



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

**THEODOROS TERZOPOULOS VE TİYATROSU
EKSENİNDEN GÜNÜMÜZ TRAGEDYA
OYUNCULUĞU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Oğuz ÖZTEKİN**

**Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Birgül YEŞİLOĞLU GÜLER**

İstanbul – 2019

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ANASANAT DALI
TİYATRO PROGRAMI**

**THEODOROS TERZOPOULOS VE TİYATROSU
EKSENİNDEN GÜNÜMÜZ TRAGEDYA
OYUNCULUĞU**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Oğuz ÖZTEKİN**

**Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Birgül YEŞİLOĞLU GÜLER**

İstanbul – 2019

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tiyatro Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi Oğuz ÖZTEKİN tarafından hazırlanan "**Theodoros Terzopoulos ve Tiyatrosu Ekseninden Günümüz Tragedya Oyunculuğu**" konulu çalışması jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi: 17.06.2019

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu):

İmzası

Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi Birgül YEŞİLOĞLU GÜLER
: Uludağ Üniversitesi (Danışman)



Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ
: Haliç Üniversitesi

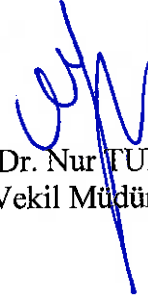


Jüri Üyesi : Dr.Öğr.Üyesi Banu DAYANÇ KIYAT
: Haliç Üniversitesi



Bu tez Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen yukarıdaki jüri üyeleri tarafından uygun görülmüş ve Enstitü Yönetim Kurulunun kararıyla kabul edilmiştir.

Prof.Dr. Nur TUNALI
Vekil Müdür



Tez

ORJINALLIK RAPORU

%21

BENZERLIK ENDEKSİ

%19

İNTERNET
KAYNAKLARI

%2

YAYINLAR

%8

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1	ibrahimhalilgabis.com İnternet Kaynağı	%3
2	acikerisim.iku.edu.tr:8080 İnternet Kaynağı	%2
3	m.friendfeed-media.com İnternet Kaynağı	%2
4	tiyatrouslu.blogspot.com İnternet Kaynağı	%2
5	www.semaverkumpanya.com İnternet Kaynağı	%2
6	sablon.sdu.edu.tr İnternet Kaynağı	%1
7	Submitted to Istanbul University Öğrenci Ödevi	%1
8	documents.mx İnternet Kaynağı	%1
9	www.sanal-kitap.com İnternet Kaynağı	%1

Birgöl Yeşilpınar Çiğdem
Dr. Öğr. Üyesi

Birgöl

31/07/2019

TEZ ETİK BEYANI

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “THEODOROS TERZOPOULOS VE TİYATROSU EKSENİNDEN GÜNÜMÜZ TRAGEDYA OYUNCULUĞU” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Birgül YEŞİLOĞLU GÜLER’ın sorumluluğunda tamamladığımı, verileri kendim topladığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.



(İmza)

Oğuz ÖZTEKİN

ÖNSÖZ

‘‘Theodoros Terzopoulos ve Tiyatrosu Ekseninden Günümüz Tragedya Oyuncululuğu’’ başlıklı tez çalışmasını, T.C. Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladım.

Bu çalışma serüvenimde, yola birlikte çıktığımız, desteğini, inancını her daim gösterip, hissettiren, bana sabırla, büyük bir sevgi ve şefkatle yoldaşlık eden değerli danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Birgül YEŞİLOĞLU GÜLER’e, yine bu süreçte bana merak ettiğim her konuda sorularımı ve sorunlarımı sabırla dinleyip, yardımcı olan hocam Dr. Öğretim Üyesi Ayla KAPAN EZİCİ’ye, lisansta ve yüksek lisansta sınıf arkadaşı olduğumuz, yüksek lisans ve tez sürecine birlikte girdiğimiz meslektaşım ve arkadaşım Alpaslan ATAMAN’a, yine hem lisanstan hem de yüksek lisanstan sınıf arkadaşım olan, tez yazım sürecinde tecrübelerini benden esirgemeyen, yardımcı olan Gülçin YİĞİT’e, arkadaşım ve meslektaşım, Cansu ARSLAN SARAN, okulumuzun öğretim üyeleri Ece ÇELİKÇAPA ÖZİNAN ve EMRAH KÜREKÇİ’ye, araştırma görevlisi Ediz AKŞEHİR’e, İngilizce çevirilerde bana yardımcı olan Ata SARICIOĞLU’na, tecrübelerini benimle paylaşıp yardımını esirgemeyen Begüm KESKİN’e ve söyleşi isteğimi geri çevirmeyip mesleki deneyimlerini, Attis Tiyatrosu’yla olan yaşantısı konusunda bana bilgiler veren Sayın Devrim NAS’a teşekkürleri bir borç bilirim.

Son olarak bana hayatımın her alanında her koşulda inanan, destek veren, hayallerimin peşinden giderken her daim yanımda olan, beni yalnız bırakmayan ve bırakmayacaklarını bildiğim değerli aileme; kız kardeşim Selin ÖZTEKİN’e, annem Fatma ÖZTEKİN’e ve Rahmetli babam Turgut ÖZTEKİN’e teşekkürlerimi büyük bir şükranla sunarak bu tez çalışmasını onlara ithaf ediyorum.

İstanbul, 2019

Oğuz ÖZTEKİN

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
TEZ ETİK BEYANI.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	I
KISALTMALAR.....	III
ŞEKİLLER.....	IV
ÖZET.....	V
ABSTRACT.....	VI
1.GİRİŞ.....	1
2. YÖNETMEN KİMDİR.....	3
3. HİÇ ESKİMEYEN BİR TİYATRO DÖNEMİ: ANTİK YUNAN TİYATROSU.....	11
4. GÜNÜMÜZ TİYATROSUNUN ÇAĞDAŞ BİR YÖNETMENİ; TERZOPOULOS.....	19
4.1. Theodoros Terzopoulos'un Hayatı ve Çalışmaları.....	19
4.1.1. Theodoros Terzopoulos'un Prodüksiyonları.....	20
4.1.2. Attis Tiyatrosu'nun Sahnelediği Oyunlar ve Ortak Yapımlar.....	21
4.2. Theodoros Terzopoulos'un Yönetmenlik ve Oyunculuk Yöntemi.....	26
4.3. Biyodinamik Yöntem.....	35
4.3.1. Anüs-Omurga Tabanı (Kuyruk Sokumu).....	39
4.3.2. Üreme Organları.....	40
4.3.3. Aşağı Karın ve Göbek Bölgesi (Aşağı Diyafram).....	40
4.3.4. Göbek Bölgesi, Yukarı Karın Kaslar (Karın Boşluğundaki Sinir Ağları-Yukarı Diyafram).....	41
4.3.5. Göğüs Kafesi.....	41
4.3.6. Yüz.....	42
4.3.7. Beyin Korteksi.....	43
5. SONUÇ.....	44
6.KAYNAKLAR.....	45
7.EKLER.....	50

8.ÖZGEÇMİŞ	55
-------------------------	-----------

KISALTMALAR

- İKSV** : İstanbul Kültür Sanat Vakfı
İ.Ö. : İsa'dan Önce
M.Ö. : Milattan Önce
s. : Sayfa
TDK : Türk Dil Kurumu
TTS : Tiyatro Terimleri Sözlüğü
Vb. : Ve benzeri

ŞEKİLLER

Şekil 2.1: Saxe-Meiningen Düktü, II. George.....	4
Şekil 4.1: Theodoros TERZOPOULOS	20
Şekil 4.2: Attis Tiyatrosu'nun Toplu Oyun Afişleri	21
Şekil 4.3: Attis Tiyatrosu'nun Toplu Oyun Afişleri	22
Şekil 4.4: Attis Tiyatrosu'nun Toplu Oyun Afişleri	23
Şekil 4.5: Attis Tiyatrosu'nun Toplu Oyun Afişleri	24
Şekil 4.6: Attis Tiyatrosu'nun Toplu Oyun Afişleri	25
Şekil 4.7: Heiner MULLER.....	27
Şekil 4.8: Bakkhalar Afişi.....	29
Şekil 4.9: Bakkhalar (1986).....	30
Şekil 4.10: Bakkhalar (1986).....	31
Şekil 4.11: Aias, Çılgınlık (2004).....	33
Şekil 4.12: Zincire Vurulmuş Prometheus (2010).....	34
Şekil 4.13: Üç Temel Enerji Üçgeni	38

ÖZET

THEODOROS TERZOPOULOS VE TİYATROSU EKSENİNDEN GÜNÜMÜZ TRAGEDYA OYUNCULUĞU

T.C. Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Tiyatro Yüksek Lisans Programı Tiyatro Yüksek Lisans Tezi olarak hazırlanan bu çalışmada, Yunan tiyatro yönetmeni Theodoros Terzopoulos'un Antik Yunan'dan günümüze taşıyıp Dionysos üzerine temellendirdiği tiyatrosu ekseninden tragedya oyuncuğu ile günümüz ve geleceğin tiyatrosunu şekillendirmesi incelenmiştir.

İlk Bölümde yönetmenlik kavramının oluşumu ve gelişimi incelenerek yönetmen tanımı yapılmıştır. İkinci Bölümde Antik Yunan Tiyatrosu'na değinilerek, dönemin toplum ve yaşayış yapısı incelenmiş ve Antik Yunan Tiyatrosu hakkında kuramsal bilgilendirme verilmiştir. Son bölümde ise, Theodoros Terzopoulos'un yaşamı, yönetmenliğini, üstlendiği prodüksiyonlar, yönetmenlik ve oyunculuk anlayışıyla beraber biyodinamik yöntem hakkında bilgi verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, Antik Yunan Tiyatrosu, Attis Tiyatrosu, Theodoros Terzopoulos, Biyodinamik Yöntem.

ABSTRACT

THEODOROS TERZOPOULOS AND HIS THEATRE AXIS ON TODAY'S TRAGEDIA ACTING

In this study, which was prepared as a master thesis for Haliç University Graduate School of Theater, Department of Theater, Master's Degree in Theater, the tragedy acting and the shaping of theater on today and the future from the percipetive of theater which the Greek theater director Theodoros Terzopoulos moved from Ancient Greece to the present day and based on Dionysus was examined.

In the first part, the formation and development of the concept of directing is examined and the definition of director is made. In the second chapter, the society and the living structure of the period are examined, and theoretical information is given about the ancient Greek theater. In the last part, the life of Theodoros Terzopoulos, the productions he directed, the understanding of directing and acting combined with the biodynamic method are explained.

Keywords: Theatre, Ancient Greek Theatre, Director, Attis Theatre, Theodoros Terzopoulos, Biodynamic Method.

1.GİRİŞ

Tiyatro sanatı, eski av hikayelerinden, büyücülerin ayinlerine, eski Mısır'dan, Antik Yunan'a, Roma'dan, Ortaçağ'a, Rönesans'a, sanat akımlarından günümüze değin değişerek, gelişim göstererek şekillenmiş ve insanlık tarihi ile paralel olarak varlığından söz ettirmiştir. Tiyatronun söz konusu bu gelişim sürecinin temellerinin Antik Yunan Tiyatrosu'yla atıldığını söylemek mümkün olacaktır. İlk dramatik yarışmalarla başlayan bu yapılanma sürecinde, ağırlıklı olarak tragedya ve komedy türlerinin oluşumu gözlenmiş, sonrasında da bu metinlerin sahnelenip geliştirilerek, günümüzde de bilinen klasik Antik Yunan Tiyatrosu'nu oluşturduğu görülmüştür.

Bilindiği üzere insanoglu var olduğu süreden beri daima bir lidere bir yönlendiriciye ihtiyaç duyduğu gibi tiyatrodada da kendisine yol gösterebilecek birilerine ihtiyaç duymuştur. Antik Yunan'da metinlerin sahnede icra edilmesi esnasında koroyu yönlendiren kişilerin günümüz tiyatrosundaki yönetmen kavramına en yakın kişiler olduğu tiyatro dünyasında bilinen bir gerçektir. Bu sebepten ötürü, tiyatrosunun repertuarının büyük bir kısmı Antik Yunan tragedyalarından oluşan, kendi tiyatro anlayışını ve oyunculuk yöntemini inşaa ederken Antik Yunan ve Dionysos'u temel alan bir tiyatro yönetmeninin günümüze getirdiği tragedya oyunculuğunun incelendiği bu çalışmanın İkinci Bölümü "Yönetmen Kimdir?" sorusuna ayrılmıştır. Alanında uzman olan tiyatro insanların yönetmene dair kendi tanımlamalarının yer aldığı bu bölümde, yönetmen kişisinin üzerinde bulundurması gereken vasıflardan, yönetmenlik kavramın doğuşuna, gelişimine dair pek çok konu ele alınmaya çalışılmış ve değerlendirilmiştir.

Üçüncü Bölümde ise, bu tez çalışmasının başlığı bağlamında Antik Yunan Tiyatrosu incelenerek, dönemin toplumsal ve siyasi yapısına değinilmiştir. Bu bölümde ayrıca Theodoros Terzopoulos'un tiyatronun gelecekte izinden gitmesi gerektiğine inandığı Dionysos üzerinde durulmuştur. Çünkü Terzopoulos, tiyatrosunu aşağıda da ifade ettiği gibi Dionysos üzerine temellendirmektedir:

Dünya değişti ve oyuncunun tiyatrunun gelişimi uğruna verdiği mücadelesini sürekli ifade etmek suretiyle, olaylara verimli bir eleştiri getirmesi gerekiyor: tiyatro bizim bugüne kadar düşündüğümüzden başka bir şey ve başka bir yöne evrilmek zorunda. Belki de tiyatroyu, oyuncunun sanatı aracılığıyla yeniden düşünmemiz lazım. Birçok şeyin yeniden tanımlandığı 21. yüzyılda tiyatrunun izinden gideceğı yol budur. Dionysos ortada yok, sürgünde; çatışmacı insan fikri kayıp; ölçüye ahenge ve ithaka'ya çıkan yol ufukta görülmüyor. O yol bulunacak mı? Tiyatro son sözünü daha söylemedi; söylemeyecek de. Dionysos geri dönecek mi? (Terzopoulos, 2016: 11).

Bu tez çalışmasının Dördüncü Bölümde ise başlığın ana eksenini oluşturan Theodoros Terzopoulos'un hayatı, eğitimi, sanat anlayışı ve yaşamı, yönettiğı oyunlar, yönetmenlik ve oyunculuk yöntemi incelenmiş ayrıca kendisinin oluşturduğu "Biyodinamik Yöntem" adını verdiği oyunculuk tekniğı üzerinde durularak, yine kendisinin yazmış olduğı "Dionysos'un Dönüşü" isimli kitabından yola çıkılarak, konuya yönelik akademik bir bakış açısı kazandırılmaya çalışılmıştır.

2. YÖNETMEN KİMDİR

Theodoros Terzopoulos'un yönetmenlik anlayışına derinlikli bakabilmek için, yönetmenlik tanımına, başlangıç ve gelişimine bakmak yerinde olacaktır.

Tiyatro sanatının en önemli öğelerinden biri olan oyuncu kadar, bir başka önemli öğesi de yönetmendir. Zira sahnelenecek metnin de, onu canlandıracak oyuncunun da, eylemlerin de, sahne matematiğinin de, yönetilmeye ihtiyacı vardır. Peki kimdir yönetmen? TDK sözlüğünde rejisör oyunun sahnelenmesindeki sürecin koordinatörü olarak tanımlanmaktadır;

Bir oyunun dengeli ve disiplinli bir yolda doğru ve güzel bir biçime sokulması için gereken çalışmaları hazırlayan ve yöneten sanatçı' ve 'bir oyunu, gerekli ön hazırlığı ve yorumu yaptıktan sonra, dengeli ve sıkı bir düzen içinde, doğru, inandırıcı ve sanatsal bir biçimde, çeşitli alanların sanatçıları, uzmanları ve uygulayıcıları ile işbirliği yaparak sahneye çıkaran sanatçı (Tiyatro Terimleri Sözlüğü [TTS], 1966).

Unutulmaması gerekir ki, bir metni sahnelemek için en asgari şartlar; bir sahne, yönetmen ve oyuncudur. Yine bilindiği üzere yönetmenin yorumuna bağlı olarak bazen birden fazla oyuncu, ışık, dekor, müzik gibi unsurlar da kullanılabilir. Bu noktada yönetmenin sahne üzerindeki gerekli öğeleri ve uygulayıcıları bir araya toplayarak kendi direktifleri sonucunda bir bütün oluşturarak, yorumlayan entelektüel kişi olduğunu söylemek mümkün olacaktır.

Kabul görülen bir bilgi olarak tiyatro sanatının kaynağı, ilkel çağlardaki büyücülerin dini ayinleri olarak gösterilse de, kuramcılar tarafından Antik Yunan dönemi başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir ancak belirtmek gerekir ki 19. yüzyıla kadar yönetmen kavramına rastlanılmamaktadır. "Tiyatroda yönetmen kavramı 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkmış olsa da kuramcılara göre modern anlamda ilk yönetmen 1826 ile 1914 yılları arasında yaşamış olan Saxe-Meiningen Dükü, II. George olarak kabul edilir" (Candan, 1994: 51).



Şekil: 2.1. Saxe-Meiningen Dükü, II. George

Kaynak:<https://www.britannica.com/biography/George-II-duke-of-Saxe-Meiningen>

Yönetmen ve yönetmenlik kavramı üzerine tiyatro sanatıyla uğraşan araştırmacıların, uygulamacılarının yönetmenlik üzerine farklı tanımlamaları bulunmaktadır. Lee Simonson, Saxe-Meiningen Dükü'nün yönetmenlik anlayışına göre yönetmen “oyunun tüm kontrolünü eline alarak onu yorumlamak için müzikten ışığa kadar her detay üzerinde çalışan, oyunun ruhunu yansıtmak için organizasyon yaparak tüm performansı gerçekleştiren disiplinli bir kişi” (Toby ve Chinoy, 1963) olarak tanımlamaktadır. İlk yönetmen olan Dük Sax-Meiningen'den sonra, hızla ivme kazanan bir eğilimle teatral üretimin yönetmenin üretimiyle özdeş hale geldiğini söylemek mümkün olacaktır. Bu bağlamda “oyunculuk yöntemlerinin ortaya çıkışında ise söz konusu yönetmen, bir master, bir usta ya da baş eğitmen konumundaki kişi halini alır” (Karaboğa, 2005:48). Yine Konstantin Stanislavski'nin artık ezbere geçmiş olan tanımlaması bağlamında ‘gerçek’ yönetmenin kendi kişiliği içinde yönetmen-eğitmen, yönetmen-sanatçı, yönetmen-yazar ve yönetmen-idareci niteliklerini kaynaştıran kişi olduğunu anımsamak doğru olacaktır (Cole ve Chinoy, 1963). Fark edileceği üzere söz konusu bu tanımlamalardaki ‘gerçek yönetmen’ vurgusunun altını çizmekte fayda olacaktır. Nedir ya da kimdir ‘gerçek yönetmen?’ Stanislavski'ye göre gerçek yönetmen ile gerçek olmayan yönetmen tanımlamaları olduğunu anlamak olasıdır. Bir başka söylemle gerçek yönetmeni sanatçı adı altında, gerçek olmayan

yönetmeni ise sahneye koyucu ve bir icracı olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Gerçek yönetmenin sahneye ait tüm kompozisyonları -ki bunları ışık, dans, müzik, mimari, hareket, dekor, metin vb.- bünyesinde taşıyan, çok yönlü entelektüel bir sanatçı olarak tanımlamak mümkündür. Söz konusu bu entelektüel kimliğin var olabilmesi için Prof. Dr. Özdemir Nutku 'gerçek' yönetmenin üç özelliğe sahip olması gerektiğini vurgulamaktadır:

1-Dünya görüşüne sahip olma zorunluluğu. -ki bu ona çevresindeki olayları yorumlayabilme kapasitesini sağlayacaktır.

