

T. C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü

Yüksek Lisans Tezi

Antik Yunan'da Oyunculuk
ve
Çağdaş Uygulamalar

Verda Habif

2501040429

Tez Danışmanı:

Yrd. Doç. Dr. Kerem Karaboğa

İstanbul 2008

ÖZ

Bu çalışma tiyatronun **mimesis** kavramı temelinde bir sanat dalı olarak gerçeklikle ilişkisi ve bu bağlamda ortaya çıkan çelişkinin onun ele alınışını nasıl belirlediği konusunu açıklığa kavuşturma ve Antik Yunan'dan günümüze teatral pratiklerin genel yöneliminin bu soruyla ilişkili olarak ne yönde etkilendiğini araştırmaya yöneliktir. İlk bölümde, Antik Yunan Tiyatrosu'nda sahneleme ve oyunculuğu belirleyen temel etmenler ve bu çerçevede sahnelemenin ve oyuncunun sahne varlığının kaynaklarının ne yönde şekillendiği incelenmektedir. Çağdaş teatral pratiklerin konu alındığı ikinci bölümde, 19. ve 20. yüzyıl tiyatro ortamı gerçek, gerçeklik, yanılsama, kurgusallık ve inandırıcılık kavramları çerçevesinde değerlendirilerek Yunanlı yönetmen Theodoros Terzopoulos'un ve Türkiye'den Şahika Tekand'ın sahneleme yöntemlerinde oyunculuğa yaklaşımları incelemektedir.

ABSTRACT

This work aims to clarify the relationship of theatre as an art form with reality on the grounds of the concept of **mimesis** and how the paradox born in this context designates the approach to theatre, as well as to investigate how the general inclinations of theatrical practices from Ancient Greece to the present day are affected by this question. In the first section, the basic considerations/factors determining stage performance and acting in the Ancient Greek Theatre, and how within this framework the origins of staging and the stage presence of the actor are shaped, is examined. In the second section where contemporary theatrical practices are being explored, their approach to acting in the staging methods of the Greek director Theodoros Terzopoulos and Şahika Tekand from Turkey are examined by being evaluated within the framework of the 19th and 20th century theatre concepts of the real, reality, illusion, artifice and plausability.

ÖNSÖZ

Günümüzde tiyatro sanatı yaşamsallığını yitirmiş midir? Tiyatronun yaşamsallığının özünde nasıl bir tetikleyici vardır? Bu sorulardan yola çıkarak tiyatronun günümüzdeki durumuyla, doğduğu antik Yunan'daki biçimi arasında bir ilişkilendirme çabasının ürünü olan bu çalışma aynı zamanda çağdaş sanat pratiklerine de bir bakış açısı getirme niyeti taşımaktadır.

Ayrıca, Şahika Tekand'ın ve Theodoros Terzopoulos'un yöntemlerinde günümüzde tiyatro disiplini içinde pratiklerini sürdürmeye ve aynı zamanda alternatif bakış açıları getirmeye yönelik izler beni onları farklı kılan şeyin ne olduğu sorusunu sormaya yöneltti.

Bu çalışma Antik Yunan'dan başlayarak, günümüze kadar olan teatral pratiklerin **mimesis**, gerçek, gerçeklik, yanılsama, kurgusallık ve inandırıcılık kavramları temelinde genel yönelimlerini gözden geçirip çağımızın sanatsal anlayışı çerçevesinde Terzopoulos'un ve Tekand'ın yöntemlerini inceleyerek bu sorulara cevap arama niteliğindedir.

Bu tezin oluşmasında ve tamamlanmasında bana yardımcı ve destek olanlara teşekkürlerimi sunmak isterim. Bu uzun süreçte yol göstericiliğini ve desteğini benden hiç esirgemeyen tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Kerem Karaboğa'ya, okulda ve hayatta daimi hocam Prof. Dr. Dikmen Gürün'e, sadece tiyatroya değil aynı zamanda yaşama da bakışımı değiştiren Şahika Tekand ve Esat Tekand'a, kaynak konusundaki destekleri için Berivan Yurtsever'e, bu süreçte ihtiyacım olan her an yanımda oldukları için Yael Barşah, Tayla Enriquez, Özüm Hatipoğlu, Ayşe Draz ve Alper Gür'e, yürüdüğüm yolda beni hep destekleyen sevgili aileme çok teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	v
GİRİŞ	1
1. ANTİK YUNAN'DA OYUNCULUK	7
1.1. ANTİK YUNAN TRAGEDYALARI ÜZERİNE	7
1.1.1. Siyasal ve Toplumsal Ortam	8
1.1.2. Tragedyanın Kökeni ve Tarihsel Gelişimi	12
1.1.2.1. Ritüelistik Köken	14
1.1.2.2. Müzikal Köken	17
1.1.2.3. Kurumsal ve Siyasi Köken	20
1.1.3. Tragedyanın İşlevi	22
1.1.4. Tragedyanın Dramatik ve Yapısal Özellikleri	26
1.2. ANTİK YUNAN'DA OYUNCULUK	29
1.2.1. Sahnelemede Mekan Ve Zaman Kullanımı	35
1.2.2. Metin-Sahneleme İlişkisi	41
1.2.3. Oyuncunun Fiziksel Ve Ruhsal Mevcudiyeti	43
2. ÇAĞDAŞ UYGULAMALAR: ATTİS TİYATROSU VE STUDIO OYUNCULARI.....	58
2.1. ATTİS TİYATROSU VE BİYODİNAMİK OYUNCULUK	70
2.1.1. Sahnelemede Mekan Ve Zaman Kullanımı	77
2.1.2. Metin-Sahneleme İlişkisi	81
2.1.3. Oyuncunun Fiziksel Ve Ruhsal Mevcudiyeti	86
2.2. STUDIO OYUNCULARI VE PERFORMATİF OYUNCULUK	92
2.2.1. Sahnelemede Mekan Ve Zaman Kullanımı	97
2.2.2. Metin-Sahneleme İlişkisi	100
2.2.3. Oyuncunun Fiziksel Ve Ruhsal Mevcudiyeti	106
3. SONUÇ: ANTİK YUNAN'DAN GÜNÜMÜZE TİYATRODA GERÇEKLİK TARTIŞMASI.....	112
KAYNAKÇA	121

GİRİŞ

“Bir yandan sanat doğanın yapmaya muktedir olmadığı şeyi yapar, diğer yandan taklit eder.”¹

Aristoteles’in bu sözleri, diğer bir ünlü ifadesi “sanat bir **mimesis**’tir”² ile yan yana düşünüldüğünde, mimesis kavramı çerçevesinde bir sanat tartışmasını açıyor. “**Diderot, Paradoks ve Mimesis**” başlıklı makalesinde Phillipe Lacou-Labarthe, Aristoteles’ten yola çıkarak **mimesis** kavramının iki olası ele alınışını tartışır. Daha sınırlı olan birinci bakış açısı, doğada var olan bir şeyin kopyalanması anlamında bir yeniden üretim sürecine denk düşer. Daha genel olan diğer bakış açısı ise, **mimesis**’i doğada zaten var olan bir şeyin tekrar üretilmesinin ötesinde, doğanın eksik bıraktığını tamamlamak olarak ele almamıza olanak verir. Bu bağlamda, **mimesis**’in sırrı, kopyanın orijinal taklit nesnesinin karakterine ve gücüne, bu gücü ve karakteri üstlenmek üzere öykünmesidir. Buna göre **mimesis**, **phusis**’in yani doğanın üretken ve yaratıcı bir güç olarak yani **poiesis** olarak taklididir. Bir başka deyişle, doğanın gücüne sahip olmak üzere onu taklit eder.

Dolayısıyla, sanatçı doğanın yaratma yetisini taklit eder. Lacou-Labarthe’in³ sözleriyle bu işlem, “henüz var olmayan, verili olmayan başka bir şeyin ortaya konulması” yoluyla gerçekleşir. Bu çerçevede, sanat, insanın nesnel gerçeklikle ilişkisinin ifadesi olarak düşünülebilir. Sanatçı hayatla olan ilişkisini halihazırda verili olmayan yeni biçimler üreterek, var ederek ortaya koyar. Doğanın yarattıklarından öte, onlara biçim veren ilke sanatın asıl meselesidir.

“(…) bir tabii şey sanatın konusu içine girip güzelleşince, onu güzelleştiren ilke, o şeyin kendisinde değil, tersine, ona form veren prensipte aranmalıdır”⁴.

¹ Phillipe Lacou-Labarthe, **Typography: Mimesis, Philosophy, Politics (Meridian: Crossing Aesthetics)** Stanford, Stanford University Press, 1998, s. 255.

² A.g.e., s. 255.

³ Phillipe Lacou-Labarthe, **Typography: Mimesis, Philosophy, Politics (Meridian: Crossing Aesthetics)** Stanford, Stanford University Press, 1998, s. 257.

⁴ İsmail Tunalı, **Grek Estetik'i: Güzellik Felsefesi Sanat Felsefesi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s. 113.

Tunalı, **mimesis**'in, kabaca taklit anlamına gelmemesini, onun taklidin biricik belirleyicisi olan gerçeklik kategorisi tarafından tek başına belirlenmemesine bağlar. Çünkü, **mimesis**, bir sanat etkinliği olarak, yalnız olana değil, olması gerekene de (gerçeklikten üstün ve ideal olan) yönelebilir. Aristoteles de “**Poetika**”da, betimlemenin gerçeğe uymadığı şeklinde yapılan bir eleştirinin, şu yolda çürütülebileceğini söylüyor: “Belki de betimleme, olması gerekene uygundur”.⁵ Tunalı’ya göre burada iki önemli düşünce ile karşılaşırız. Biri, sanatın gerçekliği yansıtan bir benzetme, kopya etkinliği olmadığı, ikincisi de, sanat eserine, gerçekliğe benzemediği için bir yergide bulunulamayacağıdır.⁶ Yine Tunalı der ki,

“Bu ifadelerden sonra, Aristoteles’de mimesisin bir kaba taklit, bir benzetmecilik, bir kopyacılık anlamına geldiğinden haklı olarak şüphe edebiliriz. Mimesis deyiminin Aristoteles’de yeni bir anlam kazandığını hissediyoruz, seziyoruz. (...) Sanata, gerçekliğe benzemediği için yergide bulunamayacağı sorusuna gelince: Bu o kadar ileri ve modern bir problemdir ki, Aristoteles’de bunu bulmak insanı şaşırtıyor diyebiliriz. Çünkü günümüze gelinceye kadar, sanata karşı yöneltilen en aşırı tenkitler ‘mimetizm’ açısından yapılagelmiş ve yapılmaktadır. (...) Sanat ve realite arasındaki uygunluk görüşüne dayanan sanat anlayışını, yani mimetist sanat görüşünü ilk reddeden, hatta parçalayan, ‘sanat bir mimesis’tir’ diyen yine bu ünlü Grek filozofu olmuştur”⁷.

Bu tartışmalar bazında bizim için temel sorular Antik Yunan’da tragedyanın doğuşundan bu yana tiyatronun sanat ile gerçeklik/*realite* ilişkisi çerçevesinde nasıl konumlandırılmış ve bu anlamdaki bir konumlandırmanın yapılan işlere nasıl yansımış olduğu ve tiyatro ile oyunculuğa çağdaş yaklaşımları bu bağlamda nasıl değerlendirebileceğimiz sorularıdır.

1960’lardan itibaren genel tiyatro anlayışı seyircinin alışmış olduğu biçimlerden çok farklı bir noktaya doğru evrildi. Biçimin gerçeklik uğruna kurban edilişine tanık olan 60 sonrası sanat seyircisi için artık uygulamaların ardındaki ilkeler konvansiyonel yöntemlerle algılanamaz hale geldi. Donald Kuspit, “**Sanatın Sonu**” adlı yapıtında sanatın estetik temelini kaybettiği için sonunun geldiğini savunur.⁸ Kuspit’e göre sanat, yerini estetik deneyimin yitirildiği sanat-sonrası bir sürece bırakmıştır. Sanatın

⁵ Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s.77.

⁶ İsmail Tunalı, **Grek Estetik’i: Güzellik Felsefesi Sanat Felsefesi**, s. 106.

⁷ A.g.e., s. 106.

⁸ Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, 2006

estetik kimliğini yitirdiği bu durumdan gösteri sanatları da nasibini almış, **performans** ve **happening** gibi yeni türler ortaya çıkmış ve bütün bunlar çağdaş tiyatronun kendisini özellikle de yaşam, yanılısama, metinsellik, gerçeklik ve seyirci ile ilişkisi üzerinden yeniden tanımlamasını gerektirmiştir.

Çağdaş gösteri sanatlarında özellikle de **performans** ve **happening** alanlarında aksiyonu gerçekleştirici bir tutuma rastlanır. Aksiyon içindeki oyuncu eylemi taklit etmek üzere değil, gerçekleştirmek ve yaşamak üzere davranır ve böylece de yeni bir yaşam kesiti yaratılır. Bu yaşam kesiti gerçekliği düzeyinde gündelik yaşamdan farklı değildir. Böylelikle, estetik temelini ve biçimini yitiren sanatla gündelik yaşam arasındaki sınırlar ortadan kalkar ve salt eylemin veya düşüncenin sanat haline gelmesine tanık oluruz. Artık tiyatrodan rastlanan aksiyon gerçekleştirme gerçeklik düzeyinde yaşamaya dönüşmüştür. Oyuncu artık oyuncu/insan olarak eylemini gerçekleştirmektedir ve bu, gündelik davranışının dışında herhangi başka bir beceri gerektirmez. Oyuncunun herhangi bir rol oynama sorumluluğu da yoktur çünkü oynadığı rol zaten kendisidir. Dolayısıyla samimiyet kavramı öne çıkartılır. Oyuncunun olanca samimiyetiyle gerçekleştirdiği eylemler ve dışa vurduğu duygular kendini teşhir edercesine ortaya konur ve gerçekliği tartışılmaz. Ancak herhangi bir biçim yaratılmamaktadır. Kurgu sadece çıkış noktası itibarıyla vardır. Süreç ise bu noktadan yola çıkarak anımsalılık ve kendiliğindenlik ilkeleri ile çıkış noktasıyla çelişebilecek denli sınırsız bir özgürlükle gerçekleşir. Bu gibi uygulamalarda, biçim yaratma, estetize etme gibi olgular reddedilir. Böylece tüm sınırların ve sorumluluk alanlarının belirsizleştirilmesiyle, yapılan şey her türlü yoruma açıktır, doğru-yanlış gibi ikili karşıtlıklar geçersizleşmiştir. Bütün kriterlerin ortadan kaldırılmasıyla gösterinin yaratıcısının ve uygulayıcısının kendilerini eleştirel olarak tanımlandırmalarının aksine güvenli bir ortamda her türlü düşünsel, fikirsel ve estetik sorumluluktan muaf tuttukları söylenebilir. Çünkü, kritersizliğin ve ilkesizliğin hüküm sürdüğü bir ortamda hiçbir şeyin ölçütü yoktur. Dolayısıyla hiçbir eleştiriye, karşıt düşünceye, bakış açısına da yer yoktur, her şey gösteri tarafından dahil edilebilir hale gelmiştir. Samimiyet vardır, ancak ölçütler ortadan kaldırıldığı için dürüstlükten söz edilemez. Ayrıca hiçbir biçimsel kaygı taşımayan oyuncu davranışı, alımlayanın da kritersizleşmesine neden olur. Böylece her şey, yaşam ölçüsünde her

türlü davranış ve hatta bütün beceriksizlikler de kritersez oyuncu davranışında kabul görebilir ve bazen de tercih edilir. Keza, bu gibi şeyler gösterinin tekrarlanamazlığını vurgulamaktadır. Tıpkı, yaşam gibi... Tiyatronun içkin çelişkisi ortadan kaldırılır. Geriye sadece yaşam kalır.

Böyle bir ortamda, çağdaş uygulamalar alanında, çağdaş seyircinin yeni algısına hitap etmek üzere gerçek/*reel* olanı bir şekilde gösteriye entegre etmenin yanı sıra, sonucunda yine de estetik boyutu ve biçimselliği ön planda olan ve yaşamla arasındaki sınırlar kesin olarak çizilmiş bir “tiyatro performansı” yaratmayı ilke edinmiş yöntemler olabilir mi? Çağdaş tiyatro, 21. yüzyılın toplumuna dokunabilecek ve onu değiştirebilecek bir etkiye sahip olabilmek için gerçeklik düzleminde “performatifliği” gereksinir. Ancak, bu tiyatronun, kendini tesis edebilmek için, sanatın biçimselliğine ve estetik ilkesine karşı politik bir saldırıya tanık olduğumuz ve sanatın gerçeklikle olan ayırımının ortadan kaldırılmaya çalışıldığı çağımızda tiyatro olarak tanımlanmasını sağlayacak çerçeveye sıkı sıkıya sarılması gerekmektedir. Ölümün döşeğindeki tiyatronun küllerinden yükselecek ve tiyatroya sanatsal niteliğini geri kazandırarak bir çelişkiden yaşamsallık elde edecek, aynı zamanda da çağdaş seyirciyle gerçek bir ilişki kurabilecek bir yol olabilir mi? Bir tiyatro uygulamasının gerçekliği ve kurgusallığı yan yana barındırabilmesi ve yaşamla sanat arasındaki sınırları ihlal etmeden gerçek olanı biçimine entegre edebilmesi mümkün müdür?

Yunanlı yönetmen Theodoros Terzopoulos’un **Attis Tiyatrosu**’nda 1986’dan itibaren ve Türkiye’de Şahika Tekand’ın **Studio Oyuncuları** ile 1990’dan itibaren gerçekleştirdikleri çalışmaların ve sahneledikleri oyunların bu anlamda mercek altına alınmasının gerektiğini düşünmekteyim.

Her iki yönetmenin de yöntemlerinin olgunlaşmasında Antik Yunan Tragedyaları’nın etkisi ise yadsınamaz. Antik Yunan Tragedyaları’nın temelindeki arkaik tiyatro algısı onlara yeniden tiyatroya dönmek için yol gösterici olur. Tekand ve Terzopoulos, tiyatronun yerini **performans** ve **happening**’lere bıraktığı bir dönemde, tiyatronun ilksel özünü mezarından diriltip bu özü çağın gerektirdiği yaklaşımlarla

bağdaştırarak, çağdaş sanatın ilkesizliğine ideolojik bir yanıt verirler. Bu ideolojik bakış, bugünün dünyasında tiyatro yapmanın ne anlama geldiğinin sorgulanması yoluyla anlamlandırılır.

Bu çalışmanın ilk bölümünde Antik Yunan Tragedyaları'nın sahnelenmelerinde etkin olan sahne plastiği ve oyunculuk biçimi irdelenmektedir. Öncelikle her şey orada, o kesişimde başladığı için, yeni bir tiyatronun gereksinimini doğurmuş gelişmeler, Antik Yunan'da sahnelemenin ve oyunculuğun özündeki ilkelerin farklı yorumlarından geçmiş yolların sonucudur. Ve tiyatro kendisini tiyatro olarak aslen Antik Yunan'da kabul ettirdiyse, belki de tiyatronun kendi karakterini en saf haliyle koruyabilmesinin sırrı da onun kendi kökeninde gizlidir.

Bugün, Antik Yunan'da tragedyaların nasıl sahnelendiklerine dair bilebildiklerimiz sınırlı. Sahnelemeleri göz önünde bulundurursak, sahnenin seyirciyle ilişkisinin yanılsamacılığı, gerçekçiliği ya da kurgusallığı etrafında dönen birçok tartışma olduğunu, oyuncunun davranışı ile seyirciyle ilişkisinin de bu kavramların biri ya da birkaçının kombinasyonu tarafından belirlendiğini söyleyebiliriz. Yunan tiyatrosu sahnelemelerinin bu kavramlarla ve daha genel etken olan **mimesis** hakkındaki tartışmalarla ilişkilendirilerek yorumlanması dünya tiyatro tarihinin evrimini de etkilemiştir. Bu çalışmada sadece M.Ö. beşinci yüzyıl Yunan tragedyaları üzerine odaklanılacak ve 'Trajik sahne nasıl tanımlanır?' sorusu tartışmamızın merkezinde yatan kavramları ele almamızı sağlayacaktır.

Genel bir bakışla, beşinci yüzyıl Yunan tragedyasının biçimsel yapısını ve onun oyuncu davranışı aracılığı ile seyircisiyle kurduğu ilişkiyi belirleyen esas unsurları şöyle sıralanabilir; performans alanının yapısı, kostümler, maskeler, koro ve oyuncunun hareket, söz, müzik arasındaki etkileşimi. Oyuncunun fiziksel ve ruhsal mevcudiyetini belirleyen teknik de bu unsurların biçimsel yapısına hizmet eder.

Antik Yunan tragedyalarının sahneleniş biçimi beşinci yüzyıl itibarıyla değişime uğramış ve daha sonra gelen Roma tarafından benimsenerek Klasik Batı tiyatrosunda Roma'nın yorumuyla yer ederek tiyatro tarihindeki belirleyici rolünü almıştır.

Mimesis kavramı ve Aristoteles'in düşünceleri Roma Tiyatrosu'nda Roma felsefesinin yönelişine koşturarak yorumlanmış ve günlük ilişkiler ve bu ilişkiler içerisinde kişinin nasıl davranması gerektiği tiyatronun asal meselesi haline gelmiştir.

19. yüzyılda gerçekçiliği ve Klasik Batı tiyatro anlayışını reddeden birçok modernist tiyatronun kökenlerini yeniden Antik Yunan tiyatrosunun saf biçiminde aramışlardır. Bu çalışmanın ikinci bölümünde bu arayışın modernist tiyatro biçimlerini nasıl etkilemiş olduğu, sanat anlayışının değişen zaman ve seyirci ihtiyacı doğrultusunda ne yönde evrildiği ve teatral sanatların bu doğrultuda nasıl şekillendiği tartışılmaktadır. Son olarak, **Attis Tiyatrosu**'nun ve **Studio Oyuncuları**'nın bu ortam içinde kendilerini nasıl konumlandıkları ve sahneleme ve oyunculuk tekniği anlamında Antik Yunan Tragedyaları'ndan nasıl beslendikleri üzerinde durulmaktadır.

1. ANTİK YUNAN'DA OYUNCULUK

1.1. Antik Yunan Tragedyaları Üzerine:

Antik Yunan tiyatrosuna dair bilgilerimiz oldukça sınırlıdır. Tragedyanın en yüksek dönemini yaşadığı M.Ö. 500 ile 400 yılları arasındaki, sayısız oyun yazarı tarafından yazılmış binden fazla eserden, günümüze, yalnız üç yazarın otuz bir tragedyası kalmıştır.⁹ Bunlar, Aiskhylos'a (M.Ö. 525-456), Sophocles'e (M.Ö. 496-406) ve Euripides'e (M.Ö. 485-406) aittir. Görsel malzeme olarak da, kısıtlı sayıdaki arkeolojik bulgular, vazo resimleri ve bir iki anekdot ya da yorum dışında, çoğu materyal bu güne kalmamıştır. Çıkarımlar genellikle günümüze ulaşan metinlerden ya da doğrudan tragedya sahneleri olmamalarına karşın üzerlerindeki mitik sahnelerin tragedyalarla yakın bağlantısına dayanarak günümüze ulaşan vazolardan yola çıkılarak yapılmakta ve alternatifler arasında en akla yatkın olanlar seçilmektedir. Bu durumda önemli olan tutarlı bir şekilde belirli bir düzenlemenin o günün seyircisine ne ifade ettiğine dair bir görüş getirebilmektir. Ayrıca, Antik Yunan tiyatrosu ele alındığında bu konuyu belirleyen birçok değişkenin var olması net çıkarımlar yapabilmeyi ve buradan çeşitli sonuçlara ulaşmayı zorlaştırır. Örneğin, Antik Yunan tiyatrosu kendi gelişimi boyunca da farklılıklar göstererek tarihsel süreci içinde evrilmiştir. Dolayısıyla, belirli bir zaman dilimine bağlı kalmak tutarlı bilgiler ışığında bir çalışma yürütebilmek için önem taşır. Diğer bir önemli nokta ise, tragedya ile komedyanın birbirinden çok ayrı kaynaklardan ortaya çıkmaları ve bu nedenle de birbirlerinden farklı türler olmalarıdır. ("Tragedya, dithyrambos koro'sundan, komedya ise, phallos şarkılarından doğmuştur".¹⁰) Antik Yunan tiyatrosunda uzun bir süre hiç bir oyuncu her iki türü de birden oynamamışlar, tragedya ve komedya oyuncularını birbirlerinden ayırmışlardır.¹¹ Bu çalışma sadece tragedya türü ve bu türün M.Ö. beşinci yüzyıla ait Sophocles, Aiskhylos ve Euripides sahnelemeleri göz önünde tutularak gerçekleştirilmiştir. Euripides bu gelişim

⁹ Oscar G. Bocket, **Tiyatro Tarihi**, çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, vd., Ankara, Dost Yayınevi, 2000, s. 29.

¹⁰ Aristoteles, **Poetika** s. 19.

¹¹ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi** 1, 3. Bsk, İstanbul, MitosBoyut Yayınları, 2000. s. 24.

sürecinde bir kırılma noktası olarak da düşünülebilir. Birçok araştırmacı, onunla birlikte tragedyaların özünün değişmeye başladığını savunur. Örneğin, Nietzsche, Euripides'i *tragedyanın can çekişmesi* olarak niteler. Ona göre Euripides'le birlikte tragedyaya en temel özelliği olan yüceliğini kaybederek, dünyevileşmiştir. O, tragedyayı, anlaşılabilirliğin artması için zaman içinde akla uygunluğu temel ilke edinmiş bir sanat biçimine yaklaştırmıştır.¹²

“Euripides'ten önce, kökenleri antik tragedyanın tanrılarına veya yarı tanrılarına dayandığı hemen anlaşılan kahramanlık özelliklerine sahip insanlar söz konusuydu. (...) Euripides'le seyirci sahneye çıkmıştır, yani günlük yaşamın gerçekliği içindeki insan. Eskiden önemli ve cesur özellikleri yansıtan ayna, daha gerçekçi, dolayısıyla da daha sıradan olmuştur”.¹³

Tam da bu kırılmanın ve farklılaşmanın ne yönde gerçekleştiği, geç dönem Yunan tragedyası olarak tanımlayabileceğimiz dönem itibariyle üslubun evrildiği yeri ve bunun Batı tiyatro tarihinde nasıl bir tezahüre yol açtığını görmemiz açısından önemlidir.

Tragedyanın beşinci yüzyıldaki konumunun ve biçiminin oluşmasında rol oynayan toplumsal kavramlar ve bu olguların onu ne doğrultuda şekillendirdiği, ancak bu döneme zemin hazırlayan tarihsel gelişmeler ışığında anlaşılabilir. Bu nedenle, öncelikle Klasik Dönem öncesi Atina tarihine kısaca bir göz atmak yerinde olacaktır.

1.1.1. Siyasal ve Toplumsal Ortam:

Antik Yunan tragedyası tam biçimini M.Ö. beşinci yüzyılda bularak, en parlak dönemini yaşamıştır. **Klasik Çağ** olarak adlandırılan bu dönemde Atina, 200,000'i aşan nüfusuyla Attika'da bulunan en büyük ve güçlü şehir haline gelmiştir. Atina ekonomik, kültürel ve felsefi alanlarda önemli gelişmeler gösterip, bir şehirler imparatorluğu oluşmasına ön ayak olup, kendisi de bu imparatorluğun merkezine yerleşmiştir. Bu konum beraberinde sanatsal ve entelektüel aktivitelere büyük

¹² Friedrich Nietzsche, **Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans**, çev. Mahmure Kahraman, İstanbul, Say Yayınları, 2005, s. 24.

¹³ A.g.e, s. 22.

miktarlarda enerji ve para yatırımı yapmayı da getirmiştir. Bu kısa süre içinde, Akropolis tapınağının inşası gerçekleşmiş; heykeltıraş Phidias, ressam Polygnotus, Sophistler, Socrates, Platon, Herodot ve Thucydides bu dönemde yaşamış; ve yine aynı süre içinde toplum, dramayı başlangıcından en parlak dönemine getirmiştir.¹⁴

M.Ö. 2000'lerde Yunanistan ana kıtası, sarayın dini, ekonomik, siyasi ve askeri merkez olduğu güçlü bir krallık kuran Akhalar (Mikenler) tarafından istila edilmiştir. Daha sonra kuzeyden gelen Dorlar tarafından yeni bir sistem kurulmuş, 1200-1150 yılları arasında ise bu sistem de çökmüştür. Bundan sonraki üç yüz yılı kapsayan dönem, tarihe **Yunan Karanlık Çağı** olarak geçmektedir. Soylular sınıfının, yani aristokrasinin, yükselişe geçtiği bu dönem yazının yeniden keşfi ve **polis**'in, yani kent-devlet'in, kurulmasıyla sona ermiştir. Miken sisteminde saray tekelinde bulunan yazı, Fenikeliler'den alınarak yeniden keşfedildiğinde, artık temelden değişik bir uygarlığın yazısı olarak herkes tarafından ulaşılabilir olma özelliğiyle, eşitliğin yolunu da açmıştır. Böylece, 9. yüzyıl itibarıyla kent-devlet anlamına gelen **polis**'ler kurulmaya başlamış, diğer taraftan, **arche**'nin (erk) paylaşımı üzerine, sınıflar arası çatışmalar yüzyıl boyunca sürmüştür. Bu sorun, sınıflar arasında toplumun her alanında rekabeti, mücadeleyi –**agon**'u- doğurmuştur. Ortaya çıkan yeni toplum, gelişen ticaret, para ekonomisinin artışı ve eski değerlerin yerlerini yenilerine terk edişleri, iktidarda bulunan aristokrasinin çöküşünü hızlandırmıştır. O sırada birçok kentte iktidar bir aristokrat meclisin ya da aristokrat bir ailenin elinde bulunmaktadır. Ancak yükselen sınıfın çok geçmeden **arche**'yi onlardan alacağı öngörülmüştür. Nitekim, sonraki birkaç yüz yıl boyunca Atina iktidar çatışmalarına sahne olmuş, bu süre içinde çeşitli tiranlar hüküm sürmüştür. Bunlardan Peisistrathos döneminde sanatsal faaliyetlerin desteklenmesi özellikle büyük artış göstermiş, **Dionysos kültü** resmen tanınarak Kent-Dionysia festivali kurulmuştur. Bu dönemde ticaretin yaygınlaşmasıyla birçok sanatçı da Atina'ya gelmiştir. Kleisthenes'in reformları ile süren gelişimin ivmesi Pers savaşı yüzünden sekteye uğramış, Atina demokrasisine en parlak dönemini yaşatan Pericles'in iktidarını takiben, Atina'nın bu yükselişinden çekinen Sparta ile Atina arasında Birinci Peleponnez Savaşı patlak vermiştir (M.Ö.

¹⁴ Oliver Taplin, "Greek Theater", **The Oxford Illustrated History of Theatre**, Oxford, Oxford University Press, 1995, s. 13-48

458). Bundan sonra Atina, bir takım başarılar sergilese de eski gücüne bir türlü kavuşamamıştır. M.Ö. 404 yılı, M.Ö. 480 yılında başlatılan Klasik Çağ'ın da sonu olarak kabul edilmektedir.¹⁵

Kısaca özetlemeye çalıştığımız tarihsel çerçevede, Yunan dünyasını etkileyen en belirleyici gelişmelerden biri **polis**'in ortaya çıkışı olmuştur. **Polis**'in ürettiği ahlaksal ve politik kavramların insanda yarattığı düşünce değişimi ve **arche**'nin *eşitler* arasındaki mücadelenin konusu haline gelmesi, Yunan toplumunun birçok alanda olduğu gibi sanatsal gelişiminde de belirleyici olmuştur.

Arıcı, yüksek lisans tezinde tragedya – **polis** ilişkisini şu şekilde tanımlamaktadır:

“Tragedyanın da temelinde polis yatmaktadır. Eğer her araştırmacı, tragedyanın (genel olarak da dramın) özünde bir çatışmanın, zıtlıkların çarpışmasının, agon'un varlığını keşfediyorsa, tragedyanın mükemmel formunu V.Yüzyıl Atina'sında almasının nedenlerinden biri daha karşımıza çıkar. Çünkü Atina, bu çatışmanın, agon'un hiç durmadan yaşandığı bir polis'tir; agon, polis'in neredeyse varlık nedenine dönüşmüş, kent sürekli çatışan ve yeniden birleşen bir döngüsel evrim içerisinde, kendini yenilemeyi başarmıştır”.¹⁶

Spivey de, Antik Yunan'da bütün sanatların kökenlerinde rekabetin yattığını söylemiştir.¹⁷ Yunan sanatçılar arasında yoğun bir rekabet ruhunun hüküm sürdüğüne dair tarihsel bilgilerden, sözlü anlatılara kadar birçok kanıt bulunmaktadır. Yine Spivey'nin belirttiği üzere, şair Hesiod, bu kavramı *rekabet ruhu* anlamına gelen Eris adındaki tanrıyla özdeşleştirmiştir. Nietzsche de aynı şeyden söz etmiştir: “Yunan dahilerine kanatlarını veren, Hesiod'un ilahi Eris'i, hırslıydı”.¹⁸

Spivey bu noktayı açıklığa kavuşturmak üzere bazı anekdotlardan yararlanmıştır. Dikkate değer bu hikayelerden ilki, dördüncü yüzyılda Atina'da yaşamış ressam olan Apelles ile Protegenes arasındaki çekişmeyi konu almaktadır. Bu hikayeye göre,

¹⁵ Oğuz Arıcı, “Thebai Söyleminde Uyum (Harmony) ve Ölçü (Sophrisyne) Düşüncesi”, Tiyatro Eleştirilenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, sayı: 5, İstanbul, 2004.

¹⁶ A.g.e., s. 65-66

¹⁷ Nigel Spiyev, **Greek Art**, Londra, Phaidon Press, 1997, s. 10-11.

¹⁸ A.g.e., s.10.

Apelles bir gün gizlice Protegenes'in atölyesine girer ve çıkmadan orada bulunduğunun bir işareti olarak olabildiğince düz bir çizgi çizer. Bunu gören Protegenes bunun altına daha düzgün bir çizgi çizer. Bunun üzerine daha sonra tekrar gelen Apelles bundan da düzgün bir çizgi çizer. Bir diğer söylenti yine Atinalı iki ressam olan Zeuxis ile Parrhasios arasındaki çekişmeyle ilgilidir. Hikayeye göre Zeuxis, konusu üzümler olan bir *natür-mort* resmi yapar. Bu resmi gerçek sanan kuşlar, resmin üzerine konup üzümleri yemeğe çalışırlar. Zeuxis'in bu olay üzerine sadece kuşları değil, insanları da kandırabileceği iddiası rakibi Parrhasios'u kışkırtır. Parrhasios Zeuxis'i bir resmini göstermek üzere atölyesine davet eder. Atölyeye gelen Zeuxis resmin nerede olduğunu sorar. Parrhasios bir perdeyi göstererek o perdenin altında olduğunu söyler. Perdeyi çekmek üzere elini uzatan Zeuxis o an kandırıldığını anlar. Çünkü perde aslında Parrhasios'un yaptığı resmin kendisidir. Bu hikayeler bireysel yetenekler üzerinden gerçekleşen bir rekabet anlayışını yansıtmasının yanı sıra, Antik Yunan sanatının temelinde yatan mükemmelliğe ulaşma çabasının da göstergeleridir.¹⁹

Nietzsche, Yunan tragedyasının temelindeki çatışmayı Apollonik ve Dionisyak güçlerin diyalektik ilişkisi çerçevesinde ele almıştır. Birbirinden ayrılamayan müzik, mit ve tragedyaya benzer olarak, doğanın sanatsal ifadelerinin iki karşıt hali olan bu iki güç de bir tragedyanın içinde aynı şekilde iç içe geçmişlerdir. Birbirini ateşleyen bu iki karşıt güç arasında diyalektik bir ilişki vardır. Dionysos'un yokluğunda Apollon'un varlık gösteremediği gibi, Apollon olmazsa da Dionysos'un kendisini ifade etmesi mümkün değildir. Apollon, düzenin ve ölçülülüğün tanrısıdır, insanın yaşamın kaosundan kendini ayırmasını temsil eder. Dionysos, esriğin, kendinden geçmenin ve doğayla birleşmenin tanrısıdır, insanın parçası olduğu toplulukla bir olma halini ve *bireysellik ilkesi*'nin ("**principium individuationis**") çöküşünü temsil eder.²⁰ Arıcı'ya göre, **polis** tarihinde bu çatışma tanrısal düzenden dünyasal düzene geçişe denk düşmektedir. **Polis**'in ve rasyonel düşüncenin gelişimiyle insanlar, saygı duymaya devam ettikleri eski tanrısal yasalar ile **polis**'in düzeninin sağlanması için

¹⁹ A.g.e., s. 10-11.

²⁰ Friedrich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İthaki, 2005, s.28-29.

gerekli olan yazılı devlet yasaları arasında sıkışıp kalmışlardır. Beşinci yüzyıl Atina tragedyasının temelini bu ikilem oluşturmaktadır.²¹

1.1.2. Tragedyanın Kökeni ve Tarihsel Gelişimi:

Beşinci yüzyıl Yunan tragedyasına dair en kapsamlı bilgileri edindiğimiz Aristoteles'ten, tragedyanın **dithyrambos** şarkılarından doğduğunu öğreniriz. M.Ö. yedinci yüzyılda, Yunan bereket ve şarap tanrısı Dionysos'un onuruna dans edilip söylenen doğaçlama bir şarkı olan dithyrambos, M.Ö. altıncı yüzyıl sonlarında edebi bir tür olarak yerleşmiştir. **Dithyrambos**'un tam olarak nasıl ya da ne kadar zamanda tragedyaya biçimini aldığı tartışmalıdır ama son adım genellikle Thespis'e atfedilmektedir. Daha önceleri bir koro ve koro başının şarkı söyleyip dans ettiği bir anlatı söz konusuysa, Thespis ile birlikte M.Ö. 534'te Yunanca karşılığı **hypokrites** yani yanıt veren olan bir oyuncunun oyuna sokulmasıyla tragedyaya özgün işlevine kavuşmuştur. Ancak, bu ilkel dram, Aiskhylos'un, sahne üzerinde yüz yüze bir çatışma fırsatı yaratacak bir ikinci oyuncuyu oyuna sokmasıyla tam olarak gelişebilmiştir. Başlangıcı ne olursa olsun, M.Ö. 534'te resmi olarak tanındığında drama yönelik en belirleyici adım atılmıştır. Bu tarihten itibaren Atina'daki Tanrı Dionysos onuruna düzenlenen şenlikler, devlet destekli dramatik gösteriler eşliğinde gerçekleştirilmiştir.²² Böylece, bu tarihten itibaren Atina'da her yıl düzenlenen Dionysos Şenlikleri kapsamında gerçekleşen tiyatro yarışmaları, Yunanca kökeni **tragoidia** (keçi şarkısı) –**tragos** (keçi) ve **oidia** (ezgi/şarkı)- sözcüğüne dayanan tragedyanın doğuşuna ortam hazırlar. Tragedya sözcüğünün yarışmada birinci olan yazara ödül olarak verilen keçiden, oyuncuların giydiği keçi postlarından ya da törenlerin sonunda kurban edilen keçiden kaynaklanarak türemiş olması ihtimaller arasındadır.

Araştırmacıların hepsi Yunan dramının **dithyrambos**'tan geliştiğine inanmazlar. Bu konuda çok sayıda farklı fikir vardır. Ancak bu fikirlerin çoğu dramın kökenlerinin şu ya da bu tür ritüeller olduğunda birleşir. Örneğin, Brockett'ten öğrendiğimize

²¹ Oğuz Arıcı, "Thebai Söyleminde Uyum (Harmony) ve Ölçü (Sophrosyne) Düşüncesi".

²² Oscar G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, s. 28

göre, Gerald Else, dramın basamak basamak gelişen bir yaratı olmaktan çok, istemli bir yaratı olduğuna ilişkin bir kuram öne sürerek daha farklı bir fikir öne sürer. Else kuramında tragedyanın kökenine İlyada ve Odysseia gibi epik şiirlerden bölümleri ezgiyle okuyan, sözlü okuyucuları (ya da **rhapsod**'ları) yerleştirir. Bunlar yine ritüelistik bir temelde, dinsel şenlikler kapsamında sunulur.

Fakat, Else'in düşüncesinde farklı olan korodan oyuncuya değil de oyuncudan koroya doğru bir gidişatın gelişimini tanımlamış olmasıdır. Ona göre, Atinalı şairler (özellikle de Solon) içindeki kişilerin canlandırıldığı dizeler yazmışlardı. Sonra Thespis, M.Ö. 534'te, bu öğeleri ilkel bir dram oluşturacak biçimde koro ile birleştirdi. Brockett der ki,

“Else, az ya da çok dithyrambos öyküsünü tersine çevirir; çünkü ona göre oyuncunun (rhapsod, performer) görevinde korodan ayrılmış olmaktan çok koroya bağlanmışlık vardır.”²³.

Fakat Else'in en önemlileri arasında olduğu bu farklı söylemler geliştiren kuramların hepsi, kanıtların yitmiş olmasından dolayı varsayım olarak kalmıştır. Günümüzde en çok kabul gören düşünce, Aristoteles'in de demiş olduğu gibi, tragedyanın **dithyrambos** korosuna diyalog ve oyuncuların eklenmesiyle ortaya çıkmış olduğudur. Oliver Taplin, bunu şu sözleriyle açıklığa kavuşturur:

“ Tragedya ancak oyuncuların iambik ölçüde konuşmaları, koronun dans şarkılarıyla birleştiği zaman gerçekten tam olarak oluşmuştur”.²⁴

Aristoteles'ten tragedyaya ikinci oyuncuyu Aiskhylos'un, üçüncüyüse Sophocles'in eklediğini öğreniriz. Thomson'dan edindiğimiz bilgiler ışığında da, Aiskhylos öncesi tragedyanın ana hatlarıyla, bir **prologos**'dan (önsöz) sonra koronun bir şarkı veya **resitatif** ile, sunak etrafındaki yerini almak üzere sahneye girmesi, bir **stasimon** (ara şarkı) söylemesi, daha sonra kahramanın girişini yapıp, koroyla bir diyalog içinde olayı açması, sonra kaybolması ve koronun söylediği ikinci bir **stasimon**'dan sonra

²³ A.g.e., s. 28

²⁴ Oliver Taplin, “Greek Theater”, s.17.

kahramanın ölümünü bildirmek üzere bir ulağın sahneye girmesi ve bunu izleyen bir ağıttan oluştuğunu söyleyebiliriz.²⁵

Ayrıca, Thomson, ikinci oyuncunun eklenmesinin sahnenin **orchestra**'yla ilişkisini devrimleştirdiğini belirtir:

“Aiskhylos’un ikinci oyuncuyu oyuna sokmakla yüklendiği sorun, oyuncular korodan ayrı birbirine nasıl yönelteceği sorunu. Bunu çözerek sahnenin orkestrayla olan ilişkisini devrimleştirdi, çünkü ancak o zaman olay dizisini koro araya girmeksizin yalnızca oyuncular yoluyla geliştirebildi”.²⁶

Böylece, tragedya tam biçimini bulmuştur.

Tragedyanın ortaya çıkışına ve gelişimine dair varsayımların çeşitliliğinden de yola çıkarak, Antik Yunan Tragedyasını anlamaya çalışmak için onu tek boyutlu değerlendirmek yerine, kökenindeki ritüelistik ve siyasi kaynakların etkileşiminin bir sonucu olarak ele almak daha yerinde olacaktır.

