



T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SAHNE SANATLARI ANA SANAT DALI

TİYATRO SANAT DALI

SANATTA YETERLİLİK TEZİ

**RİTÜELDEN DRAMATİĞE ANTİK YUNAN'DA
OYUNCU BEDENİ**

**“FROM RITUAL TO DRAMATIC THE ACTOR'S BODY IN
ANCIENT GREECE”**

İpek ÖZGÜVEN

2502120510

TEZ DANIŞMANI

Prof. Mehmet BİRKİYE

İSTANBUL - 2022

ÖZ

RİTÜELDEN DRAMATİĞE ANTİK YUNAN'DA OYUNCU BEDENİ

İPEK ÖZGÜVEN

Ritüelden Dramatiğe Antik Yunan'da Oyuncu Bedeni konulu bu tez çalışması, dramatik türün ilk örneklerinin verildiği MÖ VI. yüzyılın ikinci yarısı ile MÖ V. yüzyılda, çoğunlukla Antik Yunan'ın Attika bölgesinde düzenlenen festivallerde sahnelenmiş oyunların performans ve oyunculuk biçimlerini, dönemin koşullarını göz önünde bulundurarak ele almaktadır. Antik Yunan tiyatrosu pratiğine dair çok fazla kaynak bulunmadığından, performansın tüm unsurlarının ve bu unsurları etkilediği düşünülen tüm faktörlerin detaylı incelemesine çalışmada yer verilmiştir. Dramatik türün doğuşuna yön veren dönemin siyasal ve toplumsal koşulları, Antik Yunan'da din ve beden algısı, filozofların tiyatro ile ilgili düşünceleri, bu kültürde önemli bir yer tutan Antik Yunan dansları ve diğer performatif türler incelenmiş; yanı sıra bu türün karakteristik özelliklerini oluşturan metin, mimari yapı, seyirci, kostüm, maske, sesin kullanımı gibi öğeler üzerinde detaylıca durulmuş ve neticesinde Antik Yunan dramatik türünün performans ve oyunculuk biçimi hakkında bir sonuca varılmaya çalışılmıştır. Tezin odak çalışma alanı “tragedya “olarak belirlenmiş ve nihayetinde; Antik Yunan performansı ile ilgili “hareketleri kısıtlı oyuncularla gerçekleştirilen ağırbaşlı bir tür” olduğu fikrinden ziyade; son derece canlı ve merkezine hareketi konumlandıran bir tür olduğu sonucuna varılmıştır. Oyuncunun beden kullanımı ile ilgili bir kanıya varabilmek adına detaylı metin okumaları yapılmış, günümüze kalan Antik Yunan vazoları, bahsi geçen yüzyıllarda kullanılan ve sahneye de taşındığı düşünülen ritüel öğeleri ve dans figürleri incelenmiştir. Bu performans ve oyunculuk biçiminin çağdaş sahnelemelerde kullanılıp kullanılamayacağı ise başka bir sorudur. Sahneye konan performansların, izleyen kişi için anlamlı olması gerekir. Ancak değişen toplumsal ve kültürel şartlar sonucunda Antik Yunan performans biçiminin bugünün seyircisine ne ifade edeceği tartışmaya açıktır. Bu çalışmada, ritüelden dramatiğe geçiş sürecinde tercih edilen yöntemlerin bugün kullanılmasının modern seyirci için çok anlamlı olmayacağı; kullanıldığı takdirde ise çağdaş sahnelemelerin bir uyarlamadan öteye gidemeyeceği savunulmaktadır.

Anahtar kelimeler: Antik Yunan Tiyatrosu, Oyuncu, Performans, Beden, Ritüel

ABSTRACT
FROM RITUAL TO DRAMATIC THE ACTOR’S BODY IN ANCIENT
GREECE
İPEK ÖZGÜVEN

This thesis named “From Ritual To Dramatic: The Actor’s Body In Ancient Greece” contextualizes the performance and acting styles of the plays that had been staged mostly in the festivals held in Attica region of Ancient Greece, during the second half of VIth century and Vth century BCE when the first examples of this kind took place; by also taking into consideration the conditions of the era. As there are not many sources on Ancient Greek theatre practice; a detailed study has been done on all the elements of performance and the factors that had affected these elements. Political and social background that had impacted the birth of dramatic kind, the perception of religion and body in Ancient Greece, thoughts of philosophers on theatre, Ancient Greek dances and other performative types that had an importance in that culture; have been examined. Besides it has been dwelt on the notions that create the characteristics of this kind: text, architecture, audience, costumes, mask, usage of voice etc., thus this has given an idea about Ancient Greek dramatic performance and acting styles. The focus of this study is limited with “tragedy” and it has been reached an outcome of a vivid performance which puts movement at the core; rather than the idea of “a solemn kind executed by actors with restricted movement abilities”. To have an idea on actor’s body usage, detailed text-readings and examinations on Ancient Greek vases, ritualistic elements and dance moves that had been also used on stage; have been done. Yet, the usage of this performance and acting style in contemporary plays is another question. The performance needs to have a meaning for the audience. But as a result of social and cultural conditions that have been changed; what the Ancient Greek performance would mean to today’s audience is disputable. This study defends the idea that; it will not be very significant to prefer staging with the methodology that had been used during the transition period from ritual to dramatic; and if used, the contemporary plays would not be more than adaptations.

Key words: Ancient Greek Theatre, Actor, Performance, Body, Ritual

ÖNSÖZ

Günümüze kalan Antik Yunan tiyatro metinlerinin yazıldıkları dönemde sahneye nasıl konduğu ve dönemin seyircisinin nasıl bir performans izlediği üzerine fikir yürütmek hem ilgi çekici hem zordur. Zira türün ilk örneklerinin verildiği, ritüelden dramatiğe geçiş sürecine ait doğruluğu kanıtlanmış çok az bilgi bulunmaktadır. Bu çalışmada, sınırlı kaynaklardan yola çıkarak, dönemin performans koşullarını etkileyebilecek tüm öğelerin üzerinde durulmaya çalışılmış ve nihayetinde Antik Yunan performans ve oyunculuk biçiminin nasıl olabileceğine dair bir fikir edinilmeye ve bu yöntemlerin günümüzde kullanılmasının ne ifade edebileceği üzerine bir hipoteze varılmaya çalışılmıştır.

Çalışma sürecinde bana bilgi birikimi ile yol gösterici olan, beni cesaretlendiren, desteğini daima hissettiren ve öğrencisi olmaktan her zaman gurur duyduğum danışman hocam Prof. Mehmet BİRKİYE'ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca çalışmalarım sırasında desteklerini ve güvenlerini benden hiç esirgemeyen, hayatım boyunca sevgilerini ve yanımda olduklarını hissettiğim aileme çok teşekkür ederim.

İPEK ÖZGÜVEN

İSTANBUL, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
GÖRSELLER LİSTESİ.....	vii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. ANTİK YUNAN OYUNCU BEDENİNE BUGÜNDEN BAKIŞ.....	8
1.1. Bugüne Kaynak Olan Veriler.....	11

İKİNCİ BÖLÜM

2. ANTİK YUNAN'DA TOPLUMSAL VE SİYASAL DÜZEN.....	18

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ANTİK YUNAN'DA DİNİN DÖNEM ÜZERİNE ETKİSİ.....	33

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. DÖNEM DÜŞÜNÜRLERİNİN TİYATRO ALGISI	37
4.1. Platon	37
4.2. Aristoteles.....	40

BEŞİNCİ BÖLÜM

5. DÖNEMİN BEDEN ALGISI.....	45

ALTINCI BÖLÜM

6. DRAMATİK ÖNCESİ PERFORMATİF TÜRLER.....	48
6.1. Antik Yunan'da Düzenlenen Oyunlar / Yarışmalar.....	48
6.1.1. Panhellenik Oyunlar.....	48
6.1.2. Panathenaic Oyunlar.....	51
6.2. Ritüel	52
6.2.1. Dionysos Ritüelleri Dışındaki Ritüeller.....	52
6.2.1.1. Günlük Ritüeller.....	52
6.2.1.2. Misterler.....	69
6.2.2. Dionysos Ritüelleri.....	63
6.2.2.1. Törenler.....	63
6.2.2.2. Yürüyüş Alayları.....	67
6.3. Antik Yunan'da Dans.....	72

YEDİNCİ BÖLÜM

7. ANTİK YUNAN'DA DÜZENLENEN FESTİVALLER.....	83

SEKİZİNCİ BÖLÜM

8. DRAMATİK TÜRÜN DOĞUŞU.....	92

DOKUZUNCU BÖLÜM

9. DRAMATİK TÜRÜ ETKİLEYEN UNSURLAR.....	102
9.1. Metin.....	102
9.1.1. Yazarlar.....	109
9.1.1.1. Aiskhylos.....	110
9.1.1.2. Sophokles.....	111
9.1.1.3. Euripides.....	112
9.1.1.4. Aristophanes.....	114
9.1.2. Türler.....	115
9.1.2.1. Tragedya.....	115
9.1.2.2. Komedyas.....	122
9.1.2.3. Satir.....	125
9.2. Mimari Yapı.....	127
9.2.1. Dekor.....	147
9.3. Seyirci.....	150
9.4. Kostüm.....	153
9.5. Maske.....	158
9.6. Ses, Nefes, Müzik.....	166

ONUNCU BÖLÜM

10. ATTİKA'DA OYUNCU VE OYUNCU BEDENİ.....	173
10.1. Koro.....	198
10.2. Attika Tiyatrosunda Beden Kullanımının İzleri.....	204
10.2.1. Ritüelistik Jestler.....	204
10.2.2. Antik Yunan Dans Figürleri.....	206
10.2.3. Attika Metinlerinde Oyuncu Bedeninin İzleri.....	215
10.2.4. MÖ V. ve MÖ VI. Yüzyıl Vazoları.....	262

ON BİRİNCİ BÖLÜM

11. MODERN PRODÜKSİYONLAR.....	283
11.1. Peter Hall.....	285
11.2. Theodoros Terzopoulos.....	289

SONUÇ.....	297

EK 1. ÇAĞDAŞ OYUNCU İÇİN BİR REHBER.....	309
EK 1.1. Modern Eğitimde Antik Yunan Tiyatrosu.....	309
EK 1.2. Egzersiz Önerileri.....	311

KAYNAKÇA.....	328
ÖZGEÇMİŞ.....	364

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 2.1. *Hoplite*'ler.

Görsel 2.2. Arkaik ve klasik dönemde Antik Yunan politik haritası.

Görsel 2.3. Antik Atina kenti.

Görsel 2.4. Antik Atina'da ev düzeni.

Görsel 3.1. *Parthenon*, Atina.

Görsel 6.1. Olimpik Oyunlar.

Görsel 6.2. *Panathenaic* Oyunlar.

Görsel 6.3. Testiden şarap dökme ritüeli eşliğinde bir kurban sahnesi.

Görsel 6.4. Evlilik hazırlıkları. Attika kırmızı figürü, MÖ 525, Metropolitan Müzesi.

Görsel 6.5. Düğün alayı. Attika, MÖ 550–530.

Görsel 6.6. *Prothesis*; cenaze törenlerinin ilk günü, naaşı sergilenmesi.

Görsel 6.7. Ninnion Tableti, Eleusis Misterleri, MÖ IV yy.

Görsel 6.8. *Eleusis, Telesterion* MÖ V. yy.

Görsel 6.9. *Eleusis, Telesterion* XXI yy.

Görsel 6.10. Bakkhos, MÖ V. yy.

Görsel 6.11. Arion, MÖ IV. yy.

Görsel 6.12. Lir çalan dans eğitmeni ve öğrencisi.

Görsel 6.13. Savaş dansı. MÖ 490. Eucharides, Louvre Müzesi, Paris.

Görsel 6.14. Silahlı dans. Vatikan Müzesi.

Görsel 6.15. Antik Yunan'da bir düğün alayı.

Görsel 6.16. Cenaze. Kil tablet. MÖ 520–510, Yunanistan.

Görsel 6.17. Akrobatik dansçı. MÖ 325-350, İtalya.

Görsel 6.18. Isadora Duncan.

Görsel 6.19. Raymond Duncan ve ailesi.

Görsel 7.1. Pronomos Vazosu. Yaklaşık MÖ 400.

Görsel 9.1. *The Company*. (Oliver Theatre, Londra).

Görsel 9.2. *In Blood: The Bacchae* provası. (Arcola Theatre, Londra).

Görsel 9.3. Satir oyuncularını. MÖ 400-390.

Görsel 9.4. Dodona Tiyatrosu, Epirus, Yunanistan.

Görsel 9.5. Antik Yunan tiyatro mimarisi.

