

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

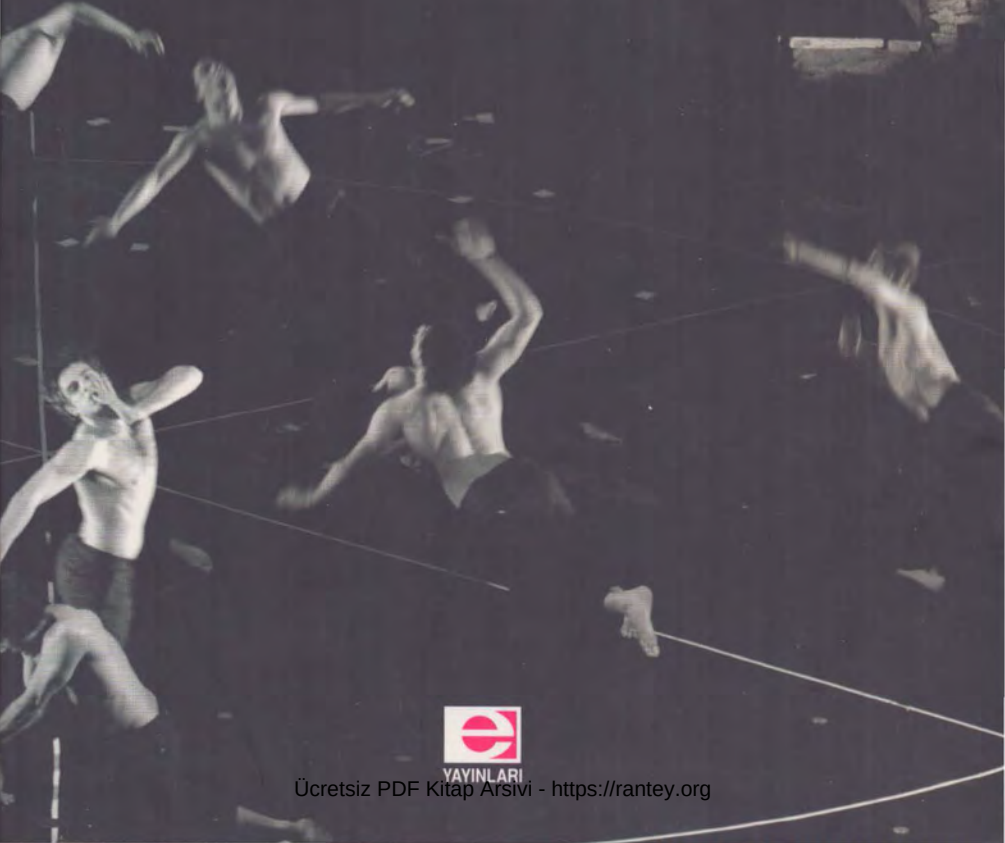
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Kerem Karaboğa

Tragedya ile Sınırları Aşmak

Theodoros
Terzopoulos'un
Tiyatrosu



YAYINLARI

Kültürel • Sanatsal Kitaplar
T İ Y A T R O
Dizisi

kitap
deyince



Çatalçeşme Sokak No: 54 K:2 34110 - Cağaloğlu / İst.
Tel.: (0212) 526 89 17-526 89 18 Fax: (0212) 526 89 19
e-mail: bilgi@eyayinlari.com www.eyayinlari.com
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://ranitey.org>

KEREM KARABOĞA

TRAGEDYA İLE SINIRLARI AŞMAK

Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu

Kerem Karaboğa

1968'de İstanbul'da doğdu. 1993'te Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü'nden mezun oldu. Yüksek Lisans ve Doktora eğitimini 1993-2001 yılları arasında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Bölümü'nde tamamladı. 1994'te İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü'nde ders vermeye başladı. Halen aynı bölümde Yardımcı Doçent olarak görev yapmaktadır. 2005'te *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks* isimli kitabı Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi tarafından yayınlanmıştır.



TRAGEDYA İLE SINIRLARI AŞMAK

Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu

KEREM KARABOĞA

Yayın Hakları

© E Yayınları / 2008

Kapak Tasarım

Cenk Gümüşcüoğlu

Fotoğraf

Johanna Weber

15. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin ve
4. Tiyatro Olimpiyatları'nın açılış oyunu olarak sergilenen
'Persler'in final sahnesi'

Baskı ve Cilt

Özener Matbaası

Birinci Basım

Şubat 2008

ISBN 978-975-390-219-9

KEREM KARABOĞA

TRAGEDYA İLE

SINIRLARI AŞMAK

Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu



Ücretsiz PDF Kitap Arama: <https://rantey.org>

YAYINLARI

Bu kitap hazırlanırken dünyaya gelen Ada'ya ve Dimitris'e

İÇİNDEKİLER

Teşekkür	9
Önsöz	11
Giriş	15
YÖNTEME DOĞRU: TRAGEDYA İLE HESAPLAŞMA	25
Kırsal Ritüellerden Yöntem Araştırmasına	29
Dionysos ve Tragedya	43
1. Yaşam ve Ölüm	45
2. Ruh ve Beden	52
3. Doğu ve Batı	59
Gerçekçi Burjuva Dramı Karşısında Antik Yunan Tragedyası	64
OYUNCULARLA ÇALIŞMA: “BİYODİNAMİK YÖNTEM”	73
Esrimenin Fizikselliği	76
Trajik Konuşma	82
Pathos’un Geometrisi	93
İlkel Beden/İlksel Ben	100

OYUNCULUĞA DAİR PARADOKSLAR VE ATTİS OYUNCULUĞU	111
Özgürlük ve Emredici Kurallar	
(Dionysos ya da Apollon).....	119
Oyun Alanı ve Gündelik Hayat	
(Oyunsal/Ritüelistik Ben ya da Gündelik Ben)	129
Diderot'nun Rol Yapma Paradoksu	
(Temsil Etmek ya da Yaşamak).....	143
Son Birkaç Söz	150
THEODOROS TERZOPOULOS İLE SÖYLEŞİ.....	157
ŞAHİKA TEKAND İLE SÖYLEŞİ	170
CEM BENDER, DEVRİM NAS VE YİĞİT ÖZŞENER	
İLE SÖYLEŞİ	187
YETKİN DİKİNCİLER İLE SÖYLEŞİ	212

EKLER:

Ek 1: Theodoros Terzopoulos ve Attis Tiyatrosu'nun Türkiye'de Sergilediği Oyunlar ve Ortak Yapımlar Üzerine Notlar.....	228
Ek 2: Theodoros Terzopoulos Hakkında Biyografik Notlar	238
Ek 3: Kuruluşundan Bugüne Attis Tiyatrosu'nca Sahnelenen Oyunlar ve Ortak Yapımlar (İlk Gösterim Tarihleri ve Oyun Kadroları)	243
Kaynakça	265

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın ilk hazırlıklarından itibaren güvenini ve yol gösterici önerilerini esirgemeyen hocam Prof. Dr. Dikmen Gürün'e; Attis Tiyatrosu'nun zengin arşivini, bilgi ve birikimini benimle paylaşmasının yanısıra, desteğini de hep yanımda bulduğum Theodoros Terzopoulos'a; değerli ve özenli fotoğraflarını kitabımda kullanmama izin veren Johanna Weber'e; yüksek lisans araştırmasını ve oyunculuk çalışmalarında yaptığı titiz gözlemleri benimle dostça paylaşan Savvas Stroumpos'a; Attis Tiyatrosu'nun tüm yazışma ve organizasyonlarının yükünü sırtlanan yardımsever Maria'ları, Maria Terzopoulos ve Maria Vogiatzi'ye; yaptığımız söyleşinin yanısıra, araştırmam sırasında yazdıklarım üzerine yüreklendirici ve zihin açıcı yorumlarıyla da beni destekleyen Şahika Tekand'a; kitapta yer verdiğim söyleşiler için çağrıma gönülden yanıt veren ve düşünceleriyle deneyimlerini içtenlikle dile getiren Cem Bender, Yetkin Dikinciler, Devrim Nas ve Yiğit Özşener'e; söyleşilerin deşifreyonuna yardımcı olan Nilgün Kurtar ve Emrah Özdemir'e; İngilizce'den ve Yunanca'dan yapılan çevirilere özveriyle destek olan başta İmge Yıldırım olmak üzere, Utku Gündüz ve Burç İdem Dinçel'e; tüm çalışma süreci boyunca gösterdiği sabır ve yardımları için eşim Ebru Karaboğa'ya; kitabımın son halini alarak basılmasında gösterdikleri anlayış ve destekleri için editörüm Emrah Yaralı'ya ve E Yayınları sahibi Mehmet Atay'a; *Persler* prodüksiyonu süresince beraber çalıştığımız Yunan ve Türk oyuncu meslektaşlarıma; oyunculuk kuramları hakkında verdiğim seminerlere ve yönettiğim eğitim çalışmalarına gösterdikleri ilgi ve katkıları nedeniyle, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tiyatro Bölümü ve İ.Ü. Öğrenci Kültür Merkezi Tiyatro Kulübü'ndeki öğrenciler ile Stüdyo Oyuncuları ve İstanbul Tiyatro Atölyesi'nin oyuncularına teşekkür borçluyum.



Theodoros Terzopoulos (sağda) Taganka Tiyatrosu'nda sahneye koyduğu *Quartet*'in provasında, Valmont rolünü oynayan Dimitri Pevtsov'la, Moskova, 1993

ÖNSÖZ

Prof. Dr. Dikmen Gürün

Kerem Karaboğa'nın yoğun bir araştırma ürünü olan kitabı *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, günümüzde Antik Yunan Tragedyası'nın sahnelenişinde öne çıkan ve geleneksel yapıyı kıran bir yöntemi örneklerle, bilimsel bir yaklaşımla inceliyor.

Yazarın belirttiği gibi, bugün tiyatrodaki, kendi çizgilerinde devrim yaratan Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Grotowski gibi kuramcı/yorumcuların ötesine geçen, farklı estetikler yakalayan yönetmenler dikkat çekiyor. Bu yönetmenlerin çıkış noktaları kuşkusuz büyük ustalar; varmayı amaçladıkları noktaların farklılıklar içermesi ise kaçınılmaz. Tiyatro sanatının özünde varolan bir yenilenme süreci.

Bu bağlamda, Kerem Karaboğa, Yunanlı yönetmen Theodoros Terzopoulos ve tiyatrosu Attis üzerine odaklanırken şöyle diyor; *"...bu çalışmanın konusu, Attis Tiyatrosu'nu ve Terzopoulos'un rejioyunculuk anlayışını, çağımızın değerler karmaşası içindeki kaotik kültürel atmosferinde, kendine özgü bir yön arayışı olarak incelemektir. Terzopoulos açısından, bu yön arayışında tayin edici sayılabi-*

lecek en önemli unsur, Antik Yunan Tragedyaları'na günümüz açısından getirdiği yaklaşımda gözlemlenebilir”

1990 yılından başlayarak, çalışmalarının izini sürebildiğim Theodoros Terzopoulos, Antik Yunan Tragedyası'nın zengin imgeleri arasında dolaşırken alışlagelmiş kalıpların dışına çıkan, aykırı bakışıyla kendi sahne dilini oluşturan bir yönetmen. Bu nedenle de, ülkesinde zaman zaman yergilere hedef olurken, Almanya, Rusya, Çin, Japonya, Kolombiya gibi ülkelerin büyük kentlerinde, iddialı tiyatroların (Alexandrinsky Tiyatrosu, Pekin Operası, Meyerhold Merkezi gibi...) kapıları sonuna kadar açılmaktadır sanatçıya. Ama, şunu da belirtmeden geçmek yanlış olur, Terzopoulos 2006 yılında, Yunanistan'ın en prestijli sanat ödülleri arasında sayılan Tiyatro Eleştirmenleri Ödülü'nü almıştır.

Theodoros Terzopoulos'la Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali bünyesinde tanışan ve onunla sadece İstanbul'da değil, Delfi'de, Atina'da çalışma olanağı bulan, düzenlediği 'Master Class'lara katılan, Attis sanatçılarıyla yürüttüğü provaları Atina'ya giderek yakından izleyen, sahneye koyduğu bütün oyunların kayıtlarına ulaşan ve de 2006 yılında, İstanbul Tiyatro Festivali – Atina & Epidaurus Festivali – Attis Tiyatrosu ortak yapımı olan *Persler*'de önemli rollerden birini üstlenen Kerem Karaboğa, kitabında, sanatçının güçlü sahne dilini ve bu dilin oluşum sürecini belli başlı örneklerle inceliyor. Bunu yaparken, sanatçının tüm yorumlarında sahneden seyirciye akan fiziksel ve duygusal taşkınlık üzerinde özellikle duruyor. Terzopoulos yapıtlarında içsel ve fiziksel iletişimin öncelikle oyuncunun bedeninde kurulduğu ve ardından dışa vurulduğu bir tiyatro dili söz konusu. Bu bağlamda, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*'da, yönetmenin Antik Yunan Tragedyası'nın ritüelistik yapısı içinde şiddetin boyutlarını irdeleyen açılımlarının tragedyanın çağdaş yorumlarında belli satır başlarını oluşturduğu da vurgulanıyor. Tiyatro sahnesinde geleneksel yapının güvencesini reddeden bir yönetmen olarak yer alıyor

Theodoros Terzopoulos. Örneğin, Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* oyununda minimalist bir yorum üzerinde odaklanırken, Prometheus'un kendi kendini yargılayış sürecinin altını çiziyor ve kendi bedenine, ruhuna zincirlenmiş Prometheus'un duruşunda farklı toplumsal kodların tartışmasını da gündeme getirirken bedensel ve sözel şiddeti kendine özgü bir estetik içinde buluşturuyor, ki, aynı çizgi, Antik Yunan Tragedyası ile sürdürdüğü hesaplaşmanın bir uzantısı olan *Persler*'de ya da *Bakkhalar*'da da yakalanıyor veya Euripides'in Heiner Müller'le iç içe geçtiği tek kişilik bir *Medea*'da...

Kerem Karaboğa'nın kitabında da altını çizdiği gibi, Terzopoulos, tiyatrosunun odağına oyuncuyu yerleştiren bir yorumcu. Oyuncunun iç dünyasına ve bedenine aynı anda yöneliyor. Söz, anlamını bedenden alıyor. Dizeler, *Persler*'de olduğu gibi, oyuncunun bedenini zorlayan duruşların ardından/arasından seyirciye ulaşıyor. Oyuncuların taşıdığı enerjinin açığa çıkartılıp sistemli bir biçimde ve zorlayan bir ritim kapsamında kullanılmasına gayret ediyor. Terzopoulos, oyuncunun bilgi, teknik ve disiplinle donanmış olması gerektiğine inanıyor. Bu yaklaşım, seyirciyle buluşmasının düzlemini belirliyor.

Tiyatro çevrelerinin ve de özellikle Festival izleyicisinin yakından tanıdığı bir isim Theodoros Terzopoulos. 1990'da *Bakkhalar* ile başlayan ve takip eden yıllarda güçlü gösterimlerde, giderek ortak-yapım projelerinde soluklanan bir tanışma ve kaynaşma süreci bu. Söz konusu kaynaşmanın nedenlerinden biri belki de sanatçının köklerinin bu topraklarda olması ve bir anlamda onu kendine bağlaması.

1999 yılında İstanbul Tiyatro Festivali ve Attis Tiyatrosu ilk ortak yapımlarını gerçekleştirdiler. Sanatın siyaseti etkileme gücü günümüzde tartışmaya açık bir alan. O yıl Yunanistan'la hem kıta sahanlığı sorunu patlak vermiş hem de PKK konusunda iki ülkenin karşılıklı tavırları gerilimlere neden olmuştu. Evet, ortam gergindi ama, ortak yapım tasarısı ertelenmedi ve bu fırtınalı atmosferde Türk ve Yunan sanatçıların rol aldığı *Herakles Üçlemesi* sahnelendi. Proje,

lkeler arasındaki gerilimi hafifletmedi. Böyle bir misyonu da yoktu zaten. Yine de sanat ve sanatçı bir kez daha kazandı. Oyun, pek çok uluslararası festivale katıldı. Aynı Şey, yukarıda da belirttiğim gibi, *Persler* tragedyası ile yaşandı. İlginç bir nokta da Antik Epidaurus Tiyatrosu'nda ilk kez Türk sanatçıların oynuyor olması ve konunun basına yansımasıydı..

Theodoros Terzopoulos'la çıkılan zevkli yolculukta, Kerem Karaboğa, yönetmenin birlikte çalışmak istediği bir akademisyen ve oyuncu olarak yerini aldı. Yazarın 2005 yılında yayınlanan kitabı *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks* oyunculuk üstüne teorik bakıŐın ağır bastığı, önemli bir incelemeydi. Modern oyunculuk yöntemleri üzerine odaklanıyordu. *Tragedya ile Sınırları AŞmak* ise Kerem Karaboğa'nın yakından tanıdığı, çalışmalarının izini sürdüğü bir yönetmenin yapıtlarının teori ve pratikte deđerlendiriliŐi. Bu kitap, inanıyorum ki, titiz bir araştırma ürünü olarak hem Türk tiyatrosunda hem de çevrildiği gün Yunan tiyatrosunda farklı bir boyuta, farklı düzlemlere kapılar açacaktır.

Şubat 2008

GİRİŞ

Bu çalışmanın konusu, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski'nin tiyatro ve oyunculuk anlayışları üzerine yürüttüğüm doktora tezimi tamamladıktan sonra, Grotowski'den ve 68'den sonrasını araştırmaya başladığım sıralarda şekillendi. Halen yaşayan ve kendi adlarına birer oyunculuk yöntemi inşa ettikleri söylenebilecek tiyatroculara ulaşmaya çalışıyordum. Bu araştırma, karşı konulmaz bir biçimde, Theodoros Terzopoulos'la ve Attis Tiyatrosu'yla tanışmama ve bu çalışmanın başlangıcını oluşturacak bir etkileşime girmeme vesile oldu.

O zamanlar, Theodoros Terzopoulos'la yaptığımız ilk görüşmelerde de konuştuğumuz gibi, günümüz açısından oyunculuk anlayışını topyekün yenileyecek bir yöntem iddiasına girmenin zor hatta imkansız olduğunu düşünmek için çok neden vardı. Tezimde ismi geçen tiyatro insanlarının çalışmalarının vazgeçilmez itici gücünü oluşturan modern avant garde hareketlerin hayata sanat aracılığıyla müdahale etme ve onu dönüştürme misyonları sanat ortamından büyük oranda silinmişti, hatta böylesi bir iddia bir tür geri kafalılık sayılıyordu. Avant garde kuramı tartışırken Bürger'in ifade ettiği gibi, esas amacı “estetizmin geliştirdiği (hayat pratiğine isyan eden) es-

tetik tecrübeyi pratiğe yöneltmek”¹ olan bir anlayış, 1970’lerden itibaren yerini tam zıddına, yani, gündelik hayatın biçimlendirdiği (mevcut hayatı olumlayan, kolay ve hazır tüketimi benimseyen) araçsal-yararcı pratiğin estetik tecrübenin alanını işgal etmesine ve ona baskın çıkmasına bırakmıştı. Öte yandan, ve bu değişimden de nasibini alarak, oyunculuk alanında, yaratıcılığın salt sezgiye ya da “tanrı vergisi”ne bırakıldığı ve Stanislavski’nin tabirini kullanacak olursak, “kendinde sanatı sevmenin” yerini “sanatta kendini sevmeye” terk ettiği narsistik bir anlayış hakim olmaya başlamıştı².

Richard Schechner’in “Uzun bir yeni-ortaçağ başladı”³ sözleriyle ifade ettiği bu değişim, şu anda tiyatro ortamını çok daha güçlü bir biçimde etkisi altına almış görünüyor. Ülkemizdeki tiyatro ortamından yakın dönem örnekleri düşünmek durumun ciddiyeti hakkında ipucu vermeye yeterli: Tiyatro binalarının, kültür merkezlerinin ortadan kalkmasını, tiyatrocuların bizzat kendileri de dahil olmak üzere, giderek daha az insan umursuyor, buna karşılık, sanatın alışveriş merkezlerine süsleme, renklendirme ve tüketim unsuru olarak girmesi ya da sanat merkezlerinde alışveriş merkezi atmosferleri oluşturulması çok daha benimsenen ve özendirilen bir eğilim; sanatsal yaratımın piyasa işletmeciliğine eklemlenmesi sanat eserinin çok satarlığının ya da cazibesinin önem kazanmasına, neyin daha orjinal neyin daha değerli ya da işlevsel olduğuna bu gözle karar verilmesine yol açıyor ve bu alanda tiyatro, biraz da doğası gereği, müzik, dans ve plastik sanatların kendini ortama uyarlama becerisine ve kıvraklığına sahip olmadığından (tatil köylerinde tiyatro yapma ya da

Bürger, Peter, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İletişim, İstanbul, 2003, s. 81

Bu konudaki değerlendirmeler için bkz. Karaboğa, Kerem, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 245-250

Schechner, Richard, “*The Five Avant Gardes Or Or None?*” *The Twentieth Century Performance Reader* ed. Michael Huxley, Noel Wits, Routledge, New York, 1996, s. 322

çeşitli ürünlerin tanıtım animatörlüğünü üstlenme gibi girişimlerini saymazsak) gözden çıkarılması en kolay sanatlardan biri konumunda; oyunculuk kursu veren kurumların sayısı varolan ya da yeni oluşan nitelikli tiyatro topluluğu sayısının hayli üstünde ve buradaki talebi belirleyen tiyatrodan çok televizyonda görünmek arzusu; buna bağlı olarak, oyunculuk eğitiminde günümüzün hakim anlayışının, televizyon dizilerindeki oyuncu koçluğuyla tabir edilen çalışma tarzına giderek daha fazla benzemeye başladığı söylenebilir, ve haliyle, günümüzün oyunculuk namzetleri açısından sahnede ya da ekranda iyi görünmenin, izleyici üzerinde etki bırakmanın kolay uygulanabilir reçetelerini edinmeye dönük yararlı bir eğitim anlayışı, yöntemsel çalışmanın aklını, ruhunu ve bedenini işine vererek araştırma yürütmeye dayanan çileci çalışmasına yeğ tutuluyor; geçmiş yöntemlerin böylesi bir çalışmayla ortaya çıkarılmış çeşitli alıştırmaları da, bu eğitim anlayışı açısından, ancak mevcut ortama aktarılabilir ya da istenen etkiye uyarlanabilir oldukları ölçüde kaale alınıyorlar.

Sanatsal duyarlılığın yitirildiği, sanatsal ürünün hızla tüketilip piyasalaştığı, sanat eğitiminin can cekiştiği bir çağın içindeyiz. Dolayısıyla, yeni bir oyunculuk yöntemi ve bu oyunculuktan beslenen yeni bir tiyatro dili yaratma konusunda bugün eskisine (çok değil, bundan 10 yıl kadar öncesine) oranla daha fazla zorluktan ya da imkansızlıktan söz açmak için çok neden var. Ne var ki, bu yeni-ortaçağ, tüm çağ dönüşümlerinde olduğu gibi, geçmişe dinamizm veren unsurları kimi zaman örtük, kimi zaman da mevcut koşullara uyarlanmış biçimiyle içinde barındırmayı sürdürüyor ve unutulmuşluğa terk edildikleri müddetçe bu unsurlar ortaçağı sona erdirecek yeni dinamiklerin doğmasında kaynak ve itici güç oluşturabilirler. Bu yönden bakıldığında, günümüzde modernist avant garde'ın rönesansından ve oyunculuk anlayışını topyekün yenileme iddiasındaki yöntemlerden değil ama, tarihsel avant garde'la kaynak ve araştırma ilişkisini sürdüren ve sanattaki yaygın ölçüde benimsenmiş değerlere karşı ko-

yuş temelinde birleşip, sahneleme anlayışı, repertuar stratejisi ya da oyuncuyla çalışma yöntemi açısından birbirlerinden farklılaşan, kişiselliğin damgasını vurduğu “direniş” odaklarından ya da alternatif çekim merkezlerinden söz etmek mümkün görünüyor.

Yönetmen Theodoros Terzopoulos ve kurucusu olduğu, 20 yılı aşkın süredir faaliyet gösteren Attis Tiyatrosu da böylesine odaklardan ve çekim merkezlerinden biri. Attis Tiyatrosu ve Terzopoulos’un oyunculuk ve tiyatro üzerine çalışmaları, yalnız Yunanistan’da değil çeşitli Avrupa ülkelerinde ve Uzakdoğu Asya’dan, Latin Amerika’ya uzanan geniş bir coğrafyada hatırı sayılır bir aydın, akademisyen ve tiyatrocunun desteğini de yanına alarak, günümüzde giderek daha fazla tektipleşmeye, piyasalaşmaya ve muhafazakarlaşmaya başlayan kültürün bu yeni-ortaçağında, sanat aracılığıyla insanlararası iletişimin ve karşılıklı etkileşimin imkan ve olasılıklarını çoğaltıcı yeni yollar bulmak ve verili sınırları aşmak üzere kendine özgü seçenekler ve stratejiler sunmakta.

Tragedya ile Sınırları Aşmak başlıklı bu çalışmanın konusu, Attis Tiyatrosu’nu ve Terzopoulos’un rejisi-oyunculuk anlayışını, çağımızın değerler karmaşası içindeki kaotik kültürel atmosferinde, kendine özgü bir yön arayışı olarak incelemektir. Terzopoulos açısından, bu yön arayışında tayin edici sayılabilecek en önemli unsur, Antik Yunan Tragedya’larına günümüz açısından getirdiği yaklaşımda gözlemlenebilir. Tragedya, tarihsel bir döneme özgü, yaşamsallığını yitirmiş bir gösterim biçimi olarak değil, bugün de geçerliliğini sürdüren insan varoluşuna özgü temel kavram ve çatışmaların tartışılabildiği, açığa çıkarılabildiği bir alan olarak işlev görür. Tragedyaya dair, bildik uygulamaların dışına çıkılarak, seyirci ve oyuncu arasında salt psikolojik özdeşleşmeye ve gerçekçi diyalog akışına bağlı kalmaksızın işleyen bir oyunculuk yöntemi ve sahneleme anlayışı geliştirilir. İncelemenin ilk bölümünde, sanatsal birikiminin de bir uzantısı olarak, Terzopoulos’un tragedya üzerinden geliştirdiği kendi yorumu ele

alınmaktadır. Tiyatronun kaynağında duran Dionysos maskesinin esasa dair niteliklerinden de faydalanarak geliştirilen bu yorumunda Terzopoulos, Antik Yunan Tragedyası'nı hem gerçekçi burjuva estetiğinin karşısında, hem de postmodern estetiğin uzağında konumlandırır. Tragedya, taşıdığı form ve içerik bütünlüğü, ruhsal varoluşun fiziksel beden aracılığıyla görünürleştiği tekniği sayesinde, burjuva sanat anlayışının gerçekçi, yansıtmacı ya da postmodern sanat ürünlerindeki gibi aktarmacı tekniklerine direnç gösterir. Terzopoulos'a göre,

“Antik tragedyadaki derinlik kavramı, modern tiyatrodaki derinlik kavramından tamamıyla farklı bir boyuta sahiptir. Antik tragedyadaki derinlik biçime ilişkindir. Bir tabirin yorumlanmasına ya da ölçülerin ne olması gerektiğinin belirlenmesine yönelik çaba harcarken bu duruma sebep olan nedenler, biçiminin derinliklerinde, ruhun en derin katmanlarında aranmalıdır.”⁴

Biçimsel yapı ve ruh arasındaki bu ilişki, Alman ekspresyonizminden Grotowski'ye doğru gelişen bir çizgi içerisinde değerlendirilebilecek *ecstatic* ya da esrimeye dayalı oyunculuk ile beden ve uzam arasındaki ritmik-plastik etkileşim üzerine inşa edilen Meyerhold'un ve Bauhaus Okulu'nun sahne çalışmalarında rastlayabileceğimiz, sembolik ya da mekanik duyarlılığa dayalı oyunculuğun bir arada değerlendirilebilmesine yol açar

Terzopoulos oyuncusunun kendi üzerine çalışması büyük oranda fiziksel bir çalışmadır. Onunla son dönemdeki pek çok prodüksiyon-

Terzopoulos, Theodoros, “*Historical Review and Methodology*” Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments). Agra Pub. Athens, July 2000, s. 50

nunda birlikte çalışmış Attis Tiyatrosu'nun genç oyuncularından Sawas Stroumpos'un söylediği gibi, Attis oyuncusunun hedefi, "fiziksel limitlerini aşmak ve toplumsal egosunun sınırlarını yıkmak yoluyla, kendi derinlerine 'seyahat etmek'tir"⁵ Oyuncu bu hedefe ulaşmak için psikolojik yoğunlaşmaya ya da zihinsel ön hazırlıklara gerek duymaksızın, disiplinli bir biçimde kendini bedeni üzerinde çalışmaya odaklar. Teknik yönden konuşmak gerekirse, oyuncunun kendi üzerinde çalışırken ödevi, kalça-pelvis bölgesindeki üçgen diye nitelendirilen enerji merkezini açmak ve nefes alış verişinin rahat, özgür ve dikey bir biçimde tüm bedenine yayılmasını sağlamaktır. Bu çalışma tekniği modern Batılı olmaktan çok, geleneksel Doğu'lu sahne sanatlarının anlayışına yakın durur ve oyuncunun kendi üzerine çalışmasını Eugenio Barba'nın oyunculukta anlatım öncesi dediği evreyle ilişkilendirir. Oyuncunun bedenini, akıl ve duyguların karşıtlığı çıkmazına sürüklenmeksizin özgürleştirme yolunu tutan teknik, rol ya da metin üzerinde çalışırken de benzer bir yaklaşımı sergiler. Terzopoulos, tiyatroyu edebiyattan ayırmayı savunur, metnin sözcüğü sözcüğüne yinelenmesinden ya da oyuncunun nasıl konuşacağını bütünüyle yazılı metin aracılığıyla belirlenmesinden ziyade, metne bir harita ya da planı inceler gibi yaklaşır. Zorlayıcı sahne duruşları içerisindeki oyuncu tüm bedenini tınlatici olarak kullanarak onları seslendirdiğinde sözcüklerin edebi üstünlüğü yerini tüm diğer sahne göstergeleriyle birleşerek çok katmanlı bir ritmik düzenleme içerisinde üretilen yeni anlamlara bırakır. Bu, metnin anlamının yok sayılması ya da metne yönelik herhangi bir dramaturji yapılmaması anlamına gelmez ama, oyuncunun kendine dönük hazırlığında olduğu gibi metnin sınırlarını ve direncini kırarak onu form/harita düzeyinde

Stroumpos, Sawas. *"An Approach to the Working Method of the Attis Theatre"* Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit. 2006, s. 230

yeniden okumak, form/harita aracılığıyla onun derinine ya da kaynağına gitmek anlamına gelir.

Terzopoulos'un Meyerhold Centre'da sahnelediği *Persler* oyununda çalışmış oyuncu/yönetmen Nikolai Roshchin'in söylediği gibi;

"Terzopulos için, içeriğin arılığı biçimin arılığına ulaşmada birinci ve en önemli esastır ki bu durum, oyuncularının var olduğu her anda hissedilebildiği gibi, performansçılarının yarattığı genel atmosfer içinde de görünür kılınmaktadır. Bu bağlamda, Terzopulos'un tiyatrosu, günümüzün allak bullak edici kişisel miskinlik ve tatmin batağında atılmış bir tokattır."⁶

Bu kitapta yer alan incelemenin ikinci bölümü, oyuncunun kendine dönük ve metinle çalışmasının, yani "biyodinamik yöntem"i, Antik Yunan Tragedyası'nın yapısından yola çıkılarak nasıl geliştirildiği, nasıl uygulandığı üzerinde durmaktadır. Ardısıra gelen bölümde ise, Terzopoulos'un oyuncuyla çalışması 20. yüzyılın farklı yöntemcilerinin anlayışlarıyla karşılaştırmalı bir biçimde değerlendirilmeye çalışılmaktadır. Böylelikle, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski'nin kendi yöntemlerinde oyunculuğun temel paradokslarına karşı geliştirdikleri yaklaşımla, Terzopoulos'un büyük oranda bir rejî yöntemi sayılabilecek oyunculuk anlayışı arasındaki ilişki yoluyla, önceki çalışmanın uzantısı sayılabilecek yeni araştırma noktalarına ve bulgulara ulaşılmaya çalışılmıştır.

Kitabın son bölümünde, hem Terzopoulos'la hem de ülkemizde onunla ortak çalışma yürütmüş kimi tiyatro insanlarıyla yapılmış

Roshchin, Nikolai, *"The Rebirth of Man, By Means Of Rejecting Humanity"*, Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 267

söyleşiler aracılığıyla Attis Tiyatro'sunun Türkiye'deki tiyatro ortamıyla ilişkileri ele alınmakta ve kitaba ilave edilen ilk bölümde (bkz. Ek1) Theodoros Terzopoulos'un ve Attis Tiyatrosu'nun Türkiye'de sergilediği oyunlar ve ortak yapımlar genel hatlarıyla değerlendirilmektedir. Attis Tiyatrosu'nun Türkiye'yi de kapsayan uluslararası etkileri açısından bakıldığında, sahnelemesinin minimalist niteliği ve oyunculuk tekniğinin yalınlığı sayesinde ki, Terzopoulos'un çok farklı ülkelerden oyuncularla ortak bir dil oluşturmakta ve dünyanın dört bir yanına oyunlarını taşımakta zorluk çekmediği söylenebilir. Sürekli hareket halinde olmak, farklı ülkelerin tiyatro insanlarını bir araya getirmek, Attis prodüksiyonlarını olası her yere taşımak ve farklı ülkelerin tiyatrocularıyla prodüksiyonlar üretmek Terzopoulos açısından sanatçılar ve kültürler arasındaki engelleri aşmanın, farklı çıkış noktaları edinmenin ve dünyayı değişimi içerisinde takip edebilmenin yegane yoludur. Burada belirleyici olan, tüketici ve salt sanatsal teşhire dayalı ortamlar kurmaktan çok, birlikte üretmeye ve paylaşımına dönük ortak çalışma alanlarını çoğaltmak düşüncesidir. Terzopoulos kuruculuğunu üstlendiği Delfi Uluslararası Antik Drama Buluşması'nda olsun, bugüne kadar Delfi, Shizuoka, Moskova ve İstanbul'da düzenlenen Tiyatro Olimpiyatları'nda olsun daha çok bu düşünce doğrultusunda çalışma yürütmüş ve aynı nedenle Almanya, Rusya, Kolombiya, İtalya, İspanya ve Türkiye'de o ülkelerin oyuncularıyla ortak prodüksiyonlar üretmiştir.

Topyekün düşünüldüğünde bu incelemenin hazırlanmasını etkileyen birden fazla kışkırtıcı nedenin olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki, başlangıçta belirttiğim gibi, oyunculuk merkezli bir sahneleme anlayışıyla çalışan ve bunu da net çıkarsamaları olan bir yöntemle dayandıran Terzopoulos'un ve Attis Tiyatrosu'nun günümüzde oluşturduğu seçeneği kapsamlı bir biçimde ele almak ve oyunculukla, tiyatroyla uğraşanlarla paylaşmak niyetidir. Diğer yönüyle bu çalışma, ülkemizde eksikliği hissedilen bir alanı, çağdaş sahneleme ve çağ-

daş oyunculuk biçimleri konusunda yazılmış ya da çevrilmiş eser boşluğunu gidermeye dönük bir katkı çabasıdır. Bunlarla birlikte, böylesi bir incelemenin oluşmasında 2006 yılında Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde Theodoros Terzopoulos tarafından yönetilen Aiskhylos'un *Persler* oyununda oyuncu olarak yer almamın etkisi yadsınamaz. Dolayısıyla, burada doğrudan tecrübenin de rol oynadığını ve oyuncu olarak kişisel deneyimin kuramsal yönden sorgulanmasını da içerdiğini söylemek gerekir. Son olarak, bu inceleme, aile kökenleri Trabzon'a uzanan, Türk ve Yunan milliyetçiliklerinin yol açtığı karşılıklı dışlamaya ve yer yer yükselişe geçen düşmanlıklara rağmen Türkiye'deki tiyatro ortamına gösterişsiz katkılar sunan bir Yunan tiyatro sanatçısını ve onun, çoğu mübadele sonucu Türkiye'yi terk etmek zorunda kalmış ailelerden gelen oyuncularını görünür kılmanın bir yoludur. Unutmamanın ve birlikte üretmenin bir yolu...

YÖNTEME DOĞRU: TRAGEDYA İLE HESAPLAŞMA

17 Haziran 1986'da, Delfi'deki Uluslararası Antik Yunan Draması Buluşması'nda, Attis Tiyatrosu'nun kuruluş ve çıkış oyunu olarak sergilenen Euripides'in *Bakkhalar*'ı, Eleni Varopoulou'nun tabiriyle, Yunan tiyatro ortamını temellerinden sarstı⁷ Yunan tiyatrocuların önemli bir kısmı Terzopoulos'u eleştiri yağmuruna tutmaya çalışırken, seyirciler arasındaki Heiner Müller, Robert Wilson ve Tadashi Suzuki gibi isimler ona destek verdiler. Moskova Sanat Tiyatrosu için Çehov'un *Martı*'sı ne ise, sonradan Attis Tiyatrosu için aynısı haline gelecek olan *Bakkhalar* prodüksiyonu, her provoke edici sanat yapıtında olduğu gibi seyirciyi ikiye bölmесinin yanı sıra, topluluğun geleceğinde belirleyici olacak iki niteliğin de ortaya çıkmasına neden oldu.

Birincisi, Antik Yunan Tragedyaları'nın sahnelenmesi konusunda ki yaygın kanaatin ve kemikleşmiş pek çok tiyatro konvansiyonunun ne kadar kuşku verici, dahası çağdaş koşullar altında tatmin edicilikten ne kadar uzak olduğu kuvvetli bir biçimde görünür hale geldi.

Varopoulou, Eleni. "*Prolog*", Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 9

O güne kadar, antik tragedya Yunanistan'da daha çok filologların hakimiyet alanı içerisinde kabul ediliyordu ve kökeni Max Reinhardt'ın koro koreografileriyle yüklü prodüksiyonlarına kadar geri götürülebilecek bir tür romantik burjuva estetizmiyle ve son derece gerçekçi, psikolojik ön hazırlığa dayalı bir oyunculuk anlayışıyla sahneye konulmaktaydı. Terzopoulos'un klasik anlamda koroya yer vermeksizin altı oyuncuyla sahneye taşıdığı prodüksiyonunda ise, oyuncu merkezli minimalist bir sahne düzeni ve filolojik ön kabullere karşı çıkan bir yorumla ve en yalın haliyle, Dionisyak esrime ve oyunun içerdiği ontolojik şiddet bedenselleştirilmeye çalışılıyordu. Önyargılı olmayan herhangi bir seyirci üzerinde oluşan etki trajik yönden sarsıcı ve iz bırakıcıydı. Bu yönüyle, uzun yıllar Attis Tiyatrosu repertuarında kalan *Bakkhalar* sergilendiği pek çok ülkede aralarında Rafael Alberti, Sergei Paradjenov, Ernesto Sabato ve Ekkehard Schall gibi farklı ekollerden gelme sanatçıların da bulunduğu önemli bir hayran kitlesi kazanırken, Yunanistan'daki sanatçıları da Antik Yunan Tragedyası konusunda yenilikçiler ve muhafazakarlar olmak üzere iki kutuba ayırdı. Öte yandan, Attis Tiyatrosu'nun *Bakkhalar*'ı sahneye koyarken tragedya konusunda bulguladıkları, Terzopoulos'un sonradan yöneteceği diğer tragedya ve çağdaş oyun metinleri açısından belirleyici ve yön gösterici oldu.

Bakkhalar prodüksiyonunun Attis Tiyatrosu açısından diğer önemli niteliği, bugüne kadar üzerinde ilerleyecekleri net ve disipline dayalı bir oyunculuk tekniğini hayata geçirmiş olmasıydı. Böylelikle, Attis Tiyatrosu kuruluşundan itibaren kendine özgü bir oyunculuk yöntemini yine özgün bir sahneleme üslubuyla birlikte inşa ederek, yani modern sahnenin alışıldık formlarına karşı, bütünlüklü bir form ortaya çıkarmaya çalışarak yapılandı. Bu tesadüfi ve gelgeç bir sonuç değildi, bugün de devam eden sürekli bir araştırmanın, özellikle de Terzopoulos'un bireysel birikim ve arayışının bir sonucuydu. Birbiriyle etkileşimi içerisinde, hem 20. yüzyılın son çeyreğine kadar etkisini

sürdüren avant garde hareket içerisinde bir arayışın hem de Antik Yunan Tragedya'sıyla ontolojik bir yüzleşmenin sonucu.

Terzopoulos, Attis Tiyatrosu'nun *Bakkhalar*'dan sonra gelen prodüksiyonu, Heiner Müller'in *Medeamateria*'inin ardından yaptığı bir konuşmada çalışmalarını benimsediği ve kendisini etkileyen isimlerden bahsederken Bauhaus Okulu'nun sahne çalışmalarını, Vsevolod Meyerhold'u, Jerzy Grotowski'yi, Antonin Artaud'yu, Julian Beck'i anar ve "gündelik yaşama intikal eden zulmün farklı görünüşlerini" araştırdığını belirtir⁸ Bu konuşmadan 8 yıl sonra yayınlanan kendi metodolojisine dair yazısında, bu isimlerin yanınâ Tadeusz Kantor, Suzi Terayama, Tadashi Suzuki, Robert Wilson, Andrey Tarkowski, Sergey Paradjanov, Samuel Beckett, Heiner Müller ve Joseph Beuys eklenmektedir⁹ Bunların dışında tiyatro eğitimi sırasında kendisine yol gösterici ve esinlendirici olmuş Berliner Ensemble yönetmenlerinden Ruth Berghaus ve Ekkehard Schall ile Yunan Tiyatrosu'nun önemli oyuncu eğitmenlerinden Katina Paxinou'nun isimlerinden söz edilebilir¹⁰

Terzopoulos'un bahsi geçen isimlerle teması ve etkileşimi, basitçe büyük bir torbanın içinden işine gelenleri ayırmak ve parlatıp ortaya çıkarmakla değil, tam tersine, Grotowski'nin düş gören Yakup'un

⁸ McDonald, Marianne, *Ancient Sun Modern Light*, Columbia University Press, New York, 1992, s. 163

Terzopoulos, Theodoros, "*Historical Review and Methodology*", Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 50

Bkz. "*The Metaphysics of The Body - Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz* Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 142-145 ve Theodoros Terzopoulos, "*Historical Review and Methodology*", Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 66

öyküsüne göndermeyle bahsettiği gibi, bir sanatçının kendi dikey merdivenini yaratma uğraşısıyla alakalıdır. bu merdivenin iş görmesi için her basamak sağlam olmalıdır” der Grotowski¹¹, Terzopoulos da bir tür çorba peşine düşmenin tehlikesinin farkında olarak, dışarıyla temasını sağlam esaslar üzerine ve “zanaatsal güvenirlilikle” inşa etmekle ilgilenir.

“Merdivene çıkar, araştırma çalışmamın eşiğinde durur ve derinliğine daldım, sonra da elimdeki bütün destekleyici bilgilerle merdivene bir tekme savurur ve malzememi keşfetmek için kendi içime düşerdim. Derken bu sorun yavaş yavaş aydınlanmaya başladı, dışarıdan merdiveni atmak yerine orada olmaya, derinde olmaya çabaladım. Bu da sürekli bir farkındalık durumunu ve malzemenin kendisiyle bitmek tükenmek bilmeyen bir aşk ilişkisini gerektirir.”¹²

Terzopoulos açısından, dışarıdan biriktirilmiş malzemeye, içedönük bir sanatsal arayışta dinamizm kazandıran ve tecrübeyi üsluba ve daha önemlisi forma dönüştüren unsurlar, antik tragedyanın kendi iç dinamiklerinden sağlanabilirler. Antik tragedyanın yeniden okunması ve kökenlerle yüzleşme arayışında tüm gelenek yeni baştan sınanır ve kişisel yönden yakınlık kurulabilenlerle ya da antik tragedyanın sahnelemedeki bildik şablonlarına direnmekte yön gösterici olabileceklerle birliktelik kurulur. Avant garde mirasla böylesi bir ilişkinin sonucu, Terzopoulos’a özgü dramaturjinin ve formun yapılanmasında üç yönden belirleyici olacaktır:

Grotowski, Jerzy, “*Tiyatro Kumpanyasından Vasıta Olarak Sanata*”, çev. Hülya Bahçeci, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, sayı:6, s. 285

Terzopoulos, Theodoros, “*Historical Review and Methodology*” Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 49

Bir, oyunculukta ifadenin kaynağı olarak bedeni alan ve bedensel enerjinin disiplinli bir çalışmayla özgülleştirilmesine dayanan oyunculuk tekniğinin şekillendirilmesinde; iki, uzam içerisindeki oyuncunun fiziksel hareket enerjisini merkeze alan ve ses, ışık, dekorasyon unsurlarını gerçekçi bir yansıtmayı kıracak ölçüde çok katmanlı bir ritmik düzenlemeyle kullanan, soyut-minimalist sahne mizansenlerinin oluşturulmasında; ve üç, sanatsal motivasyonunu tiyatrodaki burjuva psikolojizminin sığılına ve teknolojik konformizmin sıradanlaştırdığı insan yaşamlarının basmakalıplığına tepki gösterme üzerinden şekillendiren teatral dramaturjisinde.

Dolayısıyla, Terzopoulos'un metodolojisinin asli özelliklerini kavramak için, öncelikle onun Attis Tiyatrosu'nun kuruluşuna ve *Bakkhalar* oyununun sergilenişine kadarki kişisel deneyimine göz atmak, sonrasında da, Antik Yunan Tragedyaları'yla ilişkisini yukarıdaki belirleyici yaklaşımlar temelinde ayrıştırarak incelemek yararlı olacaktır. Ancak bu yolla, Attis Tiyatrosu'nun oyunculuk tekniği ve sergilediği prodüksiyonlar hakkında salt betimleyici kalmayan ve özgünlüğün sınırlarını ve niteliğini açığa çıkaran bir yaklaşım şansı elde edilebilir.

Kırsal Ritüellerden Yöntem Araştırmasına

Terzopoulos 1947'de Kuzey Yunanistan'daki Makriyalos köyünde dünyaya geldi. Yani, İkinci Dünya Savaşı'nın ve Yunan İç Savaşı'nın hemen ertesinde. Bu dönemde, Kuzey Yunanistan'ın nüfusu önemli oranda Birinci Dünya Savaşı sırasında Sovyetler Birliği'nden ve Anadolu'dan göç etmek zorunda kalmış Pontus'lulardan ve 1923 tarihinde Lozan'da imzalanan Zorunlu Nüfus Mübadelesi anlaşmasıyla bu bölgeye taşınmış mültecilerden oluşuyordu. Terzopoulos'un büyükbabası ile büyükannesi de Kafkaslar'dan ve Trabzon'dan göç ederek buraya yerleşmişlerdi.

Kuzey Yunanistan'daki göçmen ve mülteciler ülkenin iki savaş arası döneminde oldukça kritik bir rol oynadılar. Öncelikle, Küçük Asya Felaketi sonrasında yitirilen Megali İdea'nın° yarattığı hayal kırıklığının da etkisiyle, dilleri ve kültürleri farklı olan bu göçmen ve mültecilere “yabancı” ya da ikinci sınıf vatandaş muamelesi yapıldı. Bugün de anlatılmakta olan Pontuslu fıkraları, büyük oranda, o dönemin milliyetçi refleksinin bir tezahürüydü”. Buna karşılık, kimi daha önce tarımın yeterince gelişmediği (Makriyalos gibi) yerlere, kimisi de kentlerin varoş bölgelerine yerleştirilen göçmen ve mülteciler kendi aralarında birlikler kurarak örgütlenme yoluna gittiler. 1920'lerin ortalarında liberal tarım politikaları nedeniyle Venizelos'u desteklediler, ancak 30'lu yıllarda Yunanistan Komünist Partisi (KKE) mülteci ve göçmenler arasındaki oy oranını önemli ölçüde

1829'da Yunanistan devletinin kurulmasının sonrasında gelişen ulusallaşma politikası içerisinde tüm Yunanlıları ve yaşadıkları yöreleri yeni kurulan devlete katma düşüncesi, yani Megali İdea, ortaya çıktı. Bu düşünce Birinci Dünya Savaşı sonunda ve İngiliz hükümetinin de desteğini alarak, Yunanlılar'ın Küçük Asya diye isimlendirdikleri Anadolu'nun Ege Bölgesi'nin işgaliyle hayata geçirilmeye çalışılacaktı. Yunan ordusunun yenilgisi ve binlerce Anadolu Rumu'nun mübadele öncesi ve sonrasında Yunanistan'a göç etmek zorunda kalmasıyla sonuçlanan tarihsel olaylar Yunanistan'da Küçük Asya Felaketi olarak adlandırılmaktadır. Megali İdea'nın Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşayan Rumlar üzerindeki etkileri için bkz. Herkül Millas, *Geçmişten Bugüne Yunanlılar*, İletişim, İstanbul, 2004 (2.bs.), s. 213-227

Osmanlı İmparatorluğu zamanında Anadolu'dan Yunanistan'a göç etmiş Pontuslular'la ilgili ayrıntılar için bkz. Marantzidis, Nikos, *“Yunanistan'da Türkçe Konuşan Pontuslular ve Uyum Sorunları”* Yeniden Kurulan Yaşamlar, der. Müfide Pekin, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 97-109. Benzeri bir dışlayıcı yaklaşım ve uyum sorunu, Yunanistan'dan mübadeleyle Türkiye'ye gelen göçmenlerle de yaşanmış. onlara “bitli muhacir” “pis muhacir” gibi isimler takılmıştı. Bkz. Köker, Tolga, *“Göçmenlik Dersleri – Türkiye'de Zorunlu Göç Dene-yimi”* Ege'yi Geçerken, der. Renée Hirschon, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005. s. 303-305

artırmayı başardı. Bunda, göçmen kesimin sınıfsal konumunun ve bozulan ekonomik dengelerden önemli oranda etkilenmelerinin payı büyüktü. 1936'da General Ioanni Metaxas'ın askeri darbesi sonrasında tutuklanıp, işkence görenlerin önemli bir kısmını da bu insanlar oluştuyordu[∇]

İkinci Dünya Savaşı'nda Alman ve İtalyan birliklerinin işgaline karşı direniş sırasında oluşan ve KKE'li politikacılarla yakın ilişkilerle gelişen Ulusal Halk Kurtuluş Ordusu (ELAS) özellikle Kuzey Yunanistan bölgesinden büyük destek gördü. Savaşın bitiminde krallık ve İngilizler'in desteklediği hükümet tarafından silah bırakmak zorunda bırakılan ELAS, sağcı çetelerin kırsal kesimlerde başlattığı komünist avı karşısında ve Yunanistan'da sosyalist devrimi gerçekleştirme politikalarının uzantısı olarak yeniden silaha sarılıp iç savaşı başlattığında, karşılıklı çatışmaların en yoğun yaşanacağı bölge yine Kuzey Yunanistan olacaktı. İç savaş, büyük oranda ELAS'ın uzantısı sayılabilecek Demokratik Ordu (DO)'nun yenilgisiyle, 1949'da, yani Terzopoulos'un doğumundan iki yıl sonra, sona erdiğinde arkasında ağır bir sosyal bilanço bırakıyordu. Resmi rakamlara göre, her iki taraftan 50 binin üzerinde kişi can vermiş 40 bin kişi tutuklanmış veya sürgüne gönderilmişti, kimi kaynaklara göre ise, ölenlerin rakamı 158 bin kişiye ulaşıyordu[◊]

Terzopoulos, yıllar sonra geçmişinden söz ederken, “Yunan İç Savaşı sonrasında yenik düşürülenlerin safında yer alan bir aileden geliyorum” diyecektir, “yani, politik ve psikolojik yönden hezimete

[∇] İki Dünya Savaşı arası dönemdeki politikalar ve mülteciler konusunda bkz. Veremis, Thanos, “1922: Yunan Devleti'nde Siyasi Süreklilikler ve Yeniden Düzenlemeler” Ege'yi Geçerken, der. Renée Hirschon, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 77-81

[◊] Yunan İç Savaşı konusunda verilen rakamlar, istatistikler ve ayrıntılı bilgiler için bkz. *Sosyalizm ve Toplumsal Mücadeleler Ansiklopedisi*, Cilt 4, İletişim, İstanbul, 1988, s. 1068-1103

uğrayan bir toplumsal topluluktan geliyorum”¹³. Bu toplumsal topluluk iç savaş sonrası Yunanistan’ında azımsanmayacak oranlara ulaşıyordu ve hezimet pek çok yönden onların yaşantısına sinmişti. Geldikleri topraklar artık dönülemeyecek bir kayıp vatani temsil ederken, yaşadıkları vatanda da kayıp durumdaydılar. Bu çift yönlü kaybetmişlik halinin ileride üzerinde duracağımız gibi, Terzopoulos’un tragedya yorumunda ve onun oyuncunun bedeniyle çalışmasında kayda değer bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. Georgios Sampatakakis’in belirttiği gibi,

“Hafızasında yeri olan bir kültürün davranışına bakışı geçmişe nostaljik bir dönüş değil, baskıyla susturulmuş olanların hatırlanmasıdır... Toplumsal hafıza, bu sebepten, tiyatrosundaki fiziksel ve toplumsal vahşetin ikonografisini gösteren işkence, sürgün ya da marjinalize etme gibi olaylar tarafından belirlenir.”¹⁴

Heiner Müller’in aktardığı Terzopoulos’un çocukluk yıllarına dair bir anı, Sampatakakis’in fikrini destekler niteliktedir. Bu anı, Müller’in Terzopoulos’a neden iki bin yıllık *Bakchalar* oyununu seçtiğini sorması üzerine anlatılır. Alman işgalinin sonlarında ve iç savaşın arifesinde, Makriyalos’lu kadınlar antik Pydna kentinin sahiline şarap yapmak ve dans etmek üzere gelirler ve birkaç sarhoş Alman askeri “tepelerinde hayal gibi belirmeye başlayan yenilginin korkusuyla”

Terzopoulos, Theodoros, “*Historical Review and Methodology*”, Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 47

Sampatakakis, Georgios, “*Dionysos Restitutus – The Bacchae of Terzopoulos*”, Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 90

onlara saldırır ve içlerinden üçüne tecavüz edip öldürürler; “Kutlama ve Ölüm” der Müller, tıpkı *Bakkhala*’daki şiddetin içerdiği gibi¹⁵

Kökensel olarak Dionysos ritüelleriyle ilişkilendirilebilecek kırsal şenlikler ve danslar Pydna ve çevresindeki yaşamın doğal bir unsuru-
ruydur. Bununla birlikte bu kültür, Kafkaslar’dan ve Anadolu’dan taşı-
nan destan ve şarkıları da içeren kozmopolit bir yapıdaydı. Kırsal
yaşamın hikaye anlatma geleneğinde gündelik olaylar ya da göç
hikayeleri destansı bir havada anlatılırken, şarkı ve danslar birden
fazla dili ve farklı yöresel hareket kodlarını tek bir metinde ya da
aynı bedende birleştiriyordu. Şarkı ve dansların hem Doğu’ya hem
Batı’ya hem de antik çağa uzanan ritimleri ve kültür içerisinde beden
aracılığıyla taşınan kod ve anlatıları Terzopoulos’un sonradan yürü-
teceği yöntem çalışması açısından esinlendirici ve yol gösterici ola-
caktı. Ama, daha önemlisi, onun “epik” olarak nitelendireceği bu
kültürün içerdiği iletişim ve ifade anlayışının bireysellikler temelinde
değil kolektif benlikler aracılığıyla, yani kendisini kolektif edim ve
hafızanın bir parçası sayarak kurulmasıydı. Terzopoulos bu durumu,
“İmgelemim bir ‘ben’ olarak değil, bir ‘o’ kimliğinde geliştirdi” diyerek
açıklar¹⁶ Attis oyuncusu açısından da, bir “ben” kimliğinin ötesinde
ya da yanısıra bir “o” kimliği geliştirmek hayati bir önem taşır.
Attis’in anlayışında, sadece “psikolojik ben” ya da “sosyal ben”den
hareketle trajik edime erişilemez. Bu yönüyle, Attis Tiyatrosu’nun
Makriyalos’un “epik devresi”ne Atina’nın modern hayatından ve sah-
nesinden daha yakın olduğu söylenebilir. Ve zaten, Aristoteles’ten
yola çıkarak düşünüldüğünde, epos’la tragedyanın dünyalarının pek
çok yönden ortak olduğunu fark etmek o kadar da zor değildir Ne

Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 35

“The Metaphysics of The Body Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 139

var ki, Makriyalos'tan Attis'e uzanan yol o kadar da kısa sürmez ve Terzopoulos'un tragedyanın dünyasına adım atmadan önce modern sahneyle tanışması gerekir.

Terzopoulos'un tiyatroyla ilişkisindeki tayin edici aşamayı 1972 ve 1976 yılları arasında yaşayacağı Doğu Berlin'de içine gireceği Berliner Ensemble ortamı oluşturdu. Doğu Berlin yolculuğu, birtakım tesadüfler sonucunda gelişse de, bir yönüyle Terzopoulos'un Yunanistan'daki sol siyasetle bağlantılarının bir uzantısıydı. 1963'te, bir suikast sonucu öldürülen Giorgos Lambrakis⁹ adına kurulan Gençlik Derneği'nin üyesi olmuştu ve yanısıra bu dernekçe yürütülen tiyatro çalışmalarında yer almaya başlamıştı. 1965'te Atina'da Kostis Michaelidis'in yöneticiliğindeki oyunculuk kurslarına katıldı ve 1968'de politik revü ve kabare tarzı gösterileriyle Yunanistan'ı dolaşan bir topluluğun üyesi oldu. Aynı dönem Yunanistan'da 1974'e kadar sürecektir Albaylar Cuntası'nın başladığı yıllardı ve Terzopoulos da pek çok insan gibi yaşadığı bölgedeki polis karakoluna aylık düzenli raporlar sunmak zorundaydı. Askerliğinin hemen sonrasında beraber çalıştığı tiyatro topluluğuyla Belçika ve Hollanda'yı dolaşan Terzopoulos, siyasi görüşleri nedeniyle sürgünde olan ağabeyiyle temasa geçerek onun yaşamakta olduğu Doğu Berlin'e gitti. Bu ziyaret, önceden planlanmamış dört yıllık bir Berliner Ensemble serüveninin başlangıcı olacaktı.

Berliner Ensemble o yıllarda Helene Weigel'in ölümünden sonra yaşanan iç gerilimlerin ve dünya tiyatrosunda topluluğu bir Brecht müzesi olarak konumlandıran tartışmaların gölgesinde çalışma yürütmekteydi. Bununla birlikte, Terzopoulos'un da belirteceği gibi, "bir

⁹ Lambrakis'in öldürülmesi, Yunanistan'da ancak cunta döneminden sonra gösterime girebilen Costa Gavras'ın ünlü Z filminin konusudur. Vassilis Vassilikos'un romanından uyarlanan, Mikis Teodorakis'in müziklerini yaptığı ve Yves Montand'ın Lambrakis rolünü canlandığı film bugün politik sinemanın klasiklerinden biri kabul edilir.

krizin içinde olsa bile, Berliner Ensemble hâlâ Avrupa tiyatrosunun merkezindeydi”¹⁷ ve genç bir tiyatrocu için “modern sahne”nin en önemli okullarından biriydi. Topluluğun sanat yönetmenliğini, Brecht’in *Coriolanus* uyarlamasına yaptığı koreografiyle ün kazanmış Ruth Berghaus üstlenmişti. Ekspresyonist dans geleneğinden gelen ve Brecht’in *Cesaret Ana ve Çocukları*, *Kafkas Tebeşir Dairesi* gibi prodüksiyonlarına beste yapmış Paul Dessau’yla evliliği sırasında onun operalarını da sahneye koymuş bulunan Berghaus’un yönetmen olarak en belirgin mahareti, oyuncuların hareket estetiği üzerinde önemle durması ve kurduğu sahneleri etkileyici bir müzikal, ritmik duyarlılıkla inşa etmesiydi. Berghaus, önce Berliner Ensemble’in provalarına gözlemci olarak katılan, sonrasında ise toplulukta asistan olarak çalışmaya başlayan Terzopoulos’un bu döneminin en önemli eğitmenlerinden biriydi. Tiyatro konusundaki bir diğer eğitmeni ise, Brecht’in belli başlı prodüksiyonlarının değişmez oyuncusu Ekkehard Schall’dı. Schall, aynı zamanda oyunculuk çalışmaları yaptırıyordu ve nefes temrinleri ve vokal alıştırmaları konusunda uzman sayılırdı. Berghaus’un yönetmenlik ve Schall’in oyunculuk deneyimleri, Berliner Ensemble’in sahne mutfağı ve zengin arşivi Terzopoulos’un tiyatrocu olarak olgunlaşmasına büyük katkı sağladılar ama onun üzerinde iz bırakacak en önemli isim, kuşku yok ki, Heiner Müller’di. Berghaus’un sahnelediği Müller uyarlaması *Çimento* her bakımdan onun sonraki yönetmenliği için bir ders niteliğindedi ve Brecht’in tiyatrosu ile sanat ve edebiyat üzerine yaptıkları uzun soluklu konuşmalar, Terzopoulos’un sonradan gerçekleştireceği Müller sahnelemeleriyle de devam edecek bir dostluğun başlangıcıydı. O sıralarda, Sophocles’in *Philoktetes*’i üzerinde çalışmakta olan Müller onu, o vakte kadar Yunanistan’daki folklorik yaklaşımlar nedeniyle tepkisel bir uzaklıktan izlediği Antik Yunan mitolojisi ve tiyatrosu konusunda yeniden düşünmeye ve araştırmaya teşvik ede-

a.g.e.: s. 145

cek ve kısa bir süre içinde de, Müller'in "alaycılığı, mizah duygusu, kendi kendisine yönelik olanlar da dahil sürekli karşı çıkışları" Terzopoulos'un öğreniminin kaynağını oluşturacaktı.

Berliner Ensemble'da kazanılan deneyimin Terzopoulos'un tiyatro anlayışının biçimlenmesinde başlıca üç yönden belirleyici olduğu söylenebilir. Birincisi, Berliner Ensemble'in Brecht yıllarından beri karakteristiği olan çalışma disiplini, bir metnin sahneye taşınmasında tüm çalışma ekibinin ürettiği fikirlerin belirleyici olduğu, detaylandırılmış en ufak bir jestin sahne üstündeki sayısız denemeyle netleştirildiği konsantrasyon biçimi Terzopoulos'un da devralacağı bir niteliktir. Berliner Ensemble'in *Theaterarbeit*'ına içkin olan tümevarımsal metod, farklı bir yoldan da olsa, Terzopoulos'un Antik Yunan Tragedya'larının incelikli detaylarını ve içerdiği temel diyalektik karşıtlıkları çözümlemesinde yol gösterici olmuştur. Buna bağlı olarak ikinci belirleyici nitelik, oyuncunun bu çalışma içindeki konumu ve çalışmaya dönük tavrıyla alakalıdır. Provalara tam zamanında gelmesi ve sahnelemeden en az iki saat önce hazır olunması, basitçe bir disiplin ve ödev konusu değil, oyuncunun mesleğini ciddiye almasıyla ilgili etik bir tutumdur. Terzopoulos'un özellikle, Ekkehard Schall'a dair gözlemlerinden, onun aynı oyunu kaç kez oynamış olursa olsun gösteri ön hazırlığına saatler öncesinden ve oldukça yavaş, sakın ve derin bir konsantrasyonla başlamasından yola çıkarak Attis Tiyatrosu'na taşıdığı bu nitelik, sadece Berliner Ensemble'in değil, oyunculukta yöntemsel çalışmayı ya da oyunculuk merkezli bir tiyatro anlayışını benimseyen Doğu'lu ya da Batı'lı tüm tiyatroların çıkış noktasıdır. Oyuncunun gösteri öncesindeki bu tutumu, acelesiz bir biçimde ve kendisine zaman tanıyarak gündelik hayattan sıyrılıp sahne mevcudiyetine hazırlanması, Terzopoulos'a göre, "başkalarına dönük derin bir saygıyla ayırt edilen, neredeyse kutsal bir an"ı ve günümüz tiyatrosunda büyük oranda yitirilmiş bir yaklaşımı temsil eder. Son olarak, Terzopoulos'un sonraki çalışmaları açısından, Brecht'in tiyat-

ro yöntemini her türden soru ve soruna karşı bütüncül bir biçimde inşa etmiş olmasının esinlendirici bir etki yarattığını söylemek mümkündür. Terzopoulos, Brecht'in sahnelemeye dair yönergelerinin o günlerde "hantal bir doğalcılık" için gerekçe oluşturduğunu görmüş biri olarak ve Heiner Müller'in Brecht eleştirilerinin de etkisiyle, onun yöntemini birebir uygulamaya dönüştürmekle ilgilenmez¹⁸ Ancak ondan, içinde yaşanılan dünya koşullarına ve sahne anlayışına karşı ideolojik ve estetik bir netlik inşa etmeksizin yürütülecek her türden çalışmanın rastgelelikle ve disiplinsiz bir kendiliğindenlikle sonuçlanacağını öğrenir. "Berliner Ensemble'da" der Terzopoulos,

"soyut hislere ya da arızı durumlara sapmadan tiyatro konumun esasını nasıl ele almam gerektiğini öğrendim. Hayal gücü ve yaratıcı olma arzusu sahneleme sanatına hizmet etmek için yeterli değildir; bunun için bir yönetime ihtiyacınız vardır, her konunun özüne kendinizi dış yüzeyde bulma riskine girmeden yaklaşacağınız bir yöntem."¹⁹

Bununla birlikte, Terzopoulos'un Berliner Ensemble'dan öğrendiklerinin taşıyıcılığında kendi yolunu, kendi oyunculuk ve sahneleme anlayışını yöntemsel bir kesinlikle inşa edebilmesi için, pek çok hazırlayıcı deneyimi ve araştırmayı da içeren bir on yıl geçirmesi ve yönetmen olarak Brecht metinlerinden Lorca'nın *Yerma*'sına uzanan çeşitli prodüksiyonlar üretmesi gerekecektir.

¹⁸ Bu konuda Müller'in "Brecht'in çalışmalarını eleştirmeksizin kullanmak ona ihanetle aynı şeydir" sözü meşhurdur, bkz. Weber, Carl, (ed. ve çev.), *A Heiner Müller Reader*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2001, s. xxiii ve Wright, Elizabeth, *Postmodern Brecht*, çev. Ayşegül Bahçivan, Dost, Ankara, 1998, s. 131

Terzopoulos, Theodoros, "*Historical Review and Methodology*", Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens. 2000, s. 48

Terzopoulos, 1976'da ülkesine döndüğünde karşılaştığı siyasi-kültürel ortam Doğu Berlin'e yerleşiminden öncekine oranla bütünüyle farklıydı. 1973 ve 1974'te giderek ivme kazanan, kimi olaylarda kanla bastırılan öğrenci hareketleri, Kıbrıs yenilgisi ve ordu içerisinde güçlenen muhalefetin sonucunda Albaylar Cuntası sona ermiş, sol siyaset iç savaştan o yana olmadığı ölçüde güç ve yaygınlık kazanmış ve Lambrakis suikastini soruşturan savcı Sarcetakis'in 1981'de cumhurbaşkanı seçilmesine uzanan dönem başlamış durumdaydı. Bu dönemde Terzopoulos, önce Selanik'te kurulmuş Tiyatro Atölyesi (Theatriko Ergastri) isimli toplulukta ve sonrasında ise aynı kentteki Kuzey Yunanistan Devlet Tiyatrosu'nda (KTHVE) yönetmen olarak görev yaptı. 1983'e kadar yöneteceği oyunların arasında üç Brecht yapımı yer alıyordu: *Ekmek Fırını* (Theatriko Ergastri 1977), *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* (Theatriko Ergastri 1977) ve *Cesaret Ana ve Çocukları* (KTHVE 1982). Bunların dışında sahnelediği eserler ise, Mrozcak'ın *Mutlu Bir Olay* (KTHVE 1978), Sartre'ın *Kapalı Kapılar Ardında* (KTHVE 1980) ve Lorca'nın *Yerma* (KTHVE 1981) oyunlarıydı. Terzopoulos'un sonradan *Bakkhalar* üzerinde çalışırken temel alacağı pek çok niteliği içinde barındıran *Yerma* haricindeki sahnelemeleri büyük oranda Berliner Ensemble'dan ve Brecht'ten öğrendiklerinin tekrarı ya da uyarlaması niteliğindediydi. Ona uluslararası ün getirecek ilk sahneleme olan *Yerma*'da ise, araştırma alanı oyuncunun beden ve vokal sınırlarının aşılması ile yansıtmacı estetiğin ritüele özgü yapısal nitelikler aracılığıyla yapıbozumuna uğratılması üzerine kaydırılmıştı.

Terzopoulos'a göre, o güne kadarki sahnelemeleri arasında kendisine "sanatsal keyif" veren tek oyun olan *Yerma*, aynı zamanda onun kişisel yönelimlerinin ağır bastığı ilk oyunuydu²⁰ Bu yönüyle

McDonald, Marianne. *Ancient Sun Modern Light*, Columbia University Press, New York, 1992, s. 161

Yerma'nın Attis'in yöntem çalışmasına geçişte önemli bir kırılma noktası, bir ara aşama olduğu söylenbilir. Öncelikle bu sahnelemeyle beraber, Terzopoulos'un sonraki sahnelemelerinin başat unsurlarından biri sayılabilecek soyut geometrik mekan tasarımı karşımıza çıkar. Sonraki yıllarda da birlikte çalışacağı Giorgos Patsas'ın gerçekleştirdiği 'çember' biçimli sahne, Yerma'nın öyküsünü tarihsel ve coğrafi düzleminden sıyrıp, oyunda kullanılan koro ve stilize edilmiş tören nesnelerinin de yardımıyla, gerçeküstücü ve ritüelistik bir düzleme taşır. Varopoulou'nun belirttiği gibi,

"ember, her şeyden önce eşşiz bir ritüel yeridir. İçinde, topluluk kendi kendisini ve içsel uyumunu kutlar; birey kolektife, ötekilerin 'çember'ine karışmak için kendi kişisel özelliklerini kaybeder. Çember aynı zamanda törensel hareketlerin performansı yoluyla beden enerjisinin bulunabildiği bir alandır."²¹

Sahnelemenin geometrisindeki sembolik soyutlama, karakterlerin yorumlarına ve performanslarına da yansır. Sözgelimi, Brechtien gestus anlayışı Yerma karakterinin yaşadığı toplumsal dışlanmanın, cemaat otorite baskısının dramaturjisinde sezilmekle beraber, bu dışlanmanın yarattığı fiziki ve ruhsal şiddet asıl olarak Yerma rolündeki Anesa Papodopoulou'nun alışılmadık ve beklenmedik vücut hareketlerinde, vahşi iğliğinde ve güdülerinin hayvani yansıtılmasında` bedenselleşir. Böylelikle, Terzopoulos'un sahnelemesinde Yerma'nın yazgıyla savaşının antik tragedya kahramanlarının sergilediği tutku ve cinnetle ilişkilendirilmesi ve bunun topyekn bir ritüel formu içinde yapılandırılması yoluyla, Lorca'nın kırsal doğum ve lm

Varopoulou, Helene, *"Seven Concepts Deduced From The Yerma Production"*
"Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 80

mitolojileriyle ilişkilendirilebilecek metni, onun *duende* kuramının fiziksel cisimlendirilişine dönüşür. Beliz Güçbilmez'in de belirttiği gibi, "Lorca'nın duendesesi Aristoteles öncesi Dionysiak bir tragedya formuna yakındır ve ondan beslenir"²² ve Terzopoulos, bilinçli ya da değil, bu yakınlığı çıplak bir biçimde seyirci için görünür kılar. Terzopoulos açısından, bir adım sonrası doğrudan doğruya tragedyanın kalbine yönelmek, bizzat tragedya üzerine çalışmak olacak, Attis Tiyatrosu'nun kuruluş oyunu *Bakkhalar*, *Yerma*'daki *duende* ruhunu beş yıl sonra yeniden canlandıracaktır.

