

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

DOKTORA TEZİ

ÇAĞDAŞ SAHNELEMEDE SÖZDEN İMGEYE
GEÇİŞ OLGUSUNA GÜNÜMÜZ
TİYATROSUNDAN BİR ÖRNEK: ROMEO
CASTELLUCCI TİYATROSU

Ozan Ömer AKGÜL

2502150299

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. Kerem KARABOĞA

İSTANBUL - 2020

ÖZ

ÇAĞDAŞ SAHNELEMEDE SÖZDEN İMGEYE GEÇİŞ OLGUSUNA GÜNÜMÜZ TİYATROSUNDAN BİR ÖRNEK: ROMEO CASTELLUCCI TİYATROSU

OZAN ÖMER AKGÜL

Bu tezin kapsamı çağdaş İtalyan yönetmen Romeo Castellucci'nin ikonakırıcı estetiği ve bu estetiğin oluşturduğu alımlama stratejileri üzerine temellenmektedir. Romeo Castellucci, ikonakırıcı estetiği kullanarak imgeleri ya da ikonları kültürel ve tarihsel bağlamlarından tamamen ayırmadan, yapı söküme uğratarak ya da kırarak onların gösterilmeyen/örtülen yanlarını görünür kılar. Castellucci böylece imgelerin söküklerini ve kırılmış hallerini seyirciye sunar. Bu yaklaşım aynı zamanda konvansiyonel temsil estetiğinin bozulması anlamına gelir. Bu çalışma çağdaş tiyatrodaki sözden imgeye geçiş estetiğini Castellucci bağlamında tartışmaya açmaktadır. Castellucci'nin estetik yaklaşımının günümüz tiyatrosuna kazandırdığı yeni dramaturjik öneriler ve alımlama önerileri de bu tezin tartışmaları arasında yer alacaktır.

Anahtar Kelimeler: Romeo Castellucci, imge tiyatrosu, ikonakırıcı estetik, çağdaş sahneleme, opera, İlahi Komedi, Sihirli Flüt, Aziz Matta Pasyonu, tragedya.

ABSTRACT

AN EXAMPLE FOR THE FACT OF SHIFT FROM WORD TO IMAGE ON CONTEMPORARY STAGE: THEATRE OF ROMEO CASTELLUCCI

OZAN ÖMER AKGÜL

The scope of this dissertation is based on iconoclastic aesthetics of director Romeo Castellucci and the reception strategy created by this aesthetics. Romeo Castellucci makes visible the hidden/covered aspects of images and icons by employing iconoclastic aesthetics, without detaching them from their cultural and historical contexts entirely, but by deconstructing or breaking them. By doing so Castellucci presents torn apart and broken conditions of images to the audience. This approach also means to disrupt conventional representation aesthetics. This study broadens the discussion on contemporary shift from words to images in Castellucci's plays. Dramaturgic and receptive proposals of the aesthetical approach of Castellucci are also in the scope of discussion of this dissertation.

Keywords: Romeo Castellucci, image theatre, iconoclastic aesthetics, contemporary staging, opera, The Divine Comedy, The Magic Flute, St. Matthew Passion, tragedy.

ÖNSÖZ

Romeo Castellucci'yi ilk kez 2015 yılında Berlin'de Schaubühne tiyatrosunda izledim. İzlediğim oyun Alman şair ve felsefeci Hölderlin'in Almancaya kazandırdığı Sophokles'in *Ödipus der Tyrann* [Kral Oidipus]'ı idi. Oyundan çıktığımda zihnimde birçok soru oluştu. Oyundan hem etkilenmişim hem de zihnimde anlamlandıramadığım birçok sahne vardı. Oyun üzerine düşünmeye başladığımda, Castellucci'nin estetiğinin ve yaklaşımının diğer çağdaş Batılı yönetmenlerden ayrıldığını fark ettim. Çünkü Castellucci görsel sanat disiplininin gelen bir yönetmendi. Sahnede kurmuş olduğu dünyayla performans, enstalasyon ve heykel gibi unsurları kullanarak bugünün dünyasından ve teknolojisinden Batı'nın kadim bir metnini yorumluyordu. Aslında gösterimde Oidipus ya da mit geri plana itilerek sahnede imgeler aracılığıyla seyirciyle diyalog başlatıyordu, bir şey anlatmadan imgelerle bir dünya yaratıyordu. Böylece her seyirci kendi hikâyesini ve hayalini kuruyordu. Bu oyundan sonra Castellucci'nin birçok çalışmasını, edindiğim video kayıtlar üzerinden izledim. Her gösterim diğerlerinden farklı bir dünyayı işaret ediyordu. Bu durum ise Castellucci'nin hâlâ arayışta bir yönetmen olduğunu gösteriyordu. Benim Castellucci üzerine çalışmayı düşünmemin temel nedeni de tam olarak bu durum. Hâlâ kendini yenileyen ve arayışta olan bir yönetmeni anlama ve algılama çabası. Doktora tezimin konusunu belirlerken zor bir alana girdiğimin farkındaydım. Çünkü Romeo Castellucci'nin tiyatrosu üzerine yazılmış akademik kaynak oldukça kısıtlıydı. Türkçe akademik kaynaklarda da yalnızca birkaç kitap ve tezde adı geçiyordu, ancak hiçbirisi Castellucci'yi kapsamlı bir biçimde incelemiyordu. Tezimi yazdığım sırada Dikmen Gürün'e armağan kitabı kapsamında "Hölderlin'in Caesura Kavramının Çağdaş Yorumu: Romeo Castellucci'nin *Ödipus Der Tyrann*'ı" adlı bir makale kaleme aldım. Bu makale somut olarak Castellucci'yi tartıştığım ilk çalışmaydı. Bu makalenin şekillenmesinden sonra Castellucci'yi daha kapsamlı olarak izlemeye ve düşünmeye başladım. Bu tez 2015 yılından bugüne üzerine düşündüğüm ve yazmayı umut ettiğim bir çalışma.

Bu riskli konuyu çalışmama destek olan ve benim Castellucci tiyatrosuna odaklamamı sağlayan, lisans eğitimimden bu yana hocam olan ve kendisinden çok şey öğrendiğim değerli danışmanım Prof. Dr. Kerem Karaboğa'ya müteşekkirim. Görüşleriyle çalışmamı

şekillendirmemi sağlayan tez komite üyelerim; sayın Prof. Dr. Fakiye Özsoysal'a, Doç. Dr. Zeynep Günsür'e ve Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı'ya teşekkürlerimi sunarım. Yüksek lisans ve doktora eğitiminde kendisinden ders alma fırsatı bulduğum ve her daim sorularımı cevaplayan, zihnimi açan değerli hocam Prof. Dr. Özden Sözüalan'a teşekkür ederim. Her daim akademik alanda, sanat alanında ve birçok konuda istişare ettiğim ve tez sürecinde yardımlarını ve desteğini esirgeyemeyen sevgili arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi Ferdi Çetin'e teşekkür ederim. Beni her konuda destekleyen ve tez sürecimde yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi Rüstem Mürseloğlu'na minnettarım. Tezimi bitirmem için her zaman teşvik eden ve motivasyon sağlayan değerli hocam Prof. Dr. Merih Tangün'e teşekkür ederim. Tiyatroya başladığım günden bugüne her zaman ufku genişletmeme yardımcı olan, birlikte çalışmaktan keyif aldığım Yeşim Özsoy'a teşekkür ederim. Tezimi okuyan ve öneriler sunan, birçok yabancı kaynağı okurken ve araştırırken bana destek veren Dr. Sırrı Emrah Üçer'e teşekkür ederim. Tezimin son okumasını yapan Hazar Sayar'a teşekkür ederim. Tez sürecinde bana burs olanağı sağladığı için TÜBİTAK'a da teşekkürü bir borç bilirim. Bu süreçte benim tüm stresimi çeken, her daim yardımını ve sevgisini benden esirgemeyen, yanında kendimi mutlu ve şanslı hissettiğim sevgili Arş. Gör. Tuğba Sorgun'a teşekkürü bir borç bilirim. Eğitim hayatım boyunca beni her daim destekleyen, her zaman arkamda olan sevgili annem Şükriye Akgül'e, halam Melek Akgül'e, ablam Sinem Kocatepe'ye ve yeğenim Belis Kocatepe'ye teşekkür ederim. Onlar yanımda olmasaydı hayallerimi gerçekleştiremezdim.

Ozan Ömer Akgül

Kadıköy, 2020

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TIYATRODA SÖZDEN İMGEYE GEÇİŞ

1.1.Tarihsel Avantgardelerde Temsil Krizi.....	15
1.2. Antonin Artaud'un Tiyatrosunda Temsil Krizi.....	27
1.3. İtalyan Avantgarde Sanatında ve Tiyatrosunda Temsilde Açılan Yarık: Carmelo Bene Tiyatrosu ve Arte Povera	36
1.4. Görüler ya da İmge Tiyatrosuna Doğru: Robert Wilson.....	40
1.4.1 Robert Wilson'ın İmgeleri	42
1.5. Romeo Castellucci Tiyatrosu'nda İmge Düşüncesi	49

İKİNCİ BÖLÜM

İKONAKIRICI ESTETİK BAĞLAMINDA ROMEO CASTELLUCCI'NİN OYUNLARINI ÇÖZÜMLEMEK

2.1. İkonakırcı Tiyatro Estetiği	57
2.2. Dante'nin İlahi Komedya Üçlemesi.....	65
2.2.1. <i>Inferno</i> : Cehennem'in İmgelerine İkonakırcı Yaklaşım ve Kitlesellik Üzerine Bir Gösterim.....	66
2.2.2. Alışagelmiş Temsilin Yıkılışı ve Bir Tanıklık Alanı Olarak <i>Purgatorio</i>	82
2.2.3. Enstalasyon Olarak Sahneleme: <i>Paradiso</i>	92

2.3. <i>Tragedia Endogonidia</i> : “Geleceğin Tragedyası”	100
---	-----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROMEO CASTELLUCCI’NİN OPERA SAHNELEMELERİ

3.1 Klasik Opera Sahnesinde Açılan Yarık: Romeo Castellucci’nin <i>Sihirli Flüt</i> ’ü	126
3.1.1 Mozart’ın <i>Sihirli Flüt</i> ’ü	126
3.1.2 Romeo Castellucci’nin <i>Sihirli Flüt</i> Yorumu	128
3.2. Castellucci’nin Aziz Matta Pasyon’u: <i>La Passione</i>	146
SONUÇ	157
KAYNAKÇA	162
ÖZGEÇMİŞ	173

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Merdivenler.....	25
Şekil 2: <i>Deafman Glance</i>	46
Şekil 3: <i>Generalissima</i> , Romeo Castellucci.....	51
Şekil 4: <i>Efendinin Nurlanışı</i> , Yunanlı Theofanes.....	58
Şekil 5: <i>Santa Sofia</i> , Romeo Castellucci.....	60
Şekil 6: <i>Inferno</i> , Romeo Castellucci.....	69
Şekil 7: <i>Inferno</i> , Romeo Castellucci.....	71
Şekil 8: <i>Nedimeler</i> , Diego Velazquez.....	75
Şekil 9: <i>Inferno</i> , Romeo Castellucci.....	79
Şekil 10: <i>Purgatorio</i> , Romeo Castellucci.....	83
Şekil 11: <i>Purgatorio</i> , Romeo Castellucci.....	86
Şekil 12: <i>Purgatorio</i> , Romeo Castellucci.....	89
Şekil 13: <i>Paradiso</i> , Romeo Castellucci.....	96
Şekil 14: <i>Paradiso</i> , Romeo Castellucci.....	97
Şekil 15: <i>Tragedia Endogonidia</i> , A.#02 <i>Avingnon</i> , Romeo Castellucci.....	109
Şekil 16: <i>Tragedia Endogonidia</i> , A.#02 <i>Avingnon</i> , Romeo Castellucci.....	111
Şekil 17: <i>Tragedia Endogonidia</i> , A.#02 <i>Avingnon</i> , Romeo Castellucci.....	112
Şekil 18: <i>Untitled Event</i> , John Cage.....	123
Şekil 19: <i>Sihirli Flüt</i> 'ün Afışı.....	127
Şekil 20: <i>Sihirli Flüt</i> , Romeo Castellucci.....	132
Şekil 21: <i>Sihirli Flüt</i> , Romeo Castellucci.....	133
Şekil 22: <i>Sihirli Flüt</i> , Romeo Castellucci.....	136
Şekil 23: <i>La Passione</i> , Romeo Castellucci.....	148

Şekil 24: La Passione, Romeo Castellucci.....150

Şekil 25: “Atlas” (Mnemosyne), Aby Warburg.....154



KISALTMALAR LİSTESİ

Bakınız	: bkz.
Çevirmen	: çev.
Editör	: ed.
Sayfa / Sayfalar	: s.
Alıntılarda atlanan cümle	: [...]
SRS	: Societàs Raffaello Sanzio



GİRİŞ

Bu çalışma kapsamında Romeo Castellucci'nin ikonakırıcı estetiği ve bu estetiğin tiyatro sanatı açısından ifade ettiği anlam, alımlama stratejileri açısından değerlendirilecek ve Castellucci tiyatrosunda sözün yerini alan imgelerin sahnede konumlanış biçimleri ve bu konumlanmanın getirdiği estetik düzlem tartışılacaktır. Tartışmanın zeminini oluşturabilmek adına sözün sahneden dışlanmaya başlandığı ve tiyatro tarihi açısından bir dönüm noktası olan avantgarde tiyatro akımı ele alınmalıdır. Antik Yunan'dan 20. yüzyıl avantgarde sanat/tiyatro düşüncesine kadar sözün ve metnin hakimiyeti tiyatro sanatının merkezinde olmuştur. Bugünden geriye dönüp bakıldığında, tarihsel avantgarde estetik, yeni bir tiyatro dili arayışının peşinden koşmuştur. Bu durum tarihsel avantgardelar için en belirleyici unsurlardan biri olarak görülebilir. Aslında avantgarde sanatın uygulayıcıları sahnede konuşulan kelimelerin “sorunlu doğası” ile meşgullerdi.¹ Bununla birlikte avantgarde düşüncede anlatının ya da hikâye etmenin “sorunlu” işlevi olduğunun altı çizilir. Yalnızca tiyatroda değil; edebiyat, resim ve plastik sanatlarda da benzer düşünceler hakim olur. Örneğin T.S. Eliot şiirdeki “anlatı yöntemini” reddeder ya da Kandinsky de “edebi unsurların” ve “hikâye anlatmanın” resim sanatından terk edilmesi gerekliliğini vurgular.² Tiyatro bağlamında düşündüğümüzde Alfred Jarry'nin 1896 yılında Paris'te sergilenen “Kral Übü” adlı oyunun açılış sahnesinde seyirciye “bok” diyerek başlaması infiale yol açar. Übü elinde tuttuğu tuvalet fırçasıyla, hırsın, doymak bilmez arzuları ve acımasızlığıyla seyircinin karşısında yer alır. Jarry'nin oyunu, konvansiyonel anlamda bir olay örgüsü gözetilmeden Shakespeare'in yapıtlarının bir parodisi olarak inşa edilir. Jarry kullandığı dil ile konvansiyonel estetiğinin sınırlarının dışına çıkarak burjuva ahlakına ve değerlerine saldırır. Bu tutum “yüksek sanat” olarak görülen değerlerin anlayışı ile de dalga geçer. Dil gündelik ve kaba unsurlar barındırarak alışlagelmiş tiyatronun dilini de bozguna uğratar. Jarry'nin bu yaklaşımı 20. yüzyıl başında filizlenecek olan avantgarde yaklaşımının ayak izleri olarak okunabilir. Her ne

¹ Christopher Innes, , “Text/Pre-Text/Pretext: The Language Of Avant-Garde Experiment”, **Contours of the Theatrical Avant-garde: Performance and Textuality**, ed. James Martin Harding, The University Michigan Press, Ann Arbor, 2003, of s. 58

² A.e., s. 58

kadar Jarry'nin ismini tam olarak bir avantgarde hareket içinde konumlandıramasak da birçok avantgarde sanatçıya ilham verdiğini söylemek gerekir.

Konvansiyonel tiyatronun kullandığı psikoloji temelli temsil yaratımı ve bu bağlamda dramatik bir karakterin bireyselliği, öncelikle diyalog yoluyla ifade edilir. Modernistlere göre sosyal olarak kutsallaştırılmış ve dolayısıyla doğası gereği “muhafazakâr” olan ana akım, tiyatroyu her zaman “edebi bir dilde” kodlamıştır.³ İtalyan şair ve Fütürizm'in kurucusu Filippo Tommaso Marinetti, bu edebi dilin tiyatrodan ivedilikle uzaklaştırılması gerektiğini belirtir. Marinetti ile aynı tarihlerde Batı'da birçok noktada sözlü/metinli olmayan performansla ilgili çok çeşitli deneysel çalışmalar gerçekleşmiştir. Belki de bunların en uç örneği İngiliz tiyatrocusu Gordon Craig'in değişen ışık ve hareket eden kitlelerin karşılıklı etkileşimi ile oluşturulan bir soyut tiyatro vizyonu idi. Craig'e göre metin kelimelerin anlamını aktarmayı amaçlamaz, bunun yerine hikâyeyi imgeler ve işaretler kullanarak daha uzak, konuşulmayan alanlarda gizli kalan sembolik ufukları ifşa etme kapasitesini açık eder. Bu durum sözün ve metnin merkezi konumuna getirilen bir eleştiridir. Çünkü Craig'in bu yaklaşımında esas olan metnin anlamını aktarmak değil, sembol ve işaretlerle seyirciye başka dünyalar açmaktır.

Metin üzerindeki aşırı vurgu ve sahneleme pratiklerinde kayıtsızlık, metnin performansa göre daha ayrıcalıklı oluşu, edebiyat alanındaki çalışmaların tiyatro çalışmaları üzerindeki baskınlığına da atıfta bulunur.⁴ Bu bağlamda düşündüğümüzde tarihsel avantgarde hareket, metnin ve sözün geri çekilmesini savunarak, tiyatronun unuttuğu ya da dışladığı teatralliğin yeniden inşası üzerine çalışmaya başlar. Bu arayış kapsamında tiyatronun yalnızca aktör ve metin merkezli bir yapıda olmadığından hareketle ışık, dekor, mizansen gibi unsurlar yani tiyatronun bu önemli araçları yeniden tiyatro estetiğine kazandırılır. Tiyatronun teatralleşmesindeki bu modernist arayış:

³ A.e., s. 58

⁴ A.e., s. 58

Aşkın ve evrensel bir deneyim yaratmak için kolektif yaratıcılığı harekete geçirdi. Maske, grotesk, pantomim, ritim, dans, koro, yabancılaştırma efekti ve doğaçlama denemeleriyle tiyatro, oyuncularla seyircilerin eşit ölçüde katılabileceği durumlar yaratmaya çalıştı.⁵

Bu kolektif estetik arayışta seyir alanının ve oyun alanının eşitlenmesi, yanılısamanın kırılmasındaki en önemli etkenlerden biri oldu. Tiyatronun teatralleşmesiyle birlikte prodüksiyonda yer alan her bir ögenin seyirci tarafından fark edilmesinin sağlanması ve seyirciye heterojen unsurlar arasında bağlantı ve iletişim kurma çağrısı yapılması avantgarde estetiğin en önemli çabalarından biri haline geldi. Böylece bu estetik düşüncede bir performansta yalnızca metin ya da oyuncunun değil, bunlarla birlikte inşa edilen atmosferin her parçasının prodüksiyon için önem arz ettiğini dile getirebiliriz.

Modernist projenin bu teatralleşme çabası, Batı tiyatrosunda ciddi bir epistemolojik kopuşa neden oldu. Artık avantgarde düşünceye göre tiyatronun epistemolojisi konvansiyonel yöntemin araçlarıyla inşa edilemezdi ve bu yüzden tiyatronun yüz yıllardır üzerinde durduğu temsilin kendisi de sorunsallaşmalıydı. Dolayısıyla artık gerçekliğin natüralist ya da klasik tiyatro düşüncesiyle kurulamayacağını, yeni gerçekliğin tiyatronun üzerine yapışan Tanrı-yazarın ve onun oluşturduğu metnin tiyatro sahnesinden uzaklaştırılmasıyla ortaya çıkabileceğinin altı çizildi.⁶

Aslında bütün bu tartışmalar arasında yer alan temsil estetiğinden kopuş, sanat disiplinlerinin birbirlerinden sınırlarla ayrılmasının ve her sanatın kendi iktidar biçimini kurarak kurumsallaşmasının da bir problem olarak görülmesi anlamına gelir. Sanatları sınırlarla ayıran temsil sistemi çöktüğünde, her bir sanatın kendi malzemesine eğilmesi değil, tersine bu maddelerin “dolaysız” olarak birbirlerine karışmaya başlaması söz konusu olur.⁷

⁵Stefan Hulfeld, “Modernist Tiyatro”, **Tiyatro Tarihi** içinde, der. David Wiles ve Christine Dymkowski, çev. Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019, s. 39

⁶ Jacques Derrida, **Writing and Difference**, çev. Alan Bass, Routledge, London, 2002. s. 296

⁷ Jacques Ranciere, **Kelimelerin Mekânı**, çev. Elif Karakaya, Lemis Yayın, İstanbul, 2020, s. 13

Şair artık bir hikâye veya kendi duygularını anlatmayı bıraktığında, dilin geçişsizliğini değil yazının plastikliğini keşfeder. Ressam artık çıplak kadınları ya da savaş atlarını çizmeyi bıraktığında, belki de idea'lar ve kelimeler resmeder.⁸

Alıntıda bahsedildiği üzere modernist eğilim içerisinde gerçekleşen estetik üretim hem sanatın sınırlarını heterojen hâle getirir hem de üreticinin artık ürettiği materyale odaklanmasını sağlar. Artık sanatçı hem gündelik objeleri sanatın bir parçası haline getirir hem de metnin ya da kelimelerin plastikliğini/maddeselliğini keşfetmeye başlar. Böylece konvansiyonel anlamda seyirciye bir anlam empoze etmek yerine, kullanılan malzemenin plastikliğini görünürleştirerek seyircinin yapıtın üretim aşamasını keşfetmesinin önünü açar.

Artık avantgarde sanatçı için temel vurgu ürettiği yapıtın malzemesini görünür kılmak ve yapıtın maddeselliği aracılığıyla iletişim kurmak haline gelir. Dada'nın en önemli temsilcilerinden biri olan Tristan Tzara'nın yeni sanatı tanımlarken nesneye ve maddeye yaptığı vurgu önemlidir:

Yeni sanat her şeyden önce, yoğunluktur, piramatin bir haç olan tepe noktasına doğru giden açıdır; saflık uğruna, nesnenin önce biçimini bozduk, sonra onu ayrıştırdık, yüzeyine yaklaştık, içine sızdık. Dolaysız olan açıklığı istiyoruz.⁹

Nesnenin maddeselliğine yapılan vurgu bir ima alanı oluşturmaktan ziyade imgenin ya da objenin dolaysız bir anlatım sunmasıdır. Dolayısıyla seyirci, gizil ya da mutlak anlama ulaşmak ve belirli bir neden sonuç ilişkisi kurmak yerine yapıt ile direkt olarak karşılaşır. Katmanlı bir yapıt yerine “basit” ve dolaysız bir iletişim kurmak, sanatı hem kutsal tahtından düşürecek hem de gündelik olana yaklaştıracaktır.

Tiyatroda teatralliğin inşasında Edward Gordon Craig ve Adolphe Appia'nın konvansiyonel sahneleme sistemine karşı bir tutum izlemeleri, yeni sahne estetiğinin de yolunu açtı. Appia'nın oyuncu merkezli estetiğinde önemli olan unsur sahne uzamıdır. Gerçekliği bir yanılsama üzerinden değil, sahnede ışık, dekor, dans ve hareket gibi

⁸ A.e., s. 14

⁹ Tristan Tzara, **Dada Manifestoları & Diğer Metinler**, çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul, s. 77

unsurlar üzerinden inşa eder; bu yolla “yeni bir gerçeklik” yaratır. Appia için uzamın inşası, sahneyi daha ritmik bir duruma getirmektir. Ritmik uzamlar başlı başına uzamın ve sahne tasarımının, teatralliğin önemli birer “aktörü” olmaya başlar. Appia’nın sahne uzamında yarattığı ritmik uzamlar, sahne estetiğine çoğul anlamlar katar. Böylece anlam yalnızca metnin ve sözün iktidarı üzerinden değil, diğer teatral araçlar üzerinden de belirlenir. Böylece anlamlar mutlaklaşmak yerine çoğullaştırılır. Sahne estetiğinde yenilik arayışında olan Craig ise tiyatro sanatının özüne dönebilmesi için edebiyattan ve mutlak sözden uzaklaşması gerektiğini savunur. Tiyatronun yeniden teatralleşmesiyle gerçeği taklit etmek yerine, hayalî dünyaları yaratmak gerektiğine ve böylece tiyatronun alternatif dünyaları üretme olasılığının yeniden uyandırılacağını vurgular. Craig belki de daha ileri giderek, tiyatro için neredeyse imkânsız görünen, oyuncunun sahneden çıkarılması fikrini ortaya koyar. Oyuncu yerine cansız bir unsur olan *Übermarionette* [Üstün-Kukla]’nin sahnede yer almasını ister. Aslında Craig oyuncuyu ortadan kaldırmaktan ziyade, oyuncunun bir “makine” gibi işlemlerini önerir. Böylece psikolojik temelli oyunculuğun dışı vurduğu denetlenemeyen duyguların ortadan kalkacağına inanır.

Craig ve Appia’da gördüğümüz estetik eğilime benzer bir yaklaşımı uygulayan önemli bir diğer isim ise Polonyalı yönetmen Tadeusz Kantor’dur. Kantor’un tiyatro dünyası da sözden ve metnin hâkimiyetinden soyutlanır. Özellikle dekor düşüncesinin metni yansılamaktan öte bir işlevi olduğunu gösterir. Kantor tiyatrosunda, cansız nesneler sahne düzleminde başlı başına anlam üreten bir işleve sahip olur. Dolayısıyla sahne uzamında yer alan objeler yalnızca salt bir dekor olarak ya da metni tamamlayıcı bir unsur olarak yer almazlar. Sahne dramaturjisinin etken bir parçası olarak bir anlam oluştururlar. Kantor’un tiyatroyu imge ve görseller üzerinden oluşturması, yirminci yüzyıl tiyatrosundaki işitsel ve görsel imgeler ile tiyatro icra etme aşamasında onun önemli bir figür haline gelmesini sağlar.¹⁰ Kantor tiyatrosunda metin ya da söz parçalarına ayrılan ve sıklıkla salt sese indirgenen bir mekanizma (makine) olarak kurgulanır. Bu yaklaşım kaçınılmaz olarak konvansiyonel tiyatronun estetik araçlarının da dışlanması anlamına gelir. Bu estetik oluşumdan hareketle Kantor tiyatroyu başka bir alana taşır. Bu alan

¹⁰ Noel Witts, **Tadeusz Kantor**, Routledge, New York, 2010, s. 28

özellikle görsel sanatların estetiğini sahne uzamına taşıyan bir yaklaşımdır. Kantor'un yazılarının çoğu görsel sanatlarla ilgili olup, Jackson Pollock gibi Paris'te ilişki kurduğu diğer bağlantılarla ilgilidir. Bu durum aynı zamanda Kantor'un neden konvansiyonel tiyatro alanından uzaklaştığını da açıklamaktadır. Çünkü onun sahnesinin merkezi konvansiyonel tiyatronun baskın bir şekilde kullandığı yazar, metin ve oyuncu modeli dışındadır. Onun odağı görsel sanatların izleği üzerinden bir sahne estetiği oluşturmaktır.¹¹ Kantor'un görsel sanatlar estetiğiyle sahnede oluşturduğu enstatif yaklaşımlar da dönemi için yenilikçi bir yaklaşımdır. Sahneye çıkarılan objeler başlı başına bir "aktör" olarak yer alırlar. Oyuncu bedeni bir obje olarak konumlandırılır. Objeler olarak oyuncu artık konvansiyonel tiyatrodaki gibi bir durumu ya da hikâyeyi aktaran olarak değil, yalnızca bir objeye bürünen ve çağrışımlar yaratan bir araçtır. Kantor'un bu estetik algısı ve kaçınılmaz olarak sahne tasarımını görsel sanatların etkisiyle düzenleyişi seyir ve alımlama fikrini de değiştirir. Artık seyirci sanki bir sanat galerisinde objelere ya da yapıtlara bakar gibi sahneye bakmaktadır. Bu yaklaşım Craig'in makine beden ya da *Übermarionette* yaklaşımıyla benzerlik taşır. Daha önce de tekrarladığımız gibi bu iki tiyatro insanı oyuncu fikrini tamamen tiyatronun merkezinden kaldırmazlar, oyuncu fikrini değişime uğratırlar. Böylece bu yeni teatral yaklaşımlar hem kendi dönemlerinde etkilidir, hem de 20 ve 21. yüzyılın tiyatrosunu etkiler. Artık tiyatro sanatı görsel sanatların da etkisiyle yeni anlatım ve anlam potansiyellerine sahip olur.

Bu düşüncelerle birlikte, fiziksel ya da performatif tiyatro yaratmaya yönelik diğer erken deneyler arasında en etkili olanı Antonin Artaud'nun "Vahşet Tiyatrosu" fikridir. Bu estetik yaklaşım tiyatro sanatı için önemli öneriler sunar. Diğer isimler gibi Artaud da seyir alanı ve oyun alanı arasındaki konvansiyonel algıyı yıkmaya çalışır. 1930'ların başından kalma denemelerden biri olan bu yaklaşım, Batı tiyatrosu geleneğinin tamamını yıkmakta ve halen bugünün akademik tartışmalarında güncelliğini koruyan bir kanon eleştirisi de sunmaktadır. Artaud, yazılı metinleri teatral performansın merkezinden çıkarmanın yanı sıra, herhangi bir ifadenin ya da jestin iki kez aynı değere sahip olmayacağını ve tüm kelimelerin ya da sözlerin bir kez söylendiği andan itibaren öldüğünün ve yalnızca söylendiği anda işlev gördüğünün altını çizer. Böylece tiyatronun

¹¹ A.e., s.29

“şimdi ve buradalığına” vurgu yapan bir yaklaşım geliştirir. Böylece Artaud’nun düşüncesinde sahnenin somutluğunu, maddeliğini ve fizikselliğini oluşturabilmek için kendi dilini bulması önemlidir. Bu dil, sözden azade bir şekilde aklın sınırları dışında duyulardan oluşmalı ve gücünü sözden ya da metinden değil bunların dışında yer alan farklı uzamlardan almalıdır.

(...) tiyatrodaki özgül olarak tiyatroluk olan her şey, bir başka deyişle, sözle, sözcüklerle anlatıma bağlı kalmayan ya da gerektiğinde karşılıklı konuşmada (sahnede seslendirme olanaklarına ve bu seslendirmenin gereklerine göre düşünülmüş karşılıklı konuşma) yer almayan her şey art düzlemde bırakılır? (...) Karşılıklı konuşma (diyalog) -sözlü ya da yazılı şey- özgül olarak sahneye ait değil, kitaba aittir.¹²

Artaud’un bu düşüncesi sözden bağımsız bir “somut dilin” oluşturulması için temel bir düşüncedir. Artaud ancak ve ancak fiziksel ve somut dilin -ve onun inşa ettiği uzamın- oluşturduğu düşünceler eklemliden kurtulduğunda gerçekten bir tiyatro düşüncesi oluşabileceğinin altını çizer.¹³ Bu somut dilin oluşabilmesi için Fransız düşünür Jacques Derrida’nın ifade ettiği gibi Artaud sahnenin gerisinde olan Tanrı-yazar’ın dünyasını dışlar ve sahneden uzaklaşmasını ister. Bu Tanrı-yazar temsile; yönetmen, köle yorumcular aracılığıyla izin verir. Her şeyin yazarın ve metnin tahakkümünde olduğu bir tiyatro Artaud’nun tiyatro estetiğinde sorunlu bir yerdedir. O, sahnenin bu teolojik yapıdan kurtarılacak tiyatronun dışladığı ses, kan, maddesellik, vahşet gibi unsurların yeniden sahneye kazandırılmasını savunur.

Tüm bu avantgarde estetik izleğinde altını çizmeye çalıştığımız temel nokta, metnin ve sözün gerileyişiyle birlikte imgelerin ve objelerin sahne uzamında başlı başına bir anlatım ve aktarım aracı olarak yer almaya başlamasıdır. Bu çıkarımlar üzerinden tezin temel tartışması olan çağdaş sahnede sözden imgeye geçişin, Romeo Castellucci tiyatrosundaki izlerini aramak ve Castellucci tiyatrosundaki bu estetik algının sahne sanatlarında alımlama yaklaşımının yeni dramaturjik unsurlarını belirlemektir. 1981’de Romeo Castellucci, kız kardeşi Claudia Castellucci, eşi Chiara Guidi ve erkek kardeşi Paolo ile birlikte tiyatro ile performans sanatı ve görsel sanatları birleştiren *Societas Raffaello*

¹² Antonin Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 34

¹³ **A.e.**, s. 105

Sanzio adlı ekibi kurdular. Sahne sanatlarının sınırlarını zorlayarak bütün bu unsurlarla yeni bir teatral estetik yaratmanın yollarını aramaya koyuldular. Romeo Castellucci çağdaş Batı sahnesinde imgeleri yaratmak için; görsel sanatların kullandığı gibi bedeni, uzamı ve maddenin plastikliğini araç edindi. Bu yaratılan plastik tiyatro ya da imgelerin tiyatrosu konvansiyonel tiyatronun temelini oluşturan eylem, karakter ve kurgu gibi unsurları da sorgulamaya açar. Böylece seyircinin alımlamasını durmadan “oluş halinde” tutma olanaklarını sorgular. Görsel görünüm, temsil mekanizması ve anlamlandırılmayan unsurlar arasında seyircinin durmadan bir salınım halinde olmasını ister. Bu salınımda imgelerle ve imgelerin bozumuyla (ikonakırıcı yaklaşımla) birlikte seyircinin gerçeklik algısını da sorguladığı bir laboratuvar çalışmasına davet eder. Castellucci bu yaklaşımı aracılığıyla tiyatro estetiğinin etkinliğini, seyircinin alımlama mekanizmasını ve çağdaş tiyatronun sınırlarını ve potansiyellerini sorgulamaya açar. Böylece bu estetik proje, yirmi birinci yüzyıl tiyatrosunda yeni görme, işitme ve duygulanma (*being affected*)¹⁴ yoluyla algısal ve alımlama stratejilerini değiştirmeye ya da sorgulamaya niyetlidir. Romeo Castellucci bu estetiği oluştururken imgeleri ya da ikonları kültürel bir algılama sisteminden ve mutlak anlamlandırmadan tamamen soyutlayarak bir estetik oluşturmuyor, tersine imgeleri/ikonları yapı söküme uğratarak ya da kırarak imgenin/ikonun gösterilmeyen/görünmeyen taraflarını görünür hale getiriyor. Böylece imgelerin yüzeylerinin söküklerini, dikişlerini ve kırılmış hallerini seyircinin bakışına sunuyor. Bunu gerçekleştirirken de seyircinin bakış özgürlüğünün açılmasına olanak tanıyor. Castellucci, bu özgürlüğün seyirci tarafından kavranması için sahneye çıkardığı imgelerin mutlak bir anlam ya da çağrışım oluşturmamasının önüne geçerek imgelerin seyircide durmadan bir soru yaratmasını sağlıyor. Bu sorular Castellucci’nin tabiriyle bir “skandal” yaratımına olanak açıyor. Skandal, seyircinin yolda ayağına takılan bir taş gibi durmadan yolunu değiştirmesinin ve bir seçim yapmasının da önünü açıyor. Böylece sözden ve metinden uzaklaşan sahne, imgeler aracılığıyla seyircinin sahneyle diyalog kurmasının zeminini hazırlıyor.

Bu çalışmada konu edineceğimiz Castellucci gösterimlerinin ortak noktası Batı düşüncesine içkin anlatıların, söylemlerin ve yaklaşımların, hem dinsel hem kültürel

¹⁴ Bireyin çeşitli uyaranlara, hatıralar ve fikirlere duygusal bir tepkisiyle katılabilme yetisidir.

bağlamda Batı'nın kolektif hafızasında yer alan kurucu unsurların yapı bozumcu ve ikonakırıcı bir şekilde ele alınmasıdır. Bu noktada Castellucci, tiyatro estetiğine getirdiği yeni algıyla, kanıksanmış estetik düşünceyi bozar, sorunsallaştırır ve sorgular. Böylece anlatıların ve söylemlerin bugünün dünyası için artık kurucu bir unsur olmadıkları vurgulanmış olur. Castellucci bu yaklaşımı edinirken kanıksanmış anlatı ve söylemleri tamamen dışlamadan ya da yok saymadan yalnızca bağlamlarını değiştirerek, bu anlatı ve söylemlerin görünmeyen ya da gizlenen yanlarını açık ederek alternatif bir bakış açısı sunar. Bu kazanım özellikle çağdaş tiyatro sanatı bağlamında önem arz etmektedir.

Romeo Castellucci tiyatrosu üzerine ülkemizde akademik bir çalışma henüz mevcut değildir. Avrupa'da ise Castellucci'nin çalışmaları üzerine yazılmış akademik kaynak sayısı oldukça kısıtlıdır. En kapsamlı çalışma Dorota Semenowicz tarafından yazılan *The Theatre of Romeo Castellucci and Società Raffaello Sanzio* [Romeo Castellucci ve *Società Raffaello Sanzio*'nun Tiyatrosu] adlı kitaptır. Bu çalışma Romeo Castellucci'nin teatral projesine ve imgenin doğası üzerine düşünmesiyle belirlenen etik ve estetik çerçeveyi araştırmaya odaklanıyor. Semenowicz, özellikle ekibin ve Romeo Castellucci'nin erken çalışmaları üzerine eğilirken, Castellucci'nin 2000 yılı sonrası yapmaya başladığı opera yorumlarını ve estetiğini dışarıda tutuyor. Çalışma çeşitli felsefî kaynaklara dayanarak ikonakırıcı estetiğin düşünsel arka planını gözler önüne sererken, Castellucci'nin bu unsurlar ile inşa ettiği alımlama stratejisine ve yeni teatral dramaturjik çıkarımlarına çok fazla değinmiyor. Bizim bu çalışmada merkezimizde olacak temel unsur gösterimlerin ayrıntılı çözümlemelerini yaparak, Castellucci'nin temel kavramlarını, alımlama stratejileri ve dramaturjik yaklaşımları bağlamında tahlil etmektir. Tabii ki biz de bu çözümlememizde hem tiyatro kuramından hem de diğer disiplinlerden (felsefe, psikanaliz, sanat tarihi vb.) devraldığımız teorileri kullanacağız. Semenowicz çalışmasından temel farkımız tüm bu unsurların yirmi birinci yüzyıl tiyatrosunda yeni görme, işitme ve duygulanma (*being affected*) yoluyla algısal ve alımlama stratejilerini açımlayarak, Castellucci'nin sahne sanatlarına getirdiği yeni yorumları tespit etmek olacaktır.

Castellucci'nin tiyatrosunu temel alırken teorik bir çerçeve kurmak kimi zaman zemini kaygan bir yolda yürümek gibidir. Çünkü birçok disiplini kullanan sanatçının teorisini tek

bir merkezden kurmak hayli zordur. Bundan dolayı tezimizin merkezinde sözden imgeye geçişin estetik izleği yer alıyor. Bu yüzden kaçınılmaz olarak tarihsel avantgardelar üzerinden bir izlek kurmak gerekecek ve bu Castellucci tiyatrosuyla analoji kurmanın tarihselliğini oluşturacaktır.¹⁵ Bu yüzden avantgarde sanatın temel stratejileri, özelde avantgarde tiyatro hareketinin hem yönetmen hem de sahne bağlamındaki yenilikçi düşünceleri, bizim için de bir kaynak noktası oluşturuyor. Ama 20. yüzyıl başından Artaud'ya kadar gelen temel düşünce izleğine kaçınılmaz olarak başka referans noktaları da eklememiz gerekecektir. Romeo Castellucci'nin hem etkilendiği hem de bizatihi çalışmalarının içinde bulunduğu İtalyan avantgarde yönetmen, yazar ve şair Carmole Bene'nin tiyatrosudur. Bene, özellikle İtalyan tiyatrosunun bugün çağdaş yaklaşımını belirlemesinde en önemli isimlerden biridir. Bene yalnızca İtalya'da değil, Avrupa'da da birçok tiyatro insanını etkilemiştir. Bene, konvansiyonel tiyatronun "iktidar" araçları olarak tanımladığı metin, dil ve yazar gibi unsurların yeni tiyatro biçiminde yer almaması gerektiğini savunur. O da tarihsel avantgardelerin yaptığı gibi; başı, ortası ve sonu olan "iyi kurulmuş" yapılarla ilgilenmez. Majör araçlar yerine minör aktarımı tercih eder. Her zaman ortadan başlar, geleceksiz ve geçmişsiz bir yapı kurmak ister. Bunun için ise sözün ve dilin sınırlarını aşarak sahnede imge ve obje kullanımını benimser. İmgeyi ise sabit/mutlak bir anlama ya da göstergeye indirgemekten kaçınır. Anlam, imgelerin değişimi ve farklı çeşitlemelerinin tekrarı sonucunda durmadan bir oluş halinde algılanmasını sağlar. Böylece imge sahnede herhangi bir şeyi tanımlamak ya da açıklamak için değil, imgenin maddeselliğine vurgu yaparak, imgenin oluşturduğu çağrışımlar aracılığıyla seyirciyle bir diyalog kurmak ister.

İtalya'da 1967'de ortaya çıkan ve kısa bir sürede dünyada etkisini gösteren Arte Povera (Yoksul Sanat) akımı da Castellucci Tiyatrosu'na etkisi bakımından ele alınmalıdır. Castellucci'nin ve ekibinin aynı zamanda görsel ve plastik sanatlar alanlarındaki uğraşları da göz önüne alındığında Arte Povera akımının estetik yaklaşımından etkilendiklerini söyleyebiliriz. Bu akımın konvansiyonel sanat araçları yerine malzemenin yani obje ve imgeler ile çağrışımlar yaratan bir estetik yol izlemesinden dolayı, bu yaklaşımdan

¹⁵ Bu çalışmada Castellucci'yi temellendirirken teatral bir izlek kurmayı tercih ettik. Şunu belirtmek gerekir ki, Castellucci'yi dans ve performans izlediği üzerinden de okuyabiliriz.

hareket ederek, Castellucci estetiğiyle analogi kurmamız mümkün olacaktır. Arte Poveracılar doğanın temsil edilmesinin hiçbir zaman imkânlı olmadığı görüşündedir. Bu yüzden onlar için temsilin kendisi bir problematik oluşturur. Temsil estetiğinin dışına çıkarak imgelerin, durumların, objelerin konumlandırılmasıyla birlikte yeni bir alımlama stratejisi ortaya koymaya çalışırlar. Benzer bir alımlama stratejisi Castellucci’de mevcuttur. Temsilin bir yanılsama oluşturduğunu düşünen Castellucci imgeleri ve objeleri, Arte Poveracılar gibi temsil boyutundan soyutlayarak çağrışımlar yoluyla seyirciye ulaştırmaya çalışır.

Bunlara ek olarak, bir diğer uğrak noktamız Robert Wilson’ın imge tiyatrosu yaklaşımı olacaktır. Castellucci’nin de estetiğine hâkim olduğu Wilson tiyatrosunun sözden azade imge ve plastik sahne uzamı yaratma girişimleri düşünüldüğünde 1970’lerden bu yana imgenin çağdaş sahnede nasıl bir alımlama yarattığını anlamak için Wilson Tiyatrosu önemli bir durak noktası olarak karşımıza çıkar. Özellikle Bonnie Marranca’nın *The Theatre of Images* [İmgeler Tiyatrosu] adlı çalışmasında ayrıntılı bir şekilde açıkladığı imge tiyatrosu kavramının izlerini Castellucci’nin tiyatro estetiğinde süreceğiz. Maranca, imge tiyatrosunun seyircinin algılama kapasitesini artırdığını ve imgelerin çeşitli çağrışımlar yoluyla seyircinin alımlama sürecinde etken bir rol oynadığını ifade eder. Bu çıkarım Wilson tiyatrosu için yapılmış olsa da Castellucci tiyatrosundaki imge kullanımı için de geçerli olan bir tespittir. İmgeler arasındaki ilişkiler ve bu ilişkilerin gösterimin toplamında ortaya çıkardığı iletişim ve anlamlandırma sistemi, sahne ve seyirci arasında durmadan süren diyalogun oluşmasında önemli bir etkindir. Genelde imge tiyatrosunun ve özelde Wilson’ın yaklaşımının, Castellucci’nin estetik projesi bağlamında bir temel oluşturduğu ortadadır ve bu temel çalışmamız bakımından önemlidir.

Castellucci üzerine yapılan diğer incelemelerde eksik kalan kısımlardan biri opera estetiğidir. Bu çalışmamızda klasik operanın Castellucci’nin sınır aşan yaklaşımının bugünün Batı opera estetiğine getirdiği yeni yaklaşımı konu edilecek. Castellucci, özellikle John Cage’in anti-opera biçimini devralarak klasik operaları ikonakırıcı bir estetikle yapı bozuma uğratar. Böylece Batı opera sanatının “kutsal” ve “yüksek sanat” tartışmalarını seyirci nezdinde tartışmaya açar. Castellucci mitlerin, hatta Hristiyanlık dünyasına ait olan “kutsal”lığın ve “yüce”liğin merkeziyetçi konumunu terk ettiği gibi

opera sanatının da yaratmaya çalıştığı ya da temsil ettiği kutsallığı/yüceliği sarsar. Operaya içkin olan bu kutsallığın/yüceliğin sembolik ve hatta kabullenilmiş bir temsil biçimi olduğuna sürekli olarak işaret eder. Castellucci, operanın aşkın olan dünyasını gündelik imge ve durumlar üzerinden yeniden inşa ederek, operanın alımlanma stratejisini kökten değiştirmeye odaklanır.

Çalışmamızın birinci bölümünde, yukarıdaki satırlarda gerekçelendirmeye çalıştığımız gibi, tiyatroda sözden imgeye geçişin Castellucci estetiğine yansımalarını açıklamak için bir izlek inşa edilecektir. Birinci bölümde Tarihsel Avangarlerde Temsil Krizi” başlığı altında dönemin tiyatro pratisyenlerinin konvansiyonel tiyatronun temsil estetiğini nasıl aştıkları ve temsil estetiği yerine kullandıkları yöntem ve araçlar konu edilecektir. Ardından Castellucci için çalışmalarını anlamak için önemli bir referans noktası olarak “Antonin Artaud’un Tiyatrosunda Temsil Krizi” adlı alt başlıkta Artaud’nun özellikle “Tiyatro ve İkizi” adlı çalışmasıyla, Fransız düşünür Jacques Derrida’nın Artaud tiyatrosu üzerinden yaptığı çıkarımlar tartışmaya açılacaktır. Bu izleği “İtalyan Avantgarde Sanatında ve Tiyatrosunda Temsile Açılan Yarı: Carmelo Bene Tiyatrosu ve Arte Povera” alt başlığı izleyecek ve bu bölümde Castellucci’yi estetik olarak etkileyen Carmelo Bene’nin tiyatro düşüncesi ve Arte Povera sanat akımının yaklaşımlarının temel nitelikleri açıklanarak temellendirilecektir. “Görüler ya da İmge Tiyatrosuna Doğru: Robert Wilson” alt başlığında ise imge tiyatrosunun keşfi ve imgenin sahnede sözün yerini nasıl aldığı, imgenin tiyatro sahnesi için nasıl bir alımlama stratejisi oluşturduğunu Amerikalı yönetmen Robert Wilson’ın estetiği üzerinden açıklanacaktır. Bu bölümde son olarak “Romeo Castellucci Tiyatrosu’nda İmge Düşüncesi” başlığı altında Castellucci’nin imgeye olan bakışı anlatılarak, kurduğumuz tarihsel izlekle olan bağı sorgulanacaktır.

Çalışmamızın ikinci bölümünü, “İkonakırıcı Estetik Bağlamında Romeo Castellucci’nin Oyunlarını Çözümlemek” üst başlığı altında, ikonakırıcı ve imge estetiğinin sanatsal ve felsefi temeli anlatılarak, Castellucci’nin “ikonakırıcı” estetik yaklaşımının temelleri tartışılacak ve bu estetik biçimin Castellucci oyunlarındaki izleri sorgulanacaktır. Ardından Castellucci’nin Dante’nin “İlahi Komedi Üçlemesi”nin analizi yapılacaktır. İlk olarak “Inferno: Cehennemin İmgelerine İkonakırıcı Yaklaşım ve Kitlesellik Üzerine

Bir Gösterim” alt başlığı altında “Inferno” gösteriminin ikonakırıcı estetik tartışması gösterimden örnekler ile çözümlenecektir. “Alışagelmiş Temsilin Yıkılışı ve Bir Tanıklık Alanı Olarak Purgatorio” bölümünde ise temsil estetiğinin “temsilin” üretim araçlarının kullanımıyla nasıl bozuma uğratıldığı ve sahne alanını bir tanıklık kürsüsüne çevrilmesinin estetik ve felsefi zemini tartışılacaktır. Ardından “Enstalasyon Olarak Sahneleme: Paradiso” başlığında ise çağdaş sanatın önemli araçlarından biri olan enstalasyon estetiğinin “Paradiso” performansı için nasıl inşa edildiği ve bu yaklaşımın nasıl bir alımlama stratejisi talep ettiği tartışmaya açılacaktır. Bu bölümde ise Castellucci’nin en önemli projeleri arasında yer alan *Tragedia Endogonia* performanslarının nasıl ortaya çıktığı ve bu kavram ile hem tragedya düşüncesinin hem *pre-tragic* düşüncenin hem de görsel sanatların sınırları “*Tragedia Endogonia: “Geleceğin Tragedyası”*” adlı bölümde tartışılacaktır.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde ise Castellucci’nin opera sahnemeleri üzerine odaklanacaktır. İlk olarak opera estetiğinin doğuşu ardından Richard Wagner’in bütüncül sanat yapıtı estetiğinin nasıl bir sanat formu önerdiği tartışılacaktır. Ardından “Klasik Opera Sahnesinde Açılan Yarık: Romeo Castellucci’nin Sihirli Flüt’ü” adlı alt başlıkta ise Castellucci’nin klasik operada temsili nasıl kırdığı, özellikle operanın ikinci perdesiyle birlikte radikal bir şekilde değişen biçimin hem göstergesel hem psikanalist hem de performatif düzlemi tartışılacaktır. Son olarak “Operada İmgelerin/Objelerin Sahnelenmesi Fikri: Johann Sebastian Bach’ın La Passione’u” adlı alt başlıkta ise klasik bir operanın imgeler ve objelerin sahnelenmesiyle nasıl bir estetik ve alımlama biçimi oluşturduğu açıklanacaktır. Aynı zamanda Castellucci’nin bu estetik yaklaşımını Aby Warburg’un Atlas’ı ile ilişki kurularak izleyiciye kronolojik ve anlamsal dayatmada bulunmadan imgelerin nasıl bir işlev üretebileceği tartışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TIYATRODA SÖZDEN İMGEYE GEÇİŞ

Bu bölümde yüzyıladır tiyatronun merkezi konumunda olan sözün, 20. yüzyıl tarihsel avantgarde hareket ile birlikte nasıl bir dönüşüm geçirdiğinin izleğini kuracağız. Böylece Romeo Castellucci tiyatrosunda sözün yerini alan ve mutlak anlamı dışlayan imge düşüncesinin tarihsel zemini oluşturmuş olacağız.

Antik Yunan tiyatrosundan 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başına değin metin tiyatronun en başat ve kurucu unsurlarından biri olarak kabul görür. Dramatik tiyatroda yazarın kurduğu dünya sahnede bir Tanrı bakışı gibi konumlanır. Sahnede oyuncuların bütün mevcudiyetlerinin sınırlarını metin merkezli bir dünya üzerinden şekillenir. Tarihsel avantgardelerin estetik hareketiyle birlikte sahne düzlemine alternatif bir tiyatro ontolojisi inşa edilir. Bu yeni sahne mevcudiyetinde özellikle söz-merkezci kavrayışın bütünüyle sorgulanması üzerinedir. Avantgarde hareket özellikle dil ve temsil meselesini ve ilişkisini sorunsallaştırarak, sözü ve aklı merkezine yerleştiren Batı düşünselliğinin çözülmesine neden olur. Tarihsel avantgardelar, konvansiyonel tiyatronun ana unsuru olarak nitelendireceğimiz dramatik metni, oyuncuyu ve bu eksenindeki sahneleme biçimlerini bütünüyle dışlayarak tiyatroya görsel, imgesel, işitsel gibi unsurları ve kavramları dramatik metinden daha teatral olarak gördükleri için eklerler. Artık devinim, mizansen, dekor ve ışık da metin ve oyuncular kadar tiyatronun başat ögesi olarak kabul görür. Tiyatronun kendine ait olan temel araçları, sahnenin şimdisinde cereyan eden ve seyirciyle diyalog ve iletişim halinde olan bir süreç olarak tasarlanır. Bu diyalog dramatik metnin önerdiği zamansallık dışında bir “zamanı” ortaya çıkararak, “şimdi ve burada”lığa vurgu yaparak sahne alanıyla seyirci alanının zamanını eşitler. Artık özel bir sanat olma arzunda olan tiyatro, “kendi potansiyeline çekilerek, görsel olan ile dilsel olan arasındaki eski gerilimi, görsel olanın lehine”¹⁶ beslemeye başlar. Bu düşünce tarihsel avantgarde tiyatro hareketine teatrallığın vurgusunu getirecektir. Çünkü artık teatrallık kavramıyla

¹⁶ Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, De Ki Yayınları, Ankara, 2015, s.121

birlikte sahnenin -icra ve tasarım alanının- metne ve söze göre daha ayrıcalıklı olduğu görüşü karşımıza çıkar. Artık bu teatral alan, sözün ve dilin temsiliyeti dışındaki bir alternatif sahne estetiğinin ortaya çıkmasına vesile olur. Böylece dilin anlam üretmesi yerine maddeselliğine yapılan vurgu, metnin oluşturacağı mutlak anlamların da önüne geçer. Böyle bir tiyatro algısında artık söz ya da metin bir şeyi temsil eden şekilde konumlanmaz, performansın algısal, duyumsal nitelikleri ön plana çıkarır. Böylece 20. yüzyılla birlikte konvansiyonel tiyatronun temsil biçimi bir “kriz” olarak tespit edilir. Bu krizi aşmak ve tiyatronun kendi kavramına içkin olan teatrallığı inşa etmek için birçok tiyatro insanı tiyatronun biçimselliği üzerine tartışmaya ve bu alanda uygulamaya geçerler. Tarihsel avantgarde tiyatro ve sanat hareketinin temsil sanatına karşı yeni yaklaşımının izini sürmek, Romeo Castellucci tiyatrosunun tarihselliğini oluşturmak için temel bir argüman olacaktır.

1.1. Tarihsel Avantgardelerde Temsil Krizi

Bu başlık, tarihsel avantgarde estetikle birlikte Batı sanatı ve tiyatrosundaki epistemolojik kırılması üzerine odaklanacaktır. Bu temellendirmenin en önemli unsurları arasında avantgarde düşüncenin sorunsallaştırdığı temsil krizi ve merkezîyetçi metin fikrinin gerilemesidir. Bu durum biçim-içerik ikiliğinde oluşan temsil ve biçimsel krizi açacak yöntemler yeni “biçimsel”lik arayan sanatın/tiyatronun Batı tarihinde yeni miladı olacaktır.

Tarihsel avantgarde düşünce yalnızca estetik anlamda klasik sanat paradigmasını yıkmaya girişimiyle kalmaz, aynı zamanda bu düşünce yapısının oluşturduğu “kurumsallık” fikrinin de altını oyar:

(...) Tarihsel avangard hareketleriyle birlikte, toplumsal bir alt-sistem olarak sanat, özeleştirici evresine girmiştir. Avrupa avangardı içerisinde en radikal hareket olan dadaizm, artık kendisinden önceki sanat ekollerini değil, bir kurum olarak sanatı ve sanatın gelişiminin burjuva toplumunda izlediği seyri eleştirir. Burada “kurum olarak sanat” mefhumuyla, sanat içerisindeki üretici ve dağıtıcı aygıtın yanı sıra, sanatla ilgili olarak belli bir zamanda hâkim ve eserlerin algılanışını önemli ölçüde belirleyen fikirler kast edilmektedir.¹⁷

¹⁷ Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 62-63

Avantgarde sanat, “kurum olarak sanatı” yıkmamanın yanında sanatın ne olduğu ve ne olması gerektiğine dair düşünceler üretmiştir. “-izm”lere ait manifestolar sanat anlayışının ne olması gerektiğini radikal bir biçimde dile getirir. Bu manifestolar, hem yeni bir yöntem ve anlayış önerirken hem de akılcılık, uyum, soyluluk, sınırlılık, evrensellik, idealizm, denge, ölçülülük, güzellik, görkemlilik gibi unsurları barındıran klasik (konvansiyonel) sanatın neden ortadan kalkması gerektiğini anlatmayı amaçlar. Bu manifesto ve uygulamaların başat amacı Batı düşüncesinin merkezine aldığı kutsal ve kanon olarak gördüğü kavramları sorgulamak ve yerinden etmektir. Bunu yaparken “ilkeli bir şekilde kendini inceleme sorumluluğu edinmesidir, bu da kendini keşfetmeyi gerektirir ki, geleneklere bağlı olmamaktan çok daha derin köklere sahiptir.”¹⁸ Zira modernizm her ne kadar 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçiş sırasında özelde kültürel ve sanatsal bağlamdaki unsurlara odaklansa da (ve genelde siyasi ve toplumsal dönüşümler, teknolojik gelişmeler ve estetik denemelere odaklansa da), Batılı modernite düşüncesinin temel kavramları ve kurumlarının oluşturduğu dünyaya da eleştirel ve yıkıcı bir şekilde yaklaşır.¹⁹ Dolayısıyla modernizm ve avantgarde düşünce belli bir tarihsel döneme atfedilse de aslında Batılı geleneğin zeminini sarsan 17. yüzyıl felsefi ve toplumsal dönüşümlerinin tarihsel olarak “sonucu” şeklinde okunabilir. Çünkü bu durum sadece bir “kendiliğindenlik” değil, Batı’nın tarihsel momentlerinin içinde yer alan merkeziyetçi kavram ve kurumlarının 20. yüzyılda nasıl karşılık bulduklarını ve karşılıkların yeni bir bakış içinde nasıl konumlandırılacaklarını tartışmaya açacaktır.

Alman yazar, sahne tasarımcı ve teorisyen Georg Fuchs’un 1904’te söylediği “tiyatronun yeniden teatralleşmesi” cümlesi, tiyatronun oyuncu merkezli konumuna getirdiği eleştiri

¹⁸ Peter Gay, **Modernizm**, çev. Sibel Erduman, Everest Yayınları, İstanbul, 2017, s. 27

¹⁹ 19. yüzyıldan itibaren politik, kültürel ve sanat alanlarında birçok değişim meydana gelmiştir. Bu yüzyılda geç döneminde naturalizm ve realizmi etkisiyle dramada, Augusto Comte’un pozitivizmi, Karl Marx’ın kapitalist sömürü teorisi, Darwin’in evrim teorisi, Sigmund Freud’un psikoanalitik yaklaşımı “kesinlik” kavramını (bir diğer değişle kanıtlanabilirlik ve temellendirme meseleleri) ortaya çıkarmıştır. Burada adı geçen “kesinlik” özellikle fizik bilimlere ait bir kavramdır. Bu yaklaşım, hem 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren hem de erken 20. yüzyıl dünyasının da edebiyat, sanat ve tiyatroyu da etkilediği söylenebilir. Fakat bu söylenenlere karşılık, erken 20. yüzyıl itibarıyla Werner Heisenberg’in tahmin edilemezlik teorisi, kaos teorisi ve kesin olmayan temellerle; Albert Einstein’ın rölativite ve Simmel’in kentsel çevre algılayışın parçalanması gibi düşünceler ve teoriler avangardın ve sinemanın (öncesinde de fotoğrafın) ortaya çıkışında önemli bir rol oynadığı söylenebilir. Sarah Bay-Cheng, **Mama Dada**, Londra, Routledge, 2004, s. 4-5

birçok yönetmen ve teorisyen tarafından da olumlanır. Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Jacques Copeau, Nikolai Evreinov gibi isimler bu duruma örnek gösterilebilir. Buna ek olarak bu yaklaşımın en uç ifadelerinden birini Marinetti'nin, "niteliği olan her şey teatraldır" diyerek ortaya koyar. Bunlarla birlikte ise Dadaistler, tüm sanatları Cabaret Voltaire sahnesine sürüklemek için ellerinden geleni yapar. Antonin Artaud ise, yaşam ve tiyatronun birleşmesi çağrısında bulunur.²⁰ Tümü 20. yüzyıl başlarında ortaya konan bu yaklaşımlar tiyatronun yeni bir epistemolojisine çağrı yapar ve tiyatronun teatralleşmesini olumlar.