- Görsel 9.6. Antik Yunan tiyatrosunun gelişme evreleri.
- Görsel 9.7. Epidauros Tiyatrosu, Yunanistan.
- Görsel 9.8. Priene Tiyatrosu, Türkiye.
- Görsel 9.9. Antik tiyatro akustiğinin evrimi.
- Görsel 9.10. Perseus Dance vazosu. Yaklaşık MÖ 420.
- Görsel 9.11. Thorikos Tiyatrosu, Yunanistan.
- Görsel 9.12. Phaistos Tiyatrosu, Girit.
- Görsel 9.13. Ikarion tiyatro planı.
- Görsel 9.14. Ikarion Tiyatrosu kalıntıları.
- Görsel 9.15. Rhamnous Tiyatrosu kalıntıları.
- Görsel 9.16. Euonymon Tiyatrosu, Yunanistan.
- Görsel 9.17. Dionysos Tiyatrosu, Yunanistan.
- Görsel 9.18. *Periaktoi*.
- Görsel 9.19. *Deus ex machina*.
- Görsel 9.20. *Deus ex machina*'nın yeniden canlandırılması, Sicilya, 2019.
- Görsel 9.21. *Mechane, Ekkylema, Paraskeion*.
- Görsel 9.22. Trajik koro ve abide üzerindeki oyuncu. Attika kırmızı figürlü vazosu.
- Görsel 9.23. *Kiton*.
- Görsel 9.24. *Himation*.
- Görsel 9.25. Onkoslu trajik mermer maske, Efes, MS II. yy. Pergamon Müzesi.
- Görsel 9.26. Oyuncu ve Maske, Martin von Wagner Müzesi.
- Görsel 9.27. Maskeli Genç Erkek.
- Görsel 9.28. Korkunç Ivan Oğlunu Öldürüyor. 1581.
- Görsel 9.29. *Bakchalar*, Sir Peter Hall.
- Görsel 9.30. Euripides, *Oresteia* notaları.
- Görsel 9.31. *Aulos*.
- Görsel 9.32. *Kithara*.
- Görsel 9.33. Lir.
- Görsel 9.34. Tef çeşitleri.
- Görsel 9.35. *Krotala*.
- Görsel 9.36. *Cymbal*.

- Görsel 10.1. *Cheironomia*. Roma tiyatrosunda kullanılan kodifiye jestler.
- Görsel 10.2. Dans eden satirler - Psykter vazosu.
- Görseller 10.3 – 10.32 Antik Yunan Dans Figürleri.
- Görsel 10.33. Dionysos ve *maenad*'lar.
- Görsel 10.34. *Bacchae*, Ducasse.
- Görsel 10.35. Beden-duygu haritası.
- Görsel 10.36. Zincir dansı.
- Görsel 10.37. Komast vazosu. Yaklaşık MÖ 580.
- Görsel 10.38. Yarışmada dans eden genç erkek ve flütist. Yaklaşık MÖ 580.
- Görsel 10.39. *Geranos* (Zincir) dansı. Françoise vazosu. Yaklaşık MÖ 575.
- Görsel 10.40. Erkeklerin komik dansı. Boeotian *kantaros*'u. Yaklaşık MÖ 570.
- Görsel 10.41. Lir çalan bir satir, iki *maenad* ve dans eden bir satir. Yaklaşık MÖ 565.
- Görsel 10.42. Sarmaşıklardan taç takmış *maenad*'lar Dor kolonlarının arasında dans edip, bir keçi ve bir geyiğe öncülük ederken. Yaklaşık MÖ 565.
- Görsel 10.43. Genç dansçı, *krotala* ve *aulos* çalan müzisyenlerle. Yaklaşık MÖ 560.
- Görsel 10.44. Kadın kıyafetleri giymiş ve at kulakları takmış erkekler, bir flütist eşliğinde dans ederken. Yaklaşık MÖ 560.
- Görsel 10.45. *Maenad* ve satir dans ederken. Yaklaşık MÖ 555.
- Görsel 10.46. Çıplak üç kadın ve beş erkek dans ederken. Yaklaşık MÖ 550.
- Görsel 10.47. Dans eden satirler için çalan flütist ve bir kadını taşıyan satir. Yaklaşık MÖ 540.
- Görsel 10.48. Dionysos önünde dans eden *maenad*'lar, lir ve *aulos* çalan satirler. Yaklaşık MÖ 530.
- Görsel 10.49. Satirler ve *maenad*'lar. Yaklaşık MÖ 530.
- Görsel 10.50. Kadın ve erkeklerin coşkulu *komos* dansı. Yaklaşık MÖ 530.
- Görsel 10.51. Dionysos, dans eden iki kadın ve beş satir. Yaklaşık MÖ 520.
- Görsel 10.52. Vazo tutan dansçı ve *aulos* çalgıcısı. Yaklaşık MÖ 515.
- Görsel 10.53. Flütist ve dansçı. Yaklaşık MÖ 515.
- Görsel 10.54. Müzisyen ve dans eden dört erkek. Yaklaşık MÖ 510.
- Görsel 10.55. *Aulos* çalgıcısı ve zıplayan iki erkek. Yaklaşık MÖ 510.
- Görsel 10.56. Dans eden satir ve *maenad*. Yaklaşık MÖ 510.
- Görsel 10.57. *Aulos* çalgıcısı, Dionysos, keçi ve kadın dansçı. Yaklaşık MÖ 510.

Görsel 10.58. Dans eden genç erkekler. Yaklaşık MÖ 510.

Görsel 10.59. Dans eden genç erkekler. Yaklaşık MÖ 510.

Görsel 10.60. *Komos* dansını yapan genç erkekler. Yaklaşık MÖ 510.

Görsel 10.61. Oturan tanrı ve dans eden dört kadın. Yaklaşık MÖ 510.

Görsel 10.62. Etrüsk vazosu üzerinde üç ayrı dans sahnesi. Yaklaşık MÖ 500.

Görsel 10.63. Dionysos'un dans eden iki eşlikçisi ve bir kadın. Yaklaşık MÖ 500.

Görsel 10.64. Kadın *aulos* çalgıcısı eşliğinde *peplos* giymiş dans eden dört kadın. Yaklaşık MÖ 495.

Görsel 10.65. Dans eden satirler. Yaklaşık MÖ 490.

Görsel 10.66. Dionysos ve dans eden satirler. Yaklaşık MÖ 490.

Görsel 10.67. Genç bir *hetaira* tarafından çalınan *aulos* eşliğinde dans edenler. Yaklaşık MÖ 485.

Görsel 10.68. Bir müzisyen ve dans ustası etrafında yapılan ditirambik dans. Yaklaşık MÖ 485.

Görsel 10.69. *Krotala* çalan genç erkek. Yaklaşık MÖ 480.

Görsel 10.70. *Komos* dansı. Yaklaşık MÖ 480.

Görsel 10.71. Flütist ve sopa tutup dans eden erkek. Yaklaşık MÖ 480.

Görsel 10.72. İki silahlı *phyrriac* dansçısı ve *aulos* çalgıcısı. Yaklaşık MÖ 470.

Görsel 10.73. *Krotala* tutan iki kadın dansçı. Yaklaşık MÖ 465.

Görsel 10.74. Dans eden satir. Yaklaşık MÖ 454.

Görsel 10.75. Kendinden geçmiş halde dans edenler. Yaklaşık MÖ 450.

Görsel 10.76. Kısa tunikli iki genç kızın dans dersi. Yaklaşık MÖ 450.

Görsel 10.77. Dionysos, *maenad* ve satir ile birlikte. Yaklaşık MÖ 450.

Görsel 10.78. *Aulos* çalan Pan'ın etrafında dans eden sekiz peri. Yaklaşık MÖ 450.

Görsel 10.79. Dans eden erkek, kadın ve çocuk. Yaklaşık MÖ 450.

Görsel 10.80. Hayvan kostümü giymiş erkeklerin ritüel dansı. Yaklaşık MÖ 450.

Görsel 10.81. Maske etrafında dans edenler. Yaklaşık MÖ 450.

Görsel 10.82. Hazırlanan aktörler. Yaklaşık MÖ 430-440.

Görsel 10.83. Dans eden kızlar ve akrobatlar. Yaklaşık MÖ 430.

Görsel 10.84. Dionysos figürü önünde dans eden kadınlar. Yaklaşık MÖ 420.

Görsel 10.85. Biri tef, biri sopa ile dans eden iki *maenad*. Yaklaşık MÖ 415.

Görsel 10.86. Attika kırmızı figürü, Basel vazosu. Yaklaşık MÖ 415.

- Görsel 10.87. Kuş kostümü giymiş iki dansçı ve bir *aulos* çalgıcısı. Muhtemelen Aristophanes'in "Kuşlar" oyununun resmedilişi. Yaklaşık MÖ 414.
- Görsel 10.88. Dionysos'un önünde dans eden *maenad*'lar. Yaklaşık MÖ 410.
- Görsel 10.89. At kostümlü erkeklerin üzerine çıkan dansçılara eşlik eden flütist. Yaklaşık MÖ 400.
- Görsel 10.90. Pronomos Vazosu. Dionysos ile ilgili bir oyunun provasındaki oyuncular. Yaklaşık MÖ 400.
- Görsel 10.91. Satir ve *maenad*. Yaklaşık MÖ 400.
- Görsel 10.92. Bir masanın üzerinde *oklasma* veya Pers dans gösterisi yapan genç kız. Yaklaşık MÖ 385.
- Görsel 10.93. Kadın soytarı/dansçı. Yaklaşık MÖ 370.
- Görsel 11.1. Eva Palmer-Sikalianos ve kadın koro üyeleri.
- Görsel 11.2. Boo-bam.
- Görsel 11.3. Peter Hall. Eumenidler. Orestes ve Erünniler.
- Görsel 11.4. Bakkhalar, Terzopoulos. The Stanislavky Electrotheatre, Moskova.
- Görsel 13.1. *Plier sur la plante* ve *Plier demi pointe*.
- Görsel 13.2. *Plier sur la plante* ve *Plier sur la jambe d'appui*.
- Görsel 13.3. *Degager*.
- Görsel 13.4. *Plier sur la jambe d'appui*.
- Görsel 13.5. *Ronde du jambe*.
- Görsel 13.6. *Battement*.
- Görsel 13.7. *Plier sur la plante*.
- Görsel 13.8. Duyguların bedende yoğun hissedildiği noktalar.
- Görsel 13.9. *Anuloma Viloma* nefes egzersizi.

KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.: Aynı eser

Akt.: Aktaran

Bknz.: Bakınız

çev.: Çeviren

Ed.: Editör

s.: Sayfa numarası

vb.: Ve benzeri



GİRİŞ

Tez Konusu

Bu tez, hakkında yeterli kaynak bulunmayan Antik Yunan performans biçimini ve oyunculuğunu inceleme altına almaktadır. Ritüellerden Aritoteles'in *Poetika*'sında bahsedilen dramatik olana kadarki evrim sürecine ait Antik Yunan performans ve oyunculuk yöntemleri ve bu yöntemlerin çağdaş sahnelemelerde kullanımının ne kadar uygulanabilir olduğu çalışmanın temel araştırma konularıdır. Eğer yaygın görüşte bahsedildiği gibi konuşma yetisi ve sesin ön planda tutulduğu bir oyunculuk anlayışı bu döneme hakimse, kökeni ritüel olan bir sanat dalı için bedenden sese doğru evrilen bir süreç yaşandığını düşünmek çok da yanlış olmayacaktır. Bu tez çalışmasında, dönemsel hangi faktörlerin bu türü nasıl etkilediğini araştırarak, Antik Yunan oyunculuk sanatına dair bir bulguya varılmaya çalışılacak; neticesinde bu performans biçiminin çağdaş prodüksiyonlarda kullanılıp kullanılamayacağı sorusuna yanıt aranacaktır.

Tez Sorusu

Bu çalışma temel olarak, ritüelden dramatiğe geçiş sürecinde “Hakkında çok da fazla bilgi bulunmayan Antik Yunan performansı ve oyuncusunun beden kullanımı, hangi etkenlerle, nasıl evrilmiştir? ve “Antik Yunan performans ve oyunculuk biçiminin çağdaş performanslarda uygulanması nasıl bir etki yaratır?” sorularına yanıt aramaktadır.

Tezin Hipotezi

Antik Yunan tiyatrosunda oyuncunun beden kullanımı üzerine konuşabilecekler son yıllara kadar oldukça azken, geçtiğimiz yıllarda yapılan araştırmalar dramatik türün doğuşu ve oyuncunun beden kullanımına ait daha çok ipucu bulmaya olanak sağlar. Bu oyunculuk biçimi, ulaşılan bilgiler ışığında bir çerçeveye oturtulmaya çalışılsa da, zihinlerde canlandırılanı uygulamaya geçmeden tam anlamıyla kavrayabilmek mümkün değildir. Oyunculuk biçimi ile ilgili olarak; vazolardan, metin okumalarından, Antik Yunan dans figürlerinden, kullanılan ritüelistik jestlerden beden

kullanımının oldukça hareketli olabileceği sonucuna varılır; ancak yine de kesin bir oyunculuk methodundan bahsetmek mümkün değildir. Antik Yunan oyuncusunu ve oyunculuk yöntemini etkileyen birçok faktörden en önemlileri arasında mekân, metin, dans, seyirci, ritüel ve koro gösterilebilir. Bu öğelerin hepsi, birinin eksikliğinde dahi oyunun uyarlama olarak algılanmasına yol açacak kadar kıymetlidir. Bu tez çalışması boyunca tüm bu öğelerin ve yanı sıra dönemin siyasal koşulları, filozofların görüşleri, Antik Yunan tiyatrosunun doğuşunu tetikleyen diğer türler, beden algısı gibi unsurların da üzerinde durularak; Antik Yunan tiyatrosunun ne kadar özel bir tür olduğu, bugünün koşullarında sahnelenen Antik Yunan oyunlarının ancak birer uyarlama olarak algılanabileceği ve bu uyarlamalarda Antik Yunan oyunculuk yöntemini sahnelemenin imkânsız olduğu kanıtlanmaya çalışılacaktır.

Performansın tüm unsurları birbirlerine bağlı olarak gelişir ve beraber bir anlam bütünü oluştururlar. Türü yegâne kılan ve karakterini oluşturan, bu anlam bütünüdür. Dönemin olmazsa olmaz performans unsurları bugün kullanılamadığından, modern Antik Yunan prodüksiyonlarını birer uyarlama olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Dolayısı ile Antik Yunan uyarlamalarında bütünün sahnelenemeyen diğer eksik öğeleri gibi, Antik Yunan oyunculuk yöntemi de hem geçerliliğini koruyamadığından, hem de bütünün anlamı bozulmuş olduğundan günümüz performanslarına bir değer katamayacaktır.