Terzopoulos'un *Yerma* prodüksiyonuyla başlayan kişisel yön ve sistem arayışının oyuncunun bedeni üzerinden Antik Yunan Tragedya'larına dönük ontolojik bir araştırmaya yönelmesinde tarihsel yönden bakıldığında iki faktör etkili oldu. Bunlardan ilki, *Yerma*'nın getirdiği başarıyla beraber Selanik'teki Devlet Oyunculuk Okulu'nun başına getirilmesi idi. Bu dönemde Ekkehard Schall'ın da katıldığı atölye çalışmaları, Grotowski ve Meyerhold üzerine seminer ve araştırmalar geliştiren Terzopoulos, New York'taki Living Theatre ve Moskova'daki Mali Tiyatrosu gibi oluşumlarla temasa geçti. Özel hayatında yaşadığı terslikler ve tiyatroyu bırakmasına neden olan kişisel bir bunalım nedeniyle Avrupa'yı uzun bir seyahate çıkmak üzere terk etmesine kadar geçen süreçte üreteceği bu çalışmalar, bir yanıyla, onun sonradan sanat yaşamının vazgeçilmez bir ögesi haline gelecek olan uluslararası projelerinin ilk adımını oluşturacak, diğer yanıyla ise oyunculuğu yöntemsel bir alan olarak derinlemesine incelemesini sağlayacaktı. Uzun soluklu seyahati sırasında Çin, Japonya ve Amerika'ya giden Terzopoulos, Pekin Operası ile No ve Kabuki gibi Doğu'lu geleneksel tiyatroları da tanıma ve inceleme olanağı buldu. Ama onun üzerinde sonradan geliştireceği oyunculuk yöntemi

Güçbilmez, Beliz. "*Lorca'da Zamanın Temsili ve Duende*", Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, sayı:9, İstanbul, 2006, s. 14

konusunda derin izler bırakacak en önemli karşılaşma, New York'tayken izlediği Tadashi Suzuki'nin *Troyalı Kadınlar* prodüksiyonuydu. Bu karşılaşma, aynı zamanda, sonradan Tiyatro Olimpiyatları'na hayat verecek olan ve halen devam eden bir sanatçı dostluğunun ve dayanışmasının başlangıcıydı.

Terzopoulos'un sonraki çalışmalarını Antik Yunan Tragedyaları üzerine yoğunlaştırmasına yol açacak diğer tarihsel faktör, Delfi'de düzenlenmesi düşünülen uluslararası bir organizasyonun yöneticiliğini yapmak üzere aldığı davetti. Yunanistan'da Melina Mercouri'nin Kültür Bakanlığı yaptığı, cunta rejiminin yıkılması sonrasında kurulmuş Pan Hellenik Sosyalist Parti'nin (PASOK) iktidarda olduğu bir dönemdi ve antik çağda Apollon kahinlerinin merkezi olan Delfi kentinde, Perikles Nearchou'nun fikriyle, Antik Yunan Tiyatrosu gösterilerinin, atölye çalışmalarının ve bir sempozyumun gerçekleştirileceği bir festival planlanıyordu. Aldığı davet üzerine hem tiyatro faaliyetine, hem de Yunanistan'a yeniden dönen Terzopoulos, 1985'te başlatılan ve Uluslararası Antik Yunan Drama Buluşması adını alan bu etkinlik için, Heiner Müller ve Tadashi Suzuki başta olmak üzere önceden tanıdığı ve çalışmalarından etkilendiği pek çok isim ile Andrzej Wajda, Wole Soyinka, Toni Harrison, Jan Kott, Robert Wilson, Min Tanaka, Anatoly Vassiliev gibi dünya tiyatrosunun sıradışı eğitmen, yönetmen ve yazarlarını bir araya getirdi. Etkinlik bir yönüyle, sonraki Tiyatro Olimpiyatları'nın ilk adımı olacaktı ama daha önemlisi,

“Bu Avrupa klasisizminden kopuş demekti ve Max Reinhardt'ın koro parçalarından, o konuşan korolardan sonra büyük bir adımdı. Antik tragedyayı alıp onu psikolojiktikten çıkardık. Tragedya algısından kopuş anlamına geliyordu bu.”²³

“The Metaphysics of The Body Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz” Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit. 2006. s. 148

Aynı yıl, Terzopoulos bu kopuşa kendi tragedya yorumuyla katkıda bulunmak ve kendi tiyatrosunu kurmak maksadıyla çalışmalara başlayacaktı. Öncelikle, Euripides'in *Bakkhalar* oyunu üzerine çalışma yürütmek üzere 50 kişilik bir kadroyla Kithairon Dağları'nda gerçekleştirilecek bir atölye çalışması düzenledi. Çalışma içerisindeki herşey bir arayış ve yolculuk üzerine kurgulanmıştı. Haritadan ve düzenli bir kamp hayatından yoksun bir biçimde yola çıkanlar simgesel olarak *mainad*ları^ø arıyorlardı ama gerçekte yolculuğun asıl varış noktası topluluktakilerin bir tür *mainad*lık haline yakınlaştırılmasıydı. Çalışma topluluktakilerin büyük bir yüzdesinin kendiliğinden elenmesiyle sonuçlandı ve sadece beş kişi sonuna kadar gitme cesaretini gösterebildi. Aralarında bugün de Terzopoulos'la beraber çalışmayı sürdüren Sophia Michopoulou'nun da bulunduğu bu beş kişi, *Bakkhalar*'ın ve Attis Tiyatrosu'nun kurucu kadrosunu oluşturacaklardı.

Çalışmalar, Kithairon'dan Atina'ya dönüşte kiralanan bir dairede -henüz yerleşik bir tiyatro binasına sahip değillerdi^ø- ve bir tür komünal yaşantı içerisinde sürdürüldü. Oyuncuların fiziksel sınırlarını keşfetmeye ve aşmaya dönük pek çok teknik denendi ve akşam beşten sabah beşe uzanan günlük çalışmalarda *Bakkhalar* prodüksiyonu geliştirildi. Ve, bu bölümün başında belirttiğimiz gibi, ilk sahneleme Uluslararası Antik Yunan Drama Buluşması'nın ikincisinde gerçekleştirildi.

^ø Mainad sözcüğü, "Tanrı etkisiyle kendinden geçen, coşup taşan ve doğaya, tanrıya karışarak öbür insanlarca çıldırmış gibi görünen bir kişi, özellikle bir kadın için kullanılır. Mainas, çoğulu Mainades, Dionysos alayını meydana getiren Bakkhaların başka bir adıdır" Bkz. Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü* (2. bs.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1978, s. 216

^ø Attis Tiyatrosu, bugün hâlâ kullanmakta oldukları Atina'daki binalarına 1994 yılında yerleşti.

Terzopoulos'un tiyatrosunun bu tarihten sonraki ivmesinin *Bakchalar* prodüksiyonu sırasında geliştirilen oyunculuk yönteminin net ve sistemli bir disiplin içerisinde tanımlanması ve bir öğreti haline dönüşmesi yönünde ilerlediği söylenebilir. Öte yandan, Terzopoulos'un reji anlayışı da *Bakchalar*'daki ilk verilerden hareketle başka Antik Yunan Tragedyaları ile çağdaş yazarların (özellikle de Müller'in) eserlerine getirdiği yorumlar doğrultusunda, oyunculuk yöntemiyle paralel ilerleyen bir sahneleme yöntemine evrilir. Ancak her iki gelişme de, çıkışını Kithairon'a yolculuk ve sonrasındaki çalışmaların problematiğinden alır.

Dionysos inanişının ve Antik Yunan Tragedyası'nın daha önce keşfedilmemiş yönleri ortaya çıkarılırken, bu aynı zamanda, yönetmen ve oyuncuların hayatla ve sanatla ilgili dertlerinin, tiyatro aracılığıyla ve derinlikli bir biçimde ifadelendirilmesine dönüşür; tüm diğer yöntemlerde olduğu gibi.

Dionysos ve Tragedya

İlk ve genel bir bakışla, Attis Tiyatrosu'nun kuruluş evresinde oyuncularla yürütülen çalışma ile *Bakchalar* oyununda işlenen Dionysos kültü ve tapımı arasındaki koşutluğun oldukça somut ve belirgin olduğu fark edilebilir. Kithairon Dağı oyunun geçtiği Thebai kentinin hemen yanbaşında yer alan, Dionysos tarafından çılgına çevrilmiş Thebai kadınlarının törenler yaparak gezindikleri ve kılık değiştirmiş Pentheus'u fark edip kurban edecekleri yerdir. Bu yönüyle, Kithairon'a yolculuk aynı zamanda oyunun geçtiği bölgelerin keşfi sayılabilir.

Öte yandan, Dionysos her şeyden önce bir doğa tanrısıdır ve kırsal yaşamın hem huzur verici hem de tedirgin edici tüm imgeleri onun kimliğinde bütünleşmiştir. Sözgelimi, *Bakchalar* oyununda onun için sıkça kullanılan *Bromios* (gürleyen, gümbürtülü) sözcüğü,

çağlayarak akan suyun, fırtınalı havadaki gök gürültüsünün ya da yıldırımla alev alarak yanan ormanın seslerinin bir benzetmesidir. Bu yönüyle, uygarlıktan uzaklaşarak doğaya karışmak, Dionysos'un varlığını sezinlemenin bir yoludur.

Son olarak, gerek Kithairon'a yapılan yolculuk, gerekse sonrasında komünal bir yaşam pratiğiyle yürütülen tiyatro çalışmalarında, 60'lı yıllardan 70'lerin ortalarına uzanan dönemde Grotowski'nin ve Living Theatre'in geliştirdiği anlayış ve tekniklerin açık bir uzantısını görmek mümkündür.

Ama, ilk bakışta seçilebilecek benzerliklerin dışında, Terzopoulos ve Attis kadrosunun araştırması, her şeyden önce Dionysos kültüne metin aracılığıyla dışarıdan bir yaklaşıma değil, doğrudan doğruya ontolojik bir hesaplaşmaya ve Dionisyak esrimenin bizatihi yaşanmasına dayanır. Metnin ve Dionysos dininin kökensel arkeolojisini incelemektense, Dionysos kökeninin bedende keşfedilmesiyle ilgilenilir. Bu nedenle, çalışmadaki herşey en başta, Dionysos'ta temsil edilen ve doğum ile ölüm imgelerinin birlikteliğiyle kurgulanan varoluşsal düşünceyle alakalıdır. Dolayısıyla, çalışmanın bu boyutunu anlamak açısından, onun içine yerleştiği Dionysos bağlamını incelemek faydalı olacaktır.

Euripides'in *Bakkhalar* tragedyası pek çok araştırmacı tarafından Antik Yunan toplumundaki Dionysos inancının belirgin niteliklerini ortaya koyan temel metinlerden biri sayılmıştır. Bu açıdan *Bakkhalar*'ın çok katmanlı bir gösterim dizgesine sahip olduğu ve pek çok farklı okumaya izin verdiği söylenebilir. Oyun bir yönüyle, tragedya gösterilerine kaynaklık eden Dionysos ritüellerini ve Dionysos tanrıya atfedilen belli başlı nitelikleri teatral göstergelerle açıklar. Öte yandan, Pentheus'un Dionysos tarafından çılgına çevrilmiş annesi ve kız kardeşlerinin elinde parçalanarak öldürülmesini anlatırken, ritüelin hayli fiziksel bir sunumunu gerçekleştirir. Diony-

sos'un Tanrı olarak ve büründüğü insan suretiyle içinde yer aldığı oyun hem bir ritüeli temsil eder hem de onu yaşantılandırır.

Bu nedenle, Terzopoulos için *Bakkhalar*'ın seçilmesi tesadüf değildir. Antik Yunan Tragedyaları'nın Atina Kent Devleti'nin koruyuculuğunda sürdürdüğü görkemli dönemin bu devletin yıkılışıyla sona ereceği aşamanın eşiğinde yazılan ve sahnelenen bu oyun, tragedyanın kaynağını aldığı Dionisyak unsurlara dönük hem bir saygı duruşudur hem de onların varoluşsal bir sorgulamasını içerir. Bu ikili yapıyı ve söylemi sağlayan unsur, Dionysos inancının Antik Yunan kültür dünyasında taşıdığı anlamda ve törenlerde kullanılan Dionysos maskesine atfedilen niteliklerde gizlidir. Gerçekliğin biri ritüelistik ve metafizik, diğeri ise fiziksel ve dünyevi iki boyutluluğu Dionysos'un en belirgin özelliği sayılabilir ve Euripides'in metninde böylesi boyutsal karşıtlıklara, birbirinin içine geçmiş üç farklı düzlemde rastlanır.

1. Yaşam ve Ölüm

Bakkhalar oyununun açılışında müritleriyle beraber Thebai şehrine gelmiş bulunan Dionysos, seyircilere kendisini tanıtır: “İşte ben, Zeus'un oğlu Dionysos, Kadmos'un kızı Semele'nin yıldırım dolu şimşekler içinde doğurduğu tanrı, Thebai toprağına dönüyorum”²⁴ Dionysos'un ilk sözlerinde dile getirilen bu doğum, daha ileride koro tarafından açıklanacaktır:

“O tanrıdır ki bu, anası, eski bir zamanda,
Doğum sancıları içinde,
Çarpıldı Zeus'un yıldırımlarına;

Euripides, *Bakkhalar*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2003, s. 36

Can verdi düşürüp karnındaki.
O zaman Kronos'un oğlu Zeus
Aldı düşen çocuğu,
Görmesin diye karısı Hera,
Sokup kendi baldırına
Altın kancalarla kancaladı.
Sonra, Moiralar vakti doldurunca
Zeus doğurdu boğa boynuzlu tanrıyı”²⁵

Hikayenin oyunda anlatılmayan kısmı, Semele'nin nasıl olup da yıldırımlarla çarpıldığıyla ilgilidir. Zeus tarafından hamile bırakılan Semele, kendisine yaşlı bir kadın kılığında görünen Hera'nın kışkırtmasıyla tanrıdan kendisine insan suretinde değil de, olduğu gibi görünmesini isteyecektir. Zeus da şimşek ve yıldırımlarla kendisini gösterince Semele yanar ve yanarken de çocuğunu düşürür. Dionysos'un iki kere doğması ve doğum-ölüm-yeniden doğum simgeselliğini taşıması onun doğanın mevsimsel dönüşümleriyle ve tarımsal üretimin ekim, hasat ve yeniden ekim döngüsüyle ilişkilendirilmesine neden olmuştur. Ayrıca, bu dönüşüm ve döngüsellikte, klan yaşamının çocukluktan ergenliğe geçiş sınamalarına ve klana dışarıdan katılan yabancıların kabul törenlerine dair pek çok niteliğin kaynağını bulmak söz konusudur²⁶

Dionysos hakkındaki bu ilk görünüm bize, onun doğaya özgü *kosmos*'un insan yaşantısına uyarlanması hayati bir yerde durduğunu gösterir. İnsanlarca açıklanamaz doğal güçler ile doğum ve ölüm unsurları onun varlığında dinsel bir anlam kazanır, dahası erginleme yoluyla toplumsal örgütlenmenin bir parçası haline gelmek ve evlilik

²⁵ a.g.e.; s. 41-42

Bkz. Thomson, George, *Aiskhylos ve Atina*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel, İstanbul, 1990, s. 157-167

aracılığıyla üreyip çoğalmak onunla ilişkilendirilir. Dionysos'un doğurganlık ve ölüm üzerinde, her iki alanda birden hakimiyet kurabilmesi, onu hem sevecen, çocuksu ve barışçıl, hem de yıkıcı, insafsız ve savaşkan bir tanrı olarak cisimleştirir. *Bakkhalar* oyununda bu tanrı suretleri yanyana sergilenirler.

Koro oyunun ikinci stasimon'unda, Teiresias, Kadmos ve Pentheus arasında geçen sahnenin hemen ardından, Dionysos'u şu sözlerle kutsar:

"Zeus'un oğlu Dionysos
düşkündür sevincine şölenlerin!
Sever Dionysos barışı,
İnsanları rahata kavuşturan,
Çocukları besleyip büyüten tanrıçayı.
Odur veren zengine de, fakire de
keder dağıtan şarabın ferahlığını.
Sevmez Dionysos,
cömert günlerin, gecelerin
sevincine varamayan insanı."²⁷

Koroca söylenenler bir önceki sahnede, Pentheus'un Dionysos'a ve onun müritlerine karşı yürüttüğü saldırgan politikaya karşı çıkan Teiresias'ın görüşlerine destek çıkıcı yöndedir.

insanlar için en başta gelen iki tanrı vardır: Biri Tanrıça Demeter yahut Toprak; ona dilediğin adı verebilirsin; insana tahılı veren odur. Öteki de Semele'nin oğludur ve Demeter kadar kudretlidir: Üzüm suyunu bulup insanlara veren odur. Bu içki dertlilerin dertlerini

Euripides, *Bakkhalar*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2003, s. 61-62

avutur; onu içenleri tanrı uykuya kavuşturur, onlara günlük zntle-
rini unutturur. İnsanların dertlerine başka deva yoktur. Bu tanrı, in-
sanların tanrıları memnun etmek için içtikleri şarabın kendisidir;
bundan ötürü saadetimizi ona borçluyuz.”²⁸

Ne var ki, insanlara saadet vermekte bunca cömert olabilen
Dionysos, aynı zamanda “insanlara en korkunç davranmasını
bilen kudretli bir tanrı”dır²⁹ Onun şarabından içerek kadın kılığına
girmeye razı olan Pentheus, bu kılıkla şehrin içinden geçirilerek g-
trldğ Kithairon’da, Dionysos tarafından akılları başından alınmış
annesi ve kızkardeşleri tarafından parça parça edilerek öldürülecek,
güçlü bir arslanı avladıklarını sanan “Kadmos kızlarının coşkun zafer
ığlıkları/acı bağrışmalar ve gözyaşlarıyla dolacak”tır³⁰

Thomson’ın belirttiği üzere, Pentheus’un ölümü mitinde sergile-
nen tören, lm Dışarı Sürme ve Yazı Getirme görenekleriyle aynı
türdendir; tek ayırım, burada kuklanın ve direğin yerini bir tek kurban
insanın almış olmasıdır³¹. Bu yönüyle *Bakkhalar*, töreni bir oyun
içinde oyun gibi temsil eder ancak bunu yaparken, aynı zamanda,
Pentheus’un tanrıca cezalandırılışı aracılığıyla Dionysos inancının
Antik Yunan inanişına yerleşmesini simgeleştirir. Pentheus’un gururu
nedeniyle vahşice ldrlmesi, Dionysos inancına dayalı yeni bir
yaşam ülküsünün doğmasının yegane koşuludur. Oğlunun av hayvanı
sandığı kafasını utkuyla şehre getiren Agaue, sonuçta, Koro’nun da
söylediği gibi, Thebai’ye hizmet etmiş olur. Ne var ki, saadetin hk-
mnn yayılması için korkunç ve acı verici bir eylemin gerçekleştiril-

²⁸ a.g.e.; s. 53

a.g.e.; s. 93

a.g.e., s. 110

Thomson, George, *Aiskhylos ve Atina*, Payel, İstanbul, 1990, s. 169

mek zorunda olması ve bunun da bir haz gibi yaşanabilmesi yine de ürkütücü ve acı vericidir.

Euripides'in *Bakchalar*'ında saadet ve acı, yıkım ve yeniden doğum çarpıcı ve çözümsüz biçimde bir araya getirilmiştir. Ve bu, tam da, Dionysos'ta bedenselleşen şeydir. Freudcu tabirlerle konuşulacak olursa, Eros ve Thanatos'un, yaşam içgüdüğü ile ölüm içgüdüğü'nün karşıtlığıdır söz konusu olan ve bir an için Tanrı'ya kafa tutan ya da Tanrı'yla bütünleştiğini zanneden kahramanlar dışında ne biri ne de öteki kaybeder. Kahramanın kararındaki inatçılığı ve sonuna kadar gitmekten kaçınmaması sonrasında ve isteğine yakınlaştığını, tatminini gerçekleştireceğini sandığı bir anda gelen yıkım, daha iyi bir yaşam için ödenen bir bedeldir her zaman. Ama yine de, yeni bir kahraman ortaya çıkar ve saldırganlığın, şiddetin kaçınılmazlaştığı yeni bir döngü belirir. Ve *Bakchalar*'daki koro bunu apaçık bir ironiyle belirtir: "Ben mesut ona derim ki/saadeti ömrü boyunca/günü gününe duyar"³². Böyle bir saadet hiçbir insan için mümkün değildir

Freud, *Uygarlığın Hoşnutsuzluğu*'nda saldırganlık eğiliminin insanda varolan kökensel, bağımsız bir içgüdü ve uygarlığın önündeki en güçlü engel olduğunu savunuyordu. Uygarlık, Freud'a göre, "Eros'un hizmetinde, ayırık durumdaki bireyleri, giderek aileleri, ardından boyları, halkları, uluslararası büyük bir birlik, insanlığın birliği şeklinde birleştirme amacına sahip bir süreç"ti. "Ama insanların doğal saldırganlık içgüdüğü, herbirinin herkese, herkesin herbirine karşı duyduğu düşmanlık uygarlığın bu programına karşı durur. Bu saldırganlık içgüdüğü, Eros'un yanında rastladığımız, dünyanın haki-miyetini onunla paylaşan ölüm içgüdüğü'nün bir türevi ve ana temsilcisidir" O halde diyordu Freud, uygarlığın evrimi "insan türü üzerinde süren, Eros ve Ölüm, yaşam içgüdüğü ile yıkım içgüdüğü arasındaki

Euripides, *Bakchalar*, çev.: Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2003, s. 95

savaşı göstermelidir. Yaşamın asıl içeriği budur ve bu yüzden de uygarlığın evrimi, kısaca insan türünün yaşam kavgası olarak betimlenebilir” Ve *Bakkhalar*’daki koronun yaptığı gibi bir ironiyle ekliyordu, “Ve devlerin bu çatışmasını dadılarımız ‘semadan ninniler’ söyleyerek yatıştırmak ister”³³ Hiçbir hurafe, dini mesel ya da semavi söylem bu çatışmayı ortadan kaldıramaz.

Kesintisizce süren ve tümüyle tatmin edilmiş bir saadet hissinin imkansızlığının kabullenilmesi ve evrimin ancak içinde yıkımın da yer aldığı bir yaşam savaşımı şeklinde temsil edilebileceği fikri, her ikisi de, Euripides’in *Bakkhalar*’ının bize anlattıklarıdır. Ve tragedya ne peri masalıdır, ne de ninni. O, bu gerçeğin üstünü örtmeye, yatıştırmaya ya da mazur göstermeye kalkışmaz. Tam tersine, açığa çıkarıp görünürleştirir ve “alın bakalım ne yapacaksınız?” der gibi insanlara buyur eder.

Bakkhalar’ın sergilediği çatışmada, Batı rasyonalitesinin her olguyu karşıtıyla açıklama girişimlerini ve herşeyi tümdengelimsel ve mutlaki yargılamalarla değerlendiren tutumunu boşa çıkaran bir şeyler vardır. Karşıtlar yer değiştirir, iyilik kötülüğü, kötülük iyiliği doğurabilir ve yaşamı yenilemek için Eros’un Thanatos’la el ele yürümesi gerekir. Ama esasen bu durum, tragedya yarışmalarının çok öncesinde Antik Yunan kültürüne yerleşen Dionysos maskesinin doğal bir uzantısıdır. Zühre İndirkaş’ın da belirttiği gibi;

“Dionysos törenlerinde tanrı doğrudan maskenin içinde belirir. Bu törenler sırasında, maske, artık yalnızca tanrıyı simgeler. Tanrı, maske ya da maske, Tanrı olmuştur. Bu, Antik tanrılar arasında Dionysos’a özgü bir haldir. Maskenin anlamı karşıtlıkların yüzleştirilmesi, karşı karşıya gelmesinden başka bir şey değildir (Maskenin

Freud, Sigmund, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, Metis, İstanbul, 1999, s. 76-77

arka yüzü yoktur, ruhların da arkası olmadığı gibi). Dünyasal olanla tinsel olanın, insanın yanibaşında olduğuna inandığı tanrı ile erişilemez olan tanrının, ölüm ile yaşamın kabullenilmesi güç olan yakınlığının aynı gerçeklikte birlikte varoluşudur, maskenin anlamı.”³⁴

Terzopoulos’un Dionysos inanışına ve genel olarak tragedyalara bakışı kaynağını tam da buradan alır: Yaşamsal ve giderek varoluşsal bir savaşımın temsili olarak tragedya düşüncesinden. Böylesi bir tragedya yaklaşımında, insan/kahraman, uygarlık/polis ve tanrılar aynı ortak mekansal düzlemde ve ritüelin ya da tragedyanın oluşturduğu zamansallıkta bir araya getirilirler. Jan Kott’un tabiriyle, Yukarısının, yani ölümsüz Olympos Tanrıları’nın ve Aşağısının, yani ölümlü insanoğullarının zamanları, tragedya seyircisinin şimdiki zamanına yakınlaştırılır. Yukarı’da,

‘sonsuz işkence’nin zamanı hiç değişmeksizin sürer gider. Aşağı’da karıncalar yemek pişirmesini, yazı yazmasını, hesap yapmasını öğrenmişlerdir; evler ve gemiler inşa etmekte, metalleri elde etmektedirler... İlerleme geriye çevrilemez, öte yandan şiddet değiştirilemezdir. Mitos, topokozmosun dikey eksenini üzerinde iş görür. Mitos gökyüzüyle yeryüzü arasında bir aracılıktır.”³⁵

Tragedya sahnesi hem kutsala, hem de dünyevi olana dönüktür. Kendi mevcudiyetini bu yolla anlamlandırır ve sahnenin hem yatay hem de dikey düzleme sahip olmasının sembolik anlamı burada yatar. Böylesi bir sembolizme, yani evrensel *kozmos*’u içirme ve

İndirkaş, Zühre, “Dionysos Tanrının Maskesi ya da Maskenin Tanrısı”, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, sayı: 5, İstanbul, 2004, s. 57-58

Kott, Jan, *Antik Tragedyalar ve Çağdaş Yorumları*, çev. Ayşe Selen, Mitos Boyut, İstanbul, 2006, s. 27

temsil etme iddiasındaki bir mekan ve zaman anlayışına Antik Yunan Tragedyası'ndan başka, bir de Japon Noh, Hint Kathakali ve Çin Pekin Operası gibi Batı'lı olmayan tiyatrolarda rastlamak mümkündür. Bu tiyatrolarda da olduğu gibi, sahnede ele alınan mitos vasıtasıyla yaşama bakışımız metafizik olanla ilişkilendirilir, kendi içimizdeki ruhsal ikilemler ve kendimizden başkalarıyla olan ilişkimiz tanrılarla olan mücadele bağlamında ele alınır. Tanrılar evreninin varlığı kendi dünyevi konumumuzu nesneleştirmemizin ve bu dünyadaki anlamımızı sorgulamamızın yegane koşuludur.

Bu bağlam içerisinde ele alındığında, Terzopoulos açısından Antik Yunan Tragedyası "ontolojinin estetiğini kurar"³⁶ Çünkü, tragedy gösteriminde tanrı, Dionysos'un maskesini takan bir insandır. Maskenin arka yüzünde bir insan yüzü yer alır ve maske onu takanın tüm bedenini ele geçirir. Maskenin içerdiği karşıtlıklar insanın varoluşsal karşıtlıkları haline gelmiştir artık.

2. Ruh ve Beden

Dionysos'a özgü yaşam-ölüm döngüsünü insan doğasını açıklamak için ilk defa kullananlar Orfecilerdi. Orfeci mistik öğreti, Trakya'da gelişip İ.Ö. 6. yüzyılda Atina Kent Devleti'ne ulaştı ve büyümekte olan ticaret ve maden sektörleri nedeniyle eski mülklerini yitiren, kentte ve madenlerde emekçi olarak çalışmak zorunda kalan köylü ve aristokrat olmayan özgür yurttaşlar ile köleler arasında taraftar buldu. Dionysos inanışının kentte yerleşip yaygınlaşmasında ve sonrasında Dionysos'a adanmış dithyrambos ve tragedy yarışmalarının düzenlenmesine yol açacak gelişmelerde Orfeci dinin etkisi büyüktü ve bunu, önemli oranda, Dionysos mitosuna getirdiği yeni açıklamaya borçluydu.

Savvas Stroumpos tarafından 30.03.2003 tarihinde Terzopoulos'la yapılan yayınlanmamış söyleşiden alıntılanmıştır

Orfeci öğretide, evrenin yaratılışına dair anlatılanlar Hesiodos'un *Theogonia*'sındakiyle hemen hemen aynıdır, ancak insanın doğuşu söz konusu olduğunda onunkinden büsbütün ayrılır ve bu doğum Dionysos'un ölümüyle ilişkilendirilir. Orfeciler Girit'e özgü Zagreus mitosunu Dionysos'unkiyle birleştirerek anlatırlar Buna göre Dionysos-Zagreus, Zeus'un Persophone'yle birleşmesinden dünyaya gelmiştir. Zeus'un çocuğa bağışladığı onurlara kızan Hera, Titanlar'ı ayartır ve onları çocuğu ortadan kaldırmaya yönlendirir. Titanlar, Dionysos'u korumaları olan Kuretalar'ın ellerinden kaçırlar, parça parça ederler ve bir kazana atıp kaynattıktan sonra yerler. Zeus olanları öğrenince, şimşekleriyle Titanları yakar ve çocuk kurtarılan kalbi vasıtasıyla yeniden hayata döndürülür. Ancak, artık küle dönüşmüş bulunan Titanlar'ın üzerinde hâlâ biraz ewel parçalayıp yedikleri Dionysos'un kanı kokmaktadır, ve bu kanla külden insan soyu ortaya çıkacaktır³⁷

Orfeciliğin doğum mitosu insan doğasına özgü iki niteliği açıklamak için kullanılır. Bunlardan ilkinde, insanın hem iyi hem de kötü olmasının kaynağı olarak Titanlar'ın kötü, ve çocuk Dionysos'un iyi huylarının alınmış olması gösterilir. Bu, az önce sözünü ettiğimiz saldırganlık ve sevgi dürtülerinin aynı bedende birbiriyle rekabet halinde yaşamasının mistik bir tasviri sayılabilir. İkinci olarak, insanın doğuştan itibaren tanrısal bir ruha sahip olması ona büyük bir bilgelik potansiyeli sağlar ancak bu ruh beden içerisinde hapsedilmiştir, dolayısıyla beden ölmedikçe ortaya çıkması mümkün olamaz. Thomson'un sözleriyle açıklayacak olursak,

“Yaşam, insanın Titanların günahının kefarecini ödediği bir cezadır. İnsanın ölümsüz yanı, ölümlü yanı içine kapatılmıştır... Tüm ya-

Dionysos ve Zagreus öyküleri için bkz. Thomson, George, *Aiskhylos ve Atina*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel, İstanbul, 1990, s. 139 ve Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü* (2. bs.), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1978, s. 321

şam ölümüne bir hazırlanmadır, çünkü ruh ancak ölüm yoluyla mahpusundan kaçmayı ve bedeninin kötülüklerinden kurtulmayı umabilir. Yaşam ölümdür, ölümse yaşam. Ölümden sonra ruh yargılanır. Eğer ruh, bedene temas yoluyla kendini günahın geçmiş bir çare olacağı kadar derinden çürütmüşse, Tartarus'un hapisanesinde sonsuz cezaya terk edilir. Eğer günahı tedavi edilebilir gibiyse, içi temizlenir, artırılır, sonra da cezasını yeniden çekmek üzere geri gönderilir. Bedence lekelenmeden üç kez yaşadıktan sonra sonsuza kadar serbest bırakılır ve kutsanmışların gökteki birlikteliğine katılmaya gider.”³⁸

Bu Orfeci anlatıdaki, iyilik-kötülük, ruh-beden, yaşam-ölüm ayrımlarının ve günahların kefaretinin öteki dünyada ödeneceği fikrinin Hristiyan teolojisiyle ve diğer semavi dinlerle ilişkisini fark etmek pek zor değildir ancak bu anlatının asıl önemli yanı, Dionysos'a ve insanı çevreleyen doğaya özgü ikiliklerin, insan bedenine nakşedilmesidir. İnsan tanrılaşır, ancak bu ona hayatında saadet getirmeyecektir, çünkü hiçbir zaman ölümsüzlüğe erişme imkanı yoktur. Yaşam ve beden, ölümsüzlüğü ve ruhu hapsetmiş, başlangıçta birbirinin içine geçip, birbirini besleyen karşıtlar, artık birbirinden bütünüyle ayrılmıştır. İnsanın yaşamdaki tüm nafile çabası, başlangıçta sahip olduğu ancak yaşamın içerisine girer girmez yitirdiği tüm evreni kapsayan gelişkin ben duygusunu yeniden kazanmak üzerine kurulur, insanın kaçınamayacağı gerçek yazgısı budur.

Orfeci beden bölünmüşlüğü'nün Freudcu terimlerle açıklaması daha az gizemsel değildir ama modern insan açısından anlaşılması daha kolaydır. “şimdiki ben-duygumuz” der Freud, “hayli geniş kapsamlı, hatta her şeyi içeren, benin çevresindeki dünyayla daha içten bir bağlılığına karşılık düşen bir duygunun büzüşmüş bir kalıntısıdır sadece. Bu ilksel ben-duygusu pek çok insanın ruhsal yaşa-

³⁸ Thomson, George, *Aiskhylos ve Atina*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel, İstanbul, 1990, s. 187

mında varlığını -az ya da çok- sürdürse bile, bu duygu olgunluk çağı-
nın daha dar ve daha keskin sınırlı ben-duygusunun yanında, sanki
bir çiftin diğer parçası olarak yer alacaktır”³⁹

Orfeci inanışta kendisini gösteren Antik Yunan düşüncesi “şim-
diki ben-duygusu” ile “ilksel ben-duygusu” arasında keskin bir ayrım
çizer. “Şimdiki ben-duygusu” bir öte dünya ve yeniden doğum tasa-
rımından destek alınarak sıkı bir denetim altında tutulur; bu aynı
zamanda Titanlar’dan miras alınan saldırganlık içgüdüsünün bastı-
rılmaya çalışılmasıdır. Diğer taraftan, sadece doğum anında ve ölüm
sonrasında erişilebilen “ilksel ben-duygusu”yla yaşarken yüzleşme-
nin yolu ise, her iki boyutun da hakimi olan Dionysos’a adanmış
törenlerde, Dionisyak esrime anında bulunur.

Yunan dilindeki *mainomai* ve *enthousiasmos* sözcükleri, doğa sır-
larına erişmek, tanrılaşmak, Dionysos’un gözleriyle dünyaya baka-
bilmek anlamında kullanılıyordu. Azra Erhat’a göre, insan için ulaşımı
en çok özlenen bu aşamaya erişmek, şarap ve dansla kendinden
geçmeyle mümkündü⁴⁰ *Mainomai*, Freudcu terimlerle konuşulursa,
bilinçli algının zayıflatılması yoluyla bilinçaltı dürtülerin serbest bira-
kılması olarak açıklanabilir. Ancak bu bütünüyle kontrolsüz bir ser-
bestlik değil, esrime şarkıları ve dansın ritmiyle uyumluluk gösteren,
aşamalı ve ritüel alanıyla sınırlandırılmış bir kendinden vazgeçme
edimidir.

Bakkhalar’da Thebai kentinin en yaşlıları olan Kadmos ve
Teiresias, ceylan postlarına bürünmüş, başlarına sarmaşık çelenkle-
ri takmış bir halde ellerinde *thyrsos*’larıyla sahneye girerler. Hora

Freud, Sigmund, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, Metis, İstanbul,
1999, s. 29

Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1978, s. 103

Ucunda bir çam kozalağı ya da sivri bir demir bulunan sarmaşık ve asma dallarıy-
la sarılı uzun değnek.

tepmek, ak saçlı başlarını silkelemek, *thyrsos*'larını yere vurmak üzere yola çıkmaya hazırlanmaktadırlar, daha törene katılmadan içlerine dolan sevinç onlara yaşlılıklarını unutturmuştur, yaşlılıklarına bakmaksızın çocuklar gibi el ele tutuşarak yürürler. Görünümleri sahneye giren Pentheus'u öfkeden çılgına çevirecektir, ancak Teiresias'a göre, kentte doğru düşünenler bir tek onlardır, "en yüksek zekaların varacağı bilgelik bile" Dionysos'ca sunulanın yanında "aciz" kalır⁴¹.

Elimizde, Bakkha törenlerinin nasıl gerçekleştirildiğine dair kesin bilgiler bulunmuyor. Ancak Nietzsche, Dionisyak mevcudiyetin coşkusundan bahsederken bize bu törenin içindeki insan bedeninin renkli bir tanımını yapar.

"Dionysoscu dithyrambos'ta, insan tüm simgesel yeteneklerini en üst düzeye yükseltmesi için kışkırtılır Şimdi doğanın özü simgesel olarak dışa vurmaktadır kendini; yeni bir simgeler dünyası gereklidir; önce bütün bir beden simgeselliği, yalnızca ağzın, yüzün, sözcüğün simgeselliği değil, tüm organları ritmik bir biçimde devindiren tam bir dans dili."⁴²

Orfeci söylemce biçimlendirilmiş bir Dionizyak esrime halidir tarif edilen. Burada *Bakkhalar* oyunundaki Haberci'nin anlattığı törenin içerdiği *sparagmos* (kurbanın bedeninin canlı canlı parçalanması) ve *omoforgia* (parçalanan bedenin çiğ olarak yenmesi) unsurlarına yer verilmez, daha doğrusu bu unsurlar Orfeci tören içinde simgeselleş-

Euripides, *Bakkhalar*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2003, s. 48-49

Nietzsche, Friedrich, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, İthaki, İstanbul, 2005, s. 34

tirilmiştir. Törenin şarap, kurban eti, esriklik şarkısı ve ritmik dans eşliğinde büründüğü bu yeni halinin tragedya gösterimine evrilmesi için her şey hazırdır. Dionysos'un kendisi gibi kahin bir tanrı olan ve müzikle de ilişkilendirilen Apollon'la bütünleşmesi, yani coşku ile aklın, sınırsız özgürlük arayışıyla ölçülü bir kuralcılığın, esrime ile sağduyunun bu beraberliği için ortaklaştırıcı zemini simgesellik ve dans dili oluşturacaktır.

"Tüm organları devindiren bir dans dili"ne dayalı dithyrambos şiiri, akla ve sağduyuya yönelik öğütler içeren epos şiiriyle birleşir. Böylece, Apollon'un "şimdiki ben-duygusu"na hitap eden "kendini bil" öğütü, Dionisyak esrimenin sağladığı "ilksel ben-duygusu"yla kaynaştırılır. Mitos yeryüzüne indirilir ve insanın yazgısal bölünmüşlüğünün bir yansımasına dönüşür.

Terzopoulos tragedyaya dair yorumunda ve çalışmasında Orfeci Dionysos açıklamasından ve Dionysos ile Apollon'un söz konusu birlikteliğinden hareket eder. Ona göre;

"İnsanda ben varlığı ve ben-olmayan varlığı birbirinin içine geçmiştir. Ben'in başka bir varlığı daha vardır; bu da insan varlığının bölünmüşlüğüdür. Apollon ve Dionysos arasındaki savaş, iki ben arasındaki bu hiç bitmeyen içsel çelişkidir. Tragedya bu kökten çelişkinin kendisinin, enerjisinin ve şiddetinin büyütülmesini ifade eder."⁴³

Şiddet, tragedyalar söz konusu olduğunda önemli ve ontolojik bir kavram sayılabilir. Çünkü, uygulanan şiddetin kaynağı insanın kendi doğasındaki bölünmüşlüğüdür ve tragedyanın "ontolojik estetiği"

"The Metaphysics of The Body Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz ", Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 152

yapısını bu temel karşıtlık üzerine kurar. *Bakkhalar* oyununda insan suretindeki Dionysos, tüm görünümüyle Pentheus'un ikizini simgeler. Genç bedeni ve sakalsız yüzüyle onun farklı bir yansımasıdır. Dağlarda dolaşan *mainad*ları yakalamak isteyen Pentheus, Dionysos'un öğüdüne uyarak kadın kılığına girip, sarı bir peruk taktığı zaman bu benzerlik doruğa ulaşır. Şarabın etkisiyle hora tepip, kafasını sallaması nedeniyle yüzüne düşen perukanın perçemini düzeltme işi Dionysos'a düşer. Avcı ava dönüşür ve annesi Agaue, aslan zannettiği oğlunun koparılmış kafasını sahneye getirirken elinde aynı sarı peruğu taşır. Jan Kott'un belirttiği gibi, "Altın sarısı dalgalı peruğun bu dönüşümü herhalde bütün tiyatro tarihi içinde bir aksesuarın en çarpıcı kullanım biçimidir" ⁴⁴

Dionysos ve Pentheus, tanrı insan ve kral insan, "ilksel ben" ve "şimdiki ben", tiyatroda basitçe bir peruğun ya da herhangi bir sahne aksesuarının yardımıyla yer değiştirirler. Ancak birinin diğeri üzerinde üstünlük kurmaya kalktığı durumda, şiddet kaçınılmazlaşacaktır. Pentheus'un sahip olduğunu zannettiği erkle tanrıyı yenme saplantısı, ki insan doğasındaki bir saplantıdır bu, çift taraflı bir şiddeti açığa çıkarır. Oyunun sonunda, elleri kanlı bir Tanrı ve bedeninden koparılmış bir insan başı vardır sahnede. Pentheus'un parçalanmış bedeni için bir yeniden dirilme söz konusu olamayacaktır.

"Tragedyanın amacı" der Terzopoulos,

"şiddetin patlamasından sonraki dinginliktir. Bu dinginlik, dizginlerinden boşanmış, yıkıcı enerjisiyle orji sonrası tatmin duygusunun sağladığından oldukça farklıdır, çünkü tragedya çok önemli bir unsuru anlar, bir tür *tristesse*'yi ya da melankolik kederi. İnsan bu nokta-

Kott, Jan, *Antik Tragedyalar ve Çağdaş Yorumları*, çev. Ayşe Selen, Mitos Boyut, İstanbul, 2006, s. 188

ya eriştiğinde, rolünü kabullenir ve şöyle der: “Evet, ben bir insanoğluyum. Bölünmüş haldeyim. Bir çatışmanın içindeyim. Benim yapım çatışma içinde. Yani bir Tanrı değil, bir insanım” Bu, barışın hakimiyet kazandığı, düşünüş sonrası andır ”⁴⁵

Bu kendisini kör ettikten sonra, dünyayı yeni bir gözle görmeye başlayan Oidipus’un bilgeliliğidir, *mainoma*’yla ulaşılan bir bilgelik.

3. Doğu ve Batı

Antropolog ve tarihçilerin büyük ölçüde üzerinde uzlaşabileceği gibi, Dionysos inancı Antik Yunan kültürüne dışarıdan gelmiş, Olympos Tanrıları arasına kabul edilmesi sonradan gerçekleşmişti. Bir önceki bölümde değindiğimiz gibi, özellikle Orfeci dinin kurguladığı söylemin bu yerleşimdeki etkisi büyüktü ve Apollon sayesinde kente girebildi. Ancak, bu gelişimin çok daha öncesinde bugünkü coğrafi tasavvurumuzun Doğu olarak adlandırdığı yerlerde ortaya çıkmış, farklı biçimlerde görünmüş durumdaydı. Euripides’in *Bakkhalar*’ında Dionysos’un ağzından onun dünya üzerinde yaptığı uzun yolculuk anlatılır:

“Ben Lidya’nın, Frigya’nın altın ovalarından geliyorum. İran’ın güneşten kavuran kırlarını, Baktra’nın uzun surlarını, Media’nın buzlarla örtülü topraklarını, saadet diyarı Arabistan’ı, tuzlu denizin kıyılarında uzanan bütün Asya ülkesini, barbarlarla Hellenlerin karışık yaşadığı, güzel hisarlarla süslü şehirleri dolaştım. Dünya üzerinde bir tanrı gibi

“*The Metaphysics of The Body Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz*”, *Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos*, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 153

var olabilmek için oralarda korolarımı topladım; dinimi ayinlerimi öğrettim; şimdi kendimi Hellenlere tanıtmak istiyordum.”⁴⁶

Günümüzdeki araştırmalar Dionysos’a dair doğum, ölüm, yeniden doğum döngüsünü taşıyan ve tarımsal büyü törenleriyle ilişkilendirilebilecek kimi örnekleri, yukarıda bahsedilen ülkelerin dışında, Mısır ve Hint kültürlerinde de bulurlar. Buralarda Dionysos, Osiris⁴⁷ ve Soma⁴⁸ olarak karşımıza çıkar. Kesin kanıtlarla desteklenemese de, tragedya gösterileriyle Osiris için yapılan ve kaynağı İ.Ö. 2500 yılına uzanan Abydos törenleri arasında bağ kurulduğuna da rastlanır.

Ancak, Antik Yunan kültüründeki Dionysos ve Bakkhalar imgesi üzerinde belirleyiciliği en güçlü olan inanış Lidya ve Frigya kökenli ana tanrıça Kybele’ye aittir. Terzopoulos’un topluluğuna adını veren

⁴⁶ Euripides, *Bakkhalar*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2003, s. 37

“Mısır mitolojisine göre Geb’in (toprağın) ve Nut’un (göğün) oğlu olan Osiris, hükümdar olarak babasının yerine geçer ve kız kardeşi İsis ile evlenir. Erkek kardeşi Set, Osiris’in gücünü kıskanarak sonunda onu öldürür ve bedeninin parçalarını Mısır’ın çeşitli yerlerine gömer. İsis, bedeninin parçalarını toplar ve daha sonra mumyalama tanrısı olacak Anubis’in yardımıyla Osiris’e can verir. Osiris yeryüzünde kalamadığı için Abydos’ta bedeni gömüldükten sonra ruhların yargıçı olduğu yeraltına inerek yerleşir. Osiris’in oğlu Horus, Set ile dövüşür ve babasının tahtını tekrar ele geçirir.” Bkz. Brockett, Oscar G., *Tiyatro Tarihi*, çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, vd., Dost, Ankara, 2000, s. 22

⁴⁸ “Veda’da Soma, tanrılar için dökülen ekşi et suyudur; sonradan bu su tanrılarla insanlar arasında elçilik eden bir tanrı olmuştur. Tanrı Soma’ya “vinas” (sevgili) lakabı verilmişti. Aryanların kardeşleri Avrupa’ya ve Yunanistan’a gelince bu “vinas” lakabını üzümün suyuna verdiler (vin). Dionysos nasıl Zeus’un baldırına giriyorsa Soma da İndra’nın baldırına girer. O da Dionysos gibi, yıldırımla çarpılan anasının karnından düşer; onun gibi iki defa doğar ve “iki doğumlu” adını alır (Dwidijman). Bkz. Euripides, *Bakkhalar*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2003, s. 13

ve onun tabiriyle bir kış Dionysos'u, "tohum, gebelik süreci ve doğumun zahmeti"⁴⁹ olan Attis'e dair öykü de bu ilişkiye dayanır⁵⁰ Dionysos'un Kybele'yle bağlantısı, Euripides'in tragedyasında da belirgin bir biçimde işlenmiştir "Ey karanlık diyarı Kuretaların" der, Bakkhalar korusu,

"Girit'te Zeus'un doğduğu kutsal mağaralar,
Orada icat ettiler, benim için,
Üç sorguçlu miğfer giyen Korybantlar
Çembere gerilen deriyi.
Orada karıştı coşkun davul sesleri
Frigya kavallarının tatlı nefeslerine,
Korybantlar davulu Rea anamıza verdiler
Bakkhaların çığlıkları arasında
Gümbürdesin diye."⁵¹

⁴⁹ Terzopoulos, Theodoros, "Historical Review and Methodology", Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 72

Öyküde, Frigya ilinin sınırlarında Kybele tanrıçaya tapılan bir kayadan söz edilir. Kybele'ye tutulan ama onunla birleşmeyi başaramayan Zeus tohumunu bu kayanın üzerine bırakır ve ondan Agdistis isimli çift cinsiyetli bir varlık doğar. Agdistis'i Dionysos sarhoş edip erkekliğinden eder ve yitirilen uzuvdan bir badem ağacı çıkar, bunun meyvesini göğsüne alan Sangarios ırmağının kızı Nana gebe kalarak Attis'i doğurur. Güzel ve yakışıklı bir delikanlı haline geldiğinde hem Agdistis hem de Kybele ona âşık olurlar ama o Kral Midas'ın kızıyla evlenmek üzeredir. Kısakançlığı nedeniyle onu çıldırtan Agdistis ya da Kybele, Attis'in erkeklik uzvunu kendi elleriyle kesmesine ve can vermesine neden olur. Öldüğü yerde menekşeler, kimi rivayetlerde çam ya da badem ağacı çıkar. Agdistis ya da Kybele Zeus'a Attis'in bedeninin çürümemesi için yalvarır ve böylelikle ölünün bedeninden saçlar çıkmaya devam eder. Bkz. Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü* (Agdistis ve Kybele maddeleri), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1978, s. 16 ve 201

Euripides, *Bakkhalar*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2003, s. 43-44

Kuretalar Trakya ve Girit kökenli toprak tanrıçası Rea'nın müritleriydi, Korybantlar ise Kybele'nin. Kureta ve Korybant törenleri, aynı Bakkha törenlerindeki gibi, esriklik şarkısı ve ritmik dans yoluyla esrime haline, *mainomai* ve *enthousiasmos*'a ulaşmaya dayanıyordu. Koro, kendileriyle Kuretalar ve Korybantlar arasındaki akrabalıktan söz ederken, aynı zamanda, kendi ritimlerini ve şarkılarını onlardan türettiğini ve sürdürdüğünü ima eder. Zaten Dionysos da insan kişiliği içinde Pentheus'a tanıtıldığı sahnede, ironik bir tarzda, "vatanım Lydia'dır", diyecektir⁵². Gerçekten, Dionysos'un parçalanmış bedeni esrime dansları ve korolarla taşındığı her yerde kendi vatanını bulmuştur ve uzun yolculuklarından sonra döndüğü annesinin kenti henüz onun vatanı olmamıştır. Orayı vatanı yapabilmesi için, bir başka parçalama ediminin, esrime danslarıyla inşa edilecek Pentheus'un ölüm töreninin gerçekleşmesi gerekecektir.

Dionysos'a atfedilen ve onunla ilişkilendirilen tüm mitoslar bir arada değerlendirildiğinde, hiç kuşku yok ki, Dionysos melez bir tanrıdır. Yunan kültürüne girmeden önce, tarımsal bereket, mevsim dönüşümleri ve insan yaşamındaki doğurganlık, saldırganlık ve ölüm olgularıyla bağlantılı tüm ritüeller ve inanışlarla melezlenmiş, onlardan beslenerek dönüşüm geçirmiş ve bugüne uzanan yolunu çizmiştir. Kolombiya'daki çalışmaları sırasında Terzopoulos, yerli inanışı içerisinde yer alan Yurupari mitosunda Dionysos'un maskesiyle karşılaşacaktır⁵³. Pek çok araştırmacıya göre, yeniden doğacak olan İsa'nın kanını içmeyi ve bedenini yemeyi temsil eden ekmek, şarap ayininde ve paskalya törenlerinde antik çağdaki Dionysos inanışının

a.g.e.; s. 64

Bkz. Terzopoulos, Theodoros, "Historical Review and Methodology" Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000. s. 59

uzantılarını bulmak mümkündür⁵⁴ Ve, Azra Erhat, onda Anadolu Bektaşiliği'nin kökenlerini görür⁵⁵

Dionysos maskesinin vatansızlığı, daha doğrusu Doğu'lu ya da Batı'lı tüm kültürleri vatan edinmesini sağlayan özelliği, onun, önceden açıklamaya çalıştığımız gibi, "ilksel ben-duygusu"yla ilişkisinden kaynaklanır. "Beden benzer durumlarda benzer şekilde hareket eder" der Terzopoulos,

"ve kendisini aynı şekilde düzenler. Yunan, Alman ya da Japon bedeni diye bir şey yoktur. Beden evrenseldir, çok sayıda kökü olan bir ağaç gibidir."⁵⁶

Bu "ben-duygusu", ancak net ve ayırt edici biçimde kodlanmış, işlevi esrime haline erişmek olan hareket dizgeleriyle kültürden kültüre geçişkenlik sağlar. Ritüel aslen bedende taşınır ve belli bir yerde sabitlenmediği ölçüde, dans ve ritmin simgesel dilinin sağladığı akışkanlıkla başka bedenlere transfer edilebilir.

Dionisyak ayinden türeyen Antik Yunan Tragedyası da, simgesel bir biçimde kaynağını aldığı ritüelin kodlarını taşımayı sürdürür. Sözgelimi, Erhan Tuna'nın da Thomson'dan yararlanarak belirttiği gibi, tragedyanın düğüm noktasından hemen önce ya da sonra koronun ve oyuncuların bir ya da ikisinin katıldığı *komnos* denilen ağıtta kullanılan ve *entheos* ya da "cin tutmuş" diye tanımlanan coşkulu

Bkz. Kott, Jan, *Antik Tragedyalar ve Çağdaş Yorumları*, çev. Ayşe Selen, Mitos-Boyut, İstanbul, 2006, s. 189 196

Bkz. Erhat, Azra, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1978, s. 104

"*The Metaphysics of The Body* Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 160

Frigya makamı, aynı zamanda Dithyrambos'ta kullanılan bir makamdır⁵⁷ Öte yandan, Euripides'in *Bakchalar*'ının ilk koro şarkısında yer alan "kamaton teu kamaton" (bizler yorgunuz, ama bu tatlı bir yorgunluk) dizeleri yine bir Frigya dansının temposuna sahiptir⁵⁸

Terzopoulos'un tiyatrosu ve tragedyalar üzerine çalışması açısından, ritüelin tiyatro içerisine bu biçimde kodlanması ve gösterimin yapısınca sindirilmesi büyük önem taşır. Apolloncu inşa, Dionysoscü esrime haliyle bu şekilde bütünleşir ve tragedya hem yazınsal hem de gösterimsel düzeyde Dionisyak ayinin açığa çıkardığı her insanda ortak "ilksel ben-duygusu"nu ve onun evrenselliğini bu yolla vurgular. Burada, sahneye çıkan koro ve oyuncunun konumu hayati bir yerde durur. Antik Yunan Tragedya oyunculuğuna dair bilinen kaynaklar çok sınırlı ve kesin yargılar üretmek açısından elverişsiz olsa da, bahsettiğimiz ilişkiden yola çıkıldığında, oyuncunun yazım ve gösterimdeki metafizik simgeselliğe tam anlamıyla hakim olması gerektiği açıktır; ve buna, büyük bir olasılıkla, "tüm organları ritmik bir biçimde devindiren tam bir dans dili"nin iştirak ettiği düşünülebilir. En azından, Dionysos maskesinin yukarıda saydığımız niteliklerinden yola koyulan Terzopoulos tiyatrosunda, ve tabii ki ideal haliyle, durum kesinlikle böyledir.

Gerçekçi Burjuva Dramı Karşısında

Antik Yunan Tragedyası

Varopoulou, Attis Tiyatrosu'nca sahnelenen *Bakchalar* prodüksiyonu hakkında, "Terzopoulos için tragedya alev alev bir alandır" der,

Bkz. Tuna, Erhan, *Şamanlık ve Oyunculuk*, Okyanus, Ankara, 2000, s. 134-135

Bkz. Terzopoulos, Theodoros, "Historical Review and Methodology", Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 52

“bir insanın her şeyi ateşe verebileceği bir alan: hem oyuncuya hem de seyirciye ait basmakalıpları ve gelenekleri; hünerleri ve kesinlikleri; oyuncuyu kısıtlayan kendine özgü unsurları ya da cinsiyeti, yaşı ve geleneksel oyunculuk tekniklerini.”⁵⁹

Varopoulou’nun bu sözleri, Terzopoulos tragedya aracılığıyla tiyatrosunun yitirdiği “ontolojik estetiği”ne ve Dionysos maskesine dair niteliklere yeniden hayat verdi şeklinde de okunabilir. Bu yönden bakıldığında, Terzopoulos’un günümüzde de geçerliliğini sürdüren psikolojik gerçekçi burjuva dramasını üç temel yönden eleştirdiği ve karşısında durduğu söylenebilir.

Birincisi, Batı tiyatrosu sahnelemenin dikey düzlemini, yani bilinmezlik arayışını yitirmiştir. “Tiyatroda para Tanrı’nın yerini almıştır” der Terzopoulos,

“Diğer bir deyişle Tanrı rahip, belediye başkanı, sen ya da ben, anne ya da proletaryadır. Burjuva tiyatrosu bize tanıdık olanı gösterir ve kendisini bizle bilinmeyen arasına zorla yerleştirir. Oysa, Dionysos’un gözlerinin içine trajik bir bakış açısıyla bakarsak, mutlak boşluğun yansımaları görünür.”⁶⁰

Euripides’in *Bakkhalar*’ındaki çelişkileri açığa çıkarıcı yapı, iyilik ve kötülüğün sürekli yer değiştirmesinin yarattığı boşluk hissiyle kışkırtılan varoluşsal düşünme tarzı, 19. yüzyılda son halini alan gerçekçi ya da romantik burjuva estetiğinin temelden dışladığı bir

Varopoulou, Eleni, “Prolog”, Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agora Publications, Athens, 2000, s. 9

“The Metaphysics of The Body Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 151

şeydir. Bunda, paradoksal bir biçimde, Antik Yunan Tragedyaları'nı tanımlama iddiasıyla yola koyulan Aristoteles'in *Poetika'sının*, yani söz konusu burjuva estetiğinin kuramsal başucu kitabının katkısı büyüktür.

Euripides'in *Bakchalar*'ından ve Atina Kent Devleti'nin tragedyalar döneminin kapanışından yarım yüzyıl sonra yazılan *Poetika*'da göze çarpan en önemli özellik Dionisyak unsurun özenle dışarıda bırakılmış olmasıdır. Aristoteles'in tragedyası bütünüyle Apollonca ilkenin hakimiyetinde şekillenir, "tragedyada olası olmayan (akla aykırı olan, doğal olmayan) hiçbir şey olmamalıdır"⁶¹ Gerçi Aristoteles'in kendisi de olağanüstülük ya da rastlantı unsurlarının trajik yönden etkileyiciliğini kabul eder, ancak bunların da eylemlerin gidişatına ya da karakter özelliklerinin tutarlılığına zarar vermemesi, "rastlantıymış gibi görünmemesi" ve ahlaki açıdan tek yanlı bir sonucu olması gereken öykü kurgusunu zedelememesi istenir⁶². Tragedyanın sergilediği eylemler ve karakterler vasıtasıyla toplum için yerine getireceği işlev, yani "korku ve acıma duyguları uyandırarak ruhun tutkulardan temizlenmesi" (*katharsis*)⁶³ yönünden söz konusu tek yanlı sonucun varlığı ve bu sonuca birbirini mantıki bir tutarlılıkla tamamlayan bir eylem akışıyla ulaşılması hayati bir zorunluluktur. Tragedya Aristoteles'in elinde ontolojik bir yüzleşme edimi olmaktan çok sosyal pedagojik bir işlev edinir. *Bakchalar*'a Aristoteles aracılığıyla baktığımızda, kontrol dışına çıkan öfkesi ve inatçı gururu nedeniyle tanrı-iktidar tarafından cezalandırılan bir ölümlüyü kolayca tanımlayabiliriz. Onun karşısında, iyiliği ve sevecenliği yaymak için gelmiş bir tanrı görürüz. Ölümlünün tutkusundan vazgeçmemesi, kahinlerin, kentin yaşlılarının ve bizzat insan suretindeki tanrının uyarılarına rağmen bildiğin-

⁶¹ Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi, İstanbul, 1995, s. 51

a.g.e.; s. 33

a.g.e.; s. 22

den şaşmaması onun karşı konulmaz felaketini getirmiştir. Çıkarılacak kissadan hisse, bizlerin de hayatımızda aynı yanılgıya düşmesi için toplumsal yasalara uyum göstermemizi salık verir. Böylelikle, tragedya bütünüyle dünyevileşir ve belli bir dönemin egemen söyleminin kurguladığı ahlaki yargıların mutlaklaştırılmasında ve benimsetilmesinde bir araç rolünü üstlenir.

Bu yönden bakıldığında, Terzopoulos için sahne üstünde dikey bir düzlemin mevcudiyetinin tanınması, tiyatroya dini ya da mistik nitelikler atfedilmesiyle değil, egemen ve otoriter ahlaki yargılamalarımızın sorgulanması ve alaşağı edilmesiyle alakalıdır. Tragedya *mitos*'u her seferinde *logos* aracılığıyla yeniden ele alıp, ondan birbirinden farklı, bazen de birbirine taban tabana zıt gerçeklikler doğurabilir. Dünyevi eylemin kutsallıkla ilişkilendirilmesi, ya da tersi, ayaklarımızı bastığımız zeminin kayganlığını ve konumların sürekli yer değişkenliğini görünürleştirir. Terzopoulos'a göre, metafizik ya da bilinmezlik boyutunu dışlayarak gerçekliği anlatmaya çalışan sahne, ya tümünden yüzeysel ve dogmatik bir gerçekçiliğin ya da içi boş bir gizemcilik ve duygusalcılığın istilasına uğrar.

Ionesco, yıllar önce, böylesi bir tiyatronun karşısında oluşunu tanımlarken “dogmatizmin, bir ideolojiye körü körüne bağlılığın, saplanıp kalmanın, konformizmin, düşünce klişelerine teslim olmanın olduğu her yerde burjuvazi vardır, burjuvalaşma vardır” diyordu, kendi tiyatrosunu ise, “bizlerde varolan, her zaman dipdiri olan (ne türden olursa olsun, kültürün dondurmamış olduğu) yaşayan geleneği, sürekli varolan modelleri, yani tiyatronun temel şemalarını yeniden bulma yolunda (hesaplı değil, sezgisel) bir deneme” diye nitelendirmekteydi⁶⁴ Öyle görünüyor ki, Ionesco'nun bu yaklaşımıyla Terzopoulos'un ki arasında bir bağ kurmak mümkündür.

“Ionesco'dan Mektup” bkz. Alpöge, Atila, Hayat Ağacında Tavus Kuşları-Genç Oyuncular, Mitos Boyut, İstanbul, 2007, s. 294

Burjuva gerçekçi dram yapısına yönelik diğer eleştiri noktası, bu tiyatrocâ temsil edilen ve sahnelemeye hakim olan birey-kahraman ve beden anlayışına yöneliktir. Böylesi bir tiyatrodâ, metafizik boyutun yitimine paralel olarak, “ilksel ben-duygusu”yla ya da bedenîn çifte varoluşuyla ilişki de zayıflamıştır. Hakimiyeti “şimdiki ben-duygusu” kurar. Sahne üstünde sergilenen karşıtlıklar, kahramanın kendi hasmıyla mücadelesi biçiminde dışavurulur. Hem kahraman hem de hasmı Aristotelyen tabirle, tutarlı ve bütünlüklü bir biçimde inşa edilmeli, oyun içindeki rolleri birbirlerine karşı tutumları açısından akılcı ve belirgin kılınmalıdır. Aristoteles’teki, “acıma layık olmadığı halde acıya uğramış bir kimse karşısında duyulur. Korku da, acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar” sözleri⁶⁵, bu dram anlayışında duyguların nasıl açığa vurulacağı ve seyircinin nasıl yönlendirileceği konusunda tayin edici olan kahramanla özdeşleşme ve empati kurma estetiğine yol açmıştır. Aristoteles’e göre, ahlaki yetiler bakımından üstün ve iyi kabul edilen kahramanın bilmeden ya da yol açabileceği felaketlerin farkına varmadan gerçekleştirdiği trajik hata, onun verili toplum kurallarının, toplumsal sağduyunun, *sophrosyne* (her şeyin aşırısından kaçınma) erdeminin dışına çıkan bir eylemde bulunmasının, yani aşırılığa yönelip otokontrolünü yitirmesinin (*hybris*’in) bir sonucudur⁶⁶. Kahramanda cisimlenen suç, toplumdaki her bireyin potansiyel olarak işleyebileceği bir kuraldışına çıkmayla ilişkilendirildiğinde ve cezalandırıldığında bu, toplumsal birliğin iktidarın öğütlediği sağduyu temelinde yeniden örgütlenebilmesinin aracına dönüşür. *Katharsis* sağlanmış, bir hastalık gibi görülen *hybris*, bünyeden atılmış, temizlenmiştir.

Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi, İstanbul, 1995, s. 37

Bkz. Arıcı, Oğuz, “*Thebai Söyleminde Uyum (Harmony) ve Ölçü (Sophrosyne) Düşüncesi*” Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, sayı: 5, İstanbul, 2004, s. 63-64

Terzopoulos'un tiyatrosunda ise, bu anlamda bir kahramana ve *katharsis* anlayışına rastlanmaz. "Bir arada duran insanlar, tanrıya/tanrılara ulaşmaya çalışan kahramanlar olarak, ortaya çıkarılan çelişki için sadece birer mazerettirler"⁶⁷ Tragedyanın ontolojik temsilinde, beden Dionysos'la bütünleşmeye ve ilksel ben-duygusuna erişmeye çalışır. Tragedyanın tüm kahramanları, oyun içinde giderek artan bir saplantıyla bu tanrılaşma çabasını bir *mania* (çıldırılık) ile dışavururlar. *Mania* ise *manioma*'nın bir eşdeğeri. Bu, önceden de değindiğimiz gibi, evrensel kavrayışa ve tanrıca bilgelğe erişmenin, yaşamla ölüm arasındaki sınırı aşmanın bir yoludur. Ve insan için sınırı aşmak *pathos*'u (acı veren eylem'i) göze alabilmeyi, ölümün üzerine yürümeyi gerektirir. Agaue, oğlunun kesik başını elleri arasında bulur, Oidipus kendisini kör eder, Antigone kararlı bir biçimde ölüme yürür. Geçici bir teskine, uzlaşmaya ve yazgısal bölünmüşlüğe dayanma duygusuna, yani *katharsis*'e yine ancak *pathos*'tan sonra erişilebilecektir ama, Aristoteles'te hastalığın bünyeden atılmasına tekabül eden bu *pathos* unsuru, Terzopoulos'da hastalığın gayesidir. Kahraman kelimenin hem fiziki hem de sembolik manasıyla bilinçsizce ölmek ister, kendisini kısıtlayan bedenini ve kendisiyle beraber başkalarını da tüketmeye başlamış dünyevi iktidarı yıkıma uğratmanın yegane yolu budur. *Hybris*'teki aşırılık bir tür aşkınlığa dönüşmüştür ve bu anlamda, ölme arzusu, daha iyi bir yaşam sürme tutkusunun bir başka türevi sayılabilir.

tragedyanın çatışması kaçınılmaza karşı girilen bir mücadeledir; onunla çatışan kahramana göre söz konusu olan, bunun kaç-

Terzopoulos'un 10 Temmuz 2002'de Delfi'deki Antik Yunan Drama Buluşması'nda gerçekleştirdiği atölye çalışması notlarından alınmıştır (Kaynak: Savvas Stroumpou).

nılmaz olmadığını ya da hep öyle kalmayacağını öne sürmek ve eylem olarak göstermektir.”⁶⁸

O halde, bu yeni yorumuyla *katharsis*, *sophrosyne* olgusuna bel bağlamaz, onun savunduğu arınma, yaşamı ölümle birlikte değerlendirmeyi, hem tanrılar hem de insan eliyle uygulanan şiddetin anlamsızlığını açığa çıkarmayı ve kendini sınırsızca güç sahibi sanan iktidarların devrilmeye yazgılı olduğunu göstermeyi içerir. Terzopoulos’a göre,

“Tragedyada kahraman trajik malzemeyi yüklenir ve yazgısının yolunu izler. İnsan Tanrı olmaya kalkışır ve başarısız olur. Atina demokrasisinin esası ve söylemi budur... Yunan’ın Tanrı olma çabaları hybris’e yol açar. Olimpos Dağı’na giden merdivenleri çıkmaya çalışırken merdivenden düşer. Bütün çabaları ebediyen başarısızlığa mahkûmdur fakat yine de aynı hikâyeye baştan başlamak ve bir kere daha denemek zorundadır. Bu onun yazgısıdır... İnsanlar demokrasiyle birlikte hiyerarşinin yapısını parçalar. İşte tanrıların esas görevi burada yatar. Tragedya tanrılarla yapılan düellonun kültürel bir ifadesidir.”⁶⁹

Üçüncü ve son olarak, Terzopoulos’un tiyatrosunun Aristotelyen burjuva dramından gösterimdeki göstergesel niteliklere verdiği değer yönünden ayrıldığını söyleyebiliriz. Aristoteles’e göre, “korku ve acı-

⁶⁸ Bonnard, Andre, *Antik Yunan Uygarlığı (Cilt 1)*, çev. Kerem Kurtgözü, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2004, s. 195

“The Metaphysics of The Body Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz ”, Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit. 2006. s. 161

ma, ya sahne dekorasyonu aracılığıyla uyandırılır ya da onlar olayların örgüsünden, kendiliğinden doğarlar”⁷⁰ Aristoteles’in dekorasyondan kastettiği sahnelemedir ve kendi çalışmasında bu konudan, şiir sanatının alanına girmediğini gerekçe göstererek hemen hiç söz etmez⁷¹ Ama yine de, korku ve acıma duygularıyla sahneleme unsurları arasında bağ kurmuş olması, önceden belirttiğimiz gibi, Dionysos törenlerine özgü dans, müzik ve hareket göstergelerinin tragedya sergilemelerinde var olduğunu düşündürür. Thomson, Aristoteles’in *katharsis* kavramını kullanmakla tiyatroya gidenlerin yaşıntısını dinsel terimlerle anlatmış olduğunu belirttikten sonra, “Dahası, kendisi de bu bağın farkındaydı” der,

“Acıma ve korkuyu, belli tipten kutsal ezgilerle ‘bedenden temizlenen’ gizemli çığgınlığa özgü coşkular olarak belirledikten sonra, bu tip ezgilerin tiyatro için bestelenmiş müzikte kullanılması gerektiğini söylediği bir başka pasajda açıkça bellidir bu.”⁷²

Ne var ki, Aristoteles açısından, belki de Dionisyak unsurlar en çok orada belirgin olduğu için, sahnelemeyle uyandırılan *katharsis* değil, olayların örgüsünden doğanı daha üstündür. “Öykünün örgüsü o şekilde olmalıdır ki, onu sahnede oynanırken görmeden de, öyküde geçen olayları sırf dinlemekle korku ve acıma uyanabilmelidir”⁷³ Aristoteles’in bu çıkarsaması Batı tiyatrosunda edebiyatın sahnelemeye üstün tutulmasının başlıca dayanağı sayılmıştır. Ancak, aynı çıkarsama, Antik Yunan Tragedya’larının sözcüklerin tartımı, jestlerin sembolikliği, dansın ritmi vasıtasıyla uyandırdığı ve metinle sahne

Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi, İstanbul, 1995, s. 39

Bkz. a.g.e.; s.26

Thomson, George, *Aiskhylos ve Atina*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel, İstanbul, 1990, s. 434

Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi, İstanbul, 1995, s. 39

göstergeleri arasında organik bir bağ kuran hayati yapısının felce uğratılması, ikiye bölünmesi anlamına da gelir. Eylem söze, beden metne indirgenir.

Terzopoulos için ise, Antik Yunan Tragedyası'nın derin anlamı,

“bütün yapıyı kuşatır. Bu nedenle ne zaman bir sözü, imgeyi, durumu yorumladığınızda aynı zamanda yapıyı da yorumlarsınız. Yalıtılmış bir dünyanın yorumlanması bütün bir sürecin ihtişamını doğurur; tek bir sözcük ya da dinamik bir ifade aslında yapıya ayrılmaz bir biçimde bağlıdır.”⁷⁴

Dolayısıyla, Terzopoulos, sözle anlatılanı tek veri ve gerçek olarak kabul etmez, söz kolaylıkla anlaşılabilir ve tüketilebilir ama, sözün geometrisi, sureti ve derinliği ancak oyuncunun bedeni aracılığıyla görünürleşir.

Bu bir hatırlamadır. Apollon ve Dionysos'un başlangıçta ve bir zamanlar aynı bedende olduğunun hatırlanması. Aynı zamanda, bir unutmadır. “Şimdiki ben duygusu”nun telkin ettiği her şeyin, en azından çalışma sürecinde, unutulması. Ve son olarak, bir keşif yoluyla özgürleşme edimidir. Bedenin gündelik hayatta kısıtladığı libidinal enerji bölgesinin keşfedilmesi ve onun açığa çıkardığı “ilksel ben-duygusu”yla, geçici ve sınırlı da olsa, akışkan ve dinamik bir temas kurmanın sağladığı özgürleşme. Bunun için gizemsel ve ruhanietçi telkinlere ihtiyaç yoktur, tam tersine, “tüm organların devindiği bir dans dili” yeterince somut ve fizikseldir. Ve bu fiziksellik sayesinde söz eylem ve metin de beden tarafından kuşatılır.