Dram ve tiyatro bağlamında konuşmaya başladığımızda temelinde tiyatronun teatralleştirilmesi kavramı şöyle bir tartışma açmaktadır:

...hâkim durumdaki tarihsel akımların reddini ve referans noktasını, Avrupalı olmayan, ilk tiyatro biçimlerinin oluşturduğu kolektif bir temsil olan tiyatroya dönüşü gerektiriyordu. Modernleştiriciler oyuncuyla seyircinin arasındaki temel ayrımı kaldırmak ve teatral bir bütünlük oluşturmak için tiyatroyu ritüelleştirmek amacındaydı.²¹

Tiyatronun yeniden teatralleşmesiyle birlikte tiyatro insanları yeniden eyleyen ve seyreden ilişkisinin sorgulanmasını gündeme getirir (Bu düşünce bağlamında teatralleşme tiyatroya özgü görsel, imgesel, duysal, işitsel unsurların oyuncu ve metin kadar tiyatronun bir malzemesi olduğunun altının çizilmesidir; tiyatroda tüm diğer unsurlar, metinden ve oyuncudan daha fazla teatral alanı açmaktadır). Tiyatronun kökenindeki ritüelistik olgu eyleyen ve seyreden bedenselliğin birliğini varsayıyordu. Avantgarde düşünce bağlamında söylediğimizde tiyatronun tarihsel izlediğinde bu ayrım gitgide radikalleşmiş, seyirci ise "pasif" bir alımlayıcıya dönüşmüştü. Özellikle Rönesans sonrası tiyatroda özne ve nesnenin tanımlanmasındaki hiyerarşi kesin ve net sınırları oluşturur. Bu durum dramın, yani metnin merkezi konumunu güçlendirmiş, tiyatronun başat ögesi olan diyalog her zaman ön plana çıkmıştır. Avantgarde fikir ve pratikte tiyatronun teatralleşmesiyle birlikte "şimdi" içinde var olan bireyler/oyun kişilerinin ya

²⁰ Martin Puchner, **Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama**, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 2002, s. 7

²¹ Stefan Hulfeld, "Modernist Tiyatro", **Tiyatro Tarihi** içinde, der. David Wiles ve Christine Dymkowski, çev. Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019, s. 37

da oyuncuların mevcudiyeti önem kazanmaya başlamıştır. Bu durum yani şimdinin yeniden teatral alana gelmesi, yeni tiyatro paradigmasının neredeyse “yeniden hatırlanan” bir unsuru olarak Batı dünyasının karşısına çıkmıştır:

Dünyayı, geçmişte gerçekleşen insani eylemlerin bir üretimi olarak kavrayan bir akıl yürütme, “şimdi” içinde eyleyen bireyin nesnellikle ilişkisini koparır. Toplumsal koşulların baskılayıcı niteliği öznelararası alanı kuşatır ve sahnede olup bitenlerin zaman mekanı olumsuzlanır. Diyalog klasik işlevini yitirmiştir: Özne ile nesne arasında bağ kurma ve eylemin taşıyıcısı olma niteliği. Artık dünya ile birey arasındaki çatışma bitimsiz, bireyin çabalarının bir sonuca ulaşmadığı, öznel isteklerin ona yabancılaşmış nesnel dünyada bir anlamının olmadığı bir çabalamaya dönüşmüştür.²²

Dünya ve birey arasındaki çatışma öznellik deneyiminin kurulan ve tasarlanan bir olgu olarak da çözümlenmesiyle birlikte, kaçınılmaz olarak bir temsil krizi ortaya çıkaracaktır. Zira klasik sanat paradigmasında temsil, öznenin bir nesneyi modelleştiren ve bunu aklın süzgecinden geçen sözle ve metin aracılığıyla inşa eden bir Batı paradigmasının içinden doğar. Bu paradigma akıl merkezli bir dünyayı öngörürken, aynı zamanda aklın taşıyıcısı olan öznenin yüceltilmesi anlamına gelir. Akıl/söz ve dilin mutlak hâkimi olan özne kaçınılmaz olarak nesneleştirdiği dünyada hükümran olacak ve yarattığı modelleri birer temsil aracına dönüştürecektir. Bu noktada Batılı alışlagelmiş tiyatronun merkezine yerleşen “logosentirik” düşünce 19. yüzyılın sonundan itibaren gerilemeye başlayacaktır. Çünkü teatralleşmenin temel olgusu olarak değerlendirebileceğimiz kolektif teatral biçim, merkezi bağlamdaki “sözü” devre dışı bırakmaya çabalayacaktır. Bu unsur (teatralleştirme edimi) tiyatronun mitolojik konulara yönelmesi ve kolektif hayal gücünü ateşlemesine yol açan bir estetik ilkeler arayışıdır. Dolayısıyla artık söz ve metin bir unsur olarak teatralliğin parçası olacaktır. Bu durum yaşam ile tiyatro arasındaki sınırı kaldırmak girişiminin mutlak çabalarından biridir. Çünkü ritüelistik olanla teatralliğin “yeniden keşfi” kaçınılmaz olarak alternatif bir ontoloji ve epistemolojinin ortaya çıkmasına vesile olur:

Birey, toplum ve evren arasında alternatif bir ontolojik ilişki deneyimine olanak sağlayan koşulların yaratılması, gerçeğin taklit edilerek yeniden sunumunu üstlenen bir tiyatroyla taban tabana zıt bir idealdi.²³

²² Süreyya Karacabey, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, s. 15

²³ Stefan Hulfeld, “Modernist Tiyatro”, **Tiyatro Tarihi** içinde, s. 37

Alternatif bir ontoloji ilişkisiyle birlikte dram ya da metin salt bir “unsura” dönüşür. Çünkü artık modernizm ile birlikte yeni kurulan dünyada “dış gerçekliğin” temsili mevcut temsil araçlarıyla ifadelendirilemez. Bu bağlamda bakıldığında “tiyatronun teatralleşmesi için modernist arayış (...) aşkın ve evrensel bir deneyim yaratmak için kolektif yaratıcılığı harekete”²⁴ geçirir. Bu yaratıcılık dış gerçekliğin temsilinden ziyade bir “deneyim” alanı olarak teatralliğin inşası olarak görülür.

Böyle modernist bir teatral dünyada kurulan yeni imgelemin izleri 19. yüzyılın sonlarından itibaren dış gerçekliğin yerine düşlerin ve sembollerin bir anlatı aracı olarak kullanılmasıyla başlar. Avantgarde düşüncede temsil, gerçeğin belirli bir nedensellikte kurulduğu ve bu nedenselliğin oluşturduğu mutlak dünya algısında mevcudiyetini sürdürmedi. Artık avantgarde düşünceyle birlikte “gerçeklik” konvansiyonel estetiğin araçlarıyla üretilmez. Düşün/hayalin oluşturduğu bir atmosferin yeni mekân ve yeni zaman algısıyla birlikte yazarın imgeleminin bir yansıması olarak üretilir:

Yazar, düşün görünüşte mantıksal ama aslında bağlantısız biçimine öykünmelidir. Her şey olabilir. Her şey olası ve olanaklıdır. Zaman ve uzam yoktur. Gerçekliğin belirgin olmayan arkaplanında imgelem, roman modellerini, özgür düşlemleri, absürlükleri ve doğaçlamaları şekillendirir ve tasarlar. Karakterler bölünür, artar, bir araya gelir, gözden kaybolur, güçlenir, kirlenir, temizlenir. Ama bütün bunların üstünde bir bilinç hüküm sürer. O da hayalcinin bilincidir ve onun önünde gizli olan, uyumaz olan, ikircikli olan bir şey yoktur, orada yasa yoktur.²⁵

İsveçli oyun yazarı August Strinberg’in yukarıdaki satırlarında da görüldüğü gibi “hayalcinin” düşleri bilincinin bir yansımasıdır. “Düş dramaturjisi”nde zaman ve mekân algılanabilir dünyanın ötesinde bir yerdedir. Bu dramaturjik yaklaşım mantıksal bir bütünlükten arındırılmış, mutlak sözü aşan ve onu yalnızca bir imgeleme çeviren bir yapıdır. Dolayısıyla böyle bir dünyada ve düşünce içerisinde klasik temsil araçlarıyla dünyayı algılamak mümkün değildir. Alışlagelmiş teatral biçimin zaman algısı da kaçınılmaz olarak sekteye uğrar. İçe kapanık dram yapısı, zamanın “sürekli şimdiki” zaman üzerine kurulmasıyla birlikte yeni bir bakışla birlikte zamansal bütünlüğünü ve

²⁴ A.e., s. 39

²⁵ Strinberg’ten aktaran Oscar Brockett, **Tiyatro Tarihi**, Dost Yayınları, Ankara, 2000, s. 510

tutarlılığının yitirir. Buradan hareketle artık zaman, tiyatronun teatralleşmesiyle birlikte “şimdi ve burada” fikri ve deneyimiyle yeni paradigmanın sınırlarını çizmeye başlar.

Zamanın sürekli bir şimdi içinde anılması Amerikalı avantgarde oyun yazarı, romancı ve şair Gertrude Stein’in 1934 yılında *Oyunlar (Plays)* adlı konuşmasında dile getirdiği kavramlarla destelenebilir. Stein, konuşmasında kullandığı “peyzaj” (*landscape*) ve “sürekli şimdiki zaman” (*continuous presents*) kavramları, tiyatronun ve özelde metnin krizinin nasıl aşılabileceğini ifade eden önemli araçlar olarak karşımıza çıkar. Stein özellikle seyircinin duygusal zamanıyla oyunun duygusal zamanının örtüşmediği ve bunun örtüşmesinin mümkün olmadığını altını çizer.

Dolayısıyla seyircilerin bir üyesi olarak senin duygun hiçbir zaman oyunun eylemiyle (aksiyonu) aynı zamanda değildir. Senin seyirci olarak duygusal zamanının oyunun duygusal zamanıyla aynı olmadığı gerçeği devamlı rahatsızlık veren bir şeydir, çünkü sadece neden böyle olduğunu bilmek değil, neden öyle olmaması gerektiğini de bilmek gibi bir şey de vardır.²⁶

Stein, “peyzaj olarak oyun” düşüncesinde; hikâyenin, karakterin (öznenin) ve alışlagelmiş zaman ve mekânın ortadan kaldırılmasını savunur ve tek bir merkeze odaklanan bakışın çoğullaştırılması gerekliliğini vurgular. Bu unsurlar dramatik tiyatrodaki yerleşik olan karakter, eylem ve hikâyeye gibi temel düşüncelerin yerine konumlandırılan kavramlardır. Peyzaj olarak oyun, Stein’in tanımlamasıyla;

Peyzaj hareket etmez ama her zaman bir ilişkiler barındırır, ağaçların tepelerle tepelerin tarlalarla tarlaların ağaçlarla ağaçların birbirleriyle ve gökyüzüyle ve her bir ayrıntının diğer ayrıntılarla ilişkisi...²⁷

Görüldüğü gibi peyzaj düşüncesi “çok daha radikal anlamda ‘zamansız’ ya da ‘daimi şimdi’ olacak bir tiyatro yaratma çağrısı yapar”.²⁸ Bu çağrı Stein’in alışlagelmiş tiyatrodaki tespit ettiği zamansal krizi aşmak için önemli bir önerisidir. Her şey “sürekli şimdi” içinde yer alarak “şimdi ve burada” olma halini vurgular. Bu tanımla birlikte tüm

²⁶ Gertrude Stein, “Plays”, **Look at Me Now and Here I Am** içinde, Ed. Patricia Meyerowitz, Middlesex, Penguin Books, 1990, s. 59

²⁷ **A.e.**, s. 59

²⁸ Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, çev. Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2007, s. 423

zamanlar, nesneler, varlıklar aynı zamansallık içinde buluşup, konvansiyonel tiyatronun baş, orta ve son yapısının bütünsellik ve zamansallık fikrinden arınır. Bu arınma, Stein sonrası tiyatrodaki [peyzaj düşüncesi] hem metin hem de sahneleme bağlamında önemli bir kırılma yaratır (Heiner Müller, Robert Wilson ve Heiner Goebbels gibi isimleri örnek gösterebiliriz). Şunu da vurgulamak gerekir ki Stein metni ve dili terk eden bir yazar değildir. Onun çalışmalarını konvansiyonel metnin ve dilin açmazları üzerinden okuyarak anlayabiliriz. Dolayısıyla dilin ve metnin sınırları sürekli şimdiki zaman fikriyle Stein tarafından aşılmıştır. Stein metinlerinde kullandığı tekrarlarla²⁹ ve peyzaj metnin zamanını “şimdiki zaman” içinde inşa ederek, konvansiyonel bağlamda bir hikâye anlatmadan tüm metinsel unsurları gösterir. Böylece kanıksanmış tiyatronun sistemini bozguna uğratarak yeni bir alımlama biçimi oluşturur. Bu yeni alımla biçimi parçalanmış özne ve mekân fikirlerini de beraberinde getirecektir.

Stein’in 20. yüzyıl başında dile getirdiği düşüncelerle, Fransız filozof Gilles Deleuze’un minör yazar tanımını yaparken “orta” fikrini üzerine söyledikleri paralellik gösterir:

İlginç olan, ortasıdır, ortada olup bitendir. En yüksek hızın ortada olması tesadüfi değildir. İnsanlar çoğu zaman sıfırdan başlamanın ya da yeniden başlamanın hayalini kurarlar ve aynı zamanda varacakları yerden, düşüş noktalarından korkarlar. Gelecek ve geçmiş açısından düşünürler, ama geçmiş ve hatta gelecek, *tarihtir*. Tersine, önemli olan, oluştur: devrimci-oluş, devrimin geleceği ya da geçmişi değil. (...) Şeyler ortadan gelişir. (...) Orta kesinlikle kendi zamanı içinde olmak, kendi zamanında olmak, tarihsel olmak anlamına gelmez, tam tersidir. En farklı zamanlar, orta sayesinde iletişim kurarlar. Bu tarihsel ya da sonsuz değil, zamansız olandır. Minör bir yazar işte tam da budur: Geleceksiz ve geçmişsizdir, yalnızca bir oluşa, bir ortaya sahiptir ve bu sayede diğer zamanlarla, diğer mekanlarla iletişim kurar.³⁰

Deleuze’un bu yorumu, Stein’in sürekli şimdiki zaman içinde “sürekli oluş” fikriyle - peyzaj metin düşüncesiyle- benzerlik göstermektedir. Geçmiş ve gelecek fikrinin “tarih”e ait oluşu, elimizde oluşunu sürdüren bir “şimdi” fikrini ortaya çıkaracaktır. Bu hem metin

²⁹ “Stein’in kelimeleri ve cümleleri tekrar etmesi, yazılarında iki önemli etki yaratıyor. İlk olarak, tekrarı kullanarak, Stein okuyucuyu kelimelerin anlamından saptırırken, bir kişinin belirli bir niteliğine dikkat çeker. Başka bir deyişle, Stein, yalnızca incelenen kişiye eklemek için sözcüklerin (önceki kullanımlar veya bağlamlar) tarihini ortadan kaldırmaya çalışır.” Sarah Bay-Cheng, **Mama Dada**, Londra, Routledge, 2004, s. 30

³⁰ Gilles Deleuze, “Tiyatro ve Azınlıkları”, **Bindirmeler** içinde, çev. İnci Uysal, Norgunk Yayıncılık, 2019, s.80

hem de şimdi ve burada olma bağlamında düşündüğümüzde salt deneyimin hatta tarihin şimdiki zamana yığılması ve birikmesi olarak karşımıza çıkar. Aynı zamanda biçimsel olana vurgu, bu “oluş” alanında sürmeye devam edecektir. Bu oluş içerisindeki geçmişsiz ve geleceksiz “zaman”a ve mekâna sahip bir düşünce, “şimdi ve burada” olma deneyimini fazlasıyla işaret etmektedir. İster metin olsun ister icra alanı, şimdiki zamanın algısal ve performatif olarak kurulması kaçınılmaz olarak “ritüel olana” ya da bir başka deyişle tiyatronun kökenselliğine vurgu yapmaktadır.

Avantgarde hareketin özellikle teatrallığı yaptığı vurgunun temelinde tiyatronun edebiyattan arındırılmasını olduğunun da altını çizebiliriz. Örneğin, Stanislavsky, “tiyatronun görevini”, “oyunun iç yaşamına ve içindeki rollere biçim vermek ve şairin ya da yazarın yapıtının kaynaklandığı çekirdeği, özü ve temel düşünceleri sahnede somutlaştırmak” olarak görüyordu. Ama bu düşüncesin aksine İngiliz tiyatro insanı Edward Gordon Craig 1905’te yayımlanan “Tiyatro Sanatı Üzerine İlk Diyalog”da şairin tiyatrodan olmadığını, tiyatrodan asla gelmediğini ve tiyatrodan olamayacağını haykırıyordu.³¹ Bu talep, Meyerhold, Artaud, Fütüristler ve Konstrüktivistler, Dadaistler ve Sürrealistler gibi avantgarde hareketin neredeyse tüm temsilcileri tarafından yüzyılın ilk çeyreğine kadar yankılandı. Nietzsche’nin Wagner’in sanatına atıfta bulunarak dil üzerine söyledikleri, 20. yüzyıl düşünürlerinin dil, söz ve metin üzerine söyleyeceklerini önceller:

Burada her yerde dil bir hastalığa tutulmuştu ve insanlığın bütün gelişimi üzerine bu korkunç hastalığın yükü binmişti. Dil, ilk zamanlarında tüm alçakgönüllüğü ile uyum sağlamaya çalıştığı duygusal heyecanlardan mümkün olduğunca uzak kalarak, duyguyla karşı karşıya getirileni, düşüncenin dünyasını kavramak için hiç durmadan kendince erişilebilir olanın son basamaklarına tırmanmak zorunda kalarak, yeni uygarlıkların kısa tarihlerine alabildiğine yayılması sonucunda gücünü yitirdi: Böylelikle var oluş nedenini, acı çekenler yaşamın en basit adları konusunda bile birbirleriyle anlaşmasını sağlamak görevini yerine getiremez oldu. Artık insan, zor durumda olduğunda dili kullanarak kendini anlatamıyor, diğer bir deyişle durumu konusunda bilgi veremiyor: Bu insanın kendini karanlıkta hissettiği durumda, dil, her yerde hayalet gibi kollarıyla insanları saran ve onları aslında istemedikleri yerlere sürükleyen bir güce dönüştü; insanlar birbirlerini anlamak istedikleri ve bir işte birleşmeye çalıştıkları an, genel kavramların, sözcüklerin tınısına, çılgınlığına kapılıyorlar ve kendini anlatmadaki bu yetersizliğin

³¹ Erika Fischer-Lichte, **History of European Drama and Theatre**, çev. Jo Riley, Routledge, London & New York, 2002, s. 285.

sonucunda, dayanışmalarının yarattığı sözcükler, gene birbirini anlamamanın göstergeleri haline geliyor. Bunun diğer bir nedeni de bu sözcüklerin gerçek ihtiyacı karşılamaması ve baskıcı yönetimin o sözcük ve kavramlarının içinin boşluğu: Böylelikle insanlık tüm acılarında bir de uzlaşmanın acısını ekliyor: Duygularda bir uzlaşma olmaksızın söz ve davranışlarda sağlanan uzlaşma.³²

Nietzsche'nin de muzdarın olduğu bu dil sorunsalı avantgarde tiyatrocular için de önemli bir engel teşkil etmektedir. Çünkü alışlagelmiş anlamda tiyatronun temsil ve dil ile ilgili sorunu yüz yıl başının temel kırılma noktası olacaktır. Bu kırılma noktasına tiyatro bağlamındaki en iyi örneklerden biri Edward Gordon Craig'ın edebiyat, tiyatro ve söz arasında ilişkiyi dile getirdiği düşünceleridir:

Şairin hayal gücü güzelce seçilmiş kelimelerde ses bulur; daha sonra bu kelimeleri bize okur veya söyler ve her şey yapılır. Söylenen veya okunan şiir kulaklarımız için ve onlar aracılığıyla hayal gücümüz içindir. Şairin ezberine veya şarkısına jest katması [temsili boyutuna taşıması] meseleye yardımcı olmayacaktır; [bu durum] aslında her şeyi mahvedecek.³³

Craig'e göre artık tiyatro sanatının kendi özüne dönebilmesi için, kökenleri olduğu düşünülen durumu yeniden düşünmesi gerekmektedir, çünkü böylece tiyatro edebiyatın ve sözün boyunduruğundan kurtularak yeniden teatral hale gelebilecektir. Bu düşünce Craig'te olduğu gibi tüm avantgarde hareketin farklı çalışma ve yapıtlarında gözlemlenebilir.³⁴

Avantgarde hareketle birlikte tiyatronun yeniden teatralleşmesiyle artık tiyatrodaki gerçeğe taklit edilerek ulaşılmaz. Bunun yerine görünmez ya da hayali dünyaları yaratma eylemleriyle, tiyatronun alternatif dünyalar üretme potansiyelini ortaya çıkarmak için birçok girişimde bulunur. Aynı zamanda bu yaklaşım içinde oyuncunun yeri de tartışılmaya değer olarak görülmüştür. Bu düşünceye göre oyuncu tiyatrodaki müktebirdir olduğu sürece tiyatro kendini ve teatral özünü dönüştüremeyecektir. Craig aynı zamanda geleceğin tiyatrosunda bireyi ortadan kaldırarak, Rönesans'ta beri Batı düşüncesine içkin olan bu kavramı da yerinden etmektedir. Craig için oyuncu, geleceğin tiyatrosunda kendini bir

³² Friedrich Nietzsche, **Richard Wagner Bayreuth'ta**, çev. Mehmet Osman Toklu, Say Yayınları, İstanbul, 2010, s.31

³³ Edward Gordon Craig, **On The Art Of The Theatre**, Heinemann, Londra, 1957, s. 189

³⁴ Erika Fischer-Lichte, **History of European Drama and Theatre**, s. 285

makineye dönüştürmeli ve makine gibi işlerliğe sahip olmalıdır. Oyuncu ancak o zaman kendi bedenini aşabilmeyi başaracaktır. Bu yüzden oyuncu tiyatronun merkezi konumundan çıkmadığı sürece tiyatro kendi sanatsal/biçimsel dönüşümünü tamamlayamayacak ve zamanla hareket kabiliyetini yitirecektir. Bu noktada Craig, sahneden oyuncunun çıkarılması ve onun yerine cansız bir figür olarak nitelendirdiği *Über-marionette* [Üstün-Kukla]'nın yer alması gerektiğini belirtir:

Artık bir kukla ile yetinmeyen bu görüntüleri yeniden yapmak için çalışmalıyız, *Über-marionette* yaratmalıyız. *Über-marionette* hayatla rekabet etmeyecek, onun ötesine geçecektir. İdeali et ve kan değil, trans halindeki beden olacak, canlı bir ruhu solurken kendini ölüm gibi bir güzellikle giydirmeyi hedefleyecektir.³⁵

Craig'in bu düşüncesi tiyatronun yeniden hareket ruhunu canlandırmaya niyetlidir. Bu ruhtan doğacak sanat, konvansiyonel tiyatronun epistemolojisinin ve ontolojisinin değişiminin önünü açacaktır. Böylece artık hareket konusunda “kusursuzluk” kazanan oyuncu, ruhsal süreçler ile özdeşleşerek bir “karakter” inşa etmeyecek, aksine “karakterini” simgeler aracılığıyla oluşturacaktır.³⁶ Craig'in yüzyıl başındaki bu düşüncesi günümüz tiyatrosunda sahnenin insansızlaştırılması ve insan dışı varlıkların (hayvan, makine, sanat gerçeklikler vb.) sahnede görünür olmasının da temelini oluşturacaktır.

Craig gibi Adolpe Appia da alışlagelmiş temsil ve sahne düzenine karşı bir tutum benimser. Özellikle Appia'nın oyuncu merkezli yaklaşımdan sonra önemli olan durum ise uzamdır. Appia, “gerçekliğin yanılsamasını vermek, sanatı olumsuzlamaktır”,³⁷ ifadesini kullanır. Artık ona göre sahne tasarımı; uzamın ışık, renk, hareket gibi araçlar ile yanılsama üretmeyen bir biçimlendirmeyi ön görüyordu. Uzam, Appia'nın teatral düşüncesinde önemli bir yer teşkil eder. Uzamın yaratımı, eyleme uymalı ve uzam eylemin hareketine uygun olarak dramın hareketine katkı sağlamalıdır. Appia'nın soyut sahne düşüncesinde en önemli tasarım çalışması “ritmik uzamlar” başlıklı bir tasarımdır. Bu ritmik uzamlar; basamaklar, eğimli ya da engebeli yüzeyler, kolonlar ve geometrik

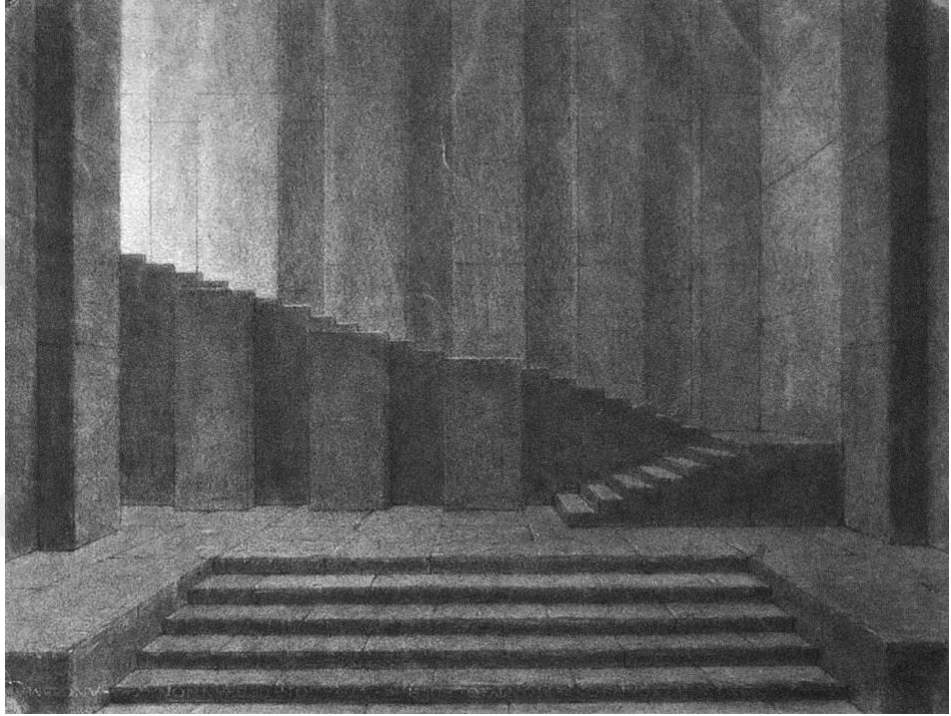
³⁵ Edward Gordon Craig, **On The Art Of The Theatre**, s. 84

³⁶ Ayşin Candan, **Öncü Tiyatro**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 21

³⁷ **A.e.**, s. 17

şekillerden oluşmaktadır. Özellikle Appia'nın kullandığı basamaklar, “insan bedenine karşıt bir öge olan basamağın, sahne hareketine çoğul olanaklar tanıdığını düşünüyordu”,³⁸ böylece bu ritmik tasarım sahne uzamını genişletecek, anlam potansiyelini arttıracak ve yanılsamayı da kıracaktır.

Şekil 1: Merdivenler



Appia'nın tiyatro düşüncesindeki sahne tasarımı fikri metin/söz kadar tiyatronun önemli bir unsurudur:

Bu sanat hâlâ emekleme aşamasındadır, [...] mevcut araçlar nedeniyle değil, kullanılma biçimleri nedeniyle. [...] Şu anda ihtiyaç duyulan çok sayıda medya nedeniyle zaten zahmetli olan dramının sahnede gerçekleştirilmesi, bu farklı yönleri göreceli bir hassasiyetle bir araya getirmenin imkânsızlığı ile tamamen engellenmiştir. [...] Mizansen (koro-grafi (kelimenin tam anlamıyla), dekor, ışıklandırma) ile ilgili niyetler, edebi dramının kompozisyonunu motive etmekte yetersizdir. [...] Müzik notaları şarkıyı en ince ayrıntısına kadar belirlediğinden ve geleneksel işaretler müziğin gereksinimlerini düzenlediğinden, koreografiyi belirlemek için bir yöntemin bulunması gerekir. Diğer temsili unsurlar cansızdır, tamamen yönetilebilirdir; ve şu anda hâlâ cahil veya aptalların ellerinde

³⁸ A.e., s.15

kalmalarına rağmen, gelecekte skorun ayrılmaz bir parçası olacaklar. Öyleyse senografi, her zaman olmasa da tek bir kişide, en azından en samimi niyet bütünlüğünde birleşerek dramının tam kompozisyonuyla çalışacaktır.³⁹

Bu radikal düşünce, koreografi tasarımına yönelik yeni bir yaklaşım gerektiren ve Rönesans'tan bu yana büyük ölçüde değişmeden kalan arkaik performans uygulamalarına doğrudan karşıt olan yeni bir sahne tasarımı fikridir. Appia, metnin unsurlarının az ve yetersiz katkısını eleştiriyor ve oyunda sahne tasarımı oluşturan boyalı arka planlarının kullanımını reddederek, sahnenin kompozisyonunda ışığın rolü için yeni bir yaklaşım oluşturmaya başlar. Appia'nın sahne tasarımında ışık -kendi tanımlamasıyla "aktif ışık"- sadece bir aydınlatıcı bir unsur değildir. Işık, müzik ya da dans gibi "koreografisi" yapılması gereken ifade edici estetik bir güçtür.⁴⁰ Appia, ışık ve gölgeyi ve zaman içindeki hareketini dramatik deneyimin merkezine yerleştirdi. Pasif veya dağınık ışık, sahne alanının genel ışığını ifade eder. Aktif ışık ise farklı gölgelerin yaratılmasına izin veren yoğun, odaklanmış veya "şekillendirici" ışığı tanımlar. Dolayısıyla "aktif ışık" yalnızca sahne için belirli görsel efektler yaratmakla kalmadı - örneğin ay ışığı şaftı gibi - aynı zamanda etkileyici potansiyele sahip ince, çok yönlü bir kaynak olarak kullanıldı. "Aktif ışık" Appia'nın tiyatrosunda vizyonunun merkezinde yer aldı. Sahne ortamını dönüştürebilir, üç boyutlu biçimi ortaya çıkarabilir ve yoğunluğunu, rengini ve ışın kalitesini değiştirerek şiirsel ve aktif bir unsur olarak ışık dramada önemli bir rol üstelenmeye başlar. Kısacası Appia

'nın hem sahne tasarımına getirdiği yaklaşım hem ışığın tiyatrodaki bir unsur değil, anlam yaratan bir araç oluşu, 20. yüzyıl tiyatrosunun birçok yaklaşımına öncü olduğu söylenebilir. Craig ve Appia, tiyatronun merkeziyetçi yaklaşımlarını eleştirerek, tiyatronun teatrallığe yaklaşmasındaki en önemli uygulayıcılardır. Craig ve Appia, sahnenin diğer unsurları olarak görülen ışık, dekor, kukla, mizansen gibi uygulamaları metnin ve sözün hakimiyetinden kurtararak, 20. yüzyıl tiyatrosunun yeni estetiğinin temellerini atan kişiler olarak karşımıza çıkarlar.

³⁹ Appia'dan aktaran Scott Palmer, "A 'choréographie' of light and space: Adolphe Appia and the first scenographic turn", **Theatre & Performance Design**, cilt 1, 2015, s. 33-34

⁴⁰ A.e., s. 37

1.2. Antonin Artaud'un Tiyatrosunda Temsil Krizi

Artaud, *Tiyatro ve İkizi* adlı çalışmasında yer alan “Tiyatro ve Veba” adlı makalesinde “veba” metaforunu kullanarak “söz” ve “akıl” kavramlarına şiddetli bir şekilde bertaraf eder. Merkezin ele geçirilmesi, yani başsız/“arkhe”siz bir düşüncenin tiyatroya hakim oluşu, bedenselliğin ve ritüelin merkezde olduğu kolektif bir bilincin ortaya çıkmasına vesile olur. Artaud’ya göre “tiyatro oyununun veba gibi bir sabuklama ve insandan insana geçmesi”⁴¹ gerektiğinin altını çizer. Bu durum seyircinin ya da etki alanına girenlerin:

Duyuların dinginliğini sarsar, bastırılmış bilinçaltını özgür kılar, ve ancak gücül kaldığında gerçek değerini kazanan gücül bir başkaldırıya iter, seyircileri kahramanlara özgü, zor bir tutum takınmaya zorlar.⁴²

Artaud’un düşüncesiyle logos’un yani sözün başat olduğu tiyatro fikrinde bastırılan ya da geriye itilen tüm arkaik formların ve duyguların Vahşet Tiyatrosu’yla birlikte yeniden bir başkaldırı aracı olarak ortaya çıkmasının önünü açar.⁴³ Alışlagelmiş bir biçimde insan ilişkilerini örgütleyen/kuran yasal veya dinsel kurallarla belirlenmiş uygarlık, karşı ya da yıkıcı eylemleri denetler, kontrol eder ve oluşabilecek şiddeti bastırır.⁴⁴ Artaud ise bunun tam tersini düşünür ve bu durumu tersine çevirmek ister. Çünkü uygarlık mekanizması kendi bünyesinde istemediği duyguları, eylemleri bastırarak bir “gerilim hattı” oluşturur. Bu da toplumu şiddeti üreten ve barındıran bir mekanizma haline dönüştürür. Bu durumun sağaltılması için Artaud sahnede vahşeti, kanı, erotizmi, şiddeti, toplumun norm olarak kabul ettiği ahlaksal değerlerin iki yüzlüğünü, sapkınlığı vb. gibi olgu ve durumların gösterilip, seyircinin eyleyen olarak bu atmosferin içine girmesiyle birlikte “kendilik” keşfine de vesile olmasını amaçlamıştır.

... kendilerini oldukları gibi görmeye iterek maskelerini düşürür, yalanı, yakışsızlığı, alçaklığı, iğrençliği, ikiyüzlülüğü keşfeder; duyguların en ince noktalarına dek işleyen maddenin boğucu devinimsizliğini silkeler; ve geniş topluluklara karanlık, gizli kalmış güçlerini göstererek, onların alınyazısı

⁴¹ Antonin Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, çev. Bahadır Gülmez, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, s. 26

⁴² **A.e.**, s. 27

⁴³ **A.e.**, s. 27

⁴⁴ Christopher Innes, **Avant-Garde Tiyatro**, çev. Beliz Güçbilmez- Aziz V. Kahraman, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004, s. 126

karşısında, o olmadan hiçbir zaman takınmayacakları yiğitçe ve üstün bir tutum takınmaya çağırır.⁴⁵

Aynı zamanda bu söylem psikolojik temelli Batı tiyatrosu fikrini de eleştirir. Çünkü Artaud için tiyatrodaki psikoloji temelli yaklaşım belirli maskelerin oluşmasına neden olur. Bu durum tiyatronun Artaud tarafından özü olarak nitelendirilen fizikselliğin ve plastikliğin kaybedilmesidir. Çünkü Batı “aklı” kendini sözle inşa eder, sözle görünür olur. Dolayısıyla dilsel olan fiziksel olanı (aynı zamanda imge ve sembolleri) gölgeler, bastırır ve görünmez kılar.

İnsan Shakespeare’de bazan kendisini aşan şeylere kafasını takarsa da gerçekte kafasını taktığının sonuçları, yani ruhbilim söz konusudur her zaman. Bilinmeyi bilinene, yani gündeliğe ve olağanlığa indirgemeye dört elle sarılan ruhbilim, bu alçalmanın, bana artık bitme noktasına gelmiş gibi görünen bu ürkütücü enerji yitiminin sorumlusudur. Bence, hem tiyatro hem de biz, ruhbilimle olan bağlarımızı koparmak zorundayız.⁴⁶

Artaud’nun yukarıdaki sözlerinde bahsettiği “bağları koparmak” epistemolojik bir kopuşun da göstergesidir. Dolayısıyla sahneyi kelimelerin değil, jestlerin ve fizikselliğin meydana getirdiği sahnesel uzam oluşturulmalıdır. Bilindiği üzere Artaud’nun tiyatro düşüncesi Bali Tiyatrosu’yla şekillenir. Bu tiyatrodaki metafizik düşünce duygularla değil “kemikleşmiş” jestlerin varlığıyla ortaya çıkar. Artaud’ya göre Balililer “arı tiyatro düşüncesini sınır bilmez bir kesinlikle gerçekleştirirler, tasarlama olsun, sahneye uygulama olsun, her şey sahnede nesnelleşme derecesiyle varlık ve değer kazanır.”⁴⁷ Bu tiyatronun izleği belirsiz ve geneldir. Jestlerin ve sesin kullanımı metafiziksel olanı ortaya çıkarır. Alışlagelmiş Batı tiyatrosuna içkin olan metnin ve sözün dışlanmasıyla birlikte, anlam rasyonel akıldan sıyrılır, yalnızca bilincin ve tinin kavrayabileceği bir kolektivizm fikrinin altı çizilir. Bu durum açıkça hem Batı metafiziğinin hem de sözün reddidir. Batı tiyatrosunun ve felsefesinin “ethos”u da bu düşünce içinde bozguna uğrar. Çünkü *ethos* (etik kelimesinin de kökeni) eylemde olan insanların seçimleri sonucu “kişiliklerini” ve ahlaki değerlerini belirleyen bir “karakter” tanımıdır. Aynı zamanda *ethos* eyleyen ve söz

⁴⁵ Antonin Artaud, **Tiyatro ve İkizi**, s. 31

⁴⁶ **A.e.**, s. 70

⁴⁷ **A.e.**, s. 49

söyleyendir. Böyle olunca Batı tiyatrosu büyüsellikten ve ritüelistik olandan uzak bir tiyatroya dönüşür. Artaud'nun tanımıyla bu tiyatro “ölü tiyatrodur”. Tiyatronun yaşamın kendisi olması için onun duyguların salt temsil edilmesiyle değil, deneyimlenmesi ve hatta iç içe geçecek olan eyleyen/seyreten durumuna temas eder bir hale gelmesi gerekmektedir. Dolayısıyla temsil araçlarının ve metinsel/dilsel önceden verilmiş koşulların oluşturduğu bir dünyada Artaud'cu bir tiyatro fikri mümkün değildir ve dolayısıyla anlatısal “sözün çözümlenmesiyle anlaşılır kılınan şeylerden daha fazla anlam”⁴⁸ taşır. Bu yüzden anlatısal olan yerini “karşı anlatıya” bırakır. “Karşı anlatı” ya da “karşı kurgu” olarak nitelendireceğimiz bu durum 20. yüzyıl modernist tiyatro düşüncesinin temelini oluşturur. Modernistlere göre bu yenilikçi, radikal, özgürleştirici “karşı anlatı” fikri; kurumsallaşmış yapıların, konvansiyon hikâyesinin tahakkümünü kırarak yeni bir estetik yaklaşımın oluşmasının önünü açar.

Artaud'da söz konusu olan sözü tiyatrodan silmek ya da onu tamamen terk etmek değildir, temel olarak sözün amacını ve kullanımını değiştirmektir. Söz ya da metin tiyatronun diğer unsurlarından farklı bir yerde konumlanmamalı yani hiyerarşide en üst mertebeyi almamalıdır. Son kertede söz bir unsura dönüşmelidir ki fiziksel olan ve ritüelistik olanla birlikte Artaudcu metafizik düşünce ortaya çıksın. Bu noktada Batı metafiziğine ciddi eleştiriler yönelten Fransız filozof Jacques Derrida'nın görüşleri ve yaklaşımı özellikle (ve Artaud'nun tiyatro tasavvurundan da sonra) 1960 sonrası Batı tiyatrosunun dönüşümü için temel bir okuma olarak karşımıza çıkar.

Elinor Fuch'un “Presence and the Revenge of Writing- Re-Thinking Theatre After Derrida” [Mevcudiyet ve Yazının İntikamı- Derrida'dan Sonra Tiyatroyu Yeniden Düşünmek] adlı makalesinde, alışlagelmiş tiyatro biçimini ve sahnesel mevcudiyet fikrini eleştirir. Derrida'nın “bulunuş metafiziği” olarak adlandırdığı ve özellikle tarihsel avantgarde sonrasında çözülmeye başlayacak ve 1960'lı yıllarda performansa açılan kapıda önemli bir eşik olacaktır. Derrida'nın özellikle Batı metafiziği olarak söz ettiği yaklaşım; Batılı düşüncenin özcü, kurucu bir ilk nedene dayalı ve ikili karşıtlıklarla inşa edilen düşünsel bir sistem olarak tanımlanabilir. Aynı zamanda bu düşünsel sistem

⁴⁸ A.e., s. 66

içerisinde sözün başat olduğu, sözün iktidar ve hiyerarşi kurduğu bir felsefi düzlemde de bahsediyoruz. Çünkü, özellikle özne/nesne, beden/ruh, söz/yazı gibi ikili karşıtlar üzerine kurulu olan bu düşünce sistemi mevcudiyetin (*presence*) inşasını da ima etmektedir. Bu dünya alışlagelmiş tiyatronun mevcudiyet fikriyle benzeşmektedir:

Metinsellik, bir dizi yeni rolde; karakter olarak, tema olarak, düzen olarak ve Aristoteles'in altı öğesinin yanında neredeyse bağımsız bir teatral kurucu olarak ortaya çıkmıştır. Benzer şekilde, teatral sanatın uzun süre dayandığı Mevcudiyet'in, bu izinsiz girişini eskiden bırakılan terimiyle tam olarak sürdürüp sürdüremeyeceğini sorgulayabilir.⁴⁹

Bu sorgulama Derrida'nın Batı metafiziği olarak tanımladığı düşünselliğe olan eleştirisidir. Bu eleştirinin temelinde Batı metafiziğinin söz merkezci (logosentrik) yaklaşımıdır.

Derrida tarihsel olarak değil “bugünün” göstergelerinden yola çıkar. Derrida, bu göstergeler oluşumunu ve inşasını, Antik Yunan'dan 20. yüzyıla Batı kültürünü, düşünselliğini oluşturan metafizik düşünme biçimine ait başat kavramları temelden eleştirmektedir. Özellikle 20. yüzyılda dil meselesi üzerine fazlasıyla düşünce ortaya çıkmıştır. Derrida'ya göre ortaya çıkan bu yaklaşımlar yeni perspektifler açsa da, Batı metafiziğini aşamamışlardır. Derrida gösterge kavramını yapı söküme uğratarak, o güne kadar “yasa” olarak görülen geleneksel düşünsel sistemin altını oymaya odaklanmıştır. Derrida dili kendi içinde bir sistem olarak görerek dışsalıktan vazgeçmez. Dışsalık olmadan zaten dille kurulan bütün evren/dünya çökecektir. Oysa dışsallığın (*exteriorité*) apaçıklığı (*évidence*) ve değeri çökertilemez sağlamlığını her zaman korumaktadır, Derrida yalnızca,

felsefe tarihinin (bulunuş (*prérence*) felsefesinin) dışında hiç var olmamış ve işlevi olmamış olan bu gösterge kavramının içinde bulunan, sistematik olarak ve jeneolojik olarak bu tarih tarafından belirlenen, bir şeye karşı kaygı duymamaktadır.”⁵⁰

⁴⁹ Elinor Fuchs, “Presence and the Revenge of Writing- Re-Thinking Theatre After Derrida” “Presence and the Revenge of Writing- Re-Thinking Theatre After Derrida” **Performing Arts Journal**, Vol. 9, No. 2/3, 10th Anniversary Issue: The American Theatre Condition, 1985 s.166-167

⁵⁰ **A.e.**, s. 18

Derrida, geleneksel gösterenin ve onu belirleyen unsurların “transandantal gösterilen”⁵¹ kavramının dönüşümüyle birlikte “*différance*” ve “metin” yaklaşımlarını tartışmaya açar. Bu kavramlar ışığında, göstergebiliminin kapsayıcı anlayışı “grammatoloji” fikrine dönüşmüştür. Batı felsefesine içkin söz/akıl merkezli düşünce Derrida tarafından eleştiriye tutularak, *différance*’ın⁵² (ayırım) olanaklarıyla mevcut gerçeklik, arkhe, öz, rasyonel akıl gibi fikirlerin anlamlarını yeniden sorgulanır.

Bu çalışmada Derrida’nın özellikle “iz” kavramı üzerinden mutlak anlamın imkânsızlığı fikrini temel alıyoruz. Çünkü Derrida dil üzerine çalışmalarında temel olarak “göstergeden” ziyade “iz” kavramı üzerinde durur. Bu kavramla birlikte, “gösteren” ve “gösterilen” arasındaki farkın hiçbir şekilde mümkün olmadığını dile getirir:

Özünden ötürü, kendisinden başka hiçbir gösterene gönderme yapmayacak, göstergeler zincirinden arta kalacak ve belli bir noktada, artık kendisi gösteren olarak işlev yapmayacak olan ve benim “transandantal gösterilen” (signifié transcendantal) olarak adlandırmayı önermiş olduğum klasik gereksinime Saussure haklılık kazandırmaktadır. Aksine, böyle bir transandantal gösterilenin olanaklılığını tartışma konusu yaptığımız andan itibaren ve bütün gösterilenlerin gösteren konumunda da bulunduğunu tanıdığımız yerde, gösterilen ve gösteren ayırımı –gösterge– kökeninde sorunsal hale gelmektedir.⁵³

Derrida’nın “iz” düşüncesi, gösteren ve gösterilen şeklinde ikili bir oluşumdan meydana gelmemektedir. Göstergenin ve bu bağlamda anlamın oluşumu gösterenden gösterilene şeklinde bir yönelimi ifade etmez. Derrida’ya göre “şey”in bizzatı kendisi zaten göstergeyse, bu göstergeler sürekli ve durmaksızın bir hareket halindedir. Anlam ise bu hareket içinde mütemadi bir şekilde bir oluş halindedir ve sürekli ertelenir. Bundan dolayı anlam kendini mutlaklaştıramaz. Derrida’nın “iz” düşüncesinde anlam potansiyelleri

⁵¹ Derrida’nın felsefeye kazandırdığı “yapısöküm” yaklaşımıyla birlikte, “transandantal gösterilen”i mevcudiyet felsefesinin metafizik bir unsuru olduğunu vurgular. Dil sistemi içinde bir ilke veya tözün, hiçbir “transandantal gösterilen” olamayacağını ve her bir gösterilenin aynı zamanda bir gösteren olduğunu söyler.

⁵² Derrida böylece *différance* [ayırım] kavramını üretir. Derrida, Fransızcada “ayırma”, “ayırt etme” ve “fark” manalarına gelen ve eylem olarak sonraya bırakmak, ertelemek, geciktirmek anlamlarına da gelen “*différance*” kelimesiyle bir oyun yapar. Fransızcada telaffuzda her iki kelimenin okunuşu da aynıdır. Ancak bu fark yazıda ortaya çıkar. Bu kelimeler konuşma dilinde birleşir ama sadece yazı üzerinde belirginleşir. Derrida’nın tabiriyle “yazının yapı düşüncesine meydan okuduğu” sonucu ortaya çıkar. Böylece *différance*’ın mevcudluğundan ya da namevcudluğundan söz edilemez. Böylece bu yaklaşım Batı metafiziğinin iki karşıtlıklarıyla açıklanamayacak bir kavram olarak felsefeye dahil edilir.

⁵³ Jacques Derrida, **Göstergebilim ve Gramatoloji**, çev. Tülin Akşin, Afa Yayınları, İstanbul, 1994, s. 34-35

göstergelerin belirli bir kurala tâbi olmaksızın bir ilişki sistemi içinde sürekli saçılmakta, bir noktadan bir diğer noktaya salınmaktadır. Bu tamamlanmayan süreç ardında yalnızca “iz” bırakmaktadır. Bu bağlamda dil, bir iz olarak tahmin edilemez ve öngörülemez bir şekilde yapılır. Dolayısıyla bu sistem içerisinde mutlak anlama ulaşamaz. Derrida’nın bu düşüncesinde “iz” kavramı Batı metafiziğine içkin olan iki karşıtları barındırmamaktadır. Anlam her zaman bir oluş/hareket halindedir ve ertelenmektedir. Anlamın oluş/hareket halinin sürekli ertelenmesi, göstergelerin sürekli olarak belirli bir yasa olmaksızın bir ilişkisellik bağlamında bir konumdan diğer bir konuma dağılmasına ya da sıçramasına neden olmaktadır. Böylece göstergelerden geriye yalnızca iz’den başka bir şey kalmamaktadır. Bu bağlamdan düşünüldüğünde anlam mutlaklık değerinden çıkar ve bir fark alanı aracılığıyla okunabilir hale gelir.

“İz” kavramını sanat bağlamında düşündüğümüzde üreticinin/sanatçının yokluğunu gösteren bir tanımlama haline bürünürken, aynı zamanda sanatçıya kimliğini de verendir. Böylece tüm sözlü ve görsel izler, farkla işaretlidir. Derrida’nın felsefesinde “her işaret, bir iletişim yapısının parçası olma potansiyeline sahip fiziksel bir izdir.”⁵⁴ Böylece işaretleri ve oluşturdukları izler ile kavranabilen, kolayca alımlanabilen formlar sistemidir. Bunun neticesinde üreticinin ya da sanatçının çalışmasının sonucunda yok olan/ortadan kalkan bedeninin varlığına tanıklık eden fiziki işaretler sayesinde bir kimlik inşa edilir. Bu kimliğin, belirli bir üreticiyle/sanatçıyla ilişki kurabilmesi için de tekrar edilmesi gereklidir. Sanatçının ya da yapıtın tekrar edilme özelliği ise yapıtın ya da sanatçının lekesini/izini ifade eder. Aynı zamanda Derrida işaretleri yorumlarken kendi düşüncemizi, ideoloji ve hatta kabullenilmiş tarihsel referanslar ile kurduğumuzun altını çizer. Derrida anlamın ertelenmesiyle birlikte ancak bir yorumlama alanının açılacağını savunur. Bu bağlamda Derrida, Van Gogh’un *Bir Çift Ayakkabı* resmini yorumlayan Heidegger ve Meyer Schapiro’nın yorumlarına karşı çıkar, çünkü Schapiro resimdeki ayakkabıları Van Gogh’un ayakkabıları olarak okur, Heidegger ise “Var-olanın hakikati sanat eserinde kendini esere koyar. ‘Koyma’ durdurmak anlamındadır. Bir var-olan, yani çiftçi ayakkabıları eserde varlığın ışığına durur.”⁵⁵ şeklinde değerlendirir. Derrida

⁵⁴ K. Malcom Richards, **Derrida**, çev. Zeynep Talay, Kolektif Kitap, İstanbul, 2014, s.61

⁵⁵ Martin Heidegger, **Sanat Eserinin Kökeni**, çev. Fatih Tepebaşılı, De Ki Yayınları, Ankara, 2011, s. 29

yorumcusu Malcom Richards ise bu çıkarımı şu şekilde yorumlar:

[Bu yorum] Fiziksel dünyayla birleşmek için duyulan nostaljik özlem sorunsalıdır. Botları, insan deneyimi ile dünya arasında dolayımlayıcı olarak görür. Ayakkabılar bizim zeminle olan ilişkimizi dolayımilar; bizi bazı unsurlardan koruyor olsalar bile, dünyaya bağlar.⁵⁶

Derrida bu iki yorumu bir kimlik ilişirme olarak nitelendirir. Bu okumaların sanatçının ya da yapıtın ürettiği izleri yok saydığını Derrida'nın perspektifinden söyleyebiliriz. Çünkü Derrida anlamın ve bakışın mutlaklaştırılmasına karşı çıkar. Çünkü bir imgeye ya da görsele empoze edilen tekli bakış, imgenin diğer çağrışımlarını ve anlamlarını dışarda bırakacaktır. Derrida bu durumun aksine adı geçen resmin psikanaliz yorumuna, ayakkabının fizikselliğine ya da resmindeki yalnızca bir ayakkabının resmi olduğuna göndermeler yaparak resmin anlam ve çağrışım potansiyellerini çoğullaştırır.⁵⁷ Derrida'nın bu çıkarımı hem çoğul anlamalar üretirken aynı zamanda da bir imge ya da metinde anlamların merkezsiz, bağlama göre değişebilen yapısını gözler önüne serer. Özellikle post-yapısalcılık yaklaşımda ve sonrasında bir yapıtın artık belirli imgeye ya da olguya işaret etmediğini, yapıtın (özellikle klasik sanat bakışında) özünün ve orijinalliğinin başka unsurlar içine karıştığını ve böylece yapıtın biricik ya da merkezci konumunun yıkıldığını ifade eder. Derrida'nın perspektifinde bir yapıt, sonsuzca yorumlanabilir bir potansiyeldedir. Sanatçının yapıtta bıraktığı “izler”, farklı bağlam ya da dönemlerde alımlayıcının çoğul yorum ve okumalar yapmasını sağlar. Bu çıkarımlar ilerleyen bölümlerde Romeo Castellucci'nin çalışmalarını incelerken bir çerçeve oluşturacaktır. Çünkü bu bölümde Derrida'ya referans vermemizin sebebi anlamın, temsilin ve tekil yorumun dışına çıkmaktır. Bu bağlamda çalışmamız amacı, sözün mutlaklığından azade bir dünyada/sahne alanında, imgeler ve objeler dünyası üzerinden nasıl bir alımlama stratejisi kurulduğunun analizini gerçekleştirmektir.

Derrida'nın yukarıdaki açıkladığımız kavramları özellikle Batı metafiziğinin, yerleşik ve kabul görmüş sanat yorumlama düşüncesinin yarattığı logos merkezli mutlak ve muktedir

⁵⁶ A.e., s. 63

⁵⁷ Bkz. Jacques Derrida, **The Truth in Painting**, çev. Geoff Bennington ve Ian McLeod, The University of Chicago Press, Chicago, 1987, s. 258-382

“anlam” kavramını çökertmektedir. Bu noktada Derrida’nın *The Theater of Cruelty and the Closure of Representation* [Vahşet Tiyatrosu ve Temsilin Kapanımı] adlı makalesinde Artaud’nun tiyatrosu için söyledikleri önem arz etmektedir. Derrida, Antonin Artaud’nun sahnede ateist bir düşünce kurmadan Tanrı’yı kovduğunun altını çizer.⁵⁸ Sahneden Tanrı’nın kovulması (yazar ve üretici olarak otorite figürü olarak Tanrı) temel olarak Tanrısal olandan pay almış olan logos’un yani sözün de bizatihi kendisinin mutlaklığını ortadan kaldırmaktadır. Aksi takdirde, “söz istenci, tiyatroya ait/dahil olmayıp onu uzaktan yöneten birincil logos’un projesi hakim olduğu sürece sahne teolojiktir.”⁵⁹ Çünkü tiyatro uzun süre sözün/konuşmanın egemenliğinde sürmüştür ve kaçınılmaz olarak teolojik bir alan üretilmiştir. Sahnede bu geleneği sürdürdüğü sürece teolojik olarak kalacaktır. Derrida bu durumu şöyle açıklar:

Mevcut olmayan ve uzaktan gelen bir metinle donanmış ve onu izlemeye devam eden, birleştiren, zamanın veya temsilin anlamını düzenleyen, bu düşüncelerinin içeriği, niyetleri olarak adlandırılan kaygılarla temsile izin veren bir yazar-yaratıcısı, onun fikirleri...⁶⁰

Derrida’nın tanımladığı bu perspektifte yaratıcı-yazarın, yaratıcı tasarımı “köle yorumcular” aracılığıyla aktif olarak işlemektedir. Derrida’ya göre Artaud’nun düşüncesi bir yıkımdan ziyade “olumsuzlama” düşüncesidir ve “Vahşet Tiyatrosu “mevcut olmayanın” bir sembolü değildir, aksine kendi üretimini ve şiddetli (bastırılmış duygu durumlarını) halini olumlar.”⁶¹ Bu düşünceler bağlamında Derrida, alışlagelmiş tiyatrodaki Tanrısal otoritenin varlığıyla yaşamın gerçekliğinden kopuk bir temsil biçiminin oluştuğunun altını çizer. Dolayısıyla tiyatro “öz”e dair olanı yani eşyanın/nesnenin özünü örter/gizler. Bu yüzden “Vahşet Tiyatrosu bir temsil değildir. Yaşamın temsil edilemez olduğu ölçüde yaşamın kendisidir. Yaşam, ifade edilmez temsilin kökenidir.”⁶² Bu özü dışlayan teolojik temsil biçiminde “konuşma” hatta konuşmanın iradesi söz konusudur. Bu iradeyi kullanan ise sahneden uzağında olan Tanrı-yazar’ın dünyasıdır. Yani bizatihi Tanrı-yazar’ın kurgusudur. Bu yazar temsile; yönetmen, köle yorumcular aracılığıyla izin

⁵⁸ Jacques Derrida, **Writing and Difference**, çev. Alan Bass, Routledge, 2002., s. 296

⁵⁹ **A.e.**, s. 247

⁶⁰ **A.e.**, s. 296

⁶¹ **A.e.**, s. 293

⁶² **A.e.**, s. 294

verir. İzin verir çünkü dünyanın yaratıcısıdır. Tanrısal bir otorite olarak sahnenin/tiyatronun merkezindedir. Artaud'ya göre bu sistemde var olan gerçek (belirtilen temsil dünyasının gerçekliği) “aklın dışıdır.” Çünkü temsilin kurgusal gerçekliğinde “söz” ve “eylemi”, dansı, müziği, plastikliği, imgeleri, titreşimleri ve sesi dışlar. Bunlar bir nesnenin ya da insanın “öz” durumlarındandır. Bunlar temsil aracıyla gizlenerek mutlak bir anlama ve iletiye dönüşmektedir. Böyle olunca insan bedeninin birçok işlevi gizlenmekte ve gölgelenmektedir. Yeniden Derrida'nın sözüne vurgu yapacak olursak alışlagelmiş tiyatro yaşamın kendisi değil, “kurulmuş bir gerçekliktir” ve yaşam olgusundan uzaktır. Bu gerçeklik Batı metafiziğinin/ontolojinin de Artaud tarafından olumsuzlanmasıdır. Derrida'nın ifadesiyle “Platon bir beden olarak yazıyı eleştirir, Artaud ise bedenin silinmesi olarak görür, yani yalnızca bir defa gerçekleşen canlı jestin silinmesi olarak yazıyı eleştirir.”⁶³ Artaud'ya göre – ve Derrida'nın da altını çizdiği üzere- yaşayan jestler sadece bir kez meydana gelir. “Yazı mekânın kendisi ve genel olarak tekrarlama olasılığıdır.”⁶⁴ Mutlak anlam daha önce de belirtildiği üzere kendini tekrar eden bir temsil biçimidir. Ama jestler, bedensel devinimler yalnızca bir kere gerçekleşir. Bunun bir tekrarı olmaz, bu durumdan geriye yalnızca “iz” kalır. Ortaya çıkan jestler, sesler, ritimler, titreşimler çoktan başka bir şeyin içine karışmıştır. Dolayısıyla bu durumlardan mutlak bir anlam çıkarmak mümkün olmayacaktır. “Şimdi ve buradalık” üzerinde düşündüğümüzde, dışsallığı yok saymadan, gerçekleşen eylemlerin/durumların “iz”i bir deneyim alanı oluşturacak, böylece seyircinin alışlagelmiş konumu da radikal bir biçimde değiştirecektir. Sahne üzerinde muktedir olan Tanrı-yazar ve söz kaçınılmaz olarak “olumsuzlanacaktır.” Zira artık Derrida'nın belirttiği üzere bu transandantal göstergeler, yani Batı metafiziğinin araçları, nesnenin özünü gizlemeyen, dolayısıyla “hakikati” örtmeyen bir “katılımcı” tiyatro fikrinde yerini bulamayacaktır. Bu “özgürleşmiş” ya da “demokratik” tiyatro fikirleri, Artaud ve Derrida'nın düşünselliklerinden sonra (tarihsel avantgarde estetik sonrası olumsuzlama yoluyla) yeni bir estetik biçim arayan sanat düşüncelerinin oluşmasına vesile olmuştur.

⁶³ A.e, s. 312

⁶⁴ A.e, s.312

1.3. İtalyan Avantgarde Sanatında ve Tiyatrosunda Temsilde Açılan Yarık: Carmelo Bene Tiyatrosu ve Arte Povera

Çalışmamızın merkezinde olan Romeo Castellucci tiyatrosu estetiğinin ortaya çıkmasında etkili olan unsurları belirlemek hayli zor. Çünkü Castellucci görsel sanatlar ile uğraşan bir sanatçı olduğundan sahne çalışmalarını tarihsel bir zemine oturtturmak kaygan bir zeminde yürümek gibidir. Fakat özellikle İtalyan sanat ve tiyatrosu üzerinden bir zemin bulmak, Castellucci estetiğini tanımlamak için daha iyi referans noktası olduğunu düşünmekteyiz. Bu izleği belirlerken genel-geçer isim ve tanımlardan ziyade, bizzat Castellucci'nin tanıdığı, izlediği ve bizzat kendisinin Bene'nin çalışması içinde olması bizi bu bağlantının keşfine doğru götürdü. İlk olarak İtalyan aktör, tiyatro yönetmeni, oyun yazarı ve şair avantgarde Carmelo Bene'nin tiyatro estetiğinin Romeo Castellucci'nin tiyatrosuna nasıl yansıdığını ve hangi kavramlar ile ortaklaştığının altını çizebiliriz.

Carmelo Bene üzerine kısa ve en ses getiren yazılardan biri “Bir Eksik Manifesto” adıyla Fransız düşünür Gilles Deleuze tarafından kaleme alınmıştır. Deleuze'ün tiyatro sanatını anti-temsil yaklaşımına bağlaması ve bu bağlamda tiyatro estetiğini okuma çabası, Deleuze'ün Carmelo Bene tiyatrosu üzerine yazmasına yol açar (Felsefeciler, nadiren tiyatrocular üzerine yazar. Genellikle kendi kavramlarını açıklamak ya da örneklemek için tiyatroculardan söz ederler). Bene'nin özellikle temsil tiyatrosuna ait oyunları anti-temsil düzleminde yorumlaması majör anlatıları minörleştirmesi⁶⁵, Deleuze okumasının da temelini oluşturmaktadır. Burada Deleuze'ün felsefe yaklaşımıyla bir paralellik kurmak yerine, adı geçen kavramların Bene'nin tiyatrosunda (ve özelde Castellucci tiyatrosunda) ne anlama geldiğini açıklamaktır.