2- Kişisel yetenek; dar anlamda özellikle oyuncu merkezli ama geniş anlamda dirsek temasında bulunduğu herkesle (ışıkçı, dekorcu, dansçı...) doğru iletişim kurabilmek için bir pedagoğ kadar bilinçli ama aynı zamanda onları yönetebilecek kadar samimi bir öz disiplin içinde olma zorunluluğu.

3-Bilimsel yetenek; rejisine hizmet edecek ve geliştirecek tüm sanat, felsefe ve bilim dallarını sentezleyecek derece de güçlü bir kültürel birikime sahip olma zorunluluğudur (Nutku, 1970: 57).

Nutku, yukarıdaki bilgilerine ek olarak aynı zamanda yönetmeni tiyatro sanatının gerçek bireşimcisi olarak görmektedir. Ona göre yönetmen:

Sahne üzerindeki oyunun tamamlanmasında hem bir düşünür, yorumcu ve düzeltici hem de içerikle biçimi, biçimle tekniği uyumlu bir yolda bir araya getirerek bütünlüğü kazandıran kişi odur. (...) Dünyaya esnek bir biçimde, genişlemesine bakan yönetmen, dünya yüzündeki olayları yakından izleyen, bilinçli ve bunları yorumlayabilen kişidir (Nutku, 1983: 30).

Bu bakış açısıyla sahneleme süreci ya da diğer bir tanımlamayla reji, oyun metnine ilişkin her bir ögenin organik bir bütünlük içinde yönetmen tarafından birleştirilip seyirciye sunulmasından başka bir şey değildir aslında. Bir başka söylemle Jacques Copeau'un da dediği gibi sahneleme denen eylem aslında "dramatik bir eylemin resminden başka bir şey de değildir" (Copeau, 1985). Söz konusu bu resmin doğru çizilmesi için elbette ki "tiyatronun kökenine inen yönetmene ihtiyaç vardır ve bu yönetmen türü sanat tiyatrosunun en önemli öğelerinden birisidir" (Cole ve Chinoy, 1963: 109).

Yönetmen tanımlamasının birden çok açıklaması bulunmasına rağmen en işlevsel tanımlamayı "bir oyunu, gerekli ön hazırlığı ve yorumu yaptıktan sonra, dengeli ve sıkı bir düzen içinde, doğru, inandırıcı ve sanatsal bir biçimde, çeşitli alanların sanatçıları, uzmanları ve uygulayıcıları ile iş birliği yaparak sahneye

çıkaran sanatçı” (TDK, 1983) olarak yapabilmek mümkündür. Yönetmen olgusu bir başka söylemle de “bir gösteri yapımında çalışmayı yöneten ve aktörleri denetleyen kişi” (Webster Online Dictionary, 2007) olarak da tanımlanabilir. Yönetmenin çalışma alanına yönelik en net tanımlamalardan birini sahneye ve rejiiye ait “somut ve soyut çeşitli elemanları organik bir bütünün içinde bir araya getiren kişi” (Wilson, 2004) olarak ifade etmek de olasıdır.

Tiyatronun yazılı belleğinden geçen bir başka tanımlamaya göre de yönetmen; “bir oyunun sahneden seyirciye sunulabilmesi için oyun yazarı, oyuncular, dekor sanatçısı, ışıklaıma uzmanı ve öteki uzmanlar ile işbirliğı yaparak bu çalışmalarını bağdaştıran, yöneten, oyuncuları belli bir anlayışta birleştiren sanatçıdır” (TDK, 1966).

Yönetmenin ya da yönetmenlik kavramının köküne oluşum kökenin bakıldığında İkel topluluklara ait zaman dilimine kadar uzanmak mümkündür. Söz konusu bu döneme ait yönetmen tanımı TDK’da şöyle tanımlanmaktadır;

Ritüel ayinlerinde ses, dans, kostüm ve maskeleri belirleyerek toplu eylemi yöneten, büyütüler/rahipler/samanlar olay akısını yönlendirme işlevleri açısından, yönetmenin ilk biçimi olarak kabul edilebilirler. Ayrıca Antik Yunan koro çalıştırıcılarını ve Ortaçağ’da kilise oyunlarını düzenleyen rahipleri de bu işlevsellik tanımının içine almak yanlış olmayacaktır (TDK, 2007).

“Antik Yunan tragedyelerinde Aiskhylos’un oyuna ikinci oyuncuyu katmasını tiyatronun ilk yönetmenlik denemesi” olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır (Oruç, 2006). Roma Tiyatrosu’nda ise oyuncu yönetmenlerin varlığından söz etmemek mümkün olamayacaktır. Ortaçağ Tiyatrosunda meslek loncaları tarafından seçilen yöneticilerin aynı zamanda ilk profesyonel yönetmenler olduğunu söyleyebilmek mümkün olacaktır:

14. yüzyıl sonu ile 15. yüzyılın başlarında Kuzey İngiltere’de yaşamış bu tür yönetmenlerden biri olan Jean Bouchet yönetmenin görevlerini şöyle açıklar: Yönetmen, sahnenin kurulmasını gözetmeli, dekoru ve makinelerin yerlerini seçmeli, dekoru yapıp, boyamak ve seyirci koltuklarını boyamak için adam tutmalı, alınan tüm sahne donanımını elden geçirmeli; rolleri dağıtmalı ve provalar yapmalı, oyuncuların disiplin ve kurallara uymayanlarına ceza vermeli, bazı rolleri kendi oynayabilmeli, girişte para toplayabilmek için adam tutmalı; oyunun başında seyircileri karşılamalı ve arada geçmiş olayları özetleyip gelecek bölümlerdeki olası mucizeler üzerinde vaatlerde bulunmalıdır (Oruç, 2006).

19. yüzyılda Fransa’da Victor Hugo’nun, “oyuncuları sahnedeki pozisyonları ve oyunun genel kompozisyonunu ile de ilgilenmeye başlayarak, yönetmenin gerekliliğine” dikkat çektiği gözlenmiştir (Oruç, 2006). Yine aynı yüzyılın ikinci yarısında Saxe-Meiningen Dükü II. George tarafından şu an kabul edilegelen ilk modern yönetmen tanımının yapıldığını söylemek doğru olacaktır:

Meiningen Dükü’nün yaratıcı kişiliğinin yanı sıra ne de olsa toplumsal ve siyasal iktidar konumunda olduğunu unutmamak gerekir. Bir topluluğun tek bir yöneticinin istemi doğrultusunda uyumlu bir bütün halinde hareket eden bir tiyatro kumpanyasına dönüşmesinde Dük’ün kişiliğinin bu özelliği, kuskusuz önemliydi. (...) Yönetmen çapında güçlü bir istemin bir tiyatro yapımında, ne ölçekte sanatsal denetim kurulabileceğinin ilk gerçek kanıtıydı Meiningen Dükü Topluluğuydu (Candan, 1994:30).

Bir başka söylemle “Ne bir yazar, ne bir aktör, ne bir tasarımcı ne de bir yapımcı olmayan, yapımın bütününe ele alan ve biçimlendiren, performansın tüm elemanlarının kontrolünü bütünleştiren, yaratıcı ve sanatsal özellikler katan bir kişi (yönetmen) ortaya çıkmıştı” (Braun, 2000). Tiyatro teorisyenlerine göre “Batı Tiyatrosunun bu tür ilk modern yönetmeni Ludwig Chronegk’di” (Marowitz, 1986). Bu süreçten sonra dünya tiyatrosu genelinde Almanya’da Saxe-Meiningen Dükü II. George, İngiltere’de Henry Erwing, Rusya’da Konstantin Stanislavski ile birlikte ‘yönetmenlik’ kavram ve olgusunun oluştuğu söylenebilir. 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Richard Wagner, Adolf Appia ve Gordon Craig tarafından yönetmenlik tanımlaması neredeyse rejinin en elzem süreci ve kişisi olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. “Wagner’in ilk kez uyguladığı ya da gerekli gördüğü yenilikler arasında başta sahne yapıtına bütünlük kazandıracak tek bir sanatçı kişiliğine olan talebi gelir” (Candan, 1994:8).

Konstantin Stanislavski’nin Moskova Sanat Tiyatrosu’nda uyguladığı yenilikler yönetmenlik anlamında dikkat çekmektedir:

İlk defa uygulanan tek tip dekor yerine, her oyunun kendine özgü atmosferini yaratan ev içi mekânlar kullanılmaya başlandı. Sahnede dördüncü duvarı çağrıştıran değişik açılardan oda kesitleri bulunuyor, oyuncular bazen seyirciye sırtı dönük yerleştiriliyordu. Önceden tam aydınlıkta oynanan sahneler, durum gerektirdiğinde yarı karanlık, loş ışıkta oynanmaya başlandı. Kalabalık sahnelerde Meiningen’leri örnek alan, yeni hareket ve yerleştirmeler deneniyordu. Temposu ve atmosferi birbirine karşıt sahnelerin art arda sunulmasıyla daha etkileyici dramatik anlam sağlanıyordu. O güne kadar gelenek haline gelmiş olan, oyunun konusuyla ilgili ya da

ilgisiz bir açılış müziğinden vazgeçildi. Orkestra gerekiyorsa, bu sahne arkasında veya seyircinin göremeyeceği bir alanda yer alıyordu. Bütün bu yenilikler, sahnelemede o güne kadar Rus sahnelerinde varlık gösteren “Melodramatik Tiyatrallık” anlayışından uzaklaşılmasının bir göstergesiydi... “Stanislavski’ye göre, sanat, realiteyi yansıtan bir ayna değildir. Sanat, başka ve kendi gerçekliği olan bir oluşumdur. Gerçek dünyanın bir kopyası değil, bir bölümüdür. Bu başka gerçekliği olan sanat gerçek dünyayı etkileme kapasitesine sahiptir (Stanislavski, Aktaran: Tezbaşaran 2019).

Stanislavski’ye göre yönetmen salt bir oyun çıkarmakla görevli bir kişi değil, aynı zaman da her oyunda yeni bir oyunu yaratabilecek donanımda ve bilgi de biri olmalıydı. Stanislavski’nin geliştirdiği sistem oyunculuğuna ve yönetmenliğe karşılık olarak:

Stanislavski’nin bir öğrencisi olan ve Moore tarafından “gerçek mürit” olarak adlandırılan Vakhtangov gerçekte ustasının çalışmalarını en çok sorgulayan kişilerden birisiydi. (...) Vakhtangov, sistem’in ilk evrelerden itibaren tek yönlü psikolojik yönelimlere karşı çıkmış ve psikolojik unsurları dışavurumcu bir fizikselleştirmeyle ilişkilendirmişti. Ona göre her bir jest ve her bir sözcük titizlikle çalışılmalı ve anlatımlı hale getirilmeliydi. (...) Sonia Moore, Vakhtangov’un çalışmalarında fiziksel ifadenin oyunculuk sürecini güçlendirdiğini ve karakterin fiziksel yaşamını tamamladığını gözlemlemişti. (Stanislavski, Aktaran: Güllü 2006).

Söz konusu bu tez ve antitezle birlikte Alman dışavurumcularının etkisiyle Meyerhold’ün, Stanislavski ve Vakhtangov’un ‘Fiziksel Eylem Yöntemi’nden yola çıkarak ‘Biyomekanik Oyunculuk’ yöntemini geliştirdiğini ve yönetmen olarak kullandığı bilinen tarihsel bilgiler içindedir. “Stanislavski’nin sistemine tam ters yönde işleyen bu yöntemle, iç eylemin yerini fiziksel eylemler ve onların sonucunda kazanılan duygusal içtepeler alıyordu” (Candan, 1994: 45). Aysin Candan, Meyerhold’ün bu yeniliklerle sınırlı kalmayarak Devlet Deneme Atölyesi adı altında yaptığı çalışmalardan şu şekilde bahseder;

Tiyatro tarihinin bu büyük yönetmeni, gelişim çizgisinin başlangıcında yer alan doğalcılık karşıtı tutumunu, kaynağını geleneksel sahneleme yöntemlerinden alan yeniliklerini, seyirci katılımını yüreklendirecek teknik arayışlarını, devrim sonrası çalışmalarında sürdürdü. Bir yandan biomekanik oyunculuk alıştırmalarını geliştiriyordu. Burada belli kas et-kinlikleri sayesinde istenen duygular refleks olarak üretilebiliyordu (Candan, 1994: 44).

Tiyatro sanatının önemli yönetmenlerinden biri olan Max Reinhardt “performansın stili ve uzamı arasındaki uyum için uğraşmış ve oyunun türüne göre, küçük ya da büyük tiyatrolarda, sirklerde ya da açık havada gösteriler sahneye koymuştur” (Braun, 2000). Yönetmenin önemi konusuna dikkat çeken bir başka isim ise İngiliz Gordon Craig’dır. Braun, Craig hakkındaki görüşlerini şöyle ifade etmektedir:

Craig ‘Tiyatro Sanatı’ kitabında, tiyatronun farklı bir ‘sanat’, yönetmenin ‘tiyatro sanatçısı’ olduğunu açıklayan, bir ‘tiyatro sanat çalışması’ arayan tarihteki ilk kişiydi. Craig’in tahayyül ettiği gibi yönetmen, tiyatro disiplinlerinin tümünde eğitime, bilgiye ve yeteneğe sahiptir. Craig, bu ‘tiyatro sanatçısının’ performansın tüm elemanları üzerine egemen bir güce sahip olduğuna inandı. Craig’in ideal performansı ‘tiyatro sanatı çalışması’, yönetmen tarafından dönüştürülen ve bütünleştirilen bütün parçalarıyla- metin, oyunculuk ve uzam- uyumlu bir sanatsal birimdir. Parçaların bir evrensellik içinde bütünleştirilmesi, bütünü ayrı parçalardan daha yüksek bir seviyeye yükseltmeyle sonuçlanır. ‘Tiyatro sanatı çalışması’ var olur ve Craig’e göre fonksiyonları, estetik içinde güzel sanatlarla varoluşsal kıyaslanılabilir. (Braun, 2000).

Günümüz tiyatrosuna ait modern tiyatro düşüncesini oluşturan temellerin 20. yüzyılın ilk yarısında öncü akımlar tarafından atıldığı bilinmektedir. Kuşkusuz bu temelerde Wagner’in bütüncül tiyatrosu, Artaud’un sürrealist total tiyatrosu ve Piscator’un ideolojik total tiyatrosunun etkisi yadsınamaz bir gerçektir.

Öncü akımlar tarafından temelleri atılan çağdaş yönetmenlik hareketini Paris’te Antoine, Berlin’de Brahm, Moskova’da Stanislavski sahneleme yönteminde büyük gelişmeler sağlarken, İsviçre’de Appia, İngiltere’de Craig, plastiğiyle tekniği bakımından modern tiyatronun ilk taslarını yerleştirdiler. Onları Reinhardt, Meyerhold, Vakhtangov, Tayrov, Piscator, Brecht, Copeau, Hilpert, Jessner, Fehling, Guthrie ve Hopkins gibi tiyatroya hem düşünceleri hem de deneyleriyle yepyeni yönere götürenler geldi ve günümüz tiyatro yönetmeninin anlayışını yarattılar (Yıldız, 2005).

20. yüzyılda bazı yönetmenler tarafından gelenekselleşmiş kalıpların yıkıldığı hatta neredeyse metninin tümüyle reddedilmesine kadar gelindiği gözlenmiştir. Bir başka söylemle sahne için yazılan değil, oluşturulan performans metinlerinin ön plana çıktığı görülmüştür:

Meyerhold, yanulsama karşıtı oyunculuk anlayışını geliştirirken Brecht, kaynak olarak Çin, Japon oyun geleneklerinden yararlanmışlardı. Ancak bunlar teknik düzeyde

katkıları. Artaud, Bali tiyatrosuyla karşılaşmasında düşüncelerini farklı bir boyuta uzandırdı. (...) Oyun anının temsili bir gerçeklik yaşantısı değil de kendi adına yaşanan anlık bir gerçeklik öne çıkarmaya hizmet eden bir bakış açısına ulaştığı gözlenir (Candan, 1994: 160).

Buna da ancak fiziksel beden hareket özgürlüğüyle ulaşabileceği bilinmektedir. Bu bağlamda “tiyatro, özellikle modern tiyatro daha çok bedenle önemli ölçüde alakalıdır. Bedenin maddeselliğini farklı bir şekilde sayfada iki boyutlu bırakan teorileri bir yana bırakarak, bedensel bir öze dönüş için onu essiz bir yere yerleştirir” (Hale, 2006). Bu da ancak Stanislavski’nin ‘Fiziksel Eylem Yöntemi’ nin geliştirilmesiyle mümkün olacaktır. Söz konusu bu gelişim de Grotowski yöntemine ait itkiler çevresinde varlığını gösterecektir. Bilindiği üzere Grotowski’nin yöntemi, oyunculuk ve yönetmenlik algısı teknik donanımları reddeden ve özü öne çıkarmayı hedefleyen bir yöneliştir. Bu bağlamda Grotowski’nin, Artaud gibi rejilerinde kolektif bilinçaltı ve söylenceler arasındaki ilişkiye önem verdiğini belirtmek de fayda vardır.

Kuşku yoktur ki günümüz tiyatrosunun çağdaş rejilerine imza atan yönetmenlerin pek çoğu ritüelistik tiyatro anlayışındaki yerini ve işlevini farklılaştırmış, genişletmiştir. Bu bakış açısıyla yönetmenin artık bir ritüelin yöneticisi konumundaki bir din adamı, bir saman ya da bir uygulayıcı olmadığını söylemek gerekmektedir. Bu bağlamda günümüz yönetmenlerinin sahnenin sınırlarını zorlayan, oyuncu, mekân, metin ve teknik donanımlar açısından yeni keşiflere çıkmış bir kâşif olduğunu söylemek mümkün olacaktır. Bu tez çalışması kapsamında tiyatro sanatının doğduğu topraklarda Antik Yunan’da deneysel bir yönelişle yeni bir rejî ve oyunculuk kuramıyla adından söz ettiren Theodoros Terzopoulos’un incelenmesi hedeflenmiştir. Bu yönelişle bir sonraki bölümde Antik Yunan Tiyatrosuna kısa bir değerlendirilmesinin yapılmasında fayda görülmektedir.

3. HİÇ ESKİMEYEN BİR TİYATRO DÖNEMİ: ANTİK YUNAN TİYATROSU

Antik Yunan tiyatrosuyla ilgili kuramsal bilgilendirilmeye geçilmeden önce döneme ait sosyal ve siyasi yapı hakkında genel bir anımsatma yapılmasında fayda görülmektedir. Bilindiği üzere Atina'da yönetim şekli bir halk egemenliği olarak görünmesine rağmen gerçekte tek adam hâkimiyetine dayanmaktaydı (Friedell, 1999: 187). Her yurttaş aynı kaderi paylaşmak da, konuşma özgürlüğü vatandaşlık hakkının en önemli teminatı olarak görüldüğünden demokrasiyle bir tutulmaktaydı. Konuşmaların yapıldığı mekânlar herkesin katılabildiği halk meclisleri ve halk mahkemeleriydi. Şehir yönetimiyle ilgili tüm meseleler herkesin önünde yapılan konuşmalarla dile getirilmekteydi (Habermas, 1997a: 60; Friedell, 1999: 194, 199: Pomeroy, 2004: 235). Atina Devleti egemen iktidarın oligarşik bir düzeni olarak kendini göstermektedir. İnsan hakları ve kadın, erkek eşitliğinin günümüz ölçeklerinde uygulanabilirliği bulunmamaktadır (Habermas, 1997a: 60; Friedell, 1999).

Atina şehir devletlerinde sözü edilen haklar, eşitlik ve özgürlükler sadece eşit vatandaşlar tarafından kullanılabilmekteydi. Devlet nezdinde sadece erkek ve kadın vatandaşların meşru evliliklerinden olan çocukları eşit sayılmakta ve özgürlükler eşitler arasında kullanılmaktadır. Eşitler arasında yönetime katılma 'özgürlük' olarak kabul edilmektedir (Habermas, 1997a: 60; Friedell, 1999: 198; Sartori, 1996: 316). Şener, Antik Yunan'da tragedyanın önemli bir noktaya gelmesinin nedenlerinden biri olarak toplumda birbirinden farklı ve birbiri ile çelişen değer yargılarının bir arada olmasına bağlamaktadır. Şener'e göre:

Biçimsel olarak demokratik olan, fakat eski çağların inançlarını ve ahlak ölçülerini de bir ölçüde yaşatan toplumun iç çelişkisi, tragedya'nın çatışan güçlerini oluşturmuş, trajik olan, bu dengeli karşıtlıktan doğmuştur. Klasik dönem sanatının, bir yandan doğalcı sayılabilecek kadar gerçekçi, bir yandan kesin kurallar uygulayacak kadar biçimci olmasının nedeni aynı çelişkili durumdur (Şener, 2003: 16-17).