McDonald, Marianne, *Ancient Sun Modern Light*, Columbia University Press, New York, 1992, s. 162

OYUNCULARLA ÇALIŞMA: “BİYODİNAMİK YÖNTEM”

Antonin Artaud “*Sahneye Koyma ve Metafizik*” başlıklı yazısında “Nasıl olur da Batı Tiyatrosu tiyatroyu sözlü tiyatrodan başka bir görünüm altında göremez” diye soruyordu. Ona göre, karşılıklı konuşma (diyalog) –sözlü ya da yazılı şey- özgül olarak sahneye değil, kitaba aitti ve sahnenin kitabilikten kurtulması için, onun kendi dilini konuşmasının sağlanması gerekmekteydi.

“Ben, sahnenin fiziksel ve somut bir yer olduğunu, bu yeri doldurmak ve ona kendi somut dilini konuşturmak gerektiğini söylüyorum.

Ben, duylara yönelik ve sözden bağımsız olan bu somut dilin, öncelikle duylarımızı doyurması gerektiğini, dil için bir şiir bulunduğ gibi duylar için de bir şiir bulunduğunu ve sözünü ettiğim fiziksel ve somut dilin, dile getirdiği düşünceler eklemliden kurtulduğu ölçüde gerçekten tiyatroluk olacağını söylüyorum.”⁷⁵

Artaud, Antonin, *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, YKY, İstanbul, 1993, s. 34

Artaud'nun bu söylemi, Terzopoulos'un Antik Yunan Tragedyaları'na dair yaklaşımıyla örtüşür ve tiyatrodan Aristotelyen paradigmanın dışına çıkmak için önemli bir imkan sunar. Sözcüklerin anlam üreticiliğine sığınmaksızın ve eklemli dilin yapısına kendisini uyarlamaksızın gerçekleştirilecek bir tragedya sahnelemesi, tragedyanın zihinden çok duylara seslenen şiirini, Dionisyak esrimenin vaat ettiği tüm simgeselliği içindeki dans dilini açığa çıkarır. Bunun "somut ve fiziksel" yolu, yine Artaud'dan yola çıkıldığında, "eklemli dilin metafiziğini yaratmak"tan, "dili genellikle anlatmadığı şeyleri anlatması için kullanmak"tan geçer.

yani ondan yeni, benzersiz ve alışılmışın dışında bir biçimde yararlanmak, ona fiziksel sarsma olanaklarını yeniden kazandırmak, onu uzamda etkili bir biçimde yaymak ve bölümlenmek, tonlamaları salt somut yanlarıyla ele almak ve onlara bir şeyleri parçalamakta ve ortaya çıkarmakta sahip oldukları gücü yeniden kazandırmak ...⁷⁶

Artaud'nun yazılarının çoğunda olduğu gibi yukarıdaki sözleri de, ilk başta somut bir program ve yöntem önerisi sunarmış gibi görünmez. Daha çok, ütöpik bir niyet, cisimleşmesi imkansız bir plan olarak algılanabilir. Yazdıklarına bütünlüklü bir biçimde göz atıldığında, hiç kuşku yok ki o, Oskar Schlemmer'in "kendisini varolan tiyatrodan tamamen uzak tutup, çapasını fantazinin ve uzak olanakların denizine atan" sanatçı tarifine uygun düşer⁷⁷ Ne var ki, onu başka sanatçılar için kışkırtıcı kılan da bu yönüdür ve pratik çalışmalara dair önerileri ve uygulamaları değerlendirildiğinde sahneden "fiziksel

⁷⁶ a.g.e.; s. 41

Schlemmer, Oskar, *"İnsan ve Sanat Figürü"*, çev. İdil Kemer, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı, y.h. Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 102

ve somut bir yer” olarak nasıl yararlanmaya çalıştığının ipuçlarına erişilebilir. Artaud’da soyut her zaman somuttan, metafizik fiziksellikten doğar ve örneğin, “tiyatro oyuncusu bir yürek atletidir”⁷⁸ derken bu ilişkiden yola çıkarak konuşur. Oyuncunun bedensel metafiziği, onun “Kendi imgelerinin peşinde çığlıklar atarak koşan bir vebalıyla, duyarlılığının peşindeki tiyatro oyuncusu”nu bir tutan satırlarında⁷⁹, ya da “yakılan ve yanarken de yakmalıkları üzerinde el sallayan işkence cezasısı” betimlemesinde okunabilir. Ancak, bunları söylerken kastettiği etkiyi yaratmanın yollarını, bizzat oyuncunun soluk alıp vermeyle ve bedeninin kas yapısıyla ilişkisinde aradığı görülecektir. Artaud’ya göre “Her coşkunun organik temelleri vardır” ve “her duygunun, zihindeki her devininin, insandaki her duygu depresmesinin kendine özgü bir soluğu vardır”⁸⁰ Oyuncu soluk bilgisi aracılığıyla (Artaud’da bu bilgi Kabala geleneğinden sağlanır) hedeflediği duygulara nasıl ulaşılacağını bulabildiği gibi, seyirciyi de, “büyülü kendinden geçme durumu içine” atmaya başarabilir, “Ve ben” der Artaud, “bir soluğun hiyeroglifiyle kutsal bir tiyatro düşüncesini yeniden bulabilirim”⁸¹.

Tiyatrosu pek çok açıdan Artaud’nun hayattayken gerçekleştiremediği “ütopya”sının izini süren Terzopoulos için de bedeninin metafiziği, onun soluk alıp verme mekanizmasıyla ve bu mekanizmanın ürettiği dinamizmle doğrudan bağlantılıdır. Böylelikle, Dionisyak esrime ve onun açığa çıkaracağı büyüsel kendiliğindenlik, bütünüyle oyuncunun fiziksel çalışmasının bir sonucu olarak ortaya çıkar.

⁷⁸ Artaud, Antonin, *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, YKY, İstanbul, 1993, s. 113

a.g.e.; s. 24

a.g.e.; s. 114

a.g.e.; s. 119

Esrimenin Fizikselliği

Terzopoulos, Euripides'in *Bakkhalar*'ını sahnelemek üzere çalışmaya başladığı sıralarda, öncelikle, kendisi için bir sır olan esrime durumuna erişmenin fiziksel olasılıklarını araştırmaya girişir. Bu konuda Leipzig kentinde ortaya çıkan ve Attica'daki Amphiarion tapınağında tanrı Asclepius için inşa edilmiş bir hastanede uygulanan bir tedavi yöntemini anlatan, 17 yüzyıla ait bir kitaptaki bilgiler esinlendirici olacaktır. Burada yer alan açıklamalara göre, hastalar her gün düzenli bir ritüeli gerçekleştirmektedirler. Gün doğuşuyla birlikte, açık havada bir daire oluşturacak şekilde sıralanırlar ve bu daire boyunca bir yürüyüşe başlarlar. Bu yürüyüş aşamalı olarak hızlandırılır ve hastalar her seferinde yeni tempoya ayak uydurmaya çalışırlar, belli bir aşamada Kabuki oyuncularının yaptığı gibi dizlerini kırarak yürürler ve yürüyüşün beşinci saatinde dirseklerini kıvrarak tempoyu düşürmeksizin ilerlemeyi sürdürürler. Sekiz saat aralıksız süren bu egzersiz katılımcılarda Afrika danslarında gözlemlenene benzer bir enerji açığa çıkarır ve kiminin midesinden, kiminin kalbinden kaynaklanan acıları ortadan kaybolur⁸²

Terzopoulos bu öyküden hareketle Dionisyak esrimeye ve tekniğine dair iki yönelim belirleyecektir. Birincisi, 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. İkincisi, bedendeki değişim dışarıdan bir uyarıcı yoluyla değil, kan dolaşımının hızlandırılması, nefes

Bkz. McDonald, Marianne, *Ancient Sun Modern Light*, Columbia University Press, New York, 1992, s. 164 ve Theodoros Terzopoulos, "Historical Review and Methodology", Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 51

alışverişinin gündelik tartımın dışına çıkılarak dengesizleştirilmesi, bedende yeni enerji kanallarının açılması ve bedenin kendisini her aşamada yeni koşullara uyarlaması sayesinde gerçekleşir.

Attis Tiyatrosu oyuncular *Bakkhalar*'ı çalışırken, içinde Asclepious hastanesindeki tekniğin de yer aldığı, oyuncunun fiziksel yönden esrime durumuna erişmesine yönelik sayısız egzersiz denerler. Sonradan süreç içerisinde bunların rafine edilmesi ve ortaya çıkarılan sonuçların yeniden yorumlanması sonucunda, bugün de geçerliliğini sürdüren formülasyona erişilir. Teknik dille söylemek gerekirse, esrime,

“enerji akışının dikey açıdan engele uğramaması omurganın yedi kritik noktasının serbest bırakılmasıyla ilgilidir. Enerjinin dikey yolda herhangi bir engelle karşılaşmaksızın akması gerekir. Tiyatromuzdaki birincil görev budur. Enerji dikey açıdan aktığında, aynı zamanda hem yukarıya doğru, göğe, hem de aşağıya doğru, yeryüzüne süzülür. Böylece bütün yönleri yayılır ve evrensel hale gelir. Dionysos'a dönüşürsünüz.”⁸³

Terzopoulos'un sözünü ettiği yedi bölge omurgadaki dizilişlerine göre yukarıdan aşağıya sıralandığında, korteks, yüz, göğüs kafesi, yukarı diyafram, aşağı diyafram, genital organ ve kuyruk sokumundan oluşur⁸⁴ Korteks ya da beyin bölgesi oyuncunun eylemlerinin

“*The Metaphysics of The Body* Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 165

Bahsedilen yedi ana enerji bölgesi hakkındaki açıklamalar konusunda Attis Tiyatrosu oyuncularından Savvas Stroumpos'un yayınlanmamış yüksek lisans çalışmasından faydalanılmıştır.

koordinatörü olarak iş görür, ancak sadece onu kullanarak çalışması ya da tümüyle onun denetimine girmesi, oyuncunun ruhsal, bedensel yaratıcılığını kısıtlar ve çoğunlukla ezbere ya da mekanik bir oynayıla sonuç verir. Benzer biçimde, oyunculuğun yüz bölgesinde toplanması ve ifadenin öncelikle yüz kasları aracılığıyla oluşturulması, ticari tiyatrodan alışık olduğumuz “surat buruşturmaya, basmakalıp duygusallıklara” dayalı bütünüyle dışsal ve sahte bir oyunculuğa götürür. Oyuncunun güçlü bir coşku halini yansıtmaya ya da kendisini sahnede enerjik göstermesi için tercih edilen bir diğer yol göğüs kafesi bölgesini kullanarak oynamaktır. Nefesin akciğerlerde sıkıştırılmasının neden olduğu tehlikeler bir yana, enerjiyi göğüsten yaymaya uğraşmak beden üzerindeki kontrolün yitirilmesine neden olur ve abartılı, basmakalıp ifadeler açığa çıkarır. Ticari oyunculuk açısından oynamak bu üç enerji bölgesini kullanmaktan ibarettir. Çoğu zaman, özellikle de televizyonda daha fazlasına ihtiyaç duyulmaz.

Ama daha deneyimli ya da daha eğitilmiş oyuncular diyaframın önemini bilirler ve etkili bir diyafram kullanımı beden, zihin ve duyguların koordinasyonunda ve yaratıcılığın açığa çıkmasında fayda sağlar. Bununla birlikte, oyunculuk okullarında, o da sınırlı bir oranda, ancak göğüs kafesinin aşağısında, karın boşluğundaki yukarı diyaframın fark edilmesine ve çalıştırılmasına dönük egzersizlere rastlanır. Klasik ve yaygın oyunculuk eğitiminden geçmiş bir oyuncu, bedensel olarak, tabiri caizse, sadece göbek deliğinden yukarısını tanır ve oyunculuğunda kullanır. Bedeninin geri kalanı nasılsa ona iştirak edecektir ve zaten yaratım, bedenden çok ruh ve zekayla alakalı sayılmaktadır.

Halbuki, Terzopoulos açısından yukarı diyafram sadece “kaynağa götüren bir geçittir”, nefes ve enerjinin tüm bedende dikey olarak yayılabilmesi için yukarı diyaframın rahat ve açık olması gerekir ama kendi başına bir enerji merkezi gibi kabul edilemez. Bu anlamda,

“biyodinamik yöntem” açısından, ve yine tabiri caizse, oyunculuk göbek deliğinin aşağısında kalça bölgesinde başlar.

Eugenio Barba, Japonya’daki tiyatro geleneklerinin herbirinin (Noh, Kyogen, Kabuki) oyuncunun sahne varlığını, enerjisini tanımlamak için aynı kelimeyi kullandığını belirtir: *koshi*. “Japonca’da *koshi*, bedenin çok belirli bir bölümüne, kalçalara ilişkin kullanılır”⁸⁵ *Koshi* aynı zamanda oyuncunun güç ve denge merkezidir. Bu merkez, aşağı diyafram, genital organ ve kuyruk sokumunun oluşturduğu üçgenle, yani pelvis’le tanımlanabilir.

Gündelik hayatta, özellikle erkeklerde, toplumsal göreneklerin de etkisiyle, bu alan tamamen kapalıdır ya da sadece yoğun güç kullanımı gerektiren işlerde bilinçsizce kullanılır. Öte yandan, Doğu felsefesinde bu alan, yaşamın ve doğurganlığın merkezi olarak da tarif edilmiştir ve fiziksel açıdan düşünüldüğünde bu tamamen doğrudur. Aynı mantık üzerinden düşünüldüğünde, yaşamın sona ermesi demek, bedenin ölümünden, beynin ya da kalbin durmasından önce, bu üçgenin kapanmasıyla, yani doğurganlık, mecazi anlamda da, yaratıcılık kudretinin yitirilmesiyle bağlantılandırılabilir.

Terzopoulos’un “biyodinamik yöntem”i aşamalı bir biçimde oyuncunun pelvis bölgesi üzerinde hakimiyet kurmasına ve oradan doğan yaratıcı enerjiyi tüm bedenine yayarak sanatsal bir ifade aracına dönüştürmesine dayanır. İlk aşamada, zorlayıcı beden duruşları ve ağır fiziksel çalışmalar yoluyla pelvis kaslarının esnetilmesine, rahatlatılmasına ve enerjinin ortaya çıkmasını kısıtlayan koşulların ortadan kaldırılmasına çalışılır.

Yine Doğu’lu geleneksel tiyatrolara bakıldığında, o tiyatroya özgü hareket kodları ve sahne kuralları üzerinde durulmadan önce oyun-

⁸⁵ Barba, E.-Sivarese, Nikola, *Oyuncunun Gizli Sanatı*, çev. Ayşin Candan, YKY, İstanbul, 2002, s. 186

koordinatörü olarak iş görür, ancak sadece onu kullanarak çalışması ya da tümüyle onun denetimine girmesi, oyuncunun ruhsal, bedensel yaratıcılığını kısıtlar ve çoğunlukla ezbere ya da mekanik bir oynayıla sonuç verir. Benzer biçimde, oyunculuğun yüz bölgesinde toplanması ve ifadenin öncelikle yüz kasları aracılığıyla oluşturulması, ticari tiyatrodan alışık olduğumuz “surat buruşturmaya, basmakalıp duygusallıklara” dayalı bütünüyle dışsal ve sahte bir oyunculuğa götürür. Oyuncunun güçlü bir coşku halini yansıtmaya ya da kendisini sahnede enerjik göstermesi için tercih edilen bir diğer yol göğüs kafesi bölgesini kullanarak oynamaktır. Nefesin akciğerlerde sıkıştırılmasının neden olduğu tehlikeler bir yana, enerjiyi göğüsten yaymaya uğraşmak beden üzerindeki kontrolün yitirilmesine neden olur ve abartılı, basmakalıp ifadeler açığa çıkarır. Ticari oyunculuk açısından oynamak bu üç enerji bölgesini kullanmaktan ibarettir. Çoğu zaman, özellikle de televizyonda daha fazlasına ihtiyaç duyulmaz.

Ama daha deneyimli ya da daha eğitilmiş oyuncular diyaframın önemini bilirler ve etkili bir diyafram kullanımı beden, zihin ve duyguların koordinasyonunda ve yaratıcılığın açığa çıkmasında fayda sağlar. Bununla birlikte, oyunculuk okullarında, o da sınırlı bir oranda, ancak göğüs kafesinin aşağısında, karın boşluğundaki yukarı diyaframın fark edilmesine ve çalıştırılmasına dönük egzersizlere rastlanır. Klasik ve yaygın oyunculuk eğitiminden geçmiş bir oyuncu, bedensel olarak, tabiri caizse, sadece göbek deliğinden yukarısını tanır ve oyunculuğunda kullanır. Bedeninin geri kalanı nasılsa ona iştirak edecektir ve zaten yaratım, bedenden çok ruh ve zekayla alakalı sayılmaktadır.

Halbuki, Terzopoulos açısından yukarı diyafram sadece “kaynağa götüren bir geçittir”, nefes ve enerjinin tüm bedende dikey olarak yayılabilmesi için yukarı diyaframın rahat ve açık olması gerekir ama kendi başına bir enerji merkezi gibi kabul edilemez. Bu anlamda,

“biyodinamik yöntem” açısından, ve yine tabiri caizse, oyunculuk göbek deliğinin aşağısında kalça bölgesinde başlar.

Eugenio Barba, Japonya’daki tiyatro geleneklerinin herbirinin (Noh, Kyogen, Kabuki) oyuncunun sahne varlığını, enerjisini tanımlamak için aynı kelimeyi kullandığını belirtir: *koshi*. “Japonca’da *koshi*, bedenin çok belirli bir bölümüne, kalçalara ilişkin kullanılır”⁸⁵ *Koshi* aynı zamanda oyuncunun güç ve denge merkezidir. Bu merkez, aşağı diyafram, genital organ ve kuyruk sokumunun oluşturduğu üçgenle, yani pelvis’le tanımlanabilir.

Gündelik hayatta, özellikle erkeklerde, toplumsal göreneklerin de etkisiyle, bu alan tamamen kapalıdır ya da sadece yoğun güç kullanımı gerektiren işlerde bilinçsizce kullanılır. Öte yandan, Doğu felsefesinde bu alan, yaşamın ve doğurganlığın merkezi olarak da tarif edilmiştir ve fiziksel açıdan düşünüldüğünde bu tamamen doğrudur. Aynı mantık üzerinden düşünüldüğünde, yaşamın sona ermesi demek, bedenin ölümünden, beynin ya da kalbin durmasından önce, bu üçgenin kapanmasıyla, yani doğurganlık, mecazi anlamda da, yaratıcılık kudretinin yitirilmesiyle bağlantılandırılabilir.

Terzopoulos’un “biyodinamik yöntem”i aşamalı bir biçimde oyuncunun pelvis bölgesi üzerinde hakimiyet kurmasına ve oradan doğan yaratıcı enerjiyi tüm bedenine yayarak sanatsal bir ifade aracına dönüştürmesine dayanır. İlk aşamada, zorlayıcı beden duruşları ve ağır fiziksel çalışmalar yoluyla pelvis kaslarının esnetilmesine, rahatlatılmasına ve enerjinin ortaya çıkmasını kısıtlayan koşulların ortadan kaldırılmasına çalışılır.

Yine Doğu’lu geleneksel tiyatrolara bakıldığında, o tiyatroya özgü hareket kodları ve sahne kuralları üzerinde durulmadan önce oyun-

⁸⁵ Barba, E.-Sivarese, Nikola, *Oyuncunun Gizli Sanatı*, çev. Ayşin Candan, YKY, İstanbul, 2002, s. 186

cunun pelvis bölgesinin rahatlatılmasına dönük zorlayıcı egzersizlere rastlandığı görülecektir. Doğulu sanatlar ve onlardan esinlenen Terzopoulos'un egzersizlerinde güç ve enerjinin somut karşılığı nefes ve kan dolaşımıyla ilgilidir. Pelvisin rahatlaması nefes ve kanın herhangi bir engelleyici tıkanma noktası olmaksızın vücudun her bölgesine yayılması anlamına gelir. Farklı Doğulu geleneklerin oyuncuları bunu kendi eğitilmiş bedenlerinden gayet iyi bilirler ve oyuncunun varlığı Japon Noh Tiyatrosu'ndaki *ki-hai* (nefesin bedenle derin uyumu) ve Bali Tiyatrosu'ndaki *pegunda bayu* (nefesin doğru dağılımı) sözcüklerinde ifadesini bulan duruma eriştiği anda belirginleşir. "Japoncadaki *ki-hai* gibi Bali'lilerin *bayu*'su bedeni yücelten ve yaşamsallık üreten güç artışının tam karşılığı bir tanımdır"⁸⁶

Attis Tiyatrosu oyuncusunun yöntemle çalışmasının ilkiyle paralel ilerleyen diğer aşamasında, pelvis bölgesinin rahatlamasıyla açığa çıkan enerji bu bölgedeki kasların titreştirilmesiyle tüm bedene aktarılır. Terzopoulos'a göre, "üç temel enerji bölgesini içeren pelvis ya da daha doğrusu üçgen özerk olarak hareket ettiğinde enerji bedenin her yerindeki kilit güçleri açığa çıkararak ve yeni ifade kodlarını yaratarak akar"⁸⁷ 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. Zarilli'nin Uzakdoğu

a.g.e., s.187

Terzopoulos, Theodoros, "Historical Review and Methodology", Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 55

Asya'nın gösteri ve doğuş sanatlarının performansçısını betimlerken belirttiği gibi, bu durumdaki oyuncu,

“(1) merkezdedir fakat bu “merkez”den herhangi bir yer ve zamanda kendiliğinden hareket etmekte özgürdür; (2) dengededir fakat dengesizmiş gibi görünebilmektedir (3) kontrollü fakat aynı zamanda serbest bırakılmış/akıcı bir “akım” vaziyetindedir (4) hareketsiz ve hazırdır fakat potansiyel gücünü ve hareketini bu hareketsizlik durumundan çıkarır.”⁸⁸

Açıkça görülebileceği üzere, Terzopoulos'un yöntemi farklı egzersiz çeşitlemeleriyle de olsa, oyuncusunu Batı'lı olmayan geleneksel sanatların performansçısıyla benzer bir yere taşır. Ne var ki, söz konusu sanatlarda olduğu gibi, enerjinin doğru kullanımının öğretisini önceden kodlanmış eylem ve davranışların yinelenmesiyle birleştirmez, yani önceden belirlenmiş bir yapının bağlamına yerleştirip, farklı nüanslarla da olsa aynı kodlara erişmeye çalışmaz. Bu sanatlarda, Terzopoulos'un esrimeyle ifadelendirdiği psikofiziksel durum, geleneksel sahnelemenin bağlamında sabitlenmiştir, esrime halindeki beden için biçimlendirici ilkeler yüzyıllardan beri ustadan çırağa taşınan geleneksel kod ve simge aktarımlarıyla sağlanır. Beden her adımı ve parmak duruşu nesilden nesile intikal eden bir tekniğin sürdürücüsü olarak dans eder.

Terzopoulos'un yönteminde ise, gündelik tekniğin ve enerji kullanımının dışına çıkarılan beden, metne ve sahneye ilişkin kodların belirlenmesinin aracı olarak kullanılır, yani esrimenin kendiliğindenliği biçimsel disiplinin oluşmasında tayin edici bir konuma yerleşir.

Zarilli, Philip B., *“On the Edge of a Breath. Looking”* ed. Philip Zarilli, *Acting (Re)Considered*, Routledge, New York, 1996, s. 181-182

Oyuncu/performansçının fiziksel tekniği yoluyla ulaştığı psikofiziksel durum farklı bir dansı mümkün kılar. Burada, “metnin enerjisi ateştir ve beden onun üzerinde dans eder”⁸⁹

Trajik Konuşma

Terzopoulos’un “metnin enerjisi”yle kastettiği şey, Artaud’nun, büyük tragedya yazarlarının tiyatrolarındaki yazınsal olmayan yöne dair söyledikleriyle bağlantılandırılabilir. Artaud, Jean Paulhan’a yazdığı mektuplarından birinde, Batı’lı sahnelemelerin Aiskhylos, Sophocles ve Shakespeare’in tiyatrolarının fiziğini sezemeyişinden yakınır. “Çünkü” der, “bir söyleyiş biçiminin, bir jestlemenin, bütün bir sahne ritminin doğrudan doğruya insansal ve etkili yanını yakalayamıyoruz. Hani kahramanlarının ruhsal durumunun hayranlık verici sözlü açıklamasından daha çok değilse de, onun kadar önemli olması gereken yanı”⁹⁰

Dionysos ve tragedya ilişkisini ele alırken bahsettiğimiz gibi, dithyrambos şarkılarından doğarak gelişen tragedyada sözcüklerin mantıksal ve yargıya dayanan niteliğinin yanı sıra, onların müzikalitesinden ve onlara eşlik eden jest ve danstan doğan bir başka niteliği daha vardı. Dionisyak ritüelin teatral metin ve gösterim içine sızmasını sağlayan ve onu ölçülü ama ruhsuz bir deklamasyona dönüşmekten koruyan şey bu niteliğiydi. Esasen, trajik denilebilecek etkiyi yaratan da, sözcüklerin zihinsel anlamıyla (öyküdeki durum ve ruh hallerine ilişkin sözlü açıklamalarla), coşkulara seslenen ikinci anlamının (sözcüklere yaşam veren fiziksel devinimin) bu birlikteliğiydi. Açıkçası bu birliktelik, sözlerin koreografisini yapmaktan ya da ek-

⁸⁹ “*The Metaphysics of The Body* Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz ”, *Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos*, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 168

Artaud, Antonin, *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, YKY İstanbul, 1993, s. 95

lektik bir biçimde söz ve dansı yanyana getirmekten tamamıyla farklıdır. Daha çok, Artaud'nun "eklemlili dilin metafiziği" dediği unsurdan yola çıkarak düşünülebileceği üzere, sözü sözle dile getirilemeyecek olanı hissettirmekte aracı olarak kullanmak, trajik acıyı bedenselleştirmekte onun biçimsel olanaklarından yararlanmak ve ona fiziksel sarsma olanaklarını yeniden kazandırmakla alakalıdır.

Bu anlamda metnin enerjisini açığa çıkaran unsur beden enerjisidir. Bedenin enerjisinin yüksekliği oranında metin, üzerinde dans edilebilecek bir ateşe dönüşür. Terzopoulos açısından, esrimenin fizikselliği metnin fizikselliğini açığa çıkarmanın yegane aracıdır ve bu ikisi arasındaki ilişkiyi ve onun estetik ifadesini tayin eden teatral öge, ritimdir.

"Ritmin rasyonel bir çekirdeği vardır. En soyut şekil, ritimden doğan en kısa süreli hareket bile daha derin bir rasyonel hukuka dayalıdır. Eğer birkaç dizenin içerdiği çekirdek ritmi bulmayı başarırsanız, ilgili bölümün ve nihayetinde bütün metnin ritmini hissedebilirsiniz çünkü bir metin, özellikle antik tiyatrodaki ritmik birimlerden meydana gelir. Daha öncesinde herhangi bir sahne çalışması ya da yazılı sahne direktifleri olmadan ritmin kendisinin nasıl yapı-söküm, analiz ve yeniden inşa sürecine götürdüğünü görmek genellikle şaşırtıcıdır."⁹¹

Ritmin cevherine erişmesi, oyuncunun kendi bedeninin zihinsel ve fiziksel sınırlarını aşmasına bağlıdır. Oyuncu yoğun fiziksel çalışma yoluyla tüm bedenine yayılan yaşamsal bir enerjiyi açığa çıkarırken aynı zamanda ve doğal yoldan Dionisyak esrimenin vaat ettiği

Terzopoulos, Theodoros, *"Historical Review and Methodology"*, Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 55

kendinden vazgeçme ve kolektif bilinçdışıyla temas kurma edimini de yaşar. Oyuncunun “tüm organlarını devindiren dans dili”, Terzopoulos’a göre, “kendi kodlarını oluşturur ve kendi anılarını kullanır, tıpkı atalarımızın yüzyıllar önce utanıp sıkılmadan, tamamen özgür bir biçimde dans edişleri gibi”⁹² Her oyuncu içinden geldiği geleneğe ya da atasal kökenlerine göre farklı dans edecektir ama daha önceden gördüğümüz gibi, böylesi dansların tümü esasen Dionysos’tan türemişlerdir.

Bununla birlikte, tragedya söz konusu olduğunda esrimenin fizikselliliğiyle açığa çıkan bu dans, ancak metnin sözel bağlamına yerleştiğinde, yani sözcükleri seslendirdiğinde, bir form, bir anlam üretebilir ya da sadece oyuncu açısından konuşursak, net ve biçimsel bir skor yaratabilir. Bu, oyuncunun ve yönetmenin metinle çalışmasının ilk adımıdır. Metnin ne anlattığı ya da hangi duyguyu yansıttığıyla ilgilenilmeksizin hareket ve dansın bir forma eriştirilmesinde ondan destek alınır. Oyuncunun “trajik konuşması”nda “konuşmanın kendine ait sıcaklığı vardır; her kelime bir travma, bir kan pıhtısıdır” Oyuncu bedenini doğal bir tınlaticıya dönüştüren pelvisten gelen enerji vasıtasıyla ve bedendeki unutulmuş ya da saklı kalmış ses kaynaklarını açığa çıkararak, metnin ritmik yapısına fiziksel açıdan nüfuz etmeye çalışır. Ancak elbetteki bu bir tokmakla davula vurmak gibi bir işlem değildir. Tam tersine, oyuncunun metinle iletişim kurmasının bu ilk aşamasında, “konuşma, oyuncu açısından bir anlamlar toplamı olarak değil, içinin derinliklerini açabileceği bir neşter ve enerjisinin açığa çıkabildiği bir kanal işlevini görür”

Haliyle, böylesi bir çalışmada, metinle iletişimi tümevarımsal bir yol izleyerek geliştirmek, metnin ritmik bölümleri üzerinde ayrı ayrı derinleşmek gerekir. Bu bir ölçüde, yemek masasında Kostya’ya, bir metnin küçük lokmalara bölünüp nasıl hazmedilebileceğini anlatan

a.g.e.; s. 55

deneyimli oyuncunun yaptığını anıştırır⁹³ Ancak Terzopoulos'un tiyatrosunda metin, deneyimli oyuncunun aile sofrasında salça sosuyla tatlandırılıp, çatal bıçakla yenen hindisinden çok, *mainad*ların törenlerinde canlı canlı parçalara ayırıp, çiğken yedikleri (*sparagmos* ve *omophageia*) kurbanlarına benzer. Zeus'un ve Titanlar'ın Dionysos'u yutup yeniden doğurmalarında olduğu gibi, oyuncunun Dionisyak bedeni metni parçalarına ayırıp yutar ve bedeninin en derinlerinden gelen enerji ve coşkuyla, kendi kanına karıştırdığı metni tekrar dışarı atar. Varopoulou'nun belirttiği gibi,

"Nefes alma, ağlama, duraklamalar, farklı konuşma tempoları, beden unsurlarının kasılması ve serbest bırakılması, birbiriyle çelişen jestler, bütün bu hareketler, metnin anlamına doğrudan hizmet etmekten ziyade metnin anlamını bütünleyici özerk ve ritmik bir beden sistemi ile vokal reaksiyonları oluşturur."⁹⁴

Oyuncunun biçimsel disiplininin biri metnin anlamına hizmet eden, diğeri onu bütünleyen iki yönelim halinde ayrıştırılması, tragedyaya ilişkin Aristotelyen dramaturjiyle Terzopoulos'un "ontolojinin estetiği"ne dayalı dramaturjisi arasındaki farkla bağlantılıdır. Daha önce, Terzopoulos'un görüşlerinden yola çıkarak, sözlerin yanı sıra, onların ritmik tartımları ve sahnenin geometrik yapısınca da biçimlenen trajik malzemenin boyutlarının ilk bakışta görüldüğünden daha büyük olduğu ve bunun tragedyanın açığa çıkarmaya çalıştığı bilinmezlik ve boşluk hissiyle bağlantısı üzerinde durmuştuk. Tragedyalarda düzen ve uyum sağlayıcı Apolloncu ilkeyle, kaotik ve yıkıcı Dionysoscü esrimenin birlikteliğinin anlamı da esas olarak buydu.

Stanislavski, Konstantin, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, çev. Suat Taşer, Dost, Ankara, 1988, s. 102-103

Varopoulou, Eleni, "*Prolog*" Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications. Athens, 2000, s. 12

Buradan hareketle, ve dolayısıyla, Terzopoulos kendi sahnelemelerinde ve oyuncuyla çalışmasında, sadece metni anlatmakla ya da sözlerde ifadesini bulan düşünce ve duyguların bir eşdeğerini yaratmakla ilgilenmez. Ve yine aynı nedenle, onun tiyatrosunun “düzene ve gerçekliğe aykırı olan ‘gerçeklikleri’ bir düzene sokmak için ölçüsü olmayan bir ölçü kullanması gerekir. Böylelikle formları olmayan şeylere bir form verebilir ve nihayetinde disipline edilmemiş malzeme-yi oldukça sıkı bir geometriye sokabilir”⁹⁵

Buraya kadar söylediklerimizden ve yukarıdaki alıntıdan yola çıkarak izah edilecek olursa, yöntemin ilk aşaması, oyuncunun anatomisini fiziksel ölçütlerle yapıbozumuna uğrattıktan sonra ölçülemez, ancak oyuncunun disiplinli çalışmasıyla geliştirilebilir bir yaratıcı enerji ve ruh hali açığa çıkarır. Yöntemin metinle ilişkiyi içeren ikinci aşamasında ise, bu enerji ve ruh hali metnin yapıbozumuna uğratılmasının ölçüsü olarak kullanılır. Her ikisinde de, “burjuva gerçekçi estetiği”nin yasalarıdır yapıbozumuna uğratılan ve oyuncunun anatomisinin yol göstericiliğinde olduğu gibi, burada da metnin anatomisi diye nitelendirebileceğimiz, ritim ve ses unsurları üzerinde yoğunlaşılır. Ve oyuncunun bedeninde dikey bir düzlemde ilerlenerek enerjinin kaynağına nasıl ulaşılmaya çalışılıyorsa, benzeri bir tutumla ve ritim aracılığıyla metnin cevherinin keşfedilmesine uğraşılır.

Bu konuda, bedenin enerji bölgeleri kadar kesin belirlenimlerden söz edilemeyecek olsa da, ritmin ve metnin cevherinin keşfedilmesi doğrultusunda provalarda uygulanan tekniklerden biri, tüm oyuncuların oldukça yavaş bir tempo ve zihinsel direnci kıran beden duruşları içerisinde nefes alışverişlerini ortaklaştırarak, birbirlerinden aldıkları ritimle metni okumalarıdır. Oyuncuların her birinin topluluk ritmine sadık kalması ve kendisini ona teslim etmesi, onun sadece kendisi

Terzopoulos, Theodoros, “*The Principles of Tragedy*” yayınlanmamış metin, 1996, s. 1

için değil tüm topluluk için oynamasını ve birbirini doğallıkla tetikleyen yaratıcı söz tartımlarının oluşmasını sağlar. Çoğu zaman herhangi bir oyuncunun geliştirdiği bir hareket dizgesi ya da vurgulama, sahnenin atmosferinin belirginleşmesinde ya da diğer oyuncuların kendi söyleyişlerinin temposunun ortaya çıkmasında yardımcı olur. Diğer taraftan, oyuncunun fiziksel postürünün yavaşlatılmış bir tempo içinde zorlanması onun pelvis bölgesi ve kendi beden hafızası üzerine yoğunlaşmasını, mutlak bir konsantrasyon geliştirmesini sağlar. Terzopoulos provalarda, oyuncular için zorlayıcı duruşları sürekli yenileyerek, onların tek bir konsantrasyon noktası üzerinde alışkanlık geliştirmesini engellemekle ve belli bir ifade üzerinde kesin karara varıncaya kadar onu çeşitli biçimlerde sınamakla ilgilenir. Bu anlamda, karşılıklı diyaloglarda olsun, tiradlarda olsun yönetmenle oyuncu arasında canlı ve dinamik bir etkileşim kurulur.

Yavaş temponun bir başka özelliği, metnin en küçük ritmik birimlerinin detaylıca çalışılmasını, en küçük denge ve ritim değişikliklerinin güçlü anlamlar üretmesini sağlayan yönüdür. Özellikle yönetmen açısından, metnin müzikalitesinin şekillendirilmesinde bu çalışma tarzının oldukça kolaylaştırıcı olduğunu söylemek mümkündür. Ancak oyuncu için böylesi bir durum tam tersine işini oldukça zorlaştırır, çünkü en küçük söz ya da eylem hatası dahi onun topluluk ve oyun dışına çıkması için yeterlidir. Oyuncu için tek yol, devamlı ve akışkan bir biçimde enerji merkeziyle temasını yitirmeden ve toplulukla bağını koparmadan oynamaktır. “Oyuncunun işlevi dikkat çekmek ya da kendisini göstermek değil, uyarmak ve diğerlerini harekete geçirmektir”⁹⁶

Terzopoulos, Theodoros, “*Historical Review and Methodology*”, Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 67

Bunun yanı sıra, oyuncu için esrime, kendisini yitirmek, bir tür trans halindeymişçesine kendini unutmak olmadığı gibi, metni seslendirmek de, aklına estiği gibi ve anlaşılmaz bir telaffuzla konuşmakla karıştırılmamalıdır. Metnin ritminin ortaya çıkması ve seyirci tarafından sözcüklerin anlaşılması için, berrak ve net bir söyleyiş esastır. Oyuncunun doğru telaffuzla konuşmak gayesiyle konuşmasını alışık olunduğu gibi yukarı diyaframa yönlendirmesinin önüne geçmek ve tüm vücuttaki akışkan enerjiyi yitirmemek için, metin öncelikle parçalara bölünerek, oyunun bütünü içindeki anlamından soyutlanılarak çalışılır. İlk safhada, sessiz harfler, konuşma şeklinin ve telaffuzun belirlenmesinde ve bedenden yayılan enerjinin dağılmasında taşıyıcı kolonlar gibi işlev görürler. Sonrasında, ortaya çıkan müzikalite doğrultusunda bedenle ritim arasındaki ilişki biçimlendirilir ve anlamlandırılır. Ve ardından, söylenen sözlerin bütün episod ya da oyun içerisindeki yeni anlamına ulaşılır. Ama böylece üretilen anlam, artık yazılı metninkiyle aynı olmayacaktır, aynı zamanda, “sözcükler yalnızca dilbilgisel açıdan anlatmak istedikleri şeyler için ele alınmak yerine, birer devinim olarak”⁹⁷ algılanacaklardır.

Antik Yunan Tragedya metinleri üzerinde ritim aracılığıyla çalışırken Terzopoulos ve oyuncuların üzerinde durdukları önemli bir husus, metinlerin orijinal, yani günümüz Yunancasına çevrilmemiş hallerini çalışma kapsamına almalarıdır. Çünkü, çoğunlukla, yapılan çevirilerde Eski Yunanca metnin içerdiği kimi ritüelistik kodlar kapsam dışına alınmış ya da bütünüyle görmezden gelinmiştir. Daha önce Bakkhalar’ın parodos’undaki “*kamaton teu kamaton*” (bizler yorgunuz, ama bu tatlı bir yorgunluk) deyişinin Frigya savaş dansının makamını içerdiğini örneklemiştik. Euripides’in oyununda bu makam,

Bkz. Artaud, Antonin, *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, YKY, İstanbul, 1993, s. 105

anlamalı bir biçimde değerlendirildiğinde intikam almak için Thebai'ye gelen koronun ilk episod'daki aksiyonu açısından büyük önem taşır. Dionysos ve müritlerinin antresini seyirci açısından tedirgin edici bir hale sokar ve sonradan gelecek şiddetli olaylara coşkusal bir önhazırlık sağlar. Bunun gibi, orijinal metinlerde hiçbir dilbilgisel anlamı olmayan ancak olayın belli düğüm yerlerinde ya da oyun içinde acı ve ağıtın hakim olduğu *pathos* anlarında koro tarafından kulanılan kimi sözcüklere rastlanır; Aiskhylos'un *Persler* oyunundaki O! *Ototototi*, ya da *iyo*, *voa*, *ani ania* gibi. Terzopoulos'a göre bu sözcükler bir nevi işaret direkleridir ve metin içerisine yerleştikleri anlardaki maksatları, oyuncularadaki esrimenin enerjisini en yüksek noktalara taşımak için kaldıraç olmalarıdır:

"Koro '*oimee*' dediği zaman oyuncunun mitin, kendi bedeninin en derinlerine inmesi gerekir... '*oimee*' bir şeylerin belirsiz, açıklanamayan olduğu anlamına gelir ve bu muazzam bir enerji, metafizik bir enerji üretir."⁹⁸

Terzopoulos, *oimee* ve başka tragedyalardan alınabilecek benzeri sözcükleri, kimi zaman kendi sahnelemelerinde hareket halindeki akışı kesintiye uğratan ya da bölen duraklar yaratmak ve oyuncuların sahne üstündeki enerjilerini kademelendirmek için kullanır. Böylelikle, tek bir yerde geçen böylesi bir sözcük, örneğin *Persler* sahnelemesinde *ototototi* ve *iyo* için olduğu gibi, tekrarlana tekrarlana yaygınlaşır ve tüm acının birikip yoğunlaştığı fiziki anları belirginleştirir.

Terzopoulos'un ritimle çalışmasında tayin edici bir diğer husus, metnin dile getirdiği duyguların dışavurumuna ya da herhangi bir

"*The Metaphysics of The Body* Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 164

duygunun fiziksel ve ruhsal uyarıcılar yoluyla ortaya dökülmesine değil, kolaylıkla erişilemez ve bedeninin derinlerine gizlenmiş duyguların açığa çıkarılmasına uğraşılmasıdır. Bu yüzden, yavaş bir tempoyla ve oyuncunun alışkanlıklarını zora sokucu beden duruşlarıyla çalışılır, ardışık anlam dizgeleri yerine metnin fizikselliği ve müzikal plastikliği çıkış noktası alınır ve yine bu yüzden, anlamı bilinmeyen ama kışkırtıcılığı olan sözcüklerle ilişkiye geçilir. Terzopoulos'un anlattığı bir öykü, metin seslendirilirken oyuncunun ve yönetmenin erişmeye çalıştığı ritmik cevherin ve açığa çıkarılması istenen duygunun niteliğini anlamakta yardımcı olabilir:

“‘Yedi ilgi çemberi’ üzerine, çocuğu ölü doğan bir annenin anlatıldığı bir Asya metni vardır. Çocuğunu görür görmez anne çığlığı koparır, bütünüyle şoka uğrar ve ardından duyguya kapılır; sonra bu duygu komşulara geçer ve komşular ağlamaya, feryat etmeye başlar; daha sonra her şey bir ‘operet’ halini alır, derken gazetelere haber olur ve yan dairede oturan kadın (günümüzde olsa böyle söylerdik) televizyona çıkıp olayı anlatmak için hazırlanır. İşte her şeyin ilksel gerçekten nasıl uzaklaştığını gösteren bir örnek.”⁹⁹

Oyuncunun bedenindeki yedi enerji bölgesi üzerinden bu öyküyü yorumlayacak olursak, televizyona çıkan kadının sahnesi ticari tiyatroyunun duygu aktarımına, komşuların ağlama ve feryat sahnesi gerçekçi dramıninkine tekabül eder. Terzopoulos'un tiyatrosu ise, ilk farkediş anına odaklanır ve bu anın duygusunun tüm gösterime hakim kılınmasıyla ve ortaya çıkan sanatsal ifadenin, yalınlığı içerisinde şiddetli ama bulaşıcı bir nitelik göstermesiyle ilgilenir.

⁹⁹ Terzopoulos, Theodoros, *“Historical Review and Methodology”*, Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History. Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 56

“Ve ulaşmak istediğim tam olarak küçük bir ara; patlamanın ya-
şandığı, patlamanın gerçekleştiği ve seyircinin sanki bir gösteriymiş,
rengârenk havai fişekleriymiş gibi izlediğini gördüğümüz an değil.
Burjuva tiyatrosu bu havai fişeklerine dayanır ama ben bunu değil
içerideki ve dışarıdaki bütün güçlerin patlamak üzere olduğu ve bir-
birlerine karşı mücadele ettikleri patlamaya yol açacak olan noktayı
arıyorum.”¹⁰⁰

Ritmin cevherine ve belli bir duygunun çıkış anına yoğunlaşıl-
masına da bağlı olarak, Terzopoulos’un tiyatrosunda metinle çalış-
ma açısından yol gösterici olan bir başka ilke, metindeki tüm aksiyonları ortaya çıkaran kaynağın, metin cevherinin ya da “oyunun
çekirdeği”nin keşfedilmesidir. Böylelikle Stanislavski’nin “üstün
amaç” ya da Brecht’in “fabel” konusunda belirlediği tutumun bir
benzerini Terzopoulos bu “çekirdek” ya da “öz” karşısında sergiler.
Metnin, çalışma sürecinde parçalara ayrılmış, burjuva estetiğinin
dışına çıkmayı hedefleyerek yapıbozumuna uğratılmış unsurları,
belirgin ve yazınsal metinle farklı bir ilişkiyi açığa çıkarıcı bir form
içerisinde yeni bir anlam üretimi için bir araya getirilirler. Örneğin,
Terzopoulos’a göre, *Bakchalar* açısından bu “çekirdek” ne Dionysos
ne de Bakchalar korosu değil, Dionisyak esrimedir. Oyundaki tüm
öğeler, bu esrimeyi hem gerçekleştirir, hem analiz eder, hem de
onun kaynağını sergiler. Benzeri bir yaklaşım diğer tüm tragedya-
lar için de yapılabilir. *Persler*’de matem, *Aias*’da kahramanın deliliği,
Aiskhylos’un kayıp tragedyalarından kalan kimi parçaların birleştiril-
mesinden oluşan *Epigonoı*’de ise, kahramanların kendilerine işken-
ce edenlere isyanı, sahnelemede belirginleştirilen trajik malzemenin
geometrisinin ve akış planının şekillenmesinde belirleyici olur.

¹⁰⁰ McDonald, Marianne, *Ancient Sun Modern Light*, Columbia University Press, New
York, 1992, s. 168

Metne böylesi bir yaklaşım, aynı zamanda biri ritüelistik (dikey) diğeri dünyevi (yatay) iki düzlemin bir arada işlenmesine ve her ikisine birden, metnin yüzeyindeki duygusal patlamaların ve düşünsel dizgelerin ötesinde, oyuncu ve yönetmenin hareket noktasından yola çıkarak, derinlemesine yaklaşılabilesine olanak sağlar. Terzopoulos'un dediği gibi, "performansın ritüelistik karakteri politik boyutuyla yanyana var olur"¹⁰¹.

Böylelikle, sözelimi *Persler*'deki matem, hem ontolojik anlamda yitirmenin, kaybetmenin yasını içerirken, hem de tüm savaşlarda, savaşılan her iki taraftan da manasızca yitirilenlerin öfke ve yasını taşır. Ya da *Epigono*'de yer alan Europe, Philoktetes, Prometheus, Aias gibi karakterlerin kendilerine oyun oynayan ve acı çektiren tanrı-lara isyanı, Yunanistan'daki faşist diktatörlük sırasında hücreye kapatılmış mahkumların şiddetli bir öfke içerisinde işkencecilerine başkaldırmalarıyla benzeşir. Ne var ki, bu benzeşimlerin ya da yan yanalığın seyirciye doğrudan doğruya yansıtılması için metnin güncel-lenmesine ya da sembolik referanslara ihtiyaç duyulmaz. Gösterimin kodları gerçekçi bir yansıtmayı ortadan kaldıracak ölçüde soyutlan-mıştır, ama hem trajik malzemenin bedende bütünleştirilmesi ve oyuncunun yaratıcı hafızasıyla temas kurulması açısından hem de seyircinin aktif bir alımlamayla her iki boyuta da taşınması açısın-dan, ritüelistik ve politik düzlemlerin kesişmesi hayati bir önem taşır. Sampatakakis'in belirttiği gibi Terzopoulos'un yöntemi "gücünü acı çektirenin zaferinden değil, acı çekenin anılarından alır"¹⁰²

*Epigono*i oyununun 3 Mayıs 2003 tarihli prova notlarından (Kaynak: Savvas Stroumpos)

¹⁰² Sampatakakis, Georgios, "*Dionysos Restitutus – The Bacchae of Terzopoulos*" *Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos*, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 99

Pathos'un Geometrisi

Artaud *Vahşet Tiyatrosu*'nun İkinci Bildirgesi'nde, yapmayı hedeflediği tiyatroda "kullanılan hareketler ve imgeler" için, "yalnızca gözün ya da kulağın dışı yönelik zevkine değil, ruhun daha gizil ve daha elverişli zevkine de erişecektir" diyordu.

"Böylece, tiyatrosal uzamı, yalnızca kendi boyutları ve oylumu içinde değil, deyim yerindeyse kendi içyüzü içinde kullanacağız.

İmgelerin ve hareketlerin birbirleriyle örtüşmesi sonucu, nesnelerin, sessizliklerin, haykırışların ve ritimlerin gizli uyumlarıyla, artık ana maddesi sözcükler değil de göstergeler olan gerçek fiziksel bir dilin yaratılmasına ulaşılabacaktır.

Çünkü, şunun anlaşılması gerekir, belirli bir zamanda düşünülmüş bu hareket ve imge bolluğunda, işin içine sessizlik ve ritimle birlikte, belirli bir titreşimi ve gerçekten yapılmış jestlerin ve gerçekten kullanılmış nesnelerin maddesel devinimliliğini de katarız. Ve diyebiliriz ki, antik hiyerogliflerin ruhu, bu arı tiyatro dilinin yaratılmasına öncülük edecektir."¹⁰³

Bilindiği üzere, Artaud'nun bu "arı tiyatro dili"ni yaratma çabası kendi pratiğinde büsbütün başarısızlıkla sonuçlandı. Vahşet Tiyatrosu'nun tek ve son prodüksiyonu olan *Cenci* ayakta durmayı başaramayarak seyircinin ilgisizliği sonucunda ortadan kalktı. Bu, temel hedefi seyirciyi her yönden kışkırtmak olan bir tiyatro için büyük bir hezimetti. Yine de, *Cenci* prodüksiyonunun Roger Blin tarafından tutulmuş prova defterine bakmak, Artaud'nun "ana maddesi sözcük-

Artaud, Antonin, *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, YKY, İstanbul, 1993, s. 108-109

ler değil de göstergeler olan gerçek fiziksel bir dil”den ne kastettiğini anlamayı sağlayabilir. Oyunun açılışındaki ziyafet sahnesinde Kont Cenci’nin gelişini bekleyen konukların dansı, Artaud’nun açıklamalarında kutsallığa saldırıyı da içeren kaotik bir hareketliliği önerir. Ancak, Blin’in notlarında bu kaotikliğin fazlasıyla düzenlenmiş olduğu görülür.

“Hiyerarşik bir düzen içinde üçlü, üç sıra ile başlayan hareket konukların gittikçe genişleyen ve hızlanan daireler şeklinde dans etmeleriyle sürer. En küçük daire en yavaş hareket eder. Diğer büyük dairelerdeki dansçılar diğerlerinin etrafında onların içinden geçerek hareket eder. Bunun üzerine ilave edilen ise, gülmeyi izleyen bir çılgınlık ve ardından da bir hıçkırıktan oluşan, yinelenen bir vokal kalıptır. Ve bu biçimlenmiş efekt, karşıtlıklarla ve bir cücenin düzensiz sıçrayışlarıyla güçlendirilir. Ayrıca, konukların bir kısmının kuklalarla dans etmesiyle açıkça bir insansızlaştırma ögesi kullanılır.”¹⁰⁴

Bu düzenleme mantığı Kont Cenci’nin sahneye girişinde de devam eder. Konuklar rejî defterinde kesin olarak belirlenmiş adım ve jestlerle hareket ederler. “G, 3 adım; F, 2 adım; E, 1 büyük adım; J, 1 küçük adım”, vb. Innes’in belirttiği gibi, prodüksiyonun tamamında aksiyonlar matematiksel sekanslara bölünmüştür ve kitlesel hareketler seyircinin hemen anlayabileceği temel geometrik biçimler üzerine kurulmuştur. Paraleller, daireler, üçgenler, vb.¹⁰⁵ Artaud, bu hareket geometrisine olduğu kadar, oyuncuların kostümlerine, ya da Kont Cenci’nin kızı Beatrice’in işkence göreceği çark gibi dekor ve aksesuarların geometrisine de simgesel anlamlar yükler.

¹⁰⁴ Innes, Christopher, *Avant Garde Tiyatro*, çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Dost, Ankara, 2004, s. 98

¹⁰⁵ a.g.e. s. 99

Oyundaki karakterlerin birer arketip olarak ele alındığı düşünül-
düğünde bu geometrik simgesellik tutarsız değildir ve seyircinin
gündelik algısının sarsıntıya uğratılmasında fayda sağlayacağı umul-
maktadır. Ne var ki, sahnelemedeki geometriyle sağlanmaya çalışı-
lan etkinin bir benzeri oyunculuklar üzerinde denendiğinde, duygu-
larda abartıya kaçılması ve ifadelerin dışavurumcu oyunlarda da
olduğu gibi basmakalıplaşmasıyla sonuçlanır. Seyirciyi sarsması ve
halüsinasyon etkisi uyandırması beklenen fiziki yoğunlaştırma, se-
yircinin sahnede temsil edilenden uzaklaşmasıyla sonuçlanır.

Artaud'nun en temel açmaz noktası budur. Tiyatro sahneleme-
sinde duygulardaki abartıyı, groteski, ses ve görüntülerin bombardi-
manını yoğunluk olarak nitelendirmiş ve Terzopoulos'un burjuva
tiyatrosuna dair nitelendirmesi üzerinden düşünülecek olursa, karşı
çıkma çalıştığı burjuva estetiğinin yani, duygusal patlamaların
havai fişeklerini yaratma isteğinin peşi sıra gitmiştir.

Bununla birlikte, bedenın metafiziğinin solukla, eklemli dilin me-
tafiziğinin ritimle bağlantısındaki gibi, sahnelemenin metafiziğinin
geometriyle bağlantısı konusunda da Artaud'nun görüşlerinin ve
uygulamalarının Terzopoulos açısından esinlendirici olduğu söylene-
bilir, ama önemli bir farkla. Kaotik düzensizliği katı bir düzenlilikle
ortaya koyarken Artaud'nun yapmaya çalıştığı şey, onu sabitlemek
ve kalıplaştırmakla sonuçlanırken, Terzopoulos ölçü ve rastlantı,
kaos ve düzen unsurlarının yan yanalığını muhafaza eder. ...traged-
yada" der Terzopoulos, "dünya ve kaos, düzen ve düzensizlik ara-
sındaki bir 'akrobasi'nin üstesinden geldiğini görürüz."¹⁰⁶ Dolayı-
sıyla, omurganın enerji bölgelerinin esrimeye ve bedensel hafızanın
kaynağına, sessiz harflerin ise ritmin cevherine götüren yollar olması
gibi, sahnelemenin geometrisi de oyuncu ve seyirciyi aynı düzlemde

¹⁰⁶ Terzopoulos, Theodoros, "The Principles of Tragedy" yayınlanmamış metin,
1996, s. 1

buluşturup tragedyadaki aksiyonların çekirdeğindeki *pathos*'a ynlendirir.

Artaud'nun hedefi sahnenin dilini ritüelin diline transfer etmekte, sahnedeki herşeyin bir ritüelin içeriğiyle donanmasını, onun içinde erimesini istiyordu. 60'lı yılların ritüel tiyatro deneyimleri de aynı yolu izlediler. Terzopoulos ise, sahnenin diliyle ritüelin dilini fütursuz bir kendiliğindenlik ya da kaskatı bir biçim içerisinde uzlaştırmakla ilgil lenmez. Daha çok belirgin sanatsal tercihler ve müdahaleler doğrutusunda, sahnenin kurgusal kesinliğiyle, ritüelin her şeyi içine alan oşkusal enerjisi yanyana getirilir, sahnedeki her şey hem alabildiğine teatral hem de ruhani bir nitelik taşır ve birinden diğerine kimi zaman yumuşak geçişler, kimi zaman da ani ve beklenmedik sıırmalar gerçekleştirilir. Erika Fischer-Lichte'nin *Bakkhalar* prodüksiyonunu değerlendirirken belirttiği gibi, sahneleme,

“seyircinin bir eşik sınırına girmesini ve geçiş deneyimleri yaşamasını takip eden anlam işlemleri ve stratejileriyle birlikte işler. Bunlar ritüelistik değil, estetikti. Artistik araçlar tarafından kışkırtılmış ve ortaya çıkarılmıştı.”¹⁰⁷

Bu noktada aklımıza, Huizinga'nın “bir oyun ile kutsal bir eylem arasında hiçbir biçimsel fark yoktur bunlar bildik dünyanın ortasında, belirli bir eylemin gerçekleştirilmesi amacıyla tasarlanmış geçici dünyalardır”¹⁰⁸ çıkarsamasını getirebiliriz. Gerçekten de,

Fischer-Lichte, Erika “*Transformations Theatre and Ritual in the Bacchae*”, *Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos*, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 116

¹⁰⁸ Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, ev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı, İstanbul, 1995, s. 27

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 ilişkilendirir¹⁰⁹, hem de onun "tasarlanmış" niteliğini vurgular. Bu "boş alan" artık bir ritüelin ya da bir oyunun kesin çerçevesiyle sınırlandırılmıştır.

"Örneğin *Persler*'deki sahne, üst tarafta bulunan ve içinde bir çizgi bütünüünün toplandığı hayali bir karenin varlığıyla başlamakta ve karenin ortasında –daha sonrasında tek bir çizgi oluşturacak olan– bir ikizkenar üçgenin şekillendirilmesi ile devam etmektedir. Böylece, geometrik semboller, içlerinde bedensel ve insani eylemlerin gerçekleştirilebileceği birer evren haline gelmektedirler."¹¹⁰

Aynı tasarım hissi, sahnelemenin zamansallığının kurgulanmasında da kendisini gösterir. 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

¹⁰⁹ Örneğin, Dimitris Tsatsoulis, Terzopoulos'un sahnelemelerindeki geometrik şekillerin mitsel ya da ruhani anlamlarına dair oldukça kapsamlı bir liste sunar. Ona göre, yönetmen "evrenin yapılandırılmasına benzer bir şekilde sahnenin mikrokozmosunu yapılandırır."; bkz. Dimitris Tsatsoulis, *The Circle and The Square*, *Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos*, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 45

Georgios Sampatakakis'in *Tiyatronun Sonu: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatro-sunda Biçem ve Metafizik* başlıklı henüz yayınlanmamış kitabından alıntılanmıştır. Alıntıda bahsedilen Persler sahnelemesi Terzopoulos'un 1991'de gerçekleştirdiği prodüksiyona ilişkindir (bkz. Ek2 ve Ek3).

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. Bu etkinin oluşturulmasında Terzopoulos'un oyunlarını sahnelerken birlikte çalıştığı Takis Vellianitis gibi, Jani Christou ekolünden geldikleri söylenebilecek müzisyenlerin katkısı da yadsınamaz

Aslına bakılırsa, Terzopoulos'un bu yaklaşımı sahnelemede gerçekçiliğe ya da benzetmeciliğe sırt çeviren ve gösterimi metinsel içeriğine indirgemeksizin teatral göstergelerle derinleştirmeye ve boyutlandırmaya dayanan Doğu'lu ya da Batı'lı tiyatro tarzlarının ortak özelliğidir. Sözgelimi, bugün de geçerli olan kuralları 15. yüzyılda Zeami Motokoyo tarafından belirlenmiş olan Japon Noh Tiyatrosu'nda, *hashigakari* adı verilen ve ana sahneye geçişi sağlayan köprünün önünde cennet, dünya ve insanı temsil eden üç küçük çam ağacı bulunur; sahnenin altına oyuncu ayağını zemine vurunca ses çıkaran kavanozlar yerleştirilmiştir; sahnenin dört tarafını belirleyen sütunların her birinin ayrı bir ismi ve özelliği bulunur (oyuncunun oynadığı karakteri tanıtırken yüzünü çevirdiği, *metsukebeshira* –bakış sütunu) gibi. Bunlar ve eklenebilecek daha başka benzer nitelikleriyle Noh bir tören havasında icra edilen bir gösteridir ve Shinto inancıyla doğrudan bir bağlantısı vardır. Sahne mekanındaki her öge hem teatral hem de ritüelistik işlevlere sahiptir. Örneğin, zeminin altındaki kavanozlar hem ritmik ve vurgulu ayak sesini etkili hale getirir hem de genellikle oyunların kahramanı olan hayaletlerin yeraltı dünyasıyla ilişkisini simgeleştirir. Noh gösterimleri ritmik olarak oldukça ağır bir zamansallığa sahiptir, ama müzisyen eşlikçilerin oyuncuyla kusursuz bir iletişim kurmasını gerektiren bu yavaşlık, en

⁰ Jani Khristou için bkz. bu kitapta yer alan "Theodoros Terzopoulos'la Söyleşi"

ufak jestlerin ve yer değiştirmelerin gücünü artırır, böylece ince de-
taylar vurgu alıp önem kazanmaya bařlarlar¹¹¹

Batı Tiyatro'sundan ritüelistik bağlamla ilişkisi olmayan, ancak Noh'daki performans ilkeleriyle benzer niteliklere sahip bir örnek olarak Meyerhold'un 1920'li yıllardaki prodüksiyonları üzerinde duru-
labilir. Dönemin konstrüktivist sanat anlayışından beslenen sahne-
lemelerinde, perdeyi (hem sahneyi seyirciden ayıran hem de kulisi
gizleyen perdeleri) ve eylemin İtalyan sahnedeki gibi ervelendiril-
mesini ortadan kaldıran Meyerhold, her gösterim için farklı bir me-
kan dzeneyeği geliştirir. 1925'teki *ğretmen Bubus* oyununda oyun
alanı geniş bir çember biçimindedir, 1926'daki *Müfettiş*'te ise kay-
makamın evindeki davet sahnesi 3 metrekareyi aşmayan dar ve
eğimli bir zeminde gerçekleşir. İki mekan tasarımı arasındaki farklılık
gösterimlerin müzikalitesi ve oyuncuların fiziksel anlatımlarının vur-
gulanmasıyla bağlantılıdır. Sahnelemelerin ilkinde her bir karaktere
melodik bir çeşitlemenin eşlik ettiği, doğaçlamaya açık ve sürekli bir
müzikal art alan kullanımı vardır, diğerinde ise hem mimik oyunculu-
ęunun seyirci tarafından daha iyi görünmesi hem de oyuncunun
hareket ayrıntılarına ve gösterimin genel ritmine duyarlı kılınması
hedeflenmiştir. Meyerhold açısından zamanın uzamla ilişkisi bir
oyunun eylemleri açısından temel çıkış noktasıdır, *ğretmen
Bubus*'un reji defterinde, her eylemin saniyelik süresine, süratine,
oyuncunun uzamdaki hareketinin sayılarla bölümlenmiş eskizine,
içinde konuşmaların hızı ile "es"lerin uzunluğunun işaretlendiği m-
zik ile metin ilişkisine dair notlar yer alır¹¹²

¹¹¹ Noh tiyatrosunun genel özellikleri için bkz. Brockett, Oscar G., *Tiyatro Tarihi*, ev.
Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, vd., Dost, Ankara, Kasım 2000, s. 261-266

¹¹² Bkz. Barba, E Sivarese, Nikola, *Oyuncunun Gizli Sanatı*, ev. Aışın Candan, YKY,
İstanbul, 2002, s. 205-207

Terzopoulos'un anlayışıyla bağlantısı içinde değindiğimiz her iki sahneleme tarzında da mekana dair matematiksel duyarlılığı, hareket kodlamalarındaki titizliği ve ritmik zamanlamanın uzamla organik bir bağ oluşturduğunu gözlemleyebiliriz. Öte yandan, yine bahsettiğimiz Noh ve Meyerhold tiyatrolarında olduğu gibi, sahnenin geometrisini yaratan tüm bu mekansal ve uzamsal çerçeve, ancak oyuncunun bedeninin onunla bütünleşmesi, ona dahil olmasıyla yaşam bulmaya, ve kimi zaman engebeli kimi zaman da içine doğru derinleşen bir mekan haline gelmeye başlar.

Terzopoulos'un sahnelemelerinin büyük çoğunluğunda oyuncular, oyunun başlangıcından sonuna kadar sahnededirler, adeta bu alana bilinçli bir biçimde hapsedilmiş gibidirler. Çemberin, köşegenlerin içine girmelerinden itibaren, oyunu sonuna kadar sürdürmekten başka çareleri yoktur. Bu noktada, kendi *pathos*'unun üzerine yürüyen kahramanın yazgısıyla oyuncununki ortaklaşır. Sahnenin teatral ve ritüelistik düzeylerinin bir arada okunabilmesini ya da hissedilmesini sağlayan şey, oyuncu bedeninin hem yatay hem de dikey düzlemde, o ana ait, canlı, içten ve derinlemesine bir oynama, ama oynarken de ölüme yürüme enerjisiyle dolu olmasıdır.

İlkel Beden/İlksel Ben

Oskar Schlemmer "*İnsan ve Sanat Figürü*" isimli yazısında, insan ve mekan ilişkisini incelerken, iki yol izlenebileceğini belirtiyordu. Bunlardan ilkinde, soyut mekan doğal insanı dikkate alarak uyarlanır ve doğaya ve doğanın taklidine dönüşür. Yanılsamaya dayalı gerçekçi tiyatronun ve onun değişik türevlerinin estetiği tam da buna dayanır. Schlemmer'in 1920'lerin ortalarında Bauhaus Okulu'nda yürüttüğü kendi çalışmalarıyla da içinde yer aldığı ikinci yol ise, doğal insanı

soyut mekana uyarlar ve insan bu mekanın kalıbına uymak için biçim değiştirir. Bunun gerçekleşmesini sağlayan ise soyut sahnedir¹¹³

Bu anlayışla bakıldığında, insan organik ve duygusal olarak kendisini kübik soyut mekanın sunduğu yatay ve dikey çerçeve içerisinde yeniden yapılandırır. Soyut mekanın matematiksel ya da geometrik yasalarıyla ilişkisi içerisinde doğallığından sıyrılmış olan insan, yapay figür ya da mekanik sanat figürü (*Kunstfigür*) biçimine bürünür. Schlemmer'e göre, *Kunstfigür* "insanı fiziksel tutsaklıktan kurtarma ve hareket özelliğini doğal potansiyelinden ötede bir noktaya artırma çabası"nın bir sonucudur ve Hoffman'dan Craig'e, von Kleist'tan Brjusov'a bu konuda düşünce üretmiş çeşitli sanatçıların üzerinde durdukları gibi¹¹⁴, "yapısal şeklin olanakları metafizik boyutta da olağandışıdır"¹¹⁵

¹¹³ Bkz. Schlemmer, Oskar, "Man and Art Figure", The Theater of The Bauhaus, ed. Walter Gropius and Arthur S. Wensinger, tran. Arthur Wensinger, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1961, s. 22-29. Schlemmer'in yazısının Türkçe'ye çevirisinde ciddi ölçüde anlam kaymasına yol açacak bir hata yapılmış. İngilizce metinde "Either abstract space is adapted in deference to natural man and transformed back into nature or the imitation of nature. This happens in the theatre of illusionistic realism. Or natural man, in deference to abstract space, is recast to fit its mold. This happens on the abstract stage" dendiği halde, çeviride "Ya soyut mekan, insanı dikkate alarak uyarlanacak sonra da tekrar doğaya veya doğanın taklidine dönüşecek ya da insan soyut mekanı dikkate alarak onun kalıbına uymak için şekil değiştirecek. Bunların hepsi soyut sahnede olur" denerek hayati bir ayırım ortadan kaldırılmış (Alt çizgiler bana ait). Bkz. Schlemmer, Oskar, "İnsan ve Sanat Figürü", çev. İdil Kemer, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı, y.h. Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 97

Örneğin, Craig "Oyuncu ve Kukla-Üstü" yazısında şunları söylemekteydi: Aktör hayata bir fotoğraf makinesinin hayata baktığı gibi bakar; fotoğrafa rekabet edecek bir resim yapmaya kalkışır; o kendi sanatının mesela musiki gibi bir sanat olduğunu aklına bile getirmez. O tabiatı tekrar etmeye uğraşır; tabiatın yardımıyla bir şey icat etmek onun aklına pek seyrek gelir, yaratmayı hiç düşünmez. Dediğim

Terzopoulos'un tiyatrosunda, esrimenin fizikselliğiyle tüm bedenini ifade aracına dönüştürmüş, kendilerini zihinsel tutsaklıktan kurtarmış olan oyunculuklar teatral düzlemde değerlendirildiğinde Schlemmer'in soyut *Kunstfigur*'ü gibi ele alınabilirler. Böylesi bir beden "her türlü harekete veya pozisyona arzulandığı süre kadar izin verir" ve ona "olağanüstü olandan mantıksız olana, komik olandan kozmik olana sonsuz sayıda bakış açısı" kazandırılabilir¹¹⁶ Oyuncuların psikolojik ya da sosyal her türlü gösterenden bağımsızlaşması onları kendi başına birer gösterge olarak algılamamızı sağlar. Oyunculara giydirilen son derece stilize kostümler ya da bedenlerinin çıplaklığı, yüzlerine sürdükleri Kabuki oyuncularınıninkini andıran beyaz pudralar, pelvis bölgesinden yayılan nefesin sürekli ve yuvarlak bir "a" sesiyle dışarı verilmesinin yarattığı trajik yüz maskları, bu algılamayı güçlendirir.

Öte yandan, oyuncuların kullandığı az ve ölçülü sayıda nesneler (Örn; plastik küre – *Bakkhalar*; irili ufaklı elastik kumaş parçaları ya da tüller – *Quartet*, *Antigone*; uzunlu kısıklı çeşitli malzemelerden yapılmış sopalar – *Bakkhalar*, *Herakles'in Çılgınlığı*; eskimiş postallar – *Epigonoï*, *Persler*; büyüteçler ve yıpranmış fotoğraflar – *Persler*; uzun ökçeli kadın pabuçları – *Aias*) hem farklı farklı prodüksiyonlarda

gibi bir busenin şiirini, bir kavganın ateşini, ölümün sükununu yakalayıp aksettirmek isterken yapabildiği en iyi şey köle gibi, fotoğraf gibi kopya etmekten ibaret kalıyor – öpüyor, dövüşüyor, sırt üstü yatıp ölü gibi duruyor – bir düşünürseniz bunların hepsi saçma sapan şeyler değil mi? Seyirciye bir fikrin ruhunu, özünü veremeyip sadece o şeyin sanatsız bir kopyesini, ikinci bir örneğini gösterebilen sanat zavallı bir sanat ve zavallı bir maharet değil midir?" Bkz. Edward Gordon Craig, *Tiyatro Sanatı Üzerine*, çev. Nureddin Sevin, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1946, s. 65

¹¹⁵ Bkz. Schlemmer, Oskar, "*İnsan ve Sanat Figürü*", çev. İdil Kemer, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı, y.h. Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2007 s. 99 ve 101

¹¹⁶ a.g.e.; s. 101

karşımıza çıkıp dönüşüm geçirerek kendi başlarına birer sanatsal göstergeye, birer sembolik koda dönüşürler hem de Schlemmer'in tasarladığı çeşitli danslarda olduğu gibi, oyuncunun beden hareketlerinin, uzamın geometrik yasalarıyla ilişkisi dahilinde kendiliğinden ve çokboyutlu anlamlar üretmelerine yardımcı olurlar.