1.1.2.1 Ritüelistik Köken:

“Grek tragedyasının anahtarı, seyircide kişisel duygunun dinsel bir duyguya doğru gelişmesiydi”.²⁷

Bieber, klasik dönem Yunan tiyatrosunun tarihini dini bir fikrin, ulusal, edebi ve sanatsal bir olaya dönüşmesinin tarihi olarak yorumlar.²⁸ Tragedyalar mekan olarak bir kült bölgesinin bölümü olan bir tiyatrodan, karmaşık bir kült sürecinin parçası olarak bereket ve şarap tanrısı Dionysos adına düzenlenen şenlikler kapsamında gerçekleştiriliyordu. Dionysos, doğaya ilişkin bir tanrıydı.

²⁵ George Thomson, **Tragedyanın Kökeni**, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınevi, 1990 s. 193.

²⁶ A.g.e., s. 192.

²⁷ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, s. 35.

²⁸ Bieber, Margarete: **The History of the Greek and Roman Theater**, New Jersey, Princeton University Press, 1971, s. 17.

“Dionysos her bakımdan doğaya çevriktir, ama onun simgelediği asıl büyük kuvvet doğanın kendisi değil, insanla doğa arasındaki ilişki, insanı doğanın sırlarına erdiren büyülü bir güçtür. Yunan dili bu güce eren insanın durumunu iki sözcükle yansıtmıştır: ‘Mainomai’ ve ‘Enthousiasmos’. Doğa sırlarına ve gücüne ermek, yani tanrılaşmak, insan için ulaşımı en çok özlenen aşamadır”.²⁹

Antropolog Sir James George Frazer’a göre tiyatro, tarım kökenli mevsim döngüsü ritüellerinden ortaya çıkmıştır. Frazer’ın bu ritüellere dair tanımladığı genel karakteristikler olan ölme ve dirilme motifleri, yaz ve kış çatışması, doğanın ölüp dirilmesi, parçalanma ve yeniden birleşme gibi motifleri Dionysos’un yaratılış mitinde ve kültüründe de bulmak mümkündür. Dolayısıyla bu motifler tragedyanın yapısına da yansır. Birçok araştırmacı tragedyanın yapısını belirleyen en önemli unsurlardan birisinin **agon** olduğu konusunda birleşir. Tragedyanın **agonistik** niteliğinin kaynağı ise kökenindeki ritüellerde zıtlık içeren durumların kendi içlerindeki çatışmasının ana motif olmasında yatar.

Tuna ise Antik Yunan tiyatrosunun kaynağındaki ritüellerde şamani inançların izleri olduğunu ileri sürer. Frazer’ın tanımlamalarının kökenindeki temel **agonistik** nitelik bu inançlarda da açıkça kendini gösterir.

“Dionysos, belki Şamanlığın izlerini taşıyan bir tanrı olarak, hem insanları çıldırtan hasta eden, hem de sağaltan bir işlevi yükleniyor gibi görünmektedir”.³⁰

Bu işlevin, acıma ve korkunun uyandırılması olan **katharsis** düşüncesinin kökeninde yatan tıbbi yaklaşımla akraba olduğu düşünülebilir. **Katharsis**, Antik Yunan’da aynı zamanda tıbbi bir terim olarak kullanılmaktaydı. Hypokrites okuluna göre hastalık, vücut sıvılarının bunalıma götüren rahatsızlığıydı. Tedavinin ise bu hastalıklı maddenin dışarı atılmasıyla sağlanacağı düşünülürdü. Şamanların da sağaltım yöntemi benzer bir yapıya sahipti. Şamanın tekniği, hastayı rahatsız eden öğeyi canlandırarak ya da hastanın o duruma düşmesinin temsilini gerçekleştirerek hastanın korkularıyla yüzleşmesini sağlamak böylece hastalık halinin yeniden yaşatılmasıyla bir tepki yinelemesine neden olmak üzerine kuruluydu.³¹ Şamana ait erginleme

²⁹ Azra Erhat, **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2001, s. 103.

³⁰ Erhan Tuna, **Şamanlık ve Oyunculuk**, İstanbul, Okyanus Yayıncılık, 2000 s. 115.

³¹ A.g.e., s. 136.

olgusu ise Dionysos mitindeki parçalanma ve yeniden doğmaya tekabül etmektedir. Erginleme dönemindeki şaman adayları rüyalarında parçalandığını, haşlandığını ve yeniden doğduğunu görürlerdi. Tuna,

“Dionysos’un parçalanması ve yeniden doğması[nı] erginleme ritüellerinin mitsel bir dilde ifadesi”³²

olarak görür. Bununla birlikte, Nietzsche’ye göre; oyun sanatının beşiği, baharın duyguları uyarıcı etkisiyle yaşamsal güçleri doruğa çıkan kalabalıkların taşkın ritüelleridir. Baharda kendinden geçerek çılgınca hareketler yapan kalabalıklar, **Satyr**’ler gibi giyinir, yüzlerine is, kırmızı boya ve başka bitki sıvıları sürer, başlarında çiçek çelenkleriyle, aynı ruh haline sahip “yaratıklar”, gruplar halinde ülkeyi dere tepe dolaşırlardı.

“Çünkü, oyun sanatı birisinin maske takıp, başkalarında yanılama yaratmasıyla başlamaz: hayır, daha çok, insanın kendinden geçmesiyle, bizzat kendisinin değiştiğine ve büyülendiğine inanmasıyla başlar”.³³

Latacz da **Dionysos Kültü**’nü, “her dönem için insanın akılcılıktan kopabilmesi” olarak tanımlamaktadır.³⁴ Belirleyicisi, akıl dışılık/irrasyonalite ve esrik taşkınlık/**ekstaz** olan bu kültün temelinde normal var oluşun dışına çıkma itkisi vardı. Bu doğrultuda ritim, ezgi, dans, şarap ve seks gibi araçlar yoluyla bir çeşit hayvansılık; normalden, kuraldan, düzenden kopuş sağlanırdı.³⁵ Ona göre, bu törenlerde kullanılan maske ve giysiler de bu karşı dünyayı oluşturmanın araçları olarak kendi varlığının dışına çıkma, başka biri, yabancı biri olma itkilerini cisimselleştirmektedir. Örneğin, hayvan postuna bürünme akıldışına çıkışın ve hayvansılığa geçişin kabulü anlamına gelmekteydi.³⁶

³² A.g.e., s. 112.

³³ Friedrich Nietzsche, Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans, s. 12.

³⁴ Joachim Latacz, **Antik Yunan Tragedyaları**, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, TEM Yapım Yayıncılık, 2006, s. 25.

³⁵ A.g.e., s. 25

³⁶ A.g.e., s. 27

Bu bilgiler ışığında Antik Yunan Tiyatrosu'nun temelini oluşturan ve sanatsal ifade biçimini belirleyen **dithyrambos**'un, sözcük anlamının “iki kez doğan” olması da göz önünde bulundurularak, tiyatroya doğayı ve yaşamı yapı bozumuna uğratıp farklı bir *form* içinde yeniden diriltme mirasını bıraktığı söylenebilir.

Bu yeniden doğuşu sosyolojik olarak toplumun eski inançlarının ehlileştirilmesi olarak ele almak da mümkündür. Çeşitli ritüeller önce bir form içinde dithyrambos ezgilerine sonra da tragedyaya dönüşmüşlerdir. Bu dönüşüm içinde, eski ve yeni inançlar arasındaki çatışma varlığını korumuş ve **agonistik** niteliğin de temelini oluşturmuştur. Tuna'ya göre,

“Olympos'cu tanrılar düzeni ve akli simgeleyen Apollon ile Dionysos'un karşıtlığı da eski ve yeni inançlar arasındaki çatışmayı simgeleyen öğelerdendir”.³⁷

Tragedyalarda temel motif olan yenilgi ve ölümün kaçınılmazlığı da adeta topluluğun ölümle, mevsimlerin geçiciliğiyle yüzleştiği törenlere gönderme yapar.

1.1.2.2. Müzikal Köken:

“ Antik Yunan tiyatrosu temelde müzikal bir deneyimdi.”³⁸

Başlangıç biçimi koro şarkısı olan tragedya, keçi ve şarkı anlamına gelen **trag** ve **oddia** sözcüklerinin birleşiminden oluşur. Tragedyanın temelinde iki farklı tür olan okunan dizeler ile melodik şiirlerin komplike bir sanatsal düzen içinde iç içe geçmesi vardır.³⁹ Plutarch, tragedya seyretme deneyimini “muhteşem bir vokal ve görsel bir deneyim” olarak tanımlar.⁴⁰ Aristoteles ise trajik müziğin izleyiciyi ahlaksal olarak iyileştireceğini söyler. Yine Plutarch,

³⁷ Erhan Tuna, **Şamanlık ve Oyunculuk**, s. 124.

³⁸ Peter Wilson, "The Musicians Among the Actors", **Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession**, ed. Pat Easterling, Edith Hall, New York, Cambridge University Press, 2002, s.39.

³⁹ Edith Hall, "The Singing Actors of Antiquity", **Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession**, ed. Pat Easterling, Edith Hall, New York, Cambridge University Press, 2002, s. 6.

⁴⁰ A.g.e., s. 4.

“Euripides’in Electra’sındaki solo performans metinlerinin yarattığı acıma duygusunun Spartalıların Atina’yı M.Ö. 404 yılında yıkmaktan alıkoyduğunu belirtir”.⁴¹

Tragedya bir biçim olarak bu gün “koral opera” olarak adlandırdığımız türe tiyatroya olduğundan daha yakındı. Sözlü diyalogları dahil olmak üzere tamamı ritmik ve müzikal niteliğe sahipti. Sözlü bölümlerle iç içe geçen koro şarkıları ve dansları on üyesi ya da on beş üyesi tarafından büyük bir ustalıkla gerçekleştirilen kendi içlerinde bütünlüklü, komplike gösterilerdi. Enstrümantal müzik, koro şarkılarına, koro veya lideri ile aktör arasında geçen resitatif diyaloglara ve aktörlerin söylediği şarkılara eşlik ederdi.⁴² Şarkılar, özellikle duygu yoğunluğunun doruğa ulaştığı sahnelerde devreye girerdi.⁴³ Çoğu tragedya şarkısı ritüellerde söylenen şarkılardan veya o şarkılara uygun lirik ölçülerden türemiştir ve izleyici bu melodilere aşinaydı.⁴⁴

Nietzsche’ye göre antik müzik, armoni yönünden yoksul, ritmik ifade araçları açısından ise zengindi. Koronun şarkısını solo şarkıdan seslerin sayısı ayırırdı. Öncelikli şart, söylenen şarkının içeriğinin anlaşılmasıydı.⁴⁵

Koro bu müzikal bütünün en temel öğelerinden biriydi. Nietzsche’nin aktarımıyla,

“Başlangıçta tragedyanın koro tarafından seslendirilen uzun bir şarkıdan başka bir şey olmadığı herkesçe bilinir: bu tarihi bilgi gerçekten bu soruna açıklık getirmektedir. Antik tragedyanın esas ve genel başarısı, en zirvede olduğu dönemde bile koroya bağlıydı: koro özellikle ihmal edilmemesi, önemsenmesi gereken bir faktördü”⁴⁶

Tragedya, bir biçim olarak koro şarkıların sözlü bölümlerle kurduğu karşılıklı ilişkiden anlam üretilmesiyle ortaya çıkmıştır.⁴⁷ Birbirine zıt iki temsil türü birbirini tamamlar: **Retorik** yani oyuncunun konuşması (çoğunlukla günlük konuşma ritmine

⁴¹ A.g.e., s. 36.

⁴² Peter Wilson, "The Musicians Among the Actors", s. 39.

⁴³ A. E Haigh.: The Attic Theatre: A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens, Oxford, Clarendon Press, 1907, (Çevrimiçi) <http://www.questia.com>, 22 Kasım 2007, s.273.

⁴⁴ Edith Hall, "The Singing Actors of Antiquity", s. 6.

⁴⁵ Friedrich Nietzsche, Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans, s. 19.

⁴⁶ A.g.e., s. 15.

⁴⁷ Graham Ley, **A Short Introduction to the Ancient Greek Theater**, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.

yakın olan **iambik** ölçüde) ve **lirik** yani koronun dans ve şarkıları. Bu ifade biçimlerinin diyalektiği Yunan tragedyasını diğer türlerden ayıran en belirgin özelliğidir.⁴⁸

Yunancada **choros** sözcüğü dans edip şarkı söyleyen bir grup insanı ifade eder. Beşinci yüz yılın ortasına kadar 12 kişiden oluşan bu grubun sayısı daha sonra 15'e çıkarılmıştır. Rehm'e göre koro şarkıları ve dansları olaylar dizgesinin sürekli çizgisini kırarak, izleyicinin olaylara farklı bir açıdan bakmasını sağlardı.⁴⁹ Koro, şarkıları arasında kalan bölümlerde bulunduğu yerde mümkün olduğunca hareketsiz ve ifadesiz durur ve beklerdi. Taplin'in de belirttiği gibi;

“onların rolü dans etmek ve şarkı söylemekti, doğal bir etki yaratmak için sahne kalabalığı yaratmak değil”⁵⁰

Yunanlılar dansı, “anlatımsal tartımlı devinim” olarak tanımlamışlardı; jestler ya da pantomim eğer tartımlıysa, dans olarak nitelendirilebiliyordu.⁵¹ Rehm'e göre Yunan korolarının danslarını bu gün bildiğimiz dans biçimlerinden yola çıkarak anlamaya çalışırsak baleden çok modern dansı andırırdı.⁵² Nietzsche'ye göre de,

“Dış görünümle ilgili ifade aracı olarak dans hareketi, metinle çok sıkı bir paralellik içinde ilerleyen müzikal ritmik tekrarlara dayalı kurgu bakımından destekleyiciydi, yani dans sanatı bakımından. (...) Müzik edebiyatın etkisini yükseltirken, dans sanatı da müziği yorumluyordu”.⁵³

Aiskhylos'tan Euripides'e doğru evrilen çizgide koro tragedyalardaki merkezi konumunu kaybetmiş ve bu da birçok araştırmacıya göre tragedyanın temel niteliğini yitirmesine sebep olmuştur. Latacz'a göre

“Aiskhylos'un ilk oyunlarında koro, aksiyonun kesin taşıyıcısı iken, Euripides'in en son oyunlarında Koro, aksiyonla hemen hiç ilişkisi kalmamış, Aristoteles'in daha sonra

⁴⁸ Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, New York, Routledge, 1994, s. 52.

⁴⁹ A.g.e, s. 56.

⁵⁰ Oliver Taplin, **Greek Tragedy in Action**, London, Routledge, 2003, s. 13.

⁵¹ Oscar G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, s. 38.

⁵² Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, s. 54.

⁵³ Friedrich Nietzsche, Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans, s. 19.

eklentiler (embolima) diyeceği kendi içine kapalı şarkılar söyleyen bir çeşit perde arası dolgusu'ndan ibaret olmuştur".⁵⁴

1.1.2.3. Kurumsal ve Siyasi Köken:

"Yunan tragedyası Atina demokrasisinin belirleyici işlevlerinden biriydi. Biçimi ve içeriği, gelişimi ve çöküşü yönünden ait olduğu toplumsal yapının evrimiyle koşulluydu".⁵⁵

Dionysos kültürü; normalden, kuraldan, düzenden kopuşu cisimleştirdiği için, bu yapısıyla politik olarak düzeni tehdit eden bir güç de oluyordu.⁵⁶ Devlet, bu kültürü engellemek yerine kendi mekanizmalarının işleyiş sürecine dahil edince, onu dizginlemiş oldu ve bu durum Atina demokrasisinin belirleyici işlevlerinden biri olarak tiyatronun oluşumuna giden yolu döşedi.⁵⁷ Böylece, şenlikler yılın belli zamanlarında gerçekleştirilmek üzere sınırlandırılarak, kültürün kendiliğindenliği budandı. Şenlikler giderek kurallı düzenlemelere bağlandı ve esrik taşkınlık kontrol altına alındı.

"Yani düzenin iktidarı, bu kültürün tehdidine, onu kurumsallaştırarak, zaman dışı bir araçla yanıt vermiş oldu".⁵⁸

Bu şenlikler kapsamında düzenlenen en önemli etkinlik tragedyaya yarışmalarıydı. Rekabetin Antik Yunan kültürünün önemli bir parçası olduğundan daha önce söz etmiştik.

Dionysus festivallerinin en önemlileri, **Büyük Dionysia** (ya da Kent-Dionysia) ve **Lenea**'ydı. Bunların öncülleri şarabın mayalanmasını kutlayan yöresel şenliklerdi. Lenea, her yıl Ocak ayında, Kent-Dionysia ise Mart-Nisan aylarında gerçekleşirdi. Günümüze kalan tragedyaların neredeyse tamamının Atina Akropolis'indeki Dionysos tiyatrosunda gösterilmek üzere yazılmış olmaları yüksek bir ihtimaldir. Daha prestijli olan Kent-Dionysia'larında her yıl üç tragedya yazarı ile üç ya da beş

⁵⁴ Joachim Latacz, **Antik Yunan Tragedyaları**, s. 44.

⁵⁵ George Thomson, **Tragedyanın Kökeni**, s. 19.

⁵⁶ Joachim Latacz, **Antik Yunan Tragedyaları**, s. 27.

⁵⁷ A.g.e, s. 27.

⁵⁸ A.g.e. s.28

komedyalar yazarı birbirleriyle yarışarlardı. Komedyalar ile tragedya arasında bir rekabet olmazdı. Her tragedya yazarı her seferinde üç yeni tragedya ile bir satir oyunu sunardı. Seyirci, üç ya da dört gün boyunca, üçer ya da dörder oyun izliyor olmalıydı. Kent-Dionysia'larının organizasyonundan sorumlu görevli **archon** her yıl kurayla belirlenirdi. Oyuncuların maaşlarını devlet öderdi. Koronun eğitimi ve kostümleri gibi masraf kalemlerinin karşılanması ise **choregoi** olarak seçilen bir takım varlıklı vatandaşlara aitti. Yazarların yarışmaya katılmak üzere seçilmeleriyle oyunlarını sergiledikleri gün arasında en az altı aylık bir zaman vardı.⁵⁹ Yarışmada başarılı olanlar ilk etapta halk arasından seçilen beş yüz kişilik bir jüri tarafından belirlenirdi. Kimlerin kazandığına dair son ve kesin kararı ise bu beş yüz kişi arasından kurayla belirlenen beş kişi verirdi. Birinciliği kazanan yazara, halk önünde defne dalından yapılmış bir çelenk verilirdi.⁶⁰

Bu yarışmalar, bir yandan Atina vatandaşlarına geçici bir süre için işten ve günlük yaşamın çeşitli zorluklarından uzaklaşabilecekleri bir fırsat sundukları için popüler bir eğlence biçimi olarak görülebilirken, diğer yandan Atina'nın dini takvimindeki önemli günlerdendi. Ayrıca Seidensticker'e göre, şenlikler, halkın büyük bir çoğunluğunun katıldığı önemli siyasi olaylardı. Katılım iyi vatandaşın sorumluluğu olarak görülürdü.⁶¹ Bununla bağlantılı olarak, Antik Yunan Tragedyası birçok anlamda siyasiydi. Öncelikle, oyunların prodüksiyonları devlet tarafından düzenlenip, finanse edilirdi.⁶² Ayrıca, devlet şenlikler sırasında tragedya gösterimlerini takiben resmi ideolojiyi yansıtan çeşitli siyasi gösteriler düzenlerdi.⁶³

⁵⁹ Graham Ley, **A Short Introduction to the Ancient Greek Theater**, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, s. 22-25.

⁶⁰ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, s. 61.

⁶¹ Bernd Seidensticker, "Theatre and Society: The Political Quality and Function of Tragedy", **Intensive Course On the Study and Performance of Ancient Greek Drama**, Epidauros, European Network of research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama, 2006, s. 29.

⁶² A.g.e, s. 30.

⁶³ A.g.e, s. 30.

1.1.3. Tragedyanın İşlevi:

“Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir”.⁶⁴

Tiyatro sözcüğünün Yunanca karşılığı **theatron**, “seyir yeri” anlamına gelir. Latacz’a göre, “Theatron, yapı olarak bir yığinsal toplantı havuzudur”.⁶⁵ Bu yapının konumlanması ve içyapısı sahne seyirci ilişkisini doğrudan etkilemekte, seyircinin konumunu belirlemekte ve dolayısıyla çok belirli bir alımlanış konumunu dayatmaktaydı. Çevresinden yalıtılmış olan bu yapıya sadece belirli bir zamanda ve belirli yerlerinden giriş çıkış yapılabilmesinden yola çıkarak ise tragediyaların zaman ve mekan olarak yalıtılmış oldukları sonucu çıkartılabilir.⁶⁶ Latacz’a göre, yazarı, eserine oynanacağı yerin özelliklerine uygun bir yapı vermeye zorlayan *yer bağımlılığı*, Attika tragedyasının alımlanış durumunu belirleyen en önemli etkenlerden biriydi. Nietzsche de benzer şekilde şöyle der;

“mimari, çerçeveyi ve temeli oluşturur, bunlar sayesinde gerçekliğe karşı daha yüce edebi bir düzey kendini hissettirir”.⁶⁷

Tragediyaların seyirci tarafından alımlanışlarını belirleyen bir başka önemli etken ise, malzemelerinin gelişigüzel olmayıp konularını mitlerden almalarıdır. Yunanlılar bu mitleri eskiden beri bilirler, çocukluktan itibaren öğrenirlerdi. Latacz tragedyaya ile seyircisi arasındaki ilişkiye şu sözlerle değinmekte;

“Yunan tragedyası –günümüz tiyatro biçimlerinin çoğunun tersine- gerek malzeme üstüne ve gerekse estetik yargı ilkeleri üstüne yazar ile seyirci arasında önden var olan bir sessiz anlaşmadan serpilip gelişmiştir”.⁶⁸

Seyirci öyküyü bildiğine göre amacın öykü anlatmak olmadığı çıkarımını yapmak mümkün. Nigel Spivey, Pelops olayına dair bir dizi heykelden yola çıkarak, klasik Yunan tragedyasını *öngörülmüş anlatı* olarak tanımlamaktadır. Ona göre, bir

⁶⁴ Aristoteles, **Poetika**, s. 22.

⁶⁵ Joachim Latacz, **Antik Yunan Tragedyaları**, s. 14.

⁶⁶ A.g.e, s. 14.

⁶⁷ Friedrich Nietzsche, Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans, s. 10.

⁶⁸ Joachim Latacz, **Antik Yunan Tragedyaları**, s. 6.

tragedyanın arındırma ya da **katharsis** işlevini yerine getirebilmesi için izleyicinin neler olacağını bilmesi gerekir ki, olay örgüsündeki karmaşaya takılacağına, dikkatini öykünün nasıl verildiğine ve duygusal boyutuna verebilsin.⁶⁹

Nietzsche buna ek olarak, seyircinin tragedya izlemeye gittiğindeki ruh halinden söz eder;

“Tragedyayı Dionysos şenliklerinde görmeye gelen Atinalının ruhu, içinde bu olguya dair bazı şeyler barındırıyordu ve tragedya da bundan doğmuştu. Bu baharda ortaya çıkan olağanüstü bir dürtüdür, tüm naif halkların ve bütün doğanın bahar yaklaşırken hissettiği karışık duygular içindeki bir fırtına ve gürültüdür. Bu konuda her şey çok derinlerde yatan içgüdülerle ilgilidir. (...) En önemlisi de, tragedya içkisini öyle nadiren içerdi ki, her seferinde sanki ilk kez tadını çıkarıyormuş gibi olurdu”.⁷⁰

Şimdiye kadar tragedyanın izleyiciyle olan ilişkisinin niteliğini tanımlamaya çalıştık. Bu noktada karşımıza çıkan bir başka soru, tragedyanın izleyicisinde yaratmak istediği etkinin yani amacının ya da tragedyanın toplumsal görevinin ne olduğudur. Atinalılar normal hayatlarında onlar için çok korkutucu olan toplumsal ve aile yaşamının güvenliğini tehlikeye atan sakıncalar ve güçlerle, tiyatronun sağladığı kontrollü ve sınırlandırılmış bir zaman ve mekan çerçevesinde yüzleşiyorlardı.⁷¹ Aristoteles’in “**Poetika**”da sözünü ettiği “tragedyaya özgü zevk” de tiyatroda yüzleşilen bu durumların yarattığı derin duygulanımların sonucunda gerçekleşir. Bu zevk, bu duygulanımların doruğunda yoğun heyecan yaratan acıma ve korku kaynaklı bir çeşit “arınma” (**katharsis**) yaşantısıdır.⁷² Yani tragedyanın işlevlerinden biri, acıma ve korku yoluyla bu tür coşkuların dolaylı olarak deneyimlenmesiyle yatıştırılmasıdır.⁷³ Nutku’ya göre **katharsis**’in tıbbi ve dini kaynaklardan elde edilmiş bir mecaz olduğu görüşü makuldür.⁷⁴ Dini anlamda, Thomson’dan yararlanacak olursak, **katharsis** kavramı bu açıdan tıpkı ilkel erginleme anlayışında olduğu gibi coşkuların yapay olarak uyarılarak en üst noktaya varmalarının sağlanması ve böylece de bu coşkuların sistemden atılacağı ya da dinsel yönden

⁶⁹ Nigel Spiyev, **Greek Art**, Londra, Phaidon Press, 1997, s. 279-280.

⁷⁰ Friedrich Nietzsche, Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans, s. 12-13.

⁷¹ Oliver Taplin, “Greek Theatre”, s. 23

⁷² Joachim Latacz, **Antik Yunan Tragedyaları**, s. 54.

⁷³ George Thomson, **Tragedyanın Kökeni**, s.535.

⁷⁴ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 1998, s. 53.

kirilenmiş bir insanın ruhsal yönden arınması düşüncelerine dayanır.⁷⁵ Tıbbi açıdan ise, bu kavramın tedavi anlamına da geldiğini biliyoruz.

“Nitekim, Bergama Asklepion’unda hastaların ruhsal tedavisi müzikle gerçekleştirilirdi. İç baskılarla bunalmış olan insanlar, müzik yoluyla bu baskılardan kurtarılmaya çalışılırdı”.⁷⁶

Platon’a göre, şiir, gereksiz hatta tehlikeliydi çünkü denetim altında tutulan, ağlamaya, üzölmeye olan doğal açlığı denetimden çıkarma gücüne sahiptir. “Şiir, coşkıyı besler ve sular, öldürölmesi gereken heyecanı çoğaltır”⁷⁷ Ona göre, bu heyecan, insanın etkinliğini durdurur ve otoritelere karşı kuşku yaratır. Dram sanatı ise, şiirin tehlikeli yanını en etkili biçimde verir.⁷⁸

Thomson Platon ve Aristoteles arasında tragedya üzerine olan görüş farklılığına şu şekilde değinir:

“Platon tragedyayı yasaklıyordu, çünkü kurulu düzenin yıkıcısıydı: Aristoteles buna, daha yakından bir çözümlemenin, onun kurulu düzenin koruyucusu olduğunu gösterdiği yanıtını veriyordu. Çünkü çağdaş ruhbilimciler gibi o da, bireyle toplum arasında bir uyumsuzluğun olduğu yerde toplumun bireye değil, bireyin topluma uydurulması gerektiğini varsayıyordu”.⁷⁹

Yani, Aristoteles’in görüşü, Platon’un düşüncelerinin aksine tragedyanın toplumun uyumlu yaşantısı adına yararlı olduğu yolundaydı. Ona göre, bu heyecan, zaten dışarı çıkması gereken bir şeydir. Bu nedenle hiçbir tehlikesi olmadığı gibi insan ruhu için sağlıklıdır; çünkü şiir duygulara düzen getirir. Zaten sanatın işlevi de bu duyguları ve duyulan heyecanı ölçüye ve denetime almaktır. Nutku’nun ifadesine göre, “katarsis kavramı, Aristoteles’in bu konuda Platon’a verdiği en iyi yanıtıdır”.⁸⁰ Sonuçta **katharsis**, duygusal dengeyi ve adalet bilincini sağlayan bir kavramdır.

⁷⁵ George Thomson, **Tragedyanın Kökeni**, s. 369.

⁷⁶ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s. 53.

⁷⁷ Alan Ebstein, William Ebenstein, **Great Political Thinkers: Plato to the Present**, Belmont, Thomson&Wadsworth, 2000, s. 30.

⁷⁸ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s. 50.

⁷⁹ George Thomson, **Tragedyanın Kökeni**, s. 369.

⁸⁰ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, s. 50.

Karşı bir dünya kurma, kılık değiştirme, normal hayatın belirli bir süre için askıya alınması ve aşırılıkların uyarılarak son noktaya götürülmesi sonucu arınmanın sağlanması Bakhtin'in tanımladığı şekilde karnaval diyalektiğini akla getirir. Bakhtin'e göre, resmi kültürle popüler kültürün Hegel'ci diyalektiği ortaçağ karnavalında somutlaşır. Karnavalda ölüm ve yeniden doğuş vurgulanır. İnsan vücudu ölür ama insanlar topluluğu yaşar ve çoğalır, yani biyolojik yaşam sona erer ama tarih devam eder. **Satirik** bir tutum içinde gerçekleşen karnavalda, çağdaş gerçekliğin yetersiz olduğu gerekçesiyle reddedilmesi yatar ki bu durum aslında olumlu bir diyalektik taşıır; daha iyi ve uygun bir gerçekliğin kabul edilmesi. Bu yeni gerçeklik ise tarihsel bir gerekliliğin yerini doldurur. Karnaval, genel anlamda dünyayı bir algılayış biçimi olmanın yanı sıra bir dil ve edebi bir biçimi ifade eder. Bir yaşam şekli ve dil biçimi olarak kilise ve devletin resmi normlarına karşıt olarak gelişir ve evrensel özgürlüğün bir dışavurumudur. Karnaval süresince onun dışında yaşam yoktur. Karnaval zamanında yaşam sadece onun kanunlarına tabidir, bu kanunlar ise kendi özgürlüğünü belirleyen kanunlardır. Bir dil olarak karnaval, resmi norm ve değerlerden özgürleşmenin ifadesidir. Günlük yaşamda mümkün olmayan, bir çeşit, tüm kısıtlamalardan arınmış iletişim şeklidir. O kompleks bir birliğin parçası olmaya, bedensel bir kollektiviteye çağrıdır.⁸¹ Bu bütünün içinde insanlar bir yandan duyusal ve somatik kollektivitelerini fark ederlerken diğer yandan kendi bedenlerini *öteki* haline getirerek (kostüm ve maske yoluyla) bedensel olarak da yenilenirler.⁸²

Thomson tragedyayı aynı kökenlere sahip olduğu **Diyonizyak thiasos**, **Mysterys**'ler ve erginleme törenleriyle birlikte dinsel bir tören olarak ele alır ve bunların ortak bir işlevi yerine getirdiklerini öne sürer: Sözü edilen işlev baskılanmış olan şeyin dile getirilmesiyle ulaşılan arındırma ya da **katharsis**'dir. Aynı terimin tıpta kullanılışı da hastalıklı durumların bedenden dışarı atılmadan önce yapay olarak uyarılmalarını ifade eder. Bunun tıpkı Bakhtin'in tanımladığı karnaval diyalektiği gibi işleyen bir süreç olduğu söylenebilir. Ortaçağ karnavalından geriye doğru tragedyaya

⁸¹ Craig Brandist, "The Bakhtin Circle", **The Internet Encyclopedia of Philosophy**, (Çevrimiçi) <http://www.iep.utm.edu/b/bakhtin.htm>, 12 Ocak 2008.

⁸² A.g.e.

baktığımızda günlük hayatın askıya alınarak onun bütün kurallarının kapı dışında bırakılıp, yaşamın gerçekliğinin bir kenara itildiği yeni bir dünyanın kurulduğu tragedya sahnesinin kendine özgü yaşantısı içinde kolektif bir deneyim sunarak toplumsal arınma işlevini nasıl yerine getirdiğini görürüz. Thomson’a göre bu, baskılanmış olanın dile getirilmesiyle ulaşılan,

“toplumsal değişme sürecinde ortaya çıkmış olan çelişkilere bağlı coşkusal zorlamaları hafifleterek, törene katılanların canlılığını yenileyen” bir süreçtir.⁸³

1.1.4. Tragedyanın Dramatik ve Yapısal Özellikleri:

“Tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin talididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya, salt bir öykü [mythos] değildir”.⁸⁴

Tragedyaların genel yapısal özelliklerinden Aiskhylos, Sophocles ve Euripides’in eserleri ve Aristoteles’in “**Poetika**”sından edindiğimiz bilgilere dayanılarak söz etmek mümkün.

Aristoteles, tragedyanın biçimini belirleyen ve tüm dramalarda ortak olan dışsal öğeleri; **prologos** (önsöz), **episod**’lar (epizotlar), **exodos** (sonuç) ve koro şarkıları olarak belirler. Koro şarkıları da kendi içlerinde **parados** ve **stasimon** diye ikiye ayrılırlar. Bunların dışında sadece tragedyaya özgü öğeler olarak da sahne şarkıları yani **aria**’lar ve sahnede koro ile oyuncular arasında karşılıklı söylenen şarkılar olan **kommoi**’lardan söz edilebilir.⁸⁵ **Prologos**, koro gelmeden önceki, oyunun açılışından önce olaylar hakkında bilgi veren bölümdür. Sonra, koro, toplu olarak söylediği ilk şarkı olan **parados** ile giriş yapar. Eğer **prologos** yoksa **parados** oyunu başlatır. **Parados**, koronun sunulması, açıklamanın yapılması ve uygun ruh durumunun yerleştirilmesi işlevlerini yerine yetirir. **Parados**’u üç ile altı arasında değişen ve koro şarkılarıyla (**stasimon**lar) bölünmüş olan bir dizi **episod** izler. Kendisinden sonra artık hiçbir koro şarkısı gelmeyen bölüm olan **exodos** ise tüm karakterlerin ve

⁸³ George Thomson, **Tragedyanın Kökeni**, s.369.

⁸⁴ Aristoteles, **Poetika**, s.22

⁸⁵ A.g.e., s. 36

koronun çıkışını içerir. **Kommos** ise sahnede bulunan bütün kişilerin koroyla birlikte söyledikleri bir ağıta verilen addır.⁸⁶

Tragedyalar dizeler halinde yazılırlardı. Oyuncular arasındaki diyaloglar günlük yaşamdaki konuşmaların ritmine daha yakın olan **iambik** ölçüdeydi. Koro şarkıları ve zaman zaman oyuncuların söyledikleri şarkılar ise çeşitli ölçülerde yazılırdı. Aristoteles ideal tragedyayı tanımlarken yüce, ama aynı zamanda anlaşılabilir bir dil kullanılması gerektiğini belirtir. Yüce dil, gündelik ve bayağı olmayan, ozanın doğru ölçüde mecazlara ve dil oyunlarına baş vurarak kurduğu dili (şiiri) ifade eder.⁸⁷

Latacz, Antik Yunan tragedyalarının toplu sanat eseri olmalarına dikkat çeker.

“Bu toplu-sanat-eseri’nde, günümüzde birbirinden ayrılmış olan sözlü tiyatro, müzik tiyatrosu ve dans tiyatrosu henüz iç içeydi”⁸⁸

Konuşma; **resitatif**, şarkı, koro şarkısı ve koro dansı gibi öğelerin hepsini içermesi tragedyayı Latacz’ın dediği gibi bir *toplu sanat eseri* olarak tanımlamayı mümkün kılar. Nietzsche’de bu duruma değinir;

“bayramlarda oynanan tiyatro oyunu, Yunan sanatlarının yeniden birleşme bayramına benzer. Bunun örneği eskiden mabet şenliklerinde varmış, dini duygularla dolu kitlenin karşısındaki tanrının heykel şeklindeki varlığı danslar ve şarkılarla kutlanırdı”.⁸⁹

Tragedyaların çoğunda ölüm ve fiziksel şiddet sahneleri sahne dışında geçer ve bir haberci tarafından aktarılırdı. (örneğin, Sophocles’in **Aias** adlı tragedyası bu duruma istisnalardan biridir.) Tragedyada tek bir olay, kesintisiz sergilenmelidir. Olaylar tek bir konu etrafında toplanmalı ve birbirini olasılık ve zorunluluk yasalarına göre izlemelidir. Bu nedenle, çoğu tek bir yerde geçer ve aksiyon zamanı sürekli olurdu.⁹⁰

⁸⁶ A.g.e., s. 36

⁸⁷ A.g.e., s. 64.

⁸⁸ Joachim Latacz, **Antik Yunan Tragedyaları**, s. 60.

⁸⁹ Friedrich Nietzsche, Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans, s. 10.

⁹⁰ Oscar G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, s. 29.

“Tragedyada aynı zamanda meydana gelen [zamandaş olarak] olayları betimlemek ozan için olanaksızdır. Tersine tragedya ozanı, sahnede hareket halindeki kişilerce oynanan tek bir olayı betimleyebilir”.⁹¹

Tragedyanın uzunluğunu belirleyen ölçü, başı ve sonunun kavranabileceği uzunlukta olmasıdır. Aristoteles’in belirttiğine göre,

“tragedya öyküyü güneşin doğuşu ve batışı arasında geçen zaman içinde tamamlamaya çalışır”.⁹²

Tiyatro tarihine bu özellikler yer-zaman-aksiyon birliği veya *Üç Birlik Kuralı* olarak geçmiştir.

Neredeyse tüm tragedyalar, acının, fiziksel ve zihinsel ızdırabın, hayatın ve mutluluğun harcanmasının öyküsünü anlatırlar. Tragedyalar, fani dünyanın hainliklerini ve kötülüklerini ortaya döküp onlarla yüzleşirler. Çoğunlukla aile içi problemler, kan ve evlilik bağları, şehirler içinde ve ya aralarında gerçekleşen sosyal ve siyasi problemler bazen de evrensel yasalar ile devlet yasaları arasındaki çatışmalar konu olurdu. Ana karakterler, soylulardı.

Taplin’e göre, Yunan tragedyaları genel geçer kanıda olduğu gibi kaderin boyunduruğu altındaki savunmasız mağdurların hikayelerini anlatmazlar. Aksine, çoğu insanın özgür iradesi ve yaşamını idame etmekteki kişisel sorumlulukları ile ilgilidir.⁹³

“Geriye dönük baktığımız zaman, bu felaketlerin neden “olmak zorunda olduğunu” ve ilahi bir bakış açısından bütün bu olayların öngörülebileceğini görebiliriz; ama trajedilerin çoğu acılarının şeklini sonraya kadar göremeyen ölümlüler tarafından oynanır”.⁹⁴

Mevcut Yunan tragedyalarının hepsi mit ya da tarihe dayandırılmıştır. Bununla birlikte her yazar, öyküleri değiştirmek ve karakterlerle olaylar için (mitlerde pek az

⁹¹ Aristoteles, **Poetika**, s. 71.

⁹² A.g.e, s. 21.

⁹³ Oliver Taplin, “Greek Theatre”, s. 20.

⁹⁴ A.g.e, s. 22.

bulunan) dürtüler icat etmekte özgürdü.⁹⁵ Bu mitler toplum tarafından iyi bilinen hikayelerdi. Ancak, tragedyalarda amaç hikaye anlatmak değildi. Nigel Spivey, **Greek Art** başlıklı çalışmasında, Yunan tragedyasını *öngörölmüş anlatı* olarak tanımlar.

Buna ek olarak şenlik bilincinde hareket eden yazarlar, eserlerinin sadece bir kerelik gösterileceğinin bilincindeydiler. Bu nedenle aktarmak istediklerini, seyircinin bir kerede kavrayabileceği şekilde vermeliydiler.⁹⁶

1.2. Antik Yunan’da Oyunculuk:

“İçimizden biri, kendini birden Atina’da yapılan türden bir şenlik, onda öncelikle tamamen yabancı türden ve barbar bir tiyatro izlenimi uyanır. Ve bu da birçok sebepten kaynaklanır. Gündüz güneşin pırıl pırıl parladığı saatte, akşamın ve lamba ışığının tüm gizem dolu etkilerinden uzak, en çarpıcı gerçeklikte o, insanlarla dolu büyük ve açık bir mekan görebilir: tüm bakışlar çukurda harika bir biçimde hareket eden maskeli bir grup erkeğe ve uzun, dar bir sahne üzerinde çok yavaş tempoyla aşağı yukarı yürüyen, insandan daha uzun birkaç büyük kuklaya yönelir. Kuklalardan başka isim vermemiz gereken varlıklar var, yüksek topuklu sırtıklar üzerinde çok canlı resimlerin olduğu göğüs, beden, kol ve bacaklardaki maskelerle yapay bir şekilde doldurulup dikilmiş, hiç hareket edemeyen, yerlere sürünecek kadar uzun bir elbisenin ve muhteşem bir kafa süsünün yükü altında ezilen varlıklar bunlar. Bu arada bu figürler, sayısı yirmi binden fazla insandan oluşan izleyici kitlesine kendilerini anlaşılır kılmak için olabildiğince açılmış ağız boşluklarıyla en yüksek ses tonuyla konuşmak ve şarkı söylemek durumundalar: gerçekten, bir maraton yarışçısına yaraşan bir kahramanın yapacağı bir şey. Bu oyuncu şarkıcıların her birinin, on saatlik çalışma sırasında, yaklaşık 1600 dize okuduğunu, bunların içinde en azından altı tane uzunlu kısısalı şarkılar olduğunu anladığımızda, hayranlığımız bir kat daha artar. Hem de ses tonundaki her aşırılığı, her yanlış vurguyu acımasızca cezalandıran bir seyirci karşısında yapılır bu”.⁹⁷

Yunanlıların aktörü ifade etmek üzere kullandıkları sözcük olan **hypokrites**’in etimolojik anlamı *yanıtlayan*’dır. Bu, araştırmacılar tarafından erken dönemde oyunlarda baskın rol henüz korununken, aktörün koroyu yanıtlayan kişi olmasına bağlanıyor.⁹⁸

⁹⁵ Oscar G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, s. 29.

⁹⁶ Joachim Latacz, **Antik Yunan Tragedyaları**, s. 17.

⁹⁷ Friedrich Nietzsche, Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans, s. 10-11.

⁹⁸ A. E Haigh.: The Attic Theatre: A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens, s. 227.

Aktör, oyunun aksiyonunu ve diyalogunu taşırdı. Koroyşa arada bir diyaloga katılmakla birlikte daha ziyade aralardaki şarkıları söylerdi. Diyalog daha çok aktörün işiydi.

