

David Mamet'in 'Tiyatroda Bir Yaşam' Oyununun Dramatik Analizi

Dramatic Analysis of David Mamet's Theater Play 'A Life in The Theater'

Zuhal Öztürk

Haliç Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Tiyatro Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Programı Öğrencisi,
24459005012@ogr.halic.edu.tr, İstanbul, Türkiye
ORCID: 0009-0000-9627-9322

ÖZET

1970'ler, Amerikan tiyatro ve sanat dünyasında deneysellik ve yenilik arayışlarının arttığı, o yıllarda yaşanan sosyolojik gelişmelere paralel olarak sanatsal değişimlerin de yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde, geleneksel anlatı yapılarına meydan okuyan ve sosyal meseleleri ele alan eserler popülerite kazanmıştır. David Alan Mamet, bu dönemin önemli yazarlarından biri olarak ön plana çıkmaktadır. Sosyal olayları içeren oyunları geleneksel gerçekçi ve absürt tiyatronun senteziyle birleştirerek karamsar bir üslupla da kaleme alan Mamet'i diğer yazarlardan önemli ölçüde ayıran özelliği eserlerin de günlük konuşma dilini ustaca kullanmasıdır. Bu çalışmada; Mamet'in 'Tiyatroda Bir Yaşam' isimli oyununda, tiyatro ile gerçeklik arasındaki ilişkisi Goffman'ın dramaturjik analiz yaklaşımıyla incelenerek ve metatiyatral yapı, oyunculuk yöntemi, dil ve anlatım yönünün derinlemesine incelenmesi ve analiz edilmesini amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, David Alan Mamet, Tiyatroda Bir Yaşam, Klasik Gerçekçilik, Absürt Tiyatro.

ABSTRACT

The 1970s was a period in which the search for experimentation and innovation increased in the American theatre and art world, and artistic changes were experienced in parallel with the sociological developments of those years. In this period, works that challenged traditional narrative structures and dealt with social issues gained popularity. David Alan Mamet stands out as one of the important writers of this period. Mamet, who combines plays involving social events with the synthesis of traditional realist and absurdist theatre and writes in a pessimistic style, is distinguished from other writers by his skilful use of colloquial language in his works. This study aims to examine and analyse the relationship between theatre and reality in Mamet's play "A Life in the Theatre" by examining the relationship between theatre and reality with Goffman's dramaturgical analysis approach and to examine and analyse the metatheatrical structure, acting method, language and narrative aspect in depth.

Keywords: Theatre, David Alan Mamet, A Life in the Theatre, Classical Realism, Absurd Theater.

1. GİRİŞ

David Mamet'in *Tiyatroda Bir Yaşam* adlı oyunu, 1970'lerin sonlarında, Amerika'da sosyal ve kültürel değişimlerin yoğun olarak yaşandığı bir dönemde yazılmıştır. Vietnam Savaşı'nın sona ermesi, Soğuk Savaş'ın devam etmesi ve sivil haklar, kadın hareketi gibi toplumsal dönüşümler, sanat dünyasında da yenilikçi ve deneysel arayışlara zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, Mamet'in eserleri, toplumsal normlara meydan okuyan temaları işlerken, ekonomik belirsizliklerin ve profesyonel rekabetin bireysel güvensizliklere etkisini de yansıtır. Sanatın toplum içindeki rolünü sorgulayan Mamet, Çehov, Pinter ve Beckett gibi yazarların etkisiyle, gerçekçi diyalogları ve karakter odaklı anlatımıyla Amerikan tiyatrosunda önemli bir yer edinmiştir. 1970'lerin ortalarında *American Buffalo* ve *Sexual Perversity in Chicago* ile tanınmaya başlayan Mamet, 1984'te *Glengarry Glen Ross* ile Pulitzer Ödülü kazanarak tiyatroda gerçekçiliğin ve karakter psikolojisinin derinlemesine incelenmesine katkıda bulunmuştur. Alt sınıfların yaşadığı zorlukları ve insan doğasının karanlık yönlerini işleyen eserleri, Amerikan tiyatrosunda toplumsal gerçekçiliği ön plana çıkarmıştır. Aynı

zamanda tiyatrodaki hem yazar hem de yönetmen olarak etkin bir figür olan Mamet, dil, güç dinamikleri ve etik temalarını keşfetmiş ve *Pratik Estetik* adını verdiği bir oyunculuk tekniği geliştirerek, oyuncuların sahnedeki "ruhun yaşamını" ortaya çıkarmalarını hedefleyen sade ve gerçekçi bir anlatım biçimi sunmuştur. Stilistik ve tematik açıdan Amerikan tiyatrosuna büyük katkılarda bulunan Mamet, özellikle keskin diyalogları ve karakterlerin derinlemesine tasviriyle tanınarak tiyatro tarihinde kendine özgü bir yer edinmiştir.

Bu çalışmada, David Mamet'in *Tiyatroda Bir Yaşam* adlı oyununda, tiyatronun bireysel ve toplumsal kimlik inşasındaki rolü, sanat ve gerçeklik arasındaki dinamikler, oyunculuk anlayışı ve dramatik yapının dil kullanımı üzerinden nasıl inşa edildiği ele alınmaktadır. Oyununun sosyolojik ve psikolojik yapısı göz önünde bulundurularak, tiyatro ile gerçeklik arasındaki ilişkisi Goffman'ın dramaturjik analiz yaklaşımıyla incelenerek, metnin yapısal ve içeriksel katmanları detaylandırılmıştır.

Tiyatroda Bir Yaşam, sahne önü ile sahne arkası arasındaki geçişlerle tiyatronun hem kurgusal hem de gerçek yönlerini bir araya getirerek, seyirciyi tiyatronun doğası üzerine düşünmeye yönlendirir. Oyundaki *oyun içinde oyun yapısı*, sahnedeki ve sahne dışındaki kimlikler arasındaki sınırları bulanıklaştırarak sanatın yaşamla nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Bu çalışmada, Mamet'in, bu metatiyatral yapıyı nasıl inşa ettiği, sahneler arası geçişlerle tiyatronun kendi kurmacalığını nasıl sergilediği ve seyircinin tiyatro deneyimini nasıl sorgulattığı detaylı bir şekilde incelenerek, oyunculuk yöntemi açısından nasıl bir kuramsal çerçeve sunduğu değerlendirilmiştir. Oyuncunun anı yaşaması, sezgisel ve doğrudan bir performans sergilemesi gerektiği fikri, oyundaki karakterlerin sahne üzerindeki ve sahne dışındaki varoluşları üzerinden analiz edilmiştir. Oyunda vurgulanan ve oyun karakterlerinin bize aktarmaya çalıştığı bazı oyunculuk yöntemleri Mamet'in "Pratik Estetik Yöntem" kuramı üzerinden örneklendirilmiştir.

2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örneklem, verilerin toplanması ve analizi başlıklarına yer verilmiştir.

Makalenin Çalışma Planı / Yöntem:

Araştırmada kullanılacak olan yöntem literatür taramasıdır. Alanında uzman akademisyenlerin kaleme aldığı akademik değere haiz eserlere araştırmada öncelik verilmiştir. Daha sonra araştırma konusunda kaleme alınmış ulusal ve uluslararası makaleler taranmış, internet ortamında literatür taraması ile desteklenmiştir.

Çalışmanın Amacı ve Tipi: Literatür taraması

Çalışmanın Yeri ve Zamanı: Haliç Üniversitesi, 2025

Çalışmanın Evreni ve Örneklemi: Çalışmanın evreni sanat dallarının sınıflandırılmasında görsel sanatlar başlığı altında yer alan tiyatro sanatındaki David Alan Mamet'in klasik gerçekçilik alanındaki eserleridir. Örneklem olarak ise, Mamet'in *Tiyatroda Bir Yaşam* isimli oyunu ele alınmıştır.

Veri Toplama Araçları: Bu araştırma literatür tarama, doküman/kayıt incelemesi kullanılarak yapılmıştır.

Etik Yön: Çalışmada herhangi bir deneysel alan ve toplumun sosyolojik olarak etkileneceği bir alan bulunmadığı için herhangi bir izine gereksinimi yoktur.

3. DAVID MAMET'İN HAYATI ¹

David Mamet, 1947 yılında Chicago'da doğmuş ve bu kentin kültürel ve toplumsal yapısından derinlemesine etkilenmiştir. Nelson Algren'in Chicago'yu "bir zamanlar yazarların, her zaman ise dövüşçülerin şehri" olarak tanımlaması, Mamet'in edebi ve dramatik üretiminde belirgin olan çelişkili unsurları anlamak açısından önemli bir referans noktasıdır. Mamet'in üretkenliği ve sanatsal çeşitliliği, eserlerinde sıkça görülen yeniden yazım ve uyarlama süreçleriyle şekillenmiş, bu bağlamda Bigsby, yazarın yaratıcı yaklaşımını "hiçbir şey kaybolmaz" ilkesiyle açıklamıştır.

Mamet'in sanatsal kimliği, Chicago'nun kent kültürü ile Vermont'un kırsal yaşam anlayışı arasında şekillenmiştir. Lise eğitimini tamamladıktan sonra, 1965 yılında Vermont'taki Goddard College'a kaydolmuş ve buradaki kırsal yaşamın, Chicago'nun sert kent gerçekliğinden farklı ancak tamamlayıcı bir değerler bütünü sunduğunu gözlemlemiştir. Nadel'e göre, bu eğilim yazarın 1994 tarihli *The Village* adlı romanında, 2000 yapımı *State and Main* adlı filmde ve 2002 yılında yayımlanan *South of the Northeast Kingdom* adlı seyahat kitabında açıkça gözlemlenmektedir. Bununla birlikte, Bigsby Mamet'in sanatsal duyarlılığının kent-kır ayrımı üzerinden değil, değerler sistemi çerçevesinde şekillendiğini vurgulamaktadır.

Mamet, genç yaşta Chicago tiyatro sahnesinde çeşitli işlerde çalışarak mesleki deneyim kazanır. 1967-1968 yıllarında New York'ta Neighborhood Playhouse'da Sanford Meisner'den oyunculuk eğitimi alır ve bu süreçte tiyatro alanında kalıcı bir kariyer inşa etme kararı alır. Oyunculüğün kendisi için uygun bir yol olmadığını fark eden Mamet, yönünü öğretmenlik ve yönetmenliğe çevirir. Goddard College'a döndüğünde *Camel* adlı oyununu yazarak mezuniyet projesini tamamlar ve 1970 yılında Vermont'taki Marlboro College'da tiyatro öğretmeni olarak görev yapmaya başlar. Burada yazdığı *Lakeboat*, yazarın erken dönem eserlerinden biri olarak dikkat çekmektedir.