Yukarıda kısaca altı çizilen coğrafyaya ait Antik Yunan tiyatrosunun tragedyayla başladığı tüm tiyatro kuram kitaplarında sıklıkla bahsedilmektedir. Şarap tanrısı Dionysos adına yapılmaya başlanan törenler tiyatronun temelini oluşturmuştur. Atinalı soyluların tekelinde olan Zeus ve Apollon tanrıları için düzenlenen törenlere karşı tüccarların Dionysos törenlerini düzenlemeye başlamaları tragedyaların önünü açmıştır. Dionysos törenlerinin Atinalı soylular ve tüccarlar arasındaki güç kavgası olduğu bilinmektedir. Tüccarların soyluların elinde olan kamusal güce sahip olmak için Dionysos şenliklerini araç olarak kullanıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Halkın çok sevdiği şarap tanrısı Dionysos'un tüccarların çıkarlarını gözetmek için yeni bir inanç kaynağını oluşturduğunu belirtmek mümkündür. Dionysos törenlerinin halk tarafından beğenilmesi, yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bu bağlamda Antik tiyatronun Büyük Dionisia Şenliği ile ortaya çıktığını söylemek doğru olacaktır. Bu şenlikte söylenen ditramboslara yönelik düzenlenen ödüllü yarışmalar sonucunda tiyatro sanatının ilk temel yapı taşlarının olduğu kabul edilmektedir (Nutku, 2000: 29). Bu nokta da kuramsal anlamda "dithyrambos'u tragedyaya kaynak olmuş bir tür" olduğunu hatırlatmakta fayda olacağı düşünülmektedir (Erhat, 1989: 105). İlk tragedya yarışmasının İÖ 534 yılında Atina'da düzenlediği ve bu yarışmada İkaryalı Thespi'sin birinci olduğu tiyatro tarihinin kayıtlı belgeleri arasındadır. Bilindiği üzere söz konusu bu yarışmanın en parlak eserleri M.Ö. 500 ile 400 yılları arasında yazılmış ve en ünlü tragedya yazarlarının da Sofokles, Öripides ve Aiskhilos olduğu kabul edilmiştir (Nutku, 2000: 32-35).

"İlk tiyatro türü sayılan tragedya başlangıçta tanrı Dianysos'un muhafızları olan keçi ayaklı satir'lerin kılığına giren oyuncuların danslarını ve şarkılarını sahnelemekle ortaya çıktı" (Arıkan, 2011: 412). Konularını mitler ve efsanelerden alan tragedyanın amacı, insanları dehşete düşüren olayları dramatik şekilde anlatarak insanlara ders vermektir. Tragedyalarda oyuncular teke derilerinden kostümleri giymeleri nedeniyle bu yazın türünün adı tanrının kutsal hayvanı olan tragos (teke) kelimesinden gelmekte ve bu oyunlarda traogedeia olarak adlandırılmaktadır (Nutku, 1983: 10; Tuncel, 1938: 57). Oyuncuların teke derisi giymelerinin nedeni tanrı Dianysos'un muhafızlarına benzemek istemeleriydi (Arıkan, 2011: 413). Aristoteles tragedyanın insanda "uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından" (Aristoteles, 2004: 22) temizlediğini düşünmektedir.

Yılmaz Arıkan, tragedyanın misyonunu ve içeriğini aynı zamanda sahne üzerindeki işleyişini şu sözlerle anlatır:

Tragedyalar; acı, korku, coşku uyandıran konular sergileyerek insan ruhunu tutkularından arıtmak, kötülüklerden uzak tutmak, yüreklerini sevgi ve merhamet duygularıyla donatmak amacı güden oyunlardır. Bu yüzden konuların ve kişilerin soylu, seçkin olmasına önem verilir. Olaylar kusursuz bir dille manzum olarak anlatılır. Mitolojiden ya da tarihten alınan konularla tanrılar, yarı tanrılar, tanrı-çalar, krallar, kraliçeler, kâhinler... gibi soylu kişiler arasındaki çekişmeler, çatışmalar göz önüne serilir. Olayların ve kişilerin yalnız soylu yönleri gösterilir. Çirkinlikler, kabalıklar arka plana itilir. Sataşma, döğüşme, vuruşma, cinayet, intihar gibi olaylar sahne arkasından gelen haberciler aracılığıyla izleyicilere duyurulur” (Arıkan, 2011: 413).

Tragedya keçi ezgisi anlamındadır; çünkü Diyonizos şenliklerinde koro, tanrının ona bağlı kölelerini simgeliyordu. Tanrının çevresinde doğanın yabansı güçlerini yansıyan teke ayaklı satirler bulunduğu için ilk başlarda koro da satirler görünümüne giriyordu. İlk dönemlerde, korodaki oyuncular teke derileri (tragoi) giyerek oyun alanına çıkıyorlardı. Tragedya türü tragos ezgilerinden doğdu (Nutku, 1983: 10-11). Kahramanları mitlere dayalı tanrılar, tanrıçalar, yarı tanrılar olduğu gibi krallar, soylular, üst sınıflardan insanlar olmaktadır. Tragedyalar başlangıç bölümü (prologos), koronun şarkıları (episode) ve tragedyanın ilk örneklerinde görülen lirik şarkıdan (exodos) oluşmaktadır. Bu üç kısım aynı zamanda modern dramın perdelerine tekabül etmektedir. Prologos başlangıç bölümü ve birinci perdedir. Burada konuya giriş yapılır. Exodos, beşinci perdedir. Bu bölüm oyunun çözüldüğü bölümdür. Episodalar ise ara perdelerdir. Antik tragedyadaki koronun şarkıları modern tiyatrodaki perde aralarına karşılık gelmektedir (Tuncel, 1938: 57).

Boal'e göre; tragedya “insanın aşırılıklardan uzak, erdemli davranışından -ki bu erdemli davranışın yüce ‘iyi’si adalet, en büyük ifadesi Anayasa’dır- oluşan mutluluğunu arama sürecinde, rasyonel ruhunun eylemlerini, alışkanlıklara dönüşmüş tutkularını taklit eder” (Boal, 2008: 23).

Bilindiği üzere tragedyaların katı kuralları vardı. Eser baştan sona kadar ciddi bir hava içinde geçer, erdeme ve ahlaka üstün değer verilirdi. Seyircide acıma ve korku duyguları uyandırarak, ruhu tutkularından kurtarma amacı güdüldü. Tragedyanın konuları mitoloji ya da tarihten alınırdı. Kişiler olağanüstü varlıklardı. Zaman, mekân ve yer birliği adı verilen üç birlik kuralına uyulur. Yüksek ve ağırbaşlı bir dille yazılır, kaba sözlere yer verilmezdi. Nazımla yazılırlar ve beş perdeden oluşurlar. Eser bir bütün olarak hiç aralıksız oynanırdı. Acı veren olaylar perde arkasında oynanırdı (Arıkan, 2011: 412-413).

Antik Yunan dönemine ait en az tragedya kadar önemli bir başka kavram ve literatür bilgisi de Dionysos'dur. Kabul gören bir bilgi olarak Dionysos'un dramının tanrısı olduğunu anımsatmak da fayda olacaktır. Dionysos, Zeus'un oğlu ve Thebes prensesidir. Euripides'in (İ.Ö. 484-407/69) satir oyunlarında sık sık adı geçer. Aristoteles'e göre, trajedi onun övgülerindeki ilahilerden ve dithyramblardan (koronun söylediği nakaratlı şarkılar) çıkmıştır. Onun sunağı Dionysos Tiyatrosu orkestranın ortasına, Atina'daki Akropolis'in eğimleri üzerine oturtulmuş ve drama festivalleri onun onuruna kutlanmıştır. Dionysos doğal ve ilkel enerjiyle bağdaşmıştır. İlki kendini müzik ve koro danslarında göstermiştir. İkincisi ise kendini görsel ve sahne tasarımında ve sahnedeki aktörler yoluyla ifade eden 'kişisel prensip'in yerini almıştır. Bu iki prensibin kombinasyonu trajedinin yaratılması için gereklidir (Arıkan, 2011: 102). Öteki tanrılar gibi, Dionysos da öldürüldü, ama Zeus ona yeniden can verdi. Böylece, Dionysos, iki kez doğan anlamına gelen ditrambos niteliğini kazandı. Dionysos, coşkunluğu simgelerdi. Ona tapınırken coşkun danslar, coşturucu musiki ve sarhoşluğa varan bir aşırılık yer alırdı. Dionysos aynı zamanda doğa tanrısıdır. (Nutku, 2000: 28). Dionysos melez bir tanrıdır. Yunan kültürüne girmeden önce, tarımsal bereket, mevsim dönüşümleri ve insan yaşamındaki doğurganlık, saldırganlık ve ölüm olgularıyla beslenerek dönüşüm geçirmiştir. Pek çok kültürde kendine yer bulmuştur. Terzopoulos, Kolombiya'da yaptığı çalışmalarda Yurupari mitosunda Dionysos'un maskesiyle karşılaşır (Karaboğa, 2008: 62).

Nietzsche, tragedyanın doğuşunu iki karşıtlığın kendi aralarındaki birliğe bağlamaktadır. Apollo'nun dış biçime dayanan görünümsel yontu (heykeltıraş) sanatı ile dış biçime dayanmayan Dionysos'canın müzik sanatı arasındaki karşıtlık Nietzsche'ye göre yan yana gelmektedir:

Yollarının ayrı olmasına karşın bu iki eğilim yanyana gider. Çokluk birbirleriyle; açıkça, çatışır; karşılıklı olarak yeni, güçlü doğumlar uğruna. Bu karşıtlığın savaşını sürdürmek için kaynaşır. Yalnız şu genel "sanat" sözcüğü bile bu savaşı göstermeye yeter. Sanata gelinceye değin Hellen istenci, usu aşan yaratıcı eylemi dolayısıyla, bunları kendi aralarında birliğe ulaştırmıştır. Bu birlik sonunda eski tragedyanın Dionysos'ca-Apollo'ca olan sanat yapıtlarını yarattı (Nietzsche, 1994: 13).

İlkçağ kültürünün dağılık nitelik taşıyan kalıntıları, birleştirici bir düşünceyle, birbirine eklenmiş, sonradan gene birbirinden ayrılmıştır. Bu kültür yapısı tragedyanın trajik korodan doğduğunu söylemektedir. Başlangıçta yalnız koro vardı. Bu nedenle

trajik koroya tragedyanın kaynağı olarak bakmak mümkündür (Nietzsche, 1994: 40). Antik Yunan'da seyircinin tragedyaları izlediği yerin yüksekte ve yay biçiminde olması seyirci açısından doyurucu bir görüş alanı oluşturmaktaydı. Seyircinin kendisini çevreleyen kültür evrenini gözden geçirmesi ve koroyu dinlemesi kolaydı. Bu nedenle Nietzsche, "koroyu tragedyanın kaynağında ve kendi ilkel basamağı üzerinde, Dionysos insanının bir özyansıması olarak" adlandırmaktadır" (Nietzsche, 1994: 47-48). "Satyr korosu Dionysos topluluğunun bir görüşüdür. Sahne evreninin yinelenmesi satyr korosunun bir görüşüdür" (Nietzsche, 1994: 48).

Sanatın ve müziğin tanrısı Apollon ile şarap tanrısı Dionysos arasındaki karşıtlık Nietzsche'ye göre akıl ile esriklik hali kadar birbirine karşıttır. Apollon bilinçli insan davranışını simgelemektedir. O insanın yaratma gücüdür. Dionysos ise akıl yerine duygudur. Onun davranışlarında bilinç yoktur. Coşku ve zevk her şeyin önündedir. Apollon ve Dionysos'un karşıtlığını bitiren ve Apollon'u tek hekim haline getiren Sokrates'tir. Nietzsche'ye göre "Sokrates'e özgü güdünün en yakın etkisi kesinlikle, Dionysos tragedyasının yıkımını amaçlamıştır" (Nietzsche, 1994: 84). Sokrates akıllı egemen kılarak doğayı, insan coşkusunu ve esrikliği yok saymıştır. Sokrates'in akılcılığında önce "Dionysos'ca olana karşı etkileyici bir eğilimin bulunduğunu" (Nietzsche, 1994: 84) düşünen Nietzsche akım gerekliliğine önem vermekle birlikte aklın her şeye kadir olduğunu sanarak gözlerini doğaya ya da Dionysos'a kapayan Sokrates ahlakçılığına karşıdır. Nietzsche, Dionysos'un önemine şöyle vurgu yapmaktadır:

Bilgi, davranışı öldürdü, yanılısama yoluyla davranış örtülü kaldı, bu Hamlet'in öğretisidir, bu ucuz bilgelik kendi içine kapanan Hans'ın düşsel düşüncelerinden, davranıştan, derin düşünmeden değil, olanakların çokluğundan geliyor. Korkunç gerçekliğe yönelen bir görüş davranışta bulunan her kımıldatıcı öğeye baskın gelir, gerçek bilgi yalnız Hamlet'te; Dionysos insanında vardır. Artık avunma iş görmüyor, tutku ölümün ardınca bir evrene doğru giderek, tanrıları aşıyor. Varoluş, onun tanrıların ya da öteki ölümsüz evrende ışılan yansıması yadsınıyor. İnsan, bir kez görülen gerçekliğin bilincinde, şimdi her yerde yıkımı, oluşun saçmalığını görüyor. İnsan, Ophelia'nın yazgısındaki simgeyi şimdi anlıyor, orman tanrısı Silenin bilgelikliğini öğreniyor: ondan tiksiniyor (Nietzsche, 1994: 84).

Esriklik hali olan Dionysos coşku, taşkınlık, sınırsızlık ve çirkinliği içinde taşır. İnsan olmanın gerçeklikleri Dionysos'ta karşılık bulmaktadır. Apollon ise düşler ve kabullerdir. Apollo, kendine bağlı kalandan ölçüyü, onu iyi koruyabilmek için de, kendini bilmeyi ister. Kendini bilmenin ve aşırılığa kaçmamanın sürdürülmesi de

Apollo'ya bağlılıktır (Nietzsche, 1994: 28). Nietzsche sanatçı bağlamında Dionysos ve Apollon ilişkisini düş ve coşkunluk kriterleriyle açıklamaktadır:

Her sanatçı, doğanın özünde dolaysız olarak bulunan sanat nitelikleri karşısında, bir "öykünücü"dür. O, ya Apollon'ca bir düş sanatçısı, ya Dionysos'ca bir coşkunluk sanatçısı ya da Grek tragedyasında olduğu gibi hem coşkunluk hem de düş sanatçısıdır. İşte o zaman, bizim Dionysos'ca düşündüğümüz gibidir, tek başına, oynayan korolardan ayrı, kendi içine kapalı, Apollo'ca bir düş etkisiyle özel durumunu, birliğini, evrenin en derin temeliyle eş ölçüde bir düş görüntümüyle ortaya koyar.(Nietzsche, 1994: 18).

Terzopoulos bir röportajında Apollo'da hâkim olan mantık ile Dionysos'ta hâkim olan içgüdüler arasındaki ilişkinin birbirinden ayrılmaz bir bütün olduğuna dikkat çekmekte ve Terzopoulos Tiyatrosu'nun yaklaşımını şöyle ifade etmektedir:

Şüphesiz ki Dionysos'ta hâkim olan şey içgüdüler ve duygulardır, mantık daha sınırlıdır. Apollo'da hâkim olansa mantık, kontrol ve uyumdur. Ancak her ikisinde de birbirine ait bir taraf var. Bu fikirle, Bakkhaların ilk versiyonunu yönettim. Dionysos ve Apollo'yu tek vücutta sundum. Bazen Dionysian, bazen de Apollonian tarafın hâkim olduğu bu oyun 30 yıl önce İstanbul'da da oynanmıştı. Dionysos sadece yöntemimi ve tiyatro yaklaşımımı değil, tüm hayatımı da etkiliyor diyebilirim (Çakar, 2018).

Nietzsche Dionysosca coşkunun kaynağını Dionysos törenlerinde yaşanan 'insanın sınırlarını yıkmasını' törenlerin içeriklerinde aramaktadır. Nietzsche'ye göre Dionysos törenleri:

Alabildiğine canlı, dişi-erkek ayrımı gözetilmeksizin, bir kendi başına bırakılmışlık içinde, belli bir yerde düzenlenir, kuşakların dalgalanmaları her ailenin bağlı bulunduğu gelenek kurallarını aşar, ağırbaşlılık bilmez, doğanın en yırtıcı yabansından kendilerini koyuvermiş gibi bir ortam oluşur, en yadırganan bir biçimde, aşırı sevgiyle yırtıcılık birbirine karışır. Bana bu durum, özel "büyülü içki"nin bir sonucu gibi gelir. Bu alevli bayram devinmelerine karşın onların bilgisi, bütün kayalardan, denizlerden aşarak, Greklerin içine değin girmiştir (Nietzsche, 1994: 19-20).

"Dionysos coşkusu, yani şarap ve sarhoşluk insanları içinde yaşadıkları kalıpların baskısından da kurtardığı içindir ki, bu tanrıya yunanca "Eleutheros", hür, özgür, özgürlük veren" (Erhat, 1989:101-102) anlamlar yüklenmiştir. Nietzsche

Dionysosca coşkunun yaşandığı törenlerde insanın ruhunda ve bedeninde yaşadığı değişimleri şöyle anlatmaktadır:

Dionysos dithyrambos'unda insan, kendini yansıtıcı, bütün yetilerin en yüksek basamağına çıkar, dışa, duygusuz, olmaya, Maja'nın örtüsünü yırtıp yok etmeye, soyun, doğanın üstün usuyla bir olmaya doğru itilir. Artık doğanın özü, bir imge olarak, anlatılmalı, imgenen yeni bir evreni gerekiyor artık, bütün gövde imgeseldir, şimdi yalnız ağzın, yüzün, gözün imgesi yoktur, uyumlu devinen her oyunla ilgili davranışların hepsi birer imgedir. Müziğin gitgide büyüyen bütün öteki imgesel güçleri atılcı davranışta, ses düzeninde bir uyum içinde yükselir birdenbire, güç kazanır. Bütün bu imgesel güçlerin birlikte çözümlüşünü kavramak için, insanın, daha önceden şu kendine özgü davranışlarını en yüksek doruğuna ulaşması gerekir. Bu kendince dışavurma, adı geçen güçler içinde, imgesel olarak açıklanabilir ancak: çünkü dithyrambosçu Dionysos چراغی kendi benzeriyle anlaşılır (Nietzsche, 1994: 20).

Erhat, Bakkhalar tragedyasında Dionysos'u anlatırken insanın bilinç üstü ve bilinçaltına erişebilmesini tanrı Dionysos'a bağlamaktadır:

Bakkhalar tragedyasında (...) Dionysos hem tanrıdır, hem insan. Bakkha'lar yerine ve anına göre kadın kişiliğinden vahşi hayvana, yirtıcı azmana dönüşür, böylece gerçeğin gerçeküstüne ulaşması ve gerçeğe gerisin geri inmesiyle doğal bir kasırga olan hayatın dalgaları yansıtılmış olur. Bu dalgalanmanın insanlık dünyasında açtığı yaralar, yarattığı korkunç dramlar, facialar, afetler tragedyaya denilen o şaşkıncu, tüyler ürpertici hayat aynasında görülür. Kişinin bilinçüstü ve bilinçaltına dek erişebilmesi bu tanrının etkisiyle olmuştur (Erhat, 1989: 103).