Bene'nin en temel sorunsalı “iktidar”dır. Özellikle temsil sanatına karşı çıkışı iktidar sorunsalıyla ilgilidir. Çünkü Bene'ye göre temsil, insan türünün zararına iktidar alanlarını

⁶⁵ Deleuze'ün burada kullandığı minörleşme durumu, majörün yani iktidarın aygıtlarının ortadan kalkmasıyla ortaya çıkmaktadır.

yeniden üreten bir mekanizmadır.⁶⁶ Dolayısıyla Bene bu iktidar mekanizmalarını kesip atmayı önerir. Deleuze'e göre ise bu kesip atma, "yalnızca tiyatronun konusu değildir, 'temsil' olmayı bırakan, tiyatronun biçimidir, aynı zamanda aktör de aktör olmayı bırakır."⁶⁷ Aynı Artaud ve post-avantgardelardaki gibi Bene'nin tiyatrosunun merkezinde temsil problemi iktidar mekanizmalarının çıkarılmasıyla tiyatronun potansiyelini ortaya çıkaracak ve temsili olmayan bir kuvvet üzerinden kendini şekillendirecektir. Deleuze değişmezleri ve sanat/tiyatro tarihine sabitlemiş ve mutlaklaşmış unsurları majör anlatının bir parçası olarak görür ve Bene tiyatrosunun bunun karşında aldığı tavrı şu şekilde konumlar:

O halde tarihi kesip alacak ya da budayacaksınız, çünkü Tarih, İktidarın zamansal işaretleyicisidir. Yapıyı kesip alacaksınız, çünkü eşzamanlı işaretleyici, değişmezler arasındaki bütündür. Değişmezleri, sabit ya da sabitlemiş öğeleri çıkaracaksınız, çünkü majör kullanıma aittir. Metni kesip alacaksınız, çünkü metin, dilin söz üzerindeki egemenliği gibidir ve yine bir değişmezliğin ya da homojenliğin kanıtıdır. Diyaloğu kesip alacaksınız, çünkü diyalog iktidar öğelerini söze aktarır ve dolaşıma girmelerini sağlar.⁶⁸

Deleuze'ün Bene üzerinde alışlagelmiş temsil ve tiyatro biçiminin karşısına konumlandığı bu yaklaşım bir "karşı-tiyatro" tanımıdır. Alışlagelmiş temsil yapısındaki; dile, yapıya, jestlere ve aktöre içkin olan iktidar yapısını temsil eden tüm unsurların sahneden tavsiyesi yeni bir tiyatronun ve bu bağlamda yeni bir tiyatro tarihi bakışının da önünü açmaktadır. Deleuze perspektifinden Bene'nin tiyatrosu aynı zamanda bir minör alan da açmaktadır. Çünkü anılan yapıların içerisinden "iktidar aygıtları" (metin, dil, aktör, yönetmen) kesip çıkarıldığında minör bir alan açılacaktır. Minör yazar, aynı avantgardelerde olduğu gibi, başı, ortası ve sonu olan "iyi kurulmuş" yapılarla ilgilenmez. Her zaman ortadan başlar, geleceksiz ve geçmişsizdir, sadece oluşa ve bir ortaya sahiptir. Bundan dolayı diğer zamanlarla ve mekânlarla durmadan iletişim halindedir.⁶⁹

⁶⁶ Lorenzo Chiesa, "A Theatre of Subtractive Extinction", **Deleuze and Performance** içinde, Ed. Laura Cull, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009, s. 76

⁶⁷ Gilles Deleuze, "Bir Eksik Manifesto", **Bindirmeler** içinde, çev. İnci Uysal, Norgunk Yayınları, İstanbul, 2019, s. 79

⁶⁸ A.e., s. 85

⁶⁹ A.e., s. 80

Bene, alışlagelmiş tiyatro tekniği yerine “karşı-teknik” ifadesini kullanır. Bu bağlamda Bene karşı tekniği, esasen, olağanüstü bir performans planlayabilen ve yaratabilen, sanatçı/özne (virtüözlüğün) düşüncesinin zıt kutbu olarak tanımlar. Bir anlamda, virtüözlük ve karşı-teknik arasındaki iktidar ve potansiyel kavramlarını bir diyalektik yaklaşım olarak düşünmek mümkündür: karşı-teknik, tekniğin içkin gücünün, tarihsel olumsuzluğunun, bugününün ve tiyatronun kendisini olduğu gibi sunmasının “olumsuzlanmasıdır.” Bundan dolayı, karşı teknik, sözde amatör bir yaklaşım değil, tersine sanatçının niyeti aracılığıyla katıldığı proje olan teknikle ilişkilendirilen “zanaat”ın ön planına çıkmasıdır. Karşı-teknik, her şeyden önce, engellerin, tökezleme olasılığının içine sürekli düşebileceği tuzakların da inşasıdır.⁷⁰ (Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde göreceğimiz gibi seyirciyi tökezletme ve sekteye uğratma durumunu Romeo Castellucci “skandal” terimi olarak adlandırır). Bene, sinema ve tiyatrodaki kullandığı imgelerde de farklı bir yaklaşım sunar. Görüntünün ne gösterdiği değil, görüntünün durmadan yeni bir imgeler sunmasına olanak tanır:

[Bene] Video kullanımında görüntüleri değil, yalnızca bir kumaşa olduğu gibi çizgiler ve noktalar sunar. Ancak bir dokumadan farklı olarak, her zaman yeni motifler örür ve döndürür.⁷¹

Bene’nin bu kullanımı imgeyi sabit bir anlama ya da göstergeye indirgemenin önüne geçer. Anlam, imgenin değişimi ve farklı varyasyonlarda tekrarı neticesinde durmadan bir oluş halinde algılanır. Böylece videoda da üretilen görüntünün mutlak ve “iktidar” alanı olarak algılanmasının önünü geçilir. Sonuç olarak, 1960’ların İtalyan avantgarde sanatının önde gelen temsilcilerinden biri olan Bene, iletinin imge/görüntü düzeyinde aktarıldığına inanır. Bu imge ve görüntüler çeşitli çağrışımlar, anlamlar veya psikolojik durumlar üretir. Bene estetiğinde kelimeyi bir ses, nesneleri kendi plastik maddesellikleriyle ele alarak iktidar alanı yaratan sözü sahneden uzaklaştırır ve sözün yerine çağrışımlar dünyasını yaratan tekil değil çoğul anlamlar üreten imgeler inşa eder.

⁷⁰ Giulia Palladini, “Per farla finita con la tecnologia. Carmelo Bene e l’indisciplina delle forme mediatice”, s. 164 Erişim Adresi : https://www.academia.edu/12021733/Per_farla_finita_con_la_tecnologia_Carmelo_Bene_e_l_indisciplina_delle_forme_mediatice

⁷¹ A.e.

Castellucci'nin estetiğiyle kuracağımız ikinci izlek ise İtalya'da 1967'de ortaya çıkan ve kısa bir sürede dünyada etkisini gösteren Arte Povera (Yoksul Sanat) akımıdır. Bu akımın en temel odağı sanatın düşünceden, kurgudan ve alışlagelmiş yapılardan uzaklaşma niyetidir. Arte Povera sanatta deneysellikten yana olmuştur. Böylece deneysel çalışmalarla sanatın özgür ve demokratik bir alana açılması konusunda çalışmalar yapmışlardır. Dolayısıyla sanatçı/üretici ortaya çıkardığı yapıyla seyircileri şaşırtmalı ve her zaman farklı biçimler üzerine çalışarak kendini tekrar etmemelidir. Aslında bu akımın önerdiği temel niyet bir oluş halinde sanatçı ve yapıttır, bu yüzden alışlagelmiş kalıpları aşmak estetiğin yeniden şekillenmesi için önemlidir:

Povera'da yeni bir inşa önerilirken şu da asla göz ardı edilemez: Ne kadar açıklama zorunluluğu taşıyan ve öğretici olan [ne] varsa bunları bir tür reddetme [durumudur]. Bu, şunun için yapılır; o güne kadarki kalıpların kırılması gerekmektedir. Bir tür var olan ahlâk, endüstri çıkışlı düzene dayalı ne varsa ve bunların dayandıkları şeylerin hepsine duyulan inançsızlık da Povera'nın temel düşünsel özelliklerinden olur.⁷²

Arte Povera'nın önerdiği yeni sanat inşasında yalnızca konvansiyonel kalıplar değil, alternatif yaklaşımların ürettiği tüm kalıpların da yıkılması gereklidir; çünkü bir şey kalıplaştığında, tanıdık olduğunda, yorum ve anlam geçmişe referans verecek ve çerçeveyi daraltacaktır. Bu yüzden bu durum Arte Povera'da sürekli aşılma istenir. Bu akımın önemli temsilcilerinden Germano Celant, sanatın kendisini var edebilmesi için malzemeyi konumlandırma biçimlerinin önemli olduğunu altını çizer. Bitki, hayvan, her hangi bir nesne konumlandırıldığı ölçüde bir potansiyele ve kabul edilebilirliğe kavuşur. Dolayısıyla yaşam, doğa ve sanat birbirinden ayrılmadan konumlandırılır ve ortaya çıkan yapıt, bir başlangıç ve bitiş üzerinden değil, süreçte değişenler üzerinden kendini inşa eder. Böylece Arte Povera felsefesi bilinen sanat gerçekliğinin ötesine geçerek fantastik bir süreçte kendi var oluş zeminini kurar.⁷³ Arte Povera her ne kadar “Yoksul Sanat” mânasına gelse de her türlü kavram, yaklaşım ve malzemeye fazlasıyla açık oluşu “içerik” boyutunun yoksul olmadığına işaret eder ve bu ismin tamamen bir ironi anlamını taşıdığını vurgular.⁷⁴

⁷² Özkan Eroğlu, **Arte Povera**, Tekhne Yayınları, İstanbul, 2014, s. 27

⁷³ A.e., s. 29

⁷⁴ A.e., s. 10

Romeo Castellucci tiyatrosunu; tanıdık, sağlam, iyi bilinen imgeleri yok eden ikonokirici bir jestle formüle etmek için, anlamı kırmaya odaklanan, tiyatrodan metni uzaklaştıran ve kelime ya da sözün yerine imge veya ikonlar kullanarak anlam ya da çağrışımlarla yöntemiyle ifade eder. Castellucci'nin gösterimlerinde felsefi, etik, teolojik, kültürel ve ikonografik entelektüel referanslarla bezenir. Çünkü onu estetiğinde ve tiyatrosunda, her şeyden önce, seyirci imgenin, anlatımın ve düşüncesin duysal/duygusal ve fiziksel sonuçlarına dahil edilir. Her ne kadar çalışmamızda Castellucci'yi temel alan izlekleri belirlesek de onun çalışmalarında referanslar apaçık ortada yer almaz, gizlenir ya da ima edilir. Kendi sözüyle ifade edersek:

Bir performans sırasında entelektüel ve kültürel referansların unutulması gerektiğini düşünüyorum. [...] Tiyatrodaki temel şey, duygusal örgü, duyarlılık şokudur.⁷⁵

Dolayısıyla seyircinin bir sanat tarihi ya da tiyatro tarihi izleğinden bir çağrışım yapması değil, aksine ortaya çıkan imgenin oluşturduğu duysal örgü ve duyarlılık şokudur. Böylece, aynı tarihsel avantgardelar ve Arte Povera'da olduğu gibi, seyirciyi/alımlayıcıyı durmadan şoke edecek, şaşırtacak imgeler yaratarak bir nevi seyircinin o ân kuracağı çağrışımlar ve ürettiği anlamlar her hangi bir yere referans vermeden yalnızca seyircinin kendi izleğini kurması amaçlanır.

1.4. Görüler ya da İmge Tiyatrosuna Doğru: Robert Wilson

İmgeler tiyatrosu terimini Bonnie Marranca *The Theatre of Images* [İmgeler Tiyatrosu] adlı kitabında Richard Formen, Robert Wilson ve Lee Breuer'in tiyatroları üzerinden tanımlar. Marranca özellikle 1970'lerden bu yana iş üreten *autuer* bu üç yönetmenin çalışmalarında kullandıkları imgelerin nasıl anlamlar ürettiği ve tiyatro estetiği açısından nasıl okunabileceklerinin üzerinde düşünür.

⁷⁵ Romeo Castellucci'den aktaran Dorota Semenowicz, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio*, Palgrave Macmillan, Varşova, 2016, s.7

Marranca'ya göre imge tiyatrosu seyircinin algılama kapasitesini arttırmaktır. Çünkü imgelerin oluşturduğu çeşitli çağrışımlar, seyirciyi alımlama sürecinde bir sürece sokmaktadır. Sahnedeki imgeler arasında ilişkisellik, her imgenin gönderge alanı ve gösterimin toplamında ortaya çıkan iletişim ya da anlam düzlemi, sürekli sahne ve seyirci alanıyla ilişkiyi/diyaloğu canlı tutmaktadır. Aynı zamanda imgelerle oluşan algısal kodlar, görsel bir gramerin oluşmasını sağlar. Bu dil, sözel ya da metinsel olmaktan çok, imgeler arası ilişkide mevcuttur. Sahnede diyalogun olmayışı, kaçınılmaz olarak imgelerin oluşturduğu resmin bir diyalog sürecini başlatmasını sağlar. Bu durum konvansiyonel tiyatrodaki; karakter, düzen, sözel dil ve eylem düşüncelerini geçersiz kılar. Bu yaklaşımda sahnede yer alan oyun kişileri bir rol oluşturmaz, bunun yerine, simgeler ve imgeler aracılığıyla fikirlerin ifade edildiği bir uzamda yer alırlar. Şayet metinden yola çıkılarak bir dünya kurulmuş ise de, metin yalnız bir “bahane” ya da “unsur” olarak sahnedeki yerini alır. İmge tiyatrosunda metin bir çıkış noktası ya da sahnesel atmosferi yaratan bir merkezi konumu olmayan bir araçtır. Eğer imge tiyatrosunda zaman ve mekân görüntüleri eş zamanlı değilse, oluşturulan dil de dağınık ve düzensizdir. Ses, oyun kişileri bu mekânsallık ve zamansallıkta heykelsel olarak kullanılır. Oluşturulan *aurasal* tablolar ve görsel tablolar arasında diyalektik olarak bir çatışma mekanizması bulunur. Dolayısıyla seyircinin, oluşturulan *aura* ile görsellik arasında durmadan bir ilişki kurması beklenir. Bu bağlamda imge tiyatrosunda gösterimin resimsel ve heykelsel unsurları/nitelikleri vurgulanır. Çizgisel bir anlatı tarafından yönetilen zamanın aksine, duyusal kod ve izlenimlerle icra edilen mekân ve zaman fikri ortaya çıkar. Sahnedeki hem somut hem de soyut düzlem değişken bir mekân ve zaman algısını da neden olur. Sahnedeki tabloların statikliği ve yavaşlığı zamanı askıya alır (özellikle Wilson'un gösterimlerinde), böylece gözün bir imgeye odaklanması sağlanır. Bu durum, yani zamansallığın yavaşlatılması, seyircinin imge üzerindeki ayrıntılara odaklanmasını sağlar. Tüm bu düzen içerisinde ne zaman ne de mekân alışılabilir yasalar/kurallara bağlı değildir, zaman ve mekân fiziki gerçeklikten soyutlanarak alternatif görme biçimlerinin imkânını sağlar.⁷⁶

⁷⁶ Bonnie Marranca, **The Theatre of Images**, London, The Johns Hopkins University Press, 1996, s. ix-xv

Marranca'nın isimlendirdiği imge tiyatrosu sözselsel ve metinsel olanın geri çekilmesiyle birlikte sözün ya da metnin yerini alan imgelerin dili alternatif yeni bir tiyatro ontolojisi ortaya çıkaracaktır. Sahnenin merkezinde metin ve oyuncunun mevcudiyetinden ziyade imgeler ile kurulmuş bir zaman ve mekân fikri yeni bir alımlama sürecini de talep etmektedir. Artık konvansiyonel anlamda olay örgüsü, karakter gibi unsurlar tiyatrodan arındırılır. Bu biçimde oyun kişileri artık konvansiyonel anlamda bir rol içinde olmazlar. Böylece sahnede yer alan bedenlerin maddeselliği ön plana çıkarılır. Artık oyuncunun bedeni bu tiyatro biçiminde bir tablo ya da resim oluşturmak için tasarlandığından beden imge üreten bir makineye dönüşür.

İmge tiyatrosunun bu yaklaşımları da göz önünde tutularak, bu tiyatronun en önemli temsilcisi olan Robert Wilson'ın tiyatro düşüncesini daha rahat kavranabilir. Aynı zamanda Wilson'ın yaklaşımını bakmak, imge tiyatrosunun Romeo Castellucci'nin tiyatrosuna nasıl bir zemin oluşturduğunu anlamak için de önemlidir. Sahnede yaratılan imgelerin nasıl bir estetik öneri ve algı oluşturduklarını tanımlamak için Wilson izleğini takip etmek bu çalışma için önem arz etmektedir.

1.4.1 Robert Wilson'ın İmgeleri

Robert Wilson, 1970'lerden bugüne Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Avrupa'da birçok sayıda oyun yönetir. ABD'de bulunan Black Mountain isimli okulu, Bauhaus ekolünün neredeyse takipçisi biçiminde kurulup, sanatta biçimsellik üzerine yoğunlaşır. Wilson tiyatrosu özellikle kendinden önceki tiyatronun izlerini taşıırken, özellikle 1960'lardan (ve öncülleri tarihsel avantgardelardan) itibaren tiyatronun metinden azade, imgesel dil ve atmosfer, stilize oyunculuk gibi birçok unsur üzerine odaklanır.

Wilson'ın tiyatro estetiği müzik, ritim, dans, oyunculuk ve metin gibi unsurları birbirinin üzerinde yarattığı tahakkümü reddeder. Aslında, daha önce çalışmamızda andığımız, Derrida'nın "iz" tanımıyla da yakından ilgilidir. Derrida'nın iz kavramını yeniden hatırlarsak, bu kavram Batı metafiziğinin barındırdığı iki karşıtları ifade etmemektedir, tam olarak bu kavramları dışlamaktadır. Anlam, dil, imge veya atmosfer her zaman bir

oluş/hareket halindedir ve sürekli olarak da ertelenmektedir. Dolayısıyla mutlak bir “anlamdan” ya da “çıkarımdan” söz etmek mümkün değildir. Oluş/hareket halinde ve sürekli ertelenen anlam, göstergelerin de sürekli olarak belirli bir yasa olmaksızın “ilişkisel” içinde bir konumdan diğer bir konuma dağılmaktadır ya da sıçramaktadır. Bu bağlamda düşündüğümüzde göstergelerden geriye yalnızca “iz”den başka bir şey kalmamaktadır. Wilson’ın beden ve dil üzerinde gerçekleştirdiği bu “yapı sökülme”, “eğretileme” ve “iz” kavramlarıyla odağımıza almamız gerekmektedir, çünkü bu teatral yapıda anlamsal göstergeler ya da göstergeler bütünü başka bir şeye indirgenemez şekilde bir anlatım oluşturmaktadır (anlam ve alımlama yüzer gezer bir şekilde kendini sunmaktadır). Dolayısıyla Wilson tiyatrosunda teatral unsurları kendi aralarında bir savaşa sokmak yerine, birbirine belirli bir nedensellikte bağlı olmayan unsurlarla bir “bütünlük” oluşturduğunu görürüz. Böylece bütün içinde yer alan unsurlar bağımsız/demokratik bir şekilde seyircinin bakışına sunulur.

Robert Wilson, ilk çalışmalarından bu yana imgeleri aktarım ve anlatım biçimleri olarak kullanır. Bir ressamın oluşturduğu desen ya da bir kompozisyon gibi sahne estetiğini inşa eder. Yalnızca sahne tasarımı ve tasarımı oluşturan unsurları değil, oyuncunun bedenini de bir imge olarak düşünür ve sahnede bu şekilde kullanır.

Ama açıkça geleneksel kategoriler -resim, heykel, sahne sanatı, vb.- artık gerçeklikle uyumuyor. Şahsen bunun psikik alanımızdaki krizden ve nesneyi ve özneyi ayıran sınırlardan kaynaklandığını düşünüyorum. Nesneler arasındaki sınırların kırılması gibi, sanatçı ve izleyicinin rollerinde de bir karışıklık vardır ve böylece benlik ile öteki arasındaki sınırları siler. Bu farklılaşma eksikliği, bazı insanlar üzerinde dramatik bir etki yaratabilir: benlik duygusunun yitirilmesi, halüsinasyonlar, vb. Ama aynı zamanda, Mutlak olan Varlık ile bir ozmoz duygusu yarattığı için neşeye de yol açabilir.⁷⁷

Kristeva, Wilson’ın yerleşik sanatsal kategorilerini ortadan kaldırmadığını, seyirciler üzerinde “benlik duygusunun kaybı”na ve “neşelendirme” olmak üzere çift yönlü bir deneyim oluşturduğunu söyler. Wilson’da hem sanatçı/üretici hem de seyirci için alışlagelmiş sınırları aşan algı, hayal gücünün de sınırlarını genişletir. Wilson’ın sahne üzerinde ürettiği resim, mimari, enstalasyon ve performans gibi çeşitli disiplinlerin varlığı

⁷⁷ Julia Kristeva’dan aktaran Maria Shevtsova, **Robert Wilson**, Routledge, New York, 2007, s. 3

ve konumlandırılması, seyirci üzerindeki algının inşasında önemli bir nokta olduğunu söyleyebiliriz.

Wilson'ın, tüm bunlar ile birlikte rasyonel dili bozguna uğratma çabası, sahnedeki estetiğinin görünür ve algılanabilir olması açısından önemlidir:

Wilson, dili bir güç ve baskı söylemi haline getiren rasyonalitenin, gösterime anlamlı bir şekilde getirilen felaketlerden sorumlu olduğunu öne sürer: cinayet, iç savaş, uçak felaketleri ve atom bombası vb. İlkel bir iletişim durumuna geri dönmek için, hem dilin hem de tarihin yadsınması gerekir; bu nedenle, (...) Wilson rasyonel dili yıkmaya, tarihi yıkmaya (savaş ve kıyamet görüntülerini çağrıştırarak) ve ardından yaşamı ilkel, ritüelleştirilmiş iletişim olarak yeniden yaratma gerekliliğine vurgu yapar.⁷⁸

Wilson'ın bu niyeti, rasyonaliteyle birlikte kalıplaşmış ya da kabul görmüş tüm değer ve yargıları bozguna uğratarak rasyonalitenin diline alternatif, neden sonuç bağı ve çizgisel bir izlek olmaksızın bir yapı kurmaktır. Wilson, bu yapı içerisinde de kasıtlı olarak stilize ve altı çizilmiş (vurgulanmış) imgeler yaratarak, seyircinin bakışını imgenin tüm hatlarına çekmek ister, böylece Wilson, sahnede oluşturduğu resimleri; ışık, kostüm ve birçok objenin yardımıyla seyirciden gizlemeden şekillendirir.⁷⁹ Dolayısıyla Wilson'ın imgeleri, kimi zaman beden, kimi zaman ışık, kimi zaman ses ve kimi zaman objelerden oluşur. Tüm bu unsurlar aynı zamanda kendi başlarına sahnede bir anlamsallık ve çağrışımlar oluşturur.

Yukarıdaki çıkarımlar bağlamında, Robert Wilson'un 1971 yılında sahnelediği *Deafman Glance* [Sağır Adamın Bakışı] adlı çalışmasındaki görsel imgeleri ve tasarımı, sağır ve dilsiz Raymond Andrews birlikte hazırladığı gösterimi örneklemek yerinde olacaktır. Bu çalışma özellikle Wilson tiyatrosunda önemli bir milattır. Wilson, Andrews ile karşılaştıktan sonra görsel imgelerin önemini keşfetmiştir. Wilson, Andrews sağır olduğundan iletişim kurmak için bir şeyler çizdiğini ve anlatımı kelimelerle değil görsel imgelerle/işaretlerle kurduğunu belirtir.⁸⁰ Böylece Wilson, Andrews'in hem imgelem

⁷⁸ Michael Vanden Heuvel , **Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theater and the Dramatic Text**, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1991, s. 168

⁷⁹ Maria Shevtsova, **Robert Wilson**, s. 129

⁸⁰ Robert Wilson'dan aktaran Arthur Holmberg, **The Theatre of Robert Wilson**, s. 3

dünyasını hem de beden dilini keşfetmeye başlar. Wilson'ın Andrews'le kurduğu “sözsüz” oyun *Deafman Glance*'ın oluşmasına vesile olur.⁸¹

Deafmen Glance bir göstergeler kolajı olarak karşımıza çıkar. Aslında tam anlamıyla bu performansta hiçbir gösterge sarıh bir şekilde açıklanmaz ya da temellendirilmez. Sahne unsurları tam olarak neyi imlediği ya da temsil ettiğini de açık etmez. Wilson'ın sahnesi “rüya (ve gerçeküstü imgelerle) imgeleri”yle şekillenir. Wilson'ın imgeleminin ilk etkisi sahneyi rüya olarak tasarlamaksa, ikincisi bir yer bulmaktır. Bu durum ise, algılanabilir duyu eksikliğinin bir sonucudur.⁸² Wilson erişilmez olan günlük duyu modlarının, farklı unsurları yan yana dizerek etkin bir şekilde oyun alanının sıradan sosyal bir alan içinde görülmesi gerekliliğine işaret eder.⁸³ Sahnenin alanı gerçeküstü dünyanın ve rüya imgeleriyle kaplanır. Seyirci tam olarak bir “tablo”ya bakar gibi sahnenin tüm unsurlarına maruz bırakılır. Konvansiyonel tiyatrodaki olduğu gibi bir zamansal, mekânsal ve öyküsel bir izlek yoktur. Burada bir oyun alanında olduğu gibi kimi zaman soyut kimi zaman da somut imgeler seyircinin bakışına sunulur ve seyircinin “bütünden” (yani biçimden) ya da atmosferden bir deneyime ve bir iz'e tanıklık etmesi beklenir.

Örneğin *Deafman Glance*'ta ilk tablosunda anne evde iki çocuğuyla birlikte bir masanın başında durur ve yarım saat boyunca hiçbir şey olmaz. Daha sonra anne sandalyesinden kalkar ve çocukları için bir bardak süt doldurduktan sonra, onları bıçaklar ve tüm bu durum bir dakika içinde gerçekleşir. Kadın bu olayı duygusuz/tepkisiz ve çok yavaş bir şekilde gerçekleştirir. Bu açılış tablosundan sonra performans alanı tamamen imgeler ile kaplanır: Cinayetin ardında kalanları temizleyen işçiler, kurbağa başlı insan, hokkabazlar, akşam yemeği yiyen bir grup, onların hemen önünde balık tutan bir çocuk, grotesk elbisesiyle oyun boyunca oturan Kraliçe Victoria ve sahnede dans ederek gezinen dansçılar... Bu imgeler belirli bir nedensellikte birbirlerine bağlanmadan seyircinin bakışına sunulur. Bu bakışa sunulan imgeler, diyalogdan azade bir yapıda oyuncu kişileri bir rol ya da eylem izleğinde bir yapı oluşturmaktan yalnızca bir durum yaratır. Böylece performansın imgesel/resimsel ve heykelsel olarak da algılayabileceğimiz sahnenin

⁸¹ A.e., s. 3

⁸² A.e., s. 186

⁸³ A.e., s. 186

“plastik” nitelikleri görünür olur. Bu durum konvansiyonel olmayan zaman anlayışıyla birlikte (çizgisel zaman), duyuşsal etkilerle oluşturulan mekânsallık ve zamansallık algıları gösterimin temel izleği haline dönüşür. Böylece biçimsel tasarım, çizgisel zamanın yerini alır ve:

Geleneksel anlatım yerine, imgeler bir duyarlılığının keşif yoluna açar ve bunlar iç yaşamı ifade ederler. Wilson tiyatroyu dramadan lirik şiire taşır. Oyun “zihnin zamanında” vuku bulur ve yavaş hareket büyülü bir durumu inşa eder. Ve bu aşamadan itibaren dil sürgün edilir. Sessizlik hüküm sürer.⁸⁴

Şekil 2: *Deafman Glance*



Wilson dili sürgün ederek, sahnenin maddeselliğini imgeler ve objeler aracılığıyla oluşturur. Gösterimdeki imgelerin bir “bütünlük” içinde seyirciler tarafından algılanması ve anlamlandırılmasını da ister. Aslında “demokratik” bir bakış çerçevesinde merkezi bir anlamsallık kurmadan atmosferi oluşturur ve her seyircinin tekil bir şekilde imgeleri yorumlamasını bekler. Bu durum konvansiyonel tiyatrodaki kullanılan imge ve anlam birimlerimden farklılık gösterir. Anlamı oluşturan imgeler (ya da bizatihi dilin kendisi) “merkezsizleşmiştir” ve böylece ortaya çıkan işaretlerin “artık bir gerçekle bağıntısı olmayan kültürel göndergelerden başka bir şey”⁸⁵ olmadığı görülür. Aslında bu imgeler,

⁸⁴ Arthur Holmberg, **The Theatre of Robert Wilson**, Cambridge University Press, New York, 1996, s. 8

⁸⁵ Nicolas Bourriaud, **Radikan**, çev. Talat Mehmet Öngüt, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2019, s. 61

Marranca'nın tanımlarına ek olarak, Fransız düşünür (küratör, yazar ve akademisyen) Nicolas Bourriaud'un botanik biliminden devraldığı “radikan” kavramıyla da açıklayabiliriz. Bourriaud'ya göre radikan:

Gelişimleri belirli bir toprağa bağlı radikallerin aksine, onlar ilerlerken kök salan radikan bitki ailesine sahiptir. Ayrık otunun sapı radikandır, çileğinki de öyle: Ana kökün yanında ikincil kökler salar *radikan* onu ağırlayan toprakla uyumlu gelişir, kıvrımlarını takip eder, yüzeyine ve jeolojik bileşimine uyum sağlar: Kendi çevresini geliştirmekte olduğu yerin koşullarına uyum sağlayarak gerçekleştirir. Hem diyalojik hem de dinamik anlamlar taşıyan taşıyan *radikan* sıfatı çağdaş özneyi betimler...⁸⁶

Bourriaud'un özellikle 1990 sonrası çağdaş sanat için kullandığı bu terim, 90'ların Batı estetiğini oluşturan birçok unsurla da bağlantılıdır. Merkezleşme ve sabit bir anlamın aktarılmasının terkedilmesiyle birlikte sanatta bir kökene bağlanma meselesi de sorunsallaştırılmıştır. Bourriaud'un ifadesiyle “radikal sanatçı kökene dönmeyi amaçlarken radikan yola koyulur ve *döneceği* bir yer yoktur: Radikan evrende sanatçının kendi tayin ettiği yerler hariç ne bir başlangıç ne de bir son vardır.”⁸⁷ Bir başlangıcın veya sonun olmaması aynı şekilde imgenin de kültürel bir gönderge olmasından başka bir şeye tekabül etmeyen anlamsallığıyla da yakından ilgilidir. Aslında bu bir nevi imgeyi oluşturan sanatçının ya da performansçının/oyuncunun imgeyle birlikte kurduğu “kimlik” ile de ilintilidir. Bu *radikan* dünyada kimlik taşınabilen bir unsurdur, “ancak bu kimlik başka topraklara ekilmek üzere taşınan ve sürekli dönüşümünün kabul edilmesi gereken kimlikler [imgeler]”dir.⁸⁸ Zira bu durumda radikan imge ya da kimlik toprakla (daha somut anlamda mekânla, zamanla, uzamla) ilişkiye maruz bırakılmaz, aksine bir seçim yapar. Tahakküm ve maruz kalma ilişkisi terk edilmiş, seçilen yöne doğru yol alınır. Bu durum hem üretici kadar seyircinin konumu için de geçerli bir durumdur. Zira merkezî bir anlama maruz bırakılmak yerine sahnedeki atmosferden seçimler yaparak, radikan bir kök gibi, toprakla uyumlu bir ilişkide kıvrımları takip ederek alternatif, ikincil kökler salar. Bu alternatif kökler sürekli bir dönüşüm/değişim halinde olduğu için anlam da bu bağlamda durmadan bir yolculuk içinde kalır. Derrida'yı yeniden hatırlarsak, anlam hep ertelenir ve sıçrar. Dolayısıyla ortaya çıkan yapıt da sürekli bir oluş hâline sürüklenir:

⁸⁶A.e., s. 63

⁸⁷A.e., s. 64

⁸⁸A.e., s. 64

[Radikan] Eğreti bir kök salma, ev sahibi mekânla, keşfedilmemiş yerle ilişki kurmak anlamına gelir. Radikan hattı oluşturan her temas noktası bir çeviri çabasını temsil eder. Bu açıdan sonsuza dek sürdürülmesi gerek bir öz değil, her çeşit insan faaliyetini “kapsamaya” yatkın gaz halinde bir maddedir; katlaşıp yeniden görünür bir biçim kazandığında ortaya çıkan yapıttır.⁸⁹

İmgelerin temsil edilme biçimlerini ve gönderge alanları durmadan “gaz” halinde elle tutulamayan ve katlaşımdan görünür olmaması durumu imgenin de radikan bir biçimde yol aldığını gösterir. Yeniden Wilson’a dönecek olursak, *Deafman Glance*’ta karşımıza çıkan imgeler, üreticinin seçimleri ve kolajıyla, aynı zamanda da seyircinin bu imgeler üzerindeki seçimleriyle, sürekli akış içinde bir imgeler dünyası geçidinin oluşmasını sağlar. Görsellerde de görüldüğü gibi oluşturulan her tablo bir imgesellik taşır (**Şekil 2**). İmgesel dünya “imgelerin” dağınık haliyle bir atmosfer oluşturur ve seyircinin bir iz’e, bir imgeselliğe temas etmesine olanak tanır.

Bu oluşturulan imgesel dünya Batı düşüncesinin “bakışın iktidarı” meselesini de sorgulatmaktadır artık. Zira imge teorisinde “Bakışın iktidarı seyircinin değil, seyirlik nesnenin elindedir. Bakışın iktidarı, dolanıma sokulan her imgede güçlü bir biçimde varlığını sürdürür”⁹⁰ çıkarımını da düşündüğümüzde seyirlik nesne de bir “radikan” bir “imge” olarak karşımıza çıkıyorsa, burada ertelenen bir iktidar mekanizması olduğunu da belirtebiliriz. Çünkü sürekli yer değiştiren anlam ya da başlı başına anlamın elle tutulabilir olmaktan çıkması, muktedir “öznenin” her şeyi bilme ve çözme gücünün de elinden alınmasıdır. Aynı tarihsel avantgardelerde olduğu gibi “rüya dramaturjisi” olarak da görebileceğimiz bu imgesel dünya, belirsizliğinin verdiği tekinsizlikle yalnızca bir “iz”, “duygu” ve “temas” dışında “mutlaklık”tan uzak bir deneyimin ötesinde bir şey sunmayacaktır.

Bu noktada, artık sözden arındırılmış olarak karşımıza çıkan imgeler, sadece bir “malzeme”, “madde” ve “iz” olarak karşımızda durmaktadır. Aslında bu anlatıların, Batı ikonografisinin taşıdığı sarsılmaz “kanonik” yapısı da sorgulamaya açılmaktadır. Artık

⁸⁹ A.e., s. 66

⁹⁰ Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2003, s. 13

teatral alan sözün merkezîyetçi yapısından sıyrılıp imgelerle donatılmış bir dünyaya açılırken, mevcut anlam ve dizgeler terk edilip (özellikle Pagan imgelerin Hristiyan imgelerinin yerine kullanılması yani ikonakırııcılık) Batı'nın kurucu mitleri/anlatıları ve büyük anlatılarının yalnızca bir imgeye ve simgeye dönüşmesi, "ikonakırııcı" estetik ve dramaturjinin de kapısını aralamaktadır.

1.5. Romeo Castellucci Tiyatrosu'nda İmge Düşüncesi

Bu başlığa kadar inşa etmeye çalıştığımız izlek, tiyatrodan sözden imgeye geçişin ve imgenin artık sahnede yeni bir estetik ve dil oluşturduğunu belirtmekti. Bu çalışmada temel olan unsur, Romeo Castellucci'nin tiyatrosuna temel oluşturacak ya da Castellucci tiyatrosunu temellendirirken kullanacağımız kavram ve tarihselliğin izini sürmek açısından önemlidir.

Romeo Castellucci'nin yönettiği performanslarda yeni bir dünya yaratmanın en temel etmeni imgelerdir. Castellucci'ye göre, "imge yalnızca sahne dilini inşa etmenin bir aracı değil, aynı zamanda hem estetik hem de etik bir felsefî düşüncenin öznesidir."⁹¹ Castellucci'nin bu yaklaşımındaki temel mesele bir imgenin ne olduğunu belirlemek ya da tam olarak gönderge alanını oluşturmak değildir, aynı zamanda imgenin rollerini de tanımlamaktır. Bu imge estetiği içinde oluşturulan mekân çeşitli objeler, renkler ve biçimler ve oyuncu ile birlikte bir sahne plastiği üretir, oyuncular ve diğer tüm unsurlar seyirciyle imgesel ya da görsel anlam ve çağrışım düzeyinden bir iletişim kurar. Castellucci bu iletişimi kurarken özellikle ikonakırııcılığın basit bir karşıtlığıyla ilgilenmiyor, aksine imge ya da ikon, maddesellik, sözden imgeye geçiş gibi unsurları yan yana getirerek seyircide bir gerilim hissi ve daha sonraki bölümlerden açımlayacağımız "skandal" kavramının peşinden gidiyor. Castellucci bu estetiği inşa ederken, imgeleri ya da ikonları açık bir şekilde kültürel düzlemlerinden ve anlamlarından soyutlayarak bir estetik oluşturmuyor. Aksine imge ya da ikonlara uyguladığı yapı sökümleri imgenin görünmeyen hatlarının, yüzeylerinin söküklerini ve bozulmalarını seyircinin bakışına sunuyor. Bunu gerçekleştirirken tam olarak seyircinin alımlama

⁹¹ Dorota Semenowicz, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio*, s. 2

özgürlüğünün açılmasını sağlıyor. Castellucci bu özgürlüğün temelini sahnedeki imge ya da ikonlara mutlak bir anlam ya da çağrışım yüklemekten, imgenin bir soru oluşturmalarının önünü açarak sağlıyor. Böylece seyircinin sorduğu bu soru tamamen tekil bir yerden ortaya çıkıyor. Bu durum sahnede oluşturulan atmosferin seyirci tarafından “soru bombardımanı” tutulmasının önünü açıyor.

Aslında Castellucci’nin imgeler ile yarattığı dünyada temel motivasyonu sahnede kurulan imge ile seyirci arasında kurulan diyalogdur. Bu yüzden Castellucci’nin sahnesini ve bu bağlamda inşa ettiği imgeleri çözümlerken, ikonakırıcı yaklaşımın sahne pratiğinde nasıl bir işlev gördüğü ve Castellucci’nin hangi imgeleri tamamen ortadan kaldırdığı üzerinedir. Castellucci’nin ileriki bölümlerde çözümleneceğimiz gösterimlerinde bu sorular merkezimizde olacaktır. Castellucci gösterimlerinde hem bireysel hem de kolektif hafızaya ya da düşsel olana durmadan gönderme yaparak seyirciyi görsel imgelerin içine gömüldüğü “tekinsiz” bir alan içinde bırakır. Böylece anlam sürekli ertelenir. İmgeler hiçbir zaman tam olarak seyircilerin sorularına cevap vermeyecek, aksine çeşitli şüpheler ve belirsizlikler yaratacak ve seyirciler sahneye hakim ya da sahneyi açık bir şekilde çözümleyen pozisyonundan alınarak imgeler yığının içine bırakılacaktır.

Castellucci’nin imge yaklaşımı aynı zamanda tiyatro geleneğiyle de olan ilişkisiyle yakından ilgilidir. Burada gelenekten kastımız, özellikle 20. yüzyılın tarihsel avantgarde hareketleriyle, daha önce andığımız İtalya’daki avantgarde çizgidir. Castellucci’nin bu çizgiden devraldığı unsur özellikle temsilin yıkımı ve bu bağlamda gerçeklik ile kurulan ilişkidir:

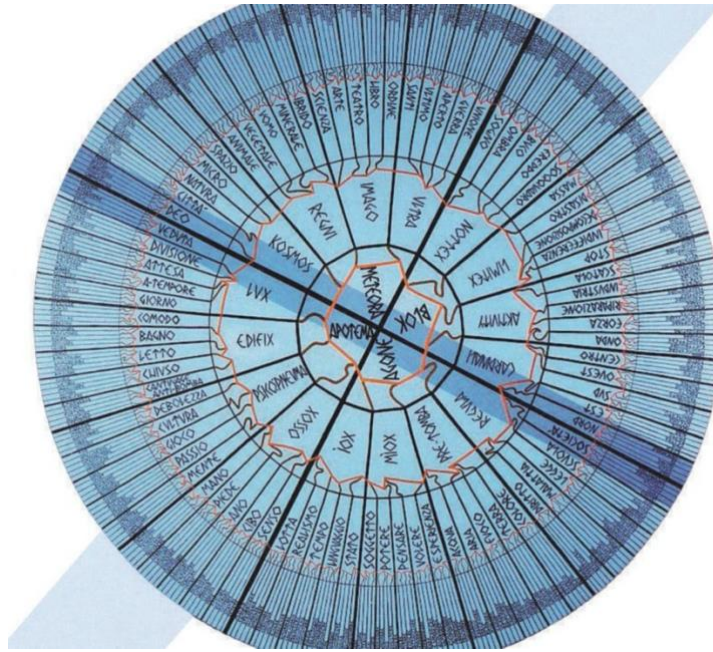
Her gün karşılaştığımız gerçekliği yöneten gelenekler, davranışlar, kurallar tarih tarafından meşrulaştırılmıştır. O evcilleştirilenin garantörüdür ve dolayısıyla güvenilir ve emniyetlidir. Doğduğumuzdan beri, belirli bir düzen içinde varız; dünyadaki işleyişimizi kontrol eden sistemlere gömülü durumdayız. Onlardan kopmak, ancak tiyatronun yaratabileceği alternatif bir gerçeklikte vakit geçirerek mümkün olabilir. “Tiyatro, gündelik bir gerçeklik değil, potansiyel bir gerçeklik olan bir gerçeklik sunar.” Bununla birlikte, gelenek tarafından belirlenen dünya reddedilirse, bize geriye ne kalır? Başka hangi dil mümkün? Nasıl inşa edilir ve bu farklı gerçekliğin temelleri ne olmalıdır?⁹²

⁹² A.e., s.14

Castellucci ve ekibi gelenek meselesine mesafeli bakar, çünkü onlar için gelenek önceden belirlenmiş bir şeydir. Dil ve onun oluşturduğu kültürel mekanizma bize dayatılır ve bu bağlamda bu mekanizma içerisinde nasıl yaşayacağımız çeşitli şekillerde bize öğretilir. Bu dil (Carmole Bene’de gördüğümüz gibi majör yapılanma) bir iktidar yapısı olarak üretimimizin içine de sızar. Bunu gerçekleştirebilmek için ise bir deney alanı olarak kendi dilini yaratmak gerekecektir. İşte bu noktada Romeo Castellucci ve ekibi deneysel bir çalışma içerisine girerek herhangi bir düşünceyi imleyen ve belirlenilmişten ve kesinlikten uzak bir dil arayışına girerler.

1985 yılında Societas Raffaello Sanzio’nun “Human Use of Human Beings” performansı için Claudia Castellucci tarafından icat edilen “Generalissima” uydurma bir dildir. Generalissima, Crole dillerine ve kölelerin çocukları tarafından kullanılan kaba konuşmalar ile ilgili bir dizi çalışmaya dayanmaktadır. Bu çalışma numerolojiye de dayalı evrensel bir dil icat eden 13. yüzyıl bilim insanı Ramon Llull’in “Ars Manga” araştırmalarından esinlenerek oluşturulur.

Şekil 3: Generalissima, Romeo Castellucci



Kaynak: <https://www.corriereromagna.it/news-cultura-spettacoli-1784-lingua-html/>

Generalissima, çok katmanlı anlamlar oluşturabilen, zamandan tasarruf sağlayan ve daha soyut ve telepatik bir algı düzeyi veren bir dildir. Dil, dört bilgi (dört kelime) aşamasına göre sistemleştirilmiştir; dört yüz adet kavramdan/kelimeden oluşan ortak bir düzey, sadece dört kelimeden oluşan en saf ve en yoğun son seviyeye ulaşana kadar kademeli olarak daha yüksek ve daha rafine seviyelere yükselir ve bu dört seviyenin her birinde iletişim mümkündür. Performansta, Giotto'nun Mesih'i bir mağaraya yaklaştığını gösteren ünlü freski tasvir edilir. Bu hikâyenin temeli ise ölüp dirilen Lazarus'un efsanesine dayanır. Oluşturulan anlatı her seferinde Generalissima dilinin farklı seviyelerinde beş kez tekrarlanır (kelime ve dil düzeyinde sahnedeki imgelere doğru). Oyun kişileri her seviyede değişen jestler ile insan ve Tanrı arasındaki yakınlaşmanın "derin" anlamını ortaya çıkarmaya çalışırlar. Böylece yaratılan bu biçim, sahnedeki imgelerle bir boyut kazandırarak Generalissima sistemi üzerinden yaratılan alternatif bir sistemi üzerinden anlatılır.

Generalissima, dört yüz İtalyanca kelimeden oluşur; merkezde dört kelime, onun kombinasyonu olan on altı kelime, on altı kelimenin kombinasyonu seksen kelime ile 400 farklı kelimeye ulaşılan bu yapı, yeni bir dil oluşturma çabasının göstereimidir. Generalissima'nın hem görsel bir imge, hem ondan türetilen dilin sahnedeki imgelere taşınması hem de başlı başına bir enstalasyon parçası olarak sanat türlerinin sınırlarında gezen bir dil arayışı olduğunu dile getirebiliriz. Societas'ın bu dil icadı, dil ya da dile dayalı tiyatro türü ile alay etmek niyetinde değildir. Generalissima, kendi sınırlarını ve düzenini sunan bir dildir, estetik bir yaklaşımdır. Sonuç olarak Generalissima, belirli bir mantığı takip eden ancak kullanıcısına tam özgürlük tanıyan deneysel bir dil formülüdür. Generalissima, tam olarak performansta hiçbir şey ifade etmese de, hiçbir şeye yol açmasa da veya belirli bir içeriği ifade etmese de bir fikir ve salt maddesellik olarak sahneyi işgal eder. Bu durum ne araç ne de hedeftir, ama sadece iletişimsel bir araç olma olasılığı olarak seyircinin bakışına sunulur.

Castellucci'nin ve SRS'nin hem İtalyan avantgarde sanat geleneğine hem de Artaud'ya kadar uzanan yaklaşımdan hareketle, söz ve metin merkezli yaklaşım gösterimden uzaklaştırılır. Bunun yerine alternatif dil arayışının peşine düşülür. Alternatif dil arayışındaki dil gibi konumlanan unsurlar birçok görsel sanat ve sahne sanatlarının estetik

yaklaşımlarıdır. Enstalasyondan performansa, operadan sergiye, temsilden deneyime uzanan bir arayışta Romeo Castellucci estetik arayışını sürdürecektir.



İKİNCİ BÖLÜM

İKONAKIRICI ESTETİK BAĞLAMINDA ROMEO CASTELLUCCI'NİN OYUNLARINI ÇÖZÜMLEMEK

Bu bölümde ikonakırıcı ve imge estetiğinin sanatsal ve felsefi temeli anlatılarak, Castellucci'nin “ikonakırıcı” estetik yaklaşımının temelleri tartışılacak ve bu estetik biçimin Castellucci oyunlarındaki izleri sorgulanacaktır. Castellucci'nin tiyatrosundaki ikonakırıcı yaklaşımın görünürlüğü ortadan kaldırmadan, görünür dünyanın biçimlerini yok edilmeden yeni bir gerçekliğin nasıl ortaya çıkacağı gösterimler üzerinden tartışılacaktır.

Birinci bölümde Robert Wilson'ın tiyatrosu üzerinden tanımlamaya çalıştığımız imge dünyası, özellikle 1990'lardan itibaren birçok çağdaş yönetmenin kullanım alanına girer. Bu bağlamda sözsel olanın (metnin ve kurucu anlatının) geri çekilmesiyle birlikte, aynı avantgarde sanatın epistemolojisinde ve estetiğinde olduğu gibi, teatral araçların malzemesinin veya plastisitesinin görünür hâle getirilerek, alışlagelmiş tiyatronun yanılısamayla üzerini örttüğü maddesel hakikat ortaya çıkmaya başlar. Örneğin dil, bir estetik unsur ve iletişim aracı işlevine dönüştürülmeden dilin oluşturduğu ses, ritim, müzikalite ve hatta “gürültü” üzerine odaklanılır. Böylece dilin maddeselliği vurgulanır. Bu durum dilin semantik boyutunu da aşarak ya da semantik dünya algısını kırarak, dilin konvansiyonel temsil alanının içindeki yeri de sorunsallaştırılmış olur. Böylece dil artık fizik dünyanın bir temsilini imleyen bir işaret dizgesi olmaktan çıkıp, yalnızca tınıların ve tekrarın estetiğiyle yeni bir aktarım ve anlatım dünyası açar. Bu anlatım dünyası yalnızca dilsel malzemeyle değil, bu malzemenin ilişki kurduğu imgelerle görünür hâle gelir.

Tarihsel avantgardelardan bugüne (avantgarde estetiği temel alan tiyatro fikri), teatral alan bir anlam ya da bir kozmos (düzen) kurmaya değil, sahne alanındaki unsurları göstermek üzerine odaklanır. Bu gösterme gayreti yalnızca “modeline benzeyen ama

modeli olmayan” bir temsil biçimi olarak değil, rüya imgeleri gibi, kaosun estetiğiyle birlikte ikon ve imgelerin dünyasının bir daveti olarak karşımıza çıkar. Rönesans ile birlikte yeniden keşfedilen perspektifle birlikte hem plastik sanat alanı hem de tiyatro, bakış bağlamında değişiklik gösterir. Öncesinde “Antik Yunan’da merkezi perspektif, bakış alanı içinde kalan görünümün tümüne değil, yalnızca bu alan içinde bulunan nesnelere uygulanır. Zaten tiyatrodaki da sadece sahne dekoru merkezî perspektifle resmedilmiştir.”⁹³ İmge kuramcısı Zeynep Sayın’a göre bu durum Antik Yunan’la Yeniçağ dönemleri arasındaki farklılıktır, zira yeniçağ görünüm alanının tümüne hâkimken, Antik Yunan yalnızca mekân içindeki nesnelere odaklanır. Aslında tragedyaların soluk aldığı alan temsile çıkarılmış imgelerin/nesnelerin gözün görüşünün ele geçirdiği tekin bir uzamdır.⁹⁴ Ama Yeniçağ’da (ki avantgarde düşüncesinin yıkacağı bir algı olacak bu) Kartezyen evrende kör bir insan bile dokunarak ya da temas ederek düşünebilmektedir. Böylece “Antik Yunan’ın mekân ile nesne arasında kurduğu ayırım yitirilmiş, mekânın kendisi nesneleşmiştir.”⁹⁵ Kartezyen algıyla değişen evrenle birlikte görünüm ve temasın mekânın/uzamın nesnelerini algılama meselesi, her ne olursa olsun dış gerçekliği yani doğayı imlemeye devam eden bir kozmos olarak karşımıza çıkar. Aslında Yeniçağ düşüncesiyle birlikte bakışın özneye ait olduğu ve öznenin muktedir olduğu bir nesneleştirmenin kabul gördüğü bir sistem üzerine odaklanılır. Bu bağlamda öznenin nesnelerle veya kendi imgeleriyle kurduğu bir sanat dünyası ortaya çıkar. Dolayısıyla öznenin kurduğu bu dünyada temsil -re-praesentare-, yeniden temsil etme, üretme olarak karşımıza çıkar. Böylece özne “geçmişte kalan dokunuşun izini süreceğine ve bunun dehşetiyle yüzleşeceğine, ancak kendi varlığı sayesinde bir mevcudiyete vücut bulduran şeydir yeniden üretim”.⁹⁶ Bu üretim/yaratım içinde nesne ve onun oluşturduğu imge “görünmeyeni” de soğurur. “İmgenin bu hali sayesinde nesne içindeki nesne olmayan şeyin üstü örtülür ve nesne kendine yeter gösterilir.”⁹⁷ Böylece nesne olmayan “lekesellik” “sayesinde bakışa çağırırsa bile sahiciliği yüzünden bakışın ötesine uzanan şey yok olur, bakışım alanı daralır.”⁹⁸ Bu durum aslında modern öznenin görmek istediği

⁹³ Zeynep Sayın, **İmgenin Pornografisi**, s. 20

⁹⁴ **A.e.**, s. 20

⁹⁵ **A.e.**, s. 24

⁹⁶ **A.e.**, s. 40

⁹⁷ **A.e.**, s. 40

⁹⁸ **A.e.**, s. 40

dünyayı temsil etme biçimidir. Dünyayı kendi daralttığı bir bakışında sunarak doğayı taklit eder ve hakikate bu şekilde ulaştığını iddia eder. Ancak imgeyi içinden çıktığı mekândan ya da uzamdan ve çevreden çıkararak bakışım alanı genişletilebilir ve nesnedeki nesne olmayan olguların görünür olması sağlanabilir.

Sanatın ve kültürün içinde üretilen imgelerin kurallarını zamanın ve toplumun koşulları belirler. İmge düşünürü Regis Debray’a göre tarihte imge üretiminin üç aşaması vardır. İlk olarak matbaanın bulunuşuna kadar süren “idol çağı”dır. Bu dönemi “sanat çağı” takip eder ve son olarak televizyon ile birlikte görsel çağ başlar. Debray ilk imge üretimlerini doğum ve ölümle ilişkilendirir. Eski Latinlerde “imago” “ölü maskeleri”dir. Özellikle Aristokratların mezarlarının üzerinde bu imagoların bulundurulmasına izin verilir.⁹⁹ İmgeler tarih boyunca öncelikle simgesel işlev görür. Bu durum daha çok dinsel simgelerden oluşur. Batı toplumunun sekülerleşmesiyle birlikte imgeler; demokrasinin, özgürlüğün ve ilerlemenin sembolü olarak kullanılır. Artık imge Tanrı’dan ziyade insanı yüceltmek içindir. Özellikle 19. yüzyılda fotoğrafın keşfiyle birlikte imge kusursuz gerçekliğin temsili olmaya başlar. Debray’ın “videoküre” olarak nitelendirdiği çağa gelindiğinde imge artık dolaşıma girer. Bu imge yalnız birine ait olmaktan çok, herkesin erişebileceği bir unsur olarak yayılmaya başlar.¹⁰⁰

Yukarıdaki satırlarda özetlenen imgenin özellikle 20. yüzyıl düşüncesindeki yorumlarını ve değişimlerini görmek önemlidir. Çünkü 20. yüzyıldan günümüze imgenin işlevi ve konumu değişir. 20. yüzyıl düşüncesiyle birlikte ve perspektifin yeniden tanımlaması çabaları (tersten perspektif) Yeniçağ düşüncesinin hakikati arama çabalarını da kökten sarsar. Çünkü Yeniçağ’da gözün/bakışın gördüğüyle hakikatin bir ve aynı şey olması keskin bir biçimde özne ve nesne düşüncesinin sınırlarını belirleyen bir durumdur. Bu düalist düşüncesinin sorgulanması ve sorunsallaştırılmasıyla birlikte yeni “imge” okumalarına olanak tanımıştır. Zira artık imge Zeynep Sayın’ın tanımlamasıyla “perde açıldığında odaya dolan ve evreni duyumsamamızı sağlayan ışık gibi kendini sadece

⁹⁹ Halime Yücel, **İmgeden Yoruma**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 27

¹⁰⁰ A.e., s. 31

gösteren, ama açıklamayan, kendini ele veremeyen bir gizemliliğe, ardında kendi dışında bir şey göstermeyen bir görünürlüğe evrilmiştir”.¹⁰¹

Bu imge çıkarımlarını göz önünde tutarak çalışmamıza konu olan İtalyan yönetmen ve görsel sanatçı Romeo Castellucci’nin imgeyi nasıl algıladığını ve ikonakırıcı estetiğinin kadim anlatıların ve mitlerin çağdaş yorumlarını gerçekleştirirken nasıl bir dramaturji ve okuma yaptığını incelememize yardımcı olacaktır.

2.1. İkonakırıcı Tiyatro Estetiği

Tersten Perspektif adlı çalışmanın yazarı Pavel Florenski temel olarak mimetik temsilin asgari bir düzeye indirgenmesi konusunda görüşlerini öne sürer. Perspektif kuramının tersine, bakanın gözünden nesneye/resme yönelen bir ışık değil, Tanrı’nın ışığı ya da ikonadan çıkan ışık bakanın gözüne gelir. Merkezî perspektifte kurulan kaçış noktaları sayesinde bakan imgeye bakacağı yeri bilir, yani onun için tayin edilmiştir. Ama tersten perspektifte ise durum farklıdır; birden fazla kaçış noktası vardır ve bakanın yeri değiştiğinde gözün farklı noktalara bakmasını zorlayan bir estetik biçimdir. Böylece tek bir noktadan değil her noktadan ışık saçan bir “Tanrısal” algı yaratmaktadır. Zaten bu ikonalarındaki ya da imgelerdeki mesele imgenin kendisinden ziyade görünmeyen bir uzamı ve “ışığı” göstermesidir. Bu da Tanrısal olanın kendisidir.

Aslında Florenski’nin sorunsalı tam olarak şudur:

Dördüncü boyut olarak zaman hiç göz önüne alınmasa bile, üç boyutlu bir gerçekliği iki boyutlu bir yüzeyde temsil etmek ne denli natüralisttir? Çünkü iki boyutlu bir temsil, aslında natüralizmin dayanağı olan uzam anlayışıyla çelişir. Çünkü natüralist sanat, dünya uzamının Öklid uzayı olduğu inancında olduğu için, dünyaya dair temsilin de bu uzayın biçimsel özelliklerini gösterdiğini, onun bir örneklemesi olduğunu, bakan göz ile bakılan nesnenin biçimsel olarak örtüştüğünü savunmak zorundadır. Böyle bakıldığında Florenski’nin sorusunun, belirgin bir biçimde Duchamp’ın “dördüncü boyut” dediği şeyi anırttığı fark edilecektir: Aynı yıllarda biri Moskova’da, diğeri Buenos Aires, Paris ve New York’ta yaşayan, ama birbirinin ismini bile duymamış bu iki “düşünür”ün sorunsalı ortaktır: Vasari’den, Descartes’tan ve Kepler’den beri süregelen retina-merkezci ve modernist tavırdan ve bu tavrı belirleyen uzam anlayışından nasıl sıyrılır ve iki boyutlu bir yüzeyde -resim mekanında- üç boyutluluk nasıl sağlanır?¹⁰²

¹⁰¹ Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi*, s. 8

¹⁰² Pavel Florenski, *Tersten Perspektif*, çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, s. 21

Yukarıda ifade edilen sorunsala Floresnki'nin getirdiği tanımlama açıktır: benzeştirmeye yani temsile dayalı bir imge üretmek mümkün değildir. Bu durum dört boyutlu bir imgenin/gerçekliğin üç boyutlu bir mekânda temsiliyle mümkün olacaktır. Dolayısıyla kendini dünyanın merkezi olarak konumlandıran öznenin bir yanılsaması olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda Florenski, ancak çok merkezci bir tersten perspektif ile birlikte insan gözünü/bakışını “bedenle ve varoluşla barıştırmaya kadir olacak, onu dünyaya –ve içinde yer aldığı mekâna– açabilecektir.”¹⁰³

Şekil 4: *Efendinin Nurlanışı*, Yunanlı Theofanes. 15. yüzyıl başı



Kaynak: Pavel Florenski *Tersten Perspektif* adlı kitabından

Aslında bu durum ancak gerçekliğin sembolik olarak temsil edilmesiyle mümkün olacaktır. Tabloda temsil edilen ya da oluşturulan imgesel dünya radikal bir biçimde farklı olana ışık tutabilecektir. Bu durum ise “doğüstü” bir dünya olarak karşımıza çıkacaktır. Aslında merkezî perspektif dışardan bir bakışı öngörürken tersten perspektif ise içerden bir bakışı talep eder. Bu karşıtlık Batı'nın bakışının dünyayı kavrama, “bakışla ele geçirme” arzusuyla ve varlığın mekânda konumlandırılmasıyla ilgili önemli bir durumdur. Zira tersten perspektif Antik Yunan'dan 20. yüzyıla dayanan bakış estetiğini de radikal bir şekilde sarsacaktır. Yeniden konunun altını çizerek ikonanın yapısı çoğunlukla çok merkezlidir ve bu çok merkezlilik imgenin aynı anda ve eşzamanlı olarak birden fazla perspektiften temsil edildiği için seyreden üzerinde bir dayatma olmadan “demokratik” bir bakış algısı sunmaktadır.

¹⁰³A.e., s. 22

Bizim bu çalışma boyunca “ikonakırıcı estetik”¹⁰⁴ olarak konumlandıracağımız sanatsal/teatral bakış, özellikle Romeo Castellucci’nin imge düşüncesindeki yerini belirlemek için önemlidir. Zira, çağdaş dönemde üretilen imgelerin “kırılması” çağdaş sanatın ve tiyatronun kaçınılmaz olarak epistemolojisini de radikal bir şekilde değiştirecektir. Hem ikonakırıcılık hem tersten perspektif kavramları Castellucci’nin çalışmalarını tanımlamak için anahtar bir kavram olacaktır. Bu kavramların, temel alındığı dönem ve olgular içinden değil, bugünün dünyasındaki karşılığıyla ele alınacak olmasından ötürü, yapılan analogiler kimi zaman anakronik bir bağlam olarak okunabilir. Ama imgenin tarihini de göz önünde tuttuğumuzda bu yaklaşım, hem tarihsel hem de diyalektik bağlamda okumalar/analizler yapmamızın zeminini oluşturacaktır.