Aktörler ve koro birbirinden tamamen ayrı değerdendirilirlerdi. Koro üyeleri **choregus** tarafından seçilirler, maaşlarını da ondan alırlardı ve sahne üzerindeki yerleri orkestraydı. Aktörler, devlet tarafından işe alınır ve yerleri yukarı sahne olurdu. **Hypokrites** ya da aktör sözcüğü koro üyeleri için kullanılmazdı. Sadece diyaloga katılanlara **hypokrites** denilirdi. Hizmetlileri, askerleri canlandıran figüranlar aktörlük mertebesinde sayılmazlardı.⁹⁹

Daha sonra, Aiskhylos ile Sophocles sırasıyla ikinci ve üçüncü oyuncularını getirdiler. Thomson'a göre ikinci oyuncunun eklenmesi sahnenin orkestra ile ilişkisini devrimleştirmiştir. Çünkü böylece yazar olay dizisini koro araya girmeksizin yalnızca oyuncular yoluyla geliştirebilme olanağı kazanmıştı.¹⁰⁰

Aristoteles'e göre tragedyaya ikinci oyuncuyu Aiskhylos, üçüncüyüyse Sophocles eklemiştir. Başlangıçta gösteriler sadece koro şarkılarından oluşuyordu. Daha sonra koroya sırasıyla birinci, ikinci ve üçüncü oyuncular eklendi. Oyundaki tüm roller bu oyuncular tarafından canlandırılıyordu. Dramanın erken dönemdeki tarihsel gelişimine oyuncuların ve diyalogun koro şarkılarının aralarına eklenmesi ve yavaş yavaş öneminin artarak koroyu gölgede bırakacak hale gelmesinin tarihi olarak da bakılabilir. Sonuç olarak, tragedyanın doğası, *lirik* bir sanat olmaktan dramatik bir sanat olmaya doğru radikal biçimde değışti. Bu gelişme şu şekilde gerçekleşti: Önceleri, koro şarkılarının aralarını doldurmak için koro liderinin *resitatifleri* ve diğer üyelerle kısa diyalogları bulunuyordu. Bunu bir adım ileriye götüren, bir oyuncu ekleyerek bu araları oyuncunun monologları ya da koro lideriyle gerçekleştirdikleri diyalogları yoluyla doldurmaya başlayan Thespis'tir. *Lirizmden* dramatik bir yapıya geçmekteki kırılma noktası ise Aiskhylos'tur. Aiskhylos, ikinci oyuncuyu ekleyerek, araları iki oyuncunun arasında geçen diyaloglarla doldurmuş,

⁹⁹ A.g.e., s. 27.

¹⁰⁰ George Thomson, **Tragedyanın Kökeni**, s. 192.

koro şarkılarını kısaltmış ve diyalogu da oyunun temel bir unsuru haline getirmiştir. Sophocles ise, üçüncü oyuncuyu ekleyerek diyaloga çeşitlilik katmış ve *lirik* öğeyi dramının arka planına atmıştır.

468'den itibaren *üç oyuncu kuralı* sabitlenmiştir. Bu tarihten itibaren oyunlarda bütün sözlü rolleri canlandıracak en fazla üç erkek oyuncu bulunabiliyordu. Sadece üç oyuncunun kullanılması oyunlardaki oyuncu kalitesini de yükseltiyordu.¹⁰¹ Tiyatro mekanının büyüklüğü, oyuncuların vokal becerilerinin olağanüstü yükseklikte olmasını gerektiriyordu. Ancak istisnai derecede berrak ve güçlü bir sese sahip bir oyuncu bu devasa tiyatroyu dolduran binlerce seyirciye sesini duyurabilirdi. Böyle bir yeteneğe sahip çok sayıda oyuncu bulunması pek kolay olmazdı elbet.¹⁰²

Ayrıca bu oyuncuların her biri birden fazla rol oynamak durumundaydı. Aynı oyuncu bir oyunda aynı zamanda bir tanrıyı ve bir köleyi canlandırabiliyordu. Bu da, maske ve kostümlerin farkları belirginleştirmeye katkılarının yanı sıra vokal becerilerin en üst düzeyde kullanılmasını gerektiriyordu.¹⁰³ Kadın rolleri de erkek oyuncular tarafından canlandırılıyordu. Oyuncuların aynı oyundaki farklı karakterleri canlandırırken belli karakteristik vokal niteliklere başvuruyor oldukları olasıdır. Fakat, Hall'a göre yine de seyirci maskesinin ardından konuşan oyuncuyu buna rağmen sesinin ayırt edici özelliklerinden tanıyabiliyordu.¹⁰⁴

Oyuncu sayısının kısıtlı olması, kadın rollerinin erkek oyuncular tarafından canlandırılması ve hangi rolü canlandırıyor olursa olsun o oyuncunun sesiyle kendisini de rolüyle birlikte görünür kılması Antik Yunan sahnesinin gerçekçi bir etki yaratmasına engel oluşturmuyordu. Bu kural doğrultusunda kalabalık bir grubun aralarında konuşmasının yarattığı gerçekçi etkiyi yaratmak gibi bir olanak ortadan kalkmış oluyordu. Üstelik, bazen inandırıcılığı kıran ilginç durumlar da ortaya çıkabiliyordu. Örneğin, Euripides'in Orestes'inin sonunda Orestes sarayın çatısında

¹⁰¹ A. E Haigh.: The Attic Theatre: A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens, s. 226.

¹⁰² A.g.e., s. 226.

¹⁰³ Oliver Taplin, **Greek Tragedy in Action**, s. 13.

¹⁰⁴ Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, s. 50.

Hermione'yi öldürmekle tehdit etmektedir; Pylades de yanında durmaktadır. Menelaus'un Pylades'e yönelik bir suçlamada bulunmasına karşın, Pylades sessiz kalır ve kendisi adına Orestes'in yanıt vermesine izin verir. Bu ilginç sessizliği şöyle açıklanabilir: Orestes ve Menelaus zaten iki oyuncu tarafından oynanmaktadırlar. Üçüncü oyuncu ise hemen o sırada sahneye girecek olan Apollo'yu canlandıracaktır. Böylelikle de Pylades'i oynayacak oyuncu kalmadığı için onu sessiz bir figüran canlandırmaktadır ve bu nedenle o sahnede konuşamaz.¹⁰⁵

Haigh'a göre, üç oyuncu kuralı tragedyalardaki diyaloglara basitlik ve açıklık kazandırıyordu, çünkü aynı anda diyaloga katılabileceklerin sayısı sınırlıydı. Bu kural Antik Yunan Tragedyası'nın statik niteliğiyle de uyumluydu. Çoğu zaman üç oyuncu bile tasarruflu şekilde kullanılıyordu. Genellikle, ikisi konuşurken üçüncüsü sessiz bir şekilde yanlarında bulunuyordu. Üçlü diyalogun geçtiği yerler nadirdi ve kısa bölümlerdi.

Oyunculuk sanatının Thespis'le ortaya çıktığı söylenebilir. Fakat, bağımsız bir oyuncular sınıfının ortaya çıkması bundan yıllar sonra gerçekleşmiştir. Aiskhylos'a kadar tek oyuncu kullanıldığı için bu görev yazarın kendisi tarafından üstlenilirdi. Ancak Aiskhylos ikinci oyuncuyu getirince oyunculuk meslek olarak yazarlıktan ayrılmıştır. Bunu takip eden bir süre boyunca yazarlar diğer aktörlerle birlikte oyunlarında rol almaya devam ettiler. Erken beşinci yüzyılda bu uygulama tamamen popülaritesini kaybetmiştir.¹⁰⁶

Beşinci yüzyıl başlarında artık oyunculuk ayrı meslek olarak yer etmiş ve önemi hızla artmıştır. Bu dönemde iyi oyuncular yarışmalarda ödüllendirilmeye başladılar ve isimleri **choregi** ve yazarların yanı sıra onur listelerine geçti. Yarışmalarda öncelikli olarak ses kalitesi ve kullanım virtüözitesi üzerinden değerlendirilen oyuncular vücut dilini kullanma tekniği açısından da oldukça gelişkindiler.¹⁰⁷ Thomson'dan dördüncü yüzyılda oyuncuların askerlik hizmetinden muaf olduklarını

¹⁰⁵ A. E Haigh.: The Attic Theatre: A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens, s. 225.

¹⁰⁶ A.g.e, s. 227.

¹⁰⁷ Oliver Taplin, Greek Theatre, s. 18.

da öğreniyoruz.¹⁰⁸ Böylece aktörlük sanatı, yazarlık sanatının önüne geçmeye başlamıştır.¹⁰⁹

Önceleri her oyun için gerekli oyuncuların seçimi devlet tarafından yapılıyordu. Beşinci yüzyıl itibariyle yazarlar oyuncularını seçmeye başladılar. Daha sonra, oyunculara verilen önem artınca, onlar da yazarlar ve **choregi**'lerle aynı değerlendirmeye tabii tutulup, devlet tarafından atanmaya başlandılar. Devlet gerekli sayıda aktörü bu göreve atıyor daha sonra bu aktörler kurayla oyunlara bölüştürülüyorlardı.¹¹⁰

Thomson'a göre, oyuncular Antik Yunan'da toplumun gözünde bir zamanlar tanrının söylemiş olduğu şeyleri dile getiren araçlardı.

“Şairin kendisi için yazdığı sözleri söyleyen oyuncu, şair oyuncudan geliyordu: bestelemek üzere esinlendiği sözleri söyleyen şair-oyuncuysa dithyrambos'un başı aracılığıyla, bedenine tanrı girmiş olduğu için kendisi de tanrı olan, thiasos'un başındaki rahipten geliyordu”¹¹¹.

Bu nedenle onların toplumdaki yeri ayrıydı. Çünkü kökenleri kutsaldı...

Bir beşinci yüzyıl Yunan tragedyasının genel biçimsel yapısını belirleyen ve bu yapının oluşturduğu çerçevede oyuncunun davranış biçimini ve sonuç olarak da seyirciyle kurulan ilişkinin niteliğini belirleyen temel öğeler, performans alanı/gösterim mekanı, kostümler, maskeler, koro, söz ve müziğin diyalektiği, metin-sahneleme ilişkisi ve bu çerçevede gerçekleşen oyuncunun aksiyonudur.

Rush Rehm'e göre, tragedyaların genel geçer özellikleri,

“katılımcı bir demokrasinin siyasi ve ahlaki meseleleri oldukça saldırgan bir kamusal gösteri biçiminde kendini gösterdiği Atina'nın bu performans kültürü dahilinde oluşmuştur”.¹¹²

¹⁰⁸ George Thomson, **Tragedyanın Kökeni**, s. 196.

¹⁰⁹ A. E Haigh.: The Attic Theatre: A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens, s. 225.

¹¹⁰ A.g.e. s. 223.

¹¹¹ George Thomson, **Tragedyanın Kökeni**, s. 397.

¹¹² Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, s. 73.

Tragedya sahnesinde performans alanının seyirciyle ilişkisi de bu doğrultuda düşünülmelidir. Antik Yunan’da zaten performans alanının devasa boyutu, üç boyutluluğu ve açıklığı, gösterimin kamusal kimliğini vurgulamaktaydı. Seyirci, tıpkı halka açık bir alanda hitap edilmek üzereymiş gibi, oyunla ve oyun tarafından ona sunulacaklarla yüzleşmek üzere tiyatro mekanında bulunuyordu. Her şey ortada, açık ve seçikti. Gösterim kendini gizlemiyordu. Festivallerin gerçekleştiği Akropolis eteklerinde bulunan Dionysos tiyatrosu, yapısı itibariyle tam da bunu ortaya koyacak şekilde biçimlenmiştir.

Tragedyaların seyircileriyle kurdukları ilişkinin dolaysız niteliğini belirleyen diğer etmenler arasında kostümlerin çağdaş olması, bazı özel jest ve hareketlerin bilinen ritüelleri çağrıştırması, dilin şiirsel olmasına rağmen, epik şiire nazaran günlük hayatın konuşma ritmine daha yakın bir ritim üzerine kurulu olması ve koro şarkıları, ilahiler, epik gazeller, düğün şarkıları ve cenaze ağıtları gibi beşinci yüzyılın alışlagelen diğer türlerinden öğeler taşıması sayılabilir.

Sahne plastiğini biçimlendiren diğer unsurlar ise, her oyundaki sayısız karakteri canlandıracak oyuncu sayısının sınırlandırılmış olması, amfi-tiyatronun haşmetiyle orantılı görkem ve boyutlardaki kostümler ve oyuncuyu yüz ifadesinin avantajlarından mahrum bırakan maskelerin kullanılmasıdır. Bütün bu özellikler sahne-seyirci ilişkisinde yabancılaştırıcı unsurlar olarak yer alırken aynı zamanda da oyunculuğun tarzını ve biçimini de doğrudan etkiliyorlardı. Oyunculuk, bu fiziksel ortama uyum sağlayacak nitelikte olmalıydı.

Rush Rehm, trajik sahne üzerine çalışmasında, beşinci yüzyıl Atina’sında, ne oyunların, ne de gerçekleştikleri koşulların bireysel psikoloji ve karakter üzerine kurulu bakış açısını destekleyecek şekilde olmadığını savunuyor.¹¹³ Sözü edilen koşullara kısaca değinmiş olduk. Ancak, her birini daha detaylı şekilde inceleyerek

¹¹³ A.g.e. s. 38.

oyunculuğu nasıl biçimlendirmiş olduklarına ve nasıl bir bakış açısıyla kendilerini gerçekleştirdiklerine dair çıkarımlar yapabiliriz.

1.2.1. Sahnelemede Mekan ve Zaman Kullanımı:

“Yunan tiyatrosunun en önemli buluşlarından birisi, seyircinin hayal gücünün tiyatronun en büyük kaynağı olduğu düşüncesidir”.¹¹⁴

Theatron ya da tiyatro sözcüğünün Yunanca açılımının seyir yeri anlamına geldiğinden daha önce söz etmiştik. Bu sözcüğün etimolojik kökeni **theaomai** olup *seyir/temaşa* eylemini ifade eder. Bir gösterim mekanıyla ilgili en önemli nokta, seyircisini nasıl konumlandığı ve buna göre seyir alanıyla nasıl bir ilişki kurduğudur. Bir Attika tragedyasının alımlanış durumunun ilk bileşeninin “yer bağımlılığı” olduğunu belirten Latacz, **theatron**’dan içine girildiği zaman biçimi itibariyle belirli bir alımlanış konumunu dayatan çevresinden yalıtılmış bir “yığınsal toplantı havuzu” olarak söz eder.¹¹⁵

Dionysos Tiyatrosu devasa boyutlarda, üç boyutlu bir açık hava tiyatrosuydu. Rehm’e göre bu tiyatro, modern sahnenin yanılısama yaratabilme olanaklarına sahip değildi. Burada sözü edilen, bir gösterim mekanının tiyatronun kendisinin tiyatro olduğunu saklamasını sağlayacak yapıya ve araçlara sahip olmasıdır. Modern seyircinin alıştığı **proskene** (ön sahne) tarafından çerçevelenerek sınırlanan tiyatro sahneleri, gerçekçi ve doğalcı yöntemlerin temel varsayımı olan seyircinin belirli bir mekanı görünmez bir dördüncü duvarın arkasından gizlice gözetlediği etkisini yaratmak üzerine kurulur. Antik Yunan Tiyatrosu’nun ise, bunun tam tersi bir etki yaratmayı amaçladığı söylenebilir. Tiyatroda anlamın seyirciden bağımsız üretilmeyeceğini bu nedenle seyirciyle kurulan ilişkinin aradaki engellerin kalktığı, yüz yüze, birebir ve bilinçli bir ilişki olması gerektiğini belirten Meyerhold, Antik Yunan Tiyatrosu biçimlerini araştırdığı dönemde şu sonuca varmıştır:

¹¹⁴ A.g.e. s. 41

¹¹⁵ Joachim Latacz, **Antik Yunan Tragedyaları**, s. 14-15.

“Konvansiyon tiyatrosunda, seyirci “bir an bile önünde oynayan bir oyuncu olduğunu ve oyuncu da önünde, sahnenin dibinde seyircinin ve iki yanında da bir dekorun bulunduğunu unutmaz. Bu bir tablo ile olan ilişkimize benzer: Ona bakarken, bir an bile ortada renkler, tuval, fırçalar bulunduğunu unutmayız, ama aynı anda yüksek ve aydınlık bir yaşam duygusu hissederiz. Ve hatta şu genellikle doğrudur: Tablo kendini ne kadar tablo olarak ortaya koyarsa, ondan kaynaklanan yaşam duygusu da o denli güçlenir”.¹¹⁶

Böyle bir sahne kurgusallığını gizlemez. Bu sahnenin içindeki oyuncu da izlendiğinin ayırdındadır. Spivey, dördüncü yüzyılda yaşamış ünlü heykeltıraş Praxiteles’in Aphrodite heykelinden söz ederken, sanat eserinin seyircisiyle ilişkisini belirleyici önemli bir detaya değinir. Bu detay aslında çıplak Aphrodit’in mahrem yerlerini elleriyle örttüğü jestidir. Bu jest adeta bize onun seyredildiğinin ayırdında olduğunu gösterir.¹¹⁷ Oyuncunun seyirciyle ilişkisi de böyledir.

Bir Antik Yunan tiyatrosunun dev boş alanı seyirciyi oyuncunun söz ve jestlerinden yola çıkarak hayal etmeye davet eder.¹¹⁸ Bu nedenle bu mekanda gerçekleşen tragedyalar, seyircinin hayal gücünü kullanarak yaratım sürecinin tamamlayıcısı olarak sürece aktif katılımını gerektiriyorlardı. Aktif sözcüğünün burada ifade ettiği şey “inter-aktiflik” ile karıştırılmamalıdır. Seyircinin aktif katılımı, Meyerhold’un da ifade ettiği gibi, onun dördüncü yaratıcı konumunda olması anlamındadır. Ona göre, doğalcı tiyatrodaki amaçlanan şey, doğanın eksiksiz biçimde yeniden üretilmesidir. Böyle bir tiyatro oyuncuya bitmiş kesin bir anlatım dayatır ve çağrışım oyunculuğuna izin vermez. Seyirci ise Meyerhold’a göre, ancak çağrışıma açık bırakılan yerlerde yaratım sürecine katılıp hayal gücünü çalıştırabilir ve bir sanat yapıtı ancak düş gücü aracılığıyla etkide bulunur.

“Konvansiyonel yöntem tiyatrodaki yazar, oyuncu ve yönetmenin ardından bir dördüncü yaratıcının daha varlığını varsayar: Seyirci. Konvansiyon tiyatrosu sahnede verilen çağrışımlar deseninin seyircinin düş gücü tarafından yaratıcı biçimde tamamlanacağı bir sahneleme anlayışı geliştirir.”¹¹⁹

Böyle bir tiyatrodan alınacak yaşam duygusu da daha yüksek olacaktır.

¹¹⁶ Berktaş, Ali (ed.): **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Ali Berktaş, İstanbul, MitosBoyut Yayınları, 1997, s. 193-194.

¹¹⁷ Nigel Spiyev, **Greek Art**, Londra, Phaidon Press, 1997, s. 305.

¹¹⁸ Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, s. 37.

¹¹⁹ Berktaş, Ali (ed.): **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, s. 193.

Festivallerde oyunlar, bir çatısı, duvarları veya özel bir ışıklandırma sistemi olmayan bu açık hava tiyatrosunda gündüz vakti ve güneş ışığı altında oynanıyorlardı. Oyun alanı ile seyir alanını birbirinden ayıracak bir ışıklandırmanın olmaması, oyuncu ile seyirciyi birbirlerini aynı derece görebilecekleri eşit bir konuma getirmenin yanı sıra seyircilerin birbirlerini de görebilmelerini sağlayarak onlara performansın yaratımındaki kolektif rollerini hatırlatmaktaydı. Seyirci seyreden olmanın yanı sıra aynı zamanda seyredilendi de.

Ayrıca gece ile gündüzü aydınlıkla karanlığı sahne üzerinde canlandırmaya yarayacak bir ışıklandırmanın olmaması her türlü atmosferin kızgın Akdeniz güneşi altında sahnedeki performans yoluyla yaratılması gerekmektedir. Bütün bunların sonucunda, bir Antik Yunan tiyatro mekanının ortamı, seyir alanının karartıldığı ve her seyircinin sahnede olan bitenle bireysel ve özel bir ilişki kurabildiği sahnelerin aksine, ortak ışığın altındaki seyirciyi de performansın bir parçası haline getirerek onların olan bitene kolektif olarak yanıt vermesine yol açmaktaydı.¹²⁰ Böylece performansın alanı ve etkisi bireysel değil, toplumsal oluyor, adeta büyüyordu. Seyircinin yerleşim şekli itibarıyla sahneden ötesinden şehri görebilmesi de odağın sadece sahnede olan biten olmasını engelliyor, bunların bir tiyatrodaki gerçekleştiğini vurguluyordu.

“Atina’da Güney Attika’nın doğal panoraması, daha geniş bir dekor sağlıyordu- gökyüzü, deniz, güneşin kendisi, uzak tepeler ve dağlık araziler, Ilissos Nehri, şehir surları, uzaktan görünen Akropolis manzarası, ve seyircinin üstünde oturduğu toprağın kendisi- oyuncuların kelimelerinin ve hareketlerinin daima var olan doğal akrabaları”.¹²¹

Bunlarla bağlantılı olarak, oyuncuların antreleri için uzaktan gelişleri de görülebiliyordu. Oyuncu antresini yapar yapmaz seyirciyle yüzleşiyordu. Oyun alanına her türlü erişim, oyuncunun girişini yapar yapmaz seyirciyle karşı karşıya geleceği şekilde düzenlenmişti. **Skene**’nin ön cephesinden sahneye açılan orta kapı doğrudan **orchestra**’ya açıldığı için, oyuncu girişini yaptığı ilk önce seyirciyle

¹²⁰ Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, s. 38-39.

¹²¹ A.g.e. s. 38.

tam anlamıyla karşı karşıya geliyordu. Arka cephenin her iki tarafından uzanan yolların (**eisodoi** ya da giriş yolları aynı zamanda **paradoi/parados** veya yan yollar da denir) açısı yukarı sahneye değil, aşağı sahneye, **orchestra**'ya doğruydı. Bu girişlerin açısı seyircinin bulunduğu yönü gösterdiği için, seyirci, oyunların ve koronun girişlerini yapmak üzere sahne dışından gelişlerini görebiliyordu.¹²²

Sahneye giriş çıkışların tarif edildiği üzere düzenlenmesi, seyirciyle yaşanan yüzleşme, performans alanının boyutları ve açık hava oluşu beşinci yüzyıl Yunan Tiyatrosu'nun toplumsal doğasını pekiştirmenin ötesinde, oyunculuğun biçiminin de bu özelliklerle tutarlı olarak şekillenmesine yol açtığı söylenebilir. Devasa boyutlardaki bu mekanı doldurabilmek için oyunculuğun dışa dönük ve güçlü/büyük olması gerekiyordu. Böyle bir sahnede kişisel, psikolojik ve karakter odaklı çözümlemelere yer yoktur. 19. yüzyıldan itibaren sahne üzerindeki meseleler gittikçe daha özele indirgenerek odak bireye indirgenmeye çalışılmıştır. Yunan Tragedyaları'nda durum daha farklıydı. Prodüksiyonların bir takım belirleyici özellikleri olan oyuncuların sahneye giriş çıkışları, sahneye girer girmez seyirciyle karşı karşıya gelme biçimleri ve performans alanının boyutu o dönemde yapılan tiyatronun kamusal kimliğini vurgulamaktaydı.¹²³

Beşinci yüzyıldaki dekor uygulamalarına ilişkin kanıtlar ise yetersizdir. Yine de yanılısamacılık için herhangi bir çaba olası görünmemektedir. Brockett'e göre, sonuçta daimi yapı **skene**'nin varlığı konvansiyonlaştırmanın yanılısamacılığa egemen olduğunu gösterir.¹²⁴ **Skene**, önceleri tahtadan daha sonraları ise taştan yapılan bir yapıydı ve sahnenin arka cephesini oluşturuyordu. **Skene**'nin önünde büyük bir **orchestra** alanı vardı. Rehm'e göre, bütün tragedyaların sahnelenmesi için bu temel öğeler yeterliydi.¹²⁵ Nietzsche bu mekâna ilişkin der ki,

“Ön tarafa yakın arka duvarı ile antik dönemin dar sahnesi, ölçülü hareketler yapan az sayıdaki oyuncuyu, canlı rölyeflere ya da mabetlerin alınlığındaki canlı mermer heykellere çevirir. Bir mucize, Parthenon'un alınlığında yer alan Athena ve Poseidon

¹²² A.g.e., s. 37.

¹²³ A.g.e., s. 38

¹²⁴ Oscar G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, s. 44.

¹²⁵ Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, s. 34.

arasındaki kavgayı betimleyen mermer figürlere can verse, herhalde onlar Sophocles'in diliyle konuşturlardı".¹²⁶

Pollux ile Vitruvius'un rehberliklerinde, **skene**'de ortadaki daha geniş olmak üzere üç kapı olduğunu söyleyebiliyoruz. Ortadaki geniş kapıdan, krallar, tiranlar gibi ülkeyi yöneten kimseler girer çıkarlardı. Sağdaki kapıyı ikinci oyuncu, soldakini de daha küçük rolü olan üçüncü oyuncu kullanırdı. **Skene**'nin iki kanadına uzanan koridorlara **paraskenia** denirdi. Bunlardan biri kent merkezine, öbürü ise kentin kenar mahallelerine giden yola açılırdı. Aynı zamanda değişik sahnelerin gösterilmesine yarayan bu kapılardan özellikle ortadaki bir iç sahne görevini görürdü.¹²⁷

Skene bazen dekore de edilirdi. Romalı yazar Vitruvius'dan **skene**'nin dekorasyonunda perspektif kullanıldığını biliyoruz.¹²⁸ Dekor için bir de **periaktoi** adını alan, eksenî çevresinde dönen büyük prizma panoların kullanıldığını öğreniyoruz. Bunların her yüzüne değişik bir sahnenin görünüşü boyanırdı. Sahne değişimi ise bu prizmaların eksenî çevresinde dönmeleriyle sağlanırdı.¹²⁹

Yine de **skene**'nin varlığından yola çıkarak standart bir dekorasyon kullanımı olduğunu söylemek mümkündür. Taplin buna ilişkin "kayalık geçit" örneğini verir.

"İlginç bir örnek, konvansiyonel olarak bir mağara ağzını temsil eden, bazen de büyük bir kayayı temsil etmek için kullanılan kayalık geçittir. Bir iki örnekte bu "tak"ın dikdörtgen olduğu bile görülmüştür. Standart bir sahne dekoru unsuru olması bunun arkasında yatıyor olabilir".¹³⁰

¹²⁶ Friedrich Nietzsche, Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans, s. 17.

¹²⁷ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi**, s. 63-64.

¹²⁸ Graham Ley, A Short Introduction to the Ancient Greek Theater, s. 30.

¹²⁹ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi**, s. 64.

¹³⁰ Oliver Taplin, "Reflections of Tragedy and Comedy in Greek Painted Pottery of the Fourth Century BCE.", **Intensive Course On the Study and Performance of Ancient Greek Drama**, Epidauros, European Network of research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama, 2006 s. 44.

Ayrıca, mekanı sınırlayan ve belirleyen temelde **skene**'ydi. Tek bir giriş oyun boyunca yeniden (farklı bir yer olarak) tanımlanabiliyordu. Sahnenin ifade ettiği mekan da aynı şekilde.¹³¹

Mekanın mantıksal olarak tanımlanmasına ve yeni bir mekanı yansıtmak için sahne dekorunun değişmesini öngören gerçekçi tiyatronun aksine, Antik Yunan Tiyatrosu'nun seyircisinin hayal gücüne dayanan bir sahne tasarımı üzerine kurulu olduğunu söylemek mümkündür.¹³²

Antik Yunan'da sahne tekniği oldukça gelişmişti. Bu noktada kullanılan araçlar ve makineler önemli yer tutar. Bu araçlardan en önemlileri, üzerinde ek sahnelerin ve taht salonunun gösterildiği yarım daire biçimindeki bir yükselti olan **ekkuklyma**, tekerlekli bir yükselti olan üzerinde de bazı kısa sahnelerin oynandığı ya da ölmüş kişilerin gösterildiği **exostra**, **skene**'nin sol yanına konulan, tanrıları indirip çıkartmaya yarayan küçük ve ilkel bir vinç olan **mechane**, sahne üzerindeki cesetleri kaybetmekte kullanılan **keranos**, ipleri görünmeyen ve tanrıları havada göstermeye yarayan **aiorai**, yıldırım makinesi anlamına gelen **keraunoskopyon**, gök gürlemesi sesi veren bir araç olan **bronteyon**, orkestranın zemininden oyun yerinin altına inen, hayaletlerin ya da yeraltı tanrıalarının çıkartıldığı **karon basamakları** ve onların yeryüzüne çıkmasını sağlayan ilkel bir asansör olan **anapiesmata**'dır.¹³³

Antik Yunan sahnelemelerinde zaman kullanımına ilişkin ise neredeyse hiçbir bilgi bulunmamaktadır. “Üç Birlik Kuralı”ndaki zaman ögesi Aristoteles'in “**Poetika**”sında aslında tamamlanmışlık, bütünlük ve belli bir uzunluk kavramını temel alır ve algılayan ile olan ilişkisine bağlı olarak ele alınır. Ricoeur'e göre **mythos**'un (olay örgüsü) olayların düzenlenişi olarak tanımlanmasında özellikle vurgulanan uyumluluktur ve uyumluluk tamamlanmışlık, bütünlük ve belli bir uzunluk kavramlarıyla tanımlanır.¹³⁴ Bütünlük kavramı Aristoteles'in bu konudaki

¹³¹ Graham Ley, A Short Introduction to the Ancient Greek Theater, s. 30.

¹³² Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, s. 37.

¹³³ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi**, s. 64-65.

¹³⁴ Paul Ricœur, **Zaman ve Anlatı -1.Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis**, çev. Mehmet Rifat ,Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2007, s. 74-75

çözümlemesinin temel ögesidir. Bu çözümlemeye düzenlemenin zamansal değil, mantıksal özelliğini araştırmaya yönelir. “Bütün, başlangıcı sonu ve ortası olan şeydir”.¹³⁵ Uzunluğa da aynı şekilde yapıtın bir kerede algılanabilecek uzunlukta olması gerekliliği ile ilişkili olarak değinir. Ricoeur’a göre Aristoteles “**Poetika**”da zaman kavramını dikkate almamış hatta dışlamıştır. “**Poetika**”da söz konusu olan dünyadaki olayların zamanı değil, yapıtın zamanıdır. Dolayısıyla, antik Yunan tragedyalarının sahnelenişinde anlatının zamanı ile yaşamın ve gerçek eylemin zamanı arasındaki bağıntı spekülâtif olacaktır. Ancak, **mimesis** kavramı benzetme ilkesi temelinde değil de sanatsal üretim temelinde ele alındığında anlatının sahne üzerinde eyleme tercümesi anlatıdan bağımsızlık kazanacaktır ve kendi zamanı içinde değerlendirilmesi mantıklı olacaktır. Yani eylem taklit nesnesinden özgürleştirilince gerçek zamanlı olarak düşünülebilir.¹³⁶

1.2.2. Metin-Sahneleme İlişkisi:

“Yunan tragedyasının sözlerinin ardında aksiyon, aksiyonun ardında ise duygu vardır: soyut ve somut olan bir olur, duygu ve anlam birbirinden ayrılmaz hale gelir”.¹³⁷

Yunancadan gelen **drama** sözcüğünün kökeninde aksiyon vardır. Rehm’ göre, Yunanlılar, sahnelemenin temel ögesinin düşüncelerin somut bir gerçeklik ifade edecek şekilde aksiyona tercüme edilerek sözlerle birlikte seyircide bütünlenen bir anlam oluşturmak olduğunu iyi bilmekteydiler.¹³⁸ Aksiyonun başlıca belirleyicisi ise sözdü. Trajik maskenin geniş ve açık ağız bölümü görsel olarak da adeta aksiyonun ve karakterin özünün sözcüklerden geldiğini vurgulamaktadır.¹³⁹

Yunan tragedyaları genelde “statik” olarak tanımlanmaktadır. Oyuncuların sahne üzerinde uzun süreler boyunca hareketsiz durduğu doğru olmakla birlikte aslında tragedyalarda aksiyonun da olduğunu biliyoruz. Hatta, bir oyuncu fazla hareketli oynamaktan dolayı maymuna benzetilerek suçlanmıştır. Taplin, incelediği

¹³⁵ Aristoteles, **Poetika**, s. 27.

¹³⁶ Paul Ricœur, Zaman ve Anlatı -1.Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis, s. 76 .

¹³⁷ Oliver Taplin, **Greek Tragedy in Action**, s. 1.

¹³⁸ Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, s. vii

¹³⁹ A.g.e., s. 41.

metinlerden yola çıkarak metinlerin kendi içlerinde çok çeşitli hareketlilik göstergesi olduğunu belirtir. Taplin, bu metinlere dayanarak giriş ve çıkışların yanı sıra ellerin, başın ve ayakların duruş biçimleri gibi basit **gestus**'lardan, koşmak, bayılmak, çığgınca bağırıp çağırmak gibi büyük hareketlere kadar çeşitlilik gösteren bir aksiyon yelpazesi tespit eder.¹⁴⁰

Aksiyonla metnin ilişkisine bakacak olursak, Yunan tragedyalarında aksiyon ifadelerinin metinlerdeki sözlerde yattığı görülür. Karakterler o anda yapmakta oldukları şeyleri sözleriyle ifade ederler, başkaları tarafından betimlenirler veya metinde o ya da bu şekilde içerik, sahnedeki aksiyonu anlaşılır kılacak şekildedir.¹⁴¹ Yani, aksiyonun metnin karşılığı olarak şimdiki zamanda metinle senkronize gittiği söylenebilir.

Aksiyonun niteliğindeki bu şimdiki zamandallığa örnek olarak Taplin, Aiskhylos'un **Eumenides** adlı oyununda Orestes'in intikam perileri tarafından takip edilışinden söz eder. Orestes sahneden çıkar ve onu takip eden intikam perileri peşinde tekrar girer. Bu durum takip etme veya av eyleminin ifadesi olarak imajın literal hale gelişini olarak tanımlanabilir. Böylece şiir dramaya, ya da bir başka ifadeyle aksiyona tercüme edilir.¹⁴²

Antik tragedyaların önemli bir konvansiyonu olan yer, aksiyon ve zaman birliğı de içeriğı dair bir yanılsamadan kaçınılarak sahne üzerinde olan bitenin gerçek zamanlılığının gözetildiğı yönünde bize ipucu vermektedir. Bu nedenle geçmişte gerçekleşmiş olaylar birçok tragedyada yer alan haberci sahneleri aracılığıyla ifade edilir. Rehm, haberci konvansiyonunu ayrıcalıklı kılan şeyin seyircinin hayal gücüne açılan alan olduğunu söyler. Ayrıca, tıpkı modern bir radyo oyunu gibi bu monologlar görsel imajlar açısından oldukça zengindir ve modern tiyatrodaki veya sinemada özel efektlerin gördüğü işlevi görürler.¹⁴³

¹⁴⁰ Oliver Taplin, **Greek Tragedy in Action**, s. 15.

¹⁴¹ A.g.e., s. 17.

¹⁴² A.g.e., s. 38.

¹⁴³ Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, s. 62.

Taplin, bunlara ek olarak “tablolar”dan söz eder. “Tablolar”, sahnedeki görsel malzemenin tamamının veya bir kısmının bir süreliğine dondurulduğu anlardır. “Tablolar” a genelde ani bir durum ortaya çıktığında veya olay örgüsünde çatışmanın tepe noktaya ulaştığı anlarda rastlanır. Taplin’in ifadesine oyuncular bu anlarda belirli bir pozda hareketsiz olarak bir resim vermekteydiler.¹⁴⁴ Koro şarkıları sırasında sık sık karşılaşılan bir durum da oyuncunun olduğu yerde veya bir kenarda hareketsiz olarak durup, dikkat çekmeden, şarkının bitmesini beklemesiydi.¹⁴⁵

1.2.3. Oyuncunun Fiziksel ve Ruhsal Mevcudiyeti:

“Antik Yunan oyuncusunun amacı bir aksiyonun taklidi değil, bir aksiyonun tasarlanmasıydı”¹⁴⁶

Taplin’e göre oyuncuların bedensel aksiyonlarını doğal hareketlerin büyütülmüş ve abartılmış **gestus**’ları olarak görebiliriz antik tragedyalarda. Böyle bir tiyatrodaki küçük, refleksif hareketlere ve mimiklere yer yoktur. Her türlü hareket, büyük ve keskin olup karakterlerin **etos**’larını yansıttığı gibi oyunun belirleyici aksiyonuna yönelik olmalıdır.¹⁴⁷

Buna bağlı olarak, tutku ya da acı gibi duygular da samimi ve doğal hareketler veya yüz ifadeleriyle aktarılmazlardı, aksine doğrudan seyircinin algısına yönelik olarak, tahmine veya çağrışıma yer bırakmayacak ve açık bir şekilde söz ve aksiyonla ifade bulurlardı. Büyütülmüş ve sentetik yüz ifadelerine sahip maskeler de bu duruma katkıda bulunurlardı.¹⁴⁸

Taplin, tragedyalardaki belirli sözlere eşlik eden “konvansiyonel” hareket ve jestlerden söz eder. Bunlar arasında en belirgin olanı belirli bir şeye işaret etme ifadesiyle kullanılan ve o şeyin bulunduğu yönü gösteren el hareketidir.¹⁴⁹ Ayrıca,

¹⁴⁴ Oliver Taplin, **Greek Tragedy in Action**, s. 101.

¹⁴⁵ A.g.e., s. 70.

¹⁴⁶ Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi 1**, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2002 s. 30.

¹⁴⁷ Oliver Taplin, **Greek Tragedy in Action**, s. 15.

¹⁴⁸ A.g.e., s. 14.

¹⁴⁹ A.g.e., s. 58.

tıpkı modern gündelik hayatta yüzük takmak, kapıyı sertçe çarpmak gibi belirli anlamları ifade eden jestler gibi görüldüğü kadarından fazlasını ifade eden sembolik jestler de kullanılmaktaydı. Örneğin, oturmak, uzanmak, koşmak, diz üstü çökmek, başını eğmek, başka bir yöne bakmak gibi... Bu hareketlerin her birinin seyirci tarafından okunabilen belirli anlamları vardı.¹⁵⁰

Yunan tragedyalarının dünyaları sıradan insanlardan daha asil ve yüce, idealize edilmiş kahramanlar ve tanrılarla doluydu. Sıradan insanın gündelik duygularının ve tutkularının doğalcı biçimde ifadesi sahne üzerinde yaratılan bu dünyanın içeriğine uygun değildi. Oyuncunun hareketleri de bu dünyayla uyumlu olarak heykelvari bir zariflik ve yücelik taşınmalıydı. Oyunun oynandığı dar ve uzun alanda figürler çarpıcı resimler oluşturacak şekilde yerleştirilerek seyirciye bir takım tablolar serisi sunulurdu. Bu makul ve sınırlı oyunculuk biçimi daha çok Aiskhylos ve Sophocles tarafından geliştirilmiş ancak zamanla gerçekçiliğe doğru bir eğilimle birlikte nitelik değiştirmiştir.

Sonuç olarak, Antik Yunan'daki oyunculuk biçimine dair kesin yargılara varamamakla birlikte, ancak çeşitli çıkarımlarda bulunmak mümkün. Bununla birlikte, Aristoteles'in "**Poetika**"sından yola çıkarak beşinci yüzyılın sonlarına doğru oyunculuk biçiminin değiştiğini söyleyebiliyoruz.¹⁵¹ Bu anekdota göre, eski jenerasyon oyuncularından Mynniscus, Kallipides adlı genç oyuncuyu fazla doğal ve **mimetik** (benzetmeci) hareket etmekten dolayı suçlamıştır.¹⁵² Yine de trajik kostümlerin çok fazla değişiklik göstermediği göz önünde bulundurulduğunda bu ağır ve kısıtlayıcı kostümlerle gerçekçiliğin yine de tam anlamıyla gerçekleştirilmiş olamayacağını söylemek mümkündür. Haigh'a göre oyunculuk biçimine ağırlıklı olarak "statiklik" hakim olmaya devam etmiş ve bu biçim Antik Yunan Tragedyaları için en uygun oyunculuk biçimi olmuştur.¹⁵³

¹⁵⁰ A.g.e, s. 59.

¹⁵¹ Aristoteles, Poetika, s. 82-84.

¹⁵² Rush Rehm, Greek Tragic Theatre, s. 48-49.

¹⁵³ A.E. Haigh, The Attic Theatre: A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens, s. 227.

“Aristoteles oyunculuk bilimini ‘sesle ve sesi farklı tutkuları ifade etmek için ayarlamakla ilgilenmek’ olarak tanımlar ”.¹⁵⁴

Antik Yunan’ın devasa amfi-tiyatrolarında oyuncunun tekniğini belirleyen bir diğer önemli karakteristik aktarımdı. (Ses ve konuşma tekniği ile bir duygunun veya durumun seyirciye aktarılması) Çünkü, bu ağırlıklı olarak sese dayanan bir konvansiyondur ve ses, anlatımın başlıca aracıydı.¹⁵⁵ Konuşma, resitatif ve şarkılar tragedyalarda kullanılan sese dayalı üç ana öğeydi.

Nitekim yarışmalarda da oyuncular, seslerinin güzelliklerine, konuşma tarzına, ruh haline ve karaktere uyarılama yeteneklerine göre değerlendiriliyorlardı. Bu nedenle oyunculukta aranan temel nitelik güçlü ve temiz bir sese sahip olmaktır:

“(…) antik Yunan oyuncusu, tıpkı bir opera şarkıcısı gibi, müzikli ve müziksiz olarak yıllarca sesini eğitir ve gösteriye her çıkışında sesini ısıtır ve yerleştirirdi”.¹⁵⁶

Socrates de iyi bir oyuncu olabilmek için konuşmanın önemine değinir:

“eğer doğuştan güzel konuşma yetisini (oynama yetisini) bir de bilim ve deney ile pekiştirirseniz, tanınmış bir konuşmacı (oyuncu) olabilirsiniz”¹⁵⁷

Ayrıca, yüz anlatımının bir maskenin statik görünüşü altında kısıtlandırılması ve zaten böyle olmasa bile, arkada oturanların öyle bir mesafeden yüzü detaylı görebilmelerinin imkansızlığı ses tekniğini oyuncu için en önemli duygu aktarım aracı haline getirmektedir.

Taplin, Antik Yunanlıların oyuncunun sesinin temizliğine ve “projeksiyonu”nun güçlülüğüne verdikleri öneme dair kanıtlar olduğunu ve bunun amfi-tiyatronun boyutları göz önüne alındığında anlaşılır bir şey olduğunu belirtir. Bir söylentiye göre de Sophocles, sesinin yetersizliği nedeniyle kendi oyunlarında rol alamamıştır.

¹⁵⁴ A.g.e., s. 273.

¹⁵⁵ Graham Ley, A Short Introduction to the Ancient Greek Theater, s. 36.

¹⁵⁶ Oscar G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, s. 28.

¹⁵⁷ Graham Ley, A Short Introduction to the Ancient Greek Theater, s. 29.

Oyunlarda sesin kullanımını belirleyen konvansiyonlara gelince, yine Taplin'den, tıpkı tragedyanın dilinin niteliğindeki yücelik ve günlük yaşama aykırı olma özelliği gibi, bu içeriği dile getirecek aktarım tekniğinin de gündelik biçime aykırı ve yabancı olduğunu öğreniyoruz. Komedyenler tarafından bu özelliğin “parodi”leştirilmeye malzeme olarak kullanılması da tragediyaların aktarım tekniklerinde abartılı bir durum olduğu düşüncesini desteklemektedir.¹⁵⁸

Yüz ifadelerinin ve **gestus**'ların kullanımları sınırlı olduğu için de oyuncular oynadıkları karakterlerin duygusal değişimlerini ve kırılmalarını vermek için en çok ses tekniklerine dayanmak durumunda kalıyorlardı. Bu da ses tonunun “modülasyon”unda çok ciddi bir çeşitlilik ve bu çeşitliliği sağlayabilecek ustalık gerektiriyordu.¹⁵⁹

“Onlar sesleriyle fırtınanın uğultusunu, gök gürültüsünü, denizin kıyıya vuruşunu, çeşitli hayvan seslerini veriyorlardı. Kısacası Antik Yunan oyuncusu bir ses cambazıydı.”¹⁶⁰

Oyuncular sesleriyle çeşitli müzikal aralıkları birbiri ardına söyleyebilmeli, bunlar arasındaki geçişleri ustalıkla gerçekleştirebilmeliydiler. Özellikle resitatif bölümlerle şarkılar arasındaki geçişler duygusallığın en yüksek olduğu bölümler olarak kabul edilmekteydi.¹⁶¹ Erken dönemde tragedya oyuncuları yüksek ihtimalle sadece şarkı söylemekteydiler. Helenistik dönemde Atina'daki oyuncular loncası Dionysos'a Melpomenos adı altında tapmaktaydılar ki bu sözcüğün kökenini şarkı söylemek fiili oluşturur. Edith Hall der ki;

“Böylece tragedya dramatiste, ses resimlerini boyayabileceği bir ses teknikleri paketi sundu ve belli desenleri boyayabileceği, yaklaşımı ile farklılık yaratabileceği bir ses teknikleri paleti sundu ”.¹⁶²

¹⁵⁸ Oliver Taplin, **Greek Tragedy in Action**, s. 15.