Kadınların gerçekleştirdiği şarap yapım törenlerinde Dionysos, maske olarak kişileşirdi. Büyük boyutlardaki maske, ahşap bir sütunun üzerine yerleştirilir, törenlerin önünde yapılırdı. Maske tanrıyı simgeler ve tanrı doğrudan maskenin içinde belirirdi. Antik tanrılar arasında tanrının maskeleşmesi veya maskenin tanrılaşması Dionysos'a özgüydü. Maske karşıtlıkların yüzleştirilmesi anlamına geliyordu (İndirkaş, 2004: 66-67). "Tanrı Dionysos'un maskesini takan bir insandır. Maske onu takanın bedenini ele geçirir. Maskenin içerdiği karşıtlıklar insanın varoluşsal karşıtlıkları haline gelmiştir" (Karaboğa, 2008: 52).

Dionysos adına düzenlenen dramatik yarışmalarda tragedyaya, satir oyunları ve komedyaya olmak üzere üç çeşit oyun oynanırdı. Satir oyunları tragedyaya ile yakından ilintiliydi, ama şen, gülünç ve açık saçıktı. Oysa başkarakterleri tanrılar, korosu da teke ayaklı satirlerdi. Bu oyunların konuları da tragedyaların konularıyla aynıydı, ama bu oyunlarda konular mizah açısından ele alınırdı (Nutku, 2000: 33).

Tragedyalar dinsel bir tören niteliğinde bir tiyatro oyunundan çok operaya ya da müzikli oyuna yakındı:

Seyirciyi tragedyalardaki dinsel hava etkilerdi; tiyatro Dionisos'un tapmağı, oyuncular, din adamları ve oyun kişilerinden bir bölümü tanrıları. Antik tragedya iki düzeyde gelişirdi: seyirci, oyun kişileriyle kişisel duyguya yönelirdi; koro ise bu kişisel duyguyu genelleştirir ve dinsel bir hava içine sokardı. Grek tragedyasının anahtarı, seyircide kişisel duygunun dinsel bir duyguya doğru gelişmesiydi. (Nutku, 2000: 35).

Aristoteles'in tragedya hakkında görüşleri oldukça net ve kati olmakla beraber tragedyadan ruhani bir arınma olarak bahseder:

Tragedya ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir, sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanır; eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya salt öykü (mythos) değildir. Tragedyanın ödevi uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir. (katharsis). (Aristoteles, 2004: 22).

Antik Yunan tiyatrosunun günümüze uzanan diğer özelliklerinden biride, çağımızın yönetmen tanımlamasına en yakın eğitimcileri bünyesinde barındırdığı söylenebilir. Bu bağlamda Nutku'nun ifadeleri önemlidir:

Tiyatronun kaynağında büyücülerin işlevi ilk tiyatro yönetmenini gösterebilir. Daha sonra, eski Mısır'da Rahipler, Antik Yunan Tiyatrosu'nda didaskalos (eğitmen) ve choregeus (koro çalıştırıcısı), Ortaçağ'da mass denilen, kilise içinde oynanan oyunları hazırlayan papazlar ilk tiyatro yönetmenleri olarak kabul edilebilirler. İlkel kabile toplumlarında dans ve oyunları düzenleyen büyücüler, aynı zamanda giyilecek giysileri, takılacak maskeleri de saptarlardı. Antik Yunan tiyatrosunda gördüğümüz, koroyu eğiten ve çalıştıran choregeus, bugünkü yönetmen kavramına en yakın olan kişidir. Onun işi yalnızca dans tekniğini öğretmek ya da düzenlemek değil, aynı zamanda üzerinde çalışılan manzum parçanın yorumunu yapmak, bu yorumu durumlara, hareketlere ve tartıma çevirmektir (Nutku, 1974).

Görüldüğü gibi Antik Yunan tiyatrosunda bulunan eğitimci ve çalıştırıcılar günümüzde ki yönetmen tanımlamasına en uygun kişilerdir.

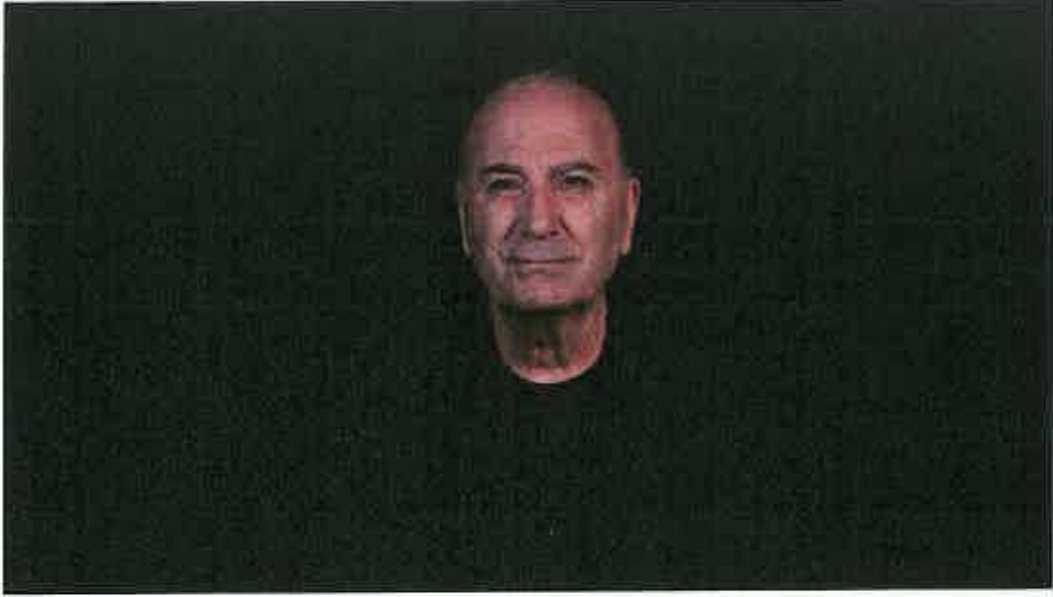
Yönetmen ve Antik Yunan tiyatrosunun irdelendiği bölümlerden sonra, bu tez çalışmasına ismini veren ve tiyatrosunu Antik Yunan üzerine temellendiren Yunan tiyatro yönetmeni Theodoros Terzopoulos'un hayatının ve çalışmalarının incelendiği bölüme geçilmesinde fayda görülmektedir.

4. GÜNÜMÜZ TİYATROSUNUN ÇAĞDAŞ BİR YÖNETMENİ; TERZOPOULOS

Terzopoulos Dionysos coşkuluğunda yaşanan esrikliğin temeline inerek oyuncunun sınırlarından kurtulacağı düşüncesiyle yarattığı özgün kodlarını tiyatro sahnesinde ortaya koymaktadır. Otuz yılı aşkın tiyatro çalışmalarının sonucu olarak ortaya koyduğu biyodinamik yöntemi oyuncular için bir çalışma metodu olarak sunulmaktadır. Bu nedenle Terzopoulos'un sahneleme tekniğine oyuncunun bedenine ve nefes tekniğine verdiği önem değer kazanmaktadır. Bu değer neticesinde Terzopoulos'un tiyatrosu önem kazanmaktadır.

4.1. Theodoros Terzopoulos'un Hayatı ve Çalışmaları

Theodoros Terzopoulos, 1947 yılında Kuzey Yunanistan'ın Pieria Bölgesi'ndeki Makriyalos Köyü'nde doğmuştur. Terzopoulos 16 yaşındayken, Yunanistan'da yaşanan siyasi krize karşı duyarsız kalamayarak bir suikast sonucu öldürülen Giorgos Lambraki adına kurulan Gençlik Derneği'ne üye olmuş ve bu derneğin tiyatro çalışmalarına katılmıştır. 1965-1967 tarihleri arasında Yorgos Sevastikoglou, Leonidas Trivisias ve Kostas Michailidis'in eğitimi altında Atina'daki K. Michailidis Drama Okulu'nda, 1972-1976 tarihleri arasında da Heiner Müller, Manfred Wekwerth, Ruth Berghaus ve Ekkehard Schall'in eğitmenliğinde Berlin'de, Berliner Ensemble'da öğrenim görmüş ve aynı tiyatrodaki çalışmıştır. Berliner Ensemble'da hocası olan Heiner Müller'den fazlasıyla etkilenmiş ve aynı zamanda yakın bir dostluk kurmuştur. 1981-1983 yıllarında Kuzey Yunanistan Devlet Tiyatrosu Drama Okulu'nun genel sanat yönetmenliğini üstlenmiştir. 1985 yılından beri kurucusu olduğu Attis Tiyatrosu'nun genel sanat yönetmenliğini sürdürmekte ve tiyatro çalışmalarına devam etmektedir. (Terzopoulos, 2016; 91 Karaboğa, 2008; 238).



Şekil: 4.1. Theodoros TERZOPOULOS

Kaynak:https://www.google.com.tr/search?q=theodoros+terzopoulos&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiu8J_d-

NriAhUKzqQKHZxLD8UQ_AUEigD&biw=1301&bih=620#imgrc=ZOAgLOdZLbaOgM:

4.1.1. Theodoros Terzopoulos'un Prodüksiyonları

Theodoros Terzopoulos'un Attis Tiyatrosu'nun kuruluşundan önceki yönetmenlik çalışmaları şöyledir;

- Brecht'le Tanışma (1976-Achillion Tiyatrosu Selanik)
- Maria Farandouri Brecht Söylüyor (1976-Dimitria, Selanik)
- Ekkehard Schall ve Maria Farandouri Brecht Söylüyor (1980-Dimitria, Selanik ve Berliner Ensemble, Berlin)
- Alabama Şarkısı (1980-Kuzey Yunanistan Devlet Tiyatrosu Okulu)
- Ekkehard Schall'dan Resital (1980-Broadway Tiyatrosu, Atina)
- Gisela May'dan Resital (1981-Dimitria, Selanik, Augustus Müzesi, Herakleion, Girit)
- Ayın Tutkuları, Maria Farandouri'yle birlikte Lorca'ya saygı gösterisi (1980-Megaro Müzik, Atina)



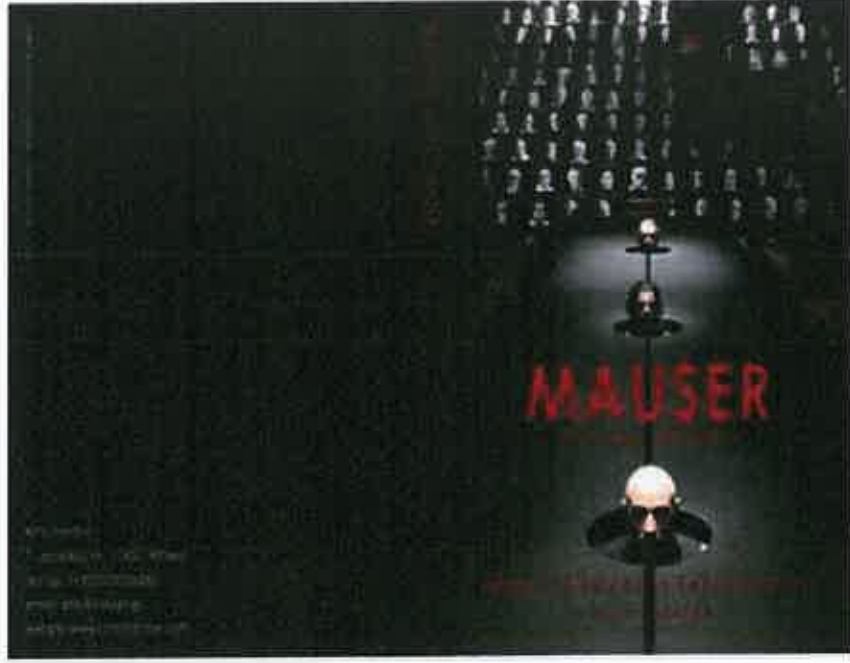
Şekil: 4.2. Attis Tiyatrosu'nun Toplu Oyun Afişleri

Kaynak: <https://chrysanthibadeka.weebly.com/attis-theatre--theodors-terzopoulos.html>

4.1.2. Attis Tiyatrosu'nun Sahnelediği Oyunlar ve Ortak Yapımlar

Terzopoulos 1985 yılında Attis Tiyatrosu'nu kurduktan sonra Attis çatısı altında ve başka tiyatrolarla ortaklaşa yaptığı projeler ise şunlardır;

- Bakkhalar (1986 – Delfi Antik stadyumu, Delfi)
- Medea Material [Medea Malzemesi] (1988 – Manufaktur Tiyatrosu, Berlin)
- Bremen'e Özgürlük (1989 – L.T.T., Tübingen)
- Quartet [Dörtlü] (1989 – Magic Tiyatrosu, Atina)
- Persler [A Versiyonu] (1990 – N. Kazancakis Küçük Bahçe Tiyatrosu, Heraklion, Girit)
- Persler [B Versiyonu] (1991 – Antik Odeon Sahnesi, Preveza)
- Phaedra (1991 – 1. Uluslararası Akdeniz Tiyatrosu Festivali "Akdeniz Tiyatrosu'nda Şiddet ve Barış", Patras Ortaçağ Kalesi, Patras)
- Prometheus'un Kurtuluşu [Okuma Tiyatrosu] (1991 – Künstlerhaus Bethanien, Berlin)
- Quartet [Dörtlü] (1993 – Taganka Tiyatrosu, Moskova)



Şekil: 4.3. Attis Tiyatrosu'nun Toplu Oyun Afişleri

Kaynak: <https://chrysanthibadeka.weebly.com/attis-theatre--theodors-terzopoulos.html>

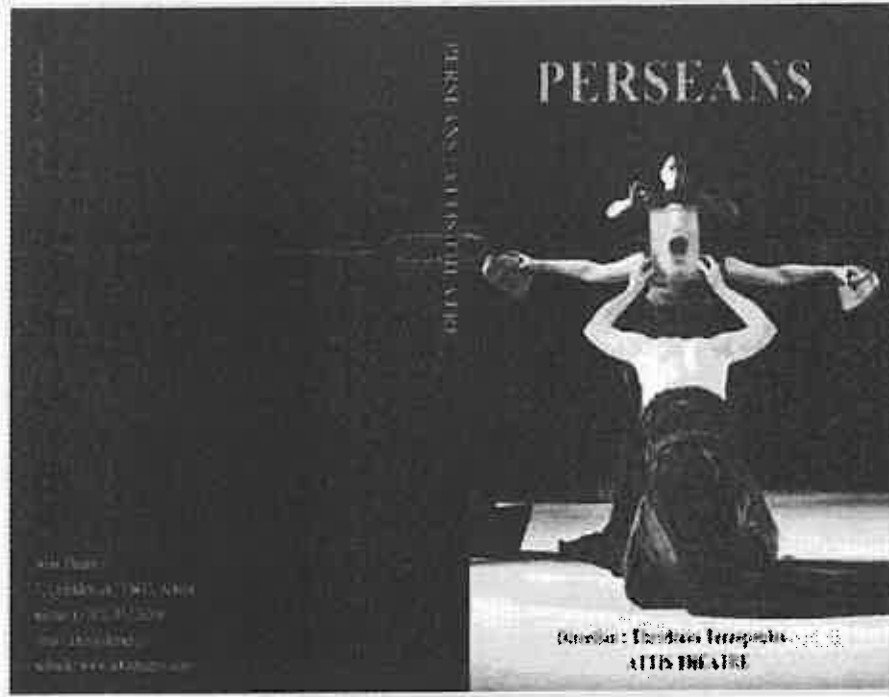
- Kanon (1994 – Attis Tiyatrosu, Atina)
- Antigone (1994 – İtalyan ve Yunan oyuncularla birlikte, Vicenza Olimpik Tiyatrosu, Vicenza)
- Zincire Vurulmuş Prometheus (1995 – Montalcino Chiesa di San Francesco, Toscana)
- Medea Material (Medea Malzemesi. Gösterimin genel başlığı ‘‘Savaş Makinası’’, 1995)
- Medea Material [Medea Malzemesi] (1996 – Attis Tiyatrosu, Atina)
- IO = Ay Yansımaları [Enstolasyon- Vouvoula Skoura] (1996 – Argos Festivali Kapsamında, Vouvouli Fabrikası, Yunanistan)
- Herakles (1997 – Attis Tiyatrosu, Attis)
- Heracles [Müfreze, Eylemler, Performans] (1997 - Argos Festivali Kapsamında Heiner Müller'in Herakles'inden Doğaçlama Malzemeyle Performans Gösterimi, Ulusal Argos Stadyumu, Argos)



Şekil: 4.4. Attis Tiyatrosu'nun Toplu Oyun Afişleri

Kaynak: <https://chrysanthibadeka.weebly.com/attis-theatre--theodors-terzopoulos.html>

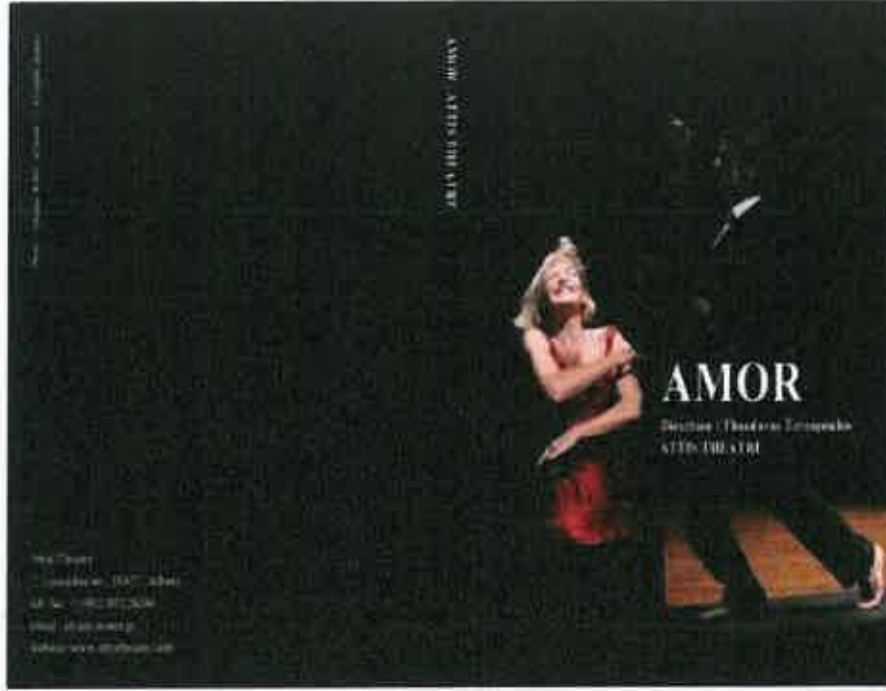
- Dionysos (1998 – Euripides'in Bakkhalar'ıyla Kolombiya yerlilerinin Yurubari Tanrısı'ndan yola çıkan sahne kompozisyonu, Kolombiyalı oyuncularla birlikte, Uluslararası Bogota Festivali, Casa del Teatro, Bogota)
- Money (1998 – Attis Tiyatrosu, Atina)
- İniş (1999 – Attis Tiyatrosu, Atina)
- İniş [Herakles'in Çılgınlığı] (1999 - Türk oyuncularla birlikte, 11. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, Muhsin Ertuğrul Sahnesi, İstanbul)
- Heracles'in İnişi (1999 – Türk ve Yunan oyuncularla birlikte, Attis Tiyatrosu ve Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali ortak yapımı, 11. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, Muhsin Ertuğrul Sahnesi, İstanbul)
- Pasca Devadis (1999 – Attis Tiyatrosu ve Cagliari Tiyatrosu ortak yapımı, Teatro di Nora, Sardunya)
- Taç (2000 – Attis Tiyatrosu, Attis)
- Hüzün (2000 – Uluslararası Antik Yunan Draması Buluşması, Delfi Antik Stadyumu, Delfi)



Şekil: 4.5. Attis Tiyatrosu'nun Toplu Oyun Afişleri

Kaynak: <https://chrysanthibadeka.weebly.com/attis-theatre--theodors-terzopoulos.html>