Tezin Amacı

“Daha iyi mi yoksa daha kötü mü olduğunu tartışmak anlamsız: zaten daha iyiye mi yoksa daha kötüye mi gittiğimizi tartışmak oldukça zordur – ancak şüphesiz ki, bir gelişim söz konusudur. Oyunculuk değişir...” (Callow, 2009)¹

Doğuşundan bugüne, tiyatro sanatı biçim ve içerik açısından sürekli bir evrilme süreci yaşar. Tarihsel, sosyal, kültürel, ekonomik, dinsel, fiziksel ve psikolojik birçok etkileşim ve değişim sonucunda, tiyatronun tüm unsurları bu evrilme sürecinden oldukça etkilenir.

¹ Simon Callow, (Çevrimiçi) <https://www.theguardian.com/stage/2009/may/11/simon-callow-theatre>, 12.03.2021.

Bir tiyatronun olmazsa olmaz unsurları oyuncu, belirli bir eylem, tiyatronun sergileneceği bir mekân ve seyircidir. Bu faktörler zaman içerisinde değişime uğrar. Sergilenecek eylem de dönemin şartlarına göre, seyirciye hitap edecek biçimde seçilir. Seçili eylemlerin oyuncular tarafından nasıl ele alınacağı ise yine seyirciyi etkileyebilecek bir yöntem üzerinden belirlenir. Her kültürel öge gibi sanat da hedeflediği kitleye ulaşabilmek adına kendini döneminin şartlarına adapte eder. Bu doğal bir süreçtir. Dönem özellikleri elbette ki oyuncunun metodunu ve beden kullanım tekniğini de etkileyecek ve dönüştürecektir. Nihayetinde tiyatro sosyal bir sanattır ve zaman, mekân, toplumsal etkenler gibi şartlar değiştikçe oyunculuk anlayışı da çağdan çağa değişiklik gösterecektir.

Bu çalışmada, tiyatro ve oyuncu algısını etkileyen tüm faktörler üzerine yapılan araştırmalar yardımıyla; Antik Yunan tiyatrosunda oyuncu bedeni ve beden kullanım yöntemi incelemeye alınmaktadır.

Tezin Alt Problem Soruları

Araştırma sorusuna yanıt ararken kaçınılmaz olarak karşımıza çıkan alt problem soruları da mevcuttur. Bu tez çalışması, araştırma esnasında şu sorulara da yanıt aramaktadır: “Ritüelden dramatik olan oyunculuğa geçiş sürecinde oyuncuyu etkileyen temel unsurlar nelerdir?”, “Antik Yunan’ın kültürel geçmişi, dramatik türün gelişimini, oyuncunun yerini ve beden kullanım tercihlerini ne yönde etkilemiştir?”, “Antik Yunan’da seyirci-oyuncu ilişkisinin evrimi ile oyunculuk yönteminin evrimi ne bağlamda karşılaştırılabilir?”, “Antik Yunan metinleri bugün sahnelendiklerinde orijinal prodüksiyonlara ne kadar yaklaşabilir?”

Tezin Önemi

Günümüze kalan bilgiler, Antik Yunan oyunculuğuna dair bir fikir edinmek için yeterli değildir. Bu tez çalışmasında ritüellerden dramatik yapıya dönüşüm sürecine ve oyuncunun beden kullanımına odaklanılmakta, bu dönüşüm sürecini etkileyen tüm unsurlar göz önünde bulundurularak incelenmekte ve egzersizlerle açıklanan uygulamalı bir kaynak oluşturulmaya çalışılmaktadır.

Antik Yunan’da oyuncu ve oyuncu bedeni üzerine yazılmış kapsamlı kaynak yok denecek kadar azdır. Bu tez çalışması ile bu kaynak eksikliğine yolun sonundan bir ışık tutmaya çalışılacaktır. Bunun yanı sıra önerilen egzersizlerle çağdaş oyuncunun bir Antik Yunan metniyle karşılaştığında yararlanmasını ve dönem oyunculuğuna dair bir fikir edinmesini sağlamayı amaçlayan bir kaynak olacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın Evreni ve Sınırlılıkları

Araştırma evreni, ritüelden dramatiğe kadar olan süreyi kapsadığından sınırları kulağa oldukça geniş gelir; bu nedenle sınırlar, ilk tragedya oyuncusu olarak bilenen Thespis’in sahneye çıkışı olan MÖ 534 yılından biraz daha geriye giderek MÖ VI. yüzyılın ikinci yarısından, günümüze eserleri kalan tragedya ve komedya yazarlarının yaşadığı dönem de dâhil edilerek, MÖ 386 yılına kadar olan süreci; yani yaklaşık 2 yüzyıllık bir zaman dilimini kapsayacak şekilde belirlenmiştir. Tiyatro sanatını etkileyen birçok unsur incelense de, araştırma evreni, Antik Yunan tiyatrosunun ana hatlarını belirleyen tiyatro değerleri ve bu değerlerin üzerinde etkili olduğu oyunculuk anlayışı ve oyuncu beden kullanım yöntemini kapsamaktadır. Odak olarak belirlenen asıl tür ise tragedyadır.

Bu tez çalışmasında Antik Yunan oyuncusunun beden kullanımını ve bugünkü geçerliliğini araştırmanın yanı sıra bu oyunculuk yöntemine ilişkin örnek egzersizler de yer almaktadır.

Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada, hakkında çok da fazla kaynak bulunmayan tarihsel bir süreci kapsayan kültürel bir olgu olduğu ve genel anlamda “nasıl” sorusuna cevap arandığı için nitel araştırma yöntemi ön planda tutulmakta olup; araştırmada elde edilen nicel verilerin karşılaştırılmasına ihtiyaç duyulduğundan nicel araştırma yöntemiyle de desteklenmektedir. Esas kullanılmakta olan modeller nedensel karşılaştırma modeli ve tarihsel modeldir. Bu yöntemle, tarihin belli bir döneminin oyuncu, seyirci, metin, mekân, inanç gibi unsurlarıyla ilgili verilerin elde edilmesi amaçlanmıştır. Belirlenen

tarihsel süreçte, oyuncunun beden kullanım tercihlerinin evrimi çerçevesinde “nasıl, neden, ne şekilde” sorularına başvurulmuştur.

Çoğunluklu olarak kullanılan veri toplama yöntemi literatür ve arşiv taramasıdır. İkinci elden veri toplama tekniği ile kitaplar, süreli yayınlar ve tezler üzerine geniş bir araştırma yapıp, Antik Yunan tiyatrosu ve oyunculuk yöntemi üzerine yeterince bilgi edindikten sonra, birinci elden veri toplama tekniği kullanılmıştır. Bu teknikten yararlanmak için, gözlem ve görüşme yöntemlerine başvurulmuştur. Elde edilen bilgileri pekiştirmek ve başkaca yorumları değerlendirebilmek için, araştırma konusu hakkında uzman bir kişi ile yapılan yazışmalar sonucu sağlamada önemli rol oynamıştır. Aynı zamanda günümüzde sergilenen çağdaş performansların ve türün özüne yaklaşmaya çalışan yönetmenlerin yaklaşımlarının incelenmesi de sonucun yorumlanmasında ve Antik Yunan oyunculuğuna ilişkin bir hipoteze varılmasında son derece faydalı olmuştur.

Tezin Bölümleri

Bu tez çalışması, Antik Yunan’da çeşitli ritüellerden dramatik olana evrilen türde, oyuncu ve oyuncu bedeni üzerine bir araştırma olup; bu süreçteki dönüşüm ve bu dönüşümü etkileyen tüm faktörler farklı başlıklar altında incelenecektir. Bu tez, 11 ana bölümden oluşmaktadır.

Giriş bölümde tezin konusu, sorusu, amacı, yöntemi, kapsamı ve bölümleri hakkında detaylı bilgi verilmektedir.

Birinci bölümde neden bu konu üzerine çalışılmak istendiği, Antik Yunan tiyatrosu ile ilgili elimizde var olan bilgilerin ne olduğu, bu bilgilerin bugün neden sorgulanması gerektiği ve bu çalışma sonucunda nereye varılmak istendiği üzerine bir özet bilgi verilmiştir.

İkinci bölümde hem ritüelin ve dramatik türün oluşumuna, hem de diğer sosyo-kültürel alanlara etki eden temel faktörlerden biri olan Antik Yunan toplumsal ve siyasal yaşamı üzerine araştırma yapılmıştır.

Üçüncü bölümde Antik Yunan'daki inanç sistemine değinilmiştir. Tanrı adına düzenlenen ritüellerden evrilen ve yine tanrı adına düzenlenmeye devam eden dramatik türün, dinden nasıl etkilendiğini anlayabilmek adına toplumun inançları hakkında da bilgi edinilmesi gerekli görülmüştür.

Dördüncü bölümde ise dönem düşünürlerinin sanat ve özellikle de tiyatro anlayışları incelenmiş; dönemin tiyatro algısını etkileyip etkilemedikleri, fikirlerinin kendi dönemleri içerisinde ne kadar benimsendiği tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda incelenmek üzere dönemin büyük düşünürlerinden Platon ve Aristoteles seçilmiştir.

Beşinci bölüm, dönemin beden algısı üzerine çalışılan bölümdür. Tanrılarını bile insan bedenlerinde canlandıran Antik Yunanlılar için beden, hiç şüphesiz modern insanın beden algısından farklı bir anlayışa sahiptir. Yunanlılar için görme duyusu çok önemli bir yere sahiptir çünkü dünyayı ancak gözleriyle algılayabilirler. Göreceklerinin ise ruhu beslemesi beklenir. İşte bu yüzden insan bedeni toplumsal yaşamda da, sanatta da görsel olarak ifade yüküldür.

Altıncı bölümde dramatik türün doğuşunu etkilediği düşünülen dramatik öncesi performatif türler üzerinde durulmuştur. Bunlar temel olarak 3 gruba ayrılabilir: Oyunlar, Ritüeller ve Danslar. Bu türlerde katılımcıların ne ölçüde bedenlerini kullandıkları, düzenlenen etkinliklerde herhangi bir dramatik unsur bulunup bulunmadığı, bu etkinlik öğelerinin daha sonra dramatik türlerde kullanılıp kullanılmadığı incelenmiştir.

Yedinci bölümde dramatik türlerin sahnelendiği ve dönemin en önemli etkinliklerinden biri olan festivaller (başta Büyük Dionysia olmak üzere) üzerine araştırma yapılmıştır. Bu festivallerin işleyişini, işlevini, önemini anlayanın, dramatik türün o dönemde ne ifade ettiğini kavramada yardımcı olacağı düşünülmüştür.

Sekizinci bölümde oyuncu bedenini etkileyen temel faktörlerden biri olan dramatik türün doğuşu ile ilgili ortaya atılan farklı görüşler üzerinde tek tek durulmuş ve her ne kadar kesin bir kanıya varmak günümüze ulaşabilen kaynaklarla çok mümkün gözükme de, en makul gelen fikirler üzerine değinilmiştir.

Dokuzuncu bölümde dramatik türlerin gelişimini, dolayısıyla dönemin oyuncu bedeni ve beden kullanım yöntemini derinden etkileyen metin, mimari yapı, seyirci, kostüm, maske, ses-nefes teknikleri gibi performans unsurları incelenmiştir. Bu bilgiler olmadan, ritüelden dramatiğe geçiş sürecinde oyuncu bedeninin nasıl kullanıldığına dair bir fikir edinmek olası değildir.

Tezin onuncu bölümü, incelenen dönemde oyuncu ve oyuncu bedeni üzerine kapsamlı bir sentezi içerir. Tüm araştırmaların ışığında Antik Yunan performansında oyuncu bedeninin kullanım yöntemi ile ilgili bir sonuca varılmaya çalışılmıştır. Bu bölümde ilaveten, oyunlarda kullanılmış olabilecek bedensel ifadeler yer verilmiştir. Bu bağlamda Antik Yunan ritüellerinde kullanılan jestler, Antik Yunan dans figürleri, MÖ VI. ve MÖ V. yüzyıllara ait, dramatik türün resmedildiği vazolar paylaşılmış, akabinde günümüze kalan Antik Yunan metinleri incelenmiş ve bu metinlerde oyuncu bedeni ile ilgili verilen ipuçları örneklendirilmiştir.

On birinci bölümünde Yunanistan'ın kuruluşu olan 1821 sonrasında tekrar sahnelenen Antik Yunan metinlerinin örneklerine değinilmiş; akabinde çağdaş yorumlarıyla, Antik Yunan tiyatrosunun nasıl bir tür olduğunu anlayabilmek adına çalışmalar yürüten iki önemli yönetmen; Peter Hall ve Theodoros Terzopoulos üzerine yoğunlaşmış ve incelenen dönem ile ilgili ipuçları bulmak amaçlanmıştır.

Tezin sonuç bölümünde tüm ünitelerde işlenen faktörler göz önünde bulundurularak Antik Yunan oyunculuğuna dair bir fikir oluşturmak ve bu oyunculuk/performans anlayışının çağdaş yorumlarda geçerliliğini koruyup koruyamayacağı sorusuna yanıt aramak hedeflenmiştir.