Chicago'ya döndükten sonra Mamet'in sanatsal kariyerindeki ilk önemli çıkışı, 1972 yılında yazdığı *Duck Variations* adlı oyunuyla gerçekleşir. Oyun, New England turnesi kapsamında Vermont Sanat Konseyi tarafından desteklenmiş ve yazarın tanınmasına katkı sağlamıştır. Mamet, bu dönemde öğrencileri William H. Macy ve Steven Schachter ile birlikte St. Nicholas Company'yi kurarak sanatsal pratiğini kurumsallaştırma yolunda önemli bir adım atmıştır. 1974 yılında yazdığı *Sexual Perversity in Chicago* ile tiyatro çevrelerinde dikkat çeken yazar, 1975 yılında kaleme aldığı *American Buffalo* ile büyük bir çıkış yakalamış ve eserin Goodman Theater'daki sahnelenışı büyük bir gişe başarısı elde etmiştir. Bu süreç, Mamet'in kariyerinde belirleyici bir dönüm noktası olarak değerlendirilmelidir.

Mamet, 1977 yılında St. Nicholas Company'den ayrılarak New York'a taşınmış olmasına rağmen, Chicago'nun tiyatro ortamı üzerindeki etkisi devam etmiştir. 1970'lerin başlarından itibaren Broadway'in ticari kaygılar nedeniyle ciddi tiyatro eserleri için uygun bir platform olmaktan çıkması, Mamet'in sanatsal anlayışının Chicago'nun bağımsız tiyatro geleneği çerçevesinde şekillenmesine neden olmuştur. Bigsby, bu dönemde Broadway'in artık ciddi tiyatro eserleri için bir üretim merkezi olma niteliğini kaybettiğini öne sürmektedir.

1983 yılında Mamet'in *Glengarry Glen Ross* adlı oyunu Londra'da Harold Pinter tarafından sahnelenmiş ve Broadway'e transfer edildikten sonra Pulitzer Ödülü'ne layık görülmüştür. Aynı dönemde Hollywood'da senaryo yazarlığına adım atan Mamet, 1986 yılında *The Untouchables* gibi büyük yapımlarda yer almıştır. Ancak Hollywood'daki deneyimleri, eserlerinin gelecekteki uyarlamalarının yalnızca kendisi tarafından yazılması ve içeriğin bütünlüğünün korunmasını şart koşmasına neden olmuştur.

¹ David Mamet'in Hayatı, Christophe Collard'ın "Artist on the Make: David Mamet's Work Across Media and Genres" başlıklı doktora tezinin "Setting the Scene" bölümü İngilizceden çevrilip kısaltılarak aktarılmıştır.

1983 ve 1984 yaz aylarında Vermont'ta William H. Macy ile birlikte düzenlediği oyunculuk atölyeleri, Mamet'in Practical Aesthetics adıyla bilinen oyunculuk yönteminin temellerini oluşturmaya zemin hazırlamış ve 1985 yılında Atlantic Theatre Company'nin kurulmasıyla bu yaklaşım kurumsal bir boyut kazanmıştır. Mamet'in kariyerinde, sıklıkla "Mamet Mafyası" veya "FODs" (Friends of David's) olarak anılan, belirli bir sanatçı grubuyla çalıştığı görülmektedir. Bu birliktelik, yazarın sanatsal vizyonunu sürdürebilmesine ve yaratıcı özerkliğini korumasına olanak tanımıştır.

1990'lı yıllarda Mamet, tiyatro ve sinema alanlarında üretkenliğini sürdürmeye devam etmiştir. 1992 yılında yazdığı Oleanna, feminist tartışmaları alevlendiren bir eser olarak öne çıkarken, aynı yıl sinemaya uyarlanan Glengarry Glen Ross büyük beğeni kazanmıştır. Yazar, 1997 yılında The Spanish Prisoner adlı filmle sinema alanındaki etkisini artırmaya devam etmiş, ancak 2000'li yılların başlarından itibaren eserleri önceki dönemlerde olduğu kadar çarpıcı bulunmamaya başlamıştır. 2000 yapımı State and Main gibi daha geniş kitlelere hitap eden projelere yönelmesi, bazı eleştirmenler tarafından yazarın ticari kaygılar taşıdığı yönünde değerlendirilmiştir.

Ancak Mamet, sanatsal cesaretini koruduğunu 2000 yılında yayımladığı Wilson adlı eseriyle ortaya koymuştur. Yazar, kendi sanatsal ve felsefi mirasını sorgulamaya devam ettiğini belirterek, "henüz bitmedim" ifadesiyle yaratıcı üretimine devam edeceğinin sinyalini vermiştir.

4. TİYATRODA GERÇEKLİK VE KURGU ÜZERİNE KURAMSAL ÇERÇEVE: METATİYATRO, DRAMATİK ANALİZ VE PRATİK ESTETİK

Tiyatro, yalnızca bir sanat biçimi olmanın ötesinde, toplumsal etkileşimleri ve insan davranışlarını anlamak için güçlü bir metafor sunar. Erving Goffman'ın dramaturjik analiz kuramı, bireylerin gündelik yaşamda roller üstlenerek sahneye çıkan aktörler gibi davrandığını öne sürer (Goffman, 2014). Goffman'ın bu yaklaşımı, yalnızca sosyolojinin değil, aynı zamanda tiyatro kuramlarının da merkezinde yer alan önemli bir kavramsal çerçeve sunmaktadır. Bu bağlamda, çağdaş Amerikan tiyatrosunun en önemli isimlerinden biri olan David Mamet, yazdığı metinlerde karakterlerini toplumsal rolleri sorgulayan, gerçek ile kurgu arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran bir yapıda kurgular. Mamet'in Tiyatroda Bir Yaşam adlı eseri, bir yandan tiyatro pratiğini sorgularken, diğer yandan sahne ve gerçek hayat arasındaki ilişkiyi tartışmaya açar. Bu bağlamda, Mamet'in tiyatrosu, yalnızca karakterlerin bireysel rolleriyle değil, aynı zamanda tiyatronun kendisiyle de hesaplaşan bir yapıya sahiptir. Tiyatroda Bir Yaşam, hem sahne sanatlarının doğasını hem de oyunculuk mesleğini mercek altına alarak, tiyatronun sınırlarını sorgulayan bir metin sunar. Bu yönüyle eser, yalnızca bir dramatik anlatı olmanın ötesine geçerek, tiyatronun kendi doğasını ele alan bir metatiyatro örneği olarak da okunabilir. Mamet, oyun içinde tiyatro pratiğini görünür kılarak seyirciyi bir yandan kurguya dahil ederken, diğer yandan tiyatronun illüzyonunu bozan bir anlatı geliştirir. Bu noktada, metatiyatro kavramını ele almak, eserin yapısını ve Goffman'ın dramaturjik analiz bağlamında nasıl değerlendirilebileceğini anlamak açısından önemli olacaktır.

4.1. Metatiyatro

Metatiyatro ya da metadrama, yalnızca bir anlatım tekniği değil, aynı zamanda dünyayı algılamamızın bir yolu olarak değerlendirilir. Shakespeare'in "dünya bir sahnedir" metaforuyla ifade ettiği gibi, sahne ve gerçeklik arasındaki sınırlar metatiyatro sayesinde sorgulanır. Oyun içinde oyun tekniği, dramatik anlatıyı katmanlı hale getirerek seyircinin kurgunun farkına varmasını sağlar. Bu teknik, izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp, sahnedeki anlatıyı eleştirel bir bakış açısıyla değerlendirmeye yönlendirir. Patricia Waugh, metatiyatro kavramını, anlatının kendi kurgusallığını görünür kıldığı bir yöntem olarak tanımlar. Oyun içinde oyun yapısı, sahne üzerindeki olayların bir başka kurgu içinde yer aldığını göstererek izleyicinin algısını değiştirir. Sahne arkasındaki gerçeklik ile sahnedeki kurmaca arasındaki sınırlar bulanıklaşarak, tiyatronun temsil gücü sorgulanır. Seyirci, dramatik anlatının nasıl inşa edildiğini gözlemleyerek anlatının içine daha bilinçli bir şekilde dahil olur. Oyuncuların sahne üzerindeki farkındalıkları, dramatik illüzyonu kırarak sahne ile seyirci arasındaki mesafeyi daraltır. Metatiyatro, anlatının yapısına müdahale ederek, oyunun yaratım sürecini görünür kılar ve izleyiciyi sürece dahil eder. Geleneksel tiyatro anlayışında izleyici,

sahnedeki gerçekliği sorgulamadan kabul ederken, metatiyatro bu pasif kabullenışı kırarak bilinçli bir izleme deneyimi sunar. Kurmaca ve gerçeklik arasındaki sınırların silikleşmesi, tiyatro sanatının kendisini sorgulamasına ve dramatik anlatının yapısal unsurlarını yeniden değerlendirmesine olanak tanır. Oyun içinde oyun yapısı, tiyatronun hem içeriğini hem de biçimini sorgulayan bir yapı oluşturarak dramatik anlatıyı derinleştirir. Metatiyatro, tiyatronun izleyiciyle olan ilişkisini dönüştürerek, onu yalnızca bir anlatı aracı olmaktan çıkarıp aynı zamanda kendisini sorgulayan bir sanat formu haline getirir. Bu bağlamda, metatiyatro yalnızca tiyatro anlatısının bir unsuru değil, tiyatro sanatının doğasını irdeleyen bir düşünce biçimidir (Zeren, 2019: 90).

Metatiyatro kavramı ilk olarak Abel Lionel tarafından ortaya atılmıştır. Bu yaklaşım, izleyicinin odağını oyunun hikâyesinden ziyade sahnelenme sürecine yönlendirmeyi amaçlar. Geleneksel tiyatronun katı kurallarına bir tepki niteliği taşıyan meta tiyatro, aynı zamanda modernizmin tiyatro üzerindeki etkilerine karşı bir sorgulama işlevi görür. Tiyatronun tarih boyunca birçok kez dönüşüme uğramasına rağmen, metatiyatronun ayırt edici yanı, anlatı yerine sahneleme becerisini ön plana çıkarmasıdır (Öztürk, 2015: 196). Lionel Abel, “metatiyatro” terimini ilk kez 1960’ların başında ortaya atmış ve özellikle Elizabeth dönemi ile Altın Çağ oyunlarında yaygın olarak gözlemlenen özbilinçli tiyatrosallığı tanımlamak amacıyla kullanmıştır. Abel’in bu kavramsallaştırması, 1970’lerde önemli tartışmalara neden olmuş ve Altın Çağ oyunlarında metatiyatro öğesinin varlığı üzerine süregelen akademik bir tartışmanın merkezinde yer almıştır (Stool, 1994: 233). Lionel Abel, modern trajedinin yazımının en azından zorluğunu kabul ederek, Batılı oyun yazarlarının Shakespeare’den günümüze uzanan süreçte “kıyasen felsefi” bir drama biçimine evrildiğini öne sürer. Metatheatre (1963) adlı eserinde ele aldığı bu dönüşüm, tiyatronun yaşamı bilinçli şekilde teatralleştirilmiş bir biçimde sunduğunu vurgular. Bu bağlamda, karakterler kendi dramatik varlıklarının farkında olarak sahnede yer alır. Abel’e göre dünya, dışsal ve yabancı bir gerçeklikten ziyade, insan bilincinin bir yansıması olarak algılanır. Bu yaklaşım, trajedide olduğu gibi dışarıdan dayatılan bir düzen yerine, birey tarafından sürekli doğaçlanan bir yapıyı öne çıkarır. Nihai bir dünya tasvirine ulaşmak yerine, insan hayal gücünün sınırsız açılımına odaklanır. Metatiyatronun nihai amacı aşkınlığa ulaşmak değil, insan imgeleminin sınırlarını keşfetmeye yönelik bir hayranlık uyandırmaktır (Carlson, 2007: 470).