- Herakles'in Çılgınlığı (2000 – Epidarus Antik Tiyatrosu, Epidavrus)
- Çırak Hamlet (2001 – Attis Tiyatrosu, Atina)
- Bakkhalar (2001 – Düsseldorf, Schauspielhaus)
- Medea Material (2002 – Technopolis, Atina)
- Philoktetes (2002 – Berlin Tiyatro Akademisi, Berlin)
- Lethe [Unutkanlık Nehri] (2002 – Attis Tiyatrosu, Atina)
- Beşik (2002 – Attis Tiyatrosu, Atina)
- Epigonoı (2003 – Tent Theatre, Rhurfestpiele)
- Persler (2003 – Moskova Meyerhold Tiyatrosu, Moskova)
- Üçleme – Beşik, Ohia Doğaçlaması, Doğaçlama (2004 – Attis Tiyatrosu, Atina)
- Aias, Çılgınlık (2004 – Attis Tiyatrosu, Atina)
- Son Maske, iflas (2006 – Eski Barınak, Patras)
- Persler (2006 – 4. Tiyatro Olimpiyatları ve 15. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali, Aya İrini, İstanbul)



Şekil: 4.6. Attis Tiyatrosu'nun Toplu Oyun Afişleri

Kaynak: <https://chrysanthibadeka.weebly.com/attis-theatre--theodors-terzopoulos.html>

- Kral Oidipus (2006 – Rus oyuncularla birlikte, Alexandrinsky Tiyatrosu, St. Petersburg)
- Cenin – Etel Adnan (2006 – Attis Tiyatrosu, Atina)
- Cassandra, ölüme seslenir (2007 – Attis Tiyatrosu, Atina)
- Çöl (2007 – Attis Tiyatrosu, Atina)
- Zincire Vurulmuş Prometheus (2008 – Çinli oyuncularla birlikte, Pekin Akademi Tiyatrosu, Pekin)
- Zincire Vurulmuş Prometheus (2010 – Türk, Yunan ve Alman oyuncularla birlikte, Attis Tiyatrosu, Atina Festivali, İstanbul Avrupa Kültür Başkenti 2010 ve Essen Avrupa Kültür Başkenti 2010 ortak yapımı, Rumeli Hisarı, İstanbul)
- Antigone (2011 – Çinli oyuncularla birlikte, Pekin Akademi Tiyatrosu, Pekin)
- Mauser (2012 – Polonyalı oyuncularla birlikte, Grotowski Enstitüsü, Varşova)
- Oyun Sonu (2014 – Rus oyuncularla birlikte, Alexandrinsky Tiyatrosu, St. Petersburg)
- Bakkhalar (2014 – Rus oyuncularla birlikte, Stanislavski Tiyatrosu, Moskova)

- Antigone (2015 – Amerikan ve Yunan oyuncularla birlikte, Wilma Tiyatrosu, Philadelphia)

4.2. Theodoros Terzopoulos'un Yönetmenlik ve Oyunculuk Yöntemi

Berliner Ensemble'da almış olduğu eğitim ve çalışma hayatı, Terzopoulos'un sanat anlayışına, yönetmenliğine, oyunculuk yöntemine ve 1985 yılında kurduğu Attis Tiyatrosu'nu bir hayli etkileyip, şekillendirmiştir. Terzopoulos Berliner Ensemble'ın kendisi üzerindeki etkisini şu sözlerle ifade etmektedir:

Boyun eğmeyen deneysel materyallerimi kurgulayabileceğim bir çalışma sistemine ihtiyacım vardı. Berliner Ensemble'de aldığım Brecht yöntemi eğitimi temel çalışma aracım halini aldı. Berlin'de büyük çabalarla ve belli bir dereceye kadar boyun eğmeyen materyallerim ve onların yapısının boyutlarını algılamayı başardım. Berliner Ensemble'ın izlediğim ilk performansı Ekkehart Sall'ın başrollerini üstlendiği ve bunun beni çok şaşırttığı Brecht'in Coriolanus'u idi. Bunun o vakte kadar farkına varmadığım yüksek seviyede bir sanat olduğunu fark ettim. Şaşkınlığım öylesine büyüktü ki, bir hafta uyku uyumadım. Bu içimde bir çekişmenin ortaya çıktığı zaman oldu. Kendimi yeni şeylerle şekillendirecek, tüm bildiğim şeyleri unutacak ve çok çalışacaktım (Terzopoulos, Aktaran: Yeşil, 2006; 48).

Berliner Ensemble'da hocası olan Heiner Müller'den fazlasıyla etkilenen Terzopoulos, Heiner Müller'den aldığı ilhamı şu sözlerle açıklamaktadır.

Onun kendisini devamlı yalanlamasının yanı sıra iğnelemeleri, espri anlayışı, devamlı olarak yalanlamaları ilham ve öğrenme kaynağıydı. Berliner Ensemble'de tesadüfi durumlar ve soyut duygularla yoldan çıkmadan teatral konumun özünü ele almayı öğrendim. Hayal gücü ve yaratıcı olma arzusu, sahneleme sanatına hizmet etmek için yeterli değildir; kişinin kendisini çeperinin dışında bulma riskine girmeden bir sistem kurmasını gerektirir. Bauhaus filozofisi, özellikle Oscar Schlemmer'in tiyatro ve dans fizikselliği üzerine teklifleri benim çalışmalarımı etkiledi. George Gorky ve Otto Dickson estetiği ve Rus Yapısalcılığı üzerine çalışırken 30'ların sanatından çok şey öğrendim, özellikle de büyük sanatçı Kasimir Malevitch'in eserlerinden (Terzopoulos, Aktaran: Yeşil 2006; 48-49).

Terzopoulos, Gülbin Yeşil ile yaptığı bir röportajında Heiner Müller'in mesleki hayatına olan katkılarını ve klasizmi anlamlandırmasındaki etkisini şu şekilde açıklamaktadır:

Heiner Müller arkadaşım ve öğretmenimdi. Almanya'ya gittiğim zaman çok küçüktüm. 22 yaşında. Klasik müzik dinlerdim ve klasiktim. Onlar klasik yaşamdan daha ilerideydiler. Klasik müzik dinlediğimde etkileniyordum ve kendimi klasizmin içinde sanıyordum. Çünkü biz Yunanistan'da öyle biliyorduk. Almanya'ya gittikten ve Müller'i gördükten sonra düşüncelerim diyalektik anlamda değişti. Klasizmin ne olduğunu ve ne olmadığını anladım. Müller klasizme inanıyordu ama klasik değildi. Klasizmin klasik olmadığını anladım. Klasik düşüncenin bahçesi stabildir. Klasizmin bahçesinde ise zıtların birliği vardır. Müllerden bunu öğrendim.(Yeşil, 2016: 89)



Şekil: 4.7. Heiner MULLER

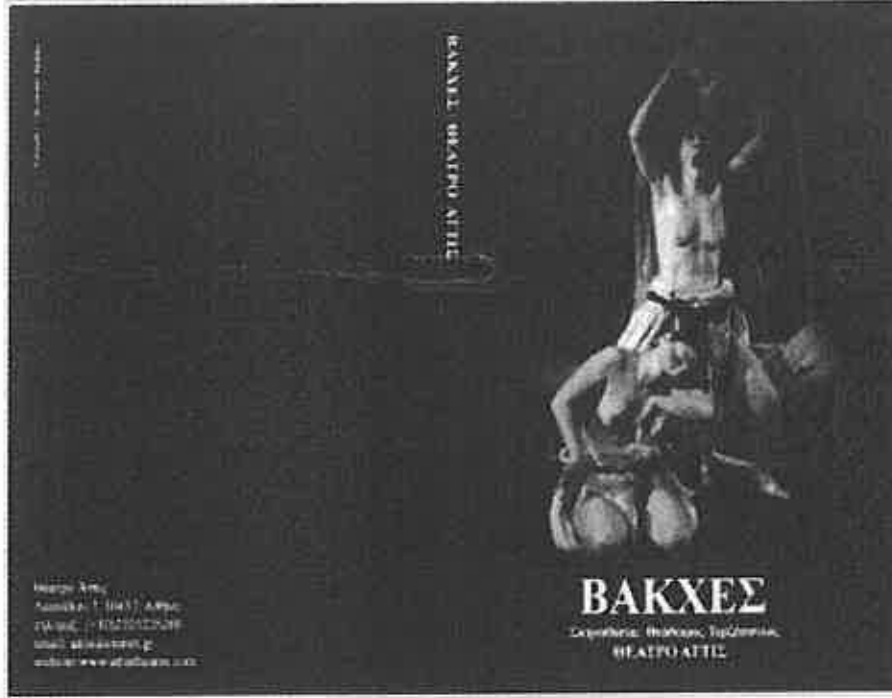
Kaynak: <https://gorki.de/en/heiner-muller-spezial-mullers-kapital>

Heiner Müller'in, Terzopoulos'a ilham olmakla kalmayıp, Terzopoulos'un bildiklerini değiştirmesinde, kendisini ve sanatı bulup şekillendirmesinde ve haliyle Terzopoulos'un yönetmenlik yöntemine epey etki ettiği söylenebilir. Gülbin Yeşil'in ifade ettiğine göre Heiner Müller, Terzopoulos'un ilgisini ve merakını kendi ülkesi Yunanistan'a yönlendirmiştir. "kendi ülkesinin gizemleri ve gelenekleri ile ilgilenmesi konusunda teşvik ettim" (Terzopoulos, Aktaran, Yeşil: 2006; 48). Heiner Müller'in teşviğinin de etkisiyle Terzopoulos, Berlin'de uluslararası tiyatro eğitimi almış olmasına ve dört sene boyunca çalışmasına rağmen doğuya, köklerine dönerek Antik

Yunan Tiyatrosuna yönelmiştir. Terzopoulos kendi köklerine yönelmesini ve arayışlarını şu şekilde açıklamıştır:

Eski dramalar üzerine çalışmama Euripides'in Bacchae'si ile başladım. Kendi kökenimin temellerini oluşturacak bu durumların temellerini arıyordum. Bu aynı zamanda kaderini kabul etme böylece günlük yaşamın içerisinde yer alan zulüm kavramını anlamamı sağlayacaktı.(Terzopoulos, Aktaran: Yeşil 2000: 50).

Kendi köklerinin ve kültürünün temelini arayan Terzopoulos bu arayış doğrultusunda kendisinin tanınmasını sağlayacak olan Lorca'nın Yerma oyununu sahnelemiştir. Yerma, Terzopoulos'un kendisinin ifade ettiğine göre; "Kişisel yönelimlerinin ağır bastığı ilk oyun olma özelliğini taşıyordu"(Karaboğa, 2008: 38). Fakat, Terzopoulos'un rejisi ve oyunculuk metodolojisinin asli özelliklerini barındıran aynı zamanında ismini tüm dünyaya duyuracağı ilk rejisi 17 Haziran 1986 yılında Delfi'deki Uluslararası Antik Yunan Draması Buluşması'nda ilk defa sahnelenen Attis Tiyatrosu'nun da ilk prodüksiyonu olan Bakkhalar oyunudur. Attis Tiyatrosu'nun kuruluş ve çıkış oyunu olan Euripides'in Bakkhalar prodüksiyonu çok tartışılmıştır. Bakkhalar, Antik Yunan Tragedyalarının sahnelenmesi hususunda yenilikçiler ve muhafazakârlar olmak üzere ikili bir ayrım getirmiştir. Yunan tiyatro eleştirmeni Eleni Varopoulou Bakkhalar için "1986 yılında yönettiği Bakkhalar trajedinin geleneksel anlayışını kıran ve ilk örneklerindeki sahneyle kurulan bağından sıyrılmasını savunan tamamıyla çığır açan bir girişim olarak tanımlanır" (Varopoulou, Aktaran: Yeşil 2000: 9). Eleni Varopoulou, Bakkhalar'ı beğenmeyip tasvip etmeyen halkın ve eleştirmenlerin muhafazakar düşünceleri ve bakış açılarından bahsederek, karşı çıktıklarını ifade eder. "Klasik bir metni dekonstruksiyon yöntemiyle yorumlama fikri kutsal şeylere karşı saygısızlık olarak görülüyor, bununla birlikte kendiliğinden, otantik, kasvetli yahut korkunç öğeleri anımsatan estetik bir yaklaşım itici bulunuyordu" (Varopoulou, Aktaran: Yeşil 2000: 9). Hiç şüphesiz ki Terzopoulos'un kendi içinde yapmış olduğu yolculuğun bir eseri olan Bakkhalar rejisiyle bir nevi tragedyayla hesaplaşarak Antik Yunan Tiyatrosu'nda alışlagelmiş olan kalıpları, gelenekselliği yıkararak tiyatro dünyasına yeni bir sahneleme üslubuyla kendi dilini oluşturan bir yönetmen olarak kendisini kabul ettirmiştir.



Şekil: 4.8. Bakkhalar Afişii

Kaynak: <https://chrysanthibadeka.weebly.com/attis-theatre--theodors-terzopoulos.html>

Terzopoulos'un Bakkhalar rejisindeki sahneleme üslubu aynı zamanda klasikleşmiş oyunculuk kavramını da yıkararak yeni bir oyunculuk üslubu getiriyordu; Dionisyak esrime ve oyunun içerdiği ontolojik şiddeti bedenselleştirilmeye çalışmıştı. Klasik anlamda koroya yer vermeksizin altı oyuncuyla sahneye taşınan prodüksiyon oyuncu merkezli ve minimalist bir sahne düzeni içeriyordu. Bu yönüyle, Bakkhalar oyunu uzun yıllar Attis Tiyatrosu repertuarında pek çok ülkede oynandı. Bakkhalar prodüksiyonunun Attis Tiyatrosu açısından diğer önemli niteliği, disipline dayalı bir oyunculuk tekniğini hayata geçirmiş olmasıydı. Bu teknik kendine özgü bir oyunculuk yöntemini ve özgün bir sahneleme üslubunu getirdi (Karaboğa, 2008: 26).

Dikmen Gürün, Terzopoulos'un Bakkhalar rejisini onun oyunculuk metodunu oluşturma sürecinin başlangıcı olarak görmektedir:

Onun çalışmalarını farklı kılan unsurlardan biri, ele aldığı metinlerde geliştirdiği yapıbozum fikridir. Yapıbozum, oyuncu üstüne, beden üstüne yaptığı yoğun araştırmalarda, denemelerde gözlemlenir. Dionysos'un Dönüşü'nde belirttiği gibi Bakkhalar, bir anlamda, oyunculuk metodunu oluşturma sürecinde başlangıç noktasıdır (Gürün, 2014: 19).

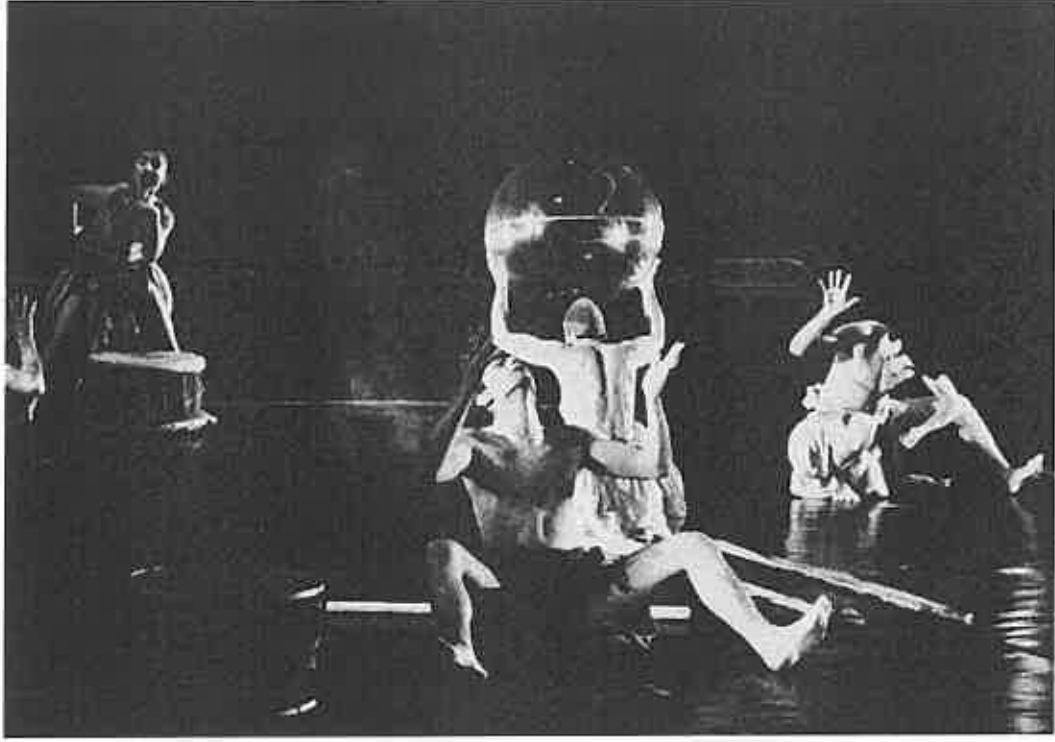
Bakkhalar rejisinde Antik Yunan korosu yerine oyuncunun bedeni üzerinden varoluş odaklı bir reji sahneleyen Terzopoulos aynı zamanda o tarihe değin kullanılan oyunculuk yöntemlerinden ayrılarak, kendine has bir oyunculuk yöntemi doğurmuştur.



Şekil: 4.9. Bakkhalar (1986)

Kaynak: <https://thedelphiguide.com/the-return-of-dionysus/>

Bakkhalar prodüksiyonuyla geliştirilen oyunculuk yöntemi bu tarihten sonraki diğer prodüksiyonlarda sistemli bir disiplinle bir öğreti haline dönüşerek Terzopoulos'un tiyatrosunun temelini atmıştır (Karaboğa, 2008: 43). Bakkhalar ve ardından gelen diğer prodüksiyonlarda emsal gösterilerek Terzopoulos ve Attis Tiyatrosu sadece reji bağlamında değil aynı zamanda getirdiği oyunculuk yöntemiyle beraber ayrılmaz bir bütün haline gelmiştir. Terzopoulos ve tiyatrosu artık akıllara sadece bir reji olarak değil aynı zamanda kendine münhasır oyunculuk yöntemine sahip olmuştur.



Şekil: 4.10. Bakkhalar (1986)

Kaynak: <https://thedelphiguide.com/the-return-of-dionysus>

Bakkhalar prodüksiyonunda Terzopoulos Dionysos kültürünü doğrudan doğruya ontolojik bir hesaplaşmayla ve Dionisyak esrimenin bizatihi yaşanmasıyla yaklaşmaktadır.

Metnin ve Dionysos dininin kökensel arkeolojisini incelemektense, Dionysos kökeninin bedende keşfedilmesiyle ilgilenilir. Bu nedenle, çalışmadaki her şey en başta, Dionysos'ta temsil edilen ve doğum ile ölüm imgelerinin birlikteliğiyle kurgulanan varoluşsal düşünceyle alakalıdır (Karaboğa, 2008: 44).

Kerem Karaboğa "Tragedya ile Sınırları Aşmak" kitabında, Dionysos'un her insanın vücudunda bulunun evrenselliğini şu cümlelerle ifade eder:

Terzopoulos'un tiyatrosunda ritüelin tiyatro içerisine Dionysoscü biçimde kodlanması 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.(Karaboğa, 2008: 64).

Bir anlamda Nietzsche'nin (1994) savunduğu Dionysosca coşkunun, Sokrates öncülüğünde bilgiye tercih edilmesi Terzopoulos'ta Dionysos'a geri dönüş ve özlem olarak karşılık bulmaktadır.

Antik Yunan tragedyasında eylem söze beden metne indirgenmektedir. Terzopoulos sözün sureti ve derinliğinin ancak oyuncunun bedeniyle görünürleştiiğini savunmaktadır. Tüm organların devindiğı bir dans dili yeterince somut ve fiziksel olduğu gibi eylem ve metin beden tarafından kuşatılır (Karaboğa, 2008: 72). Oyuncu ve eğitmen Devrim Nas (Aktaran: Öztekin, 2019) Attis Tiyatrosu'nun söz ve beden arasındaki ilişkiden şu şekilde bahseder:

Sözlerin altındaki katmanı bulsan bile beden için içine girmeyeceğı için yetmeyeceğini düşünüyorlar. Bu yüzden Dionysos'dan, Dithyrambos'tan, Bakkhalard'dan yola çıkıp bugünün Bakkhalar'ı nasıl olurdu ? üzerinden bir yolculuğa çıkıyorlar.