Tezin sonuna eklenen bölümde ise çağdaş oyuncuya egzersiz örnekleri sunulmuştur. Bu aşamada bir fikir oluşturması açısından, günümüzde Antik Yunan oyunculuğu ile ilgili verilen eğitime kısaca değinilmiştir. Bu çalışmalardan yola çıkarak çağdaş oyuncu için bir Antik Yunan metnine çalışırken, hazırlık aşamasında yararlanabileceği bir kaynak sunmak amaçlanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

ANTİK YUNAN OYUNCU BEDENİNE BUGÜNDEN BAKIŞ

MÖ VI. yüzyılda ritüellerden evrilerek primitif versiyonunun olduğu dramatik türün asıl biçimini MÖ V. yüzyılda aldığı söylenir. Bu tez çalışması boyunca “Attika Tiyatrosu” olarak adlandırılacak olan bu dönem tiyatrosunun performatif açıdan neye benzediği ve bu türe ait günümüze kalan hangi öğelerin ne kadar orijinal olduğu konusu sorgulanacaktır.

Tiyatronun kökeninin ne olduğu ile ilgili varsayımlar mevcuttur; ancak dramatik türün doğuşundan Roma tiyatrosu biçimine evrilen yolda oyuncunun nasıl bir süreçten geçtiğine dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Ritüelden evrildiği düşünülen bu türün gelişim sürecinde, sözün en önemli öge olması, oyunların devasa yapılar içerisinde oynanmaya başlaması, oyuncuların ritüeldeki bedensel deviniminden statik bedene geçmesi gibi unsurların çok kısa süre içerisinde gerçekleştiği düşüncesi akla çok da yatkın gelmemektedir. Günümüzde tiyatro eğitimi veren kurumlarda çeşitli oyunculuk üslupları öğretilirken, “Antik Yunan” oyunculuğu bir bilinmez olarak kalmakta ve çok hareket etmeyen/edemeyen, heykelimsi bir oyunculuk anlayışından ve retorikğin en önemli unsur olduğu fikrinden bahsedilmektedir.

Bu çalışmanın kapsamı dâhilinde kalmak adına sınırlı bir döneme, MÖ VI. yüzyılın ikinci yarısından MÖ 386 yılına kadar olan süreye odaklanılacak, fakat bu dönemi algılayabilmek adına MÖ VI. yüzyılın öncesi de incelenecektir. Nüfusuna oranla tarihin en çok tiyatro seyreden ve bu türe en çok önemi atfeden Atina halkı için bu sanat türünün ne ifade ettiği anlaşılmaya çalışılacaktır. Oyunculuk ve oyuncu bedenine dair, vazolar haricinde bu döneme ait neredeyse hiç kaynak bulunmamakla beraber, bu sanat türünü etkileyen tüm faktörler (ritüel, mekân, seyirci vb.) irdelenip; semboller içerisinde kaybolmadan, mümkün olduğu kadar somut verilerden yola çıkarak ve türün nereye doğru evrildiğine bakarak bir sonuca varılmaya çalışılacaktır. Bu tez çalışmasında, dönemin tiyatro deneyimini bütünüyle ele almak, bugünden o gün hakkında bir fikir sahibi olabilmek ve ilişki kurabilmek amaçlanmaktadır.

Çalışma boyunca odaklanılacak süreç, dramatik türün doğduğu, primitif formun olduğu ve günümüze oyunları kalan yazarların yaşadığı dönemdir. Primitif dönemde tragedya yalnızca koral partiyonlardan ibarettir ve bu döneme ait hiçbir metin bulunmamaktadır. Tezin asıl sorusu, ritüelden dramatiğe geçiş döneminde (MÖ VI. yüzyıl sonları & MÖ V. yüzyıl) oyunun nasıl oynandığı, oyuncunun bedenini nasıl kullandığı, oyuncunun koro ile nasıl bir etkileşim içerisinde olduğu, yazarın/yönetmenin seyirciye ne izletmek istediği ve bu oyuncu performansının bugün sahnelenen oyunlarda hâlâ geçerli olup olamayacağıdır.

Attika tiyatrosundan (Neden böyle nitelendirildiği daha sonra açıklanacaktır.) günümüze yalnızca yazıldıkları tarihten neredeyse 100 yıl sonra kayıt altına alınmış 32 tragedya, 11 komedy ve 1 satir oyunu kalmıştır. Bunun yanı sıra günümüze kadar ulaşan tiyatro yapıları (Neredeyse hiçbirisi bu tez çalışmasının inceleyeceği döneme ait değildir.), vazolar (İncelenecek döneme ait çok az örnek bulunmaktadır.) ve Attika tiyatrosunun sahnелendiği dönemden çok sonra yaşamış kişilerin yorumları ve anekdotları mevcuttur.

Elimize ulaşan metinlerde, Attika performansının büyük bir kısmını oluşturan dans ve müziğe ait neredeyse hiçbir bilgi yoktur. Modern oyuncuya bu holistik² ve eklektik, son derece performatif türü çalışabilmesi için yalnızca orijinali bile olup olmadığından emin olamadığımız metinler kalmıştır. Bu kaynak yetersizliğinin oyuncuya, bu türü çalışmaktan alıkoyan bir atalet de yüklemesi muhtemeldir. Oysa sadece metin üzerinden anlaşılmaya çalışılan bu türün en az metin kadar önemli olan beden, ansambl, müzik, dans, ritim gibi bir oyuncu için son derece merak ve şevk uyandıran unsurları da göz ardı edilmemelidir. Wagner tragedyayı kolektif sanat eseri olarak niteler. Bugün ise istisnalar haricinde, sadece metinden yola çıkılarak yorumlanan sahneleme tercihleri ile Attika tiyatrosunun özünden son derece uzak kaldığımız su götürmez bir gerçektir.

Bugün Attika tiyatrosu metinlerine genellikle çağdaş bir metne yaklaşıldığı gibi yaklaşılmaktadır. Temel sorun belki de öğretilmiş Aristotelyen kurallar ve alınan

² Bir şeyin öğelerinin/parçalarının birbiri ile bağlantılı olduğuna ve ancak bütüne bakıldığında anlamlı olacağına dair felsefi bakış açısı.

eğitimin getirdiği alışkanlık gereği metni analiz ederek bir karakter yaratma güdüsüdür. Hâlbuki ilk etapta anlaşılması gereken yegâne unsur dönemin performans anlayışıdır. Burada modern gözün daha önce şahit olmadığı bir anlayıştan bahsedilmektedir. Bugünün gerçekçi tiyatro anlayışı ile tanrısal, mitik karakterlerin ve atmosferin hakim olduğu oyunlarda, karakterleri anlamaya çalışıp, psikolojilerini irdelemek yararlı bir tutum olmayacaktır.

Attika tiyatrosunun bugün sahnelenmesinin zorluklarından biri de koro dramaturjisidir. İlk etapta koronun bugünkü ve o günkü seyirciye ne ifade ettiği tartışılmalıdır. Bu farkı kavrayabilmek ve dahası koro ruhunu özümsemek ve bugünün bireysel oyunculuk anlayışını yıkabilmek için çaba sarf edilmelidir. Koro ruhunun anlaşılması ve solo oyuncu³ ile bir harmoni oluşturabilmesi için müzik, dans ve ritim üzerine adanmış bir çalışma birinci koşul gibi gözükmektedir. Dönemin sahneleme anlayışını algılayabilmek ve uygulayabilmek için, bugün herhangi bir metne çalışıldığı gibi 1-2 aylık prova süreçleri yeterli olmayacaktır.

Bugün oyuncu, yönetmen ile ortak bir çalışma sürecine girer. Oyuncu da entelektüel bir bakış açısı ile yaratıcı sürece dâhil olmaya çalışır. Pre-tragedya döneminde, tek oyunculu yıllarda, yönetmen aynı zamanda hem yazar hem oyuncu hem besteci hem koreograftır. İlerleyen yıllarda yönetmenler oyunculğu bıraksa da diğer sorumlulukları devam eder. Yönetmen dışındaki diğer solo oyuncuların ve koro üyelerinin yaratım sürecine modern oyuncu kadar dâhil olmadığı ve sadece uygulayıcı konumunda olduğu izlenimi vardır ve bu da göz önünde bulundurulması gereken bir unsurdur. Bugünden bakıldığında Attika yönetmenleri oldukça otoriter bir figür gibi durmakta; ortaya çıkan çalışma ise ortak bir yaratım gibi gözükmemektedir.

Tez boyunca çağdaş yönetmenlerden sadece iki tanesinin (Peter Hall⁴ & Theodoros Terzopoulos⁵) yorumları üzerinde detaylı inceleme yapılacaktır. Bu iki

³ Antik Yunan oyunlarında, koro ile oyuncu kavramları genellikle birbirinden ayrı iki unsurmuş gibi bahsedilir. Ancak bu çalışmada koro üyeleri de “oyuncu” olarak nitelendirileceğinden, karakterleri canlandıran diğer oyuncular, solo oyuncu olarak adlandırılacaktır.

⁴ 1930-2017 yılları arasında yaşamış, “Sir (Sör)” ünvanını almış, İngiliz tiyatro, opera, film yönetmenidir.

⁵ Antik Yunan tiyatrosu üzerine çalışmaları bulunan, kendi oyunculuk metodunu geliştirmiş, Yunanistan’ın önemli tiyatro yönetmenlerinden biridir.

önemli yönetmenin incelenmesinin sebebi, ikisinin de farklı bakış açılarıyla, oyunları modernize etme gayesi olmadan, Attika tiyatrosunun bilinmeyen ruhunu keşfetme çabalarıdır. Türü anlayabilmek adına bu iki yönetmen incelemesinin oldukça ufuk açıcı olacağına inanılmaktadır.

1.1.Bugüne Kaynak Olan Veriler

Antik Yunan oyuncusuyla ilgili sahip olunan kısıtlı bilgi, oyuncuların kullandıkları ağır kostüm ve maskelerden ötürü hareketlerinin kısıtlı olduğu ve heykeli andıran bedenlerinde, çoğunlukla el ve kollarını kullandıkları yönündedir. Tragedyada oyuncu bedeninin kontrollü, sade ve ağır hareketlerden ibaret olduğu söylenir. Bunun yanı sıra eski komedyada oyunculuğun daha canlı, daha cinsel enerjili ve daha kontrolsüz olduğu söylene de, onun da yeni komedyaya doğru daha doğal bir yol çizmeye başladığı savunulur. Yine de genel kanı, önceliğin retorik sanatında olduğu, vücut dili ve jestlerin ise retoriğin eşlikçisi olduğu yönündedir. Retorik ikna etme sanatıdır ve demokrasi ürünüdür. Sanatçının da halkı ikna etmesi gerekiyorsa bunu ilk önce sözcüklerle yapmalıdır. Çünkü Aristoteles'e göre önem listesinin ilk sırasında olay örgüsü gelir. Yani ne olduğu ve neyin anlatıldığı, nasıl anlatıldığından daha önemlidir.

Klasik görüşteki Antik Yunan aktörü figürünü kabul etmekte güçlük çekmeye neden olacak çeşitli sorular mevcuttur: Diyonizyak ritüellerden türeyen tragedyalarda, neden ritüellerde son derece aktif olarak kullanılan beden yerini hareketsizliğe bıraktı? Bu geçiş ne kadar kısa bir sürede gerçekleşmiş olabilir? Tragedyalar da, tıpkı ritüeller gibi tanrı adına düzenleniyor, seyirciler dinsel bir ritüele geldiklerini düşünüyorlardı. Tanrıyı hissetmek adına esrime halinde yapılan bu ritüellerin tanrıyla olan bağları hangi noktada bu kadar zayıflayıp yüzeyselleşti?

Kalıplaşmış olan hareketsiz Antik Yunan oyunculuğu fikrini sorgulamadan benimsemek zordur. Elimizde oyuncunun beden kullanım tekniği ile ilgili çok da fazla kaynak olmayınca, seslerini duyurmak için uğraşan, yüksek ayakkabılar ve ağır kostümler giyen, çok hareket etmeyen, sesi ile var olan bir Antik Yunan oyuncusu profilini kabul etmek kolaylaşmıştır.

Aristoteles'in *Poetika* adlı eseri Batı tiyatrosunun ilk teorik eseri olarak kabul edilir. Bu eser Antik Yunan tiyatrosu hakkında günümüze kalan nadir kaynaklardan biridir. Ancak çalışmanın geri kalanı için unutulmaması gereken bazı olguları hatırlatmakta fayda vardır.

- 1) Bugün Antik Yunan tiyatrosu diye adlandırılan sanat türü esasında Antik Yunan topraklarının tümünde görülen bir tür değildir. Antik Yunan tiyatrosu adı altında incelenen tüm metinler MÖ V. yüzyıl Attika tiyatrosudur. Sadece MÖ V. yüzyılda, Attika'da yaşayan yazarlar tarafından yazılmış ve Attika'da düzenlenen Büyük Dionysia'da sahnelenmişlerdir. Dolayısı ile çalışmanın geri kalanında bu biçime MÖ V. yüzyıl Attika Tiyatrosu denmesinin daha doğru olacağı düşünülmektedir. Bu metinlere günümüzde Yunan tiyatrosu denmesinin temel sebeplerinden biri elimize kalan sınırlı kaynaklardan en önemlisi olan *Poetika* 'nın yazarı Aristoteles'in bu eserleri Yunan tiyatrosu olarak genellemesidir. Bunu tüm Yunan halkına ithaf etmek istemesinin nedeni, uzun yıllarını Atina'da geçirmiş olsa bile Makedon Sarayı'nda büyütülmüş ve yetişkinlik yıllarının büyük bir kısmını da Makedon topraklarında geçirmiş olup, kendi halkı da dâhil olmak üzere tüm Yunanlıların kültürüne pay biçmek istemiş olması olabilir. Yanı sıra, ilerleyen yıllarda kırsal kesimlere düzenlenen turnelerin de bu anlayışa katkısı olmuş olabilir.
- 2) Antik Yunan'a dair bilinen tüm bilgiler o kadar kalıplaşmış ve genel geçer doğrular haline gelmiştir ki, çoğu kişi *Poetika*'da yazarların doğruluğunu sorgulama ihtiyacı hissetmez. Bu bilgilerin yönetmenler ve oyuncular için yararlı olduğu fikri kabul edilir. Hâlbuki tragedya MÖ VI. yüzyılda doğmuş, günümüze kalan yazılı metinlerin tümü MÖ V. yüzyılda yazılmıştır (Aristophanes'in iki oyunu hariç) ve unutulmamalıdır ki *Poetika* ancak MÖ IV. yüzyılda kaleme alınmıştır. Aristoteles, bahsi geçen Attika tiyatrosunun orijinal prodüksiyonlarını sahnede hiç görmemiştir ve *Poetika*'daki bakış açısı MÖ IV. yüzyıla ait bir bakış açısıdır. Kendi çağına ait, proto-Hellenistik bir yorumdur.