Richard Hornby, Drama, Metatiyatro, and Perception adlı eserinde çağdaş gerçekçi drama anlayışlarını ve metatiyatronun beş alt kategorisini detaylı bir şekilde analiz etmektedir. Bu alt kategoriler, varoluşsal kaygılar (oyun içinde oyun), toplumsal kaygılar (oyun içinde tören), bireysel kaygılar (rol içinde rol yapma), edebi ve gerçek yaşam referansları ile öz-referans olarak sınıflandırılmaktadır. Eserin son bölümünde Hornby, oyun yazarlarının, toplumlarının kendilerini ve dünyalarını nasıl algıladıklarını doğrudan ve dolaylı yollardan nasıl incelediklerini ele almaktadır. Bu bağlamda, algı, metatiyatro içinde ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Hornby’ye göre hiçbir dramatik eser, ne kadar ‘gerçekçi’ olursa olsun, yaşamı doğrudan yansıtmaz. Aynı şekilde, hiçbir oyun, ne kadar ‘gerçek dışı’ olarak nitelendirilirse nitelendirilsin, yaşamı dolaylı olarak sınıflandıran ve ölçen göstergebilimsel araçlardan bağımsız değildir. Hornby, dramatik sanatın insanın yaşam deneyimini yeniden kazanmasını sağladığını vurgulamaktadır. Bu bağlamda sanatın amacı, nesneleri bilindiği gibi değil, algılandığı gibi hissettirmek ve böylece nesneleri alışılmadık hale getirerek algılama sürecini bilinçli olarak zorlaştırmaktır. Bu süreç, kendi içinde estetik bir amaç taşımakta ve korunması gereken bir değer olarak görülmektedir. Edebi ve gerçek yaşam referanslarını ele alırken Hornby, metatiyatronun figür ve zemin ilişkileri üzerinden incelenebileceğini öne sürmektedir. Bu bağlamda, sahne üzerinde oyuncunun rolünü bırakması ve böylece arka plan ile ön planın aniden yer değiştirmesi, metatiyatronun temel tekniklerinden biri olarak değerlendirilir. Hornby, metatiyatroya ilişkin incelemesini öz-referans kavramı üzerinden derinleştirerek tamamlamaktadır. Bu analizde, izleyicinin izlediği sahne gerçekliğinin, yaşadığı gerçeklikten daha “hakiki” olduğu hissine kapılmasını sağlayan dramatik etkinin altı çizilmektedir. Hornby’ye göre oyun, temel (sezgisel) ve ikincil (mantıksal ve konuşmaya dayalı) unsurlar aracılığıyla izleyiciye bütünlük hissi sunarak, metatiyatrofik deneyimi daha da güçlendirmektedir (Armstrong, 1986: 283-284).

Oyunda metatiyatro unsurları birkaç farklı biçimde ortaya çıkar. Bunlardan ilki, oyun içinde oyun tekniğidir. John ve Robert, sahneye çıktıklarında farklı bir oyunun içinde var olurken, sahne arkasında ise bu rollerin etkisinden çıkamazlar. Bu durum, tiyatro ile gerçeklik arasındaki sınırları muğlak hale getirir. İkinci olarak, karakterlerin tiyatro yapma süreçlerini eleştirel bir dille tartışması, oyunun kendini sorgulayan bir yapıya sahip olmasını sağlar. Robert'in oyunculuk üzerine yaptığı yorumlar, sahneleme pratiklerini eleştiren diyaloglar ve tiyatro sanatının işleyişine dair göndermeler, oyunun seyirciye sunduğu gerçeklik algısını kırarak izleyiciyi metin üzerine düşünmeye zorlar.

4.2. Goffman'ın Dramaturjik Modeli: Toplumsal Hayatın Bir Sahne Olarak İnşası

Toplumsal yaşam, bireylerin etkileşimleri yoluyla şekillenir ve her birey, toplum içinde belirli roller üstlenerek bir performans sergiler. Erving Goffman, bireylerin kimliklerini inşa etme süreçlerini bir tiyatro sahnesi metaforu üzerinden açıklayan dramaturjik analiz modeli ile inceler. Ona göre bireyler, kendilerini başkalarına sunarken bir gösteri sergiler ve bu süreç, izleyicilerin (diğer bireylerin) beklentilerine uygun olarak şekillenir. Goffman, bir bireyin rolünü oynarken izleyicilerine belirli bir izlenim sunduğunu ve onların bu izlenime inanmasını beklediğini ifade eder. Bu süreçte birey, gerçekten sahip olmadığı özellikleri sergileyebilir ya da belirli bir amaca ulaşmak için bir yanılsama yaratabilir. Birey bazen sahnelediği rolü içselleştirerek tamamen bu kimliğe bürünürken, bazen de yalnızca bir performans icra ettiğinin farkında olarak izleyicilerini yönlendirme amacı güder (Goffman, 2014: 29). Goffman'a göre,

“Bir kimse bir rolü canlandırdığında ima yoluyla gözlemcilerinden gözleri önüne serilen izlenimleri ciddiye almalarını talep eder. İzledikleri karakterin sahipmiş gibi görüldüğü niteliklere gerçekten de sahip olduğuna, yapmakta olduğu işin yol açacağı ima edilen sonuçlara gerçekten yol açacağına ve genelde her şeyin görüldüğü gibi olduğuna inanmaları istenir kendilerinden.” (Goffman, 2014: 29)

Goffman, bireylerin rollerini icra ederken iki temel sahne alanından bahseder: ön sahne ve arka sahne. Ön sahne, bireyin topluma açık olarak sergilediği ve başkalarının beklentilerine uygun hareket ettiği alandır. Arka sahne ise bireyin rol yapmayı bıraktığı, daha samimi ve doğal olduğu özel alan olarak tanımlanır. Ancak Goffman'a göre bu ayrım her zaman kesin çizgilerle belirlenmez. Bazen birey, ön sahnedeki rolünü içselleştirerek bu role inanır ve kendi kimliğiyle bütünleştirir. Öte yandan, bazen yalnızca bir performans sergilediğinin farkında olarak kinik bir tutum benimseyebilir: *“Kişi kendi oyununa hiç inanmadığında ve seyircisinin neye inandığı da sonuçta umurunda olmadığına, onun bir kinik olduğunu söyleyebiliriz”* (Goffman, 2014: 30).

Goffman, bireyin toplumsal kimliğini ve benliğini de bir sahneleme sürecinin sonucu olarak ele alır. Ona göre benlik, bireyin kendisine ait doğal bir varlık değildir; aksine, bireyin içinde bulunduğu sosyal bağlamda ortaya çıkan, izleyiciler tarafından üretilen bir imajdır. *“Doğru şekilde düzenlenmiş ve canlandırılmış bir sahne, seyirciyi canlandırılan karaktere bir benlik atfetmeye yönlendirir, ama bu atıf – bu benlik – ortaya konulan sahnenin nedeni değil ürünüdür”* (Goffman, 2014: 235). Bu bakış açısıyla, bireyin kimliği onun içsel özelliklerinden çok, toplumsal etkileşim sürecinde şekillenir.

Goffman'ın bu görüşleri, bireylerin gündelik yaşamda nasıl kimlik inşa ettiğini, rollerini nasıl içselleştirdiğini ve sahneleme sürecinin toplumsal yaşamı nasıl belirlediğini açıklamaktadır. Bu kavramsal çerçeve, tiyatronun yalnızca bir sanat biçimi olmadığını, aynı zamanda toplumsal yaşamın temel bir metaforu olduğunu gösterir. David Mamet'in Tiyatroda Bir Yaşam adlı oyunu da Goffman'ın dramaturjik modelini doğrudan sahneye taşıyan bir yapıya sahiptir.

4.3. Mamet'in Oyunculuk ve Dramaturji Anlayışı: Pratik Estetik Yöntemi

Mamet'in dramatik teorisinin temel taşlarından biri şudur: tiyatro, aktör ve seyircinin hakikati arayışındaki birliğidir. Dikkat edilmesi gereken nokta, alışılmışın dışında ve ferahlatıcı bir şekilde, seyirciye yönelik iletişim eylemine vurgu yapılmasıdır. Ancak bu hakikat nedir ve bize ne anlatır? Mamet, bunun ne olmadığını açıkça bilmektedir ve çağdaş Amerikan tiyatrosunun büyük bir kısmını, hakikat olmayanı sunduğu için suçlamaktadır:

“Kötü bir dönemde yaşıyoruz; yani kendimizi ve mutsuzluğumuzu sorgulamak istemediğimiz bir zamanda. Sanatsal topluluğun bir parçası olarak, çok düşük seviyede bir fanteziye hitap eden rüya malzemelerini (oyunları) seçiyoruz. (Çünkü oyunların yazımında, sahnelenmesinde ve izlenmesinde, ana karakterle özdeşleşmememiz mümkün değildir.) Kendimizi, arzularımızın tatmin edildiği hayallerin içine yerleştiriyoruz.” (Aktaran: Esche, 2004: 83)

David Mamet’in oyunculuk anlayışı, hem Sanford Meisner’den kısa süreli aldığı eğitim hem de tiyatro pratiği boyunca edindiği deneyimlerin bir sonucu olarak şekillenmiştir. Özellikle 1980’li yıllardan itibaren, yakın dostu William H. Macy ile birlikte yürüttüğü Pratik Estetik atölyeleri aracılığıyla bu yaklaşımlarını sistematik hale getirmiştir. Mamet, oyunculuk üzerine geliştirdiği düşüncelerini, 1997 yılında yayımlanan Doğru ve Yanlış: Oyuncu İçin Sapkınlık ve Sağduyu (True and False: Heresy and Common Sense for the Actor) ve 2010 yılında yayımlanan Tiyatro (Theatre) başlıklı eserlerinde detaylandırmıştır. Yazarın geliştirdiği oyunculuk yaklaşımı, 1986 yılında atölye öğrencileri tarafından yayımlanan Oyuncu İçin Pratik El Kitabı (A Practical Handbook for the Actor) adlı eser sonrasında Pratik Estetik Yöntemi olarak anılmaya başlamıştır. Bu yöntem, Mamet’in oyunculuk eğitimine dair özgün görüşlerini ve sahne performansına dair minimalist, işlevsel bir yaklaşımı öne çıkarmaktadır (Yeşilyuva, 2021: 61).