¹⁵⁹ A.E. Haigh, *The Attic Theatre: A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens*, s. 272.

¹⁶⁰ Graham Ley, *A Short Introduction to the Ancient Greek Theater*, s. 29.

¹⁶¹ Edith Hall, “The Singing Actors of Antiquity”, s. 7.

¹⁶² A.g.e., s. 4-5

Örneğin, yine Hall'a göre, Tanrılar ve köleler çok nadir şarkı söylemekle birlikte genellikle resitatif olarak sözlerini aktarırlardı. Sophocles'in baş karakterleri duygusal anlarda, kadın karakterler ise çoğunlukla şarkı söylerlerdi. Aiskhylos ve Euripides'in orta yaşlı erkek karakterleri ise genellikle düz konuşurlardı.¹⁶³

Oyuncuların konuşma tekniklerine dair diğer bir önemli nokta ise sözcüklerin artikülasyonunun netliği ve dizelerin müzikal aralıkları ve ritimleri konusunda gösterilmesi gereken hassasiyetti. Bu anlamda Atina seyircisinin beklentileri de yüksekti.¹⁶⁴ Oyuncu temiz ve anlaşılır biçimde konuşmalıydı. Duraklar da sözler kadar önemliydi ve oyunun anlamını getirecek mantıklı bir konuşma, konuşma tekniğini bilen, etkili konuşan oyuncularla elde edilebilirdi.¹⁶⁵

Nihayetinde, oyunculardan yüksek, rezonanslı, temiz, notaları ustalıkla ve doğru şekilde aktarabilen bir ses yeteneği beklenmekteydi.¹⁶⁶ Onlar da yıllarca bu tekniği yerleştirebilmek için her gün egzersizler yaparak iyi birer tragedya oyuncusu olabilmek için seslerini eğitirlerdi.¹⁶⁷

Antik Yunan tragedyalarında maske kullanımı da bazıları tarafından açık hava tiyatrolarını sarabilecek güçte bir ses çıkarılabilmesi için oyuncunun yüzünde oluşan deformasyonu gizleme amacına bağlanır.

“Yunanlılar, yüz, maske ve dramatik karakter anlamlarını ifade etmek için etimolojik olarak, ‘görünen/ göze doğru’ anlamına gelen ‘prosopon’ sözcüğünü kullanırlardı”.¹⁶⁸

Buradan yola çıkarak dramatik karakterin oyuncuda gözle görülebilen özelliklerden oluştuğunu söyleyebiliriz. Bu gözle görülebilen özellikler oyuncunun fiziksel görüntüsü ve içinde bulunduğu eylemlerdir. Buna göre, karakteri ifade etmek için

¹⁶³ A.g.e., s. 7.

¹⁶⁴ A.E. Haigh, *The Attic Theatre: A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens*, s. 275.

¹⁶⁵ Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi**, s. 29.

¹⁶⁶ Edith Hall, “The Singing Actors of Antiquity”, s. 22.

¹⁶⁷ A.g.e., s. 22-23.

¹⁶⁸ Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, s. 40.

oyuncunun elindeki araçlar kısıtlıydı. Bu sahneleme biçiminde karakterin psikolojik derinliklerine yer yoktu.

Rehm'e göre tragedyalar psikolojik detayların ötesinde, "ekspresif"/dışavurumcu bir oyunculuk biçimi ihtiyacını doğurmaktaydılar. Böyle bir oyunculuk biçiminde karakter diyalogun öngördüğü eylemlerle açığa çıkar ve rol çizgisi başlıca amaç olmaktan ziyade oyunun genel aksiyon çizgisine hizmet etmek üzere kurulur.¹⁶⁹ Nutku'nun ifadesine göre de, "Karakter davranışlarının sonucuyla biçimlenen bir kavramdır."¹⁷⁰

Oyuncunun fiziksel görünümünü oluşturan trajik maskeler ve kostümler de kesin kurallar tarafından belirlenmiş konvansiyonlara bağlıydı. Bir oyuncu sahneye girdiği an bu ön bilgiye sahip olan seyirci sadece görünüşünden yola çıkarak adeta o karakteri maskesine, kostümüne bakarak bu kurallar çerçevesinde okuyabiliyordu. Maske ve kostümler oyuncunun nasıl bir karakteri canlandığına, o karakterin yaşına, cinsiyetine, sosyal ve ekonomik statüsüne ve dolayısıyla tragedyanın merkezini oluşturacak olan çatışmaya dair ön bilgi veriyorlardı.¹⁷¹ Dolayısıyla seyirci zaten en baştan karakterin belirleyici ve sonra da psikolojik özelliklerini çözmek ve karaktere odaklanmak durumunda bırakılmazdı. Nutku'nun da belirttiği gibi karakter bir düşüncenin teatralleştirilmesi için vardı.¹⁷²

Tragedya oyuncusu sahne üzerindeki görüntüsü ile hayranlık uyandırıcı, devasa ve insan üstü bir figür oluşturuyordu. Maske kullanımı bu anlamda tragedyaların genel stil ve karakteriyle uyumlu bir konvansiyondur. Maske, ilgiyi rol kişinin bilinçaltının derinliklerindense, onun sürekli çektiği acıyı yansıtan uzak kahramansı figürüne yöneltirdi.¹⁷³

¹⁶⁹ A.g.e., s.51.

¹⁷⁰ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatro Tarihi**, s. 55.

¹⁷¹ Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, s. 41.

¹⁷² Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi 1**, s. 29.

¹⁷³ Oliver Taplin, **Greek Tragedy in Action**, s. 14.

Maske kullanımı doğası itibariyle gerçekçi bir sahneleme olasılığını saf dışı bırakıyordu. Oyuncunun neredeyse bütün oyun boyunca düştüğü farklı durumlarda aynı yüz ifadesine sahip olması izleyicinin hayal gücünü kullanarak aynı ifadeyi farklı şekillerde değerlendirerek aktif olarak yaratım sürecine katılmasını da sağlıyordu.¹⁷⁴

Maske kullanımının pratik nedenleri de vardı. Sesi bu devasa açık tiyatrodan duyurabilmek için ağız boşluğu sese rezonans katıyor ve megafon işlevi görüyordu. Ayrıca oyuncuların birden fazla rolü canlandırmalarını ve erkek oyuncuların kadın rollerini canlandırmalarını mümkün kılıyordu.¹⁷⁵

Maske takan oyuncu şüphesiz mimiklerin ifade gücünden yoksun kalıyordu. Bu nedenle sesini ve jestlerini olabildiğince etkin bir şekilde ifade etmek istediği şeylerin hizmetine sunmak durumundaydı. Zaten, mimiklerin belli bir mesafenin ötesindeki seyirciler tarafından görülebilmesi pek de mümkün olmazdı. Bu şekilde oyuncunun temsil ettiği karakterin en belirgin özelliklerinin kalın çizgilerle çizilmesi uzaktan görülebilmesinin yanı sıra daha etkili bir sonuç da veriyordu.

Zanaatkarlar tarafından özenle yapılan maskeler genellikle ketenden olurdu. Bazen tahta da malzeme olarak kullanılırdı. Maske bütün yüzün önünü ve arkasını kaplıyordu. Bütün başı kaplayan bu maskenin bir sürü saçı oluyordu. Gözün içi beyaza boyanıp, göz bebeği kısmı oyuncunun görebilmesi için delik bırakılırdı. Trajik maskenin ifadesi umutsuz ve çoğu zaman hiddetli idi. Ağız kısmı megafon etkisi yaratarak sesi büyütsün diye kocaman açık olurdu. En karakteristik özelliklerinden biri, **onkos** denilen üst kısmın (alnın) koni şeklindeki uzantısıydı. **Onkos**, yüzü büyüterek etkiyi de büyütmeye yarıyordu ve karakterlere göre boyutu değişiyordu. Maskeler genel olarak belirlenmiş tipleri ifade edecek özelliklerde olurlardı. Örneğin, acımasız tiran, devlet adamı, acı çeken kadın, vs.. Keza, tragedya kişileri gerçekçi karakterlerden çok karakteristik tiplerdi. Kahramanlar genel çizgileriyle belirlenirlerdi, bir karakter oluşturmak üzere ince fırça darbeleriyle

¹⁷⁴ Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, s. 41.

¹⁷⁵ A.g.e., s. 41.

detaylandırılmazlardı. Yunancada maske anlamında kullanılan “gözün önündeki/ gözün gördüğü” olarak tercüme edebileceğimiz **prosôpon** sözcüğünün aynı zamanda “yüz ve dramatik karakter” anlamlarında da kullanılması Antik Yunan’da karakterin bu şekilde ele alındığına dair ipucu vermektedir.

Maskeleri birbirlerinden ayıran en belirgin özellikler; **onkos**’un boyutu, saç şekli, yüz rengi ve gözlerin ifade şekliydi. Örneğin, güçlü bir tiran büyük bir **onkos**’un yanı sıra, kalın siyah saçlara ve sakala ve çatık kaşlara sahip olurdu. Hastalığa yakalanmış bir adam soluk bir yüze, saçlara ve küçük bir **onkos**’a sahip olurdu. Talihsiz kadınlar acı içinde oldukları için saçlarını kesmiş olarak, yaşlı kadınlar beyaz saçlı, soluk yüzlü ve küçük **onkos**’lu olarak, vs... Bu şekilde belirlenmiş 28 çeşit maske vardı. Bir karakter için bir oyun boyunca mutlaka tek bir maske kullanılmak zorunda değildi. Büyük talihsizliklerin ve baht dönüşlerinin etkileri yeni bir maskeyle gösterilebiliyordu.¹⁷⁶

Tragedya kostümleri her zaman süslü kıyafetler olurdu. Kostümler oyunun sergilendiği dönemin giyim tarzını yansıtırlardı. Kostümlerin tarihsel doğruluğu gibi bir kaygı yoktu. Bu özellik, tragedyaların güncelliklerini ve siyasi işlevlerini vurgular. Diğer yandan normal insanlardan daha yüce olarak gösterilen bu trajik kahramanların ve tanrıların günlük yaşamın kıyafetleriyle gösterilmesi de tragedyaların genel karakteri göz önünde bulundurulduğunda uygun olmazdı. Bu nedenle, güncel fakat daha asil gösteren kıyafetler tasarlanırdı. Bu kostümler oldukça süslü kıyafetler olup, süslemeler canlı renklerde olurdu.

Kostümler oyuncunun sahne üzerindeki görüntüsünü ve dolayısıyla da haşmetini büyötmeye de yarıyorlardı. Oyuncunun fiziksel görüntüsü göğsündeki ve kollarındaki vatkalarla ve ayaklarının altına tahtalar koyarak irileştirilirdi. Ayaklarına **kothornos** denilen tahta yükselteleri çeşitli parlak renklere boyanmış botlar giyerlerdi. **Kothornos**’un yüksekliği karakterin statüsüyle doğru orantılıydı. **Kothornos** ve **onkos** oyuncunun boyunun epeyce uzun görünmesini sağlıyorlardı.

¹⁷⁶ Oliver Taplin, **Greek Tragedy in Action**, s.14.

Bununla orantılı olarak cüssesi de aynı şekilde kostümünün içine yapılan eklemelerle genişletiliyordu. Aksesuar kullanımı sınırlıydı.

Oyuna dair herhangi bir anlamı iletmek üzere kostümün kullanımı açık seçik ve doğrudan olmalıydı. Tıpkı maskelerin kalın çizgileri gibi. Çünkü antik tiyatro doğası gereği detayları yutan bir devdi. Bu nedenle zıtlıklardan yararlanılırdı. Örneğin, Yunanlı ya da Barbar, zengin ya da fakir gibi...

Kostümler ve aksesuarlar, tıpkı maskeler gibi koro üyelerini ya da karakterleri statü, cinsiyet ve yaşam şartları açısından tanımlayıcıydı. Örneğin, tanrılar, mutlaka kendileriyle özdeşleştirilmiş akseuarlarla görülürlerdi. Apollo'yu Hermes ise sihirli değneğini taşırdı. Athene **ageis** giyerdi. Aynı şekilde, antik dönemin bilinen kahramanlarının kostümlerinde de izleyicilerin sahneye çıktıkları anda onları tanımasını sağlayan özellikler vardı. Hercules özel sopası ve aslan derisiyle dikkat çekerken, Perseus, çizimlerden anlaşıldığı kadarıyla, karanlığın şapkasını giyerdi.¹⁷⁷

Latacz tragedyalardaki kostüm ve maske konvansiyonlarının kökeninde başlangıçtaki **Dionysos Kültü**'nün çok önemli bir boyutunun varlığının olduğunu hatırlatır. Bu boyut, kimlik değiştirme, kendi varlığının dışına çıkma itkisi ve uzaklık kazanma çabasıdır. Çünkü, "Yunan tiyatro oyununun karakteristiği, başka bir dünya, karşı bir dünya kurmaktır".¹⁷⁸ **Dionysos Kültü**'ne dönersek maske ve giysilerin insandan hayvana kimliksel bir değişimi gösterdiği görülür. Hayvan postuna bürünen Dionysos müritlerinin bu davranışlarının temelinde yatan akıldışına çıkış ve hayvansılığa geçiş düşünceleri, Antik Yunan tragedya sahnesinde kendini hayata ve insana göre "öteki" olarak gösterir.

Oyuncuların giydikleri kostümler ve maskeler kökenlerinde yatan bu günlük yaşamdan ve sıradan insandan farklı olma itkisiyle, akla değil akıl dışılığına dayanmalarıyla ve doğaları itibarıyla bu çeşit bir aksiyonu mümkün kılmamaları ile

¹⁷⁷ A.E. Haigh, *The Attic Theatre: A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens*, s. 251.

¹⁷⁸ Joachim Latacz, **Antik Yunan Tragedyaları**, s. 27.

antik tragedya sahnesinde gerçekçi oyunculuk olasılığını ortadan kaldıran etkenlerdendir.

Aynı doğrultuda, yaşamdan alınmış günlük kişiler bulunmamaktaydı. Euripides'e kadar tragedya karakterlerinin idealleştirilmiş kişiler olduğunu söyleyebiliriz. Hatta Nutku'nun bir ifadesine göre Euripides'in daha gerçekçi görünen kahramanları bile, kendilerine özgü bir biçimde idealleştirilmiş kişiler olup, yaşamsal örneklerden uzaktaydılar.¹⁷⁹

Söz konusu oyunculuk biçiminde oyuncuların aktörel enerjilerinin kaynaklarını nereden buldukları tarihteki oyunculuk teknikleri açısından da ayırt edici ve tayin edici bir meseledir.

Şimdiye kadar açıklamış olduğumuz çevresel özellikler göz önüne alındığında oyuncu için en tayin edici meselenin fiziksel olarak maruz kaldığı zorluk olduğunu söyleyebiliriz. Bu durumda Antik Yunan tragedya oyuncusunun davranış biçimini belirleyen öğeler yanılsama olanaklarının olmaması, uymak zorunda olduğu kesin konvansiyonlar yani sınırlar ve yerleştirilmiş olduğu bu çerçevede içinde bedensel olarak göğüslemek durumunda kaldığı zorluklardır.

Performans alanı/gösterim mekanı ve tragedyaların ritüelistik ve toplumsal amaçları, daha önce de söz ettiğimiz gibi Antik Yunan tragedyalarının sahneleniş biçimiyle diyalektik bir ilişki içerisinde oyunculuğun doğasını da zorunlu olarak belirlemekteydiler. Sahneleme biçiminde modern anlamda alıştığımız bir yanılsamacı nitelik olmaması, oyuncuyu da sahne enerjisini içsel öğelerden çok dışsal öğelere dayanarak yaratmaya yöneltir. Şimdiye kadar, tragedyalarda sahnelemeyi karakterize eden şeyin içe dönük yani oyuncu-karakter ilişkisine veya karakterler arası ilişkiye dayalı kapalı bir nitelik olmadığından, aksine, sahne-seyirci ilişkisi olduğundan söz ettik. Dolayısıyla, sahnelemenin niteliği dışa dönük ve açık bir biçim ise buna dayanarak oyunculuğun niteliğinin de bununla uyumlu olması gerektiği sonucuna varabiliriz. Oyuncu da bu biçimi elde etmek için tüm sahnese

¹⁷⁹ Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi 1**, s. 29.

varlığını seyirciyle kurduğu ilişkiden, seyirci üzerinde yaratması beklenen etkiden yola çıkarak ortaya koymalıdır. Dolayısıyla sahne enerjisinin kaynaklarını bireysel psikolojisinden, karakteriyle kuracağı ilişkiden elde edeceği duygusallıktan elde etme şansına sahip değildir. Kendisine dayanak yapacağı şey ise içinde bulunduğu dışsal koşullardır.

Antik Yunan sahnesinde oyuncuyu çevreleyen bu dışsal koşullar nitelikleri itibariyle oyuncu açısından bir zorluk derecesi taşırlar. Antik Yunan tragedya oyunculuğunu ayrıcalıklı kılan, yaşayan bir sanat haline getiren ve çağdaş anlamda tiyatroya yaşamsallığını ve inandırıcılığını iade etmek adına kritik olarak değerlendirilmesi gerektiğini düşündüğümüz şey tam da bu noktada yatmakta. Oyuncunun tüm zorlayıcı koşullarına karşı sahnede var olabilmek, kendisini görünür kılabilme ve sonuçta bir anlamın ifadesinin parçası olabilmek için göstermesi gereken bu mücadelenin hiçbir yalan yanı yoktur ve onun aktörel enerjisinin kaynağı o anda sahnede yaşamakta olduğu bu gerçek durumdur.

Oyuncuyu bedensel olarak zorlayan fiziksel koşulların başlıcaları sesini duyurması gereken alanın büyüklüğü, sesinden ve konuşmasından hatasız beklenen ustalık ve kesin olarak belirlenmiş kurallara riayet etmesi, aynı yüz ifadesine sahip bir maske kullanarak oyundaki neredeyse bütün duyguları ifade etmesi, kostüm ve **kotornos**'ların bedensel kısıtlayıcılığına ve ağırlığına rağmen büyük ve kesin hareketler yapabilmesi gerekliliğidir.¹⁸⁰ Oyuncudan beklenen ses gücünün ve kullanım ustalığının çok ciddi bir bedensel güç gerektirdiğinden söz etmiştik. Oyuncu kendisinden beklenen nitelikteki sesi çıkartabilmek için sahne üzerinde gerçek bir fiziksel zorluk yaşıyor olmalıydı. Buna ek olarak seyircinin beklentisi de konvansiyonlar tarafından belirlenmiş ses kullanımının, müzikal biçimler arasındaki geçişlerin ustalıklı olarak gerçekleştirilmesi, notaların hatasız olarak hiç aksatmadan tutturulmasıydı. Bu beklenti de oyuncunun sahne üzerinde bedeniyle ve tekniğiyle yaşadığı mücadeleyi bir kat daha attırıyor olmalıydı. Ayrıca, gösterim mekanına ve bununla bağlantılı sahnelemenin genel yapısına uygun olarak oyuncunun giymek

¹⁸⁰ Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, s. 67.

durumunda olduğu kostümler ve **kotornos** adı verilen yükselti ayakkabılar da oldukça ağır olup hareketlerin gerçekleştirilmesini güçleştirmektedirler. Üstüne üstlük, bu koşullar altında oyuncudan beklenen büyük ve net hareketler yapmasıydı. Böylece, oyuncunun sahnede şimdiki zamanda gerçek fiziksel bir zorlukla mücadele ederek, bütün yeteneğini ve bedensel gücünü seyirci üzerinde bir etki yaratmak üzere bu mücadeleye kanallı ederek varlığını ortaya koyması gerekmektedir ki, bu durumun onun duygularını gerçek kıldığını söylemek mümkün.

Sonuç olarak, sahnelemede gözetilen yer-zaman-aksiyon birliğı konvansiyonu ile oyunculuğun gerçekleşebilmesi için üstesinden gelinmesi gereken fiziksel koşullarla yaşanan bu mücadele, birbiriyle koşut, birbirini tamamlayan ve tanımlayan iki öge olarak Antik Yunan tragedya sahnesini bütün kurgusallığını gizlemeyen niteliğine karşın şimdiki zamanda yaşayan, inandırıcı bir alan haline getirmektedir.

“Bu anlatıların varlığı, elbette, pagan Greko-Roman dünyasının trajik şarkıcıyı uygar toplumun değerlerini ve beğenilerini sembolik olarak yansıtan bir taşıyıcı olarak gördüklerini gösterir. Hikayeler aynı zamanda antik paganların onun seyirci üzerinde çok büyük bir psikolojik etki bırakabilme yetisine sahip olduğunun farkında olduklarını gösterir”¹⁸¹

Birçok araştırmacı, Euripides’le birlikte tragedyaların biçiminin değişmeye başladığını savunur. Örneğin, Nietzsche, Euripides’i “tragedyanın can çekişmesi” olarak niteler. Ona göre Euripides’le birlikte tragedya en temel özelliğı olan yüceliğini kaybederek, dünyevileşmiştir. Euripides, tragedyayı, anlaşılabilirliğın artması için zaman içinde akla uygunluğu temel ilke edinmiş bir sanat biçimine yaklaştırmıştır.¹⁸²

Euripides’in konvansiyonculuktan yanılsamacılığa yönelen bir eğilimin parçası olduğunu söylenebilir. Aksiyonun gerçek bir mekanda gerçek kişiler tarafından gerçekleştirildiğı yanılsamasını temel alan bu bakış açısı, o dönemde Yunan sanatının her alanına yayılarak onun düşüşünün başlangıcını da oluşturur.

¹⁸¹ Edith Hall, “The Singing Actors of Antiquity”, s. 36.

¹⁸² Friedrich Nietzsche, Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans, s. 24.

Aristophanes'in **Frogs** adlı oyununda mezarlarından çağrılan Euripides ile Aiskhylos arasında geçen bir diyalog o dönemde tragedya anlayışının gündelik gerçekliğin yansımalarına doğru evrilişini belgeler.

“EURIPIDES: Günlük gerçeklerle ilgilenen temalar seçerek, onlara bir oyunu akılcı olarak nasıl eleştirebileceklerini öğrettim.”¹⁸³

Bu diyalogda Euripides, sahnede gündelik yaşamın mantığının olması gerektiğini öne sürmesine karşın, Aiskhylos, tragedyanın yüce bir üslubu olması gerektiğini, oyuncunun giydiği kostümün stiliyle tutarlılık içinde hareket edip, ona uygun bir dille konuşması gerektiğini savunur ve Euripides'i tiyatronun asaletini yok etmekle suçlar.

Geç dönem Yunan tragedyası Euripides'in önerileriyle şekillenir. Onunla birlikte üslupta diyalogun oyunun kurgusu açısından önemi artarak müzik arka planda bırakılır, ta ki yok olana kadar. Böylece diyalogun gittikçe güçlenerek ön plana geçmesiyle başlayan süreç entrika oyunuyla son bulur. Erken dönemin tiyatrosunu mirasçısından ayıran şey koronun varlığı ya da bir başka ifade ile birbirine zıt iki temsil biçiminin, retoriğin ve koronun lirizminin onun bünyesinde birlikte var oluşuydu¹⁸⁴

Nietzsche der ki,

“Tartışma zevki tragedyayı yozlaştırdığında, yeni komedy, kurnazlık ve hilenin kesintisiz zaferiyle ortaya çıkmıştır”.¹⁸⁵

Daha sonra Roma tiyatrosu Euripides'in bıraktığı mirası devralarak yansımacı anlayışı Roma felsefesinin yönelişiyle yoğurarak sürdürmüştür. Taplin'e göre, Roma, kendi kültürünü, sanatsal ve entelektüel bakış açısını Antik Yunan'ı temel alarak

¹⁸³ Aristophanes, **Frogs and Other Plays**, Londra, Penguin Classics, 1997, s. 399.

¹⁸⁴ Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, s. 51.

¹⁸⁵ Friedrich Nietzsche, Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans, s. 32.

oluşturmuştur. Dolayısıyla Roma tiyatrosu da birçok yönüyle son dönem Yunan tiyatrosunun devamıydı.¹⁸⁶ Ancak, Roma felsefesi Yunan felsefesinden farklı olarak, varlığın asal nedeni ve insanın evrenle ilişkisi üzerine değil, insanın bu dünyadaki yaşam biçimi üzerinde durmaktaydı. Sanat düşüncesi de Roma’da bu doğrultuda şekillenmiştir.¹⁸⁷ Şener, Yunan tiyatrosunun manifestosunu yazan Aristoteles’le Roma’da onun görevini devralan Horatius’un düşüncelerini şu şekilde karşılaştırmakta;

“Aristoteles’te kristalleşen Yunan sanat düşüncesi mükemmelliğe yönelikti. Horatius ise pratik yaşamı düzenleme kaygısını dile getirmektedir”.¹⁸⁸

Horatius biçimsel düzene, akla ve sağduyuya aykırı fantezi ürünlerini gülünç bulmaktaydı;

“Eğer bir ressam, insan başına at boynu takmaya kalkarsa, çeşitli hayvanlardan aldığı parçaları bir araya getirir, üzerlerini tüylerle kaplarsa, üstü güzel bir kadın, altı çirkin bir balık biçiminde olursa, böyle bir manzara karşısında gülmemek elde midir, dostlarım?”¹⁸⁹

Rönesans’ta düşünürler ve kuramcılar tiyatroyu yeniden canlandırmak amacıyla antik kültürlere başvurmuşlardır. Bu noktada Aristoteles ve Antik Yunan tragedyasıyla ilk karşılaşma Horatius’un “**Ars Poetika**” adlı eserindeki yorumları üzerinden gerçekleşmiştir. Klasik Batı tiyatrosunun genel akımı da bu yorumun çizdiği yolu izlemiştir.

Valakas’a göre, sıklıkla ikon merkezli Doğu gösterim gelenekleri ile Batı toplumlarının **logos** (söz) merkezli tiyatro anlayışı arasındaki karşıtlığa değinilir. Ancak Antik Yunan tiyatro geleneğinin etkisine bağlanan bu çıkarım, Antik Yunan tiyatrosuna dair hatalı bir önyargıya dayanmaktadır. Bunun nedeni, Klasik Avrupa tiyatrosunun akıl ve sağduyu ilkeleri doğrultusunda **logos** (söz) ve retorik merkezli

¹⁸⁶ Oliver Taplin, “Greek Theatre”, s.

¹⁸⁷ Sevdâ Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara, Dost Yayınevi, 1998, s. 66.

¹⁸⁸ A.g.e., s. 66.

¹⁸⁹ A.g.e. s.62

bir tiyatro anlayışı geliştirerek Antik Yunan tiyatrosunu yeniden üretmeyi ve taklit etmeyi amaçlarken onun fizikselliğini göz ardı etmiş olmalarıdır.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Kostas Valakas, "The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr-Play", **Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession**, ed. Pat Easterling, Edith Hall, New York, Cambridge University Press, 2002, s. 91.

2. ÇAĞDAŞ UYGULAMALAR: ATTİS TİYATROSU VE STUDIO OYUNCULARI

“Yaratıcı insanlar sonsuzluğa dokunmaya çalışırlar. Yaratıcılıkları aracılığıyla ölümsüzlük yanılsamasına sahip olurlar.”¹⁹¹

Çağdaş teatral uygulamalar konusunda herhangi bir görüş belirtmeden önce, Antik Yunan’dan günümüze değin tiyatro ile gerçeklik/**realite** ve gerçek/**reel** olan arasındaki ilişkinin nasıl ele alındığı ve çağımızda tiyatroya ve oyunculuğa bakış açısının ve teatral uygulamaların bu çerçevede nasıl konumlandırılabilceği sorusu tartışmaya açılmalıdır.

Bu noktada tiyatronun içkin çelişkisi/paradoksu ile karşı karşıya geliyoruz. Bu içkin çelişki, biçimin gerçeklik ile ilişkisinde kendisini ortaya koyar. Derrida, Artaud’yu ele aldığı makalesi “The Theater of Cruelty and the Closure of Representation”da tiyatrodan kendisini tekrar etmeyen bir şeyin tekrarı olarak söz eder¹⁹². Çünkü yaşam, temsilin, temsil edilemez olan kökenidir. Tiyatro, tekrarlanamaz olanla ilgilenir, örneğin yaşamda bir jesti ikinci kere aynı şekilde yapmak mümkün değildir çünkü zaman akmaktadır. Tiyatronun malzemesi insandır ve oyuncunun şimdiki zamandaki fiziksel gerçekliği seyirci için tartışılmazdır. Ancak, tekrarlandığı için şimdiki zamanı gerçekleştirdiği anda öldürmektedir de¹⁹³. Artaud’nun karşı karşıya geldiği bu çelişki aslında çağdaş tiyatronun da gerçek yaşam ile ilişkisi bağlamında asal sorunsallarından biridir. Tiyatronun uygulamaları yaşam ile aynı koşullar altında gerçekleşir ancak yine de oyunculuk ile gerçek yaşam birbirlerinden farklı şeylerdir¹⁹⁴. Oyuncu, eş zamanlı olarak gerçek bir fiziksel varlık gösterdiği, ancak öyküsel bir kavramın reddettiği fiziksel bir varlığın göstergesi de olduğu için bir

¹⁹¹, Marianne McDonald, "Introduction", **Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre: History, Methodology and Comments**, Athens, Agra Publications, 2000, s. 29.

¹⁹² Jacques Derrida, “The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation”, **Writing and Difference**, Çev. Alen Bass, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, s. 232-250.

¹⁹³ Robert Leach, “Antonin Artaud”, **Makers of Modern Theatre: An Introduction**, New York, Routledge, 2004, s. 151-196.

¹⁹⁴ Marvin Carlson, “The Twentieth Century Since 1980”, **Theories of The Theatre: A Historical and Critical Survey from The Greeks to the Present**, Ithaca, Cornell University Press, 1993, s. 510.

güçler oyununun tam ortasındadır. Yani tiyatro, gerçek bir süreç olmasının yanı sıra aynı zamanda gerçek bir sürecin göstergesi olma görevini görür¹⁹⁵. Bütün teatral göstergeler aynı zamanda fiziksel olarak gerçekler. Lehmann’a göre,

“Tiyatro bir eylemdir, ancak hepsinden farklı olarak bizi ‘estetik ve ekstra-estetik alanları arasında mutlak bir sınır olmadığını’ kavramaya zorlar. (...) tiyatronun estetik süreci, tıpkı kasıtlı estetik nesne, yazınsal/edebi metnin “ideatum”unun, kağıt ve mürekkebin maddeselliğinden (materyalliğinden) ayırt edilmesi gibi, onun ekstra-estetik maddeselliğinden ayrılamaz. (...) Sandalye yazısı somut (materyal) bir gösterge olsa bile kesinlikle somut bir sandalye değildir. Buna karşın (ve bu kuvvetli açıklama şimdilik yeterli olmalı) tiyatro aynı zamanda somut bir süreçtir – yürümek, ayağa kalkmak, oturmak, vb.”¹⁹⁶.

Sadece yaşayan bir tiyatrodaki oyuncunun fiziksel gerçekliği seyirci tarafından görülebilir ve algılanabilir, ancak anındalığı öldüren tekrar olgusu da tiyatronun vazgeçilmezidir¹⁹⁷.

Bununla birlikte, tiyatronun bir diğer ayırt edici özelliği, şimdiki zamanda gerçekleşen bir süreç olmasına rağmen sahnenin konsantrasyon noktasının, geçmiş zamanda tamamlanmış bir tasarımın tekrarına yönelik olmasıdır. Oyuncunun başarısının davranışının yaşamdakine ne kadar benzediğiyle ölçüldüğü yöntemler ise tekrarlanamaz olan bir şeyi tekrar etme iddiasını taşırlar. Şimdiki zaman asla tekrarlanamaz, tekrarlanmaya çalışıldığı takdirde artık şimdiki zaman olmaktan çıkar; geçmiş olur. Bu durumda oyuncunun performansı şimdiki zamanda gerçekleşmesine ve nesnesi itibarıyla gerçek olmasına karşın oyununun yönelişi niteliksel olarak ileriye değil geriye doğrudur. Bu gerçek göz önüne alındığında, rastlantısal derecede doğala yakın olmanın tekrarı yadsıdığı ve dolayısıyla sahnenin yapaylığı ile çeliştiği için sahnenin inandırıcılığını ortadan kaldıracak derecede akla yatkın olmadığı görülür.

Artaud, tekrarı ve ona göre insan anındalığı ve kendiliğindenliği ile çelişen “tekrara dayalı temsil”i tiyatrodan feshetmenin yollarını aramıştır. Ona göre saf tiyatro;

¹⁹⁵ Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theatre**, çev. Karen Jürs-Munby, Londra, Routledge, 2006, s. 102.

¹⁹⁶ A.g.e., s. 101-102.

¹⁹⁷ Robert Leach, “Antonin Artaud”, s. 151-196.

yanılsama olmayan, bir şeyin başka bir şey tarafından temsili olmayan, bir kişinin (karakterin) başka bir kişi (oyuncu) tarafından kişileştirilmediği, sadece gerçekliğin samimi bir deneyiminin gerçek acısının (öyleymiş gibi yapmanın aksine) yaşandığı tiyatrodur. Onun hayalini kurduğu tiyatro, kendisiyle ve kendisi için sadece şimdiki zamanda var olabilen (yaşayabilen), rastlantısallığı saf dışı bırakarak ama aynı zamanda gerçeklik hissini de koruyarak tekrar edilemez olanı tekrar edebilmenin sırrına kadir bir tiyatroydu. Derrida'ya göre Artaud'nun sözünü ettiği vahşet tiyatrosunun grameri, tekrar olmayan bir temsilin, kendisini tekrar etmeyen bir şimdiki zamanın varılamayacak sınırlarında yer alır¹⁹⁸. Dolayısıyla kendisini aynı zamanda hem olumlar hem de olumsuzlar. Artaud'nun uygulamalarında amaçladığı şeye ulaşıp ulaşmadığı araştırmacılar arasında tartışma konusu olmuştur ancak ortaya koyduğu sorunsal tiyatro performansı ve oyunculuk üzerine çağdaş tartışmalar açısından temel oluşturmuştur.

1960'lardan itibaren çağdaş gösteri sanatları temsil edilemez olandaki yaşamsallığı aramaya yönelmiştir. Dolayısıyla tiyatroyla ilgili genel algı, seyircinin alışık olduğu biçimleri kırarak değişmiştir. Artık alışık olunan kriterler bu yeni tiyatroyu anlayabilmek ve değerlendirebilmek için yetersiz ve hatta geçersiz kalmıştı. Gösterinin gerçek süreci **mimetik** (temsile dayalı) oyunculuğun yerini alarak **formalist** (biçimsel) tiyatro ön plana çıkmıştı. Bu tiyatronun amacı gerçeklikle ilişkisi açısından bir şeyin tekrarı ya da ikizi olmaktan farklıydı¹⁹⁹. Bununla birlikte, normalde sanatsal biçimlerin değerlendirildiği kriterler olan özne-nesne ve gösteren-gösterilen gibi ikili ayrımlar sorgulanmaya başlandı. Tabii ki tanımlamaları değiştiren bu radikal fark, genel anlamda sanat algısıyla ilgili bir değişimin uzantısıydı. Seyirciyle kurulan ilişki de değişerek onu gösterinin gerçek anlamda bir parçası haline getirmek onu aktif kılmak adına uygulanan en popüler yol haline geldi. Seyirciyi sarsmak, onu şaşırtmak, onda kalıcı bir etki bırakmak için ona saldırmaya yönelindi.

¹⁹⁸ Jacques Derrida, "The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation", s. 232-250.

¹⁹⁹ Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theatre**, s. 36.

Bu gelişmeler, 19. yüzyıl sonlarında filizlenen modernizm anlayışının bir uzantısı ve aynı zamanda karşıtı olarak ortaya çıkmıştır. Modernizmle birlikte sahnenin izleyiciyle kurduğu estetik ilişki tiyatronun temel sorunsalı haline gelmişti. 20. yüzyılın başlarında modernistler tarafından doğalcı ve gerçekçi biçimlerin izleyiciyi pasif bir alıcı olarak konumlandırması, “gerçek ve gerçeklik” kavramlarının bu bağlamda ele alınış yöntemi eleştirilmeye başlandı. Böylece, bu dönem, yanılsamacı bir gerçeklik saflığını kırmak ve politik olmayan düşünce biçimini sarsmak üzere sözü geçen kavramları yeniden tanımlayan, değiştiren yeni sahneleme ve oyunculuk yöntemlerinin birbiri ardına ortaya çıkmasına tanık oldu. Yeni bir tiyatro anlayışı geliştirmeye çalışan bu topluluklar ve yönetmenler seyirciyi etkisi altına alıp onun benliğine nüfuz ederek onu değiştirme gücüne sahip olabilecek gerçek/**reel** ve cazip bir tiyatro deneyimi yaratmanın yollarını aradılar. Seyircinin bu deneyim sonucunda değişmesi, oyuncuyla eş zamanlı olarak en derin duygulanımları yaşamasına bağlıydı²⁰⁰. Bu durum, algının, ideoloji tarafından şekillenen bilinç dışı güçler ve miras aldığımız işaret sistemlerinin aracılığıyla ortaya çıktığı görüşüne neden olan gelişmelerin sonucudur.²⁰¹ Gerçekliğin tanımı da değişerek sadece görüneni değil, onun ardında olanı da kapsayacak şekilde ele alınmaya başlanınca izleyiciyle gerçekleşecek karşılaşmanın da onun dünya görüşünü genişletecek şekilde olması gerekliliği ortaya çıktı.

Yıldızoğlu, burjuva ideolojisinin ütöpik yanlarını yeniden üreterek yorumlayan doğalcılığın ve gerçekçiliğin, gerçeklikle görüntü arasında doğrudan bir ilişki kurduğunu ve gerçekliği görüntü ile sınırladığını söyler²⁰². Dolayısıyla **mimesis**, doğalcı ve gerçekçi yöntemlerde bu gerçekliğe görüntü olarak olabildiğince benzer biçimler yaratarak onun “öyleymiş gibi” düzeyinde betimlenmesi ve böylece yanılsamanın sağlanması üzerine kuruludur. 20. yüzyılın başlarında, modernistler tiyatrodaki doğalcılığa sanatın temel prensiplerine yabancılaştıran ve gerçekliği sabit ve yüzeysel olarak ele aldığı için seyircinin hayal gücünü yaratıcı süreçten dışlayan bir yönelim olarak teşhis koymuşlardır.

²⁰⁰ Robert Leach, “Antonin Artaud”, s. 151-196.

²⁰¹ Colin Counsell, “Postmodernism and Performance Art”, **Signs of Performance: An Introduction to Twentieth Century Theatre**, Londra, Routledge, 1996, s. 207-230.

²⁰² Ergin Yıldızoğlu, **Yaşasın Modernist Refleks!**, İstanbul, Telos Yayıncılık, 1997, s. 21.

Onlara göre, görülebilen gerçeğin basit taklidi ancak yüzeysel ve dışsal olanı konu etmekteydi. Bunun yerini gizli gerçekleri, her şeyin özündeki değişmez olanı açığa çıkartan, sanatçının derinliklerinden beslenen sembolik, temsili bir sanat anlayışı almalıydı. Gerçeğin yanılsamasını vermenin sanatı olumsuzladığını temel alan bu düşünce biçimine göre, taklide dayalı bu yanılsama anlayışı, sanatı kendisinden başka bir şeye bağımlı hale getirmekteydi.

Gordon Craig, “**Tiyatro Sanatı Üzerine**” adlı eserinde, doğalcı tiyatronun yaşamı olduğu gibi taklit etme yöneliminin onu sanattan uzaklaştırma tehlikesini şu şekilde ifade eder:

“Sanatçının doğanın kusurlarını ve hatalarını kopyalamak için var olduğunu söylemek ne kadar da anlamsız! İnsana bahşedilmiş vizyonun hataları kayda geçirmek gibi bir işlevi olduğunu söylemek ne kadar da saçma! Hataların güzel, kusurların çekici olduğunun söylemek bayağılık. Öyle olabilirler veya olmayabilirler, ama sanatta değil”²⁰³.

Aynı şekilde Diderot’nun da aslında oyuncu açısından bu durumu çok öncelerden keşfetmiş olduğunu anlıyoruz:

“BİRİNCİ: Tiyatroda hakiki olmak denilen şey ne demektir, düşünün bir an. Acaba bu, hayatta olup bitenleri, olduğu gibi göstermek demek midir? Hiçbir zaman. Hakikat, bu anlamda, aleladelikten başka bir şey olamaz. O halde, sahne hakikati ne demektir? Bu, aksiyonların, konuşmaların, figürün, sesin, hareketin jestin, yazar tarafından tasarlanan ve komedyen tarafından çoğu kere abartılan bir ideal modele uyması demektir. İşte harikuladelik budur. Bu model, sadece ses tonunu etkilemekle kalmaz, yürüyüşü de, duruşu da biçimlendirir. Bundan ötürü, sahnedeki komedyen ile sokaktaki komedyen öylesine farklı kişiliklerdir ki, bunları teşhis etmek hayli güçtür”²⁰⁴.

Modernist bakış açısında nesnenin sanatsal imgesinin, nesnenin kendisiyle yarıştırıldığı dönemler artık geride bırakılır ve gerçeklik algısı, ideoloji ve miras

²⁰³ Edward Gordon Craig, **On The Art of The Theater**, Chicago, Brownes Bookstore, 1911, s. 109.

²⁰⁴ Denis Diderot, **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler**, çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1996, s. 32.

edindiğimiz göstergeler sistemi tarafından şekillenen bilinçdışı güçler tarafından yönlendirilir ve gerçeklik görünenin ötesindedir²⁰⁵. Yıldızoğlu'nun dediği gibi modernist sanat, gizlenen olasılıkların görünür kılınmasına yardımcı olmakla, verili duyarlılıkları, düşünce sistemlerini kırmak ve istikrarsızlığa uğratmakla ilgili bir çabadır²⁰⁶. Bununla birlikte, **mimesis** tanımının kapsamı da doğanın gizli yaratma ve dönüştürme gücü olarak genişler. Bu düşünce, nesnenin mükemmel bir yansısını değil, nesnenin ardında gizlenenin açığa çıkartılmasını öngörür. Nesnenin ilk bakışta yüzeysel olarak ele vermediği gizler ise, sanatsal anlamda ancak, nesneye ait olmayan, onda bulunmayan, ama insanın imgeleminde belirebilen şeyler üzerinden kurulan bir imgesel dil yoluyla ele geçirilebilmektedir. Böylece sanatçı, nesnenin görünüşünden ibaret imgesi yerine kendi var ettiği imgeyi geçirir.