Günlük hayatımızda beden dilinin büyük bir yeri vardır. Vücut duruşu, hareketlerin hızı, temposu, ses, yüz mimiklerimiz bunların hepsi insanın düşüncelerinin dışarıya yansıması olup beden dilini oluşturup organik bir bağ kurarak karşı tarafa kendini ifade ediş ve iletişim biçimi olarak kullanılır. Terzopoulos tiyatrosunda sözden ziyade oyuncunun bedeni seyirciye bir anlatım aracı olarak sunulmaktadır.



Şekil: 4.11. Aias, Çılgınlık (2004)

Kaynak: [https://www.attistheatre.com/en/gallery/item/440-Aias,-Σοφοκλή-\(2008\).html?catid=photos](https://www.attistheatre.com/en/gallery/item/440-Aias,-Σοφοκλή-(2008).html?catid=photos)

Terzopoulos, Attis Tiyatrosu'nda yaptığı yönetmenlik ve oyunculuk çalışmalarında kendine özgü bir yöntem izlemektedir. Karaboğa'ya göre Terzopoulos'un oyunculuk yöntemi ve sahneleme anlayışı klasik tragedya kavramı dışına çıkmaktadır:

Terzopoulos Antik Yunan tragedyalarına 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 (Karaboğa, 2008: 18).

Terzopoulos, Antik Yunan Tiyatrosu'nun günümüze değin uzanan evrenselliğini kendi üslubuyla önümüze getirirken Dionysos'u baz alarak yorumlamaktadır:

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 (Karaboğa, 2008:19).

Terzopoulos oyuncusunun kendi üzerine çalışması büyük oranda fiziksel bir çalışmadır. Terzopoulos oyuncunun fiziksel limitlerini aşmak ve toplumsal egosunun sınıflarını yıkmak yoluyla, kendi derinlerine seyahat etmesini amaçlamaktadır. Oyuncunun kendi derinlerine ulaşabilmesi için disiplinli bir biçimde bedeni üzerinde çalışması gereklidir. Oyuncu kalça-pelvis bölgesindeki üçgen diye nitelendirilen enerji merkezini açarak nefes alış verişinin rahat, özgür ve dikey bir biçimde tüm bedenine yaymaya çalışır. Terzopoulos Antik Yunan tragedyasının yapısından yola çıkarak biyodinamik yöntem olarak adlandırdığı oyunculuk yöntemi geliştirmiştir (Karaboğa, 2008: 19-21). Oyuncunun bedeninde var olan enerjiyi açığa çıkarıp duvarlarını yıkıp, üzerinde taşıdığı, yüzüne taktığı maskelerden kurtulabilmesi ve kendi saf benliğini bulduktan sonra bu enerjiyi seyirci karşısında bedeninde resmedebilmesi için bedeni üzerine yoğun bir şekilde odaklanarak disiplinli bir biçimde fiziki çalışmaya yoğunlaşması gerekmektedir.



Şekil: 4.12. Zincire Vurulmuş Prometheus (2010)

Kaynak: [https://www.attistheatre.com/en/gallery/item/406-Προμηθέας-Δεσμώτης.-Αισχύλου-\(2010\).html?catid=photos](https://www.attistheatre.com/en/gallery/item/406-Προμηθέας-Δεσμώτης.-Αισχύλου-(2010).html?catid=photos)

Terzopoulos'un, Attis Tiyatrosu'nda kullandığı oyunculuk yöntemi sadece Yunanistan sınırları içerisinde kalmamış dünyadaki pek çok oyunculuk okulunun ilgisini çekmiştir. Ayrıca Terzopoulos, topluluğuyla yurtdışına gittiği turnelerde ve ortak yapımlarda kendi çalışma disiplini ve öğretilerini de yanında taşıyarak, atölye çalışmalarıyla kendi yöntemlerini öğretmeyi düstur edinmiştir. Atölye çalışmalarının yanı sıra öğretilerinin bulunduğu kitaplar yazmıştır:

ATTIS topluluğunun Yunan tragediyaları 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 yayınlamış ve çevirmiştir. (Karaboğa, 2008; 242).

Bakkhalar prodüksiyonuyla geliştirilen oyunculuk yöntemi bu tarihten sonraki diğer prodüksiyonlarda sistemli bir disiplinle bir öğreti haline dönüşerek Terzopoulos'un tiyatrosunun temelini atmıştır. (Karaboğa, 2008: 43). Terzopoulos'un Bakkhalar'la başlayan ve hala devam eden Attis Tiyatrosu serüveni, kendi oyunculuk yöntemini doğurmuştur. Bakkhalar'dan sonra sahnelenen tüm oyunlar Bakkhalar rejisinde bulunan oyunculuk yöntemini kendine kible edinmiştir. Bu kible Terzopoulos'un "Biyodinamik Yöntem" adını vereceğini oyunculuk metodunu oluşturmuştur.

4.3. Biyodinamik Yöntem

Terzopoulos oyuncuyu Dionysos törenlerindeki yolculuğa çıkarmaktadır. Bu yolculuk aynı zamanda oyuncunun esriklik haliyle kendini keşfettiği bir yolculuktur. Oyuncunun malzemesi olan beden sahnede tiyatronun esrik tanrısı Dionysos'un karşısındadır. Dionysos'un maskesinin ardına gizlenen her şey oyuncunun keşif merkezidir. Terzopoulos Dionysos'a evrensellik vurgusu yapmaktadır. Oyuncunun içine yöneldiği yolculuk Antik Yunan tragediyalarıyla sınırlı değildir. Terzopoulos'a göre Dionysos "Suriye'de Adonis, Mısır'da Osiris, Frigya'da Attis olarak tezahür" (Terzopoulos, 2016: 15) etmektedir. Terzopoulos için beden Dionysos şenliklerinde

yaşanan esriklik haline dönmelidir. Sahnedeki Dionysos'ta oyuncuyu, bilinçli halden kurtarıp ilkel bedeni aramaya çağırılmaktadır. Oyuncunun ilkel bedenini bulmasında Terzopoulos'a göre performans çok önemlidir. Uygulanacak performatif yöntem oyuncuyu tıkalı olan enerjisini serbest bırakmalıdır. Oyuncu ancak enerjisini serbest bıraktığı takdirde bedenini ve sesini bulup geliştirebilecektir:

Modern fizikte enerji, bedenin dâhili kapasitesine tekabül eden bir devinim birimidir. Dolayısıyla enerji, bedenin zaman ve mekan içerisindeki daimi değişimine denk bir devinim olmakla birlikte, aynı zamanda içsel (duygusal) bir devinimdir. Ses ve bedenin nasıl geliştirileceği enerjinin kullanımıyla yakından ilişkilidir (Terzopoulos, 2016: 16).

Terzopoulos'un oyuncu eğitiminde ve çalışmalarında nefes egzersizleri de önemlidir. Oyuncunun duruş şekli ve sahne üzerindeki hareketleri teknik olarak nefesini kullanmasıyla ilişkilidir:

Oyuncunun dizleri gevşek ve hafifçe bükülü; ayak tabanlarıysa zemine çakılı. Dizlerin hafifçe bükülmesi, pelvis merkeziyle ayak tabanı merkezi arasındaki dinamik bütünlüğün geliştirilmesini sağlamakta beden kıvraklık ve çeviklik hissi yaratır. Dizlerin hafifçe bükülmesiyle, pelvis merkezindeki hislerin aktif hale getirildiği vücut pozisyonu, birçok antik uygarlıktaki savaşçılara, sporculara ve dansçılara mahsus, genelde insan bedeninin sınırlarını zorlayan bütün kıvraklık ve canlılık durumlarını kapsayan, benzer ilkel beden pozisyonlarını çağırır. Konsantrasyon ve nefes kontrolü aracılığıyla oyuncu sırasıyla üçgen, her omurgayı duyumsayacak şekilde belkemiği, diyafram ve fiziksel eksen hislerini geliştirir (Terzopoulos, 2016: 17).

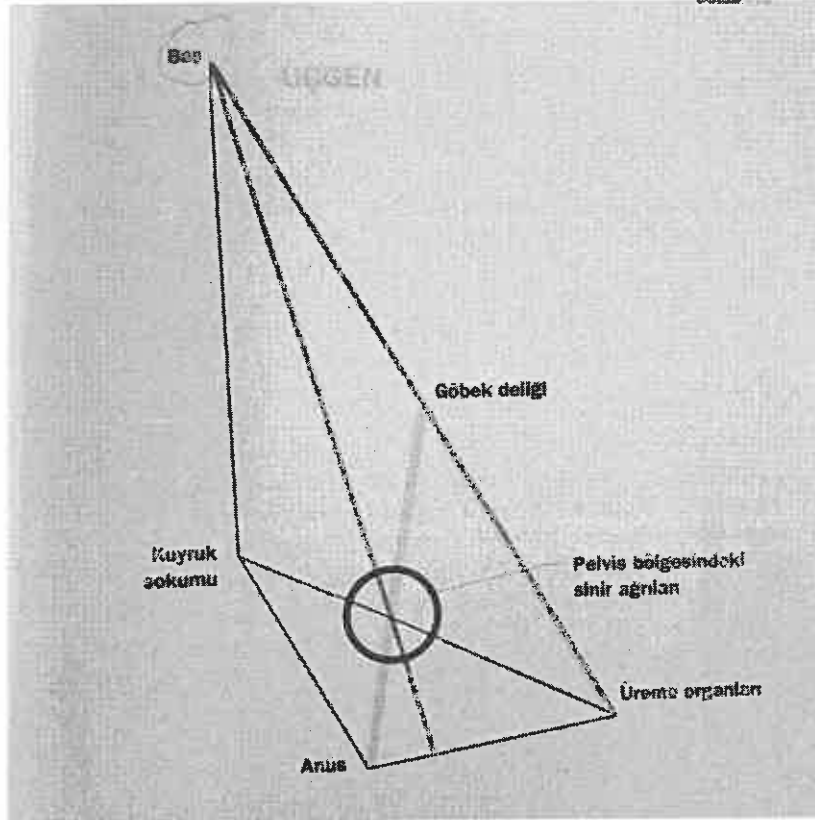
Bu tip ilkel beden pozisyonları diyaframın dışında, alt diyafram ve pelvis bölgesinin doğru kullanılmasıyla aktif hale gelmektedir. Oyuncu nefesini alıp verirken diyaframla sınırlı kalmayarak bel bölgesine kadar bir hava deposu oluşturmaktadır:

Soluk alıp vermek bedenin dirimsel işlevidir. Oyuncu nefes kontrolüyle başlayarak ciğerlerinin derinliklerinden muhtelif ritimlerde soluk alıp vermeyi öğrenir. Aldığı her nefesle, yukarı diyafram, alt ve üst karın kaslarından üreme organları ve bel bölgesine kadar yayılan bir hareketlilik elde eder. Vücudun bel bölgesinde her zaman için bir miktar hava depoludur. Yukarı diyaframdaki hava bittiğinde oyuncu hava ihtiyacını bel bölgesinden karşılar (Terzopoulos, 2016: 18).

Terzopoulos'un oyuncu, beden ilişkisi hakkındaki görüşlerini ifade ederken özellikle şu noktaları vurguladığı görülür. Oyuncu için nefesin önemli olması bedenini zorlanması açısından önemlidir. Uygun nefes ve egzersizle beden, zorlanmadan ya da gereksiz kas gerilmesine yol açmadan sadece gerekli enerjiyi kullanır. Sahne zerindeki oyuncu bedenini zorlayan pozisyon ve hareketlerde, diyaframını alışlagelmişin dışında bir ritim ve teknikte kullanmalıdır. Bu ritim ve teknikte oyuncunun, bedeninin merkezini hissinin ve kontrolünü sağlayabilmesi gerekmektedir. Bedenin pelvis bölgesinde yer alan sinir ağları bulunmaktadır. Bu sinir ağları tüm yaşamsal organları birbirine bağlayan sinir ağlarıdır. Oyuncu pelvis bölgesini güçlendirerek kendisini sahnede zorlayan beden duruşları için bir dizi egzersizle kendisine dayanak noktası oluşturmalıdır. Diyaframdan soluk alıp verme egzersizi, pelvis bölgesindeki sinir ağlarıyla kesişerek birleşen;

- Kuyruk Sokumu / Anüs / reme Organları / Kuyruk Sokumu,
- Göbek Deliği / reme Organları / Anüs / Göbek Deliği,
- Baş / Anüs / reme Organları / Baş

olmak üzere üç temel enerji üçgenini serbest bırakmaktadır. Bu alıştırmalar pelvis bölgesini güçlendirmekle kalmayıp, ses ve nefes eylemlerinde de oyuncuya fayda sağlar. Pelvis bölgesinin güçlenmesiyle solunan hava sayesinde diyafram açılarak bedene büyük bir işlevsellik kazandırır (Terzopoulos, 2016: 18). Bu alışlagelmişin dışında yer alan teknikte, alınan nefesin bedenini tümüne dağılabilmesi için pelvis bölgesi büyük önem arz eder. Diyaframı doğru kullanabilmek ve sahnede bedeni zorlanmadan kullanabilmek adına oyuncunun pelvis bölgesini egzersizlerle güçlendirip rahatlatması ve serbest bırakılması gerekmektedir.



Şekil: 4.13. Üç Temel Enerji Üçgeni

Kaynak: (Terzopoulos, 2016: 19)

Gülbin Yeşil'in "Oyunculuk Eğitiminde Ses ve Beden: Bir Metot İncelemesi Olarak Theodoros Terzopoulos" başlıklı yüksek lisan tezinde, Terzopoulos'la yaptığı röportajda Terzopoulos, pelvis bölgesinin önemini daha açık ve yalın bir şekilde ifade etmiştir:

Pelvis bölgesi çok önemli. Enerjiyi, aşağıdan, ayaklardan kontrol etmeye çalışırsanız diyaframa ulaşamazsınız. Baş bölgesinden başladığınızda da aynı şey geçerlidir. Ama pelvis bölgesini özgürleştirirseniz ve oradaki büyük enerjiyi serbest bırakabilirseniz hem bedeninizi hem de zihninizi özgürleştirerek karşınızdakilerle iletişim kurabilirsiniz. Aslında önemli olan aklınızı, zihninizi, ruhunuzu, sesinizi, bedeninizi yani her şeyi açık bir hale getirebilmeniz (Yeşil, 2016: 91).

Biyodinamik yöntemde Terzopoulos bedenin yedi bölgesini öne çıkarmaktadır. Bedenin yedi enerji bölgesinin bir bütün olarak hareket edebilmesi için bedenin bir (beden-içgüdü-hayal gücü-zihin) bu bölgelerin hareket etmesi için bu

bölgelerin birleştirilmesi gerektiğini düşünmektedir (Terzopoulos, 2016: 21). Oyuncunun bedenindeki yedi enerji bölgesi sırasıyla;

1. Anüs - omurga tabanı (kuyruk sokumu),
2. Üreme organları,
3. Aşağı karın ve göbek bölgesi (aşağı diyafram),
4. Göbek bölgesi, yukarı karın kaslar (karın boşluğundaki sinir ağları-yukarı diyafram),
5. Göğüs kafesi,
6. Yüz,
7. Beyin korteksidir.

Oyunculuk tekniği açısından yedi enerji bölgesinin açıklanmasını önem arz etmektedir.

4.3.1. Anüs-Omurğa Tabanı (Kuyruk Sokumu)

Bütün oyunculuk metotları ve tiyatro sanatında oyuncunun bedeni büyük önem arz etmektedir. Lakin Terzopoulos'un tiyatrosunda bedenin önemi diğer metotlara göre çok daha fazla önem arz eder. Terzopoulos, sözün ve eylemlerin oyuncunun bedeniyle görülebilir hale geldiğini savunarak metni oyuncunun bedeniyle çevrelemektedir. Bu noktada biyodinamik metotta bedene büyük önem verilmiştir. Bedenin böylesine büyük önem arz ettiği bir yöntemde, oyuncu sahnede olduğu süre içerisinde enerjisini doğru ve idareli kullanıp oyunun sonu gelmeden tüketmemelidir. Oyuncunun enerjisini idareli kullanabilmesi ve kendini ifade edebilmesi adına sahnedeki duruşu çok önemlidir. Oyuncu bedeninin doğru kullanabilmesi ve dengesini sağlayabilmesi için gereken tüm şartları pelvis bölgesinden sağlamaktadır. Terzopoulos, bedenin sahnedeki duruşunun olumlu sağlanabilmesini şu ifadesiyle açıklar:

Üçgenin daha geniş bölgelerine yönelik egzersizler bedenin muntazam bir biçimde durabilmesi açısından belirleyici bir rol oynar. İnsan vücudundaki denge her zaman yer çekimiyle ilişkilidir, zira olası tüm pozisyonlarda dengenin sağlanması için gereken güçleri bedenin çekim merkezindeki duruşu tanımlar. Şayet bedenin postürü yanlış olursa, sonuç, aşırı bir kas kullanımı ve haliyle enerji israfıdır. Oysa iskelet

doğru pozisyonda olduğu zaman, beden akıcı ve koordineli bir şekilde işler. Hizası yerli yerinde olan bir iskelet kas aktivitesini azaltarak enerji israfını önler. Buna mukabil pelvis, gövdeyi destekleyip dengeler. Pelvisin pozisyonu değiştiğinde, omurganın hizası etkilendiği kadar, baş kısmına dek bütün beden dengesi de etkilenir. Dolayısıyla, bedenin üst kısmındaki muntazam dengenin sağlanması için doğru bir pelvis pozisyonu hissi esastır. Üç temel enerji bölgesini (kuyruk sokumuyla anüs, üreme organları, aşağı karın ve göbek bölgesi ya da aşağı diyafram) içeren bir alan olan üçgenin serbest bırakılması ayrı bir öneme sahiptir çünkü bu, hayvani enerjinin serbest bırakılmasıyla doğrudan alakalı bir durumdur. Afro-Karayip ve Hint kültürleri başta olmak üzere birçok antik geleneğe, insanın içinde saklı olan arkaik hafıza bedenini simgeleyen bir yılanın omurga tabanında uyuduğu yönünde yaygın bir kanı vardır (Terzopoulos, 2016: 22-23).

4.3.2. Üreme Organları

Terzopoulos oyuncusunun, bedenini enerji yayan bir taşıyıcıya dönüştürebilmesi için öncelikle üreme organlarındaki gücü bilmesinden geçer. Kendi cinsel kimliğinin taşıdığı gücün ve enerjinin farkında olan oyuncu, bedenini toplumun bireylere cinsel kimlikleri üzerinden dayattığı sorumluluk ve yüklerden arındırması gerekmektedir. Bu yüklerden arınan oyuncu, son olarak cinsel kimliğini de ortadan kaldırdığı vakit yine kendisi gibi sorumluluk ve kimlikten arınmış olan tüm bedenlerle etkileşime geçebilecek saf enerjiyi barındıran bedene sahip olmaktadır. Terzopoulos bu enerjiyi şu sözlerle ifade eder:

Üreme organlarına ilişkin farkındalık, oyuncunun bedenini açık bir enerji kanalı biçiminde algılamasına yardımcı olur. Erkek ya da kadın cinsiyetiyle ilgili kısıtlamalar ve bunlardan kaynaklanan suç ve korkular yavaş yavaş ortadan kalkar. Cinsiyet ve korkulardan arınmış insan bedeni, etrafa frekans dalgaları yayan, kodlar şekillendiren, titreyen ve karşıtlıklardan oluşan bir dansı icra eden açık bir enerji taşıyıcısına dönüşür (Terzopoulos, 2016: 24).