Tiyatroda Bir Yaşam oyununda, Robert’in John’a sahnede "daha az yapmasını" söylemesi, bu yaklaşımın özünü yansıtır. Mamet, bunu ilk olarak müzik eğitimi sırasında öğrenmiştir. Bir noktada ona, bir oktavın üçüncü notasını (third) çıkarması ve eksik sesi duymaya odaklanması söylenir. Daha sonra bir müzik yapımcısı, o sesin yine de duyulacağını açıklayarak bu tekniğin mantığını belirtir. Bu, Mamet’in Chicago’daki Bensinger’s bیلardo salonunda tanıdığı kurnaz bir öğretmenin verdiği şu ipucuna eşdeğerdir: "Daha fazlasını görebiliyorsan, şut çekme." Bu ilke, Mamet’in estetik anlayışının merkezindedir ve şu soruda ifadesini bulur: “Ne kadarını çıkarabiliriz ve yine de kompozisyon anlaşılır kalabilir?” Ardından minimalist tiyatro tarihine bir gönderme yapar: “Çehov olay örgüsünü çıkardı. Pinter, bunu genişleterek geçmişi ve anlatıyı çıkardı. Beckett ise karakterizasyonu çıkardı. Ama biz yine de duyarız.” Son cümle burada kilit öneme sahiptir. İnsan zihni doğal olarak eksikleri tamamlar, tahmin eder veya anlamlandırır. İyi yazarlar, “sadece kesmeyi öğrenerek” daha iyi hâle gelir çünkü "eksiltme de bir yaratım biçimidir." (Nadel, 2008: 2)

5. DAVID MAMET’İN *TİYATRODA BİR YAŞAM* OYUNUNDA KURGU VE GERÇEKLİK: DRAMATURJİK BİR ANALİZ VE SAHNELEME PRATİKLERİ

David Mamet’in *Tiyatroda Bir Yaşam* adlı oyunu, sahne sanatlarının doğasını ve oyunculuk mesleğini sorgulayan, tiyatro ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi irdeleyen bir yapıya sahiptir. Oyun, sahne önü ve sahne arkası arasındaki geçişlerle tiyatronun hem kurgusal hem de gerçek yönlerini bir araya getirerek izleyiciyi sanatın doğası üzerine düşünmeye teşvik eder. Mamet, oyunda tiyatro pratiğini bir anlatı nesnesine dönüştürerek, metatiyatral öğeler ve gerçekçi diyaloglarla izleyiciyi kurmacanın içine çekerken aynı zamanda illüzyonunu bozan bir yapı kurar. Bu bağlamda, *Tiyatroda Bir Yaşam*, yalnızca bir oyun metni olmanın ötesine geçerek tiyatronun kendisini ve aktörlerin sanat içindeki varoluşlarını ele alan bir anlatıya dönüşür. Oyunun analizinde, Mamet’in dil kullanımındaki gerçekçilik, sahneleme pratikleri, metatiyatro unsurları ve Erving Goffman’ın dramaturjik analiz kuramı çerçevesinde sosyal rolleri nasıl ele aldığı gibi konular incelenecektir.

5.1. Oyunun Dil ve Anlatım Yönü: Gerçekçi Diyaloglar ve Mamet’in Üslubu

Mamet’in oyun yazarlığında en dikkat çeken özelliklerden biri, diyaloglarının doğallığı ve gerçekçiliğidir. *Tiyatroda Bir Yaşam* oyununda, kesik cümleler, doğaçlamaya yakın konuşmalar ve argo ifadeler karakterlerin gerçekçi bir şekilde sahneye taşınmasını sağlar. Mamet’in ünlü "MametSpeak" olarak bilinen diyalog yapısı, karakterler arasındaki güç mücadelelerini ve psikolojik gerilimleri açığa çıkarmada önemli bir rol oynar. John’un oyunun başında Robert’e "siz" diye hitap etmesi, ancak zamanla "sen"e dönüşmesi, hiyerarşik ilişkinin nasıl değiştiğini gösteren önemli bir dilsel unsurdur. Mamet bir röportajında şunları söyler:

“Voltaire, sözcüklerin duyguları gizlemek için icat edildiğini söylemiştir. Oyunların yaptığı da budur; bizim neyi nasıl söylediğimiz düşüncelerimizi etkiler.” (Aktaran: Karabulut, 2020; 7)

Samuel Beckett ve Harold Pinter gibi isimlerden etkilenen Mamet, özellikle diyalogların ritmi, kesintileri ve duraksamalarına odaklanır. Bu özellik, karakterlerin psikolojik durumlarını ve etkileşimlerini doğal bir akış içinde sunmasına olanak tanır. Mamet'in oyunlarında karakterlerin konuşmaları parçalı, kesik cümlelerden ve sıklıkla tekrar eden ifadelerden oluşur. Karakterlerin tereddütlü ifadeleri, kekelemeleri ve üst üste konuşmaları, konuşmalar arasındaki boşlukları ve alt metni vurgular. Glengarry Glen Ross oyununda olduğu gibi, *Tiyatroda Bir Yaşam* oyununda da diyaloglar, gerçek ile kurgu arasındaki sınırları muğlaklaştırarak karakterlerin iç dünyalarını açığa çıkarır.

Oyunda, genç oyuncu John'un ilk başta usta oyuncu Robert'e karşı daha resmi ve mesafeli bir dil kullandığını, ancak zamanla dil kullanımının değişerek ona eşit bir seviyeye yaklaştığını görürüz. Bu değişim, yalnızca karakter gelişimini değil, aynı zamanda Mamet'in oyun içinde güç dinamiklerini nasıl dil aracılığıyla inşa ettiğini de gösterir.

Sahne	İçerik	Aşamalar	İşlevler
1. SAHNE	Bir gösterim sonrası John ve Robert'in sahne arkasında konuşmaları	Bilgi: Hikaye tiyatro sahnesinde iki oyuncu arasında geçiyor. John Robert'e nazaran daha genç ve tecrübesi daha az bir oyuncu, Robert'e saygı duyuyor.	Robert ve John'un yaptıkları iş ve kişiliklerine dair serim. Robert'in kadın rol arkadaşına olan öfkesi ve onu öldürebileceğini söylemesi ileriki sahnelerde duygu değişimlerine dair ön hazırlık
2. SAHNE	Robert ve John'un kostüm odasında sahneye çıkmak için hazırlanıyor	Aşamalar: John, Robert'in sen hitabına rağmen sizli konuşması, ilk sahnedeki saygılı tavrını devam ettiriyor. John, Robert'in yolunda olmaktan endişe ederken, Robert bir monolog yapıyor ve John bu duruma kayıtsız kalıyor.	John ve Robert ilişkisinde yaptıkları işe dair daha fazla ayrıntı
3. SAHNE	John ve Robert tiyatro sahnesinde temsillerini yapıyorlar.	Bilgi: ilk defa onları tiyatro sahnesinde oyuncu olarak görüyoruz Aşamalar: Karakterlerin oyun içinde oyunculukları. John ve Robert, I. Dünya Savaşı siperlerinde geçen bir oyunda sahnede. John'un oynadığı karakter, düşman tarafından öldürülen bir asker için üzgün, Robert onu sakinleştirmeye çalışıyor.	Oyunun geçtiği mekana, konuya, olaya karakterlerin oyun içinde oyun kişiliklerine tanıklık.

4. SAHNE Sahne arkası, Aşamalar: Robert'in John John ile Robert arasında sert henüz oyun üzerindeki baskın maestro olmayan çatışma. bitmiş kulise geçiyorlar. kişiliğini bu sahnede daha fazla görüyoruz. Perde çağrısından sonra Robert, John'u Elizabethan parçasındaki kılıç oyunu için azarlıyor ve doğru yapmasını istiyor.
5. SAHNE Karakterler dans salonunda. Aşamalar: Robert Robert'in konuşmalarından iç Çalışırken sohbet ediyorlar. konuşurken .john kısa dünyasına dair ipuçları, John'un kısmen kayıtsızlığı cevaplar veriyor ve Robert'in sen hitabına rağmen sizli konuşması saygılı tavrını devam ettiriyor. Robert, aktörlerin ve diğer insanların vücutları üzerinde çalıştığını, ancak sesleri ve aksanları üzerinde çalışmadıklarını John'a anlatıyor.
6. SAHNE Oyun sonu, Sahne arkası, Bilgi: John'un hayatında John'un telefon konuşmasından John'un hayatında biri olduğunu John telefonda biriyle Aşamalar: John'un anlıyoruz. Onun dış dünyasına konuşuyor, o telefondadır ve Robert'in dair şu ana kadar en önemli esnada Robert hazır mısın? sorusundan aşama bu. Robert'le birlikte geliyor. birlikte dışarı çıkacaklarını anlarız. John, telefonla dışarı çıkıyorlar. biriyle konuşurken, Robert tiyatrodan bağımsız bir hayat yaşaması gerektiğini söylüyor.
7. SAHNE Karakterler provaya gelirken karşılaşıyorlar. Bilgi: Beş cümlelik kısa bir sahne Kısa bir sahne olmasına rağmen Robert'in son cümlesinde iç Aşamalar: hayatları çekişinden içindeki derinliklere rutininde devam ediyor dair mesaj görünüyor. İkili sabah provaları için buluşuyor; Robert, John'dan daha arkadaşça.

8. SAHNE Temsilden önce John ve Robert, bir karakterlerimiz performans için makyaj masasında hazırlanıyorlar. makyaj hazırlığında Bilgi: John artık Robert ile sen'li konuşuyor. Daha önceleri siz diye hitap ediyordu John ve Robert'in konuşmalarında Robert'in abartısız oynamasını istemesi üzerine ikisinin arasında içsel bir çatışma ve Robert'in iğne sahnesinde devam eden gerginliği
- Aşamalar: Temsilden önce Robert John'dan küçük oynamasını istiyor. Bu şu ana kadar yaşadıkları en önemli gerginlik.
-
9. SAHNE Sahnede, John ve Robert avukat karakterinde, oyun devam ediyor Bilgi: Tiyatro sahnesi ikili dialog, Karakterlerimiz sahnede derinliği olan bir metin sahnelemekte. Oyun avukat bürosunda geçer. Robert avukatı oynuyor, John'un karakteri David, Robert'in karakterine karısının onun çocuğuna hamile olduğunu söylüyor. Bir önceki sahnede geçen konuşma üzerine John'un gerginliği. Seyirciyi merakta bırakan sonla biten temsil sahnesi.
-
10. SAHNE Yine bir oyun öncesi Robert ve John kostüm odasında giyiniyorlar Aşama: Robert şu ana kadar ki en öfkeli halinde, John'un aklı karışıyor. John ve Robert, Robert'in "hepsine" kızgın olduğu bir gardırop alanında. Robert gergin, John gerginliğinin sebebini anlamaya çalışıyor. Robert'in neye bu kadar sinirlendiği onu merakta bırakıyor. Robert'in iç dünyası giderek karmaşılaşıyor.
-
11. SAHNE Robert sahneye tekerlekli koltukla getiriliyor. Bilgi: Temsildeler, Robert tekerlekli sandalyede John ile dialogta. İkili birlikte bir sahnede yer alıyor; Robert birkaç kelime ve cümle unutuyor. Artık John Robert sahne uyumunu iyice belirginleştiriyoruz.
-
12. SAHNE Bir önceki sahnenin devamı, sahneden inmiş kulisteler Bilgi: Oyun bitmiş, sahne arkasında dialogtalar. Aşama: Robert'in öfkesi. Robert ve John, giysi değiştirirken, Robert kostümlerin daha sık yıkanması gerektiğinden şikayet ediyor. Robert'in öfkesini atkidan çıkardığını görürüz. Nedensiz öfkesini atkısına hatta odaya boşaltıyor. John nötr.