Dorota Semenowicz’in *The Theatre of Romeo Castellucci and Societàs Raffaello Sanzio* adlı çalışmasında Castellucci’nin ikonakırıcı estetiğini şu şekilde tarif eder:

Bu bir estetik projedir, yeni bir dil oluşturmak için bir dildir ve temsilin mimetik kavramındaki çatlakları arama eforudur. Bu dil uyum aramıyor, bilakis temsilin çatlaklarını arıyor.¹⁰⁵

Semenowicz’in bahsettiği unsur tarihsel avantgardelerin da dile getirdiği temsil problemidir. Romeo Castellucci ve Rafello Sanizo topluluğunun estetik yaklaşımı, ileriki bölümlerde performansları incelerken de göreceğimiz gibi, temsilin çatlaklarını sahne üzerinde imgeler aracılığıyla görünür kılmak üzeredir. Bu bağlamda ikonakırıcılık bir görünürlük biçimini başka bir görünürlük biçimine dönüştürmek ya da transfer etmek üzerine kuruludur. Bu yaklaşım mevcut imgenin ya da ikonanın ortadan tamamıyla kaldırılması ile ilgili değildir; figüratif bir dönüştürmedir, bir transfigürasyondur.¹⁰⁶ Bu transfigürasyon imgenin biçimini yani şekil ve görünüşünü değiştirerek, kullanılan imgenin içkin anlamını ve imgeselliğini başka bir “şekil ve görünüm” üzerinden aslına

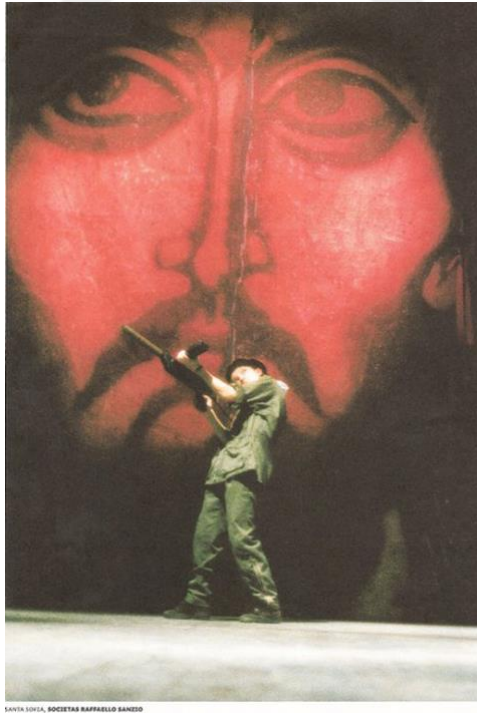
¹⁰⁴ İkonakırıcılık (ikonaklast) Bizans İmparatorluğu’nda sarsıcı bir dönem olarak bilinir. İkonakırıcılık sadece kiliseye bir saldırı olmaktan çıkıp, birçok politik etkileri de görülmüştür. Yaklaşık bir asrı aşan bir dönemde bu hareket, dinsel hikâyeyi temsil eden ikonaların işlevini yitirerek bir tapınma nesneleri haline gelmesine zemin hazırlamıştır. 8. yüzyılın bu yıkıcı olgusu kaçınılmaz olarak ikonaya/imgeye olan bakışı da değiştirmiştir. İkonanın mevcut işlevinin yitirilmesi, ikona algısını aşan bir noktaya taşınmasına vesile olmuştur.

¹⁰⁵ Dorota, Semenowicz, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societàs Raffaello Sanzio*, s.35

¹⁰⁶ A.e., s. 35

benzemeyen yeni bir “imge” okuma biçimi olarak ortaya koyar. Böylece alışlageldik anlamda “temsil”in çatlakları ortaya çıkmaya başlar. Aslında imge kendi haliyle gösterilmez olur Castellucci’nin sahnesinde. Çünkü imgenin illüzyon kılıfı ya da gizlenen dikişleri seyircinin bakışına sunulur. Romeo Castellucci’nin amacı kendi ifadesiyle söylersek şöyledir: “Bir ikonayı/imgeyi kırarken amacım onu ortadan kaldırmak değil, onun kırık halini göstermektir.”¹⁰⁷ Bu “kırık”lıkların sahnede görünür olmasıyla birlikte bu kırılmanın “iz”ini taşıyan imgenin oluşmasını sağlayacak bir şekilde, imge yapı söküme uğratılır. Bu şekilde imgenin “ideasına” ulaşma fikri salt bir “düşünsellik” üzerinden değil biçim üzerinden elde edilir. Dolayısıyla Castellucci tiyatrosunda imgenin ideasına ulaşmak biçimsellikten geçiyorsa ve bu biçimsellik ikonakırıcı bir estetikle imgenin kırılma anının görünümüne odaklanıyorsa, bu durum Castellucci tiyatrosunun estetiğinin kurucu eylemi olarak tanımlanabilir. Sahnesel *auranın* ya da atmosferin inşası tam bu imgenin kurucu unsurları sayesinde gerçekleşir.

Şekil 5: *Santa Sofia*



Kaynak: <https://www.arch-srs.com/single-post/2018/01/29/Digging-the-Archive-Santa-Sofia-Teatro-Khmer>

¹⁰⁷ A.e., s.37

Rafello Sanzio topluluğunun 1988 yılında gerçekleştirdiği *Santa Sofia* adlı çalışma yukarıdaki satırlarda söz edilen ikonakırıcılığı özetleyen bir örnektir. Gösterimde performansçının ağzında pinpon topu, pamukla kulaklarını tıkayıp, haçla da burnunu kapatıyor. Böylece tam olarak duyu organlarını “sembolik” olarak devre dışı bırakıyor. Bu sayede performansçı gerçeklikten ve duyumlardan uzaklaşıyor ya da soyutlanıyor. Ardından performansçı kafasına bir çanta koyuyor. Bunu da sembolik olarak rasyonelliğin ve bilişselliğin üzerine gitmek ya da onu işaret etmek için yapıyor. Performans alanına bir anda Pol Pot (Kamboçya’da yeniden ve sıfırdan bir toplum kurmak için insanları tasfiye etmek isteyen bir soykırımcı) geliyor. Oluşan sahne imgesinde duyuların kapatılması, Pol Pot’un sahne alanına girişi bir nevi dış dünyadan kopmaya neden olmaktadır. Bu belirsizlik ortamı yani imgenin temsil edilememe krizi (imgenin kırıkları) farklı olanı, sembolik olanı deneyimleme imkânı sunmaya başlar. Pol Pot’un sahne imgesiyle birlikte ikonakırıcılık, gerçekliğin reddiyesi olarak karşımıza çıkıyor. Bu durum, yani gerçekliğin reddi, gerçekliğin örttüğü şeyi ortaya çıkarmaya imkân tanımaktadır. Bu bağlamda Charles Baudelaire’in “The Philosophy of Toys” adlı çalışmasında oyuncak üzerinden gerçekleştirdiği tespit iyi bir örnek olacaktır:

Birçok çocuğun ezici arzusu oyuncakların ruhunu görmek ve elde etmektir. Bazısı bunu belli bir oynama kullanma sürecinden sonra bazısı da doğrudan yapar. Bu arzunun istilası daha hızlı veya yavaş olarak gerçekleşmesi, bir oyuncakın ömrüne bağlıdır. Bendeki çocuksu merakı suçlamıyorum, bu metafizik bir eğilimdir. Bu arzu kendisini serebral soğanında yerleştirdiğinde bu duygu çocuğun parmaklarına ve tırnaklarına sıra dışı bir güç doldurur. Çocuk oyuncakını kıvırmaya, döndürmeye, vurmaya ve parçalamaya başlar. Bazen bunu mekanik hareketleri tekrar eder şekilde, bazen de birbirini tekrar eder şekilde yapar. Böylece oyuncakın mükemmel hayatı duraklamaya gelmiş olur. Tuileries olduğu gibi çocuk, ayaklanan halkın saraya kuşatan kalabalığa benzer şekilde bir efor ortaya koyar ve onu açar. Gününü ortaya koyar, fakat ruh neredir? Bu da melankolinin ve kasvetin başlangıcıdır.¹⁰⁸

Baudelaire’in örneklemeşi üzerinden düşünersek bir çocuğun oyuncakın “ruhunu” görmesi için, görünür olanın ötesinde bir doğrulamaya tâbi tutması gerekir. Bu durum, görünür bir imge olabilmek için malzemeyi veya diğer unsurları örterek elde edilen bir “gerçeklik” düzlemi oluşturmak anlamına gelir. Bu bağlamda düşündüğümüzde

¹⁰⁸ Charles Baudelaire, ‘The Philosophy of Toys’, **The Painter of Modern Life and Other Essays** içinde, çev. Jonathan Mayne, Da Capo Press, 1964, s. 202

ikonakıricılık görünür imgenin ve gerçekliğin tasfiyesi değildir, bu dünyayı parçalayarak, hatta kazıyarak, yapının/yapıtın yapısını sökmektir. Semenowicz’in perspektifinden bu düşünceye baktığımızda şu tespitlerle karşılaşırız:

Bu durum tarihsel ikonakıricılıktan farklılık gösterir. Castellucci de bir ikonakıricıdır, şu mefhumda, kendisinde dışsal olarak indirgenmiş imgenin mimetik şartlar altında anlaşılmasına itiraz eder. Yine de imge vasıtasıyla özü kuran şeyleri sunma olasılığına da inanır.¹⁰⁹

Castellucci de bir çocuğun arzusu gibi imgelerin ruhunu ve özünü bulmak için bir keşif sürecine girer. İmgenin aracılığıyla “özü” inşa eden ya da kuran “şeyler”in görünür olması, onun sahne düzleminde görsel sanatın unsurlarıyla da oluşturulması, seyircinin imgeyle kurduğu ilişkiyi değiştirecektir. Seyirci her defasında imgeyi yakaladığını sandığında (anlamsal ya da çağrışım bağlamında), ideasını çözdüğünü sandığı anda elinden kayacak, durmadan yeni imge kurulumlarıyla karşılaşacaktır. Bu ikonakıricı estetiğin en başat –özellikle Romeo Castellucci bağlamında– unsuru, gerçekliğin ve onu oluşturan “özün” ya da yapısının ne kadar kaygan zeminlerde inşa edildiğini vurgulamak ve göstermektir.

Romeo Castellucci, “ben imge dediğim zaman gözün gördüğü şeyle ilgili bir şey aklıma gelmez, belki o bir ideadır, biçiminden dolayı yaşayan bir ideadır.”¹¹⁰ ifadesini kullanır. Bu bağlamda düşünüldüğü ideadan azade bir imge bir “idole” dönüşür. Günümüzün imge enflasyonunda (TV, sosyal medya, reklamlar vs.) olduğu gibi “boştur”. Dolayısıyla imgenin ruhunu hatta ideasını yakalayabilmek için aynı oyuncağı parçalayan ya da onu açan/kıran çocuk gibi, imgeyi açmak/kırmak gerekmektedir. Bir “kurucu eylem” olarak “imgeyi kırma eylemi” bu bağlamda karşımıza çıkar. Bu kırma ya da açma, yani imgenin ruhunu yakalama meselesi temel olarak biçimsellik ile ilgilidir. Ancak imgenin biçimselliğine dair sorular sordüğümüzde veya onu kırdığımızda temas edeceğimiz/tanık

¹⁰⁹ A.e., s. 34

¹¹⁰ A.e., s. 34

olacağımız bir durumdur. Kısacası imgenin “ruhu” sorunu, biçim sorunundan bağımsız ele alınamaz.¹¹¹

Santa Sofia gösterimine yeniden dönecek olursak, performans alanına rahipler girer, resimleri, imgeleri çevirirler ve arkalarına bakarlar. Bu durum, Dorota Semenowicz’e göre, imgenin özünü ve ruhunu keşfetme ve arama eylemidir. Bunun dışında sahnede bulunan İsa imgesiyle Pol Pot’un yan yana getirilmesi seyirci bağlamında bir “şok” etkisi yaratabilir ya da bu iki imgenin birlikteliğini anlamlandırmakta zorlanabilir. Aslında konvansiyonel anlamda düşündüğümüzde bu iki imgenin belirli bir anlam üretmesini bekleriz. Ama bu iki imgenin yarattığı belirsizlik, seyirciyi bir anlam kurmakta zorlamakta ve anlamı tamamlamakta neredeyse aciz bırakmaktadır. Bu bağlamda düşündüğümüzde seyirci imge üzerindeki hâkimiyetini/iktidarını kaybeder. Tam tersi olarak imge seyirciyi kuşatmaya başlar (tersten perspektifte daha önce dile getirdiğimiz gibi). Aslında bu durum seyirciyi alışlageldik seyir hâlinin dışına iter. *Santa Sofia* performansında bu belirsiz imgeler yalnızca bu kadarla kalmaz; oyuna tuhaf papaz cübbeleriyle birileri girer. Gizemli jestleri tekrar ederler, ritmik koreografileri hayata geçirirler. “İkon İsa”ya da tapınırlar. Aynı zamanda kırbaçlama vs. gibi ritüelistik öğelere kadar her şey (Pol Pot’un yanında) sahnede cereyan eder.¹¹² Bu durum neredeyse bir ritüel halini alır. Seyirci de kaçınılmaz olarak bu seyrin bir öznesi olur.

Romeo Castellucci, anti-tiyatro olarak nitelendirdiği bu durumu bir liturji¹¹³ estetiğini benimser. Liturji, Castellucci estetiğin kaynaklarından biridir:

Liturji formunun yarattığı uzaklığa ilgi duydum. Bu durum bana uzaklık duygusunu hatırlatıyor, Latin ayinlerde, kitleler karanlıktı, gizemlerle doluydu. Rahip sırtı dönük şekilde anlaşılmasız jestler yapıyordu.¹¹⁴

¹¹¹ 8. yüzyıl (ikonakırıcı hareket) referansı imgenin kendine referansı, dolayısıyla taptığın şey imgenin kendisi, onu aşan bir şey değil. Ama buradaki ikonakırıcı hareket imgeyi aşan bir unsur olarak karşımıza çıkar.

¹¹² A.e., s. 23

¹¹³ Doğrudan Geç Latin / Ortaçağ Latin kiliselerinde gerçekleşen “kamu hizmeti, halk ibadeti” anlamına gelen bir ayin türüdür.

¹¹⁴ A.e., s.32

Burada Castellucci'nin bahsettiği temel unsur “mesafe”dir ya da bir “settir”. Zira böyle bir ortam seyirciyi mesafelendirir. Bir nevi seyir alanıyla oyun alanı arasına bir set çekilir. (Aslında yüzyıl başında Amerikalı avantgarde sanatçı Gertude Stein'in temsil problemi olarak tespit ettiği sahne ve seyir alanındaki zamansal ve duyuşal fark burada da görünür kılınır). Bu ayrımda sahneye çıkarılan tüm imgeler, aynı liturji ayininde olduğu gibi, “anlaşılmaz imgeler (jestlerin) ya da imge birliktelikleri” seyir alanında bir algı ve duygu biçimi uyandırmaktadır. Aslında sahnede kurulan biçim, seyir alanının içeriğini belirler. Bu belirleme de bir belirsizlik üzerine kuruludur. Bu performansta imgenin/ikonanın plastisitesi/maddeselliği ön plana çıkarılır, oyuncunun/performansçının bedenselliği ve dilin de plastisitesi/maddeselliği görünür kılınır. Bu “anti-tiyatro” bağlamında hiçbir şey salt bir anlam üretmek üzerine kurulmaz ya da tamamıyla imgeleri de ortadan kaldırmak için yapılan bir operasyon da değildir. Aslında bu durum sahne ve seyir alanına mesafe koyarak, yani sahnede “gerçek”lik illüzyonuna dair hiçbir unsur barındırmayarak, sahneyi hem tarihsellikten hem de gerçeklikten ve bu bağlamda illüzyondan soyutlar. Bu soyutlama bir nevi seyirciyi görünür gerçeklikten kopararak onun kendi imgesini kurmasını talep etmektedir. Aslında tiyatro daha öteye giderek ya da kendini aşarak hakikatin sakladığı şeyleri ortaya çıkarmalıdır:

Halbuki tiyatro daha öteye gitmelidir (yanılsamacılığın da ötesine), hakikatin saklamaya çalıştığı, gizlemeye çalıştığı, perdelemeye çalıştığı gerçekliğe ulaşmalıdır, bu yüzden doğru duygular üzerine temellendirilmelidir ve [sahne] seyirciyi kendi biçimiyle etki altına almalıdır.¹¹⁵

Kısacası Romeo Castellucci'nin ikonakırıcı estetiği seyirciyi hem tarihin dışına taşır, hem de merkezi perspektifle kurulan yanılsamacı estetik, tarihin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Castellucci, ikonu/imgeyi ortadan kaldırmadan, arketiplere referanslarla, gerçekliğin kırılmasını sağlar. İkonakırıcı estetik alternatif bir tarih yazmak ya da yaratmak yerine, tarihin, dilin, gerçekliğin belirsizliğini ortaya koymaya çalışır ve bu bağlamda en başat unsur ise imgeyle savaşmak değil, imgeyi “şimdinin” koşulları içinde sunarak ve onu kırarak dönüştürmektir. Uyumlu bir dil yaratmak yerine, uyumsuzluğun estetiğini sunmaktır. Ayrıca sahneden gerçekliğin neredeyse ışık hızında uzaklaştığını

¹¹⁵ A.e., s. 33

görünür kılarak ve tiyatronun düne ve bugüne ait tanımlarını sürekli değiştirerek, elimizden durmadan kayan bir unsur olarak “tiyatro” tanımını sürekli bir tartışma alanı olarak seyirciye hatırlatır (ve bunu Avrupa’nın kurucu metinlerini ve anlatılarını kullanarak gerçekleştirir).

2.2. Dante’nin İlâhi Komedya Üçlemesi

Dante’nin *İlâhi Komedya* (*Divina Commedia*) üçlemesi olan Inferno (Cehennem), Paradiso (Cennet) ve Purgatorio (Araf) Romeo Castellucci tarafından Temmuz 2008 Avignon Festivali’nde prömiyer yaptı. Bu üçleme *İlâhi Komedya*’yı referans alarak üç farklı estetik bağlamında üretilen bir çalışmadır. Bu üçlemenin temel soruları kaynak metindeki trajikliğin bugünün seyircisi bağlamındaki anlamı, üreticinin/sanatçının sınırlarını sorgulama, temsil ve seyir ilişkisi ve Batı’nın imgelerinin ikonakırıcı bir estetikle kırılarak teatral ve sanatsal bir biçim arama yolları olarak karşımıza çıkmaktadır.

Batı tarihinin hatta Dünya tarihinin başyapıtı olarak sayılan *İlâhi Komedya*, on dört bin iki yüz otuz üç dizeden oluşan uzun bir şiirdir. Vergilius’un Aeneis adlı eserini öykünen bu yapıt Batı mitolojisi, tarihi ve kutsal metinlerle örülen yapısında gerçeküstü bir uzamda bir “ağıt” olarak da değerlendirilmektedir. Bu yapıt felsefeden, teolojiye, fizik bilimlerden tarihe birçok alanda incelenmiş, Batı mitolojisiyle uğraşan her sanatçıyı, yazarı ve şairleri derinden etkilemiştir.

21. yüzyılda *İlâhi Komedya*’nın Castellucci tarafından yeniden ele alınması, Rafello Sanzio topluluğu için şaşırtıcı değildir. Batı medeniyetinin kadim eserlerini kendi estetik algılarıyla ele alan grup, 21. yüzyıl Batılı insanın bakışına sunduğu Cehennem, Cennet ve Araf motifleri kaynak metinden başkalaşmış bir halde karşımıza çıkar. Castellucci bir mülakatında *İlâhi Komedya* ile başa çıkmanın kötü bir fikir olduğunun altını çizer ve bu yapıtın hiçbir şekilde temsili “ödünç” vermediğinden bahseder. Çünkü bu metin Castellucci için var olmayan ve aynı zamanda her şeyin olabileceği bir yerdir. Böylece bu yapıt sanatçı için olanaklar tanır; var olmayan bir yerde yeni dünyalar yaratacak bir alana sahip olur. Bu yapıt aynı zamanda Catellucci için Dante’nin temsili değildir,

bugünün dünyasında Dante'nin yapıtının ne alam ifade ettiği ve bu dünyadan hareketle yeni dünyalar yaratma potansiyelidir.¹¹⁶ Böylece Castellucci Dante'yi yeni dünyalar yaratmak üzerine bir malzeme olarak kullanır. Onun için önemli olan *İlahi Komedya*'da bulduğu ya da keşfettiği imgelerdir. Bu keşfedilen imgelerin, ikonakırıcı estetik bağlamında Castellucci tarafından ele alınıp, bugünün dünyasında tam olarak karşılığının bulunmasından ziyade, imgelerin çağrışım alanları üzerine bir estetik yaratılmaya çalışılır. Böylece kadim anlatı ya da kanonik metinler bir kültürün ya da sanatın kurucu unsuru olarak kullanılmaz/konumlandırılmaz. Castellucci, aksine imgelerin yeni dünyalar yaratma potansiyeli ortaya çıkarmaya çalışır.

2.2.1. *Inferno*: Cehennemin İmgelerine İkonakırıcı Yaklaşım ve Kitlesellik Üzerine Bir Gösterim

Castellucci'nin ikonakırıcı yaklaşımını ve seyir-oyun alanı arasında bakışı ve estetiği görünür kıldığı bu performans, hem seçilen mekân hem metinsellik hem de Batı'nın tarihsel imgelerini kırma bağlamında önem arz etmektedir. Üçlemenin ilk oyunu olan *Inferno*, Castellucci bağlamında tam olarak bugünün dünyasının “cehennemini” yansıtmak üzere tasarlanmış bir çalışma olarak karşımıza çıkar. Romeo Castellucci bu üçleme için fiziksel mekânlara değil, yakın ilişkide olunan ve zihinsel mekânlara odaklandığının altını çiziyor. Castellucci için *Inferno* fikri, hem koreografik anlamda hem de duygusal anlamda kitleler, insanlar, hareketler, dalgalar fikrini temsil eder. Bu imgeler herhangi bir izlek ya da kronoloji takip etmeden seyircinin bakışına sunulur. Ayrıca bu performansta on profesyonel oyuncu dışında, mesleği oyunculuk olmayan kişiler de yer alır. Castellucci bu durumu yalnızca “insan” ve “kitle” fikrini ön plana çıkarmak için kullandığının altını çiziyor. Oluşturulan bu kitle kendi içine kapalı bir mekanizma yerine sınırları genişleyen, kendine diğerklerini de dahil eden bir kitle fikridir. Aynı zamanda Castellucci'nin üretiminde olduğu gibi, farklılıkların da görünür kılınarak Elias Canetti'nin “deşarj” olarak adlandırdığı bir mekanizma üzerinden değerlendirmemize imkân tanır. Bu ân, kitlenin farklılıklardan kurtulduğu ve diğerkleriyle eşit hissettiği bir ândır. Bu

¹¹⁶Margherita Laera, “Comedy, Tragedy, and 'Universal Structures': Societas Raffaello Sanzio's *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso*”, **Thetare Forum**, Kent Academic Repository, 2010, s. 4

deşarj ânında -aynı ritüel ve karnavallarda olduğu gibi- bir rahatlama hissi yaşanır. Ama bu ân geçicidir. Oluşturulan ortam dağılınca, herkes kendi yaşamına döner, kendi özneliliği içinde devinmeye devam eder. Ama kısa süreliğine de olsa kitlenin tanık olduğu, temas ettiği olgular veya hisler, “deşarj” ânında bir farkındalık da yaratır.¹¹⁷ *Inferno* üzerinden erken bir tanımlamada bulunursak, cehennem bizden sanıldığı kadar uzakta değildir, onun içinde bizatihi devinen bizleriz ve bu durum içinde tanık olan sessiz kalanlar da bizleriz... Dolayısıyla kitle fikrinin konumlandırılması, hem performansın kendi izleği bağlamında hem de seçilen mekânın poetikası/politikası bağlamında önemlidir.

Şimdi performansın sahne izleğine geçmeden önce seçilen mekânın bu çalışma için önemini ve anlamını vurgulamamız gerekir. Performansın gerçekleştiği Papalar Sarayı hem tarihsel hem de imgesel bağlamda performansın dramaturjisi için önemlidir. Çünkü seyircinin karşısına güçlü bir din imgesi çıkmaktadır. Avignon’daki Papalar Sarayı, mekân bağlamında olanaklar sunmaktadır. Bu olanaklar hem mimarî yöndedir hem de toplumsal hafızanın içinde yer alan birçok manevi değere de atıfta bulunmaktadır. Ama bu performanstaki sahne estetiğine baktığımızda sahne uzamında yer alan imgeler ikonakırıcı estetik bağlamında bir transformasyona uğramaktadır. Katolik Hristiyanlığın ve Papa imgesinin taşıyıcısı olan bu mekânın avlusu/mekânı, kendi ürettiği anlamın dışına taşınmakta ve ikonakırıcı bir estetikle mevcut mekân ortadan kaldırılmadan, mekânın sahnelemeye ait görünür kısmı bir çocuğun oyuncuğun ruhunu bulma ediminde olduğu gibi mekânsal uzam sahneleme unsurlarıyla eğilmekte, bükülmekte; gizlenen ya da saklanan unsurlar görünür kılınmaktadır. Hazır olarak bulunan mimarî imkânlar da sahnenin metinselliğine katılmaktadır. Papalar Sarayı, Katolik dininin simgesi olan bir yapı olarak karşımıza çıkar. Bir “baş”ı yani ilk neden olan Tanrı’yı ve kaçınılmaz olarak ikona estetiğinde olduğu gibi görünenin ardındaki görünmez olan ilahî bir uzamı da imlemektedir. Aslında karşımızda kendi anlamsallığını taşıyan salt mimarî bir yapıt vardır ve bu yapıtın kurduğu bir dünya ve anlamlar bütünü mevcuttur. Bu Tanrısal dünya Batı Katolik imgelerinin taşıyıcı ve kültürel bir “yapıt”ı olarak da karşımızda durmaktadır. Dolayısıyla Castellucci bu hazır yapıt ile ilişkisel bir estetik kurmaktadır.

¹¹⁷ Elias Canetti, **Kitle ve İktidar**, çev. Gülşat Aygen, Ayrıntılı Yayınları, İstanbul, 2014, s.15-16

Bir nevi tarihsel avantgarde estetiğinde gördüğümüz hazır ya da doğal nesnenin ya da yaşamın içinde kullanılan herhangi bir malzemenin bağlamı değiştirilerek sanat alanına katılır. Bu nesneler var olan kullanım pratiklerine yabancılaştırılarak başka bir imgeyi ya da anlamı üreterek bir sanat yapıtına dönüşür. Bu dini “yapıt” performans boyunca imkânlarının altı çizilerek, kimi zaman “malzemenin” kendisine odaklanmamızı sağlayacak kimi zaman da bu başka bir “yapıt”a dönüşecektir.¹¹⁸

Yukarıdaki tanımlamaları da göz önüne alarak Fransız sanat eleştirmeni Jean-Yves Jouannais’in yapıt sözcüğünün etimolojisinin unutulmuş anlamına dikkat çekmesi, özellikle Castellucci’nin Papalar Sarayı ile kurduğu ilişkisel estetiğe de farklı bir bakış açısı sunacaktır.

“Yapıt” (oeuvre) sözcüğü ve bu sözcüğün etkin olmayan varlıkları, namevcut yapıları tasvir etmek için kullanılıyor olması, kelimenin etimolojisine dahi ihanettir ve aşikâr bir sorundur. “Oeuvre”ün etimolojik kökleri *opera* sözcüğünden gelir; uuvre, ovre sözcükleri çalışma, çalışırken acı, hatta işkence çekmek anlamlarına gelir.¹¹⁹

Alıntıda ifade edilen bu etimolojik tanım, acı ya da işkence çekerek çalışma anlamlarında bir binanın inşasında görünmeyen izlerin, üretenlerin kaybolan imgelerinin varlığını da bize hatırlatmaktadır. Dolayısıyla hem baş ve ilk neden olan Tanrı’yı anımsatan hem de Tanrı için inşa edilen bu yapıtta izlerini bırakan üreticilerin toplamı olarak da bir yapı(t) olarak okumamıza olanak vermektedir. Mimarının gizlenen unsurlarını ya da ayrıntılarını, bize tırmanışıyla izleten performansçının icrası üzerinden okuyabiliriz. Hem performansçının düşme riskine tanık olmak hem de mimarının dikkat etmediğimiz ayrıntılarını görmeye başlayarak görünen hakikatin ardını görmek ve yapıtın malzemesini hissetmek, bize bir yapıtı tanımak için imkân sunar. Bu yaklaşımı ikonakırıcı estetik olarak değerlendirebiliriz. Performansçının tırmanışıyla seyrettiğimiz icra yalnızca yapıtı oluşturmaz. Aynı zamanda akustiğiyle, mekânsal hacmiyle ve sahneye çıkan “kitlelerin”

¹¹⁸ Papalar Sarayı’nın avlusu Avignon Festivali kapsamında ana programda yer alan birçok dans, performans ve tiyatro gösterimine ev sahipliği yapmıştır. Birçok gösterim için bir “tiyatro” mekânı olarak kullanmıştır. Castellucci’nin Inferno performansını bu mekânda yapmayı seçmesi ve bu bağlamda performans mekânının imkânlarına göre düzenlemesi Papalar Sarayı’nın avlusunu salt bir tiyatro sahnesi olmaktan çıkarmıştır.

¹¹⁹ Jean-Yves Jouannais, **Yapısız Sanatçılar**, çev. Eda Sezgin, Corpus Yayınları, İstanbul, 2019, s. 37

neredeysse bir “ritüel” ya da “ayın” formunu inşa ederek oluşturduğu bir “yapıt” olarak karşımıza çıkar (daha önce de belirttiğimiz gibi Castellucci bütünsel alışlagelmiş bir yapıt kurmak yerine, parçalı ve parçaların kendi aralarında bir nedensellik bağı olmayan bir yapı inşa eder). Bu noktada tanımlamaya çalıştığımız mekânda icra edilen performansın izleği üzerinden mekân-uzam ile birlikte kullanılan imgelerin sahne üzerindeki kullanımlarına bakarak performanstaki ikonakırıcı estetiğin izini sürebiliriz. Son kertede performans için seçilen mekânı, yalnızca sahnenin imkânları ve Avignon Festivali’nin popüler sahnesi olmasından ziyade Castellucci dramaturjisiyle ilişki kuran bir unsur olarak tanımlayabiliriz. Fiziki olarak konumlandırılan Tanrısal alanın işaret edilmesi ya da Tanrısal söylemin bir sözcüğü¹²⁰ olarak görünür olmasının yanında Dante ve Castellucci’nin “kutsal” olana bakışlarını da eklediğimizde katmanlı ve girift bir mekân anlamının ortaya çıkması sağlanır. Tanrısal söylemin sözcüğü bir “yapıt” veya “beden” olarak Papalar Sarayı’nın kendisidir. Bu sözcük, somut olan yapının tarihselliğinden bugüne taşıdığı bir anlam ya da işaretlerin tiyatro alanına dönüştürülen bu alanda nasıl kırılabilceğinin de bir göstergesidir.

Şekil 6: *Inferno*



Kaynak: Bu fotoğraf oyun görüntüsünden elde edilmiştir.¹²¹

Yukarıda tanımladığımız mekân düşüncesini de göz önünde tutarak performansın izleğine bakalım. Performansın başlangıcında Romeo Castellucci kendi kimliğiyle, yani

¹²⁰ Foucault *Bilginin Arkeolojisi*’nde sözcüğü söylemlerin alt birimi olarak tanımlar. Sözcük yalnızca kelimeler, cümleler veya önermelerden oluşmaz. Sözcük bir niteliği oluşturan işaretler topluluğudur. Sözcükler söylemin maddi gerçekliği olarak karşımıza çıkar. Bkz. Michel Foucault, **Bilginin Arkeolojisi**, çev. Veli Urhan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014

¹²¹ Aksi söylenmediği takdirde performansların fotoğrafları videoları üzerinden elde edilmiştir.

yönetmen olarak sahneye çıkar ve seyirciye hitaben: “Je m'appelle Romeo Castellucci” [Adım Romeo Castellucci] der. Ardından sahneye eğiticileri tarafından getirilen yedi Alman kurt köpeği sahnedeki yerini alır. Köpeklerin havlamaları eşliğinde Castellucci koruma kıyafetlerini giyer ve hazır olduğunda eğiticiler köpekleri serbest bırakır. Castellucci birkaç dakika köpeklerle mücadele eder. Ardından köpekler geri çekilir. Sahneye başka biri girer, bir köpek postunu Castellucci'nin üzerine koyar ve sonra Castellucci sahneden postu bırakarak ayrılır. Sahneye giren başka bir performansçı yerden postu alarak Saray'ın seyirciler tarafından görülen yüksek duvarına tırmanmaya başlar. Tırmanırken postu üzerinden atar, bu sırada sahneye giren bir çocuk postu yerden alır ve giyer. Çocuk duvara sprey boyayla “Jean” yazar. Duvarın en tepesine ulaşan performansçı çocuğa Jean diye seslenerek elindeki basket topunu sahneye atar. Çocuk topu alır ve sektirmeye başlar. Topu her sektirdiğinde bir şeylerin parçalandığını anıştıracak bir ses duyulur. Bu sırada sahneye kadın ve erkeklerden oluşan kalabalık bir grup girer. Arkadan öne doğru bir hareket dizgesinde yere yatarlar. Yere yatan grup, bir nehir hareketini andırır bir şekilde yerde yuvarlanmaya başlarlar. Ardından yaşlı bir adam çocuğun yanına gelir, topu alır. Bu hareket düzeni birkaç kere tekrarlanır. Sonra yaşlı bir kadın topu alır ve bir köpek gibi topu kemirmeye başlar. Bu sırada yerde yatanlar ayağa kalkıp, yüzlerini duvara dönecek bir şekilde dururlar. Kısa bir süre sonra ritmik bir şekilde ayaklarıyla duvarı tekmelerler. Bu eylem biterken ellerinde ışıklı harfler taşıyan başka bir grup gelir. Harfleri sahnenin görünen kısmına koyarak INFERNO yazısını oluştururlar. Bu yazı oluşturulduktan sonra siyah bir perdenin ardına gizlenen cam bir küp yapı görünür olur. Bu küpün içinde üç-dört yaşlarında çocuklar oyun oynuyordur. Birkaç dakika bu çocuklar seyircinin bakışına sunulur. Küp yeniden siyah örtüyle kaplanır. Bu sırada sahnedeki performansçılar birbirlerine sarılmaya başlarlar. Bu hareket düzeni de birkaç dakika tekrarlanır. Grup fısıltı eşliğinde (neredeyse anlaşılmayacak şekilde) “seni seviyorum” der. Performansçılardan biri ise “seni seviyorum, artık burada olmasan bile” ifadesini birkaç kere tekrarlar. Ardından çığlık benzeri sesler sahne uzamını kaplar. Bu hareket düzeni tamamlandıktan sonra, bir kadın yüksek bir alana çıkar ve kendisini geriye doğru bırakır. Bu diğer performansçılar tarafından da tekrarlanır. Bu hareket düzenine “ilahi müzik” eşlik eder. Her atlama sonrası duvarda yazılar belirir: “Banana, 1966”, “Self-portrait, 1964”, “Marliyn Monroe, 1967”, “Hammer and Sickle, 1977”, “Empire, 1963”, “Kiss, 1963-64”, “Vinyl, 1968”, “Knives, 1981”. Bu yansılar Andy Warhol'un

alışmalarının isimleridir. Bu yansıların tamamlanmasından sonra devasa beyaz tül bir örtü sahne alanından seyir alanına doğru taşınır, tüm seyircilerin de yardımıyla örtü yukarıya doğru taşınır. Yukarıdaki seyircilere taşındığında tül tamamen seyircilerin üzerinden kaldırılır. Bu sırada sahnede kuyruklu bir piyano belirir. Performansılar tarafından piyano aleve verilir. Birkaç dakika –ıslak zemine yansıyan alevler eşliğinde– piyanonun yanışını izleriz. Sonra piyano söndürölür. Bu eylem düzleminin ardında yansıda “SRS’nin bugün artık burada olmayan aktörleri için” ifadesi yer alır. Yeniden performansçılar sahneye gelir ve her biri bir diğerinin “temsili” olarak boğazını keser. Bu yalnızca sahnede performansın başında olan ocuk kalana dek devam eder. Bu eylemler gerçekleşirken “Dinle!, Neredesin?, Yalvarıyorum” gibi ifadeler tekrarlanarak söylenir. Tek “hayatta” kalan ocuk sahneyi terk eder. Çocuğun çıkışıyla birlikte sahneye beyaz bir at girer. At yerde yatan seyircilere doğru ilerledikçe herkes yerinden kalkmaya başlar. Belirli bir süre sonra at ve seyirciler sahneyi terk ederken, üç kişi tarafından hurda bir araç sahnenin ortasına getirilir. Aracın içinden Andy Warhol ıkar. Boynunda fotoğraf makinesi vardır. Bir süre seyircileri izler, onların fotoğrafını çeker ve gezinir. Zeminde dönen daireye fotoğraf makinesini yerleştirir ve kendi de bu dairenin içerisine girer. Bu imgenin hemen ardında duvarda yalnızca insanların ayakları görölür. Bir ceset imgesi gibidirler. Uzun Saray duvarının pencerelerine yerleştirilmiş ekranlarla ETOILES yazar. Warhol, hurda aracın üzerine çıkıp geriye doğru atladığında bir harfi temsil eden ekranlar düşer. Sonra, Warhol araçtan kurt postunu alıp giyer ve yeniden araca biner. Sonunda TOI ifadesi kalana dek. Bu da Fransızca “Sen” anlamına gelmektedir. Performans bu şekilde tamamlanır.

şekil 7: *Inferno*



Yukarıda tanımladığımız sahne ayrıntılarına baktığımızda, Castellucci'nin *Inferno*'da kurduğu sahne izleğinin Dante'nin dünyasından farklı olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Sahnede kurulan imgeler gerçeküstü bir uzamda rüya imgeleri olarak karşımıza çıkar. Hiçbir imge kendisinden sonra gelen imgeyi tamamlamaz ya da imgeler arası neden sonuç izleği gözetilmez. Sahnede eşzamanlı olarak yan yana gelen ve birbiriyle bağlantısı olmayan imgeler Gertrude Stein'in peyzaj sahne fikrini de yansıtmaktadır. Bütün imgeler Stein dramaturjisinde olduğu gibi bir ilişkisellik içindedir. Birbirlerinden bağımsız imgeler sayesinde, seyirci manzaraya ya da bir peyzaja (*landscape*) bakar gibi, *Inferno*'ya bakmaktadır. Bu alımlama biçimi, performansın bütünü dahilinde, Batılı imge ve gösterimi toplumunun da bir göstergesi/gösterimi olarak okumamıza olanak sağlamaktadır. Bir imgeler gösterimi olarak da tanımlayabileceğimiz bu performans kaçınılmaz olarak “gösteri” kavramının da sorgulanmasına imkân vermektedir. Bu bağlamda Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* adlı çalışmasında Batılı gösterim olgusunu tanımlarken söyledikleriyle bu tartışmaya girebiliriz. Unutulmamalıdır ki gösteri “kitlesele” bir olgudur ve kitleyi kaçınılmaz olarak etkileyen bir yanı bulunmaktadır. Debord çalışmasında bir yaşamın metalaşmasıyla birlikte hiçbir şeyin ya da unsurun bir “hakikatinin”/“sahiciliğinin” kalmadığından bahseder. Dolayısıyla hakikatin artık sürekli avuçlarımızın içinden kaydığı dünyada sahiciliğin korunamadığının altını çizer. Guy Debord gösteriyi şu şekilde ifade eder:

Gösteri bir imajlar toplamı değil, kişiler arasında var olan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişkidir.

Gösteri, ne bir görüntü dünyasının suiistimal edilmesidir, ne de imajların kitlesele yayılma tekniklerinin ürünüdür. Gösteri, daha ziyade somutlaşmış ve maddi olarak ifade edilen bir *Weltanschauung*'dur [dünya görüntüsü]. Bu, nesnelleşmiş bir dünya görüntüsüdür.¹²²

Debord meta hâline gelmiş imgelerin/imajların yalnızca bir dolayımlayıcı olarak toplumsal ilişkileri inşa ettiğini, gösterinin bu bağlamda asal bir parçası olduğunu belirtir. Aslında imajlar/imgeler bir ilişki düzeni inşa ederken, sistemin kurduğu rasyonelliğini meşrulaştırmak için toplumsal bir üretim olarak da okunmaktadır. Gösterinin oluşturduğu “imgeler fırtınasına” maruz kalan seyirci durmadan bakmaya odaklanarak bir görme

¹²² Guy Debord, **Gösteri Toplumu**, çev. Ayşen Ekmekçi- Okşan Taşkent, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 3

yanılsaması içerisine hapsolur. Kendini bu yanılsamaya hapseden özne, gösterinin bir parçası olmaktan ziyade gösterim tarafından nesneleştirilmiş edilgen bir konuma sıkışıp kalır. Gösterinin oluşturduğu bu yanılsama alanı seyirci-özneye bir deneyim alanı sunmaz, aksine temastan ve duyudan azade bir dünyanın “nesnesi” haline gelir.

İzleyicinin (kendi bilinçsiz etkinliğinin sonucu olan) seyredilen nesneye yabancılaşması şöyle ifade edilir: İzleyici ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşar; kendisini egemen ihtiyaç imajlarında bulmayı ne kadar kabul ederse kendi varoluşunu ve kendi arzularını o kadar az anlar. Gösterinin etkin insan karşısındaki dışsallığı, kendi davranışlarının artık bu insana değil, bu davranışları ona sunan bir başkasına ait olması gerçeğinde ortaya çıkar. İşte bu yüzden izleyici hiçbir yerde kendini evinde hissetmez, çünkü gösteri her yeredir.¹²³

Alıntıda Debord’un tespit ettiği çıkarım, seyircinin ne kadar çok seyrederse o kadar az yaşaması, aslında öznenin deneyim ve katılım alanının da elinden alınması anlamına gelmektedir. Bu bağlamda karşımıza çıkan seyirci-özne, seyirci-nesne’ye dönüşerek kendi “evi” dâhil her yeri bir gösteri alanı olarak kabul eder. Edilgen seyirci artık kendisine sunulan imgeler dünyasında (ki bu durum kolektif belleğin de dönüşmesi anlamına gelir) yolunu kaybetmemesi için sunulan rotayı takip eder. Bu bağlamda ana mesele sadece seyircinin bu dünyayı takip etmesidir. Hayal gücü, geçmiş ve gelecek tahayyülleri kesintiye uğratarak, özneye ait olmayan arzular ve hayaller bu rota üzerinde öznenin kimliğine zerk edilir.

Yukarıdaki satırlardaki çıkarımlar üzerinden yeniden *Inferno*’ya dönecek olursak, Romeo Castellucci’nin “imgeler gösterisi”ni oluştururken nasıl bir strateji güttüğünün de altını çizmemiz gerekmektedir. Peki Castellucci’nin sahnelemesinde imgeler dolayımlyıcı bir etki mi sunmaktadır? Sistemin rasyonelliğini meşrulaştırmakta mıdır? Edilgen bir seyirci-özne mi oluşturmaktadır? Aslında Castellucci ikonakırıcı estetiğiyle, teatrallığın politikasıyla¹²⁴ uğraşmaktadır. Bölümün başında da bahsettiğimiz ikonakırıcı estetik,

¹²³ A.e., s. 31

¹²⁴ Bu tanım, Fransız düşünür Jacques Ranciere bağlamında kullanılmaktadır. Sanatın politikası Ranciere’ci bağlamda uzlaşının sürekli olarak kırılması ve bozulması olarak okunmaktadır. Dolayısıyla uzlaş her zaman yıkılarak, sanatın statükolaşması engellenir. Bu durum ise Ranciere’ci bağlamda “demokratik sanat” algısının oluşmasına vesile olmaktadır. Zira sanatın politikasına ulaşmak için bir yapının içinde “politik” unsurların yalnızca yer alması yetmez, aksine bu unsurlara alınan mesafe sanatın politikasını oluşturur. Mesafe almak demek, unsurlarla sanatçının arasına koyduğu bir bilinçli, eleştirel bir mesafedir. Bkz. Jacques Ranciere, “Estetiği Siyaseti”, **Sanat Siyaset** içinde, ed. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009 s. 207-228

radikal bir biçimde mevcut ya da kanıksanmış imgeyi ortadan kaldırmaktan ziyade imgeyi parçalayarak, onu kırarak görünmeyen ya da örtülen bir hakikate ulaşma çabasıdır. Bu estetik biçimi imgenin mevcut hâlini kabullendirmekten çok, gizleneni/örtüleni eşzamanlık içinde başka imgelerle ilişkiselliği içinde bakışa sunmaktır. Dolayısıyla imgenin her kırılışı ya da çatlaması empoze edilmiş bir anlam sunmaktan ziyade, seyircinin imgeleminde çeşitli olasılıkların, anlamların, duygulanımların oluşmasının da önünü açmaktadır. Performans bu olanakları ortaya çıkarmak için seyircinin varlığını durmadan altını çizerek, edilgen bir konumdan çıkarmak gayesindedir. Yalnızca imgelere bakan değil, onları sorgulayan, kendisine bakıldığının ve sahnenin bir parçası olduğunun bilincinde olan tanık-seyirci konumundadır. Debord'un temel eleştirisini yeniden hatırlarsak, görüntülerin veya imajların şeylerin artık benzeri olmadığı, tam tersine bizatihi kendisi olduğu bir dünyadır. Görüntü ve şeyler bir karşıtlık oluşturmaz ve böylece sınırlar kaybolur. Görüntü bir algı düzenlemesiyle oluşturulmuştur.¹²⁵ İkonakırıcı estetik burada devreye girer, şey ile görüntüyü birbirinden ayırır. Düzenlenmiş algıyı kırar, bozar ya da yapının çatlaklarını gösterir. Görünen imgenin görünmeyen taraflarını da ortaya çıkarıp, seyirciyi bir yanılsamaya dünyasına sokmak yerine aktif bir üretici kılar.

Bu çıkarımlarımızı somutlamak için öncelikle performansın açılışına bakmamız gereklidir. Romeo Castellucci'nin sahneye çıkıp "Je m'appelle Romeo Castellucci [Ben Romeo Castellucci] demesi, herhangi bir temsili dünyadan azade olarak kendi mevcut kimliğiyle bakışa gelmesidir. Bu durum, Dante'nin *İlahi Komedya* içinde kendisini konumlandırmasıyla paralellik göstermektedir. Oyunun üreticisinin kendini sahne alanında sunması, konvansiyonel bir temsilin icrasının bu sahne üzerinde gerçekleşmeyeceğinin de bir işaretidir. Ardından köpeklerle gerçekleşen performansta, risk alarak, sonucu kurgulanmamış bir anda performansın proloğu oyunun yönetmeni tarafından gerçekleştirilir. Sahnedeki bu performans, daha sonra diğer performansçıların da alacağı riskleri paylaşmaktadır. Üretici olarak bu riske de ortak olarak, daha doğrusu oluşturulacak bir deneyim alanının bir parçası olarak, yönetmen kendisini konumlar. Castellucci bu durumu İspanyol ressam Velázquez'in *Las Meninas* [Nedimeler] tablosuna

¹²⁵ Jaques Ranciere, **Uzlaşma Çağına Notlar**, çev. Didem Tuna, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2017, s. 90

benzetir.¹²⁶ Burada ressam kendisini seyredenlere/seyredeceklere bakar. Seyirci kaçınılmaz olarak kendini bu yapıtın bir parçası olarak görür. Özne olarak nesneleştirdiği tabloda kendisi bir nesne hâline gelir. Bu durum her ne kadar konvansiyonel temsil içinde kendini kursa da temsilin mevcut ezberini bozarak bakışa sunulmuştur.

Şekil 8: *Nedimeler*, Diego Velazquez, 1656



Kaynak: <https://www.pivada.com/diego-velazquez-nedimeler-las-meninas>

Ressamın gözleri bakış alanına yerleştirir yerleştirmeyi yakalar seyirciyi, tabloya girmeye zorlar; hem ayrıcalıklı hem de mecburi olan bir yer tahsis eder ona; bahsettiği aydınlık ve gözle görülür biçimi ondan alıp sırtı dönük tuvalin erişilmez yüzeyine yansıtır. Seyirci görünmezliğinin ressam için görünürleştiğini, ama kendisi için ilelebet görünmez olan bir surete sokulduğunu görür. Kenarda duran bir tuzakla birlikte şaşkınlığı arttıkça artar, daha da kaçınılmaz olur.¹²⁷

Michel Foucault'un yukarıdaki çıkarımında bahsettiği “görünmezliğin görünürleşmesi” durumu, temsilin mevcut algısının değişmesiyle ilintilidir. Seyirci bir seyir nesnesi uzamına muktedir olmak üzerine niyetlense de kaçınılmaz olarak bu alanın bir parçası olacaktır. Castellucci'nin oluşturmaya çalıştığı tam olarak bu tablonun bir parçası olan seyirci ya da Dante'nin kendisini de metin içinde konumlandırması gibi, seyir alanını performansın başından itibaren örgütlemesidir. Seyirci bir gösterimi nesneleştirirken

¹²⁶Margherita Laera, “Comedy, Tragedy, and 'Universal Structures': *Societas Raffaello Sanzio's Inferno, Purgatorio, Paradiso*, s. 7

¹²⁷ Michel Foucault, *Nedimeler: Las Meninas Üstüne*, Erişim Adresi: <https://www.eskop.com/skopbulten/nedimeler-las-meninas-ustune/1451>

sahnenin de onu nesneleştirdiğinin farkına varacaktır. Bu karşılıklı ilişki bir tahakküm ilişkisine dönüşmeden performans boyunca devam eder. Castellucci'nin kurduğu dünyada seyirci, sahne alanının ilişkiselliğiyle mitolojik dünya ile ilişki kurmasında önemli bir tekniktir. Zira mitoloji bizden uzakta duran bir evren, bir masal ya da yalnızca bakılacak bir dünya değildir. Bizatihi mitolojiyi üreten unsurlar, kolektif ve uzlaşılmış bir evreni/dünyayı açıklama/anlamlandırma düşüncesidir. Dolayısıyla bu evreni kuran tekil-özne olarak insan değil, kolektif bir düşünce içindeki öznedir. Bu denklemde Castellucci yalnızca kendi ürettiği dünyayı seyirciye empoze etmek yerine, bu dünyanın bir parçası olma fikrini performansın başından itibaren seyirciye sunmaktadır. Performans seyirciden azade olmak yerine bizatihi seyircinin de sahne alanına dahil edildiği bir etkinlik olarak karşımıza çıkar. *Inferno*'nun sahnelemesinde piyano sahne üzerinde yakılmadan önce sahne alanından seyir alanına beyaz bir tülün seyircilerin yardımıyla gezdirildiğinden bahsetmiştik. Bu durum yukarıda da belirttiğimiz gibi, hem Castellucci'nin seyirciye bakarak kendini tanıtmayı, hem tülün seyirci alanına nüfus etmesi, hem de Andy Warhol'un sahneye geldikten sonra seyircinin fotoğrafını çekmesi, direkt olarak seyir alanının varlığının altını çizen diğer unsurlardır. Sahnede yaratılan bu alan bir kolektivizmi imlemekte ve seyirciyi yapının bir parçası yapmaktadır.

Bütün bu unsurlarla birlikte oluşan sahne fikri sahne metninin stratejisini de belirlemektedir. Bu performansta "sahne metni" sözden azade bir şekilde ortaya çıkar. "Ben Romeo Castellucci", "Seni seviyorum", "Dinle", "Affet beni", "Neredesin?" gibi sözlerden başka, alışlagelmiş manada bir metin kullanılmamaktadır. Hans Thies-Lehman'ın dram sonrası tiyatro tanımında da belirttiği üzere artık; ses, görsel imgeler, objeler, jestler, ritim, bedensellik ve enerji gibi unsurlar bir metin oluşturmaktadır.¹²⁸ Aslında bu unsurlar Lehman'ın *textscape* (metin peyzajı) olarak nitelendirdiği tanıma da girmektedir. Çünkü metin görsel ve Stein'cı bağlamda bir peyzaj fikrini taşımaktadır. Çünkü "metin peyzajı"nda bulunan unsurlar herhangi bir şeyi taklit/temsil etmek yerine yalnızca seyirci bağlamında bir ilişki alanı yaratır. Bu terim ya da yaklaşım bir

¹²⁸ Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theatre**, çev. Karen Jurs-Munby, Taylor & Francis e-Library, 2006., s. 148

şeyi/imagyi net olarak işaret etmek yerine çağrışımlar ve hayal gücü sayesinde seyirci-sahne alanıyla bir diyalog kurması sağlanır.

Daha önce de dile getirildiği gibi bu durum Tanrı-yazarın kurguladığı ya da kurduğu bir dünya değildir. İmgelemlerin oluşturduğu merkezsiz bir metindir. Zaten Dante'nin seçilen metni, performansın içinde merkezî bir konuma sahip değildir. Bizatihi Castellucci tarafından kullanılan bir malzemedir. Bir hazır nesnedir. Dolayısıyla sahnede ortaya çıkan “metin” ya da “anlatı” Castellucci ve Rafeollo Sanzio topluluğunun bugünün dünyasına gösterdiği bir “Inferno projesi”dir. Bu proje tam olarak “sözden” arındırılmış, metin tahakkümünden sıyrılmış, çağdaş sanat unsurlarıyla üreten ve aktaran bir yapıttır. Castellucci bu üretimi gerçekleştirirken “metin” olarak ele aldığı diğer unsurlar ise Batı tarihi ve bu tarihe ait imgelerdir. Bonnie Marranca'nın Robert Wilson için dile getirdiği “dağınık metin dramaturjisi” [*a dramaturgy of the dispersed text*] tanımı Castellucci'nin sahne üzerinde kurduğu tarihsellik de yakından ilgilidir. Marranca, Wilson bağlamında bu terimi şu şekilde açıklar:

(...) kayıp medeniyetlerden, bilinmeyen veya unutulmuş yazarların metinlerinden, kütüphane raflarında akıp giden kitaplardan, sürgün veya sansürlü metinlerden, dünya klasiklerini kullanma biçimleri üzerinden [tanımlayabiliriz].¹²⁹

Bu ifade “metinpeyzajı” ve Stein'in “peyzaj olarak oyun” düşüncesine yakın olsa da, seçilen temalar bağlamında değişiklik gösterir. Bu temalar birçok teatral unsurla meydana gelir. Aslında bu “dağınıklık”, Alman yazar Heiner Müller'in metinlerinde olduğu gibi hem eğlencenin tüm alanlarını hem de tarihsel bağlamı bu unsurlarla birleştirerek aktarır. Müller, “karşı-gerçekçi teknikleri eğlencenin çeşitli alanlarından çıkardığı, mesela sirk, kabare, revü ve hokkabazlık gibi unsurları Alman tarihi ve kimliğinin arasındaki ilişkilerinden resmederek benimser.”¹³⁰ Müller gibi Wilson da dağınık metinleri sahne üzerinde resimleştirir. Unutulan, kaybolan ya da Batı tarihinde görünür olmayan –görünür olsa da resmî anlatı içinde meşrulaşmış- imgeleri dönüştür. Görüler ya da imge tiyatrosu bağlamında tarihsel bir çizgi çektiğimizde Castellucci de benzer bir şekilde sahne

¹²⁹ Bonnie Marranca, **Ecologies of Theatre**, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1996, s. 34

¹³⁰ Theresa Marie Ganter, (Yayınlanmamış doktora tezi), **The Pennsylvania State University The Graduate School College of the Liberal Arts**, s. 157

düzleminde dağınık bir metin ya da tarih algısıyla bir dramaturji kurar. Bu bağlamda düşündüğümüzde *Inferno*'daki en önemli imgelerden biri, Andy Warhol sahneye girdiğinde, duvarın alt kısmında bulunan pencereye benzeyen oyuklardan sahne üzerinde görülen performansçıların ayaklarıdır. Bu imge bize Nazi Almanyası'nın gerçekleştirdiği Yahudi soykırımını hatırlatır. Warhol fotoğraf makinesiyle birlikte etrafı incelerken ya da seyircinin fotoğrafını çekerken, arkada Avrupa tarihinin önemli bir imgesinin belirmesi, görünenin gizlediği olguyu belirginleştirir. Böylece hem Dante'nin dünyasına içkin cehennem, hem Batı'nın "tarihsel harabesi" hem de bir popüler kültür ikonu olan Warhol bu imgede görünür olur. Bu dağınık imgeler sahne metni oluşturulurken hiçbir "tortu" süzülmeden hiçbir "fazlalık" elenmeden sahne üzerine istif edilir. Tarih lineer bir anlatı içinde rasyonelleştirilmeden, sansürlenmeden, seyircinin tanıklığına sunulur. Artık seyirci kaçınılmaz olarak bir tanıktır. Bu dağınık imgeler, aynı bir rüya düzlemi gibi anlamlandırılmayı bekler. Ama bu anlamlandırma girişimi her seferinde performans tarafından sekteye uğratılır. Bu ayak imgeleri sahnede belirginleşirken, Warhol'un mizansenleri bu imgenin anlamlandırılmasını engeller, örneğin -yeniden üretiminin önemli araçlarından biri olan- fotoğraf makinesinin bir daire içindeki hareketini izleriz. Diğer imge, başka bir imgeye dağılır, böylece yeniden ikon kırılmış, mevcut anlamı dışında bir ayrıntı olarak sahnede kalır. Bu durumu yeniden Marranca'nın sözleriyle ifadelendirirsek:

Dağınık metnin dramaturjisi, kültürleri ve metinlerarası "metinleri" yeni bir özgürlük anlamında birleştiren metinlerin dünyasını ve iklimlendirmesini gösterir. Kaos dünyasında parçalanmış metin sınır tanımaz, artık küresel bir kavramdır.¹³¹

Bu bağlamda düşündüğümüzde bu dramaturjik yaklaşım kültürel sistemin "ekosisteminden" ayrılamaz ve oluşan peyzajın/manzaranın üzerinde olası dünyaların hayalini kurdurabilir.¹³²

¹³¹ Bonnie Marranca, *Ecologies of Theatre*, s. 47

¹³² a.e., s. 47

Şekil 9: *Inferno*



Peki bu tarihsel imgenin görünür olması üzerine başka neler söyleyebiliriz ya da sorabiliriz: Ortaya çıkan cehennemin sorumlusu kim? Bu dünyayı, bu imgeleri kim yarattı? Ve bunun gibi imgeler oluşurken biz neredeydik? Aslında “sessizlik” ya da “konuşmama” durumu, bu cehennem ortamının bir sebebi olabilir mi? Bu sorular, bütün Batılı insana yöneltilmiş gibidir. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, mitoslar bir kolektif uzlaş ve aktarımdan ortaya çıkmışsa, bu “cehennem” imgeleri de kolektif bir yaratım sonucu olarak ortaya çıkmadı mı, sorusunu da sormaya bizi itmektir. Fransız psikanalist Jacques Lacan’ın, açık-seçik görülen ve hiçbir şekilde imgesel ve simgeselliğe çevrilmeyen reel’i (gerçek) gibidir sahnedeki imgeler.¹³³ Sembolik düzene, yani dilin alanına girdiği anda, bir tanımlama oluşturacak ve kendini tarihsellik içine yerleştirecektir. Bu durum seyirci için “dağınık bir peyzaj” içinde ne anlam ifade edecektir? Bu durumu sembolik alanda, dilin alanında anlamlandırabilecek midir? Bu sorulara cevap olarak Zeynep Sayın’ın *Ölüm Terbiyesi* adlı çalışmasında tanıklık durumunu Auschwitz üzerinden tanımlamasına kulak verelim:

Tarihin düzenine ait olan hatıradır; bilincin altında dil gibi yapılanmış, kendini kurgulayacak, papağan gibi kendi sağlamlığıyla yaşayacaktır. Tarihin dışına taşmak, tarihi delmek, kendiyle yüzleştirmek ve çökertmek isteyenlerin kişisel

¹³³ “Gerçek dilin dışında ve simgeleştirmeye kapalı bir alan olarak karşımıza çıkar. (...) Gerçek ‘imkânsız olandır’, çünkü onu tasarlamak, simgesel düzene dahil etmek ve onu şu veya bu şekilde ulaşmak imkânsızdır.” Lacan aynı zamanda gerçeği artık bir nesne olamayan hakiki bir nesne olarak nitelendirir. Bu nesne karşında kelimelerin ve ifadelerin tüm bağlamlarını yitirdiğini bu yüzden açık ve seçik olarak karşımızda duran bir salt ama hakiki bir nesne olarak tanık olabileceğimiz bir alan olduğunun altını çizer. Dylan Evans, **Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü**, çev. Umut Yener Karatugay Sivrikaya, Işık Yayınları, İstanbul, 2019, s. 127

sorumluluğu, kendinden öncekiler tarafından yapılmamış olanı tamamlamak –yapıt kurmak– değil, tarihin mutlak karanlığına girmektir.¹³⁴

Sayın'ın belirttiği “tarihin mutlak karanlığı”, Castellucci'nin sahne peyzajında görünüşe çıkardığı Batılı tarihsel imgeler sayesinde görünür olmaktadır. Eğer “tarih, simgesel olanın resm-i geçidi”yse, tanıklık edilmez olanın bizatihi kendisi “gerçek” olandır. Daha açık bir şekilde ifade edersek, *Inferno*'daki Avrupa tarihinin hâlâ zihinlerde taze olan “kıyım” imgesi, sahne üzerinde simgesel bir alan üzerinden görünmemektedir, seyirciyi salt ölüm ile ortaklaştırmaktır. “Ölüm herkese ortaktır, herkesin sınırındır, herkesin vecde erdiği, çıktığı yer aynıdır. *Gerçek olandır. Reeldir. Ölümdür.*”¹³⁵ Dolayısıyla Andy Warhol'un fotoğraf makinesiyle bir pop-ikonu olarak sahnede yer almasıyla, Auschwitz “gerçekliği”, aynı *Santa Sofia* adlı oyundaki gibi Pol Pot ve İsa figürünün yan yana gelmesi gibidir. Burada bir anlam kurulduğunda, yani “tanıklığı” aşan bir yorumbilimsel bir yaklaşımla baktığımızda, simgesel olanın resm-i geçidine katılmış oluruz. Bu imgeleri hem sahne dramturjisi bağlamında hem de tarihsel bağlamda dikkatle değerlendirmemiz gerekir. Yeniden altını çizmemiz gerekirse, “bu tarihsel imgelerin ve metinlerin birlikte olmalarının bir nedeni yoktur, [yalnızca] aynı peyzajda birleşmişlerdir, melezlenmişlerdir.”¹³⁶ Bu estetiği daha önce de andığımız üzere ikonakırıcı bir yaklaşım olarak okuyabiliriz. Bu yaklaşım, Auschwitz ve Any Warhol imgeleri, birbirlerini olumsuzlayan olgular olarak değil, sembolikleştirilemeye direnen “gerçek”liğin bakışa sunulması olarak tanımlanabilir.

