal Mime Bedensel Performans Yaz Okulu

Sakarya Üniversitesi Sapanca M.Y.O. Halkla İlişkiler (2004 -2007)

Göztepe İhsan Kurşunoğlu Lisesi (1999-2003)

İŞ BİLGİLERİ

İstanbul Devlet Tiyatrosu Müdürlüğü (2019 – devam etmekte)

İstanbul Devlet Tiyatrosu Müdürlüğü / Dış İlişkiler ve Festivaller (2015 – 2019)

Piyatro / Kurucu (2015 – 2018)

Mekan314 / Kurucu (2013 – 2015)

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Pantomim Sanat Dalı / Asistan

(2010 – 2017)

Tiyatro Pi / Kurucu (2009 – 2014)

A T Ö L Y E Ç A L I Ş M A L A R I

2018 - Médésséganvi Yetongnon / Amélie Jousseaume – "Dance and Digital Arts"

2018 – Theodoros Terzopoulos – "The Method of Terzopoulos"

2017 - Guillermo Verdecchia – "Life Experiences Through Theatre"

2016 – Aitor Basauri – "Clown"

2016 – Josh Taylor "Floorwork"

2015 - Gonzalo Catalinas Gállego “Butoh”

2014 – Radoslaw Palutkiewicz “Baltık Dans Tiyatrosu”

2013 – Gregg Goldston “Mim Oyunculuğu”

2013 – Rene Krés “ Trajikomik Mim”

2012 - ÇGSM - “Yaratıcı Oyunculukta Beden Kullanımı ve Hareket Dinamikleri”

2011 - XI. International Mime Art Festival Hareket ve Performans Workshopları

2010 – Alexander Neander / Wolfram Bodecker - “Mime”

2010 - Thomas Leabhart “Corporeal Mime Workshop”

2009 - Güray Dinçol “Fiziksel Komedi ve Palyaçoluk”

E Ğ İ T M E N L İ K

2019 – İran Uluslararası Üniversiteler Tiyatro Festivali / Pantomim Eğitmeni

2018 - İTÜ Pantomim Atölyesi

2017 - “Benim Komşum Tiyatro” Eğitmeni

2016 – Kadıköy Tiyatro Şenliği Pantomim Atölyesi

2016 – İzmir Piriresi Koleji Pantomim Atölyesi

2015 – Çanakkale Korolar Festivali / Pantomim Eğitmeni

2015 – Don Kişot Sosyal Merkezi / Pantomim Eğitmeni

2014 - Fethiye Kültür ve Sanat Günleri / Pantomim Eğitmeni

2014 – Özel Aramyan Uncuyan Ermeni İlköğretim Okulu / Pantomim Eğitmeni

2013 – Özel Aramyan Uncuyan Ermeni İlköğretim Okulu Eğitsel Atölye Çalışmaları / Pantomim Eğitmeni

2013 – Fethiye Kültür ve Sanat Günleri / Pantomim Eğitmeni

2013 – Yıldız Teknik Üniversitesi KOTUstudio Mimarlık Atölyesi “Protez” / Beden ve Performans Eğitmeni

2012 - İKEDİ / Kukla Yapım Eğitmeni

2012 – Together in the Spotlight (Romanya) / Pantomim ve Beden Performans Eğitmeni

2012 – Beşiktaş Atatürk Anadolu Lisesi Liseler Tiyatro Buluşması “Beden ve Performans” / Eğitmen

2012 – İTÜ Pantomim Atölyesi / Yardımcı Eğitmen (Vecihi Ofluoğlu)

2011 - İÜ Öğrenci Kültür Merkezi Pantomim Atölyesi / Asistan (Vecihi Ofluoğlu)

2011 – Efes One Love Festival / Pantomim Eğitmeni 2010 - Yaşam Platformu Pantomim Atölyesi / Eğitmen

2010 - İstanbul Sokak Sanatları Atölyesi /Pantomim Atölyesi Eğitmeni

2010 - İÜ Öğrenci Kültür Merkezi Pantomim Atölyesi / Asistan (Vecihi Ofluoğlu)

P E R F O R M A N S V E Y Ö N E T M E N L İ K

2022 **–** İstanbul Devlet Tiyatrosu “Don Kişot’un Yeni Maceraları” / Reji Asistanı

2022 - Umut Vakfı Silahsızlanma Etkinliği Gösterisi / Pantomim

2019 – Perde Arası Tiyatro “Lili ve Renkli Kutuların Sihri” / Dramturg

2019 – İstanbul Devlet Tiyatrosu “Uçmak – Hezarfen Ahmed Çelebi” / Reji Asistanı

2019 – İstanbul Devlet Tiyatrosu “Bay Z” / Reji Asistanı

2019 – İran Uluslararası Üniversite Tiyatro Festivali “Rest is Silence” / Yönetmen

2019 – İstanbul Devlet Tiyatrosu “Bir Nefes Dede Korkut” / Yönetmen Yardımcısı

2018 – “Ben Senim” / Pantomim Performans

2017 – İstanbul Devlet Tiyatrosu “Romeo ve Juliet” / Proje Koordinasyonu/ Çevirmen / Reji Asistanı

2017 – “Persona” / Performans

2016 – “Soluk” / Performans

2016 – Mimbaz Tiyatro “Fısıltı Odası” / Beden Dramaturjisi

2015 – Don Kişot Sosyal Merkezi / Pantomim

2015 – “Yemekteydik ve Karar Verdim” / Tahtabacak

2015 – “Anadolu Masalları” / Pantomim

2015 – “Ve Panayır Köyden Gider”/ Ateş performans

2014 – İ . Ü. D. K Pantomim Sanat Dalı “Özgürlüğe Doğru” / Yardımcı Yönetmen – Hareket Kurgusu

2013 - W AR-SO-VIE antifestiva l / Performan s

2 0 13 – IM Sosyal Sirk Festivali “Oyuncak Kutusu ” / Perform ans

2 0 13 – İ. Ü. D. K Pantomim Sanat Dalı “ Azap Kale”/Yardımcı Yönetmen - Hareket Kurgusu

2012 – Together in the Spotlight (Romanya/Baia Mare) / Performans

2012 – La Fura Dels Baus “İstanbul İstanbul” / Performans, Tahtabacak

2012 – Cultural Circus Caravan without Borders(Almanya/Berlin) – Isolation / Performans

2012 – Open Stage in Cabuwazi Circus Shake(Almanya/Berlin) / Performans

2012 – Şehir Tiyatroları Miting / Pantomim

2011 - Umut Vakfı Silahsızlanma Eylemi / Pantomim

2011 - Çınardibi Kültür Merkezi Dayanışma Şenliği / Pantomim

2011 - İ .Ü . D.K "Jokond ile Sİ-YA-U" / Pantomim

2011 - İ . Ü. D. K "Ses Tutulması" / Pantomim

2010 - İ .Ü . D.K “Hareketin Sesini Yakalayın” / Pantomim

2009 - Umut Vakfı Silahsızlanma Etkinliği Gösterisi / Pantomim

2006 - Sakarya Üniversitesi Tiyatro Kulübü "Ayak Bacak Fabrikası" / Oyuncu

2000 - 2001 Kartal Halk Eğitim Merkezi “Rumuz Goncagül” / Dansçı

Y A B A N C I D İ L

İngilizce (İleri Seviye)

B İ L G İ S A Y A R B İ L G İ S İ

MS Office

Adobe Photoshop

After Effects

İ L G İ A L A N L A R I

Modern Dans

Sirk Sanatları