Bununla birlikte, soyut sahne ya da genel anlamda 20. yüzyıl modern sanatının en önemli çıkış noktalarından biri sayılabilecek soyutlama esasen iki ucu keskin bir bıçaktır. Schlemmer'in de belirttiği gibi, soyutlama ele aldığı bileşenleri "ya anlamsızlığa sürükler ya da en yüksek potansiyellerine eriştirir"¹¹⁷ Konu beden ve mekan ilişkisi olduğunda soyutlamanın hangi yönünün baskın olacağını tayin eden soru şudur: "Tüm psikolojik ve sosyal belirlenimlerinden soyutlandığında beden dediğimiz şeyden geriye ne kalır?" Sanatçının, tasarımcı-yönetmenin getireceği yanıt doğrultusunda soyut sahenin üreteceği ifade ya da estetik tercihler de değişime uğramak zorundadırlar. Sözelimi, büyük bir soyutlama üstadı sayılabilecek Beckett'i ele aldığımızda ve onun gırtlığına kadar toprağa gömülmüş ya da bir teneke kutuya hapsedilmiş, kolsuz, bacaksız bedenlerini düşündüğümüzde, bedenın yaşama isteğinin ya da yaşam enerjisinin sadece nostaljide var olabileceğini, bu enerjinin yeme-içme, üreme fonksiyonları dışında bir şey ifade etmediğini görebiliriz. Bir şekilde dünyaya gelmiş olan bedenın yapabileceği tek hakiki eylem ve Nietzsche'nin Silenos'unun söylediği gibi yapılabilecek en iyi şey, en kısa zamanda ölmektir.

"Der ki eski bir efsane, Kral Midas, bilge Silenos'u, Dionysos'un eşlikçisini, uzunca bir süre ormanda kovalamış, ama yakalayamamış. Nihayet, bir gün eline düştüğünde, sormuş Silenos'a kral, insanlar için en iyi ve en mükemmel şeyin ne olduğunu. Kaskatı ve kıpırtısız durarak sus-

muş daymon, kral tarafından zorlanıncaya kadar; sonunda, kulakları çınlatan bir kahkahayla birlikte şu sözler dökülmüş ağzından: ‘Zavallı, bir günlük ömürlü tür, rastlantının ve kederin çocukları, duymamanın senin için en hayırlısı olduğu şeyi söylemeye niye zorlarsın beni? En iyi şey senin için tamamen ulaşılmazdır: doğmamış olmak, var olmamak, hiç olmak. En iyi ikinci şey ise senin içindir –en kısa zamanda ölmek.”¹¹⁸

Beckett’in tiyatrosu, Freudcu terimlerle düşünülecek olursa, Eros’un hükmünün tümüyle ortadan silinmeye yüz tuttuğu Thanatos’un evreninde icra edilen ironiyle yüklü bir acı oyunudur. Bu yönüyle ve soyutlama bağlantısı içinde, Terzopoulos’un tiyatrosunun Beckett’inkiyle yakınlığı olduğu düşünülebilir. Ne var ki, ölümle yüzleşme ya da ölümün üzerine yürüme arzusunun tragedyadaki karşılığı Beckett’in anlamsızlığın kıyısına sürüklenen evrenindekiyle aynı değildir. “Beckett’de” der Terzopoulos,

“enerjiden eser kalmaz. Artık sadece enerji artıkları, zarar görmüş parçalar vardır. Bu koşullarda ortada enerjinin parçalanmış bir varlığı bulunur. Tanrı yoktur. Çelişki yoktur. Gelecek yoktur. Toplum yoktur. Bunlar öbür dünyada yaşar. Tragedyada öbür dünyayla karşılaşma, Tanrı ile karşılaşmadır; oysa Beckett’te sadece bir hiçlik ile karşılaşma vardır. Ufuk yoktur.”¹¹⁹

Esrimenin enerjisindeki arzusun kaynağında yaşamı yenilemek vardır, Tanrılarla savaşım “mutlaki güç”ün onların elinden alınması

¹¹⁸ Nietzsche, Friedrich, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, İthaki, İstanbul, 2005, s. 35-36

“The Metaphysics of The Body Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz”, Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz. Theater der Zeit, 2006, s. 152

için yapılır ve bedenın ufkunda Tanrılaşmak, daha doğruıu, yitirdiği Tanrısalılığa yeniden erişmek yatar. Bu anlamda, Terzopoulos'un sahnesindeki esrik beden tümüyle mekanik ya da anlamsızlığa sürüklenmiş bir soyutlama olmaktan çok, sonradan edinilmiş tüm alışkanlıklarını bir tarafa bırakmış ve en önyargısız, en savunmasız haliyle ortaya konmuş bir ilkel bedendir.

"İlkel bedeni karakterize eden hızlı ve sürekli bir dinamik dönüşüm içindeyken karakter ve akışkanlık yoksunluğudur. Bu durum içerdđi muazzam miktarlardaki enerjinin yani EroThanatos'un daimi hareketlilik içindeki ayrışmamış yaratıcı-yıkıcı enerjisinin bir sonucudur. Burada yaşam güçleri ifadelerini ölümdede bulur ve Ölüm kendisini yaşam ilan eder."¹²⁰

Eros ve Thanatos'un aynı bedende buluşması, Freudcu terimlerle düşünöldüğünde, uygarlaşmanın ya da Lacancı tabirle kültürel "özne"ye dönüşmenin öncesine tekabül eder; yani, "şimdiki ben duygusu"nın, daha doğru bir terimle "ego"nın oluşumunun öncesine. Ego, "ilksel ben duygusu"nu bastırarak ve "Ben" olanı "Ben Olmayan"dan ayırarak ortaya çıkar. Bu durum, yine hem Freud hem Lacan üzerinden düşünöldüğünde, anneyle ensest yasağı ve baba tarafından kastre edilme korkusunun yerleştiği Ödipal karmaşı evresiyle (ya da evreleriyle) ilişkilendirilebilir. Ana rahminde ve Oral dönem sırasında anneyle bütönlüğü içindeki çocuğun ("ilkel beden"in) devimsiz mutluluk (Nirvana) hali ve çevresindeki herşeye muktedir (omnipotent, kadir-i mutlak) olduğu hissi, kültürün ya da uygarlığın

¹²⁰ Arvanitakis, Kostas I., *"Psychoanalysis and the Theatre of Terzopoulos"*, Reise mit Dionysos/Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 190

dünyasına atılmasıyla birlikte ortadan kalkar. Geri döndürülemez “ilk düş kırıklığı”nın (früstrasyon), beden’in “ilk travma”sının kaynağı budur. Yaşamın başında varolan tekbenci (solipsist) ya da “ilksel ben duygusu”nun hakimiyetindeki dönem, anne çocuk ilişkisindeki früstrasyonlar sonucu yıkılır ve çocukta bir “gerçeklik hissi” gelişmeye başlar¹²¹ Bu gelişimle beraber Eros ve Thanatos birbirinden ayrı ve biri diğeri üzerinde hakimiyet kurmaya çalışan unsurlara dönüşürler. Beden’in özgürleşme isteği zihin tarafından denetlenir ve bastırılır. Uygur “ben”in ya da “kültürel benlik”in ortaya çıkması için bu durum kaçınılmazdır.

“Kültür, anne ile ilişkiyi simgesel bir ensest yasağında yasaklar-ken aslında dolayumsuz tatmini, Nirvana’yı, ölümü yasaklar. Kültürel yaşamın düşmanıdır ölüm; yani anneye dönme. Eğer anne ile dolayumsuz hazzın yasağı olmasa biyolojik varlık kültürel “özne”ye dönüşemez. Kültür’ün yasası olan ‘Babanın Yasası’ bu nedenle Kültür için zorunlu; dolayısıyla evrenseldir.”¹²²

Yukarıdaki bilgiler ışığında düşünüldüğünde, Tanrılarla çatışmak ve onların iktidarına kafa tutmak, babanın yasası’na başkaldırarak kendi bütünlüğünü yeniden kurma arzusuyla ilişkilendirilebilir. Bunun için, beden’in “Ben” ve “Ben Olmayan” şeklinde bölünmesine yol açan “ilk travma”yı hatırlaması gerekir. Dionysos’un annesinin kar-nında ölmesi, ya da Titanlar tarafından parçalanmasıyla simgeleştirilen “ilk ölüm” İnsan bedeni bu acıyı bilir ve trajik acının derindeki kaynağını da burası oluşturur. Politik yönden ele alındığında bu,

¹²¹ Burada dile getirilen kavramlar ve açıklamalar konusunda bkz. Saffet Murat Tura, *Freud’dan Lacan’a Psikanaliz*, Ayrıntı, İstanbul, Haziran 1989, s. 43-47

¹²² a.g.e., s. 38

insanın bir parçası olmayı istemediği bir kültüre atılmışlığının ve onun yasalarına hapsolmanın acısıdır.

“Benim tiyatrom hatıranın ontolojik bir formuyla ilgilidir. Ölümle karşılaşma hatırası; çünkü beden ölümün ne demek olduğunu bilir. Çalışmamda Thanatos’un (ölümün kişileşmiş hali) birçok biçimi bulunuyor. Formda da böyle. Ölümle birlikte, uygarlık arzularımızı baskı altına alır, Freud’un söylediğine göre. Bu bizim kültürümüz, kültür tanımımızdır. Ancak kendimizi ve duygularımızı yenilemek için ölüme ihtiyacımız var.”¹²³

Terzopoulos’un bu sözleri büyük oranda, tiyatroyu “ölülerle diyalog” olarak nitelendiren Heiner Müller’in yaklaşımını yansıtar. Müller üzerine geniş çaplı incelemesinde Süreyya Karacabey’in de belirttiği gibi, Walter Benjamin’in “tarihsel materyalist kurbanlarla, katledilenlerle dayanışmak zorundadır” ve “dünya tarihi mahşer olarak kavranmalıdır” sözlerinden beslenen Müller için “ölülerle diyalog”, tarihsel yıkım ve katliamların döngüsellliği içerisinde kurban edilenlerin, yani “ölülerin kurtarılması” niyetine tekabül eder¹²⁴

“Kendisiyle özdeş olan kimse pekâlâ kendisini gömebilir, artık var olmaz, hareket etmez olur. Özdeş olan bir anıttır. İhtiyacımız olan gelecektir; anın sonsuzluğu değil. Ölülerini tekrar ve tekrar kazıp çı-

“The Metaphysics of The Body Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 154

¹²⁴ Karacabey, Süreyya, *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, De Ki, Ankara, 2007, s. 166

karmak, araştırıp bulmak zorundayız çünkü sadece onlardan bir gelecek elde edebiliriz.”¹²⁵

İnsanın bedeninin bölünmüş olduğunun fark edilmesi ve toprağa gömülen parçamızın aslında içinde yoğun ve yaşamı yenileyen bir enerji taşıdığının sergilenmesi bu yönüyle önemlidir. Terzopoulos’un sahnelemelerinde, kendisini sıradanlığa gömerek tahrip eden bedenlere, acı verici ve kolektif hafızaya gömülmüş hatıralarla temas kurma yoluyla kendisini özgür kılmaya uğraşan bedenler gösterilir. Oyuncunun Hades’e yolculuğu, seyredenin kendisine dair aymazlığıyla, kendi bedeni ile kültürel yoldan edinilmiş kimliğini bir tutma yanılgısıyla, ya da Müller’in de itiraz ettiği¹²⁶, bireyi salt zihinsel bir oluşum olarak algılama takıntısıyla yüzleşmesini sağlamak içindir. Milliyetçi ya da cinsiyetçi kültürel kodların böylesi bir bedende hükmü yoktur, çünkü ölümden ve yıkımda herkes eşit ve ortaktır. Tragedya ve Dionisyak ilkel beden bize bu eşitliği hatırlatır ve bu bilgidan kendi hayatlarımızı yenilemekte faydalanabileceğimizi varsayar. Kostas Sarvanitakis’in belirttiği gibi,

“Terzopoulos’un tiyatrosu bizi kırılmanın Büyük Patlama’sının ve ilksel Birimin parçalanmasının hemen öncesine; engelleyebilecek hiçbir şeyin olmadığı, ben’in bütün enerjilerinin aynı esnada hem bu olaya sebebiyet verdiği hem de durdurmaya yöneldiği ana götürmek üzerine tasarlanmıştır. Bu birbiriyle çarpışma halindeki patlayıcı enerjilerin kuvvetle yükseldiği an, mutlak hareketlilik içindeki ben/seyirci

Müller, Heiner, *Jenseits der Nation*, Rotbuch Verlag, Berlin, 1991, s. 31’den aktaran Jonathan Kalb, *Theater of Heiner Müller*, Cambridge University Press, 1998, s. 15

¹²⁶ Bkz. Karacabey, Süreyya, *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, De Ki, Ankara. 2007, s. 179

tarafından tecrübe edilir. Bu, şimşeğin gök gürültüsü koparmadan, dalganın girdap şeklinde çarpmasından önceki o bölünemeyecek kadar küçük an, zamanın durduğu ve Ben'in çalkantılı bir sükûnetin berraklığına yakalandığı andır. Terzopoulos, trajik olanın özünün HER ŞEY ya da HİÇBİR ŞEY'e doğru büyük sıçramayı önceleyen kör edici bilinç berraklığının kısa süreli anında yattığını düşünür. "Ben yenik düşürülenlerin kuşağıdım" diye itirafta bulunur. Yalan kılığına girmiş gerçekler tarafından yenik düşürülen. Trajik tutum, onun inandığına göre, yaklaşan bir patlamanın kör edici karanlığına meydan okuyan bakışta bulunur."¹²⁷

Bu nedenle, Terzopoulos'un sahnelemelerinde bir çözümden ve onun sağladığı *katharsis*'ten söz edilemez, bunun yerine insanın kendisine ve başkalarına uyguladığı zulüm karşısında yoğun ve sürekli bir keder hali hüküm sürer. Çoktan ölmüş olan Tanrılarla, kendi bedenimizin "öteki"siyle ve mitsel tarihin kurbanlarıyla diyalogun açığa çıkarmak istediği şey bu keder ortaklığının içinde, barışçıl ve demokratik bir iletişimin olanaklarının varlığını sezdirmeştir.

Terzopoulos'un tiyatrosu insanlık adına yapılacak herşeyin boşunallığının sergilendiği bir "ölüm tiyatrosu" olmaktan çok, insanlığın henüz kendisinden yitirmediği patlama öncesine yoğunlaşan, kendi tabiriyle, "ölümün bekleme odası"nda cereyan eden bir tiyatrodur. Yaşam enerjisinin ve yaşamı yenileme isteğinin çok güçlü olduğu ama bunun ölümün yanibaşında, ölüme ilerleyen yolda icra edildiği bir tiyatro. Bedenin, Dionisyak esrimenin sağladığı enerjideki "her şey"le, *Kunstfigur*'ün sonsuz yansımalarındaki "hiçbir şey" arasında salındığı bir tiyatro. İktidarın yukarısıyla, acı çekenlerin

Arvanitakis, Kostas I., "Psychoanalysis and the Theatre of Terzopoulos", *Reise mit Dionysos/Journey with Dionysos*, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 196-198

aşağısını, ritüelistik zamanın enginliğiyle, teatral zamanın şimdisini birleştiren bir tiyatro. Kısacası, karşıtlıkları içeren ve bütünleyen Dionysos'un ve kendi eliyle kastre olup, annenin (Kybele'nin) toprağından her yıl çiçekler açarak yeniden doğan Attis'in tiyatrosu.

Oyuncu açısından, Ekkehard Schall'in Bakkhalar prodüksiyonunu izledikten sonra ifade ettiği gibi, folklorik konuma ya da burjuva estetizminin tuzaklarına düşmeksizin "temel unsur olarak insan bedenini kullanarak Dionisyak inanışın deneyimlenmesi"ne erişebilmesi için yegane yol, bu tiyatronun esinlediği anlayışın içselleştirilebilmesinden geçer¹²⁸

¹²⁸ *Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments)*, Agra Publications, Athens, 2000, s. 34

ÖYÖNCÖLÖĖĖ DAIÖR PARADOKSLAR VE ATTÖS ÖYÖNCÖLÖĖĖ

Öyöncünün kendi özerinde çalışmasıyla, role ve sahnelemeye dair çalışması arasındaki organik baē, yani bu iki çalışmanın hem birbirinden baēımsız hem de birbirini tamamlayıcı bir biçimde yörütölmesi, Theodoros Terzopoulos'un tiyatrosunu 20. yörzölün belli başlı öyöncölük yöntemcilerinin tiyatrolarına yakınlaştırır. Bununla birlikte, 1970'li yılların öncesindeki yöntem araştırmalarıyla günümüzdekiler arasındaki farkı yaratan költörel deēiřimlerden onun tiyatrosunun da nasibini alması kaçınılmazdır. Benzer ilkelerden tiyatro çalışmasının baēlamı içerisinde öretilerebilecek benzer sonuçlar, uygulamada içine girdikleri költörel atmosferin belirleyiciliēine maruz kalırlar.

Stanislavski, Grotowski, Meyerhold ve Brecht'in yöntem araştırmalarını inceleyen *Öyöncölük Sanatında Yöntem ve Paradoks* isimli çalışmada, 20. yörzölde Batı tiyatrosu içinde öyöncölöēü yöntemleştirme doērultusunda ortaya çıkan eēilimin ardında birbirini destekleyen dört faktörün yattıēı belirtilmiř¹²⁹ ve sözkonusu tiyatro insanların herbirinin tiyatrolarında farklı boyutlarıyla da olsa aynı faktörlerin geçerli olduēu örneklenmişti. Aynı faktörlere Terzopoulos'un yöntemi

¹²⁹ Bkz. Karaboēa, Kerem, *Öyöncölük Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Boēaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 44-48

açısından bakmamız, aradaki benzerlikler ve farklar hakkında konuşmamızı kolaylaştırabilir.

Bu faktörlerden ilki, “dünya düzeninin yüzyıl başında Avrupa merkezli bir biçimde düzenlenişinin de etkisiyle başka kültürlerle yönelik egzotik ilgilerin çoğalması ve özellikle antropoloji alanındaki ilerlemelerle birlikte Doğu’nun ‘yeniden keşfi’ olgusu” ydu. Stanislavski’nin özellikle ilk stüdyo döneminde Hint Yoga alıştırmalarıyla, Meyerhold’un 1910’lardan itibaren Japon Kabuki Tiyatrosu’nun öğeleriyle, Brecht’in Mei Lan Fang örneğinde Çin Pekin Operası sanatçılarının performans tekniğiyle ve Grotowski’nin Yoksul Tiyatro döneminde Hint Kathakali Tiyatrosu’nun eğitim alıştırmalarıyla etkileşimi, onların kendi yöntemlerindeki kimi kavramları doğrulamalarına ve teknik öğretilerini geliştirmelerine fayda sağlamaktaydı. Artaud’nun Bali ve Copeau’nun Noh Tiyatrosu’yla ilişkileri de benzeri doğrultuda verilebilecek örneklerdir. Ancak, 60’lardan itibaren büyüme ve gelişme gösteren sömürge ülkelerinin bağımsızlık mücadelelerinin, Doğu Bloku’nun yıkılmasına yol açan siyasal dönüşümlerin ve sosyokültürel alanda Edward Said’le başlayan oryantalizm tartışmalarının sonrasında oluşan manzarada Batılı yönetmenlerle Doğu’lu sanatlar arasındaki etkileşimin sorunlu tarafları gözle görülür bir biçimde belirginleşti. Philip Zarilli’nin belirttiği gibi, “kültürlerarası etkileşim hiç şüphesiz Batı’dan Batılı olmayan toplumlara giden tek yönlü bir yol olageldi”¹³⁰ 70’lerin ortalarından itibaren Grotowski’nin “Kaynaklar Tiyatrosu” ve Barba’nın “Tiyatro Antropolojisi” kavramlarıyla ortaya koydukları yaklaşım yeni bir yol belirlemeye çalıştı. Böylelikle, farklı gösterimlerdeki hep yinelenen ilkelerin ve “insanın gösterim durumundaki sosyokültürel ve fizyolojik davranışının” incelenmesine dayanan tiyatro antropolojisinde Doğu’lu geleneksel sanatlarla, Batılı oyunculuk yöntemleri ortak bir çatıya yerleştirildiler. Özellikle,

Ed. Zarilli, Philip, *Acting (Re)Considered*. Routledge, New York, 1996, s. 90

80'li yıllarda yaygınlaşmaya başlayan ve çokkültürcülük söyleminin etkisinde gelişen bir yaklaşımla bir yandan Batı bu sefer kendi içindeki Doğu'yu keşfe çıkarken, diğer yandan kültürlerarası etkileşim çift yönlü bir yol izlemeye başladı. Ne var ki, bu gelişmelerin de kendi içinde yeni sorunlar barındırdığını söylemek mümkündür. Örneğin, Batı'lı olmayan bir sanatçının siyasi ya da ekonomik nedenlerle bu çift yönlü yolda gezinmesi kolay değildir, öte yandan, James Brandon'ın belirttiği gibi, "sorun yüzeysel bilgiye sahip olmak ve her şeye Batılı standartları uygulamaktır"¹³¹.

Bugün başlıbaşına bir tartışma ve inceleme konusu olan Batı'lı olmayan gösterim sanatlarıyla etkileşim meselesinde Terzopoulos'un yaklaşımı, tragedya yorumuyla tutarlılık izler. Daha önce de belirttiğimiz gibi, onun için oyuncu bedeninin milliyeti ya da nereden geldiği önemli değildir, her insanda ortak olan enerji merkezi yönünden ele alındığında Dionisyak beden hem Doğu'ya hem de Batı'ya aittir. "Benim kastettiğim kültürlerarasılık" der Terzopoulos, "derinden arzulamaktır. Derin bir ihtiyaç, hayatta evrensel bir gereksinimdir. Bedenin benzerlik bulabilmesi için hareket etmesi gerekir. Özgürleşmiş bedenin görevi ya da ihtiyacı budur"¹³² Buna bağlı olarak, kültürlerarası çalışmalar Terzopoulos için milliyetçi politikalara karşı durmanın bir olanağını sunar.

"Mevcut haliyle küreselleşmenin merkezinde sadece atıklar, mallar ve ürünler bulunuyor. İnsanlar da ticareti yapılan ürünlere dönüşürülüyor. Hâlbuki insanların atık ya da ürünlerin küreselleşmesine

¹³¹ Brandon, James, "A New World: Asian Theatre in the West Today" TDR, 33'ten aktaran ed. Philip Zarilli, *Acting (Re)Considered*, Routledge, New York, 1996, s. 91

"The Metaphysics of The Body Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz", Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 169

ihtiyaçları yok. Ben merkezinde insanların ve onların değeriinin yer aldığı bir küreselleşmeden bahsediyorum. Birlik ve iletişim, gerçek bir diyalog olduğunda bu değere aittir. Bu ilk elden sınırlar arasında köprü kurulmasını sağlayabilir. Özgürleşmiş bedenin bilincinde bütün kültürler beraberce yaşayabilir.”¹³³

1970’lerin öncesindeki oyunculuk yöntemlerinin ortaya çıkışını tetikleyen ve onları besleyen diğer faktör, yani oyuncuyla çalışmanın sosyoloji ve psikoloji alanındaki araştırmalarla ilişkilendirilmesi ve bir bilimsel araştırma laboratuvarı formunda yapılandırılması açısından Terzopoulos’un pratiğine bakıldığında, öncekilerle benzer özelliklere sahip olduğu, hatta bütünüyle onları model aldığı söylenebilir. Stanislavski’nin Theodule Ribot’nun “coşkusal bellek” anlayışından, Meyerhold’un “taylorizm ve refleksoloji”den, Brecht’in Marksist tarih kuramı ile Reich’in “kitle psikolojisi” üzerine görüşlerinden ve Grotowski’nin Jung’un “arketipler ve self” kavramlaştırmalarından etkilenmesine benzer biçimde, Terzopoulos’un çalışmasında Nietzsche ve Lacan’ın fikirlerinin izini sürmek mümkündür. Öte yandan, Attis Tiyatrosu’nun Eleni Varopoulou, Girorgos Sampatakakis, Kostas Arvanitakis, Hans-Thies Lehmann, Erica Fischer-Lichte ve Marianne McDonald gibi, kendi alanlarında yetkin eserler üretmiş kültür ve sanat araştırmacılarından oluşan sürekli ve eleştirel bir seyircisi bulunur. Terzopoulos’un prodüksiyonlarıyla onların kendi alanlarında ürettikleri düşünceler arasında karşılıklı ve birbirini besleyen bir ilişki vardır ve bu yönüyle, Attis Tiyatrosu’nun aynı zamanda farklı alanlarda ve ülkelerdeki araştırmaları bütünleştiren ve birbirine tanıtan bir özelliğı olduğu gözlenir. Tüm bunlara ilaveten, Attis Tiyatrosu’nun oyuncusunun diğer yöntemlerde olduğu gibi kesintisiz ve derinlemesine bir anlayışla edindiğı teknik üzerinde çalışmayı sürdürmesi gerekir. Ancak Stanislavski, Meyerhold ya da Grotowski’de

olduğu gibi bir okullaşma ya da tümüyle oyunculuk alanına odaklanmış bir araştırma laboratuvarı kurma düşüncesine rastlanmaz. Bunun yerine, oyunculuk yönteminin rejiye hizmet etmesi, dolayısıyla reji odaklı yürütülmesinin de bir getirisi olarak, 60'lı yıllarda ivme kazanan atölye çalışmaları yaklaşımındaki gibi, üretilen teknikler ve yöntemin esaslarına dair görüşler ülke içinde ya da turne yapılan yerlerdeki oyuncularla paylaşılır. Aynı zamanda, Terzopoulos'un prodüksiyonlarında yer alacak oyuncular, Almanya, Rusya, İtalya, İspanya, Kolombiya ya da Türkiye'de olduğu gibi, öncelikle yöntem doğrultusunda eğitilirler.

Yöntemleri ortaklaştıran üçüncü bir faktör, çalışma içinde yönetmenin tartışılmaz bir yol gösterici otorite olarak kabul edilmesidir. 20. yüzyıl başında tiyatro alanındaki gelişmelerin bir uzantısı olarak ortaya çıkan, disiplinlerarası etkileşimi sağlayıcı bir önder sanatçı konumundaki yönetmen olgusu, bugün yaygın biçimde kabul görmüş durumdadır. Bununla birlikte, kendine özgü bir oyunculuk yöntemi ya da oyuncuyla çalışma tekniği geliştirmek sözkonusu olduğunda, yönetmenin konumu geleneksel Doğu gösteri ve dövüş sanatlarında çırağı eğiten ustanın ya da bir laboratuvardaki araştırmayı yönlendiren bilim insanının konumuyla benzer. Belli bir sonuca ulaşabilmek için disiplin, inanç ve itaat gerekir ve yöntemin sınanması ve başarısı oyuncunun bedeninde, performansında görünürleşir ve kesinleşir. Bu yönüyle, Terzopoulos'un sahne ve oyunculuk çalışması içerisindeki konumu önceki yöntemcilerle aynıdır ve Stanislavski'nin "sistem"inin Toporkov'da, Meyerhold'un Garin'de, Brecht'in Schall'de ve Grotowski'nin Cieslak'ta tam manasıyla görünürleşmesine benzer biçimde Terzopoulos'un ki de Sophia Michopoulou ya da Tasos Dimas'ın performanslarında bedenselleşir^x

Michopoulou ve Dimas, Attis Tiyatrosu'nun kuruluşundan günümüze Terzopoulos'la çalışan oyunculardır Attis'in tarihçesi içerisinde sonraki kuşaktan oyuncula-

Son olarak, 1970'lere kadar ortaya çıkan oyunculuk yöntemlerinin ardında yatan ve söylemlerine yansıyan önemli bir diğer faktör, dönemlerinin avant garde sanat görüşüyle kurdukları etkileşim ve kendilerinin de üstlendikleri, oyunculuk anlayışını topyekün yenileme doğrultusundaki avant garde misyon olmuştur. Önceki yöntemler yeni bir form ve eğitim anlayışı ortaya çıkarırken ve bunu verili değer yargılarına karşıtlığı içinde inşa ederlerken aynı zamanda bu karşı çıkışın gelecekte eskiyi bütünüyle dönüştürebileceğini, hayatı ve sanatı yenileyeceğini düşünürler. Ancak, sanatların Doğu'yla etkileşimi olgusunda olduğu gibi, 70'lerin sonrasında kökeninde modernist olan bu paradigmanın iki yönden sorunlu olduğu kabul görmeye başlar. Birincisi, taşıdığı evrensellik iddiası nedeniyle fazlasıyla Batı merkezli olduğu öne sürülür, buna bağlı olarak ikincisi ise, kendilerini kategorik olarak diğerlerinden üstün ya da ileri konumlandırmalarının yarattığı hiyerarşik bakış eleştirilir. Buna, geçmişin rahatsız edici olmayı amaçlayan avant garde ürünlerinin bugün için kolayca tüketilebilir, mesela bir bankanın girişine kolayca asılabilir ya da reklamlarda kullanılabilir olmasını sağlayan kitlesel tüketim ve piyasalaşma mekanizmaları eşlik eder. Kendisi de Dada hareketinin içinde yer almış Huelsenbeck'in daha 1957'lerde söylediği gibi, "modernist sanatçının çektiği acı, yaptığı devrimin günümüzdeki kitle yaşamına entegre edilmesinden kaynaklanır"¹³⁴ Öte yandan Richard Schechner, 1970'lerden sonraki tiyatro hareketi içerisinde çalışmaları tarihsel avant garde'la (1970 öncesiyle) ilişkilendirilebilecek Robert Wilson, Pina Bausch, Elizabeth LeCompte gibi isimlerin tiyatrolarını birlikte değerlendirirken, onların eserlerinin önceden tahmin

rın arasında özellikle onunla sürekli çalışma yürüten Sophia Hill, Savvas Stroumpos ve Meletis Illias'ın oyunculukları da bu kapsamda örneklenebilir.

¹³⁴ Huelsenbeck, Richard, "The Agony of the Artist" *Memoirs of a Dada Drummer* New York: Viking, 1974, s. 179'dan aktaran Donald Kuspit, *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, İstanbul, 2006, s. 185

edilebilirlikleri, süreklilikleri ve kabul edilmişlikleri bağlamında “kla-sikleşmiş” olduklarını belirtir,

bir zamanlar sanatsal deneysellik, siyaset ve yaşam tarzları açısından radikal eylem olarak görülenler, tiyatro sanatının çeşitli tür-lerini uygulamak ya da görmek isteyen insanlara açık alternatifler di-zisi haline geldi... Tıpkı kendisinden önceki natüralizm gibi, ‘avant garde’ da öncü olmaktan ziyade bir tarz, bir çalışma biçimi oldu. An-cak natüralizmin aksine mevcut avant garde, ‘ana akım’, çoğu tiyat-ronun yapmakta oldukları değildir. Avant garde sadece ilk güdülerinin ateşi söndürülmüş bir seçenekler menüsüdür.”¹³⁵

Terzopoulos, hem modernist sanatçının çektiği acının hem de ko-layca bir menüye dönüşme riskinin farkındadır ama, Doğu’yla etkile-şim konusunda olduğu gibi, sanatına çıkış yaptığı noktadan neyin avant garde, neyin postmodern ya da modern sayılabileceğinin tayin edici bir hükmü yoktur. Bu yönden bakıldığında, Terzopoulos’un yön-temcilerin kendilerine sordukları esasa dair soruları ısrarla kendisi-ne sormayı sürdürdüğü ve tragedyayla etkileşimi içerisinde bir tür tiyatro öncesine, tiyatronun kökensel ilkelerini çağdaş koşullarda yerine getirecek bir teatral etkileşime ulaşmaya çalıştığı söylenebilir. Bu nedenle, onun açısından bugün için yapılabilecek en iyi şey, kişisel çalışma alanında keşfedilen bulgular üzerinde durmayı, onları açığa çıkararak derinleştirmeyi sağlamak ve benzeri arayışları sürdü-renlerle temas yoluyla çoğalmaktır.

“Bana kalırsa, yaptığım çok küçük, küçük, küçük. Gerçeği sun-mak için iletişim kuran bir kısım insanın çabası. Yaşam hücrelerden

¹³⁵ Schechner, Richard, “*The Five Avant Gardes Or Or None?*”, *The Twentieth Century Performance Reader*, ed. Michael Huxley. Noel Wits, Routledge, New York, 1996, s. 311

meydana gelir. Siz, diğer beş kişi; biz, benim grubum, diğer yirmi, bir diğer elli kişi. Yani bir yerlerde iletişim kuran kimi insanlar var ve bunlar dünya ölçeğinde bir dinamik oluşturuyor... Ben biraz kötümserim, belki de, ama gerçekçi diyebilirim. Ve bu bana bir miktar güç veriyor: şeyleri hareket halinde görüyor olduğum gerçeği bana güç veriyor.”¹³⁶

Yukarıda değindiğimiz karşılaştırmalar üzerinden değerlendirildiğinde Terzopoulos’un büyük oranda, yöntemci sayılabilecek isimlerin yolunu izlediği söylenebilir, bununla birlikte, oyuncuyla çalışması oyunculuğun esaslarıyla iletişim halinde olmakla beraber, sadece belli türde bir rejiyi ve sahneleme yöntemini tamamlamak ve kurgulamak üzere inşa edilmiştir ve bu, Schechner’in günümüzün avant garde’larından söz ederken belirttiği gibi, kaçınılmaz olarak kendi klasiğini kuran bir yoldur. Ama burada, Schechner’in gözden sakladığı bir paradoks gizlidir, tarihsel avant garde’nin yöntemcileri de daha yaşarken kendi klasiklerini yaratmışlardır ve her ne kadar yöntemlerinin her tiyatrocaya uygulanabilir olduğunu savunmuşlarsa da, sonuçta her bir yöntem Stanislavski’nin, Meyerhold’un, Brecht’in ve Grotowski’nin tiyatrosunu doğurmuş ve onunla ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla, Schechner’in tarihsel şartlara bağlı ayrımının Terzopoulos yönteminin farklılığını tayin etmede yeterince yol gösterici olduğu söylenemez. Asıl fark Terzopoulos’un oyuncudan talep ettiklerinde ve oyuncunun sahneleme sürecinde üstlendiği rolde gizlidir. O halde, oyuncunun yaratıcılığa nasıl eriştiirdiği, sahne üstündeki eylemlerini ve performansını belirleyen kuralların neler olduğu, nasıl bir oyuncu “ben”liği tasavvur edildiği konusunda yöneme yöneltilecek sorular vasıtasıyla yapılacak bir çözümleme, diğer yöntemlerle ilişkisi içerisinde Attis oyunculuğunun ayırt edici niteliklerini belirlememizi ve aynı zamanda oyunun ve oyunculuğun doğasında varolan karşı

¹³⁶ McDonald, Marianne, *Ancient Sun Modern Light*. Columbia University Press, New York, 1992, s. 169

konulmaz paradokslar (bireysel özgürleşmeyle oyunun biçimsel kurallarının, gündelik kimliklerle oyuncu kimliklerinin ve duyguların kendiliğindenliğiyle zihinsel özdenetimin çatışması) yönünden Terzopoulos'un yönteminin nerede durduğunu anlamamızı sağlayabilir.

Özgürlük ve Emredici Kurallar (Dionysos ya da Apollon)

Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks isimli incelemede Huizinga'nın oyun kavramına dair çıkarsamalarından yola koyularak belirttiğimiz gibi,

“Oyunun özgürlüğü zorunlu bir edim olmamasından kaynaklanır. Oyun istenirse ihmal edilebilecek, her an ertelenebilir ya da iptal edilebilir ve fiziki bir ivedilik ya da ahlaki bir ödev tarafından dayatılmamış bir etkinliktir. Oyun oynanır, çünkü oynamaktan zevk ya da haz alınır.”¹³⁷

Oynamaktan alınan bu zevk ya da haz, dünyevi olandan sıyrılıp oyuna odaklandığımız, kendi benliğimizi, geçmiş gelecek kaygılarımızı unutup bir nevi “kendinden geçme” ya da “esrime” yaşadığımız anlara özgü duyguyla özdeşir ve bu anlar, Dionysos'un dünyasına aittir.

“Özgürlük Dionysos'ça olanda, sınırların kalktığı, isteklerin aydınlandığı, kendiliğindenliğin doludizgin at koşturduğu, o anın heyecanı dışında her şeyin unutulduğu bir aşamada yaşanabilir. Özgürlük, düzene, kozmos'a, sistemliliğe ve disipline ait her şeyin alaşağı edildiği bir kaos atmosferinden beslenir Nietzsche'nin şairi gibi bir yaratıcı

Karaboğa, Kerem, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Boğaziçi Üniversitesi Yay. İstanbul, 2005, s. 13

olan oyuncunun araması gereken nitelik, sisteme sırtını dönme ve kendisini daha yüce bir kolektif gücün kollarına teslim etme becerisidir. Oyuncu, izleyicisinde oyunsal bir haz yaratabilmek için, öncelikle kendinde bu özgürlüğü yaşama zorunluluğunu hisseder.”¹³⁸

Ama diğer taraftan, “oyun alanının sınırları içinde kendine özgü ve mutlak bir düzen hüküm sürer Oyun düzen yaratır, oyun düzenin ta kendisidir”¹³⁹ Tiyatro söz konusu olduğunda, kaotik, yerleşik değerleri yıkıcı ve ölçülemez boyuttaki Dionysos’çu malzemeyi, yani “kendiliğindenliği”, düzene, teatral yapının kurallarına ve ölçüye, yani “biçimsel disipline” yönlendirme görevi Apollon’a düşer. “Apollon, özgürlüğün patlamayla açığa çıkan bir alev gibi kavurmasındansa sürekli yanan bir meşale gibi parlamasını sağlayan düzen kurucu oyun ilkesinin dramadaki temsilcisidir. Dionysos kaossa, Apollon da kozmostur”¹⁴⁰ Sınırsız bir özgürleşme isteğiyle mutlaki bir düzen kurma hükmünün, kaosla kozmosun, kendiliğindenlikle biçimsel disiplinin yan yanılığı oyuna hayat verir ve oyunculuk yöntemleri açısından bu birlikteliğin nasıl çözümleneceği, bu paradoksa nasıl yanıt verileceği asli bir soruna teşkil eder.

Terzopoulos’un bu sorunu kendi açısından çözümlemesini sağlayan unsur, Antik Yunan Tragedyası’na getirdiği ontolojik yorumdur. Daha önce Dionysos maskesinin niteliklerini açıklarken belirttiğimiz gibi, Dionisyak esrimenin kendisini belirgin bir tragedya imgesine dönüştürmesi, simgeleştirmesi için Apollon’un aracılığı gerekmiştir, ama bu aracılık, henüz (en azından Aristoteles’e kadar), onun üstün-

¹³⁸ a.g.e.; s. 15

¹³⁹ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yay., 1995, s.28

¹⁴⁰ Karaboğa, Kerem, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2005, s. 17

lüğünde ve tayin ediciliğinde gerçekleşmez. Terzopoulos için Dionysosçu ve Apolloncu dizgeler esasen aynı bedende, oyuncunun bedeninde bütünleşirler ve oyuncu tragedyanın doğuş öncesinde olduğu gibi esrimenin içinden konuşarak kendi simgesel metnini yazar.

Bunu metaforik yönden en iyi, Nietzsche'nin lirik şair Arkhilokhos hakkında anlattığı düşsel öykü izah edebilir.

“Yunanlıların ilk lirik şairi Arkhilokhos, Lykambes kızlarına duyduğu azgın sevgiyi ve aynı zamanda aşağılamayı dile getirdiğinde, onun tutkusu değildir karşımızda bir orji sarhoşluğuyla dans eden: Dionysos'u ve Menadlar'ı, esrik hayran Arkhilokhos'un yere yığılıp uyuyakaldığını görürüz -Euripides'in onu bize Bakkhalar'da betimlediği gibi, öğlen güneşinde, dağlardaki odalarda uyurken-: ve şimdi Apollon yaklaşır yanına ve defne dalıyla dokunur ona. Uyuyanın Dionysosçu-müziksel büyülenişi şimdi adeta imge kıvılcımları saçmaktadır çevresine, en üst açınımlarında tragedya ve dramlık dithyramboslar adını alan lirik şiirlerdir bunlar.”¹⁴¹

Terzopoulos, oyuncularıyla *Bakkhalar* üzerine çalışırken önce Arkhilokhos'un esriklik içinde düş gördüğü ana ulaşmaya ve sonra Euripides'in şiirini bir defne dalı gibi kullanarak, “imge kıvılcımları” yaratmaya çalışır. Ancak, metaforun içerdiği şey ne kadar düşsel ya da uhrevi görünürse görünsün, onu sağlamak bütünüyle ve acı verici ölçüde yoğun bir fiziksel çalışmayı gerektirir ve ne psikolojik duyarlılıklarla ne de uydurma trans halleriyle bir alakası bulunmaz. “Biz psikolojik bir atölye çalışması yapmıyoruz. Sahnede biyografiler istemiyoruz. Bizimkisi sadece tekniği iyileştirmekle, geliştirmekle ilgili bir şey” der Terzopoulos ve sonradan ilave eder, “esrime haline

Nietzsche, Friedrich, *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, İthaki, İstanbul, 2005, s. 45

erişmek için, beden ayağının farkında olmalıdır. Bir trans halinde ise ayağınızın bilincinde olamazsınız”¹⁴²

Terzopoulos’un bu sözleri ilk etapta Meyerhold’un fiziksel çalışmaya dayalı “biyomekanik yöntem”iyle bağdaştırılabilir. Terzopoulos gibi Meyerhold’da da oyunculukta kendiliğindenliğin ve içtenliğin sağlanabilmesi tekniğin mükemmelleştirilmesi ve içselleştirilmesiyle alakalıdır. Meyerhold, 1920’li yıllardan itibaren oyuncuyla herhangi bir metindeki herhangi bir rolü çalışmadan önce, uzun zaman “biyomekanik etüdler”e dayalı teknik egzersizler ve bunlara bağlı doğaçlamalar üzerinde yoğunlaşır. Buradaki amaç, oyuncunun sahne performansını belirleyecek temel ilkelere, bedeninin denge ve konsantrasyon unsurlarına ve gelişkin bir ritim duygusuna eriştirilmesidir. Oyunculuk bizzat teknik kabiliyet ve deneyime indirgenmese de, bir Meyerhold prodüksiyonunda yer almanın oyuncululuğa dair esasları ancak bu yolla yerleştirilebilir. Meyerhold’la uzun süre beraber çalışmış ve prodüksiyonlarında önemli roller üstlenmiş Erast Garin’in belirttiği gibi,

“Biyomekanik eğitim bir piyanistin çalışmalarına benzetilebilir... Egzersizlerin ve etüdlerin teknik zorluklarını ustalikle aşmak, mesela bir Chopin noktürnünü çalmak için gerekli olan lirik enerjinin reçetesini öğrenciye sunmaz... ama sanatında ustalaşmak için teknikleri ustalikle uygulamalıdır. Teknik hayal gücünü kucaklar.”¹⁴³

Bu çıkarsamayla da bağlantılı olarak, tiyatrodaki psikolojik gerçekçiliğe karşı en sistematik karşı çıkışlardan birini ortaya koymasıyla Terzopoulos için öncü kabul edilebilecek Meyerhold’un yönteminde

“The Metaphysics of The Body Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 156 ve 161

¹⁴³ Schmidt, Paul, (ed.). *Meyerhold at Work*. Applause, New York, 1996, s. 41

ortaya çıkarılacak her türlü duygusal durum fiziksel süreçler tarafın-
dan belirlenir. James-Lange'ın ve Pavlov'un refleksoloji ilkesine dair
teorilerinde kendisine dayanak noktası bulan Meyerhold açısından,
Jonathan Price'ın da belirttiği gibi, "Duygular beynin i ileyilerin-
den değil, dışsal bir dürtüden, 'fiziksel pozisyonlar ve durumlardan'
kaynaklanır. Duygu, esasında reflekstir"¹⁴⁴

İmgelemenin ve duygunun, zihinsel ve psikolojik n hazırlıklar yerine
doğrudan bedeninin fiziksel olanaklarını geliştirerek ve gündelik dışı
hareket tekniklerine hakimiyet sağlanarak ortaya çıkarılması, Terzo-
poulos'un oyuncuyla bedensel ve fiziksel esaslar temelinde çalışma
yürütmeye dönük yaklaşımıyla benzeir. Bununla birlikte, Meyerhold
açısından beden, Schlemmer'in *Kunstfigur*'ndeki gibi, öncelikle ve
bütünüyle içine sonradan ilave edilecek her şeye açılan boş bir lev-
ha, her türlü kişisel içerikten soyutlanmış bir oyunsal malzemedir.
Oyuncunun bu malzeme üzerindeki hakimiyeti ne kadar gelişkin
olursa, sahneleme için gereken uzamsal ve zamansal faktörler ile
metnin talep ettiği koşullar karşısındaki yaratıcı üstünlüğü ve zgr-
lüğü de o ölçüde belirgin ve seyirci üzerinde etkili hale gelecektir.
Duygular ise, ya zihnin belirlenimleri ya da malzemenin yani bedeninin
tepkileri sayesinde kendiliğinden grnrleirler ve her zaman için
oyuncunun kişiliğiyle değil, sahnelemenin kendine özgü konumuyla
alakalıdırlar.

Dolayısıyla, Meyerhold'un yöntemine dayalı oyunculukta, daha
Çok, duyguların temsilinden ve zihne dayalı bir biçimlendirmeye
sunumundan söz edilebilir; kendiliğindenlik ise, duyguların sahiciliği
ya da içten doğup gelişmesiyle ilgili bir kavram olmak yerine, oyun-
culuğun teknik mükemmelliğiyle, seyirci karşısındaki teatral samimi-
yetiyle ilintilendirilebilir. Terzopoulos'un Meyerhold'dan ayrılatığı nok-

Jonathan Price, *Vsevolod Meyerhold*, Routledge, London and New York, 2003,
s. 72

taşı da burası oluşturur. Başlangıç anında her ikisi de, psikolojik belirlenimlerden sıyrılmış ve kişilik dışı bir alana kaydırılmış bir beden üzerinde çalışma yürüttükleri halde, açığa çıkarılan duyguların niteliği ve düzenlenmesi açısından radikal ölçüde farklılaşırlar. Terzopoulos'un teknik çalışmasında Meyerhold'unkinin tersine mutlak bir zihinsel denetimden söz edilemez ve beden de boş bir levha gibi değil, içinden en derin ve acılı anıların çıkarılacağı bir hafıza bütünü olarak ele alınır. Bu yönüyle, Lehmann'ın da belirttiği gibi, "insan kimi zaman onun dramatik işaretinin duygusal olarak yoğunlaşmış bir çeşit biyomekanik olduğunu hisseder"¹⁴⁵ Ve bu durum, ister istemez, kendi yöntemini kurgularken Meyerhold'dan da etkilenmiş bulunan Grotowski'yi akla getirir.

Grotowski, sonradan "Yoksul Tiyatro" olarak adlandıracağı tiyatro anlayışını geliştirdiği sıralarda, Opole'deki küçük topluluğuyla çalışırken öncelikle oyuncunun fiziksel anlatım sınırlarının geliştirilmesi ve oyunculuk sanatının nesnel esaslarının belirlenmesiyle ilgilenir. Oyuncunun her gün en aşağı üç, dört saat yapması gereken fiziksel egzersizlerde, Stanislavski, Meyerhold ve Dullin'in yöntemlerinden, Çin, Japon ve Hint tiyatrolarından devşirilmiş çeşitli alıştırmalardan faydalanılır¹⁴⁶ Bu çalışmalar sonradan Rena Mirecka'nın plastik alıştırmaları, Zygmunt Molik'in nefes ve ses alıştırmaları ile Ryszard Cieslak'ın akrobasi ve vücut alıştırmalarının temelini oluştururken, hedefleri yönünden Grotowski'nin sahneleme pratiğiyle örtüşen bir bağlama yerleşirler ve 1960'ların ortasından itibaren Avrupa ve Amerika'nın çeşitli oyunculuk okullarındaki atölye çalışmalarında da öğretilen kendilerine özgü bir sistematığe kavuşurlar. Bu çalışmalardaki

¹⁴⁵ Lehmann, Hans-Thies "Terzopoulos' Müller – A Sketch" Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 176-177

¹⁴⁶ Bkz. Osinski, Zbigniew, *Grotowski and His Laboratory*, çev. Lillian Vallee, Robert Findlay, Paj Publications, New York, 1986. s. 70

“temel nokta her şeyin vücuttan ve vücut yoluyla gelmesidir. Hep-sinden önemlisi, bizi etkileyen her şeye karşı fiziksel bir reaksiyo-numuz olması gerektiğidir. Sesle reaksiyon göstermeden önce vü-cutla reaksiyon göstermeniz gerekir”¹⁴⁷

Grotowski’de bedene verilen bu öncelik, hem “fiziksel aksiyon yöntemi”yle çalıştığı dönemde duyguların hatırına ya da duyguyu bekleyerek oynamak yerine fiziksel süreçlere odaklanmayı öğütleyen Stanislavski’nin, hem de duyguları hareket refleksiyle bütünleştiren Meyerhold’un yaklaşımını içerir. Ne var ki, Grotowski’nin oyuncudan sahne performansında talep ettikleri, ne Stanislavski ne de Meyerhold’la örtüşür. “Oyuncu rolünü ne yaşar” (Stanislavski), “ne de dışarıdan resmeder” (Meyerhold), “karakteri kendi doğasıyla boğuş-ma, kişiliğinin gizli katmanlarına ulaşma, en acı veren ve sır dolu kalbinin en derininde yatan şeylerden sıyrılma aracı olarak kullanır”¹⁴⁸

Grotowski’yle “Yoksul Tiyatro” deneyiminin bütününde birlikte çalışmış Ludwig Flazsen’in de belirttiği gibi, Grotowski’nin oyuncuyla çalışmasının başından beri aradığı şey, “esrime”ye, yani toplumsal maskelerin fırlatılıp atıldığı “bütünsel edim”e (total act) ulaşılması-dır¹⁴⁹ Bu doğrultuda, Terzopoulos’un çalışmasıyla da ilişkilendirilebi-lecek önemli bir oyunculuk ilkesi keşfedilir: düzenlemeye dayalı bileşimin tinseli sınırlamadığı, tersine ona ulaştırdığı. Grotowski’nin

Marijen, Franz, “*Oyunculuk Çalışması (1966)*”, çev. Metin Göksel, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, sayı:4 (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı), Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, İstanbul, 1992, s. 172

¹⁴⁸ Barba, Eugenio, “*Ritüel Tiyatro*”, çev. Çiğdem Genç, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, sayı:4 (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı), Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, İstanbul, 1992, s. 50

Forsythe, Eric, “*Ludwig Flazsen’le Söyleşi*”, çev. Çiğdem Genç, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, sayı:5, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, İstanbul, 1994, s. 158

tabiriyle, “iç süreçle biçim arasındaki doğrudan reaksiyona dayanan gerilim her ikisini de güçlü kılar. Biçim tinsel sürecin kendiliğinden yanıt verdiği ve ona karşı savaştığı yemli bir tuzağa benzer”¹⁵⁰

Büyük oranda Meyerhold ile Doğu’nun sanat ve felsefesinin bütünleştirilmesinden yola çıkılarak oluşturulan bu çıkarsamayı, Terzopoulos’un da benimsediği söylenebilir. Bir önceki bölümde üzerinde durduğumuz gibi oyuncunun fiziksellliği ve sahnelemenin geometrisiyle onun açığa çıkardığı tinsel enerji arasında karşılıklı bir bağımlılık ilişkisi söz konusudur. Terzopoulos’un “esrime haline erişmek için beden ayağının farkında olmalıdır” derken kastettiği de bu ilişkiye dayanır. Ne var ki, kişisel arayışlarının da etkisiyle Grotowski’nin bu çıkarsamadan yola çıkarak belirlediği yönelim, biçimi oyuncunun kendini analizi için bir araca dönüştürmek olmuştur. Böylelikle, herhangi bir metin ya da rol üzerinde çalışma, esasen oyuncunun kişiliğine ve psikolojik biyografisine bağlı kalarak yürütülür. Yönetmenin oyuncuya verdiği “nesnel çağrışımlar” ya da oyuncunun bireysel çağrışımları metnin bağlamına yerleştirilirler ve oyuncunun kendiliğe ulaşımının kaldıraçları olarak kullanılırlar. Bu konuda, Grotowski’nin araştırdığı türden bir “esrime” anına ve “bütünsel edim”e *Sadık Prens*’teki rolüyle ulaşan Ryszard Cieslak’ın deneyimi iyi bir örnek oluşturur. “Çalışmasında Calderon/Slovacki’nin oyunundaki Sadık Prens rolünün izleği olan şehitle ilgili hiçbir şey yoktu” der Grotowski, yıllar sonra bu süreçten bahsederken,

“Oyuncudaki tüm yaşam akarsuyu herhangi bir karanlık, acılı yaşıntıdan çok, uzak belli bir anıyla bağlantılıydı. Uzun monologları yaşamından o somut anıya ait küçük eylemlerle, anımsanan o anın fi-

¹⁵⁰ Grotowski, Jerzy, “*Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*” çev. Hülya Bahçeci, Handan Öz, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, sayı:4 (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı), Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, İstanbul, 1992, s. 41

ziksel ve sessel itkileriyle bağlantılıydı. Yaşamından oldukça kısa bir andı –birkaç on dakikalık bir ilk gençlik aşk zamanı... Belleğin akar-suyu üzerine, en ince itki ve eylemlerinin üzerine oyuncu, Sadık Prens'in monologlarından oluşan metnin salını yerleştirdi.”¹⁵¹

Sonradan Grotowski'nin para-tiyatro diye adlandıracağı evrenin çıkış noktasını da Cieslak'la gerçekleştirilen bu rol çalışması oluşturmaktadır. Denebilir ki, Grotowski açısından bu deneyim hem bir doruk hem de bir kırılma noktasını temsil eder ve bu durumun uzantısında önceki oyunculuk çalışmaları bütünsel bir biçimde “terapi” alıştırmalarına dönüşürler. Terzopoulos, “Biz psikolojik bir atölye çalışması yapmıyoruz. Sahnede biyografiler istemiyoruz” derken, Grotowski'nin bahsettiğimiz yönelimiyle ayırım çizgisini belirlemeye çalışır. Terzopoulos'un oyuncusunun fiziksel çalışmayla eriştiği esrime halinin performans içinde biçimlenmesinde, biyografik çağrışımlardan çok, metne verilen reaksiyonların rol oynadığını söylemek mümkündür. Trajik malzemenin içerdiği ölüm tehlikesi, düş kırıklığı, şiddetli yıkım ya da ruhsal şok anları, zaten oyuncunun “doğallıkla” davranmasına izin vermeyecek boyuttadır, öte yandan, bütünüyle esrimenin fiziksellüğünün sağladığı halet-i ruhiyenin dışına çıkmadığı, yani enerji merkezinden ayrılmadığı müddetçe metnin taşıyıcılığında oyuncu kendi yönünü tayin edebilecektir.

Özetlemek gerekirse, özgürlük ve emredici kurallar bağlamında ele alındığında, Terzopoulos'un, Meyerhold ve Grotowski'nin kendisinden önceki araştırmalarının izini, kendine özgü rejî anlayışı doğrultusunda sürdürdüğü ve onların belirgin bir bileşimini oluşturduğu söylenebilir. Ortak nitelikler incelendiğinde, Terzopoulos'un da her iki yöntemde olduğu gibi, önceki deneyimi ne olursa olsun, oyuncuyu

Richards, Thomas, *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, çev. Hülya Yıldız, Ayşın Candan, Norgunk, İstanbul, 2005. s. 165

kuralları belirgin ve bütünlüklü bir fiziksel alıştırma bütünü içinde hazırladığı ve “doğal” ya da “gündelik” davranış kodlarının dışına çıkarak, mesleki ve sanatsal bir sahne duruşu, üslubu kazandırmaya çalıştığı gözlenir. Diğer taraftan, yine öncekilerde olduğu gibi, oyun metni sahne performansı açısından hem bir kaldıraç hem de çağrışımsal bir malzeme alanı olarak kullanılır, ancak oyuncu bu malzemeyi ne bütünüyle zihinsel tasarıma ne de doğrudan psikolojik çağrışımlara bağlı kalmaksızın, edindiği teknik ve fiziksel reaksiyonları vasıtasıyla biçimlendirir.

Son olarak, Terzopoulos’un Meyerhold ve Grotowski’yle paylaştığı bu ortak niteliklerin, aynı zamanda, onun Stanislavski ve Brecht’ten bütünüyle ayrışmasının belkemiğini oluşturduğu belirtilmelidir. Oyununun yaratıcı sahne davranışı ve performans üslubu konusunda birbirine karşıt kutuplarda yer almakla birlikte, hem Stanislavski hem de Brecht’te, metnin verili koşullarının her türlü fiziksel eylem için çıkış noktası olması ve bedensel ifadenin her zaman için sözden ya da yazınsal anlamdan sonra gelmesi ortaktır. Bu durum, her ikisinin de, tiyatro eylemine eğitsel bir misyon yüklemesinden ve birbirine karşıt yönlerle de olsa oyunculukta gerçekliğe uygunluğu esas almalarından kaynaklanır¹⁵²

Terzopoulos’un bu yöntemlere, Grotowski’nin Stanislavski’ye ve Meyerhold’un Brecht’e uzaklığı ölçüsünde uzak olduğu söylenebilir. Bir yönüyle, ve oyunculuk sanatının esaslarına bağlı kalarak, onların disiplin, ahlak ve konsantrasyon anlayışını benimser, ancak diğer taraftan, birincisinin teatral unsurları doğallığa feda etmesine, diğerinin ise, ritüelistik kökenini dışlayarak tiyatroyu salt toplumsal belirlemelerin hakim olduğu bir alana dönüştürmesine karşı çıkar.

¹⁵² Stanislavski ve Brecht’in gerçeğe uygun oynayıp yönünden karşılaştırılmaları açısından bkz. Karaboğa, Kerem, “Brechtien Oyuncunun Gerçekçi Sanatı” İ.Ü. Ed. Fak. Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi, sayı: 18, 2006. s. 69-86

Terzopoulos’a göre, oyuncunun bedeni ne psikolojik özdeşleşmenin malzemesi ne de sosyal davranış kodlarının çözümlendiği bir nesne olmamalıdır. “beden soyut olmalıdır” der Terzopoulos,

“Sadece bildiklerimizi kodlayamaz, bilmediklerimizi de kodlamak zorundadır. Gerçek görev budur; bilmediklerimizi kodlamak. Özgürleşme burada başlar. Seyirci her zaman kendi hayatından, toplumdan bildiğiyle, tanıdık olanla bir ilişki kurmak ister. Fakat amaç bu değildir. Bizim bilmediklerimizle ilgilidir.”¹⁵³

Terzopoulos’un kendi tiyatro araştırmasına biçtiği bu rol, onun oyuncunun sanatında varolan diğer paradoksa dönük yaklaşımıyla da bütünleşir. Oyuncunun “Ben”liği ile sahnede canlandırılan karakterin “Ben”liği arasındaki karşılaşmanın yorumlanmasında, soyutlama ve bilinmezlik unsurları kendisinden önceki yöntemlerle iletişimi açısından tayin edici olacaklardır.

Oyun Alanı ve Gündelik Hayat (Oyunsal/Ritüelistik Ben ya da Gündelik Ben)

Huizinga, gündelik hayattan öncelikle bu hayatın içinde işgal ettiği mekan ve süreyle ayrılan oyun olgusunu tanımlarken, onun bağımsızlık niteliğini vurgular:

“Gündelik hayatın bağımsız unsuru olan bu faaliyet, ihtiyaç ve arzuların dolaysız tatmin mekanizmalarının dışında yer almaktadır. Da-

“The Metaphysics of The Body Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 150

hası oyun bu mekanizmayı kesintiye uğratmaktadır. Kendinde bir amacı olan ve kendi içinde tatmin bularak tamamına eren geçici bir eylem olarak bu mekanizmaya sızmaktadır.”¹⁵⁴

Tiyatro faaliyetiyle uğraşanların Huizinga’nın bahsettiği mekanizmaya “sızması” ve hayatı “oyuncu kimliği” ile “gündelik kimliği” arasında paylaşmak zorunda olan oyuncunun kendine dair bir bütünlük sağlaması iki yoldan mümkündür. Bunlardan ilkinde, oyunun kendi başına bir düzen yaratmasından hareketle inşa edilen sahne çalışmasının mikrokozmosundan yararlanır. “Oyuncu içinden çıkıp geldiği dünyanın malzemesiyle gelir sahneye ve yine bu dünyanın dilini analiz ederek yeniden yapılandırır”¹⁵⁵

İkinci yol da birincisine bağlıdır; tiyatro ediminin vazgeçilmez ögesi olan seyirciyle iletişimde oyuncu, birlikte paylaştıkları tarihsel ortamın haz alma ya da algılama biçimlerini hesaba katarak çalışma yürütür. Bu nedenlerle, oyunculuk yöntemleri kendi ortamlarında gerek oyuncunun gündelik benliğini nasıl değerlendireceklerini, gerekse oyuncu benliğinin seyirciyle karşılaşmada nasıl bir rol ve işlev üstleneceğini hesaba katarak çalışma yürütmek zorundadırlar.

Stanislavski bu sorunu, oyuncunun oynadığı karaktere ait “Ben”liğini kendi gündelik “Ben”iyle bütünleştirmesi, yani, karaktere ait coşku ve düşüncelere kendi hisleriymişçesine yakınlaşması yoluyla çözmeye çalışır. Benedetti’nin belirttiği gibi, “Onun sanatı, bir karakteri yaratırken kullandığı günlük yaşamımızdaki davranış şekline ilişkin bir anlayışa dayanır. Karakterin davranışıyla bizim yaşam-

¹⁵⁴ Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995, s.26

¹⁵⁵ Karaboğa, Kerem, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Boğaziçi Üniversitesi Yay. İstanbul, 2005, s. 22

daki davranışımız benzeşiyorsa, karakter o zaman bir insan olur”¹⁵⁶ Karakterin davranışıyla, oyuncunun kendi “doğal” davranışı arasındaki bağın sağlanması için, prova süreçlerinde rolü “Ben”leştirerek eylemde bulunmak, rol hakkında “Ben”le başlayan cümleler kurarak düşünmek yoluna gidilir.

“Olguları kendi duygularınız aracılığıyla, onlarla kurduğunuz kişisel ve canlı ilişki temelinde değerlendirmeniz için, bir oyuncu olarak önünüze şu soruyu koymak zorundasınız” der Stanislavski, “Kendi içsel yaşamımın –kendi kişisel, insani düşüncelerim, arzularım, çabalarım, niteliklerim, doğuştan gelen yeteneklerim ve zaaflarımın– hangi durumları beni bir insan ve oyuncu olarak insanlara ve olaylara karşı resmettiğim karakterinki gibi bir tavır takınmaya zorlayabilir?”¹⁵⁷ Böylelikle, yukarıda Benedetti’den alıntılanan sözleri seyirciye uyarlayarak düşünecek olursak, aynı oyuncu gibi, seyircinin de oyunun verili durumları içindeki karakteri yaşayan bir insan gözüyle takip etmesi sağlanmaya uğraşılır. Örneğin, Stanislavski’nin son yönettiği oyun olan ve ancak ölümünden sonra sahnelenebilen *Tartuffe* oyunundaki Elmire ve Marianne rolleri, Moskova Sanat Tiyatrosu’nun yönetmenlerinden Saknovski tarafından “Elmire’in ve Mariane’in bu rolleri oynayan oyuncular değil de, gerçekten Orgon’un karısı ve kızı olduklarına inandım” sözleriyle övülür¹⁵⁸

Brecht’in temel karşı çıkış noktası, Stanislavski’deki bu inandırıcı kılma ve gündelikle kurgusal olanı bütünleştirme kaygısıdır. “Ne kadar eksiksiz olursa olsun, gerçek, artistik bir yaratı eylemiyle değiştirilmelidir”, der Brecht, “değiştirilmelidir ki, değişebilir nitelik

¹⁵⁶ Benedetti, Jean, *Stanislavski and the Actor*. Methuen, Great Britain, 1998, s. 2
Stanislavski, Konstantin, *Bir Rol Yaratmak*, çev. Çiğdem Genç, vd., İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yay., 1999, s. 196

¹⁵⁸ Toporkov, Vasily Osipovich, *Stanislavski in Rehearsal*, New York, Routledge, 1998, s. 210

taşıdığı anlaşılsın ve bu yoldan ele alınabilsin”¹⁵⁹. Dolayısıyla, Brecht’in yöntemi ve “artistik yaratı”sı, oyuncunun “Ben”liği ile karakterin duygu ve düşüncelerinin “birbirleriyle çakışmamasının”¹⁶⁰, ve olguların nedenlerinin “toplumun (seyircinin) erişebileceği, toplumun (seyircinin) etki altına alabileceği bir uzaklığa çekip alınmasının”¹⁶¹ yollarını bulmaya çalışır.

Oyuncu hem kendisini hem de sergileyeceği karakteri “gündelik hayat”ın bir parçası olarak nesnel bir bakışla tanımlamaya ve böylelikle, karakter üzerinde çalışırken aynı zamanda kendisi hakkında bilgilenmeye yönlendirilir. Patrice Pavis’in tabiriyle, “oyuncu sonuçta kendisini dışsal bir nesne, bir olguyu açıklamak üzere gösterilen bir beden olarak görür”¹⁶². Örneğin, Joseph Chaikin tam bir Brecht’yen oyuncu olarak nitelendirdiği Ekkehard Schall’ın sahne performansını açıklarken, onun ne ismini taşıdığı karakter ne de kendisini oynayan biri olduğuna hükmeder, Schall “iki dünyaya birden sızan çift taraflı bir ajan gibi” oynamaktadır, yani hem oyundaki “Ben”liğin kurgusal dünyasına hem de seyirciyle paylaşılan zamanın gündelik dünyasına¹⁶³.

¹⁵⁹ Brecht, Bertolt, “Gestus Üzerine” *Oyunculuk Sanatı ve Dekor*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Say, 1982, s. 159

¹⁶⁰ Brecht, Bertolt, “Köşebaşı Tiyatrosu” *Epik Tiyatro*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem, 1990, s. 11

¹⁶¹ Brecht, Bertolt, “Gerçekçi Yazış Biçimi Üzerine Notlar” *Sanat Üzerine Yazılar*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem, 1990, s. 122

¹⁶² Pavis, Partice, “*Brechtian Gestus and Its Avatars in Contemporary Theatre*”, *Das Brecht Jahrbuch 24 / The Brecht Yearbook 24*, ed. Maarten van Dijk, University of Wisconsin Press, 1999, s. 170

¹⁶³ Chaikin, Joseph, *The Presence of the Actor*, New York, Theatre Communications Group, 1991, s. 16

İster inandırıcı kılınmış, isterse dönüştürülmek üzere belli bir uzaklığa yerleştirilmiş olsun, Terzopoulos'un kendi tiyatrosunda her türlü doğallık görünümüne karşı olduğunu daha önce belirtmiştik. Bu karşıtlığın "Ben"likle ilintili boyutunu anlamak açısından Stanislavski ve Brecht'in tutumları kritik bir yerde durur. Biri psikolojik ve öznel, diğeri toplumsal ve nesnel boyuttan ele alınan karakterlerin her-birinde "gündelik hayat"a benzerlik ve "gündelik hayat"ın davranış kodlarının yinelenmesi söz konusudur. Halbuki, tragedyanın ontolojik yorumundan yola çıkıldığında, karakter gündelik bir "Ben" ya da kişilikten apayrı bir boyutta ele alınır. Tragedyada analiz edilen, bir kişilik değil, "Ben olmayan"la ilişkilendirilebilecek biyolojik dürtüler ile mitleştirilmiş varoluş arketipleridir.

Bu yönüyle bakıldığında, ne Antigone bir Nora ne de Elektra bir Cesaret Ana gibi değerlendirilemez, ama diğer taraftan, tragedyadan yola çıkılarak yapılacak bir analiz yöntemiyle, hem Nora hem de Cesaret Ana, gündelik kimliklerinden soyutlanıp birer arketip gibi ele alınabilirler. Elbette ki bu söylediklerimizin her ikisi de daha çok rejî yorumuna dair bir konu sayılabilir, ama kastedilen, tragedyaları temel alan bir yaklaşımın "gündelik kimlik"lerle harekete koyulmasının geçersiz ya da yetersiz olacağıdır. Bu düşünceden hareketle ve özgürlük ile emredici kurallar paradoksunun çözümünde de olduğu gibi, Terzopoulos'un kendi sanatsal yöneliminin Meyerhold ile Grotowski'nin çizgisinde ilerlediği söylenebilir.

Marianne McDonald, Terzopoulos'un oyuncularla çalışmasını be-timlerken uzun saatler süren yoğun egzersizlerin oyunculara yarat-tığı etkiler üzerinde durur:

oyunculara nasıl hareket etmeleri gerektiğini söyleyen beden-leridir artık. Onlar bedenleri performansla adanmış insanlardır, per-formanslar ise tükeniş noktasına dek tekrarlanan hareketlerden olu-

şur. Belli bir noktadan sonra ise esrime durumu gerçekleşir; toplumun herkese yüklediği yapay maskeler ortadan kalkar ve insanın özünden gelen aydınlanmanın ışığı yayılır.”¹⁶⁴

Bu sözlerin Terzopoulos için kullanıldığı bilinmese, rahatlıkla Grotowski'nin 'Yoksul Tiyatro' döneminde oyuncularıyla gerçekleştirdiği çalışmaları anlattığı düşünülebilir. Uygulanan egzersizler ve “tükeniş noktasına dek tekrarlanan hareketler” farklılık gösterse de, bilinçli kontrolün zayıfladığı esrime durumuna erişilmesi ve benliğin gündelik algıdan sıyrılarak dönüşüm geçirmesi açısından benzeri bir durumdan söz edilebilir. Bu benzerliği yaratan şey, sadece 1985'teki *Bakkhalar* çalışması için model alınan deneyimin Grotowski'ninkiyle örtüşmesinden değil, esrimenin ya da yapay maskelerden, egonun belirleyiciliğinden sıyrılma deneyimlerinin kökensel ortaklığından kaynaklanır. Terzopoulos'un egzersizleri için esinlendirici olan Asclepius'taki tedavi tekniği benzeri teknikler, ilkel büyü törenlerindeki dans ve hareketler içinden de örneklenebilir. Ritüelin zaman ve uzamında beden gündelik kodlarından sıyrılır. Bu bağlamda, Terzopoulos açısından ritüelle ilişkisini sürdürdüğünü açıkladığımız antik tragedyalarda, oyuncunun “Ben” bilincinin ve sahne üzerindeki “Ben” halinin tümdeğişim geçirmesi kaçınılmazlaşır.

Daha önce Grotowski'nin Cieslak'la çalışmasında, kişisel anıların oyuncunun “bütünsel edim”e ulaşmasında kaldıraç rolü üstlendiğinden bahsetmiştik. Bu çalışmada, Cieslak'ın kişisel çağrışımı, Grotowski'nin sunduğu insanla Tanrı arasındaki ilişkiyi gelin ile sevgilisi arasındaki ilişkiye benzeten bir ilahiyle bağlantılandırılıp, kabul etmediği yasalara boyun eğmeyen Prens'in kendisini feda etme ey-

¹⁶⁴ McDonald, Marianne, “Theodoros Terzopoulos, A Director for the Ages: *Theatre of the Body, Mind, and Memory*”, Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006. s. 9

lemine yerleştiriliyordu. Burada, kendisine engel olacak fiziksel sınırları yoğun ve disiplinli bir çalışmayla aşmış olan bir oyuncunun, “hem bilince hem de bilinçaltına ait olanı” kapsayabilen ve “doğasındaki akılcı olmayan, karmaşık olduğu kadar aşağılık olan yönlerin de kabul edilmesi”ni gerektiren “self”iyle temas kurduğunu söylemek mümkündür¹⁶⁵.

“Self” kavramı konusunda hem Grotowski’nin hem de onun kendisine referans aldığı Jung’un çıkış noktasını, Hint felsefesinde ona verilen rol oluşturur. Söz konusu felsefe insan bilincini ya da insanın zihinsel durumunu somuttan soyuta, kabadan inceye, dinamikten durguna uzanan hiyerarşik aşamalarla ve derecelerle tanımlamıştır.