“Klasik Atina demokrasisinin en önemli kültürel eserlerinden biri olan beşinci yüzyıl tragedyasının okumasını, Atinalı olmayan, dördüncü yüzyıl filozofu Aristoteles üzerinden yapmak, zaman nehrini geriye doğru akıtmaktır.”⁶

3) Aristoteles’in bahsettiği sözmerkezci yaklaşım ve oyuncunun sadece trajik oyun yazarına hizmet ettiği fikrinin doğruluğu kanıtlanamaz. Günümüze kalan en eski metin olan *Persler*’in yazılış tarihi ile *Poetika*’nın yazılış tarihi arasında yaklaşık 140 sene vardır. Her ne kadar Aristoteles oyunların ortak noktalarından yola çıkarak belli kurallar ortaya koymuşsa da, adı geçen yazarların Aristoteles’ten önce yaşadıkları ve oyunlarını bu kurallara göre yazmadıkları göz önünde bulundurulmalıdır. Bu fikri bir adım öteye taşımak gerekirse; Aristoteles’in yorumları modern çağlara da sirayet etmiştir, ancak aradan geçen yüzyıllar boyunca dil de elbette değişime uğramıştır. Dolayısıyla metin ile ilgili yapılan yorumlar da dilin evriminden etkilenmiş olabilir. Örneğin; *hamartia* kelimesi Hristiyanlıkla beraber ölümcül kusur, günah olarak kullanılmaya başlanmış ve günümüze de böyle geçmiştir. Oysa ki Aristoteles’in yaşadığı dönemde *hamartia* sadece “hata” olarak kullanılmakta ve ölümcül günah gibi önemli bir anlam teşkil etmemektedir. Buna benzeyen başka yorum farklılıklarının da olabileceği ihtimalini unutmamak gerekir.

4) Öte yandan Aristoteles, tiyatro ile ilgili özel bir eğitim almamıştır ve diğer sanat dallarına nasıl yaklaşıyorsa dram sanatına da aynı uzaklıktan yaklaşır. Belli bir konunun ortak ve ayrışan özelliklerini belirleyerek sonuca vardığı bir yöntem kullanır. Aristoteles, yaptığı çalışmalara performansı ve oyuncuyu pek dâhil etmez, sadece metin üzerinde durur. Bu da *Poetika*’dan ne kadar yararlanılıp yararlanılamayacağının bir göstergesidir. Çıkarım yapılabilecek tek sav, oyuncunun metne bağlı kalması ve kendi yorumunu katmaması gerektiğidir. Ayrıca, kendi döneminden önce yaşamış oyuncuların, kendi döneminin oyuncularından daha iyi olduklarını söyler. (Neye dayanarak bunu öne sürdüğü bilinmemektedir ancak aktarıldığına

⁶ Dunbar, Zachary ve Stephe Harrop, **Greek Tragedy and the Contemporary Actor**, Liverpool, Palgrave Macmillan, 2018, s. 30.

göre zamane aktörleri abartılı hareketler sergileyerek oynamazlarsa seyircinin anlamayacağını düşünürler. Fakat bu düşüncenin de bir çeviri hatasından kaynaklı olarak - *excessive gesture* vs. *excessive mimesis* - yanlış anlaşılmış olabileceği fikri üzerine ilerleyen bölümlerde değinilecektir.) Tüm bu teorik yaklaşımlar Page du Bois'ya göre halktan uzak, antidemokratik ve apolitik yaklaşımlardır.⁷

- 5) Poetika'da yeterince bahsi geçmeyen bir diğer unsur ise performansın görselliğidir. Sadece metin ve oyuncudan ibaret olmayan bu performanslarda, görsellik, müzik, koreografi de en az metin ve oyuncu kadar önemlidir. Dolayısı ile bu eserden öğrenebileceğimiz bilgiler son derece kısıtlı olup, başka bir yüzyıla ait performansları yorumlar niteliktedir.

Aristoteles'in yorumları ihtisamlı, koronun ön planda olduğu, hareketin göz kamaştırdığı performanslardan ziyade, solo oyuncunun ön planda olduğu Hellenistik döneme ait performansların yorumu gibi okunabilir. Oyunlar MÖ V. yüzyılda önemli festivallerde, oldukça büyük prodüksiyonlarla sergilenirken, MÖ IV. yüzyılda genelde, yıldız oyuncularla birlikte sadece festivallerde değil, her etkinlikte ve her yerde sergilenebilecek şekilde yalınlaştırılmış prodüksiyonlar haline gelmiştir.

Oyunculuk üzerine dönem düşünürlerinden edindiğimiz bilgilere örnek vermek gerekirse:

Aristoteles'e göre oyunculuk sesle ve farklı duyguları ifade etmek için sesi farklı biçimlerde kullanmakla ilgilidir. Sokrates de iyi bir oyuncu olabilmek için doğuştan gelen bir güzel konuşma yeteneğine sahip olunması gerektiğini söyler. Bunun dışında oyuncuya dair bir görüşü bulunmaz. Attika tiyatrosunda ise sözün aktarımı elbette önemlidir; ancak bu aktarım için sesin tek önemli unsur olduğu fikri gerçekçi değildir.

Nietzsche'nin yaptığı bir yorumdan da, kendi döneminin Antik Yunan oyuncularına dair görüşü ile ilgili fikir edinmek mümkün olabilir:

⁷ a.e. s. 40.

“Ön tarafa yakın arka duvarı ile antik dönemin dar sahnesi, ölçülü hareketler yapan az sayıdaki oyuncuyu, canlı rölyeflere ya da mabetlerin alınlığındaki canlı mermer heykellere çevirir. Bir mucize, Parthenon’un alınlığında yer alan Athena ve Poseidon arasındaki kavgayı betimleyen mermer figürlere can verse, herhalde onlar Sophokles’in diliyle konuşturlardı”.⁸

Bu söylem oyuncuların hareketsiz kaldıkları ve hatta neredeyse heykel gibi durdukları gibi yorumlanabilir. Ancak *skene*’nin ne zaman kullanılmaya başlandığı ve MÖ V. yüzyılda oyuncular tarafından ne sıklıkla kullanıldığı da göz önünde bulundurulmalıdır. *Orchestra* alanında yer alan solo oyuncuların ve koronun bu söyleme dâhil edilemeyeceği aşikârdır; dolayısıyla oyunculuk biçimi ile ilgili bir genelleme yapılamaz.

Prof. Dr. Özdemir Nutku, sınırlı Türkçe kaynaklardan *Dünya Tiyatrosu Tarihi I* adlı eserinde Antik Yunan oyuncusu için şöyle der:

“Oyuncuların usta olmaları ve seslerini çeşitli rollere göre değiştirip ona göre hareket etmeleri gerekiyordu; çünkü bir oyuncu maske takarak çok sayıda oyun kişisini, bu arada kadını da canlandırıyordu. Üstelik, 17.000 ya da 20.000 kişilik tiyatro seyircisine konuşmalarını anlaşılır bir duruma getirmesi şarttı. Oyuncuların çok güzel şarkı söylemeleri ve gerektiğinde dans edebilmeleri önemliydi. Maskelerin dural, hareket etmeyen ve yüz ifadesini vermeyen sert ya da gülünç görünüşleri altında gerekli olan anlatımı getirmek kaçınılmazdı; hele seyircisi de bağışlamayan Atina seyircisi olursa... Yüzlerindeki ifadeleri değişmeyen maskelerle ifade esnekliğini, inandırıcı hareketleri getirmesi gerekiyordu oyuncunun.”⁹

Yine Prof. Dr. Özdemir Nutku’nun *Oyunculuk Tarihi I* adlı eserinde oyuncunun başarılı olabilmesi için gereken yetiler, yarışma kriterleri üzerinden belirtilir:

“Tragedya oyunculluğu yarışmalarında güzel konuşma (retorika) seçiciler kurulu için en önemli değerlendirme puanıydı. Seçiciler Kurulu, güzel konuşmada üç şey arardı: 1)Ses oylumu, yani ses fırlatma tekniği; 2)Ses değiştirmede ustalık; 3)Konuşma tartımının oyuncunun canlandığı role uygunluğu.”¹⁰

⁸ Friedrich Nietzsche, **Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans**, çev. Mahmure Karaman, İstanbul, Say Yayınları, 2005, s. 17.

⁹ Özdemir Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi I**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011, s. 62.

¹⁰ Özdemir Nutku, **Oyunculuk Tarihi I**, Ankara, Dost Yayınları, 2002, s. 33.

Bu betimlemelerde de ses en önemli öge olarak sunulmuş, oyuncunun ustalığı bu yeteneğe bağlı tutulmuştur. Bu da genellikle oyunun sahnelendiği alanın büyüklüğü, dönemin şartları gereği kadın rollerinin erkekler tarafından oynanması ve bir oyuncunun birden fazla karakteri canlandırması ile ilgili olarak yorumlanır. Ancak bu bakış açısının yeterli olmadığına ilerleyen bölümlerde değinilecektir. Oyuncunun bedeni ile ilgili söylenen “gerektiğinde dans edebilmeleri” ve “inandırıcı hareketleri getirmesi gerekliliği” ise kulağa Antik Yunan oyuncusunun modern oyuncunun kalıplarına yansımaları gibi gelmektedir. Hâlbuki gerek oyuncunun aldığı eğitim, gerek türün son derece derin bir müzikaliteye sahip oluşu, gerekse en iyi oyuncuya verilen ödüllerin sadece sese bağlı olmadığı gerçeği; dansın “gerektiğinde” yapılacak değil, yapılması gereken bir öge olduğunu gösterir. “İnandırıcı hareketler” dendiğinde bugünün okuyucusunun/oyuncusunun zihninde bugünün inandırıcılığı, bugünün gerçekliği canlanır. Ancak dönem şartlarıyla, dönemin gerçeklik ve beden algısıyla ilgili herhangi bir bilgi vermeden sadece “inandırıcı” olandan bahsedildiğinde eksik bir yönlendirme yapılmış olabilir. İlerleyen bölümlerde bu konudan daha detaylı bahsedilecektir.

Sahnedeki hareketi günümüz seyircisi/okuyucusu olarak algılayamamızın bir diğer nedeni ise metin çevirilerinden kaynaklıdır. Attika tiyatrosunda kullanılan dilin müzikalitesini çevirilerde yakalamak oldukça zordur. Hâlbuki orijinal metin son derece ritmiktir ve bu ritim sahne üzerine taşar; aksiyonun ritmi haline dönüşür. Müzik haricinde, sadece metnin bile bu denli bir ritmi varken sahne üzerinde hareketsiz, durağan bedenler hayal etmek oldukça güçtür.

Oyuncuların hareketsiz beden kullanımlarına yönelik gösterilen bir diğer neden ise giydikleri *kothornus*’lardır. *Kothornus*’ların oyuncuların boyunu uzatmak için kullanılan, yüksek tabanlı, karakterlerin önemine göre gittikçe artan farklı yüksekliklere sahip tahta ayakkabılar olduğu düşünülür. Ancak yapılan araştırmalarda bu tanıma uyan *kothornus*’ların Roma tiyatrosunda kullanılmaya başladığı anlaşılır. Yunan tiyatrosundaki *kothornus* ise bileklerde biten, hafif kaygan bir tabanı olan, yumuşak botlardır. Dolayısı ile bu ayakkabılar, oyuncunun beden kullanım kabiliyetini kısıtlayan bir neden olarak gösterilemez.

Tüm bu bilgilerin ışığında çalışmanın geri kalanında, genel geçer bir bilgi olarak kabul edilen Antik Yunan tiyatrosunun hareketsiz oyuncular fikrini inkâr ederek değil; ancak başka bir oyunculuk biçiminin de olabileceği yönünde Attika tiyatrosunun unsurları üzerinden adım adım ilerlenerek, dönemin performans ve oyunculuk biçimleri anlaşılmaya çalışılacak ve bu biçimlerin bugünün performanslarında kullanılmasının ne kadar geçerli olacağı sorusuna yanıt aranacaktır.