13. SAHNE Yeni bir oyunun masabaşı provası John ve Robert okuma yapmaktadır. Aşama: John ve Robert okuma provasında metni tartışırken Robert John'a nazaran gergin. Robert'in kırılma noktaları giderek daha belirginleşiyor. Zaman zaman oyun metniyle ilişki kurup kendiyile özümseyor
14. SAHNE İki temsil arası, kahramanlarımız makyaj masasında yemek yiyor bir yandan sohbet ediyorlar. Bilgi: John iş görüşmesine gitmiş, elemeye katılmış, iyi geçtiğini düşünüyor. Robert ve John, mola sırasında makyaj masasında yemek yerken, Robert John'un o gün geçirdiği deneme hakkında sorular soruyor. Aşama: Robert John'un. Görüşmesi ile ilgilenirken ona meslek ve hayat dersi veriyor. Robert bulduğu her fırsatta içten içe John'a üstünlük taslıyor aslında. John nötr çok ilgili gözüküyor. Robert'in bu sahnedeki son repliği 'iyilere iyilik yaraşır' kendi iç dünyasında yaşadıklarına dair bir kırılma noktası daha
15. SAHNE Birazdan başlayacak oyun için kostüm odasında giyiniyorlar Aşama: Robert'in öfkesi yön değiştirerek devam etmekte. John ve Robert, bir performans için giyinirken, Robert oyunun daha fazla prova ile daha iyi olacağından şikayet ediyor. Robert bu sefer öfkesini kostümlerden çıkarıyor, John Robert'in abartılı tepkilerine hala nötr.
16. SAHNE Bu sahnede Robert yalnız. Tiyatro sahnesi oyun içinde oyun, Robert'in tiradı Bilgi: Robert sahnede tek başına tiradını oynuyor, başını geriye attığında perukası düşüyor, bir oyuncu için talihsiz bir an. Robert sahnede bir monolog ile bir sahne yapıyor ve repliklerini unutuyor. Robert'in oyunculüğünü gördüğümüz yeni bir sahne, bu sefer tek başına monoloğuna şahit oluyoruz
17. SAHNE Makyaj masası, John ve Robert temsil öncesi makyaj yapıyor Bilgi: Robert öfkesini saçmaya devam etmekte, John bu sefer sessiz kalmıyor. Aşama: şu ana kadar ilk defa John'un öfkesini görüyoruz. John ve Robert, makyaj masasında. Robert, elindeki nesneler hakkında düşüncelerini dile getirirken, John ondan susmasını ister. Bu sahneye kadar saygılı çoğunlukla nötr gördüğümüz John ilk defa Robert'in öfkesine tepkisiz kalmıyor, Robert şaşıyor. Bu sahne John için bir kırılma noktası

18. SAHNE Sahnedeyiz, kurtarma sahnesi, sahnede John ve Robert raft üzerinde
- Bilgi: Sahnede daha önce provasını yaptıkları oyunu oynuyorlar. edilen bir cankurtaran sahnesinde sahnede.
- Robert ve John'un oyunculuklarına ve sahnede uyumlarına tanıklık.
-
19. SAHNE John ve Robert antrede. Oyun başladı. Alçak sesle repliklerini hatırlamaya çalışıyorlar.
- Bilgi: John ezberini unuttu, antre kaçırıyor
- Aşama: ilk defa John'u bu kadar çaresiz ve endişeli görüyoruz. John ve Robert, sahneye çıkmak için kanatları beklerken, Robert kendi kendine konuşuyor.
- Şu ana kadar sahnelerde Robert baskındı, bu sahne John'un insani duygularıyla tanıştığımız bizi.
-
20. SAHNE Kulis. John dışarı çıkmak için hazırlanırken Robert girer
- Bilgi: John dışarı çıkacak, tek başına.
- Robert John'a iltifat eder. John, giyinirken, Robert içeri girer ve John'un yeni kazağını över.
- Daha önce onları birlikte dışarı çıkarken gördük, bu kez John yalnız çıkacak dışarı. Robert'in John'a kazağını bahane ederek iltifat etmesi içten içe merak ve yakınlaşma barındırıyor.
-
21. SAHNE Kulis. John telefonla konuşuyor.daha doğrusu telefonda bekletiliyor. O esnada Robert girer, sonrasında birlikte dışarı çıkarlar
- Bilgi: John telefonda onu mutlu eden bir konuşma yapıyor.
- Aşama: John, telefonla beklerken Robert, maaş çekinden herkesin pay aldığından şikayet eder.
- John'un dışarıda ki hayatına dair doneler. Robert'in John'a göre daha yalnız olduğunu biliyoruz artık. Başından beri John'a olgunluk ve üstünlük taslayan Robert içten içe belki de John olmak istiyor.
-
22. SAHNE John ve Robert yine bir temsil sonrası kuliste makyajlarını çıkarıyorlar.
- Bilgi: John oyuncululuğuyla ilgili dergide övgüler alır, John ve Robert makyajlarını çıkarırken, Robert eleştirmenler hakkında şikayet eder.
- Aşama: Robert'in iç dünyasındaki gel gitlerin patlama noktası.
- Robert'in kıskançlığının doruk noktası. Artık bunu saklayamıyor
- John herşeyin farkında, artık nezaketi bir yana bırakıyor
- oyunu doruk noktasına taşıyan bir sahne.
-
23. SAHNE Tek kişilik bir sahne, sadece John'u görürüz,
- Bilgi: John boş sahnede prova yaparken Robert onu gizlice izliyor
- Robert'in gittikçe bozulan psikolojisi onu gizlice John'u izlemeye kadar götürüyor.

	Robertte orada ama sadece sesini duyuruz, kendisini görmeyiz.	Aşamalar: Robert'in John'a olan kıskançlığı kendine olan öfke ve yenilgisi görüyoruz.	Kıskançlık, hayata ve kendine öfke, ağlama nöbetiyle biten patlama noktası.
24. SAHNE	Tiyatro sahnesi. Temsil devam ediyor Robert ve John doktor rolünde bir mankeni ameliyat ediyor.	Bilgi: John ve Robert, bir hastanede geçen oyunda doktorları oynarlar. Hangi replikte oldukları konusunda anlaşamazlar ve Robert repliğini unutur. Aşama: Robert artık sahnede de kontrolden çıkıyor.	Sahnede hep profesyonel görmeye alıştığımız Robert ruh bozukluğunu sahneye de taşıyor hatta metni unutup doğaçlama yapıyor, John'un gerginliği giderek yükseliyor.
25. SAHNE	Kulis, Robert yaralı, perişan görünüyor, kendini yaralamış. John yardıma koşuyor.	Bilgi: Robert başarısız bir intihar girişiminde bulunuyor. Robert, sol bileğini derinden kesmiştir. John onu hastaneye götürmek ister ama Robert reddeder ve John ayrıldıktan sonra biraz dinlenir.	Robert en nihayetinde kendini öldürmek istiyor, gel git'leri, öfkesi, yalnızlığı onu ölüme sürüklüyor, belki korkuyor, başaramıyor. John şaşkın, üzgün. Ne yapacağını bilemiyor. istediği bu değil.
26. SAHNE	Son sahne, bir gösteri sonu perde açık. Robert ve John dışarı çıkmak için giyinip hazırlanmışlar.	Aşama: Başlarda Robert'i bir nebze toparlamış görsekte içten içe hezeyanlarının devam ettiğini anlıyoruz. Gösteriden sonra, John ve Robert, Robert'in kariyeri ve sanat anlayışı üzerine konuşurlar.	John sahne ve kendi dünyasında hayatına devam ederken, Robert bir kabullenişte, ölmek istedi ölemedi. En önemlisi olmak isteyip olamadığı şeylerin acısını içinde taşımaya devam ederek yaşamını idame ettirmeye gayret gösteriyor..

5.2. Oyunun Sosyal Yönü: Güç Dinamikleri ve Mesleki Rekabet

Tiyatroda Bir Yaşam, iki farklı kuşağa ait aktörün mesleki ve kişisel çatışmalarını merkeze alarak, tiyatro dünyasındaki hiyerarşik yapıları ve güç dinamiklerini gözler önüne serer. Robert, deneyimli ve otoriter bir oyuncu olarak genç meslektaşı John'a rehberlik etmeye çalışırken, zamanla otoritesinin sarsıldığını fark eder. Mentorluk ilişkisi olarak başlayan bu dinamik, oyunun ilerleyen sahnelerinde rekabet, kıskançlık ve güvensizlik gibi unsurlarla karmaşık bir yapıya dönüşür. John, sahnedeki ve mesleğindeki varlığını güçlendirdikçe, Robert'in kendine olan güveni azalır ve mesleki pozisyonunu koruma çabası içindeki gerginliği artar.

Bu ilişki, tiyatro dünyasında nesiller arasındaki değişimi ve sanatçının zaman içindeki dönüşümünü simgeler. Robert, tiyatronun geleneksel disiplinlerine sıkı sıkıya bağlı bir figürken, John bu geleneğin içinde büyümeye çalışarak zamanla kendi sanat anlayışını oluşturmaya başlar. Oyun, yalnızca bireysel karakter gelişimlerini değil, aynı zamanda tiyatro dünyasında değişen sanat anlayışlarını, profesyonel rekabetin zorluklarını ve genç neslin eski ustalara karşı nasıl bir duruş

geliştirdiğini de yansıtır. Mamet, bu ilişkiyi işleyerek, sanat dünyasında nesiller arasındaki çatışmayı, deneyim ve gençlik arasındaki gerilimi dramatik bir biçimde sunar.

Christopher Bigsby, Mamet'in tiyatrosunda "ihtiyacın, deneyimin bu ihtiyacı karşılamadaki başarısızlığı kadar belirgin olduğunu ve tam da bu eksikliklerin oyunlarına kinetik bir enerji kazandırdığını" ileri sürmektedir. Bigsby'ye göre Mamet, genç Arthur Miller gibi tiyatroyu doğrudan bir toplumsal eleştiri aracı olarak kullanan bir yazar değildir. Miller, ilk oyunlarında tiyatroyu, seyirciyi siyasal farkındalığa sevk eden bir protesto aracı olarak görmüştür. Oysa Mamet'in eserleri, doğrudan bir siyasal ajandadan ziyade, karakterlerin kendi işlevsizliğine nasıl ortak olduklarını sergileyerek politik bir bakış açısı sunar. Mamet'in oyunlarındaki erkek karakterler, yitirdikleri ahlaki zemine geri dönmeye çalışırken, kendilerini, insan doğasının temel gerekliliklerini inkâr eden bir kültürün içinde bulurlar. Bu durum, Beckett'te olduğu gibi kozmik bir anlamsızlıktan değil, doğrudan insanlığın, maneviyattan koparak ruhsal bir çöküşe sürüklenmesinden kaynaklanmaktadır (Radford, 2006: 160).