“Hint felsefesi... ‘zihin’ kavramını iki şekilde kullanır: Zihin bilincin çok düzeyli işlerliğinin yanında yapının bütünü içindeki belirli bir düşünme (kavrama ve karşılaştırma yapma) düzeyini de ifade eder. En alttaki düzeyin, bireysel egonun altında yatan ve bunun ötesine geçen ‘soyut, sessiz ve bilincin bütünüyle birleşmiş alanı olan’ Self’tir.”¹⁶⁶

Bu yönüyle “self” bir tür yüksek zihin hali ya da saf bir bilinçlilik olarak düşünülebilir. Ne var ki, Grotowski’dekinden farklı olarak Hint felsefesinde “self” bir merkez ya da bir doruk noktası gibi ele alınmaz. “Self” her zaman ve dinamik bir biçimde diğer bilinç alanlarıyla

¹⁶⁵ Bkz. Fordham, Frieda, *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçiner, İstanbul, Say, 1993 (1. Baskı), s. 84-85. Stanislavski’yle karşılaştırma için bkz. Karaboğa, Kerem, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul, 2005, s. 94-98

¹⁶⁶ Meyer-Dinkgrafe, Daniel, *Approaches to Acting*, Continuum Studies in Drama, London and New York, 2001, s. 116

bağlantı halindedir ve yoga, meditasyon gibi teknikler aracılığıyla her beden için ulaşılabilir konumdadır. Daha da önemlisi, geleneksel Hint Tiyatrosu'nun (Sanskrit Dramı'nın) M.S. 2. yüzyılda yazılmış kaynak kitabı *Natyashastra*'da formüle edildiği gibi, tiyatro etkinliğinin bizzat kendisi, seyircide bu saf bilinç halinin, estetik haz ya da *rasa** aracılığıyla uyarılmasına hizmet eder. Seyircinin bakış açısından ele alındığında *rasa* belli teknik alıştırılmalardan geçerek olgunlaşmış oyuncunun sanatıyla hissettirilen saf bilinçlilikle, tiyatro performansının zihinde yarattığı özel etkilenimlerin bir birlikteliğinden oluşur.

“Eğer oyuncu saf bilinçlilik düzeyinden hareket ederse, seyirciyi sadece zihnin ifade edilen düzeyleri açısından değil doğrudan olarak saf bilinçlilik açısından da etkileyecektir. Deneyimli oyuncu sürekli saf bilinçliliğin sağladığı keyif hissini deneyimler. İfade edilen teatral temsil araçlarını bu saf bilinçlilik içinden üretirse, bu keyif hissini *rasa* deneyimini yaratan *abhinaya* ifadeleriyle birleştirir. Bu nedenle oyuncu, kendi içindeki *rasa*'yı seyircide *rasa* deneyimini tetikleme sürecinde meydana getirir.”¹⁶⁷

Hintli oyuncu, teatral temsille onun ritüelistik niteliği arasında bir ayrım çizmez, tam tersine, tiyatronun tiyatro olduğu gerçeğini ortadan kaldırmaksızın, ikisini ortaklaştıran felsefi temel çerçevesinde

“Sanskrit dramının baş ereği eylem, karakter gelişimi ve felsefi sorunlardan çok (estetik haz, temel huy, neşeli bilinçlilik gibi çeşitli biçimlerde çevrilen) en uygun *rasa*'dır. *Natyasastra* 'dramda rasasız hiçbir şeyin anlamı yoktur' der. Sekiz *rasa* vardır (erotik, komik, acıklı, öfkeli, kahramanca, korkunç, iğrenç ve olağanüstü) ve bunlar sahnede canlandırılabilen sekiz temel insana özgü heyecanla (*bhava*) ilgilidir (zevk, neşe, keder, hiddet, dinçlik, korku, tiksinti ve hayranlık). İşte ancak bunlar uygun *rasa* yaşantısına olanak verir” Bkz. Brockett, Oscar G., *Tiyatro Tarihi*, çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, vd., Dost, Ankara, Kasım 2000, s. 92

a.g.e., s. 120

kendi oyuncu benliğinde bir ruhsal ve zihinsel bütünlük kurar. Halbuki, Grotowski'nin problemi, gösterimi oyuncu ve seyirci açısından "gerçek" bir karşılaşmaya, bir insanın diğeriyle herhangi bir temsil niteliğinin ardına sığınmaksızın yaşadığı doğrudan temasa dönüştürmektir. Jan Kott'un ifadesiyle, Grotowski inatla ve ısrarla tiyatroyu ritüele geri döndürmeye uğraşır¹⁶⁸

Grotowski'nin bu çabası, karşı konulmaz bir biçimde onu, "saklanma ve sahtekarlık"tan çıkamayan tiyatronun dışına sürükleyecektir. "Tiyatronun doğasını, yegane özünü ve onu diğer sanat dallarından ayıran özelliğini inceleyerek, tiyatronun esasının insanlar arasındaki doğrudan temas olduğu sonucuna vardık", der Grotowski "Yoksul Tiyatro" dönemindeki çalışmalarını kastederek, ama, "Bunu gözönüne aldığımızda, böylesi bir temas sanatsal düzeyden ziyade gerçek yaşamda var olabileceğinden, sanatın ötesine geçip gerçekliğe ulaşmaya karar verdik"¹⁶⁹

Çalışmalarının ilk döneminde farklı bir yönden Grotowski'nin izini sürmekle beraber, Terzopoulos'un tragedyada keşfettiği ya da kendisi için bulguladığı şey, Grotowski'ninkinden ziyade Sanskrit Dramı'ndaki anlayışa daha yakın sayılabilir. Bu noktada, Terzopoulos'un kendiliğindenliğin oyuncu biyografisiyle özdeşleştirilmesine olduğu gibi, "Self" in kişiliğe özgü bir merkezle ilişkilendirilmesine de karşı olduğu söylenebilir. Terzopoulos için bir "geriye döndürme" uğraşından söz edilecekse eğer, bu ritüelle tiyatronun, teatral performansın üstünlüğünde kaynaştığı Aristoteles öncesi ya da Aristoteles dışı drama yapısına bir dönüş olabilir ancak. Oyuncunun gündelik maskelerinden sıyrıldığı ama aynı zamanda apaçık görünür bir maske ardında yarattığı, hem kendisinin dışına çıktığı hem de kendisini oldukça kesinlikli bir biçimde gözlemlediği bir üsluba dönüş. Buna,

¹⁶⁸ Kott, Jan, "Grotowski or the limit", New Theatre Quarterly, 6:23, 1990, s. 203-4

¹⁶⁹ Kumiega, Jennifer, *The Theatre of Grotowski*, New York, Methuen, 1985, s. 156

ego-persona'nın rolünün zayıfladığı ve "Ben"’in merkezsizliğe, bilinmezliğe açıldığı bir saf bilinç haliyle, kişilikten soyutlanmış, fiziksel ve oyunsal bir "Ben" anlayışının kaynaşması da denebilir.

Terzopoulos’un bu yaklaşımını, Meyerhold’un ünlü formülasyonu ile kıyaslayarak izah etmek mümkündür. Hatırlanacak olursa, $N = A1 + A2$ formülündeki N, psikolojik varlığıyla oyuncuya, A1, tasarımı yapan ve bu tasarım doğrultusunda buyruklar veren yapımcıya yani beyine, A2 ise, bu buyrukları yorumlayan yorumcuya yani oyuncunun fiziksel malzemesine tekabül ediyordu. A1’i ve A2’yi zihin (*logos*) ve beden (*bios*) olarak da tanımlayabiliriz. Buradan hareketle, Meyerhold biyomekaniğin ana ilkesini, bedenin bir makine ve oyuncunun da makinist olmasıyla açıklar. Oyuncunun sahne üstündeki her hareketinin sonuna kadar bilincinde olması gerekir¹⁷⁰ Oyuncu, "Ben"liğini işe karıştırmaksızın, beden makinesini virtüözlüğe varan bir ustalıkla kullanarak, ortaya çıkardığı karakter maskesinin "Ben"liğini temsil eder ve görünürleştirir.

Biyomekanik yöntemde prova süreçleri ve gösterimin her anı mutlak bir düzen içerir ve performansın her aşaması bilinçli ve kontrollü bir kararlılıkla belirlenir. Buna paralel olarak, *bios* ve *logos* unsurları için bilinçaltıyla ya da Hint felsefesindeki benzer farklı bilinç düzeyleriyle ilişki söz konusu değildir. Halbuki, Terzopoulos açısından *bios* gündelik benliğinden sıyrıldığında ve oyuncu fiziki malzemesinin enerji bölgeleri üzerinde derinleştiğinde, ortaya çıkan şey sadece düzenli işleyen dişlilere ve yaylara sahip bir makinenin dinamizmi değil aynı zamanda her yana yayılabilen, düzensiz ya da kaotik bir dinamizmdir. Oyuncunun prova aşamalarında ulaşmaya çalıştığı yer, mevcut hareket kodlarının ya da bedene dair bilinen yasaların yeni-

¹⁷⁰ Bkz. Koraniev, M., "Meyerhold'un Biyomekanik Hakkında Söyledikleri", Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, y.h. Ali Berktaş, İstanbul, Mitos Boyut, 1997, s. 313 ve s. 316

den üretimini ya da farklı kombinasyonlarda yeniden yapılandırılmasını sağlamaktan ziyade, farklı kodlamalar için yeni kanallar keşfetmekle ilgilidir.

“Belirli ya da kodlanmış hareketler mil gibi işler ve belirli miller yenilerini ortaya çıkarır. Tassos Dimas’ın durumunda aslında birbirinin yenisini ortaya çıkaran mil benzeri eksensel çizgiler görebilirsiniz. Bunlar sırasıyla başka çok ritimli ve biçimli anlamlı kanallar yaratırlar. Zaman zaman, belirli hareket kodlarını gerçekçi olanların lehine birleştirmeksizin bir bakıma beklenmeyen yorum düzeylerine ulaşmıştır. Heiner Müller’in Herakles’inde bir şeylerin arayışındaydı ve kilitlenmiş benziyordu. Ona “Devam et!” dedim. Ve ne gücünün ne de duygusunun kaldığının farkına vardığı üç ya da dört dakikalık bir zaman kesiti yarattı; tanımlanamayan ve yorumlanamayanın arayışındaydı.”¹⁷¹

Dimas örneği, bedenın makinesinin hareket imkanlarını uç noktada zorlayarak, dişliler ve yaylardan daha önce görülmedik ve alışılmadık tartımsal ifadeler oluşturma çabasıyla bağlantılıdır. Fiziki kaosu açığa çıkarmaya dönük bu bilinçli (ya da yarı bilinçli) çabanın sonrasında ise, ilk baştaki düzensizliğe bedenin kendisini uyarlamasıyla, oyuncu ve seyirci açısından her türlü çağrışıma açık yeni ve düzenli bir hareket dizgesine erişilir. Burada da, Meyerhold’un talep ettiği “oyunculuk melodi, mizansen armonidir”¹⁷² yasası işler, ancak oyuncunun melodisiyle biçimlenen armonik düzen Chopin’in noktürn-

Terzopoulos, Theodoros, “*Historical Review and Methodology*” Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 72

¹⁷² Leach, Robert, *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, s. 111

lerinden ziyade, atonal ya da minimalist müzik anlayışının zamanlama ve tartım duygusuna sahiptir.

Oyuncunun makinesel dinamizmden, kaosun dinamizmine erişmesinin bir diğer yolu, akış halindeki bedenin zamansallığını belli bir anda dondurmak ve bu anın içerisinde derinleşmekten geçer. Bu tavır da, Dimas örneğindeki gibi, bedenin alışkanlıklarını kırmakta ve yeni ifade kodları oluşturmakta oyuncuya yardımcı olur. Sophia Michopoulou'nun *Bakkhalar*'da sergilediği performans buna örnek gösterilebilir.

“Oğlu Pentheus’un başını aslanın başı olduğunu düşünerek tutarken konuşma kabiliyetini bütünüyle yitirme noktasına ulaşıncaya kadar ağzını mükemmel bir biçimde germeye başladı. Bu vaziyet bütün vücuduna yayıldı. Kendisini ifade edemiyordu fakat bu durum gördüğüne inanamamasından kaynaklanmıyordu –bu daha sonra gelen bir işlemdir. Taşlaşmıştı ve bir enerji kanalı bulmaya çalışıyordu. Bütün bedeni, yavaş yavaş sözcüklere dönüşen küçük sesler yayarak titremeye başladı.”¹⁷³

Michopoulou'nun performansında söz konusu olan, bir önceki bölümde bahsettiğimiz gibi, trajik duygunun ortaya çıkış anına odaklanmak ve tepkiyi bilinçli bir biçimde geciktirmekle alakalıdır. Dimas'ın tepkilerini kontrol dışı bir düzleme taşımasına benzer bir biçimde tepkinin gecikmesi de bedeni farklı bir denge noktası bulmaya ve kendisini alışılmışın dışında bir hareket dizgesi içerisinde ifadelendirmeye kışkırtır. Dikkat edilecek olursa, ne Dimas'ın ne de

¹⁷³ Terzopoulos, Theodoros, “*Historical Review and Methodology*”, Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 72

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 verilir. oyun-
cularımdan biri ne zaman günlük çalışmamızın çerçevesinin dışına
çıktığı için bizim kavramsallaştırmamızın ötesinde olan yeni bir ritmik
model ortaya çıkarsa, şöyle deriz: işte tanrısallık" der Terzopoulos,
burada sembolik bir biçimde kastedilen Dionysos kökenli dansın
esinlediği fiziki ve coşkusal "Ben" haliyle temas kurulmasıdır, beden
"Tanrı'ya yöneltilmiştir"¹⁷⁴

Meyerhold'un formülasyonuna geri dönecek olursak, Terzopou-
los'a özgü yaklaşımda, düzenden kaosa ilerleyen ve gösterim süre-
since ısrarla ve kesintisiz bir biçimde orada kalan bir *bios* (A2) ile
kaosu düzenleyen ve ifadeye dönüştürülmüş yapıyı gözlemleyip,
koordine eden *logos*'un (A2) birlikteliğinden bahsedilebilir. Toplamı
oluşturan bu unsurların karşılıklı bağımlılığı, son kertede, Meyer-
hold'da olduğu gibi, teatral ölçütlerle yapılandırılmış ve kişilikten
bağımsız bir oyuncu "Ben"ini (N) ortaya çıkaracaktır. Bu tam mana-
sıyla sağlanabilirse eğer, sembolik bir biçimde Dionysos oyuncunun
benliğini ele geçirecek ve seyirci açısından ise, içinde "Ben olma-
yan"ı da kapsayan bir Dionisyak "Ben" haliyle etkileşim mümkün
hale gelecektir. Fischer-Lichte'nin *Bakkhalar* gösteriminin seyirci
üzerindeki etkisini açıklarken belirttiği gibi;

"Oyunun eleştirmenleri ve seyircileri etkisi altına alan ve onlara
ritüellerin büyüsunü hatırlatır görünen. kaçıp kurtulmaları mümkün
olmayan 'büyü'sü, büyük oranda oyuncuların, seyircilerin salonda
somut bir şekilde geziniyormuş gibi hissetmelerini, bundan heyecan-
lanmalarını ve hatta kendilerine dokunduğunu zannetmelerini sağla-

yacak enerjiyi yaratmaktaki olağanüstü yeteneklerine bağlıydı. Oyuncular, seyircilere enerji ortaya çıkarmak için canlılık kazandırdıkları kadar, seyircileri de bir enerji kaynağı şeklinde deneyimlediler, birdenbire ve beklenmedik bir şekilde oyunun başında yaratılan ve oyuncularla seyirciler arasında yayılıp, onları dönüştürme yetisinde olan bir enerji kaynağı.¹⁷⁵

Fischer-Lichte'nin bahsettiği 'büyü', oyuncunun sahneye çıkmadan önce olgunlaştırdığı tekniğine olduğu kadar, prova ve gösterim esnasında kendisine temel aldığı konsantrasyon noktasının seyirciye yönelik olmamasıyla da alakalıdır. Seyirci ile oyuncu arasındaki enerji paylaşımını sağlayan ve diğer yöntemlerde bulunmayan önemli bir unsur, Attis oyuncusunun gösterime sadece seyirci için çıkmamasıdır. Tragedya malzemesinin, insanla tanrılar arasında bir mücadele ya da insanın kendi açmazlarıyla mücadelesi olarak yorumlanmasıyla da bağlantılı olarak, oyun içinde görünsün ya da görünmesin seyirciyle oyuncunun gösterimdeki karşılaşma anında tanrılar ve Dionysos orada mevcutturlar.

Unutulmamalıdır ki, Dionysos tiyatronun tanrısıdır ve Antik Yunan'daki gösterimler sadece *polis*'teki seyirciye değil, tanrılar için de sunulur. Attis Tiyatrosu'nun son kuşak oyuncularından Savvas Stroumpos'un aşağıdaki sözleri, oyuncunun gösterim anındaki bu farkındalığını özetler.

"Tanrı(lar)ın sembolik var oluşu Attis oyuncusunun performatif davranışını etkiler. Oyuncu sahnede kendi günlük fiziksel sınırları dâhilinde var olmaz. Tam tersine, kendi varlığını, oyuncunun odak nok-

¹⁷⁵ Fischer-Lichte, Erika, "*Transformations – Theatre and Ritual in the Bacchae*", *Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos*, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 110

tasını belirleyen en sondaki seyircinin ötesine genişletme süreci içindedir. Bu noktada konsantrasyon oyuncuya kendi ifade araçlarını genişletme becerisi sunar. Gözler olabildiğince açıktır, kafa yukarı doğru kalkar, boğaz açılır, göğüs kemiği alanı genişler, eller ve ayaklar dinamik genişleme durumuna girerken oyuncunun merkeziyle (merkez: üç ana enerji bölgesini içeren üçgen) sürekli ilişki içinde kalır. Oyuncunun konsantrasyon noktasına kendi merkezinden baktığı söylenebilir. Bu nedenle, oyuncunun gözleri, son seyircinin arkasındaki nokta ve oyuncunun merkezi arasında bir ‘enerji üçgeni’ yaratılır.”¹⁷⁶

Diderot’nun Rol Yapma Paradoksu (Temsil Etmek ya da Yaşamak)

Diderot’nun oyunculukta duyguların sahiciliğiyle, soğukkanlı bir biçimde temsilini karşı karşıya getiren ünlü paradoksu açısından Attis oyuncululuğunun konumunu değerlendirmemizde Fischer-Lichte ve Stroumpos’tan yaptığımız yukarıdaki alıntılar yardımcı olabilir. Fischer-Lichte’nin betimlemesinde seyirciyi kavrayan ve ritüelin büyüsunü hatırlatan ruh hali, oyuncunun sergilediği aksiyonu bütünüyle ve sahici bir biçimde içselleştirip, yaşantılandırıldığını hissettirir. Öte yandan, Stroumpos’un performansın içindeki oyuncuyu betimlemesinde kesin çizgilerle belirlenmiş ve yapılandırılmış, uyanık bir sahne duruşu sezilir. Ve esasen, bunların her ikisi de doğrudur. “Sahnedeki mevcudiyetine anlam katmak için” der Terzopoulos,

“oyuncunun kendi dilini icat edebilmesi gerekir; böylelikle büyü bir durumu ifade edebilir. Oyuncunun her kişisel hareketi ezbere öğrenmesi gerekmez; aksine sürekli unutulmalıdır. Her yeni durum, unutul-

¹⁷⁶ Stroumpos, Sawas, “An Approach to the Working Method of the Attis Theatre”, *Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos*, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 232-233

muş olanların bir araya toplanmasından başka bir şey değildir. Oyuncu sahnede oynarken her şeyi görmelidir fakat aynı zamanda karşısını yakalaması da gerekir. Oyuncunun soğukkanlı oynaması gerekirken seyirci tam tersine sıcaktır. Bu, oyuncunun seyircinin hislerini kıskırtması gerektiği anlamına gelir ve yine tekniğe dayalıdır. Bu bana Diderot'nun bir sözünü hatırlatıyor: 'Oyuncunun gözyaşları bey-ninden boşanır'

Diderot *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* isimli çalışmasını, oyunculuğu ve rol yaratımını teknik dışı bir "esin"le ve oyuncunun duygularını da bilincin kontrolünün bütünüyle yitirildiği bir kendinden geçmeyle açıklayan, dahası bunları oyuncunun araması gereken nitelikler olarak ileri süren yaygın bir yaklaşıma karşı çıkmak için kaleme almıştı¹⁷⁸. Özetle, Diderot'nun görüşleri bu yaklaşım açısından iki yönden "aykırı"ydı. Birincisi, sanatın "doğa"ya öykünmesine olduğu kadar, oyuncunun kendi gündelik ya da "doğal" duyarlılıklarını da rol için çıkış noktası yapmasının sanat kabul edilemeyeceği ileri sürülüyordu.

"Duyarlı insan yaratılışının dürtülerine boyun eğer ve ancak yüreğinin çığlığını dile getirir; bu çığlığı hafiflettiği ya da şiddetlendirdiği an, o, artık kendi kendisi değil rol yapan komedyendir. Büyük komedyen, olayları gözlemler, duyarlı insan ona modellik eder. Büyük komedyen, bu modelin üzerinde uzun uzun düşünür, ve daha mü-

¹⁷⁷ Terzopoulos, Theodoros, *"Historical Review and Methodology"*, Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 67

¹⁷⁸ Diderot'nun *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*'inin tarihsel incelemesi için bkz. Karaboğa, Kerem, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Boğaziçi Üniversitesi Yay., İstanbul. 2005, s. 24-43

kemmele varmak için ona neyi eklemek, ondan neyi çıkarmak gerektiğini kafasında bulur.”¹⁷⁹

Dolayısıyla, oyuncunun gözlem ve muhakeme unsurlarına yer veren bir teknik edinmesi ve bu teknik üzerinde uzun süreli bir çalışmayla ustalaşması gerekiyordu. Buna bağlı olarak, ikinci “aykırı” düşüncesinde Diderot, oyuncunun seyirci karşısındayken, önceden prova edilmiş ve bütünüyle tasarlanmış aksiyon çizgisini ya da skorumu kendi duyarlılığını işe karıştırmaksızın, soğukkanlılıkla oynamasını savunuyordu.

“Aşırı duyarlılık zayıf aktörler meydana getirir; zayıf duyarlılık ortaya bir sürü kötü aktörler çıkarır; duyarlılığın hiç mi hiç bulunmaması ise yüce aktörlerin yetişmesini mümkün kılar” Komedyenin gözyaşları beyinden iner; duygulu insanın gözyaşları ise yüreğinden fışkırır...”¹⁸⁰

Esasen, Diderot’nun soğukkanlılığı savunması zihin ve duygunun insan davranışındaki işlevleri ile insanın psikolojik ve fiziksel varoluşunun birbirinden ayrılan nitelikleri üzerine görüşlerinden kaynaklanır. Diderot’ya göre, beden “biyolojik itkilere sahip olmakla beraber iradede yoksun” bir “ruhsuz makine”dir¹⁸¹. Bu makinede, yani bedenin fizyolojik yapısında biri zihinsel aktiviteleri, diğeri ise duyguları yöneten iki merkez söz konusudur: beyin ve diyafram. Buna bağlı olarak, Diderot’ya göre, duyarlı bir insan “diyaframının keyfine

¹⁷⁹ Diderot, Denis, *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*, çev: Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Sosyal Yay., – Dünya Klasikleri Kültür Dizisi, 1996, s.52

¹⁸⁰ a.g.e.; s.27

Bkz. Roach, Joseph R. Jr., “*Diderot and the actor's machine*”, *Theatre Survey*, 22:1, 1981, s. 51-68

tâbi bir insan”dır¹⁸² ve toplumsal hayatta bilgeliğe, sahne üzerinde de sanatlı yaratıma, diyaframını beyni vasıtasıyla hükmü altına alabilen insanlar vasıtasıyla erişilebilir. Oyuncunun bunu sağlayabilmesi için, kendi karakterini rolle karıştırmadan, kendi benliğiyle mesafeli bir çalışma yürütmesi gerekir.

Diderot’nun ilk çıkarsaması, 20. yüzyılın hemen hemen tüm oyunculuk yöntemcilerinin kabul ettiği bir yargıyı içerir, bununla birlikte, prova süreci ve oyuncunun seyirci karşısındaki performansı söz konusu olduğunda birbirinden keskin biçimde ayrışan iki yönelimden bahsedilebilir. Bu yönelimlerin bir yanında, oyuncunun duygularını dış dünyanın ve seyredenlerin unutulduğu bir içe dönüş haliyle yaşamasını, sahici kılmasını hedefleyen Stanislavski ve Grotowski’nin çalışmaları, diğer tarafta ise, oyuncunun oynadığı her an sahne skurunun bilincinde olmasını ve bunun da seyirciye sezdirilmesi gerektiğini savunan Meyerhold ve Brecht yer alırlar.

Terzopoulos açısından duruma bakıldığında, kişiliği rolle karıştırmama ve oyuncunun mutlak bir algısal kontrolle oynaması anlamında, kendisinin de belirttiği gibi, Diderot’ya yakın durduğu söylenebilir. Daha önceden de belirttiğimiz gibi, Stanislavski’deki “ego”nun, Grotowski’deki “self”in bir benzerine Terzopoulos’da rastlanmaz. Ne var ki, bütünüle soğukkanlı oynamaya dair bir yaklaşımdan da söz edilemez. Hatta, Brecht’in karakterle özdeşleşmekten prova sürecinde de olsa kaçınılamayacağına dair yaklaşımından da oldukça farklıdır. Buradaki durumda oyuncunun içtenliği ve psikofiziksel enerjisinin sahiciliği arzulanır ve kışkırtılır. Apollon’la Dionysos’un aynı bedende bulunması ve “Ben”lik halinin “Ben olmayan”ı da içermesiyle bağlantılı olarak, buradaki çelişkiyi ya da paradoksu yaratan şey, temelde, duyarlılık unsuruna getirilen farklı tanımdan kaynaklanır.

¹⁸² Diderot, Denis, *Felsefe Konuşmaları*, çev: Adnan Cemgil, İstanbul, Sosyal Yayınları – Dünya Klasikleri Kültür Dizisi, 1997, s. 81

Diderot'nun yaklaşımında beyin ile diyafram, zihin ile duygular birbirinden ayrı, birbiriyle çelişen ya da biri güçlendiğinde diğerini zayıflatan unsurlar olarak tanımlanıyordu, görünüşe bakılırsa üzerinde durduğumuz yöntemciler de büyük oranda bu karşıtlık üzerinden düşünmeyi ve kendilerini konumlandırmayı sürdürürler. Halbuki, Diderot'nun ayrımını kabul etmekle birlikte, enerji kaynağı olarak diyafram yerine pelvis bölgesini merkeze aldığınızda, zihnin bulanıklaşmasından çok berraklaşmasından ya da algının keskinleşmesinden söz etmek mümkündür, “logos her yeredir”¹⁸³

Terzopoulos'un sahnelemelerinde, gösterimin kurgusalılığı ve oyunculuğun tekniğindeki seçilmişlik, bir Meyerhold gösteriminde olduğu kadar açık ve belirgindir. Tüm sahneleme, çalınmaya hazır bir müzik partiyonu gibi hazırlanmıştır ve ritmik düzenlemelerle bedensel kodlar netlikle okunabilir. Ne oyuncu ne de seyirci açısından psikolojik bir özdeşleşmeye dönük herhangi bir unsura yer verilmez. Bununla birlikte, Varopoulou'nun belirttiği gibi,

“Oyunun her düzeyindeki müzikal tonalite, Terzopoulos tarafından bir çeşit form unsuru gibi ele alınmaz. Ritmik beden kişilik ötesi bir nesnellik kazandığından (müzikal tonalitenin) antropolojik bir boyutu vardır. Bu beden bireysellik alanından ayrılırken topluluk arayışını yeniden canlandırır ve oyuncuyu psikolojik ve özel etmenlerle sınırlı olmadığı andan itibaren ritüelde yer alan bir katılımcı durumuna geri döndürür.”¹⁸⁴

“The Metaphysics of The Body Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz”, Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 150

¹⁸⁴ Varopoulou, Eleni, “Prolog” Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 12-13

Tiyatro tiyatro kalmayı sürdürür ama oyuncunun konsantrasyonunun enerji merkezinde olmasının verdiği yoğun içtenlik ve trajik malzemeyi tüm bedeninde taşıması sayesinde seyirciyi kavrayan bir sahicilik etkisi yaratır. Aslında, ve son kertede, oyuncu farklı bir yoldan, Schall'ın "çift taraflı ajan"ı gibi oynar. Bir yandan kurgunun tüm kurallarını yerine getirir (her adımı, her vurgu ve tartımı bir dans koreografisinin netliğine sahiptir) ama diğer yandan, prova sürecinde olduğu gibi kendi limitlerini en üst seviyede zorlamayı ve bedenindeki akışın kendiliğindenliğine teslim olmayı sürdürür; yani eşzamanlı biçimde hem temsil eder hem de yaşar.

Bu durumu açıklamak için Diderot'nun paradoksundan çok, onun-
kinden yaklaşık dört yüz yıl önce önce ortaya konan Zeami
Motokiyo'nun düşünceleri yardımcı olabilir. Zeami, Japon Noh tiyat-
rosunun en önemli kurucu isimlerinden biriydi ve en başta geleni
Üslup ve Çiçek Üzerine Öğretiler olmak üzere yazdıklarıyla Noh
oyunculuğunun bugün de büyük ölçüde geçerliliğini sürdüren kuralla-
rını belirledi. Diderot gibi, Zeami de kendinden geçmeye ya da kişili-
ği merkeze almaya dayanmayan, bütünüyle incelikli ve ölçülü bir
sahne anlatımı kurgulamaya, bir diğer deyişle Diderot'dan da büyük
oranda soyutlama ve stilizasyona önem vermekteydi. Ancak, benzer
konular üzerine ürettiği kendi kavramlarını, hem tarihsel hem de ge-
leneksel farklar nedeniyle, zihin-duygu, ya da soğukkanlılık-duyarlılık
gibi karşıtlıklardan bütünüyle bağımsız bir biçimde geliştirmişti. Ör-
neğin, bir yönüyle soğukkanlılık-duyarlılık karşıtlığına benzetilebilecek
Öz-Bilinçli Hareket (*shuchi*) ile Bilincin Ötesindeki Hareket (*buchi*)
karşıtlığını Diderot'dan oldukça farklı biçimde tanımlıyordu. Yamazaki
Masakazu'dan aktaracak olursak,

"Öz-bilinçli Hareket, kol ve bacaklar da dâhil olmak üzere bed-
nin çeşitli bölgelerinin artiküle hareketine dayanan stildir ve Bilincin
Ötesindeki Hareket oyuncunun bedenini devamlı hareket akışının

kendisine adamasından doğar. Dansı Bilincin ötesindeki Hareket açısından açıklarken, Zeami onu kanatlarını gererek havada duran bir kuşa benzetir. Gerilimle yüklü bu statik durum, “ne kadar az o kadar iyi” idealine karşılık gelmelidir. Zeami’ye göre bu içsel gerilim daima oyunculuğun temelinde yatar; dışsal ve artiküle herhangi bir hareketin bunun üzerine eklenmesi gerekir.”¹⁸⁵

Bilinç-Bilinçaltı ya da Benlik merkezi-Benlik mesafesi gibi karşıtlıklar yerine, zanaatin kendi terminolojisiyle ve Zeami’nin çıkarsamaları üzerinden düşünüldüğünde Terzopoulos’un sahnelemelerindeki oyunculuğun, yukarıda bahsedilen karşıt hareket üsluplarının bütünlüğünü, Zeami’nin tabiriyle, “Denge İçindeki Karşıtlık”ı (*sokyokuchi*) sağlamayı hedeflediği söylenebilir. Oyuncu önceki bölümde bahsettiğimiz “durmuyorken durmak”, ya da herhangi bir harekette bulunmuyorken dahi seyirciyi harekete geçirmek için yoğun bir iç disiplini ve onun tetiklediği bir iç dinamizmi ayakta tutmalıdır. Önemli olan duygusal patlamalar sergilemek ya da duyarlılığın eseri kendiliğindenlik nöbetlerine dalmak değil, Zeami’nin kuş örneğindeki gibi, beden ve imgelemin sürekli akış halinde olmasıdır. Bu nedenle, Lehmann’ın belirttiği gibi,

“Yunan yönetmen Theodoros Terzopoulos’un çalışmalarında, örneğin, hareket tiyatrosu ve hareket korusu dans etmeye o kadar yaklaşıyor ki seyir belirsiz hale, algısını hangi parametreye göre ayarlaması gerektiğini bilemez hale geliyor.”¹⁸⁶

¹⁸⁵ Masakazu, Yamazaki “*The Aesthetics of Ambiguity: The Artistic Theories of Zeami*”, On the Art of the No Drama – The Major Treatises of Zeami, tr. J. Thomas Rimer, Yamazaki Masakazu, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1984, s. xii

¹⁸⁶ Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, tr. Karen Jürs-Munby, Routledge, London&New York, 2006, s. 96

Batılı parametreler arandığında Lehmann görüşünde haklıdır, ama, günümüzden bakıldığında Batılı olmaktan çok Doğu’lu sanatlarla yakın olduğu söylenebilecek Antik Yunan Tragedya’larının yazıldığı zamanın seyircileri için, oyuncunun sahne üstündeki bu görünüşü, “tüm organları ritmik bir biçimde devindiren bu dans dili” büyük ihtimalle, daha tanıdık gelecektir

Son Birkaç Söz ...

Meyerhold 1912’de yayınlanan “Tiyatro” kitabının ilk bölümünde, 1905’teki Tiyatro Stüdyosu deneyiminden sonra geliştirmeye başladığı ve ömrünün sonuna kadar benimseyeceği tiyatro yaklaşımını açıklamak için “Düz çizgi tiyatro” kavramını kullanıyordu. Oyuncuların bütünüyle rejinin kuklası olduğu ya da yönetmenin tasarısının tam bir kopyasını yapmak üzere var olduğu “üçgen tiyatro”nun karşısında konumlandırılan böylesi bir tiyatroyu var edebilmek için, genel geçer ya da yaygın oyunculuk eğitimlerinin dışında kalacak ve tiyatronun tüm unsurlarını yeniden tanımlamaya ve kendi maksadı doğrultusunda bütünleştirmeye yönelecek yeni bir okul gerekmektedir. Meyerhold’a göre hem oyuncunun hem de seyircinin imgesel yaratıcılıklarının özgürleşebilmesi için, “oyuncu yönetmenin, yönetmen de yazarın yapıtını özümsemiş” olmalıydı¹⁸⁷ “Düz çizgi tiyatrosu bir okuldan, tek bir tohumdan bir tek bitkinin çıkması gibi, bir tek okuldan doğar” diyordu Meyerhold, “Ve yeni bir bitki yetiştirmek için nasıl yeni bir tohum daha ekmek gerekliyse, her yeni okuldan da yeni bir tiyatro doğacaktır”¹⁸⁸

Theodoros Terzopoulos’un tiyatrosu, Meyerhold’un geçtiğimiz yüzyıl başında dile getirdiği bu anlayışın günümüzdeki son temsilcile-

¹⁸⁷ Meyerhold, Vsevolod, “*Bir Konvansiyon Tiyatrosu Yaratma Yolunda İlk Girişimler*”, Tiyatro-Devrim ve Meyerhold, çev. ve y.h. Ali Berktaş, İstanbul, Mitos Boyut, 1997, s. 145

¹⁸⁸ a.g.e; 147

rinden biri kabul edilebilir. Bu okullaşma, bu kitapta da açıklanmaya çalışıldığı gibi, Antik Yunan Tragedyaları'ndan Doğu'lu geleneksel tiyatro biçimlerine, 20. yüzyılbaşı avant garde sanat oluşumlarından, yüzyılın önemli oyuncu kuramcılarına, birbirini besleyen ve birbirini tamamlayan pek çok farklı sanat düşüncesi ve üslubuyla hesaplaşma ve araştırma çabasının bir sonucudur. Onu bir oyuncu ve araştırmacı için çekici kılan da asıl olarak, bu zengin birikimle kurduğu etkileşim ve bunun sonucunda kendisini bütünlüklü ve sistematik bir yöntemle ifadelendirmiş olmasıdır.

Bununla birlikte, elinizdeki incelemenin, bu yöntemin ancak belirli bir boyutuna ışık tutabildiği ve yöntemle ilişkilendirilebilecek kimi konuları kapsam dışında bıraktığı itiraf edilmelidir. Bir açıdan, bu kitaptakiler giriş bölümünde değindiğimiz 20. yüzyıl oyunculuk yöntemlerine dair araştırmaya eklenmiş yeni bir bölüm gibi okunabilirler, bir başka açıdan ise, farklı araştırma konularına giden bir köprü işlevi görürler. Örneğin, Terzopoulos tiyatrosundaki oyunculuğa dair yaptığımız değerlendirmelerin pek çoğu, Batı'lı tiyatrodaki Grotowski'den sonrasını bütüncül bir biçimde değerlendirmeye dönük bir araştırma programının bir parçası sayılırlar ve değişik yönlerden de olsa, Terzopoulos'un çağdaşı olup, kendilerine özgü oyunculuk eğitimi modelleri geliştirmiş Tadashi Suzuki ve Wlodzimierz Staniewski gibi yönetmenlere de uyarlanabilirler.

Dolayısıyla ve bir sonraki çalışmaya dönük bir kapı aralamak niyetiyle, Terzopoulos'un çağdaşlarıyla benzerlik ve farklılıklarına dair bazı geçici çıkarsamalarda bulunulabilir. Öncelikle, tüm bu yöntemlerde oyunculuk alıştırmalarının, oyuncunun kendi klişelerini kırarak ve onun fiziksel potansiyelini açığa çıkaracak biçimde yapılandırıldığı gözlenebilir. Büyük ölçüde, Grotowski'nin "Yoksul Tiyatro" pratiğinin izinden giden bu çalışma biçiminde belli bir türde tiyatroya aidiyet, oyuncunun teslimiyetini, önceki alışkanlıklarından "vazgeçmesi"ni ve kendi bedeni, tekniği üzerinde yoğunlaşmasını gerektirir. Ne var ki,

böylesi bir vazgeçiş, Suzuki ve Staniewski’de şehir hayatının ve onun alışkanlıklarının dışına çıkmayla birleştirilir. Suzuki’nin Toga’da ve Staniewski’nin Gardzienice’deki tiyatroları, içinde yer aldıkları köy yaşantısını ve çevresel koşullarını, oyuncunun “doğa”ya karşı duyarlılığını geliştirmekte araç olarak kullanırlar. Öte yandan, Suzuki için Toga’daki, Staniewski için de Gardzienice ve çevresindeki yaşantı, “saf ve bozulmamış bir kültür”ü ifade eder. Hem Suzuki hem de Staniewski, bu kültürle etkileşimin ve onun içinde yer almanın oyuncuyu da dönüştüren ya da yaratıma hazırlayan bir unsur olduğunu düşünürler. Staniewski, bu etkileşimin “antik, saklı ve unutulmuş” olanın fark edilmesini sağlayacağını¹⁸⁹, Suzuki ise, bunun “doğa”yla bütünleşme hissini yaratacağını savunur. “Kendimizi doğayla sarmalamalı, onunla uyum içinde yaşamalıyız” der Suzuki, “Toga-mura’yı seçtim, çünkü topluluğumuz orada, doğanın ortasında çalışırken, bu duyguları, sanki derimizin içindeymişler gibi deneyimleriz”¹⁹⁰. Bu açıdan, her iki yöntemin de, Grotowski’nin paratiyatro çalışmalarından bir ölçüde etkilendikleri (hatta Staniewski, tiyatro yaşamına bizzat Grotowski’nin bu çalışmalarına katılarak başlamıştır) ve kent-kır, uygarlık-doğa ayrımlarının dramaturjilerinde önemli bir yerde durduğu söylenebilir.

Makriyalos yaşantısının ve Kuzey Yunanistan’ın kültürel geçmişinin Terzopoulos üzerinde ve onun tiyatro anlayışında önemli yansımaları olduğundan daha önce söz etmiştik. Bir yönüyle bu geçmişin içerdiği Dionysos enerjiye yakınlığın, “antik, saklı ve unutulmuş” olanın fark edilip, açığa çıkarılmasıyla ilgili olduğu aşıkardır. Ancak, diğer taraftan, Terzopoulos tiyatrosunun kendisini konumlandırışı

¹⁸⁹ Hodge, Alison, “Włodzimierz Staniewski – Gardzienice and the naturalised actor”, *Twentieth Century Actor Training*, ed. Alison Hodge, New York, Routledge, 2000, s. 225

¹⁹⁰ Suzuki, Tadashi, *The Way of Acting*, tr. J. Thomas Rimer, Theatre Communications Group, New York, 2000 (6. bs.), s. 86

yönünden kır ya da doğayla dolaysız bir etkileşimin bir kıymeti yoktur. Attis Tiyatrosu'nun bir "doğa"ya dönüş tiyatrosu olmaktan ziyade, hem kırın hem de kentin homojenleştirici kültürlerine eşit mesafede durmaya çalıştığı söylenebilir. Attis Tiyatrosu'nun Atina kentinin göbeğinde, ama daha çok göçmenlerin ve ekonomik açıdan altta kalmışların oturduğu, gündüz ve geceleri yapılan her türden ticaret nedeniyle pek de iyi gözle bakılmayan (İstanbul'daki Laleli ile Tarlabası'nın karışımı denebilecek) bir bölgesinde yer alması pek de tesadüf sayılmaz. Gündelik hayat Attis'in prodüksiyonlarında doğru-
dan görülmez, ama tiyatro bu hayatın halı altına süpürmeye çalıştıklarıyla yüzleşmeyi ve kendi hafızasının malzemesi olarak kullanmayı sürdürür. İnsanlığın sefaletini görmek için tiyatroya gelenler, sokağın sefaletinin içinden geçerler. Daha önemlisi, Etel Adnan'ın Amerika'nın Irak'ı işgali üzerine yazdığı *Cenin* şiiri üzerine üretilen prodüksiyonda olduğu gibi, tiyatro kendine özgü dili ve söyleyişiyle de olsa, gündelik hayatın ürettiği tragedyalara yanıtını gecikmeksizin üretebilir. Bu prodüksiyonda, tiyatronun hemen yanbaşında yer alan eski kahvenin İran ve Irak'tan göç etmiş Kürtler ve Araplardan oluşan müdavimleri de yer alırlar.

Bahsettiğimiz yöntemleri birleştiren bir diğer ortak özellik, psikolojik özdeşleşmeye ya da karakter merkezliliğe dayanmayan ve oyuncunun pelvis ve omurga bölgesi üzerindeki fiziki ve vokal kontrolünü hedefleyen alıştırmaların temel alınmasıdır. Gerek Suzuki'nin "yeri damgalamak" ya da "yere darbe vurmak"la biçimlenen ayak alıştırmaları¹⁹¹, gerekse Staniewski'nin tüm bedenle şarkı söylemeye ve kalçadan alınan ivmeyle yürümeye yönelik teknikleri, Terzopoulos'un kilerle akrabalık taşırlar. Ancak, büyük oranda yönetmenlerin tasarladığı dramaturjik çerçeveye ve rejî anlayışına bağlı kalarak

¹⁹¹ Suzuki'nin söz konusu alıştırmalarının örnekleri ve açıklaması için bkz. Paul Allain, *The Art of Stillness*, Methuen. London, 2002, s. 102-111

kurgulandıkları için, ortak ilkeler uygulamada birbirinden oldukça farklı, hatta bazen taban tabana zıt beden kodlamalarını ve seyirciyle ilişkiye dair farklı üslupları görünürleştirirler. Örneğin, Noh ve Kabuki sanatlarının modern bir takipçisi sayılabilecek Suzuki, “Bedeninin bu bölgesine yoğunlaşan oyuncu” der pelvis bölgesini kast ederek, “damgalanmış hareketleri sürdürürken, bedenin yukarı ve aşağı bölümleri arasındaki ilişkiyi sürekli bir biçimde tartıp ölçmeyi öğrenmelidir”¹⁹² “Damgalanmış hareket” hem oyunculuk çalışmasının hem de prodüksiyonlardaki performansların ortak niteliğidir. Suzuki oyuncusunun bedeni, içinde güçlü ve patlamaya hazır bir enerji barındıran ama anın içerisinde donmuş, kaskatı kesilmiş heykelleri ya da görünmez bir oynatıcı tarafından canlandırılan kuklaları anıştırır. Bunun tersine Staniewski’de, pelvisten yayılan bu enerji Bakhtin’in *Rebelais ve Dünyası* kitabında “açık ağız, cinsel organlar, göğüsler, fallus, göbek ve burun” ile tasvir ettiği “grotesk” bedeni yansılamak için kullanılır¹⁹³ Karnavala özgü coşku, bedenden seyirciye taşınır ve Gardzienice’nin *Metamorphoses* oyununda olduğu gibi tüm gösterim, Grotowski’ye ait “alay ve yüceltmenin diyalektiği” estetiğinin izlerini taşır. Suzuki’de mutlak ve katı bir düzen, Staniewski’de ise frenlenmemiş bir kendiliğindenlik ya da kaos öne çıkarken, Terzopoulos’un prodüksiyonlarında, tragedyanın ontolojik yorumuyla da bağlantılı olarak, “düzenlenmiş kaos” görüşü hakimdir. Bu iyi bir yaşam kurma arzusuyla, insani hataların yol açtığı kaçınılmaz yenilginin, yani yaşamla ölümün tragedyalardaki bir aradalığının fiziksel temsilini kurar.

Son olarak, bahsettiğimiz yöntemlerin Batı’lı tiyatro geleneği dışında kalan bir kültürü kaynak aldıkları ve 20. yüzyılın karşı-gerçekçi

¹⁹² Suzuki, Tadashi, *The Way of Acting*, tr. J. Thomas Rimer, Theatre Communications Group, New York, 2000 (6. bs.), s. 9

¹⁹³ Bkz. Allain, Paul, *“The Gardzienice Theatre Association of Poland”* ed. Philip Zarilli, *Acting (Re)Considered*. Routledge, New York, 1996, s. 205

anlayışlarıyla kendi kişisel yönelimleri doğrultusunda kaynaştırdıkları söylenebilir. Bu yönüyle Suzuki için Noh tiyatrosu, Staniewski için ise doğu ve güney doğu Polonya köylerindeki baskın Katolik inanışıyla, içinde Yahudiler'in, Çingeneler'in ve Ukraynalılar'ın yer aldığı heterojen nüfusun geleneklerinin bileşiminden oluşan kültürel yaşantı böylesi bir rol oynar. Suzuki'nin inşa ettiği binalarda, oyuncularının makyajlarında ve sahne tavırlarında ya da Staniewski'nin oyuncularının şarkı söyleme tekniklerinde söz konusu kaynak kültürden alınanlar açıkça gözlemlenebilir, ancak bunun ötesinde çalışma etiğine ve felsefesine dair pek çok unsur üzerinde de bu kaynağın yerleşik bir etkisi vardır.

Terzopoulos açısından da Antik Yunan Tragedyaları, bu kitap boyunca üzerinde durduğumuz gibi, benzeri bir yerde durur. Ancak bunun ötesinde, tragedya sahnelemek ve tragedyanın ontolojik estetiğini, çağdaş ya da klasik, sahnelenmek üzere seçilen tüm diğer metinlerde de deneyimlemek, onun için yaşama karşı bir tavidir ve kendi sanatçı varoluşunun hayati bir parçası sayılabilir. Bir yönüyle, onun tiyatrosu oldukça kişisel, kendi içine ve kendi ihtiyaçlarına dönük bir tiyatrodur:

Evrensel tiyatronun faaliyet alanı ve tiyatro tarihinin çağdaş ihtiyaçları dahilinde yarattığımı söyleyemem. Bu içsel bir edim, kendi sınırmadaki ihtiyacın bir dışavurumu. Kişisel türde bir tiyatro olduğunu söyleyebilirim, samimiyetle kişisel. Bu tiyatronun yapısının derinliğine ulaşmaya çabalarken aynı zamanda kendi benliğimin daha derin yapısını incelerim. Tiyatrom benzer endişeleri taşıyan özel oyunculara hitap eder.”¹⁹⁴

¹⁹⁴ Terzopoulos, Theodoros, *“Historical Review and Methodology”* Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 68

Ancak diğ er taraftan, “bizi temelleri paramparça etmekle zincirle-
rimizden baş ka bir şey kaybetmeyeceğ imiz gerçeğ ini kabul etmeye
teş vik eden” ve “artık her istediğ imizi, onu gerekçelendirmek için bir
yığ in hantal metafizik yükü taş imaya gerek kalmadan yapabileceğ i-
mizi” vaat eden çağ ımızın uzun postmodernizminde¹⁹⁵, onun bu
kiş isel tavrı, Avrupa’nın iki Dünya Savaşı arasındaki g ö r k e m l i a m a
tedirgin modernizminde kalmakta ı s r a r e d i ş i y l e¹⁹⁶ ve varoluş sal te-
mellerin kaybedilmemesi için “hantal bir metafiziğ in yükü”n ü t a ş ı -
maktan vazgeçmeyiş iyle belirlenir. Dolayısıyla, Terzopoulos’un tiyat-
rosunun sahnede sergilediğ i tragedya kahramanlarının uğ ru na d ö -
v ü ş t ü k l e r i ş e y i n h e r k e s t a r a f ı n d a n iç s e l l e ş t i r i l m e s i n e ç a b a h a r c a d ı ğ ı
sö y l e n e b i l i r :

“Peki tragedyanın kahramanı neye karşı dövüşür? İnsanların iş le-
rini yaparken karşılaştıkları çeş itli engellere, kiş iliklerinin serbestçe
geliş mesini güç leştiren engellere karşı dövüşür. Bir haksızlık olmasın
diye, bir ölüm meydana gelmesin diye, cinayet cezalandırılsın diye,
bir mahkemenin kararı lince üstün gelsin diye, yenilen düş manlar
bizde kardeşlik duygusu uyandırsın diye, tanrıların sırr ı artık sır değ il,
en azından adalet olsun diye, tanrıların özgürlüğü, eğer; bizim için
anlaşılmaz kalması gerekiyorsa, bizimkine saldırmasın diye dövüşür.
Sadeleştirelim: Tragedyanın kahramanı, dünyanın daha iyi olması
iç in ya da olduğ u gibi kalması gerekiyorsa, orada yaşamak için in-
sanların daha cesur ve daha serinkanlı olmaları için dövüşür.”¹⁹⁷

¹⁹⁵ Eagleton, Terry, *Kuramdan Sonra*, çev. Uyg ar Abacı, Literatür, İstanbul, 2004, s. 59

¹⁹⁶ Terzopoulos, Theodoros, “*Historical Review and Methodology*”, Theodoros Terzo-
poulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra
Publications, Athens, 2000, s. 80

¹⁹⁷ Bonnard, Andre, *Antik Yunan Uygarlığı (Cilt 1)*, çev. Kerem Kurtgözü, Evrensel
Basım Yayın, İstanbul, 2004, s. 195

THEODOROS TERZOPOULOS İLE SÖYLEŞİ*

Frank Raddantz'la söyleşide, farklı ülkelerden, özellikle de Türkiye'den oyuncularla gerçekleştirdiğin ortak çalışmalardan bahsederken, aktif bir diyalog geliştirebilmek için sınırları aşmak zorunda olduğunu belirtiyorsun. Buradan yola çıkarak, Attis Tiyatrosu'yla ilgili araştırmama "sınırları aşmak" ismini vermeyi düşündüm. Gözlemleyebildiğim kadarıyla, oyuncularla yapılan çalışmada söz konusu olan şey, sadece kültürel ya da ulusal sınırların aşılması değil, fakat aynı zamanda, drama sanatına yönelik gerçekçi konvansiyonların ve sahne üstündeki oyuncu bedeninin fiziksel sınırlarının da aşılması. Ve bu yaklaşımda Antik Yunan Tragedyalarıyla etkileşim önemli bir rol oynuyor. Tragedyayı bahsettiğim bağlamda, bugünün tiyatrosu ve yaşamlarımız açısından nasıl tanımlayabilirsin?

Theodoros Terzopoulos: Tragedya sahnelemeye karar vermem sanatsal amaçlardan kaynaklanmıyordu. Kişisel yaşantımda oldukça zor bir durumda, neredeyse bir çıkmaz sokaktaydım. 1983, 1984

Bu söyleşi 18 Mart 2007 tarihinde, Atina'da, Paolo Mussio'nun oynadığı *Çöl* prodüksiyonu Attis Tiyatrosu'nda sahnelenirken ve bir yandan da Strindberg'in *Matmazel Julie* provaları devam ederken gerçekleştirildi.

sıralarında tiyatroyu bırakmaya karar vermiştim ve 1984'te yeniden döndüm. Bir burjuva dramı yönetmektense, farklı, özel ve derinlikli bir deneyim edinmek istiyordum. Böylelikle bir tiyatro topluluğu oluşturdum. Hayata dair sırlar, mistisizm ve metafizik konularında çalışmak üzere, sınırlı ölçüde sahnelenmiş bir tragedya olan *Bakkhalar*'ı seçtim. Hedefim estetik değildi, ya da form, ya da tiyatro, ya da karakterler, hayır. Sadece çok özel bir içsel boyuta ulaşma ihtiyacıydı ve bu *Bakkhalar*'ın içindeydi. Anlamak ve temel ilkelerini yeniden çalışmak niyetiyle tragedyalar üzerinde çalışmayı sürdürdüm. Ve tragedya vasıtasıyla, oyuncular için bir yöntem inşa ettim, burjuva dramıyla değil. Çünkü, tragedyada insan davranışının temel ilkelerini bulursunuz ve bu çok önemlidir.

Bahsettiğin yöntemde "esrime" önemli bir yerde duruyor. Marianne McDonald'ın kitabında "Attis topluluğuyla esrimeyi araştırıyoruz" diyorsun. Özellikle tarihsel avant garde dönemde esrimeyi araştıran farklı tiyatro insanları da oldu, Alman Dışavurumcuları, Artaud ve Grotowski gibi. Onların çalışmalarından esinlenmeler yaşandı mı ya da kendi araştırmalarını onlarınkinden nasıl ayırtabilirsin?

T.T.: Artaud, Grotowski ya da Meyerhold'dan etkilenmemeye çalıştım. Onlar üzerinde araştırma yaptım elbette, ama öğretmenlerim farklıydı. Heiner Müller'di, Ruth Berghaus'du. Onlar oldukça güçlü, kartezyen ve Apollon'cu inanişaya dayanan Alman çalıştırıcılardı. Dionisyak enerji ise bende önceden varolan bir nitelikti. Çünkü Kuzey Yunanistan'da büyüdüm. Dionisyak ritüellerin hâlâ var olduğu bir yerde. Örneğin benim köyümdeki şenliklerde Dionisyak ritüellerden kalanları görebilirsin. Benim bedenle ilgili ilk deneyimim bu şenliklerde gerçekleşti. Dans eden insanlar benim için Dionysos malzemesi hakkındaki ilk bilgiydi. Bunun ardından, oldukça tutucu, oldukça Alman, son derece katı ve mantığa dayalı bir eğitim gördüm. Bundan çıkmaya uğraştım, onun içindeyken çok büyük bir klostrofobi hisse-

diyordum. Kendime “bir yol bulmalıyım” dedim. Öğrendiğim yöntemi uygulamaya devam ederken – çünkü Brecht’in yöntemi çok faydalıdır, malzemene nasıl odaklanacağını, disiplin hakkında bilgilenmeni sağlar, vs.- kendi geleneğime döndüm ve bu gelenek Dionysos’tu.

O halde, tragedya konusunda araştırma yürütmek, kökenlerini araştırmaktı.

T.T.: Evet, Dionysos konusunda bir araştırmaydı. Ve bu aynı zamanda insan enerjisini araştırmak demekti. Dionysos tiyatronun tanrısıdır. Dionysos bizim sembolümüzdür. Tragedyada Dionysos her zaman Apollon’la karşıtlığı içinde mevcuttur. Mantık ve güdü, Apollon ve Dionysos, denge için gereklidir.

Bu aynı zamanda Nietzsche’nin çıkarsaması

T.T.: Evet, Nietzsche’nin. Bana göre, Apollon ve Dionysos aynı bedeninde gömülüdürler. Dionysos burada, Pentheus ya da Apollon şurada gibi değil, aynı bedende. Bu, tragedyayı açıklamanın ontolojik yoludur.

Batı tiyatrosu, Apollon ve Dionysos’u karşıt güçler olarak kabul etti ve psikolojik gerçekçiliğin oldukça Apollon’cu olduğu söylenebilir sanırım.

T.T.: Evet, Dionysos bütünüyle dışarı atılmıştır. Aslında, Dionysos kendi içinde Apollon’un görünüşünü taşır ve Apollon da Dionysos’unkini. Dionysos için olduğu gibi Apollon konusunda da, onun parçalar halinde yutulmasına dair bir mit vardır.

Psikolojik gerçekçiliğe karşı geçtiğimiz yüzyıl başının avant garde tepkisi, sanırım büyük oranda Dionysosçu bir yol benimsedi. Bugün

ise, avant garde'ın ölümüne dair çok şey yazılıp çizildi. Yüzyılın son çeyreğindeki deneysel sanat çalışmalarını öncekilerden ayırdetmek için kullanılan terim ise postmodern ya da postdramatik. Bir yönetmen olarak, böylesi bir dönemde, bir postmodern durum içinde çalışmaya başladın. Bu konuda ne düşünüyorsun, genel eğilimden senin çalışmanı ayırtıran şey nedir? Sence, postmodern olarak nitelendirilebilir misin?

T.T.: Hayır. Attis Tiyatrosu, gündelik şeyler üzerine inşa edilmiştir. Çünkü, bizim temel hedefimiz tragedya üzerine çalışmadır ve tragedyada gündelik gerçeği tanrıyla yüzleşmek için dönüştürmek zorundasın. Tanrı mevcuttur ve söylediklerin tanrıyla birlikte yorumlanmalıdır. Bu demektir ki, Attis ilk kuruluşundan itibaren psikolojik drama tarafından işgal edilmemiştir. Yirminci yüzyılın yönetmenleri gerçekçiliğin sınırını aşmak için yollar buldular. Ben gerçekçiliğin sınırını aşmak için tragedyayı kullandım. Meyerhold kendi egzersizlerinde farklı bir çaba harcadı. Suzuki, Noh ve Kabuki'den faydalandı. Tüm bunlar beden için belli bir kodu yapılandırıdılar. İfade aracılığıyla bedeni kodladılar, yeni beden dilleri buldular. Farklı beden dilleri, Meyerhold'un, Grotowski'ninki, Suzuki'ninki, Attis'ininki. Attis çok özel ve çok tanınan bir beden kodlamasına sahiptir. 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 içerisindeyiz.

Fiziksel bir yolun içerisinde

T.T.: Evet, fiziksel bir yolda.

Şimdiye kadar, farklı ülkelerden, farklı tiyatro geleneklerinden gelen pek çok oyuncuyla çalışma yürüttün. Bu çalışmalarda en dikkati

çekici özellik, oyuncunun beden ve vokal sınırlamalarının, farklı ritmik düzenlemeleri açığa çıkaracak ölçüde zorlanması ve geliştirilmesi olarak görünüyor, yani fiziksel ve zihinsel olarak kendisini açması. Peki ama, eğer bir oyuncu buna, mevcut çalışma ilkelerine direnç gösterdiğinde ne olur? Oyunculüğün etik ya da disipline dair niteliği hakkında neler söyleyebilirsiniz?

T.T.: Psikolojik bakıştan ve oyuncunun otobiyografisinden her zaman uzak dururum, çünkü, rol ve oyuncu arasındaki özdeşlik ilişkisi beni ilgilendirmez. Fiziksel kökenleri açar ve takip ederim. Bir eğitim ve alıştırma sürecine başladığımda, psikolojik fikirler ya da etkileşimler, tavsiyeler ve kuramlar kullanmam, hayır. İşlevsel ve pratik bir çalışma yaparız. Beden öyle bir duruma gelmelidir ki, onu anlayabileyim ve yönlendirme doğrultusunda bazı kuramsal açıklamalara girişebileyim. O ana kadar beklerim, çünkü benim için, ona yardımı olsun diye birtakım şeyleri önceden söylememek önemlidir, oyuncu kendisi bir yaratıcıdır. Öncelikle, onun gücünün nerede yattığını, problemlerinin nerede olduğunu fark edebilmem için, onun bedenini, tüm bedenini uyandırmalıyım. Ve ondan sonra, kuramsal yönergelerle ne yapabileceğimi söyleyebilirim. En önemlisi, oyuncunun kişisel ve kendine özgü durumunu keşfetmektir, bedeninin yapısını ve enerjisini keşfetmek. Enerjinin bedeni içerisindeki akış yolunu. Çünkü, farklı türlerde enerji vardır. Ve bu farklar bazen beden yapısından kaynaklanır. Eğer fiziksel bir yolla çalışırsam, oyuncu lüzumsuz fikirlerden, arzularından ve hırslarından vazgeçmeyi seçecektir. Sadece oyuncunun beden çalışmasıyla bunu sağlayabilirim. Dolayısıyla arzuladığım şey, ahlaklı bir oyuncudur.

Örneğin dün, sen de izledin, Paolo bir entelektüeldir, entelektüel bir insandır, aptal bir oyuncu değildir, fakat kafasının içinde bir sürü şey, bir sürü bilgi taşır. Hayır, Paolo'yla hiçbirini yapmam, çalışmak, çalışmak, çalışmak, sadece çalışmak ve dün gördüğün gibi, sahne-*de ethos'a* sahip, ahlaklı, disiplinli bir oyuncu vardır. Bu bizimki tür-

den fiziksel bir tiyatroda çok önemlidir. *Ethos*, kendi otobiyografin-den getirdiğin kendi üslubunu dayatmamak, şu kötü zamanlarımızdan edinme tavırları taşımamak demektir. Yoksa beden kapanır, tıkanır. Hayır ben geriye doğru gitmeye çalışırım. Bir beden yaratmak için geriye. Gözler için egzersizler, konuşma için, telaffuz için, ağız, diyafram ve üçgen için egzersizler yaparım. Bu fiziksel alıştırma yoluyla, Attis oyuncularını hakkında her zaman şu duyguya ulaşırsın, bedenleri kuvvetlidir ama akışkandır, su gibi akar. Oyuncularımın bedenleri su gibi akmalıdır. Toprak, rüzgar ateş ve su, bildiğin gibi bunlar temel elementlerdir.

Bedenlerin akışkan oldukları doğru ama prodüksiyonların oldukça geometrik bir yapısı da var.

T.T.: Evet, ama yapı gergin değil. Çünkü ben her zaman için üçgendeyim. Beden uçmalıdır, enerji sabitlenmemeli, akıp gitmelidir. *(Oynayarak gösteriyor. Önce enerjiyi toplayan ama tüm vücuduyla kasılan bir beden, sonra yine aynı kesinlikte jestlere ve duruşa sahip ama akışkan görünen bir beden. Pelvis bölgesini işaret ediyor)* Burası özgür ve açık olmalıdır.

Mekan kullanımını, müzik ve ışıklandırmanın fonksiyonunu kastederek söylüyorum, bunlarda Bauhaus'un çalışmalarını da hatırlatan geometrik bir kesinlikten söz etmek mümkün gibi görünüyor.

T.T.: Evet, Bauhaus kişisel eğitimimin temel parçalarından biridir. Bauhaus üzerine çalıştım ama sadece oradan etkilenmedim, aynı zamanda felsefi yönden araştırma yaptım. Her şey yapısaldır ve yapıya sahiptir. Söylediğim gibi, Almanya'da eğitim aldım. Fakat, kendi kaosa düzen vermeye çalışırken, Almanya'ya kaosu götürdüm, bir Akdenizli kaosu. Bu tragedyadaki antik kültürdür, kaosa düzen. Ve elbette ki, bir yönetime ihtiyaç duyarsın. Ben bu yöntemi

orada buldum. Bu çok önemli. Başka bir etkileşim, Sampatakakis'in kitabında⁷ yazıldığı gibi, kendi ihtiyacımdan kaynaklanıyordu. Köyümün oldukça geometrik biçimlere sahip manzarasıyla alakalı. O benim hafızamdaydı, bedenime yazılmıştı, geometri.

Epidaurus'tayken pathos'un geometrisinden söz etmiştin, bu aynı zamanda bedeninin hafızasıyla da mı alakalı?

T.T.: Hayır, *pathos* tragedyadaki temel unsurlardan biridir. *Pathos* temeldir, kökenseldir. Eğer mekanda kontrolsüz bir *pathos*'la oynayacak olursam, hayatımızda çok defalar gördüğümüz gibi, bu iyi sonuç vermez, çünkü bunda sanat yoktur. 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. Bunu antik kültürlerde, Çin'de, Mısır'daki piramitlerde görürsün. Geometri öncesi dönemden, geometrik dönemden, meta-geometrik dönemden söz ederiz. Bu, kaosu anlamak, somutlaştırmak ve organize etmek açısından bir gerekliliktir. Çünkü *pathos*, *kaos*'tur. Ve onu sanatsal kodlar içerisinde kontrol ve organize etmek çok önemlidir.

Bu sanatsal kodlarla dramaturji arasında nasıl bir ilişki var? Attis'in kendine özgü bir metin dramaturjisi yönteminden söz edilebilir mi? Klasik Alman ekolü ya da Brecht ve Berliner Ensemble açısından dramaturjik çalışmanın sahnelemenin kalbini oluşturduğu söylenebilir. Bu ekolle temas kurman açısından oradaki yaklaşımın senin üzerinde nasıl etkileri oldu?

T.T.: Attis'in dramaturjisi oyuncularla çalışmadan çıkar ve gelişir. Bir prova sürecine başladığımda kuramsal yoldan bilgi toplamak için

⁷Georgios Sampatakakis'in "Tiyatronun Sonu: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosunda Biçem ve Metafizik" başlıklı henüz yayınlanmamış çalışması kastediliyor.

kitaplar açmam. Dramaturji temelde karakterleri, rolleri analiz eder. Ben bunun ardına, tiyatro öncesine giderim, amacım psikoloji değil, mevcudiyettir. Bu ontolojik açıdan tiyatro öncesi demektir.

Berliner Ensemble'ın dramaturjisi oldukça gerçekçidir ama Brecht'in yöntemi çok farklı ve önemlidir. Konsantrasyon ve disiplin üzerinedir. Bir çember, bir durum görür ve onu analiz edersin. Bu çok önemlidir. Postmodernistler bir sürü şeyi sentezlerler, şunu bunu alır, karıştırır ve görülecek bir şey oluştururlar. Hayır, ben bir noktada dururum (*işaret ve başparmaklarıyla küçük bir yuvarlak yapıp içine bakıyor*), tek bir noktaya bakarım, izlerim, izlerim ve bu noktayı açmayı, büyötmeyi denerim. Eğer bu merkezi önemdeki noktayı açabilirsem (*başlangıçtaki küçük yuvarlağı geniş bir daireye dönüştürüyor*), toplum onun içine girer, tarih onun içine girer, psikoloji, eğer ihtiyaç duyuyorsam, içine girer. Bu biraz oradan, biraz buradan alıp bir salata yapmaya benzemez. Bu nedenle Attis'in formu yoğundur ve her yerde tanınabilir, anlaşılabilir.

Ve bu form yardımıyla şimdiye kadar sadece Antik Yunan Tragedyaları değil Fassbinder, Brecht, Beckett gibi yazarların metinleri de sahnelendi...

T.T.: Müller, Lorca, şu sıralar Strindberg...

Yöneteceğin oyunları nasıl belirliyorsun, Attis'in nasıl bir repertuar stratejisi var?

T.T.: Bir stratejiden söz edilebilir, örneğin benim için tragedya çok önemli ve tragedyadan hareketle Müller. Çünkü ben Heiner Müller'le Antik Yunan Tragedyası ve Antik Yunan mitleri arasında bir ilişki kurdum. Ve bu ilişki yoluyla tragedyayı daha iyi anladım. Müller Tragedya, Tragedya-Müller. Bu bana çok yardımcı oldu, çünkü hem Müller hem de tragedyayı anlamamı sağladı. Bunun bir taktik olduğu

söylenebilir. Ve böylelikle, Herakles gibi bir malzeme üzerinde çalışırken, pek çok prova yaparım, önce Yunan oyuncularla, küçük bir çalışma, ve sonra Yunan ve Türk oyuncularla farklı bir versiyonunu, sonra Sophocles ve Euripides metinlerinden hareketle sadece Türk oyuncularla, sonra farklı bir versiyon “Herakles’in Çılgınlığı” büyük bir toplulukla, ondan sonra Yetkin Dikinciler’le “Herakles’in İnişi” ve İspanya’ya, Latin Amerika’ya turneler, vs. Bence tragedyadaki malzeme, aslına bakılırsa her malzeme, büyük ve açıktır. Fakat bir yöneme ihtiyaç duyarız, içine girmek için sabır ve konsantrasyona ihtiyacımız vardır. Eğer dışına çıkarsan herşey ufaktır.

Az önce Herakles malzemesinden bahsettin, bu Türkiye’de yönettiğin ilk çalışmaydı, belki Türk oyuncularla deneyimlerin üzerine konuşabiliriz.

T.T.: Pek çok farklı ülkeden oyuncularla çalıştım. Alman, Rus. Ruslar son derece zengin bir iç dünyaya sahipler, Almanlar çok disiplinli, İtalyanlar, İspanyollar son derece incelikli ve duygusal, Latin Amerika’lılarda büyük bir fantezi var. Türkiye’de oyuncular Yunan oyuncuları gibiler. Bir Türk oyuncuyu yönetmek Yunan oyuncularla çalışmaya benziyor. Türk oyuncular inanç duyarlarsa her şeylerini verirler, çok açıktırlar. Alman oyuncularla çalışırken olduğu gibi onları açmak için büyük çabalar harcamanız gerekmez. Çok enerjileri vardır. Ama, eksik tarafları da aynı Yunan oyuncularınki gibi; disiplin ve eğitim eksikliği. Ben Türk oyuncularla ilk çalışmamda, onlarla daha önceki bir yaşantımda bir arada olmuş ve yeniden buluşmuş gibi hissettim. O derece tanıdıklar. Belki de, köklerim Trabzon’da olduğu ve Türkiye’den gelen şarkılar ve oranın diliyle büyüdüğüm için. Türkiye’nin hissiyatı benim için çok tanıdık. Türkiye’deki oyuncular disiplin ve konsantrasyon sağladıklarında, aşırı güçlü boyutlara tırmanabiliyorlar ve iç dünyaları oldukça ilginç.

Attis Tiyatrosu oyuncularının çoğu Pontus kökenli, Anadolu'dan göç etmek zorunda kalan ailelerden, İzmir'den, Bursa'dan, vs. Sanırım bu durum sadece basit bir veri değil, Attis Tiyatrosu için söylediğin "ölümün bekleme odası"nda olma haliyle de alakalı bir durum, çünkü bu kültürde ölümle ilişki de oldukça kendine özgü, o kültürün söz dağarcığında "Hayat her zaman ölüme giden bir patika"

T.T.: Delfi'de bir oyuncu seçmesi ayarlamıştım, Atina'dan öğrenci, oyuncu, bir sürü insan geldi. Ve üç gün sonra onların arasından en iyilerini seçtim. Benimle maceraya girmeye hazır en iyi beş kişi. Ve sonra onlara sordum, "nerelisin?", Pontus, "sen?", Pontus, Pontus, Pontus ve Sophia, Girit'ten. Bunun bir anlamı var değil mi? Hepsi Yunanistan'ın en uzak sınırlarından. Çok daha yüksek ve büyük bir enerji. Otantik olana, köklere ve Dionysos'a daha yakın. Bu ilk topluluktaki herkes büyük bir enerjiye sahipti.

Ve yöntem üzerinden düşünüldüğünde, bu insanların derin hafızasında, şiddetin ve ölümün anıları vardı.

T.T.: Sürgündeki bir insan oldukça kendine özgü bir oluşun başlangıcındadır. Bir şeyi kaybetmiş bir insan hayatında büyük bir değişim yaratmaya hazırdır. Ve büyük enerji biriktirir. Sürgündeki insan, eğer konsantre olur ve gerçekten isterse, herhangi biri olmaz. Ve Pontus' tan gelen, kaybetmiş insanlar, bence dünya üzerinde bir şey kaybetmiş herkes, doğrudan doğruya denemeye atılır ve başlar. Ama bu tragedyanın ilkesidir, çünkü insanlar Tanrı tarafından tanınmayı isterler. Yukarı çıkıp Tanrı'ya görünmeye çalışır ve Tanrı kışına bir tekme atınca da, gerisin geriye aşağıya düşerler.

Her iki taraftaki milliyetçi politikalar nedeniyle, Türkiye'de Yunan tarihi ve özellikle de tiyatrosu konusunda pek bilgi sahibi olunduğu

söylenemez. Çağdaş Yunan tiyatrosunun tarihi içerisinde Attis'in konumunu nasıl değerlendiriyorsun?

T.T.: Attis *Bakkhalar* oyunuyla kurulduğunda, sırtımı Yunan tiyatrosuna döndüm, ama yalnızca Yunan tiyatrosuna değil. Attis dünya üzerinde büyük bir turne yapmaya başladığında bir mesajı da taşıyordu. Sınırları kaldırmanın, aşmanın mesajını. Böylece işler belki değişebilir. Ve Attis için başlangıçtan beri gerçekçiliğin hakimiyetine girilmeyeceği oldukça net ve açıktı, Attis kendine özgü sahne dilini yarattı. Ve bu yolla dünya üzerinde ün kazandı.