Bu çıkarımlar üzerinde performansın son sahnesi baktığımızda, tanıklığın ya da gerçeklik alanının görenler olarak seyirciye hatırlattığı bir şey mevcuttur. Andy Warhol arabanın tavanından geriye doğru atlarken yukarıdaki televizyonlarda yazan *ÉTOILES*¹³⁷ sözcüğü Warhol'un her düşüşünde sahneye düşer, ta ki *TOI* yazana kadar. *ÉTOILES* kelimesinin mevcut anlamının ardından gizlenen ifade kelime parçalanarak bulunur. *Toi* Fransızca vurgu zamiridir ve “Sen” anlamına gelmektedir. Yani performansın sonunda duvarın

¹³⁴ Zeynep Sayın, *Ölüm Terbiyesi*, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2018, s. 110

¹³⁵ a.e., s. 58, vurgular yazara aittir.

¹³⁶ Bonnie Marranca, *Ecologies of Theater*, s. 47

¹³⁷ Bu kelime Fransızcada “yıldız” anlamına gelmektedir. Aynı zamanda bu kelime *Danseur Étoile* (erkek için) ve *Danseuse Étoile* (kadın için) [Yıldız Dansçı] ifadeleri Paris Opera ve Balesi'nde en yüksek rütbeli dansçılar için kullanılır.

tepesinde kalan televizyonlarda bu ifadeyle karşılaşır seyirci. “Sen”. Bu imge performansta tek kırılmaya, bükülmeye uğramadan sahnede kalandır. Yani sözün tam karşılığı olarak “sen”dir. Performansın dolaysız gösterdiği tek imgedir.

Yukarıdaki çıkarımları göz önüne aldığımızda sahne-seyir alanı ilişkisi, tarihsel ya da kolektif belleğe ait birçok olgunun imgesi/ikonu, bağlamı bozularak ya da herhangi bir yorumbilimsel yaklaşımla açıklanmayı reddeden Castellucci’nin sahne dili, kaçınılmaz olarak bizi “yeni bir teatral” yaklaşım yorumuna götürmektedir. Bu durum, daha önce de belirttiğimiz gibi, alışlagelmiş teatral araçlarla okunabilecek ya da analiz edilebilecek bir estetik değildir. Burada kullandığımız ikonakırıcı estetik bu performans özelinde bir “aktarım” aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Dante’nin mitik Inferno’su, içinde bulunduğu, dinsel, tarihsel ve mitsel referansları 21. yüzyılda, ikonakırıcı bir yaklaşımla neredeyse kaynak mitsel dünyaya hiçbir tarihsel referans verilmeden yeni bir “Inferno” algısı ve aktarımı üretilerek bakışa sunulur. Aslında farklı araçlarla Inferno düzleminde “çağdaş bir mit” sunulur. Çünkü mit yeni bir biçimselliğe bürünmüştür: “Biçim olunca anlam olumsuzluğunu uzaklaştırır; boşalır, yoksullaşır, tarih buharlaşır, düz anlamında başka bir şey kalmaz.”¹³⁸ Mitsel sözün yalnızca yüzeyde kalan bir anlamı kalır. Dolayısıyla artık anlatı değişmiş, yeni tarihselliğine bürünmüştür. Bu algı bize çok yakın ve aynı zamanda bizden uzaktadır da. Tanıdık olan biçimiyle/araçlarıyla çağın anlatısı bir transformasyon geçirmiştir. Mitin bağlamı ve çehresi değişmiştir. Roland Barthes’ın bize hatırlattığı üzere, mitsel olan yalnızca sözel olan ya da yazılı olan bir “anlatı” değildir, mitin alanına; yazılar, sesler, fotoğraflar ve gösterimler de dahil olabilir.¹³⁹ Böylece sesler, imgeler mitsel söze dahil olup hem diyalojik bir ilişki içerisine girmiş hem de sözün tarihsel ve anlamsal içeriğini boşaltmıştır. Unutulmamalıdır ki tragedya bir biçimdir ve bu biçimin temel malzemesi mitoslardır. Tragedya biçimselliğiyle birlikte mitoslar Derrida’cı bağlamda bir logosentirik bir araçsallıkla döneminin bir temsil aracına dönüştürülmüştür. Birinci bölümde de kullandığımız tarihsel izlek hatırlanırsa, tiyatrunun biçimsel değişimi, özellikle tarihsel avantgarde’larla birlikte *pre-tragic*, yani tragedya öncesini tartışmaya açmıştır. Tragedya biçimi yalnızca salt söylencenin araçlarını yeniden

¹³⁸ Roland Barthes, **Çağdaş Söylenler**, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2014, s. 186

¹³⁹ A.e, s. 180

kavramayı hatırlatır. Bu izlekte baktığımızda Romeo Castellucci'nin estetiği, saf söz olan mitosu kullanarak, 21. yüzyılın anlatısal ve aktarımsal araçlarıyla, yeni bir sözü (çağdaş miti) imgeler üzerinde inşa eder. Ama daha önce de tekrarlandığı üzere bu imgeler, mevcut anlamlarıyla değil, kırılarak, bükülerek, eğilerek görünenin ardındaki diğer potansiyellere ve gerçeklere odaklanarak inşa edilir.

İkonakırıcı estetik bağlamında okuduğumuz *Inferno* performansının ardından üçlemenin ikinci parçası olan *Purgatorio* (Cennet)'yu hem yukarıdaki çıkarımları gözeterek hem de temsil problemi bağlamında tartışacağız.

2.2.2. Alışagelmiş Temsilin Yıkılışı ve Bir Tanıklık Alanı Olarak *Purgatorio*

Purgatorio (Araf) performansının, *Inferno*'ya göre başka bir estetik arayışı olduğunu baştan belirtmek gerekir. Castellucci; imgelerin, ikonların ve performansın dünyasından, bu kez iç mekânda, konvansiyonel tiyatro araçlarını ve yöntemlerini de görünür kılan estetik bir uzamda karşımıza çıkıyor. Bu performansta dekor ve sahne algısı hiper-gerçekçi tiyatro unsurlarının sınırları içerisinde çizilmiş olarak oluşturuluyor. Daha önce de bahsettiğimiz üzere, Castellucci için “temsil” mekanizması, ikonakırıcı estetik bağlamında yeniden düzenlenmesi gereken ve ikonanın/ingenin kırılarak örtülen hakikat ve olguların seyircinin bakışına sunulması üzerineydi. Castellucci, *Purgatorio*'da “temsilin” örttüğü hakikatleri ve olguları alışagelmiş temsil biçimi (konvansiyonel) aracılığıyla görünür kılmak istemektedir. Bunu gerçekleştirirken Batı'nın “yüce” fikri, aile ve baba gibi kavramları Antik Yunan'dan bugüne kadim ve modern metinlerde tartışılan içerikle de seyirciyi karşı karşıya getirmektedir. Castellucci'nin, alışagelmiş temsil mekanizmasının araçlarını ve olanaklarını neden tercih ettiğini ve bu temsil mekanizmasını nasıl kırdığını anlamamız, bu performansın çözümlenmesi bağlamında önemlidir. Çünkü Castellucci üçlemenin diğer performanslarından farklı olarak tiyatronun tanıdık yüzüyle seyirci karşısına çıkar. Seyircinin tanıdık ve kurallarını bildiği bir düzenin (alışagelmiş temsilin) ayrıntılarındaki dikişleri görünür kılarak, alışagelmiş temsil biçiminin -Castellucci bağlamında- örttüğü hakikatleri ortaya çıkarmak için mevcut estetiği bozarak yeni bir imgeler düzeni kurar. Bu söylediklerimizi

ayrıntılılaandırmak için oyunun çözümlemesine geçerek, temsilin “dikiş”lerini görünür kılmak daha imkânlı olacaktır.

1950’lerin burjuva bir aile evi sahnede karşımıza çıkmaktadır. Sahnenin hiper-gerçekçi bir şekilde oluşturulan tasarımı, seyirciye “dördüncü duvar” tiyatrosunun estetiğini anımsatmaktadır. Böyle bir sahneye bakan seyirci kendini burjuva bir aileyi izleyen ve hatta “dikizleyen” bir şekilde konumlandırır. Bu konumlandırma biçimi performansın izleği için önemlidir. Çünkü seyircinin bu performans boyunca “gerçekliğin” sahnede inşa edilen hiper-gerçekçi bağlamına da mesafe almasını sağlayacaktır. Alışlagelmiş temsil bağlamında düşündüğümüzde aslında seyirci “kendini” güvenli bir alanda hissetmektedir. Sahnede olanların kendi başına değil de başkalarının başına geldiğini düşündüğünde kendi güvenli alanını korumaya devam edecektir. İşte bu konumun sarsılması, Castellucci’nin estetik bir tercihi olarak, seyircinin sahneye olan mesafesinin belirler. (Castellucci’nin *Santa Sofia* performansında seyircinin mesafe estetiğini oluşturduğunu hatırlayalım).

Şekil 10: *Purgatorio*



Performans başladığında anne ve oğlunu sahnede görürüz. Her ikisi de uzun süre mutlak bir sessizlik içinde devinmektedirler. Her ikisinin jestleri ve hareketleri bütün sahne ayrıntılarını görmemize olanak tanır. Annenin mutfaktaki yemek hazırlığı sırasında havuç doğrama ve sonrasında bulaşık yıkama sesleri sahne atmosferine yayılmaktadır. Bu sahnede anne ve oğulun hareketleri ve kısa diyalogları bağlamında hiçbir şey meydana gelmez. Alışlagelmiş tiyatro bağlamında düşündüğümüzde merkezde bir hikâye yoktur.

Aynı zamanda bir performansın izleği bir “kahramanın” oluşturulmuş bilinciyle ilerlemez. Anne yemek hazırlar, çocuk oyuncak robotuyla oynar, arada bir evin penceresinden dışarıyı izler. Bu sırada anne çocuğa “sorun ne?” diye sorar ve ardından “başın mı ağrıyor?” diye tamamlar. Çocuk “evet” yanıtını verir ve annesi ilaçlarını almasını söyler. Çocuk ilacını alıp yeniden pencereye yöneldiğinde, “O bu akşam gelecek mi?” sorusunu sorar ve anne yemek yapmaya devam eder. Bu sahnenin ardından ikinci sahnede çocuk odasında televizyon izlemektedir. Annesi yanına gelir, onu sever ve ona ihtiyacı olduğunu söyler. Anne odadan gidince çocuk odasındaki dolaba oyuncak robotuyla birlikte saklanır. Üçüncü sahne çocuğun bilinçaltı ya da rüya atmosferi gibidir. Dev bir robot oturma odasında asılıdır. Odasından çıkıp robotu izler. Çocuk “Neredesin?” diye sorar. Robot, “buradasın” diye cevap verir. Bu sahne loş bir ortamda robotun ışıklarını aydınlattığı bir ortamda vuku bulur. Dördüncü sahnede oturma odasını görürüz. Bu sahnede baba eve gelir, karısıyla işi hakkında konuşur. Bu sahnede diğer sahnelerden farklı olarak üst yazı devreye girer. Üst yazı performansın belli bir yerine kadar oyun kişilerinin hangi eylemlerde bulunacağını seyircilere iletir. Baba üçüncü yıldız, anne ikinci yıldız ve çocuk birinci yıldız olarak üst yazıda tanımlanır. Örneğin; “Üçüncü yıldız kâğıtları kontrol edecek ve ardından kâğıtları kanepeye bırakacak” gibi ifadeler yer alır. Bu durum ta ki birinci yıldız yani çocuk babanın yanına gelene kadar devam eder. Baba şapkasını ve maskesini alarak çocukla birlikte odaya gider. Bu anda üst yazıda “müzik” ibaresi belirir ve kısa süre sonra çocuğun çığlıklarını, babanın buyurgan şiddet dolu eylemini yalnızca boş sahneye bakarak dinleriz. Baba çocuğuna tecavüz etmiştir. Odadan çıkarlar, baba maskesini ve şapkasını çıkarır. Çocuk babasının kucağına oturarak “endişelenme” der. Bu sahnenin ardından gelen sahnede “gerçeklik” evreninden uzak bir rüya âleminde çocuğu görürüz. Çocuk sarmaşık ve yeşillikleri izler, sonunda babası bu sarmaşıklar arasında görünür. Son sahnede ise baba ve çocuk sahnededir. Çocuk mevcut hâlimden daha uzun boyludur. Baba ise biçimsiz/şekli bozulmuş bir şekilde görünür. Performansın son kısmında ise bir göz imgesi belirir.

Yukarıda kısaca özetlediğimiz sahne eylemleri anlaşılacağı üzere alışlagelmiş bağlamda bir öykü kurmak niyetiyle oluşturulmamıştır. Sahnedeki kısa “olaylar” dizisi sahne imgelerini ve babanın çocuğu istismarını farklı anlatım katmanlarıyla bize sunmaktadır. Hiper-gerçekçi bir sahne düzleminde açılan performans, olaylar dizgesi değıştikçe

“gerçekçi” sahne ve temsil algısını bozarak çocuğun mevcut dizgeden kaçtığı ya da düşlediği bir rüya düzlemine dönüşür. Birçok Castellucci performansında olduğu gibi, bu performansta da, “imgelerin dünyası sahne ve seyirciler arasında teatral kodun bir iletişimi”¹⁴⁰ olarak karşımıza çıkar. Olayların ve imgelerin oluşturduğu bu dramaturjik yapının alımlanma sürecinde, seyircinin de kendi imgelemiyile bu dünyaya eşlik etmesine olanak tanınır. Seyircinin Castellucci’nin “tiyatro makinesinin” nasıl çalıştığını ve nasıl yapıldığını kendine sorması önemli anahtar sorulardan biridir. Bu tiyatro makinesinde performans “sahnedeki olaylarının teatrallığı ve anlatılan hikâye arasında”¹⁴¹ gerçekleşir. Fakat Castellucci sahnenin maddeselliğiyle ve anlatı düzlemiyle birlikte seyircinin sahnedeki anlamı ya da anlamsallığı hemen yakalamasına izin vermez. Seyirci sahnenin her unsurunu ve “maddeselliğini” eksik olan¹⁴² ile kurduğu ilişkide tamamlamaya çalışır ya da kendi imgesini veya anlamlarını üretir. Bu üretim sürecinde üreticinin belirli niyetle kurduğu imgeler dünyası kimi zaman seyirciyi müphemliğe ve rastlantıya da davet edecektir. Sanatçı ürettiği yapıt üzerindeki etkisini/kontrolünü kaybederek belirli bir risk almış olacaktır. Seyircinin sahne üzerindeki bakışı, sanatçı tarafından öngörülemeyen çağrışımlara da neden olabilecektir. Bu bağlamda düşündüğümüzde bu yapıt mutlak yorum, anlam ve tema gibi alışlagelmiş sorulara/çıkarımlara direnir. Neredeyse bu performansta nihai bir sonuca ya da çıkarıma ulaşmak imkânsızdır. Sahne üzerindeki olayların, imgelerin ve örtük hikâyenin her yorumlanması başka bir yorumu engeller. Yani bir yorum diğer yorumun önüne set çeker. Aslında daha önce de değindiğimiz gibi Castellucci estetiğinde mutlak ya da nihai bir anlama ulaşmak mümkün değildir. Dolayısıyla her seyircinin tekil olarak ürettiği anlam Castellucci’nin sahne stratejisi bağlamında önemlidir. İşte bu durum imgeler dünyasının sahne ve seyirci arasındaki iletişimiyle ilgilidir. Çünkü her tekil anlam, sahne alanında tamamlanmamış ya da tamamlanmayı bekleyen imgeler için bir anahtardır. Ama her seyircinin kullandığı anahtar farklı olacağından, seyir alanından sahne alanına açılan kapılar çoğalacaktır. Şunu

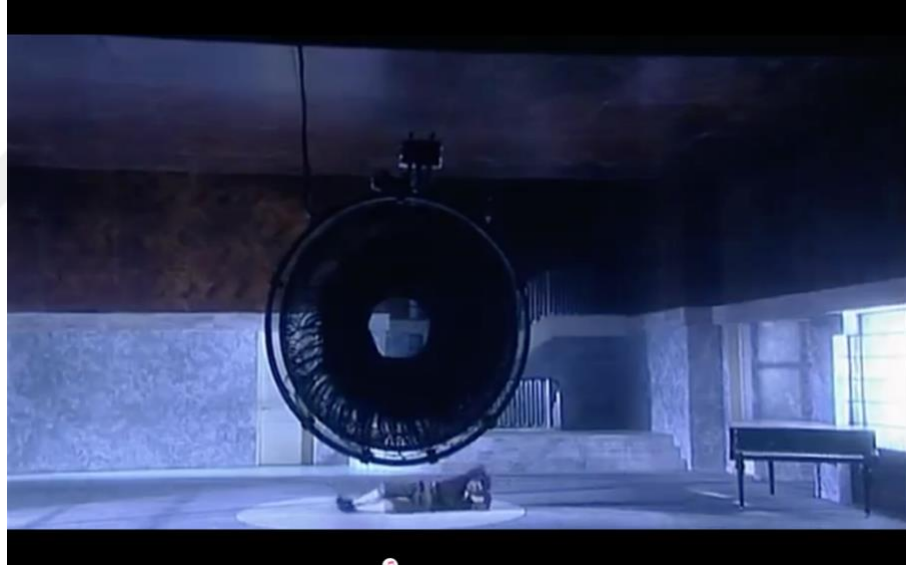
¹⁴⁰ Stamatia Neofytou-Georgiou, “The Semiotics of Images in Romeo Castellucci’s Theatre”, **The Visual in Performance Practice**, ed. Robert Fisher ve Daniel Riha, Inter-Disciplinary Press, Oxford, 2012, s.16

¹⁴¹ Semenowicz, **a.g.e.**, s. 70

¹⁴² Eksik olandan kastettiğimiz durum şudur: sahne alanındaki imge dünyası ya da kavramlar hem de imgesel farklılık sistemi içerisinde çalışır. Sahnedeki imgesel dil görüntüsüyle/imesiyle özdeş olmayan bir şekilde seyirciye sunulur. Dolayısıyla imgenin kendisiyle örtüşmediği için sürekli eksik kalır. Dolayısıyla bu koşullarda mutlak anlam üretilemez.

belirtmek gerekir ki, Castellucci dramaturjisinde seyir alanının konumu yadsınamaz bir gerçekse, sahne alanının seyir alanını izlemesi/dikizlemesi de başat bir unsurdur. Bu cümleyle şunu kastediyoruz: hem *Inferno* hem de bu yapıtta sahneden seyir alanına yönelen bir bakış mevcuttur. Castellucci performans içinde bu durumu ima etse de, bu iki performans bağlamında düşündüğümüzde gösterimin sonunda sahneden seyir alanına bakışı somutlayan iki unsurla karşılaşırız: *Inferno*'daki "Sen" ifadesi ve bu gösterimde ise seyir alanına bakan bir göz imgesi. Bu durum alışlagelmiş temsil biçiminin (illüzyonun) tam anlamıyla yıkıldığının açık bir göstergesidir. Dördüncü duvarın bu "gerçekçi" uzamda yer almadığını, sahnenin de performansın birçok ânında seyir alanını dikizlediğini/izlediğini açık bir şekilde ima etmektedir.

Şekil 11: *Purgatorio*



Romeo Castellucci'nin, yukarıdaki satırlarda belirttiğimiz gibi, sahne-seyir alanı ve özelde gösterim üzerine söyledikleri düşüncelerimizi desteklemektedir:

Evrensellik, sanatçıyı merkezden çıkarma gücüne sahiptir ve işinin arkasında kaybolmasını sağlar. Bu nedenle benim yaratımlarım aslında hiç bana ait değildir. Onlara veda ediyorum, uzaklaşmalarını izliyorum. Gösterim herkese aittir.¹⁴³

¹⁴³ Romeo Castellucci'den aktaran Eleni Papalexioiu, "The Dramaturgies of the Gaze: Strategies of Vision and Optical Revelations in the Theatre of Romeo Castellucci and Società Raffaello Sanzio", *Theatre as Voyeurism*, Ed. George Rodosthenous, Palgrave Macmillan, Leeds, 2015, s. 56

Gösterimin herkese ait olması daha önce de vurguladığımız gibi seyircinin tekil imgeleminin ve yorumunun tezahürüdür. Bu bağlamda sahne ve seyir alanı birbiri üzerine tahakküm kurmadan “demokratik” bir paylaşım üzerinedir. Ama bu durum bir uzlaş mekanizması değildir. Castellucci estetiğinde sahnede yaratılan olay ve imgelerin yarattığı imkânlar seyirciyi bir durum ya da imge üzerine uzlaştırmak yerine, uyuşmazlığın estetiğini tercih etmektedir. *Purgatorio* bağlamında düşündüğümüzde aile, baba kimi kavramlar kolektif bellekte olumlu ya da olumsuz bağlamda yer almaktadır. Performansın dördüncü sahnesine geldiğimizde üst yazı ortaya çıkar. Daha önce de belirttiğimiz gibi bu üst yazı oyun kişilerinin eylemlerini önceden seyirciye aktarır. Ama babanın çocuğunu istismar ettiği süreçte yazı ve eylem örtüşmez. Boş bir sahne uzamında seyirci uzun süre bakakalır. Yalnızca sesler işitilir. Bu alan tamamıyla seyircinin imgelemine bırakılmıştır. Antik Yunan tragedyalarında olduğu gibi olaylar sahne dışında gerçekleşir ama tragedyalarda olaylar bir haberci/ulak/tanık tarafından aktarılır. Burada bir ulak da yoktur. Hakikat müzik tarafından boş sahne üzerinde örtülür, gizlenir. Bu olayın seyircinin gözleri önünde gerçekleşmemesi, sadece imgelemine bırakılması uzlaşmayı kıran bir noktadır. Evet babanın çocuğu istismar ettiği “açık” olarak ima edilmektedir. Ama burada sahne alanı tarafından bu olayın öncesinde ya da sonrasında bir hikâye düzlemi kurulmadığı için, oyun kişilerinin karakterlerine ve geçmişlerine dair herhangi bir bilgiye sahip olmadığımızdan, elimizde sahneden seyir alanına sunulan bir yargı ya da yorum katmanı da bulunmamaktadır. Yalnızca karşımızda salt bir “olay” vardır. Dolayısıyla performans bu bağlamda bir uzlaş estetiği sunmamaktadır. Tam tersine eylemler ve olay ekseninde bir uyuşmazlık dünyası kurmaktadır. Bu uzlaş (*consensus*) ve uyuşmazlık (*dissensus*) Fransız filozof Jacques Ranciere’in estetik ve siyaset kuramı için dile getirdiği iki kavramdır. Ranciere’e göre siyasetin ve estetiğin tıkanıdığı nokta uzlaş alanıdır. Çünkü uzlaş, Ranciere’e göre, siyasî bağlamda otoriter ve totaliter rejimlerin tek tip insan ve düşünce yaratımında kullanılan bir rejimi ifade eder. Bu durum Ranciere bağlamında karşıtlıkların gerilimidir.¹⁴⁴ Aynı şekilde estetik alanında

¹⁴⁴ Jacques Ranciere, *Estetiğin Huzursuzluğu*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İletişim Yayınları İstanbul, 2012, s. 45

da uyumsuzluk rejimini kullanarak hâkim, totaliter bir ilişki kurmaktan sıyrılır. Dolayısıyla sanatın da bir politikası vardır. Bu Ranciere’ye göre eleştirel sanattır:

[Eleştirel sanat] (...) sanatın formları ile sanat-olmayanın formları arasındaki bu arabuluculuk, hem okunurluklarından hem de okunamazlıklarından hareketle konuşabilen bileşimler oluşturmayı mümkün kılar.¹⁴⁵

Bu karşıtlıkların gerilimi merkezsiz bir yapıya işaret eder. Bu merkezsiz yapının seyirciyi sürecin bir parçası hâline getirdiğini söyleyebiliriz. Bu sürecin parçası olan seyirciye, bir mutlak anlam ya da bir ileti dayatılmadığı için, daha önce de söylediğimiz gibi her seyircinin belirli bir mesafeden sahneye baktığını da göz önünde tutarsak, tekil anlamların oluşmasının önü açılır. Bu durum “uyumsuzluk” rejiminin sahne alanında üretildiğinin işaretidir. Bu dramaturjik yaklaşım Castellucci estetiğinin en önemli unsurlarından biridir. Eylemin ve sözün uyumsuzluğu, temsilin tüm dikişlerinin görünür olması ve seyirci tarafından unutulmuş sahne temsilinin hatırlatılması... Bu unsurlar, seyircinin sahne imgeleri aracılığıyla üretilip mevcut sahne düzleminin hızlı bir şekilde “gerçeklik”ten bilinçdışına ya da çocuğun kendini tanımlayacağı başka bir ekstazik dünyaya doğru yönelimine yol açmaktadır. Temsil bozulduğunda tam olarak “dünya” görünür olacaktır. Alman filozof Martin Heidegger, “kullandığımız aletlerle o kadar rahattır ki, onlara verdiğimiz/onları atadığımız görevlerini yerine getirdikleri müddetçe çoğunlukla onların farkında olmayız”,¹⁴⁶ der. Fakat bu aletler bozulduklarında/işlevsizleştiklerinde “bilincimize boşanırlar”.¹⁴⁷ Alışlagelmiş olan herhangi bir olgu ya da eylem (gösteri bağlamında temsil), mevcut ritminden ve yapısından azade olduğunda, bozulduğunda dünya “görünür” olmaya başlar. Bu durum “düzenli işleyen sisteme” (ya da böyle varsaydığımız bir dünyaya) bir engel teşkil eder. İşte bu anda dünyanın görünür olmasıyla birlikte kişiler sorgulamaya ve düşünmeye başlarlar. Bu analogi üzerinden sahneyi düşündüğümüzde, üst yazıyla birlikte başlayan uyumsuzluk, “temsil mekanizmasının” bozulduğuna işaret eder. Bu andan itibaren seyirci için “dünya (sahne tüm çıplaklığıyla) görünür” olur. Gerçeklik düzlemi bu bozulmayla birlikte askıya alınarak, sahnede çakan bir yıldırım gibi ışık hem kendinin hem de çevresinin görünmesine neden olur. Artık sahne bir illüzyon alanından çıkıp, varlığını durmadan seyirciye dayatan bir noktaya gelir.

¹⁴⁵ A.e., s. 49

¹⁴⁶ Martin Heidegger, **Varlık ve Zaman**, çev. Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011, s. 75

¹⁴⁷ Neal Curtis, **Idiotizm**, çev. Mehmet Ratip, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 38

Çocuğun mevcut durumdan kaçmak için ya da kendi hayal ettiği dünyada yaşama itkisi, sahnenin gerçeklik imgesinin düşsel bir imgeye dönüşmesinin önünü açar.

Şekil 12: *Purgatorio*



Gerçekliğin düşsel imgeye dönüşmesinde seyirci bağlamında bir soru da bu düşsel alan çocuğun mu, babanın mı yoksa Tanrı'nın mı, olduğudur. Bu durum Castellucci'nin seyirciye tamamen hayal gücüne dair bir oyun alanı yarattığının bir göstergesi olarak okunabilir. Bu performans, tam olarak kuralları seyirciye sezdirilmese de, temsil alanının askıya alınmasıyla birlikte hayal gücünün potansiyeli üzerine odaklanmaktadır. Başka bir şekilde ifade edilirse temsil krizi imgelemen önünü açmaktadır:

Temsil krizinin gerçekleştiği yer aynı zamanda seyircinin hayal gücünün açıldığı yerdir. Bu açıklık, Castellucci tarafından titizlikle tasarlanmıştır. En başından beri yönetmen performansın entelektüel ve duygusal alımlanmasını karmaşıktırır. Seyirci, tecavüz sahnesinin hangi anlatı düzenine dâhil edilmesi gerektiğini bilmez. Öncelikle, gerçek olanla bu dünyada hayal edileni ayırt edememe durumuyla bağlantılı bir belirsizlik vardır. Bir sahnede, çocuk bir dolaba girer ve sonra gece çocuğu oturma odasında tavana asılmış dev bir robotla görürüz. Şimdi robot tavana değmektedir. Peki biz çocuğun hayal gücünde miyiz? Kimin bakış açısıyla performansı seyrediyoruz? (Baba, oğul veya Tanrı'nın?)¹⁴⁸

¹⁴⁸ Dorota Semenowicz, *The Theatre of Romeo Castellucci and Societàs Raffaello Sanzio*, s. 69

Bu bakış açısının muğlaklığı aynı zamanda sahne anlamının mutlaklığıyla da eşdeğer olarak karşımıza çıkar. Aslında bu anlam belirsizliği ya da muğlaklık, performansın adıyla da ortaya çıkıyor. *Purgatorio* (Araf) başlığı sahne imgeleriyle bir özdeşlik sağlamamaktadır. Seyircinin performansın öncesindeki beklentisi sahne içeriyle uyuşmamaktadır (Dante'nin Araf yapıtının oluşturduğu beklenti). Rene Magritte'in "Bu bir pipo değildir" adlı çalışmasında olduğu gibi gerçek nesne ile tuval üzerine çizilmiş bir pipo resmi arasındaki "temsil" sorunsalının altını çizer gibi seyirciye performansın başından itibaren "Bu bir Araf değildir" ifadesi ima ediliyor gibidir. Böylelikle Castellucci, seyircinin kültürel bağlamının ve kolektif bellekte yer alan imgelerin gücüne sığınmasının da önünü kesmektedir.¹⁴⁹ Bu durum ise seyircinin keşif sürecinin önünü açmaktadır. Bu bir Araf değilse, yalnızca bir "imgeler dünyası" ise ve bu dünya alışlagelmiş bağlamda bir anlam ve dizge üretmiyorsa seyirci kendini nasıl konumlandıracaktır? Aslında bu sorunun cevabı Castellucci estetiğinde açıktır: bir yargı ya da mutlak anlam oluşturmada, imgelerin ve sahne alanının oluşturduğu çeşitli duygulanımların seyircinin zihninde bir imge oluşturmastır. Performans, sembolik revizyonla seyirciyi güvenli, kurtarıcı, arındırıcı bir düzene götürmez; aksine, başka bir çatışma alanı açar.¹⁵⁰ Aslında performans bir istismar olayının bir haber bülteninde, bir gazetede veya bir olgunun bilimselliği bağlamında olduğu gibi rasyonalize edilmesini engeller. Gündelik yaşamın içindeymiş gibi, başka imgeler veya olaylar bakışımızın bir açığı odaklanmasını imkânsız kılar. Bir aletin bozulması dünyayı görünür kılmıştır, ama bu görünür dünyaya başka imgeler boşanır. Dolayısıyla, çocuğun hayal dünyası (babanın ya da Tanrı'nın da olabilir), makinelerin (robotun) gündelik olanın dışında yani gerçeklik düzleminde bu bağlamda tanık olamayacağımız bir evrenin de kapılarını açar. Tematik olarak sahne düzleminde gerçekleşen olaya baktığımızda, istismar sonrası çocuğun babasını teselli etmesi, hatta onu affetmesi, ahlâkî olarak seyircinin düşüncesini (yargısını) şaşırtabilir. Aynı zamanda performansın sonunda baba ve oğlun ekstatik bir bedensellikle seyircinin karşına çıkması bedeninin arındırılması ya da olayların "cezası" olarak da görülebilir. Ama tüm bunlar yalnızca sahne imgeleri olarak karşımızdadır. İmgeler arası bir neden sonuç ilişkisi olmadığından, temsil mekanizması bozulup dünya

¹⁴⁹ A.e., s. 70

¹⁵⁰ A.e., s. 73

görünür olduğundan yalnızca Lacancı bağlamda “gerçek” ile karşılaşırız. Bu sahnedeki gerçekliği anlamlandırmak için sembolik alanın araçlarını kullanmaya çalıştığımızda ise “mantıklı” ve “rasyonel” bir sonuca varamayız ama bir anlamlandırma sürecine gireriz. Çünkü “gerçek kaygının nesnesidir; her türlü dolayımından yoksundur (...) bütün kategorilerin iflas ettiği bir şeydir.”¹⁵¹ Dilin alanına girmediği sürece belirsizliğini korur ve bu bağlamda yargıdan da yoksundur. Çünkü “gerçek” tüm çatlaklardan ve gediklerden de azadedir. Ancak anlamlandırma süreci gerçekte bir çatlak oluşturur, ama onu tam olarak tanımlayamaz. “Var olmaya başlayan her şeyin şimdi ve buradasında ilk olarak karmaşa hâlinde bulunan şeylerin dünyasını yaratan sözcüklerin dünyasıdır.”¹⁵² Sözcüklerin dünyasında varlıkların var olabileceği Lacancı yaklaşımda mümkündür. Başka bir ifadeyle söylersek dilin alanına girmeden “gerçek” üzerine konuşmak ya da rasyonalize etmek neredeyse imkânsızdır. Dolayısıyla “gerçek”le karşılaşmak (Castellucci performansları bağlamında) yalnızca tanık olmaktır. Ama bu tanıklık durumu da net bir şekilde -*Inferno* performansında olduğu gibi- seyircinin kendini konumlandırmasını güçleştirmektedir. Hakikate dışardan ve içerden bakmak arasındaki gerilimli bağ bizi bu çıkarımı yapmaya itmektedir. Shoshana Felman ve Dori Laub’un *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* [*Tanıklık: Edebiyatta, Psikanalizde ve Tarihte Tanıklığın Krizi*] adlı çalışmasında bu paradoksu tespit etmeleri önemlidir:

Hakikati dışardan anlatmak ve tanıklık etmek gerçekten mümkün değildir. İçeriden tanıklık etmek de mümkün değildir. Bütün olarak bir filmin [herhangi bir olayın] tanıklık gayesini ne içerden ne dışardan olabileceğini fakat paradoksal olarak tanıklığın hem içerden hem de dışardan olabileceğini iddia etmek istiyoruz. İkisi arasında bir devinim ve diyalog sağlamak temel gayemiz.¹⁵³

Bu iki durum arasındaki gerilimin, performansların da temel gerilimini oluşturduğunu söylemek isteriz. Çünkü sahne kaçınılmaz olarak estetize edilen bir alandır. Bir temsil ya da olayın sunumudur/gösterimidir. Sahnedeki çocuk ya da baba birer oyun kişisidir. Çocuk sahnede gerçekten bir istismara uğramaz. Ama bu “gerçeğin” (reelin) oluşmasının

¹⁵¹ Dylan Evans, *Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü*, s. 128

¹⁵² Jacques Lacan, *Écrits*, çev. Alan Sheridan, Routledge, London, 2005, s. 49

¹⁵³ Shoshana Felman, Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, London, 1992, s. 232

önünde bir engel teşkil etmez. Her ne kadar meta bir düzlemden seyirci bir şeye tanıklık etse de, kuvvetli bir şekilde belki de gündelik yaşamda es geçtiği bir olgu veya olayın üzerine düşünme şansını yakalayacaktır. Shoshana Felman ve Dori Laub'un çıkarımını bu bağlamda okuduğumuzda içeriği sahne, dışarıyı ise seyir alanı olarak düşünebiliriz. Castellucci'nin estetiğinde olduğu gibi sahne alanı ve seyir alanı arasında bir diyalog ya da devinim ile bir iletişim kurulmaya çalışılmaktadır. Dolayısıyla bu performanslarda tanıklığın oluşabilmesi için her iki alan arasında bir iletişim söz konusu olmalıdır. Bu iletişim gerçekleştiğinde tam olarak seyirci tüm kültürel ve tarihsel kodlardan sıyrılarak sahneyle ilişki kurabilecektir. Bu bağlamda düşündüğümüzde *Inferno* ve *Araf* performansları her tekil seyircinin kendi imgelemine bir "iz" bırakır. Bu iz "gerçekliği" anıştıracak ve tanıklık edildiğini hatırlatacak bir unsur olarak tanımlanabilir.

2.2.3. Enstalasyon Olarak Sahneleme: *Paradiso*

Enstalasyon (yerleştirme) kavramı 1960'lardan bu yana özellikle görsel ve plastik sanatlar alanında kullanılmaktadır. Bu fikir ya da kavram 1990 sonrası çağdaş sahnelemelerde de sıklıkla görülmektedir. Sahne enstalasyonu olarak da kullanılan terim, kendi başına yerleştirilen sahne üzerinde bir deneyim alanı yaratma ya da gösterimin sunulan bir parçası olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Clare Bishop'un tanımlamasına göre "Enstalasyon sanatı, seyircinin fiziksel olarak içine girdiği ve genellikle 'teatral', 'çevreleyen' veya 'deneyimsel' olarak tanımlanan sanat türünü gevşek bir şekilde ifade eden bir terimdir."¹⁵⁴ Bu alanın barındırdığı teatrallik, çevreleme ve deneyimsel kavramları önemlidir, çünkü bu terimler performans, dans ve çağdaş sahnelemeler için de 1960'lardan bu yana başat bir etmen olmuştur. Bu kavramların ortak noktası seyircinin birincil bir özne olarak merkeze alınmasıdır. Enstalasyon, seyirciyi çevreleyen, bedenselliğini ön plana çıkaran, enstalasyon nesnesiyle (ya da bir bedenle) onu karşılaştıran, bu alanda özgürce dolaşabildiği ya da istediği zaman terk edebileceği bir alandır. Ayrıca enstalasyon "tiyatro deneyiminin ayrılmaz bir parçası

¹⁵⁴ Clare Bishop, *Installation Art: A Critical History*, Tate, London, 2005, s.6

olan bütünleyici ve somutlaşmış bir seyirci deneyiminden zımnıen yararlanır.”¹⁵⁵ Çünkü bu estetik içerisinde uygulayıcı, seyircinin bakışını ve konumunu da değiştirmek istemektedir. Sadece bir tabloya belirli mesafeden bakan, belirli sınırlar içerisinde nesneye yaklaşan bir bakış yerine, alımlayıcının kendi bedenini de bu alanda duyumsaması enstalasyon estetiğinin en önemli yaklaşımıdır.

Enstalasyon sanatında, mekân ve nesneler/elementler topluluğu, tekil bir varlık olarak kabul edilir. Enstalasyon sanatı, seyircinin fiziksel varlığının içinde olduğu bir durum yaratır ve bunun tekil bir bütünlük olarak görünmesini arzu eder. Dolayısıyla enstalasyon sanatı geleneksel mecradan yani heykel, resim, fotoğraf, video gibi alanlardan farklıdır, çünkü seyirci doğrudan mekânda gerçek bir varlık olarak konumlandırılır. Alımlayıcıya belirli bir mesafe koymak yerine, koku, ses, dokunma gibi duysal alanların altının çizilerek bunlara tüm duyularıyla temas eden bir somut seyirci varlığı istenir. Kısacası enstalasyon sanatı temel olarak seyircinin mutlak varlığı konusunda ısrarcıdır.¹⁵⁶

Tiyatronun görsel sanatlarla disiplinlerarası bir ilişkide karşımıza çıktığını belirtmiştik. Enstalasyon ve tiyatro ilişkisine geldiğimizde, özellikle enstalasyon estetiğinin içinde bulunan teatrallik unsurları heykelde ya da çeşitli parçaları barındıran bir enstalasyon çalışmasında gözlemleyebiliriz. Enstalasyon sanatında seyirciler bir enstalasyona girdiklerinde sanat yapıtına nüfuz ederler. Aslına bakılırsa enstalasyonlar kendi kendine yeten, özerk varlıklar değildir. Enstalasyon, seyircilere deneyim alanını oluşturmak için kendi olay içeriğini oluşturur. Bu durum tiyatro sanatında da gözlemlenir. Sanat tarihçisi Michel Fried’in altını çizdiği üzere, enstalasyonun kaçınılmaz olarak seyirci mevcudiyetine ihtiyacı vardır. Bu mevcudiyet yalnızca seyreden ya da karşıdan bakan bir durumda konumlandırılmaz, bizatihi yapıtın içerisine konumlandırılır.¹⁵⁷ Fried, Bishop gibi enstalasyon sahnelemelerini teatrallik terimi ile ilişkilendirir. Bu sanat içindeki teatrallik, enstalasyon sanatını genel bir tür olarak tanımlamak için kavramsal olarak

¹⁵⁵ Derval Tubridy, “Theatre and Installation: Perspectives on Becket”, **Contemporary Theatre Review: Staging Beckett and Contemporary Theatre and Performance Cultures**, ed. Anna McMullan and Graham Saunders. GRO, London, Bahar 2018, s. 2

¹⁵⁶ Clare Bishop, **Installation Art: A Critical History**, s. 6

¹⁵⁷ Anne Ring Petersen, **Installation Art: Between Image and Stage**, Museum Tusculanum Press, Kopenhagen, 2015, s. 15

tutarlı bulur ve 1960'ların başından itibaren performansla yakın bir etkileşim içinde geliştirilen enstalasyon sanatı ve sahne sanatını da estetik olarak etkilemiştir.¹⁵⁸ Tiyatro bağlamında düşündüğümüzde yalnızca video, heykel gibi unsurların yanında oyuncunun bizatihi kendisi enstalasyon estetiğini oluşturmaktadır. Örneğin, Robert Wilson'ın çalışmalarına baktığımızda enstalasyon tasarımı senografik bir işlev kazanır. Wilson, ışık ve kostüm tasarımıyla oyuncuları birer sahne heykeline dönüştürür. Sahne enstalasyonu Wilson'ın "İmgeler Tiyatrosu"nun önemli bir unsurudur.

Enstalasyon ve tiyatro birliktelik üzerine Derval Tubridy "Theater and Installation: Perspectives on Beckett" [Tiyatro ve Enstalasyon: Beckett Üzerine Görüşler] adlı çalışmasında kavramsal sanatçı Ilya Kabakov üzerinden tiyatro ve enstalasyon üzerine birtakım çıkarımlarda bulunmaktadır:

"Total" enstalasyon fikri üzerine yazan kavramsal sanatçı Ilya Kabakov, sanat eseri ve seyirci arasındaki otorite ilişkilerini ortaya koyar ve bir sanat enstalasyonu uçağırırken seyircinin hem temsilci hem de bir konu olduğunu vurgular. Kabakov, enstalasyonun tiyatro olarak da işlediğini düşünür, çünkü enstalasyonun karmaşık yapısı tamamen seyircinin deneyimine odaklanır, tıpkı tiyatro unsurlarının sadece seyircilere yönelik bir ortam sağlamak için birleşmesi gibi. Enstalasyon sanatıyla edebiyat ve tiyatro arasında paralellikler çizen Kabakov, enstalasyon sanatı ve tiyatro performansı arasındaki bağlantıların keşfedileceği bir bağlam sağlar.¹⁵⁹

Tubridy'in adı geçen çalışmasında, Kabakov'un enstalasyonun teatrallliği üzerinden Beckett oyunlarındaki seyirciyi merkezî bir konuma koymasıyla enstalasyon estetiğinin seyirciyi çevreleyen unsurlarını karşılaştırarak her iki estetiğin de seyirciyi direkt olarak odağına aldığıın altını çizer. Özellikle Beckett'in *All That Fall* [Düşen Her Şey] adlı radyo oyunu üzerinden enstalasyon estetiğini örnekler. Gavin Quinn adlı yönetmen tarafından sahnelenen oyunda seyirciler sahnenin merkezî konumundadırlar. Bizatihi oyunun temsil mekanizmasının başaktörü olurlar. Ses, ışık ve çeşitli imgelerle seyirci çevrelenir. Böylece seyirci enstalasyonun önemli bir parçası hâlini alır. Eyleyen ve seyreden alanı ortadan kalkarak, alışlagelmiş teatral temsil biçimi de ortadan kalkmış olur. Böylece oyunun dilsel unsurları merkezî bir konumdan çıkarak, imge, ses, temas

¹⁵⁸ A.e., s. 15

¹⁵⁹ Derval Tubridy, "Theatre and Installation: Perspectives on Beckett", **Contemporary Theatre Review: Staging Beckett and Contemporary Theatre and Performance Cultures**, s. 1

gibi duyusal algılar bütün performansın içeriğine nüfus eder.¹⁶⁰ Seyirci artık bu koşullarda yalnızca bir seyirci olmaz, aynı zamanda da deneyim alanının bir parçası olur. Böylece seyircinin kendi mevcudiyetini bedeniyle deneyimler. Bu deneyim ise her tekil özne için başka duygular, anlamlar oluşturur. Enstalasyon fikrinde/estetikinde seyircinin çevrelenmesi alışlagelmiş anlamda mekân fikrinde de farklılık gösterecektir. Bir müze, galeri, boş bir bina ya da kamusal bir alan vb. fiziki mekânlarda kitleselliğe de ulaşılabilir. Böylece seyircinin eylem alanıyla mesafe alması yerine koku, ses, dokunma gibi duyusal alanların altı çizilerek, bunlara tüm duyularıyla temas eden bir somut seyirci varlığı ortaya çıkar ve bu seyirci varlığı aynı zamanda “sanat yapıtına” dahil olur.

Yukarıdaki çıkarımları da dikkate alarak Castellucci’nin enstalasyon estetiği bağlamında hazırladığı *Paradiso (İlahi Komedya* üçlemesinin üçüncü kısmıdır) performansı üzerinde çözümleme yapabiliriz. Castellucci bu enstalasyonu Joseph Conrad’ın gemiler ve yelkencilik dünyası hakkında kısa bir romanı olan *Narcissus’un Zencisi*’nden ilham alır. Kitapta bir fırtınanın tasviri yapılır ve fırtına sonucunda siyah bir denizci duvara yapışmış durumda kalır ve su ile çevrili hâldeyken hareket edemez. Bu romandan yola çıkarak Castellucci, cennete geçiş koşulunu rahmi temsil edecek koyu sular olarak ele alır ve enstalasyon sahnelemesini bu şekilde hayata geçirir. Performansta öncelikle seyirciler alçak bir geçitten geçerek büyük bir beyaz kutuya girerler. İçerisi beyaz renkli yüksek bir odadır. Odada siyah renkle boyalı bir daire duvardadır. Buranın bir geçit olduğu seyirci tarafından keşfedildikten sonra bu delikten geçen seyirci başka bir odaya girer. Mekânda tek duyulabilir ses, zemine püsküren suyun sesidir. Karanlıktan dolayı seyirci odada adımlarını zor atar. Bu durumdan dolayı diğer seyirciler birbirleriyle iletişim kurmaya ihtiyaç duyar. Belden yukarısı görünen bir performansçının bedeni belirir. Bu beden sıkıştığı yerden kendini kurtarmaya çalışıyor gibidir. Bu enstatatif sahne bir doğumu anırtır şekilde düzenlenmiştir. Romeo Castellucci bu enstatatif performansını şu cümlelerle değerlendirir:

¹⁶⁰ A.e., s. 3

Paradiso çalışmam, karanlığın açıkça tersi, ışık anlamına geliyor. Böylece seyirciler kendi retinalarında doğan bir görüntünün doğuşunu görebilirler. Hemen elde edilebilen bir görüntü değil, kişinin fethetmesi gereken bir görüntüdür ya da - daha fazla söylemek isterim ki- üretmek zorunda olduğu bir görüntüdür. Görüntüyü üreten kendi yetenekleridir, karanlığa uyum sağlama yeteneği ve seyircinin hâlihazırda gözlerinin içinde olan ışıkla...¹⁶¹

Şekil 13: *Paradiso*



Bu çalışmada yer alan ışık, karanlık, ses ve beden seyircinin kendi duyularıyla keşfetmesi gereken ve bu keşfi de gerçekleştirirken özellikle diğer bedenlerle ilişki kurması istenilen bir deney alanı gibidir. Enstalasyonun seyircinin zihninde ve duygularında nasıl bir algı ve his oluşturacağı her tekil seyircinin/öznenin kendi deneyimiyle ilgidir. Dante'nin *Paradiso*'su Tanrı'nın ışığının görülemediğini keşfeder, aslında bu ışık insanın gözünü kör etmiştir. Dante'nin yolculuğu bu bağlamda karanlıkla sona erer. Castellucci ise seyircinin estetik, politik ve manevi (Castellucci bu kelimeyi tehlikeli de bulsa) yolculuğu olarak görür. Temel olarak yapmaya çalıştığı şey seyircinin kendi yolculuğunda kendi ışığını keşfetmesini, kendi bedenselliğini algılamasını ve seyircinin gözünün gittikçe dahil olduğu kadar bu yolculuğunu yeniden yaratmaya çalıştığının altını çizer. Daha önce de dile getirdiğimiz gibi performans tam olarak seyircinin kendi bedeni ve bu bağlamda enstalasyon nesnesiyle kurduğu “biricik” deneyim üzerinedir. Seyircinin reaksiyonunu önceden tahmin etmek mümkün değildir. Bu önceden tasarlanabilecek bir durum da

¹⁶¹ Castellucci'den aktaran Margherita Laera, “Comedy, Tragedy, and ‘Universal Structures’”: *Societas Raffaello Sanzio's Inferno, Purgatorio, Paradiso*, s.13

değildir. Yalnızca ışık, ses ve beden üzerinden yaratılan atmosfer ve mekân algısı, seyreden bu çerçeve bağlamında bir imgelem ve deneyim oluşturmalarını sağlamaktadır. Romeo Castellucci, *İlahi Komedya* üçlemesi özelinde *Paradiso* üzerine söyledikleri yukarıda söylediklerimizi destekler niteliktedir:

Inferno'da ayna etkisi var, *Purgatorio*'da ise neler olduğu hakkında bir utanç duygusu var. *Paradiso*'da sadece enstalasyonla karşı karşıyasınız; karanlık bir ışık içeren bu delik tarafından yutuluyorsunuz. Bu ışık, Areopagite (M.S. 1. yy.) Dionysius'un Tanrı'nın "negatif ışığı" dediği şeydir. Seyircinin bedenini dikkate almayı seviyorum. Beni seyircinin statüsü aktörün statüsünden çok daha fazla ilgilendiriyor. Her gösteri farklıdır ve farklı bir matematiğe dayanır, bu nedenle farklı bir seyirciyi gerektirir. Ancak, seyircinin ne düşüneceğini tahmin edemiyorum. Seyircinin zihninde olan şey benim işim değil. Tiyatro bireysel bir epifanidir, bu yüzden seyircinin tepkileri üzerinde hiçbir kontrolüm yok. Ben formların mucidi değilim, formları icat etmiyorum. Zaten orada olanı, zaten seyirciye ait olanı düzenler ve organize ederim.¹⁶²

Şekil 14: *Paradiso*



Castellucci bir form üretmediğini söylese de, plastik sanatlara ait olan enstalasyon fikrini teatral bir alana taşıyarak ya da bir gösterim alanı yaratarak disiplinler arası bir diyalog kurmaya çalışmaktadır. Her iki estetiğin seyirci merkezli yaklaşımı ortak bir payda oluşturmaktadır. Ama bu performans, üçlemenin bir parçası olan enstalasyon estetiği şekilde tasarlanarak diğer iki gösterimden farklı bir şekilde seyirciyi bedeniyle ve mevcudiyetiyle bir mekânda performansın parçası hâline getirmektedir. Bu performansın

¹⁶²A.e., s. 14

yalnızca zihinsel bir süreç olmadığını, bedenın de algıma süreci olduğunu belirtmek gerekir.

Enstalasyonda mekânın olanakları, performansçının bedeni ve ses temel olarak Castellucci estetiğinin başat unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır. Sözel olanın tamamen geri çekildiği bu alanda, yalnızca bakışa sunulan ve duysal bir algı oluşturularak, nesnenin kendi dışında başka alanları da işaret ettiği de söylenebilir. Mit bu sefer sözel olandan ziyade simgeyi yani somut bir nesne olan bedeni imler. Bugünün dünyasında (Castellucci'nin estetiğinde) simgesel olan dil ile değil, duysal olanla sunulur. Alan Barnard, *Simgesel Düşüncenin Doğuşu* adlı çalışmasında, mitolojik düşüncenin “giderek daha karmaşıklaşan bir dil” gerektirdiğini söyler ve “ardından giderek karmaşıklaşan mitolojik ve simgesel bir düşünme biçiminin”¹⁶³ ortaya çıkardığını vurgular. Dante'nin *Paradiso*'su Castellucci'nin elinde, bugün Tanrı'nın ışığından kör olan insanı değil, daha karmaşık ve açıklanmaya ihtiyaç duyulan insan bedenini, deneyimini sorgular ve bu bağlamda duyların farklı algı biçimlerinin deneyimlenmesinin yolunu açar. Bu alanda insanın kutsal olanı ile dünyevilik arasındaki bir çizgi de söz konusudur. Enstalasyondaki belirsiz beden, bir doğumu, doğuşu, dünyaya gelişi bir o kadar da sıkışmış kalmış bedeninin, sıkıştığı yerden kurtulmaya çalışan “cennet”teki imgesini de çağrıştırmaktadır. Bu çalışmada seyirci kendi ışığını keşfederek ya da deneyimleyerek alışılmış veya güvenli yapıların/sistemlerin dışarda bıraktığı “lanetli yan” ile temas eder. Georges Bataille'ın kullandığı bu kavram:

(...) arada kalmış, hiçbir sisteme veya düzene sığmayan şekilsizlikler, artıklar[dır].
(...) Lanetli yan, düzenli görünen bir yaşam döngüsü içinde, var olanların arasına katılan “anti-kozmik bileşenlerdir.”¹⁶⁴

Bu tanım sınırlandırılmaz bir kutsallığa da işaret etmektedir. Dolayısıyla kutsallık bir sınır aşımı ve bu bağlamda deneyim alanıdır. Bedenin de mevcut kozmolojiden kısa bir ân bile olsa soyutlanması ve bu bağlamda algılanmasıdır. Düzen veya sistem, kısacası gündelik ve alışılmış olan geçici olarak paranteze alınır. Seyirci, bu “işsel deneyimi”

¹⁶³ Bkz. Alan Barnard, *Simgesel Düşüncenin Doğuşu*, çev. Mehmet Doğan, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2014

¹⁶⁴ Özgür Taburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal*, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2019, s. 246

gerçekleştireceği alanda mevcut bilgisi ve dünya görüşüyle birlikte hareket eder. “Özne deneyde her şeye rağmen varlığını”¹⁶⁵ sürdürecektir. “Deneyim sahibi boşlukta kaybolmadan, gittiği yerden hatıralarıyla beraber geri dönmelidir”¹⁶⁶ çünkü bu deneyim maddeye değen yani bedene dokunan ve kendi mevcudiyetini mekânda hisseden ya da duyumsayan bir öznedir. Bataille’ın da bahsettiği bu deneyim dile getirilemeyen, mistik bir alandan azade dünyevi bir deneyimdir. Bu durum Castellucci’nin seyirciyle kurmak istediği deneyim alanını açıklamaktadır. Böyle bir deneyim sahibi aynı zamanda:

Büyük ve azametli bir üst düzeye erişmez, daha çok derinliksiz ve tanrısız bir içkinliğin içindeki anlam yoğunluklarına, olanaklarına, izlerine değip geçer. (...) Varlık [ya da görüşüne çıkarılan şey] kendisini izleyene, “esinlenen kişi”ye ancak çarpık temsillerle, yanlış anlamalarla görünür.¹⁶⁷

Bu deneyin içerisinde “izler” mutlak bir anlam dayatmadan, paranteze alınan gündelik gerçeklik ve düzenin içinde bulunan seslerden, görünenlerden, sözel olandan azade bir şekilde tecrübe alanı açar. Böylece “lanetli yan” burada açığa çıkar; seyirciyi dünyevi bir alan ve bedensellik içinde (aşkın ve ruhani bir alan yaratmadan) anti-kozmik bileşenlerle (yani mevcut dünyayı ve düzeni reddeden bir düşünce içerisinde) bir ikilik ile karşılaştırır. Aslında bu alan Bataille’ın kutsallık tanımı içinde olan dünyevi (düzen-sistem) veya ötedünya gibi fikirlerden azade bir içkinlik içerisinde ihlalin, sınır aşımının ve aşırılıkların da göstergesidir.¹⁶⁸ Bu yaratılan alan gündelik inanış ve sofu bir dindarlık arasında kalmış “modern insan” için bir ara mekândır. Bu mekân a-teolojiktir. Bir tanrı baskısının ve soyutlamanın olmadığı, tanrının ışığının aranmadığı, kutsallığın gözü kör eden ışığından azade bu alan farklı iletişim ve temas alanlarının önünü açar. Bu başka dünyalar, Hristiyanlığın öte dünyası dışında, dünyevi düzende hem dinin hem de sisteminin bize unutturduğu ilişki, beden ve birçok duyumsama alanlarının açılmasına vesile olacaktır. Ancak bir özne kendi öznelliğini bir “öteki” üzerinden kuruyorsa, kaçınılmaz olarak öteki bedenlerin cisimselliğine değerek ya da duyumsayarak kendi öznelliğimizi diğer

¹⁶⁵ Georges Bataille, **İç Deney**, çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 85

¹⁶⁶ Özgür Taburoğlu, **Dünyevi ve Kutsal**, s. 245

¹⁶⁷ **A.e.**, s. 245-246

¹⁶⁸ **A.e.**, s. 246-247

özeliklerimize ekleyerek “kökü” olamayan bir göçebe özneye doğru yönelebiliriz. Bu da çağdaş özneyi tanımlayan önemli bir yaklaşımdır.

Sonuç olarak Castellucci’nin *İlahi Komedya* üçlemesi farklı yaklaşımları içeren ama ortak olarak seyircinin konumu tartışan bir yapıya sahiptir. Bu üç gösterimde Castellucci’nin hem ikonakırıcı yaklaşımı hem temsil sorunsalına bakışı hem de anlamlandırılmayanlar unsurları seyirciyle karşı karşı getirmesi bu üç gösterimin dramaturjik stratejisi olarak karşımıza çıkar. Castellucci’nin Dante’ye bakışı tarihsel ve kültürel olmaktan ziyade, Dante’den seçtiği imgeleri güncel durumlarda ya da yakın geçmişte yaşanan olaylarda kullanarak kadim anlatıların, mitlerin ya da öykülerin yapısını bozar. Böylece Castellucci seyircinin kanıksanmış anlatılardan ve yaklaşımlardan uzaklaşarak, yeni görme biçimleriyle sahneyi algılamalarının önünü açar.

2.3. *Tragedia Endogonidia*: “Geleceğin Tragedyası”

Romeo Castellucci’nin ve ekibinin en temel estetik yaklaşımı, daha önce de dile getirdiğimiz üzere, kelimenin/sözün boyunduruğundan sıyrılmış bir tiyatro inşası üzerine yoğunlaşır. Öte yandan Castellucci ve SRS tiyatrosu, dilin ve alışlagelmiş tiyatronun reddedildiği ve yeniden tanımlandığı başka bir iletişim aracı haline getirmek istedikleri sahne düşünceleri vardır. Artaud’nun vahşet tiyatrosu düşüncesindeki temsilin ve retorik düzenin ötesine geçmeye çalıştığı gibi metnin ve logos’un geri plana itildiği hatta yıkıldığı bir arayış içindedirler. Castellucci metaforik olarak ve Artaud’dan da yola çıkarak tiyatroyu bir “şiddet alanı” olarak görür. Bu şiddet, dil alışkanlıklarından kurtulmak ve dilsel olanın bağlamını ve temsilini değiştirmek için uygulanan metaforik bir şiddettir. Ancak bu durum gerçekleştirilerek “konvansiyonel estetik”, “yanılsama” ve alışlagelmiş tiyatronun en başat unsuru olan “oyuncunun mevcudiyeti” gibi kavramlar sorgulanabilir. Castellucci’nin temsili ve sınırlarını araştırmanın yanı sıra dile yönelik ikonakırıcı yaklaşımıyla, alışlagelmiş tiyatro ve dramatik kriterlerden uzakta bir zemin aradığı da görülmektedir. Dolayısıyla Batı tiyatrosunun mihenk taşı olarak görülen tragedya düşüncesi, bugünün dünyasında yeni gösterim fikirleri doğrultusunda şekillenmelidir. Claudia Castellucci artık yaşadığımız çağda tragedya mevzu bahis olduğunda *pathos* ve *ethos* gibi kavramların artık bugünün tiyatrosunda yersiz bir alanda

durduğunun altını çizer. Tragedya düşüncesi ve bu bağlamda alışlagelmiş tiyatronun unuttuğu bilinçdışının karanlığı, kâbusları ve imgeleri yeniden görünür olmalıdır, aynı Artaud'nun tiyatro düşüncesinde olduğu gibi. Romeo Castellucci ve ekibi için önemli kavramlardan biri ise bu bağlamda *pre-tragic*'tir. Hayvanların, kanın, karanlığın ve toplumsal olarak geri plana itilmiş tüm unsurların yeniden sahnede, gösterimde yerini almasıdır:

Benim için tiyatro daima teolojik bir problem içerir. Bu sorunla, Tanrı'nın varlığı sorunuyla karşı karşıya geliriz, çünkü biz Batılılar için tiyatro Tanrı öldüğünde doğar. Tiyatro ve Tanrı'nın ölümü arasındaki bu ilişkide hayvanın temel bir rol oynadığı açıktır. Hayvanın sahneden kaybolduğu anda (kurban eyleminin bir nesnesi olarak- yorumum), trajedi doğdu. Attika trajedisi ile ilgili yaptığımız politik hareket, hayvanı sahneye geri döndürerek geriye doğru bir adım atmaktır. [Tiyatroda] bir hayvanı görmek, tiyatronun teolojik ve kritik köklerine doğru hareket etmek anlamına gelir.¹⁶⁹

Castellucci'nin birçok performansında sahnede hayvanları görmek yukarıdaki sözlerinden dolayıdır. Sahne düzleminde yeniden kutsalın metafizik bir bağlamda değil, sorgulanabilir, hatta alaşağı edilebilir bir durumda olmasıdır. Bu ikonakırıcı yaklaşımı, dilin tarif ettiği kutsallığın yeniden Batı düşüncesinde sahne düzlemine taşınması olarak da görebiliriz.