5.3. Sahne ve Sahne Arkası Ayrımı: Gerçeklik ve Kurgu Arasındaki Geçişler

Goffman'ın dramaturjik modeli ile Mamet'in Tiyatroda Bir Yaşam oyunu arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır. Mamet'in oyunundaki karakterler, yalnızca tiyatro sahnesinde değil, gündelik yaşamda da belirli rolleri sahnelemekte ve Goffman'ın belirttiği gibi, bu rollerin izleyicileri tarafından nasıl algılandığını yönetmeye çalışmaktadırlar.

Oyunun ana karakterlerinden Robert, deneyimli bir aktör olarak sahne üzerindeki rolüne tam anlamıyla inanmış görünmektedir. Ancak Goffman'ın belirttiği gibi, bireyler her zaman oynadıkları role tamamen inanmaz ve bazen yalnızca başkalarını yönlendirmek amacıyla bir sahneleme gerçekleştirirler. "Bir uçta, oyuncu kendini oyununa tamamen kaptırmış olabilir; sahnelediği gerçeklik izleniminin gerçek gerçeklik olduğuna samimi şekilde ikna olabilir" (Goffman, 2014: 29). Robert'in sahnedeki otoriter ve disiplinli tavrı, sahne arkasındaki kimliğiyle de örtüşmektedir. Ancak, sahne dışındaki kibri, mesleki kaygıları ve John üzerindeki baskısı, onun yalnızca sahne üzerinde değil, gerçek hayatta da bir otorite figürü olarak kalmaya çalıştığını gösterir.

Öte yandan, John karakteri sahnedeki özgüvensizliği ile sahne arkasındaki duruşu arasında bir geçiş süreci yaşar. Goffman'a göre bireyler zamanla toplumsal rolleri içselleştirerek kendi kimliklerini bu roller üzerinden inşa ederler: "*Kendimiz hakkında oluşturduğumuz anlayışı – hakkını vermeye çalıştığımız rolü – temsil ettiği sürece bu maske bizim daha hakiki benliğimizdir*" (Goffman, 2014: 31). Oyunun başında John, sahne üzerinde kontrolsüz ve çekingen bir oyuncudur. Ancak zamanla, sahne arkasında Robert ile yaşadığı etkileşimler, onun kendine güvenini artırır ve sahneye daha güçlü bir kimlikle çıkmasını sağlar.

Goffman'ın ön sahne ve arka sahne ayrımı, Mamet'in oyununda belirgin bir şekilde görünür. Robert ve John, sahne üzerindeki rollerine sıkı sıkıya bağlı kalırken, kulis arkasındaki sahnelerde daha samimi ve dürüst bir şekilde iletişim kurarlar. Ancak Goffman'ın vurguladığı gibi, bireyler arka sahnede bile tamamen maskesiz değildir; çünkü toplumsal roller zamanla bireyin kimliğinin ayrılmaz bir parçası haline gelir (Goffman, 2014: 234-235).

Oyunun en dikkat çekici yapısal özelliklerinden biri, sahne önü ile sahne arkası arasındaki sürekli geçişlerdir. Sahne üzerindeki performanslar ve kuliste geçen anlar iç içe geçirilerek, tiyatronun hem bir kurgu hem de bir yaşam biçimi olduğu fikri vurgulanır. Mamet, tiyatronun yalnızca sahnede yaşanmadığını, sahne arkasındaki dinamiklerin de en az sahnedeki performans kadar önemli olduğunu göstermektedir.

Sahne arkası ve giyinme odası, bir yandan karakterlerin kişisel alanı olarak belirirken, aynı zamanda sahneye çıkmadan önce bir kimlik değişimi yaşadıkları geçiş mekânı işlevi görmektedir. Bu alan, hem bireyin gerçek benliğine döndüğü hem de sahnede canlandıracağı role büründüğü bir dönüşüm noktasıdır. Oyuncular burada maskelerini çıkararak kendilerini açığa vururken, aynı zamanda yeni bir kimliğe hazırlanırlar (Öcek, 2024: 23).

Bu yapı, Erving Goffman'ın dramaturjik analiz modeline doğrudan referans veren bir anlatım sunar. Goffman, bireylerin toplumsal yaşamda sürekli olarak roller üstlendiğini ve bu rolleri bir tiyatro sahnesindeymiş gibi oynadığını ileri sürer. Ona göre, bireyler “ön sahne”de (toplum içinde) belirli beklentilere uygun davranırken, “arka sahne”de (özel alanda) daha rahat ve doğal bir kimlik sergilerler. *Tiyatroda Bir Yaşam* oyununda da benzer bir yapı görülür. John ve Robert sahnede belirli roller üstlenirken, kuliste gerçek kimliklerine daha yakın bir biçimde var olurlar. Ancak bu ayrım net değildir; zaman zaman sahnedeki kimlikleri, sahne arkasına sızar ve karakterlerin gerçek kişilikleriyle kurmaca kimlikleri arasında bir belirsizlik oluşur.

Mamet, bu yapıyı kullanarak tiyatro sanatının gerçeklik algısıyla nasıl oynadığını ve oyuncuların yalnızca sahnede değil, hayatın içinde de roller üstlendiğini gösterir. Oyunun ilerleyen sahnelerinde John'un giderek sahneye daha hakim olması ve Robert'in hem sahne içinde hem de özel hayatında kontrolünü kaybetmesi, bu geçişlerin nasıl dramatik bir dönüşüm sağladığını ortaya koyar.

Sonuç olarak, Mamet'in *Tiyatroda Bir Yaşam* oyunu, Goffman'ın dramaturjik analiz modelinin sahneye yansıyan bir örneğidir. Bireylerin toplumsal kimliklerini bir performans olarak inşa ettikleri fikri, yalnızca tiyatro sanatının doğasını değil, aynı zamanda gündelik yaşamın da bir sahneleme süreci olduğunu ortaya koymaktadır. Goffman'ın belirttiği gibi, “*benlik, belli bir yeri olan, esas kadarı doğmak, büyümek ve ölmek olan organik bir şey değildir; sergilenen bir sahneden dağınık olarak doğan bir dramatik etkidir ve tipik sorun, asıl kaygı, inandırıcı olup olmayacağıdır*” (Goffman, 2014: 236). Mamet'in oyunu, bireylerin hem sanatsal hem de toplumsal düzlemde nasıl birer aktör olduklarını göstermesi bakımından, Goffman'ın dramaturjik modelini tamamlayan bir anlatı sunmaktadır.

5.4. Metatiyatro Unsurları ve Oyun İçinde Oyun Tekniği

Metatiyatro, bir tiyatro eserinin kendi tiyatral yapısını ifşa etmesi ve seyirciyi bu farkındalığın içine çekmesi olarak tanımlanabilir. *Tiyatroda Bir Yaşam*, tam anlamıyla bir metatiyatro örneğidir. Oyundaki karakterler yalnızca sahne üzerinde rol yapmaz, aynı zamanda tiyatronun doğası üzerine konuşur, sahnelenen oyunların mantığını tartışır ve zaman zaman doğrudan seyirciye hitap eder. Sahne üzerindeki bölümlerde karakterler bir oyunun içindeyken, sahne gerisinde ise gerçek kimlikleriyle var olurlar. Bu yapı, metatiyatronun temel öğelerinden biri olan “oyun içinde oyun” tekniğini doğrudan yansıtır.

“ROBERT : Bu zırvalığı prova giysileriyle oynamalıydık değil mi? Ha? Blucin, tişört filan, biraz canlanırdı, değil mi?

JOHN : Evet.

ROBERT : Ha? Biraz yürek katardık. (Sessizlik.) Canı cehenneme deneme sahnesinin. Sanatsal denemeye boş ver. Ha?

JOHN : Doğru.

ROBERT : İyi bellemişsin sen de .. (Sessizlik.) İki oyuncu, üç beş laf. . . ve izleyici . . . İşte bu kadar derim ben. Kes at gerisini..” (Mamet, 1994: 158)

Bu diyalogda oyuncular, sahnedeki rollerinin farkında olduklarını açıkça dile getirerek, tiyatronun iç işleyişine dair bir bilinç gösteriyorlar. Seyirciye, izlediklerinin sadece bir performans olduğunu hatırlatıyorlar. Bu, klasik dramatik anlatılardan farklı olarak, oyun içinde oyun yapısının metatiyatro aracılığıyla sergilendiği bir sahnedir.

“Oyun içinde oyun, dramın kapsamı dışındaki bir algı biçimine bağlı olarak gerçekleşmektedir ve oyuncunun oyunu seyircinin bilincinde çifte bir kırılma sağlayacaktır” (Karacabey, 2006: 147).

Metatiyatronun temel özelliklerinden biri, seyircinin anlatının bir parçası haline getirilmesi ve tiyatronun illüzyonunun bozulmasıdır. Oyun içinde karakterler, doğrudan seyirciye hitap ederek veya tiyatrodaki olduklarını vurgulayarak dördüncü duvarı kırarlar. Örneğin:

“ROBERT: (Seyirciye. Üstüne vurarak. Doğaçlama. Operatör maskesini çıkartır.) Bayanlar, baylar. Bugün burada gördüğümüz . . . en iyi ve en çağdaş koşullarda uygulanan başarılı bir ameliyatın . . . "kusursuz" demesem de .. çok güzel bir örneğidir .. telaş en aza indirilmiştir . . . telaş . . . kargaşa ve kaygı en alt düzeydedir . . . umarım siz de . . . (Perde üzerine kapanmaktadır.) Siz de her dakikasını . . . (Perde kapanmıştır. Durur. ROBERT ortaya seslenir) Kimsede oyunun metni yok mu?” (Mamet, 1994: 172)

Bu sahnede John, sahne üzerinde oynanan olayların aslında kurmaca olduğunu açıkça ifade ederek seyirciyi oyunun içine çeker. Bu bilinçli kopuş, tiyatronun bir temsil aracı olduğu fikrini sarsarak, izleyicinin sahnede olan biteni farklı bir perspektiften değerlendirmesini sağlar.

Mamet’in oyununda oyuncular, tiyatro pratiğini ve sahneleme süreçlerini sık sık tartışırlar. Bu, oyunun sadece bir hikâye anlatmaktan öte, tiyatronun kendisini bir konu olarak ele aldığını gösterir. Örneğin:

“ROBERT: "İnsan başından başlar, ortasını geçer, sonuna ulaşır."

JOHN: "Evet."

ROBERT: "Küçük bir oyun gibi." (Mamet, 1994: 146)

Bu diyalogda Robert, yaşamın bir oyun gibi olduğunu ifade ederek hem tiyatronun doğasına dair bir yorum yapıyor hem de metatiyatro kavramını doğrudan yansıtıyor. Tiyatro ve yaşam arasındaki benzerlikler, oyun içinde dile getirilerek seyircinin düşünmeye teşvik edilmesi amaçlanır.