20 yıl kadar önce Türkiye'ye gittiğimde, Türkiye'deki bazı tiyatro gösterilerini izledim, gerçekçilik ve doğalcılığa çok yakındılar. Türkiye'de oyun sergilerken ideolojik ve sanatsal bir diyaloga girip, sürdürebileceğimize inanarak yaptım. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın ve Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin yöneticisi Dikmen Gürün'ün bu diyalogun kurulmasındaki payının ve katkısının son derece büyük önemde ve değerli olduğunu söylemeliyim. Türkiye'den oyuncularla çalıştığımda, bu deneyimi ve diyalogu ileri taşıyorlar. Gerçekleştirilen atölye çalışmaları, *Herakles*, *Persler* gibi ortak prodüksiyonlar ve pek çok başka şey... Şahika Tekand gibi bir yönetmenin tragedya üzerine çalışmasından büyük mutluluk duyuyorum. Onu tragedya çalışmaya zorlayan biraz da benim. Bu sanatsal çalışmalar için sanatsal bir alan açan bir diyalog. Ve umarım ki, bu devam edecek. Hatırlarsan, oldukça gergin ve sıkıntılı dönemler de oldu. *Herakles Üçlemesi* çalışılırken, Türkler'le Yunanlılar arasında çok zor, çok güçlü ve tehlikeli bir gerginlik vardı^x ve ben oradaydım, devam ettik, devam, devam, hiç durmaksızın. Bu barış ve dostluk üzerine bir diyalog ve

^x 1999'da Abdullah Öcalan'ın Yunanistan'da olduğunun öğrenilmesi üzerine başlayan Yunanistan karşıtı eylemler ve ülkemiz medyasında yer alan gerginliği tırmandırıcı haber ve yorumlar kastediliyor.

İstanbul'da bulunduğum zaman, politik yönden de çalışmış oluyorum.

Yunanistan'ın yakın tarihinde çağdaş yöntemlerle Antik Yunan tragedyaları üzerine çalışan Karolos Koun gibi yönetmenler de var, ya da Jani Christou

T.T.: Jani Christou bir bestecidir, Christou'nun anlayışı minimalistiktir ve oldukça derin ve arketipsel esaslara dayanır. Benim için çok önemli olduğunu söyleyebilirim ve tabii, Karolos Koun'un görüşleri de benim için faydalı olmuştur. Ve oyuncu Katina Paxinou. Paxinou, Christou ve Koun⁶, diyebilirim ki, benim ustalarımıdır.

⁶ Kurucusu olduğu Teatro Technis'teki (Sanat Tiyatrosu) çalışmalarıyla, özellikle de Antik Yunan oyunlarına getirdiği yorumlarla tanınan Karolos Koun, Bertolt Brecht, Luigi Pirandello gibi yazarların Yunanistan'daki ilk sahnelemelerini gerçekleştirdi ve Aristophanes'in *Kuşlar* oyununa yaptığı rejide olduğu gibi uluslararası ödüller de kazandı. 1987'de 78 yaşındayken vefat etti.

1970'de geçirdiği araba kazasıyla hayatını kaybedinceye kadar ürettiği eserlerle kendi kuşağının en önemli bestecilerinden biri kabul edilen Jani Christou, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında Ludwig Wittgenstein, Bertrand Russel, Carl Gustav Jung gibi isimlerin öğrencisi olarak felsefe ve psikoloji eğitimi gördü ve aynı zamanda H. F. Redlich ve Alban Berg'le müzikoloji üzerine çalıştı. Müzikle maneviyat, metafizik ve felsefe arasında yoğun bağlantılar kurarak eserlerini üreten Christou, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, *Agamemnon*, *Persler*, *Kral Oidipus* ve *Oresteia Üçlemesi* tragedyaları için müzikler de besteledi.

1943 yılında *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* filminde canlandırdığı rolle en iyi yardımcı kadın oyuncu Oscar'ı kazanmış ve 1973'teki ölümüne kadar pek çok sinema filminde yer almış bir oyuncu olan Katina Paxinou, 1950'den itibaren eşi Alexis Minotis'le Atina'da kurdukları Atina Kraliyet Tiyatrosu'nda oyuncu ve eğitmen olarak çalışma yürüttü. Oldukça kendine özgü bir vokal yeteneği olan Paxinou, özellikle noktalama işaretlerine bağlı kalmaksızın sözcüklerin kendi müziğini ve ritmik duyarlılığını açığa çıkaran tekniğiyle, Terzopoulos için esinlendirici ve yol gösterici oldu. (Bu konu için bkz. Terzopoulos, Theodoros, *"Historical Review and Metho-*

Paxinou ve Koun'la karşılaştım, Christou'yu tanımadım, ama müziği üzerinde araştırma yaptım. Üçü benim için, sürdürülmesi gereken felsefi ve estetik temelleri temsil ederler. Ve Heiner Müller, Bauhaus, Brecht yöntemi, klasik Alman felsefesi, Socrates öncesi Yunan felsefesi.

Son sorum Attis Tiyatrosu'nun provalarına dair olacak. Kuruluş yıllarında prodüksiyonlar için yapılan provalar, esrimeye ulaşma yöntemi açısından daha uzun zaman alıyordu.

T.T.: Evet, evet, ama onu bulduk artık (*Gülüyor*)...

Ama prova ve oyuna hazırlık süreleri kısaldı...

T.T.: Evet, şimdi bir laboratuvar gibiyiz. İlk dönemden, Tasos ve Sophia gibi oyuncular gelirler, ve yeni gelenler, genç oyuncular gibi eğitim çalışmalarına katılırlar. Her yönden bir laboratuvar. Ben her zaman aklımda fikirleri taşıyım ama her seferinde oyuncularla tartışmam gerekir. Onlara özgürlük tanırım ama belli bir çerçeve içerisinde. Çerçeve oluşturmalyım, bu benim işim, benim görevim. Ve bu çerçeve dahilinde onlar özgürdür, dışına çıkılmaz. Bildiğin gibi, bu EroThanatos'tur. Herkes bu anlayışın içinde olmalıdır, ve oyuncular bunun ne demek olduğunu kesinlikle bilirler.

Ve onlar sonra giderler, devam ettirirler, her zaman burada kalmak zorunda değiller, devam ederler. Çünkü tüm oyuncularım diğerlerinden ve birbirlerinden farklıdırlar. Eğer onlardan biri sahnede görünürse, "İşte, bu Terzopoulos'un oyuncusu" diye hemen anlaşılır. Konsantrasyonundan, disiplininin ve enerjisinden bu anlaşılır.

ŞAHİKA TEKAND İLE SÖYLEŞİ

Theodoros Terzopoulos hakkında pek çok tiyatrocü ve akademisyen insanın yazılarından oluşan Journey with Dionysos'ta yer alan yazında, 1990'da Bakkhalar'ı seyrettiğinde kendi tiyatro faaliyetine ve duruşuna dair çok esinlendirici etkiler edindiğinden bahsediyor-sun. Terzopoulos'un tiyatrosunda o zaman gördüğün ve senin için esinlendirici olan neydi?

Şahika Tekand: Hatta şu kadar abartabiliriz bunu –ki abartı olmaz- benim yeniden tiyatro yapmama neden olan oyundur *Bakkhalar*. Profesyonel olarak oyunculuk yapmaya başladığım, giderek tiyatro yapmaktan vazgeçtiğim, acaba Performans Art'ın içinde bir şeyler olabilir mi diye cevap aradığım ilk bir iki senenin sonunda karşılaştım Terzopoulos'un *Bakkhalar*'ıyla. Ve yeniden tiyatro yapmak için heyecanlandığım, tiyatro yapmam gerektiğine ikna olduğum oyundur. Esinlenmenin çok ötesinde bir şey bu. Açıkça benim yeniden tiyatro için çalışmama neden oldu o oyun. Neden? Dediğim gibi, daha önce tiyatronun, sinemaya, televizyona ve bilgisayara göre daha primitif malzemeyle çalıştığını ve gerçekliği elde etmekte niteliği itibarıyla zorlanan bir disiplin olduğunu düşünmeye başlamıştım. Bu, 80 ortaları gibidir ve Performans Art üstünde çalışmaya başladım. Ama Performans Art'ın da aslında karşı çıktığı şeye dönüştüğünü, muhalif

arayışın ehlileştirilmiş bir formu olduğunu çok çabuk gördüm kendim yaparken bunu. Ve işte 90'ların daha başında *Bakkhalar*'la karşılaştım. *Bakkhalar*'da beni asıl çarpan şey şuydu: Bir kere seyrettiğim şey tiyatroydu, 'evet işte tiyatro budur' dedirtiyordu bana, ikincisi de, en az performansın hedeflediğini iddia ettiği kadar gerçek bir şey vardı sahne üstünde. Mesela, hiçbir inandırıcılık sorunu yoktu. Ben ce Terzopoulos'un, yani son yirmi-otuz yılın tiyatrosu içinde en ayırt edici yanı, eserlerindeki son derece yüksek 'performativity' ve en az onun kadar yüksek teatrallık özelliğinin birbirini reddetmeksizin, hatta birbiri için var olmasıdır. Tiyatro disiplininin içerisinde bu gerçekliğin yakalanmış olması çok çarpıcı bir şeydi benim için. Ben Antik Yunan'ı oldum olası severdim ve hep düşünürdüm, nasıl sahnelenir, ne yapılır diye... Ama Terzopoulos'un *Bakkhalar*'da, insan vücudunun belki de en ilkel -yani, genlerinde kodlanmış olan bazı anılarını ortaya çıkarttığını söylüyor zaten kendisi de- bilgiyi ortaya çıkartırken yarattığı performansın bu kadar çağdaş bir sonuç vermiş olması beni çok şaşırtmıştı. Hâlâ da o çok şaşırtıyor. Çünkü insan bedeninin bu kadar gerçek, bu kadar kendisi olarak kullanıldığı ve genlerinde bulunan bütün o bilgiyle ortaya çıktığı ve performansıya bu kadar çağdaş şeyler söylediği daha önce gördüğüm bir şey değildi ve samimiyetle söylüyorum, hâlâ çok sık rastlanan bir şey değil. Yani ben hâlâ Terzopoulos'un bütün o işleriyle ayırt edici ve çok dürüst bir yerde durduğunu düşünüyorum.

Antik Yunan Tragedya'larının senin üzerinde düşündüğün bir konu olduğunu söylüyorsun. Terzopoulos'un, Delfi'deki festivale katılmanda, yani Oidipus üçlemesinin başlangıcında, biraz seni itelemesi de oldu, yani senden doğrudan doğruya talep etmesi oldu. Zannedersem Gergedanlaşma'yı izlemesinin de bunda etkisi var. Belki biraz Gergedanlaşma ve oradan Oidipus'a geçiş üzerinde, o ilişki üzerinde biraz durulabilir.

Ş.T.: *Bakkhalar'ı* seyrettiğim gece eve döner dönmez *Gergedanlaşma'nın* ilk notlarını aldım. Tabii ki bu notlar o haliyle çok ilkeldi. Ama arada iki tane Beckett sahneledim ve *Gergedanlaşma* üzerine düşünmeye devam ettim. 94'te *Gergedanlaşma'yı* yazdım ve sahneledim. Terzopoulos da, o sene tiyatro festivaline geldi ve o oyunu seyretti. Oyundan sonra çok etkilendiğini söyledi. İşte ilk tanışmamız da öyledir zaten. O da bana aynı şeyi söyledi, 'işte tiyatro bu' diye bağırdı oyundan sonra fuayede. *Gergedanlaşma'da* bir şey yapmıştım; oyunda sahne üç ana oyun alanına bölünmüştü. Birinci oyun alanında antik koroyu ansitan bir koro, ortadaki oyun alanında 'performatif' oyunlar, çeşitli aletler kullanarak oyun oynayan oyuncuların hem oyuncu hem de rol kişisi olarak aynı koşullara maruz kaldığı episodlar yer alıyordu. Bir de göstermecî tarzda oynayan sunucunun oyun alanı vardı. Yani aslında üç üslubu bir sahnede birleştirmeye çalıştığım bir oyundu *Gergedanlaşma*. Zannediyorum oradaki antik koro uygulamasından ve 'Performatif' oyunculuklardan oldukça etkilendi. Söylemek istediği ve beğendiği şey de oydu o gün zannedirim. O günden sonra Terzopoulos'la sürekli ilişki içinde olduk. 2001 senesinde, Avrupa Kültür Merkezi Delfi ve Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali ortak yapımı olarak bir tragedya sahnelemek üzere Dikmen Gürün'den bir teklif aldım. Bu ortak yapım da zaten Dikmen Gürün ve Terzopoulos'un yıllardır süregelen verimli işbirliğinin sonucuydu. *Theban Cycle* içinden herhangi bir oyunu seçmemi ve Delfi için sahnelememi söyledi Terzopoulos. Ve işte, bunca senedir üstünde kafa patlattığım Antik Yunan'ın çağdaş yorumu konusunda bir şans çıkmış oldu karşıma. O güne kadar zaten 'performatif' oyunculuk yöntemi'ne ilişkin ilk örnekler de artık kendini göstermeye başlamıştı. Çünkü *Gergedanlaşma* ve *Oyuncu* özellikle bu araştırmanın sonucu olarak ortaya çıkmışlardı. Ama *Oidipus Nerede* tam anlamıyla 'performatif' olanın tiyatro disiplini içinde gerçekleştirilmesi üzerine iyi bir uygulama oldu benim için. Çünkü 'game'

konsepti üzerine oturttuğum 'performatif' yanı, antik tragedyanın sahnelenme kurallarının sınırladığı teatral biçim içinde var etmeye çalıştım. Ondan sonra üçlemenin tamamlanması yani *Oidipus Nerede*, *Oidipus Sürgünde* ve *Evrıdike'nin Çığlığı* aşamasında –ki yedi senemi aldı bu-, Terzopoulos'la sürekli ilişki içinde oldum.

Zaman içinde Terzopoulos'u kendi macerası içinde izlemek de ayrı bir heyecan verici süreç; örneğin Terzopoulos'nun 2006'da 4. Tiyatro Olimpiyatları ve 15. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nin açılış oyunu olarak sahnelediği *Persler*'ini seyrettiğimde, ki sen de onun oyuncularından biriydin bu oyunda, onun kendi yöntemini ne kadar olgunlaştırmış olduğunu bir kez daha gördüm. Böyle bir sürece tanık olmak gerçekten heyecan verici.

Senin için de aslında bir nevi, Oidipus Nerede'ye ve sonra da Evridike'ye bakınca o yedi sene içerisinde bir gelişme olduğu görülüyor. Belki o yol, yani o gidişat konusunda da bir iki şey daha netleştirebiliriz. Yani, Antik Yunan Tragedyaları üzerinde Terzopoulos'dan esinleniyorsun, ama senin de geçmişten getirdiğin, o Performans Art üzerine çalışmandan olsun, Gergedanlaşma'dan olsun getirdiğin bir birikimin var. Sence nerelerde benzeşiyor veya nerelerde ayrışıyor, Oidipus'da yapılan çalışmayla Terzopoulos'un Antik Yunan'a bakışı?

Ş.T.: Benzeştiği temel nokta, aslında bu sahneleri sahne üstünde, yani Terzopoulos'un sahnesini ya da olabiliyorsa benim yaptığım işleri sahnede gerçek kılan yan. Yani, 'performatif olan' son derece önemli, ama bunun tiyatro disiplini içinde olması sağlanıyor. Zaten, bence Terzopoulos'u da esas olarak bu son 20-30 yılın modern sonrası sahnelerinden ayırt eden şey o. Doğrusu, beni de ayırt eden şey o diye düşünüyorum. Şöyle bir fark var aramızda esas olarak: Dediğim gibi, o, rejideki yaklaşımı *Bakkhalar*'dan bu yana giderek gelişmiş ve farklılaşmış olmakla birlikte, tamamen insanın genlerinde

varolan bilgiyi açığa çıkaran, oyuncu performansını tümüyle gerçek kıldığı oyuncu yönetimi yöntemini, Antik Yunan'ın şiirselliğini ortaya çıkaran sahne yönetimi ile birleştiren bir estetik yaratıyor. 'Performatif olan'ı oyuncunun performansındaki hayati olandan elde ederken, ben tiyatromu 'game' konsepti üzerine oturtuyorum ve 'performatif olan'ı oyuncunun oyun kurallarına kendini maruz bırakmasından elde ediyorum. Şöyle bir fark var; içten gelenden yola çıkmak yerine kuralların uygulanmasının yarattığı zorlamanın içten geleni açığa çıkarmasını sağlamaya çalışıyorum. Bana öyle geliyor ki Terzopoulos, oyuncu yaratıcılığında çıkış noktası olarak içten geleni hâlâ önemsiyor ve kullanıyor, oyuncuya sunduğu yöntemiyle de tam da kendi dünyasının gereksindiği oyunculuğa varmayı çok iyi başarıyor. Terzopoulos'un oyuncusu içten gelen şeyleri son derece özgür bir şekilde ortaya koyarken, bir yandan da müthiş bir farkındalıkla oynuyor. Ama dediğim gibi asal farklılık benim 'game' konsepti üstünde çalışıyor olmam. Ben daha çok rejiden oyunculuğa gidiyorum. Sanki başlangıçtan bugüne farklılaşarak da olsa, Terzopoulos'un sahnesinde oyuncunun kullanımı çok daha hayati bir yer kaplıyormuş gibi geliyor bana doğruyu söylemek gerekirse.

Tabii, şöyle bir şey de var: O, çok önce Epidauros'ta konuştuğumuzda sözünü ettiği bir şey -belki oradan bağlanabiliriz-, özellikle Bakkhalar üzerinden konuşursak, o zaman onun araştırdığı şey, tam da senin dediğin insanın o genlerinde kodlanmış olan ve hayati olan şeyi açığa çıkarmak ve bedeni özgürleştirmek, bütün o sosyal, psikolojik belirlenmişliklerinden kurtarmak. Fakat daha sonra 'pathosun geometrisi' diye bir kavram ileri sürüyor. Yani daha çok geometrik soyutlama ve onun içerisinde oyuncunun duruşu, yerleşmesi. Orada da aslında rejî daha önemli olmaya başlıyor. Belki öyle bir yanı da olabilir. Yani, 1990'daki Bakkhalar'la 2006'daki Persler arasında prova süreci açısından da çok fark var, Terzopoulos'un o geometriyl

ve rejiyi kullanımı açısından da çok fark var. Sen onun sadık bir izleyicisisin, yani tüm oyunlarını izlememiş olabilirsin ama en azından 90'dan bu yana festivalde olan bütün oyunlarını biliyorsun. İlk izlediğin oyunla sonuncusu arasında nasıl bir ilişki kurabilirsin?

Ş.T.: Şöyle bir fark ya da açık bir olgunlaşma var: Terzopoulos için ayırt edici olduğunu söylediğim o özellikteki olgunlaşma çok net görünüyor. Yani 'pathosun geometrisi' dediği şeye bakışı ve ele alışı, sahnelemede kullandığı matematik, kendi estetik dünyasını ya da kendi plastiğini yaratırken ortaya koyduğu rejisör zekasını ve duyarlılığını sahne diline aktarırken ortaya çıkan incelikli tasarım ve matematiksel yapı son derece olgun bir teatral dil yarattı bence. 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. İki arasında adeta birbirini besleyen bir ilişki yaratılarak sahnede zeka ve içten geliş birbirleri için varolan zorunlu unsurlar haline getirilmiş. Yani hem sonuna kadar gerçek olan şeyle, sonuna kadar sentetik olan ustalıkla yan yana. Ama zaten daha *Bakkhalar*'da da vardı bu özellik bence. Özellikle kapalı mekanda yaptığı *Bakkhalar*'da bunun ipuçları vardı zaten. Olağanüstü durulukta ve sadelikte bomboş bir sahnede altı oyuncunun hareket matematiğiyle ortaya çıkan bir soyutlama vardı. Belki oyuncu ve rejinin sahnedeki önceliği farklı *Persler*'le *Bakkhalar* arasında. *Persler*'de rejî daha bir merkezde duruyor sanki. Oyunculukların gerçekliğinde hiçbir düşüş olmamasına rağmen rejiden, rejisörün zekasının ve yaratıcılığının ortaya çıkardığı sentetik dünyaya tanık olmaktan daha fazla haz alıyor insan. Ama *Bakkhalar*'da oyuncu performansı merkezde duruyordu gibi geliyor bana. İnsan vücudu, beden merkezde duruyordu. Ama tabii *Bakkhalar* o oyunculuğun henüz bir yöntem haline gelmediği ilk büyük örneği idi. Daha sonra Terzopoulos'un oyuncu yönetimi *Bakkhalar*'da yakalanan gerçeklik yolunun bir yöntem haline dönüşmesiyle gelişti. *Persler*'de-

ki oyunculuk artık *Bakkhala*'da bulunanların bir yöntem halinde uygulandığı bir haldi. *Persler*'de beni en çok etkileyen ve şaşırtan şeylerden biri de *Persler*'in öyküsüyle de ilgilenmemdi. Yani ben *Bakkhala*'ı ilk seyrettiğimde, öyküsel olan, yani, tiyatro öyküsü diyebileceğimiz şey, performans öyküsünden çok daha geride kalıyordu benim için. Halbu ki *Persler*'de teatral öyküyle 'performatif öykü' eş zamanlı olarak var oluyor ve izleniyordu. Bir de oyuncuların tamamı aynı teslimiyetle oynuyor olsaydı bence *Bakkhalar* gibi unutamaya-çağımız bir oyuna tanık olacaktık.

Tam da dediğin gibi *Bakkhala*'da işin merkezinde zaten beden bilgisinin açığa çıkarılması var. Ama gittikçe bunu kendi dilinin, kendi yönteminin, kendi gramerinin içinde bir temel yapı, bir araç haline getirip çok daha soyut bir dünya yaratıyor artık bence Terzopoulos. Artık zamanı da sahnedeki estetik yaşantıyı da her köşesine kadar iyice şaşırtıcı bir ustalıkla elinde tutuyor. *Bakkhala*'da insanı baştan çıkartan –ki orada da bence müthiş bir soyutlama vardı, yani olağanüstü soyut bir dünya içinde bütün o gerçeklik ortaya konuyordu– ama yine de oyuncudan gelen şey şunu hissettiriyordu: asal anlatım aracı onun bedeniydi. Halbuki şimdi, oyuncu performansı yine o kadar gerçek olmasına rağmen, adeta artık Terzopoulos'un estetik dünyasının doğrudan doğruya karşılığı olan sözcükleri ortaya koyuyor davranışıyla. O nedenle ben çok daha ustalaştığını ve özgürleştiğini düşünüyorum Terzopoulos'un anlatımının. Mesela *Persler*'de öyle anlar vardı ki... Tam da gerçekleşmesi gerektiği anda gerçekleşmesi gerektiği şekilde gerçekleşen o kurguyu görmek, insanı hayranlık içinde bırakıyordu.

Oyunculukla ilgili belki biraz daha konuşabiliriz. Mesela, bizim Persler'de yaşadığımız prova süreci, biraz da organizasyona dahil gecikmelerden ötürü çok daha kısa sürdü, Bakkhala'nın çıkmasında kadar olan süreçte ise dokuz ay ve dokuz ay boyunca çok yoğun bir

laboratuvar çalışması yapıyorlar. Ve asıl olarak keşfedilmeye çalışılan şey, oyuncuyla, oyunculukla çok alakalı, ama mesela bizim o tekniği edinmemiz yani uygulamaya geçirmemiz çok daha kısa bir zaman aldı.

Ş.T.: Metot haline geldi çünkü...

Metot haline geldi dediğin gibi. Sence Terzopoulos'un metodu, sadece Terzopoulos'un oyunlarında uygulanabilir bir şey mi yoksa farklı metinler kullanılarak ya da prodüksiyon koşulları değiştiğinde bunun içerisinde de uygulanır mı? Yani sadece Terzopoulos yönettiği zaman geçerli bir şey midir, yoksa bir oyuncunun metot olarak kullanabileceği bir şey midir?

Ş.T.: Onun sadece bir oyunculuk metodu olduğunu düşünmüyorum ama aynı zamanda hatta belki de daha çok bir oyunculuk rejisi metodu olduğunu düşünüyorum. Şöyle ki, Terzopoulos'tan başka biri de bunu uygulayabilir ama ancak Terzopoulos'un rejî yöntemini uygulamak kaydıyla. Ben bu yolun, sadece sahnede oyuncuyu gerçek kılmak için bulunmuş bir yol olduğu kanaatinde değilim, önemli bir oyuncu yönetimi, oyuncunun varlığına farklı bir yaklaşım yöntemi olduğu kanaatindeyim. Oyuncunun, yönetmenin dünyası ve zamanının gerçekliğinde var olmasını sağlayan bir yol bu, ama bu yöntemin her oyuna, her metne uygulanabilir olması şimdilik bana uzak görünüyor. Zaten bence böyle bir şey hiç şart değil. Uygulansa dahi oyunlar ve metinlerin bu yöntemle göre yeniden ele alınması gerekir herhalde.

Yani rejisini ancak Terzopoulos yaptığı zaman...

Ş.T.: Evet, ancak... Ya da Terzopoulos gibi biri... Tiyatroya, sanata ve dünyaya Terzopoulos gibi bakan biri... Onun yolunu izleyen biri

yaptığı zaman... Çünkü bana öyle geliyor ki, o rejinin oyunculuğu o. Metin de bence o hale gelecektir. Çünkü o iki kurgusal yapıyı üst üste getirirken metin tamamen araç haline geldiği için, performans göre muhakkak değişim göstermesi gerekiyor, yani bir performans metni haline gelmesi zorunlu oluyor. Mesela bir *Üç Kız Kardeş* bu oyunculukla sahnelenebilir ve onun oyunculuk yöntemiyle oynanabilir ama bunu ancak Terzopoulos ya da Terzopoulos gibi dünyasını kuran, o estetik kurallarla, o yöntemi izleyerek kuran biri yapabilir. Geleneksel bir metnin, mesela bir Tennessee Williams metninin, bu reji yönteminin ortaya çıkarmayı hedefleyebileceği bir performans için yeniden şekillendirilmeden olduğu gibi oynanabileceği kanaatinde değilim. Ya da olduğu gibi ele alınıyorsa eğer, kendisini ifade etmekten çıkarılıp bu biçim içinde bambaşka bir ifadeye ulaştırılacağı için olabilir bu...farklı bir estetik araç haline dönüştürüldüğü için...

Aslında benim şu aralarda üzerine yazdığım için meşgul olduğum bir konu bu... Şimdi şöyle bir şey var, Grotowski'ye kadar, Grotowski de dahil olmak üzere metot ortaya koyanlar aslında bu metodun aynı zamanda evrensel olduğu iddiasını da taşıyorlar. Metot vasıtasıyla bütün bir oyunculuk algılamasının baştan aşağıya değişebileceği düşüncesini ortaya koyuyorlar ama nihayetinde yine aslında orada da bir rejiye uygun bir metot yapma meselesi var. Yani bu anlamda aslında o geleneğin içerisine oturtabilir miyiz Terzopoulos'u? Sanki oturtabilirmişiz gibi geliyor bana.

Ş.T.: Tabii oturtabiliriz... Bu tarz oyunculuklar kendini adamayı gerektiren oyunculuklar. Kendini adamaktan kastım şu: İster bir yönetmen ister genel olarak bir tiyatro adamı tarafından ileri sürülmüş ve yaratılmış olsun özellikle 20. yüzyıl başından itibaren sanatsal önerilerin hemen tümünün ardında ideolojik bir tutum var. Böyle bir tutumu olmadığını iddia edenlerin de sadece bu iddiaları nedeniyle bile ideolojik bir tutumları var. Böyle yöntemleri tiyatronun hangi

ayağında olursa olsun uyguladığınızda bir düşünceyi de paylaşmış oluyorsunuz. Zaten eğer bu yoksa uygulama teknik bir tekrara, bir virtüözite gösterisine dönüşüyor ve içi boşalıyor. Mesela Terzopoulos'un tam da o dönemde tiyatroya inancını yitirip yeniden bir yol aramasına neden olan düşünce yapısı böyle bir estetik ve böyle bir metot ihtiyacı yaratmış. Yani o, dünyayı nasıl kavırıyorsa, dünyaya nasıl cevap veriyorsa, o güne dek karşılaştığı sanatsal tecrübeye nasıl bir müdahalede bulunmak istiyorsa o yolda hareket etmiş. Bunu göz önünde bulundurarak ele almak lazım onun yöntemini de, oyunculuğu ele alışını da... O genel olarak tiyatronun nasıl yapılması gerektiğine kafa yormuş çünkü, sadece oyunculuğa değil... Oyuncu, metin, rejî, müzik, ışık, hareket her şey böyle bir kaygıyla hareket eden yönetmen için üzerinde kafa patlatılması gereken şeyler. Tabii arayışı öncelikle tiyatronun temel öğelerinden biri olarak oyunculukta yoğunlaşmış olabilir... Zaten 20. yüzyılın başından beri hatta romantizmden itibaren soyut olanın inandırıcılığı problematiğinin sanatın asal sorunu haline gelmesi, tiyatro yönetmenlerini de tek tek kendi yollarını öyle yaratmak zorunda bıraktı. Mesela metinle ilişki meselesi... Tabii ki bir *Üç Kız Kardeş* Grotowski yöntemiyle de oynanabilir ama o asla bir Çehov oyunu olmaz, bir Grotowski oyunu olur ya da Grotowski'nin yöntemini izleyen birilerinin oyunu olur. Artık metin tiyatrosunun sonuna gelmiş olması, metinle kurulan ilişkinin ve performansla kurulan ilişkinin gösterdiği değişim 20. yüzyıl tiyatrosunun en önemli özelliklerinden biri. Bir yöntemin evrensel olabilmesi için ille de her metne uygulanabilir olması gerekmez. Artık tek tek yönetmenlerin illüzyon olmayanın illüzyonunu nasıl yarattıkları meselesi üzerinde duruyor sanat sahnede. Mesela Terzopoulos'un yönteminin de her metne uygulanabilir olması gerekmiyor. Buna yöntem denebilmesi için de, ille de her metne uygulanabilir olması gerekmiyor. Yöntem, zaten kendi sahne anlayışıyla, kendi oyunculuğuyla, kendi metniyle geliyor. Stanislavski de Çehov'la çalışmadı mı? Tabii ki inandırıcılık meselesi öyle tartışıldığı, yani sanat hâlâ hayatın

taklidi olma göreviyle yapıldığı zaman işler başka türlü oluyor, ama illüzyon olmayanın illüzyonu dediğimiz vakit, yoktan var etmenin artık en açık şekilde kendini gösterdiği bir sanatsal faaliyetten söz etmeye başlıyoruz. O zaman bu bana hiç de şart gelmiyor. ‘Grotowski yöntemi her türlü şeye uygulanamaz’, uygulanmasın zaten, çünkü bütün bu öneriler ideolojik farklılıkları içinde taşıyor, aslında öneri biçim yaratma yöntemi önerisi zaten. Hayata müdahale yöntemi önerisi...

Evet, yani aslında ideolojik farklılıklar doğrudan sahnelemede kendini gösteriyor. Bir anlamda daha metne bağımlı bir sahneleme yaptığın zaman günümüzde o da bir ideolojik tercih meselesi. Aslında 20. yüzyılın başından beri gelen yani avant garde’la başlayan bir gelişmenin sonucu olarak o da bir sahneleme metodu haline gelmiş durumda. Dolayısıyla bunların mutlaka birbirinin içine girmesi ya da bir metodun her şeyi kapsaması gibi bir durum zaten günümüz açısından imkansız.

Ş.T.: Minik bir parantez açacağım. Mesela bu inandırıcılık meselesinin ideolojik olmasını çok iyi kanıtlayan bir şey var. ‘Performans Art’ gerçeklik peşinde koştu, natüralistler inandırıcılık peşinde koştu-lar ve çok tuhaf bir şey oldu; ‘hiper-natüralist’ hale geldi ‘performans art’. Bütün 20. yüzyılın neredeyse karşı çıktığı, karşı çıkmak için bir sürü sanatsal devrim gerçekleştirmeye çalıştıkları bir sürü şey öyle bir noktaya geldi ki, şimdi inandırıcılık sorunsalı üzerinde düşünmeye ihtiyaç bile kalmadı, çünkü zaten hayatın ta kendisi yapılan... Yani gerçeği adeta olduğu gibi tekrarlayan bir gerçek bu... İşte bu da zaten varolanla, yani ‘statüko’yla birleşme noktası aslında bence.

Senin de önerdiğin bir kitapta vardı bu, ‘Sanatın Sonu’nda; tam da bundan bahsediyordu. Bu aslında sanatı büyük ölçüde kitle endüstrisinin veya kitle kültürünün bir parçası yapıyor. Yani günümüzde

böyle bir sanat var, ama tabii bunun da yine alımlayıcıları biraz daha okumuş, biraz daha kalburüstü deyim yerindeyse...

Ş.T.: Hatta elit. Yani performansın alıcısı daha elit, klasik tiyatro seyircisinden ya da bir vodvil seyircisinden daha da elit bence. Çünkü, risksiz, hijyenik ortamların içinde bir oyun oynanıyor; muhalifçilik oyunu...

Bir de diğer tarafı var işin, daha çok dizilerde, televizyonda işleyen, aslında tam da Aristotelyen anlayıştaki ürünler. Bir sürü şey söylendi, hem televizyona bu biçimde girmesine hem de performans işlerinin, özellikle 70'lerden sonra artmasına ve avant garde'ın öldürüldüğüne dair, veya artık avant garde diye bir şeyden söz edilemeyeceğine dair... Terzopoulos'un Attis Tiyatrosu'nu, söz ettiğimiz bu ortamın içerisinde nasıl görüyorsun?

Ş.T.: Terzopoulos'un ben tam da bugünün tiyatrosunu yaptığına inanıyorum... Terzopoulos'u post-dramatik tiyatro geleneğinin içinde değerlendirmek tabii ki yanlış olmaz. Ancak onun bu geleneğe ait diğer örneklerin aksine modernist denebilecek şekilde anlam ürettiği kanaatindeyim. Bütün parçalanmalara, bütün kesmelere, tekrarlara, örnek almalara, alıntılara rağmen, Terzopoulos, bunlardan bir anlam üretir. Asla anlamı ortadan kaldıracak bir tek uygulamasını bile görmedim şimdiye kadar. O nedenle ben Terzopoulos'un aslında bütün bu yaptıklarıyla bir direnç noktası yarattığı kanaatindeyim. Hem televizyona, 'reality show'lara, 'virtual reality'ye projeksiyona, videoya alışmış olan çağdaş alımlayıcının yeni algısına doğrudan doğruya nüfuz edebilecek bir estetik yarattı, hem de bunu hiç de bugünün bütün genel geçer, anlamı parçalamak, anlamı ortadan kaldırmak üzere yola çıkan çağdaşlarının yolunu izlemeden yaptı. Bütün parçalamalar, alıntılar, kesmeler, biçimler yine de bir çerçevenin içinde ve bütüncül bir anlam üretecek şekilde ortaya konuyor onun tiyatrosunda. Bir kere Terzopoulos'un bu iddiayla davranmamasına

karşın, yaptığı işlerde izlediği değişen, gelişen ama kendi içinde birbirini izleyen aşamalarının tutarlılığını taşıyan çizgisi ile kendine ait bir yöntem ortaya çıkarmış olması da bunu gösteriyor zaten. Oyuncu kullanımına dair, metnin ele alınmasına dair, tragedyanın ele alınmasına dair kendi tutumunun altına imza atan, sorumluluğunu alan işler ortaya koydu. Bu bile bugünün sanatsal ortamı içerisinde aslında ayrı bir yerde durduğunu, istersen modernist demeyelim ama, modernist bir refleksle hareket ettiğini gösteriyor kanaatindeyim.

Diğer yandan şöyle de bir şey var, Richard Schechner'in söylediği bir şey... Yani, her zaman için bunun sınırlı bir alımlayıcısı oluyor, daha çok festivallerde, ortak organizasyonlarda. Terzopoulos, Grotowski gibi, 'ben sadece otuz kişiye oynarım' gibi bir şey yapmıyor; olabildiğince çok seyirciyi alabilecek 15 bin kişilik Epidauros gibi mekanlarda oyun sahneliyor vs, ama bununla beraber, böylesi bir sanatın, yani Terzopoulos'un yaptığı gibi modernist refleksle üretim yapanların, halihazırda ancak belli odaklarda bir araya gelmesi gibi belli bir problemi de yaratıyor bu ortam. Ya da bu bir problem midir, değil midir? Bunun üzerinde durulabilir biraz. Bu belki bir problem olarak görülebilir, belki de bir gereklilik olarak.

Ş.T.: Ben şunu söyleyeyim: Bir kere, yüksek sanat yapmaya niyet ettiğin zaman, cesur olmak, daha az sayıda seyirciye hazırlıklı olmak, hatta yalnızlığı göze almak zorundasın. Yüksek sanat zaten o anda varolan genel algıya, genel kabule rağmen yapılan bir şeydir. Yani popüler olana ya da olan duruma rağmen yapılan bir şeydir ve öyle de olması gerekir. Eğer öyle değilse zaten kendinden kuşku duyması gerekir. Elitist olanı reddedelim derken, varlığını mümkün ve kavranabilir kılan muhalif olma özelliğini reddetti sanat, 20. yüzyılın son çeyreğinde. Bu dönemin sanatçısı büyük seyirci kitlesi, yaygınlık, kolaylıkla algılanabilir olmak ya da mahareti tümüyle orta-

dan kaldırarak sanatı demokratikleştirme iddiasıyla biçim ve anlam üretmekten vazgeçti... Sanatı salt aktivite seviyesine indirgedi... Biriktirilebilir, borsası olabilir, alınıp satılabilir işler yapmayı reddetti, ama kendi 'imaj'ının borsasını yükseltti... Bir anlamda kendisini tüketilebilir bir meta haline getirdi... Halkın olanı yüceltmek iddiasıyla popüler olanla kolkola iş üretmek kültür endüstrisinin nasıl işlediğiyle alakalı bir sorun. Muhalefeti evcilleştirmek, değişim potansiyelini eritmek için oldukça ustalıklı bir yöntem. Tabii ki yüksek sanat, muhalif olması, sisteme entegre olmaması nedeniyle bile zaten küçük odaklarda, küçük yerlerde kendisini ifade etme şansı buluyor. Yoksa onun bunu hak ettiği anlamına gelmiyor bu, sistem öyle işlediği için öyle. Son otuz yılda popüler kültürü yücelterek ya da popüler olanı kullanarak, muhalif olduğunu iddia ettikleri işleri ile sanatsal aktivite içinde olanların, burada "iş" kelimesini altını çizerek söylüyorum, çünkü biliyorsun artık ortaya konan her aktivite bir "iş" oluyor, yüksek sanat "eser"lerini, burada da "eser" kelimesinin altını çiziyorum tabii, elitist diye reddederek nasıl elitist, nasıl seçkinci bir noktaya geldiklerine hep beraber şahit olduk. Yapılan işlerin muhalefet ettiği kanaatindeler ya da iddiasında. Ama hiç de öyle değil, üstelik dediğim gibi muhalefeti evcilleştiren, sanat fuarlarında, galerilerde büyük yatırım araçları haline getiren de bir tutum bu. O nedenle, Schechner tabii ki öyle söyleyecek, bu benim için hiç şaşırtıcı değil.

Yunanistan'daki genel tiyatro ortamına baktığımızda Attis Tiyatrosu orada saygın ama bütünün içinde çok ayrıksı bir yerde kalıyor.

Ş.T.: Evet... Bildiğim kadarıyla Terzopoulos da çok mücadele vermiş Yunanistan'da. Tabii artık ustalığı, dünya çapında diyebileceğimiz kabulünden sonra tartışlamıyor, ama bence hâlâ mücadele ediyor. Çünkü Terzopoulos, sadece sanatsal umutlarından değil dünya ve yaşam adına umutlarından da hiç vazgeçmedi.

Evet, öyle bir çekişme var ve aslında bence Terzopoulos'un çok dolaşan bir insan olarak gittiği yerlerde Stüdyo Oyuncuları'yla kurduğu tarz ilişkileri çok önemsemesinin ardında belki de kendi kültürel ortamları içerisindeki aykırı duruş çabalarını çoğaltmaya dair bir şey var. Kültürlerarası deniyor ya, aslında bence o kültürlerarasını biraz böyle yorumluyor.

Ş.T.: Evet, bence de. Mesela oyunlarında da o kültürlerarasılık meselesinde de farklı bir tutumu var, mesela oyuncularını farklı dillerde yan yana oynatıyor. Ama sonuç olarak seyrettiğimiz oyun, Terzopoulos'un oyunu, algıladığımız Terzopoulos'un sanatsal dili, yani kültürlerarasılık da bir merkeze, odakta bir fikre hizmet eder şekilde geliyor. Örneğin yerellik de böyle Terzopoulos'ta... Yerel olan evrensel olana hizmet etmek üzere var onun tiyatrosunda... Tadao Ando'nun binaları gibi, bilirsin onun binaları sonuna kadar Japon'dur, ama bir o kadar da bütün dünyalıdır. Bence Terzopoulos'un tiyatrosu da öyle...

Evet, kültürlerarasılıktan anlaşılan daha çok, eklektik bir şekilde, yan yana gelinmesi veya yerellik bağlamında bir tarafın 'Batı'lı bakışla zayıf ve muhtaç bir unsur olarak görülüp, ortaya çıkarılması, görürleştirilmesi.

Ş.T.: Mesela Terzopoulos'un gene bence bunu yaparken çok iyi kullandığı bir şey var, davranış çok Yunan olmasına rağmen tam da, o hani hücrelerdeki kodları ortaya çıkaracak şeyi yöntem haline getirdiği için, bütün insanlığı ifade eden bir performans yolu uyguluyor aslında. Yani Terzopoulos'un oyuncusunu, sahnesini seyredip de onun ne ifade ettiğini anlamamaya imkan yok. Mesela dili anlamaya hiç ihtiyaç yok, Terzopoulos'un sahne dili yetiyor zaten.... Terzopoulos'un tiyatrosunu seyrederken performans kendini anlatıyor. Tabii Terzopoulos da eklektik bir şey yapabiliyor; mesela Türk müziğini alıyor koyuyor; mesela Mevlana'yı koyuyor diyelim; ya da seyretme-

dim ama Rusya’da yaptığı oyunda bir Rus özelliğini koymuş olabilir, Aias’da oyunun sonunda Pink Floyd’un *Final Cut*’ı çalmıştı Delfi’de... Şimdi bak, bu eklektik olanı hepimiz kullanıyoruz, aslında avant garde’lar da kullanıyor. Eklektik olanı kullanmak yeni bir şey değil. Ama postdramatik gelenek içinde Terzopoulos’ta ayırt edici olan, tutumunun eklektisist olmaması. Eklektiklik bir işlev yerine getiriyor, anlamı ortaya çıkaran yapıya hizmet ediyor. Şu son yirmi-otuz yılda dünya aslında heyecan verici bir değişim dönemine tanık oldu. Terzopoulos’un tiyatrosunu düşündüğümde, müthiş bir kültürel çalkantı, müthiş bir politik çalkantı döneminde, herkesin adeta sözleşmiş gibi kendini zamanın akışına bıraktığı bir dönemde, bir adamın çıkıp da buna hangi refleksle cevap verdiğine tanık olmak bana iyi geliyor... *Bakkhala*’ın ortaya çıkışına tanık olmuş olmak bana tiyatrocu olarak iyi geliyor... Şimdi ne yalan söyleyeyim, bütün bu olup bitene baktığım zaman dünyada, mesela Avrupa ülkelerinin çoğuna bak, hiç yeni bir şey yok, yani Fransa’dan çok fazla yeni bir şey çıkmıyor bu anlamda, İngiltere’den aynı şekilde... Yani denemeler çıkıyor ama yöntem diyebileceğimiz, adını koyabileceğimiz bir şey çok fazla çıkmıyor.

Tabii ama, şu anki gidişatı kestirmek de kolay değil. Terzopoulos bir nevi klasik oldu aslında, kendi klasiğini yarattı. Elbette, Persler’i izlediğinizde, tiyatroya dair kafasında çeşitli soruları olan birisi için gerçekten bir sürü şey esinleyebilir ama Terzopoulos’un tiyatrosu klasik olmuş vaziyette.

Ş.T.: Belki de biraz zamanından önce. Çünkü bence dünyada “tatlı hayat” hayali de, “ne olursa gider” anlayışı da fena halde duruvara tosladı sanatta. “Tatlı hayat” aldatmacasının üstünü örttüğü gerçekler artık bastırılamayacak kadar güçlü bir şekilde kendini ortaya koyuyor. Savaş, açlık, küresel ısınma, yükselen milliyetçilik, istenmediği ya da hesaplanamadığı kadar şiddetli esen sağ rüzgar,

ayırımcılık, terör... Herşey son otuz yılın dünyayı değıştirme hayalinin ancak abesle iştigal olduğu ve madem bir şey yapılamıyor o halde oyun oynanması gerektiği iddiasını fena halde çürüttü. O nedenle aslında Terzopoulos'un tutumu şimdi gerçekten izlenecek tutum haline geldi bence... Belki de Terzopoulos başka bir şey yapacak olduğu bir noktaya gelmiştir şimdiden... Ama zaten hayat sanatı hep arkadan izler, değil mi?... Bence Terzopoulos, tiyatro yaptı inatla ve yeni bir şey yaptı... İnsanların tiyatro yapmaktan ya vazgeçtikleri ya da sahneyi salt bir show alanına dönüştördükleri bir dönemde yeni bir tiyatro yaptı, bence sadece bu bile, gerçekten ilham verici bir şey.

CEM BENDER, DEVRİM NAS VE YİĞİT ÖZŞENER İLE SÖYLEŞİ*

Üçünüz de profesyonel olarak oyunculuk yapıyorsunuz ve çeşitli gruplarda çalıştınız, aynı zamanda televizyon ve sinema işleri de yaptınız. Kendi oyunculuk yaşantınız içerisinde Terzopoulos ile yaptığınız prodüksiyonlara dair deneyimlerinizi nasıl bir yere koyuyorsunuz? Onunla yaptığınız çalışmaların, oyunculuğa yaklaşımınız üzerindeki etkileri neler oldu?

Cem Bender: Ben, Terzopoulos ile ilk ve son kez 1999'da çalışmışım. Öncelikle şunu söyleyebilirim ki Terzopoulos'un benim daha önce Stüdyo Oyuncuları'nda yaptığım oyunculuk çalışmalarına ve edindiğim oyunculuk anlayışına çok da ters düşmeyen bir talebi vardı. O dönem oyuncuyu zorlamak, bedeninden mümkün olduğunca faydalanmak adına sıkı bir prova dönemi geçirmiştik. Öncelikle oyuncunun beden kullanımından maksimum oranda ne kadar faydalanabileceğini tespit ediyor ve sonra oyuncusunun bedensel malzemesine göre birtakım yönelimler veriyordu. Bu anlamda Terzopoulos'un sahne üzerinde oyuncudan faydalanma ve oyuncuyu yönlendirme

Bu söyleşi 24 Kasım 2007 tarihinde gerçekleştirildi.

dirme şekli benim edindiğim tecrübelerle çok yakın geldi. Ancak, Terzopoulos'un talep ettiği vücut ritmi, benim için yeni bir şeydi. Çünkü oyuncunun vücudunun aynı anda üç, hatta dört ritim bulmasını ilk onunla çalışırken provalar esnasında fark ettim.

İlk izlenim olarak dikkatimi çeken başka bir şey, Terzopoulos'un prova anlayışında, oyuncuyu yaratım süreci içerisine daha fazla dahil etmesiydi. Zira oyunu önceden kendi kafası içerisinde kurup sonra grup içerisinde, grubun malzemesinden yola çıkarak, zihnindeki rejiye zekice yerleştirmesi oyuncuya, reji ve oyuncu olarak oyunu hep birlikte çıkardığı hissini veriyordu.

Devrim Nas: Dört yıl boyunca konservatuar eğitimi aldım. Konservatuarda oyuncu adayına “kalıplayıcı” ve “klasik” bir eğitim verildiği düşünülse de, belki benim okuduğum dönem itibarıyla böyleydi, konservatuvardaki öğrenim hayatım benim için keşfetmeye ve denemeye açık bir dönemdi. Özellikle Antik Yunan Tiyatrosu'nun günümüz tiyatrosuna neler kattığını, bu anlamda öncü olmuş tiyatro yönetmenlerini anlamak adına teorik ve pratik olarak denemelerde bulunduk. Bu yüzden Antik Yunan Tiyatrosu'na büyük bir merakım vardı, hatta konservatuvarda okuduğum dönem Yunanistan'a gidip gelmişim ve oyunlar seyretmişim. Ama maalesef Terzopoulos hakkında henüz bilgi sahibi değildim. Daha sonra 1995 yılında İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın düzenlediği Tiyatro Festivali sayesinde Terzopoulos'un rejisini yaptığı *Zincire Vurulmuş Prometheus* adlı oyununu izleme şansım oldu. Sonrasında yine Terzopoulos'un düzenlediği ve benim de katıldığım workshop sayesinde o zamana kadar araştırdığımız ve varmak istediğimiz noktalara çok önemli bir açılım sağladığını gördüm. Bu anlamda workshop kendi adıma çok yararlı geçmişti. Ve yine o dönem çok şanslıydım ki, beni Delfi Festivali'ne davet etmişti. Delfi Festivali'nde yine beden enerjisi ve oyuncunun performansı üzerinden oyun rejisi yapan başka insanların çalışmalarını görme şansım oldu. Aslında bir anlamda Terzopoulos'un çevresinde

topladığı o daireyi ve tiyatroyu bu şekilde algılayan insanların dünya tiyatrosunda nereye gitmek istediklerini görmüş oldum. Bu da oyunculuk adına büyük bir sıçrama noktası oldu benim için. Sonrasında burada kendi özel tiyatromuzu kurduğumuzda ve söyleyecek derdi olan oyunları ararken ve oyuncunun kişisel olarak hangi noktalara gelmesi gerektiği yönünde çalışmalar yaparken Terzopoulos'un o kısa süreli workshop'ından kendi bedenime çok şeyler katmaya çalıştığımı gördüm.

Sonrasında 1999 yılında İstanbul Uluslararası Tiyatro Festivali'ne hazırlayacağı *Herakles* adlı oyun için Terzopoulos, benim de içinde bulunduğum Türk oyuncularla çalışmak istediğini belirtti. O çalışma sırasında öncelikle şunu gördüğümü söyleyebilirim: Terzopoulos aylarca kendini kapatıp, kendi mabedini yaratmaya çalışmıyor. Çünkü uzun zamana yayılabilecek bu tür performatif ve konsantrasyonu yüksek çalışmalarda Terzopoulos'un, belki de Akdenizliliği'nden gelen pratik ve hızlı çözümler bulabildiğini görebiliyorsunuz. "Akdenizliliği" diyorum, çünkü Terzopoulos da Orta Avrupa'da, özellikle Almanya'da kendi disiplini oluşturmuş yönetmenlerden eğitim almış ve bana göre Avrupa'nın doğusundaki düşünce biçimi ile o keskin ve izole yöntemi birleştirmiş. Cem'in de az önce belirttiği gibi Terzopoulos, çok yoğun konsantre gerektirecek çalışma sürecinde oyuncuya bunu kısa sürede sağlayabilecek bir pratik zekaya sahip. Çünkü oyuncunun kendisine ne verebileceğini, kendisinin gelmek istediği noktada oyuncudan ne alabileceğini belirlemek adına rejî olarak elindeki oyuncularla gelebileceği noktayı belirlemek için yer değiştirmeleri olabiliyor. Yani her şeyin baştan sona düşünüldüğü izole bir yola girmek yerine, bir antrenör gibi hedefe giden süreçte, oyuncuları da dahil etmeye uğraşiyor.

Bir noktadan sonra beden ağırlıklı bir çalışma, oyuncuya sport-mence yaklaşımlar sağladığı gibi, sahne üzerinde görünen metnin oluşturulması adına artık birçok şeyi yapabilecek bedene de derinlik

katmaya başlıyor. Örneğin fark etmeden bütün ritimler söze dönüşüyor, çünkü Terzopoulos metin üzerinde kısaltmalara sıkça başvuruyor ve metinde çıkarılan kısımların boşluğunu dolduracak beden performanslarına ihtiyaç duyuyor, bu noktadan sonra beden, kendisi bir söze dönüşüyor. Fark ettirmeden oyuncuyu bu yola sürüklemeye başlıyor. Yani bir anlamda oyuncu, 2500 yıl önce yazılmış metni tekrar yaratan bir doğaçlamacı oluyor. Sonrasında Antik Yunan metninden araya kattığı o cümlecikler, sözcük parçaları, oyuncunun bedenindeki ritmi destekleyen hallere dönüşüyor ve oyuncu Türkçe çevirinin sadece metni anlatan yapısından Antik Yunan'ın şiirini bulmaya bedeniyle birlikte yol almaya başlıyor.

Terzopoulos ile çalışmanın oyuncu olarak kendi adıma kazanımlarından biri daha var, ki sorularımın azaldığı, önümün daha da beraklaştığı bir noktadır bu. Şöyle ki konservatuvar eğitimi aldığım o yoğun dört yıl boyunca, hatta mezun olacağımız son sene bile arkadaşlarımızla hâlâ “diyafram nasıl kullanılır?”ı tartışıyorduk. Hocalarımız her zaman, bunun bir süreç olduğunu ve bedenin bunu kendisinin bulacağını söylerlerdi. Terzopoulos ile yaptığımız çalışma, kendi adıma söz konusu süreci hızlandırdı. Ve şunu anladım ki bir oyuncunun diyaframının nerede olduğunu bulabildikten sonra her şey oyuncunun inisiyatifine kalıyor. Terzopoulos ile yaptığım çalışmalar kadar performatif olmasa da ister televizyon, ister sinema, ister daha klasik oyunlarda olsun, diyafram bana nerede olduğumu hissettirdi ve bedenimi bana fark ettirdi.

Kısaca, sadece bir organ olmayan ve tüm bedene hakim olan bir diyaframdan bahsediyorum. Baktığın, konuştuğun, yaptığın vs. her şey bir diyafram, bir söz... Bunu anlamak benim için yol açıcı bir nokta oldu.

Yiğit Özşener: Attis Tiyatrosu'ndaki oyunculuk deneyimimi en basit haliyle şöyle özetleyebilirim: kendi oyuncu sorumluluğumu çok özgürce yaşadığım bir yer ve süreçti. Çünkü Attis'in rejileri ilk bakış-

ta, deyim yerindeyse, çok matematiksel ve geometrik görünür; ama oyuncu olarak beni etkileyen tarafı, Attis Tiyatrosu yılların getirdiği bir oyunculuk ve rejî yöntemi dahilinde “ben neler yapabilirim?” sorusunun sıkça sorulduğu ve bunun da tüm açıklığıyla kabul edildiği bir yer. Mesela yirmi gün birlikte çalışılmış olabilir ve yirmi gün boyunca hiçbir şey yapılmamış olabilir ama yirmi birinci gün oyuncunun aklına bir şey gelir, ardından gider gösterir ve yapılan şey yeni bir kapıyı muhakkak açar. Sonuçta yönetime bağlı olarak gidildiğinde, ortaya sahne üzerinde illa ki kullanılır hale gelen bir sonuç çıkıyor. Yani katı ve tahakküm eden bir şey yok ortada. Sonunda çıkan ürün bu sayede çok sağlam görünüyor. Bir anlamda kenarları, köşeleri, diyagonalleri, hareketi, sahnede takip ettiği çizgileri belli bir performans görünüyor; ama bunun temelinde bence Terzopoulos’un oyuncuya yüklediği sorumluluk var. Oradaki deneyimin, oyuncululuğuma en çok bu anlamda faydalı olduğunu düşünüyorum. Çünkü oyuncululuğa başladığımdan beri inandığım bir şey var, ki o da, oyuncu kendi tasarımını yapar, gelir ve onun üzerine çalışma yapılır. Aksi takdirde oyuncunun mekanikleştiğini ve itaatkarlaştığını düşünüyorum. Bu da bana göre, bir projenin eninde sonunda gerçeklik duygusunu yitirmesine sebep oluyor. Oradaki sürecin benim oyuncululuğuma bu anlamda büyük katkısı olduğunu düşünüyorum. Bunun altında da şöyle bir şey yatıyor, oranın bir oyunculuk yöntemi var. Ne kadar geçmişine vâkıf olamasam da katıldığım çalışmaların ve workshop’ların, yapılan egzersizlerin uzun ve sistematik bir süreç sonucunda ortaya çıktığı anlaşılabilir. Bu tarz başka workshop ve benzeri çalışmaların, gördüğüm kadarıyla oyuncuyu hazırlarken yoğunlaştıkları, konsantre oldukları ortak noktaları var. Bence hepsinde görülen ortak tutum, oyuncunun sürekli hazır olması durumu.

Az önce Devrim, Attis’te provalar sırasında, Terzopoulos’un çoğu yönetmenden farklı olarak, içine kapanmak ve uzun süreler boyunca aynı oyuncularla çalışmak yerine daha pratik çözümlerle sonuca

gittiğinden bahsetmişti. Bu bana göre işin kendiliğinden gelen değil, daha çok koşullarla alakalı bir pratik. Bakıldığında aslında Attis'te de hakim olan genel anlayış, yani aynı oyuncularla uzun bir sürece yayılan çalışma pratiği var. Zira tercih edilen bu disiplinde, devamlılığı sağlayacak insanlarla çalışılır. Çünkü yönetmenin hayalini yüzde yüz gerçekleştirme imkanı sağlayacak. Aksi taktirde bir iki oyuncu yönetmenin istediğini yapamıyorsa, yönetmen o oyuncuların, onu daha kolay yapmalarını sağlayacak başka bir çözüm bulmak zorunda olacak. Bu, işin koşullarına ve gerçekleştirilmesine bağlı bir şey. Ama bence oranın nüvesinde çok daha farklı bir şey var. O da oyunculığa sorumluluk yükleme, oyuncunun 're-aktif' yerine çok fazla 'pro-aktif' olması. Yani yönetmenin isteklerine cevap verebilecek ölçüde oyuncunun hazır olması ve oyuncunun bazı şeyleri öngörmesi, prova sürecinde de bazı şeyleri öne alması ve ertesi gün yeni bir fikirle gelebilmesi, ki bütün bunların, birikimin sonucu bir üst seviyede yönetmen görünmeye başlıyor. Bence bu noktadan sonra yönetmen bir özgürlük kazanıyor. Çünkü istediği hedefe gidildiğini görüyor ve bunun sonucunda daha bir şevkleniyor. Diğer türlü, aslında bir şevklenme mekanizması yerine, projeyi namusuyla tamamlama durumu var. Terzopoulos ile çalışmanın oyuncuya en büyük katkısı budur bence. Daha doğrusu uzun yıllar boyu üzerinde durduğum ama orada en net haliyle gördüğüm, oyuncuya yüklenen durumdur.

D.N.: Bu arada ben şunu söylemek istiyorum: Dionysos ve Dithyrambos koroları üzerinden Antik Yunan Tragedyası'nın çekirdeğine ulaşmaya çalışıyorlar. Burada da tabii ki 'aşkın olma' hali var –tiyatronun ismi de zaten Dionysos ile benzer bir hikayesi olan Attis, ama o aşkınlığın disipline edilmesi durumu da var. Çünkü bir anlamda seyirciye bir sözün, bir şiirin tekrardan taklit edilmesi, yani 'mimesis'i söz konusu. Sadece kendi içlerinde bir tarikat değiller, onu söylemek istiyorum. Evet, belki yöntemi bulmak için işin başında birlikte bir hayli araştırma süreci geçirmiş olabilirler, ama sonra

en yararlanabilecekleri noktaları buluyorlar. İşte bunu aktarmada Terzopoulos'un hızlı bir yol kat ettiğini söylemeye çalışıyordum.

Bir de tabii koro hikâyesi var, en temel şey. Çünkü bilindiği üzere oyuncu olmadan önce koro vardı. Koro olma hali çok önemli bence, bir oyuncunun kariyeri boyunca aralarla sık sık denemesi gereken bir husus. Çünkü oyuncuya disiplin ve sorumluluk yüklüyor, bunu yaparken sadece matematiksel bir süreci tamamlama adına değil, aynı zamanda yandaş ve ortak olduğu oyuncularla bir empati duygusu yaratıyor. İster tek kişilik, ister iki kişilik, ister beş kişilik oyunda olsun, eğer oyuncuya o empati duygusu yerleşmişse oyuncunun bir durumu dürüstçe aktarma şansı daha fazla oluyor.

Y.Ö.: Ben bir şey ilave etmek istiyorum. Teknik olarak workshop'ın birçok ortak noktası var bence. Bu sebeple workshoplar için daha uzun süreçler gerektiğini düşünüyorum. Çünkü hazır olmak oyuncunun hemen adapte olabileceği bir şey değil. Katıldığım birçok workshop'ta, bedeni sürekli diri tutmak, dengenin sürekli kollanması ve denge merkezi olarak karın kasları-genital bölgeyi merkez alması vs., hepsinde gördüğüm temel-teknik ortak noktalardı. Daha sonra oyunun sahnelenme aşamasında bu noktalar hazır hale gelmiş olmalı. Zira sonradan hazırlanacak hususlar değil bunlar. Diğer türlü, biraz önce bahsettiğim gibi işin "namuslu" olarak bitirilmesini sağlar en fazla. Ben bir yönetmen olsam ve böyle bir şeyi tercih etmek zorunda kaldığımda yalnız kaldığımı düşünürüm. Çünkü bir hayal kurmuşumdur ve onu sağından solundan kırmak zorunda kalmışımdır, ki bu da çok rasyonel bir davranıştır. Ama o hazır olma durumu çok önemli ve değişik yöntemlerde de asıl o hazır olma haliyle çalışılır. Nitekim workshop benim için bir dirsek temasıdır, bir fikir edinmeyi sağlar sadece, bir işi yapıp yapamama yetisini getirmez oyuncuya. Ne zaman ki sürekli hale gelir, vücut hazır olmaya başlarsa oyuncu da o zaman hazır olur. O aşamadan sonra, biraz önce Devrim'in de dediği gibi bir emosyonel paylaşım ile beraber, oyuncu o

hazır malzemesini pro-aktif bir şekilde, öngörerek yönetmenin hizmetine sunar. O sebeple uzun ve sürekli çalışma gereklidir.

D.N.: Terzopoulos'un *Persler* oyunu için yakın çevremden, oyun süresi olan bir saatin hemen her saniyesine hakim olan performansın, oyuncu için ne kadar zorlayıcı ve yorucu olabileceğine dair geri bildirimler alıyordum. Evet, belki prova süreci yorucuydu ama baskın ve sadece o anı var eden yok edici bir güç yaratmıyor bu yöntem. Tekrar enerjiyi var edici, paylaşımcı ve devam eden bir güç yaratıyor. Yok eden bir güç değil veya yerine mihlayıcı bir güç değil, enerjinin tekrar kendini var ettiği bir güç yaratmak. Hem yöntem hem oyunun rejisi bu güç üzerine kuruluyor zaten. Gücün yeniden kendini yaratması, aynı zamanda oyuncuya büyük bir haz da veriyor.

Y.Ö.: Bunun gibi yüksek fiziksel performans isteyen rejiler altında, seyirci Devrim'in bahsettiği benzer yanılgılara düşebiliyor. Bu rejilerde 'kendini zorlamak' demek kendini kaybedercesine zorlamayı değil, oyunun ilk sahnesinden son sahnesine kadar bir kontrolü gerektiriyor. Aksi takdirde oyuncu, tabiri yerindeyse, gaza gelerek oynayabiliyor ki, bu bence yanlış. Çünkü bu durum, bazı detayların kesinliğinin kaybolmasına ve abartılı bir icraya yol açıyor. Bilakis, bu tarz oyunlarda abartıya kaçılmaması gerekiyor. O yüzden vücut, her şeyi yapmaya tamamen hazırsa veya yapamadığını da zaman içinde sorgulayıp tamamlıyorsa ve bunu sürekli hale getiriyorsa bahsettiğim duygusal tuzağa kapılmıyor. Tamamen duygulara ve sezgilere kapılarak oynama çabası, seyirci tarafından algılanması gereken oyunun o keskin köşelerini ve dönüşümlerini ya çok mekanik hale getiriyor ki böyle bir durumda da seyirci paylaşıyor ya da oyuncunun hata yapmasına neden oluyor.

Belki buraya kadar söylenenlerden de yola çıkarak, metodun ideolojisine dair bir şeyler söylenebilir. Genel olarak, klasik, gerçekçi

burjuva anlayışından, psikolojizmden kaçınılmaya çalışıldığını gözlemliyoruz. Sahnede bir kolektif olarak bulunuyorsunuz. Yani Antik Yunan Korosu'na veya Polis'e veya Ethos'a vs. ait olma, tiyatronun kendi içerisinde kurduğu Ethos'un bir parçası olma haline bürünüyorsunuz. Keza Terzopoulos son görüşmemizde şöyle bir şey söylemişti: "Birtakım ön yargılardan, özellikle sosyal ve psikolojik olanlardan arınmış bir bedenle çalışmaya başlıyorum" Oyuncunun öncelikle bunu yapması gerekiyor. Daha sonra beden, kendi diyaframını kendi merkezini bulduktan sonra, oradan reaksiyon verdiğinde ve kolektifin içerisinde bir varlık olarak, temas içerisine girdiğinde oyuncu zaten kendi yolunu bulmaya başlıyor.

C.B.: Bedenin ilkel dilini bulup, bedenin o dili konuşmasını sağlıyor.

Y.Ö.: Bunun bir şartı var. O da şu; hazırlanma safhasının en başında oyuncunun yüksek bir teslimiyeti gerekiyor. Dolayısıyla günlük alışkanlıklarımızdan gelen bazı sorgulamalar, kuşku duymalar vs. her oyuncuda olabilecek durumlar. Ama bu tarz günlük durumlar Terzopoulos'un kendi çalışma yönteminin kaldıramayacağı unsurlar. Yani günlük hiçbir kısırlığı, sorgulamayı, sıkıntıyı, problemi ortaya koyuş yöntemini ya da günlük bir dili kaldırmayacak, en başından yüzde yüz teslimiyet isteyen bir yöntem.

Aslında Terzopoulos kendi konuşmalarında da söylüyor. Yani Stanislavski ve Brecht'ten de aldığı şey, o disiplin ve konsantrasyon meselesi.

D.N.: Bu da paradoks gibi görülebilecek bir şey. Teslimiyeti gerçekleştiren oyuncunun aynı zamanda donanımlı olması gerekiyor. Yani kendini var etmesi ve var ettikten sonra da teslim olması gerekiyor. Kendinin farkında değilsen neyi teslim edeceğini bilemezsin ve o anda karışıklık ortaya çıkar. Oyuncunun bunun farkında olabilecek olgunlukta olması gerektiğini düşünüyorum.

Y.Ö.: Evet, ama teslimiyet zaten bir oyuncunun özelliğidir, bir yöneme ait oyuncunun özelliği değildir. Oyuncunun temel bir özelliğidir teslimiyet.

C.B.: Teslimiyet sadece Terzopoulos ve yöntemi için söz konusu değil. Oyuncu hangi yönetmenle çalışırsa çalışsın, ona teslim olmak zorundadır. Yönetmeni yargılamak üzere provaya gitmek bence zaten başlı başına bir hatadır. Terzopoulos'un yöntemi de bedenin dışarıdaki bütün etmenlerden ve etkilerden kurtularak teslimiyetini gerektiriyor. Bedenin herhangi bir yükleme olmaksızın tam da ilkel dilini bulup çıkarmak ama bunu sahne üzerine taşıırken de oyuncuya bizzat sahne üstünde o an zorluk yaratmak. Şahika bu 'zorluk yaratmayı' farklı bir şekilde kullanıyor, Terzopoulos'da ise oyuncu kendi zorluklarını bizzat kendi yaratıyor sahnede. Bu nasıl oluyor? Bir prova süreci var, prova sürecinde zorlanabildiğin en üst noktayı zorluyorsun ama, yapmayı başardığı bir şey ikinci üçüncü tekrarından sonra ilki gibi zorlanacağı bir konumda olmuyor. Ne yapıyorsun? Sahneye taşıyacaksın onu. Sahneye taşıdığın noktada da o anı, seni zorlayabilir hale getirmen gerekiyor o davranış şeklini, o dili.

Biraz önce Devrim'in bahsettiği bütün oyun süresince oyuncunun gösterdiği ve düşürmediği yüksek performans üzerine de değinmek istiyorum. Bence bu basit bir matematikselliğe dayanıyor. Yani diyelim ki oyun elli dakika. Oyuncu mesela birinci, beşinci, otuz beşinci ve ellinci dakikalarda kendini kodluyor ve hafızaya alıyor. Bu hafızasıyla oyuncu, aynı oyunu aynı enerjide üç saat de oynayabilir. Hangi oyunu oynarsa oynasın bu geçerli bir durum bana göre. Eğer oynadığı oyunu iyi kodlamışsa oyuncu, hangi saniyesinde hangi dakikasında rahatlayacağını ve yükseleceği yerleri belirlemiş oluyor. Zira Terzopoulos da bu matematiği oyuncuya veriyor. Oyuncuya da bu matematik içerisinde belirlenen kodların yerini kaydetmek ve bedendeki ilkel dili tam olarak çıkarması gerektiği noktalarda ilk provada

yaptığı saf halini sağlamak ve o anki zorluğu yaratıp o temiz halini yakalamak kalıyor.

Aslında hem bir geometri hem de onun içerisinde bir derinleşme var. Yiğit'in bahsettiği oyuncunun esrimesi de, kendini bütünüyle kaybetmesi şeklinde değil o geometrinin sınırları içerisinde gerçekleşiyor.

C.B.: Bütün reji içerisinde yüksek bir matematik var. Bu kadar kodlanmış bu kadar rasyonalize edilmiş bu dilin içerisine bir anda en “ilkel”i sokuyor oyuncu.

Y.Ö.: Ben de rejiye hizmet eden oyuncu derken, oyuncunun hizmetkar olmasını değil oyuncunun, reji ile aynı hayali paylaşmasını kastediyordum. Bu çok önemli bir birleşim noktası bana göre. Aksi taktirde ortaya çıkan performansın mekanik olması muhtemeldir. Yani yaşayan bir şey çıkmaz ortaya, ki yapılan işin emosyonel tabakası da odur. Burada sözünü ettiğim emosyonel olma durumu oyuncunun, reji ile diğer oyuncularla yani bütün ekiple aynı hayali paylaşmasıdır. Bunu yönetmen de yapıyor, oyuncu da reji dahilinde kendi kendine yapıyor ve bence işin temelinde bu da var. Terzopoulos'un da söylediği ve benim de zihnimde yer eden önemli bir sözü vardır, “beden hafızası, normal hafızadan daha iyidir ve o daha iyi hatırlar” Cem'in bahsettiği oyuncunun ve onun bedeninin en basit ve en ilkel tepkiyi vermesi bu hafıza sayesinde oluyor. Beden hafızasını işler kılabilmek için oyuncunun beyin hafızasına teslim olması yerine, yani o hafızadaki bazı günlük, kısır yorumlara ve düşüncelere girmesi yerine, bedensel olan teslimi tercih etmesi gerekiyor. Ancak o zaman oyuncu olarak vücudunuz hatırlamaya başlıyor, ancak o zaman oyuncunun gece yatağında aklına bir şey geldiğinde onu ertesi gün provaya getirebiliyor. Yoksa oyuncunun sadece beyni çözmüyor işi, gittikçe bedeninin en ilkel tepkilerini

çözmeye başlıyor oyuncu, hatta bir anlamda günlük hayattan sıyrılmaya başlıyor. Zaten, Yunan Tragedyası'nda günlük olan hiçbir şey sahne üzerinde temsil edilmez, ki bu da Yunan Tragedyası'nın temelinde varolan bir noktadır. Oyunun ritmine, rejisine, ışığına, oyunculuk tarzına vb. yön veren de bu unsurdur.

Oyuncu örneğin kendisini konuşulması zor bir durumda konuşturuyor; ama bunu imkansız bir durummuş gibi göstermek yerine, aşamalandırarak ve oyun metninin en doğru yerinde o pozisyona girebildiği ölçüde yansılayarak gerçekliğini koruyabilir. Aksi takdirde o pozisyonları oyuncuya göre akrobatlar daha iyi yapabilirler.