Tragedia Endogonidia ismi hem tragedyayı hem de biyolojik bir terimi içermektedir. Endogonidia basit bir çoğalma mekanizmasına işaret eder; otonom bir genital üreme mekanizmasıdır. İki cinsel organa sahip olan basit yapılı canlı, hem dişi hem de erkektir. Üremek için başkasına ihtiyaç duymaz. Sürekli olarak çoğalarak bölünen ve kendi kendinden kopan bir sistemdir. Aslında bu yapı kendini çoğaltan ve aynı zamanda durmadan kendisinden uzaklaşan bir sistemdir. Dişil ve erkeklik farklarını tek bir yapı içerisinde barındırır, bu mekanizma aynı zamanda kendinin anti-tezini de oluşturur. Bu otonomik yapı kendisine benzeyen ama kendisi olmayan başka yapıların önünü açmaktadır. Bu yapılar farklı yönler salıverildiğinde, bu spor benzeri yaratım biçimleri başka yerlerde yeni bir trajedi yaratabilir. Bu süreç ve üreme biçimi bu yapı içerisinde yeni tragedyaların oluşmasına olanak verecektir.

¹⁶⁹ Claudia Castellucci, Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Joe Kelleand ve Nicholas Ridout, **The Theatre of Societas Raffaello Sanzio**, Routledge, London, 2007, s. 15

Tragedia Endogonia, parçalanmış fikirlerin bütünlüğü ele geçirmesiyle, epizotlar aracılığıyla farklı imgelerin art arda sıralanmasıdır. Bu yaklaşım, hem Castellucci hem de SRS'nin görsel ve plastik sanatlarla kurduğu ilişkiyi de işaret etmektedir. Film, enstalasyon, video gibi estetik biçimleri seyircinin bakışına ve duyularına sunarak, seyircilerin tahayyüllerini canlandırır ve böylece seyircilerin akılla kurdukları ilişkiyi paranteze alarak duyularının harekete geçirilebileceği bir mecra olanağı sunar. Bu bağlamda Castellucci görsel anlatımların ve tiyatronun parçalanmış yapısını kullanarak bir performans alanı ve metni oluşturur. Bu alan ve metnin, kelimelerin/sözün mutlaklığından ve söylemlerinden azade bir biçimde oluşur. Bu sözden ve söylemden azade alanda imgelerin semantik ve lengüistik bir işlevi yoktur. Bu imgelerle oluşturulan performans -daha önce de söylediğimiz üzere- seyircinin duygusal, duyusal ve paranteze almadıkları entelektüel reaksiyonları harekete geçirmek, kışkırtmak ve sahnede olana tepkisini aktif kılmak üzere yapılandırılır.

Max Lyandvert “Castellucci: Theatre of Remnants” [Castellucci: Kalıntılar Tiyatrosu] adlı yazısında *Tragedia Endogonia*'yı şu şekilde tanımlar:

Endojenlik ölümsüzlük anlamına gelir. Trajedi ise kaçınılmaz bir son içerir. *Tragedia Endogonia* sahnesinde yaşayan figürler bilinen bir efsaneye veya tarihe benzemez; bunun yerine birbirlerini ayrı olan karelerde takip ederler ve onları birleştiren lineer bir anlatı değildir, görüntülerin mantıkdışı ve eşzamanlı sıralamaya göre değiştiği bir senkron bellektir. Her şekil kendi çerçevesini ifade eder. Bir biyografi ortaya çıkmaz, daha çok biyolojik örnekler sahnede yer alır: tüm yaşamla tutarlı bağlam ve hiyerarşi veya anlatı içermeyen, hayvanlar, makineler ve hatta dünya dışı unsurlarla ilgili soruları ele alan temel unsurlar yer alır.¹⁷⁰

Bu bağlamda düşündüğümüzde *Tragedia Endogonia* bir kahramanın yolcuğunu ya da V. yüzyıl Atina tragedyasına içkin olan “trajik” durumu içermez. Yalnızca insan öznesini değil, bugünün dünyasına ait olan makineler, hayvanlar gibi, bugün “insan sonrası” olarak tanımlanan unsurlarla bezenir. Romeo Castellucci performanslarında hayvan-oluşu gösteren ya da insan-hayvan hiyerarşisini yıkan sahneler kullanmaktadır. Aynı zamanda hayvanları da sahne alanına çıkararak (kimi zaman fiziki olarak kimi zaman kavramsal

¹⁷⁰ Max Lyandvert “Castellucci: theatre of remnants”, Erişim Adresi: <http://www.realtimearts.net/article/66/7791>

olarak) onları da bir “aktöre” dönüştürmektedir. Bilindiği üzere insan sonrası tartışmalar son yıllarda hem felsefe hem de antropoloji hem de sanat alanlarında sıklıkla tartışılmaktadır. Bunun sebebi insan merkezi bir başka deyişle Erkekinsan’ın kendi eliyle yaşadığı dünyaya verdiği zarardır. Bunun da ötesinde insan merkezici yaklaşımda rasyonel insan/hayvan’ın temsil ettiği imgeler ve unsurlar bir “ötekilik” zemini de oluşturmaktadır. Rosi Braidotti, *İnsan Sonrası* adlı çalışmasında bu durumu şu şekilde ifade eder:

Rasyonel hayvanın [insanın] alttan alta beyaz erillik, normallik, gençlik ve sağlık ideallerini model alan, mükemmel işleyen bir fiziksel bedeni olması beklenir. Başkalık diyalektiği, hümanist Erkekinsanın gücünün içsel motorudur ve yöntem aracı olarak hiyerarşik bir ölçekte farkı tayin eder. Diğer bütün cisimleşme kipleri özne konumunun dışına itilirken, insan şekline sahip başkalarını da içermektedir; Beyaz-olmayan, eril-olmayan, normal-olmayan, genç-olmayan, sağlıklı-olmayan, engelli, biçimsiz ve iyileştirilmiş insanlar...¹⁷¹

Bu durum hem kabul gören insan olma halinin dışındakileri hem de Erkekinsan modelinin ötekisini oluşturur. İnsan tarafından “ötekileştirilen” hayvan, “insanların hayrına, erdemlerin ve ahlaki ayrımların toplumsal dilbilgisini ifade edegelmiştir.”¹⁷² İnsan sonrası yaklaşım ise merkezi insan öznesinin dışında kalan bedenler, hayvanlar ve diğer canlılar arasında yeni bir etik ilişki üzerine de odaklanmaktadır. İnsan sonrası düşüncesinde “zoe-eşitlikçiliğin” görünür olmasını sağlayarak kurulu hiyerarşik ikiliklerin yıkılmasını amaçlamaktadır. Böylece insanmerkezcilik düşüncesinin temelinin sarsılmasıyla birlikte insan hayvan ilişkisini yeniden gözden geçirmemizin önünü açar. Castellucci’nin performanslarında *pre-tragic* ve insan sonrası yaklaşımlarla birlikte sahneleme alanının alternatif mevcudiyetlere bırakıldığını görürüz. Castellucci’nin performanslarında insan bütünsel mevcudiyetini yitirir. İnsan yerine hayvan, robot gibi insan dışı öğeler kullanılır. Sahne üzerinde artık yeni canlı mevcudiyetleri de yer aldığı için yeni bir öznellik tanımına ihtiyaç olacaktır.

İnsan-olmayan ve “yeryüzüne ait” başkaları dahil olmak üzere, benlik ve başkaları arasında da kapsamlı bir karşılıklı bağlantıya dayanmaktadır bu hareketler. Bu başkalarıyla ilişkilendirme pratiği, ben merkezci bireyciliğin reddini gerektirir ve buna dayanmaktadır. Kişisel çıkarların daha kapsamlı bir topluluğun refahıyla daha

¹⁷¹ Rosi Braidotti, *İnsan Sonrası*, çev. Öznür Karakaş, Kolektif Kitap, İstanbul, 2018, s. 86

¹⁷² A.e., s. 88

farklı bir biçimde, çevresel karşılıklı bağlantılar üzerinden birleşmesini sağlamaktadır.¹⁷³

Braidotti'nin bahsettiği yeni özne modeli, “çevresel karşılıklı bağlantılar” üzerinden ilişkisel duruma erişecektir. İnsanı ve hatta oyuncuyu her şeyin ölçütü olmaktan çıkaran bu ilişkisel biçimde, aynı zamanda sahnedeki mutlak merkezîyetçiliğin yitimiyle birlikte, hayvan-insan, organik-inorganik gibi ilişkiler de farklılık gösterecektir. Artık alımlayıcının bu koşullar altında kaçınılmaz olarak sahneyle kurduğu ilişki ve sahneye bakışı da değişecektir.

Yukarıdaki çıkarımları da dikkate aldığımızda “geleceğin tragedyası” olarak adlandırılan *Tragedia Endogonia* performansında yer alan tüm unsurlar, çağımızın düşünceleri ve özne/insan modelleri üzerine düşünmemizi sağlamaktadır. Bu yüzden Castellucci ve ekibi bugünün ve geleceğin sanat biçimini şekillendirmek amacıyla ürettikleri çalışmalarıyla birçok kavramı ve türü yeniden tanımlamaktadırlar. Bu bağlamda düşündüğümüzde *endogonia* terimi tragedyanın taşıdığı anlamla zıt bir ilişki içerisindedir. Bu durum tam olarak bir oksimorondur. Castellucci tragedyayı mit, efsane ve kahramanın ölümüne doğru yolcuğu olarak tanımlarken, *endogonia*'nın ise mikrobiyolojiden gelen bir terim olduğunun altını çizerek.¹⁷⁴ Çünkü bu terim ölümün karşısında ölümsüzlüğü işaret eder. Bu durum “bir yandan trajik kahramanın ölümü ile öte yandan doğada ebedi bir kendi kendini kopyalayan bir organizma arasındadır. [Bu karşıtlık] İnsanın ölümlüğüyle türlerin ölümsüzlüğü arasında bir tiyatro döngüsünde çelişki”¹⁷⁵ oluşturur. Castellucci ve ekibi bu noktaya odaklanır. Bu karşıtlığa bir performans döngüsü içerisinde tasarlanan şehirlerin kendi dinamikleri, hikâyeleri ya da imgeleriyle kurdukları ilişki de eklenir. *Tragedia Endogonia*, her biri birbirine bağlı bir bölüm olmakla birlikte, kendi içinde tam bir üretim olan on şehirde toplam on bir bölümden oluşan ve üç yıl süren bir çalışmadır. Bölüm isimleri şehirlerin kısaltmaları ve gelişen çalışmadaki üretim sayısıdır. C.#1 (Cesena), P.#06 (Paris), R.#07 (Roma) şekilde adlandırılır. Döngünün son yani on birinci

¹⁷³ A.e., s. 64

¹⁷⁴ Wouter Hillaert ve Thomas Crombez, “Cruelty in The Theatre of The Societas Raffaello Sanzio, Tragedy”, **The Tragic, and The Political**, Leuven, 2005, s. 2

¹⁷⁵ A.e., s. 2

performansı yeniden Cesena’da sonlanır. Bu Castellucci ve ekibinin döngüsellğe yaptığı bir atıftır.

Cesena ve Avignon’da bir altın kutu, çocuk, kan ve süt, gibi unsurlar; Berlin’de, oditoryumdaki tavşanlar ve sahne üç boyutlu olarak siyahtan beyaza dönüşür; Brüksel’de mekân, bir robotun başının yorulmadan alfabenin harflerini yeni doğmuş bir bebeğe okuduğu flüoresan ışıklı mermer bir küp; Paris’te, Carravaggio’nun “Sacrifice of Isaac” adlı eseri iki çamaşır makinesinde yeniden oluşturulur; İsa (şimdiye kadar bir tür müze haline gelen) mekâna bir pencereden girer ve iki araba tavandan düşer; Roma’da yine bir küp odası vardır – Brüksel’dekiyle aynı - ama bu sefer beyaz ve bebek yerine şempanze sahnededir. Burada Katolik rahipler Mussolin’yi itirafa zorlarlar ve basketbol oynarken tüm set parçalara ayrılır ve bir İtalyan palyaço zeminden sahneye girer. Strazburg’da, sahnenin arkası açık bırakılarak gerçek Avrupa Parlamentosu ortaya çıkar; bir grup aktör otobüsle gelir ve Hitchcock’un *Psycho*’sunu izler ve bir tank sahneye girer. Londra’da, çeşitli sahne dönüşümleri ve gerçeküstü figürler içerir. Marsilya’da iki ayrı tiyatrodaki bölüm vardır. Biri, ziyafetin fotoğrafik devrimini temsil eden sahne mekaniği ile fotoğrafik bir natürmort olarak garip bir temsil sunulur. Diğer performansta projeksiyonlar kullanılır ve bir opera gösteriminin sonuna kadar büyük ekranlar aracılığıyla bir görsel yaratılır.

Yukarıda kısaca özetlenen *Tragedia Endogonia* performanslarında farklı şehirlerde oluşturulan ve kimi zaman o şehre ve kültüre ait olgu, durum veya toplumsal imgelerin tezahürleriyle karşılaşırız. Fakat bu imgeleri çözümlemek bu çalışma boyunca kullandığımız Castellucci’nin diğer performanslarından farklı bir yerde olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü, Castellucci ve SRS kendi estetikleri bağlamlarında tanımladıkları söz ve söylem merkezli bir anlatı yerine; beden, imgeler ve görsel sanatların unsurlarını kullanmaları ve diğer performanslarına göre soyutlamaya ağırlık vermeleri bakımından bize farklı okuma biçimlerinin de önünü açmaktadır. Şunu tekrar yinelemek gerekirse;

Doğada kentin politik, estetik veya sosyal gerçekliğinde rol almayan olaylar vardır: yönlendirilmiş gerçeklik. Gerçek, iradesi olmayan bir imgelemdir. *Tragedia Endogonidia*'da figürlerin geçmişi yoktur. Tarihsel açıdan bakıldığında açıklanamazlar. Onlar, önem dolu oldukları için değil, bir kabarcık gibi kapalı oldukları için yoğundur.¹⁷⁶

Yukarıdaki sözlere dikkat edersek performansta kullanılan figürleri belirli bir tarihselliğe veya toplumsal bir bağlama gerçek bir olgu olarak yerleştirmemiz pek mümkün görünmüyor. Dolayısıyla, aynı kavramsal sanatta olduğu gibi ortaya çıkan imgenin, yapıtın ya da “kavramın” hem alımlama sürecine hem de sanatçıların bu fikri meydana getirirken oluşturdukları stratejilere de göz atmak gerekecektir. Bu bölüm altında *Tragedia Endogonidia* üzerine konuşurken tüm performansları tek tek değerlendirme yöntemine gidilmeyecek, *A.#02 Avignon* performansı bir örnekleme olarak sunulacaktır. Bu performans Castellucci için tragedya ve yeni metin oluşturma stratejileri bağlamında bir düşünce geliştirdiğinden dolayı bu performans döngüsü içerisinde *Tragedia Endogonidia* konseptini açıklamak için iyi bir referans noktası olacaktır. Romeo Castellucci'nin ve SRS'nin “geleceğin tragedyası” olarak gördükleri bir sahne ve sanat yapıtına yaklaşımları, düşünceleri ve uygulamaları da bu çalışma bağlamında analiz edilecektir.

Şimdi Avignon şehrinde gerçekleşen performansla bakalım. Performansa geçmeden önce bu konsepti oluşturan fikirlerin filizlendiği ön çalışmalara bakmak, Castellucci'nin oluşturmak istediği estetiği daha iyi kavramamız açısından önemlidir. Castellucci, *Tragedia Endogonidia* serisinin ses tasarımcısı Scott Gibbson'a yazdığı bir mektupta, Avignon şehrinde gerçekleştireceği konsepti anlatırken, tragedyanın etimolojik köküne gönderme yaparak, *tragos* sözcüğüne vurgu yapar. “Keçinin şarkısı” olarak bilinen tragedyanın etimolojisinde, Castellucci metnin bir keçiden gelmesini arzuladığını söyler.¹⁷⁷ Bu fikirle birlikte gerçek, yaşayan bir keçinin nesnel bedeninden bir dizi kelime

¹⁷⁶ Claudia Castellucci, Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Joe Kelleand ve Nicholas Ridout, **The Theatre of Societas Raffaello Sanzio**, Routledge, London, 2007, s. 61

¹⁷⁷ A.e., s. 47

ortaya çıkartmak amaçlanır. Keçi böylece bir yazı gövdesi haline gelecek ve bedeni aracılığıyla kutsal bir kurban gibi birkaç kelimeyi bağışlayacaktır. Castellucci'ye göre:

Bir trajedi bağlamında bir keçiden ortaya çıkan bir metne sahip olmak, bir anda tüm trajik geleneği reddetmek, askıya almak ve aynı zamanda vahşice geleneksel, etimolojik ve gerçek bir önemi desteklemek anlamına gelecektir.¹⁷⁸

Bu bağlamda Castellucci, Gibbson'a şu soruyu yöneltir: "Peki bir keçiden bir dizi kelime nasıl alınır?" Castellucci, bu soruya bilimsel bir alandan cevap bulmaya çalışır. Bu cevap biyoloji alanı üzerinden gelir. Serinin adının mikrobiyolojiden geldiği de düşünülürse, Castellucci'nin oluşturacağı metin/kelimeler keçiye içkin olan ve hatta tüm keçilerde de bulunan bir proteinin amino asit dizisidir. Bu durumu Castellucci bazı organik süreçleri belirleyen bir şey olarak okur. Keçinin boynuzlarının büyümesinden sorumlu proteinin kodunun çözülmesi veya belki de ayrışma ilkesinin bağlı olduğu enzimler dizisinin kodlarını bulmak keçiden gelen bir metni oluşturacak unsurlar olacaktır. Castellucci'ye göre "bu bizim trajedimizin şiiri olacak"tır.¹⁷⁹ Bu nedenle Castellucci, "şairin [keçinin] 'yazısının' gerçekleştiği ânı belgeleyen, kompozisyon ilkesini ve elde edilen kelimelerin keyfi olmayan karakterini gösteren bir video hazırlamak"¹⁸⁰ gerektiğini vurgular. Nesnel keçi bedeninden ya da organizmasından metni elde etmek teknik ve yapısal fikrin oluşmasını sağlayacaktır. Romeo Castellucci bu amino asit sistemine ait yazıyı ya da simgesel sistemi araştırır ve bir yazısında şu şekilde ifade eder:

Neredeyse sınırsız kombinasyonlar sayesinde sayısız protein üreten yaklaşık yirmi amino asit vardır. Amino asitler için alfabede harfler olduğu gibi yaklaşık aynı sayıda sembolik harf vardır. Amino asitler her canlının enerjisi için başat bir unsurdur. Bu nedenle, onları belirleyen kod değiştirilemez ve zamanın geçmesine karşı bağışıklık kazanmıştır. Amino asit zincirlerinin aksanları veya noktalama işaretleri yoktur. Oluşturuldukları harf tabanlı kodlar birleşik ve ardışıktır: farklı bir formları yoktur. Baz ve asit, hidrofilik ve hidrofobik vardır. Boğazın soluk alma egzersizi gibi, amino asitlerin olası bir "yazım"ının verdiği sestir.¹⁸¹

¹⁷⁸ A.e., s. 47

¹⁷⁹ A.e., s. 47

¹⁸⁰ A.e., s. 47

¹⁸¹ A.e., s. 50

Castellucci için bu araştırmalar bir canlının kendine ait olan ama bilinmeyen ya da gün yüzüne çıkmayan bu alfabeyi ve sesi ortaya çıkarmaktır. Tam olarak varoluşun derinliklerinde gizlenen ya da saklı kalan “canlı sesi” ortaya çıkarmak ya da ondan bir iz sunmaktır. Castellucci, amino asitlerin harflerinin, vücutta kapalı ve sessiz bir karanlıkta yaşadığını vurgular ve bunların sahnedeki tezahürleri üzerine bu performansının konseptini inşa etmeye başlar. Aslında bu durum bugünün “tragedya metnidir”. Daha önce de dile getirdiğimiz gibi Castellucci için bu çağda tragedya ve özelde mite ait olan, birçok ahlâki, hukuki ve estetik tartışmaları geride bırakmıştır. Dolayısıyla *Tragedia Endogonidia* çağdaş zamanın düşüncesini barındırır:

Tragedia Endogonidia, sadece çağdaş bir tragedya değil, aynı zamanda çağdaş zamanların da bir tragedyasıdır. Artık ortak dil, ortak din veya ortak kurucu mitlerle tanımlanmayan yıkılmış, heterojen bir dünyada işlev görür.¹⁸²

Bu heterojen dünyada dil, din ve toplumların kurucu söylemlere dünyasal bir algı perspektifinden bakıldığında ve öznelere artık göçebe olduğunu, “radikan kökler” gibi diğer köklere eklenerek bir yolculuk halinde olduğunu da düşündüğümüzde, artık estetik algı da bu bağlamda şekillenmektedir. *Tragedia Endogonidia* fikri de bu heterojen algıda kökleşmeye değil, bir süreç ve yol fikrini benimser. Aslında bu performans:

(...) yola çıkışın savunmasıdır, gönüllü hafıza kaybının değil. Başlıca muhalifleri gelenekler ve yerel kültürler değildir. (...) kültürel mirası yadsımayı değil dağıtmayı öğrenmek, gerektiğinde bu yükün içeriğini yaymak üzere bir yol çizmektir.¹⁸³

Bu tespit, Castellucci ve SRS ekibinin çalışmalarıyla birleştirilebilir. Zira Castellucci ve SRS ekibi, kökene yeniden dönüş sağlamak için uğraşmaz, bugünün sahnesinde unutilan ya da sahne uzamından sürgün edilen unsurları 21. yüzyıl seyircisinin bakışına sunar. Bu yüzden “*Tragedia Endogonidia*’da yorumlama, belirli bir seyircinin bilinci, korkuları, fantezileri, imgelerin bilgisi [ve görünüşleri] aracılığıyla belirlenir.”¹⁸⁴ Seyircinin bu dünyayı algılama biçimi aslında bu projenin yaratıcılarına göre “günümüz trajedisi, farklı

¹⁸² Dorota Semenowicz, *The Theatre of Romeo Castellucci and Società Raffaello Sanzio*, s. 141

¹⁸³ Nicolas Bourriaud, *Radikan*, s. 68-69

¹⁸⁴ Dorota Semenowicz, *a.g.e.*, s. 133

kültür yaratımları arasında salınmak zorunda ve aynı zamanda ‘kaçmakta olan bir organizma’¹⁸⁵ olarak tanımlanmaktadır. Yani bu yapı canlıdır; daha önce de belirtildiği gibi, ölümle ölümsüzlük arasında yer alan bir organizmadır. Bu bağlamda yeniden A.#02 *Avingnon* performansına dönecek olursak, bu performansta bir keçiyi oluşturan amino asit dizileri üzerinden oluşturulan soyutlama performansın temel izleğini oluşturmaktadır. Bu durum canlı bir organizma fikri ve kavramı üzerinden bir sahne metni oluşturmaktır.

A.#02 *Avingnon* performansı bir cam tabletin görüntüsüyle başlar, altın renkli kutu benzeri odada geride epileptik sayıların hızlı devinimi performansına eşlik eder. Tablet ardındaki bilim insanı olduğu anıştırılan kadın, eldivenli elleriyle belli ritmik hareketlerle tablete temas eder. Ardından yerde “üç uyuyanlar” şeklinde uzanmış üç kişi görünür. Arkalarındaki numerik bir tabelada çeşitli harf dizinlerinin hızlı akışının ardından “bonjour” [merhaba] ifadesi belirir. Ardından sahneye yargıç cüppesi giymiş bir çocuk gelir. Daha önce yerde uzanan beyaz elbiseli üç kişi çocuğun çıplak vücuduna bir sürahiden süt dökmeye başlar. Bu imge bir vaftizi çağrıştırmaktadır. Bu ritüelist ândan sonra çocuk sahnede atonal bir ses tasarımı eşlinde “dans” eder. Performansın sonunda ise keçinin amino asitlerine ait sembolik harf sistemi hızlı bir devinimde ekranda aklamaya başlar.

Şekil 15: *Tragedia Endogonia*, A.#02 *Avingnon*



¹⁸⁵ Joe Kelleher’den aktaran Dorota Semenowicz, *a.g.e*, s. 130

Castellucci'nin yukarıda özetlediğimiz performansında iki temel nokta karşımıza çıkmaktadır: performansta çocuğun mevcudiyeti ve hayvan-oluş durumu. Bu olguların Castellucci estetiğinde sık karşılaştığımız bir durum olduğunu hatırlatmak gerekir. Özellikle “geleceğin tragedyası” biçiminde *pre-tragic* unsurlar arasında, çocuk ve bununla birlikte bir hayvan-oluş durumu söz konusudur. Bu durum bizi kaçınılmaz olarak dil-öncesi ve logos öncesi bir algıya taşımaktadır. Tragedyanın ortaya çıkışıyla birlikte, dilin, logos'un mutlaklığı önce Yunan düşüncesinin, ardından Batı düşüncesinin, felsefesinin ve sanatının başat bir unsuru olmuştur. Daha önce de belirttiğimiz gibi Castellucci estetiğindeki ikonakırıcı yaklaşım dilsel olana saldırmaktadır. Dilin ve sözün alanıyla birlikte *pre-tragic* döneme ait unsurların sahne düzleminden uzaklaştırılması Castellucci için sorunsaldır. Seyircilerin duyularını ve bu bağlamda deneyim alanlarını açmak suretiyle dilden ve sözden azade bir sahne alanı inşa etmek Castellucci için önemli bir durumdur. Bu konuda Claudia ve Romeo Castellucci'nin tespiti yukarıda söylediklerimizin özeti gibidir: “Hayvan sahneden kaybolduğu anda, trajedi doğar. [...] *Pre-trajik* bir tiyatro, her şeyden önce çocuklar demektir.”¹⁸⁶ Bu bağlamda düşündüğümüzde hem hayvan hem de çocuk teknikten (techne'den) yoksundur ve bu nedenle onların varlığıyla bize sahnede gösterdikleri tek şey saf bir mevcudiyettir. Böyle bir alanda dilbilimsel herhangi bir referans ya da ima alanı bulunmamaktadır. Romeo Castellucci'nin dediği gibi, “hayvanda saf bir ses vardır; bir dili yoktur [*language*], fakat dili vardır [*tongue*].”¹⁸⁷ Castellucci'nin burada açık ettiği durum maddesel olan dilin kendisidir; ses, tını, hırlama, mırıltı vb. İşte bu durumda baktığımızda hayvan-oluş ya da hayvana ait olan şey sembolik düzenden ve bu bağlamda toplumsal düzenden azade bir oluş'tur. Castellucci ve ekibinin tragedyardan beklediği bu durumdur, çünkü onlara göre tragedyanın bize söylediği şey, bizi sorgulayan kırılğan varlığımızı algılayabilmemiz için insandan uzaklaşarak bir hayvan haline gelmek olacaktır.

¹⁸⁶ Claudia ve Romeo Castellucci'den aktaran Belén Tortosa, “El concepto de lo trágico en la Societas Raffaello Sanzio: Tragedia Endogonia de Romeo Castellucci”, *Anagnórisis*, 2016 s. 82

¹⁸⁷ Gabriella Giannachi ve Nick Kaye'den aktaran Belén Tortosa, *a.e.*, s. 82

Şekil 16: *Tragedia Endogonidia*, A.#02 Avignon



Sahnedeki çocuğun varlığı -aynı hayvanınki gibi- sahnede konuşmayan, bizim bilmediğimiz bir zamana bakan, dilin alanına girmemizden önceki o zamanı keşfetmemizi sağlıyor. Bu his performansta, ekranda hızlı bir şekilde görünen alfabenin harfleriyle, amino asitlerin alfabesi ve dil öncesi döneme işaret eden hayvanın ya da çocuğun mevcudiyeti üzerinden kurulur. Dolayısıyla bu performansta seyirciye deneyimletilmek istenen şey, dil alanından azade bir beden fikridir ve kendi saf mevcudiyetlerini duyumsatma girişimidir:

Dil beden faktörüne bağlanır, sadece ifade etmez, ancak ondan gelir, artık herhangi bir sözdizimi yoktur, bir bedenin gerçek ve acil varlığından başka bir şey ifade etmez.¹⁸⁸

Bu bağlamda düşünüldüğünde *Tragedia Endogonidia*'da özne “hayvan haline gelir”, ancak ona bağlı olma ya da hayvan-oluş’a geri dönüş değildir; bu durumun, yaratıcı bir yenilik ile bir fark yaratacak “azınlık” anlamına geldiği söylenebilir. Bu anlamda düşündüğümüzde tragedya ile sahneden uzaklaştırılan “azınlık”ların yeniden yeni bir biçim arayışıyla sahneye dönüşleri olarak da okunabilir. Bu azınlık her zaman Castellucci ve SRS ekibi için aynı zamanda dışlanmış bedenlerdir. Bunlar kimi zaman deforme bedenler, kimi zaman hayvanlar, kimi zaman da çocukların sahnedeki mevcudiyetleri olmuştur. Castellucci ve SRS ekibinin seyircilere sahnede göstermeye çalıştığı şey, göstergebilimsel bir bedenin/nesnenin varlığı değildir ve aynı zamanda bir karaktere atıfta

¹⁸⁸ Nicolas Ridout’dan aktaran Belén Tortosa, a.e., s. 83

bulunan bir aktörün bedeni de değildir; onların bize gösterdiği şey, sahnedeki aktör, hayvan, deforme beden, çocuk vb. mevcudiyetlerin kendi önemliliğine göre “fiziksel varlıklarının” görünür olmasıdır. Aslında bu durum Hans Thies-Lehmann’ın “bedensel heykeller” olarak adlandırdığı, yani aktörün (ya da sahnedeki “canlı” bir mevcudiyetin) bir nesneye, bir heykele dönüşümü olarak örneklenir:

Heykelsi beden imgesi saldırganlık ve seyircilere meydan okuma eylemine dönüşebilir. Sanatçı bireysel, savunmasız bir insan olarak karşı karşıya kaldığı için, seyirci kaçınılmaz olarak bakışın “sahne” ile olan ilişkisine bağlı kalsa da, geleneksel tiyatrodaki maskelenen bir gerçekliğin farkına varır: seyircinin sahnede sergilenen sanatçıya sanki heykelsi bir nesneymiş gibi röntgenci olarak bakması...¹⁸⁹

Bu heykelsi bedenler (aktör, çocuk, hayvan, makine, vb.) alışlagelmiş tiyatrodaki gibi seyircinin sahne düzlemiyle belirli bir ilişkisellik üzerinden ilişki kurmasına izin vermez. Lehman’ın da belirttiği gibi, kendisi sahnedeki saf mevcudiyeti yalnızca dikizlemektedir. Seyirci, “içsel deneyimini” gerçekleştireceği alanda mevcut bilgisi ve dünya görüşü birlikte sahneyi dikizler. Castellucci, estetiğinde alışlagelmiş tiyatro düşüncesinde maskelenen ya da dikişleri gizlenen salt bedeni tüm çıplaklığıyla seyirci karşına konumlandırır. Bu estetik algıda seyirciden beklenen, sahnedeki nesne ya da öznelerle özdeşlik kurmaları değil, bilakis temsilin/sahnedeki mevcudiyetlerin çatlaklarını aramalarıdır.

Şekil 17: *Tragedia Endogonia*, A.#02 Avignon



¹⁸⁹ Hans Thies-Lehmann, *Postdramatic Theatre*, s. 165

“Geleceğin tragedyası” olarak nitelendiren bir süreç çalışması olan *Tragedia Endogonidia, pre-tragic* unsurların yeniden sahnede görünür olmasıyla, dilin ve salt anlamın mutlaklığından azade bir yapı önerisi ortaya koymaktadır. Bu yapı artık, ortak dil ve kurucu mitlerle tanımlanmayan, merkezi bir insan fikrinin yer almadığı (insan sonrası) heterojen bir dünyada işlev görür. Castellucci’nin tragedya estetiğinde sahne düzleminden dışlanmış çocuk, hayvan-oluş gibi unsurlar, canlı bir organizma maddeselliğinde saf mevcudiyetlerini korurlar. Böylece türler arası bir hiyerarşi tiyatro sahnesinden uzaklaşarak ve alışıl gelmiş tiyatro alışkanlıkları da askıya alınarak seyircinin “arada kalmış, hiçbir sisteme veya düzene sığmayan şekilsizlikler, artıklar”ın mevcudiyetiyle birlikte bir temsil değil, saf bir mevcudiyetle (sadece maddenin ya da bir türün sahne üzerinde görünür olması) deneyim ilişkisi kurması sağlanır. Sahnede insan merkeziyetçi konumun ortadan kalkmasıyla birlikte, hayvan, insan, organik, inorganik, yapay, sanal gibi tanımlamalar arasında bir ilişkisellik oluşturulur. Seyircinin bu koşullar altında sahne uzamını alımlama biçimi de kaçınılmaz olarak bu ilişkisellik içinde bir bakış açısı oluşturması beklenir. Aynı zamanda seyircinin sahne uzamıyla kurulan dile katılması önemli bir estetik dönüşüm olarak tanımlanabilir.

Sonuç olarak bu bölümde ele aldığımız gösterimler temel olarak Romeo Castellucci’nin ikonakırıcı estetiğini yansıtan örneklerdir. Aynı zaman bu ikonakırıcı estetik bağlamında çağdaş Batı sahnesinde imgeleri yaratmak için; görsel sanatların kullandığı gibi bedeni, uzamı ve maddenin plastikliğini araç edinir. Bu görsel görünüm, temsil mekanizması ve anlamlandırılmayan unsurlar arasında seyircinin durmadan bir salınım halinde olmasını ister. Bu salınımda imgelerin bozumuyla (ikonakırıcı yaklaşımla) birlikte seyircinin gerçeklik algısını da sorguladığı bir laboratuvar çalışmasına davet eder. Castellucci’nin “geleceğin tragedyası” düşüncesi ve mitlerin çağdaş sahnedeki yeni estetik yorumlama stratejileri, günümüz seyircisinin alımlama mekanizmasını ve çağdaş tiyatrunun sınırlarını ve potansiyellerini sorgulamaya açar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ROMEO CASTELLUCCI'NİN OPERA SAHNELEMELERİ

Romeo Castellucci'nin sahne estetiğinde önemli yeri olan başka bir sahneleme türü ise opera sahnelemeleridir. Castellucci özellikle klasik operaların çağdaş yorumlarıyla seyirci karşına çıkmaktadır. Bu bölüm de yönetmenin hem opera estetiğine getirdiği yorumlar hem de mitsel olanın operadaki görünümü üzerine olacaktır.

Romeo Castellucci diğer çalışmalarında olduğu gibi, opera sahnelemelerinde de alışlagelmiş biçimlerin dışına çıkacak bir yaklaşımda bulunur. İkinci bölüm çerçevesinde de değindiğimiz üzere ikonakırıcı yaklaşım Castellucci estetiğinde başat bir etmen olarak karşımıza çıkar. Castellucci'nin Dante üçlemesinde ve diğer çalışmalarında izlediği kurduğumuz yaklaşım kaçınılmaz olarak bu bölümün de temelini oluşturacaktır. Çünkü Castellucci'nin estetik arayışı alışlagelmiş estetik biçimleri ya da anlatıları tamamen ortadan kaldırmak değil bir nevi mitleri ve biçimleri yapı söküme uğratarak geleneğin ya da kadim anlatıların/değerlerin merkezietçi ve söz merkezli yaklaşımlarını kırmak istemektedir. Bu bağlamda düşündüğümüzde opera yorumlarını da bu çerçevede değerlendirebiliriz. Anlatıların, imgelerin çatlaklarını ya da kırılmalarını görünür kılarak, seyirciyi bir illüzyon ya da kapatılmış bir mekanizma içerine hapsetmez. Castellucci mitlerin ve tragedyaların hatta Hristiyanlık dünyasına içkin olan “kutsal”lığın ve “yüce”liğin merkezietçi konumunu terk ederek, sanatın yaratmaya çalıştığı ya da temsil ettiği kutsallığın/yücenin sembolik ve hatta kabullenilmiş bir temsil biçimi olduğuna sürekli olarak işaret eder. Aslında durum mitlerin ya da konu edilen metnin/anlatının bir hakikat iddiası gütmekten ve kendini dayatmadan anlamlar ve imgeler oluşturarak, bir “iz” olarak yeni bir bakış ya da sistem oluşturmaktır. Bu durum Derrida'nın söylediği gibi bir yapıyı yıkmaya ya da ortadan kaldırmak değildir, yeni yapıların ve anlamların önünü açmaktır.¹⁹⁰ Bu anlamlar kimi zaman kültür, kimi zaman da sanat yapısı tarafından örtülür. Mutlak bir “güzel” oluşturmak için ideal merkezietçi ve kendini dayatan bir

¹⁹⁰ Jacques Derrida, **Positions**, çev. Alan Bass, The University of Chicago Press, Chicago, 1981, s. 40-41

unsur olarak karşımıza çıkar. Castellucci, daha önce de değindiğimiz gibi, mutlak anlamı ve onun oluşturduğu mutlak “söz”ü aşarak, temsilin sahne dışında bıraktığı, görmezden geldiği imgeleri/ikonları/mitleri/anlatıları başka bir düzleme taşıyarak “başka” bir dünyanın görünür olmasını sağlamaktadır. Başka dünyadan kastımız, daha önce de değinildiği gibi, sözün kurduğu dünyadan azade *pre-tragic* dünyadır. *Pre-tragic* dünyanın Castellucci estetiği için önemli olduğu aşikârdır. Dolayısıyla “tragedya öncesi” dönem daha önce de sözünü ettiğimiz gibi “dil öncesi” bir döneme de işaret etmektedir. Tüm bunlar söz merkezli bir yapı öncesine dönmek ya da bir başka şekilde ifade edersek sözle bir sistem alanına girmeyen bir dönemin bir estetik araç olarak sahneye dönmesidir. Opera, Antik Yunan tiyatrosunun birçok unsurunu kullandığı için bütün söz merkezci tiyatroyla aynı zeminde olduğunun altını çizmek gerekmektedir. Dolayısıyla Castellucci operayı da aynı tiyatroya yaptığı gibi ikonakırıcı bir estetik yaklaşımla birlikte yücelik, kutsallık gibi kavramlardan arındırarak (başka bir şekilde ifade edersek, sorgulanabilir ve bir unsur olduğunun altını çizerek) ve mitsel olanın bugünkü dünyadaki karşılığının peşine düşerek bir sahne stratejisi oluşturmaktadır. Bu bağlamda öncelikle kısaca operanın doğuşuna ve diğer sanat alanlarıyla olan ilişkisine bakmak, Castellucci’nin bu estetikte sorunsallaştırdığı konulara odaklanmamıza fayda sağlayacaktır.

Mladen Dolar ve Slovaj Zizek’in birlikte kaleme aldıkları *Opera’s Second Death* [Operanın İkinci Ölümü] adlı çalışmalarının girişinde opera sanatını “ölmüş bir müzik sanatı” olarak nitelendirirler. Zaten bu form yazarlara göre dönemiyle uyum sağlamayan bir sanattır:

Açıkça söylemek gerekirse, [opera] en başından beri ölü doğmuş bir müzik sanatıdır. Bugün operayla ilgili standart şikâyetlerden biri; eskimiş, artık canlı olmadığı değil, artık tamamen özerk bir sanat olmadığıdır ve her zaman diğer sanat dallarıyla parazit bir şekilde ilişkide olduğudur Opera en başından beri asla zamanına uygun değildi, “modası geçmiş” bir şey olarak, müzik ve “saf olmayan” bir sanat olarak...¹⁹¹

Mladen Dolar ve Slovaj Zizek’in çıkarımları bağlamında düşündüğümüzde operanın diğer sanat dallarına muhtaç olması ve kendi mevcudiyetini diğer disiplinlerle kurması

¹⁹¹ Mladen Dolar, Slovaj Zizek, *Opera’s Second Death*, Routledge, New York, 2002, s. vii.

Romeo Castellucci estetiğinde yerli yerine oturan bir tespittir. Opera, zaten diğer sanat alanlarıyla birlikte var olabiliyorsa, günümüzde de, değişen/dönüşen sahne estetiğiyle de bir diyalog ve iletişim içerisinde olacağı anlamına gelmektedir. Adı geçen kitabın yazarları operanın mevcudiyetini operada müziğin gücünün sahnede olması gerekliliği olarak tanımlarlar. Yazarlar operanın bu gücünü kullanmayarak ya da bu biçim “ölerek” yeniden bir biçimle dünyaya gelerek hareket ettiğini savunurlar. Dolayısıyla operayı bu bağlamda düşündüğümüzde tiyatro ve diğer sanat dallarıyla kurduğu ilişki operanın müzik gücünün gerilemesine yol açmıştır.

Operanın amacına ulaşması, “kostümlü konser” ya da müzik eşliğinde bir tiyatro oyunu olmak yerine, müziğin kendisinin gücünü sahneye koymalı ve müzik, esine içkin ilkesini ve güdüsünü oluşturmalıdır. Operada müzik, kendini yansıtan bir ilişkide durur- kendi temsilini gerçekleştirir, kendi gücünü ve etkilerini geliştirir. Müziğin gücünü sunmak için, opera bu kuvvetin yanı sıra merhamet, ılımlılık, lütuf, kuvvetin ölçüsü olan etkiye verilen tepki kadar tüm gücü içinde savunma yapmalıdır. Kendi gücünü ve etkilerini müzikal olarak sahneye koyarak, sosyal ve rasyonel yapıların ötesinde nasıl aşıldığını açıkça ortaya koyuyor. Yapılandırılmaz olanı yapılandırır ve temsil edilemez olanı temsil eder.¹⁹²

Mladen Dolar operanın “neliğini” tartışırken operanın temel konusunun müziğin gücü olduğunu vurgular ve operanın Batılı tarih sahnesine çıkışıyla birlikte hızla teatral alana girişinin ve diğer disiplinlerle eklemlendiğinin altını çizer. Ayrıca Dolar operanın, XVII. yüzyılda Floransa’da şair, felsefeci, müzisyen ve düşünce insanlarından oluşan bir topluluğun bir araya gelmesiyle ortaya çıktığını belirtir. Bu topluluğun Antik Yunan tiyatrosundan devraldığı en önemli unsur korodur, yani şarkıdır. Bu bağlamda düşündüğümüzde tiyatronun alışlagelmiş bir biçimi üzerinden yapılarını şekillendirirler. Bu tek sesli yapı, Claudio Montoverdi’yle birlikte şekline kavuşur. Batı’da XVII. yüzyıldan itibaren erken Aydınlanma dönemi olarak nitelendirilen bir dönemde operanın ortaya çıkması, biçimin toplumsal yapıyla birlikte de şekillendiğini göstermektedir. Mantua Dükü Vincenzo Gonzaga bu sanata destek verir. Bir grup şarkıcıya katılımı ve ayrıntılı sahne makinelerinin sağlanması, operanın ilk “başyapıtı” Monteverdi’nin *Orfeo*’sunun 1607’de oluşturulması için gerekli koşulları sağlar.¹⁹³ Operanın bir patronaj

¹⁹² A.e., s. 10

¹⁹³ Nicolas Payne, “The business of opera”, **Opera Studies**, ed. Nicolas Till, Cambridge University Press, 2012, s. 54

altında bir statü unsuru olarak da temelleri atılır. Monteverdi'nin *Orfeo* yapıtı bir mit üzerinde şekillendirilmiş, müzik bir fon ya da dinleti niteliği taşımaktan ziyade, dramatik aksiyonu destekleyen ve eyleme hareket ettirici bir güç olarak tasarlanmıştır. Bu biçimsel “yenilik” alışlagelmiş tiyatro biçiminin dönemindeki yeni bir yorumu olarak okunabilir. Ama yukarıdaki satırlarda belirttiğimiz gibi operanın mevcut dükler ve imparatorlar tarafından desteklenmesi bu biçiminin toplumsal bir yapıyı şekillendirmede bir araç olarak kullanılacağını da altının çizilmesi olarak görülebilir.

Operanın, Monteverdi'nin ardından 18. yüzyılda Alman yazar, filozof Johann Christoph Gottsched gibi Aydınlanma düşünürleri Alman tiyatrosunun halkın ahlakî ve kültürel eğitimine katkıda bulunacağını savunuyorlardı. Alman İmparatoru II. Joseph 1777'de yerel dilde opera yapan bir “Alman Ulusal Singspiel”in Burgtheater’da sahnelenmesini ister. Joseph’in bu talebi 1783’e kadar orta Avrupalı sanatçıların gerçekleştirdiği yerel dilde opera lehine girişimi birçok komşu prens arasında etkili olur.¹⁹⁴ Bu bağlamda düşündüğümüzde opera biçimi, “yüce” ve “kadim” anlatıların yeniden sahneye çıkmasıyla birlikte imparatorların, halkın ahlakî ve kültürel bağlamda eğitilmesi için bir araç olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Batı sanat ve opera tarihinde özellikle Richard Wagner, bu biçiminin diğer sanat dallarıyla nasıl bir ilişki kurduğunu ve operanın kuramsal altyapısını anlamak için önemli bir durak olarak karşımıza çıkmaktadır. Mladen Dolar’ın “operada müzik, kendini yansıtan bir ilişkide durur- kendi temsilini gerçekleştirir, kendi gücünü ve etkilerini geliştirir” ifadesinin aşılması, bu bağlamda operanın teatralleşmesi özellikle 20. yüzyıl opera düşüncesini yakından etkileyecektir.

Wagner’in operada orkestrayı gizleyerek bir metafizik bağlam katmasıyla birlikte, müziğin aşkın ruhunu ortaya çıkarmaya çalışır. Müziğin aşkın hâli insanda gizlenen ve açığa çıkmayı bekleyen duyguyu harekete geçirmesi açısından Wagner estetiği için önem arz etmektedir:

¹⁹⁴ Thomas Ertman, “Opera, the state and society”, *a.e.*, s. 42

Wagner’de anlamın evrenselleşmesi/doğallaşması kendini yalnızca gizlilikle sürdürür. Wagner’in Bayreuth’ta orkestrayı gizlemesi müziğin maddi üretimini etkiler: müzik artık fiziksel eforun etkisi değildir, başka bir dünyadan ortaya çıkar. Wagner orkestra çukurundaki müzisyenlerden, kurgusal bir alanda yaşayan şarkıcılara dikkat çekerek, müzik ve drama arasındaki sentezde ısrar ederken bile olağanüstü bir farklılık getiriyor. Aslında, Wagner’in orkestra müziğinin aşkın işlevini yerine getirebilmesi için sahne eyleminin çok belirgin bir maddeselliğe ihtiyacı olduğunu söyleyebiliriz.¹⁹⁵

Wagner’in bu yaklaşımı Batı metafiziğine içkin olan aşkın ruhu, özellikle insanın görünenin ötesindeki hakikat fikriyle de yakından ilgilidir. Zira Wagner için bu durum, insanın doğasına içkin olan ama bir şekilde bastırıldığı ya da unuttuğu duygularını kurmak istediği sanat formuyla gerçekleştirdiğini iddia ettiği “romantik” bir fikir olarak karşımıza çıkar. Bu durum ise, Wagner’in opera düşüncesiyle birlikte insan öznesini ya da öznelliğin kurulumunu bir illüzyon formuyla ortaya çıkaracak “bütünsel bir sanat” fikri olacaktır. Bu form Wagner terminolojisinde *Gesamtkunstwerk* (Birleşik Sanat Yapıtı)’dır. Bu bağlamda Wagner’in alametifarikası “Antik Yunan tragediyalarının ayrılmış olan parçalarını özgün bir mitoloji yaratmak suretiyle sahne üzerinde yeniden hayata geçirmeyi amaçlamasıdır.”¹⁹⁶ Bu bağlamda düşünüldüğünde Wagner, “geleceğin sanatını” oluşturmak için Antik Yunan tragediyalarından ve mitlerden nostaljik şekilde yararlanır. *Gesamtkunstwerk* düşüncesi, farklı disiplinlere ait sanat alanlarının kendi ayırıcı özelliklerinden sıyrılarak bir bütün oluşturma çabasıdır. Wagner “geleceğin” düşüncesini bu sanat stratejisi üzerinden kurmaktadır. Wagner için tragediyalar ve mitler - aslında sanatın birçok alanında gördüğümüz bu kadim anlatılar- toplumları bir arada tutan ortak paydalardır. Fakat bu ortak payda,

antikiteden sonra tragedyanın içine düştüğü açmazın kaynağında çoğu zaman için bir mitoloji eksikliğinin bulunduğunu görmek hiç de şaşırtıcı değildir. (...) tarihsel süreç içerisinde kademe kademe (yüzeysel) bir gerçeklik arayışına bırakması, bir bakıma tragedyanın toplumsal işlevinin de adım adım azalmasıyla eşdeğerdir.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Nicolas Till, “A New Glimmer of Light: Opera, Metaphysics and Mimesis”, **The Legacy of Opera** içinde, ed. Dominic Symonds ve Pamela Karantonis, IFT, Amsterdam, 2013, s. 44

¹⁹⁶ Burç İdem Dinçel, “Bayreuth’un Yüreğindeki Tragedya Ruhu”, **Mimesis** içinde, sayı. 19, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 328

¹⁹⁷ A.e., s. 331

Wagner’ın bu bağlamdaki çabası yeniden bu “ruhun” canlandırılması üzerinedir. *Gesamtkunstwerk* düşüncesi tragedyanın “şarkı, devinim, dans ve mitolojik” öğeler çerçevesinde bezenmesi ya da ortaya çıkması tam olarak kurmak istediği “geleceğin sanatı”na ışık tutmaktadır. Başat unsuru insan olan bu formda, insanın doğayla kurduğu ilişki bağlamında teknik (tehcne) ile geliştirdiği mimari, heykel ve resim gibi sanatlar da bu açıdan Wagner’ın sanatı içerisinde yer almaktadır.¹⁹⁸ Aynı zamanda Wagner, ritim, melodi ve bu bağlamda dansa da başat bir önem verir:

Dans ton’a kendine özgü hareket yasasını iletirse, ton daha anlaşılır hareketin ölçüsü için ritim ile birlikte ruh ve duyuyu geri getirir. (...) Ton tarafından yönetilen ritim ve melodide, hem dans hem de şiir kendi gerçek özlerini geri kazanır, somutlaştırılır ve sonsuz bir şekilde geliştirilir ve güzelleştirilir; ve böylece kendilerini tanımayı ve sevmeyi öğrenirler.¹⁹⁹

Görüldüğü üzere Wagner; insanın dans etme, şarkı söyleme ve oyunculuk gibi unsurlarını bedensel harekete eklemesiyle birlikte opera düşüncesini temellendirir. Bu da Wagner’ın terminolojisinde yer alan lirik sanat yapıtıdır”, yani “lirik opera”dır.

Bu açık ve karşılıklı geçirgenlikten, her bir sanatın kendi dışından ve yakın olarak tanımlaması üzerinden, birleşik lirik sanat yapıtı olarak doğar. İçinde her sanat, doğasının ona verdiği şeydir; varoluş gücünün ötesinde olan, bencilce akranından ödünç almaz, ama akranı onun yerine gelir. Ancak [bu durum] lirik’in mükemmelleşmiş hali olan dram’da yer alır, her bir sanat en yüksek yeteneğini gözler önüne seriyor...²⁰⁰

Bu lirik operanın “çoklu doğumları ve sürgünleri ile sanat’ın kendisiyle yapay oyunu, bencil bir harmoninin mekanik ritmi olan *duygu matematiğidir*.”²⁰¹ Bu matematik vurgusu sanat yapıtının bütünlüğü, her bakımdan uyumluluğu gibi unsurları da bir yapıtın bir sınıra sahip olmasıyla da ilintilidir.²⁰² Bu sınır ya da matematik tragedya formuna içkin olan yapının Wagner tarafından da kullanılması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu

¹⁹⁸ Richard Wagner, **The Art-Work of the Future**, çev. William Ashton Ellis, The Wagner Library, s. 60-75

¹⁹⁹ **A.e.**, s. 36

²⁰⁰ **A.e.**, s. 32

²⁰¹ **A.e.**, s. 39, vurgu bize aittir.

²⁰² Burç İdem Dinçel, “Bayreuth’un Yüreğindeki Tragedya Ruhu”, **Mimesis** içinde, s. 335

Wagner’ci opera düşüncesi içerisinde “plastik sanatlarla insan bedenine hareket verirken, resim vasıtasıyla da doğanın sahne üzerindeki temsilinin sınırlarını da bir anlamda belirlemiş olur.”²⁰³ Tüm bu unsurlar bir matematik sınırlamayla birlikte geleceğin sanatı olan *Gesamtkunstwerk* ortaya çıkaracaktır. *Gesamtkunstwerk* diğer disiplinlerle birlikte hizmet ettiği unsur ise “müziğin” bizatihi kendisidir.

George Steiner *Tragedyanın Ölümü* adlı çalışmasında Wagner’in *Gesamtkunstwerk* fikriyle birlikte diğer klasik tiyatro biçimlerini aşan bir “yeni bir biçim” oluşturduğunun altını çizere:

Opera, dramatik bir tür olan *Gesamtkunstwerk*’i yaratarak klasik tiyatronun ve Shakespeare tiyatrosunun uzun zamandır aranan kaynaşmasını gerçekleştirebilir mi? (...) Ancak Wagner çok daha ileri gitti (...) Wagner sadece yeni bir sanat formu yaratmakla kalmadı, aynı zamanda yeni bir seyirci kitlesi yarattı. Bayreuth, yeni bir sahnenin ve akustik alanın teknik tasarımından çok daha fazlasını temsil ediyor.²⁰⁴

Steiner’in söz ettiği gibi Wagner’in aynı zamanda yeni bir seyirci kitlesi yaratması, gösteri sanatlarının alımlama estetiği üzerine de katkısı mühimdir. Zira yalnızca klasik bir opera seyircisi yerine o yeni bir bakışa imkân sunan *Gesamtkunstwerk*, diğer sanat dallarının alımlanma sürecini de değiştirecektir. Bu sanat yapıtı aynı Antik Yunan tragedyalarında olduğu gibi toplumu ortak bir ritüel paydada toplayacak bir fikri de içinde barındırır. Seyirci, başat unsur olan müziğin metafizik gücünü oluşturacak ya da destekleyecek ve diğer gösterim unsurlarıyla birlikte oluşturulan yeni biçimi alımlayabilmesi için inşa edilen illüzyonun bir parçası da olmak durumundadır. Wagner, ulaşmak istediği biçimi müzik vasıtasıyla yönetilen ritim ve melodinin, dans, şiir gibi türler ile birlikte kendi gerçek özlerini geri kazanmasını ister. Böylece bu unsurların güzelin ve yücenin alanına yaklaşması sağlanır. Wagner’in düşüncelerinden de bir çıkarım yaparsak seyirci bu biçimde oluşturulan gösterime ritüelin bir parçası olarak kendini katmalıdır.

²⁰³ A.e., s. 336

²⁰⁴ George Steiner, *The Death of Tragedy*, Yale University Press, London, 2009, s. 269

Wagner’ın bu opera düşüncesi yirmi birinci yüzyılın gösterim araçları bağlamında hâlâ tartışılan bir biçimdir. Ama şunun da altını çizmek gerekirse, Wagner’ın, sanatsal biçiminde tragedyayı temel alırken “tragedyanın ruhu”ndaki müziği yeniden görünür kılması mühimdir. Çünkü Wagner’ın estetiğinde kendisinden önceki çağlara bakıldığında, müziğin tragedyanın ruhundan sökülüp atılması tragedyaya düşüncesi bağlamında problemlidir. Ama şunu da hatırlatmak gerekir ki, Wagner tragedyanın özünü oluşturan müziği biçiminin merkezine koyarken, yarattığı mitolojik dünyada trajik düşünceyle ilgilenmemiştir.²⁰⁵ Ama trajik olanın merkezinde bulunmaması, onun tam olarak tragedyaya biçimini yadsıdığını göstermez. Onun *Gesamtkunstwerk* ile oluşturduğu biçim seyircinin müzikle birlikte diğer teatral unsurlarla müziğin ve gösterimin metafiziksel alanını keşfetmesini sağlar.

Yukarıda Wagner üzerinden tanımladığımız modernite estetiğine içkin sanat anlayışı 20. yüzyıldan itibaren tarihsel avantgardelerin sanatın epistemolojisini değiştirmesiyle birlikte farklı bir yön alacaktır. “Klasik” ya da modernist yaklaşımın karşısına kendini “anti-opera” olarak yerleştirecek sanatçılar ortaya çıkacaktır. Özellikle John Cage ile başlayan bu süreç operanın “müzik” merkezci konumunu sarsacaktır. Cage’in sanat düşüncesinde “merkeziyetçiliğin” yoksunluğu onun başat sanat yaklaşımlarından biri olarak kabul edilir:

Her şey diğer her şeyden ayrıdır, böylece sahne, çeşitli teatral öğelerin birbirini desteklediği bir sahne değildir, ancak her bir unsur kendi faaliyetini gösterir.²⁰⁶

Cage’in yukarıdaki tanımlamasından anlaşılacağı gibi sahnedeki her unsur kendi faaliyetini sahne üzerinde göstermelidir. Örneğin ışık ve kostüm de eylemden bağımsız olabilmelidir.²⁰⁷ Bu yaklaşım sahnedeki hiyerarşinin bozumu olarak okunabilir. *Gesamtkunstwerk* yaklaşımının karşısına Cage’in anti-opera olarak nitelendirilen “Aleatorik estetik” [rastlantısal estetik] anlayışını rahatlıkla koyabiliriz. Böylece klasik operanın ya da moderniteye içkin estetiğin bir karşı çıkışı ya da bozumu olarak Cage’in

²⁰⁵ A.e., s. 343

²⁰⁶ Cage’den aktaran Mark Swed, “John Cage: A Celebration”, *The Musical Times* içinde, cilt. 129, no. 1748, Musical Times Publications, 1988, s. 516

²⁰⁷ A.e., s. 516

estetliğini operada bir kırılma olarak bir referans noktası oluşturabiliriz. Erika Fischer Lichte, “John Cage’s Aleatoric Aesthetic” [John Cage’in Aleatorik Estetiği] adlı yazısında *Gesamtkunstwerk* ve Aleatorik Estetiği şu şekilde tanımlar ve ayrıştırır:

John Cage’in aleatorik estetiği aynı zamanda sanatlar arası hiyerarşiyi ortadan kaldırır; ancak eşitliği farklı yollarla elde eder. Cage’in hiyerarşiyi ortadan kaldırması rastlantısallığa dayanır. Cage’in performansları, sanatların birleşmesinin onları dönüştürüp dönüştürmediğini ve nasıl dönüştürdüğünü araştırır. Ayrıca, bu tür dönüşümlerin seyircinin estetik deneyimi için sunduğu olasılıkları da keşfederler.²⁰⁸

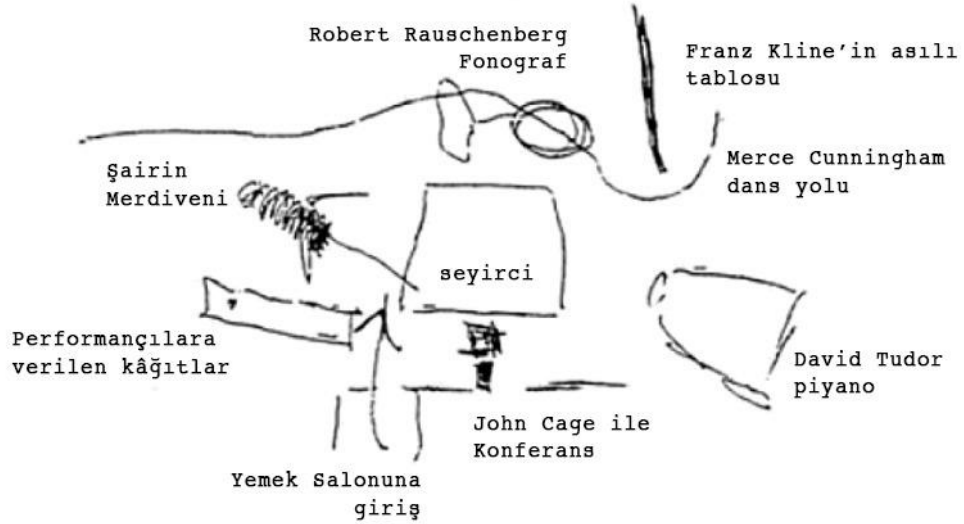
Cage’in bu arayışı “Untitled Event” adlı çalışmasıyla başlar. Cage bu çalışmada; piyanist David Tudor, besteci Jay Watts, ressam Robert Rauschenberg, dansçı Merce Cunningham ve şair Charles Olsen ve Mary Caroline Richards ile iş birliği yapar. Bu çalışmada her sanatçıya eylemlerin, duraklamaların ve sessizliklerin oluşturulması için bir zaman verilir. Eylemler arasında herhangi bir nedensel ilişkisinin bulunmamasına dikkat edilir. Black Mountain College’ın kafeteryasında sunulan bu çalışmada Cage, sadece performansın zamansallığı için bir notasyon oluşturur. Böylece her sanatçının bu notasyon içinde kendi özgün ve özgür yaratıcılarını kullanmalarına olanak sağlanır. Bu deneysel çalışmada, Cage, her bir sanatın dolayımını ve semiyotiğini ortaya çıkarmaya çalışır.²⁰⁹ Böylece görsel sanat eserleri, müzik ve dolayımına koşullarına tabii tutulur. Bu koşullar yaratılarak gözlemci/seyirci sahnedeki metin ve performanslardan bir anlam çıkarmak yerine çalışma içinde bu unsurların nasıl kullanıldığına odaklandırılır. Avantgarde estetikte olduğu gibi ortaya çıkan ya da kullanılan materyallerin/unsurların işleyiş düzeni ve sahne matematiği performansın ana izleğini oluşturmaktadır. Böylece Cage tarafından oluşturulan notasyon dahilinde her sanat dalı ve o her sanat dalının araçları tek bir unsura hizmet etmeden kendi özgünlüklerini, dolayımını ortaya koyar. Bu durumun daha önce de belirttiğimiz üzere Wagnerci estetiğin karşısında hiyerarşiyi ortadan kaldıran bir tutum olduğunu yeniden dile getirebiliriz.