4.3.3. Aşağı Karın ve Göbek Bölgesi (Aşağı Diyafram)

Terzopoulos'un üçüncü bölge olarak adlandırdığı aşağı karın ve aşağı diyafram, pelvis bölgesi egzersizlerinde ve sahnede bedenin zorlandığı anlarda kilit bir noktada olmasından mütevellî büyük bir öneme sahiptir. Oyuncunun, sahnede kendisini zorlayan bedensel performansları rahatlıkla yapabilmesi için gereken enerjiyi sağlaması adına bu bölgenin önemini Terzopoulos şu şekilde açıklamaktadır:

Üçüncü bölge, çekim merkezinin desteklenmesi sürecinde anahtar görevi görür. Söz konusu alanın güçlendirilmesi, oyuncunun güvensizlik ya da endişeye mahal vermeden, özgüven ve kararlılıkla, zorlayıcı ve olağandışı fiziksel duruşların üstesinden gelmesine imkân tanır. Zorlayıcı pozisyonlardaki içsel rahatlama, solunan havanın bedenin tamamı boyunca akışkan bir biçimde dolaşmasına yardım eder. Bu da akabinde, ses çıkarımı ve bir sonraki fiziksel duruş için gereken enerjiyi tedarik eder. Bu alana sembolik olarak “aşağı diyafram” adı verilmiştir. Oyuncu diyaframın derininden nefes aldığı vakit, havanın ciğerlerin derinlerine inmesinden yansıyan devinim, kendisine karın kaslarından üreme organlarına kadar uzanan aktif bir his kazandırır (Terzopoulos, 2016: 27).

4.3.4. Göbek Bölgesi, Yukarı Karın Kaslar (Karın Boşluğundaki Sinir Ağları-Yukarı Diyafram)

Oyuncunun, bedeni için gerekli olan havayı pelvis bölgesine sağlıklı ve verimli bir şekilde iletebilmesi için havanın taşındığı bir yola ihtiyacı vardır. Göbek bölgesi ve yukarı karın kasları havayı taşıyan yol görevi görmektedirler. Havanın sağlıklı bir şekilde iletebilmesi için bu bölgenin aktif hale gelmesi gerekmektedir.

Dördüncü bölge vücudun tüm katmanlarını geçerek ortaya alışılmadık titreşimler çıkaran solunan havanın üreme organlarına doğru hareket ettiği koridordur. Hazırlık sırasında oyuncunun, bahsi geçen alana dair bir his kazanması ve eş zamanlı olarak bölgeyi rahatlatması ve kuvvetlendirmesi elzemdir. Başlıca görev, farklı fiziksel duruşları ve bunların beraberinde getirdiği özel soluk ve ses gerekliliklerinin desteklenmesi için koridoru açık tutmak ve alanı kas düzleminde aktif hale getirmektir (Terzopoulos, 2016: 28).

4.3.5. Göğüs Kafesi

Terzopoulos, oyuncunun yaratım sürecinin sekteye uğramaması, nefes alış verişinin diyaframın derinliklerinden zorlanmadan akış sağlayabilmesi ve bedenin enerji kaybına uğramaması için göğüs kafesinin rahatlatılması, taşıdığı ve barındırdığı gündelik kaygı ve kötü enerjilerden arındırılması gerektiğini savunmaktadır. Terzopoulos’a göre, oyuncu göğüs kafesine yapacağı egzersizler neticesinde bedenini enerji kanalı olarak algılayabilecektir.

Göğüs kafesi ve çevresi, uzun yıllar boyunca burjuva tiyatrosunun baskın ifade aracı olmuştur. Sözgelimi, eski kuşak oyuncuların canlandırdıkları karakterlerin “tutku” ve “kahramanlıklarını” vücuda getirme yolu göğüslerin kabartılmasıdır. Keza çağdaş tiyatrodaki diyaframdan soluk alma mekkesini geliştirememiş birçok oyuncu sadece göğüs bölgesinden nefes alır. Bu türde bir işleyiş, solunum esnasında alınan ve verilen havanın dinamik bir şekilde kullanılmasına mani olur. Bahis konusu alan, her iki ciğerin ve ses tellerinin yoğun bir şekilde genişlemesini ve büzülmesini performans süresince destekleyecek yeterli kas gücüne sahip olmadığı için, ses telleri üzerine büyük bir yük bindirilmesine, gereksiz bir enerji kaybına ve bütün bedene yayılan bir kas yorgunluğuna yol açar. Duygusal gerilimin ortaya çıkarılması adına göğüs kafesine bindirilen yük, aynı zamanda, oyuncunun zihinsel dünyasını baskı altına alarak duygunun doğal gelişimini tam da yaratım sürecinde en gerekli olduğu anda sekteye uğratmaktan başka bir işe yaramaz. Tüm bunlara ilaveten, gündelik yaşamın sorunlarından ileri gelen stres ve sinirsel enerji göğüs kafesinde birikir. Ciğerlerin doğal akışkanlığının ve dinamik niteliğinin geliştirilmesi için oyuncunun düzenli bir şekilde bu bölgenin rahatlatılması üzerinde çalışması gereklidir. Bu çalışma sonucu diyaframın derinlerinden nefes alıp verme kademeli bir şekilde mümkün hale gelir; göğsün, karnın ve kaburgaların ses üstü kaynakları açığa çıkarılır. Solunumun muntazam işleviyle birleşen rahatlama, stres ve sinirsel enerji birikimini ağırdan ağıra dindirdiğinden, konsantrasyon oranı da artar. Oyuncu dördüncü ve beşinci bölgelere dair bir bilinç kazanırken, çift boyutlu bir aktif hale geçme ve gevşeme hissi geliştirmek suretiyle bedeni bir enerji kanalı olarak algılamaya başlar (Terzopoulos, 2016: 30-31).

4.3.6. Yüz

Oyuncu her şeyden evvel insandır. İnsanlar gündelik yaşamlarında pek çok olumlu veya olumsuz durumla karşılaşabilirler. İnsan karşılaştığı bu durumlara tepki verirken iç dünyası ve hisleri yüzüne yansır. İnsan, yüzüne yansıyan duygularını mimikleriyle belli ederken yüz kasları çalışır. Çalışan, yorulan her kas gibi yüz kasları da çalıştığı vakit yorulmakta ve dinlenme ihtiyacı hissetmektedir. Mesleği oyunculuk olan insan için yüzü, mimikleri ve yüz kasları büyük önem arz etmektedir. Oyuncu sahnede mimiklerini aktif olarak kullanabilmek adına gündelik yaşamının yüz kasları üzerinde yaratmış olduğu etkiden arınması gerekmektedir. Terzopoulos oyuncunun yüzünü verimli bir şekilde kullanabilmesini şu şekilde ifade eder:

Yüz üzerindeki çalışma yine çift yönlüdür: Oyuncu bir yandan günlük yaşamın gereksiz gerginliklerinden kurtulmak için yüz kaslarını rahatlatırken, diğer taraftan mevzu bahis kasları rolün gerekliliklerine bağlı olarak genişletebilecek ve daraltabilecek şekilde aktif hale getirir. Hem diyafram hem üçgenin açığa çıkardığı enerji hem de solunum sırasında dışarı verilen hava yüz kaslarını genişletir. Yüzdeki kasların aktif hale getirilmesi, oyuncunun elindeki malzemenin yaratıcı bir biçimde

geliştirileceği bir ifade sahası olan evrensel bir beden hissi yönünde atacağı önemli bir adımdır (Terzopoulos, 2016: 32).

4.3.7. Beyin Korteksi

Yedi enerji bölgesini en sonucusu beyin korteksidir. İnsan belleği adete bir anı deposudur. Tüm iyi ve kötü yaşanmışlıklar insanın hafızasında muhafaza edilmektedir. Oyuncu, canlandıracağı bir karakter için hafızasındaki bu anılara başvurup faydalanmaktadır fakat bu hafızanın içinde aynı zamanda oyuncunun eyleme geçmesine mani olan yaşanmışlıklarda mevcuttur. Beyin korteksi bu bastırılmış korkuları, yaşanmışlıkları engelleyerek dışa vurumun önüne bir set çeker. Bu noktada yapılan egzersizlerle oyuncunun eyleme geçmesine engel olan beyin korteksi tersi bir işleme dönüştürülüp, dimağı açılarak oyuncunun eyleme geçmesine mani olmaktan çıkıp, oyuncunun eylemlerine destek veren kullanışlı bir organizmaya evrilir. Terzopoulos beyin korteksi hakkında şu ifadelerde bulunur:

Beyin korteksi, içinde birçok bilgi barındıran bir alan olmakla beraber, bunlar kullanışlı ancak bir o kadar da kullanışsızdır; beden ve zihin arasındaki açıklığı besleyen korku ve suç kaynaklı bilgiler gibi. Fiziksel dürtülerin doğmasının, hislerin, içgüdülerin ve hayal gücünün serbest bırakılmasının önüne beyin korteksi sürekli set çeker. Zihin ve bedenin dinamik bir bütün oluşturduğu konsantrasyon ve nefes kontrolü teknikleri vasıtasıyla oyuncu, her bir anda mutlak bir şekilde var olacak biçimde eğitilir. Böylelikle zihin, dürtüleri engelleyen bir denetim mekanizması olmaktan çıkarak, oyuncunun fiziksel hâkimiyetini artıran bir dost ve yoldaş haline gelir. (Terzopoulos, 2016: 35).

Bahsedilen bu yedi enerji bölgesi, Terzopoulos oyuncusu için büyük önem arz etmektedir. Fiziksel performansın ön planda olduğu Terzopoulos tiyatrosunda oyuncunun rejjiye hizmet edebilmesi ve vücudunu verimli bir şekilde kullanabilmesi için Biyodinamik yöntemi kendisine metot edinmesi gerekmektedir. Oyuncunun biyodinamik yöntemin kullanılabilmesi için vücutta bulunan bu yedi enerji bölgesinin egzersizlerle açılıp birleştirilerek vücudun bütün halinde tek bir diyaframa dönüştürülmesi amaçlanmaktadır.

5. SONUÇ

Söz konusu bu akademik tez çalışmasının ana konusu ve evreni günümüz tiyatrosuna ait halen yaşamakta olan yönetmen Theodoros Terzopoulos'un Antik Yunan tiyatrosunu temel alarak Dionysos üzerinden inşaa ettiği kendi oyunculuk yöntemi ile yaklaşımda bulunduğu tragedya oyunculuğunun ve Terzopoulos rejisörlüğünün yöntemlerini irdelenmek ve incelemek üzerine kurulmuştur. Bu yönelişle makro düzeyde nitel bir inceleme planı oluşturularak, mikro düzeyde Terzopoulos yönetmenlik yönteminin alt başlıkları irdelenerek açıklanması hedeflenmiştir. Tez çalışmasının inceleme yönteminde öncelikle gerekli akademik kuramsal bilgiler verildikten sonra, detaylı bir irdeme yapılmıştır. Yukarıda bahsi geçen amaç, yöntem ve hedefler doğrultusunda sonuç olarak; Theodoros Terzopoulos'un geleceğin tiyatrosunu oluştururken, geçmişin tiyatro anlayışından beslendiğini, dünden yarına ulaşmak isterken Antik Yunan döneminden yola çıkıp, yeniyi kucakladığını söylemek mümkün olacaktır. Aynı zamanda Terzopoulos Antik Yunan döneminin sosyolojik yapısına bağlı olarak geliştirdiği oyunculuk yöntemini bireyin o döneme ait olan Dionysos şenliklerindeki esriklik haline bağlamaktadır. Terzopoulos tiyatrosunda oyuncu Dionysos şenliklerindeki esriklik haline yapacağı yolculukla olgunlaşacak ve deneyim sahibi olacaktır.

Çalışma sırasında gözlenen ana eksikliklerden biri olarak konu üzerinde yeterli kaynağın olmadığı, var olan yazılı belleğinde dilimize ait olmadığı, bu nedenle kısır bir literatür taraması yapılmak zorunda kalındığı görülmüştür. Bu amaçla söz konusu bu akademik çalışmanın alandaki boşluğu kapatması ve az sayıda olan kaynaklardan biri olması açısından önem taşıdığı düşünülmektedir. Yaşayan bir yönetmen ve yönetmenlik anlayışı olarak Theodoros Terzopoulos'un tiyatro sanatındaki önemini vurgulamak bağlamında benzer çalışmalara bir katkı sağlayacağı ve yeni yapılacak olan araştırmalara bir esin kaynağı olacağı umut edilmektedir.

6.KAYNAKLAR

Kitaplar

- Arıkan Y. (2011). *Açıklamalı Tiyatro Sözlüğü ve Kılavuzu*. İstanbul: Pozitif Yayınları
- Arıkan, Y. (2006). *A'dan Z'ye Tiyatro Kılavuzu*. İstanbul: Pozitif Yayınları.
- Aristoteles. (2004). *Poetika*. Çev; İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Braun. K. (2000). *Theater Directing. Art, Ethics, Creativity. (Studies in Theater Arts; v.10)*. New York: The Edwin Melen Press.
- Brook, P. (2010). *Boş Mekan*. Ü. İnce. (Çev). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Candan, A. (1994). *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cole, T. ve Chinoy H. K. (1963). *Directors On Directing, A Source Book of Modern Theatre*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi.
- Copeau, J. (1985). *Yazar'la oyuncu*, Çev; Lütfi Ay, Ankara: Devlet Tiyatroları İç Eğitim Dizisi.
- Erhat. A. (1989). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Euripides. (2003). *Bakkhalar*. S. Eyuboğlu. (Çev). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Friedell. E. (1999). *Antik Yunan'ın Kültür Tarihi*. Çev; Necati Aça, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Gürün, D. (2016). *Dionysos'un Dönüşü*. Çev: Burç İdem Dinçel, İstanbul: Habitus Yayınları, Sunuş.
- Habermas. J. (1997). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. Çev: Tanıl Bora, Mithat Sancar, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Karaboğa, K. (2005). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Karaboğa. K. (2008). *Tragedya ile Sınırları Aşmak: Theodoros Terzopoulos'un Tiyatrosu*. İstanbul: E Yayınları
- Moore. S. (2006). *Stanislavski Sistemi Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı*. Ö. Çiçek, B. Sezgin, C. Yalaz (Çev). İstanbul: bgts Yayınları

- Nietzsche. F. (1994). *Tragedyanın Doğuşu*. Çev: ismet Zeki Eyuboğlu İstanbul: Say Yayınları
- Nutku, Ö. (1974). *Tiyatro Yönetmeninin Çalışması*. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları No: 245.
- Nutku. Ö. (1983). *Dram Sanatı*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
- Nutku. Ö. (2000). *Dünya Tiyatrosu Tarihi Cilt 1*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları
- Sartori. G. (1996). *Demokrasi Teorisine Geri Dönüş*. Çeviri: Tunçer Karamustafaoğlu ve Mehmet Turhan, Ankara: Yetkin Yayınları.
- Şener. S. (2003). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi
- Stanislavski, K. (2006). *Bir Aktör Hazırlanıyor*. S. Taşer. (Çev). İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Türk Dil Kurumu. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK.
- Türk Dil Kurumu. (1983). *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*. Ankara: TDK
- Terzopoulos. T. (2016). *Dionysos'un Dönüşü*. Çev: Burç İdem Dinçel, İstanbul: Habitus Yayınları
- Tuncel. B. (1938). *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İstanbul Devlet Basımevi

Sürelî Yayınlar

- Hale, B. (2006). *Cruel, Alien, Absurd, Poor And Beyond: Postmodern Theatre And Its Origins*. *The University of Auckland*.
- Marowitz. C. (1986). *Prospero's Staff. Acting and Directing in the Contemporary Theater*. Bloomington and Indianapolis: *Indiana University Press*.
- Nutku. Ö. (1970). *Tiyatro Yönetmeninin Eğitimi*. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü
- İndirkaş. Z. (2004). *Dionysos Tanrının Maskesi Ya Da Maskenin Tanrısı*. İstanbul: *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*
- Pomeroy ve Sarah B. (2004). *A Brief History Of Ancient Greece: Politics, Society And Culture*. New York: *Oxford University Press*
- Wilson, E. (2004). *The Theater Experience*. New York: *Mc Graw-Hill Companies, Inc.*

Yıldız, P. (2005). Sahne ve Seyirci Etkileşiminin Tarihsel Gelişiminde Gösterge bilimsel Açıdan Bir Analiz. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Konya: Selçuk Üniversitesi.13, 425

Tezler

Aras, M. D. (2016). *1990 Sonrası Türkiye’de Alternatif Tiyatrolarda Oyunculuk Arayışları*. Yüksek Lisans Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Anabilim Dalı.

Ayturan, A. N. (2017). *Fizik Yasaları Bağlamında Oyunculuk*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı.

Cireli, D. (2018). *Oyuncu Nefesi: Nefes Alırken Merkezi Dinlemenin Oyuncu Üzerindeki Dönüştürücü Etkisi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kadir Has Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Film ve Drama Anabilim Dalı.

Habif, V. (2008). *Antik Yunan’da Oyunculuk ve Çağdaş Uygulamalar*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Bölümü.

Yeşil, G. (2016). *Oyunculuk Eğitiminde Ses ve Beden: Bir Metot İncelemesi Olarak Theodoros Terzopoulos*. Yüksek Lisan Tezi. İzmir: DEÜ. Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Elektronik Makale ve Yayınlar

Çakar, S. (2018). Yeni Bir Hümanizm Şart, Röportaj, <https://www.birgun.net/haber-detay/yeni-bir-humanizm-sart-238007.html>, Erişim Tarihi: 26 Kasım 2018

Güllü, F. (2006). Fırat Güllü’nün Tiyatro Yazıları, <https://firatgullu.blogspot.com/2006/>, Erişim Tarihi; 12.01.2018

Oruç, K. (2006). Tiyatro Yönetmeninin Doğusu. Web:<http://www.yolgecenhani.biz/tyatro-yonetmeninin-dogusut45696.html>, Erişim Tarihi:14.10.2007

Tezbaşaran, U. O. <http://tiyatrouslu.blogspot.com/2007/10/stanislavski.html>, Erişim Tar: 17.04.2019

Kişisel Görüşmeler

Devrim, N. Aktaran: Öztekin, O. - Oyuncu, Seslendirme Sanatçısı ve Eğitimci.
“Theodoros Terzopoulos ve Oyunculuk Yöntemi” konulu kişisel görüşme. 2019.
İstanbul.