C.B.: Bu bence oyuncunun daha dürüst durmasını sağlıyor. Açıkçası oyuncu zaafı, oyuncu egoları özellikle koroda bertaraf edilebiliyor. Koronun da böyle keyifli bir tarafı vardır. Çünkü oyuncu, koronun bir hücresi haline geliyor, oyuncu kimlikleriyle orada bulunmuyor.

D.N.: Yine de oyuncunun kendi bedeni orada ama ortak yaratılan dili tekrar yaratmanın verdiği haz ve birlikte çıkılan yolculuk keyfi de var bence.

Aynı zamanda, Yiğit'in bahsettiği sorumluluk duygusu da var.

D.N.: Evet. Bir de şöyle bir durum var, benim oyuncu olarak, özellikle Aya İrini ve Epidaurus'ta oynadığımızda hissettiğim. Belki yıllarla insan daha fazla olgunlaştıkça anlıyor, zira *Herakles*'te bu denli hissetmedim; çünkü o dönem benim için o proje çok yeni bir şeydi ve oyuncu olarak da daha tecrübesizdim. Terzopoulos'un sahne üzerinde yaptığına bir ritüel denebilir; ama bu, dini bir ritüel değil hayatı paylaşan, hayatı ortaya koyan bir ritüel. Burjuva tiyatrosunda veya psikolojik tiyatrodaki dördüncü duvar ve oradaki biricik karakterin dertleri üzerine seyirci kendisini koyar. Göstermeciler tiyatrodaki ise bu sürekli kırılır. Ama burada seyirciyi kendi enerjine, kendi dairene alıp

sembolik olarak Zeus'a havale etmek ve O'na yakarmak söz konusu. Yani toplam bir hayatın trajedisini haykırmak gibi bir durum oluşuyor. İşte özellikle Aya İrini'de bunu hissettiğimi söyleyebilirim. Çünkü teknik olarak orada spotlar arkadan vuruyordu ve ön taraftaki seyirciyi rahatlıkla seçebiliyorduk. Yoğun bir konsantrasyon içerisinde olmamız gereken o durumda tam olarak karşıya baksak da seyircinin bize baktığının farkında olabiliyorduk. Terzopoulos'un her zaman sahne üzerinde frontal bir konumlandırması vardır, ki bu frontal konumlandırma oyuncuyu çırıl çıplak bırakan ve oyuncu için bir konumlandırmadır. O frontallikte oyuncu illüzyonu yaratmak, performansını yüksek tutmak ve sonuna kadar götürmek zorundadır. Ama oyuncunun bunu, seyirci yokmuş gibi davranarak değil, seyirciyi kendi dairesine dahil ederek yapması gerekiyor.

Y.Ö.: Orada da oyuncu olarak yorulmuş gibi yapamazsın ya da kendini güvene almak için bazı şeyleri eksik yaptığında belki dinlenme fırsatın olur ama bu seyirci tarafından çok net görülebilir. Seyirci tarafından aşık görünebilmesi bir tarafa, sadece koro için geçerli değil ama tek bir organizma olarak sahnede hareket ettiğinden bu, diğer oyuncular da etkilemeye başlıyor. Her şeyin açık seçik görüldüğü bu tip rejilerde ve bu tip oyunculuklarda oyunculuğu düşüren bir unsur oluyor. Herkesin aynı hayali kurması, bu yüzden önemli oluyor.

D.N.: Bir opera korusu ya da Antik Yunan korusu değil sadece, arkada duran ve aynı sözleri söyleyen, söz konusu olan yirmi birinci yüzyıl korusu. Yani sürekli dinamizm içinde olmalı. Bunu sağlamak zaten bir maharet ve performans çalışma süreci gerektiren bir şey. Bu da bir yandan oyuncuyu çalışma içinde geliştiriyor.

Y.Ö.: Ben oyuna oyuncu olarak yirminci dakikada da girecek olsam, sahnedeki diğer oyuncuların yirminci dakikada performans olarak gelmiş oldukları noktada sahneye adım atma zorunluluğunu getiren bir durum bu. Yani o yükseklikte sahneye girme zorunluluğu-

nu getiriyor. Bunun için de oyuncuların bir anlamda birbirleriyle çok sert bir bağ kurması ve sürekli iletişim halinde olması gerekiyor. Oyuncu sonradan veya önceden girmiş hiç fark etmez, o bağ sürekli devam etmeli ve sahne üzerinde önceki oyuncu hangi seviyedeysse bütün oyuncular da duygusal olarak, fiziksel olarak o seviyeyi tutturabilmeli. Onun için temelde sürekli yapılan *apodomisis** çok önemli. Çünkü seyircilerin anlayamadığı, sahnedeki oyuncuların, dışarıdan seyreden yönetmenin, ışık odasındaki ışıkçının kendi aralarında konuştukları çok özel ve çok önemli bir dil gibi bence *apodomisis*. Benim için hep öyle bir fonksiyonu oldu *apodomisis*'in. Sadece beni ve bedenimi hazırlayan bir unsur olmaktan öte benim için konuşmak gibi bir şeydi. Sürekli aynı gerilimi, aynı tansiyonu, aynı seviyeyi tutturmayı getirecek bir araç aynı zamanda.

Üzerinden belki çok zaman geçti ama 1999 yılındaki Herakles Üçlemesi'nden bahsedebilir miyiz? Bugünden bakınca nasıl değerlendirirsiniz? Ya da bu çalışmanın Türkiyeli oyuncularla yapılmış olması sizce ne ifade ediyor, sizin için nasıl bir deneyim oldu?

Y.Ö.: Bu zaman ile o zamanı karşılaştırdığımda kendimi çok acemi görüyorum. Ama o dönem yönetime adaptasyonda herhangi bir zorluk çekmemiştim. Türkiyeli oyuncularla çalışılmış olması ise projenin nasıl yapılandırıldığıyla ilgili bir konu, karşılıklı kültürel bir alış-veriş de söz konusu.

D.N.: Talihsiz bir rastlantı belki ama 1999 Depremi ile aynı sene-ye denk gelmişti bu proje. Biz bu oyunu sergilediğimizde deprem henüz olmamıştı ve o dönem maalesef ki Türk ve Yunan halkı birbirine hâlâ tuhaf bakıyordu. Yine maalesef ki depremden sonra durum

* Terzopoulos yönteminde pelvis bölgesinin nefes alışverişine devamlı açık ve kendiliğinden titreşim içerisinde olması hali kastediliyor.

değiştirdi ve karşılıklı iletişim çok daha iyi bir noktaya geldi. Ama biz depremden önceki o zor dönemde bunu gerçekleştirebildik ve hem İstanbul'da hem Delfi'de oynadığımız oyunlarda çok güzel tepkiler aldık. Birbirine hasım gibi görünen iki ülkenin oyuncularının çıkardıkları oyunu, ilginç bir şekilde çok uzak bir ülkeye, Japonya'ya götürdük.

C.B.: Tiyatro açısından bakıldığında iki ülke oyuncularının bir araya gelmesinin sağladığı katkının veya değişimin çok fazla olduğuna inanmıyorum. Zira burada coğrafi olarak da kültürel olarak da yakınlık gösteren iki ülke söz konusu. Bu proje, örneğin Kuzey Avrupalı oyuncular ile Yunan oyuncuların bir araya gelmesiyle gerçekleşseydi o zaman durum daha farklı olurdu.

D.N.: Bir de ideolojik olarak bakıldığında hâlâ sorunları olan iki ülkenin dili, bir sahnede aynı anda duyulabildi. Bu önemli bir ayrıntı bence. Çünkü üçlemenin üçüncü ayağında iki grup da birlikte hareket ediyordu ve her ülkenin oyuncuları kendi dilinde konuşuyordu. Japonya'da oynadığımızda, oradaki Yunanistan kültür ataşesi, konsolosu gelmesine rağmen Türkiye'nin büyükelçisi davetli olduğu halde politik bir tavırla oyuna gelmedi. Bu da devletin o zamanki bakış açısını gösteriyordu.

Gerçi Cem, Persler çalışmasında yer alamamıştı ama Herakles Üçlemesi'nde yürüttüğünüz çalışma ile yedi yıl sonraki Persler çalışmasını karşılaştırdığınızda neler söyleyebilirsiniz?

D.N.: Herakles'te işin çok başından, deyim yerindeyse a'sından b'sinden başladık. Persler'e göre biraz daha fazla zamanımız vardı ve ilk ayağını çıkarmıştı Terzopoulos. Hatta üçüncüsünde de ne yapacağını tasarlamıştı ve bizim çalıştığımız ikincisini de zaten kendi oyuncularıyla beş-altı yıl önce çalışmıştı, burada onu adapte etti. Bu noktada Cem'in söylediği noktaya geliyoruz. Yani bizden oyunu çıkar-

tabildiği şekliyle çıkardı. Bu önemliydi, çünkü dil farkı vardı. Mesela folkloriğe kaymadan, *Persler*'de de yapmıştı bunu, bu ülkeden bir ritim ve müziğin oluşmasını sağladı. Ama bunu da arkaik olanı bulmaya çalışarak, o rejiye ve o metne hizmet edeceği ölçüde gerçekleştirdi. O çalışmada Türkiyeli oyuncular olarak aynı aşamadan başlayıp aynı oyunculuk sürecini geçiren oyuncularlık. Sonrasında kısa süreli Terzopoulos ile çalışan Yunanlı oyuncularla birleştik. Bizim buradaki yolculuğumuzun getirdiği aşama, onlarınki ile biz burada rahat çalışabildikten sonra birleşebildi. *Persler*'de ise bu yöntemle tanışmamış yeni arkadaşlar, bizim gibi Terzopoulos ile bir dönem çalışmış oyuncular ve onunla en az dört-beş yıl çalışmış genç oyuncular vardı. Bu durumda onlarla işe, sıfırdan değil de altıncı-yedinci basamaktan başlamak durumunda kaldık. Yani deyim yerindeyse arabaya 70 km hızla giderken atladık. Onun getirdiği zorlukları da faydaları da aynı anda yaşadık. Herakles bu açıdan bakıldığında *Persler*'e göre daha sakin bir süreçti.

C.B.: *Herakles* süreci uzun süreli bir workshop'tı aslında. Attis'i tanımak, onun dilini öğrenmek adına bir buçuk ay boyunca çok yararlı bir süreç geçirdik. Bir ay boyunca Dimos'la çalıştık, ondan kodları aldık, ondan sonra beş kişi bir araya geldik ve biz yalnız çalıştık. Aslında adapte olma süremiz vardı bizim *Herakles*'in prova sürecinde. İlk aşamada bunu yaşadıktan sonra Terzopoulos geldi ve asıl provalara başladık.

D.N.: *Herakles Üçlemes*'nin ikincisinde sadece dil olarak Türkçe vardı. *Persler*'de ise iki dili aynı anda yapmaya çalışmak, aynı anda beden dilini eşitlemeye çalışmak, kısa sürede hızlı bir tedavi süreci gibiydi.

C.B.: Terzopoulos ile *Herakles* çalışırken Türkçe çok tuhaf, aynı zamanda da çok hoş bir hale gelmişti. Bedenle bütünleşen bir ses haline geldi. Yani metin, bedenden çıkan ses noktasında kullanılmaya başlanmıştı ve bu beraberinde müziği getirdi.

D.N.: *Herakles*'te bir de şöyle bir farktan söz edilebilir, üçlemenin ikincisini biz otantik haliyle daha doğrusu tragedyaya en yakın haliyle çalıştık. Üçüncü aşamasındaysa Yunanistanlı oyuncularla ve üzerimizde de kostüm olarak bir miktar deforme edilmiş takım elbiselerle çıktık sahneye. Birden bire ikinci aşamadaki otantik hava, üçüncü aşamada biraz postmodern, biraz Brechtyen bir hale dönüştü.

Y.Ö.: Ben *Herakles*'in ilk senesinde yoktum. İkinci yıl Delfi için çalışılan provalara katıldım. Biraz önce de dediğim gibi o dönem biraz acemilik yaşadım. Aradan altı yıl geçip de *Persler*'de çalışırken fark ettiğim ilk nokta, oyunculuğa bakışımın daha da olgunlaştığıydı. Yani zaman içinde oyunculuk üzerine düşündüğüm şeyleri bir araya topladığımı ve daha işe yarar bir karışım meydana getirdiğimi fark ettim. Kısacası birçok konuda daha net ve daha rahattım.

Herakles'in içeriğinde belki iki ülke oyuncularının bir arada çalışması o denli önem arz etmese de Persler'de bu önemliydi.

Y.Ö.: Sonuçta konsept öyleydi. *Persler* konu olarak Doğu-Batı savaşını konu alıyordu. Ama Doğu-Batı savaşı denince sanki birbiriyle alakası olmayan iki tarafın savaşması gibi algılanıyor. Ama bizim metne yaklaşımımız kesinlikle öyle değildi. Sonuçta suyun iki tarafındaki kardeşlerin birbiriyle savaşı şeklinde sergiledik. Doğu-Batı savaşı sadece yön olarak kaldı.

Terzopoulos ile yaptığım söyleşide Yunan oyuncuların avantajları ile zaaflarının, Türkler'e çok benzediğinden bahsetmişti. Mesela her ikisinin de ateşli ve çabucak bir şey üretebildiğinden, ama disiplin ve konsantrasyon eksikliğinin de aynı derecede benzeştiğinden söz etmişti. Peki, sizin gözlemlediğiniz kadarıyla buradaki oyunculuklarla veya tiyatro ortamıyla Yunanistan'dakini karşılaştırdığınızda neler söyleyebilirsiniz?

Y.Ö.: Terzopoulos bunu daha uzun süreçlerde gözlemliyor. Bizim ise bir arada olma sürelerimiz belli ve biz de o bir arada olduğumuz süreç içerisinde değerlendirebiliyoruz. Kendi adıma konuşmak gerekirse disiplin adına hiçbir sıkıntı görmedim. Bu biraz da çalışma süreciyle alakalı. Yani kültürel olarak, coğrafya olarak bu kadar yakınsak ve benziyorsak birçok konuda yaklaşımlarımız da aynıdır denebilir.

C.B.: Türk ve Yunan oyuncuların bir arada çalışması yarar sağlamıştır denilebilir. Çünkü aynı ruh halinde iki millet söz konusu. Bu durumda o alışkanlıkların o beden dilinin sahne üzerindeki birlikteliği daha kolay olabiliyor. Evet bir taraftan bakınca, benim de gözlemlediğim, disiplin ve konsantrasyon eksikliği her iki ülke oyuncuları için de geçerliydi. Ama aynı zamanda daha yürekten, daha dürüst ve yönetmene daha çabuk teslim olabilen oyuncu alışkanlıklarına da sahibiz. Örneğin o dönemki çalışmalarda iki prova arasını, bize tembih edilmesine rağmen, uyuyarak değerlendirmek yerine uyumuyor, deyim yerindeyse kaytarabiliyorduk. Ama provaya gittiğimizde her zaman işe hep beraber canla sarılıyorduk.

Zaten Terzopoulos ile görüşmemizde de Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki Türk-Yunan savaşını, bir iç savaş olarak nitelendiriyordu. Yani iki ülke halkını bu denli 'yurttaş' değerlendiriyor. Keza bakınca Terzopoulos grubunu kurarken ilk başta tesadüfi olarak bütün oyuncular Pontus'lu. Bedenin hafızası bu anlamda etkin bir rol oynuyor. Benim Persler'de gördüğüm kadarıyla birçok aşamada bunu yaşamıştık. Mesela Terzopoulos, Bakkhalar'da kalabalık bir kadroyla ilk yoğun çalışmayı yaptıktan sonra kalan beş-altı kişiye sorduğu zaman hepsinin Pontus Rum'u olduğunu görüyor. Belki de mübadele zamanında yaşadıkları kolektif bilinçten, acıdan veya mücadelecilikten gelen bir durum hâsıl oluyor. Şu anda da Attis Tiyatrosu kadrosunun önemli bir nüfusu Pontus'lu.

D.N.: Genelde bakınca bir topluma kabul edilmemiş veya edilmekte zorlananlar, kendilerini sanatla ifade ediyorlar. Bu durum onunla da ilgili olabilir.

Atina'dayken Staniewski ile Grotowski'nin tekniğinin her yerde kullanılıp kullanılamayacağı üzerine konuşmuştuk. Grotowski'de Devrim'in bahsettiği uzun süre kapanıp aynı oyuncularla çalışma durumu söz konusu. Ama Terzopoulos'ta öyle bir çalışma yöntemi yok. Bu anlamda Terzopoulos'un uyguladığı teknik başka rollerde veya farklı roller üzerine çalışırken uygulanabilir mi? Ya da bu sadece Attis Tiyatrosu özelinde uygulanabilecek bir yöntem mi?

D.N.: Öncelikle şunu söyleyebilirim, Terzopoulos kendi tekniği içinde de farklı rejiler yapabiliyor. Mesela burada seyrettiğim *Quartet*, Terzopoulos'un o koral veya antik oyunlarına benzemiyordu. Çok farklı bir atmosfer yaratmıştı. Ama yine de belli nüveler taşıyordu.

Y.Ö.: Yöntem zaten oyuncuyla alakalı bir şey olarak kalıyor. Dolayısıyla bir oyuncunun ömrü boyunca hazır halde olması için geçerli bir yöntem. Bu anlamda ben bu yöntemi Attis Tiyatrosu'nun rejileriyle ilişkilendirmiyorum. Oyuncunun hazır olması ve her şeyi yapar hale gelmesi söz konusu bence. Çok geçerli ve günlük tekrarlanabilir bir yöntem.

Sonuçta Devrim'in biraz önce söylediği gibi, oyuncu diyaframını açıyor, genital bölgenin veya merkezin rahat kullanılabilir hale gelmesini sağlıyor.

Y.Ö.: Oyuncu sahnede ne yaparsa yapsın iyi dengede durmak ve doğru nefes almak zorunda. Ve bu yöntemin içinde de bu var. Bu sadece bu yönteme özgü bir şey de değil. Diğer yöntemlere de baktığımızda doğru nefes almak ve her zaman dengede durmak adına yapılan benzer egzersizleri görüyoruz. Oyuncunun ağırlığını vücuduna

doğru paylaştırabilmesi, birçok pozisyonda kendini yormadan durabilmesi, oyuncunun nefesini doğru kullanabilmesiyle oluyor. Mesela zor gibi görünen bir pozisyonda konuşabilmek veya kendinden hiç beklemediğin bir ses çıkarabilmek, zaten tesadüfi olarak bulunabilecek şeyler değil. Oyuncunun vücudunda bunu araştırması, doğru dengeyi, doğru nefesi bulması gerekiyor. Bu yöntem bunları veriyor. Hangi oyun olursa olsun, oyuncunun bütün bunlara ihtiyacının olduğu bir gerçek. Çünkü çok temel bir şeyden bahsediyoruz, oyuncunun tamamen hazır olmasından bahsediyoruz.

D.N.: Terzopoulos en eski ve baş erkek oyuncusu diyebileceğimiz Tassos'tan bahsederken hep keyifle bahseder. Çok iyi bir bulvar oyuncusu olduğunu; ama diğer yandan da seyirciyle ilginç anları paylaşabildiğini söyler. Yani buradan anlaşıldığı üzere Tassos o hızlı ve görkemli oyuncu halini metot ile birleştirebiliyor.

C.B.: Biraz önce de değinilen vücudun birden fazla ritmi bulması, Devrim'in verdiği örnekle çok örtüşüyor. Tassos'un 1999 yılında oynanan *Herakles*'te buna benzer oyunculuk durumlarını görmüştük. Mesela fazlasıyla yüksek ritim gerektiren bir performanstan bir anda çok daha duru bir oyunculığa geçişini net bir şekilde görebiliyordunuz.

D.N.: *Persler*'de Meletis'in bir kadını, Atossa'yı oynaması da buna örnek sayılabilir. Orada da mizansen olarak büyük bir frontal durum vardı. Sahnenin rüya hali şeklinde tasarlanması, Meletis'in kadın kostümlerini taşıması ve kadını oynuyor olmasına rağmen oyunculuk olarak göstermecî bir üslup tercih edilmişti. Yani çok ciddi, sert metodik anda bile bunu kırmaya müsaade eden bir yapısı da var Terzopoulos'un. O yüzden de başka alanlara taşınabileceğini düşünüyorum yöntemin.

Kısaca, yöntem "katı" değil denebilir.

C.B.: Aslında yöntemin 'katı' tarafı için sahne üzerinde bizzat oyuncuyu zorlama noktası gösterilebilir.

D.N.: Bir de o minimal, geometrik sahneleme dizilişı de bu anlamda 'katı'ya örnek sayılabilir.

Y.Ö.: Bence Cem'in bahsettiğı oyuncunun zorlanma durumu için Antik Tragedya özelinden bahsetmek gerekiyor. Oyuncunun günlük alışkanlıklarını bir yana bırakıp tamamıyla çalışmaya teslim olmasından az önce bahsetmiştik. Ama sahnelerken de öyle bir durum var. Eğer oyuncu bu anlamda hazırsa sahnede kesinlikle günlük olana yer yoktur. Çünkü günlük olan, sahneye taşındığı zaman bütün o aura, bütün o atmosfer, bütün o bedenin gerçekliği kayboluyor. Bu gerçekliği bozmamak adına beden mümkün olduğunca zorlanıyor. Rejiden gelen zorluk böyle geliyor.

D.N.: Oyuncu gerçekten oyunun içindeyse oyundaki tempo ağırlığını seyirci gerçekten umursamıyor ve oyunu sıkılmadan seyredebiliyor. Herhangi bir anlamı olmasa da seyirci "bu bir şey" diye seyrediyor. Çünkü sahne üzerinde bir ritüele hizmet eden bir jest devamlılığı var ve oyuncu o an her şeyi çok önemseyerek yapıyor.

Y.Ö.: Antik Yunan Atmosferi dediğimiz bir şey var ve onu da gündelikten ayırmak gerekiyor. Dolayısıyla bugüne ait hiçbir şey kullanma şansımız yok.

C.B.: Beden daha önce prova edileni ezberliyor. Ama sahne üzerinde oyuncu yorulabiliyor, buna rağmen orada görevli olarak yorulmaması gerekiyor. Ama diğer taraftan oyuncu olarak yorulman gerekiyor. Fiziksel olarak yorulabiliyor sonuçta oyuncu ama elli beş dakikalık bir oyunun on beşinci dakikasında oyuncu yorulduğu zaman otuz beşinci dakikadaki performansını etkileyecek bir yorgunluk olmaması gerekiyor.

Bu teknikte olan bir şey sanırım. Yani nefesinin bittiğı veya azaldığı noktada oyuncu, tekrardan kalan nefesiyle devam etmek zorunda. Bir anlamda yorgunluğa izin yok.

Y.Ö.: Zaten oyuncu, yöntemin keyfine gittikçe zorlandığı zaman varabiliyor. Çünkü vücut gittikçe gelişiyor ve daha hazır oluyor. Şu şekilde bir bağlantı kurmak istiyorum: Attis'in rejilerine bakıldığı zaman, genelde anti-kahraman hikayeleri, kaybedeceğini bile bile neden olunan durumları, beyhude çabaları konu edinen oyunlar tercih ediliyor. Beckett'in "Dene yenil, yeniden dene daha iyi yenil" diye ünlü bir sözü vardır. Bu "daha iyi yenil" kısmının, Attis'in oyunculuk anlayışını, yöntemini, sahneye çıkışını ve oyuncunun sahnede var olmasını tamamen saran bir ifade olarak görüyorum. O açıdan Beckett'in anti-kahramanlarını, her şeye rağmen yine devam etme durumunu ve sınırı zorlamasını, Antik Yunan ile bağlantılı düşünüyorum.

Bu anlamda Attis Tiyatrosu'nun duruşu ve rejisi, içinde bulunduğumuz çağda veya koşullarda seyirci üzerinde nasıl bir etki yaratıyor sizce?

Y.Ö.: Oyunları izleyenlerden aldığım dönüşlerde, bana seyircinin çaresiz kaldığı söylendi. Oyuncunun sahne üzerindeki halinden ötürü, seyircinin kilitlendiği, sessizleştiği, odaklandığı ve çaresiz kaldığı bir durumdu tarif edilen.

D: *Persler* üzerinden düşünersek oyuncunun performansının öyle olmasının nedeni, *Persler*'in acizliği ve çaresizliği üzerine kodlandığı için olabilir. Demek ki hikayeye dalmış seyirci orada. Genel anlamda bakarsak her şeyin hızlı ve gündelik yaşandığı bir çağda Attis'in kendi sahnesini düşünüyorum ve bizim çok özel bir anı paylaştığımızı görüyorum. Seyirciye de "Yaşamdan bir an çaldık kendimiz için, size de uzun ve yoğun bir şey çalıştık, gelin bu özel anı bizimle paylaşın" dediğimizi düşünüyorum. Seyirci bu özel ana, kendisi için özenle çalışılmış bir şeye dahil olmanın ayrıcalığını yaşıyor. Bunu elit anlamda söylemiyorum, yine o tragedyanın mantığı içinden söylüyorum.

Daha küçültülmüş, kompakt bir sahnede ama o özel ana doğru bir izolasyon var.

Y.Ö.: Bir taraftan da televizyonun ve internetin bu kadar yaygınlaştığı, herkesin ekranın başına oturduğu bu dönemde gerçekçi oyunlar, seyirciye daha kolay geliyor. Çünkü, çok gündelik, alış-veriş kolay, çok fazla düşünmek gerekmiyor ve her şey hayatta olduğu gibi sahne üzerine taşınıyor.

C.B.: Burada gerçek ile gerçekçi oyunu iyi ayırmak gerekiyor. Yiğit'in bahsettiği oyun tarzını, gerçekçi oyun diye nitelendirmek daha doğru olur diye düşünüyorum. *Herakles* ve *Persler* özelinde bakacak olursak seyirci, sahnede 'gerçek' bir şey seyreliyor. Çünkü oyuncu sahne üzerinde gerçekten yaşayarak var oluyor.

Y.Ö.: Gerçekçi sahnelemenin, bugün fazlasıyla tahakkümünde olduğumuz ve maruz kaldığımız medyanın veya medya araçlarının diline yakın bir üslubu var. Bu sebeple seyirci, bildiği, tanıdığı ve ona çok da yabancı gelmeyen bir üslupta oyun seyreliyor. Sonuçta orada bir meziyet yok demek istemiyorum, meziyet var fakat yanlış uygulanan bir meziyet var. Yoğunluklu olarak tercih edilmesinin de en basit nedeni, seyirci tarafından alımı kolay bir tarzı var. Attis'in oyunlarına bakacak olursak, Attis Tiyatrosu seyirciden de bir şeyler istiyor. Açacak olursak daha fazla dikkat, daha fazla yorumlama yeteneği, daha fazla anlama çabası istiyor seyirciden.

C.B.: Attis'in oyunları bence biraz da seyirciyi ajite ediyor. Bunu, sahneden gelen enerjiyle, oyunculuklarla, kısacası o dille sağlıyor ve seyirciyi rahatsız etme çabası güdüyor. Gerçekçi sahnelemede seyirci, sadece hikayeyi dinliyor. Bu sebeple sahne üzerinden "rahatsız" etmek, seyircinin çok daha keyif alabileceği bir tercih gibi görünüyor bana. En azından ben, bu tarz oyunları izlemeye gayret ediyorum. Çünkü fiziksel olarak rahatsız olmayı, en fazla duygusal olarak rahatsız olabileceğim bir oyuna tercih ediyorum. Örneğin *Persler*'i dışarıdan, seyirci gözüyle

izleyen biri olarak, sahne üzerinde gördüğüm şey rahatsız etti beni. Aynı oyun, gerçekçi sahneleme anlayışıyla da sergilenebilirdi ve ben anlardım onu, ama böyle bir sonuç olmazdı bende.

D.N.: Sonuçta bu sadece Türkiye veya seyircisi için yeni bir şey değil. Terzopoulos, Yunanistan için de çok özel ve orada her zaman olmayan bir şey yapıyor. Evet, Yunanistan'da da burjuva ve gerçekçi tiyatro fazlasıyla tercih ediliyor; ama bizden daha fazla özel tiyatroya sahip oldukları kesin. Bir taraftan Terzopoulos'un, salonu her gün dolduracağım diye bir endişesi de yok. Çünkü fonlar alıyor ve dünyayı gezerek kendi tiyatrosunu böylelikle finanse edebiliyor. O sebeple kendini ve işlerini daha rahat planlayabiliyor. Türkiye'ye bakınca buradaki gruplar ve oyuncular, o kadar rahat çalışmıyor. Üstelik doksanların ortasında oluşan hareketlilik iyice söndü ve bakıldığında çıkan her oyun, birbirinin tekrarı olmaya başladı. Mesela şu an, birçok arkadaşım tiyatro yapıyor ve ben onları tiyatro yapıyor oldukları için kıskanmama rağmen o oyunlarda olmak istemiyorum. Bu yüzden artık tiyatro yapamaz hale gelmeye başlıyorum. Bütün bunlara bakınca Attis Tiyatrosu, bu tür eksikliği hisseden oyuncular için, çalışabileceklerse önemli bir mekan haline geliyor. Burada bunu sürdürmeye çalışmak, bunun savaşını vermek gittikçe zorlaşmaya başladı. Çünkü Yiğit'in dediği gibi seyircinin televizyon, internet, sinema karşısında geçirdiği vakit giderek artıyor.

C.B.: Bugün tiyatro adına bir şeyler deneniyorsa veya yapılıyorsa, bunlar dışarıdan alınan desteklerle yapılıyor. Oyuncu olarak, örneğin televizyona iş yapmak gibi destek almak zorunda kalıyoruz.

D.N.: Bunun yanında tiyatro adına bunları yapmak için bir alan da gerekiyor. Bu da ancak Tiyatro Festivali'nin veya kurulan ilişkilerin yarattığı noktalarda ve mekanlarda olabiliyor.

C.B.: 1999'da Yunanistan'a gittiğimde ve Attis Tiyatrosu'nu gördüğümde hem büyülenmiş hem de böyle bir tiyatronun Türkiye'de

bulunmamasından ötürü bir nebze kıskanmışım. Şimdilerde gelen fonlar veya destekler azalmasına rağmen Terzopoulos ve Attis Tiyatrosu'nun, tiyatro adına hâlâ inatla bir şeyler yapması ve üretimde bulunması beni rahatlatıyor.

D.N.: Tiyatro adına Yunanistan ile Türkiye arasında birçok fark var. Mesela yazın antik tiyatrolarda olsun kışın büyük sahnelerde olsun, tiyatro sürekli devam ediyor. Diğer taraftan en az yüz-yüz on yaşında bir oyuncu sendikası mevcut. Böyle bir gelenek var, öyle bir geleneğin içinden de bir şeyler yapmak zor, ama en azından bir tiyatro geleneğinin varlığından bahsedilebiliyor. Bizde o da olmadığı için daha da zor bir durum söz konusu.

Bizdeki birçok antik tiyatro kullanılmıyor. En fazla konserler için kullanıma açılıyor. Mesela Sykiona'da bir köyde kazı sırasında Antik Yunan tiyatrosunun küçük bir kısmı ortaya çıktığı halde o köyün halkı, hemen tiyatroyu gösterimlere açıyor. Yani Yunanistan'da bu tarz tiyatroların sahiplenilmesi gibi bir tutum söz konusu.

C.B.: Delfi'deki atmosfer çok güzeldi mesela. Oyuna halk çok büyük ilgi göstermişti. Aslında ulaşılmak istenen kitle de onlar olmalı bence.

Y.Ö.: Attis Tiyatrosu'nun seyirci üzerindeki etkisi üzerine bir şeyler daha eklemek istiyorum. Attis'in üslubuyla seyirci, o anda bir rüyayı görmeye başlıyor. Bir insanın uykusunda rüya görmeye başlaması gibi o anda ve hep beraber başlıyor. Attis'in oyunlarını, diğer oyunlardan ayıran nokta bu bence. Diğer oyunlarda seyirci, o rüyanın görüldükten sonraki temsilini görüyor sahne üzerinde. Seyirciyle iletişim açısından, Attis'in oyunlarının gerçek zamanlı bir etkisi oluyor seyirci üzerinde. Sanki oyun başladığı zaman seyirci uykuya dalıyor, sonrasında rüya görmeye başlıyor ve o anda oluyor. Ama diğer temsillerdeki gibi rüyanın temsilini sergileyerek seyirciyle arasına bir mesafe koymuyor.

YETKİN DİKİNCİLER İLE SÖYLEŞİ

Theodoros Terzopoulos'la senin uzun soluklu bir beraberliğiniz oldu. Sadece buradaki Herakles Üçlemesi'nde değil, daha sonra Yunanistan'da da birlikte çalıştınız. Latin Amerika'ya yapılan turnelere katıldın, vs. Bunun öncesinde bir oyunculuk eğitimi almıştın ve hâlâ da devam eden bir profesyonel deneyimin vardı. Terzopoulos'la çalışmak ve onunla ürettiğin prodüksiyonlar oyunculuk yaşantın içerisinde nerede duruyor ve üzerindeki etkileri neler oldu?

Yetkin Dikinciler: Ne güzel, ne güzel bir soru! Neden güzel bir soru çünkü, insanın böyle koşuşturmaca içindeyken kendisine sormadığı soruları soruyor bazen karşılaştığı insanlar. Biz seninle bir projede ortak çalışmadık, hani sizin Terzopoulos'la yaptığınız işte buluşacaktık, denk gelmedi, olamadı ama, bu sorunun önemi şurada: bu meslekte hep bir şeyler katılıyor insanın hayatına, bir, oyunculuk katılıyor, oyuncu oluyorsun, ve sonra, oyunculukta buluştuğun insanlar katılıyor ve o insanların hayata bakışları, tiyatroya bakışları ve hatta bunlar, belli bir disiplini seçip onun üzerinden yürüyen insanlarsa, onların yöntemleri katılıyor hayatına ve birdenbire onların yöntemlerinden geri dönüş alıyorsun.

Bu söyleşi 1 Şubat 2008'de gerçekleştirildi.

Grotowski'nin, ve onun ekolünün diyelim, 'tiyatro bir buluşmadır' üstbaşığı var, bu benim çok hoşuma giden bir şey. Neden hoşuma gidiyor? Çünkü, tiyatro sokakta karşılaştığımız herkesin 'aa...bir zamanlar ben de tiyatro yaptım' dediğı bir şey. Hayatı birebir çevreleyen bir alan olduğı için; özelde de oyunculuk, hayattaki insanları anlatan bir disiplin olduğı için, bizim yine hayattaki insanları anlatırken yaşadığımız süreç o hayattaki herkes tarafından bilinen bir süreç. Karışık bir cümle oldu şöyle açabilirim: Yani biz aslında hayatın ta kendisiyle buluşuyoruz oyuncu olarak. Dolayısıyla, hayatın içinden birini anlattığımda, bir taksi şoförü, bir doktor, bir öğretmen, vakti zamanında, 'yav biz de meslektaş sayılırız çünkü ben de ilkokulda ortaokulda tiyatro yapmıştım' diyebiliyor ya da 'yav o oynadığın adam var ya aslında o benim amcamın oğlu' deyiveriyor. Tiyatro zaten bu anlamda bir buluşma olmaya başlıyor. Teknik anlamda biraz analiz edersek, bir yazar bir tiyatro metni yazıyor ve o bir yönetmenle buluşuyor. Daha doğrusu, belki de, bir yönetmen o yazarın metnini sahneye koymak istiyor, bu bir buluşma. O yönetmenin insani, politik, sosyal duyarlılıkları, içinde hissettiğı ya da kurduğı hayaller o metinde realize oluyor ve onu sahneye taşımak istiyor. Bu bir buluşma. Yönetmen bunu doğru yorumlayacak oyuncularla buluşmak istiyor, oyuncuları buluyor. Bu bir buluşma. Oyuncu o metinle ve yönetmenle buluşmuş oluyor. Şimdi kendime doğru gelmeye başlıyorum, kendi uzmanlık alanıma, disiplinime doğru. Ben bir yönetmenle buluşup o yönetmenin o metinden ne anladığını anlamaya çalışıyorum, ki onun yorumuna katkıda bulunabileyim. Tam bu noktada 'yorum' hakkı giriyor devreye. Ben ne kadar aynı ufka bakarsam bakayım, yönetmenin o metinden anladığı ve sahneye koyduğu metne bakışını ne kadar anlamış olursam olayım, benim duyarlılıklarım devreye girmeye başlıyor.

İşte burada, konvansiyonel bir eğitimden geçmiş olduğumu, Devlet Tiyatroları'nda uzun yıllar emek vermiş olduğumu (hâlâ da çalışmayı sürdürmekteyim), özel tiyatrolarda çalıştığımı düşünürsek,

tiyatroya neredeyse hayatımın köşebaşı olarak bakıyorum. Hatta Taksim Sahnesi kapandı bu yıl. Kendimi sanki evimin bir odasını kaybetmiş gibi hissettim, ki evim sığınağımdır. Orayı sanki işgal ettiler ya da aldılar kopardılar benden, haczedildim ben, belki de vücudumun bir parçası kanserdi onu aldılar Ama benim için kanserli parçanın da değeri vardı, yani ben hiçbir parçamı kaybetmek istemem hayatta. Çok dağıtmadan toparlayayım. Benim için buluşma Terzopoulos'la buluşmaya geldi. Hayatımda, bahtımda, talihimde, ki antik tragedyalarda 'tali' çok önemlidir, Terzopoulos'la buluştum. Benim Terzopoulos'la buluşmam, az önce sözünü ettiğim klasik, konvansiyonel bir eğitimden geçmiş bir oyuncu için, bunun altını çizerek söylüyorum, yepyeni bir kapı açtı.

Çünkü ülkemizde ve özelde konservatuarlarda şöyle bir mücadele vardır, eğitilmiş oyuncu-eğitimsiz oyuncu, alaylılar-okullular, bunların çoğu, ne yazık ki boş tartışmalardır. Burada asıl olan insana yaklaşan yorumcunun o insanı ne kadar iyi anlatabildiğidir ve bir seyreden durumu vardır. Ben hep şunu söylerim oyunculuk ne kadar güzel bir iş, ama seyreden olmasa, çünkü çok stresli bir şey. Konservatif bir oyuncu olarak ilk yıllarda vücudumuzu, sesimizi, diyafram kasımızı, konuşma organlarımızı doğru kullanmamız öğretilirdi. Hocalarımız ne şans ki, hep çok uzun süre tiyatro yapmış kişilerdi. Eskiden televizyon yoktu zaten, özellikle Türkiye'de tiyatronun doğduğu ve yeşerdiği yıllarda -Muhsin Ertuğrul, Dârülbeyazıt'a geri gidebiliriz ya da cumhuriyet kurumu olan Devlet Tiyatroları'ndaki geleneğe geri gidebiliriz- o yıllarda bir salonun içine toplanmış oyuncular vardı, ışıklar aydınlatılır ve oyuncuların yüzü aydınlanır, seyirci aydınlanan sathı bakar ve orada gördükleri hayatın aynasıdır onlar için. Ama tiyatro dönüşmektedir, neyle dönüşmektedir, hayatın dönüşümüyle birlikte dönüşmektedir. 'Çağı yakalamalıdır' sözcükleri vardır, tiyatro oyunları, yönetmenleri, tiyatro metinleri çağı yakalamalıdır. Ama çağ dediğimiz şey nedir aslında onu bilmeyiz. Bazı sanat eserleri vardır

ki çağın kendini zaten oluştururlar. Nazım Hikmet’in bu konuda bir sözü var, klasik eğitim ve klasik sanat üzerine yorumlanabilir. Hani ölkemizde az önce sözünü ettiğim okullu olmak-alaylı olmak ya da genelde dünyanın tartıştığı klasik olan ve modern olan meselesi vardı ya, bazen modern için şöyle bir söz kullanılır ‘bırakın bu yeni yetme ayaklarını, bırakın bu modernizm trüklerini’ Evet doğru, bir klasik var orada heykel gibi duruyor ve bir de böyle onu kırıp döken ama adına yenilik denen birtakım formlar çıkıyor karşımıza. Bizim burada önemseyeceğimiz şey nedir? Nazım Hikmet’in o sözü onun için hoşuma gidiyor. “Çoğu kez modernlik klasiğin karşıtı olarak algılanır” diyor, “ama devrinde yeni, yenilikçi olmayan yani modern olmayan hiçbir şey ileride klasikleşemez” Çok güzel paradoksal bir tanım yapmış Nazım Hikmet. Bu aynı zamanda modernin klasiğe baktığını gösteriyor. İşte Terzopoulos konusunun damarına buradan girmek istedim. Günümüz insanının travmasını –ki travmalar içinde yaşıyoruz, deprem yaşıyoruz, bugün Zeytinburnu’nda patlama var, bugün Güneydoğu’da çatışma var, bugün haberlerde duydum kapı komşumuz Irak’ta tahmini 840 bin’le 1 milyon 200 bin kişi ölmüş- işte bütün bunların reçetelerini 2500 yıl önceki Antik Yunan Tragedyaları’nda görüyoruz. O travmanın ta kendisini görüyoruz. Nedir bu sihirli formöl acaba? Ne oluyor da değişen bütün güncel katmanlara rağmen değişmeyen bir şey var? İşte bu değişmeyen şeyi arıyor Terzopoulos, ilk fark ettirişi bu oldu. Benim oyuncu olarak ilk fark ettiğim şey insanın değişmezliği oldu, değişir görünürlüğü altındaki değişmezliği. Bu çok önemli bir şey. Çünkü biz bir şeyin peşine düşüp onu yakalamaya çalışırken aslında yakalamaya çalıştığımız şeyin biz kendimiz olduğunu unutuyoruz. En önemli açtığı kapı bu oldu bende. Bir de yorum konusu. Metni görsel ve plastik bir metin haline getiriyor Terzopoulos. Ve burada en önemli unsuru -sahne plastiği tabii ki var, arka fon, ışık, çeşitli teknikler, ama- oyuncu ve oyuncunun bedeni. Bedenimi ve bedenimden çıkan yeni bir oyuncuyu keşfettirdi bana Terzopoulos.

Terzopoulos oyuncuyu merkeze aldığı için, oyuncudan da konvansiyonel eğitiminin verdiği şeyin dışında birtakım nitelikleri açığa çıkarmak istiyor ve diğer yandan oyuncudan ona katılmasını talep ediyor. Bu konuda neler söyleyebilirsin, yani sen belli bir ses ve beden eğitimi aldın, belli türde bir karakter yorumu üzerinde çalıştın ama Terzopoulos'un tiyatrosunda bunların neredeyse hiçbiri yoktu, böylesi bir karşılaşmada ya da buluşmada sen nasıl bir deneyim edindin?

Y.D.: Tiyatroyla buluştuğumda hayatımla tekrar buluştum. Felsefe sevgisi vardı içimde hep, varolana dair soru sormak, çünkü insanın sonlu bedeni içerisinde küçüklüğümüzden beri bir üst makam, bir üst yetke, bir üst otoriteye inandırıldık. Allah'tan başlamak üzere, anne, baba, ağabeyi, abla, öğretmen, komutan, başkan, muhtar, belediye başkanı, başbakan, cumhurbaşkanı çok da mahrur olma senden büyük Allah var, yani sonlu bir dünya ölümlü olduğumuzu biliyoruz ve dolayısıyla kurtuluş yolumuz bir şeye inanmak. İnancın dışında bir alternatifimiz var mı? Varoluşçuların dediği gibi, nihilizme gitmemek için, çok bıçaksırtı bir şey bu, kendi varlığında bir delik açıp varlığını sorgulayıp yeni bir ben oluşturmak. O da nedir? Yine 'kozmos' sözcüğünü çok seviyorum ben, evren, düzen kaostan çıkar. Hesiodos'un *Theogonyası*'nda, *İşler ve Günler*'inde, yaratılış destanında, hep önce kaos vardı, Uranus ve Gaya oluştu, toprak, gökyüzü sonra bildiğimiz elementler. Şimdi kendi elementlerimiz ne? Makrokozmos içerisinde yaşıyoruz. Durduğumuz anda ama, bütün bunları var eden bir iç evrenimiz var, mikrokozmos. Şöyle bir tanım hatırlıyorum 'zaman nedir' sorusuna verilmiş: zaman hareketin ölçüsüdür aslında. Durduğumuz yerde zaman geçmez, ki budist rahiplerinin çoğu kez meditasyon yaparak önlerinden akan nehre hep birlikte bakıp durdurdukları söylenir, toplu meditasyonda. Biz bu dış zamanı kendi iç zamanımızda durduruyoruz çoğu kez yani sonsuzluk duygusunu yaşıyoruz. İnsanın pek kaldıracabileceği bir şey değil bu,

kolay kolay hazmedilebilecek bir şey değil. Çünkü sonsuzluk duygusunu yakaladığımız anda tanımsızlık başlıyor. Çünkü sınırlardır tanım, 'definition' denilen şey bir yerde başlar bir yerde biter. Tanım ötesi bir şeydir sonsuzluk ama insan hep tanımlamaya çalışır bunu, onun için de hep en kolaya, inanmaya döndürür. Onun alternatifi de işte, varolana dair soru sormak. Oyuncu burada tam da bu anlamda kendine, kendinden başlamak üzere, kendinin var ettiği şeylere -çünkü gözlerim olmadan gördüklerim olamazdı, düşündüklerim olmadan düşündüğüm şeyler olamazdı- geri dönüp bakmaya başlıyor: İnsan nedir? Kimdir? Nasıldır? Niyedir?... Bunu sadece düşünerek değil harekete geçirerek yapıyor. O zaman hareketin ölçüsü oluyor.

Terzopoulos bunun adını koymasa da buna çok önem verdiğini biliyorum; zamanlamaya çok önem veriyor. Terzopoulos bana bunu fark ettirdi. Dedim ya, tiyatroyla buluşmam yeni bir kapı açtı zaten, ama tiyatroda Terzopoulos'la buluşmak bunu katmanlandırdı. Çünkü, şöyle bir tanım yapmaya çalışmıştım kendi kendime, sözler de bir bedendir. Hatta, sözler anlamın bedenidir. Biz belli sözleri söylerken belli anlamları biçimlendirip onu aktarmaya çalışırız. Yani yazar bir şeyi anlatmak için yazar o sözcüğü, içine bir anlam yükler. Benim sesim o sözcüğü okurken o anlamı dışlaştırır. Dışlaştırırken bir hareket başlar bende, diyafram kasımdan konuşma organlarımdan, boğazımdan, dilimden, dudağımdan, dişlerimden bir şey oluşur ve çıkar. Zaten o küçük hareket başlamıştır ve bir de bunun ayağa kalktığını düşünelim, yeniden bir şekil almaya başlar. Ayağa kalkmış bir söz başka türlü bir ses çıkaracaktır artık. Söz anlamın bedeniye, burada Terzopoulos bu bedenselleşmiş sözü bedenimizi tekrar bir yolculuğa çıkararak yeniden biçime sokuyor. Bedenimizin yeni imkanlarını cımbızlamaya, harekete geçirmeye çalışıyor. İşte o zaman, daha ilk çalışmalardan başlamak üzere *apodomisis* dediğimiz bu doğum bölgesinin serbest bırakılması ve oyuncularını harap eden ama

bilinci kaybettirip *subcortex*'i devreye sokan, yorgunluktan çıkan yeni bir enerjiyi arıyor. Ve, o zaman çıkan sese sen de inanamıyorsun. Çıkan sesin formuna, o sözün yeniden bulduğu biçime şaşırıyorsun. İlk defa çıkıyor çünkü o şekilde senden. Bu duygu insanın kaldıramayacağı bir şey ama zaten tragedya da insanın kaldıramayacağı bir şey, bütün elementleriyle.

İşte o zaman, tragedyanın o dediğin felsefesi, yani Terzopoulos'un 'düzenlenmiş kaos' dediği şey, senin bedeninde de cisimlenmiş oluyor, yaşayan bir bedenle o tragedya yaşatılıyor ve oyuncu tarafından da yaşanıyor. Buradan belki şöyle bir şeye geçebiliriz, genelde klasik olan ya da gerçekçi drama yapıtlarında olduğu gibi metinle, karakterle ilişkisini gerçekçi zeminde kuran bir tiyatro var. Hani sen de dedin ya, birinin bir karakterin taklidini yapmasına bir diğeri-nin de onu arkadaşına benzetmesine ya da Molière'in başına geldiği gibi "bir dakika bu sahnede benimle dalga geçiyorsun" diye kavgalar çıkmasına neden olan bir gerçeğe benzerlik tiyatrosu var, ama Terzopoulos'da bu anlamda bir karakter yok. Dolayısıyla sen Herakles'i oynarken dramatik oynayıştaki gibi bir karakterizasyon inşa etmiyorsun da, Herakles vasıtasıyla kendi benliğinle başka bir ilişki kurman gerekiyor.

Y.D.: Terzopoulos hemen bıçak atıyor zaten orada, izin yok ona, "bu çok dramatik" diyor mesela. Kesiyor orada ve yeniden başka bir yerden başlatıyor.

Gerçekçi dramaya dönük eğitim alan biri olarak sen bunu nasıl kıyaslıyorsun? Burada onu reddedip başka bir şey yapman lazım.

Y.D.: O işte zorlu bir soru işareti düşürdü içime. Grotowski beni çok ilgilendirdi hayatım boyunca. Grotowski "tiyatro göstermek için yapılmaz" diyor, belki de benim içime orada kurt düşürdü. Çünkü "bu bir yolculuktur ancak ona çıkılır" hatta şöyle bir önermesi var,

“modern dünyanın oyuncularını kilise tiyatrosu yapıyorlar”, benzetme olarak söylüyor bunu, “halbuki bizim manastır oyuncularına ihtiyacımız var” diyor. Pazardan pazara değil yani bu iş! İşte pazardan pazara yaptığımız şey dramatik olan, manastır işte bütün bunları bir adanmışlığa dönüştüren bir arınmaya dönüştüren süreç. Tabii ben burada Terzopoulos’un Grotowski’vari bir iş yaptığını söylemiyorum kesinlikle, ama bir oyuncu olarak ikisinin de söylemi bende buluştuğu için şunu düşündürüyor bana “Ben buna ne kadar varım?” Şunu hissediyorum: “Yapamam” Şu andaki dünya telaşı içerisinde manastıra kapanamam, yani böyle bir adanmışlığa yokum. Neden yokum? Çünkü, dünya beni soyutlar ya da ben dünyayı soyutlamış olurum. Kişisel, gündelik, küçük insan olarak heveslerim, arzularım var, dışarı çıkma arzularım var, buluşma arzularım var. Bu buluşmalardan kendimi yoksunlaştıramam, ama mümkün olduğunca gündelik hayat içerisinde taşıdığım bir manastır taşıyabilirim içimde. Bu belki yeni bir şey. Bu belki de benim oportünizmim diyebiliriz oyuncu olarak, bir ‘ara buluşum’ da diyebilirim buna. Ama her gece sanki bir vampirin tabutuna yatışı gibi ben oyuncu dünyama yatmalıyım ve ben bunu yapmaya çalışıyorum şu anda. Hayatın içinde yürüyorum gibi görünüyorum, ama belki de bir karış yukarıda yürüyorum. Hayata bakıyor gibi görünüyorum, ama bir tülün arkasından bakıyorum çoğu kez. Konuşuyor gibi duruyorum, ama belki de, o anda konuşulmamacak şeyleri söylüyorum içimden. ‘Metadil’ oluşturuyorum belki kendi kendime, bir jargon oluşturuyorum. Bu beni hem yaşadığım dünyadan dışlamıyor, soyutlamıyor hem de o kuşkusunu duyduğum, sorunu sorup yanıtlarını tam veremediğim, elimi eteğimi çekip gidemediğim dünyaya uyumlu kılıp kendi manastırımı yaşatmaya başlıyor. İşte ben şu anda o yolculuktayım. Terzopoulos’la zaman zaman buluşmakla birlikte, o beni davet ettikçe, ortak projeler ürettiğimiz müddetçe, içimde taşıdığım manastırımı ustasıyla buluşturmuş oluyorum.

Çünkü zaten Terzopoulos kendisi öyle yaşayan bir insan. Kendisi yalnızlık içerisinde yaşayan bir insan ama Grotowski gibi yapmıyor sonuçta, Grotowski gerçekten topluluğuyla beraber bir cemaat kuruyor.

Y.D.: Ben 'Tebaa', 'tâbi' sözcüklerini sevmiyorum ve olmak istemiyorum.

Terzopoulos kendi reji çalışmasında o ilişkiyi bir yönüyle kuruyor. Ama onu tiyatro dışı bir yaşam biçimine dönüştürmekten, -her ne kadar oyuncu her zaman yaratıma hazır olmalıysa da- bu ilişkiyi gündelik hayata yaymaktan ziyade, oyuncuyu mesleki ve entelektüel disiplini içerisinde serbest bırakıyor.

Y.D.: Bu neden çok önemli biliyor musun? Çok heyecanlandım bu söylediğinden. Ben manastıra kapanabilirim ama dünyayı anlatmak olan işim ne işe yarar o zaman! Yani ben kendi manastırıma gittiğimde manastırın duvarlarını anlatmaya başlarım kendime. Kendi iç yolculuğuma çıkarım. Ama ben iç yolculuğumu dışarıda yolculuğa katkı olsun diye seviyorum. Dolayısıyla ben dışarıda bulduğum hiçbir şeyden vazgeçmeden manastırımı yaşayabilirsem tekrar dışarıya dönük, dışarıdaki hayatın yoruculuğuna aldırmadan iş yapabilirim. Giyerim, ayakkabılarımı çıkarırım, üstümdeki başımdakini atarım, yıkanırım, duru, arı bir hale gelip çıkarken yeni bir bedenle çıkarım oradan, o sözleri dışarıda söyleyebilmek için. Çünkü ben söz söyleyebilmek için zaten bu işi yapıyorum. Söyleyecek sözle ilişkili temasımı kestiğimde hangi sözü söylerim onu bilmiyorum. İşte benim seçtiğim bu, yoksa ben tek başınalık istemiyorum. Yalnızlık istemiyorum, yalnızlığımı seviyorum ama onu yine hayata katkısı olsun diye korumaya çalışıyorum.

Yani bu manada aslında düzenli olmasa bile arada sırada Terzopoulos'la buluşmak veya ilişkiye geçmek bir yandan o tarafı

besleyen, hatırlatan veya tazeleyen bir şey olabiliyor. Peki, Terzopoulos'la çalışmış diğer oyunculara da sorduğum bir şeyi sana da sorayım, Terzopoulos'un prodüksiyonlarında uyguladığı teknik ya da yöntem başka topluluklarda farklı roller oynarken de yararlanılacak bir şey mi ya da sadece Attis rejilerine ait bir şey mi sence?

Y.D.: Teknik oyuncuya faydalı bir şey ama tekniği alıp farklı bir grubun içerisinde uygulamamız pek sökmez diye düşünüyorum. Çünkü farklı dillerden konuşuluyor olur. Çok seçilmiş üst düzey bir yönetmen ikisini, konseptler buluşması olarak tasarlayabilir, çok ayrı bir dünyadır o, ayrı bir tasarımdır zaten. Seyirciye pek geçeceğini zannetmiyorum onun. Bir yerdeki dramatik üslupla, diğer yandaki o tragedyaya yeni bir form kazandırmış Terzopoulos konsepti ancak öyle bir buluşmada tasarlanabilir.

Peki teknik olarak sana kazandırdığı için ne söyleyebilirsin, yani en azından bedene ve ses kullanımına ilişkin birtakım duyarlılıkları geliştiriyor, başka?

Y.D.: “Sağlam kafa sağlam vücutta bulunur” Terzopoulos, Almanlar'ın hazırladığı kitapta* benden kendisiyle çalışmış bir Türk oyuncu olarak, tamamiyle kendi deneyimlerimden, kendisiyle buluşmamdan yola çıkarak, bir yazı yazmamı istemişti. Aklıma o kadar çok şey geldi ki, bunları nasıl ifade edeceğimi düşündüm, sonunda şuradan başladım: “Terzopoulos neden Türk oyuncularla buluştu?” Ve ben Türküm, bu toprakların, bu coğrafyanın insanıyım, Türk dilinin insanıyım, birdenbire bu bir başlangıç oldu benim için. Hatta bu ülkede şunlarla yoğrulmuş bir çocuk olarak, ‘istikbal göklerde’dir”

* Editörlüğünü Frank Raddantz'ın yaptığı, Theater der Zeit yayınlarından çıkan ve iki dilde birden basılan 2006 tarihli *Reise mit Dionysos Das Theater des Theodoros Terzopoulos* / *Journey with Dionysos The Theatre of Theodoros Terzopoulos* kitabı kastediliyor

Mustafa Kemal Atatürk; ‘sağlam kafa sağlam vücutta bulunur’ Mustafa Kemal Atatürk; ‘ben sporcunun zeki, çevik aynı zamanda ahlaklısını severim’ Mustafa Kemal Atatürk, dedim ki bunlarla yetişmiş bir oyuncu olarak ‘sağlam kafa sağlam vücutta bulunur’ toplumunun bir oyuncusu olarak illa ki bir şey söylemiş orada. Yani bedeninize iyi bakın ki kafanız da işe yarasın, yoksa yaşamazsanız o kafa da uçar gider zaten. Uğur Mumcu hayatta olmadığı sürece onun düşünceleri yok, Bahriye Üçok yok, Ahmet Taner Kışlalı yok, ne bileyim, Hrant Dink yok. Bunlar bir kan akışının duruşuna bağlı, bir kalbin susuşuna bağlı, dolayısıyla kanıma da kalbime de iyi bakmak zorundayım. Güzel ama bu kafa nedir yani sağlam kafa da, bu kafayla nereye kadar! Kusura bakma, biraz böyle argo konuşuyorum, çünkü bunların insanıyız ya. Şunu düşündüm, bu topraklarda biz her zaman için öğütlerle büyümüş insanlarız, yani hep yine birilerinden bekleyen insanlar olarak büyüyoruz. Ve ben kendi dilime, kendi dilimin tınılarına, kendi dilimin içeriğine ve onun hayattan aldığı tecrübelerle geri dönmek istedim. Şunu hissettim orada da, ben hem bu toprakların, bu coğrafyanın insanıyım ama bu gezegenin de insanıyım sonuçta. Bu gezegenin rüzgarları şekil vermiş topraklarıma. Peri bacalarını yapmış, Tortum şelalesini yapmış, volkanik hareketler olmuş, şekillenmiş, kıtalar ayrılmış, Bush gelip Irak’a saldırmış, bütün bunları fark eden biriyim. Demek ki sınır yok aslında, benim sınır olmadığını en çok ispatladığım diyebileceğim yer ise Türkçe konuşmak. Zaman zaman Yunanca kullansak da Terzopoulos Türkçe konuşmamı istiyor. Anadili diye bir şey var ya. Neden? Çünkü mana orada şekillenmiş. Benim duygum onunla şekilleniyor. Türkçe konuşmama rağmen duygumun geçtiğini gördüm seyirciye. Kolombiya deneyimi bunun için çok ilginçti. Kolombiya’da yeniden tasarlanmış dört oyunculu Herakles’i oynarken Kolombiyalı seyirci Herakles’in acısını Türkçe çok iyi hissettiğini söyledi. Bu nasıl acılı bir dildir diye bir geri dönüşü oldu mesela. Bu çok önemli ve paylaşılması gereken bir şey. Nerede yatıyor onun sihri? Yeniden bedenimle söylemişim çünkü

ben o sözcükleri, hırıltıyla söylemişim. Bedenimin daha önce hiç girmedığı bükümlerle, kıvrımlarla söylemişim. Sadece oturduğum yerden “içim yanıyor” demekle olmuyor, bedenimin yanması gerekiyor o sırada. Yanan bir beden hangi dilde söylenirse söylensin yanışı anlaşılır. İşte, Terzopoulos Tiyatrosu’nun en büyük katkısı.

Belki bunu şöyle de ifade edebiliriz. Senin yazının da olduğu kipta yer alan yazısında Kostas I. Arvanitakis, arkaik ya da ilkel beden açısından ‘anadil’in de yabancı bir dil olduğunu söylüyor mesela. Dolayısıyla, kendini ifade etmek için o anadili kullanıyorsun ama aslında, anlam ilkel beden vasıtasıyla biçimleniyor, fizikselleşiyor.

Y.D.: Bu ilkelik çok önemli. Bazen şöyle algılanır, hani “ne ilkel adam derler ya” bizde, böyle bir ilkelik değil bu, ve gerçekten çok önemli.

Herakles’e dönersek eğer, zaten Heiner Müller’den bir Herakles vardı, siz Yunan oyuncularla Herakles oynadınız, daha sonra da sen Yunan oyuncularla yeni bir versiyonuyla Herakles’i Attis’te oynadın. O süreci nasıl değerlendiriyorsun?

Y.D.: Birincisi insan olarak çok katkılıydı. Bunu her yerde söylemeye çalışıyorum, artık tekrara düşeceğim ama, defaatle söylemekten çekinmiyorum, benzetme kültürü içinde yaşıyoruz. Öğretmen öğrenciyi benzetiyor, iki anlamda da, kendi gibi yetiştirmeye çalışıyor. Anne oğlunu benzetmeye çalışıyor ikisi de birbirlerine benziyorlar. Hani benzetmek sözcüğü var ya ‘seni bir benzetirim’ diye bir azar içerir, şiddet içerir. Benzetme kültürü dediğim şu; buradan çıkıyoruz, hasbelkader bir ülkeye seyahat ediyoruz, turistik bir gezi. İlk gördüğümüz şey, “Aa... Burası bizim Sultanahmet’e benziyor” veya X bir yemek geliyor önümüze ‘Aa... Bizim karnıyarığa benziyor” Tamam

benziyor ama farkı ne? Sen o farkın tadına var. Şimdi benzetme kültürü dediğim, biz Türkler, Kürtleri benzetiyoruz kendimize, Türküz, ama neye benzediğimizi tam bilmiyoruz, ama benzetmeye çalışıyoruz. “Hepimiz Ermeniyiz” sloganı o kadar değerli ki o noktada. Hiç anlaşılmamıştır tabii ülkenin gelir geçer haliyle. Ben farklı olanı değil, bana yakın olanı tedirgin etmeyi aramaya başlıyorum ve bu çok ürpertici bir yaşam. Halbuki ben, o 1999’da başlayan süreçte farklı olan bir tene dokunmanın, farklı olan bir dille buluşmanın oyuncu olarak farklı bir tiyatro metoduyla buluşmanın hazzını yaşadım. İnsani olarak bir kere ve tabii ki bu mesleği seçmiş bir insan olarak da eşsiz bir deneyim başladı. Ufukta ne görünüyor buradan nereye gidebilirim. İşte *Herakles* ile başlayan süreç Japonya’ya götürdü bizi, Brezilya, Kolombiya, İspanya, Almanya, Yunanistan, Delfi. İşte o Antik Yunan Drama Buluşması’nda orada Delfi’de oynamak sesimin o dağlarda çınlaması benim o taşlardan sesimi duymam bunlar varoluşsal şeyler. Çok da ifade edilemez şeyler ama ifade etmeye çalışıyorum, hemen elim kolum da oynamaya başladı.

Bir de bu oyunculukta değişen mekanlara karşı tuhaf bir duyarlılık da geliştiriyorsun. Diğer tarzlarda belki daha içedönüktür ya da bütünüyle dışavurumsaldır ama burada bedenin ‘apodomisis’de olmasının verdiği bir şey belki, aksiyonunu çevre koşullarıyla bağlantılı olarak uyarlıyor ve yeniden üretiyorsun.

Y.D.: Bastığın zemin de öyle. Burgos şehrinde İspanya’da Madrid’in kuzeydoğusuna düşen bir yerde tiyatro oynamaya gittik. Açık hava tiyatrosu, platformlar yapmışlar seyirciler orada otursun diye, antik bir tiyatroymuş eskiden orası, taşlar kırıldığı için tahtalardan bir seyir yeri oluşturmuşlar. Bir gittik oraya, oyun oynanacak yerde hiç öyle taşlarla falan karşılaşmadık. Bildiğin kum havuzu vardı. Oyun yeri kum havuzuydu. Ben, Herakles, sırtını yere dayamış kollarını açmış acılarla Zeus’a yakarırken, Attis Tiyatrosu’nun ahşap ze-

mininde başka bir deneyim yaşamıştım, İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın Tiyatro Festivali'nde başka bir şey, Japonya'ya gittiğimizde Shizuoka Performing Arts Center'da, bambaşka bir Japon mimarisi içinde başka bir deneyim yaşadım. İspanya'da bir şey daha fark ettim, insan hep bir zeminde duruyor. İnsan hep bir yere basıyor. Basmak ne demek? Direnmek demek. Kum havuzunda bir prova yaptık bambaşka bir deneyim yaşadım. Neydi yaşadığım? Yumuşak bir şey var altımda, bedenimin salınımı, bedenimde nefesimin salınımı kuma yeni şekiller vermeye başladı ve yeni şekillerin üzerinden Herakles yavaş yavaş doğruluyor dizlerinin üzerine, belki bir süre ayakta kalıyor, ama tekrar yıkılıyor. Prova bitti, akşamüstü Kostas ışık provasını yapmaya başladı. Ben de o kumları düzeltiyorum. Hani Fenerbahçe Orduevi'nin plajında askerler kum düzeltirler ya, Terzopoulos dedi ki, "arkadaşlar burayı düzelterceğiz, çünkü seyirci geldiğinde düzgün olacak" Bir baktım, yuvarlak bir sahneydi, merkeze gittim, tırmığın köşesini merkeze koydum etrafında dönme-ye başladım, hani kalemi merkeze koyarsın sarmallarsın, ben de öyle sarmallar oluşturmaya başladım; yavaş yavaş genişledi. Ve Terzopoulos dedi ki "Tamam dekorumuz bu. Başka bir şeye gerek yok" Kostas çok beğendi, çünkü ışıklar vurdukça o sarmallardan "tık, tık, tık!" başka bir şey oluştu. Peki neden ben böyle bir şey yaptım? Oyuna merkezden başlıyorum, ama bu oyun belli sarmallar içeriyor. İşte tasarım başlıyor insanın içinden. Ben burada oyun oynadığımı zannederken, hani birazdan düzeltiriz derken, yukarıdan ışık odasından Terzopoulos'un "Tamam Yetkin, bu harika, teşekkürler" dediğini duydum. Ben bunu nasıl tasarladım? O kum yüzünden ve o kumda prova yaptıran Terzopoulos yüzünden o aşamaya geldim. Ve Terzopoulos ne yaptı? Bu bir buluşmadır dedi ve o dekoru o akşam kullandı.

EKLER

EK I

Theodoros Terzopoulos’un ve Attis Tiyatrosu’nun Türkiye’de Sergilediği Oyunlar ve Ortak Yapımlar Üzerine Notlar:

Attis Tiyatrosu Türkiye’deki ilk gösterimini 23 Mayıs 1990 tarihinde, 2. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali’nde sergilenen *Bakkhalar* prodüksiyonuyla gerçekleştirdi. Aynı etkinlik kapsamında Terzopoulos “*Antik Yunan Tragedyası’nda Ses ve Beden*” başlıklı bir de atölye çalışması yönetti. O tarihten 2006 yılındaki 15. Uluslararası Tiyatro Festivali’ne ve 4. Tiyatro Olimpiyatları’na kadar geçen süreçte beş farklı Attis Tiyatrosu prodüksiyonu daha festival seyircisinin karşısına çıkarıldı ve iki ortak yapım üretildi. 1990’dan bu yana katıldığı tüm festivallerde Terzopoulos’un yönettiği atölye çalışmaları da yer aldı. Önceki yıllarda Giorgio Strehler, Yuri Lubimov, Robert Wilson, Pina Bausch ve Tankred Dorst’un aldığı Onur Ödülü, 2004 yılında gerçekleşen 14. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali’nde Theodoros Terzopoulos’a verildi.

Uluslararası Tiyatro Festivali kapsamında Attis Tiyatrosu’nun sergilediği oyunlar, tarihler ve sahnelemelere dair genel bilgiler aşağıdaki gibidir:

23-24 Mayıs 1990:

Bakkhalar – Euripides, Atatürk Kültür Merkezi, 2. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali

Attis Tiyatrosu'nun 1986'daki kuruluş oyunu olan *Bakkhalar*, İstanbul'da sergilenmeden önce, 12 farklı ülkede 300'den fazla gösterim yapar ve Theodoros Terzopoulos'un yönetmen olarak ün kazanmasına ve oyunculuk yönteminin tanınmasına neden olur. Sahneleme Euripides'in metnine büyük ölçüde sadık kalmakla birlikte, oyuncuların hem bir öykünün anlatıcıları hem de arkaik bir ritüeli canlandıran klan mensupları olarak temsil edildiği yapısı, tiyatroyla ritüelin unsurlarını kaynaştırarak, insanın hayvani ve tanrısal niteliklerini sergiler ve saadet verebildiği gibi korkunç da olabilen Dionysos vasıtasıyla bu iki unsurun çatışmasını tartışmaya açar. Terzopoulos, kendi oyunculuk yöntemi açısından oldukça temel bir yerde duran bu oyuna, sonraki yıllarda Kolombiyalı ve Alman oyuncularla çalışırken yeniden dönmüş ve farklı çeşitlemelerini üretmiştir. Kolombiyalı oyuncularla sahnelenen *Dionysos*'ta, Kolombiya yerlilerine ait Yurupari miti, *Bakkhalar*'ın öyküsüyle birleştirilir ve ritüelin fiziksel temsili ön plana çıkarılırken, Düsseldorf'daki Schauspielhaus'da 2000 yılında sahnelenen *Bakkhalar*'da Dionysos'un müritleriyle (doğa), Thebai'liler (uygarlık) arasındaki ayrımın keskin bir biçimde görünürleştiği geometrik bir tasarım vurgu alır.

25-26 Mayıs 1991:

Medea Material (Medea Malzemesi) – Heiner Müller, Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi, 3. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali

Attis Tiyatrosu'nun ürettiği ikinci prodüksiyon olan *Medea Material*, Heiner Müller'in *Yağmalanmış Sahil*, *Medeamalzemesi* ve *Argonautlar'la Peyzaj* metinlerine dayanır. Farklı tarihlerde yazılıp Müller

tarafından tek bir oyun olmak üzere bir araya getirilen bu metinlerin her biri uzun birer monolog halinde yazılmışlardır (sadece *Medeamaterial*'in başında Medea'nın bakıcısı ve Jason görünürler). Almanya ve Avrupa'nın yakın geçmişiyle Müller'in düşlerine ve hatıralarına dair yoğun göndermeler içeren malzemeye Terzopoulos'un getirdiği yorumda, Jason'un Medea'yı kullanıp, kirletip, terk etmesiyle, Batı uygarlığı ve kapitalizmin emperyalist hedeflerinin yol açtığı çürüme, yozlaşma ve doğanın kirletilmesi arasında kurulan benzerliğin üzerine gidilir. Oyunun geçtiği mekan, Batı teknolojisinden kalma artıkların etrafa saçıldığı, bir dünya savaşından geride kalan bir avuç insanın sığındığı bir depoyu ya da yıkık binaların arasındaki bir çöplüğü anıştırır. *Medeamalzemesi*'nin sonunda Medea (katledilmiş doğa) sadece Jason'un çocuklarını yok etmeyecek, aynı zamanda kendi kimliğini de bakıcısına Jason'u göstererek sorduğu şu soruyla geri alacaktır: "Bu adamı tanıyor musun?"¹. McDonald'ın belirttiği gibi, oyun "Jason'un varoluşsal bir suçlamasıdır"².