²⁰⁸ Erika Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, Routledge, London, 2014, s. 144

²⁰⁹ A.e., s. 144

Cage yukarıda tanımladığımız performansında üçgen bir model oluşturur. Bu model/şema tam olarak Cage estetiğini özetler şekildedir. Her bir sanat aracının bağımsız ve özgün tavrını oluşturmak için Cage önceden tasarladığı bir çerçeve oluşturur.

Şekil 18: *Untitled Event*, John Cage



Kaynak: <https://black-mountain-research.com/2015/07/06/untitled-event/> (Bu şeklin orijinali İngilizce olup, tarafımızca Türkçeye çevrilmiştir)

Yukarıdaki şemada görüldüğü gibi seyircinin ve sanatçıların konumu önceden belirlenmiştir. Her üçgen ya da konumda olan sanatçılar eşzamanlılık içinde performanslarını icra ederler. Örneğin Cage kendine ait alanda konferansını verirken, diğer yanda bir sanatçı resmini yapar diğeri dansını icra eder. Cage'in diğer sanatlarla kurduğu ilişki Wagner bağlamında düşündüğümüzde temelde farklılık arz etmektedir. Bir performansın ya da "event" in Cage bağlamında oluşabilmesi her sanat dalının özgüllüğünün ortaya çıkmasıyla ilintilidir. Bu iki sanatçı arasındaki ayrımı tiyatro kuramcısı Ferdi Çetin'in sözleri üzerinden değerlendirebiliriz:

Wagner için bir sanat eserinin "birleşik" olabilmesi için sanat türlerinin yan yana durması yeterli değildir. Bu sebepten galeride müzik çalınırken bir kitaptan bölümler okunması, ortaya çıkan işi Birleşik Sanat Yapıtı yapmaz. O zaman Cage'in İsimsiz Etkinliği ve Aleatorik Estetiği Wagnerci mânada bir sanat yapıtı anlayışının tam karşı ucuna konumlandırılabilir. Bu iki uçtaki estetikler aynı çizgi üzerinde hareket ediyor gibi görünseler de temelde taban tabana zıt oldukları söylenebilir. Wagner'in arayışı total bir sanat yaratma fikrine işaret ederken

“ahenkli” bir birliktelikten söz ediyordu. Cage’in arayışının ise birbirine nüfuz etmekten çekinen sanat formları yaratmak olduğu söylenebilir.²¹⁰

Çetin’in yukarıdaki sözlerinden anlaşılacağı gibi, Cage’in arayışının bir “ahenk” yaratma fikrinden azade olduğunu belirtebiliriz. Dolayısıyla Cage, türleri birleştirmekten ziyade yan yana getirerek bir form oluşturma çabasındadır. Bu durum seyircinin alımlaması bağlamında düşünüldüğünde bütünlüklü ya da mutlak bir anlamdan ziyade her tekil seyircinin kendi deneyimini yaşamasına olanak verilir. Dolayısıyla Cage’in inşa ettiği performans bir hikâye anlatmak için farklı disiplindeki sanatları bir araya getirmez. Rastlantısallık üzerinden dramaturjik bir yapı kurar. Aslında farklı sanat dalları arasında bir “karşılaşma” olanağı sunar. Bu karşılaşma herhangi bir hiyerarşik unsur olmadan sanatların tekilliklerine ve bu bağlamda üretim süreçlerine odaklanır. Bu durumda seyirci için bir yol gösterici ya da bir merkez yoktur. Seyirci neyi seyredeceğine kendi karar verir. Dolayısıyla bu “demokratik seçim” her seyircinin kendi izleğini oluşturmalarını sağlar. Böylece seyirciler alımladıkları sanat eserlerini/icralarını kendi zihinleriyle ve kendi sanatsal bakışlarıyla ilişkilendirebilir. Aslında bu durum seyircilerin kendi hayal güçlerini kullanarak zihinlerinde imgelerini kurdukları, kendi izleklerini ve bağlamlarını çizdikleri bir estetik alımlamaya dönüşür. Dolayısıyla her seyirci performans üzerinden kendi deneyim alanını oluşturur.

Wagner ve Cage bağlamlarından ulaşmak istediğimiz rota Romeo Castellucci’nin opera estetiğinde oluşturmak istediği alımlama biçimidir. Cage için yukarıdaki paragrafın son bölümünde yaptığımız tespiti de göz önünde tutarak biçimsel olarak Castellucci’nin takip ettiği bir estetik kanal olduğunu ve kendi estetiği içinde kullandığı bir yöntem olduğunu söyleyebiliriz. Bu tespit Castellucci’nin de Cage gibi bir anti-opera üretici olduğunu söylemek değildir. Çünkü Romeo Castellucci klasik operaları çağdaş (kendi estetiği bağlamında) yorumlamaktadır. Dolayısıyla kurduğumuz bu izleğin biçimsel bir izlek olduğunu yineleyebiliriz. Cage ve Castellucci’yi temelinde yakınlaştıran unsurun “bozguncu” bir estetik yaklaşım olduğunu dile getirebiliriz. Bu bozguncu yaklaşımın her iki icracı için ortak kısmı sahneyi ve temsili deşilleyen bir noktada olmasıdır. Bu

²¹⁰ Ferdi Çetin, **Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019, s. 165

değilleme temsilin ve sahnenin organik yapısına bir saldırdır. Cage klasik opera yapısının organizmasını parçalayarak organları organizmadan bağımsızlaştırmıştır. Dolayısıyla her organ bir bütüne ya da temsile hizmet etmez, rastlantısallıkla ve her parça kendi özgüllüğüyle ortaya çıkar. Bu bağlamda Derrida'nın Artaud için söylediği bir temsilin olumsuzlanması unsuruna Cage ve Castellucci'de rastlamaktayız. Bu noktadan hareketle Castellucci için bir çıkarım yaptığımızda onun klasik operaya bakışı bozmak için bir estetik ürettiğini söyleyebiliriz. Castellucci, ikinci bölümde de söz ettiğimiz gibi, seyircinin/öznenin bakışını boşa düşürmektedir. Bu estetik yaklaşım, bakan öznenin konvansiyonel yaklaşımda olduğundan farklı olarak bakılanın üzerinde bir hakimiyet kurmasının önüne set çekmektir. Böylece temsil mekanizması dışında bir alımlama biçimiyle sahneyle ilişki kurmak durumundadır. Bakışın konvansiyonel anlamda ertelenmesi ya da bakılan üzerine bir hakimiyet kurulamaması, anlamı da imkânsızlaştırmaktadır. Böylece hem Cage'i hem de Castellucci'yi birbirine yaklaştıran şey “temsil edilmezliği” gösterme çabasıdır. Daha önce Castellucci'nin ikonakırıcı estetiğinde temsilin çatlaklarını ve dikişlerini görünür kıldığı andan itibaren temsilin imkânsızlaştığını belirtmiştik. Bu estetik strateji/yaklaşım “Batı opera tuvalinde bir yarık açma”²¹¹ olarak nitelendirilebilir. Bu yarık müziğin ve bu bağlamda operanın metafizikleştirilen yönüne yalnızca bir “çalışma ya da iş” vurgusu yaparak hiyerarşik olan tüm unsurların seyirci bağlamında demokratikleştirilmesi her iki icracı için de temel bir strateji olarak görünmektedir. Opera sanatının etimolojik kökenini bu bağlamda yeniden anımsadığımızda Latince opus sözcüğünün iş, uğraş, çalışma (*work, labor, exersion*) anlamlarını barındırdığının altını çizmek gerekmektedir. Çünkü Cage ve Castellucci Batı opera tuvaline bir yarık açarak, iş-uğraş-çalışma kısmını, temsil ve operanın diğer kavramlarından soyutlayarak görünür kılmaktadırlar. Ortaya çıkan organizmadan azade organlar aynı sirk estetiğinde olduğu gibi birbirlerinden bağımsız birer parça üreterek temsili aynı bir sirk hayvanı gibi “terbiye” ediyorlar²¹². Baskın, yüce, bütün/organizmaya ait olanın bir yapı bozumu olarak karşımıza çıkıyorlar.

²¹¹ Ferdi Çetin, yayınlanmamış ders notu.

²¹² A.e.

Yukarıdaki çıkarımlar doğrultusunda bu bölüm kapsamında Castellucci'nin iki operasını (*Sihirli Flüt* ve *La Passione*) değerlendirmeye alacağız. Hem oluşturduğumuz opera izleğini hem de Castellucci'nin estetik stratejileri bağlamında Batı opera sanatında oluşturduğu alternatif bakışı ortaya koyarak, bu estetik stratejinin sahne sanatları bağlamında yeni/alternatif olanaklarını sorgulayacağız.

3.1 Klasik Opera Sahnesinde Açılan Yarık: Romeo Castellucci'nin *Sihirli Flüt*'ü

3.1.1 Mozart'ın *Sihirli Flüt*'ü

Theater an der Vein'in kurucu ve yöneticisi olan Johan Emanuel Schikanerder'in librettosunu yazdığı Mozart'ın bestelediği *Sihirli Flüt*, masalsı ve fantastik bir dünya üzerine kurulmuştur. 18. yüzyılın tanınmış Alman yazarı Wielan'ın Dbchinistan isimli masallarından oluşan çalışmasının Lulu öyküsünden yola çıkarak yazılan libretto, Hesuler, Wranitzky ve Gebler gibi birçok yazarın alıntılarından oluşmaktadır.²¹³

Sihirli Flüt Aydınlanma çağıının en önemli unsuru olan “dürüst, çalışkan, içinde kardeşlik ve insan sevgisi taşıyan bir insan erdemlidir”²¹⁴ savını taşımaktadır. Librettoda birçok karşıtlıkların çatışmasıyla bir yapı oluşturulmuştur. Aydınlık/karanlık, iyi/kötü, hümanizm/antihümanizm gibi ikili karşıtlıklar librettonun temel izleğini meydana getirir. *Sihirli Flüt* bu temel temalarla birlikte Jakoben'ci ve geleneksel düşüncelerin Aydınlanma düşüncesi bağlamındaki konumlarıyla karşımıza çıkarlar. Schikanerder'in mason olmasından dolayı birçok yorumda metin içerisindeki masonik öğeler ve semboller de librettonun yazıldığı dönemden bu yana tartışma yaratmıştır.

²¹³ Murat Tuncay, “Sihirli Flüt'te Kişileştirme ve Motif Kurgusu”, *Sihirli Flüt* içinde, İstanbul Devlet Opera ve Balesi, 2007, s. 54

²¹⁴ A.e., s. 56

Şekil 19: *Sihirli Flüt*'ün 30 Eylül 1791 tarihli prömiyer afişi.



Kaynak: <https://www.classicfm.com/discover-music/periods-genres/opera/beautiful-vintage-opera-posters/magic-flute/>

Sihirli Flüt iki perdeden oluşan bir yapıya sahiptir. Librettonun hikâyesini de şu şekilde özetleyebiliriz: Tamino isimli bir prens ormanda bir yılan tarafından kovalanmaktadır. Bu sırada Gece Kraliçesi'nin üç nedimesi Tamino'ya rastlarlar ve onun güzelliğinden etkilenerek prensi kurtarırlar. Nedimeler, Gece Kraliçesi'ne yakışıklı prensi anlatmak için saraya doğru giderler. Tamino yılan saldırısı sonucu kendine geldiğinde kuş tüyleriyle bezenmiş Papageno ile karşılaşır. Papageno ise kraliçeye kuş yakalayarak bunun karşısında yiyecek içecek alan biridir. Tamino'ya onu kendisinin kurtardığına dair yalan söyler, nedimeler geri gelince onu cezalandırır. Nedimeler Tamino'nun eline Gece Kraliçesi'nin kızı Pamina'nın resmini barındıran bir madalyon verirler. Genç prens, Pamina'nın resmine âşık olur. Bu sırada Gece Kraliçesi gelir ve Sarastro tarafından

kaçılan kızını kurtardığında kızını genç prenze vereceğini söyler. Tamino ve Papageno'ya sihirli flüt ve sihirli çanı verir ve Sarastro'nun Güneş Tapınağı'na gitmeleri için yol göstericilerle yola çıkarlar. Tamino ve Pamina tapınağın rahibi tarafından ikinci perdede çeşitli testlere tâbi tutulur. Bu sınav onların hayatta kalması için kaçınılmazdır. Kraliçe'nin nedimleri yapılan bu sınavı bozmak için ellerinden geleni yapsalar da başarılı olmazlar. Kraliçe bunun üzerine Sarastro'nun Pamina tarafından öldürülmesini ister. Sarastro ise kutsal bir yerde sınavla şerhin ve nefretin barınamayacağını söyler. Bu sınavda Papageno'nun suskusunu kocakarı kılığına girmiş Papagena bozar ve onun sevgilisi olduğunu söyleyerek Papageno'nun dilini çözer. Papageno kılık değiştirmiş Papagena'ya bağlılık yemini eder. Tamino ise bu sırada sınavı başarı ile geçer, ama sırada ikinci sınav vardır. Pamina, Tamino'ya kavuşamayacağını düşünerek kendini öldürmeyi düşünür. Yaşamına son vermek üzereyken üç çocuk Pamina'nın elinden hançeri alır ve onu kurtarır. Muhafızlar nezaretinde gelen Tamino ateş ve su sınavına hazırlanmaktadır. Sınava başlayacağı anda Pamina'nın sesini işitir. Bu anda sevgililer kucaklaşır, artık sevgililer güneş tapınağına girmeye hak kazanır ve Sarastro iyiliğin kötülüğü yendiğini düşünerek, Tamino ve Pamina'yı birleştirir. Papageno da sevgilisi Papagena'ya kavuşur ve hikâye mutlu bir son ile tamamlanır.

Yukarıda kısaca özetlediğimiz libretto, özellikle metin içinde kullanılan temalarla ön plana çıkmaktadır. Temel izleği aydınlık, iyilik, karanlık, kötülük, erdemlilik, dostluk, sevgi ve kin olan metin, temelde birey olarak “insan” ya da toplum içinde birey olma fikrini barındırmaktadır. Tüm bu temalar Aydınlanma çağıının düşünsel ve politik unsurlarını barındırdığından dolayı hem döneminde hem de sonrasında birçok eleştiriye maruz kalmıştır.

3.1.2 Romeo Castellucci'nin *Sihirli Flüt* Yorumu

Romeo Castellucci'nin *Sihirli Flüt* sahnelemesi 2018 yılında Belçika'nın Brüksel şehrindeki ünlü La Monnaie operasında sahnelemiştir. Castellucci diğer performanslarında olduğu gibi kendi estetik algısı üzerinden beklentilerin dışında bir sahneleme gerçekleştirmiştir. Beklentilerin dışında bir sahneleme yönteminden kastımız

konvansiyonel algı dışında bir estetik alımlama zemini oluşturma çabasıdır. Çalışmamızın ikinci bölümde Jean-Yves Jouannais'nin yapıt sözcüğünün (oeuvre) etimolojik kökenine vurgu yaparken bu kökenin “çalışma ve çalışırken acı çekmek” olduğunu vurgulamıştık. Castellucci için bu acı çekme durumu yalnızca fiziksel değildir, bir yapıtta gizlenen skandalı da ortaya çıkarmaktır. Bunun için bir yapıtın iç doğasına nüfuz ederek, kimi zaman oyunun/hikâyenin bağlantısını kesmeniz gerekir, çünkü Castellucci'ye göre bu durumu gerçekleştirmezseniz her şey yüzeysel ya da tek boyutlu olarak kalabilir.²¹⁵ Castellucci'nin “skandal” dediği tanımlamaya geri dönersek tam olarak şunu kastettiğini anlayabiliriz:

Skandal oldukça samimi bir şey. Sanatçıya değil, her bir izleyiciye aittir. Herkesin kendi skandalı vardır ve bu benim için son derece olumlu bir kelime. Bir tanıtım tekniği olan provokasyonla ilgisi yoktur. Skandal çok derin ve manevi bir olaydır.²¹⁶

Romeo Castellucci Antik Yunancası “skandolon” olan kelimenin etimolojisine vurgu yaparak; kelimenin anlamının bir “provokasyon” olmadığını, yoldan geçen kişinin ayağının çarptığı, onun dengesini bozan ve onu yolunu yeniden düzenlemeye zorlayan yoldaki taş olduğunu belirtir. Aynı zamanda bir tuzaktır. Kelimeyi bu bağlamda düşündüğümüzde yapıtın, metnin ya da sahnenin seyircinin nazarında oluşturduğu skandolon/skandal rahatsız edici ve yoldan çıkarıcıdır. Ama seyirci bağlamında bu yoldan çıkış bir kaybolma durumu değil, tökezleyerek yeni yollar keşfetme sürecidir ve deneyimdir. Bu yüzden bir yapıtın anlamları ya da imaları seyircinin nazarında bir skandal olarak karşılanabilir. Aynı zamanda skandal terimini baskılanan (*repressed*) terimi ile ilişkilendirebiliriz. Her seyircinin kendi “skandalının dönüşü” gibi olur algılama düzeyinde (bastırılanın geri dönüşü gibi). Seyircinin bastırdığı birçok olgu ve durum, bu tökezleme anında, kendi bilinçdışıyla kuracağı ilişkiyle, ötelediği ya da görmezden geldiği imgeler ve çağrışımlar yoluyla ortaya çıkar ve seyirci bu durumlar aracılığıyla sahne ile diyalog kurmaya başlar. Aslında bu durum tam olarak Castellucci'nin beklentisidir. Çünkü seyircide oluşacak bu tepkisellik her tekil öznenin/seyircinin kendi deneyimi bağlamında bir imgeye, kavrama ya da düşünceye ulaşmasının önünü açacaktır. Bu bağlamda *Sihirli Flüt* üzerinden bu duruma baktığımızda Romeo Castellucci

²¹⁵ Romeo Castellucci, “Der Zuschauer und sein Schmerz”, **Journal** içinde, sayı 16, 2015, s. 4

²¹⁶ **A.e.**, s. 4

çalışmaya yeni bir libretto ekler. Bu radikal bir değişikliktir. Ama bu değişiklik *Sihirli Flüt*'ün dramaturjisinden yola çıkarak oluşturulur. Romeo Castellucci'nin kız kardeşi Claudia Castellucci tarafından yazılan yeni metin Brüksel, Gent, Bruges ve diğer şehirlerden gelen birçok insanın kişisel deneyimlerinden ve hikâyelerinden oluşmaktadır. Bu, operanın özellikle ikinci perdesinde konumlandırılan bir dramaturjik yaklaşımdır. Performansın çözümlemesine geçmeden önce yönetmen Romeo Castellucci'nin *Sihirli Flüt*'ü neden tercih ettiği üzerine bir şeyler söylemek operanın dramaturjik yaklaşımı bağlamında da yararlı olacaktır. Castellucci, *Sihirli Flüt*'ü bir iktidar metaforu olarak nitelendirir. Sarastro'yu aklın ve ışığın simgesi olarak görür. Özellikle librettonun Fransız Devrimi ve Aydınlanma çağı bağlamında oluşturulan hümanist altyapısının aslında Batı insanı için bir yanılsama olduğunun altını çizer. Çünkü Fransız Devrimi ile ortaya çıkan ışık ve aydınlık fikirleri, terörün gölgesine düşmüştür. Örneğin Castellucci'ye göre Sarastro'nun dünyasında karanlık olmadan yaşamak imkânsızdır. Kadınsı olanı ortadan kaldırmak istediği için hayatın olmadığı idealize edilmiş bir dünya ortaya çıkar ve tarih boyunca olduğu gibi insanlar iktisadi sebepler, ideoloji ya da dinsel düşünceler neticesinde ölmüşlerdir. Bu notada Castellucci şu cümleleri ile *Sihirli Flüt*'e yaklaşımını açıklar:

Tarih boyunca milyonlarca insanın öldürüldüğü, saflığın bir standart haline geldiği başka dönemler de olmuştur. Bugün bile saflık adına insanların ölmesine izin veriyoruz. *Die Zauberflöte* [Sihirli Flüt] bir peri masalı değildir; bundan çok daha karmaşıktır.²¹⁷

Görüldüğü gibi Castellucci, yapıtı yalnızca “peri masalı” ya da “masal” biçimi üzerinden değerlendirmez. Castellucci yapıtın arkeolojisini yaparken, görülmeyen ya da bugün için başka anlamlara ulaşabileceği temaları ya da biçimleri gün yüzüne çıkarmak ister. Bu yaklaşım, Castellucci'nin klasik ve kanonlaşmış metinlere/yapıtlara eğilmesinin de temelinde ulaşmak istediği ve bu bağlamda yorumlamak gayesinde olduğu bir estetik düşüncedir. Bu durumun onu mit ve tragedyalara yönlendiren unsurlardan biri olduğunu da unutmamak gerekir:

²¹⁷ Gilles Bechet, **Romeo Castellucci is making his mark on the cultural autumn in Brussels**, Erişim Adresi: <https://www.bruzz.be/en/podium/romeo-castellucci-making-his-mark-cultural-autumn-brussels-2018-09-17>

Yunan tragedyaları [genel bağlamda mitsel olan] son derece rafine estetik bir formdur. Aeschylus'un Oresteia yapıtı daha fazla rafine edilemez. Aşılamayacak olan ve mükemmel bir sentezdir. Bu nedenle, onu aşmaya çalışmanın bir anlamı yoktur. Bunun yerine tragedya [ve özelde mitlerin] içinde kaybolmalısınız ve onun tarafından soğurulmalısınız. Bu nedenle Yunan tiyatrosunun ne nostaljiyle ne de akademik bir yaklaşımla izlenmesi gerektiğine inanıyorum: [Bu durum] Antik tiyatroya bir mezar taşı koymak anlamına gelir. Uzayda sabit bir nokta, bir tür Kuzey Yıldızı olarak düşünülmelidir.²¹⁸

Castellucci'nin bu sözleri mitsel ya da kanonlaşmış metinlere yaklaşımındaki estetik biçimini de gözler önüne sermektedir. Onun temel meselesi bu yapıtları aşarak ya da bir üst söylem üreterek yaklaşmak da değildir. Yapıtın içine nüfuz ederek, görünmeyen, eksik kalan, bastırılan tüm unsurları biçimsel bir arayış içinde bugünün seyircisine sunmaktır. Bu bağlamda düşündüğümüzde *Sihirli Flüt*'e biçimsel yaklaşımı bu klasik metnin temsil boyutunu sekteye uğratacaktır. İmgeler ve *mise en scene* aracılığıyla seyirciyi kanıksamış olduğu bakıştan uzaklaştırmayı hedefler. Aynı tarihsel avantgardelerde da olduğu gibi seyir alanının tüm bakış ve alımlama biçimini değiştirmek üzere bir estetik yaklaşım tercih eder. Castellucci'nin temsil ile kurduğu bu ilişkiyi Piersandra Di Matteo'un sözleriyle ifade edersek, "temsil formlarını koparabilmek için geleneğin köklerine kadar iniyor, zaten iyi bilinen evcilleştirilen tekrarı koparıyor."²¹⁹ Böylece temsil edilemezliği görünür kılıp, seyircinin kanıksanmış bakışını boşa düşürüyor. Bakan öznenin/seyircinin bakılan üzerinde hakimiyet kuramayacağını, sahne tarafından seyircinin de izlendiğini bütün performans boyunca inşa ediyor. Bu yaklaşımı özellikle opera sahnelemelerinde daha farklı bir algı yaratmaktadır. Daha önce Wagner üzerinden de tartıştığımız gibi, opera Batı sanatının kültürel bağlamda en üst sanat formu olarak görülmektedir. Böyle "yüce" bir kültürü bozmak, alışlagelmiş kalıpların dışında yorumlamak, Castellucci bağlamında radikal bir yaklaşımdır. Erken bir tespit yapmak gerekirse Castellucci opera formunu ortadan kaldırmak ile uğraşmaz, bu formun örttüğü, gizlediği, temsil estetiği içinde dönüşen anlam ve biçimler ile ilgilenir. Görsel sanatların imkânlarını da kullanarak klasik operaya bir yarık açmaktadır. Bu açılan yarıktan görünecek olanlar yeni bir alımlama biçiminin göstergeleri olarak okunabilir. Bu tespit

²¹⁸ Castellucci'den aktaran Piersandra Di Matteo, **A stage philosopher**, Erişim Adresi:

<https://www.operadeparis.fr/en/magazine/a-stage-philosopher>

²¹⁹ A.e.

ve çıkarımlar ışığında *Sihirli Flüt*'ün sahneleme kısmına geçerek Castellucci'nin estetik arayışını somut örnekler ile açıklayalım.

İlk perde Castellucci'nin diğer gösterim ya da sahnelemelerinde olduğu gibi bir performans olarak başlar. Kahverengi bir tulum giyen performansçı sahneye gelir, tavandan ipile asılmış olan büyük bir floresan lambayı bir demir parçası atarak kırmaya çalışır. Bu performans floresanın kırılma ânına kadar devam eder. Ardından orkestra uvertüre başlar. Performansçı floresan lambayı kırdıktan sonra sahneden çıkar ve bu sırada gaz maskesi takan dört kişi sahneye girer. İki kişi kırılan lambayı özenle asıldığı yerden indirir ve sahneden çıkarır.

Şekil 20: *Sihirli Flüt*



Ardından zeminde bulunan siyah bir örtü özenle katlanarak, bir origami çalışması gibi, beyaz zeminin ortaya çıkması sağlanır. Örtü tamamen katlandıktan sonra sahnenin gerisinde bulunan beyaz perde de yavaş yavaş açılarak morfogenetik bir yapı ortaya çıkar. Sahne tasarımı yapan Michael Hansmeyer'in tasarımı alışlageldik şekillere ya da doğaya herhangi bir referans vermeden alımlayıcı için tanıdık olmayan bir yapı inşa eder. Seyirci bu dekorda kendi ilişkilendirdiği imge ya da çağrışımlar dışında net bir referansı yakalayamaz. Böylece seyirci performansın başında temsil estetiğinin dışında bırakılır.

Şekil 21: Sihirli Flüt



Dekorun görünmesiyle birlikte oyuncular sahneye gelir ve Tamino'nun şarkısıyla birlikte opera başlar. Sahnedeki herkes bembeyaz kostümler giymiştir. Uvertürün tersine her şey karanlıktan aydınlığa doğru geçer. Oyuncular alışlagelmiş klasik kostümlerden ziyade Rococo biçimini andıran tasarımdadırlar. Oyuncular simetrik hareketler ile şarkılarını söylerler. Sahnedeki görünüm bir müzik kutusunu anımsatmaktadır. Böylece librettonun ilk perdesi bu şekilde tamamlanır. İkinci perde ise ilk perdeden çok farklıdır. Sanki opera sahnelemesine ara verilerek başka bir gösterime geçeriz. Sahne bir bekleme salonunu anımsatır. Sahnede üç sandalye ve yerde süt sağma makineleri vardır. Sandalyelerin üzerinde ise ilk perdenin başında gördüğümüz florasın tüp bulunur. Şeffaftır ve içi boştur. Emzirme dönemindeki üç kadın sahneye girerek sütlerini sağmaya başlar. Sağma işlemi biten kadınlar bir huni aracılığıyla tepedeki tüpe sütleri döker. Bu performans sürecinde Claudia Castellucci'nin orijinal librettoya ek olarak yazdığı metni sahnede bahsi geçen eylemler gerçekleşirken üst yazı olarak görürüz. Metin, daha önce de söylediğimiz gibi, ana metin ile direkt ilgisi olmayan bir tarzda yazılmıştır. Kadınların göğüs pompalarıyla süt sağmaya başladıklarında üst yazıdan “Ayık olun, cam tüpe bakın” yazısı görünür.

Performans devam ederken, ufuk çizgisi, zaman, samanyolu galaksisi (Milky Way) üzerine yazılmış metinleri okuruz. Asılı tüpe sütler döküldükten sonra Sarastro'nun "Isis ve Osiris" ayaşı başlar. Özellikle bu ayaşda "bilgelik" ve "bilim aşkına" yapılan vurguyu da düşündüğümüzde ayaş Claudia Castellucci'nin yazdığı metinle diyalojik bir ilişkiye girer. Bu yaklaşım "başka görme biçimleriyle sürekli hesaplaşmak zorunluluğunu"na²²⁰ ihtiyaç duyar gibidir. Bu sahneden sonra körlük ve şekil bozukluğuna sahip insanlar sahneye gelip bedenleri bu duruma sokan koşulları ve durumları anlatırlar. Güzellik, aydınlık, yüce değerler gibi *Sihirli Flüt*'ün temel motifleri/anlatıları gündelik bir anlam içerisinde gerçek insanların deneyimleri ve icraları ile seyirciye sunulur.

Yukarıda kısaca özetlediğimiz opera sahnelemesi kuşkusuz bir estetik anlamlandırmaya ihtiyaç duymaktadır. Bu estetik açılıma geçmek için Castellucci'nin metin ya da libretto ile kurduğu biçimselliğe bakmak gerekir. Romeo Castellucci, Mozart'ın en bilenen operasının librettosunu neredeyse bir malzeme olarak kullanır ve opera biçimini ise bir "sahne opus"u (sahne çalışması, işi) olarak ele alır. Böylece daha önce de söylediğimiz gibi, klasik opera biçimini de kendi estetiği bağlamında sorunsallaştırmış olur. Operayı metin merkezli ve hatta müzik merkezli hiyerarşik bir yapıdan kurtararak kendi estetik düşüncesi bağlamında bir sahne estetiği ortaya koyar. Castellucci metni kendi estetiği bağlamında yorumlayarak, kaynak metnin temel motifleriyle/ingeleriyle kendi sahne çalışmasına aktarır. Aslında metnin sesini, motiflerini ve atmosferini birer biçimsel araç olarak kullanır. Castellucci'nin işlerinde metinsel olan, peyzaj estetiğini çağırıştırır. 20. yüzyıl başında Gertrude Stein'in peyzaj olarak oyun düşüncesinde yer aldığı gibi, metin ya da sahne metni seyirci için bir keşif alanı, hatta içinde kaybolduğu ve kendi çıkışını aradığı bir yapıdır. Alman besteci ve tiyatro insanı Heiner Goebbels'in kendi işleri için yaptığı çıkarımla Castellucci arasında yukarıdaki satırlardaki bahsettiğimiz bağlamda bir ilişki kurabiliriz:

Bir metni peyzaj olarak düşünmek, bir turist gibi yüzeysel olarak bir yerden geçmek ya da resimde kalmak ya da onu hareket eden bir arabanın içinde tutmak değildir, asıl mesele bir kâşif gibi gezmek demektir. Walter Benjamin'in sözleriyle metne "okuyucunun [seyircinin] avcı olduğu bir orman" olarak bakmak; ya da Soeren Kierkegaard'ın ardından, "aşılmaz bakir bir orman" olarak görmek... (...)

²²⁰ Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s. 52

[metin] “her türden uzakta tutulması gereken vahşi hayvan sürülerinin olduğu bir orman.”²²¹

Goebbels’in Benjamin üzerine kurduğu bu analogi, Castellucci’nin seyirciyi konumlandığı durumla yakından ilgilidir. Çünkü seyirci hem beklenmedik hem de tam olarak kodlarını bilmediği bir “opera” biçimiyle karşılaşmaktır. Anlamlandırmayı engelleyen, alışlagelmiş izleğin dışında kalan bu yapı, aynı bir kâşifin bir şeyleri bulma ve keşfetme arzusu gibidir. Seyirci de bu noktada öncelikle “kaybolduğunun” farkına varacak ve sonra imgeleri keşfederek (ki belirli bir mutlak anlam olmaksızın) kendi hayal gücüyle birlikte sahne ile ilişki kuracaktır. Bu ilişki kurma biçiminin inşası metinsel bir alandan yola çıkarak diğer sahne araçlarıyla bağlantısız (nedensel olmayan) bir şekilde karışacaktır. John Cage örneğinde de gördüğümüz gibi teatral araçlar birbirlerinden bağımsız bir şekilde bir varoluş sağlayacaklardır. *Sihirli Flüt* bağlamında düşündüğümüzde orkestra, performans, ışık, müzik ve operaya yeni eklenen metin, gösterimin alanının genişlemesi ya da genişletilmesi olarak okunabilir. Ama en nihayetinde bu özerk ya da bağımsız alanlar/unsurlar gösterim içinde birbirine karışmaktadır.

Sihirli Flüt’ün açılışı bir performanstır. Gösterimin özetinde de belirttiğimiz gibi kahverengi tulumlu kişi sahneye gelir ve asılı olan floresan lambayı kırmaya çalışır. Birkaç denemeden sonra lamba kırılır ve orkestra uvertüre geçer. Bu durum alışlagelmiş bir opera sahnelemesinde göremeyeceğimiz bir eylem ânıdır. Gösterimde aydınlıktan karanlığa, ardından -oyuncuların sahneye çıkmasıyla birlikte- karanlıktan aydınlığa doğru evrilen bir atmosfer oluşturulur. Lambanın kırılmasından sonra yine opera sahnesine gaz maskeli dört kişi girer ve zemindeki örtüyü kaldırır. Bu eylemin de başlı başına bir performans olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü bu katlama işlemi birkaç dakika sürer ve origamiyi anımsatır. Katlama işleminin bir “event” olarak ayrışması ve opera sahnesinin sahne olduğunun açık edilmesi bu eylemleri performans haline getiren unsurlardır. Gösterimin başlangıcı seyirciye klasik anlamda bir opera sahnelemesi olmadığını işaret eder. Operada Wagner ile başladığını söyleyebileceğimiz “birey, toplum ve evren

²²¹ Heiner Goebbels, **Text as Landscape**, Erişim Adresi: [https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/texts by heiner goebbels/read/240](https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/texts%20by%20heiner%20goebbels/read/240)

arasında alternatif bir ontolojik ilişki deneyimine olanak sağlayan koşulların yaratılması, gerçeğin taklit edilerek yeniden sunumunu üstelenen bir tiyatroyla taban tabana zıt”tır.²²² Öyle ki tiyatro sahnesiyle kurulan bu alternatif ontolojik ilişki alışlagelmiş opera temsilinin bozumunu göstererek opera ile yaşam arasındaki sınırları kaldırmayı da talep etmektedir. Özellikle ikinci perdede karşımıza çıkacak gerçek insanların deneyimleri gündelik yaşam ve opera arasında alternatif bir ilişkinin kurulmasına olanak tanıyacaktır. Aynı zamanda Catellucci’nin estetik projesinin en temelinde imgelerin, mitlerin ve toplumsal kolektif hafızada yer alan söylemlerin/bakışların teatralleşmesi yatar: Profesyonel oyuncu, oyuncu olmayan kişiler, kostümler, ışık ve müzik gibi biçimsel açıdan soyutlamalarla, Castellucci, estetiğini bir çerçeveye yerleştirir ve alışlagelmiş tiyatro biçimine karşı bir alternatif sahne ontolojisi oluşturur. Bu bağlamda *Sihirli Flüt*’ün ilk perdesinin açılışındaki performatif yaklaşımın, ikinci perdenin estetiğini de öncellediğini söyleyebiliriz. Çünkü ilk perdedeki bu performatif çerçeveden sonra operanın görece tanıdık yüzüyle karşılaşırız. İlk perdenin şarkı ve ariaları kaynak metinde olduğu gibi bir izlekte ilerler ama bu “klasik” gibi görünen algıyı temelde iki unsur bozmaktadır: ilki *mise en scene* seçimleri, yani neredeyse bir müzik kutusunun parçaları gibi hareket eden oyuncular; ikincisi ise sahne dekoru. Librettonun özetinde de belirttiğimiz gibi sahne dekoru seçimi, hem metnin dünyasını açık etmeyen -ya da temsil etmeyen- hem de seyircinin tam olarak anlamsal bir bağlamda ilişki kuramadığı bir yapıdır.

Şekil 22: *Sihirli Flüt*



²²²Stefan Hulfed, “Modernist Tiyatro”, **Tiyatro Tarihi** içinde, çev. Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019, s. 37

Micheal Hansmayer'in tasarımı çeşitli algoritmalar oluşturularak üretilmiştir ve sonuç olarak 10 metre yüksekliği, 12 metre genişliği ve 8 metre derinliği olan devasa bir tasarım ortaya çıkar. Hansmayer'in bu mimari algoritması tam olarak Castellucci'nin inşa etmeye çalıştığı estetikle de yakından ilgilidir. Çünkü Hansmayer mimari algoritmik tasarımını karmaşık ve ayrıntılı biçimler üreten geometrik bir işlemi sürekli olarak tekrar eden bir algoritma neticesinde oluşturur. Dekorun üretim sürecinde birkaç parametrenin değişmesi sonucunda farklılıklara yol açan bir permütasyon ortaya çıkar. Süreç rastgele görünse de birçok adım algoritmik sistemde tekrarlanır. Hansmayer için bu tasarım inşası, üretilen biçimlerin doğası üzerinde kontrol sağlamak anlamına gelir ve bilgisayara "kaos ile düzen arasında konumlanmış" biçimleri şaşırtma gücü verir.²²³ Görüldüğü üzere dekor tasarımı belirli bir anlam üretmek yerine John Cage'in rastlantısal olarak oluşturduğu bestelerine ve sahne düzenine benzemektedir. Rastlantısallık mutlak bir izlek kurulmadan, belirli bir çerçeve doğrultusunda, çeşitli sanat türlerinin yan yana gelerek, seslerin, imgelerin birbirine karıştığı kakofonik bir ses gibi seyir alanını saran bir estetik tercihtir. Castellucci'nin bu estetik stratejisi metin, müzik ve diğer öğelerle anlamsal bir bütünlük yakalamaktan ziyade, bilgisayar programı tarafından kaos ve düzen arasında konumlandırılarak oluşturulan tasarım psikolojide kullanılan Rorschach testine²²⁴ benzemektedir. Böylece her seyirci kendi duyuşsal ve kişisel dünyası içinde bir tasarımı bir imgeye dönüştürerek ya da benzeterek ilişki kurabilmektedir. Dekor üzerinde yaratılan bu estetik algı, alışlagelmiş librettonun sahnelemesinin önünde ciddi bir temsil yarığı oluşturmaktadır. Çünkü sahnenin talep ettiği estetik algının müziğe, metne ya da koreografiye odaklanmadığını, bu ilişkisellik içinde oluşturulan imgeler üzerinde bir algı ve bakış yaratma çabası içinde olduğunu söyleyebiliriz.

Operanın ikinci perdesi ilk perdeden radikal bir biçimde ayrılır. İkinci perde, ilk perdede gördüğümüz algoritmik mimari dekor yerine bir bekleme odasını andıran sade bir düzen içindedir. Sahne ilk perdenin başlangıcında gördüğümüz tavana asılı boş şeffaf bir tüpün altında yer alan üç sandalye ve üç adet süt sağma cihazlarının görünümüyle açılır.

²²³ Michael Hansmeyer, **Romeo Castellucci and Michael Hansmeyer, Die Zauberflöte**, Erişim Adresi: <https://www.scenographytoday.com/romeo-castellucci-and-michael-hansmeyer-die-zauberflote/>

²²⁴ Bazı psikologların çeşitli mürekkep lekelerini deneklerine göstererek kişilik ve duyuşsal özelliklerini ölçtükleri bir test türüdür.

Emzirme döneminde olan üç kadın sahneye gelerek göğüslerinden süt sağmaya başlarlar. Bu gerçek kişilerin eylemleri birkaç dakika sürer. Süt kabını dolduran kadınlar bir huni aracılığıyla tavanda asılı olan tüpe sütlerini dökerler. Bu performans sırasında Cladua Castellucci'nin yazdığı metin üst yazı olarak seyirciye sunulur. Metin “ayık olun, tüpe bakın” direktifiyle başlar. Ardından “Bu tüp uzaya açılan, dünyanın ufkunun üzerindeki ufkun çift çizgisidir” şeklinde devam eder. Samanyolu Galaksisi (*Milky Way*) hakkında çeşitli bilgiler verir. Aslında ikinci bölümde de gördüğümüz *Tragedia Endogenia*'daki gibi bazı bilimsel bilgiler ile karşılaşırız. Bu bilgiler ışığında seyirci süt sağma eylemini izlemektedir. Peki metin ve eylem arasında seyirci nasıl bir bağ kuracaktır? Anlamlandırma mekanizması sahne tarafından askıya mı alınmıştır? *Milky Way* ile bir kelime oyunu mu gerçekleştirilmeye çalışılmıştır? Bu tür performatif sahnelemelerde sahnede bulunan maddesellikleri (oyuncu, ışık, dekor vs.) algılamak özgönderimsel (*self-referential*) yani kendine referans veren bir konumdadır:

Teatral unsurları özgül maddesellikleriyle algılamak, onları özgönderimli bir biçimde, yani görüngüsel varoluşlarının kendisi olarak algılamak demektir. (...) bir şeyin maddeselliği, algılayan özünde kendi maddeselliğinin, yani kendi görüngüsel varlığının anlamını taşır. Bir şey olarak algılanan bir nesne, algılandığı haliyle anlam ifade eder.²²⁵

Fischer-Lichte'nin ifade ettiği şey öznenin kendi duyuları aracılığıyla algıladığı maddesellik tamamıyla gördüğü şeydir. Başka bir şekilde ifade edersek gördüğüm ya da izlediğim eylem en çıplak haliyle deneyimlediğim şeydir. Kadınların sahnede sütlerini sağmaları ve onları bir tüpe dökmeleri açık seçik bir görünümdür (Anne sütünü *maternal body* [anne bedeni] ile dolayısıyla, *matter* [madde] ile ilişkisi gerçek alana işaret edebilir. Dolayısıyla anne sütü “gerçek”ten kalma bir iz olarak düşünülebilir). Alışlageldik manada bir ima alanı ya da gizil bir anlam olarak sahnede bulunmazlar. Unutulmamalıdır ki operanın ikinci perdesinde ağırlıklı olarak oyuncu olmayan kişilerin sadece deneyimleri paylaşılmaktadır. Dolayısıyla tanık olduğumuz şey tam anlamıyla “gerçektir.” Claudia Castellucci'nin üst yazı olarak gösterilen metni ise gerçek alan ile sembolik alanın kesişmesidir. Lacan'cı perspektiften okuduğumuzda gerçek olan ile sembolik olanın kesişmesi cehaleti ortaya çıkarır. Bilinçli olarak bir olgu ya da konu

²²⁵ Erika Fischer-Lichte, **Performatif Estetik**, çev. Tufan Acil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 240

hakkında bilgi sahibi olmama ya da öznenin kendine ne olduğunu ve ne olmadığını sormasıdır:

[Cehalet] kesinlikle diyalektik bir kavramdır, çünkü yalnızca hakikat perspektifinden böyle kurulur. Konu gerçeğe atıfta bulunmazsa cehalet yoktur. Özne kendine ne olduğunu ve ne olmadığını bilme sorusunu sormaya başlamazsa, bir gerçek ve bir yanlış, hatta ötesinde, gerçeklik ve görünümün olması için hiçbir neden yoktur.²²⁶

Lacan'ın bu ifadesi konuşan varlığın üç temel tutkusundan biridir (aşk, nefret, cehalet). Cehalet (*ignorence*) tam olarak bir anlamlandırma çabası olarak görülmektedir. Aslında bu durum bir bilgi sorunu olmaktan ziyade bilme meselesidir.²²⁷ Özne hakikati bu şekilde arayışa giriyorsa yani gerçek olan ile sembolik olan kesişiyorsa bunun nedeni cehalet boyutunda yer almasıdır, öznenin konuyu bilip bilmemesi değildir.²²⁸ Bu noktada özne neyi bilip bilmediğini ya da özne ne olup olmadığını sormaya başladığında bu kesişme ânına tanıklık etmeye başlayacaktır. Şimdi bu çıkarımlarla seyircinin konumuna gelecek olursak her tekil seyirci alımlama sürecinde ya da anlamlandırma çabasında eksik kaldığını ya da Lacan'ın tabirle “cehalet” noktasında sıkıştığını duyumsayacaktır. Aslına bakılırsa alımlayıcı bilginin tam kalbinde biçimsel bir cehalete tanıklık edecektir. Lacan'ın gerçeğin ve sembolüğün kesiştiği noktada öznenin fallik jouissance'a erişeceğinin altını çizer. Zaten özne eksiklik üzerine kurulmuş ise bu kesişmede öznenin/seyircinin tatmin olması mümkün olmayacaktır. Fallik jouissance tatminsizliğinin yarattığı bir hayal kırıklığı oluşturacaktır. Sahnedeki kadınsılık durumu dilin alanının ötesine geçerek fallik jouissance²²⁹ ve jouissance'a²³⁰ ulaşır. Bu kadınsı alan dilin ötesine geçerek aslında sembolik alana indirgenemeyecek bir deneyim alanı açar. Ama özne “sembolik düzende gerçeğin yerine geçen dilin mantıksal sınırları içinde kalır.”²³¹ Bu noktada da dirençlidir. Fakat bu alanın yarattığı tatminsizlik duygusu

²²⁶ Jacques Lacan, “Le séminaire”, **Les écrits techniques de Freud**, Paris, Seuil, 1975, s. 298

²²⁷ Didier Castanet, “Le retour des passions”, **L'en-Je Lacanien** içinde, Eres, sayı 28, 2017, s. 224

²²⁸ Jacques Lacan, **Les écrits techniques de Freud**, s. 306

²²⁹ Yaşam itkisi.

²³⁰ Lacan'ın bu kavramı diğer dillere tam olarak çevrilmediğinden jouissance olarak korunmaktadır. Bu kavramı tam olarak; hazzı ya da zevke ulaşılmayan, arzuların ve de tutkuların yaşama bağlılığını tanımlayan bir kavramdır.

²³¹ Colette Soler, “The curse on sex”, **Sexuation** içinde, ed. Renata Salecl, Duke University Press, Durham, 2000, s. 41

seyirciyi sahnedeki maddeselliğe yönlendirecek ve maddesel alanın tüm çıplaklığına tanıklık edecektir. Castellucci'nin oluşturmaya çalıştığı bu yaklaşım kaçınılmaz olarak “opera” tanımında da bir yarık açacaktır. Çünkü sahnede müzik ve diğer unsurlar metafizik bir alan açmaktan ziyade, sahnenin çıplaklığını mevcuda getirmeye çalışacaktır. Daha önce de andığımız üzere bu durum seyircinin “skandal” ile karşılaşması da olacaktır. İşte tam bu noktada seyircinin bakış/seynetme alışkanlığını sorgulaması gerekecektir. Bu sorgulama ve kayboluş Castellucci'nin sahne estetiğinin de temel noktasını oluşturmaktadır:

Tiyatroda nefret ettiğim şey zaten bildiklerimi onaylamaktır. Bazı seyirciler bu konuda bir tür burjuva güvencesi buluyorlar, kendilerini övüyorlar, çünkü eğitildikleri için, ne gösterildiklerini fark edip anlayabiliyorlar. Bunun bir yapıtın özüyle gerçekten çok az ilgisi var. Yönetmenliği, derin bir şeyi uyandırmanın bir yolu olarak görüyorum. Bir yapıtın içine zorla giremezseniz; yapıtın kilidini nasıl açacağını bilen biri olarak yaklaşmalısınız. Bir operanın içsel doğasına girmeli, yapıtın içinden geçenleri bağlamalı ve bağlantısını kesmelisiniz. Aksi takdirde, her şey yüzeysel, iki boyutlu ve açıklayıcı olmaya mahkûmdur.²³²

Castellucci'nin yukarıdaki sözlerinden de anlaşılacağı gibi o, seyirciyi güvenli alanından koparıp, sahne üzerinde karşılaştığı “gerçeklik” ile karşılaştırmaktadır. Böylece alımlayıcı hem kaynak metin ile hem de çeşitli kültürel referanslar ile o ân başına gelen durumu sembolik alanı kullanarak açıklayamadığında kendi bedensel yalnızlığı ile kalacaktır. Böylece kendi maddeselliği (gerçek olan) ile sahnenin maddeselliği de kesişecektir. Bu cehalet tutkusu özneyi/seyirciyi bilme arzusuna itecek ve kendini de dış dünyaya açma imkânı verecektir.

Yukarıda bahsettiğimiz bölümün ardından sahneye sarı peruk takmış ve sarı tulum giymiş gözleri görmeyen altı kadın çıkar. İlk olarak koro halinde “İşığa yer bırakmayan geceye geçtik” sözleriyle konuşmaya başlarlar. Ardından “bu yokluk bir avantaj sağlar” ve “değişim bizim için hiçbir şey ifade etmiyor” sözleriyle devam ederler. Ardından kadınlar teker teker sahnenin önüne gelir, peruklarını çıkarır ve körlük deneyimlerini anlatırlar.

²³² Gilles Bechet ve Romeo Castellucci, **Romeo Castellucci is making his mark on the cultural autumn in Brussels**, Erişim Adresi: <https://www.bruzz.be/en/podium/romeo-castellucci-making-his-mark-cultural-autumn-brussels-2018-09-17>

Kişiler bir önceki bölümde olduğu gibi gerçek kişilerdir. Oyuncu olmayan bu kişiler bir rol yapmaktan ziyade, kendileri olarak gerçeklikleriyle sahnede mevcuttur. Bu sefer konuşma ve üst yazı senkronudur. Konuşan özneler aynı zamanda yazıyla da desteklenir. Bu iki düzlem arasında bir fark yaratılmaz. Işığa ve karanlığa yapılan vurgu bu bölüm boyunca tekrarlanır. Bu parça bizi kaçınılmaz olarak bir anlam üretmeye sevk eder. Ama sahnede temsil değil gerçek mevcuttur. Bu algı seyir alanına durmadan neredeyse zerk edilir.

Romeo Castellucci ve SRS ekibi birçok çalışmasında normların ötesinde ya da farklı olan bedenlerin sahnedeki mevcudiyeti ile ilgilenir. Bu durum Castellucci tiyatrosunun önemli bir estetik aracıdır. Daha önce de dile getirdiğimiz gibi tiyatro profesyoneli olmayan kişilerin sahnede olması durumu Castellucci tarafından özellikle tercih edilmektedir. Çünkü bu estetikte yaşam ve tiyatro arasına sert bir sınır çekilmez ve alışlageldik temsil estetiğinin dışladığı farklı bedenlerin mevcudiyetini sahnede görürüz. Castellucci “engelli ya da hasta, deforme olmuş bedenleri sadece patolojik bir açmazdan görünür kılmak ile kalmaz, kendi başına dramaturjinin malzemesi olarak ele alır”.²³³ Castellucci sahnelemesine uygun kişileri tamamen fiziksel özelliklerine göre seçme eğilimindedir. Bir gösterime oyun kişisi seçmek “yaşam deneyimine damgasını vuran bedeni seçmektir.”²³⁴ Castellucci bedenlerin doğal ya da edinilmiş nitelikleriyle ilgilenir. Aslında bu bedenlerin hem maddeselliğiyle hem de mevcudiyetleriyle oluşturacakları algılarıyla da ilgilenmiş olur. Beden onun için bir malzemedir, ama olumsuz manada yalnızca pragmatik olarak kullanılan bir unsur da değildir. Beden temsil mekanizmasında görünmez olan, örtülen ya da yalnızca belirli bir dolayımı/anlamı üreten yapıda da değerlendirilmez. Bedenin tüm çıplaklığı, deneyimi seyircinin algısına sunulur. Dolayısıyla Castellucci bedenlere müdahale etmeden onları başka bir forma dönüştürmeden alımlanmalarını sağlar. İşte bu durum yaşamla sahneyi birbirine yaklaştıran bir estetik olarak karşımıza çıkar.

[Castellucci tiyatrosunda] oyuncuların bireysel varoluşları seyirciye o kadar dolaysız ve rahatsız edici bir şekilde tesir etmiştir ki, seyircinin oyuncular ve onlara atfedildiği düşünülen karakterler arasında herhangi bir bağlantı kurması neredeyse

²³³ Eleni Papalexiou, **Utopia and Critical Thinking**, Les Solitaires Intempestifs, s.75

²³⁴ A.e., s. 76

imkânsız hale gelmiştir. (...) Fakat sahneleme esnasında oyuncular bir karakteri temsil eden göstergeler olarak değil, daha çok doğrudan kendi özgül maddesellikleriyle algılanmışlardır.²³⁵

Fischer-Lichte üzerinden yeniden altını çizerek olursak Castellucci bir anlam mekanizması üretmekten ziyade yalnızca maddeselliğin oluşturduğu algıyla ilgilenir. Çünkü bu durum seyirciyi sahici olana başka bir deyişle gerçek ile olan deneyimine ve kendi bedenselliğine daha fazla yaklaştıracaktır. Bu bağlamda sahnenin söylemi ve algılatmaya çalıştığı şey fiziksellik ve imge gibi çok durumluluk üzerinden de sağlanır.

Söylemin kendisini fiziksel performansa dayatması ve sözcüğün fiziksellik ve ikonakırıcı imge ile bir arada yaşaması, aynı zamanda, diğerinin kapasitesini doğrulayan ve gerekirse altüst eden 1970'lerin pratiklerine doğru bir kaymanın da göstergesidir.²³⁶

Yanmış bedenler ve görme engelli insanlar sahnede bir yarık açar. Bu yarık Castellucci'nin opera sahnesinde kasıtlı olarak kullandığı bir yöntemdir. Sanchez'in de yukarıdaki yapmış olduğumuz alıntıda belirttiği gibi bedenin ve fizikselliğin altüst edilmesi, deforme edilmesi 1970'lerde sıkça kullanılan ama öncesinde bu bağlamda karşımıza çıkan bir eğilimdir. Özellikle Samuel Beckett'in metinlerinde kullandığı bedenler buna örnek teşkil edebilir. Beckett'in oyunlarında bedenler ciddi bir sarsıntıya uğrar ve çeşitli bozulmalar, aşınmalarla karşımıza çıkar. Bu durum Beckett'in teatrelliğinde alışlagelmiş tiyatronun bedeni kullanmasından farklıdır. Bu estetik tercih, neredeyse dilin de anlamsızlaştığı ve bakışın/algının yalnızca bedene hatta yüze, dudağa indirgendiği bir şekilde karşımıza çıkar. Beckett'in "bedene bu saldırının son dönem oyunlarında aldığı estetik biçim yok olma (erasure) ile ilgilidir. Beden giderek belirsizlik tarafından soğurulur."²³⁷ Bu belirsiz durum aynı zamanda tekinsiz bir duruma da işaret eder. Tiyatro kuramcısı Beliz Güçbilmez sahne-dışının yani temsil edilmeyen tarafın yarattığı çatlağın bu tekinsiz olan ile ilişkisi olduğunun altını çizer:

²³⁵ Erika Fischer-Lichte, **Performatif Estetik**, s. 148

²³⁶ Jose A. Sanchez, **Practising The Real on The Contemporary Stage**, çev. Charlie Allwood, Intellect, Chicago, 2014, s. 57

²³⁷ Hélène Lecossois, "Antonin Artaud, Samuel Beckett: Bedeni Sarsmak", çev. Melisa Selin ÇELİKER, **Yedi**, s. 55

Asal zorunluluğu görünürlük olan bir sanat olarak tiyatronun bu görünmeye direnen yok-alanı, tiyatronun ontolojisinde yarattığı çatlaktan da tekinsizlik üretmektedir. Ama aslında tekinsiz olan alımlayıcı için geçerlidir, kendi başına alımlayıcısından bağımsız bir tekinsizlik yoktur. (...) tekinsizlik, baktığında büsbütün tanımadığı bir şeyi değil, tanıdığı bir şeyi de değil, bu ikisinin rahatsız edici bir karışımını gören kişi açısından sözkonusu olabilmektedir.²³⁸

Castellucci sahnesinde de sahne-dışı sahneye nüfuz eder. Seyirci için hayal edilen ya da tahmin edilen bir alan olmaktan çıkarlar. Burada tekinsiz olan sahne-dışının ürettiği tekinsizlikten ziyade alımlayıcının alışık olmadığı bir tiyatro ontolojisiyle karşılaşmasıdır. Sahnede bakışa sunulanlar; bir yerlerde gördüğüm, şahit olduğum ya da duyduğum bir şey ama aynı zamanda tam olarak da bilmediğim bir şeydir. Özellikle tiyatro sahnesinde, ve özelde operada, deneyimlenmemiş bir şey. Dolayısıyla ima edilen, hayal edilen, bellek ve bilinçdışı olarak tanımlanan sahne-dışı tam olarak Artaud'cu bağlamda sahneye boşalır. Bilinçdışında yer alan tüm bastırılmış, görünümünden yoksun bırakılmış unsurlar sahneye zuhur eder. Bu durumda her şey hem tanındıktır hem de hiç tanındık değildir. Bu tekinsiz durum sahnedeki imgeleri herhangi bir referans alanından uzaklaştırıp müphem ve tekinsiz bir mecraya taşıyarak salt bir mevcudiyet olarak seyircinin bakışına sunar.

Sonuç olarak Romeo Castellucci'nin Batı operasının en önemli yapıtlarından biri olan *Sihirli Flüt*'e getirdiği yaklaşım, aynı John Cage'de olduğu gibi, klasik opera sanatının alımlanmasını radikal bir şekilde değiştirmiştir. Sahnede sözün ve müziğin hakimiyetinden yalnızca imgeler ve maddesellikler ile oluşturulan estetik yeni bir alımlama biçiminin de kapısını araladığını söyleyebiliriz. Kaynak metni salt anlamsallığından koparan bu yaklaşım, deneyim ve gerçeklerin deneyimlenmesi üzerine inşa edilir. Böylece alışlagelmiş temsil, Castellucci'nin bu yaklaşımında yeniden bozguna uğratılır. Seyircinin bakışı tedirgin, tekinsiz ve anlam kurmaktan yoksun bir sahneden kendisine geri döner. Bu geri dönüş her tekil seyircinin hem özne hem nesne olarak algılanmasının da önünü açar. Çünkü sahne de seyir yerini tedirgin eder, seyircinin ayağına takılan taş, kurulan tuzaklar başka bir alımlama stratejisine doğru yönlendirir. Opera, Castellucci estetiğinde salt bir iş, kültürel referanslar ile bir istasyona varamayacak

²³⁸ Beliz Güçbilmez, "Tekinsiz teatrallık/ Sahne-dışı'nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları", *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, sayı 20, 2005, s.21

yolcularla dolu bir tren yolcuğu gibidir. *Sihirli Flüt*'te bu yol ve yolculuk farklı bakışları, imkânları ve tuzakları keşfetmemizi sağlar.

3.2. Operada İmgelerin/Objelerin Sahnelenmesi Fikri: Johann Sebasitan Bach'ın *La Passione*'u

3.2.1. Bach'ın *Aziz Matta Pasyonu*

Johann Sebastian Bach'ın en önemli eserleri arasında gösterilen *Aziz Matta Pasyonu* (1727), İsa'nın son günlerini konu alan hikâyelerden oluşur. Bach'ın *Aziz Matta Pasyonu*'nu bestelemeye ne zaman başladığına dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. İlk icranın tarihi bile tartışmalıdır. İlk gösterinin 15 Nisan 1729'da Leipzig'deki St. Thomas Kilisesi'nde gerçekleştiğine dair bazı veriler bulunmaktadır, ancak bazı bilim insanları gösterimin 11 Nisan 1727'de gerçekleştiğini öne sürmektedir. Ancak Bach *Aziz Matta Pasyonu* için revizyonlar yapmaya devam eder ve bugün bilinen versiyonu 1740 yılına aittir.²³⁹ Bu yapıtın librettosu Christian Friedrich Henrici tarafından yazılır. Hikâyenin temel izleğine Bach ve Henrici korolar ve arylar eklerler. Bach özellikle olayları zamanının teolojik bağlamına yerleştirir. Koronun sözleri ve diğer partiyonlar Lutheryen ilahi kitaplarından alınarak oluşturulur. Bach'ın armonileri dönemi için yeni olsa da özellikle Leipzig'deki kilise cemaati için oldukça tanındıktır. Özellikle arylar ve koronun sözleri Evanjelik sisteme ait sözler ile yakından bağlantılıdır. *Aziz Matta Pasyonu* iki bölümden oluşur: İlk bölüm İsa Mesih'e yapılan ihanet, son akşam yemeği ve İsa'nın yakalanmasıyla ilgilidir. İkinci bölümde ise İsa'nın çarmıha gerilişi, ölümü ve cenazesiyle birlikte İncil'de yer alan İsa ile ilgili diğer hikâyeler yer alır.