İKİNCİ BÖLÜM

ANTİK YUNAN'DA TOPLUMSAL VE SİYASAL DÜZEN

Dramatik türün nasıl doğduğunu anlayabilmek için dünya tiyatro tarihini bu denli derinden etkilemiş bir toplumun köklerini ve kültürünü anlayabilmek gerekir. Antik Yunan Uygarlığı'nın tarihi incelenirken bazı tarihçiler Antik Miken Uygarlığı'nı bu sürece dâhil etse de (MÖ 1600 – MÖ 1200), aslında aralarında kültürel anlamda çok benzerlik bulunmadığından tarihçilerin büyük bir çoğunluğu iki dönemi birbirinden ayrı tutar. Kent devletleri ile yönetilen Miken Uygarlığı her ne kadar ticaret ve korsanlıktan gelen zenginliği, mimarisi, sanat anlayışı ile Avrupa'nın ilk yüksek kültürü olarak gözüke de, çöküşünün etkisi o kadar büyük olmuştur ki; daha sonra gelecek yaklaşık 350 yıllık süreç Karanlık Çağ olarak adlandırılmıştır. Bu dönemde popülasyonun çoğunun göçebe düzene geçmiş olduğu, bir kısmının Yunan adalarına, bir kısmının Batı Anadolu topraklarına göç ettiği düşünülmektedir. Bu yayılma ile Ege Denizi bir Yunan gölüne dönmüş olsa da, her topluluğun kendi içine döndüğü, ticaretin ve sanatın durduğu bir dönem olmuştur. Bu uzun dönem, yüzyıllar sonunda Antik Yunan'ın kendine has kültürünü oluşturmaya vesile olacaktı.

Hem bu karanlık dönem ile ilgili bilgi edinmemizi sağlayan nadir kaynaklardan biri olduğu, hem de Attika tiyatro metinleri için kaynak olarak kullanıldığından, bu noktada Homeros metinlerinden bahsetmek yerinde olacaktır. İlyada ve Odysseia'nın kökeni Miken Uygarlığı'na uzanan, kulaktan kulağa ozanlar tarafından aktarılan bir geleneğe dayansa da; yazılı hale getirilmesi MÖ VIII. yüzyılı bulmuştur. Dolayısı ile tam anlamı ile Miken kültüründen bahsedildiği söylenemez. (Örneğin Homeros destanlarında tanrılara tapınaklarda tapınılırken, Miken Uygarlığı'nda tapınak bulunmamaktadır.) Bu destanlardan, dönemin sınıfsal farklılıkları, otoritesi, değerleri, erdemleri hakkında bilgi sahibi olmak mümkündür.

Miken Uygarlığı'nda sınıflar temel olarak soylular ve diğerleri olarak ikiye ayrılmaktadır. Soyluluk ya doğuştan ya da ekonomik güçten gelmektedir. Diğer sınıflar da kendi içlerinde ikiye ayrılır: *thetes* (Tarımla uğraştıkları bilinse de, toprak sahibi olup olmadıkları bilinmemektedir.) ve köleler (Köleler, soylulara bağlı

olduklarından ve bir şekilde korunduklarından, güvenlik konusunda *thetes*'ten daha iyi konumda bile sayılabilir.) Bu toplum için en büyük değerler, fiziksel güç (hızlı ve çevik olmak, iyi bir savaşçı olmak), cesaret, aile ve evin korunması, gurur ve saygınlıktır. En önemli erdem ise *arete*¹¹ olup, Antik Yunan kültürünün de önemli bir ögesi olduğundan, bu konudan ilerleyen bölümlerde daha detaylı bahsedilecektir.

Bahsi geçen yaklaşık 350 yıllık Karanlık Çağ'da Antik Yunan kültürünün önemli özelliklerinden biri olan *polis* de şekillenmeye başlar. İngilizce'ye *city-state*, Türkçe'ye kent-devleti olarak çevrilen bu sözcük, esasında çevirisinden daha fazlasını ifade etmektedir. Günümüzde kullanılan politik kelimesi *polis*'ten türemiştir; *polis*'i ilgilendiren anlamına gelir. Çoğu *polis* ilk başlarda tarım yapılan küçük köy veya kasabalardan oluşup, kent anlayışından oldukça uzaktır. *Polis* olarak değerlendirilmelerinin nedeni bağımsız oluşlarıdır. Nispeten daha küçük olan *polis*'lerde herkesin akraba olduğu düşünülür. Sayıları 1000'den fazla olan bu *polis*'lerin yerlerinin belirlenmesinde çeşitli faktörler etkili olmuştur: olası bir saldırı halinde etrafında korunmaya yarayacak yüksek ve büyük bir kaya bulunması, tarım yapmaya elverişli topraklar olması, korsanlardan korunmak amacıyla iç kesimde veya denizden nispeten uzak bir noktada olması. Çevrelerinde bulunan sokak ve caddelere bakıldığında kurulan *polis*'lerin zaman içerisinde çok da planlı gelişmediği gözlemlenir. MÖ 750 yılında *polis* kuruluşları resmi olarak tanınmış ve monarşinin sonlanmasına neden olmuştur. Böylece aristokrasinin başında bulunduğu yönetim biçimi hüküm sürmeye başlar.

Daha önce küçük topluluklar halinde veya bireysel olarak yapılan savunmalar, MÖ VIII. yüzyılın sonralarına doğru *polis*'lerin tanınmasıyla yerini resmi bir orduya bırakır: *Hoplite'ler*¹² Mızrak ve kalkanla sıralar halinde ilerleyen bu ordular, büyük ölçüde *polis*'ler arasında yapılan savaşlarda görev alır. *Polis*'in piyadeleri aynı zamanda çiftçileridir. Savaş süresini kısa tutmak, evleri, mahsulleri ve doğabilecek tüm zararları asgari seviyede tutabilmek adına saldırılar genelde hasat zamanı düzenlenir. Çünkü topraklarına girilen çiftçi-piyadeler, mahsullerini korumak ve

¹¹ Antik Yunan kültüründe üstün, yetkin, doğru, ölçülü gibi unsurları tanımlayabilecek kavram.

¹² Antik Yunan ağır piyade ordusu.

halkın aç kalmasını önlemek amacıyla savaşı bilerek mağlup olarak sonlandırıp; en az zararla kurtulmak ister. Yani aslında *hoplite'ler*, aristokrasi ve çiftçi arasında uzlaştırıcı bir rol de üstlenir.



Görsel 2.1. *Hoplite'ler*¹³

Zamanla başka toprakları istila etmek için de saldırıya geçen Yunan ordusu MÖ VI. yüzyıla kadar topraklarını İspanya'dan Karadeniz'e kadar genişletir. Bu kadar geniş bir alana yayılan Yunan kolonileri sayesinde Panhelenizm ve beraberinde bir Yunan kültürü doğar. Bu kültürün etkileri yaşamın her alanında görülür:

- Dini festivallerin oluşumu
- Sınır bölgelerde bulunan başka kültürlerden yeni sanat ve zanaat teknikleri öğrenilmesi
- O döneme kadar bilinen tüm dillerden daha kolay olan bir alfabe oluşturulması ve edebiyat dünyasına zemin hazırlanması
- Kendi içlerinde özerk olsalar da, kolonilerin başka kolonilerden yardım isteyerek kendilerini güvende hissetmesi
- Zengin topraklardan gelen talepler sonucunda ticaretin büyümesi (özellikle zeytin, şarap, çömlek, silah, sabun, parfüm vb.) ve neticesinde giderek daha da zenginleşilmesi
- Ticaret yapan kesimin zenginleşmesi sonucunda aristokrasi için bir tehdit oluşturması

¹³ Kaynak: <https://www.ancientworldmagazine.com/articles/chigi-vase/>, 10.01.2022.

Oluşan bu tehdit sonucunda MÖ 700 - MÖ 500 yılları arasında kent-devletlerinin farklı yönetim biçimlerine bir yenisi eklenir: tiranlık. Yunan topraklarında kurulan tiranlıklar, genelde mevcut aristokrasi sınıfının mensubu olup, bu düzenden kişisel bir şikâyeti veya bir husumeti bulunan, güçlü askeri yeteneği olan veya askerler tarafından desteklenen kişiler tarafından kurulur. Fakat *polis*'ler o kadar küçüktür ki, (Platon'un *Devlet*'te belirttiğine göre 5000 nüfuslu, Aristoteles'in *Poetika*'da belirttiğine göre tüm vatandaşların birbirini tanıyabileceği büyüklükte), yönetim açısından süreklilik sağlayabilmek, Büyük İskender'in kuracağı imparatorluğa kadar mümkün olamayacaktır. Taktik genelde aynıdır; tiran, mevcut yöneticiyi devirmek için alt sınıfı kendi yanına çeker; fakat yönetime geçtikten sonra, o da yanında tuttuğu alt sınıf mensuplarını ezmekten geri kalmaz. İşte bu yüzden tiranlık da zamanla kendi ömrünü tüketir.

Ancak tiranların *polis*'e kattıkları önemli faydalar da vardır: Kalabalıklaşan nüfus ile birlikte drenaj sistemlerinin ve su temininin geliştirilmesi, pazar yerlerinin kurulması, şehir duvarlarının inşası ve güçlendirilmesi, tapınakların inşası, yeni yerel festivallerin düzenlenmesi, sanatın, şairlerin desteklenmesi, diğer tiranlıklarla barışçıl ortamın sağlanması vb.

Tez konusu gereği daha detaylı bir inceleme için diğer *polis*'lerden ziyade Atina ve çevresini kapsayan Attika Bölgesi'ne odaklanılacaktır. MÖ 683 yılına kadar krallıkla yönetilen Atina, daha sonra tam anlamıyla aristokratik bir kent-devleti olmuştur. Bu kent-devleti soylulardan oluşan bir kurul olan *areopagus* tarafından yönetilir. Her ne kadar bir grup hâkim ve Attika'nın dört kabilesini temsilen oy kullanma yetkisi olan görevliler atanmış olsa da, asıl yetki *areopagus*'tadır. Tiranlığa ve daha sonrasında demokrasiye kadar uzanacak olan yolu açan olay ise bu yüzyılda yaşanan tarım krizleridir. Geçimini çoğunlukla buğdaydan kazanan Atina halkı, toprak verimliliğini ve çeşitliliğini arttırmak için gerekli sermayeyi bulamadığından, halkın çoğu daha zengin olan komşularından borç almak ve hatta daha zor durumda olanlar kendilerini ve ailelerini teminat göstermek zorunda kalır. Geri ödenemeyen borçlar nedeni ile birçok Atinalı ya zengin ailelere ya da sınır dışı bölgelere köle olarak satılır.

“En aşağı sınıfa, üretimlerinin ancak altıda birini kendilerine ayırma izni verilmişti. Faiz oranları yüzde elliye çıkmış olan tefecilerin ağına düşmüş köylüler topraklarını, çocuklarını, kendilerini satmaya zorlanıyorlardı. Eupatridai¹⁴, bir köylü isyanını bastıracaklarsa, mülklerini yitirme tehdidi karşısında onlar kadar korkmuş olan tüccarların işbirliğini kazanmak zorunda olduklarını kabul ediyordu. Bunun için, kendisi de ticaretle uğraşan bir Eupatridai üyesi olan Solon'a diktatörlük güçleri verildi.”¹⁵

Bu buhran döneminde MÖ 594 yılında Atinalılar Solon’u başa getirerek tek yetkiyi kendisine verir. Solon kökten bir çözüm olarak tüm mevcut ve gelecek borçları silip, tüm köleleri özgür bırakıp, sınır dışına gönderilenleri ise geri getirir. Toprak dağıtımını çok iyi yönetemese de, ticareti hızlandırarak MÖ V. yüzyılda elde edilecek zenginliğe zemin hazırlar. Attika nüfusunun kolay erişimini sağlamak için buğday ihracatını yasaklar ve bunun yerine zeytin ve şarap ihracatını hızlandırır. Yabancı zanaatkârlara vatandaşlık vererek, zanaatın de gelişmesini sağlar. Daha önce sadece vatandaş sayılan erkeklerin oğullarına tanınan vatandaşlık hakkını genişletir ve bu hakkı, yeni gelen zanaatkârlara ve ticaret yapanlara da tanır. Böylece vatandaşlar için dört sınıf oluşturulmuş olur: En üst iki sınıf *archon* olup *areopagus*’ta görev alabilir; üçüncü sınıf *hoplite*’lere ve yönetime seçilmiş 400 kişiye hizmet eder; dördüncü sınıf ise oy kullanma ve halk meclisine katılma hakkı olan *thetes* sınıfıdır. Böylece Solon, orta sınıfa da yönetimde söz sahibi yapmış olur.

İncelenen dönemde oldukça fazla etkisi görülmüş bir diğer kişi ise Solon’dan sonra tiranlığını ilan edecek olan Peisistratos’tur. MÖ 546 yılında askerlerin desteğini alarak Atina’nın ilk tiranı olur. Hükümdarlığı süresince halkı yanına çekebilmek adına tapınaklar inşa eder, yeni dini festivaller düzenleyip, hali hazırda var olanları geliştirir, *agora*’yı inşa edip şehrin merkezi haline getirir, şair ve zanaatkârları destekler.

Peisistratos’un başarılı olmasının temel sebeplerinden biri, aristokrasinin Apollonik kültürüne karşı, halka diyonizyak kültürü sunmuş olmasıdır. Peisistratos, aristokratların elindeki dini kuvvete saldırmak yerine, akıllıca davranıp onların tanrısı olan Apollon’un karşısına Dionysos’u çıkarır ve onun adına törenler düzenlemeye

¹⁴ “İyi doğmuşlar”. Yönetim mekânizmasını ellerinde tutup diğerlerini bundan yoksun bırakmış olan soylular.

¹⁵ George Thomson, **Tragedyanın Kökeni**, çev. Mehmed Doğan, İstanbul, Payel Yayınları, 2004, s. 102.

başlar. Dionysos, eşitliği, coşkuyu, eğlenceyi temsil ettiği için halk tarafından çok çabuk benimsenir. Yunan *panteon*'unda Apollon'un kendini bilme idealine karşıt duran Dionysos, coşkunluk, kendinden geçme, esrime; dolayısıyla eşitlik, bütünleşme gibi ideallerini içinde barındırır. "Nietzsche, Apollon'u '*principium individuationis*'in muhteşem ilahi imgesi', 'bireyselliğin ve sınırların tanrısı' olarak tanımlar. ... Apollonik kenar çizgisi nahiyeleri, bölgeleri, tahayyülleri ve kişileri birbirinden ayırır. Batı'nın bireyselliği Apolloniktir."¹⁶ Camille Paglia'ya göre Dionysos'un hiyerarşiye saygısı yoktur.