27-28 Mayıs 1993: *Quartet (Dörtlü)* – Heiner Müller, Kenter Tiyatrosu, 5. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali

Choderlos de Laclos'un *Tehlikeli İlişkiler* romanına dayanan *Quartet*, "bir metin ancak şimdiki durumuyla tiyatroya uyum sağlamazsa tiyatro için üretken ve ilginç olabilir" diyen Müller'in, belki de teatralleştirilmeye en uygun oyunudur. Bunun nedeni metindeki iki

Müller, Heiner, *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, ed. ve tr. Carl Weber, Performing Arts Journal Publications, New York, 1984, s. 133

McDonald, Marianne, "*Theodoros Terzopoulos, A Director for the Ages: Theatre of the Body, Mind and Memory*", *Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos*, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 19

karakterin Kont Valmont ve Markiz Merteuil'in oyun içinde kurdukları oyunlardır. Valmont hem kendini hem de Markiz'le planladıkları erotik fantazilerin kurbanlarından biri olan Madam Tourvel'i oynar, Merteuil ise, kendisini ve Valmont'u. Kadın erkek rollerinin birbiriyle karışıklığı içinde sorgulandığı, kurmaca ile gerçeğin sürekli yer değiştirdiği metin, bedensel hazzın şiddetle ilişkisine dair göndermeleri ve enerjik ama tutumlu bir oyunculuk isteyen yapıyla Terzopoulos açısından biçilmiş kaftan sayılabilir. Terzopoulos'un sahnelemesinde, Müller'in oyunun geçtiği yere dair "Fransız devrimi öncesinde bir salon/Üçüncü dünya savaşı sonrasında bir sığınak" açıklamasından hareketle, oyuncuların tepesinde ve altında aydınlatılan iki kare biçimli düzenek yer alır. Hem oyunun zamandışılığını (dolayısıyla herhangi bir zamana uyarlanabileceğini) hem de oyuncuların sonunda her ikisini de yok edecek (Valmont Merteuil'in şarabına koyduğu zehirden, Merteuil ise yakalandığı kanserden ölecektir) ölümcül oyunlarına tutsaklıklarını temsil eden bu düzenlemenin yanı sıra, kostümler hem devrim öncesi Fransız aristokrasisini anıştıracak hem de parçalanmışlıkları ve sakillikleriyle savaştan çıkmışlığı çağrıştıracak biçimde tasarlanmıştır. Norbert Eke'nin belirttiği gibi, "Oyun kişileri, mekansız bir zaman içinde –mekanlarını ufalayan kendileri- bir epilog oynayarak, iki tarihsel dilimi birbirine kavuştururlar"³: Aristokrasinin sonuyla, burjuvazinin sonunu. *Quartet*'in ülkemizde Yunan oyuncularla yapılan sergilemesiyle aynı sene, Terzopoulos Merteuil rolünü Alla Demidova'nın üstlendiği farklı bir versiyonu Rusya'da Taganka Tiyatrosu'nda yönetir.

Norbert Otto Eke, Heiner Müller, Reclam Verlag, Stuttgart: 1999, s. 135'den aktaran, Süreyye Karacabey, *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, De Ki. Ankara, 2007 s. 188

Zincire Vurulmuş Prometheus Aiskhylos tarafından yazılmış ve sonraki oyunları kaybolmuş bir dörtlemenin ilk oyunudur. Kalan metinlerden yola çıkıldığında üçüncü oyunda Prometheus'un zincirlerinden kurtularak kendisine zulmetmiş olan Zeus'la uzlaştığı görülür⁴ Hatta buradan hareketle metni Müller'e ait *Prometheus'un Kurtuluşu*'nda Prometheus'un iktidarla uzlaşması bir yergi konusu olarak işlenmiştir. Ancak, Terzopoulos'un yorumu bütünüyle dörtlemenin ilk metnine, dolayısıyla da Prometheus'un zorbalık karşısındaki direnişine ve acısına odaklanır. Büyük oranda Prometheus rolündeki Tassos Dimas'ın tüm gösterim boyunca süren yüksek performansı üzerine şekillenen sahnelemede, metnin dizelerinin Pythagorasçı matematikselliği⁵, performansın üçgen, yuvarlak ve birbirini çaprazlamasına kesen çizgilerden oluşan Euclidci geometrisiyle bütünleşir. "İnsanlara iyilik edeyim derken"⁶ başını derde sokan Prometheus'un, iktidarla ve kendisiyle hesaplaşmaları, "Nasıl kazanılır gelecek zamanlar/Güçle, zorla değil akılla kazanılır"⁷ fikrinin önemini vurgulayacak biçimde görselleştirilir. Attis Tiyatrosu'nun *Zincire Vurulmuş Prometheus* sahnelemesi, 18 Ekim 2000'de, 5. Uluslararası Tiyatro Festivali kapsamında, Ankara'da da sergilenmiştir.

Bkz. Thomson, George, *Aiskhylos ve Atina*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel, İstanbul, 1990, s. 385-387

a.g.e.; s. 374-379

Aiskhylos, *Zincire Vurulmuş Prometheus*, çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Bilgi, İstanbul. 1968, s. 38

a.g.e.; s. 42

2 Haziran 1996:

Medea Material (Medea Malzemesi) –
Euripides ve Heiner Müller, Aya İrini, 8.
Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali

Bütünyle Alla Demidova'nın tek kişilik performansına dayanan bu yorumunda Terzopoulos, bu sefer Heiner Müller'in *Medeamaterial*'indeki ve Euripides'teki Medea monologlarını temel alarak Medea karakterinin iç hesaplaşmalarını, onu çocuklarını öldürmeye iten süreci ve bir kadın olarak erkekler dünyasına trajik başkaldırısını irdelleyen bir sahneleme gerçekleştirir. Aya İrini'nin atmosferinden destek alan gösterimde, kilisenin pencerelerine vuran gün batımı ışığından ve mekanın kemerli yapısının oluşturduğu ses yankılamalarından da performansın biçimlendirilmesinde faydalanılır. Terzopoulos'la Alla Demidova'nın beraberliği 2000 yılında Delfi'de Euripides ve Sophocles'in metinlerinden yararlanılarak sergilenen *Hüzün* ve 2001'de Boris Pasternak'ın metninden yola çıkılarak hazırlanan *Hamlet*, bir ders prodüksiyonlarında da devam etmiştir.

25-26-27 Mayıs 1999:

Herakles Üçlemesi (Herakles, İniş, Herakles'in İnişi), Heiner Müller'in *Herakles 2*, Euripides'in *Herakles'in Çılgınlığı* ve Sophocles'in *Trakhis Kadınları* metinlerinden, Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi, 11. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali

Her güne bir oyun düşecek şekilde sergilenen üçlemenin ilk oyunu olan *Herakles* Heiner Müller'in *Herakles 2 ya da Hydra* metnine dayanır. Bütünyle Yunan oyuncularca oynanan Herakles'te, kahramanın monoloğu beş oyuncu arasında paylaşılmıştır. Metin, Zeus'un emrettiği işlerin peşinden koşarken bir savaş kölesine/makinesine dönüşen ve sonunda kendi çocuklarıyla karısını öldüren Herakles'in

yarı gerçek yarı düşsel bir ormanın içinde bir canavarı kovalamasını anlatır. Herakles bu kovalamanın sonlarına doğru ormanın ve canavarın aslında kendisi ve yaptığı yolculuğun da kendi benliğindeki bir arayış olduğunu fark etmeye başladığında benliği bütünüyle dağılmış ve başlangıçtaki kişisel özdeşliği yok olmuştur. Tragedyaya özgü ağırlıkla, satire özgü hafifliği bir araya getiren sahnelemede, oyunun sonunda oyuncular sahne önünde tek sıra halinde dizilerek savaş halindeki bir makinenin yeknesak hareketlerini yansıtarak, sahnenin dört bir yanından gelen ışıklar azalmaya başlar ve sadece karanlıktaki bedenlerin sesleri işittir. Herakles benliğini kaybetmiş bir makineden başka bir şey değildir ve belki de orman da hiçbir zaman var olmamıştır.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı Tiyatro Festivali'yle Attis Tiyatrosu'nun ortak yapımı olan ikinci ve üçüncü oyunlarda ise, Herakles'in, Hera tarafından üzerine salınan delilik nedeniyle çocuklarıyla karısını öldürdüğü ve bu bahtsızlığını fark ettiği ana odaklanılır.

Bütünüyle Türk oyuncular tarafından icra edilen *İniş*'te, Terzopoulos'un 1994'te Vicenza'da sahnelediği *Antigone*'deki koro geometrisini ve statik mizansenleri hatırlatan bir ağıt yapısı ağır basar. Türk ve Yunan oyuncuların birlikte sergiledikleri *Herakles'in İniş*'inde ise, ilk oyunun satirik atmosferi ve dışa dönük beden anlatımıyla, ikinci oyunun Herakles tiradlarındaki⁸ öfke, yılgınlık ve acı yüklü trajik söylem iç içe geçirilir.

Bu tiradlarda, hem Euripides'in metninde Herakles'in çocuklarını öldürdüğünü fark ettiğinde söylediklerinden hem de Sophocles'in metninde karısının ona verdiği hırkayı giymesiyle vücudu ateşler içinde yanmaya başlayan Herakles'in oğluyla konuşmalarından faydalanılmıştır. Bkz. Euripides, Herakles, çev. Lütfi Ay, Maarif Matbaası, Ankara, 1943, s. 72-74 ve Sophocles, *Trakhis Kadınları*, çev. Şaziye Berin Kurt, Maarif Matbaası, Ankara, 1942, s. 66-68

Ieronymos Kaletsanos ve Yetkin Dikinciler'in birlikte Herakles'i canlandırdığı ve iki dilin bir arada seslendirildiği bu sahnelemede, Ayla Algan'ın söylediği ninni ve Herakles'in çocuklarını okla vurması gibi bir önceki sahnelemede de varolan unsurların farklı bir çeşitlemeyle tekrar edilmesi yoluyla, iki gösteri arasında bir köprü kurulur ve süreklilik hissi yaratılır.

İstanbul'un ardından 2. Tiyatro Olimpiyatları kapsamında Shizuoka'da sergilenen oyunlardan *Herakles'in İnişi*, 2000 yılında Delfi'deki 9. Uluslararası Antik Yunan Draması Buluşması'nda da seyirci karşısına çıkmıştır.

11-12 Mayıs 2006: *Persler* – Aiskhylos, Aya İrini, 15. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali ve 4. Tiyatro Olimpiyatları

Günümüze ulaşan Antik Yunan Tragedyaları arasında yaşanmış bir tarihsel olaya dayanan tek tragedya olarak ayrıksı bir yerde duran *Persler*, Atina'lıların kentlerini işgal etmiş Pers ordusuna karşı gerçekleştirdikleri ünlü Salamis zaferinden sadece 8 yıl sonra sahneye konulmuştur. Hem Pers Devleti'nin Batı'ya yayılma ve işgal girişimlerine son veren, hem de yeni ve demokratik bir Atina Kent Devleti'nin oluşumuna yol açan tarihsel bir olayın, Atina'lılar açısından bir zafere ardından yazılmış olduğu halde, "Hamasi edebiyatta çokça görülen düşmanı küçümseme, *Persler*'de yoktur"⁹ Karakterlerini Atina'ya karşı savaşan Pers ordusunun başındaki Serhas'ın, onun annesi Atossa'nın ve ölmüş babası Darius'un ruhunun oluşturduğu metin, tragedya yapısı ve konusunu işleyişindeki tutumu nedeniyle, *Persler*'in savaşta kaybettikleri dostları, akrabaları karşısında duydukları

Aiskhylos, *Persler* / Sophocles, *Antigone* (Eski Yunan Tragedyaları 1), çev. Güngör Dilmen. Mitos Boyut, İstanbul, 1997 s. 8

endişe ve acıya Atina'lıları da ortak eder, onları düşmanlarının kaybı ve yenilgisini anlamaya ve paylaşmaya yönlendirir. Öte yandan, Persler'in yenilgisi tragedyaların gözde teması olan "saldırganlığın ve gururun cezası" konusunu işlemek için kullanılır ve Darius'un ruhunun ağzından dile getirilen "Bir ölümlü, kudreti üstünde işler için/hayaller kurmamalı. Zorbalık çünkü açılıp serpilince/bir felaket ürünü biçilir gözyaşından"¹⁰ sözleriyle Atina'lılara uyarıda bulunulur. Atina Kent Devleti'nin bu oyunun sahnelenmesinden 70 yıl sonra, sömürgeci bir imparatorluğa dönüşmüşken, Sparta Krallığı'na yenilmesiyle son bulduğu düşünüldüğünde bunun hayli yerinde bir uyarı olduğu anlaşılabilir.

Terzopoulos, Türk ve Yunan oyuncularla çalışmadan önce bu metni, Attis Tiyatrosu'nun dördüncü prodüksiyonu olarak kendi kadrosuyla 1990'da ve Moskova'daki Meyerhold Merkezi'nin oyuncularıyla 2003'te sahneye koymuştur. Bu sahnelemelerden ilkinde, statik bir mizansen içinde Pers ordusunun dönmesini bekleyenlerin aldıkları haberler karşısında giderek bilinçsiz bir ölme arzusuna doğru gelişme gösteren acıları ve gözyaşları bedenselleştirilir, Meyerhold Center'daki daha kalabalık kadrolu ve hareketli yorumda ise, Persler'in yıkılışı tüm kabilenin ortaklaşa gördüğü bir karabasan ve ölüm töreniymişçesine yansılır.

Yarısı Türk yarısı Yunan oyunculardan oluşan 14 kişilik kadrosuyla İstanbul'da sergilenen prodüksiyonda, önceki oyunlarda olduğu gibi ölme arzusuna yol alan endişe ve acıya yoğun bir biçimde yer verilmekle birlikte, tüm yapıyı belirleyen esasa dair unsur Doğu-Batı karşıtlığının tarihsel ve mitsel kökeninden yola çıkarak, günümüzün milliyetçilik ekseninde körüklenen savaşlarına yapılan tematik göndermelerdir. Türk ve Yunan oyuncular beraberce yitirdiklerinin ve tüm savaşlarda zorbalık yüzünden yitirilmişlerin yasını tutarlar. Sahnele-

¹⁰ a.g.e., s. 53

medeki kimi zaman ülkeler arası sınırı, kimi zaman da yas ve ölüm ayınının gerçekleştirildiği alanı belirleyen çember ve çemberi bölen çapraz çizgiler, oyunda kullanılan savaş portreleri ve asker postalları bir yönüyle metnin uzamsal ve ritmik plastiğini yeniden kurgulamaya yardımcı olurken, diğer yönüyle de sahnelemenin gönderme alanlarının vurgu almasını sağlarlar.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı Tiyatro Festivali, Atina&Epidauros Festivali ve 4. Tiyatro Olimpiyatları ile Attis Tiyatrosu'nun ortak yapımı olan oyun 31 Haziran ve 1 Temmuz 2006'da Antik Epidauros Tiyatrosu'nda da sergilenmiştir.

EK 2

Theodoros Terzopoulos hakkında biyografik notlar*

- 1947 Theodoros Terzopoulos Kuzey Yunanistan'ın Pieria bölgesindeki Makriyalos köyünde dünyaya geldi.
- 1965-1967 George Sevastikoglou, Leonidas Trivisias ve Kostas Michailidis'in eğitimi altında çalıştığı Atina'daki K. Michailidis Drama Okulu'na devam etti.
- 1972-1976 Heiner Müller, Manfred Wekwerth, Ruth Berghaus ve Ekkehart Schall'in eğiticiliğinde Berliner Ensemble'da çalıştı.
- 1981-1983 Kuzey Yunanistan Devlet Tiyatrosu Drama Okulu'nun yönetmenliğini üstlendi.
- 1985-1988 Delfi'deki Uluslararası Antik Yunan Draması Buluşması'nın sanatsal yönetmenliği görevini yaptı. Buraya, aralarında Heiner Müller, Tadashi Suzuki, Robert Wilson,

Bu metin, 2006 yılındaki *Persler* prodüksiyonunun Antik Epidaurus Tiyatrosu'ndaki temsili için hazırlanan program dergisindeki Theodoros Terzopoulos biyografisinden, güncellenerek ve yeniden elden geçirilerek çevrilmiştir.

Andrei Serban, Wole Soyinka, Min Tanaka, Andrzej Wajda'nın da bulunduğu, uluslararası tiyatro ortamının saygın isimlerini davet etti.

- 1985 ATTIS Tiyatro Topluluğu'nu kurdu.
- 1990 22 Akdeniz ülkesinden oluşan Uluslararası Akdeniz Tiyatrosu Enstitüsü'nün kurucu üyesi oldu.
- 1991 Yunanistan'ın Uluslararası Akdeniz Tiyatroları Enstitüsü Başkanı olarak, Patra'daki "Akdeniz Tiyatrosu'nda Şiddet ve Barış" başlıklı etkinliği gerçekleştirdi. O tarihten bu yana, aynı görevle, tiyatro eğitime dönük seminerler, tiyatroya dönük sempozyum ve farklı etkinlikler düzenlemiştir.
- 1993 Uluslararası Tiyatro Olimpiyatları Komitesi'nin Başkanı oldu ve bu görevini halen sürdürmektedir.
- 1995 Delfi'deki 1. Tiyatro Olimpiyatları'nın sanatsal yönetmenliğini yaptı. "Milenyumu Geçmek" başlıklı etkinliğe Yuri Lubimov, Anatoly Vassiliev, Alla Demidova, Robert Wilson Tadashi Suzuki, Nuria Espert gibi önemli sanatçılar katıldılar.
- 1996 Shizuoka'da gerçekleşen "Umut Yaratmak" başlıklı 2. Tiyatro Olimpiyatları'nın Başkanı olarak görev yaptı. Bu görevi 2001'de Moskova'daki, "Halk İçin Tiyatro" başlıklı 3. Uluslararası Tiyatro Olimpiyatları'nda ve 2006'da İstanbul'daki, "Sınırların Ötesi" başlıklı 4. Tiyatro Olimpiyatları'nda da sürdürdü. Hindistan'ın Manipur kentinde 2008 yılında gerçekleştirilecek "Açılmış Alan" başlıklı 5. Tiyatro Olimpiyatları'nın başkanlığını da üstlenmektedir.

Gösteriler: *Ekmek Fırını* – Bertolt Brecht, Selanik Tiyatro Lab. (1977), *Mahagony* – Brecht (Selanik Tiyatro Lab., 1977), *Mutlu Bir Olay* – Slawomir Mrozek (Kuzey Yunanistan Devlet Tiyatrosu, 1978), *Kapalı Kapılar Ardında* – Jean Paul Sartre (Kuzey Yunanistan Devlet Tiyatrosu, 1980), *Yerma* – Federico Garcia Lorca (Kuzey Yunanistan Devlet Tiyatrosu, 1983), *Bremen’e Özgürlük* – Reiner Werner Fasbinder (L.T.T. Tiyatrosu, Tübingen, Almanya, 1988)

Yönetiminde gerçekleşen prodüksiyonlar: *Brecht’le Tanışma* (1976), *Maria Farandouri Brecht Söylüyor* (1979), *Ekkehart Schall ve Maria Farandouri Brecht Söylüyor* (Selanik Dimitria Festivali & Berliner Ensemble, 1980), *Alabama Şarkısı* (Kuzey Yunanistan Devlet Tiyatrosu Drama Okulu’yla, 1980), *Ekkehart Schall’dan Resital* (Atina, 1980), *Gisela May’dan Resital* (Selanik Dimitria Festivali, 1981), *Aydın Tutkuları* (Lorca’ya saygı gösterisi, Maria Farandouri’yle birlikte, Megaron Müzik, Atina, 1996), bunların yanı sıra, Yunanistan’da ve yurtdışında radyo ve televizyon için prodüksiyonlar.

ATTIS Tiyatrosu’yla Yapılan Gösteriler: *Bakchalar* – Euripides (1986), *Medea Material (Medea Malzemesi)* – Heiner Müller (1988), *Quartet (Dörtlü)* – Heiner Müller (1989), *Persler* - Aiskhylos (1990) *Prometheus’un Kurtuluşu* – Heiner Müller (Heiner Müller ve Sophia Michopoulou ile Berlin’de Künstslerhaus Bethanien’de, 1991), *Phaidra* – Marina Tsvetayeva (Alla Demidova’yla, Patras Ortaçağ Kalesi’nde, 1991), *Quartet* – Heiner Müller (Alla Demidova ve Dimitri Pevtsov’la Taganka Tiyatrosu’nda, 1993), *Kanon* – Vassilis Vassikehayoglou (1993), *Antigone* Sophocles (Yunan ve İtalyan oyuncularıyla, Teatro Olimpico di Vicenza’da, 1994), *Zincire Vurulmuş Prometheus* – Aiskhylos (1995), *Medea Material (Medea Malzemesi)* – Heiner Müller (Marinou Fabrikası’nda, Argos Festivali,

1995), *Medea Material (Medea Malzemesi)* – Heiner Müller (Alla Demidova’yla, 1996), *IO = ay yansımaları* (Vavouli Fabrikası’nda, Argos Festivali, 1996), *Herakles* – Heiner Müller (1997), *Herakles* – Heiner Müller’in Herakles metinlerine dayalı performans (Ulusal Argos Stadyumu, Argos Festivali, 1997), *Dionysos* Euripides’in “Bakkhalar”ına ve Kolombiya yerlilerinin miti Yurupari Tanrısı’na dayalı bir kompozisyon (Kolombiyalı oyuncularla, Uluslararası Bogota Festivali’nde, 1998), *Money (Para)* – Bertolt Brecht (1998), *İniş* – Euripides’in “Herakles’in Çılgınlığı” ve Sophocles’in “Trakhis Kadınları” oyunlarına dayalı bir sahne kompozisyonu (1999), *Herakles’in Çılgınlığı (İniş)* – Euripides (Türk oyuncularla, Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, 1999), *Herakles’in İnişi* Euripides’in “Herakles’in Çılgınlığı” ve Sophocles’in “Trakhis Kadınları” oyunlarına dayalı bir sahne kompozisyonu (Türk ve Yunan oyuncularla, Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, 1999), *Pasca Devadis* – Michalengelo Pira (Cagliari Tiyatrosu’yla ortak yapım, Sardunya, İspanya, 1999), *Taç* – Yannis Kontrafouris (2000), *Herakles’in Çılgınlığı* (2000), *Tristia (Hüzün)* – Medea’nın, Elektra’nın ve Phaedra’nın monologlarına dayalı bir sahne kompozisyonu (Alla Demidova’yla, Delfi, 2000), *Hamlet, Bir Ders* – Boris Pasternak (Alla Demidova’yla, 2001), *Bakkhalar* – Euripides (Jannis Kounellis’in sahne tasarımıyla, Düsseldorf Schauspielhaus’da, 2001), *Lethe (Unutkanlık Nehri)* – Dimitris Dimitriadis (2002), *Medea Material (Medea Malzemesi)* – Heiner Müller (“Zehirler” sanat sergisinin çatısı içinde, Technopolis, Atina, 2002), *Philoktetes* – Sophocles (Berlin Tiyatro Akademisi’nde, 2003), *Beşik* – Samuel Beckett (2003), *Üçleme* – Samuel Beckett (2003), *Epigonoı* Aiskhylos’un kayıp tragedyalarından kalan metin parçalarından yapılmış bir sahne kompozisyonu (2003), *Persler* – Aiskhylos (Eski Sovyetler Birliği ülkelerinden gelen genç yönetmenlerle, Meyerhold Merkezi, Moskova, 2003), *Aias, çılgınlık* – Sophocles (2004), *Son Maske, iflas* – Kostas Logaras (2006), *Cenin* – Etel Adnan (2006), *Persler* – Aiskhylos (Türk ve Yunan oyuncu-

larla, Attis Tiyatrosu, Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali ve Atina-Epidauros Festivali'nin ortak yapımı, 2006), *Kral Oidipus* – Sophocles (Rus oyuncularla, Alexandriskiy Tiyatrosu, St. Petersburg, 2006), *Kassandra* – Marios Pontikas (2007), *Çöl* – Carlo Michelstaedter (2007)

Terzopoulos ve ATTIS topluluğu Yunanistan'da ve yurtdışında pek çok turnede bulundular. 23 yıl içerisinde, ATTIS topluluğu Yunanistan dışındaki ülkelerde 1650 performans gerçekleştirdi.

ATTIS topluluğunun Yunan tragedyaları icra ederken uyguladığı çalışma yöntemleri dünya üzerindeki 30 üniversitenin Klasik Çalışmalar Bölümleri'nde öğretilmektedir. Aynı zamanda ATTIS Tiyatrosu gerçekleştirdiği pek çok atölye çalışmasıyla gittiği yerlerde kendi çalışma yöntemini öğretir. Theodoros Terzopoulos Yunanistan'da ve yurtdışında çok sayıda Tiyatro Ödülü kazanmıştır ve çalışma yöntemi ile tiyatro anlayışı konusunda, Almanya, İngiltere, Yunanistan, Türkiye, Rusya ve farklı ülkelerde çok sayıda kitap yayınlanmış ve çevrilmiştir.

EK 3

Kuruluşundan Bugüne Attis Tiyatrosu'nca Sahnelenen Oyunlar ve Ortak Yapımlar (İlk Gösterim Tarihleri ve Oyun Kadroları) *

BAKKHALAR - Euripides

17 Haziran 1986, Delfi Antik Stadyumu, Delfi, Yunanistan

Çeviri	Leonidas Zenakos
Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Sahne/ Kostüm Tasarımı	Giorgos Patsas
Müzik	Nikos Philippidis
Dionysos	Akis Sakellariou
Teiresias	Sophia Michopoulou/ Tasos Dimas

Bu listede yer alan sahnelemelerden 2000 yılına kadar gerçekleştirilenleri, o tarihte basılan *Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments)* kitabında yer almışlardır. Bu kitap hazırlanırken 2000'den sonraki sahnelemeler de listeye eklendiler, ancak August Strindberg'in *Matmazel Julie* oyununun provaları henüz devam etmekte olduğu için listeye alınmadı. Oyun Şubat 2008'den itibaren Atina'da Attis Tiyatrosu'nda sergilenmeye başlayacaktır.

Agaue	Sophia Michopoulou/Eurykleia
	Sofroniadou
Haberciler A & B	Giorgos Symeonidis
Pentheus	Dimitris Siakaras
Kadmos	Theodoros Polyzonis/Stelios Penteridis
Koro	Kalliope Tachtsoglou/Eurykleia
	Sofroniadou

MEDEA MATERIAL (MEDEA MALZEMESİ) - Heiner Müller

1 Temmuz 1988, Manufaktur Tiyatrosu, Berlin, Almanya

Çeviri	Eleni Varopoulou
Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Sahne/ Kostüm Tasarımı	Giorgos Patsas

Oyuncular	Sophia Michopoulou
	Akis Sakellariou
	Dimitris Siakaras
	Giorgos Symeonidis
	Eurykleia Sofroniadou
	Theodoros Polyzonis

BREMEN'E ÖZGÜRLÜK - Reiner Werner Fassbinder

29 April 1989, L.T.T., Tübingen, Almanya

Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Sahne/ Kostüm Tasarımı	Giorgos Patsas
Müzik	Theodoros Terzopoulos

Geesche Gottfried	Irmgard Paulis
Miltenberger	Hanno Meyer
Timm	Hanno Meyer

Anne	Brigitte Walter
Gottfried	Dietmar Bär
Zimmermann	Bernd Henneberg
Rumph	Werner Grailich
Johann	Dietmar Bär
Bohm	Carsten Klemm
Luisa Mauer	Brigitte Walter
Pater Markus	Carsten Klemm

QUARTET (DÖRTLÜ) - Heiner Müller

4 Ekim 1989, Magic Tiyatrosu, Atina, Yunanistan

Çeviri	Eleni Varopoulou
Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Sahne/ Kostüm Tasarımı	Giorgos Patsas
Müzik	Philip Glass
Merteuil	Olia Lazaridou
Valmont	Akis Sakellariou

PERSLER - Aiskhylos

A Versiyonu: 24 Ağustos 1990, N. Kazancakis

Küçük Bahçe Tiyatrosu, Heraklion, Girit, Yunanistan

B Versiyonu: 20 Haziran 1991, Antik Odeon Sahnesi, Preveza, Yunanistan

Çeviri	Panos Moullas
Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Sahne/ Kostüm Tasarımı	Giorgos Patsas
Korobaşı	Tasos Dimas/ Kalliope Tachtsoglou
Atossa	Eurykleia Sofroniadou/ Angela Brouskou

Haberci	Dimitris Siakaras / Vangelis Hadjioannidis Nikos Saropoulos
Darius	Sophia Michopoulou / Kostas Zaharakis
Serhas	Giorgos Symeonidis/ Giannis Kyraleos

PHAEDRA - Marina Tsvetayeva

27 Ağustos 1991, 1. Uluslararası Akdeniz Tiyatrosu Festivali
“Akdeniz Tiyatrosu’nda Şiddet ve Barış”,
Patras Ortaçağ Kalesi, Patras, Yunanistan

Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Müzik	Philip Glass
Oyuncu	Alla Demidova

PROMETHEUS’UN KURTULUŞU - Heiner Müller

Okuma Tiyatrosu
16 Ekim 1991, Künstlerhaus Bethanien, Berlin, Almanya

Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Yorumlayanlar	Heiner Müller Sophia Michopoulou

QUARTET (DÖRTLÜ) - Heiner Müller

9 Ocak 1993, Taganka Tiyatrosu, Moskova, Rusya

Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Sahne/ Kostüm Tasarımı	Giorgos Patsas

Merteuil
Valmont

Alla Demidova
Dmitri Pevtsov

KANON - Vassilis Vassikechayoglou

19 Mart 1994, Attis Tiyatrosu, Atina, Yunanistan

Yöneten
Sahne/ Kostüm Tasarımı

Theodoros Terzopoulos
Giorgos Patsas

Thersos
Nera
Geos

Tasos Dimas
Eurykleia Sofroniadou
Dimitris Siakaras

ANTIGONE - Sophocles

8 Eylül 1994, Vicenza Olimpik Tiyatrosu, İtalya

Çeviri
Yöneten
Sahne/ Kostüm Tasarımı
Müzik

Filipo Maria Pontani
Theodoros Terzopoulos
Giorgos Patsas
Takis Vellianitis

Antigone
Ismene

Galatea Ranzi/ Gaia Aprea
Beneteta Laoura/ Gaia Aprea
Sonia Bergamasco

Kreon

Pino Micol/ Antonio Paloumbo
Fabrizio Gifuni

Muhafız

Matia Sampastano/ Fabrizio Gifuni
Vicenzo Bociarelli

Haemon
Teiresias
Eurydice

Maximiliano Nisi/ Luigi Saravo
Marco Brancato
Beneteta Laoura/ Gaia Aprea
Sonia Bergamasco

Haberci A	Andrea Devenouti / Laertis Vassiliou
Haberci B	Vito Romita/ Vitorio Vanoutelli Laertis Vassiliou
Korobaşı	Tasos Dimas Paolo Musio Vittorio Vanoutelli Ieronymos Kaletsanos
Koro	Marco Brancato Stavros Panoussis Laertis Vassiliou Panagiotis Vogopoulos Maximiliano Nisi

ZİNCİRE YURULMUŞ PROMETHEUS - Aiskhylos

27 Mayıs 1995, Montalcino Chiesa di San Francesco, Toscana, İtalya

Çeviri	Panos Moullas
Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Sahne/ Kostüm Tasarımı	Giorgos Patsas
Müzik	Takis Vellianitis
Prometheus	Tasos Dimas
Io	Anesa Papadopoulou/ Sophia Hill
Koro	Sophia Michopoulou
Hephaestos	Lazaros Andriotis/ Laertis Vassiliou Meletis Ilias/ Konstantina Takalou Ieronymos Kaletsanos / Dimos Tsigakos Thanasis Alevras
Kratos (Güç)	Ieronymos Kaletsanos / Giannis Stankoglou
Okeanos	Savas Stroumpos
Hermes	

MEDEA MATERIAL (MEDEA MALZEMESİ) - Heiner Müller

Gösterimin genel başlığı "Savaş Makinası"

1995, Marinou Fabrikası, Argos Festivali, Yunanistan

Kuratör: Eleni Varopoulou

Çeviri

Eleni Varopoulou

Yöneten

Theodoros Terzopoulos

Oyuncu

Sophia Michopoulou

MEDEA MATERIAL (MEDEA MALZEMESİ) - Heiner Müller

13 Mart 1996, Attis Tiyatrosu, Atina, Yunanistan

Yöneten

Theodoros Terzopoulos

Sahne Tasarımı

Ermofilos Hondolidis

Kostüm Tasarımı

Alla Kozinkova/
Ermofilos Hondolidis

Medea

Alla Demidova

IO = ay yansımaları

Enstolasyon Vouvoula Skoura

1996, Vouvouli Fabrikası, Argos Festivali, Yunanistan

Kuratör: Eleni Varopoulou

Yöneten

Theodoros Terzopoulos

Oyuncu

Sophia Hill

HERAKLES - Heiner Müller

26 Şubat 1997, Attis Tiyatrosu, Atina, Yunanistan

Çeviri	Eleni Varopoulou
Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Sahne/ Kostüm Tasarımı	Ermofilos Hondolidis
Oyuncular	Tasos Dimas Sophia Michopoulou Giorgos Symeonidis Laertis Vassiliou Dimos Tsigakos Ieronymos Kaletsanos Sophia Hill

HERACLES - Heiner Müller

Doğaçlama malzemeye Performans

Gösterimin genel başlığı "Müfreze, Eylemler, Performans"

1997, Argos Ulusal Stadyumu, Argos Festivali, Yunanistan

Kuratör: Eleni Varopoulou

Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Oyuncu	Tasos Dimas

MONEY

Bertolt Brecht'in çeşitli eserlerinden sahne kompozisyonu

20 Şubat 1998, Attis Tiyatrosu, Atina, Yunanistan

Çeviri/Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Sahne Tasarımı	Alexandros Kokkinos
Müzik	Kurt Weil

Hakim	Tasos Dimas
Begbik	Sophia Michopoulou
Jenny Smith	Sophia Hill
Paul Ackerman	Laertis Vassiliou/ Christos Lyngas
Perküsyon	Dimos Tsigakos

DIONYSOS

Euripides'in Bakkhalar'ına ve Kolombiya yerlilerinin miti Yurupari

Tanrısı'na dayalı bir kompozisyon

11 Nisan 1998, Casa del Teatro, Bogota, Kolombiya

Çeviri	Francisco Rodriguez Adrados
Yöneten/ Sahne Tasarımı	Theodoros Terzopoulos
Kostüm Tasarımı	Giorgos Patsas
Dionysos	Jorge Ivan Grisales
Pentheus	Leonardo Lozano
Agaue	Fernando Pautt
Kadmos	Alejandro Rodriguez
Teiresias	Carlos Araque
	Mauricio Sarmiento
Haberci A	Nicolas Macario Alonso
Haberci B	Ariel Martinez
Korobaşı	Santiago Duran

İNİŞ

Euripides'in "Herakles'in Çılgınlığı" ve Sophocles'in
"Trakhis Kadınları" oyunlarına dayalı bir kompozisyon

2 Nisan 1999, Attis Tiyatrosu, Atina, Yunanistan

Çeviri	K. H. Myris/ T. Roussos
--------	-------------------------

Yöneten
Sahne/ Kostüm Tasarımı

Theodoros Terzopoulos
Ermofilos Hondolidis

Oyuncular

Tasos Dimas
Ieronymos Kaletsanos
/ Thanasis Georgiou
Yetkin Dikinciler[†]
Dimos Tsigakos
/ Kostas Antalopoulos

İNİŞ (HERAKLES'İN ÇILGINLIĞI) - Euripides

26 Mayıs 1999, 11. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali,
Muhsin Ertuğrul Sahnesi, İstanbul, Türkiye

Yöneten
Sahne/ Kostüm Tasarımı
Yönetmen Asistanı

Theodoros Terzopoulos
Ermofilos Hondolidis
Mark Levitas

Oyuncular

Ayla Algan
Yetkin Dikinciler
Devrim Nas
Murat Ergün
Celal Perk
Yiğit Özşener
Cem Bender

[†] Yetkin Dikinciler bu prodüksiyona Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'nde Terzopoulos'la ortak çalışma yürüttükten sonra katıldı. Onun katılımıyla yeni bir versiyonu üretilen sahneleme pek çok Avrupa ve Latin Amerika ülkesine turne yaptı (bkz. Yetkin Dikinciler'le söyleşi).

HERACLES'İN İNİŞİ

Euripides'in "Herakles'in Çılgınlığı" ve Sophocles'in
"Trakhis Kadınları" oyunlarına dayalı bir kompozisyon
27 Mayıs 1999, 11. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali,
Muhsin Ertuğrul Sahnesi, İstanbul, Türkiye

Çeviri	K. H. Myris/ T. Roussos
Türkçe Çeviri	Lütfü Ay
Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Sahne/ Kostüm Tasarımı	Ermofilos Hondolidis
Oyuncular	Tasos Dimas Ieronymos Kaletsanos Dimos Tsigakos Ayla Algan Yetkin Dikinciler Devrim Nas Murat Ergün Celal Perk Cem Bender Yiğit Özşener

PASCA DEVADIS - Michelangelo Pira

30 Temmuz 1999, Teatro di Nora, Sardunya

Yöneten-	
Sahne/ Kostüm Tasarımı	Theodoros Terzopoulos
Müzik	Dimos Tsigakos/ Theodoros
Terzopoulos	

Ballore Ladu
Birinci Anlatıcı
Bir Kadın
Pasca Devadis
Sunucu/Şarkıcı
Don Diego Cossu
İkinci Anlatıcı
Onorato Succu
Bannedda Corrairie

Stefano Artissunch
Maria Grazia Sughi Bodio
Francesca Bragaglia
Lia Careddu
Giovanni Carroni
Paolo Meloni
Maria Grazia Bodio
Luigi Tontoranelli/ Paolo Musio
Gisela Vacca

TAÇ - Yannis Kontrafouris

21 Ocak 2000, Attis Tiyatrosu, Yunanistan

Yöneten
Sahne/ Kostüm Tasarımı

Theodoros Terzopoulos
Ermofilos Hondolidis

Oyuncular

Tasos Dimas
Konstantina Takalou
Theofanis Mantzoros

HÜZÜN

(Euripides'in Phaedra, Medea ve Sophocles'in
Electra monologlarına dayalı sahne kompozisyonu)
1 Temmuz 2000, Uluslararası Antik Yunan Draması Buluşması,
Delfi Antik Stadyumu, Delfi, Yunanistan

Yöneten

Theodoros Terzopoulos

Oyuncu

Alla Demidova

HERAKLES'İN ÇILGINLIĞI - Euripides

25 Ağustos 2000, Epidauros Antik Tiyatrosu, Epidavrus, Yunanistan

Çeviri	Tasos Rousos
Yneten – Kostüm Tasarımı	Theodoros Terzopoulos
Sahne Tasarımı	Ermofilos Hondolidis
Müzik	Takis Vellianitis
	Nikos Philippidis
Yönetmen Asistanı	Antreas Kokkinos
Korobaşı/Haberci	Tasos Dimas
Megara	Sophia Hill
Herakles	Dionysis Aktypis
Amphitryon	Thanasis Georgiou
Lykos	Alexandros Kalpakidis
Thiseas	Christos Thanos
Lyssa	Konstantina Takalou
Iris	Niovi Kostopoulou
Koro	Magda Pensou
	Kostas Antalopoulos
	Stathis Grapsas
	Maximilianos Moumouris
	Marina Kalogirou
	Marianthi Kyriou
Herakles'in çocukları	Katerina Zervou
	Afentoula Lygnou
	Giorgos Papailiou

HAMLET, bir ders - Boris Pasternak

21 Şubat 2001, Attis Tiyatrosu, Yunanistan

Çeviri – Uyarlama	Boris Pasternak
Dramaturjik Düzenleme- Uyarlama	Theodoros Terzopoulos, Alla Demidova
Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Sahne Tasarımı	Alla Kozinkova
Oyuncular	Alla Demidova Sophia Hill Thanasis Georgiou/ Meletis Ilias/ Savvas Stroumpos/ Kostas Antalopoulos/ Alexandros Kalpakidis

BAKKHALAR - Euripides

18 Ekim 2001, Siemens Fabrikası, Düsseldorf, Schauspielhaus, Almanya

Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Sahne Tasarımı	Giannis Kounellis
Kostüm Tasarımı	Giorgos Patsas
Dramaturjik Düzenleme	Frank M. Raddatz
Müzik	Panagiotis Vellianitis
Yönetmen Asistanı	Martin Olenbermann
Dionysos	Fatih Çevikkollu
Teiresias	Götz Argus
Kadmos	Volker Spengler

Pentheus
Agaue
1. Haberci
2. Haberci
Korobaşı

Martin Schneider
Marianne Hoika
Tim Egloff
Christian Holdt
Nina Dipla

Koro

Cornelia Böhnisch
Claudia Mau
Eva Müller
Sebastian Muskalla
Lisa Nielebock
Anita Olatunji
Christian Onciu
Agnes Regula
Henning Sembritzki
Simon Solberg
Oliver Sproll
Katja Stockhausen
Jan Viethen

MEDEA MATERIAL - Heiner Müller

(*Zehirler sanat sergisinin çatısı içinde*)

Nisan 2002, Technopolis, Atina, Yunanistan

Kuratör
Yöneten

Maria Maragou
Theodoros Terzopoulos

Oyuncu

Sophia Michopoulou

PHILOKTETES - Sophocles

24 Nisan 2002, Berlin Tiyatro Akademisi, Berlin, Almanya

Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Philoctetes	Yetkin Dikinciler
Neoptolemos	Theodoros Terzopoulos

LETHE (UNUTKANLIK NEHİRİ) - Dimitris Dimitriades

(Unutkanlık Nehri, Yenilgi, Bellek ve Sanat monologlarına dayalı sahne kompozisyonu)

10 Mayıs 2002, Attis Tiyatrosu, Atina, Yunanistan

Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Oyuncular	Tasos Dimas Sophia Hill

BEŞİK - Samuel Beckett

7 Mayıs 2003, Attis Tiyatrosu, Yunanistan

Çeviri	Athina Dimitriadou
Yöneten – Sahne Tasarımı	Theodoros Terzopoulos
Dramaturjik İşbirliği	Nikos Nomikos
Müzik	Piyotr Tchaikovsky'nin “Sessizliğin Şarkısı”
Oyuncular	Sophia Michopoulou Theodoros Terzopoulos

EPIGONOI (SOY)

(Aiskhylos'un kayıp tragedyalarından kalan
metin parçalarından yapılmış bir sahne kompozisyonu)
11 Haziran 2003, Tent Theatre, Rhurfestpiele

Çeviri	Eleni Varopoulou
Yöneten – Sahne Tasarımı	Theodoros Terzopoulos
Yönetmen Asistanı	Savvas Stroumpos
Europa/Thetis	Sophia Michopoulou
Akhilleus/Korobaşı	Tasos Dimas
Herakles	Thanasis Alevras/ Meletis Ilias
Philoktetes	Meletis Ilias/ Nikiforos Vlasis
Prometheus	Vasilis Margetis/ Antonis Myriagos
Aias	Savvas Stroumpos

PERSLER - Aeschylus

9 Kasım 2003, Meyerhold Center, Moskova, Rusya

Yöneten-	
Sahne/ Kostüm Tasarımı	Theodoros Terzopoulos
Müzik	Vladimir Taracov
Yönetmen Asistanı	Savvas Stroumpos
Atossa	Natalia Volosina
Xerxes	Oleg Gerasimof
Darius	Nikolai Roschin
Haberci	Denis Yacovlef
Koro	Sergei Naficof
	Sergei Opria
	Sergei Pezenkin
	Sergei Sambizkin
	Iskander Sakaef
	Savvas Stroumpos

ÜÇLEME - Samuel Beckett

16 Ocak 2004, Attis Tiyatrosu, Yunanistan

Çeviri	Athina Dimitriadou
Yöneten – Sahne Tasarımı	Theodoros Terzopoulos
Dramaturjik İşbirliği	Nikos Nomikos
Müzik	Piyotr Tchaikovsky'nin “Sessizliğin Şarkısı”

BEŞİK

Oyuncular	Sophia Michopoulou Theodoros Terzopoulos
-----------	---

OHIO DOĞAÇLAMASI

Thanasis Alevras
Meletis Ilias
Giannis Stankoglou
Savvas Stroumpos
Theodoros Terzopoulos

DOĞAÇLAMA

Tasos Dimas
Theodoros Terzopoulos

AÍAS, çılgınlık - Sophocles

10 Aralık 2004, Attis Tiyatrosu, Atina, Yunanistan
G. Griparis'in çevirisinden serbest uyarlama

Yöneten – Sahne Tasarımı	Theodoros Terzopoulos
Dramaturjik İşbirliği	Nikos Nomikos Kostas Arvanitakis

Oyuncular

Tasos Dimas
Meletis Ilias
Savvas Stroumpos

SON MASKE, iflas - Kostas Logaras

15 Şubat 2006, Eski Barınak, Patras, Yunanistan

Yöneten-Metin Düzenleme

Theodoros Terzopoulos

Anlatıcı

Tasos Dimas

1. Patrinela[§]

Miltiadis Fiorentzis/

Giorgos Simeonidis

2. Patrinela

Meletis Ilias

3. Patrinela

Savvas Stroumpos

4. Patrinela

Nikiforos Vlassis

5. Patrinela

Antonis Myriagos

6. Patrinela

Ippokratis Delveroudis

/ Dimitris Kartokis

PERSLER - Aeschylus

11 Mayıs 2006, 4. Tiyatro Olimpiyatları ve 15. Uluslararası
İstanbul Tiyatro Festivali, Aya İrini, İstanbul, Türkiye

30 Haziran 2006, Atina – Epidaurus Yunan Festivali,

Epidaurus Antik Tiyatrosu, Yunanistan

Çeviri

Eleni Varopoulou

Güngör Dilmen Kalyoncu

Yöneten

Theodoros Terzopoulos

§ Patrinela, Patras'ta bulunan Roma döneminden kalma bir erkek büstüne verilen addır. Patras'ta yaşayanların gözünde bu büst, kenti hastalıklardan koruyan mitolojik bir varlığı, kentin ruhunu temsil eder.

Sahne/ Kostüm Tasarımı
Müzik

Giorgos Patsas
Takis Vellianitis

Atossa
Darius
Xerxes

Meletis Ilias
Devrim Nas
Yiğit Özşener
Antonis Myriagos
Savvas Stroumpos
Nikiforos Vlassis
Kerem Karaboğa
Devrim Nas

Haberci
Korobaşı

Miltiadis Fiorentzis

Koro

Yiğit Özşener
Erol Babaoğlu
Antonis Myriagos
Dimitris Zografakis
Pavlos Stavropoulos
Caner Çandarlı
Güven Ince
Ferdi Yıldız

Şarkı/ Koro

KRAL OİDİPUS - Sophocles

15 Eylül 2006, Alexandrinsky Tiyatrosu, St. Petersburg, Rusya

Yöneten
Sahne Tasarımı
Müzik
Dramaturjik İşbirliği
Yönetmen Asistanı

Theodoros Terzopoulos
Giorgos Patsas
Takis Vellianitis
Kostas Arvanitakis
Iskander Sakaev
Lana Ivanova
Savvas Stroumpos
Alexander Mokhov

Oidipus

Iokaste
Kreon
Korinth'li Haberci
Müjdecî
Çoban
Koro

Yulia Marchenko
Semyon Sytnik
Vladimir Kolganov
Valentin Zakharov
Oleg Eryomin
Sergei Elikov
Oleg Eryomin
Valentin Zakharov
Vladimir Kolganov
Alexander Kudrenko
Konstantin Lukonin
Andrey Matukov
Kirill Menscshikov
Dmitri Palamarchuk
Yuri Ravitskiy

CENİN[±] - Etel Adnan.

26 Aralık 2006, Attis Tiyatrosu, Atina, Yunanistan

Çeviri
Kuratör
Yöneten

Efi Giannopoulou
Maria Maragou
Theodoros Terzopoulos

Göçmenler

Kürt göçmenleriyle yaşayan tablo –
Theodoros Terzopoulos

Tehlikeli Çıkış
Cahiller

Video enstalasyonu Despoina Meimaroglou
Sophia Michopoulou'yla enstalasyon –
Maria Loizidou

Suriye ve Yunanistan kökenli olup şu anda California ve Paris'te yaşayan kadın şair Etel Adnan'ın yazdığı şiirin başlığı İsrail ordusunun saldırısı sonucu yüzlerce kişinin öldüğü Cenin mülteci kampının adını taşır.

Seyirci	Tasos Dimas'la diyalog halinde Popi Krouska'nın video projesiyonu
Okuyucu	Theodoros Terzopoulos

KASSANDRA, ölüme seslenir - Marios Pontikas

11 Mayıs 2007, Attis Tiyatrosu, Atina, Yunanistan

Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Müzik	Takis Vellianitis
Oyuncular	Tasos Dimas Savas Stroumpos Meletis Ilias Nikiforos Vlassis Antonis Myriagos

ÇÖL - Carlo Michelstaedter

14 Kasım 2007, Attis Tiyatrosu, Yunanistan

Çeviri	Flora Kontaratou
Dramaturjik İşbirliği	Paolo Musio
Yöneten	Theodoros Terzopoulos
Müzik	Piyotr Tchaikovsky'nin "Sessizliğin Şarkısı"
Oyuncular	Paolo Musio Theodoros Terzopoulos

KAYNAKÇA

- AIKHYLOS: *Zincire Vurulmuş Prometheus*, çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, Bilgi, İstanbul, 1968
- AIKHYLOS: Persler / SOFOKLES, Antigone (Eski Yunan Tragedyaları 1), çev. Güngör Dilmen, Mitos Boyut, İstanbul, 1997
- ALLAIN, Paul: *The Art of Stillness*, Methuen, London, 2002
- ALLAIN, Paul: *"The Gardzienice Theatre Association of Poland"* ed. Philip Zarilli, Acting (Re)Considered, Routledge, New York, 1996, s. 200-218
- ALPÖGE, Atila: *Hayat Ağacında Tavus Kuşları – Genç Oyuncular*, Mitos-Boyut, İstanbul, 2007
- ARICI, Oğuz: *"Thebai Söyleminde Uyum (Harmony) ve Ölçü (Sophrosyne) Düşüncesi"* Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, sayı: 5, İstanbul, 2004, s. 61-84
- ARISTOTELES: *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi, İstanbul, 1995
- ARTAUD, Antonin: *Tiyatro ve İkizi*, çev. Bahadır Gülmez, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul, Haziran 1993
- ARVANİTAKİS, Kostas I.: *"Psychoanalysis and the Theatre of 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. 188-199
- BARBA, Eugenio SIVARESE, Nikola: *Oyuncunun Gizli Sanatı*, çev. Ayşin Candan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002
- BARBA, Eugenio: *"Ritüel Tiyatro"* çev. Çiğdem Genç, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, sayı:4 (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı), Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, İstanbul, 1992
- BENEDETTI, Jean: *Stanislavski and the Actor*, Methuen, Great Britain, 1998
- BERKTAY, Ali (ed.): *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, Ali Berktaş, İstanbul, Mitos Boyut, 1997

- BONNARD, Andre: *Antik Yunan Uygarlığı (Cilt 1)*, çev. Kerem Kurtgözü, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2004
- BRECHT, Bertolt: *Oyunculuk Sanatı ve Dekor*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Say, 1982
- BRECHT, Bertolt: *Epik Tiyatro*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem, 1990
- BRECHT, Bertolt: *Sanat Üzerine Yazılar*, çev. Kamuran Şipal, İstanbul, Cem, 1990
- BROCKETT, Oscar G: *Tiyatro Tarihi*, çev. Sevinç Sokullu, Sibel Dinçel, vd., Dost, Ankara, Kasım 2000
- BÜRGER, Peter: *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, İletişim, İstanbul, 2003
- CHAIKIN, Joseph: *The Presence of the Actor*, New York, Theatre Communications Group, 1991
- CRAIG, Edward Gordon: *Tiyatro Sanatı Üzerine*, çev. Nureddin Sevin, Ankara, Milli Eğitim Basımevi, 1946
- DIDEROT, Denis: *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler*, çev: Sabri Esat Siyavuşgil, İstanbul, Sosyal, Mayıs 1996
- DIDEROT, Denis: *Felsefe Konuşmaları*, çev: Adnan Cemgil, İstanbul, Sosyal, 1997
- EAGLETON, Terry: *Kuramdan Sonra*, çev. Uygur Abacı, Literatür, İstanbul, Nisan 2004
- ERHAT, Azra: *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1978 (2. bs.)
- EURIPIDES: *Bakchalar*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, Nisan 2003
- EURIPIDES: *Herakles*, çev. Lütfi Ay, Maarif Matbaası, Ankara, 1943
- FISCHER-LICHTE, Erika: *"Transformations – Theatre and Ritual in the Bacchae"*, 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. 104-117
- FORDHAM, Frieda: *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, çev. Aslan Yalçın, İstanbul, Say, 1993 (1. Baskı)

- FORSYTHE, Eric: *"Ludwig Flazsen'le Söyleşi"*, çev. Çiğdem Genç, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, sayı:5, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, İstanbul, 1994
- FREUD, Sigmund: *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, Metis, İstanbul, Şubat 1999
- GROTOWSKI, Jerzy: *"Yoksul Bir Tiyatroya Doğru"* çev. Hülya Bahçeci, Handan Öz, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, sayı:4 (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı), Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, İstanbul, 1992
- GROTOWSKI, Jerzy: *"Tiyatro Kumpanyasından Vasıta Olarak Sanata"*, çev. Hülya Bahçeci, Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi, No: 6, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, t.y., s. 275-293
- GÜÇBİLMEZ, Beliz: *"Lorca'da Zamanın Temsili ve Duende"*, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, sayı:9, İstanbul, 2006, s. 3-15
- HODGE, Alison: *"Włodzimierz Staniewski – Gardzienice and the naturalised actor"*, Twentieth Century Actor Training, ed. Alison Hodge, New York, Routledge, 2000
- HUIZINGA, Johan: *Homo Ludens*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ayrıntı, İstanbul, Eylül 1995
- İNDİRKAŞ, Zühre: *"Dionysos Tanrının Maskesi ya da Maskenin Tanrısı"*, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi, sayı: 5, İstanbul, 2004, s. 53-60
- INNES, Christopher: *Avant Garde Tiyatro*, çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, Dost, Ankara, Nisan 2004
- KALB, Jonathan: *Theater of Heiner Müller*, Cambridge University Press, 1998
- KARABOĞA, Kerem: *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2005
- KARABOĞA, Kerem: *"Brecht'ın Oyuncunun Gerçekçi Sanatı"*, İ.Ü. Ed. Fak. Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi, sayı: 18, 2006, s. 69-86
- KARACABEY, Süreyya: *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, De Ki, Ankara, Şubat 2007

- KOTT, Jan: *Antik Tragedyalar ve Çağdaş Yorumları*, çev. Ayşe Selen, Mitos-Boyut, İstanbul, 2006
- KOTT, Jan: "Grotowski or the limit", *New Theatre Quarterly*, 6:23, 1990, s. 203-206
- KÖKER, Tolga (Leyla Keskiner ile Ortak Çalışma): "Göçmenlik Dersleri – Türkiye’de Zorunlu Göç Deneyimi" Ege’yi Geçerken, der: Renée Hirschon, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Mart 2005, s. 291-312
- KUMIEGA, Jennifer: *The Theatre of Grotowski*, New York, Methuen, 1985
- KURPIT, Donald: *Sanatın Sonu*, çev. Yasemin Tezgiden, Metis, İstanbul, Ekim 2006
- LEACH, Robert: *Vsevolod Meyerhold*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993
- LEHMANN, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre*, tr. Karen Jürs-Munby, Routledge, London & New York, 2006
- LEHMANN, Hans-Thies: "Terzopoulos’ Müller – A Sketch", *Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos*, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, S. 176-185
- MARANTZIDIS, Nikos: "Yunanistan’da Türkçe Konuşan Pontuslular ve Uyum Sorunları", *Yeniden Kurulan Yaşamlar*, der. Müfide Pekin, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Ekim 2005, s. 97-109
- MARIJEN, Franz: "Oyunculuk Çalışması (1966)", çev. Metin Göksel, *Mimesis Tiyatro Çeviri-Araştırma Dergisi*, sayı:4 (Yoksul Tiyatro Özel Sayısı), Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, İstanbul, 1992
- MASAKAZU, Yamazaki: "The Aesthetics of Ambiguity: The Artistic Theories of Zeami", *On the Art of the No Drama – The Major Treatises of Zeami*, tr. J. Thomas Rimer, Yamazaki Masakazu, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1984
- MCDONALD, Marianne: *Ancient Sun Modern Light*, Columbia University Press, New York, 1992
- MCDONALD, Marianne: "Theodoros Terzopoulos, A Director For the Ages: Theatre of the Body, Mind, and Memory", *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. 8-39

MEYER-DINKGRAFE, Daniel: *Approaches to Acting*, Continuum Studies in Drama, London and New York, 2001

MILLAS, Herkül: *Geçmişten Bugüne Yunanlılar*, İletişim, İstanbul, 2004 (2.bs.)

MÜLLER, Heiner: *Hamletmachine and Other Texts for the Stage*, ed. ve tr. Carl Weber, Performing Arts Journal Publications, New York, 1984

NIETZSCHE, Friedrich: *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, İthaki, İstanbul, 2005

OSINSKI, Zbigniew: *Grotowski and His Laboratory*, trans. Lillian Vallee, Robert Findlay, Paj Publications, New York, 1986

PAVIS, Patrice: *"Brechtian Gestus and Its Avatars in Contemporary Theatre"*, Das Brecht Jahrbuch 24 / The Brecht Yearbook 24, ed. Maarten van Dijk, University of Wisconsin Press, 1999

PRICE, Jonathan: *Vsevolod Meyerhold*, Routledge, London and New York, 2003

RADDANTZ, 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 Theatre of Theodoros Terzopoulos, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 136-171

RICHARDS, Thomas: *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, çev. Hülya Yıldız, Ayşin Candan, Norgunk, İstanbul, Temmuz 2005

ROACH, Joseph R. Jr.: *"Diderot and the actor's machine"*, Theatre Survey, 22:1, 1981, s. 51-68

ROSHCHIN, Nikolai: *"The Rebirth of Man, By Means Of Rejecting Humanity"*, 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. 266-267

SAMPATAKAKIS, Georgios: *"Dionysos Restitutus – The Bacchae of 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. 90-102

SAMPATAKAKİS, Georgios: “*Tiyatronun Sonu: Theodoros Terzopoulos’un Tiyatrosunda Biçem ve Metafizik*”, basıma hazırlanmış ama yayınlanmamış metin, Atina, 2007

SCHECHNER, Richard: “*The Five Avant Gardes Or Or None?*”, The Twentieth Century Performance Reader, ed. Michael Huxley, Noel Wits, Routledge, New York, 1996, s. 308-326

SCHLEMMER, Oskar: “*İnsan ve Sanat Figürü*”, çev. İdil Kemer, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı, yay. haz. Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 93-103

SCHLEMMER, Oskar: “*Man and Art Figure*”, tran. Arthur Wensinger, The Theater of The Bauhaus, ed. Walter Gropius and Arthur S. Wensinger,, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1961, s.17-47

SCHMIDT, Paul (ed.): *Meyerhold at Work*, Applause, New York, 1996

SOPHOCLES: *Trakhis Kadınları*, çev. Şaziye Berin Kurt, Maarif Matbaası, Ankara, 1942

STANISLAVSKI, Konstantin: *Bir Aktör Hazırlanıyor*, çev. Suat Taşer, Dost, Ankara, Mart 1988

STANISLAVSKI, Konstantin: *Bir Rol Yaratmak*, çev. Çiğdem Genç, vd., İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 1999

STROUMPOS, Savvas: “*An Approach to the Working Method of the Attis Theatre*”, 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. 230-233

SUZUKI, Tadashi: *The Way of Acting*, tr. J. Thomas Rimer, Theatre Communications Group, New York, 2000 (6. bs.)

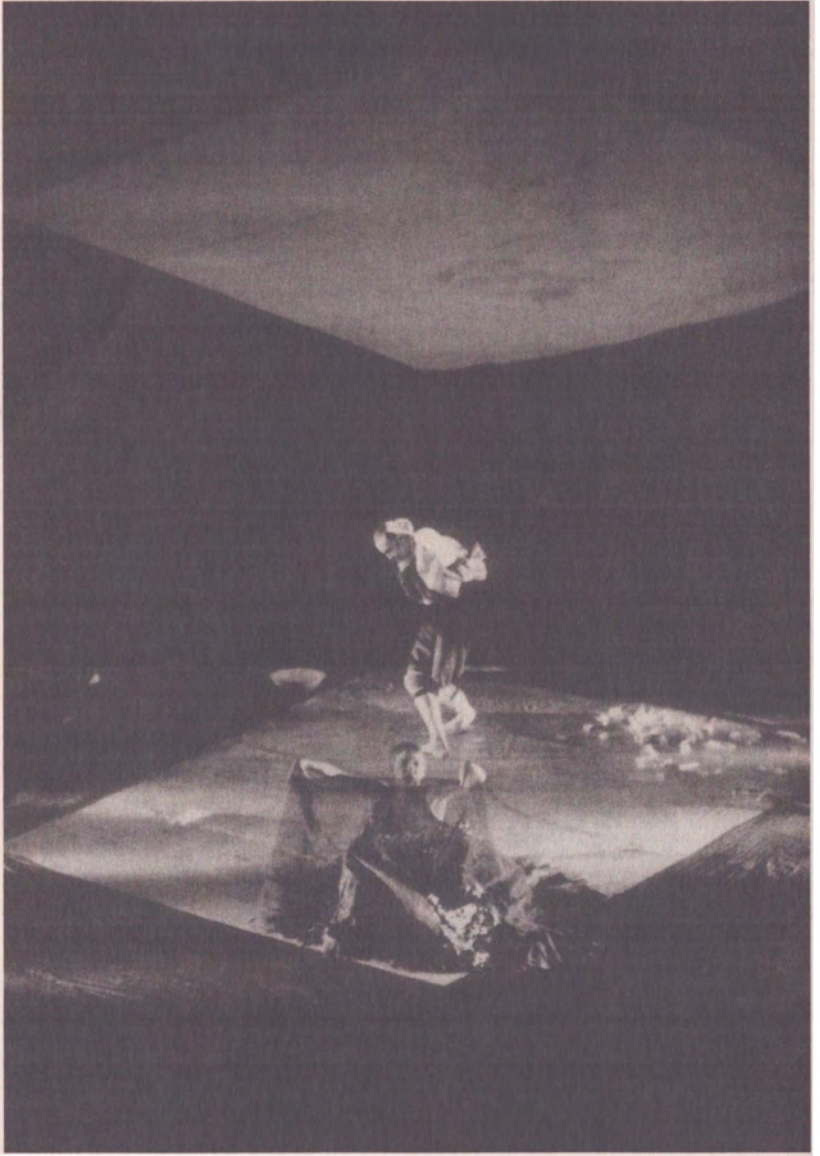
TERZOPOULOS, Theodoros: “*Historical Review and Methodology*”, Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Pub., Athens, July 2000, s. 47-82

- TERZOPOULOS, Theodoros: *"The Principles of Tragedy"*, yayınlanmamış metin, Attis Tiyatrosu Arşivi, 1996
- THOMSON, George: *Aiskhylos ve Atina*, çev. Mehmet H. Doğan, Payel, İstanbul, Mart 1990
- TOPORKOV, Vasily Osipovich: *Stanislavski in Rehearsal*, New York, Routledge, 1998
- TSATSOULIS, Dimitris: *"The Circle and The Square"* 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. 42-54
- TUNA, Ertan: *Şamanlık ve Oyunculuk*, Okyanus, Ankara, 2000
- TURA, Saffet Murat: *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, Ayrıntı, İstanbul, Haziran 1989
- VARAPOULOU, Eleni: *"Prolog"*, Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments), Agra Publications, Athens, 2000, s. 9-14
- VARAPOULOU, Helene: *"Seven Concepts Deduced From The Yerma Production"*, 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. 80-87
- VEREMIS, Thanos: *"1922: Yunan Devleti'nde Siyasi Süreklilikler ve Yeniden Düzenlemeler"*, Ege'yi Geçerken, der: Renée Hirschon, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, Mart 2005
- WEBER, Carl (ed.): *A Heiner Müller Reader*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 2001
- WRIGHT, Elizabeth: *Postmodern Brecht*, çev. Ayşegül Bahcivan, Dost, Ankara, Nisan 1998
- ZARILLI, Philip: *"On the Edge of a Breath, Looking"*, ed. Philip Zarilli, Acting (Re)Considered, Routledge, New York, 1996, s. 181-199



Fotoğraflar: Johanna Weber

Calliope Tachtsoglou *Bakkhalar'* da, 1986



Olia Lazaridou ve Akis Sakellariou *Quartet*'te, Selanik, 1993



**Sophia Michopoulou (arkada), Eurykleia Sofraniadou ve
Vangelis Hadjioannidis *Persler*'de, Berlin, 1991**



**Sophia Michopoulou *Persler*'de, Darius'un ruhu rolünde,
Berlin, 1991**



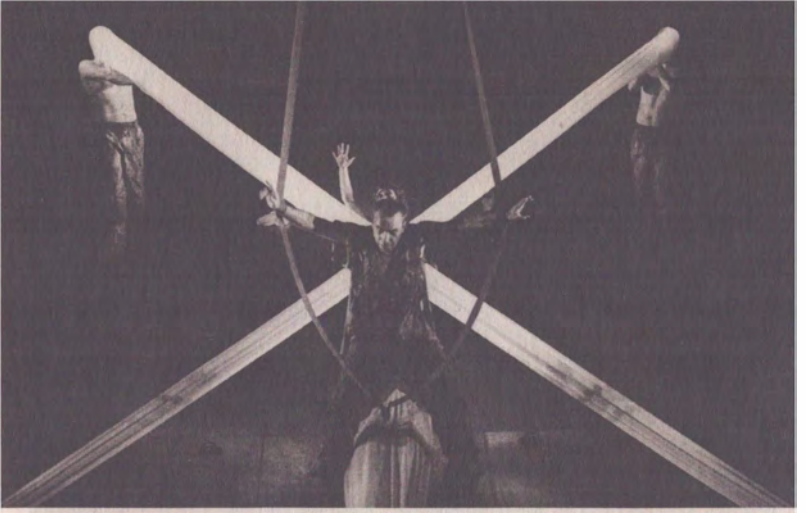
**Sophia Michopoulou ve Heiner Müller
Prometheus'un Kurtuluşu'nu okurken, Berlin 1991**



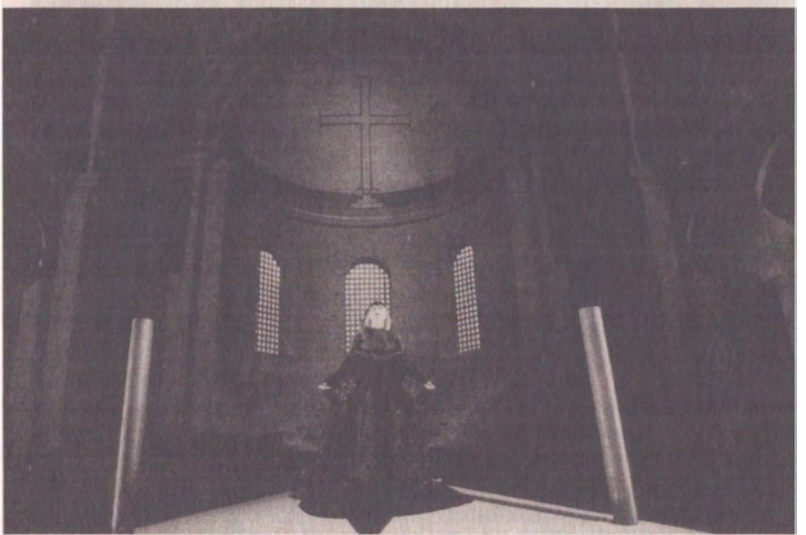
Alla Demidova ve Dimitri Pevtsov Taganka Tiyatrosu'yla ortak yapım olarak sahnelenen *Quartet*'te, Moskova, 1993



Galetea Ranzi, Teatro Olimpico ile ortak yapım olarak sahnelenen *Antigone*'de, Antigone rolünde, Vicenza, 1994



Tasos Dimas (Prometheus) ve diğ er oyuncular
Zincire Vurulmuş Prometheus'ta, Attis Tiyatrosu, Atina, 1996



Alla Demidova *Medea Mater*'de, Aya İrini, İstanbul, 1996



**Tasos Dimas ve Sophia Michopoulou Brecht
metinlerinden oluşturulan *Money*'de, Attis Tiyatrosu, 1998**



**Ariel Martinez, Teatro del Casa ile ortak yapım olarak
sahnelenen *Dionysos*'ta, Bogota, 1998**



**Sophia Michopoulou, Ieronymos Kaletsanos ve
Giorgos Symeniodis *Herakles*'te, Attis Tiyatrosu, Atina, 1997**



**Yetkin Dikinciler, Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali'yle
ortak yapım olarak sahnelenen *İniş*'te, Herakles rolünde, İstanbul, 1999**



**Ieronymous Kaletsanos, Ayla Algan, Yetkin Dikinciler ve
diğer oyuncular *Herakles'in İniş'i*nde, İstanbul, 1999**



**2001 yılında Schauspielhaus'la ortak yapım olarak sahnelenen
Bakkhalar, Siemens Fabrikası, Düsseldorf**



Herakles'in ılgınlığı, Epidaurus, 2000



***Bakkhalar*, Siemens Fabrikası, Düsseldorf, 2001**



Tasos Dimas *Alas'ta*, Attis Tiyatrosu, Atina, 2004



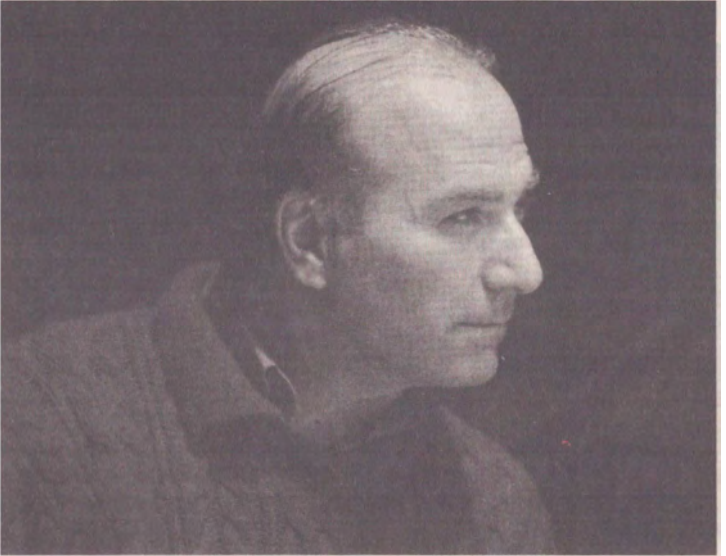
Savvas Stroumpou Aias'ta, Attis Tiyatrosu, Atina, 2004



**Meyerhold Center'la ortak yapım olarak sahnelenen
Persler'in final sahnesi, Moskova, 2003**



***Persler*'in final sahnesi, Aya İrini, İstanbul, 2006**



**Theodoros Terzopoulos Attis Tiyatrosu'ndaki bir provayı
izlerken, Atina, 2006**

Sanatsal duyarlılıkların büyük ölçüde yitirildiği, sanatsal ürünün hızla tüketilip piyasalaştığı, sanat eğitiminin can çektiği çağımızda yeni bir oyunculuk yöntemi ve bu oyunculuktan beslenen yeni bir tiyatro dili yaratma çabalarına belki de eskisinden daha çok ihtiyacımız var...

Günümüz için modernist avant garde'in rönesansından ve oyunculuk anlayışını topyekün yenileme iddiasındaki yöntemlerden olmasa da tarihsel avant garde'la kaynak ve araştırma ilişkisini sürdüren ve sanattaki yaygın eğilimlere karşı koyuş temelinde ortaya çıkan 'direniş' odaklarından ya da alternatif çekim merkezlerinden bu ihtiyaç bağlamında bahsedilebilir... Bunlardan biri de aile kökenleri Trabzon'a uzanan yönetmen Theodoros Terzopoulos ve kurucusu olduğu, 20 yılı aşkın süredir faaliyet gösteren Attis Tiyatrosu...

Terzopoulos'un tiyatrosunda tragedya, tarihsel bir döneme ait, yaşamsallığını yitirmiş bir gösterim biçimi olarak değil, bugün halen geçerliliğini sürdüren insan varoluşuna özgü temel kavram ve çatışmaların tartışılabildiği, açığa çıkarılabildiği bir oyun alanı olarak işlev görüyor...

Elinizdeki **Tragedya ile Sınırları Aşmak** kitabı Terzopoulos'un ve Attis Tiyatrosu'nun rejî-oyunculuk anlayışını, çağımızın değerler karmaşası içindeki kaotik kültürel atmosferinde kendine özgü bir yön arayışı olarak inceliyor ve bu yolla tragedyaya, oyunculuğa ve sahnelemeye dair bildiklerimizi yeniden düşünmemize yardımcı olmaya çalışıyor.