Şekiller

2.1: Saxe-Meiningen Dükü, II. George. Erişim Tarihi: 2 Haziran 2019,

<https://www.britannica.com/biography/George-II-duke-of-Saxe-Meiningen>

4.1: Theodoros TERZOPOULOS. Erişim Tarihi: 9 Aralık 2018,

[https://www.google.com.tr/search?q=theodoros+terzopoulos&source=lnms&tbm=isc](https://www.google.com.tr/search?q=theodoros+terzopoulos&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiu8J_d-NriAhUKzqQKHZxLD8UQ_AUIEigD&biw=1301&bih=620#imgc=ZOAgLOdZL)

[h&sa=X&ved=0ahUKEwiu8J_d-](https://www.google.com.tr/search?q=theodoros+terzopoulos&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiu8J_d-NriAhUKzqQKHZxLD8UQ_AUIEigD&biw=1301&bih=620#imgc=ZOAgLOdZL)

[NriAhUKzqQKHZxLD8UQ_AUIEigD&biw=1301&bih=620#imgc=ZOAgLOdZL](https://www.google.com.tr/search?q=theodoros+terzopoulos&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiu8J_d-NriAhUKzqQKHZxLD8UQ_AUIEigD&biw=1301&bih=620#imgc=ZOAgLOdZL)

[BaOgM:](https://www.google.com.tr/search?q=theodoros+terzopoulos&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiu8J_d-NriAhUKzqQKHZxLD8UQ_AUIEigD&biw=1301&bih=620#imgc=ZOAgLOdZL)

4.2: Attis Tiyatrosu'nun Toplu Oyun Afişleri. Erişim Tarihi: 9 Aralık 2018,

<https://chrysanthibadeka.weebly.com/attis-theatre--theodors-terzopoulos.html>

4.3: Attis Tiyatrosu'nun Toplu Oyun Afişleri. Erişim Tarihi: 9 Aralık 2018,

<https://chrysanthibadeka.weebly.com/attis-theatre--theodors-terzopoulos.html>

4.4: Attis Tiyatrosu'nun Toplu Oyun Afişleri. Erişim Tarihi: 9 Aralık 2018,

<https://chrysanthibadeka.weebly.com/attis-theatre--theodors-terzopoulos.html>

4.5: Attis Tiyatrosu'nun Toplu Oyun Afişleri. Erişim Tarihi: 9 Aralık 2018,

<https://chrysanthibadeka.weebly.com/attis-theatre--theodors-terzopoulos.html>

4.6: Attis Tiyatrosu'nun Toplu Oyun Afişleri. Erişim Tarihi: 9 Aralık 2018,

<https://chrysanthibadeka.weebly.com/attis-theatre--theodors-terzopoulos.html>

4.7. Heiner MULLER. Erişim Tarihi: 8 Aralık 2018,

<https://gorki.de/en/heiner-muller-spezial-mullers-kapital>

4.8: Bakkhalar Afişi. Erişim Tarihi: 9 Aralık 2018,

<https://chrysanthibadeka.weebly.com/attis-theatre--theodors-terzopoulos.html>

4.9: Bakkhalar (1986). Erişim Tarihi: 9 Aralık 2018,

<https://thedelphiguide.com/the-return-of-dionysus/>

4.10: Bakkhalar (1986). Erişim Tarihi: 9 Aralık 2018,

<https://thedelphiguide.com/the-return-of-dionysus>

4.11: Aias, ılgınlık (2004). Erişim Tarihi: 9 Aralık 2018,

<https://www.attistheatre.com/en/gallery/item/440-Αίαας,-Σοφοκλή->

[\(2008\).html?catid=photos](https://www.attistheatre.com/en/gallery/item/440-Αίαας,-Σοφοκλή-(2008).html?catid=photos)

4.12: Zincire Vurulmuş Prometheus (2010). Erişim Tarihi: 9 Aralık 2018,

<https://www.attistheatre.com/en/gallery/item/406-Προμηθέας-Δεσμώτης,-Αισγύλου->

[\(2010\).html?catid=photos](https://www.attistheatre.com/en/gallery/item/406-Προμηθέας-Δεσμώτης,-Αισγύλου-(2010).html?catid=photos)

4.13. Üç Temel Enerji Üçgeni.

(Terzopoulos, 2016: 19)

7.EKLER

EK 1: Oyuncu, Seslendirme Sanatçısı, Eğitimci Devrim Nas.

***Theodoros Terzopoulos ve Oyunculuk yöntemi* konulu kişisel görüşme.**

2019.

Hem tiyatrodada hem de sinemada ve televizyonda devam eden bir oyunculuk kariyeriniz ve geçmişiniz var. Aynı zamanda eğitimcilikte yapıyorsunuz. Konservatuvarda oyunculuk eğitimi aldınız, uzun soluklu bir meslek yaşantınız var ve meslek yaşantınızın içerisinde Theodoros Terzopoulos bulunmakta. Terzopoulos kariyerinize, hayatınıza nasıl dahil oldu biraz bahsedebilir misiniz ?

Devrim NAS: Öncelikle burada İstanbul'un ve Türkiye'nin dünyaya köprüsü İKSV'ye teşekkür etmek istiyorum. Özellikle 80'lerde ve 90'larda kariyerinin başındaki pek çok öğrenciye ve sanatçıya dünyaya kapılarını açma şansı veren yegane yerdir İstanbul Kültür Sanat Vakfı ve oranın ileri görüşlü, vizyon sahibi çalışanları ile yöneticilerine ve benim Terzopoulos ile çalışmış olduğum dönem festivalin efsanevi direktörü Dikmen Gürün'e teşekkür etmek istiyorum. Terzopoulos ile henüz konservatuvarda öğrenciyken festivaldeki oyunlarını izleyerek tanışmıştım. İzlediğim ilk oyunu Kenter Tiyatrosu'nda Heiner Müller'in Tehlikeli İlişkiler filminden adapte ettiği Quartet oyunuydu ve izlediğimde adeta ağız açık kalmıştı. Sahnede meyilli bir platform üzerinde iki kişi vardı ve filmde bildiğimiz hikayeyi büyük bir beden ve duygu patlamasıyla bir yandan da analitik bir kontrol biçiminde anlatıyorlardı. O güne kadar karşılaştığımız, öğrendiğimiz, izlediğimiz, çalıştığımız pek çok şeyin dışında bir anlatım biçimine sahipti. Kenter tiyatrosu klasik bir sahnedir ve hocalarımız vesilesiyle o sahnede fazlasıyla çalışma şansımız olmuştu ama Quartet ile o sahne bizler için başka bir yere evrilmişti. Terzopoulos daha evvel kendisini tüm dünyaya tanıttığı Bakkhalar ile İstanbul'a gelmişti fakat izleme şansım olmamıştı. Bakkhalar ile büyük bir sansasyon yaratarak ismini tüm dünyaya duyurduğundan haberim vardı lakin Terzopoulos ismiyle tanışmam ve ilk defa izleme fırsatı bulduğum oyunu 93 senesindeki Quartet'dir. Fakat kendisiyle henüz bizzat tanışmamıştım. Daha sonra ilerleyen yıllarda İKSV'nin yeni kuşak oyuncularını dünyaya açmak için düzenlediği atölye çalışmalarına katılmıştım ve bu katıldığım atölyelerden biri de Terzopoulos'un bizzat çalıştırıcı olarak bulunduğu kendi atölyesiydi. Bir hafta süren bir atölye olmuştu ve hem Terzopoulos'un kendisi hem de yöntemiyle bizzat tanışmam bu şekilde gerçekleşmişti. Katıldığımız atölye çalışmasında daha yolun başında 15-20 kişi kadar genç oyuncuyduk ve o atölyede sonrasında Terzopoulos'un oyunlarına dahil olan Cem Bender ile Yiğit Özşener'de vardı. İsmi tüm dünyaya duyurmuş, kendisi kabul ettirmiş büyük bir ustanın bizim gibi yeni yetmelerle Bir hafta boyunca bizim gibi gençlerle bizzat kendisinin ilgilenmesi hepimizi epey etkilemiş, şaşırtmış ve mutlu etmişti çünkü alışık olmadığımız bir durumdu, ülkemizde daha çok kibirli kafa yapısına sahip insanlarla mücadele ediyorduk. Atölyenin sonlarına doğru Delfi'de ki Antik Yunan Tiyatrosu Festivali'ne aramızdan iki kişiyi davet etmek istediğini

söylemişti. O an herkes konservatuvara giriş sınavında ki heyecanı yaşamıştı. Hem şansım hem kendimi atölyeye vermiş olmam hem de işin içinde fazlasıyla bulunmam diyelim ki herkes kendini fazlasıyla adamıştı ama ne oldu bilmiyorum festivale davet edilen iki kişiden biri olarak 95 yazında Delfi’de düzenlenen, benim de hayatımı değiştiren o festivale dahil oldum. Festivalde Robert Wilson, Suzuki, Dario Fo gibi isimlerle tanışma ve oyunlarını izleme şansına sahip oldum. Sonrasında burada yine İKSV devreye girdi. Terzopoulos, Japonya’da düzenlenecek olan Tiyatro Olimpiyatları’na Türkiye’den oyuncuların da olduğu ortak bir proje yapmak istiyordu. Proje Heracles Üçlemesi’ydi. Bizim Terzopoulos ile iletişimiz hiç kopmamıştı bir şekilde sürekli iletişimideydik. Ben o dönemler, Terzopoulos’un atölyesinde görmüş olduklarımı hem öğrencilerime hem de tiyatrodaki ekip arkadaşlarıma nasıl anlatabilirim derindeydim ve tam bunları düşünürken Heracles Üçlemesi’nin teklifi geldi. Tanışıklığımızdan ve iletişim halinde olmamızdan ötürü teklif ilk önce bana geldi ve Murat diye bir arkadaşım dahil oldu. Terzopoulos bizden bu proje için oyuncu önermemizi istedi. Şahika Tekand ile irtibatı devam ettiği için oradan Yiğit Özşener ve Cem Bender dahil oldu. Ben, yol arkadaşım, can arkadaşım, sınıf arkadaşım Yetkin Dikinciler’i önerdim. Sonrasında da Celal Perk ve usta oyuncu Ayla abla, Ayla Algan’ın katılımıyla ekip oluşturulmuş oldu. O andan itibaren prömiyere kadar kendimizi Terzopoulos’un ellerine teslim ettik. Provalar atölye çalışması gibi sürdü. Bu süre zarfında bedenimizi Terzopoulos’un yöntemine alıştırmaya çalışırken aynı zamanda tatlı bir rekabet içindeydik zira ilk oyunu Yunanistan’da kendi oyuncularıyla çıkartmıştı. Kendi oyuncuları yıllardır bedenlerini hamur gibi harmanladıklarından Terzopoulos’un yöntemine fazlasıyla hakimdiler. Üçlemenin ilk oyununda Attis Tiyatrosu oyuncuları, ikinci oyunda biz Türk oyuncular vardık. Üçüncü oyunda da birleşiyorduk. Birinci oyun çok stilizeydi ve neredeyse hiç söz yoktu. Alan içinde ritim ve beden hacim bulması üzerine kurulu bir rejisi vardı. Bizimkisi yani ikinci oyun, Terzopoulos’un çizgisel ve net anlattığı ama aynı zamanda klasik anlatımı da içeren bir hikayeyi anlatıyordu. Üçüncü oyunda da bunların hepsini birleştiriyorduk. Prömiyeri burada İKSV’de yaptık. Sonrasında Japonya’ya Tiyatro Olimpiyatları’na gittik ve böylece Terzopoulos ile ikinci büyük adım iyice oturmuş oldu.

Konservatuvarda almış olduğunuz eğitim ile Terzopoulos’un tekniğinin farklılıklarından bahseder misiniz ?

Devrim NAS: Terzopoulos kendi yöntemine çabuk adapte olabilecek eğilimdeki oyuncuları seçtiği için ben de sanıyorum ki atölye çalışmalarında hızlı yol alabildiğimizi düşündüğümünden kendi imzasını koyduğu bir işte sahneye çıkabildik. Attis Tiyatrosu’nun kuruluşunda bir ensemble çalışması var. Sanıyorum burada Terzopoulos’un Berliner Ensemble’da görmüş olduğu eğitimin etkisi var. Terzopoulos, kendisini bu işe vakfetmiş oyuncularla birlikte aylarca çalışıp bedeni en salt, en saf, en yalın, en arkaik haline nasıl ulaştırabiliriz ? Bu soru üzerine üzerine çalışıyorlar çünkü Terzopoulos, antik metinlerin bugünün kafasıyla söylenirse yerine ulaşamayacağını düşünüyor. Sözlerin altındaki katmanı bulsan bile beden işin içine girmeyeceği için yetmeyeceğini düşünüyor ve bu yüzden Dionysos’dan, Dithyrambos’tan, Bakkhalar’dan yola çıkıp bugünün Bakkhalar’ı nasıl olurdu ? üzerinden bir yolculuğa çıkıyorlar. Ayrıca diyafram; Ayak tırnağından saç teline dir anlayışı ile gidiyorlar. Tabii tüm bunların içerisinde Grotowski’dan, Meyerhold’dan esinlenmeler de esinlenmeler oluyor. Elbette konservatuvarda almış olduğum eğitimden sonra Terzopoulos’un tekniğine geçtiğimde bir yenilik ve derinlemesine gidişin bir bocalaması oldu elbette. Fakat hem bizim dönemin getirdiği hem de benim kendi farkındalığımdan hem de çok farklı hocalardan eğitim görmüş olduğumuzdan

ötürü bedenle ifadeye çok önem verdim ve okula adım attığım günden beri de bunun farkındaydım. Bedenin çok önemli olduğunu hep düşündüm ve konservatuvar eğitimim boyunca bundan vazgeçmedim. Terzopoulos'un tekniğinde kendi bedeninin fazlasıyla farkında olman gerekiyor. Kusurlarının, zaaflarının fazlasıyla farkında olman gerekiyor. Terzopoulos bu zaafı törpüleyip ya da bu zaafıya rağmen özgürleşme yolunda nasıl bir temel oluşturacağını gösteriyor. Bedenin kendisiyle barışık olduğu enerjiye ulaşmaya başlıyorsun. Ayrıca Terzopoulos, Heiner Müller'den aldığı tedrisattan öyle güzel faydalanıp yönlendiriyor ki çalışma içinde bile metin yönlenebilir çıkaracağın seslere dönüşebiliyor ve bedenle beraber çıkarabildiğin bir cümle oluyor o ses. Antik Yunan Tiyatrosu, felsefesi ve medeniyeti hep ilgimi çekmişti. Konservatuvar 2. Sınıftayken ve Yunanistan ile aramızın çok kötü olduğu bir dönemde tüm riskleri göze alarak Yunanistan'a gitmiştim. Pek çok antik kenti gezmiş pek çok oyun izlemiştim. Antik Yunan Tiyatrosu'nun anlayışı ilgisinden dolayı hep benimle birlikte olmuştu. Biraz rastlandı biraz da çabayla enerjim yerine oturmuştu bu yüzden çok fazla bocalamadım ve haliyle konservatuvarda almış olduğum eğitim ile Terzopoulos tekniğinin arasında 180 derece bir fark vardır diyemeyeceğim. Yoğun konsantrasyon, bedene hakimiyet benim hep peşinde koştuğum meselelerdi ve bunları destekleyip, besleyecek bir yönetmenle karşılaşmış olmakta bu hususta daha derinlemesine ve daha hızlı yol almama sebep oldu diyebilirim.

Terzopoulos'un Tekniğini başka bir rejide ve toplulukta uygulayabilmek mümkün mü ?

Devrim NAS: Terzopoulos'un reji anlayışı içinde kendini bulan beden ifadesi çok özgün ve Terzopoulos'un anlayışını ve imzasını taşıyor elbette ama temel olarak bir oyuncunun atölye çalışmalarında kullandığı bedeni karakterinde kullanmadan bedenini rahatlatma, bedenini bir bütün halinde görüp hissetme, diyaframını geniş, özgür ve bütün bedene yayarak kullanma anlayışlarını atölye çalışması olarak görürlerse elbette çalışılan oyunun ifadesine negatif bir etkisi olmaz tam tersine oyuncuların ve ekibin farkındalığını artırır, provaya çok daha yoğun ve odaklı girerler. Teknik çalışması anlamında epey katkısı olur.

Attis Tiyatrosu ile hem Türkiye'de hem de yurtdışında sahneye çıkmış, rejisinin içinde yer almış bir oyuncu olarak seyircilerden, meslektaşlarınızdan, tiyatro camiasından ne gibi geri dönüşler aldınız ve Terzopoulos'un seyirci üzerinde yaratmış olduğu etki nedir ?

Devrim NAS: Atina'da ki çalışmadan bahsedeyim bu noktada. Öylesine bir yolculuğa çıkıyorsun ki. Sabah erkenden saat 9 gibi başlıyor çalışmalar. Temel ısınma çalışmaları ve teknikleriyle ardından prova başlıyor ve 5 saat kadar sürüyor. Saat 1 ile 4 arası mola veriliyor sonrasında ucu açık bir çalışma olarak devam ediyor. Öylesine bir yoğunlukta olunca bir kulvara giriyorsunuz ve o kulvar sizi bir bölgeye sokuyor. O bölgeye girdikten sonra bakışın, bedenin gündelik hayatta da değişmeye başlıyor. Yoğun konsantrasyon süreci bedensel bir ifade değişikliğine gündelik hayatta bile yol açıyor. O yüzden Türkiye'de ki tiyatrocular bu süreci ve ifadeyi olumlu karşıladılar. İlk Heracles Üçlemesiydi. Sahnede aynı anda hem Yunanca hem Türkçe konuşuluyordu. Persler'in prömiyeri burada Aya İrini'de yapıldı. Persler hakkında daha karışık tepkiler geldi. Oturmuş, kendi dünyasını oluşturmuş bazı oyuncu veya yönetmenlerden ters tepkilerde geldi. Metine gereken önemin verilmediğini dile getirenlerde oldu. Ama oradaki anlayış şuydu; Aikleyus kendi katıldığı savaşta yenilen bir milletin yasını yazıp anlamaya çalışıyor ve bir yandan da tarih içerisinde pek çok

çatışması ve gerginliği olmuş iki ulusun oyuncularını bir yenilginin yasını ortaya koyup ifade ediyorlar. Bu zaten kendiliğinden bir anlam ifade ediyor ve Terzopoulos oyunu daha da güncelleştirdi. Biraz distopik bir atmosfer yarattı. Otantik bir devir döneme gitmedi. Düünden bugüne aklınıza gelebilecek hangi savaş olursa olsun çağırma açık bir kostüm tercih etti. Yunanca ve Türkçe ağıtlar vardı ve bunları hangi savaşa yerleştirirseniz yerleştirin bunun olmuş olması anlam pek çok kişiye duygusal anlar yaşattı ve pek çok genç kuşak oyuncuya bir ilham olmuş oldu ve onlara da bedenle varoluş adına yeni bir süreç başlatmış oldu. Şu an Kadıköy tarafında yoğunlaşan, 2009'un başlarında kurulmaya başlayan pek çok tiyatrunun tohumlarını atmış oldu diyebiliriz. Oralar işaret fişeği atan bir gelişim süreci olmuştur diye düşünüyorum.

Zaten Terzopoulos bu tarz oyunlarda zaman ve mekan kavramını ortadan kaldırarak oradaki bir sorunu evrensel hale getiriyor sanırım ?

Devrim NAS: Elbette. Zaten bir yandan da hep Türkiye ile Yunanistan arasındaki ilişkiyi hep didikleyen, birlikte bir şeyler yapmaya çalışan bir hali var Terzopoulos'un. Bu anlamda da bir elçi olarak düşünebiliriz kendisini. Çok zor zamanlarda henüz 99 depremi daha olmamışken bu işi yapmıştık. Özellikle Yunanistan tarafından epey ses getirmiş ve hem Türkçe'nin hem de Yunanca'nın bir Antik Yunan metninde birlikte söylenebiliyor olması barış severler tarafından alkışla karşılanmış savaş yanlısı olanlardan da eleştiriler gelmişti.

8.ÖZGEÇMİŞ

Oğuz Öztekin, 14 Ekim 1988 tarihinde İstanbul'da doğmuştur. 2006 senesinde Eskişehir Süleyman Çakır Lisesi'nden mezun olmuştur. 2009 senesinde T.C. Haliç Üniversitesi Konservatuvar Tiyatro Bölümünü kazanmıştır. Konservatuvar öğrenciliği süresince okulda *Kuvayi Milliye Destanı*, *Bahar Noktası*, *İcraatname*, *Otobüs*, *Gergedanlar*, *Ölüm Oyunları* ve *Hayvanat Bahçesi Masalı* oyunlarında rol almıştır. Yine öğrenciliği esnasında 2011-2012 sezonunda, Tiyatro Opera ve Bale Çalışanları Yardımlaşma Vakfı'nda (TOBAV) Murat Karasu önderliğinde kurulan Tiyatro Çıraqları oluşumunda jüri olarak görev almıştır. 2013 senesinde konservatuvardan mezun olduktan sonra, 2014-2015 sezonunda DEM'in kuruculuğunu üstlenmiş ve *Kuğular Şarkı Söylemez* isimli oyunda rol almıştır. Sonrasında sırasıyla Yolcu Tiyatro'da *Karanlığın Ötesinden Gelen Sesler*, Galata Perform' da *Ay Işığında Gökkuşuğu*, *Bir Evi En Çok Ne Zaman Terk Edersin* oyunlarında rol almış ve yine Galata Perform' da *Keşke Sarılsaydım* okuma oyununda yönetmen yardımcısı olarak görev almıştır. *Köprü*, *İnsanlık Suçu* televizyon dizileri ve Türk-Japon ortak yapımı *Ertuğrul 1890/Kainan 1890* sinema filminde rol almıştır. 2015 senesinde girdiği T.C Haliç Üniversitesi Tiyatro Yüksek Lisans Programı'ndaki öğrenciliğine devam etmektedir.