Tiyatroyu, bu anlamda gerçeklik/**realite** ve sanat ikilisi üzerine görüşleri ve çağın seyircisinin ihtiyaçları doğrultusunda, yenileme girişimleri birçok modernisti tiyatronun kökenlerini araştırmaya yöneltmiştir. Meyerhold ve modernist diğer birçok tiyatro devrimcisi tiyatronun sanatsal olarak yapılandırılmış ve estetize edilmiş bir biçim olarak kimliğini kaybetmekte olduğunu düşünerek bir kurtuluş umudu bulmak için Antik Yunan Tragedyaları'na dönmüşlerdir. Onlara göre, doğalcı teatral uygulamalar, oyuncu ve seyirciye tamamlanmış bir bütün sunarak, seyircinin hayal gücünü yaratıcı sürecin bir parçası haline getiren açık biçimleri reddetmekteydi. Bir sanat eseri, seyircisini, ancak onun hayal gücüne yönelerek aktif kılabilirdi. Meyerhold'a göre, Antik Yunan Tragedyaları'nda olduğu gibi konvansiyonel yöntemler tiyatrodaki yazarın, oyuncunun ve yönetmenin dışında "dördüncü bir yaratıcı" olduğunu varsayarlar. Bu dördüncü yaratıcı seyircidir²⁰⁷. Konvansiyon Tiyatrosu'nda seyirciye sürekli olarak karşısındakinin bir oyuncu olduğu, oyuncuya ise tam karşısında onu seyreden bir seyirci bulunduğu ve dekor parçalarının arasında olduğu hatırlatılır. Meyerhold, bu durumu kişinin bir tablo ile ilişkisine benzetir:

²⁰⁵ Colin Counsell, "Postmodernism and Performance Art", s. 207.

²⁰⁶ Ergin Yıldızoğlu, **Yaşasın Modernist Refleks!**, s. 32.

²⁰⁷ Ali Berktaş (ed.): **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Ali Berktaş, İstanbul, MitoşBoyut Yayınları, 1997, s. 193.

“Ona bakarken, bir an bile ortada renkler, tuval, fırçalar bulunduğunu unutmayız, ama aynı anda yüksek ve aydınlık bir yaşam duygusu hissederiz. Ve hatta şu genellikle doğrudur: Tablo kendini ne kadar tablo olarak ortaya koyarsa, ondan kaynaklanan yaşam duygusu da o denli güçlenir.”²⁰⁸.

Doğalcı ve gerçekçi tiyatro, tiyatronun tiyatro olduğunu saklaması ve gerçeklik yanılması yaratmak üzerine kuruluydu. Bu sözlerin yol göstericiliğinde sahnedeki seyirciye doğru gerçek bir yaşamsallık duygusunun, ancak tiyatronun tiyatro olduğunu ve kurgusallığını saklamayarak ve kendisini gerçek yaşama göre “öteki” olan sanatsal bir biçim olarak ortaya koyarak sağlanabileceğini söyleyebiliriz. Vaktangov, bu ilişkiyi *öztiyatromsuluk* (teatrallik) kavramı üzerinden açıklar. Ona göre doğalcı oyunculuğun ilk yöntemleştiricisi olan Stanislavski, tiyatrodaki her çeşit basmakalıp anlatım biçimlerini yok etmek, bunlara ivedilikle son vermek amacıyla eski tiyatroları basmakalıp ve tiyatromsu olarak nitelendirmiştir. Ancak bayağılık olarak tanımladığı bu biçimlerle savaşıma gereğini biraz fazla ileriye götürerek sonunda bir takım öz ve zorunlu tiyatromsu şeyleri de tiyatrodan uzaklaştırmıştır. Öztiyatromsuluk ise, tiyatro eserlerini tiyatromsu bir yolda sunmaktır.

“Stanislavski, bayağılığı kısıvrak yakaladı, tiyatrodan kapı dışarı etti, gerçeğin peşine düştü. Bu gerçeği bulma sorunu, onu iç deneyler gerçeğine çekti götürdü. Yani, aktörün içsel yaşayışının seyirciye tiyatromsu araçların yardımı ile ulaştırılması gerekliliğini unutarak, sahne üzerinde katkısız, doğal bir iç yaşam elde etmeye girişti”²⁰⁹.

Öne sürdüğü bu kavram üzerinden Meyerhold ve Stanislavski’yi karşılaştıran Vaktangov, ikisinin de geleneksel tiyatronun araçlarıyla basmakalıplığın tiyatrodan sökülüp atılması düşüncesiyle yola çıktığını, ancak bu yönelişin Meyerhold’u seyircinin tiyatroda bulunduğunu bir an bile unutmaması üzerine kurulu bir formüle, Stanislavski’yi ise seyircinin tiyatroda bulunduğunu unutmamasını sağlayacak yollar bulmaya ittiği sonucuna varır²¹⁰.

Bu anlamda Meyerhold ve takipçilerinde yanılma yeni bir anlam kazanır. Seyircinin, sahne üzerinde olan bitenin kurgusallığının farkında olmasına dayanan

²⁰⁸ A.g.e., s.193.

²⁰⁹ Eugene Vaktangov, **Sahneye Koyma Sanatı**, “Fantastik Gerçekçilik”, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2003, s. 94-95.

²¹⁰ A.g.e.s.96.

yöntemler, oyunun bütününün sonuçta seyircide yarattığı ikna edicilikle ilgilenirler. Onların tercih ettiği yollar, sahnenin yapaylığı içinde çok daha kabul edilebilir bir oyuncu davranışına ve sahne gerçekliğine ulaşmak üzere kurgusal olanın kendi içindeki rasyonalitesi yoluyla seyircinin aklına yönelmek ya da kurgusal olanın bütünlüğünün yarattığı büyüsellikle seyircinin ruhuna yönelmektir. Böylece seyircinin kurgusal olduğunu bildiği bir şeyin ön kabulü ile seyrettiği şeye kendisini teslim etmesi mümkündür... Yanılsama, böylece seyirciyi bir durumun gerçekliğine inandırmak olarak değil, seyirciyi bir kavrama, bir ilişkiye, bir duruma ikna etmek olarak anlam kazanır.

Bunu izleyen süreçte sahne ile seyircinin ilişkisi çerçevesinde süregelen arayışlar, sanatta biçimin yok oluşuna kadar vardı. Tam da bu noktada çağın izleyicisinin ihtiyaçlarının da doğrultusunda, ortaya izleyiciyi gösterimin gerçek anlamda aktif bir parçası haline getiren **performans sanatı** çıktı. **Performans sanatı**'nın seyirciyi gösterime aktif olarak dahil etme yöntemi, kurgusal olması gereken gösterim ile gerçeklik arasındaki ayırımı ortadan kaldırmak oldu. Böylece performansın, seyirci ile oyuncunun kimliklerinden ve konumlarından bağımsız olarak paylaştıkları, ortak bir deneyim süreci haline geldiği düşüncesi ön plana çıktı. Lehmann'a göre²¹¹,

“Bu noktada ölümlülük ve davranışsal normlarla tüm soruların tiyatro estetiği aracılığıyla farklı konumlandırıldığına tanık oluyoruz”.

Böylece, izleyiciler bulundukları durumu tarif etmeleri gereken ve performatif bir etkinliğe katılırken takındıkları tavırla ilgili sorumluluk almak zorunda oldukları bir durumla karşı karşıya bırakılırlar. Bu durum, seyircinin pasifliğini kırmayı amaçlasa da onu aktif kılmak için yapılan girişimlerin öncelikli amacın ötesinde bir saldırganlık ve yaptırım da barındırıp barındırmadığı sorgulanabilir. Çünkü, aslında seyirciye maruz bırakıldığı koşullar içerisinde “spontan” tepkiler vermesi beklentisi ile yaklaşılmaktadır. Böylece seyirci performansın bir parçası haline gelmekte, etkinliği ile neredeyse deneysel bir nesneye dönüşmektedir.

²¹¹ Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theatre**, s. 103.

“**Sanatın Sonu**” adlı eserinde Donald Kuspit, sanatın estetik temelini kaybettiğini öne sürerek bunun sanatın sonunu getirdiğini söyler. Kuspit’e göre, artık sanatın yerini estetik deneyimin önemsizleştirildiği ve hatta sınır dışı edildiği “post-sanat” almıştır²¹². Tiyatroda estetiksel yönün göz ardı edilmesini, yaşam, metinsellik ve gerçeklikle ilişkinin yeniden tanımlanmasıyla **performans sanatı** ve **happening** gibi yeni alanların ortaya çıkması takip eder.

Fischer-Lichte’ye göre, performanslarda normalde sanatsal biçimlerin değerlendirildiği kriterler olan özne-nesne ve gösteren-gösterilen gibi ikili ayrımlar sorgulanırken sınırlar belirsizleştirilir ve roller tersine çevrilir²¹³. Performatif bir eylem, oyuncuların ve seyircilerin eşzamanlı olarak fiili varlıklarını, somut bir eylemin hayata gelişini ve anlamın kendisini algı nesnesi olmaktan öte oluş olarak ortaya koyuşunu gerektirir. Sonuç olarak, yaşamla sanat arasındaki sınırlar belirsizleşir ve olağan davranış biçimleri ters yüz edilerek yeni bir sorgulama alanı ortaya konur. Ayrıca, performanslar belirli bir zaman ve mekanda yeni bir gerçeklik alanı yaratıp, gerçek/**reel** bir deneyime kapı açmakta, oyuncu ve seyirci rollerini değişken, oyun ve yaşam alanını muğlak kılmakta, seyirciyi şimdiki zamanı geçmiş ve gelecekte bağımsız kıldıkları bu alan içerisinde etkinliğe ve yeni deneyimlere davet etmektedirler.

Bunların sonucunda, şimdiki zaman deneyimi özgürleştirilirken, kurgusal ve yapay olan şimdiki zamanda geçen bu gerçek/**reel** deneyim uğruna feda edilir. Ve, diğer bir önemli unsur, “spontanite” yani anındalık ve kendiliğindenlik öne çıkar. Rastlantısallığın kurgunun yerini alması bir biçim olarak sanatın, tekrarlanamaz ve gerçek zamanlı bir deneyim olarak anındalığa kurban edilmesi noktasına varır. Counsell’a göre²¹⁴, “performans sanatının kültürel bir biçim olarak en temel özelliği verili bir biçiminin olmayışıdır.”

²¹² Donald Kuspit, **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.

²¹³ Erika Fischer-Lichte, Transformative Power of Performance: A New Aesthetics, London, Routledge, 2008, s.52.

²¹⁴ Colin Counsell, "Postmodernism and Performance Art", s. 210.

Gerçeklik bu bağlamda bir kurgu olarak ele alınır. Bu görüşe göre, insan gerçek dünya ile hiçbir zaman doğrudan karşı karşıya gelmez, ancak onun kültürel olarak şekillenmiş biçimleriyle karşı karşıya gelerek onları kültürün sağladığı kavramsal araçları kullanarak öznel bir bakış açısıyla yorumlar²¹⁵. Baudrillard, gerçekliğin “eşdeğer bir kopyasının yaratılması mümkün olan” ve gerçeğin “hem kopyalanma olasılığını taşıyan hem de zaten kopyalanmış olan” olarak tanımlandığı bu hipergerçek fazı açıklamak için **simülasyon*** tanımını ortaya atar²¹⁶.

Gerçekliğin bu şekilde ele alınması, performanslara muğlaklık olarak yansır. Bu etkiye sıklıkla oyuncular tarafından fiziksellik ve bedensel acının deneyimlenmesi yoluyla ulaşılmaya çalışılır. Colin Counsell, böyle bir durumda seyircinin sokulduğu konumu şu şekilde açıklamakta:

“Seyirciler her sahnenin ‘gerçek’ olup olmadığını sorgulamaya başlar. Değişim, seyircinin acı çeken oyuncu ile kurduğu empati ilişkisi üzerine kurulur, ancak olayları sadece anlamsal olarak ele almanın yetersizliği de ortaya konur, rahatsızlık gerçeğin temsili olan işe yansır”²¹⁷.

Lehmann, bu gelişmeler sonucunda yeniden tanımlanan çağdaş tiyatroyu tartışabilmek için **post-dramatik** kavramını ileri sürer. Gerçekliğin tekrarı ya da ikizi olmaktan başka bir niyetten doğan bu tiyatro, gerçeği, kurgusal olanla aynı düzleme yerleştirir²¹⁸.

“Dramatik tiyatroda sahnelemenin kasıtlı nesnesi deneye dayalı ve rastlantısal performanstan ayırt edilebilir, post-dramatik tiyatro ise gerçek olanı açıkça -ve sadece teorik anlamda değil, pratik olarak da- performansta yer alan bir yardımcı oyuncuya dönüştürür”²¹⁹.

Lehmann’ın post-dramatik tiyatrosunda **mimesis** ve kurgu ilkeleri aşılarak uzam, zaman, bedensellik, renk, ses, hareket üzerinden bir algı fenomenolojisi

²¹⁵ A.g.e. s. 207

²¹⁶ Marvin Carlson, “The Twentieth Century Since 1980”, s. 517.

²¹⁷ Colin Counsell, “Postmodernism and Performance Art”, s. 227.

²¹⁸ Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theatre**, s. 103.

²¹⁹ A.g.e., s. 100.

* Baudrillard **simülasyon** kavramını hakiki olanla sahte olanın, gerçek ile düşsel olan arasındaki farkın silip ortadan kalktığı evre anlamında kullanır.

oluşturulmakta, çerçevenilmiş bir gerçeklik ortadan kaldırılmakta, kalıcı, tamamlanmış bir eser/ürün sunumu yerine süreç ön plana çıkarılmaktadır.

Bu gelişmeler doğrultusunda çağdaş seyircinin ihtiyaçları da zamanın ruhuna ayak uydurarak değişmiştir. Baudrillard'ın öne sürdüğü gibi, günümüzde medya tarafından şekillendirilen temsiller bize gerçeklikten daha gerçek gelmektedir. Bir başka deyişle, medya tarafından belirlenen aslında hiçbir somut temele dayanmayan çeşitli imaja dayalı ve anlatısal stratejiler, insanın maddi gerçeklikle arasına girerek algısını şekillendirmektedir²²⁰. Bunlara ek olarak, günümüzün seyircisi, gündelik yaşamında gerçek yaşamın felaketlerini canlı olarak televizyondan seyrederek, kendisine tanık olduğu şeye hiçbir müdahale şansı tanınmadan pasifleştirilmiş bir toplumun üyesidir. Bu yeni toplumun üyesini yanılsama yoluyla kandırmak mümkün olmadığı gibi –bu nedenle çağdaş gösteri sanatının yanılsamacılığı yeniden tanımlaması ve gerçekle hesaplaşması gerekmektedir-, yaşamında pasif bir izleyici konumunda bırakılmış bu kişiyi tiyatronun muhalif karakteristiği doğrultusunda içine düştüğü bu durumu değiştirmesi için kışkırtmanın yeni yolları bulunmalıdır. Dolayısıyla, gerçek/**reel** olan, çağdaş gösteri sanatının temel unsuru haline gelir. Bu çağdaş toplumun tiyatrosu, ona dokunabilecek ve onu değiştirebilecek bir etkiye sahip olabilmek için gerçeklik düzleminde performatifliği gereksinir.

Ancak diğer yandan performatifliğin çağdaş tiyatroyla bu buluşması günümüzde teatrallliği sınır dışı etme noktasına ve gösterilerin tamamen anındalığın rastlantısallığına dayanması noktasına kadar getirilmiştir. Rastlantısallık ile kurgusallığın çelişkisi çerçevesinde bugün tiyatro adı altında yapılan birçok uygulama doğası itibarıyla tiyatroyu yaşama göre “öteki” olan bir sanatsal biçim olarak reddetmektedir. Counsell, **performans sanatı**’nın estetik bir dili olmadığı için sınırları olmadığını hatırlatır. Her şey onun nesnesi haline gelebilir ve bu nedenle de ne bir beklenti oluşturmaya ne de tatmin etmeye yöneliktir. Belirli bir çerçevesi olmadığı için de seyircinin anlam yaratma mekanizmalarını sarsar²²¹.

²²⁰ Brian Wallis, (ed) "Introduction", **Art after Modernism: Rethinking Representation**, New York, Museum of Contemporary Art, 1984, s. 5.

²²¹ Colin Counsell, "Postmodernism and Performance Art", s. 210.

Ayrıca,

“Anlamsızlığı anlam olarak beyan etmek yerine anlamsız ve olası yorumlara kapalı kalmayı tercih eder. Ancak, temsilin sınırlarının dışında yattığını gösterirken, temsilin sınırları olduğunu ortaya koymaktadır”.²²²

Sanatla yaşamın sınırlarında bizi ilgilendiren bir diğer kavram, hem teatrallliği ön planda tutan hem de teatrallliği yaşamsallık uğruna sahneden sınır dışı eden uygulamalarda rastlayabileceğimiz ritüeldir. Huizinga’nın bakış açısıyla ritüelle sanatın ortak noktası oyunun farklı kültürel biçimleri olmalarıdır. Ancak, ritüel yaşama pratik olarak hizmet ederken, sanat sadece kendisini amaçlar. Ritüel yaşamın kendisidir. Ritüellerde yaşam duygusunun içgüdüsel olarak paylaşılması çağdaş gösteri sanatlarının seyirciyle kurmayı amaçladığı ilişkiye denk düşer. Çağdaş gösteri sanatlarının ritüel arayışı bununla ilintilidir. Huizinga ritüeli, oyunun kültürel biçimlerinden biri olarak ele almaktadır. Çağdaş gösteri sanatlarında da oyun kavramı ön plana çıkmaktadır. **Performans sanatı** ve **happening**’ler yaşamdaki oynusallıktan esinlenirler. Çünkü gerçeğin bir kurgu, bir oyun olduğu görüşündedirler. Bu nedenle yaşamla sanatın sınırlarına saldırarak yaşamı oynusallaştırmaya her şeyi bir oyun haline getirmeye çalışırlar. Bu noktada, sanat, oyunun bir biçimi olmaktan çıkar çünkü biçim reddedilmiştir. Ritüelle sanat arasında kurulan eşdeğerlik de bu şekilde yıkılarak ritüelin araçlarıyla gerçek yaşama taşınır. Amaç, ritüel yoluyla seyircinin bireysel ve komünal bir değişime uğramasıdır. Ama değişimin kriterlerini belirleyecek olan değerleri tanımlayan sınırlar yoktur ortada...

Sanatta yaşanan bu gelişmeler zamanın gereklilikleri doğrultusunda gerçekleşmiştir. Gerçeğe bile duyarsızlaşmış olan çağımızın seyircisini gerçekliğin yanılsamasına inandırmak ve bu yolla etkilemek ve derin bir deneyim yaşamasını sağlamak artık mümkün görünmemektedir. Artık ancak seyirciyi doğrudan gösterimin bir parçası haline getiren gerçeğin kendisi gösteri sanatlarında geçerli bir inandırıcılık aracı haline gelmiştir. Birçok uygulama bu nedenle gerçekle kurgusal olan arasındaki sınırlara saldırmayı seçmiştir. Ancak tiyatro disiplini içinde kalmayı tercih edenler başka bir yol izlemişler ve Antik Yunan Tragedyasıyla etkileşimleri bu yolun

²²² A.g.e., s. 209.

şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Theodoros Terzopoulos'un ve Şahika Tekand'ın tiyatrosu tam da bu noktada konumuz haline gelmekte. Onların gerçek/**reel** olanı sahnede bir araç olarak kullanmayı seçerek tiyatro disiplinine ait kurgusallık içinde seyirciyle gerçeklik düzleminde ilişki kurduklarını söyleyebiliriz.

Bu anlamda bu tezin amaçlarından biri bu sanatçıların nasıl yöntemler izlediklerini ve tiyatronun içkin çelişkisinden doğan yaşamsallığı nasıl ortaya koyduklarını tartışmaya açmaktır.

Bu bölümde, Terzopoulos'un **Attis Tiyatrosu**'nda ve Şahika Tekand'ın **Studio Oyuncuları**'yla yürüttükleri yönlemsel arayışlar üç alt başlık altında incelenmektedir; sahnelemede mekan ve zaman kullanımı, metin- sahneleme ilişkisi ve oyuncunun fiziksel ve ruhsal mevcudiyeti.

2.1. Attis Tiyatrosu ve Biyodinamik Oyunculuk:

17 Haziran 1986'da Delphi'de Euripides'in **Bakkhalar**'ının Attis yorumu dünya prömiyerini yaptı ve Yunan tiyatro sahnesini sarstı. Terzopoulos, dönemindeki Yunan tragedya anlayışını, klasik tiyatro görüşünü ve alışılmış tiyatro tekniklerini sarsan yöntemini ortaya koyarken, yasakları ve ayrıklığı ön plana çıkaran **Bakkhalar**'ı seçmişti. **Bakkhalar**, Dionysos'un doğasına nüfuz eden, iyinin kötüye, kötünün iyiye dönüşümünü ele alan, kurban ve dönüşüm üzerine kurulu bir oyundur²²³. Bu oyun, onun 1985'te kurduğu **Attis Tiyatrosu**'nun daha sonra **biyodinamik yöntem** olarak adlandıracağı yöntemin ilk manifestosu niteliğini taşımaktaydı. Daha sonraki yıllarda Terzopoulos'un yöntemi olgunlaşarak gelişecek ve tiyatro dünyasında ona uluslararası çapta önemli bir yer kazandıracaktı.

Antik Yunan Tragedyaları Terzopoulos için sadece metinsel malzeme olmaktan öte tiyatronun kökenlerine dönerek ona özünü iade etme işlevi görürler. Onun

²²³ Eleni Varapoulou, "Prolog", Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre: History, Methodology and Comments, Athens, Agra Publications, 2000, s. 9.

tragedyaya günümüz açısından getirdiği yaklaşım, yönteminin oluşmasında yol gösterici olur. Karaboğa'ya göre Terzopoulos için tragedya,

“tarihsel bir döneme özgü, yaşamsallığını yitirmiş bir gösterim biçimi olarak değil, bugün de geçerliliğini sürdüren insan var oluşuna özgü temel kavram ve çatışmaların tartışılabilirdiği, açığa çıkarılabildiği bir alan olarak işlev görür”²²⁴.

ve onun;

“tragedyayla etkileşimi içerisinde bir tür tiyatro öncesine, tiyatronun kökensel ilkelerini çağdaş koşullarda yerine getirecek bir teatral etkileşime ulaşmaya çalıştığı söylenebilir”²²⁵.

Alla Demidova da benzer bir yorumda bulunarak onun, oyunlarında arkaik olanı modern olanla bir araya getirdiğini söyler²²⁶.

Terzopoulos'un tragedyanın ritüelistik özüne dönüş yaparak seyircisiyle ontolojik bir düzlemde evrensel bir ilişki kurmayı amaçladığı söylenebilir. McDonald'a göre, Terzopoulos'un sahnelemeleri Antik Yunan Tragedyaları'nın en otantik biçimine yakındır, çünkü seyirciyle yaşamsal düzeyde bir ilişki kurar²²⁷. O, Antik Yunan Tragedyasına insan varlığını doğrulayan insani enerjiyi yeniden keşfetmek üzere döner. Sahneleme, oyuncu ve seyirci açısından Antik Yunan'da olduğu gibi dinsel bir deneyime dönüştürülür²²⁸. Awasti de Terzopoulos'un **Bakkhalar**'ının dili anlamayan seyirci kitleleri tarafından anlaşılabilmesini oyunun dramaturjisi ile dinsel ritüeller arasındaki ilişkiye bağlar²²⁹. Antik Yunan Tragedyaları'nın sahnelenmiş biçiminden ve özsel malzemesinden faydalanan dramaturjisini tiyatronun ritüelistik kökeniyle ilişkilendiren Terzopoulos bu yolla evrensel bir dil yaratarak seyircisini

²²⁴ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, İstanbul, E Yayınları, 2008, s. 18.

²²⁵ A.g.e., s. 117.

²²⁶ Penelope Hatzidimitrou, "Attis Theatre: (Corpo)Realities in the (Post)Modern Condition", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 72.

²²⁷ A.g.e., s. 18

²²⁸ Eckehart Schall, "Comments on the Attis Theatre", **Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre: History, Methodology and Comments**, Athens, Agra Publications, 2000, s. 34.

²²⁹ Surehs Awasti, "On the Bacchae directed by Theodoros Terzopoulos", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 126.

kolektif bir deneyimin parçası olmaya çağırır ve oyunları üzerine yapılan yorumlara bakılırsa bunu büyük ölçüde başarır. Bu nedenle onun **Bakkhalar**'ında ölümle yüzleşme ve ölümün üzerine yürüme arzusu, metaforik anlamda dinsel terörün geri dönüşü ve şiddet vardır. Böylece onun tiyatro anlayışında ritüel ve kutsallık yeni bir biçim alır²³⁰. Tıpkı tiyatronun kaynağındaki Dionisyak ritüellerde olduğu gibi yaşamı yenilemek arzusu oyuncu bedeninde esrime olarak tezahür eder²³¹.

Terzopoulos kendi tiyatrosunu şöyle tanımlamakta;

“Benim tiyatrom hafızanın ontolojik biçimi ile ilgilidir. Ölümle yüzleşmenin anısı, çünkü beden ölümün ne olduğunu bilir. Oyunlarımda Thanatos'un (ölümün kişileştirilmiş) farklı biçimleri vardır. Ölümün yanı sıra, Freud'un dediği gibi uygarlık arzuları bastırır. Bu bizim kültürümüzdür, kültür tanımımızdır. Ama yenilenmek ve duygularımızın yenilenmesi için ölüme ihtiyacımız vardır”²³²

Terzopoulos'un bu sözleri akla Nietzsche'yi ve onun tragedyanın ölümü üzerine düşüncelerini getirir. Uygarlığın ve toplumsal hayatın dayattığı hukukun bastırdığı ölüm içgüdü, kişiyi özündeki doğayla birleşme arzusundan uzaklaştırmaktadır. Bu, Dionysosçu unsurun saf dışı bırakılarak yerini tamamıyla Apollon'un egemenliğinde dünyanın karmaşık görünümünün akılcı bir biçimde kavranmasına bırakmasıdır ve tam da Nietzsche'nin tragedyanın ölümü dediği şeydir²³³. Terzopoulos, uygarlığın bastırdığı duyguları, şiddeti ve yaşam ve ölüm içgüdüünü açığa çıkartarak Dionisyak öğeyi yeniden keşfetmekten söz etmektedir. Güçbilmez'in dediği gibi,

“Dionysiak olgu Nietzsche için “sadece insanın insanla yeniden birleşmesini değil, bir yabancı, bir düşman haline gelmiş, zaptedilmiş Doğa'nın savurgan oğlu olan insan'la da yeniden barışması” anlamına gelir”²³⁴.

²³⁰ Eleni Varapoulou, "Prolog", s. 10.

²³¹ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 104.

²³² Frank Raddatz, "The Metaphysics of the Body- Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank. M. Raddatz", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 154

²³³ Beliz Güçbilmez, "Performans Sanatı: Nietzsche'nin Kehaneti", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 21, ed. Doç. Dr. Selda Öndül, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, Bahar 2006, s. 27-44.

²³⁴ A.g.e., s. 35.

Bu dönüştürücü bir deneyimdir ve ancak ritüelistik bir edimle, kişinin daha yüksek bir birliğin üyesi olarak kendini ifade etmesi yoluyla sağlanabilir. Fischer-Lichte de, Terzopoulos'un tiyatrosunun tam da bu dönüştürücülük işlevi bağlamında tiyatronun özündeki ritüelistik nitelikte bağdaştığını öne sürmektedir. Ona göre, Terzopoulos'un **Bakkhalar**'ı, tiyatroyu ritüelle, seyircinin onu bir eşiğin kıyısına getiren estetik deneyiminin dönüştürücü bir işlev üstlenmesini sağlayarak buluşturur. Böylece, seyirciyle kurulan bu estetik ilişki çok daha derin bir düzlemde gerçekleşir ve etkisi dönüştürücü olacak kadar fark yaratır²³⁵.

Terzopoulos, aynı zamanda ritüelin her şeyi içine alan bu coşkusal enerjisinin yanına sahnenin kurgusal kesinliğini yerleştirir²³⁶. Böylece onun oyunları, Nietzsche'nin söz ettiği Apollonik olanla Dionisyak olanın dengesi yeniden kurularak arkaik tragedya mezarından tekrar yükselecektir. O, oyuncusunda Dionysos'un taşkın enerjisini açığa çıkartırken kendini postmodern estetiğin uzağında bu taşkın enerjiyi tasarımın kurgusal kesinliği ile zaptederek konumlandırır²³⁷. Fischer-Lichte'nin **Bakkhalar** üzerine yorumları da bu bakışı işaret etmektedir. Ona göre, **Bakkhalar**'da seyirciye algısal ve duyuşsal bir deneyim yaşatarak ve algısını sarsarak onu dönüştüren süreç, ritüelistik bir deneyimin sanatsal olarak kurgulanmış olmasıyla ilişkilidir²³⁸. Bu yolla sahne ve seyirciyi içine alan bir atmosfer yaratılır. Bu atmosferin belirleyicisi, sahneden seyirciye aktarılan enerjinin seyircinin duygusal tepkisiyle bileşimidir. Seyirci atmosfer yaratımına doğrudan duyularının uyarılması ile katkıda bulunur²³⁹.

Sahne ve seyirci arasında kurulan dramatik bağ, oyunun özünü de ön plana çıkartır. Terzopoulos'un tiyatrosunda bu öz, oyuncunun kendini oyuna feda edişi ve ortaya çıkan biçimin saflığı, gerçekliği olarak estetik biçim alır ve seyircinin nabzı bu

²³⁵ Erika Fischer-Lichte, "Transformations-Theater and Ritual in the Bacchae", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s.106.

²³⁶ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 96.

²³⁷ A.g.e., s. 19.

²³⁸ Erika Fischer-Lichte, "Transformations-Theater and Ritual in the Bacchae", s. 106.

²³⁹ A.g.e., s.106

şekilde tutulur²⁴⁰. McDonald'a göre onun yöntemindeki fiziksellik modern insanı tüm yönleriyle araştırmaya yarar ve seyirci onun oyunlarından insanlığa dair derin bir duygulanımla çıkar²⁴¹.

Varopoulou'ya göre, **Biyodinamik Yöntem**, fiziksel şiddet ve ritüelistik şiddet üzerine kuruludur²⁴².

“Oyuncunun bedeniyle özel olarak çalışmasının sonucunda ortaya çıkan fiziksel şiddet ve sahne imajlarının ve insanın karmaşık yapısının açığa çıkarttığı bedensel şiddet ritüelistik şiddet tarafından tamamlanır.”²⁴³

Ortaya çıkan enerji ise duygulara gereksinim duyulmayan bir doğallık/gerçeklik yaratır. Bedenden yayılan titreşimler ve sesler duygulardan daha gerçektir²⁴⁴.

Terzopoulos, tiyatrosunun özgürleştirici özelliği olduğunu savunur. Bedenin sınırlarının aşarak ilksel malzemesiyle ilişki kurması ve bu temasın açığa çıkardığı enerjinin sürekli olarak akacağı bir kanal işlevi görmesi oyuncuyu fiziksel, entelektüel ve duygusal bir katarsis'e götürecektir. Seyirci ise, gerçek bedensel acının estetik mükemmelliğinin tanığı olarak kendi var oluşunun derinlerine seyahat etmeye davet edilir²⁴⁵.

Bakkhalar'la ilk defa ortaya konan **Biyodinamik Yöntem** izleyen yıllarda olgunlaşarak daha rafine bir hale gelir.

“Terzopoulos'un sanatı yıllar geçtikçe gelişti ve daha da yalın hale geldi. Günümüzde bir Giacometti heykeli gibi sadece özü kaldı, geri kalan önemsiz detayları budadı. Sahne düzeni daha ve daha geometrik bir hal aldı. Sahne düzeni, bir daire, bir dikdörtgen veya karakterlerin üzerinde çarmıha gerildiği yerde ışıkla yaratılan bir haça indirgendi. Onun bütün tiyatrosunun temeli insandır, oyuncudur.”²⁴⁶

²⁴⁰ Eleni Varapoulou, "Prolog", s. 11.

²⁴¹ Marianne McDonald, "Introduction", s. 37.

²⁴² Eleni Varapoulou, "Prolog", s. 10.

²⁴³ A.g.e., s.10

²⁴⁴ Theodoros Terzopoulos, "Historical Review and Methodology", s. 47-84.

²⁴⁵ Penelope Hatzidimitrou, "Attis Theatre: (Corpo)Realities in the (Post)Modern Condition", s.69.

²⁴⁶ Marianne McDonald, "Introduction", s. 10.

Son dönem oyunlarından Türk-Yunan ortak prodüksiyonu olan ve ilk defa 11 Mayıs 2006'da, 4. Tiyatro Olimpiyatları ve 15. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali açılışında sahnelenen **Persler**, bu gelişimin bir örneğidir. **Bakkhalar**'da oyuncuyu merkez alan yapının çevresine **Persler**'de oyunun tasarımsal niteliğinin ve matematikselliklerinin daha soyut bir yapı içerisinde ve daha net bir şekilde örüldüğü görülür. Oyuncu bedeninin merkezi konumu ve anındalıkla ilişkisi değişmemekle birlikte oyuncunun süreci rejinin kurguladığı sentetik dilin yarattığı soyut dünya içerisinde organik bir bütünün parçası haline gelir. **Bakkhalar** ile **Persler**'i karşılaştıran Tekand, Terzopoulos'un yönteminin evrimi üzerine düşüncelerini şu sözlerle açıklamakta:

“Onun sahnesinde sanki ilk başta Artaud'nun kışkırtıcı ateşi görünürken ve sahneyi kasıp kavururken, şimdi o ateşe Meyerhold'un akli ve matematiği de eklenerek gelip sarmalanmış gibi geliyor. İkisi arasında adeta birbirini besleyen bir ilişki yaratılarak sahnede zeka ve içten geliş birbirleri için var olan zorunlu unsurlar haline getirilmiş”²⁴⁷.

Biyodinamik Yöntem'in esaslarına ve amaçlarına kısaca değinmek gerekirse, mekana dair matematiksel duyarlılığın, hareket kodlamalarındaki titizliğin ve ritmik zamanlamanın uzamla organik bir bağ oluşturmasının rejisel açıdan yöntemin temelini oluşturduğu söylenebilir. Oyuncunun sürecini ise sırasıyla kişisel keşif, rezistans ve engelleri aşarak fiziksel ve ruhsal acıyla özgürleşmek, bedeni yapı bozumuna uğratmak ve geometrik örüntüler doğrultusunda bedeni yeniden yapılandırmak olarak açıklayabiliriz²⁴⁸. Bu noktada oyuncu ve bedeni, sahnelemenin bütünü açısından biçimlendirmeye açık bir malzemedir²⁴⁹. Ancak oyuncunun bedeninin özgürleştirilerek anındalığa ve kendiliğindenliğe teslim edilmesinin yolu teknikten geçer. Bunun yanı sıra özgürleşen beden, tasarımın kesinliği çerçevesinde sınırlandırılarak enerji en üst düzeye çıkartılır. Bedensel kodlara ancak bu yolla ulaşılabilir. Sahnede varlığını bu şekilde anlamlandıracak olan oyuncu, büyülü bir durum ifade etmek için kendi dilini oluştururken seyirciyi de etkilemek uyarmak ve harekete geçirmek amacı taşımalıdır. Terzopoulos'a göre, seyircinin duyguları

²⁴⁷ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 175.

²⁴⁸ Georgios Sampatakakis, "Dionys Restitutus - the Bacchae of Terzopoulos", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 91-92.

²⁴⁹ A.g.e., s. 92.

provoke edilmelidir. Ancak oyuncu bunu yaparken ahlaklı davranmalı ve bunu kendini ifşa ederek dikkatleri üzerine toplamak üzere değil uygulaması gereken tekniğe riayet ederek yapmalıdır²⁵⁰.

Son olarak Terzopoulos'un tiyatrosunda oyuncunun performansı ile ilgili olarak gerçek/**reel** deneyimle ilişkiden söz etmek gerekir. Fokin, Terzopoulos'un tiyatrosunda oyuncunun sahnede maruz kaldığı durumu gerçekten yaşantıladığına dikkat çeker²⁵¹. Attis oyunlarında oyuncunun uygulamak zorunda olduğu nefes alış veriş ritminin onu maruz bıraktığı durum oyuncunun sahne üzerinde yaşantıladığına gerçek deneyimin anlaşılması açısından iyi bir örnektir. Bu ritim aynı zamanda trajik şiirin özünü yakalamanın da yoludur. Oyuncudan repliklerini söylerken bedeninde depolanmış tüm nefesi sonuna kadar tüketmesi beklenir. Hatta bedenin gündelik kullanımının dışına çıkarak ciğerlerindeki nefes tükendikten sonra böbreklerinde depolanmış olan nefesi kullanması beklenir. Terzopoulos'a göre bu ölümle oynanan bir oyundur.

"Tragedyada çıkışsızlığın vücut diline tercümesi hiç havaya sahip olmadan ünlü harfleri seslendirmenin mümkün olmasıdır".²⁵²

Hatzidimitrou'ya göre, o, acıyı sözcüklere, sözcükleri acıya dönüştürür. Konuşmayı üreten şey fiziksel mücadele içindeki bedenin enerjisidir. Konuşmanın trajik niteliği oyuncunun nefesi tükendiği halde ses üretmek zorunluluğunun nasıl bir bedensel deneyim olabileceğine dair merak uyandırır. Bu, aynı zamanda yaşamsallık üreten bir süreçtir²⁵³.

Tekand, Terzopoulos'un tiyatrosunun en çarpıcı özelliğinin tiyatro disiplini içinde yakaladığı gerçekliğe dayalı inandırıcılık olduğunu söylüyor:

²⁵⁰ Theodoros Terzopoulos, "Historical Review and Methodology", s. 67.

²⁵¹ Valery Fokin, "The System of Terzopoulos", Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 254.

²⁵² Frank Raddatz, "The Metaphysics of the Body- Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank. M. Raddatz", s.162

²⁵³ Penelope Hatzidimitrou, "Attis Theatre: (Corpo)Realities in the (Post)Modern Condition", s. 72.

“Bence Terzopoulos’un, yani son yirmi-otuz yılın tiyatrosu içinde en ayırt edici yanı, eserlerindeki son derece yüksek ‘performativity’ ve en az onun kadar yüksek teatrallik özelliğinin birbirini reddetmeksizin, hatta birbiri için var olmasıdır”²⁵⁴.

Son olarak Terzopoulos’un şu sözleri bu noktada anlamlı olacaktır: “Önemli olan tiyatro ve gerçek hayat arasında bir denge kurmaktır”²⁵⁵.

2.1.1. Sahnelemede Mekan ve Zaman Kullanımı:

“Sanat açığa çıkarmadır, soyutlamadır. Bunun için geometriye ihtiyacın vardır, yeryüzü ve gökyüzünü Tanrı’yla organik hale getirmek için. Geometri her zaman polis, doğa ve Tanrı arasındaki bütünlüğü kurar”²⁵⁶.

Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi bir gösterim mekanı ve bu mekanda kurgulanan oyun alanının niteliği sanatçının tiyatro yapıtı yoluyla seyirciyle kurmak istediği ilişki türüyle doğrudan bağlantılıdır. Bu bağlamda, Terzopoulos’un seyircisiyle kurmak istediği ilişkinin niteliği, onun sahneleme yönteminde mekan kullanımı kapsamında iki temel çerçevede tanımlanabilir. Bunlardan birincisi, oyun alanının kurgulanışında tasarımsal niteliğin ön plana çıkmasıyla gündelik yaşam ile sanat yapıtı arasında net bir sınır çizilmesidir. İkincisi ise, oyun alanının sınırları içinde var olan bütün sahneleme araçlarının toplamının niteliğidir.

Terzopoulos’un yukarıdaki sözleri sanat yapıtının işlevi bağlamında onunla nasıl bir biçimsel dünya yaratmak istediği konusunda bize ipuçları verir. Bu anlamda bizim için tayin edici kavram ‘soyutlama’ olacaktır. Sanat yapıtında soyutlama, ifade biçimi olarak seyirciye hayal gücünü kullanabileceği bir alan açarak onu yapıtın tamamlayıcısı olarak konumlandırır.

Terzopoulos’un sahneleme anlayışında mekan, gündelik yaşam gerçekliğinin somut göstergeleriyle tanımlanmaz. Aksine, soyut geometrik bir mekan tasarımı söz etmek mümkündür. Matematiksel ve geometrik yasalarla biçimlenen bu mekan

²⁵⁴ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 171.

²⁵⁵ Theodoros Terzopoulos, "Historical Review and Methodology", s. 71.

²⁵⁶ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s.163.

tasarımının, Sampatakakis'in bir tanımlamasına dayanarak içinde bedensel ve insani eylemlerin gerçekleştirilebileceği bir evren oluşturma amacı güttüğü söylenebilir²⁵⁷. Tsatsoulis de aynı görüştedir;

“Yönetmen, evrenin yaratılışına benzer bir şekilde sahnenin bir mikrokozmozunu inşa eder”²⁵⁸.

Matematiksel ve geometrik yasaların hükmettiği soyut mekanın sınırları içindeki oyuncu da, bu çerçeve içerisinde mekanın kalıbına uyması için yeniden yapılandırılmış olur. Mekanın fizikselliği gündelik yaşamın göstergelerinden uzak konumlandırıldığı ve kurgusu kozmik semboller tarafından belirlendiği için içine yerleştirilen bedenin de o mekanla kurduğu ilişki onun gündelik yaşamdan farklı bir fizikselliğe bürünmesini sağlar. Geometrik sahne düzeninde beden de geometrik yasalara göre biçimlenir. Bedenin belirli sosyal mekanların dayattığı kalıplara girmeden ve bu mekanlar tarafından zehirlenmeden önceki içgüdüsel haliyle evrene dair ilksel bilgilere ulaşmaktır amaç. Tsatsoulis'e göre, bu nedenle Terzopoulos'un tiyatrosu kültürlerarası bir tiyatrodur, insani temelli ve çok kültürlü olarak erişilebilir, anlaşılabilir. İnsana kültürün ötesinden dokunur ve tragedyanın arkaik ruhunu yakalar²⁵⁹.

Böylece geometrinin çizdiği tasarlanmış, yapay sınırlar, oyuncunun bir parçası haline geldiği organik bir bütün yaratır. Sampatakis'e göre bu organik bütün her oyuncunun bir yandan kendi yatay eksenini takip ettiği bir ilkeyle hareket ederken bir yandan da mekanın kurgusunun dayattığı hareket eksenine uymasıyla tamamlanır. Bu özellik Antik Yunan sahnesinin oyun alanı sınırlarını belirleyen **orchestra**'nın kolektif niteliğiyle örtüştüğünde yeni bir **orchestra** ve dolayısıyla yeni bir sembolik kollektivite ortamı yaratır²⁶⁰.

²⁵⁷ A.g.e., s. 97.

²⁵⁸ Dimitris Tsatsoulis, "The Circle and the Square", Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 45.

²⁵⁹ A.g.e., s. 52.

²⁶⁰ Georgios Sampatakakis, "Dionysos Restitutus - the Bacchae of Terzopoulos", s. 97.

Böylece Terzopoulos'un sahne üzerinde yarattığı geometrik sınırlarla belirlenen soyut mekan tasarımı oyuncu açısından adeta ritüelistik bir alan oluşturur. Kerem Karaboğa'nın belirttiği gibi;

“Terzopoulos'un sahnelemelerinde mekan genelde bir boşluktur, boş alandır. Terzopoulos'un sahnenin bu “boş alan”ına yerleştirdiği çemberler, baş aşağı duran üçgenler, kareler, küreler ve birbirini kesen köşegenler vasıtasıyla oluşturduğu etki, hem oyunu kutsal eylemle ilişkilendirir, hem de onun “tasarlanmış” niteliğini vurgular. Bu “boş alan” artık bir ritüelin ya da bir oyunun kesin çerçevesiyle sınırlandırılmıştır”²⁶¹.