Bu iki tanrı aslında iki karşıt uç olan yönetim biçimlerini temsil etmektedir. Apollon aristokrasiyi ve monarşiyi temsil ederken, Dionysos çoğulcu, çeşitli olan, kapsayandır, kişiyi kendi sınırlarından özgürleştiren enerjidir. Bu bağlamda toplumun çoğunluğunu oluşturan orta ve alt sınıf mensuplarının, kendilerini dışlayan Apollon'dan, kapsayan Dionysos'a geçiş yapmaları çok da uzun ve zorlu bir süreci gerektirmemiştir.

"...Dionisos özdeşleşme, Apollonsa nesneleştirir. Dionisos bizi öteki insanlara, diğer mekân ve zamanlara taşıyan empatik ve sempatik bir duygudur. Apollon kategorik düşüncenin ve batılı kişiliğin keskin ve soğuk ayrımcılığıdır. Dionisos, enerji, esrime, histeri, hafif meşreplik ve duygusallıktır – düşünce ya da pratiğin rastlantısallığıdır... Batıda Apollon ve Dionysos zafer için mücadele eder. Apollon, sonuçları fikir birliği, kısıtlama ve baskı olan uygarlığın sınır çizgilerini çeker. Dionysos ise sınırsız, taşkın, katı, yıkıcı ve savurgan enerjidir."¹⁷

Tüm bunların ışığında demokrasinin temelleri atılmış olur. Kent Peisistratos'tan sonra gelen oğlunun yönetiminde iken Sparta'nın saldırısına uğrar ve ardından toparlanma sürecinde hükümdarlık için İsağoras ve Kleistenes arasında bir çekişme olsa da, Atina halkında alevlenmiş olan politik bilinç sayesinde demokrasinin kurucusu olarak görülecek Kleistenes, MÖ VI. yüzyılın sonlarında başa getirilir. Kleistenes, daha önce 4 ana kabileden oluşan Attika topraklarındaki kabile sayısını 10'a çıkarır. Hiçbir kabilenin diğeri ile üstünlük savaşına girmemesini sağlar. Bu 10

¹⁶ Camille Paglia, **Cinsel Kimlikler**, çev. Didem Atay ve Anahid Hazaryan, Ankara, Epos Yayınları, 2004, s. 82.

¹⁷ a.e. s. 104.

kabilenin yönettiği 100'den fazla ayrı küçük yerleşim birimi bulunur. Bu yerleşim birimlerine *deme* adı verilir. Yönetimin nihai karar yetkisini, Atina halkını temsil eden 500 kişilik kurula verir. (*Deme*'lerin büyüklüklerine göre kurula katılan kişi sayısı değişir.) Nüfusun büyük çoğunluğu kölelerden ve kadınlardan oluşur ve bu kişilerin vatandaşlık hakları yoktur. Seçimler kısıtlı sayıdaki seçmenler tarafından gerçekleştiriliyor olsa da, başa geçecek kişilerin meclis ve seçimler yolu ile seçilecek olması demokrasinin temel taşının atıldığı anlamına gelir.

MÖ VI. yüzyılın sona ermesiyle Atina için yaklaşık 100 yıl sürecek bir savaş süreci başlayacaktır. (İyonya Savaşları, Pers Savaşları, Pelepones Savaşları) Ancak bu savaşlar, sonuçları ne olursa olsun, Atina Uygarlığı'nın yükselişini sağlar. Bunun en büyük nedeni MÖ 480'li yıllarda bulunan gümüş madeni sayesinde zenginleşmeleri ve yaklaşık 200 gemilik bir donanma ile güçlenmeleridir. Bu sayede Atina, Akdeniz ülkelerinde söz sahibi olur ve bu ülkelerden koruma sağlama karşılığında para toplamaya, modern deyişle haraç kesmeye başladıklarında zenginlikleri daha da artar.



Görsel 2.2. Arkaik ve klasik dönemde Antik Yunan politik haritası¹⁸

¹⁸ Kaynak:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Classical_Greece#/media/File:Map_of_Archaic_Greece_\(English\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Classical_Greece#/media/File:Map_of_Archaic_Greece_(English).jpg), 10.03.2021.

Demokrasi rejiminin kurulması ise Perikles'in MÖ 461 yılında *arkhon* seçilmesi ile olur. Sınıf ve toplum çatışmaları son bulur; aristokrasi çöker ve yeni bir sınıf yükselir. Perikles tüm vatandaşlara siyasi haklar tanınmasını, her kesimden vatandaşın mahkemede jüri olabilmesini, jüri atamalarının seçimle değil, kura ile yapılmasını, toprağı olmayanlara toprak dağıtılmasını sağlar. Ancak vatandaşlık hakkı sadece her iki ebeveyni de vatandaş olanlara tanınmaktadır.

Attika bu gelişmelerden önce aslında ahşap kasabalardan oluşur. Zenginleşmeye başladıktan sonra asıl uygarlık kurulmaya başlar. Bu imkânlarla sahip olmadan evvel bahsi geçen hiçbir önemli yapı henüz inşa edilmemiştir. *Parthenon*'nun inşası MÖ 447-432 yıllarını, halk meclisinin toplandığı *Pniks*'in inşası MÖ 400'lü yılların sonunu, mahkemelerin görüldüğü *Areopagis*'in inşası MÖ 460 yılını, tiyatro yarışmalarından önce tanıtımlarının yapıldığı ve etkinliklerin düzenlendiği *Odeon*'un inşası ise MÖ 435 yılını bulur.



Görsel 2.3. Antik Atina kenti¹⁹

Atina toplumsal yapısından da bahsetmek gerekirse; demokrasinin gelmiş olması “köle sınıfı”nın ortadan kalktığına delalet değildir. Fakat ilginç olan, bu durumun, köleler de dâhil olmak üzere herkes için, hatta dönemin ileri gelen düşünürleri için bile son derece olağan bir durum olmasıdır. Aristoteles için insanlar, önemlerine göre; erkek, kadın, köle olarak sıralanır.

¹⁹ Kaynak: <https://www.plato-dialogues.org/tools/athensim.htm>, 11.02.2022.

“Parça, sadece bütün’ün bir unsuru olmakla kalmaz, aynı zamanda ona aittir de. Aynı şey mülk için de geçerlidir. O halde, bir efendi sadece kölenin efendisidir, ama köleye ait değildir. Aynı şekilde, köle sadece efendinin kölesi olmakla kalmaz, aynı zamanda tümüyle ona aittir.”²⁰

Atina demokrasisinde kadının hiçbir rolü olmamıştır. Oy kullanamayan kadınların, siyasette olmadığı gibi sosyal alanda da pek fazla hakka sahip olduğu söylenemez. Kadınların evden dışarı çıkmaları uygun görülmez, güneş ışığının kadın sağlığına iyi gelmediği düşünülür. Kadından beklenenler, ev işleri, çocukla ilgilenmesi ve köleleri denetlemesidir. Peleponnez Savaşı’ndan sonra ise erkek nüfusundaki azalma nedeni ile kadınlar erkeklerin görevlerini de üstlenmek durumunda kalır. Evlerde harem ve selamlık bölümleri bulunur. Kadınların topluma karıştığı tek bir etkinlik vardır: ritüeller ve festivaller. Bu aktiviteler dışında evden çıkması uygun görülmez. Kölesi olmayan fakir ailelerin kadınları tarlalarda işçilik, ebelik, sütninelik yapabilir. Kadınlar için ideal evlilik yaşı 12-18 iken, erkekler için 30 yaşından sonra uygun görülür. Boşanmak isteyen kadının muhakkak ailesinden biri tarafından himaye edilmesi gerekir. Kadının aslı görevi bir varis doğurmaktır. Bir ailenin erkek çocuğu olmazsa, kız çocuk aynı soydan bir başka erkek ile evlendirilir. Böylece soyun devamı sağlanır. Evlilikte cinsel hayatla ilgili çok bilgi edinemesek de Plutarch’ın evli çiftlerin ayda üç kez sevişmelerini tembihlediği bilinmektedir. Erkeklerin hayat kadınlarıyla birlikte olmaları da normal görülür. Hatta Perikles’in ilişkisi olduğu hayat kadını Aspasia’dan bir oğlu olduğu bilinmektedir. Eşcinsel ilişkilerin de kabul gördüğü, dönemin çömlek eserlerinden anlaşılmaktadır. Kadın hem güçsüz bir varlık olarak görülür, hem de genç erkeklerin kolay etkilenebileceği bir tehdit olarak algılanır. Genç erkeklerin kadınlardan etkilenmemesi için de, yaşça daha büyük bir erkek tarafından eğitilmesi ve gerçek bir erkek olarak yetiştirilmesi gerekir. Bu eğitimde cinsel ilişki de meşru kabul edilir. Bu ilişki, kadını toplumdan bir adım daha ötelemenin bir yolu gibidir.

Dönem düşünürlerinden Platon, çağının toplum düşünce yapısına aykırı bir fikre sahiptir. Ona göre kadın ve erkek haklar bakımından eşittir. Aralarındaki fark sadece

²⁰ Aristoteles, **Politika**, Akt. Hasan Malay, **Çağlar Boyu Kölelik**, Ankara, Gündoğan Yayınları, 1990, s. 14.

biyolojiktir. Kadın da erkeğin yaptığı her işi yapabilir; ancak erkek bu işleri daha iyi yapar. Yine de onun “ideal” kavramına göre erkekler, tanrıya kadınlardan daha yakın bir cinstir. Dönemin bir diğer düşünürü Aristoteles’e göre ise, kadın ve erkek aynı yaratılmamıştır. Erkekler, kadınlardan daha zekidir. Ona göre evin tek bir yöneticisi vardır, o da erkektir. Her ev kendi monarşisiyle yönetilir. Doğumda, erkeğin yaratıcı, kadınınsa sadece taşıyıcı olduğunu savunur. Sokrates’e göre ise eşine yardımcısı gibi davrananlar kârlı, iyi davrananlar ise zararlı çıkarlar.

Ksenophon’un *Oikonomikos* adlı eserinde deneyimlerini okuduğumuz Iskhomakhos aslında Ksenophon’un kendisidir. MÖ 431 - MÖ 354 yılları arasında yaşamış olan filozof, kendi evliliği üzerinden görüşlerini açıklar. Kendisi evde çok zaman geçirmedikten ev idaresini karısına bırakır. Karısı evlendiğinde yaşı çok küçük olduğu, öncesinde de tecritte bulunduğu ve sadece yün dokuma ve iştahını tutma konularında eğitim gördüğünden bilgisi çok azdır. Yaşça kendisinden büyük olan Ksenophon, eşini eğitir. Kadın erkeğe alıştıktan sonra başlayan bu eğitimin konuları arasında evliliğin temel nedeni olan çocuk sahibi olmak, evi paylaşmak, ev ekonomisi, eşyaların yeri gibi konular bulunur. Ksenophon aslında kadını dönem şartlarına göre olabildiğince iyi bir konuma koyar. Kadını kraliçe arıya benzetir, zihinsel yeteneklerini erkekle eşit, hatta bazı özelliklerini erkekten üstün görür. Kadının beden egzersizine önem vermesi gerektiğini düşünür ancak beden egzersizi diye nitelendirdiği aktiviteler hamur yoğurma, döşek silkeleme gibi ev işlerinden ibarettir.

Ancak bir gelişme olarak Perikles’in MÖ 451 yılında getirdiği “birinin Atinalı olabilmesi için Atinalı bir anne-babadan doğması” ile ilgili kanun, kadınlara daha önce olmayan bir güç sağlar. Toprak sahibi olunabilmesi için vatandaşlık hakkı gerekmektedir. Yani artık kadınların da ekonomik anlamda aileye katkıda bulunabildiği söylenebilir. Aristophanes’in *Lysistrata*’sında da bunun izini görürüz: “Kamusal işlerde benim de payım var, çünkü erkekleri doğuruyorum.”²¹

²¹ Aristophanes, **Lysistrata**, Akt. Esra Yalazı, 2015, Ksenophon’un *Oikonomikos* Adlı Eserinde Evlilik Ve Kadına Yaklaşım, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/770370>, 09.05.2022.

Bütün bunların yanı sıra Atinalı drama yazarları kadını, mitolojinin de etkisi ile farklı bir bakış açısıyla kaleme alır. Oyunlarda, dönem şartlarında tasvir edilenden daha güçlü bir mizaca sahip olan kadın karakterlerle sıklıkla karşılaşırız: Clymnestra, Antigone ve Medea'nın gözükaralığı, cüretkârlığı, cesareti... Bu karakterler haksızlığa uğramış birine duyulan acıma duygusunu canlandırırken, öte yandan seyircinin gözünü korkutan bir tehdit de barındırır.