Oyun, sahne üzerindeki dramatik anlarla sahne gerisindeki günlük hayatı bir araya getirerek tiyatrodaki gerçeklik ve kurmaca arasındaki sınırları belirsizleştirir. Örneğin, bir sahnede yönetmen, sahne arkasındaki perdeyi kullanarak oyuncuların sahnede ve sahne arkasında nasıl farklı davrandıklarını vurgular:

“(Karanlık bir sahne. Bir tek lamba yanmaktadır. Perde açıktır. JOHN prova yapmaktadır. Not: Bu sahnede ROBERT, hiçbir zaman sahne üzerinde görülmez.)

JOHN : "Şimdi tüm gençliğin yüreğinde ateş var. İnce coşkular yerli yerinde. Kahramanlar ve onur düşünleridir Her yiğidin yüreğinde yatan." (Mamet, 1994: 168)

Bu sahne, tiyatronun sahne önü ve sahne arkası ayrımını bilinçli bir şekilde sorgulamaktadır. Seyircinin sahne arkası gerçekliğine tanık olması, tiyatronun illüzyonunu bozan metatiyatroitik bir tekniktir.

Mamet, tiyatrodaki sıkça karşılaşılan klişeleri ve performans süreçlerini parodileştirerek eleştirel bir bakış açısı sunar. Oyuncuların sahne üzerindeki hataları, abartılı oyunculukları ve sahnede unutulmuş replikler, tiyatronun iç işleyişini hicvederek komedi unsuru yaratır. Örneğin:

“JOHN : Zeki bir seyirci vardı. Fark etmediniz mi?

ROBERT: Ettim, ettim.

JOHN : Çok dikkatliydim.

ROBERT: Evet. (Sessizlik.) Çok keskin bir seyirciydi.

(...)

ROBERT: Evet. Bence, bizim prova ettiğimizden daha da iyi bir oyun izlediler.” (Mamet, 1994: 168)

David Mamet’in oyunu, metatiyatro kavramını güçlü bir şekilde yansıtarak tiyatronun doğasını sorgulayan bir yapı kurmaktadır. Oyun içinde oyun, dördüncü duvarın kırılması, tiyatro üzerine konuşmalar, sahne ve sahne arkası ayrımı ve sahnelenen anların parodisi gibi unsurlar, oyunun klasik tiyatro anlayışının dışına çıkmasını sağlıyor. Mamet, sahneleme sürecini ve

performansın kendisini oyunun ana konusu haline getirerek, izleyiciyi sadece bir gözlemci olmaktan çıkarıp, tiyatro deneyiminin bir parçası haline getiriyor.

5.5. Oyunun Psikolojik Yönü: Sanatçı Kimliği ve İçsel Çatışmalar

Sanatçı kimliği, bireyin yalnızca mesleki değil, aynı zamanda varoluşsal bir parçasıdır. *Tiyatroda Bir Yaşam* oyununda, Robert ve John'un kişisel gelişimleri, profesyonel kariyerleri ile iç içe geçmiştir. Robert, yıllar boyunca biriktirdiği deneyimleri ve sahne üzerindeki ustalığını genç meslektaşına aktarmak isterken, kendi kariyerinin giderek gerilediğini fark eder. Bu durum, onun psikolojik olarak güvensizleşmesine, mesleki rekabeti kişisel bir kimlik krizine dönüştürmesine yol açar.

John ise oyunun başında kendine daha az güvenen, Robert'in otoritesine saygı gösteren bir oyuncu iken, zamanla özgüven kazanır ve kendi yolunu çizmeye başlar. Oyunun ilerleyen bölümlerinde John'un kendini daha bağımsız bir sanatçı olarak tanımlamaya başlaması, Robert'in kıskançlık ve güvensizlik duygularını tetikler. Mentor-öğrenci ilişkisi, oyunun sonunda yerini çatışmaya ve güç savaşına bırakır.

Bu dönüşüm süreci, sanatçının mesleki hayatındaki iniş ve çıkışların bireysel kimlik üzerindeki etkilerini gözler önüne serer. Mamet, sanatçının kendini sahne üzerinde nasıl var ettiğini, meslek hayatındaki rekabetin psikolojik etkilerini ve sanatçının kimlik arayışının tiyatro pratiği ile nasıl iç içe geçtiğini bu iki karakter üzerinden yansıtır.

5.6. Mamet'in Pratik Estetik Yöntemi ve Oyunculuk Anlayışı

David Mamet'in *Tiyatroda Bir Yaşam* oyununda, sahne ile gerçek hayat arasındaki sınırların belirsizleşmesi yalnızca dramatik yapı üzerinden değil, aynı zamanda oyunculuk anlayışı açısından da derinlemesine incelenebilir. Mamet'in tiyatroya dair yaklaşımı, yalnızca bir metin üretmekten ibaret değildir; o, tiyatronun doğasını, oyunculuk yöntemlerini ve sahnede hakikati arayış sürecini de sorgular. Bu bağlamda, onun tiyatro anlayışı, yalnızca dramatik yapı açısından değil, oyunculuk yöntemi açısından da farklı bir kuramsal çerçeve sunar. Mamet, geleneksel oyunculuk metotlarına mesafeli yaklaşırken, oyuncuların sezgisel, doğrudan ve eylem odaklı bir performans sergilemesi gerektiğini savunur. Bu düşüncelerini sistematik hale getirdiği Pratik Estetik Yöntemi, minimalist bir yaklaşımla, oyuncunun psikolojik derinliklere dalmak yerine sahnedeki aksiyona odaklanmasını amaçlar. *Tiyatroda Bir Yaşam* oyunu da bu yöntemin izlerini taşıyan sahnelerle örülü olup, Mamet'in oyunculuk ve dramaturji anlayışını anlamak için önemli bir metin niteliğindedir. Bu doğrultuda, bu bölümde Mamet'in Pratik Estetik Yöntemi ve oyunculuk anlayışının, *Tiyatroda Bir Yaşam* oyunu bağlamında nasıl şekillendiği ele alınmaktadır.

Mamet'in tiyatro ve oyunculuk anlayışı, klasik metot oyunculuğundan belirgin bir şekilde ayrılır. Sanford Meisner'den kısa süreli eğitim almasına rağmen, Stanislavski ve Method Acting gibi derin psikolojik analizlere dayalı oyunculuk tekniklerine mesafeli duran Mamet, oyunculuğun sezgisel ve eyleme dayalı olması gerektiğini savunur. Mamet'in geliştirdiği *Pratik Estetik Yöntemi*, oyuncuların duygulara odaklanarak sahneyi aşırı analiz etmeleri yerine, doğrudan aksiyon üzerinden karakteri inşa etmelerini öngörür. Mamet, oyunculuk yaklaşımında Stanislavski'nin prensiplerinden esinlense de, sahnede gerçekliğin oluşumunu Meisner'in yöntemi gibi, oyuncuların birbirlerini dinleyerek ve eylem alışverişi yaparak inşa etmeleri gerektiğini savunur. Ona göre, sahnede yaşanan an, oyuncuların birbirleriyle kurdukları etkileşimle doğar. Buna karşılık, Metot oyunculuğunun öğretildiği kurumlarda, oyuncuların sürekli olarak kendi iç dünyalarına yönlendirildiğini ve belirli duygusal tepkiler geliştirmeye teşvik edildiğini eleştirir. Mamet, bu durumun sahnede doğallıktan uzak, önceden tasarlanmış ve mekanikleşmiş tepkilere yol açtığını düşünerek, gerçek zamanlı deneyimin yerini ezberlenmiş duyguların almasına karşı çıkar (Aktaran: Afşar, 1997: 22).

“Stanislavski, kuşkusuz usta bir yönetici, belki de parlak bir yönetmen ve/veya oyuncuydu ve teorisyen olarak geniş çapta tanınıyordu. Ancak onun teorisyen olarak katkısının yüzeysel olduğunu ve günümüze kadar, teorik—hatta uygulamadan uzak—bir bakış açısına rehberlik

ettiğini düşünüyorum. Bu anlayış, temelde amatörler içindir, çünkü Stanislavski'nin teorileri pratikte uygulanamaz." (Mamet, 1997: 8,9)

Mamet, *Writing in Restaurants* adlı eserinde *"Tiyatro ölüyor. Bu bir gerçek ve ona ağıt yakmak yerine, bu durumu anlamaya çalışmalıyız"* diyerek tiyatronun dönüşümüne dair karamsar ancak analitik bir yaklaşım sergilemektedir. Bu ifade, tiyatronun çöküşünü sadece bir kültürel yozlaşma olarak değil, aynı zamanda Amerika'da sahne sanatlarının giderek önemsizleştiği ve toplumun artan bir cehalet içinde olduğunu düşündüğü bir sürecin göstergesi olarak yorumlamaktadır. Bununla birlikte, Mamet'in eleştirisi yalnızca tiyatronun ölmekte olduğu gerçeğine değil, aynı zamanda bu değişimin yanlış değerlendirilmesine yöneliktir (Spring, 2007: 12).

Tiyatroda Bir Yaşam oyununda, Robert'in John'a sahnede "daha az oynamasını" öğütlemesi, bu yöntemin temelini açıklar. Mamet, bir sahnenin inandırıcı olması için oyuncuların içsel çözümlemelere değil, aksiyonun kendisine odaklanması gerektiğini savunur. Bu anlayış, tiyatrodaki gereksiz süslemelerden kaçınarak yalnızca metnin gerektirdiği kadar performans sergilemeyi esas alır.

Mamet'in bu minimalist ve işlevsel tiyatro anlayışı, *Tiyatroda Bir Yaşam* oyununda doğrudan gözlemlenebilir. Oyundaki diyaloglar, gereksiz süslemelerden arındırılmış, doğrudan ve doğal bir biçimde akmaktadır. Karakterler uzun içsel monologlar yerine, kısa ve keskin ifadelerle birbirleriyle iletişim kurar. Bu durum, Mamet'in tiyatro anlayışının en önemli unsurlarından biri olan sadelik ve doğallık ilkesinin bir yansımasıdır. Oyundan örnek olarak şu sahneyi gösterebiliriz:

"ROBERT: Acaba biraz daha az oynar mısın?"

JOHN: Az mı?

ROBERT: Evet.

JOHN: Az mı oynayayım?

ROBERT: Evet." (Mamet, 1994: 149)

Mamet, *A Life in the Theatre* hakkında yazdığı bir denemede, "Tiyatroda ustalık, bir şeyleri vermek sanatıdır" (Aktaran: Nadel, 2008: 94) ifadesini kullanır. Oyuncu, Mamet'e göre "bir şeyi sabitlemeye değil, anlık olarak özgürce yaratmaya çalışmalıdır" (Aktaran: Nadel, 2008: 94) Oyunculuk sistem ve metotlarına da karşı bir duruş sergileyen Mamet şu ifadeleri kullanır.