Bu bilgiler ışığında bu bölümün başında belirlemiş olduğumuz kategorilere dönelim. Oyun alanının kurgulanışında tasarımsal yapay niteliğin ön plana çıkmasıyla gündelik yaşam ile sanat yapıtı arasında net bir sınır çizilmesi mekanın fiziksel olarak tanımlanışını ifade etmektedir. Matematiksel yasalarla belirlenen bu yapay alanın sınırları içinde kurgulanan oyunun soyutluğu ise mekanın niteliksel olarak tanımlanışına denk düşer. Terzopoulos'un yarattığı oyun alanının fiziksel ve niteliksel açılardan gündelik çevreden soyutlanmış, ayrılmış olması onun sahneleme biçimini ritüelle ilişkilendirmemize vesile olur. Huizinga, oyun ile kutsal eylem arasındaki en belirgin ortaklığın gündelik çevreden maddi ve düşünsel olarak soyutlanmış ve ayrılmış olmaları olduğunu ileri sürer çünkü kutsama ve dinsel ayin kutsal bir alan gerektirir²⁶². Ona göre,

“Kutsal törenler için sınırlandırılmış alanların bütün dünyada birbirlerine çarpı bir şekilde benzer olmaları, bu cins uygulamaların köklerinin insan zihninin kökensel ve temel bir özelliğine bağlı olduklarını doğrulamaktadır”²⁶³.

Bakkhalar'da kutsal oyun alanını daire belirler. Bu daire aynı zamanda Antik Yunan'daki 'orquestra' yı anıştırır. Dairenin sınırları onu toplumsal alandan ayıran kutsal bir alan haline getirir. Tsatsoulis'e göre

“bu hem teatrallığe hem de ritüele ait olan ötekiliğin alanıdır. Dairenin çeperi eşik anlamını taşır, dışına çıkılması yasak olan bir boş alan. Aynı zamanda bu sınır

²⁶¹ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 97.

²⁶² Johan Huizinga, **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 38.

²⁶³ A.g.e., s. 39.

oyuncuların içinde kutladıkları ritüeli mühürler. Ritüelde sonsuz bir dairenin çizildiği büyüsellik istenmeyen etkilere karşı da bir koruyucu sınır görevini görür”²⁶⁴.

Böylece alanın kutsallığı kapalı bir geometrik şekil olan dairenin iç mantığından gelir; hiçbir şey bu kutsal daireselliğin dışına veya içine sızamaz. Oyuncular ise bu dairesel alanın organik bir parçası haline gelmiştir²⁶⁵.

Persler’de ise sahnede sınır belirlercesine mekanı tanımlayan kırmızı bir çizgi görülür. Bu çizgi adeta savaşı iki toplum arasındaki sınırı ve yaşanan acıların eşliğini ifade eden kutsal bir çizgidir. Aspden, oyun üzerine yaptığı yorumda oyun sırasında koronun bir üyesinin bu çizgiye basarak bir semazen gibi kendi etrafında iki kültüre ait ortak bir sözcükle (Aman aman) türkü söyleyerek dönmesine işaret eder. 2500 yıllık Doğu-Batı mücadelesi böylelikle kültürel ortaklıktan yola çıkarak yorumlanmış olur²⁶⁶.

Sahnelemede zaman kullanımı açısından da Attis oyunlarında mekan kullanımında söz konusu olan tasarımsal nitelik geçerlidir. Karaboğa’ya göre,

“Sahnelemenin zamanı gündelik hayattan aşına olduğumuz doğrusal, ardışık ve ileriye dönük zaman anlayışını bütünüyle dışlar. Işık ve müzik zamanın bölünüp, parçalara ayrılmasında ve ardışıklık hissinin kırılmasında oldukça işlevsel bir yönde kullanılırlar. Kimi zaman yukarıdan aşağıya dökülürcesine aynı anın içini tekrar tekrar doldurur, kimi zaman onu dondurur ve kağıda dökülen bir mürekkep damlasının yayılması gibi alan içinde genişletir, kimi zaman da çok katmanlı bir ritmik yapı içerisinde farklı zamansal tartımları bir araya getirirler”²⁶⁷.

Ayrıca, Siouzouli, Terzopoulos’un oyunlarında zamansallığa dair, onun tiyatronun ilksel çelişkisi olan geçmişin şimdiki zamanda tekrarlanması sorunsalını görünür kıldığı görüşünü öne sürer²⁶⁸. Bu nedenle Terzopoulos’un oyunlarını zamanla

²⁶⁴ Dimitris Tsatsoulis, "The Circle and the Square", s. 46.

²⁶⁵ Georgios Sampatakakis, "Dionys Restitutus - the Bacchae of Terzopoulos", s. 96.

²⁶⁶ Peter Aspden, "Greek tragedy with Turkish voices", Financial Times, July 10 2006, (Çevrimiçi), http://www.ft.com/cms/s/0/e648d456-0faf-11db-ad3d-0000779e2340.html?ncklick_check=1, 15 Mayıs 2008.

²⁶⁷ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 98.

²⁶⁸ Natascha Siouzouli, "Corporeality- Time in Productions by Terzopoulos", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theatre of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 56.

yapılan dramaturjik deneyler olarak tanımlar. Zaman, tasarımsal bir çerçevede oyuncunun bedeni yoluyla yeniden üretilir. Terzopoulos'un tiyatrosu fizikselliğe dayanır. Bedenin ritmik fizikselliğinin ürettiği enerji, etki ve anlam bedenden yayılır ve bedene onu fizikselliğini etkileyecek şekilde reel olarak geri döner ve bedenden seyirciye yayılır. Yani reel olarak şimdiki zamanla ilişki bedenin fizikselliği yoluyla kurulur, beden şimdiki zamanda maruz kaldığı fiziksel zorlukla gerçek zamanlı olarak başa çıkar. Zaman, bedenin o anda sahne üzerindeki varlık ve ifade biçimiyle şekillenir. Bu zorlayıcı fiziksel süreç bedene etkileriyle geri dönerek onu değiştirir. Yani anındalık prensibiyle hareket eden bedenin ürettiği zamansallık ona geri dönerek onu değiştirir. Böylece zaman, beden tarafından üretilip görünür kılındığı için fizikselleşir ve fiziksellik olarak ifadesini bulur²⁶⁹. Bedenin sahne üzerindeki fizikselliği tasarlanmış ve geçmişe ait bir kurgusallık içinde gerçek zamanlıdır ve seyirciye bu yolla ulaşılır. Böylece, anındalık ile kurgusallığın çelişkisiyle yaşayan bir tiyatro gerçekleşir.

2.1.2. Metin-Sahneleme İlişkisi:

“Terzopoulos biçim ile içerik arasındaki altın oranı keşfetme yolundadır. Terzopoulos için içeriğin saflığı biçimin saflığına ulaşmak için en önemli şarttır ve bu hem performansın bütününe yarattığı etkide hem de oyuncunun varlığının her anında hissedilir”.²⁷⁰

Sanatın evrenselliği ve sonsuzluğu üzerine düşünceleri Terzopoulos'u insan varlığının derinliklerindeki ortak kökenleri aramaya yöneltir. Bu arayışında şeylerin ötesinde yatan gerçekliğin, ölümün ve hepimizin içinden geçtiği o tünelin ne olduğu gibi sorular ona eşlik eder²⁷¹. Yaşam ve ölüm, insan ve Tanrı gibi özsel kavramları elen alan Antik Yunan Tragedyaları'na ilgisi bu anlamda pek de tesadüf sayılmaz.

²⁶⁹ A.g.e., s.59.

²⁷⁰ Nikolai Roshchin, “The Rebirth of Man, by Means of Rejecting Humanity”, **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s.267

²⁷¹ Theodoros Terzopoulos, "Historical Review and Methodology", s. 62.

Sahnelemede kültürel bağlamdan bağımsız bir evrensellik arayışında olan Terzopoulos, metin, biçim ve oyuncu bedeni ile kurduğu ilişki üzerinden yeni bir kültür-ötesi sahne dili yaratmaya çalışır. Örneğin, Yunan-Türk ortak prodüksiyonu olan **Persler**'de kültürler arasındaki farklılıklar yerine iki kültürün ortaklıklarını vurgulamayı seçer. Ayrıca, her şeyden öte çoğunlukla somut kültürel göstergeleri de saf dışı bırakarak iki kültürü yas kavramının evrenselliğinde buluşturur.

Terzopoulos'un arayışında olduğu bu dil, Barba ve Savarese'in tiyatro antropolojisi araştırmalarında anlatım öncesi olarak adlandırdıkları dille aynı temel ilkeyi paylaşır. Doğulu ve Batılı tiyatro tekniklerini ve sahne davranışlarını inceleyen Barba ve Savarese, oyuncuların kendilerini sahne üstünde var etmek ve aktörel enerjilerini harekete geçirmek için başvurdukları yöntemler arasında rastladıkları ortaklıklara dayanarak anlatım öncesine egemen olan belirli ilkeler olduğu ve bunların evrensel olduğu sonucuna varırlar²⁷². Onların araştırmalarına verdikleri ad olan tiyatro antropolojisi,

“anlatım öncesi düzeyin çeşitli oyun tekniklerinin kökeninde bulunduğunu ve burada geleneksel kültürden bağımsız olarak kültürler ötesi bir “fizyoloji” olduğunu varsayar. Anlatım öncesi düzey gerçekte sahne varlığı ile oyuncunun yaşamının sağlanması için ilkeler kullanır. Bu ilkelerin sonuçları kodlanmış gösteri türlerinde daha belirgin görünür, çünkü bedene biçim veren teknik sonuçtan ya da anlamdan bağımsız olarak kodlanmıştır”²⁷³.

Terzopoulos'a göre de tragedyada biçim, somut bir kodlar sisteminden oluşmalıdır. Bu kodlar sistemi metnin ötesinde bir fiziksel dil oluşturarak görsel ve vokal göstergeler yoluyla anlamını aktarır. O metnin ötesinde bir gerçekliğe, fizikselliğe ulaşmaya çalışır. Metin yoluyla ifade bulanla değil onun özünde yatan gerçekle ilgilenir. Hareket, görünmez bir dilin görünür işareti işlevi görür. Oyuncu ifade ettiği duygunun hem ifade edeni hem de kendisi olmalı, ruh, oyuncuda somut hale gelmelidir²⁷⁴.

²⁷² Eugenio Barba, Nikola Sivarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı**, çev. Aysin Candan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002., s. 45.

²⁷³ A.g.e., s. 45.

²⁷⁴ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 88.

Savvas Stroumpou, Terzopoulos'un antik metinlere yaklaşım biçimini şu şekilde tanımlamakta:

“Onları karakterler arası gerçekçi ilişkilerin, duyguların ve eylemlerin alanı olarak ele almaz. Bir kez daha ritmik öge onun sanatını kuşatır²⁷⁵”

Metne **logos** (söz) merkezli bir bakış açısıyla yaklaşmayan Terzopoulos, sözcüklerin ötesindeki öze ve iç ritme ulaşmaya çalışır. Sahnede metnin iç ritminin imgesini yaratmaya çalıştığını söyleyen Terzopoulos, bu yolla daha soyut bir anlatıma ve mutlak minimalizme varmayı amaçlar²⁷⁶. Böylece anlam **logos**'un kültürel bağlamından kurtularak evrensel hale gelir. Suresh Awasti **Bakkhalar**'ı seyrettikten sonra deneyimini tanımlarken Yunanca bilmemesine rağmen oyunun ritmi ve imgesel zenginliği vasıtasıyla ona ulaştığını belirtir:

“Terzopoulos metine saplanıp kalmamıştır, onun özünü araştırmıştır. Bu sayede hiç Yunanca bilmememe rağmen prodüksiyonla ritmi ve imajsal zenginliği yoluyla ilişki kurabildim”²⁷⁷.

Hatzidimitrou da, Terzopoulos'un oyuncu bedenini evrensel ve **arketipsel**** durumları ifade eden hiyerogliflere dönüştürdüğünü söyler²⁷⁸. Tıpkı Artaud'nun sözünü ettiği beden dili gibi... Hiyeroglif beden gibi...

Sözcüklerin ötesindeki anlatım öncesi düzeye ulaşan oyuncu ise kendi enerji merkezine konsantre olarak içtenlikle arketipsel düzeyde trajik malzemeyi tüm bedeninde taşır. Karaboğa'ya göre bu durum “seyirciyi kavrayan bir sahicilik etkisi yaratır.” Kurgunun hakimiyetinde davranan oyuncu bir yandan bedeninin fiziksel limitleriyle girdiği mücadelede kendi özündeki evrensel varoluşla temasa geçip bunu

²⁷⁵ Savvas Stroumpou, “An Approach to the Working Method of the Attis Theatre”, **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s.232.

²⁷⁶ Theodoros Terzopoulos, "Historical Review and Methodology", s. 62.

²⁷⁷ Suresh Awasti, "On the Bacchae directed by Theodoros Terzopoulos", s. 126.

²⁷⁸ Penelope Hatzidimitrou, "Attis Theatre: (Corpo)Realities in the (Post)Modern Condition", s. 73.

** **Arketip**: Analitik psikolojinin kurucusu olarak bilinen İsviçreli psikiyatr Carl Gustav Jung'un öne sürmüş olduğu 'ilk örnek' anlamına gelen bir kavram. Kolektif bilinçaltında bulunan kişinin gerçek dünyaya dair deneyimlerini etkileyen ilksel, evrensel imajları ifade eder.

fizikselliğine tezahür ettirirken bir yandan da hakimiyeti altında olduğu teatral kurguya kesin bir itaatle hareket eder²⁷⁹. Bu çelişkiden seyirciyi sarıp sarmalaması amaçlanan sahne enerjisi doğar.

Sahnelemede aksiyonu oluşturan görsel ve vokal öğelerin yani oyuncu açısından ele alacak olursak beden ve sesin rejisel olarak kurgulanışıyla söz biçime dönüşür. Terzopoulos oyuncularını zorlayıcı fiziksel çalışmalarla beden ve ses olarak stilize bir ifade ve geometrik şekillere dayalı bir oyuncu davranışı elde eder. Böylece, bir kod sistemi olarak işleyen prototip aksiyonlar ve jestler bütünü oluşturur²⁸⁰.

Vokal açıdan ise oyuncunun zorlayıcı sahne duruşları içerisinde tüm bedenini tınlatici olarak kullanmasıyla elde edilen ses, müzikal enstrüman işlevi görerek sözlere yeni bir boyut katar²⁸¹.

“Sözcüklerin edebi üstünlüğü yerini tüm diğer sahne göstergeleriyle birleşerek çok katmanlı bir ritmik düzenleme içerisinde üretilen yeni anlamlara bırakır”²⁸².

Önemli olan metindeki bir karakteri canlandırmak değil, o karakterin ağzından dökülecek olan sözlerin müzikalitesini, ritmini bulmaktır. Ritim beden ve gerçeklik arasında köprü işlevi görür. Ritmin fizikselleşmesi ile bedenın sesi anlama dönüşür. Tanrı yazarın hiyerarşik üstünlüğü bu şekilde kırılır²⁸³. Terzopoulos der ki,

“Beden bir yandan ritmini üretirken diğer yandan ürettiği ritmin tutsağıdır. Aynı zamanda özgürleşir. İlk aşamada, beden tamamen özgürleşene kadar ritimselliğini sürdürür. Aslında biz bu ritmi, metnin ritmini bulmak için üretiyoruz. Buradaki sanatsal amaç, özgürleşen bedenın ritmiyle metnin ritmini beraber eritmektir.”²⁸⁴

²⁷⁹ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 148.

²⁸⁰ Helene Varopoulou, "Seven Concepts Deduced From The Yerma Production", s. 12.

²⁸¹ Marianne McDonald, "Introduction", s. 18.

²⁸² Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 20.

²⁸³ Penelope Hatzidimitrou, "Attis Theatre: (Corpo)Realities in the (Post)Modern Condition", s. 72.

²⁸⁴ Frank Raddatz, "The Metaphysics of the Body- Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank. M. Raddatz", s.166.

Şahika Tekand'a göre, Attis oyuncusu davranışıyla performansın bütününde Terzopoulos'un estetik dünyasının karşılığı olan sözcükleri ortaya koyar²⁸⁵. Performansın metni olarak niteleyebileceğimiz bu sözcükler dizgesi sözünü ettiğimiz fiziksel dildir. Bu fiziksellik ise **Biyodinamik Yöntem**'de esrimenin fizikselliği yoluyla açığa çıkar. Bu ilişkinin estetik ifadesinin başlıca aracı ise ritimdir²⁸⁶. Terzopoulos'a göre biçimin özünde ritim vardır. Ritmin özünde ise rasyonel ilkeler hüküm sürer. Dolayısıyla ritim merkez alındığında ortaya çıkan dilin rasyonel bir özü olacaktır. Bu rasyonel öz üretilen dile evrensellik kazandıracaktır²⁸⁷. Böylece esrimenin fizikselliği yoluyla metnin ritimsel özü oyuncu bedeninde açığa çıkar ve açığa çıkan bu biçim

“metnin sözel bağlamına yerleştiğinde, yani sözcükleri seslendirdiğinde, bir form, bir anlam üretebilir”²⁸⁸.

Bu doğrultuda, Attis oyunlarında tüm bedensel aksiyon, nefes alış veriş, bedenden çıkan her türlü ses, konuşmalar ve her tür jest, özerk bir bedensel ve vokal ritim bütünlüğü/sistemi oluşturarak ritim tarafından yönetilir. Bu aksiyonlar bütünü, metnin anlamına doğrudan hizmet etmek yerine metni destekler. Sahnenin oyuncunun yanı sıra bütün diğer araçları da bu ritim ile uyum içindedir ve bütün bunların birleşiminden performansın dili ortaya çıkar.²⁸⁹

Örneğin, **Persler**'de savaşın toplum üzerindeki yıkıcı etkisi oyuncuların bedeninde fiziksel olarak tezahür eder. Özel bir nefes alış veriş tekniği ile hareket eden bedenler sırasıyla dehşetin, ağıtın ve yasın fiziksel kodları haline dönüşür. Bedenin fiziksel mücadelesi ve acısı evrensel umutsuzluğun acısının ifadesi haline gelir. Oyuncu artık acı çeken ve yas tutan bir birey olmanın ötesine geçmiştir ve bütün acı çekenleri ve ölümü bedenselleştirmektedir.

²⁸⁵ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 176.

²⁸⁶ A.g.e., s. 83.

²⁸⁷ Theodoros Terzopoulos, "Historical Review and Methodology", s. 55.

²⁸⁸ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 84.

²⁸⁹ Helene Varopoulou, "Seven Concepts Deduced From The Yerma Production", s. 12.

2.1.3. Oyuncunun Fiziksel ve Ruhsal Mevcudiyeti:

“Oyuncu aynı anda hem burada hem de başka bir yerde olmalı, sürekli olarak ne olduğu ve ne olmadığı, deneyimlediği ve bilmediği şeylerin çelişkisini yaşamalıdır. Oyuncu, seyircinin ve kendi ifade araçlarının bilincinde olmalı ve sezgiler olarak kendi alanını ve kaçınması gereken tuzakları bilmelidir”²⁹⁰.

Attis oyunlarında oyuncu merkezi konumdadır. Bu anlamda oyuncunun bedeninin olanaklarının bu tarz bir metin-sahneleme ilişkisinin hizmetine nasıl verildiği tartışması **Biyodinamik Yöntem** açısından açıcılayıcı olacaktır. **Biyodinamik Yöntem**'de, oyuncunun aktörel enerjisinin fiziksel ve ruhsal kaynakları ve oyuncu performansında kendiliğindenlik, anındalık ve biçimsel disiplin arasındaki dengeseli ilişki sahneleme biçiminin çağdaş sanata ideolojik bakışıyla paraleldir.

Terzopoulos'a göre aktörün sahnedeki mevcudiyetinin temelinde bedenin sınırlarını aşınca ortaya çıkan enerji olmalıdır²⁹¹. Bu bakış açısı Grotowski'nin oyunculuk tekniğinde ulaşmaya çalıştığı bedenin ilksel enerjisini açığa çıkartan şaman oyuncuyu hatırlatır²⁹². Oyuncu bedenini,

“tümüyle yok eder, yakar, herhangi bir ruhsal itkiye karşı her türlü direnişten kurtarırsa, artık bedenini satmayıp kurban etmiş olur”²⁹³.

Bedenin fiziksel sınırlarının aşılması aynı zamanda onu özgür kılar. Terzopoulos'a göre bu politik bir eylemdir. Politik, çünkü, özgür kılınan beden, unuttuğu ve bastırdığı özüne dönerek kendi varlığının bilincine varır. Bu bilinç ise dünyayı değiştirmeye kadirdir. Bedenin özgürlüğü ile bilinç arasındaki bu denge **Biyodinamik Yöntem**'de kendiliğindenlik ile biçimsel disiplin arasında kurulması amaçlanan dengeyi de ifade etmektedir. Oyuncunun bedeninin gündelik kodlarından ve alıştığı enerji kullanım biçiminden sıyrılarak kendinden geçmesi yoluyla özgürleştirilmesi Dionysos'un kaotik ve yıkıcı yanını teatrallığe iade ederken,

²⁹⁰ Theodoros Terzopoulos, "Historical Review and Methodology", s. 67.

²⁹¹ A.g.e., s. 51.

²⁹² Helene Varopoulou, "Seven Concepts Deduced From The Yerma Production", s. 13.

²⁹³ Jerzy Grotowski, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayıncılık, 2002, s. 36.

Apolloncu bir düzenle ortaya çıkan malzemenin ritmin rasyonel temelinde biçimsel bir disipline oturtularak anlama dönüştürülmesi amaçlanır. Kaldı ki kendiliğindenliğe ulaşma yolu da esrimenin yanı sıra teknikten geçer.

“Oyunculukta kendiliğindenliğin ve içtenliğin sağlanabilmesi tekniğin mükemmelleştirilmesi ve içselleştirilmesiyle alakalıdır”²⁹⁴.

Esrimenin kendiliğindenliği de biçimsel disiplinin oluşmasında tayin edicidir²⁹⁵. Ancak bu karşılıklı ilişki sonucunda metne ve sahneye ilişkin kodlar üretilebilir.

Attis Tiyatrosu’nun çalışma yöntemi oyuncunun bedeninin bastırılmış hafızasını fark edememe ve açığa vuramama ve bir rezistans durumu içinde olma ön kabulüne dayanır²⁹⁶. Amaç bedenin gündelik sınırlarından özgür kılınarak ilksel hafızasını canlandırmak ve hafızadaki acıyı ve bastırılmış enerjiyi acı çeken bedene dönüştürerek/transfer ederek yenmektir²⁹⁷.

Bu davranış biçiminin şekillenmesinde, Karaboğa’nın ifadesiyle

“biyografik çağrışımlardan çok, metne verilen reaksiyonların rol oynadığını söylemek mümkündür”²⁹⁸.

Yine Barba’ya dönecek olursak gündelik olmayan bir beden tekniği ile doğal ya da gündelik davranış kodlarının dışına çıkılmasıyla, oyuncu gündelik olmayan bir enerji yakalar. Bu onun sahnedeki var oluşunu yeniden tanımlayacak, anlamlandırarak bir enerjidir. Ficscher-Lichte, açığa çıkan bu enerjinin **Bakxhalar**’da seyirciyi saran ve bulaşıcı bir enerji olduğundan söz eder²⁹⁹. Bu arayış, Barba’nın bir zamanlar kendi araştırmalarıyla ilgili etmiş olduğu şu sözleri hatırlatır:

“Biz burada, onsuz hiçbir sanatsal yaratımın, hiçbir iletişimin olmayacağı, her günkü zindanımızı korumak için dikkatle göz ardı ettiğimiz korkutucu soruların açığa

²⁹⁴ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 122.

²⁹⁵ A.g.e., s. 81.

²⁹⁶ Georgios Sampatakakis, "Dionyos Restitutus - the Bacchae of Terzopoulos", s. 91.

²⁹⁷ A.g.e., s. 93.

²⁹⁸ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 127.

²⁹⁹ Erika Fischer-Lichte, "Transformations-Theater and Ritual in the Bacchae", s. 107.

vurulmayacağı, acı verici, acımasız, kendini keşfetme süreciyle ilgileniyoruz. Oyuncu toplumsal kimliğinin kabuğunu kasıtlı bir biçimde kırar. Stereotipin bir parçalanması bir kurban etme, bir vazgeçiş ve bir alçakgönüllülük edimidir. Sürekli acı veren derin yaralar bilinçdışı zihni devindirir; bu, sırası geldiğinde, oyuncuya soğuk ve kasıtlı düzenlemeyle ya da karakterle özdeşleşerek elde edilenle karşılaştırılmayacak ifade araçları sağlar”³⁰⁰.

Terzopoulos’un tiyatrosu da Barba’nın bu sözleriyle paralel olarak psikolojik özdeşleşmeye dayalı tekniklerin bir kenara atılmasını, oyuncunun kişisel keşif yoluyla çok daha yoğun enerji yayan ifade biçimleri yaratmasını öngörür.

Biyodinamik Yöntem’in aşamalarını şu şekilde sıralamak mümkündür: Önce, beden esrime yoluyla özgürleştirilir ve özünü keşfeder. Sonra, böylece kendi gerçeğini bulan oyuncu bu gerçeği seyirciye aktarır. Birinci aşama teknik yollarla ulaşılan kendiliğindenlik, ikinci aşama ise kendiliğindenliğin açığa çıkardığı enerjiyle devinen bedenin biçimsel disiplin yoluyla karşıya aktarılacak kodlar haline dönüştürülmesidir.

Birinci aşamada, yoğun fiziksel çalışmalar sonucunda oyuncunun kendi bedeni üzerindeki sınırlandırmaya yönelik hakimiyeti tersine çevrilir ve beden hareketi özerkleşerek oyuncuya hükmeder hale gelir.

“Bedensel sınırların aşılması için acının üzerine gidilmesi, fiziksel yorgunluk ve acının belirginleştiği aşamada durulmaksızın ilerlenmesi esastır. Bedenin durmak istediği yer aslında bilinçli kontrolün de sınır noktasıdır ama ondan sonrasında yeni, beklenmedik ve çok boyutlu bir yaşamsal kaynakla yüzleşme imkanı doğar”³⁰¹.

Bu yüzleşme, toplumsal yaşamın dayattığı yapay maskların düştüğü ve oyuncunun insani özüyle ilişki kurduğu aydınlanma anıdır. Kolektif bilinçaltıyla temas kurulan, bastırılmış hafızanın yüzeye çıktığı an... Oyuncunun toplumsal masklarından sıyrılma sürecinde Grotowski’nin “negatif yol” (**via negativa**) olarak adlandırdığı tekniğin izlendiği söylenebilir. Grotowski’ye göre oyuncunun performansı ne olması gerektiğinden ziyade ne olmaması gerektiği üzerine yoğunlaşarak biçimlendirilmelidir. Bu da oyuncunun, içsel olana ulaşırken davranışını

³⁰⁰ Eugenio Barba, “Ritüel Tiyatro”, çev. Çiğdem Genç, İstanbul, Mimesis, 1991, s. 49-50.

³⁰¹ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos’un Tiyatrosu, s. 76-77.

şekillendiren bütün yüzeysel ve dışsal öğelerden sıyrılmasını gerektirir. Beden sosyal olarak yapılandırılmış kodlarından özgürleşerek en derinlerindeki aşkın ve acı çeken ve evrensel arketipler ve bilinçaltı imajlarıyla temas kurabilen özü açığa vurur. Karaboğa'nın belirttiği gibi bu deneyim,

“dışarıdan bir uyarıcı yoluyla değil, kan dolaşımının hızlandırılması, nefes alışverişinin gündelik tartımının dışına çıkılarak dengesizleştirilmesi, bedende yeni enerji kanallarının açılması ve bedenin kendisini her aşamada yeni koşullara uyarlaması sayesinde gerçekleşir”³⁰².

Böylece bedenin özündeki ritim de özgürleşerek bedende fiziksel anlamda tüm organlarını devindiren dans dili olarak tezahür eder. Vokal açıdan ise, beden unuttuğu vokal olanaklarını keşfeder. Terzopoulos kişinin kökenlerini arayışında hafızasının en derinliklerine yaptığı bu yolculuğun aynı zamanda vizyonunun da yeniden tanımlanmasına aracı olacağını düşünür³⁰³. Bu, bedenin sadece fizyolojik olarak değil aynı zamanda ontolojik olarak da yeniden tanımlandığı politik bir hatırlamadır³⁰⁴.

Öyleyse, **Biyodinamik Yöntem**'in esası, bedenin enerji kaynaklarının araştırılmasına dayanır. Terzopoulos, 1986'da sahnelediği ve ilk defa **Biyodinamik Yöntem**'in oyuncu üzerindeki bu çalışmasını ortaya koyduğu **Bakkhalar** üzerine çalışırken oyuncularıyla Dionizyak gösterileri ve bedenin enerji kaynaklarını araştırır³⁰⁵. Bu araştırma sırasında Attika'da bir hastanenin tedavi biçimlerine dair tıbbi bir kitaba rastlar. Bu kitaba göre ameliyat olacak hastalar bir önceki gün 8 saat boyunca gittikçe hızlandırılarak ve bedensel şartları zorlaştırılarak yürütülmektedirler. Bu egzersiz sonucunda bedensel acıların yok olduğu ve tıpkı **Bakkhalar**'da olduğu gibi bir çeşit trans haline girdikleri görülmektedir. Terzopoulos'un yorumuna göre, bu trans hali sözlerin ya da şarabın etkisiyle değil, bedenin şarabının, kendi kanlarının etkisiyle gerçekleşmekteydi. Ona göre, kan şaraptır ve damarlardaki dolaşımı yeterince düzgünse mutluluk sağlar. Oyuncularıyla

³⁰² A.g.e., s.76-77.

³⁰³ Theodoros Terzopoulos, "Historical Review and Methodology", s. 51.

³⁰⁴ Georgios Sampatakakis, "Dionys Restitutus - the Bacchae of Terzopoulos", s. 94.

³⁰⁵ Theodoros Terzopoulos, "Historical Review and Methodology", s. 47-84.

bu teknikten esinlenerek çalışmalar yapan Terzopoulos, ekibiyle birlikte enerjinin ilksel kaynaklarını araştırır. Oyuncularını çalışma aşamasında yorulana kadar hiç durmadan yürütür. Ona göre, yorgun bedenlerin deforme biçimler almasına izin verildiğinde bedenin dili keşfedilir ve beden kendi metnini oluşturur³⁰⁶. Sampatakis’e göre bu noktaya erişen beden göstergesel bir bütünselliğe ulaşır. Esrime halindeki beden, koda dönüşerek kendi kendisinin göstergesi haline gelir³⁰⁷.

Terzopoulos’un oyuncunun bedeninin yaratıcı enerjisinin kaynağına erişmesi için uyguladığı fiziksel çalışmaların bir diğer önemli püf noktası ise bedenin üç temel enerji noktasını kapsayan bölge olan pelvisin özerk biçimde hareket ettirilmesinin sağlanmasıdır. Bu eylem, bedenin yeni ifade kodları oluşturabilmesi için enerjinin bedenin her yerine yayılmasını sağlayacaktır³⁰⁸.

“Zorlayıcı beden duruşları ve ağır fiziksel çalışmalar yoluyla pelvis kaslarının esnetilmesine, rahatlatılmasına ve enerjinin ortaya çıkmasını kısıtlayan koşulların ortadan kaldırılmasına çalışılır. (...) pelvis bölgesinin rahatlamasıyla açığa çıkan enerji bu bölgedeki kasların titreştirilmesiyle tüm bedene aktarılır. (...) Enerjinin beden içerisinde böylesine akışkanlaştırılması, oyuncunun farklı konsantrasyon noktaları yaratarak hareket merkezini sürekli yenilemesine ve bedeni oldukça yalın bir dinginlik halinde görünürken içsel dinamizmin yüksek tutulmasına imkan sağlar. (...) Oyuncu yöntemi tam anlamıyla uygulayabildiğinde, Çin Pekin Operası’nın oyuncularından Yen Lu Wong’un ifadesiyle “durmuyorken durmak” diye tarif edilebilecek bir duruma erişir”³⁰⁹.

Sahne üzerinde sağlanan bu enerji bedenin gündelik tekniklerin dışında kullanımıyla da ilişkilidir. En az çaba ilkesini izleyen gündelik tekniklerde bilinç yoktur³¹⁰. Barba der ki,

“Oyuncunun sahne yaşamı ya da bios’unu [sahne varlığı/ aktörel enerji] yöneten ilkeleri bulmada ilk adım, bedenin gündelik tekniklerinin karşısındaki gündelik-dışı olanları kavramaktır. Gündelik koşullanmaları pek ciddi saymayan teknikler, gösterim durumunda gündelik tekniklerin yerini alır. Oyuncular bu gündelik-dışı tekniklerden yararlanır”³¹¹

³⁰⁶ Marianne McDonald, "Introduction", s. 18.

³⁰⁷ Georgios Sampatakis, "Dionys Restitutus - the Bacchae of Terzopoulos", s. 95.

³⁰⁸ Theodoros Terzopoulos, "Historical Review and Methodology", s. 55.

³⁰⁹ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 79-80.

³¹⁰ Eugenio Barba & Nicolaas Savarase: **Oyuncunun Gizli Sanatı**, çev. Aysin Candan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002, s.13.

³¹¹ A.g.e., s.13.

Esime halindeki beden, bireyselliğin ötesinde bir nesnelliği gerektirir. Bireyselliği aşan beden, oyuncuyu kolektif bir ritüelin parçası haline getirir³¹². Bu bakış açısı oyuncunun trajik malzemeyle kurması beklenen ilişki biçimine de yansır. O, trajik olanı psikolojik açıdan yorumlamak yerine onu sırtlanmalı ve taşınmalıdır. Enerjisinin kaynağını günlük yaşamın bireysel duygulanımlarından öte bedenin özgürleştirici yaşamsallığından elde etmelidir. Ortaya çıkacak her türlü duygusal durum da fiziksel süreçler tarafından belirlenmektedir³¹³. Bu yolla bireyselliğinin ötesine geçen oyuncunun yaşantıladığı ve yansıttığı duygusal durum da bireysel psikolojizmini yansıtmaz. O, artık insanlığa ve oyunculuğa dair derin bir gerçekliği yansıtmaktadırlar³¹⁴. Terzopoulos bu durumu şu şekilde dillendirmekte:

“T.T. : Tragedyada gündelik gerçeği tanrıyla yüzleşmek için dönüştürmek zorundasın. (...) Yirminci yüzyılın yönetmenleri gerçekçiliğin sınırını aşmak için yollar buldular. Ben gerçekçiliğin sınırını aşmak için tragedyayı kullandım. (...) Ben kendi acımın psikolojik gerçekçiliğin sunduğunun çok ötesine geçmesini istedim. Bu nedenle, esrimenin aşırı sınırlarına erişmeye çalıştım. Bu seni, kişisel, psikolojik, tarihsel, toplumsal, ideolojik sınırların dışına çıkarır. Ve artık, farklı bir durum, farklı bir boyut içerisinde”³¹⁵.

Bireysel psikolojizmi bu şekilde dışlayan oyuncu-rol ilişkisi anlayışı burjuva gerçekçiliğini de otomatik olarak **Attis Tiyatrosu**’ndan sınır dışı eder. Bu, ideolojik olarak da bilinçli bir eylemdir. Terzopoulos, acı çeken bireylerle değil, acı çekme ediminin doğasıyla ilgilenir. Böylece oyuncu ve dolayısıyla izleyici acı çeken bireyle özdeşleşme sonucu değil, acının doğasının açığa çıktığı boyuta erişerek bireysel örneklerin ötesinde insanlık için ortak kolektif bir deneyim sonucu acıyı hisseder³¹⁶.

“Oyuncu aynı anda hem burada hem de başka bir yerde olmalı, sürekli olarak ne olduğu ve ne olmadığı, deneyimlediği ve bilmediği şeylerin çelişkisini yaşamalıdır. Oyuncu, seyircinin ve kendi ifade araçlarının bilincinde olmalı ve sezgiler olarak kendi alanını ve kaçınması gereken tuzakları bilmelidir”³¹⁷.

³¹² Helene Varopoulou, "Seven Concepts Deduced From The Yerma Production", s. 13.

³¹³ (K57, Savvas Stroumpou: "An Approach to the Working Method of the Attis Theatre", s.232.

³¹⁴ Helene Varopoulou, "Seven Concepts Deduced From The Yerma Production", s. 12.

³¹⁵ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 160.

³¹⁶ Marianne McDonald, "Introduction", s. 17.

³¹⁷ Helene Varopoulou, "Seven Concepts Deduced From The Yerma Production", s. 10.

Rolün psikolojik ve sosyal karakteristiklerden bağımsız olarak ortaya konması, seyircinin oyuncularını soyut göstergeler olarak algılamasına yol açar ve böylece seyircinin hayal gücü sürekli olarak göstergeleri okumaya çalışmasıyla aktif tutulur. Örneğin **Bakkhalar**'da **Attis Tiyatrosu**'nun iki önemli oyuncusu Michopoulou ve Dimas'ın seyircinin nabzını ustalıkla ellerinde tuttukları görülür. Her iki oyuncu için de açığa çıkan duyguları büyük bir ustalık ve kontrolle uzun bir süre zaptederek bedenlerinin depoladığı bu duygusal enerjiyi bedensel göstergelere dönüştürerek tam da olması gereken anda açığa vurdukları söylenebilir. Karaboğa'ya göre,

"Dikkat edilecek olursa, ne Dimas'ın ne de Michopoulou'nun performanslarında, kişisel duygusal çağrışımlardan ve "Self" tarzı bir kaynaktan bahsedilmez, ancak "Ben" algısının kırılması ya da geciktirilmesi, "Ben" in merkezsizleştirilmesi sayesinde yeni bir "Ben" odağının kurgulanmasına olanak verir"³¹⁸.

2.2. Studio Oyuncuları ve Performatif Oyunculuk:

"Sadece insanla yapılması mümkün olan ve canlı olması zorunlu olan bir sanat dalı olarak tiyatronun, başka hiçbir ifade aracına tercüme edilemez olan bu özelliğinin bizatihi kendisinin sisteme ve sistemin taleplerine karşı bir alternatif durum teşkil ettiğine ve sistemin insana sunduğu rasyonel dünya karşısındaki bu irrasyonel var oluşun tiyatroya yeniden bakarken özellikle önemsenmesi gereken en önemli yanı olduğunu düşünüyorum."³¹⁹

1988'de Şahika Tekand ve Esat Tekand tarafından oluşturulan Oyunculuk ve Sanat Stüdyosu'nun gösteri topluluğu olarak kurulan **Studio Oyuncuları**, 1990 yılında profesyonel nitelik kazanır. Gösteri sanatlarında, özellikle de oyunculuk sanatında 'çağdaş olan'ın araştırılması ve uygulanması ilkesi ile yola çıkan topluluk, kurulduğu yıldan bu yana yapılan stüdyo çalışmaları temelinde gösterilerini gerçekleştirir. Topluluk, ilk yıllarında çağdaş sanatın ilkelerini ve çağdaş seyircinin değişen algısını temel alan gösteri biçimlerini araştırır ve performanslar gerçekleştirir. Çalışmalarında özellikle oyuncunun performansında dürüstlük ve gerçeklik kavramlarının araştırılması üzerine yoğunlaşan topluluğun bu kavramları uygulamalarında dünya görüşünü destekleyecek bir çağdaş biçim içerisine entegre etme çabası, **Studio Oyuncuları**'nı **performans sanatı**'ndan uzaklaştırarak çağdaş olanı tiyatro disiplini

³¹⁸ Kerem Karaboğa, Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu, s. 141.

³¹⁹ Şahika Tekand "Performatif Oyunculuk ve Sahneleme Yöntemi", Basılmamış Notlar, İstanbul, 2008

içinde biçimlendirerek gösteriler tasarlamaya ve uygulamaya yöneltir. Topluluğun **performans sanatı**'na muhalefeti oyun oynama ile hayatı oyunlaştırma arasındaki ideolojik farktan beslenir. Topluluğun kurucusu ve sanat yönetmeni Şahika Tekand'a göre **performans sanatı**, hayatı bir oyun olarak ele alır ve hayatla oyun arasındaki sınırı kaldırır. İletinin oyunun kendisi haline geldiği **performans sanatı**'na karşın Tekand, oyun kavramından yola çıkarak, sanat eserinin yaşamı taklit etmeyen ya da aynıyla tekrarlamayan, sanatçının elinden çıkmış sentetik bir gerçeklik olduğunu vurgulamaktan yanadır. Bu noktada, Huizinga'nın "**Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**" adlı çalışması **Studio Oyuncuları**'nın yönteminin gelişmesinde yol gösterici olacaktır. Huizinga, bu çalışmasında "oyunun oyun olmayan başka bir şey karşısında ortaya çıktığı"³²⁰ sonucuna varır. Bu bakış, yaşamın oyunsallaşması, oyunun yaşamsallaşması temelinde sanat eseri ile yaşam arasındaki sınırların belirsizleştirildiği **performans sanatı**'nın oyun algısına karşı, yaşam ile oyun arasında diyalektik bir ilişki olduğuna dayanır. Oyunun yaşamın kriterleriyle ele alındığında hiçbir rasyonel ilişki üzerinde temellendirilemeyeceği üzerinde duran Huizinga, "oyunu bütünselliği içinde kavramak ve değerlendirmek gerekir"³²¹ der. Tekand'ın yöntemini oluştururken temel alacağı düşünce tam da budur. Oyun, yaşama göre irrasyoneldir, belirli sınırlar içinde gerçekleşir ve tiyatro disiplini çerçevesinde tasarlanacak olan oyunun bütünselliği kendi içindeki koşulları çerçevesinde dürüstçe oynandığı takdirde inandırıcı, seyircinin anlayacağı ve kavrayacağı bir dil oluşturmaya kadirdir.

Bu yöneliş, **Studio Oyuncuları**'nı **Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi** olarak adlandırdıkları yöntemlerinin ilkelerini belirlemeye götürür. 1992-93 yıllarında Samuel Beckett'in "**Mutlu Günler**"inin bu ilkelerle sahnelenmesiyle başlayan bu yöntemin serüveni doruk noktasına **Studio Oyuncuları**'na uluslararası çapta da görünürlük kazandıran 2002 yılında ilki, 2006 yılında da sonuncusu prömiyer yapacak olan *Oidipus Üçlemesi* ile ulaşır.

³²⁰ Johan Huizinga, *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*, s. 18.

³²¹ A.g.e., s.19.

Oidipus Üçlemesi, **Studio Oyuncuları**'nın **Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi**'nin ilkelerinin olgunluğa ulaştığı bir prodüksiyonlar dizisi olmasının yanı sıra Antik Yunan Tragedyaları'nın çağdaş ele alınışları ve tragedyaya bakış açısından da tayin edicidir.

Tekand'a göre, tragedya için birkaç ilke vardır: hesap vermek, günahlarının bilincine varmak ve bunların seyirci üzerinde gerçekten inandırıcı, kalıcı bir etki bırakması.