Bach'ın *Aziz Matta Pasyonu* özellikle Peistist bir teolojiye sahiptir. Özellikle Protestanlığın önemli bir kolu olan Peististizm; geleneğe, kilise iktidarına ve İncil'e karşı

²³⁹ Tennison Hubbard, "The Theological Roots And Historical Context of J. S. Bach's St. Matthew Passion, Bwv 244", **The Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Florida, 2015, s.95

düşüncelerle şekillenmiştir. Her ne kadar Peistist görüşün sanat düşüncesine karşı bir tavrı da olsa da, Bach için müzik, Tanrı'yı yücelterek insanları Mesih'e yaklaştırmak açısından önemlidir. Bu yüzden Bach'a göre Tanrı'yı yüceltmek için özgür olunmalıdır.

Bach'ın ve Luther'in imanının gerçek kökeni İsa Mesih ve mesajından gelmektedir. Her iki adam da, Mesih'in ilahi biri olduğu gibi, müziğin de ilahi kökenli olduğu inancını paylaşır. Bu nedenle müzik, Hristiyan teolojisini tasvir etmek, Tanrı'ya tapınmak, övmek ve inananlar arasında derinlemesine düşünme ve meditasyonu motive etmek için kullanılmalıdır.²⁴⁰

Bach'ın en temel düşüncesi müziğin aşkın ruhuyla Tanrısallığa ulaşmaktır. Bach müziği bu bağlamda bir araç olarak kullanır. Özellikle İncil'de yer alan hikâyeleri ve anlatıları kullanarak, kendi yakın olduğu mezhep ve öğretiler doğrultusunda bu hikâye ve anlatıları şekillendirir. Bu bağlamda Bach'ın en temel düşüncesi bu inanç ve öğretileri müzik yoluyla insanlara ulaştırmaktır.

[Bach'ın en temel motivasyonu] Büyük bir tuval üzerinde modern müziğin Hristiyan inancını tanımlamada ve güçlendirmede ne tür bir giriş yapabileceğini göstermektir. Akranlarının ve seleflerinin hiçbirisi, eşdeğer bir karmaşıklık ya da ölçekte dışsal müzik tutkusuna sahip değildi. Hiçbiri onun ayrıntılı bir şekilde biçimlendirilmiş müziğin derinliği ile eşleşemezdi. [Bach] anlatı ve yansımayı, kutsal metinleri ve teolojik olarak şekillendirilmiş şiirsel metinleri birbirine bağladı.²⁴¹

Gardiner'in de belirttiği üzere Bach'ın en önemli özelliği kadim anlatılar, kutsal metinlerden yola çıkarak oluşturduğu hikâyeler ile teolojik zemine yaslanan çalışmalarının onun müziğinin ilham kaynağı olmasıdır. Hem mezhepsel olarak merkezi Hristiyanlık anlayışının dışında durmasının hem de benimsediği teolojik düşüncesinin (Peistist görüşün) sanat karşısı tutumunun onun bir sentez anlayışı içinde bir müzik düşüncesi oluşturduğunu da ekleyebiliriz. Temel olarak Tanrı ve İsa Mesih sevgisinin, aşkın bir sanat formuyla buluşmasının Bach'ın estetiğinin temel izleği olduğunun altını çizebiliriz. Bach'ın, Aziz Matta Pasyonu'nda özellikle farklı mezhepsel anlatıları kullandığından, mezhepler üstü bir yaklaşımı da benimsediğini söyleyebiliriz.

²⁴⁰ A.e., s. 95

²⁴¹ John Eliot Gardiner, **Bach: Music in the castle of heaven**, Alfred A. Knopf , New York, 2013, s. 348

3.2.2 Castellucci'nin Aziz Matta Pasyon'u: *La Passione*

Romeo Castellucci *La Passione*'yi 2016 yılında Hamburg Müzik Festivali ve Hamburg Devlet Operası kapsamında sahneler. Bach'ın Almanya'da çokça sahnelenen Aziz Matta Pasyonu, Castellucci'nin yorumuyla imgelerin/objelerin enstalasyonu ve sahnelemesiyle seyircinin bakışına sunulur. Bach'ın Aziz Matta Pasyonu hakkında daha önce dile getirdiğimiz bilgileri de göz önünde tutarsak; yapıt, dini temalarla bezenmiş, Tanrı'ya ve İsa Mesih'e yaklaşmayı müziğin aşkın ruhuyla elde etmeye çalışmaktadır. Bu noktada Romeo Castellucci'nin neden bu yapıta yöneldiği sorusunu sormak bu operayı çözümlemeden önce önemli olacaktır.

Çalışmamızda sıkça belirttiğimiz gibi üzere Castellucci ve ekibi Batı sanatının, kültürünün kadim anlatılarına yönelmektedir. Özellikle Castellucci'nin Hristiyan geleneğini kullanması, hatta bu dogmatik unsurlara alışlagelmiş öğretiler dışında yaklaşması onun estetiğinin en önemli parçalarından biridir. Özellikle *On The Concept Of The Face, Regarding The Son Of God* [Tanrı'nın Oğluna İlişkin Yüz Konsepti Hakkında] adlı performansında Batı kültürünün simgelerinden biri olan İsa Mesih'e odaklanıyor. Bu performans Rönesans ressamlarından Antonello de Messina'nın İsa resmi üzerine bir çalışma. Bu resim sahnede bir oğlun artık vücudunu kontrol edemeyen hasta babasına baktığı hiper gerçekçi bir sahneye bakıyor. Sessizlik içinde gerçekleşen tekdüze eylem dizisi içinde, en yakın iki insan arasındaki sohbet ve çaresizlik, sevgi, şefkat, öfke, haysiyet ve aşağılanma gibi duyu durumları sergilenir. Performansın bir bölümünde çocuklar İsa'nın resmine top atarlar, hasta baba ise dışkısını bu resmin üzerine sürer. Bu radikal tavır birçok kişi tarafından Hristiyanlığı ve İsa'yı aşağılayıcı bir tavır olarak algılanır. Ama Castellucci'nin bu tavrı dini bir simgeyi ortadan kaldırmak için değil, dogmatik ya da dokunulmaz olan bir maddeye yani resme farklı bakış oluşturmak için inşa ettiği bir yaklaşım olarak karşımıza çıkar. Çünkü burada Castellucci'nin ilgilendiği şey İsa'nın bakışıdır. İsa'nın herkesi izlediği, seyircinin de onun tarafından izlendiği vurgusunun performansın temel unsuru olduğunu söyleyebiliriz. Bu durum, özellikle seyircinin nezdinde, kutsal bir imgenin ötesini görmeye bir davet olarak okunabilmektedir. Resmin deformasyonu, Hristiyan ikonun tahakkümcü noktasını da sorgulatır. Aslında bu durum bir muğlaklık yaratır. Bana bakan kişi İsa mı? Kimin bakışı?

Bu resmin ardında ya da içinde ne var? (Nasıl bir maddesellikte?) İşte bu sorular Castellucci'nin seyirciyi güvenli alanından sarsacak sorular olarak karşımıza çıkar. Castellucci *Le Monde* gazetesine verdiği bir röportajda şunları belirtir:

Muğlaklık üzerine oynayan bir sorgulama, endişe tiyatrosu yapıyorum. Ve “Tanrı’nın Oğluna İlişkin Yüz Konsepti Hakkında”da olan her şey muğlaktır: İsa, bok, ışık... Aradığım şey, bilinci ikiye bölmek, bir yara açmak ve böylece sorular sorarak derinlere inebilirim. Sanat, tamamen bir problem ortaya koyma durumuna dayanır, aksi halde tamamen dekoratiftir. Dünyamızda bilgi ile doluyuz ama yaşamaya devam etmek için ihtiyacımız olan doğru bilgi nedir? Günümüzde din, soru sorma yeteneğini kaybetmiş ve bunun yerini sanat almıştır.²⁴²

Bu performansı örneklememizin sebebi Castellucci'nin direkt olarak dini konuları referans alarak oluşturduğu çalışmalarda nasıl bir bakış açısı yarattığını açıklamaktadır. Röportajının son cümlesine yeniden vurgu yaparsak, dinin ve dogmatik anlatıların soru sorma yeteneğini kaybetmesi durumunun Castellucci estetiğinin en önemli yaklaşımlarından biri olduğunu söyleyebiliriz. Bu bilgiler ışığında Castellucci'nin *La Passione* çalışmasına geri dönersek, benzer bir tavrı sergilediğini göreceğiz. Ama bu performanstan ayrılan yanı, Bach'ın müzik ile aşkınlığa ulaşma tavrının da sorgulanması olarak karşımıza çıkmaktadır. Castellucci bu performansı sanat galerilerinin beyaz sergileme odalarına benzemektedir. Orkestra çukurda değil, tam olarak sahnenin merkezinde konumlanır. Wagnerci opera estetiğinde andığımız gibi, müziği orkestra çukuruna saklayarak oluşturulan aşkınlık durumu Castellucci sahnesinde apaçık bakışa sunulur. Bu durumun tam olarak Bach'ın ve klasik Batı operasının oluşturmaya çalıştığı metafizik algıyı kırma girişimi olduğunun altını çizebiliriz. Bununla birlikte orkestranın performansı, sanatçıların aryları geri planda bir ses olarak seyirciye sunulur. Çünkü Castellucci'nin sahne önünü kullanarak çeşitli objeleri seyircinin bakışına sunması performansın ana izleğini oluşturmaktadır.

²⁴² Fabienne Darge, Castellucci ile röportaj, **La foi est à mille lieues de l'idéologie** Erişim Adresi: https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/10/26/romeo-castellucci-la-foi-est-a-mille-lieues-de-l-ideologie_1594003_3246.html

Şekil 23: *La Passione*



Castellucci sahne önüne teknik elemanlar aracılığıyla getirdiği objeleri yerleştirir. Bu objeler kısa süreliğine sahne önünde durur ve projeksiyona yansıtılan bilgiler ışığında seyircinin alımlaması beklenir. Aynı çağdaş sanat galerinde olduğu gibi bir obje yanındaki bilgi kataloğu ile birlikte sunulan bir çağdaş sanat yapıtı izleme/bakma şekliyle rahatlıkla bir analogi kurulabilir.

Romeo Castellucci objelerin sahne üzerindeki performanslarını on sekiz bölüm üzerinden inşa eder. Her obje ilgili bölüm başlığı altında yer alır. Bölümler librettonun dramaturjisine uygun şu şekilde isimlendirilir:

- I. Imperium [İmparator]
- II. Ammonium [Amonyum]
- III. Judas [Hain]
- IV. La Cene [Son Akşam Yemeği]
- V. Ecclessia [Cemaat, Klise]
- VI. Paques [Paskalya Yortusu]
- VII. Solitude [Yalnızlık]
- VIII. Mont des Oliviers [Zeytin Dağı]
- IX. Le Baiser [Öpücük]
- X. Temple [Tapınak]

- XI. Prix du sang [Kanın Bedeli]
- XII. Couronne [Taç]
- XIII. Clous [Karanfil]
- XIV. Crucifixion [Çarmıha Germe]
- XV. Psaume 22 [İlahi]
- XVI. Sepulcre [Defnetmek]
- XVII. Apotre [Havari]
- XVIII. Testament [Vasiyet]

Yukarıdaki bölümler librettonun temasını çağrıştırırken, sahneye gelen imge/objeler ise seyirciye farklı bir bakış ve okuma alanını getirmektedir. Örneğin *I- Imperium* bölümünde sahneye iki teknik eleman tarafından bir kutu içinde sahneye konulan kaideye yerleştirilmek üzere bir heykel getirilir. Bu işlem aynı müzelerde ve galerilerde olduğu gibi titizlik içerisinde gerçekleşir. Bu işlem gerçekleşirken projeksiyondan yansıtılan açıklama şöyledir: “Tiberius Julius Caesar Augustus’un mermer büstü. Roma’nın ikinci imparatoru ve Julio-Claudian hanedanının üyesi.” Bu yerleştirme kaçınılmaz olarak İsa ve imparator arasındaki ilişkiyi çağrıştırır, çünkü İncil’den alınan referans doğrultusunda İsa’nın Tiberius Julius Caesar Augustus zamanında din üzerinde söylemlerde bulunmuş ve Yahudiye valisi Pontius Pilate tarafından yakalanıp çarmıha gerilmiştir. Fakat bu bölümün ardından gelen *II. Ammonium* bölümünde ise bu sefer kaidenin üzerinden Tiberius’un heykeli indirilip amonyak bidonu yerleştirilir. Bu sefer seyirci çok kısa aralıklar ile kaidede duran iki birbirinden farklı obje ile karşılaşır. Bu sefer amonyak hakkında bilgilendirici bir yazı seyircinin karşısına çıkar: “Amonyak NH₃, renksiz karakteristik bir kokuya sahip zehirleyici bir gazdır. Bu gaz dünya atmosferinde rastlanır, oluşumu fosil yakıtların termokimyasal çözülümü gibi biyolojik sebeplere dayanır.” Bu ifadeden sonra kaideye bir heykelin kolu yerleştirilir ve ardından: “İnsan vücudunda amonyak, protein metabolizmasının nihai sonucudur. Çürüme sürecinde insan vücudunun ürettiği son parfümdür.” açıklamasıyla karşılaşırız (Genel bir algıyla İsa ölümsüzlüğü, çürüme ise ölümlülüğü çağrıştırır). Her bölüm başlığı altında nesneler açıklamalarıyla yer alır. Bu on sekiz obje/imge performansın temel izleğini oluşturur.

Şekil 24: La Passione



Performansın diğer bölümlerini ise şu şekilde özetleyebiliriz: III. bölümde kaideye yerleştirilen kafatası; IV. bölümde, bir buzdolabı sahneye gelir, dolaba şampanya ve yoğurt konur; V. bölümde sahnenin bir başından diğer başına yan yatırılmış bir otobüs girer; VI. bölümde yere bir kupa konur ve yapay bir kuzu kupanın yanına gelir ve göğsünden kupaya kan fışkırır; VII. bölümde sahneye gelen güreş halısı ve bu halının üzerinde güreşen iki güreşçi çıkar; VIII. bölümde yatay bir biçimde sahneye yeşil yapraklı bir ağaç girer; IX. bölümde polis üniformalı iki kişi gelir; X. bölümde yaşlı bir kadın sahneye gelir ve bir kutu içerisine yerleştirilir; XI. bölümde çamaşır makinesi sahneye girer ve bir görevli naylon poşetin içinden çıkardığı lekeli çarşaf benzeri kumaşı makineye koyar ve yıkar ve bu sırada sahnenin önüne dikenli tel çekilir; XII. bölümde içi sıvıyla dolu şeffaf kap getirilir ve içine akünün elektrotları ve içine sarılı tel örgülerinden biri yerleştirilir, kısa bir süre sonra bir teknik eleman, rengi altın rengine dönüşmüş tacı andıran tel örgüyü seyirciye gösterip yere bırakır; XIII. bölümde bir laboratuvar tezgahı sahneye girer ve iki kişi çeşitli kimyasal karışımlar neticesinde bir serum elde eder; XIV. bölümde tavandan beyaz kalın bir çubuğu tutan bir mekanizma iner ve sahneye giren kişi bu çubuğa tutunur ve mekanizma onu yukarıya doğru çeker, bu sırada bu işi yapanın adı, boyu ve kilosu hakkında bilgiler yansıtılır ve bu süreç toplam on üç kişiyle tamamlanır; XV. bölümde iki şeffaf tüp içine kimyasal bir madde konulur (bu maddenin açıklaması yansıtılır) ve bu madde tüplerin hareket ettirilmesiyle birlikte nihai rengini alır ve teknik elemanlar bu iki tüpü haç benzeri bir şekle sokarlar ve ardından başka bir maddenin

yardımla içerideki sıvı yok olur, bu sefer X işaretini yaparlar. Bu sırada iskelet kostümü giymiş bir çocuk sahneye gelir; XVI. bölümde sahneye devasa bir kaya parçası getirilir ve sonra bir makine yardımıyla ikiye bölünür; XVII. bölümde bacakları protez olan yaşlı bir adam sahneye girer, protez ayaklarını çıkarır ve ardından sahneyi terk eder; XVIII. bölümde ise aryları söyleyen bir korist elindeki “çığlık” benzeri maskeyi bir direğe asar ve performans sonlanır.

Yukarıdaki sahne bölümlerini özetlediğimiz *La Passione* seyirciyi müzeyi anıştıracak bir sahne uzamına davet eder. Castellucci, bu alanın teknik olarak tiyatrodaki klasik bir tiyatro sahnesinde yapamayacağı şeyleri mümkün kıldığının altını çizer.²⁴³ Aslına bakılırsa Bach’ın yapıtı için yeni bir alan icat eder. Bu alan alışkanlıklardan uzak bir yerdir: bir konser ya da tiyatrunun icra edildiği bir performans değildir, seyirciler için deneyim ve objelerle yolculuk alanıdır. En temelinde seyirci bir “opera” fikri üzerine geldiği bir sahnede, neredeyse müzeyi anıştıran bir yerle karşılaşır. Seyirci bir sanat galerisinin bir odasındaymış gibi nesnelere bakar ve kendi içinde bu alegorik anlamın anahtarını bulmaya çalışır. Castellucci’ye göre bu durumu yalnızca seyirci gerçekleştirebilir (ne sahnedekiler ne orkestra ne de teknik elemanlar). Seyirci de aynı zamanda bu odanın bir parçasıdır. Yalnızca bakan değil, sahnedeki objeler tarafından izlenen bir konumdadır. Böylece izleyici de hem nesne hem özne konumunda akışkan bir şekilde yer değiştirir. Bu durum ortaya çıkan yapıt biçiminin, sahnedeki maddi formların ötesine uzanarak Castellucci’nin ürettiği biçimsellik üzerinden bir diyalogun başlatıldığını öne sürebiliriz. Böylece sahnede oluşturulan yapıtın seyirciyle girdiği her tekil ilişki ve karşılaşma sahnedeki anlamları çoğaltacaktır.

Seyirci yalnızca Bach’ın yapıtının izleğini takip etmeyecek, bundan bağımsız olarak her obje ile farklı ilişkiler kurma olasılığına sahip olacaktır. Seyircinin bir “opera” çerçevesi üzerinden değerlendirebileceği bu yapıt; hem müziği, hem metni, hem plastik sanatları, hem enstalasyonu, hem de performansı deneyimleme olanağına sahiptir. Aslında diğer tüm sanat dalları “opera” üst başlığının altında kendine yer buluyor, ama bu alanlar metne ya da müziğe hizmet etmekten azade her biri kendi tekil varoluşlarını ve mevcudiyetlerini

²⁴³ Romeo Castellucci, “Der Zuschauer und sein Schmerz”, a.e

sahne üzerinde inşa ediyorlar. Bu durum seyirciyi pasif konumdan soyutlayıp, sahnedeki imgelere ve objelere karşı bir düşünme biçimi geliştirmesine olanak tanıyor. Aslında seyirci bu durum içerisinde etkin bir yorumcu haline dönüşmeye başlar. Fransız filozof Jacques Ranciere’in seyirciyi “etkin bir yorumcu” olarak konumlandırmasıyla da benzer bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz:

Seyirci de eylemde bulunur, tıpkı öğrenci veya bilgin gibi. Gözlemler, seçer, karşılaştırır, yorumlar. Gördüğünü, diğer sahnelerle, başka yerlerde gördüğü başka şeylerle ilişkilendirir. Karşısında duran şiirin öğeleriyle kendi şiirini oluşturur. Seyirci, icrayı kendi usulünce yeniden oluşturarak katılır icraya; örneğin, yaşam enerjisinden saf bir görüntü yaratmak ve bu saf görüntüyü okuduğu veya hayal ettiği, yaşadığı veya uydurduğu bir hikâyeyle ilişkilendirmek için, icranın iletmesi beklenen enerjisinden kendini koruyarak yapar bunu. O halde seyirciler, hem mesafeli seyirci hem de kendilerine sunulan gösterinin etkin yorumcularıdır.²⁴⁴

Castellucci özellikle bakma ve icra/yapma arasındaki ilişkiyi de sorgulamaktadır. Bu ilişki üzerindeki tahakkümü kaldırarak, Ranceiere’ci terminolojiden konuşursak, seyircinin “özgürleşme”sinin önünü açmaktadır. Şunu da belirtmek gerekir ki Castellucci’nin sahne üzerinde ürettiği obje ve imgeler belirli bir niyetlerin toplamı gibi görünse de, bir yandan da belirsizliğe ve rastlantısallığa olanak tanımaktadır. Bu durum üreticinin yapıtı üzerindeki kontrolünü yitirmesine yol açacağı gibi, risklerin de önünü açmaktadır. *Sihirli Flüt* çözümlemesinde de andığımız gibi seyircinin skandal (*skandolon*) ile karşılaşması, alımlama durumunun durmadan sekteye uğramasına yol açacak ve her tekil seyirciyi başka bir yola doğru sürükleyecektir. *La Passione*’de sahneye çıkarılan objeler/imgeler kimi zaman librettonun izleğindeki hikâyeyi simgeler gibi görünse de, duvara yansıtılan açıklamalar seyircinin “tökezlemesine” yol açar. Çünkü seyircinin gördüğü, okuduğu ve duyduğu şeyler durmadan anlamın ertelemesine hatta iptaline yol açmaktadır. Tam olarak bu durum yapıtının tarihsel, kültürel ve sosyo-ekonomik koşullar altında -bir ilişki düzleminde- alımlanmasının aksine, “birey ya da gruplar arasındaki, sanatçı ve dünya arasındaki geçişlilikten dolayı, bakan-kişiyile dünya arasındaki ilişkileri”²⁴⁵ değerlendirmeye açar. Bu durum Batı’da 1990 sonrası çağdaş sanat estetiğinde karşımıza çıkan bir yaklaşımdır. Fransız teorisyen ve sanat eleştirmeni

²⁴⁴ Jacques Ranciere, **Özgürleşen Seyirci**, çev. Burak Şaman, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 18-

19

²⁴⁵ Nicolas Bourriaud, **İlişkisel Estetik**, çev. Saadt Özen, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005, s. 42

Nicolas Bourriaud'nun da altını çizdiği gibi çağdaş yapıt ya da sanat denilen “(...) ağ gözeneklidir, bu ağın gelişimini belirleyen de onun üretim alanlarının tümüyle olan ilişkileridir.”²⁴⁶ Bu durum yalnızca yapıtın dünya ile olan ilişkiler ağı içinde değerlendirilmesi değil, dünyayla ilişkilerinde üretim biçimlerinin de görünür olmasıdır. Castellucci'nin objeleri/ingeleri sahne üzerinde kurması ve konumlandırması, sahne üzerinde çeşitli maddeler üretmesi, üretim biçiminin seyircinin tanıklığında gerçekleşmesi, ortaya çıkan yapıtın üretim alanlarıyla olan ilişkisinin de sergilenmesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla Castellucci'nin sahnede ürettiği maddi form, kültürün ve toplumsalın maddi ilişkilerinden azadedir, bu ilişkiler formu yalnızca yapıtı oluşturan formların yeniden üretme potansiyelini ortaya çıkarmasına olanak tanır. Bu durum Bourriaud'nun tanımladığı “ilişkisel estetik” yaklaşımına bir örnektir. Çünkü ilişkisel estetik, alımlayıcının yapıtla girdiği diyalogda, yapıtın betimlediği, üretim potansiyelini sunduğu ve insanlar arası ilişkilere dayanarak yargılamayı ve soru sormayı ifade eden bir estetik kuramdır. İlişkisel estetiğin farklı diyaloglara olanak tanmasıyla birlikte özneler arası bir “karşılaşma durumu” oluşturması, gündelik yaşamı düzenleyen alışlagelmiş rutinlerin ve edimlerin tersine özgür alanlar yaratması, alımlayıcının yapıt üzerine daha fazla soru sormasına olanak tanır. Bu durum Castellucci'nin istediği bir şeydir, çünkü sanat yapıtının soru sordurması onun estetiğinin önemli bir parçasıdır. Castellucci'nin ürettiği yapıt yalnızca fikirlerin ya da temaların temsil edildiği bir yapı değildir, seyirciyle/alımlayıcıyla kurduğu ilişkisellik yoluyla doğrudan yaşam pratiklerinin içinde kendini var eder.

Bu çalışma için bir başka yaklaşım ise sözel ifadenin geri çekilmesiyle imgelerin dünyasıyla kurulan ilişki üzerinedir. Bu çalışma bağlamında sahneye çıkan her bir imge/obje belirli bir tarihsel kronoloji olmadan, direkt olarak kültürel bir referans taşımadan ve imgelerin birbirleriyle doğrudan ilişkisi olmadan sahne düzleminde sergilenir. Castellucci'nin sahnede sergilediği imgeler/objeler arasında bir nedensellik bağı olmadığını ve imgelerin/objelerin aralarında tarihsel ve kültürel olarak kronolojik bir ilişki olmadığını yineleyebiliriz. Bu durumla Alman sanat tarihçisi Aby Warburg'un 20. yüzyıl başında gerçekleştirdiği “Atlas” (*Mnemosyne*) çalışması arasında bir analogi

²⁴⁶ A.e., s.44

kurulabilir. Warburg'un "Atlas"ı; klasik resimlerin reproduksiyonları, reklamlar, haritalar, kişisel fotoğraflar ve gazete kupürlerinin yer aldığı siyah kumaşla kaplı yetmiş dokuz panelden oluşan bir çalışmadır. Panellerde sergilenen unsurlar (klasik resimlerin reproduksiyonları, reklamlar vb.) birbirleriyle nedensellik bağı içerisinde değildir. Warburg, Atlas çalışmasıyla bilginin ve düşüncenin görsel temsiline üretilmesi ve araştırılmasına olanak sağlayan ilişkisellikleri sergiler. Seyircinin kendi hatırası ya da hafızası aracılığıyla da kültürel bellek oluşturma'nın "özgürleştirici" olanağını da görünür kılar. Seyirci Atlas'a bakarak anakronik bir düzlemde oluşturulmuş imgeler arasındaki bağlantıyı veya ilişkiyi kendi zihninde kurmaya çalışır. Warburg'un bu çalışması izleyiciye kronolojik ve anlamsal dayatmadan kaçınır. Bir hiyerarşi kurmadan görsel temsiller üzerinden kolektif hafızayı kurma niyetindedir:

Atlas, çağrışım ve doğrusal olmayan hiper bağlantılar, tabiri caizse sinoptik kısa devrelerle bilgiyi perforce ediyor ve asla belirli bir anlama biçimi ve içeriğe sabitlenmiyordu. Bununla birlikte atlas, görsel temsiller üzerinden kolektif hafızayı kurmaya çalışırken bir taraftan da sanat tarihinin kategorik üslup ve form üzerinden belirlenen disiplinler sınırlarını da zorluyordu.²⁴⁷

Şekil 25: "Atlas" (Mnemosyne), Aby Warburg



Atlas'ta görsel temsiller kolektif hafızayı inşa ederken bir nedenselliğe ve buna bağlı bir ilerlemeciliğe ihtiyaç duymaz. Yapıtın çerçevesi her seyreden zihninde yeniden kurulur. Seyreden kişi Atlas'taki imgelerin kendi zihinlerinde uyandırdığı çağrışımlarla

²⁴⁷Ali Şahan Kuru, "“Yetişkinler İçin Hayalet Öyküleri” Aby Warburg ve Pathosformel Sanat Tarihi", *SDÜ ART-E*, Cilt:10 Sayı:19, 2017, s. 29

yapıta dair çerçevesini kurarken herhangi bir nedenselliğe ihtiyaç duymaz. Warburg, “imgeyi ve imgenin içinde taşıdığı zamanı birbirinden ayırıştırarak” tarihsel bir okuma imkânını da ertelemiş oluyor. Böylece Warburg Batı sanat tarihi yazımını ve ürettiği anlamı da erteler.²⁴⁸ Warburg’un ayrıca, Batı sanat tarihinin ve kültürünün imgelerini kullanarak tam olarak yaptığı şey katmanlar, hibrit bloklar, rizomlar, belirli karmaşıklıklar ve her zaman engellenen hedeflerle bir imge perspektifi sunmaktır.²⁴⁹ Warburg’un bu çalışmasının niyeti, belirli bir mutlak anlam yaratmadan, tarihsel, kültürel ve güncel imgelerin bir arada yorumlanmasıyla yakından ilgidir. Bu bağlamda *La Passione*’da Castellucci’nin de yapmaya çalıştığının benzer bir yaklaşım olduğunu söyleyebiliriz. Hem sahneye çıkarılan imgeler hem sahnede üretilen imgeler, hem de tarihsel olarak Bach’ın yapıtının “imgesi”, yan yana getirilerek imgelerin tarihinden ve kimi zaman bağlamlarından bağımsız bir yorumlama alanı açmaktadır. Castellucci seyircinin bu yan yana gelen imgelerin kendi anlamlarını ve bağlamlarını seyredene dayatmadan, Warburg’ın Atlas’ı gibi, her tekil seyircinin kendi zihninde mutlak bir anlam oluşturmada birleştirmesini bekler. Bu durum seyirciyi anlamsız ya da saçma bir zemine sürüklemekten ziyade, alışlagelmiş sanatsal bakışın, sanatsal yorumun ve özelde operanın bağlamını da tartışmaya açmaktadır. Seyirci *La Passione*’u seyretmeye geldiğinde imgelerin/objelerin sahnede kurulumuyla birlikte zaten alımlayacağı zemini baştan yitirir, çünkü seyirci için bir opera temsili beklentisi gösterimin her anında uzaklaşır.²⁵⁰ Aynı zamanda imgelerin sahneye yerleştirilmeleriyle birlikte alımlayıcı, bir müze seyircisi miyim, yoksa operaya mı geldim, sorularını kaçınılmaz olarak sorar. Bu durum tam bir “aralıkta” kalma durumudur, çünkü bu aralık Batı opera ve tiyatrosunun ve hatta görsel sanatların kapılarına doğru bir kök-sap gibi yayılır. Disiplinlerin sınırları belirsizleşir melez bir yapılanmaya bürünür. Artık temsil ve anlam operanın başından itibaren iptal edilmişse, seyirci bunlardan azade bir dünyada kendi başına kalacaktır.

²⁴⁸ Georges Didi-Huberman, **The Surviving Image**, çev. Harvey L. Mendelsohn, The Pennsylvania State Uniberssity Press, 2017, s. 19

²⁴⁹ **A.e.**, s.20

²⁵⁰ Şunu hatırlatmak gerekir; her sahnenin başlığına ve sahnede kullanılan objelere, imgelere bakınca, İsa’nın hikâyesine göndermeler olduğunu da söyleyebiliriz. Castellucci’nin kullandığı bu muğlaklık, yani anlamın ve yorumun muğlaklığı, seyirciyi tekinsiz bir alana doğru sürükler. Seyirci anlamı ya da yorumu tam yakaladığını sandığında hızla elinden kayıp gidecektir.

Seyirci kendi başına kaldığında yan yana dizilmiş, birbirinden bağımsız olarak yer alan imgelerle bir senteze ulaşmaz, şiirsel bir çağrışımlar alanının ortasında yer alır.²⁵¹

Sonuç olarak Castellucci'nin klasik operaları yeniden yorumlaması, hem John Cage'in anti-opera izleğinin (biçimsel olarak) hem de Wagner'ci operanın da yapı sökümünün bir tezahürüdür. Castellucci böylece klasik Batı operasını kaçınılmaz olarak estetik bağlamda tartışmaya açar. Castellucci, bugünün dünyasında mit ya da kadim anlatıların ve bununla birlikte biçimselliğin (temsil sanatının) alternatif alımlama stratejileri üzerine giderek, sanatsal hiyerarşiyi, temsili, kurucu Batı operasına ve tiyatrosuna içkin “sözü” terk ederek, imgelerin dünyası aracılığıyla seyirciyle bir diyalog başlatır. Bu diyalogun mutlak yorum ve anlamın iptali ile birlikte (ve bakışın seyrinin değişmesiyle) kolektif hafızayı yeniden inşa etme çalışması olduğunun altını çizebiliriz. Artık yeni opera sahnesinde seyirci “etkin bir yorumcu” ve kâşif olarak, çağrışımlar ve duyuşsal etkiler üzerinden sanata yeni bir bakış stratejisi geliştirmek durumunda olacaktır. Seyirci artık bildiklerini onaylamamalı, yapıtın içine alışılmış yollar ile sızmamalı, seyirci yapıtın kilidini nasıl açacağını keşfetmelidir. Yeniden Castellucci bağlamında söylersek, opera durmadan “skandal” yaratarak seyircinin ayağını tökezletmelidir ki yeni bakışlar ve alternatif yollar keşfetmenin önü açılsın.

²⁵¹ Hans-Thies Lehmann, **Postdramatic Theatre**, s. 79

SONUÇ

Bu çalışma, çağdaş sahnelemede sözden imgeye doğru evrilen tiyatro estetiğinin Romeo Castellucci'nin tiyatrosunda ortaya çıkan kazanımlarına odaklanmıştır. Castellucci'nin tiyatrosu günümüz seyircisinin alımlama stratejilerini, çağdaş tiyatronun sınırlarını ve potansiyellerini sorgulamaya açar. Bu estetik proje, özellikle yirmi birinci yüzyıl tiyatrosunda yeni görme, yeni işitme ve yeni duygulanma yolları araması ile seyir stratejilerini değiştirmeye ve sorgulamaya niyetlidir. Castellucci bu estetik stratejiyi oluştururken, imgeleri ya da ikonları tarihsel ve kültürel bir perspektif sisteminden ve mutlak anlamlandırma mekanizmasından azade tutar. İmgeleri/ikonları yapı söküme tâbi tutarak -ya da onları kırarak- imgenin/ikonun gösterilmeyen/görünmeyen taraflarını seyircinin bakışına sunar. Böylelikle sahneye taşınan imgelerin söküklerini, dikişlerini ve kırılmış hallerini seyirciyle karşılaştırır. Bu stratejiyi uygularken de seyircinin bakış özgürlüğünü elde etmesini arzular. Castellucci, seyircinin bu şartlar altında özgürlüğü elde edebilmesi için imgelerin mutlak bir anlam ya da açık çağrışımlar oluşturmasının önüne set çeker. Bu yolla imgelerin seyircide durmadan bir soru sorma refleksini oluşturmasına niyet eder. Bu soru sorma edimi seyircinin sahneye diyalog kurmasının da önünü açar.

Sözden arındırılmış Castellucci tiyatrosu; mekânı, rengi, sesi, objeleri ve oyuncularını plastik bir şekilde tasarlayarak seyirciye görsel düzlemde bir iletişim modeli önerir. Bununla beraber Castellucci için imge, sadece sahnenin dilini ve görselliğini inşa etmenin bir aracı değil, aynı zamanda hem estetik hem de etik bir düşüncenin konusu olarak da tartışmaya açılır. Bu çalışma boyunca incelenen gösterimleri de göz önünde tutarak söylersek, Castellucci'nin amacı ya da niyeti imgenin ne olduğunu belirtmek değil, imgenin rollerini ve konumlandırılmalarını tanımlamaktır. Bu bağlamda Castellucci, ikonakırıcılık kavramına yaptığı referans ile kanon olarak hükümlerini süren ikonları, kanıksamış anlamlarından kurtararak, Batı insanının kolektif hafızasında yer alan tarihsel izleri ve dogmatik düşünceleri sorgulamaya açar. Castellucci bu yüzden Batı'nın kadim anlatılarını, mitlerini, Hristiyanlık doktrinlerini ve söylemlerini kullanır. Bunları kullanırken görünenin ardındaki diğer potansiyeller ile uğraşır. Örneğin, *On The Concept*

Of The Face, Regarding The Son Of God [Tanrı'nın Oğluna İlişkin Yüz Konsepti Hakkında] adlı çalışmasında Rönesans ressamlarından Antonello de Messina'nın İsa resminin üzerine dışkı görünümde bir maddenin sürülmesi birçok insan için dine hakaret olarak algılanırken, Castellucci bu eylemi soyut bir resim yapma eylemi olarak nitelendirir. Çünkü Castellucci'nin uğraştığı temel şey, direkt olarak İsa'nın kendisi ya da Hristiyanlık müessesesi değildir, Rönesans resminin algısını ve alımlamasını bozarak tablonun yeniden yaratım potansiyelini sorgulamaktır.

Bu çalışmada incelediğimiz gösterimlerin ortak noktası Batı düşüncesine içkin anlatıların ve söylemlerin, Batı'nın kolektif hafızasında yer alan kurucu unsurlar olarak tanımlanabilen (hem dinsel hem kültürel bağlamda) imgelerin ve olguların ele alınmasıdır. Bu noktada Castellucci'nin tiyatro sanatı üzerinden şekillendirdiği yeni algı, kanıksanmış estetik düşünceyi ve yaklaşımları sorgulayarak ve bozarak, konu edilen anlatıların ve söylemlerin bugünün dünyası için artık kurucu bir unsur olmadıklarının vurgusudur. Castellucci bu yaklaşımı edinirken kanıksanmış anlatı ve söylemleri çöpe atmadan yalnızca bağlamlarını değiştirerek, bu unsurların görünmeyen ya da gizlenen yanlarını açık ederek alternatif bir bakış açısı sunar. Bu kazanım özellikle tiyatro sanatı bağlamında önem arz etmektedir. Çünkü Castellucci tarihsel avantgarde ve post-avantgarde estetiğin izleğini devam ettirerek, hem yapı bozumcu bir kuşağın geleneğini devralır hem de çağdaş sanatın imkânlarını da kullanarak bugünün seyircisine tanıdık olan ile alışagelmış söylem arasındaki farkı görünür kılmaya çalışır. Castellucci'nin çalışmaları, sahnede imge ve sesi birbirine bağlayarak ürettiği fiziksel imgeler aracılığıyla tiyatro sanatının sınırlarını ve tanımlamalarını zorlamaktadır. Castellucci'nin çoğunlukla sahnede profesyonel oyuncular kullanmaması, görsel ve plastik sanatların unsurlarını çalışmalarının merkezine koyması aynı zamanda tiyatronun alışlagelmış anlatılarını kullanması onun yapıtlarının tanımlanmasının ve kategorileştirilmesinin önünde bir engeldir. Zaten Castellucci oyun, tiyatro gibi kelimeleri kullanmaktan imtina ederek "gösterim" sözcüğünü ön plana çıkarır; melez bir yaklaşım içinde olduğunun ısrarla altını çizer. Bu bağlamda Castellucci, çağdaş biçimselliğin kaygan zemininde hâlâ arayışta olan bir sanatçı olarak karşımızda durur. Bitmiş ya da tamamlanmış bir estetik öneri üzerinden yol almadan, durmadan çağının olanaklarını ve tekniklerini de kullanarak yeni alımlama stratejileri geliştirir.

Castellucci, bugünün seyircisine çalışmalarında sunduğu felsefi, etik, teolojik, kültürel ve ikonografik referanslar ile seyirciyi bir imgenin, anlatının ya da söylemin duygusal ve fiziksel süreçlerine dahil etmeye çalışır. Bu bağlamda düşündüğümüzde Castellucci, seyircinin sahnede gördüklerine nasıl ve neden sorularını sormasını istemez, seyircinin tüm bu gösterilen unsurlardan elde ettiği duygulanım, hayal gücü ve deneyimin sonuçlarıyla ilgilenmesinin yolunu açar. Her tekil seyirci, kendi anlamı, imgesi ya da çağrışımıyla gösterimden ayrılır. Üreticisinden bağımsızlaşan yapıt, her gösterimden sonra farklı anlamları üretmeye devam eder. Bu yüzden Castellucci'nin gösterimlerini birine aktarmak ya da özetlemek neredeyse imkânsızdır. Ancak ve ancak bu deneyim alanının içinde olan herhangi bir seyircinin tanık olabileceği ama başka birine tam olarak aktaramayacağı bir durumdur.

Bir yapıt kendine bakan şeyden ayrılamaz. Castellucci'nin de benzer bir yöntem ile şu çıkarıma ulaştığını varsayabiliriz: eğer bir imge soru üretebiliyorsa bu soru imgeye ait değil, seyirciye aittir. Seyirci bu bağlamda hem sahneye (imgeye) bakan hem de sahne tarafından (imge) bakılan bir konumdur. Dolayısıyla Castellucci estetiğinde sahne ve seyir alanı sürekli olarak etkileşim halindedir. Bu etkileşim halinde hiyerarşik bir şekilde konumlanmış bakan-bakılan ilişkisi dışlanarak; akışkan, sürekli bakışın yer değiştirdiği ve performans süresince seyircinin aktif bir düşünsellik içerisine girdiği bir atmosfer oluşturulur. Bunun neticesinde seyirci sahneyle kurduğu ilişkide sunulan imgelerin izlerini takip ederek kendi anlatısını, anlamını ya da fikrini inşa eder.

Castellucci'nin estetiğinde insan sonrası yaklaşımları da görmek mümkündür. Castellucci'nin performanslarında insan-hayvan hiyerarşisini yıkan unsurlar kullanmaktadır. Aynı zamanda bu unsurları -hayvanları- sahne alanına çıkararak onları da bir aktör gibi konumlar. Bilindiği üzere insan sonrası tartışmalar son yıllarda hem felsefe hem de antropoloji hem de sanat alanlarında tartışılmaktadır. Castellucci ise pre-tragic yaklaşımı ile birlikte tiyatronun kurumsallaşmasıyla birlikte sahneden kaybolan hayvan, çocuk, deforme olmuş bedenler gibi unsurları ısrarla kullanarak günümüz tiyatrosunda normallik-anormallik tartışmalarını hem etik hem de estetik boyutta tartışır. Castellucci bunun neticesinde “insan merkezci” yaklaşımı tiyatrosundan sürgün ederek

insan olmayan mevcudiyetleri (makine, robot vb.) sahne alanına taşıyarak yeni bir öznellik fikri de önermektedir. Bu durum “başka”larıyla ilişkilendirme pratiklerinde, insan merkeziliğinin reddiyle birlikte, dünyaya içkin her şeyle bir ilişki kurma potansiyelini de görünür kılmaktadır. Bu yaklaşım mutlak merkezizetiçiliğın dışına çıkarak hayvan-insan, organik-inorganik gibi farklı ilişki biçimlerini kullanarak, seyircinin sahneyle kurduğı ilişkiyi ve sahneye bakışını da değıştirmeyi amaçlar. Böylece Castellucci tiyatrosu alternatif mevcudiyetlerin kullanımını olumlayarak dünya ile kurduğumuz ilişkilerin de çeşitliliğine vurgu yapar. Özellikle bu çalışmada incelediğimiz *Tragedia Endogonidia* performans serisini hatırlarsak, tragedya ile mikrobiyoloji kavramının yan yana gelişı, bilimsel olan ile sanatsal olanın sınırlarını tartışmaya açar ve hayat ile sanatı birbirine yaklaştıır. Böylece *Tragedia Endogonidia*’nın sunduğı yaklaşım artık ortaklaşan bir dil, inanış ve kurucu anlatılarla tanımlanamaz; heterojen ve akışkan bir dünyada işlev görür. Bu yaklaşım aynı zamanda oluş halinde bir mevcudiyet ve tiyatro fikrini de bizlere önerir.

Bu çalışmada ele aldığımız bir diğeri konu Castellucci’nin opera yorumlarıdır. Castellucci’nin operaları hem yukarıda söylediğimiz unsurları taşıır hem de klasik yapıtlar olmalarına karşın anti-opera estetiğıyle birlikte sunularak yapı bozuma uğratılmışlardır. Wagner’in bütünsel sanat düşüncesindeki müzik merkezci yaklaşımın tersine, Castellucci müziğın yalnızca bir unsur olduğunun altını çizerek klasik operadaki müziğın aşkın konumunu dünyevileştirir. Aynı zamanda Castellucci klasik operanın yüksek kültür ve yüksek sanat tartışmalarını da opera sahnesine çıkardığı gündelik insan, hayvan ve objelerle günlük yaşam alanına yaklaştıır. Castellucci artık operayı bir kültürün kurucu unsuru olarak görmez, aksine klasik opera estetiğine uyguladığı ikonakırııcı yaklaşımla birlikte sözün, metnin ve müziğın merkezi konumunu terk ederek operayı seyircinin karşısına kutsaldan ve yüceden arınmış bir “yapıt”, “çalışma” olarak çıkarır. Castellucci operanın kelime anlamına içkin olan (opus) “iş, çalışma” kısmına odaklanılarak, sahnede üretilen imgelerin maddeselliğine vurgu yapar. Artık operada söz ya da müzik bir anlam ifade etmekten ziyade yalnızca gösterimin bir unsuru olarak inşa edilir.

Bütün bu çıkarımların ışığında çalışmamız Romeo Castellucci'nin tiyatro estetiğine kazandırdıklarını vurgulamak ve bu estetiğin günümüz Batı tiyatrosunda alımlama stratejileri üzerine odaklanmaktır. Castellucci'yi odağımıza almamızın en temel nedenlerin biri kendi çağdaşlarından farklı olarak sahne sanatlarının sınırlarını plastik ve görsel sanatların sınırlarına taşımasıdır. Castellucci'yi çağdaşlarından ayıran en önemli unsurlar; profesyonel olmayan oyuncularla sıklıkla kullanması, sahneyi bir sanat galerisine çevirmesi, gösterim fikrine vurgu yaparak “tiyatro” düşüncesini birçok bağlamda tartışmaya açması ve her çalışmasında farklı durum ve sahneleme teknikleri kullanması şeklinde sıralanabilir.

Ülkemizde son yıllarda performans, tiyatro ve görsel sanatlar bağlamında çalışmalar ve denemeler alternatif mecralarda gerçekleşmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi Romeo Castellucci'nin tiyatrosu üzerine henüz akademik çalışmaların bulunmaması bizi bu çalışmaya odaklanmaya iten unsurlar arasındadır. Bu çalışmanın amaçlarından biri de, - Castellucci'nin hem disiplinlerarası yaklaşımı hem de çağdaş sanatın araçlarını gösterim fikriyle buluşturması açısından- ülkemizde bu alanda çalışan teorisyenler, pratisyenler ve tiyatro insanları için dramaturjik, teorik ve düşünsel bir alt yapı sunmaktır. İnsan merkezci, metin ve sözden uzaklaşan bu teatral estetik yaklaşım umarız ülkemiz tiyatrosunda tartışılır. Çünkü Castellucci estetiği hâlâ avantgarde yaklaşımlarla yeni biçimler üretmeye devam etmektedir. Çağının bilimsel ve teknolojik olanaklarını kullanarak bu unsurları tartışmaya açan bu yaklaşım, seyircinin de kendisini durmadan yenilemesine ve sorgulamasına yol açmaktadır. Önemli olan bir estetik biçimi beğenmek ya da beğenmemek değil, üretilen çalışmaların tiyatroya ve sanata kazandırdığı yeni estetik biçimleri değerlendirmek ve bunlar üzerine düşündürmektir. Umarız ki bu çalışma ülkemizde hem akademik tartışmalarda hem de uygulama alanlarında yeni çalışmaların ortaya çıkmasına ve son kertede Castellucci'nin estetiği ışığında yirmi birinci yüzyılda “tiyatro” kavramını, tiyatronun sınırlarını ve olanaklarını yeniden tartışmaya açmaya vesile olur.

KAYNAKÇA

- Artaud, Antonin: **Tiyatro ve İkizi**, çev. Bahadır Gülmez, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993
- Barthes, Roland: **Çağdaş Söylenler**, çev. Tahsin Yücel, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2014
- Bataille, Georges: **İç Deney**, çev. Mehmet Mukadder Yakupoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014
- Bay-Cheng, Sarah: **Mama Dada**, Londra, Routledge, 2004
- Bechet, Gilles: **Romeo Castellucci is making his mark on the cultural autumn in Brussels**, Erişim Adresi: <https://www.bruzz.be/en/podium/romeo-castellucci-making-his-mark-cultural-autumn-brussels-2018-09-17>
- Bishop, Clare: **Installation Art: A Critical History**, Tate, London, 2005
- Bourriaud, Nicolas: **İlişkisel Estetik**, çev. Saadet Özen, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2005
- Bourriaud, Nicolas: **Radikan**, çev. Talat Mehmet Öngüt, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2019
- Braidotti, Rosi: **İnsan Sonrası**, çev. Öznür Karakaş, Kolektif Kitap, İstanbul, 2018
- Brockett, Oscar: **Tiyatro Tarihi**, Dost Yayınları, Ankara, 2000

- Bürger, Peter: **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek, İstanbul, İletişim Yayınları, 2012
- Candan, Ayşin: **Öncü Tiyatro**, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2003
- Canetti, Elias: **Kitle ve İktidar**, çev. Gülşat Aygen, Ayrıntılı Yayınları, İstanbul, 2014
- Carlson, Marvin: **Tiyatro Teorileri**, çev. Barış Yıldırım-Eren Buğlalılar, De Ki Yayınları, Ankara, 2008
- Castanet, Didier: “Le retour des passions”, **L’en-Je Lacanien** içinde, Eres, sayı 28, 2017
- Castellucci, Romeo: “Der Zuschauer und sein Schmerz”, **Journal** içinde, sayı 16, 2015
- Castellucci, Romeo: **Romeo Castellucci is making his mark on the cultural autumn in Brussels**, Erişim Adresi: <https://www.bruzz.be/en/podium/romeo-castellucci-making-his-mark-cultural-autumn-brussels-2018-09-17>
- Chiesa, Lorenzo: “**Deleuze and Performance**” içinde, Ed. Laura Cull, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2009
- Craig, Edward Gordon: **On The Art Of The Theatre**, Heinemann, Londra, 1957

- Crombez, Thomas: **The Tragic, and The Political**, Leuven, 2005
- Curtis, Neal: **Idiotizm**, çev. Mehmet Ratip, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015
- Çetin, Ferdi: **Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019
- Darge, Fabienne: Castellucci ile röportaj, **La foi est à mille lieues de l'idéologie**, Erişim Adresi: https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/10/26/rome-o-castellucci-la-foi-est-a-mille-lieues-de-l-ideologie_1594003_3246.html
- Debord, Guy: **Gösteri Toplumu**, çev. Ayşen Ekmekçi- Okşan Taşkent, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1996
- Deleuze, Gilles: **Bindirmeler** içinde, çev. İnci Uysal, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2019
- Derrida, Jacques: **The Truth in Painting**, çev. Geoff Bennington ve Ian McLeod, The University of Chicago Press, Chicago, 1987
- Derrida , Jacques: **Positions**, çev. Alan Bass, The University of Chicago Press, Chicago, 1981
- Derrida, Jacques: **Writing and Difference**, çev. Alan Bass, Routledge, London, 2002
- Derrida, Jacques: **Göstergebilim ve Gramatoloji**, çev. Tülin Akşın, Afa Yayınları, İstanbul, 1994

- Di Matteo, Piersandra: **A stage philosopher**, Erişim Adresi: <https://www.operadeparis.fr/en/magazine/a-stage-philosopher>
- Didi-Huberman, Georges: **The Surviving Image**, ev. Harvey L. Mendelsohn, The Pennsylvania State Uniberssity Press, 2017
- Dinçel, Burç İdem: “Bayreuth’un Yüreğindeki Tragedya Ruhu”, **Mimesis** içinde, sayı. 19, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2012
- Eroğlu, zkan: **Arte Povera**, Tekhne Yayınları, İstanbul, 2014
- Evans, Dylan: **Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü**, ev. Umut Yener Kara-Turgay Sivrikaya, Işlık Yayınları, İstanbul, 2019
- Fischer-Lichte, Erika: **The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies**, Routledge, London, 2014
- Fischer-Lichte, Erika: **Performatif Estetik**, ev. Tufan Acil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016
- Fischer-Lichte, Erika: **History of European Drama and Theatre**, ev. Jo Riley, Routledge, London & New York, 2002
- Foucault, Michel: **Nedimeler: Las Meninas stne**, Erişim Adresi: <https://www.e-skop.com/skopbulten/nedimeler-las-meninas-ustune/1451>

- Fuchs, Elinor: “Presence and the Revenge of Writing- Re-Thinking Theatre After Derrida” **Performing Arts Journal**, Vol. 9, No. 2/3, 10th Anniversary Issue: The American Theatre Condition, 1985
- Ganter, Theresa Marie: (Yayınlanmamış doktora tezi), “HEINER MÜLLER AND THE GESCHICHTSDRAMA: SEARCHING FOR A NEW GERMAN IDENTITY IN THE POST-WORLD WAR II (GERMANIA TOD IN BERLIN) AND POST-REUNIFICATION ERAS”, **The Pennsylvania State University The Graduate School College of the Liberal Arts**, 2005.
- Gardiner, John Eliot: **Bach: Music in the castle of heaven**, Alfred A. Knopf, New York, 2013
- Gay, Peter: **Modernizm**, çev. Sibel Erduman, Everest Yayınları, İstanbul, 2017
- Goebbels, Heiner: **Text as Landscape**, Erişim Adresi: https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/texts_by_heiner_goebbels/read/240
- Güçbilmez, Beliz: “Tekinsiz teatrallık/ Sahne-dışı’nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, sayı 20, 2005
- Hansmeyer, Michael: **Romeo Castellucci and Michael Hansmeyer, Die Zauberflöte**, Erişim Adresi: <https://www.scenographytoday.com/romeo-castellucci-and-michael-hansmeyer-die-zauberflote/>

- Heidegger, Martin: **Varlık ve Zaman**, çev. Kaan H. Ökten, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011
- Heidegger, Martin: **Sanat Eserinin Kökeni**, çev. Fatih Tepebaşılı, De Ki Yayınları, Ankara, 2011
- Heuvel, Michael Vanden: **Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theater and the Dramatic Text**, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1991, s. 168
- Holmberg, Arthur: **The Theatre of Robert Wilson**, Cambridge University Press, New York, 1996
- Hubbard, Tennison: “THE THEOLOGICAL ROOTS AND HISTORICAL CONTEXT OF J. S. BACH’S ST. MATTHEW PASSION, BWV 244”, **The Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Florida, 2015
- Hulfeld, Stefan: “Modernist Tiyatro”, **Tiyatro Tarihi** içinde, der. David Wiles ve Christine Dymkowski, çev. Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2019
- Innes, Christopher: “Text/Pre-Text/Pretext: The Language of Avant-Garde Experiment”, **Contours of the Theatrical Avant-garde: Performance and Textuality** içinde, Ed. James Martin Harding, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 2003
- Innes,, Christopher: **Avant-Garde Tiyatro**, çev. Beliz Güçbilmez- Aziz V. Kahraman, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004

- | | |
|-----------------------|--|
| Jacques, Ranciere: | Kelimelerin Mekânı , çev. Elif Karakaya, Lemis Yayın, İstanbul, 2020 |
| Jouannais, Jean-Yves: | Yapıtsız Sanatçılar , çev. Eda Sezgin, Corpus Yayınları, İstanbul, 2019 |
| Karacabey, Süreyya: | Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller , De Ki Yayınları, Ankara, 2015 |
| Kuru, Ali Şahan: | ““YETİŞKİNLER İÇİN HAYALET ÖYKÜLERİ” ABY WARBURG VE PATHOSFORMEL SANAT TARİHİ”, SDÜ ART-E , Cilt:10 Sayı:19, 2017 |
| Lacan, Jacques: | “Le séminaire”, Les écrits techniques de Freud , Paris, Seuil, 1975 |
| Lacan, Jacques: | Écrits , çev. Alan Sheridan, Routledge, London, 2005 |
| Laera, Margherita: | Thetare Forum , Kent Academic Repository, 2010 |
| Laub, Dori: | Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History , Routledge, London, 1992 |
| Lecossois, Hélène: | “Antonin Artaud, Samuel Beckett: Bedeni Sarsmak”, çev. Melisa Selin ÇELİKER, Yedi , |
| Lyandvert, Max: | “Castellucci: theatre of remnants”, Erişim Adresi: http://www.realtimearts.net/article/66/7791 |
| Marranca, Bonnie: | Ecologies of Theater , Baltimore, The John Hopkins University Press, 1996 |

- Marranca, Bonnie: **The Theatre of Images**, London, The Johns Hopkins University Press, 1996
- Neofytou-Georgiou, Stamatia: **The Visual in Performance Practice**, ed. Robert Fisher ve Daniel Riha, Inter-Disciplinary Press, Oxford, 2012
- Nietzsche, Friedrich: **Richard Wagner Bayreuth'ta**, çev. Mehmet Osman Toklu, Say Yayınları, İstanbul, 2010
- Palladini, Giulia: "Per farla finita con la tecnologia. Carmelo Bene e l'indisciplina delle forme mediatiche", Erişim Adresi: https://www.academia.edu/12021733/Per_farla_finita_con_la_tecnologia_Carmelo_Bene_e_l_indisciplina_de_lle_forme_mediatich
- Palmer, Scott: **Theatre & Performance Design**, cilt 1, 2015
- Papalexiou, Eleni: **Theatre as Voyeurism**, Ed. George Rodosthenous, Palgrave Macmillan, Leeds, 2015
- Papalexiou, Eleni: **Utopia and Critical Thinking**, Les Solitaires Intempestifs,
- Parla, Jale: **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000
- Payne, Nicolas: **Opera Studies**, ed. Nicolas Till, Cambridge University Press, 2012

- Petersen, Anne Ring: **Installation Art: Between Image and Stage**, Museum Tusculanum Press, Kopenak, 2015
- Puchner, Martin: **Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama**, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 2002
- Rancier , Jacques: **Estetiğin Huzursuzluğu**,  ev. Aziz Ufuk Kılı , İletişim Yayınları, İstanbul, 2012
- Ranciere, Jacques: ** zg rleŐen Seyirci**,  ev. Burak Şaman, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2015
- Ranciere, Jacques: **UzlaŐı  ağına Notlar**,  ev. Didem Tuna, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2017
- Richards, K. Malcom: **Derrida**,  ev. Zeynep Talay, Kolektif Kitap, İstanbul, 2014
- Ridout, Nicholas: **The Theatre of Societas Raffaello Sanzio**, Routledge, London, 2007
- Sanchez, Jose A.: **Practising The Real on The Contemporary Stage**,  ev. Charlie Allwood, Intellect, Chicago, 2014
- Sayın, Zeynep: **İmgenin Pornografisi**, Metis Yayınları, İstanbul, 2015
- Sayın, Zeynep: ** l m Terbiyesi**, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2018
- Semenowicz, Dorota: **The Theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio**, Palgrave Macmillan, Varşova, 2016

- Shevtsova, Maria: **Robert Wilson**, Routledge, New York, 2007
- Soler, Colette: “The curse on sex”, **Sexuation** içinde, ed. Renata Salecl, Duke University Press, Durham, 2000
- Stein, Gertude: “**Look at Me Now and Here I Am**” içinde, Ed. Patricia Meyerowitz, Middlesex, Penguin Books, 1990
- Steiner, George: **The Death of Tragedy**, Yale University Press, London, 2009.
- Swed, Mark Swed: “Johne Cage: A Celebration”, **The Musical Times** içinde, cilt. 129, no. 1748, Musical Times Publications, 1988
- Taburoğlu, Özgür: **Dünyevi ve Kutsal**, Metis Yayıncılık, İstanbul, 2019
- Thies-Lehmann, Hans: **Postdramatic Theatre**, Postdramatic Theatre, çev. Karen Jurs-Munby, Taylor & Francis e-Library, 2006
- Till, Nicolas: “A New Glimmer of Light: Opera, Metaphysics and Mimesis”, **The Legacy of Opera** içinde, ed. Dominic Symonds ve Pamela Karantonis, IFTR, Amsterdam, 2013
- Tortosa, Belén: **Anagnórisis**, no:13, 2016
- Tristan Tzara: **Dada Manifestoları & Diğer Metinler**, çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2018
- Tubridy, Derval: **Contemporary Theatre Review: Staging Beckett and Contemporary Theatre and Performance Cultures**,

ed. Anna McMullan and Graham Saunders. GRO,
London, Bahar 2018

Tuncay, Murat: “Sihirli Flüt’te Kişileştirme ve Motif Kurgusu”, **Sihirli Flüt** içinde, İstanbul Devlet Opera ve Balesi, 2007

Wagner, Richard: **The Art-Work of the Future**, çev. William Ashton Ellis, The Wagner Library

Witts, Noel: **Tadeusz Kantor**, Routledge, New York, 2010

Yücel, Halime: **İmgeden Yoruma**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013

Zizek , Slavoj ve
Dolar, Mladen: **Opera’s Second Death**, Routledge, New York, 2002

ÖZGEÇMİŞ

Ozan Ömer Akgül, 1984 yılında İstanbul’da doğdu. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji ve Felsefe bölümlerinden lisans derecesini aldı. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji anabilim dalında yüksek lisansını “Peyzaj Olarak Oyun: Heiner Müller’in Son Dönem Oyunları” adlı çalışmasıyla tamamladı. Aynı anabilim dalında “Çağdaş Sahnelemede Sözdten İmgeye Geçiş Olgusuna Günümüz Tiyatrosundan Bir Örnek: Romeo Castellucci Tiyatrosu” adlı doktora çalışmasını hazırladı. GalataPerform’un projesi olan Yeni Metin Yeni Tiyatro atölyelerinde eğitimlik ve metin danışmanlığı görevlerini sürdürmektedir. Çeşitli tiyatro çalışmalarında dramaturg ve metin danışmanı olarak görev almıştır. 2016 yılından beri Afife Tiyatro Ödülleri jüri üyesidir. Tiyatro Eleştirmenler Birliği yönetim kurulu üyesidir. Çeşitli dergilerde ve internet portallarında yayımlanmış öyküleri, tanıtım ve eleştiri yazıları bulunmaktadır. Mitos-Boyut Yayınları’ndan yayımlanan Ölüm Tarlaları-Melekler Düşerken-Doğum adlı oyunları mevcuttur.