"Kendimizde bir teknik olmadığını düşündüğümüzden, başkalarının başarılarını tamamen şansa bağlarız. Böylece, "şansa dayalı bir teknik" geliştiririz ve bu, bir batıl inanç, aşırı öz-farkındalığa ve içe kapanmaya dönüşür. Dikkatimizi içe yönlendirerek, bizi hazırlıksız yakalayan tiyatro dünyasından kaçınmaya çalışırız. Sonuç olarak, oyunculuk "teknik" anlayışımız katatonik hale gelir: Duyusal hafıza. Yer değiştirme. Duyusal hafıza. "Dördüncü Duvar." Yalnızca kendimizle ilgili, ancak icrası senaryo kadar zor olan yardımcı hikâyeler yaratırız. Stanislavski'nin "Metodu" ve ondan türeyen teknikler saçmalıktır. Bunlar, beceri geliştiren bir sistem değil, bir kültür. Oyuncudan beklenen organik talepler çok daha karmaşıktır ve sanatı, metodolojinin öngörebileceğinden daha ileriye taşır." (Mamet, 1997: 2-3)

Mamet'in yöntemine göre, oyuncuların metne psikolojik anlamlar yükleyerek uzun uzun duygularını düşünmeleri değil, eyleme geçmeleri gerekir. Anlam sahnede oluşur.

"ROBERT: Kötü bir ses, bence pis kokudan daha kötüdür.

JOHN: Gerçek mi?

ROBERT: Evet. Bence kötü bir ses, kötü bir ruhun uzantısıdır." (Mamet, 1994: 149)

"Tiyatroda Bir Yaşam" oyunu, Mamet'in Pratik Estetik Yöntemi'ni destekleyen birçok sahneye sahip. Mamet'in minimalist ve gerçekçi tiyatro anlayışı, oyuncuların doğrudan diyalog ve

aksiyon üzerinden bir performans sergilemesine dayanır. Bu oyunda da karakterler, gereksiz psikolojik derinliklere girmeden, metne sadık kalıp doğal diyaloglarla ilerlemektedir.

6. SONUÇ

David Mamet'in *Tiyatroda Bir Yaşam* adlı oyunu, tiyatro dünyasının dinamiklerini, sanatçı kimliğini, mesleki rekabeti ve nesiller arası çatışmayı yalın ancak etkileyici bir şekilde ele alan önemli bir metin olarak değerlendirilmelidir. Oyun, tiyatronun yalnızca bir sanat formu olmadığını, aynı zamanda bireyin kimlik inşasında ve toplumsal etkileşimlerinde nasıl merkezi bir rol oynadığını göstermektedir.

Sosyolojik açıdan incelendiğinde, *Tiyatroda Bir Yaşam*, sanatçılar arasındaki güç dinamiklerini ve tiyatro sektörünün doğasını detaylı bir şekilde yansıtır. Deneyimli bir oyuncu olan Robert ile genç ve yükselmekte olan John arasındaki ilişki, mentorluk, hiyerarşi ve mesleki rekabet bağlamında ele alınabilir. Oyunda, tiyatro dünyasının profesyonel ilişkileri sadece bir sahne pratiği olarak değil, aynı zamanda bireylerin toplumsal rollerini nasıl içselleştirdiğini gösteren bir alan olarak sunulmaktadır. Mamet, tiyatronun bireylerin kariyerlerinde nasıl bir etki yarattığını vurgularken, sanatçının meslek hayatının kişisel hayatıyla nasıl iç içe geçtiğini de dramatik bir biçimde ele alır. Özellikle Goffman'ın dramaturjik analiz modeliyle değerlendirildiğinde, bireyin toplumsal yaşamda üstlendiği rollerin tiyatro sahnesindeki performanslar kadar önemli olduğu ve bireyin kimliğini nasıl şekillendirdiği görülmektedir.

Psikolojik boyutta, karakterlerin içsel çatışmaları oyunun temelini oluşturur. Robert, sahne üzerindeki otoritesini ve tecrübesini genç meslektaş John'a aktarmaya çalışırken, bir yandan da kendi kariyerinin gerilediğini ve yerini genç nesillere bıraktığını fark eder. Bu durum, onun kimlik krizine girmesine, kıskançlık, öfke ve yalnızlık duygularını daha belirgin bir şekilde yaşamasına neden olur. John ise oyunun başlarında usta bir oyuncuya duyduğu saygı ve çekingenlikle hareket ederken, zamanla özgüven kazanır ve mesleki bağımsızlığını ilan etmeye başlar. Robert'in kıskançlığı ve otoriteyi kaybetme korkusu, karakterin psikolojik dengesini bozar ve kendine zarar verme eğilimine kadar ilerler. Oyunun sonunda Robert'in yalnızlığı, tiyatro sahnesinde de, özel hayatında da belirgin bir hâl alır ve karakterin hayata dair umudunu kaybettiği görülür. Mamet, sanatçının yaşadığı psikolojik baskıyı ve bireyin kendini mesleği üzerinden tanımlama sürecini gerçekçi diyaloglar ve sahneleme pratikleriyle başarılı bir şekilde yansıtmaktadır.

Dramaturjik açıdan ele alındığında, *Tiyatroda Bir Yaşam*, Mamet'in kendine özgü diyalog tekniği, karakter yaratımındaki başarısı ve tiyatroya yönelik eleştirel bakışıyla dikkat çeker. Oyunda kullanılan *meta-tiyatro* unsurları, tiyatro sanatının hem kurgu hem de gerçeklik arasındaki sınırlarını sorgulayan bir anlatı inşa etmektedir. Sahne önü ve sahne arkası arasındaki sürekli geçişler, tiyatronun yalnızca bir performans alanı olmadığını, aynı zamanda sanatçının kimliğini oluşturduğu bir yaşam biçimi olduğunu gösterir. Özellikle oyun içinde oyun tekniği ile tiyatronun illüzyonu bozulmakta ve seyirci, sahnelenen olayların yalnızca bir kurgu değil, aynı zamanda oyuncuların gerçek hayatlarıyla da bağlantılı olduğunu fark etmektedir. Mamet'in *Pratik Estetik Yöntemi*, oyuncuların sahnede daha doğal ve gerçekçi bir şekilde var olmalarını sağlarken, metindeki minimalist anlatım ve kısa, keskin diyaloglar karakterlerin psikolojik durumlarını daha etkili bir şekilde yansıtmaktadır.

Sanat ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi irdeleyen oyun, tiyatronun sadece bir eğlence aracı olmadığını, aynı zamanda insan doğasını, toplumsal dinamikleri ve bireyin kendini inşa etme sürecini yansıtan bir alan olduğunu göstermektedir. Oyunda kullanılan *jargon* ve tiyatro terminolojisi, tiyatro dünyasını daha gerçekçi bir şekilde resmederken, aynı zamanda karakterlerin mesleki kimliklerini derinleştiren bir araç olarak işlev görmektedir. Bu durum, izleyicinin tiyatro dünyasına daha yakından bakmasını sağlamakta ve oyunun atmosferini zenginleştirmektedir.

Oyunun sahneleme pratikleri açısından ele alınması, metnin dramatik etkisini daha iyi kavramak için önemlidir. Mamet'in minimalist tiyatro anlayışı, oyunun abartıdan uzak, doğrudan ve etkili bir anlatım sunmasını sağlamaktadır. Oyunculuk performansları, diyalogların ritmi ve sahneleme biçimi, oyunun mesajını daha güçlü bir şekilde iletmesine katkıda bulunmaktadır. Robert

ve John arasındaki çatışmaların sahneleme teknikleriyle desteklenmesi, metnin dramatik yapısını güçlendirmekte ve seyircinin karakterler arasındaki gerilimi hissetmesini sağlamaktadır.

Sonuç olarak, *Tiyatroda Bir Yaşam*, yalnızca tiyatro dünyasının perde arkasını anlatan bir eser olarak değil, aynı zamanda sanatçının varoluşsal yolculuğunu ele alan psikolojik ve sosyolojik bir metin olarak değerlendirilmelidir. Mamet, oyunda tiyatronun doğasını, sanatçının kimlik inşasını ve mesleki rekabetin birey üzerindeki etkilerini derinlemesine inceleyerek, modern tiyatro anlayışına önemli katkılarda bulunmuştur. Oyun, tiyatronun yalnızca sahne üzerindeki bir performans olmadığını, aynı zamanda bireyin kimliğini, toplum içindeki yerini ve mesleki varoluşunu şekillendiren bir alan olduğunu göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Afşar, T. (2018). “Lee Strasberg ve David Mamet’in Oyunculuk Yaklaşımlarında “Sihirli Eğer” Çalışması”, Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Anabilim Dalı, İstanbul.
- Armstrong, G. (1986). “Drama, Metadrama, and Perception. By Richard Hornby”, Cambridge University Press, 12 (3): 283-284.
- Carlson, M. (2007). Tiyatro Teorileri Yunanlılardan Bugüne Tarihsel ve Eleştirel Bir İnceleme (Çev: Eren Buğlalılar – Barış Yıldırım), De Ki Basım Yayım, Ankara
- Collard, C. (2009). “Artist on the Make: David Mamet’s Work Across Media and Genres”, Doktora Tezi, Vrije Universiteit Brussel Faculteit Letteren en Wijsbegeerte Vakgroep Taal- en Letterkunde, Belgium
- Esche, E. J. (2004). “Bloom’s Modern Critical Views” (Ed: Hanry Bloom), David Mamet, ss. 81-92, Chelsea House Publishers, Broomall.
- Goofmann, E. (2014). Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu (Çev: Barış Cezar), Metis Yayınları, İstanbul
- Karabulut, T. (2020). “Aristotelesyen Tragedya Çerçevesinde David Mamet’in “Oleanna” Oyununun İncelenmesi” Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi (31): 1-22.
- Karacabey, S. (2006). Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller, De Ki Yayınları, Ankara.
- Mamet, D. (1994). Oleanna - Glengarry Glen Ross – Tiyatroda Bir Yaşam (Çev: Filiz Ofluoğlu) Mitos Boyut Yayınları, İstanbul
- Mamet, D. (1997). True and False Hersy and Common Sense for the Actor, Vintage Books, New York
- Nadel, I. (2008). David Mamet A life In The Theatre, Palgrave Macmillan, New York
- Öcek, E.S.(2024). “David Mamet’in Oyunlarının Göstergebilim Bağlamında Değerlendirilmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Tiyatro Tezli Yüksek Lisans Programı, İstanbul.
- Radford, A. (2006). Review of: The Cambridge Companion to David Mamet, Christopher Bigsby (ed.). Journal of American Studies, 40(1): 160-161
- Spring, K. A. (2007). "The Problematic Business of Living Itself": David Mamet's Devolving Theater, Yüksek Lisans Tezi, A Master's Thesis Submitted to the Faculty of Montclair State University, New Jersey
- Stoll, A.K. (1994). “Staging, Metadrama, and Religion in Lope’s Los Locos Por El Cielo”, Neophilologus, 78: 233-241.

- Öztürk, U. C. (2015). “Örgüt Kültürü Algısında Demografik Özelliklerin Rolü: Meta Tiyatro ve Oratoryo Metaforu”. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 21(1): 187-209.
- Yeşilyuva, E. (2021). “Oyunculuk Sanatında Diderot’un Kurgu Üstünlüğü İlkesi Işığında David Mamet’in Practical Aesthetics (Pratik Estetik) Yöntemi”, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir.
- Zeren, V.Ö. (2019). “Çağdaş Sanatta Gerçeklik Temsili Sorunsalı ve Metadram”, Rating Academy Journal of Art., 2(2): 77-94.