“Günümüz insanı tragedyasını yitirdi. Büyük projelerini, ilkelerini, inançlarını, yüce erdemlerini terk etti. Yaşamı değiştirmekten, soru sormaktan, merak etmekten vazgeçti. Yaşamla uzlaşarak 'yaşamı oyun haline getirmeyi' yeğledi. Çağdaş insanın görmezden geldiği tragedyası budur”³²²

Üçleme ile **Studio**, tiyatronun kaynağına geri dönerek Antik Yunan konvansiyonlarının teatral doğasını oyunlarının temel çerçevesi haline getirir. *Oidipus Üçlemesi* ile Tekand, bir yandan mitlere dönerek ideolojik bir tutumla çağdaş insana tragedyayı hatırlatırken, diğer yandan tiyatronun doğduğu yere dönerek tiyatroya oyunsallığını iade eder.

Antik Yunan tiyatrosunda seyircinin kolektif bir deneyimin parçası olmasının amaçlandığına ve bu yapılırken *trajik distansın*, yani sahne ile yaşam arasındaki sınırın korunduğuna değinmiştik. Tiyatro, oyuncu ile izleyicinin aynı anda ortak olarak yaşantıladığı ve içinden geçişerek çıktığı bir deneyimdi.

Ayrıca, 20. yüzyıl itibarıyla birçok sanatçının Antik Yunan tiyatrosunun temelindeki sahne-seyirci ilişkisini irdelleyerek tiyatroyu yeniden yorumladıklarından söz etmiştik. 20. yüzyılın etkili kuramcılarında Artaud'nun, tiyatronun fiziksel gerçekliğiyle sağlamaya kadir olduğu yoğunluk ve güçlü etkiyle spiritüel ve metafizik bir boyutta seyirciye ulaşabileceği yönündeki düşüncesi daha sonra gelenler için esinleyici olacaktı. O ve ondan esinlenenler, seyircinin ve oyuncunun eş zamanlı olarak en derin duyguları deneyimlemelerinin ve bu deneyimden beraberce

³²² Studio Oyuncuları web sayfasından, <http://www.studiooyunculari.com/plays/oidipusnerede.htm>, 01/09/2006

arınmış ve değişmiş olarak çıkmalarının yolunu aradılar. Tıpkı Thomson'un Antik Yunan tiyatrosunun ritüelistik kökeniyle ilişkili olarak söz ettiği gibi tiyatrodan etkilenmiş ve değişmiş olarak çıkan seyircinin toplumun diğer üyelerine de bunu bulaştırarak toplumun sağaltılmasına katkıda bulunacağı düşüncesi, birçok sanatçıyı tiyatroyu ritüelistik niteliği ile değerlendirmeye yöneltmiştir. Ritüel, değişimi ve değiştirmeyi içerir. Ritüellerde rastlanan değişimin kutlanması ve kutsanması motifi Antik Yunan Tragedyaları'nda,

“toplumsal değişme sürecinde ortaya çıkmış olan çelişkilere bağlı coşkusal zorlamaları hafifleterek, törene katılanların canlılığını yenileyen”³²³.

bir süreç olarak kendini gösterir. Tekand'ın tiyatrosunda da değişim ve dönüşüm bilincinin uyandırılması motifini görmek mümkündür. Bu bakımdan Artaud'nun düşünceleriyle bir paralellik söz konusudur. Tekand'ın, hayata müdahale isteği onu muhalif bir tiyatroya yöneltir. Bu tiyatronun amacı seyirciyi aktif bir hayal gücü ile ortak bir dilin bileşeni haline getirerek onun oyuncunun sahne üzerindeki yaşantısına fizikselliği ile değil, aklı ve ruhsallığı ile ortak olmasının sağlanmasıdır. Ancak, seyircinin ruhsal dünyasına, özdeşleştirme yolu ile değil, sahne üzerinde olan bitenin inandırıcılığı ile, onun hayal gücünü aktif kılarak dokunulacaktır. Çünkü seyircinin performanstan haz alabilmesi için edebi olarak ifade edilebilene değil, sahnede olup bitene, o anda gerçekleşen performansın gerçekliğine inanması, bir başka deyişle maruz kalması gerekir³²⁴.

Tekand'a göre, günümüzde

“tiyatronun seyredilmemesinin nedeni tiyatronun ölmüş bir sanat dalı olması değil, inandırıcılığını yitirmiş olması”dır³²⁵.

³²³ George Thomson, **Tragedyanın Kökeni**, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınevi, 1990, s. 329.

³²⁴ Şahika Tekand“Performatif Oyunculuk ve Sahneleme Yöntemi”, Basılmamış Notlar, İstanbul,2008

³²⁵ Şahika Tekand, Erem F. Kargül ve Yavuz Meyvecinin “Oidipus Şimdi Sürgünde” adlı yazısından, **TurkishTime**, 15.05.2004.

Bu nedenle tiyatronun kurgusallığını ve yapaylığını koruyarak aynı zamanda ona inandırıcılığını iade etmek için **Performatif Sahneleme ve Oyunculuk Yöntemi**'ni geliştirmiştir. **Performatif Yöntem**'in temelinde sahneyi bir yaşam alanı haline getirmek değil, sahne üzerinde bir gerçeklik yaratacak koşulları yine sahnenin araçlarıyla oluşturmak ve oyuncunun bu koşullara maruz bırakılması yatar. Böylece kendini gönüllü olarak bu koşullara maruz bırakan oyuncu sahne üzerinde gerçek/**reel** bir zorlukla karşı karşıya gelir. Oyuncunun karşı karşıya olduğu bu zorluk, onun tüm bedeniyle, aklıyla ve ruhuyla sahnede yaratılan oyuna teslim olmasını gerektirir ve sahnede oyuncunun performansı açısından inandırıcı olmayan hiçbir şey yoktur.

Şahika Tekand, bir röportajında bunu şöyle açıklıyor,

“Ben sahnede gerçek olmayan hiçbir aksiyonu sahnelemekten yana değilim. Eğer oyuncu bir yerden bir yere giderken, sadece öyküyü anlatmak için bu hareketi yapıyorsa, ben bu hareketi yaptırmıyorum. Oyuncu duruyor ve lafını söylüyor, çünkü durması inanılabilir bir şey. Ama gitmediği bir yere gidiyormuş gibi yapması inanılır bir şey değil. Bir kere bu teknik nedeniyle oyuncuyu mümkün olduğu kadar sabit bir aksiyonda, ihtiyaç olmadıkça hareket ettirmeyerek kullanıyorum. Böyle olunca ses ve ışık hareketi sahnedeki aksiyonun esasını oluşturuyor. Hiç inanamayacağınız bir performans, adeta bir sirk gibi inandırıcı hale geliyor. Beni ilgilendiren de bu”³²⁶.

Çağdaş tiyatro açısından **Studio Oyuncuları**'nın yönteminin ayırt ediciliği, oyuncunun performansındaki anındalık, dürüstlük ve gerçeklik ile sahnelemenin kurgusallığının ve yapaylığının aynı anda gerçekleşen farklı katmanlar olarak üst üste gelerek performansın vazgeçilmez bir parçası olmasında yatar. Aksiyonun gerçekliği, kurulan oyunun (**game**) yapısına bağlı olarak gelişir. Kurulan bu oyun ise metnin anlamının yapıya, tasarıma dönüştürülmüş halidir. Böylece performansın öyküsü kendi dilini yaratırken, metnin tercüme edildiği aksiyon (görüntü, hareket ve ses) anlamın kendisi haline gelir.

Böylece, çağdaş seyirciye inandırıcı gelen ama asla çağın ilkesizlik eğilimini içermeyen ve aynı zamanda bu günün insanına bir şeyler ifade edebilen bir oyun

³²⁶ A.g.e.

yaratılmaya çalışılmaktadır. Amaçlanan şey, sonucun sadece bir performanstan ibaret olmaması; *tiyatroy* olmasıdır. Bu sonuca da, performansın sadece bir tasarım olmamasıyla; anlam katmanını kendi bizatihi varlığında taşıyan, *özü*, *oluş*’ta; *ne* sorusunu, *nasıl*’ında taşıyan bir tasarım olmasıyla ulaşmak amaçlanmaktadır.

2.2.1. Sahnelemede Mekan ve Zaman Kullanımı:

“Oyun, özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekan sınırları içinde gerçekleştirilen, bizatihi bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile “alışılmış hayat”tan “başka türlü olmak” bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem ve faaliyettir”³²⁷.

Huizinga’nın, yukarıdaki sözlerinin rehberliğinde **Studio Oyuncuları** açısından zaman ve mekanın öncelikli işlevinin oyunu gündelik hayattan ayırmak ve bir sanat eseri olarak sınırlarını belirlemek olduğunu söyleyebiliriz. Oyun, belirli zaman ve mekan sınırları içinde gerçekleştirilir. Ancak, klasik anlayıştan farklı olarak söz konusu sınırlar ve bu sınırların getirdiği zorunluluklara bağlı olarak belirlenen kurallar **Studio** oyunlarında oyunun sahnelendiği biçimde gerçekleşmesini zorunlu kılar. Oyunun biçimi zaman ve mekanın kurgusunun dayattığı sınırlarla doğrudan ilişkilidir. Aynı zamanda Antik Yunan konvansiyonu olan yer-zaman-aksiyon birliği de gözetilmektedir. Oyun alanı böylece bir simülasyon odasına dönüşerek gerçekliğin yasalarıyla işleyen, kendi sınırları içindeki koşullar çerçevesinde rasyonalize olmuş, dış dünyadan özerk olarak işleyen bir mikrokozmoza dönüşür. Sözü geçen “simülasyon odası” olgusu ise akla Baudrillard’ın “simülakrlar düzeni”^{***} üzerine düşüncelerini getirir. Bu, estetik bir bakış olmanın yanı sıra günümüz dünyasının düzeni ve çağdaş insanın bu düzen içindeki konumuna da gönderme yapan politik bir bakıştır. Baudrillard, günümüzde sistemin tamamıyla belirsiz bir ortama doğru sürüklenmekte olduğunu ve tüm gerçekliğin kod ve simülasyona özgü “hiper-gereçklik” tarafından emilmekte olduğunu söyler.

³²⁷ Johan Huizinga, **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 48.

^{***} **Simülakrlar düzeni**: Baudrillard’ın tarihin toplumsal ve kültürel aşamalarını tanımlamak için kullandığı kavram.

“Artık yaşantımızı eski gerçeklik ilkesinin yerini almış olan bir simülasyon ilkesi belirlemektedir. Ereklrimizi yitirince modellerin belirlediği bir yeniden üretim süreci içine girdik. İdeologlar ortadan kaybolunca yerlerini simülakrları aldı. Öyleyse güncel sisteme özgü sihirbazlıklar ve egemenlik sürecinin anlaşılması için değer yasası ve simülakrlara özgü bir soy ağacını yeniden oluşturmak gerekmektedir – değerın geçirdiği yapısal devrim süreci gibi”³²⁸.

Tekand, mekanı oyun alanının, metinde söz konusu olan yerin ve gerçek yaşama ait sahnenin aynı anlamsal katmanda bulunduğu ve böylelikle kurgusal olanla gerçek/**reel** olanı birbiriyle çeliştirmeden yan yana getirdiği bir simülasyon odasına çevirerek nesnel dünyada değiş tokuş edilebilen değerler inşa eder. Değer yasasını, gösterge oyunlarının süregeldiği bu düzene iade ederek aslında toplumsal ilişkilerle, toplumsal bir iktidarı içeren³²⁹ bir alana onun araçlarıyla müdahale etmektedir.

“Eşmekanlık” diye adlandırılabilir bu mekansal birlik sürecine “eşzamanlık” da eşlik eder. Oyunların kurgunun sınırları içinde gerçek zamanlı olması rol kişinin durumunu ifade eden eylemlerin şimdiki zamanda oyunu oynayan oyuncunun aksiyonu ile ilişkilendirilebilir olmasını sağlar. Oyuncunun aksiyonunu bu kurguda inandırıcı kılan şey gerçek zamanlılıktır. **Performatif Sahneleme**’de amaç, tasarımıda bir zorunluluk noktası yaratarak oyuna dair farklı katmanların zamansal, mekansal ve anlamsal olarak bir araya getirilerek aynı anda gerçekleşmelerini sağlamaktır. Bu da ancak kurgulanan oyunla zaman ve mekan kullanımının, oyunun tasarlanan biçimde oynanmasını zorunlu kılacak organik bir bağ içinde olmasıyla mümkündür. Sahneleme biçiminin belirleyici öğeleri olan mekanın ve zamanın bağlayıcılığının kurguyla bu denli organik bir şekilde iç içe geçmiş olması, sahne üzerindeki deneyimi hem oyuncu hem de seyirci açısından gerçek/**reel** kıldığı gibi bu bağın okunabilirliği sahne üzerinde yeni bir soyut dil oluşturur.

Mekan ve zamanın aksiyonla arasındaki organik bağın anlamsal tercümesi olan bu soyut dil, temelinde rasyonel yasalar olan bir çeşit matematiksel formül gibi işler. Sahne üzerindeki her şeyin bir diğeriyle ilişkisiyle anlam kazandığı bu formüller bütünü yine bir dünya görüşüne tekabül etmektedir. Tekand oyunlarında,

³²⁸ Jean Baudrillard, **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002, s. 3.

³²⁹ A.g.e., s. 81.

sahnelemenin hiçbir ögesinin tek başına bir anlam ifade etmediği göze çarpar. Öğelerin ancak birbirleriyle ilişki içinde anlam kazandığı bu düzen, çağımız insanının bireysel alanında sürdüregeldiği yaşamının dünya için bir anlam ifade etmeyeceği, ancak kolektif bir mekanizmanın anlamlı bir değişim yaratabileceği görüşüne tekabül eder.

Matematiksellik bir başka açıdan daha Tekand oyunlarına sirayet eder. Tıpkı Terzopoulos oyunlarında olduğu gibi mekanın geometrik yasalar temelinde biçimlenmesi Tekand oyunlarında da sık sık rastlanan bir durumdur. Geometrik yasaların sağladığı soyutluk, bireyselliğe karşı kolektifliği vurgulayan görüşün bir uzantısıdır. Mekan, bireysel olarak özdeşleşmeyi mümkün kılacak günlük yaşamın tanıdık kesitlerinden birine benzetilmektense birçok şeye tekabül eden ve aslında çağrıştırdığı bütün kavramların temel olarak tartışılmak istenen olguda bulunduğu bir çerçeveye dönüşür. Örneğin **Oidipus Nerede**'de bir kare bulmaca düzeninde kurulmuş 12 küpten oluşan yapı, **skene** binasının kesiti, oyuncak bebek evi kesiti, bulmaca kutusu, multivizyon ekranları, televizyon, bilgisayar ekranı gibi şeyleri çağrıştırır ve sonuç olarak bunların hepsi çağdaş insanın içinde bir piyon olarak işlev gördüğü düzeni anlatmaktadır. Aynı zamanda bu bulmaca kutusu reel olarak da oyunun böyle oynanmasını zorunlu kılan kurallara göre şekillendirilmiş oyun alanıdır. Yani, performatif olarak zorunlu ve zorunluluk yaratan kurallı bir oyun alanı (oyun kuralı/oyun alanı/oyuncu) niteliğindedir. Bu alan, yaşamda insanın, tragedyada rol kişilerinin maruz kaldığı kaderi, oyuncular için oyun süresince gerçek hale getiren bir simülasyon kutusudur. Böylece üç ayrı katman yaşam/oyun/sahne ve/veya insan/rol kişisi/oyuncu eşzamanlı olarak var edilir. **Oidipus Sürgünde**'de bir mahkeme düzenini anıştıran oyun alanı rol kişilerinin kişisel sorumluluk alanlarında, tutumlarını açıkça belli etmek zorunda bırakıldıkları bir sorgulama düzeni ve hem sahnedekiler, hem de seyirci için gerçek bir muhakeme süreci yaratır. Böylece oyun, Oidipus hakkında bilinenlerin ve inanılanların kuşkuyla karşılanarak yeniden sorgulanmasını ve yargılanmasını; görünenin ardındaki gerçeğin ortaya çıkarılmasını amaçlayan bir mahkemeye dönüşür adeta. **Evridike'nin Çılgılığı**'nda ise söz konusu konstrüksiyon yıkılmıştır ve oyuncuların içine giremeyeceği bir hal almıştır. Bu nedenle oyuncular bu yıkık yapının dışında konumlandırılmışlardır. Böylece bir

yandan var olan düzenin Thebai'nin mağdur olduğu savaşta adeta yapı bozumuna uğradığı ifade edilirken diğer yandan üçlemeye son noktayı koyan bu oyun düzenin kendi araçlarıyla kendini yıkmasını takiben kuralların ve dayatılmış koşulların dışına çıkarak bu düzene itiraz etmenin mümkün olduğunu göstermektedir.

Üç oyunda da gerçek zamanlılık ışık aksiyonunun mucizesiyle sağlanmıştır. Işık, zamanın sınırlarını belirleyerek mekanın kullanımını da yönlendiren bir araçtır. Oyuncuları oyun alanında görünür kılarak var eden, ışığın üzerlerine düşmesidir ve oyuncular oyun kuralı olarak ancak ışığın üzerlerine düştüğü süre ve çizdiği sınırlar içinde vardır ve pratik olarak ona bir cevap vermeye mecbur kılınmışlardır. Oyun alanında oyuncuların kişisel sorumluluk alanlarını belirlediği gibi, bir yandan da oyuncuyu kendi sınırları ve dayattığı koşullar içine hapseden ışık tıpkı yaşamda her gün insanın üzerine doğan güneş gibi oyuncu için hem varlık nedeni hem de varlığını sınırlayıcı bir işlev üstlenir.

2.2.2 Metin-Sahneleme İlişkisi:

Performatif Sahneleme'de oyun alanı içinde olup bitenler, ne yaşamı tekrarlar ne de oyun tekstini canlandırır ancak bunların her ikisini de hem içerik hem de biçim olarak ifade eder³³⁰. Metin, tiyatroyu çağdaş izleyiciye inandırıcı kılacak, onunla rasyonel, duygusal ve duysal olarak bağ kuracak biçimler yaratmak için bir araç işlevi görür. Asıl olan sahne üzerinde şimdiki zamanda gerçekleşen performanstır. Oyun metninin Batı tiyatrosundaki hiyerarşik konumunu sarsmanın tiyatrodaki yeni arayışlar açısından önem kazandığı bir çağda Tekand'ın metne karşı bu tutumu, Terzopoulos'un metne karşı tutumu ile benzerlik gösterir. Her iki yönetmen de yöntemlerini Artaud'nun ortaya atmış olduğu bütüncül sahne dili kavramıyla temellendirir. Derrida'ya göre; Artaud'nun hayalini kurduğu tiyatro tanrısı sahneden sınır dışı eder. Uygarlığının temelinde dil olan batı tiyatrosu, teolojik bir tiyatrodur çünkü sözcüklerin himayesinde ve **logos** (söz) temellidir. Yani, her şey yazarın düşüncelerinin temsili üzerinden gerçekleştirilir. Böyle bir tiyatro yaratıcı olamaz,

³³⁰ Şahika Tekand "Performatif Oyunculuk ve Sahneleme Yöntemi", Basılmamış Notlar, İstanbul, 2008

ancak yaratıcı olduğu yanılısamasını yaratır. Aynı zamanda da seyirciyi pasif bir durumda bırakır. Bu tiyatro kapsamında şimdiye dek bulunmuş bütün görsel biçimler dahi, **logos** (söz) merkezli bir dizgenin çerçevesinde kalmış, ona hizmet etmek, eşlik etmek ya da onu tasvir etmekten öteye gidememiştir. Halbuki, tiyatro şimdiki zamanda yaşayan bir sanattır. Yaşamak için kendisini metinden, saf konuşmadan, edebiyattan farkını ortaya koyarak gerçekleştirebilmelidir³³¹. Derrida'nın yorumundan yola çıkacak olursak Artaud'ya göre ancak, metinden ve yazar-tanrı'dan özgürleşen **mise en scene** (mizansen) yaratıcı özünü bulabilir. Böyle bir tiyatro, bir şeyin tekrarı, taklidi ya da klasik anlamda temsili olamaz. Dolayısıyla öneri şudur; metnin hakimiyeti sona ermeli, yerine saf **mise en scene** (mizansen) gelmelidir. Bunun yolu da metni oluşturan dilin önemsizleştirilerek, anlamın yeni bütüncül bir dil oluşturarak ifade edilmesidir. **Logos** (söz) temelli metnin yerine, sözcüklerin diliyle ifade edilemez olanı ifade eden fiziksellik ve simgesel bir sözcük dağarcığı ikame etmek... Artaud'nun 'hiyeroglif' olarak tanımladığı bu fiziksel dil, Derrida'nın deyimiyle konuşmanın görsel ve plastik maddeselliğiyle ("materyalizasyon") somut bir nesne olarak ele alınabilmesidir. Bu yeni sahne dilinin gramerini de ancak simgesel bir düzeyde somut imgeler oluşturabilir³³².

Tekand'ın sahne üzerinde yaratmayı amaçladığı fiziksel dil, performansın öyküsünü oluşturan aksiyonlar bütünüdür. **Studio** oyunlarında, performansın metninin veya performansın öyküsünün, grameri olan, kendi içinde rasyonelize olmuş ve izleyicinin okuyabileceği yeni bir dil aracılığıyla metnin öyküsünü gerçekleştirmesi amaçlanır. Bu dilin gramerini oluşturan temel öge ise metni gerçekleştirecek şekilde tasarlanmış bir oyunun (**game**) kurallarıdır. Öncelikle, oyun metninin performans metnine dönüşmesi için, sahnede gerçek (gerçekçi değil) bir aksiyon yaratılması amaçlanır. Bu aksiyonun belirleyicisi, 'bu metin sahnelenecekse nasıl inandırıcı olur?' sorusudur. Aksiyonun gerçekliği kurulan oyunun (**game**) yapısına bağlı olarak gelişir. Böylece performansın öyküsü kendi dilini yaratırken, metnin tercüme edildiği aksiyon (görüntü, hareket ve ses) anlamın kendisi haline gelir. Görsel ve vokal düzlemde, amaç performansın öyküsünün oyuna eşit olmasıdır. Anlamı bizatihi

³³¹ Jacques Derrida, "The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation", s. 232-250.

³³² A.g.e.

varlığında, çıkış noktası bizatihi oluşunda yatan bir tiyatro... Bu anlamda oyun (**game**), teatral performansı ortaya çıkaran uygulamanın aracıdır; teatral performans da oynanan oyunun (**game**) malzemesidir. Temel amaç ise, performansın sonucunun sonuna kadar gerçek ama tiyatro olmasıdır. Oyun olduğunu saklamayan bir yapısı olan bir tiyatro...

İkinci basamak, tasarımın bir ifadeye dönüşebilmesi için, kuralların ve oluşturulan kurgunun seyirciye okutulabilmesidir. Şahika Tekand bunu şöyle açıklıyor;

“Öyle bir oynamalıyım ki diye düşündüm ki filme çekildiğinde anlamı olmasın. Sonra da rejî ve metin geldi. Özü şu: Oyun olduğunu saklamayan bir yapısı var. Hayat falan değil ben oyun yapıyorum. Hayati olan tek öğesi oyuncu. Ve ne yapıyorsa şimdi yapıyor. Yapıyormuş gibi yapmıyor, yapıyor. Bütün gösteriyi o anın gerçekliğine oturttum. Ben bir oyun kuruyorum ve satranç gibi, pişti gibi, futbol gibi kuralları belli bir oyun. Ve oyuncularını sadece bu kurallara çalıştırıyorum. Bu kuralları da olabildiğince seyirciye anlatmaya çalışıyorum. Çünkü nasıl ofsayıtı bilerseniz futbolu seyretmek ne kadar keyifli olur”³³³.

Bu nedenle Tekand oyunlarında basitlik esastır. Aslında oyuncu için komplike bir aksiyonlar bütünü seyircinin kolay takip edebileceği, basit, okunabilir kurallarla biçime dönüştürülür. Bu kurallar oyuncuların sahneden seyirciye kendilerini ifade edebilmelerinin araçları haline gelir. Sahnede oynanan bu oyunun kurallarına kendini gönüllü olarak ve dürüstçe maruz bırakan oyuncu için de bu kurallarla olan ilişkisinde bütün riskler gerçektir. Bu da hem oynayan hem de seyirci için hazzın en önemli kaynaklarından biridir³³⁴. Böyle bir kurgu içinde oyuncunun, verili aksiyonu yapıyormuş gibi değil, gerçekten yapması ve ne yapıyorsa şimdiki zamanda yapması sağlanmaktadır. Bütün bunlar da oyun kuralları içine oturtulmaktadır. Oyuncu da belirlenen kurallar çerçevesinde oyunu oynamak zorundadır. Kural bozmanın bile kural haline getirilmesi gereken bu yapıda sahne üzerindeki bütün öğeler ve aksiyonlar birbirinin vazgeçilmez parçası haline gelir ve performans alanı içinde her şey birbirinin nedeni ve aynı zamanda sonucudur. Böylece, vokal ve görsel olarak yaşam/oyun/metin düzlemleri insan/oyuncu/rol kişinin aksiyonlar bütünüdür.

³³³ A.g.e.

³³⁴ Şahika Tekand“Performatif Oyunculuk ve Sahneleme Yöntemi”, Basılmamış Notlar, İstanbul,2008

eşanlı ve eşzamanlı olarak gerçekleşmesiyle üst üste gelir. Metin bu kurguyla eşleşebilmesi için gerekirse yeniden yazılır veya düzenlenir.

Oidipus Üçlemesi'nde metni gerçekleştiren sahne aksiyonunun en temel ögesi ışıktır. Üç oyunda da birinci kural olarak bütün oyuncular ışık tarafından yönetilirler. Oyuncuların sahne üzerindeki çabalarını gerçek/**reel** kılan ışığın onlarla oynadığı oyundur. Oyuncu ancak ışık yandığı zaman ve ışığın yanı sıra süresi boyunca görülebilir ve konuşabilir. İzleyicinin sahne üzerinde gördüğü şeyi ışık belirlerken, ışığın aksiyonu bir öyküyü de ifade eder. Aynı zamanda tıpkı bir kamera gibi işlev görerek algıyı odaklar. Ayrıca **Oidipus Nerede**'de aydınlanmayı, **Oidipus Sürgünde**'de sorguyu ifade eder. **Evridike'nin Çığlığı**'nda ise ışık karşı konulan oyun kuralı olarak düzenin var edici alanının dışına çıkma önermesi için bir araçtır. Üç oyunda da ışık, hem oyunun anlamında saklı bulunan, hem de sahnede tam da o anda var olan gerçeğe ulaşmanın tek aracıdır ve ışık tarafından

“oyuncunun performansında kayıtsız şartsız bir gerçeklik yaratılırken rol kişilerinin varlığını ve kaderini inandırıcı kılan bir seyir süreci yaratılır”³³⁵.

Oidipus Nerede, yaşama ve çağdaş insanın durumuna dair kaygılardan yola çıkılarak, yaşamın bir oyuna dönüşmesine karşı, yaşamı oyunla sorgulamak üzerine tasarlanmıştır. Bir bulmaca düzeninde gerçekleştirilen sahneleme, gerçek bir keşif süreci yaratmayı amaçlar. Sahneleme yönteminin amacıyla paralel olarak, bu süreç, hem seyirci hem de Oidipus için gerçek/**reel** kılınır. Bu gerçeklik, ışığın ve oyuncuların bulmaca kutusu içindeki hareket düzeni ve oyun/yaşam/sahne, oyuncu/insan/karakter düzlemlerinin aynı anda, aynı durumlara maruz bırakılmasıyla sağlanır. Bir rol kişisi olarak Oidipus'un ve Oidipus'u oynayan oyuncunun maruz kaldığı durumları eşit kılan şey de ışığın oyuncuyu maruz bıraktığı hareket düzeninden gelir. Bu düzen hem Oidipus'un kaderini hem de sahne üzerinde şimdiki zamanda gerçekleşen oyuncu performansının kaderini oluşturur.

³³⁵ Studio Oyuncuları web sayfasından, <http://www.studiooyunculari.com/plays/oidipusnerede.htm>, 01/09/2006

“Bulmaca Sofokles'in tragedyasındaki soru, kriz ve açıklamalar aracılığıyla oluşturulmaktadır ve oyunun polisiye yapısını, gerilimini korumak üzere uygulanan bir performans yoludur”³³⁶.

Böylece, kutulardan oluşan bir konstrüksiyon içinde hareket eden oyuncu ışığın verdiği ipuçlarını takip etmek durumunda bırakılır. Bu da bir çeşit köşe kapmaca oyununa döner. Sonuç olarak da Oidipus'u oynayan oyuncu, soruların cevaplarını arıyormuş gibi yapmaz, kutular içerisinde maruz bırakıldığı aksiyonla gerçekten bir arayış içindedir. Örneğin, repliğini söyleyebilmek için, gerçekten ışığı yanmakta olan kutuya doğru koşmak zorundadır. Bu durum da o oyuncu için gerçek bir fiziksel zordur. Bu performans gerçekleşirken hiçbir şey rastlantısal da değildir. Bütün oyun aynı fiziksel zorluklar içerisinde, aynı şekilde tekrarlanabilir olarak tasarlanmış ve çalışılmıştır. Ancak, her sahnelenişte oyuncunun deneyimlediği süreç, şimdiki zamana ait bir gerçeklik taşır. Bulmaca, soru sormayı ve cevap aramayı pratik olarak da zorunlu kılan bir tasarımıdır. Böylece yaşam katmanıyla ilişki kurulur.

Üçleme'nin ikinci oyunu olan **Oidipus Sürgünde**'de ise, oyun, Oidipus hakkında bilinenlerin ve inanılanların kuşkuyla karşılanarak yeniden sorgulanmasını ve yargılanmasını; görünenin ardındaki gerçeğin ortaya çıkarılmasını amaçlayan bir mahkemedir adeta. Oyuncular, kişisel alanları ifade eden kutulara sıkışmışlardır. Bu alanların sınırlayıcılığı, ile ışığın sorgulayıcı niteliği arasındaki gerilim bir mahkeme oyunu içinde gerçekleşerek, Oidipus'un yaptıklarının ve başına gelenlerin ardındaki gerçeğe ulaşılır. Işık tarafından, hem oyuncuların hem de rol kişilerinin kişisel sorumluluk alanlarında, tutumlarını açıkça belli etmek zorunda bırakılmaları, hem sahnedekileri, hem de seyirciyi gerçek bir muhakeme sürecine zorlar. Böylece seyircinin ışıkla birlikte davranarak Oidipus'un kuşkusunu ve sorgulayıcı tutumuna ortak olması sağlanır. İzleyici oyunla beraber sorar, kuşku duyar, cevap arar...

Evridike'nin Çılgılığı da insani değerler ve yasalara bağlılık arasında sıkışıp kalan bireyin trajedisidir. Devlete karşı görevler, yazılı olmayan ahlak kurallarıyla çatışır. Bu çatışma, birey ve toplum arasında, bilinç ve yasa, kurallar ve etik değerler arasında birçok başka çatışmayı da içinde barındırır. Bu tema, adaletin yokluğunu

³³⁶ A.g.e.

defalarca kez yaşayarak öğrenmiş olan günümüz insanının kendi içindeki temel çatışmayla doğrudan ilişkili olduğu için oyunda özellikle vurgulanmıştır. **Evridike'nin Çılgılığı**'nda ana aksiyon, birbirini izleyen, sınırlı sayıda hareketten oluşan bir hareket dizgesinin zorlayıcı bir düzen içinde gerçekleştirilmesi ile oluşan bir matris üzerine oturtulmuştur. Oyuncuların sahne üzerindeki aksiyonunun yapısını belirleyen bu matris, tam da şimdiki zamanda gerçekleşen bir oyun yaratmaktadır. Oyuncu için, diğer iki tragedyada olduğu gibi sahne üzerindeki bütün riskler gerçektir. Işığa karşı sorumlu olan oyuncular, bu oyunda, ek olarak sınırlı hareket dizgesinin ortaya çıkardığı bir dizi zorunluluğa tabidirler. Bu zorunluluklar oyunun yapısına bağlı olarak işlemektedirler. Sınırlı sayıdaki hareketler, çağdaş yaşamda bağımsız birer birey olduklarına ikna edilen ancak sistem tarafından zorunlu bırakıldıkları verili bir alanda, önyargılar ve korkularla yaşayan çağdaş insan davranışını ifade etmektedir³³⁷. Birbirlerinden farklı niteliğe sahip iki farklı hareket dizgesi oyundaki çatışmayı belirleyen iki fikri ve karakteri temsil etmektedir; Kreon ve Antigone. Tamamı stilize olan hareketler arasında Kreon'u ve onunla özdeşleşen kavramları temsil eden dizge çizgisel niteliğe sahip hareketlerden oluşurken, Antigone'yi temsil eden hareketler daha dışavurumsal bir niteliğe sahiptirler. Her iki dizge de kendi içinde sınırlı sayıda olan hareketlerin sıralı düzeninden oluşmaktadır. Tüm karakterler ve Koro, bu hareket dizgelerinin sınırları içinde aksiyona dahil olarak kendilerini ifade etmektedirler. Yani, bir bakıma, oyun bir çeşit matematiksel formüllerden oluşmaktadır. Ve yine aynı şekilde işlemlerde bir hata yapıldığı an her şey çökmekte ve sonuç doğru çıkmamaktadır. Çünkü, her şey kesin bir dizgeye oturtulmuş durumdadır ve tüm riskler gerçektir. Ortaya çıkması amaçlanan sonuç ise tıpkı matematik gibi kendi içinde rasyonalize olmuş ve bütünlüğü olan bir dildir, ifadedir.

Üç oyunda da aksiyonun vazgeçilmez parçalarından biri olan koro, metinlerdeki duyguların ve kavramların bedenselleştirilmiş halidir. Bu nedenle metinde koronun sahip olduğu önemi onun sahnedeki varlığından bağımsız olarak düşünmek neredeyse imkansızdır. Koronun gerçekleştirdiği bu bedenselleştirme iki düzeyde

³³⁷ Tuluğ Ülgen'in, "15. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali" ve "4. Uluslararası Tiyatro Olimpiyatları" Program Kitapçığındaki yazısından yararlanılmıştır, 2006, s. 95.

olur: vokal ve görsel. Bunlardan birincisi metnin vokal varlığı sayesinde, ikincisiyse oyunda kullanılan hareket sistemi sayesinde gerçekleşir. Örneğin, **Evridike'nin Çılgılığı**'nda oyunun başında önce hecelerle konuşmaya başlayan koro, konuşmasına, sonra kelimeler, daha sonra da cümlelerle devam eder. Oyun boyunca koronun dili vokal özellikleri açısından kullanımı gerilimi arttıran bir özelliğe sahiptir. Dolayısıyla koronun vokal varlığının, oyunda gerilimin akıcı kılınmasında büyük önemi vardır. Oyun genelindeki vokal kullanımında da gözlenen amaç, oyunun kendi müziği ile aynı öyküyü oluşturabilmektir. Sözcüklerin ve dilin oluşturduğu ritim ve renk de performansın öyküsünün bir parçası haline gelmektedir. Mesela, kabullenişteki sessiz isyanın müziği, bu isyanın sahnede var edilmesinde önemli rol oynamaktadır. Bu isyan, müziğin sürekli olarak kreşendoya doğru gidip kısa bir patlamanın sonunda birden sönmesiyle hissettirilir.

“Çünkü ben dili müzik gibi kullanıyorum. Ayrıca Antik Yunan Tragedyası sahnelerken onun kendi ritmini ve sesini önemsemelisiniz. Türkçe gibi bu yapıya oturtulması zor bir dili, kendi yapısını bozmaksızın her ülkeden seyircinin anlayabileceği bir ritme oturtmak açıkçası benim için çok keyifli bir şeydi”³³⁸.

2.2.3. Oyuncunun Fiziksel ve Ruhsal Mevcudiyeti:

“Sonuna kadar gerçek olmak ama tiyatro olmak” sloganından hareketle **Performatif Sahneleme**'de, tasarlanan kurgu içinde oyuncunun, verili aksiyonu yapıyormuş gibi değil, gerçekten yapması ve ne yapıyorsa şimdiki zamanda yapması sağlanmaktadır. Oyuncunun, maruz kaldığı durumu belirleyen kurallar çerçevesinde, oyunu oynarken de kuralların çizdiği sınırları kendisi için özgürleştirici birer araç olarak kullanarak, özgün ve dürüst bir ifade geliştirmesi amaçlanır. Oyun, oyuncunun karşısına yapısındaki zorlayıcı çelişki ile gelir. Oyuncunun bu zorlukla dürüstçe mücadelesi sahne varlığını ve performansını gerçek kılar. Oyuncu kendini kurallarla bağlantılı olarak performansın zorunlu olarak getirdiği çelişkilere teslim eder. Oyuncunun kendini teslim ettiği bu somut mücadeleye seyirci de tanık olur. Ayrıca, seyirci

³³⁸ Şahika Tekand, Erem F. Kargül ve Yavuz Meyvecinin “Oidipus Şimdi Sürgünde” adlı yazısından, **TurkishTime**, 15.05.2004.

performansın fizikselliğinin ötesinde metin ve oyun katmanlarının paralelliği ve çelişkilerinin birlikte yaşamasına da tanıklık eder. Bu çelişkinin dayattığı mücadele oyuncuyu tüm potansiyelini kullanmaya ve hatta sınırlarını zorlamaya yöneltir. Bir başka deyişle, sahne varlığının kaynağını aktör olarak sahnede yapmak zorunda oldukları ile oyun oynayan (**game player**) olarak ona dayatılmış kurallar çerçevesinde davranma zorunluluğu arasındaki çelişkiden elde eder. Bu anlamda, oyuncu, aktörlük becerilerini, “oyun oynayan oyuncu” becerileriyle eş zamanlı olarak kullanmakla yükümlüdür. İnandırıcılık, oyuncunun sahneleyen tarafından yaratılan koşullar içinde davranmasıyla sağlanır.

Tekand’a göre,

“Oyuncunun oyunu oynarken içtenliği önemlidir ama dürüstlüğü içtenliğinden çok daha önemlidir. Çünkü oyuncunun dürüstlüğü, oyunun gerçekleşme ilkelerine saygı göstermesiyle kendini gösterir”³³⁹.

Bu, oyuncunun tıpkı 1960’larda Grotowski’nin sözünü ettiği “şaman-oyuncu”nun temel prensibinde olduğu gibi yaptığı şeye kutsallık atfetmesiyle olur. Grotowski’nin şaman-oyuncusu ya da kutsal-oyuncusu, Tekand’dan farklı olarak rolü aracılığıyla kendisiyle ilgili bir hakikate ulaşmayı amaçlamaktaydı. Bütünsel edim olarak adlandırılan bu deneyimi seyirci önünde yaşayan ve herkesin gözü önünde sosyal masklarından sıyrılarak kendini açığa çıkartan oyuncu böylece kendisini bir inanç uğruna feda eden bir kahramanla özdeşleşiyordu³⁴⁰. Tıpkı **Attis Tiyatrosu**’nda olduğu gibi **Studio Oyuncuları**’nda da Grotowski’nin bu yönteminin izleri farklı şekillerde kendisini gösterir. Grotowski’nin yönteminden farklı olarak Studio oyuncusu rolü aracılığıyla kendisiyle yüzleşmeyi amaçlamaz. O, rolü aracılığıyla oyunun bütününe hizmet ederek bütünsel anlamın bir parçası haline gelmeyi amaçlar. Ancak, bunun için kendisini oyuna feda etmesi gerekmektedir. Bireyselliğinin önüne kolektif bir anlamın parçası olmayı yerleştirerek, bu kolektif anlamın gerektirdiği her türlü zorunluluğa, kendi fizikselliği ve ruhsallığıyla mücadele etmek durumunda kalmak pahasına, kendini gönüllü olarak maruz bırakır. Amaç, oyuncunun değil,

³³⁹ Şahika Tekand“Performatif Oyunculuk ve Sahneleme Yöntemi”, Basılmamış Notlar, İstanbul,2008

³⁴⁰ Jerzy Grotowski, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayıncılık, 2002, s..

seyircinin bütünsel edimi yaşamasıdır. **Attis Tiyatrosu'nun biyodinamik yöntem**'inde de her ne kadar oyuncunun kendi iç dünyasıyla yüzleşmesi amaçlanmaktaysa da yine Grotowski'den farklı olarak, bu, içe yönelik (rolü canlandıran kişiye) sağaltım amaçlı olarak değil, oyuncunun içsel enerjisini açığa çıkararak seyirciyle daha derin ve ilksel bir ilişki kurabilmesi açısından önemsenen bir edimdir. Her koşulda insanın kendisini bir şey uğruna feda etmesi 20. yüzyılın sonlarının ve 21. yüzyılın koşullarında politik bir çağrışım taşır. Böyle bir edim sorumluluk almayı ve kolektif bir edimin parçası olmayı gerektirir. İster kendisini kahramansal bir edimle seyirciye, ister oyuna, ister kolektif bir edime feda ederek olsun, oyuncu temelde bireyselliğini kolektif bir değerler sistemine feda etmektedir. Tekand'a göre, oyuncunun kendisini böyle bir zorunluluklar ve çelişkiler bütününe feda etmesi yaşama göre irrasyonel bir davranıştır. Bu da onu hayatın içindeki insandan, sahneyi de hayattan farklı kılar. **Performatif Yöntem**'de, oyuncunun kutsallığı bu farklılığında gizlidir.

Burada dışsal etmenlerden kaynağını alan bir oyunculuk sezilir. Oyuncu onu sahne üzerinde var edecek ve enerjisini açığa çıkartacak olan çelişkileri dışsal olarak ona dayatılmış olan kurallardan elde eder. Yöntemin temelinde

“insanın yönelişinin ne denli derin ve renkli olsa da salt iç dünyasının küçük sınırlılığına sığdırılamayacağına ve yaşama verdiği cevapların sadece öznelliğiyle açıklanamayacağına, bunların ancak insanı çevreleyen nesnel koşulların şöyle ya da böyle sonucu olduğu”³⁴¹.

düşüncesi yatar. Bu nedenle oyuncunun ve seyircinin, nesnel koşulların tayin ediciliğini kavraması son derece önemlidir. Tekand'a göre;

“Kuralların dışarıdan gelmesinin rahatsızlık yaratması, tam da ilkelerle sınırlanmanın ve sorumluluk alanı içinde dürüst ve kendi dışındaki koşulların ve kendisinin sürekli farkında olma zorunluluğunun yarattığı rahatsızlığa karşılık gelmektedir aslında. Nesnel koşulların bu denli belirleyici olduğunu kabul etmek, onlara karşı tutum almayı zorunlu kılar. Bu da sorumluluk getirir. Bu da sorumluluk almak ve hesap vermek istemeyen yenedünya insanı için rahatsız edicidir. Halbuki nesnel koşulları görmezden gelip bütün yaşamı öznel öykülerle açıklayabilmek ilke ve ölçüt gibi bağlayıcı şeylerden kurtulmamızı sağlar. En küçük şeyle en büyük şey aynı derecede önemli ya da önemsiz

³⁴¹ Şahika Tekand“Performatif Oyunculuk ve Sahneleme Yöntemi”, Basılmamış Notlar, İstanbul,2008

olur. Sınırlar belirsizleşir. Yönelişler yön göstermez, böylece yargılamaz, değerlendirilemez, eleştirilemez”³⁴².

Dolayısıyla, oyuncu duygusal hareketinin nedenini nesnel koşulların bir sonucu olarak değerlendirmeli ve bu duygusal hareketlerin çıkış noktasını rol kişisi ile kurduğu empati ilişkisinde bulmalıdır. Oyuncu, oyun tarafından maruz bırakıldığı koşulları deneyimlerken, rol kişinin duygularını, tepkilerini anlamlandırır. Rol kişisi onun için ne Stanislavskiye anlamda kendi şahsi tarihinden yola çıkarak en doğal ve inandırıcı şekilde taklit edilmeye çalışılacak psikolojik bir inceleme konusu ne de Brecht’ye anlamda göstermecî bir teknikle sahne üzerinde yan yana duracağı bir malzeme olmalıdır. O, canlandırdığı karakteri onunla özdeşleşmek yerine kendisi için üçüncü tekil şahıs olarak konumlandırır ve kendisi için karakterin içinde bulunduğu nesnel koşullara eşdeğer koşullar yaratarak onun ruh halini anlamakla yükümlüdür. Burada tayin edici nokta nesnel koşullara yapılan vurgudur. Oyuncu-rol kişisi ilişkisinde kişinin bireysel dünyasının sınırlı bilincinden öte nesnel koşulların kişinin psikolojik durumunu şekillendirdiği düşüncesinden yola çıkılarak bu koşullar belirleyicilik kazanır. Bu bakışın temelinde bu koşulların değişebilir ve değiştirilebilir olduğu bilincini oyuncuda ve seyircide uyandırmak yatar. Brecht’in şu sözleri bu düşünce biçimine ışık tutar:

“Ne kadar eksiksiz olursa olsun gerçek artistik bir yaratı, eylemiyle değişime uğratılmalıdır ki, değişebilir nitelik taşıdığı anlaşılsın ve bu yoldan ele alınabilsin. Bu da işte bizim savunduğumuz doğallıktır, bir arada yaşamamızın doğasını değiştirmektir”³⁴³.

Oyuncu da, iç aksiyonunun kaynağını rol kişinin duygusal durumunu belirleyen koşullara karşı hissettiklerinden elde etmelidir. Böylece, oyuncu ile rol kişinin birbirlerinin ardında bütün gerçeklikleri ve açıklılıklarıyla görünür kılınarak süperpoze ve saydam bir yapıda bir araya getirilmeleri amaçlanır. **Performatif Yöntem**’de bu ikisinin varlıkları kendileri olarak o denli gerçek kılınır ki,

“biri diğerinin varlığını ifade eder ve biri diğerinin o anda öyle var olmasını rasyonalize eder”³⁴⁴.

³⁴² A.g.e.

³⁴³ Bertolt Brecht, **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 1997, s. 60-61.

³⁴⁴ Şahika Tekand“Performatif Oyunculuk ve Sahneleme Yöntemi”, Basılmamış Notlar, İstanbul,2008

Tekand oyuncularıyla çalışırken “performatif neden” ile hareket etmelerini söyler. “Performatif neden” oyuncu için belirli bir aksiyonun belirli bir biçimde gerçekleşmesini zorunlu kılan nedendir. Oyuncunun duygulanımını belirleyen performatif neden, onun aynı anda üstlenmek zorunda olduğu oyunu oynayan olma (**game player**) ile aktörlük rolleri arasındaki çelişkidir. Bu iki edim çelişir çünkü, aktörlük ‘-miş gibi yapmak’ üzerine, oyunculuk (**game player**) ise gerçekleştirme üzerine kuruludur. Aktör için bu çelişki o anda yapmak zorunda olduklarında saklıdır. Çünkü, oyun temsil eder, karşısındaki şey gerçektir (performatif). Oyun bir şeyin ‘-miş gibisidir’ ancak kendisi olarak gerçektir,

“Metin ile sahne aksiyonu arasında reddedilemez yapısal bir çelişki doğal olarak vardır. Tekst sabittir ve bitmiştir. Gelişimini tamamlamıştır. Geçmiş zamana aittir. Oysa aksiyon, her seferinde tam da o anda yeniden ve yeni bir şekilde gerçekleşmektedir”³⁴⁵.

Oyunun yapısında var olan bu çelişkinin performansa dönüşmesi performatif oyunculuğun püf noktasıdır. Böylece, aktör yapabilirliği ve sınırlarıyla mücadele ederken sürekli olarak tekrarladığı hareketleri kendiliğinden (spontanca) yapmanın yolunu bulur. Burada tıpkı Terzopoulos’un tiyatrosunda olduğu gibi kesin bir kurgunun dayattığı biçimsel disiplin ile kendiliğindenlik bir aradadır. Her iki sanatçının tiyatrosunda da biçimsel disipline riayet, kendiliğindenliğe ulaşmanın yegane yoludur.

“Performatif oyuncu, tekstin aktarmayı amaçladığı öyküyü, her performansta tam da o anda yeniden dinler ve algılar; ancak tekstin öyküsünü canlandırmaz. Yapması gerekenleri yapması gerektiği şekilde yaparken, tekstin öyküsünün kendiliğinden ifade edilmesini ve aktarılmasını sağlayacak olan performansın öyküsünü tam da o andaki aksiyonuyla şimdiki zamanda yeniden yaratır. Çünkü performans, ancak yapıldığında var olabilenlerden müteşekkildir. Söze ya da yazıya tercüme edilememelidir”³⁴⁶.

“Sahne yapma alanıdır”, diyen Tekand’ın tiyatrosunda yaratılan biçimde beden aksiyonunun niteliği de göz önüne alındığında Meyerhold’un etkisi aşikardır. Sanatın bilimsel ilkelere dayanması gerektiğini düşünen Meyerhold oyunculuk sanatını

³⁴⁵ A.g.e.

³⁴⁶ A.g.e.

formülize eder: $N(\text{oyuncu}) = A1 (\text{düşünceyi kavrayıp yorumlayan}) + A2 (\text{yorumu uygulayan})$. Oyuncunun sanatı, kendi malzemesini düzenleyerek bedeninden elde edeceği ifadeyi doğru bir şekilde kullanmasıdır. “Beden bir makine oyuncu da bir makinisttir”³⁴⁷ Bu nedenle oyuncunun beden denetimi ve koordinasyonu çok iyi geliştirilmelidir. Oyuncu bedenini bu yönde eğitmelidir. Kendini eğiten oyuncu mutlaka tepi durumuna gelmiş uyarıma sahip olmalıdır. Uyarımın öğeleri, tasarım gerçekleştirme ve tepkidir.

Tiyatroda önemli olan oyuncunun ne hissedip hissetmediğinden çok seyirciye hangi duyguların aktarılıp aktarılmadığıdır. Aktarılmak istenen duygular Meyerhold’un elinde matematik kesinlikte stilize hareketler dizgesine dönüşür. Bu hareket dizgesinin kendine has bir ritmi vardır. Her duygu, durum ve aşamaya denk düşen ritimsel bir karşılık vardır. Her hareket başka bir şeyin sonucu olarak vardır³⁴⁸. Meyerhold’un, bedensel tepkilerin duygusal süreçlerden ortaya çıkmadığı, hatta tersinin daha geçerli olduğu düşüncesi ve buna dayanarak geliştirdiği duyguların arka plana atıldığı, dıştan içe yönelen fizikselleştirme üzerine kurulu oyunculuk tekniği Tekand’ın tiyatrosunda da etkilerini gösterir. Tekand’ın oyunlarında da matematiksel kesinlikte stilize hareket sistemleri görülür. Amaç, en doğal insani hareketlerden yola çıkarak en sentetik sonuca ulaşmaktır. Ve ulaşılan sentetik hareketler dizgesinin tartışılmaz bir itaatle yapılması Tekand’ın yöntemini canlandırmaya dayanan oyunculuk tekniklerinden ayırır. Ona göre,

“canlandırmaya dayanan bir davranış(taklit) ezberlenebilir. Ama yapmaya dayanan bir davranış sadece yapıldığı zaman gerçekleşir ve her gerçekleşmesi kendisi olarak yeganedir”³⁴⁹.

³⁴⁷ Ali Berktaş (ed.), **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, s.318.

³⁴⁸ A.g.e., s.320.

³⁴⁹ Şahika Tekand“Performatif Oyunculuk ve Sahneleme Yöntemi”, Basılmamış Notlar, İstanbul,2008

3. SONUÇ: ANTİK YUNAN'DAN GÜNÜMÜZE TİYATRODA GERÇEKLİK TARTIŞMASI

“Sahnede yaşamı göstermek onu taklit etmek değil, oynamak anlamına gelir; sahnede önemli olan tamamen tiyatroya özgü bir hava içinde yaşamaktır.”³⁵⁰

Şahika Tekand, yönteminin ilk manifestosu niteliğindeki **Gergedanlaşma** adlı oyununun ilk notlarını Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde Theodoros Terzopoulos'un **Bakkhalar**'ını seyrettiği gece yazdığını söyler. Terzopoulos da Tekand'ın **Gergedanlaşma**'sını yine aynı festivalin başka bir yılında seyreder ve fuayede “işte tiyatro bu” der³⁵¹. Bu iki yönetmeni sanatsal olarak birbirine yakınlaştıran en temel nokta çağımızda tiyatro yapmayı ideolojik olarak anlamlandırma biçimleridir.

Her iki yönetmen de tiyatroyu hayata müdahale etmek üzere yaparlar. Dolayısıyla tiyatronun muhalif olarak konumlandırılabilmesi için müdahale etmek istedikleri şeye alternatif olabilecek şekilde yani “öteki” olarak konumlandırılması gerektiğinin bilincindedirler. Sistemin insana sunduğu rasyonel dünyaya mümkün olduğunca benzemeye çalışan bir tiyatro ancak sistemin önerdiği dil ile konuşabilir, dolayısıyla da ona alternatif bir şey sunamaz. Halbuki tiyatro, sisteme muhalif olabilmek ve müdahale edebilmek için ona benzemeye çalışmanın aksine, onu yapı bozumuna uğratarak ve ortaya çıkan enerjiden yeni anlamsal kodlar üreterek kendi dilini oluşturur. Düşünce sistemimizi belirleyen söze dayalı dil ortadan kaldırıldığında veya arka plana atıldığında tiyatronun konuşabileceği tek bir dil kalır; fizikselliğinin dili. Sadece insanla yapılması mümkün olan ve canlı olması zorunlu olan bir sanat dalı olarak tiyatronun en etkili ifade aracı fiziksel varlığının üretebileceği sayısız dil sistemleridir. Sahnede fiziksel olarak var olan her şeyin her türlü koordinatı, mekanla ilişkisi, birbiriyle ilişkisi, aksiyonu ve hatta aksiyonsuzluğunun aksiyonu niteliksel ve niceliksel olarak sahnenin dilinin gramerini oluşturur. Bu dil, seyirciyi aklına yönelerek veya onu oluşturan öğelerin yoğun fizikselliğinin ortaya çıkardığı enerjinin

³⁵⁰ Ali Berktaş (ed.), **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, s125

³⁵¹ Kerem Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu**, s. 172.

ısıyla, yani büyüsellğiyle, veya öğelerin birbiriyle ilişkisindeki risk unsuruyla kavrayabilir. Sonuçta seyirciye ulaşmak için bu yollardan hangisi seçilirse seçilsin çıkış noktası, alternatif bir dil ve dolayısıyla alternatif bir anlamlandırma mekanizması ve bakış açısı ortaya koymaktır. Bu da ancak alternatif olunan şeye göre öteki olunarak gerçekleşebilir. Böylece sisteme aykırı bir var oluşla gerçekliğin değişebilir ve dönüştürülebilir olduğu, çünkü sabit olmadığı, dolayısıyla sanat yoluyla hayata müdahale etmenin yolunun onun diliyle konuşmaktan veya o olmaya çalışmaktan değil yeni bir varlık biçimi ortaya koymaktan geçtiği öne sürülür.

Tekand ve Terzopoulos, ayrıca, günümüz seyircisini yaşamsallık düzleminde kavrayabilecek, onun duyularına yönelerek tepki vermeye kışkırtacak ve dönüştürme gücüne sahip olabilecek bir tiyatro arayışında birleşirler. Bu aykırı var oluş biçimine yaşam zerk etmenin yollarını ararlar. Bu yolla günümüz sanatına, günümüz sanatının araçlarını yapı bozumuna uğratarak ve onlar aracılığıyla oluşturdukları yeni bir dille bakış açılarını yansıtırlar. Tiyatro disiplini içindeki yaşamsallığı yeniden keşfederken izledikleri farklı yollar da onların yöntemlerinin temelini oluşturur.

Terzopoulos için sahne üzerinde gerçekleşen aksiyonu gerçek/**reel** kılmanın temelinde oyuncunun edimi vardır. Tekand için ise aksiyonu gerçek/**reel** kılmanın yolu oyuncunun aksiyonunun risklerinin yaşamsal düzeyde gerçek kılınacağı koşulları sahne üzerinde kurduğu düzenle yaratmaktan geçer. Terzopoulos'un yönteminde aksiyonun gerçekliği oyuncunun tekniği ile bedeninde ulaşacağı esriklik durumunun sonucunda yine oyuncunun bedeninde tezahür eder. Beden bütün sınırlarından özgür kılındığında özerk bir şekilde hareket eder ve ontolojik acıyı fiziksel ve gerçek olarak sahne üzerinde seyircinin gözleri önünde deneyimler. Kurgusal olarak tasarlanmış sahneleme bu malzemedan yola çıkarak anlam üretir. Tekand ise, gerçekliği sağlamak için sahnelemeden oyuncuya doğru bir yol izler. Sahnelemenin kurgusu oyuncuyu bu kurgunun gerektirdiği kurallara uyduğu takdirde sahneyle gerçek bir ilişkiye zorlar. Oyuncunun tasarımın zorunluluklarını yerine getirmek için yaşantıladığı mücadele fiziksel olarak gerçektir ve başaramama riskini taşır. Ancak daha önce de her iki yöntemle ilgili olarak değinmiş olduğumuz gibi oyuncu fizikselliğinde ulaşılan gerçek mücadele rastlantısallığa yer veremeyecek

derecede matematiksel olarak kurgulanmış bir tasarımın içine oturtulmuştur. Oyuncunun fiziksel mücadelesinin içerdiği rastlantısallık riski aksiyonu gerçek kılarken, tasarımın kurgusal kesinliği bu riskin ortaya çıkmasının koşuludur, çünkü oyuncunun asıl mücadelesi tasarımın getirdiği zorunluluklardır.

Dolayısıyla, sahnedeki riskler ve oyuncu bedeninin gerçek fiziksel mücadelesi bir eylemin yapıyormuş gibi gösterilmesine dayalı yanılsama anlayışını saf dışı bırakır. Çünkü seyirci eylemin gerçekten yapıldığına tanık olmaktadır ve hatta bu gerçeklik seyirciyi kavramanın yolu olarak kullanılmaktadır. Gerçek yaşamdan farkı ise, sahne üzerinde gerçekten yapılan bu eylemlerin gündelik yaşama pratik olarak hizmet eden nitelikte eylemler değil, sanatsal olarak üretilmiş eylemler olmalarıdır.

19. Yüzyıl itibariyle Batı'nın tiyatro pratiklerine damgasını vurmuş olan gerçekçilik akımının temelinde yanılsamacılığa dayandığından söz etmiştik. Yanılsamacılığın gerçekçilikteki biçimi '**mimesis**' kavramının kabaca taklit olarak ele alınışıyla doğrudan bağlantılıdır. **Mimesis**, doğada hali hazırda var olan bir şeyin tekrar üretilmesi olarak ele alındığında taklidin nesnesi aksiyon olarak değerlendirilmektedir ki, bunun belirleyicisi olan iki başlıca öge olarak ses ve hareketten söz edebiliriz. Tiyatroda gerçekçi pratikleri belirleyen gündelik gerçeğin **mimesis**'in nesnesi haline gelmesi, görünen gerçek ile taklidin ilişkisine dayalı bir yanılsama biçimiyle karşı karşıya getirir bizi. Burada yanılsamayı belirleyen şey nesnenin taklit edilmesidir ve yanılsama, belirleyici öğeleri ses ve hareket olan eylemin taklidinin seyircide yarattığı duygu sonucunda gerçekleşir. Sahnede yaratılan dünya, olan bitenin sanki 'gerçekten oluyormuş gibi' etkisini yaratmak üzere kurulur ve bu etkiyi tam anlamıyla yaratmak için sahnenin kurgusallığı seyirciden gizlenir. Ancak **mimesis** sanat yapıtı bağlamında bir başka bakış açısından bundan öte anlamlar ifade eden bir kavram olarak da değerlendirilebilir ve nesnesi insanın günlük yaşamındaki eylemlerinin ötesinde yaratma eyleminin kendisi haline gelir. Tunalı, '**mimesis**'in, kabaca taklit anlamına gelmemesini, onun taklidin biricik

belirleyicisi olan “gerçeklik kategorisi” tarafından tek başına belirlenmemesine bağlar³⁵². Aristoteles, tragedyanın içeriğine ilişkin olarak şöyle der:

“olası (akla yatkın) olan olanaksız, olası (akla yatkın) olmayan olanaklıya üstün tutulmalıdır”³⁵³

Yani, ozanın ödevi, gerçekten olan şeyi değil, tersine, olabilir olan şeyi, yani olasılık ya da zorunluluk yasalarına göre olanaklı olan şeyi anlatmaktır³⁵⁴. Çünkü,

“tragedyada olağanüstü olan betimlenmelidir. Olağanüstüyse aslında akla aykırı olana dayanır”³⁵⁵.

Antik Yunan Tragedyalarının sahnelenme biçimleri de bu tartışmayla ilişkilidir. 1960'lara kadar araştırmacılar ve yönetmenler, klasik Yunan tiyatrosu üzerine iki genel görüşten birini benimsediler. Bunlardan biri, bu gösterilerin kendi bağlamlarında mümkün olduğunca gerçekçi oldukları görüşü, diğeri ise konuşmanın şiirsel aktarımına ve oyuncu ve dansçıların sınırlandırılmış konvansiyonel aksiyonlarına dayalı statik bir tiyatro anlayışıyla sergilendikleri görüşüydü³⁵⁶.

Şimdiye kadar sözünü ettiğimiz toplumsal ve dışsal koşullar da göz önüne alındığında Attika tragedyalarının gerçekçi pratiklerin beslendiği türde bir yanılısamadan uzak olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada konvansiyonellik devreye girmektedir. Csapo'ya göre, Yunan tragedyalarının konvansiyonelliği dramatik yanılısamayı kıran bir işlev yüklenmekteydi³⁵⁷.

Csapo'nun da belirttiği gibi, Antik Yunan Tragedyalarının biçimlerine yönelik şimdiye kadar nedenleriyle incelediğimiz bu konvansiyonlar, dramatik yanılısama bağlamında sahnelemeyi gerçekçilikten uzaklaştıran bir işlev üstlenmektedirler.

³⁵² İsmail Tunalı, **Grek Estetik'i: Güzellik Felsefesi Sanat Felsefesi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s. 77.

³⁵³ Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004, s. 74.

³⁵⁴ A.g.e., s. 30.

³⁵⁵ A.g.e., s. 73.

³⁵⁶ Kostas Valakas, "The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr-Play", **Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession**, ed. Pat Easterling, Edith Hall, New York, Cambridge University Press, 2002, s. 69.

³⁵⁷ Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, University of Toronto, London, Routledge, 1992.

Brockett'den bir alıntı söz konusu işlevi bu konvansiyonlarla ilişkilendirmemize yardımcı olacaktır:

“Bugün beşinci yüzyıl Yunanistan’ında görülen oyunculuk biçimini doğru olarak betimlemek olanaksızsa da onun gerçekçilikten uzaklaşan çeşitli özelliklerinin hepsi sıralanabilir: Birincisi bir oyunda aynı oyuncu genellikle birden fazla rolde oynamak zorundaydı. İkincisi, erkekler kadın rolleri dahil tüm rollerde oynarlardı. Üçüncüsü, şarkı, ezgili konuşma [resitatif], koro bölümleri, dans ve maskenin özgürce kullanımı önemli ölçüde biçimleşmeye yönelmişti. (...) Hem trajik, hem de komik oyunculuk kuşkusuz kesin olarak günlük yaşamdan uzaklaşmıştı. Tragedya ülküleştirme doğrultusunda, komedya burlesk doğrultusunda- fakat dramatik olayları seyircinin dünyasına bağlayan ilişki yeterince tanınabilir kalmıştı”³⁵⁸.

Meyerhold, Antik Yunan sahnesinde stilizasyondan söz eder. Bu düşüncesinde Georg Fuchs’ın Antik Yunan ve Japon tiyatrolarını inceleyerek vardığı oyunculuğun kökeninin dansa dayandığı görüşü etkilidir. Bundan yola çıkarak da modern tiyatronun insan bedeninin uzamda ritmik hareketi üzerine yoğunlaşması gerektiğini savunur³⁵⁹.

Barthes da benzer şekilde, Antik Yunan’daki oyunculuğu *choreia* kavramıyla açıklamakta; şiirin, müziğin ve dansın anlamsal kodlarının stilize edilmesi. Barthes’a göre oyuncunun beden ve ses kullanımı, oyunculuğa dair bir işaretler sistemi oluşturuyordu. Bu sistem, diğer teatral araçlarla birlikte aynı anda gerçek olanın ve gerçek olmayanın mitik imgelerini yaratmayı amaçlıyordu. Bu diyalektik gerçekçilik mitolojiyi ve gerçekliği aynı anda sorgulayan gerçek üstü bir teatral dünyanın temsilini oluşturmaya hizmet ediyordu. Barthes, Antik Yunan tiyatrosunu metinle oyuncuların bedenlerini içeren semantik kodları eşit olarak önemseyerek değerlendiren ilk kişilerdendir. Bu düşüncesinin temelinde oyuncu bedeninin teatral gerçekliğin belirleyicisi olarak ele alınması bağlamında Grotowski’yle bir paralellik kurulabilir³⁶⁰. Şiirin teatral bir biçime dönüşmesi süreci, oyuncu bedeninin ve aksiyonun epik anlatısal biçimlerin yerini almasıyla gerçekleşmiştir. Böylelikle, sahnede konuşan oyuncu, bedenini oyun alanı içindeki diğer figürlerle kurduğu

³⁵⁸ Oscar G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, vd., Ankara, Dost Yayınevi, 2000, s. 36.

³⁵⁹ Kostas Valakas, "The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr-Play", s. 69.

³⁶⁰ A.g.e.,s.71.

ilişkiyle anlamlandırır ve oyun, sahnedeki oyuncu figürlerinin sürekli etkileşimiyle anlam kazanır³⁶¹. Mekan, oyuncunun sözleriyle, mekanı tanımlamaya yarayan teatral objeler oyuncunun bedeniyle ilişkili olarak anlam kazanmaktaydı³⁶². Oyun süresince oyuncular beden ve ses kullanımlarıyla tiyatronun metaforik dünyasını seyircinin gözleri önünde sembolik olarak yaratan, yaşayan araçlar olarak işlev görmekteydiler³⁶³.

Bütün bunlara ek olarak, esnek mekan anlayışı, mekanın yanılısama yaratma araçlarına sahip olmaması tiyatroyu kurgusallığını gizlemesine destek olacak araçlardan mahrum bırakarak tragedyaları açık biçimde sahnelenmeye yöneltmiştir. Nitekim, kapalı bir sahneleme biçimi tragedyaların ritüelistik ve toplumsal temeline de aykırıydı. Mekanın biçimiyle birlikte sahnelenme biçimi de tiyatronun kamusal kimliğini vurgulamaya yönelik olmalıydı. Meyerhold, bu biçimi konvansiyonel biçim olarak tanımlar ve seyircinin hayal gücüyle yaratım sürecinin tamamlayıcısı haline geldiği dördüncü yaratıcı konumunu bu biçimin belirleyicisi olarak vurgular.

Vaktangov'un, gerçekçi teatral biçimlerinin temelini oluşturan Stanislavski ile antik tragedyalara dönerek konvansiyon tiyatrosunu modernist tiyatronun ateşleyicisi olarak gören Meyerhold arasındaki temel farkı dile getirdiği sözleri gerçekçilik-konvansiyonellik tartışmasına açıklık getirir:

“Meyerhold, tiyatro gösterisini, seyircinin, tiyatroda bulunduğunu bir an bile hatırlıdan çıkarmadığı bir oyun olarak anlar. Stanislavski ise, bunun tam tersini iddia etmiştir: ona göre seyirci, tiyatroda bulunduğunu unutmalı, piyesteki kişilerin yaşadığı çevre ile atmosfer içinde kendisinin de yaşadığını hissetmelidir. Stanislavski, seyircinin, Moskova Sanat Tiyatrosu'na, Üç Kız Kardeş'i görmeye giderken, bir tiyatroya gider gibi değil de sanki Prosovov'un evine çağırılı imiş gibi gidişini düşünmekten hoşnutluk duymuştur. Ona göre, bu olay, tiyatronun en büyük başarısıdır”³⁶⁴.

Konvansiyon tiyatrosunda yanılısama farklı bir düzeyde gerçekleşir. Bu, kurulan biçimin kendi dilini oluşturduğu noktada tiyatronun kurgusallığına dair ön kabule

³⁶¹ A.g.e., s. 72.

³⁶² A.g.e., s. 76.

³⁶³ A.g.e., s. 77.

³⁶⁴ Eugene Vaktangov, “Fantastik Gerçekçilik”, **Sahneye Koyma Sanatı**, İstanbul, Papirüs Yayınları, 2003, s. 94.

dayalı bir anlayış sonucunda gerçekleşen, seyirciyi sahnede olan bitenin gerçekliğinden öte, sahnedeki öğelerin ilişkisinden üretilen anlamın tutarlılığına ikna etmeye dayalı bir yanılsama anlayışıdır. Gerçekle ilişki üzerinden değil, kurgusal olan şeyin kendi içindeki bütünselliğinden kaynaklanan, süreç boyunca değil, sonuçta oluşan bir çeşit yanılsama...

“Pek çok şey çağrışım düzeyinde kalabilir, seyirci onları kendisi tamamlayacak ve bu şekilde daha güçlü bir yanılsama egemenliği hissedilecektir”³⁶⁵.

Sonuçta, açık hava amfi tiyatrolarda sahnelenen Antik Yunan Tragedyalarında, her şey açık seçik ortadaydı ve sahneleme bağlamında seyircinin sahne üzerinde olan bitenin sanki gerçekten oluyormuş izlenimine kapılmasına yönelik bir çabayı bu ortam anlamsız kılmaktaydı. Hatta biraz daha ileri giderek, Taplin’in bir açıklamasına dayanarak söyleyebiliriz ki, gerçekliğe yönelik bir benzetme çabasından ziyade gerçeklik sahne üzerine *literal* anlamda getirilirdi.

Söz ve aksiyon ilişkisinde tartışmış olduğumuz literal ilişkiye ek olarak Taplin sahne üzerinde gerçekleşen eylemlere dair de bu tür bir ilişki tespit etmiştir. Bu ilişkinin en açık anlaşılabilirliği örnek ‘**ekuklema**’ adlı sahne vincidir. Ekuklema, sahne üzerinde vasıl olduğu eyleme karşın bir yandan da yanılsamayı kıran bir özelliğe sahiptir. Tragedyalarda karakterlerin uçma eylemi bu vince bağlı bir ipile kurulan mekanizmayla gerçekleştirilirdi. Böylece sözü geçen eylem literal ve reel olarak gerçekleşir ancak buna vasıl olan araç da sahnede seyirci tarafından açık seçik görülebilecek şekilde yerleştirilmiştir³⁶⁶. Taplin bu durumu beşinci yüzyıl tragedyalarının konvansiyonellikten ziyade gerçekçi bir anlayışla sahnelendiği görüşüyle ilişkilendirse de, tragedyaların sahnelendikleri koşullara dayanarak bunun 19. yüzyılda ortaya çıkan gerçekçi yöntemlerle bağdaşmayan, yanılsama temelli olmayan bir gerçeklik anlayışı olduğunu savunmak makul görünmekte. Hareketlerde işleyen prensip de, günlük yaşam temelli bir hareket sistemi üzerine oturtulmuş olsa bile yine de aksiyonun doğalcılığa yakın olmaktan çok sentetik bir nitelik taşıdığı söylenebilir. Taplin’in de dediği gibi günlük yaşama fazlasıyla aykırı yepyeni bir dil

³⁶⁵ Ali Berktaş (ed.), **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, s. 126.

³⁶⁶ Oliver Taplin, **Greek Tragedy in Action**, London, Routledge, 2003, s. 16.

geliştiren bir hareket sistemi kurulmuş olması pek de akla yatkın görünmese de, günlük yaşam kaynaklı bir takım hareketlerin sentetize edilerek (boyutları büyütülerek, doğal akışkanlıkları kesintiye uğratılarak) yabancılaştırma etkisi yaratan bir hareketler serisinin konvansiyonelleşmiş olması elimizdeki verilerden yola çıkarak mümkün görünmekte.

Ayrıca bu düşünce bir yandan trajik distansı koruyarak sıradan insanlardan oluşan seyirciye daha yüce bir mertebeden bakması diğer yandan da kolektif bir deneyimin yaşanabilmesi için gerekli olan yakınlığı da sağlayabilmesi hedeflenen tragediyaların bu içsel özelliğiyle de paralel görünmekte. Nitekim, Aristoteles'in belirttiği gibi katarsis'in gerçekleşebilmesi için gerekli olan ilişki de bu dualistik niteliğe dayanır.

Tragedyaların amaçlanan hedeflerine ulaşması için barındırması gereken dualistik niteliğe Nietzsche de bir başka açıdan değinir. Tragedyaların Dionisyak ve Apollonik öğeleri arasındaki dengenin önemine değinirken Nietzsche, Dionisyak öğeyi görünenin ardında yatan gerçeklik, kendinden geçme, esrlik ve kolektif bir edimin parçası olma gibi kavramlarla, Apollonik öğeyi ise düzen, bireycilik, açıklık, belirlilik ve ölçülülük gibi kavramlarla ilişkilendirir. Dionisyak nitelik gündelik ve yüzeysel gerçeklikten daha yüce ve mitik olan, Apollonik nitelik ise akılcı ve dünyevi olan olarak ele alındığında tragedyalarda söz konusu olan dualistik yanı, sahnelemede ve oyuncunun ediminde kendiliğindenlik ile anıdalık ve biçimsel disiplin arasındaki diyalektik ilişkinin yanı sıra seyirciye daha yüce bir mertebeden hitap etme ama aynı zamanda onunla ilişki kurulabilecek akılcı bir temele dayanma düşüncesi olarak ele almak mümkün. Aristoteles'in tragedyalarda aynı anda acıma ve korku uyandırarak **katharsis**'e ulaşılabilmesine dair düşüncesi de bu ilişkiyle ilintilidir. Çünkü, korku ancak daha yüce ve erişilmez olan karşısında, acıma ise aynı seviyede olana karşı hissedilebilir.

Nietzsche, sanatta akılcı ve gerçekçi yaklaşımların onu mitsel kökeninden uzaklaştırdığını ifade eder. Evrensel olanın ancak mitsel boyutta ifade edilebileceğine değinirken, sanatın, bilimsel düşüncenin ön plana çıkmasıyla evrensellikten bireyselliğe doğru evrildiğini öne sürer. Bireyselliğe evrimin bir parçası da öznel

biçimlerin benzetmecilik temelinde taklidine yöneliştir. Böylece tiyatro saf bir temsil sanatına dönüştürülmektedir.

Çağımızda **performans sanatı** ise bu bakışa tam olarak karşıt bir yönelişle karşımıza çıkar. Bu kez tiyatrodaki temsil düşüncesinden tamamen vazgeçilerek performans merkeze alınır. Güçbilmez’e göre,

“Edimsel sanat, [performans sanatı] tragedyanın çürümesine neden olan öykü, oyun kişisi, kurgu gibi apolloncu biçimselliklerden kurtularak, bir bakıma “çürüme” öncesi döneme göz kırpar. Performans sanatçısının bedeni, kişiselikten, bireylikten çıkarılarak ve rol yapan oyuncu kimliğini bütünüyle ortadan kaldırarak yeniden bir “üzerinden enerji akışlarının geçeceği” bir tünele/pasaja dönüşür. Sahnedeki sanatçının işi, bu akışı sağlamak ve izleyenlerle bağlantı kurmaktır. Anlama ve kavrayış edimsel sanatın izleyicisinden beklediği melekeler değildir hiçbir biçimde”³⁶⁷.

Theodoros Terzopoulos’un ve Şahika Tekand’ın yöntemleri tam da bu iki karşıt yönelişin merkezinde, tiyatronun ontolojik açmazından beslenerek yükselmeyi hedefleyen teatral biçim arayışlarının örnekleridirler. Bu noktada, tiyatronun en öz biçimini bulduğu Antik Yunan konvansiyonları onlar için yol gösterici olur. Antik Yunan Tiyatrosu’nun kolektif niteliği ile bağlantılı olarak şekillenmiş biçimsel özellikleri kurgusalılık bağlamında **Biyodinamik Yöntem**’in ve **Performatif Yöntem**’in temelini oluşturur. Tıpkı Antik Yunan’da olduğu gibi, Terzopoulos ve Tekand, tiyatronun kurgusallığının gizlenmediği, seyirci ile sahne arasında kolektif bir deneyimin yaşandığı teatral biçimler yaratmayı amaçlarlar. **Attis Tiyatrosu**’nun **Biyodinamik Yöntem**’i ve **Studio Oyuncuları**’nın **Performatif Yöntem**’i, Nietzsche’nin tragedyanın ölümüne neden olan hastalık olarak teşhis koyduğu Dionisyak ve Apollonik öğelerin dengesinin yitirildiği noktada bu dengeyi teatrallığın ve tiyatrodaki yaşamsallığın asal dinamosu haline getirme çabalarında temellenir.

³⁶⁷ Beliz Güçbilmez, "Performans Sanatı: Nietzsche'nin Kehaneti", s.40

KAYNAKÇA

- ARICI, Oğuz: “Thebai Söyleminde Uyum (Harmony) ve Ölçü (Sophrisyne) Düşüncesi”, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, sayı: 5, İstanbul, 2004, s. 61-84.
- ARISTOPHANES: **Frogs and Other Plays**, Londra, Penguin Classics, 1997.
- ARİSTOTELES: **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004.
- AWASTİ, Suresh: "On the Bacchae directed by Theodoros Terzopoulos", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 126-127.
- BARBA Eugenio: “Ritüel Tiyatro” Çev: Çiğdem Genç. Mimesis. Yoksul Tiyatro özel sayısı, 1991, s.49-50.
- BARBA, Eugenio& Nikola, SAVARASE: **Oyuncunun Gizli Sanatı**, çev. Ayşin Candan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2002.
- BAUDRILLARD, Jean: **Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm**, çev. Oğuz Adanır, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2002.
- BERKTAY, Ali (ed.): **Tiyatro-Devrim ve Meyerhold**, Ali Berktaş, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997.
- BIEBER, Margarete: **The History of the Greek and Roman Theater**, New Jersey, Princeton University Press, 1971.
- BRECHT, Bertolt: **Epik Tiyatro**, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem Yayınevi, 1997.
- BROCKETT, Oscar G.: **Tiyatro Tarihi**, çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, Tülin Sağlam, vd., Ankara, Dost Yayınevi, 2000.

- BROWN, John Russell: "Theatre Since 1970", **The Oxford Illustrated History of Theatre**, Oxford, Oxford University Press, 1995, s. 499-535.
- CARLSON, Marvin: "Aristotle and The Greeks", **Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey from the Greeks to the Present**, Ithaca, Cornell University Press, 1993, s. 15-21.
- COUNSELL, Colin: "Postmodernism and Performance Art", **Signs of Performance: An Introduction to Twentieth Century Theatre**, Londra, Routledge, 1996, s. 207-230.
- CSAPO, Eric: "Kallippides on the Floor-Sweepings: The Limits of Realism in Classical Acting and Performance Styles", **Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession**, ed. Pat Easterling, Edith Hall, New York, Cambridge University Press, 2002, s. 127-148.
- DERRİDA, Jacques: "The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation", **Writing and Difference**, Çev. Alen Bass, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, s. 232-250.
- DİDEROT, Denis: **Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler**, çev. Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Sosyal Yayınları, 1996.
- EASTERLING, Pat& Edith HALL: **Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession**, New York, Cambridge University Press, 2002.
- ERHAT, Azra: **Mitoloji Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitapevi, 2001.
- FISCHER-LICHTE, Erika: "Transformations-Theater and Ritual in the Bacchae", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s.104-117.
- FOKIN, Valery: "The System of Terzopoulos", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros**

- Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 254-255.
- GROTOWSKI, Jerzy: **Yoksul Tiyatroya Doğru**, çev. Hatice Yetişkin, İstanbul, Tavanarası Yayıncılık, 2002.
- GÜÇBİLMEZ, Beliz: "Performans Sanatı: Nietzsche'nin Kehaneti", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı 21, ed. Doç. Dr. Selda Öndül, Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi, Bahar 2006, s. 27-44.
- HALL, Edith: "The Singing Actors of Antiquity", **Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession**, ed. Pat Easterling, Edith Hall, New York, Cambridge University Press, 2002, s. 3-38.
- HATZIDIMITROU, Penelope: "Attis Theatre: (Corpo)Realities in the (Post)Modern Condition", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 66-77.
- HUIZINGA, Johan: **Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995.
- KARABOĞA, Kerem: **Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu**, İstanbul, E Yayınları, 2008.
- KUSPİT, Donald: **Sanatın Sonu**, çev. Yasemin Tezgiden, İstanbul, Metis Yayınları, 2006.
- LACOU-LABARTHE, Phillippe: **Typography: Mimesis, Philosophy, Politics (Meridian: Crossing Aesthetics)** Stanford, Stanford University Press, 1998.
- LATACZ, Joachim: **Antik Yunan Tragedyaları**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, TEM Yapım Yayıncılık, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies: **Postdramatic Theatre**, çev. Karen Jürs-Munby, Londra, Routledge, 2006.

- LEY, Graham: **A Short Introduction to the Ancient Greek Theater**, Chicago, The University of Chicago Press, 1991.
- MCDONALD, Marianne: "Introduction", **Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre: History, Methodology and Comments**, Athens, Agra Publications, 2000, s. 15-30.
- MCDONALD, Marianne: "Theodoros Terzopoulos, A Director For the Ages: Theater of the Body, Mind and Memory", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 8-39.
- NIETZSCHE, Friedrich: **Tragedyanın Doğuşu**, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İthaki, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich: **Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans**, çev. Mahmure Kahraman, İstanbul, Say Yayınları, 2005.
- NUTKU, Özdemir: **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, 3. Bsk, İstanbul, MitosBoyut Yayınları, 2000.
- RADDATZ, Frank: "The Metaphysics of the Body- Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank. M. Raddatz", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 136-171
- REHM, Rush: **Greek Tragic Theatre**, New York, Routledge, 1994.
- RICCEUR, Paul: **Zaman ve Anlatı -1.Zaman-Olayörgüsü-Üçlü Mimesis**, çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2007.
- ROSHCHIN, Nikolai: "The Rebirth of Man, by Means of Rejecting Humanity", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros**

- Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 266-267.
- SAMPATAKAKIS, Georgios: "Dionysos Restitutus - the Bacchae of Terzopoulos", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 90-102.
- SCHALL, Eckehart, "Comments on the Attis Theatre", **Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre: History, Methodology and Comments**, Athens, Agra Publications, 2000, s. 34.
- SEIDENSTICKER, Bernd: "Theatre and Society: The Political Quality and Function of Tragedy", **Intensive Course On the Study and Performance of Ancient Greek Drama**, Epidauros, European Network of research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama, 2006.
- SIOUZOULI, Natascha: "Corporeality- Time in Productions by Terzopoulos", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theatre of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 56-60.
- SONESSON, Göran: "Action becomes Art: "Performance" in the Context of Theatre, Play, Ritual – and Life", **Visio** 5, 2, Lund University, Fall 2000.
- SPIVEY, Nigel: **Greek Art**, Londra, Phaidon Press, 1997.
- STROUMPOS, Savvas: "An Approach to the Working Method of the Attis Theatre", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 230-233.
- ŞENER, Sevdâ: **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost Yayınevi, 1998.

- TAPLIN, Oliver: "Greek Theater", **The Oxford Illustrated History of Theatre**, Oxford, Oxford University Press, 1995, s. 13-48.
- TAPLIN, Oliver: "Reflections of Tragedy and Comedy in Greek Painted Pottery of the Fourth Century BCE.", **Intensive Course On the Study and Performance of Ancient Greek Drama**, Epidauros, European Network of research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama, 2006.
- TAPLIN, Oliver: **Greek Tragedy in Action**, London, Routledge, 2003.
- TEKAND, Şahika: "Performatif Oyunculuk ve Sahneleme Yöntemi", Basılmamış Notlar, İstanbul, 2008.
- TERZOPOULOS, Theodoros: "Historical Review and Methodology", **Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre: History, Methodology and Comments**, Athens, Agra Publications, 2000, s. 47-84.
- THOMSON, George: **Tragedyanın Kökeni**, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınevi, 1990.
- TSATSOULIS, Dimitris: "The Circle and the Square", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 42-54.
- TUNA, Erhan: **Şamanlık ve Oyunculuk**, İstanbul, Okyanus Yayıncılık, 2000.
- TUNALI, İsmail: **Grek Estetik'i: Güzellik Felsefesi Sanat Felsefesi**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004.
- ÜLGEN, Tuluğ: "Euridike'nin Çılgılığı" **15. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, 4. Uluslararası Tiyatro Olimpiyatları Festival Kataloğu**, ed. Ani Haddeler Pekman, İstanbul, Ofset Yapımevi, 2006, s.95.
- VALAKAS, Kostas: "The Use of the Body by Actors in Tragedy and Satyr-Play", **Greek and Roman Actors:**

- Aspects of an Ancient Profession**, ed. Pat Easterling, Edith Hall, New York, Cambridge University Press, 2002, s. 69-92.
- VARAPOULOU, Eleni: "Prolog", **Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre: History, Methodology and Comments**, Athens, Agra Publications, 2000, s. 9-14.
- VAROPOULOU, Helene: "Seven Concepts Deduced From The Yerma Production", **Reise mit Dionysos - Das Theater des Theodoros Terzopoulos/ Journey with Dionysos - The Theater of Theodoros Terzopoulos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 80-87.
- WALLIS, Brian (ed): "Introduction", **Art after Modernism: Rethinking Representation**, New York, Museum of Contemporary Art, 1984.
- WILSON, Peter: "The Musicians Among the Actors", **Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession**, ed. Pat Easterling, Edith Hall, New York, Cambridge University Press, 2002, s. 39-68.
- YILDIZOĞLU, Ergin: **Yaşasın Modernist Refleks!**, İstanbul, Telos Yayıncılık, 1997.
- Çevrimiçi Kaynaklar:**
- Aristotle (384-322 BCE): "Overview": **The Internet Encyclopedia of Philosophy**, (Çevrimiçi) <http://www.iep.utm.edu/a/aristotl.htm>, 1 Şubat 2007.
- ASPDEN, Peter: "Greek tragedy with Turkish voices", Financial Times, July 10 2006, (Çevrimiçi), http://www.ft.com/cms/s/0/e648d456-0faf-11db-ad3d-0000779e2340.html?ncklick_check=1, 15 Mayıs 2008.
- BRANDIST, Craig: "The Bakhtin Circle", **The Internet Encyclopedia of Philosophy**, (Çevrimiçi)

<http://www.iep.utm.edu/b/bakhtin.htm>, 12 Ocak 2008.

HAIGH A. E.:

The Attic Theatre: A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens, Oxford, Clarendon Press, 1907, (Çevrimiçi) <http://www.questia.com>, 22 Kasım 2007.

Studio Oyuncuları web sayfası:

2006, (Çevrimiçi), http://www.studiooyunculari.com/plays/oidipus_nerede.htm, 06 Haziran 2006.

TEKAND, Şahika, KARGÜL
Erem F. ve MEYVECİ, Yavuz:

“Oidipus Şimdi Sürgünde”, **TurkishTime**, 2004.