Bu bilgilerin genellikle Atina aile yaşantısını kapsadığını tekrar belirtmekte fayda var; Sparta ile ilgili bilgiler ise kadını çok daha farklı bir noktaya konumlandırır:

“Sparta, kadının konumu açısından diğer Yunan kentlerine göre daha farklı bir yapıya sahipti. Lykurgos yasalarının toplum içindeki erkek ve kadın rollerini iyice belirlediği Sparta’da, erkekler sadece askerlik işleriyle ilgilenir, evli erkekler bile bütün günlerini askeri işlere ayırdıklarından, pek çok erkek işini yapmak kadınlara düşerdi. Bu nedenle Sparta’da kız çocukları erkekler gibi kamusal bir eğitime tabi tutulur ve bu eğitim devletçe desteklenirdi. Yani kamusal alanda erkekle kadın arasında bir nevi eşitlik vardı. Öyle ki kadınlar bedensel talimlerini erkeklerle yan yana üstelik çıplak biçimde yapabiliyor, güreş ve yarış gibi fiziksel yarışmalara katılabiliyor ve binicilik eğitimi de alıyorlardı. Kadının eğitimi tamamen sosyal bir gereklilik üzerine dayanıyor, örneğin aldıkları bedensel eğitim onların arazi denetimi gibi bir konuda işlerine yarıyordu. Kadının sosyal durumu göz önünde bulundurularak Sparta yasaları mülk edinme ve idaresi bakımından da kadına erkeğinkine yakın bir rol vermekteydi. Bu nedenle tüm dokuma işleri de kölelere yükleniyordu. Miras işi de Atina’da olduğundan farklı işliyordu: Erkek çocuğu olmayan bir *oikos*²²,un kız çocuğu tüm aile varlığını miras olarak alabiliyor, *oikos*’un mirasçısının bir erkek çocuğu olması durumunda da kız çocuğuna az da olsa pay veriliyordu.”²³

Antik Yunan’da herkes doğduğu şehirde yaşar, nadiren de olsa başka şehirlerde yaşamaya başlayanlar o kentte yabancı sayılır. Halk genelde birbirine yakın mahallelerde oturup, iş için kentin çevresinde konumlanmış çiftliklerine gider.

Ulaşımın hiç de kolay olmadığı araziler nedeniyle kent devletleri hiçbir zaman merkezi bir ulus olarak birleşemez. Erozyonlar sonucu geride kalan engebeli araziler sebebiyle Yunanlılar ulaşım yolu olarak denizi tercih ederler. Denizin ve doğal felaketlerin doğasını kendi doğalarına işleyen Yunanlar, güçlülere dirençli, esnek ve

²² Aile.

²³ Esra Yalazı, 2015, Ksenophon’un Oikonomikos Adlı Eserinde Evlilik Ve Kadına Yaklaşım, (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/770370>, 09.05.2022.

cesur karakterler olarak bilinirler ve her şeye rağmen ortak bir din ve dile sahip bir Helen kültürü oluşturmayı başarırlar.

Kentlerin çoğu bir akropolis (yüksek kent) üzerine, yani bir tepe üzerine kuruludur. Yüzyıllar geçtikçe, akropolisin en üst noktalarına Olimpos tanrılarına adanan tapınaklar inşa edilir. Tepenin eteğinden çiftliklere doğru giden caddelerde evler ve kamu binaları yer alırken, bu caddelerin ve tören yolunun oluşturduğu üçgen alana *agora* denir. *Agora* hem ticaretin hem de öğretimin yapıldığı alandır. Zamanla *agora*, *stoa*'larla²⁴ özdeşleşir. İnsan doğasını gözlemlemek ve üzerine konuşmak için burada bir araya gelen filozof Zeno ve yandaşları, "stoacılar" olarak anılmaya başlanır. Yunanlıların tüm işleri *agora*'da yürütülürken, evleri nispeten küçük ve özensizdir. Üstü açık bir avluya açılan odalardan oluşan evler dikdörtgen şeklindedir, güneş ve rüzgârdan korunurlar. Evlerde dokuma araç gereçleri, tören ve festivallerde kullanılan eşyalar, savaş malzemeleri, yemek, banyo araç-gereçleri gibi günlük eşyalar bulunur.



Görsel 2.4. Antik Atina'da ev düzeni²⁵
(Andron: Erkeklerin misafir edildiği oda. Gynaikon: Kadınların misafir edildiği oda.)

Yunanlılar MÖ VIII. – MÖ IV. yüzyıllar arasında Mısırlılardan sanat ve mimari adına birçok şeyi örnek almakla kalmayıp, öğrendikleri her şeyi bir değerler sistemine çevirip sanat ve mimarlık alanlarında kendilerine özgü bir temel yapı oluşturmayı

²⁴ Agora'da yer alan üstü kapalı sütunlu galeriler.

²⁵ Kaynak: <https://www.oldest.org/ancient/greek-homes/>, 12.05.2022.

başarırlar. Platon da bunu teyit eder biçimde “Yunanlılar yabancılardan ne almış olurlarsa olsunlar, sonuçta onları daha soylu bir şeye dönüştürmüşlerdir.”²⁶ demiştir.

Yunanlılar, insan doğasını, tanrıların eylemlerinin nedenini ve varoluşu merak ederler. Belki de bu nedenle doğa felsefesi hususunda oldukça başarılı olurlar. (Miletli Thales’in güneş tutulmalarını, Leukipos ve Demokritos’un atom kavramı fikrinin öncüsü olan bölünmez bileşenler teorilerini bulmaları gibi) Yunanlıların hedefi sanat ve yönetim de dâhil olmak üzere tüm alanlarda *arete*’ye, yani yetkinliğe ulaşmaktır. Bu da ancak yaşamla denge içinde varolmak ve öz disipline sahip olmakla ulaşılabilir bir hedeftir. *Arete* kavramı Türkçe’ye genelde erdem olarak çevrilmiştir ancak bu çok yetersiz bir tanımlama olarak kalır. Bu çevirinin etimolojik olmaktan çok, Antik Yunan’da erdem ve bilgi tanrısının *Arete* olarak anılmasından kaynaklandığı düşünülebilir. *Arete* esasında “mükemmellik” kavramını ifade eder. Herkes ve her şey kendine has olanın en mükemmelini yapmalı, *arete*’sine ulaşmalıdır. Örneğin bir tohumun meyve veren bir ağaca dönüşmesi onun *arete*’sidir. İnsanın *arete*’si ise kendi türüne has olan “akıl”dır. Antik Yunan’da bu kavram yaşamın her alanında uygulanmaya çalışılır ve böylece kendi yüksek kültürlerini oluşturabilirler.

İlerleyen bölümlerde karşımıza çıkacak olan bir başka önemli Antik Yunan kavramı ise *agon*’dur. *Agon* bir tiyatro terimi olarak yarışma veya iki karşıt görüşlü karakterin oyunda karşı karşıya geldiği bölüm olarak geçer. Ancak yine Antik Yunan kültürüne işlemiş bir başka boyutu ise çatışma/mücadeledir. İnsanın hayat ile mücadelesi/*agon*’u, siyasetçilerin *agon*’u, iyi ile kötünün *agon*’u, Apollon ile Dionysos’un *agon*’u, farklı görüşlerin *agon*’u, birey ve toplumun *agon*’u vb. örneklerinde görüldüğü gibi hayatın neredeyse her alanda *agon*’a rastlanabilir. Bu kavrama “çatışma”dan yola çıkarak olumsuz bir anlam yüklemek çok da doğru olmaz; ilerleme genellikle *agon* sonucunda gerçekleşir.

Bu bölümde incelenen Antik Yunan kültürünün toplumsal ve siyasal öğelerinin, ilerleyen bölümlerde şu alanlar için bir zemin hazırlayacağı düşünülmektedir:

²⁶ Platon, *Epinomis*, Akt. Aydanur Yenel, “Sanat: Mimarlık, Mekan Ve Bellek”, VI. Uluslararası Genç Sanat Tarihçiler Sempozyumu, Ankara, 27-29 Kasım 2012.

dramatik formun doğuşunu tetikleyen siyasal ortam, seyirci demografisi açısından toplumsal düzen, demokrasinin tiyatro sanatındaki izdüşümü, seyirci ve oyuncu bağlamında kadının toplumdaki yeri, kültürel öğelerin sahnede kendine yer edinmesi, siyasi ve kültürel gücün mimari ve seyirci yapılanması üzerindeki etkileri, Dionysos-Apollon çatışması, *arete*, *agon* gibi önemli kültürel öğelerin sahne üzerindeki yansımaları.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANTİK YUNAN'DA DİNİN DÖNEM ÜZERİNDEKİ ETKİSİ

Antik Yunan inancı çok tanrılı dine dayanır. Heredot'a göre bu, Homeros ve Hesiodos etkisinden kaynaklanır. Antik Yunan tarihi boyunca belirli bir tanrı sayısı yoktur; zaman içerisinde tanrıların sayısı, farklı kültürlerin etkisiyle değişiklik gösterir.

MÖ V. yüzyılda tanrılar için inşa edilmeye başlanan tapınaklar oldukça büyüktür. Bu yapılar, *polis*'in simgesidir. Ancak tapınakların içine sadece rahipler ve seçilmiş kişiler girebilir. Rahipler de, kutsal din adamları değil; seçilmiş devlet memurlarıdır. Tapınakların içleri yalındır, dış tarafları ise sanatsal süslemeler barındırır. Yapımına oldukça fazla özen gösterilmesinin nedeni, tanrılara karşı beslenen duyguların yanı sıra birinci bölümde bahsedilen *arete* geleneğinden ileri gelmektedir. Bu tapınaklar tanrılara adak sunmak içindir. Kurban kesecek maddi gücü olmayanlar, adağın kilden bir kopyasını sunarlar. Dinsel ritüeller ve ibadet tapınağın dışında bulunan sunağın etrafında, açık havada yapılır; bu alan kamusaldır.



Görsel 3.1. Parthenon, Atina. Athena Tapınağı. ²⁷

Antik Yunan tanrıları insan bedenine sahiptirler; ancak bu onları ölümlü yapmaz. Tanrılar ölümsüzdür. İnancıya göre Olimpos Dağı'nın zirvesinde yaşarlar.

²⁷ Kaynak: <https://greecetravelideas.com/ancient-greek-temples/>, 14.03.2022.

Halkın mevcut Olimpos tanrılarına inançları zamanla körelmesiyle farklı bir inanç arayışı başlar. Bu inançlardan biri de Dionysosçuluktur. Hinks şöyle der: “Olimpos dini başarılı, müreffeh ve sağlıklı yönetici sınıfının dini idi. Ezilen köylüler verimsiz topraklarda beden ile ruhu bir arada tutmanın getirdiği bu yükün ve sosyal adaletsizliğin altında ezilirken; tanrılardan talepleri çok farklıydı: Olimposlular kendilerine eziyet edenlere benziyordu.”²⁸ Mevcut Olimposlu tanrılar tam da bu yüzden nüfusun çoğunluğunu oluşturan kesime hitap etmekten ziyade, aristokratların tanrıları olarak algılanır. Baskıcı, kuralcı, net çizgileri olan bu tanrıların, halkın başındaki aristokrat yöneticilerden bir farkı yoktur. Hâlbuki Dionysos yasaların üzerindedir. Bu bölümde Dionysos ile ilgili dini anlamda bilgi verilecek olup, Dionysos ritüellerine farklı bir bölümde değinilecektir.

Antik Yunan inancında Dionysos, ilk başta Olimpos tanrılarından biri değildir, sonradan aralarına dâhil olur. Bu dâhil oluşta orfe inancının katkısı büyüktür. Orfeci mistik öğreti, Trakya’da doğup M.Ö. VI. yüzyılda Atina’ya ulaşır. Bu öğreti, aristokratlar arasında değil, tüccar, köylü ve köle sınıfları arasında kendine yer bulur. Bu inanişâ göre insan ruhu, tanrının bir parçasıdır. Dolayısı ile ruhu ölümsüzdür. Bedene sıkışan ölümsüz ruh, hayattayken azap içindedir. Kişi çeşitli ibadet ve ritüellerle bedeninden sıyrılıp, kendinden geçip içe yönelebilir. Bu içe yönelişle, bilinçle keşfedilemeyen, kişinin asıl varlığı, ölümsüz yanı keşfedilir.

Orfecilere göre yaşam bir çabalama alanıdır. Ancak çabalayarak ve cesaret edilerek ilerlenen yol, tanrıya varacaktır. Bu tutum Apolloncu aristokratların ahlak anlayışına terstir. Aristokratlara göre umut, aşırı sevgi ve aşırı çaba yanlış tutumlardır. Fakat aristokratlar dışında kalan ve nüfusun büyük bir kısmını oluşturan kesim, bu dine kolay adapte olur. İnsan ruhunun varoluş düzeyinde mutlu olabilmesi için bir arınmayı, bir kurtuluşu veya ruhun özgürleşmesini hedeflemesi gerekmektedir. Dolayısı ile orfeci tarikatlar gücünü aristokratlardan değil, çalışan emekçi sınıftan alır.

“Orfeci inanişâ kendini gösteren Antik Yunan düşüncesi, “şimdiki ben-duygusu” ile “ilksel ben-duygusu” arasında keskin bir ayrım çizer. Şimdiki ben-duygusu” bir öte dünya ve yeniden doğum tasarımıyla destek alınarak sıkı bir denetim

²⁸ Roger Hinks, **Myth and Allegory in Ancient Art**, Akt. Paglia, **Cinsel Kimlikler**, s. 82.

altında tutulur, bu aynı zamanda Titanlar'dan miras alınan saldırganlık içgüdüsünün bastırılmaya çalışılmasıdır. Diğer taraftan, sadece doğum anında ve ölüm sonrasında erişilebilen “ilksel ben-duygusu”yla yaşarken yüzleşmenin yolu ise, her iki boyutun da hâkimi olan Dionysos’a adanmış törenlerde, Dionizyak esrime anında bulunur.”²⁹

Doğunun mistik öğretileri hızla yayılırken Yunan inanç sistemi de bu öğretilerden oldukça etkilenir. Dionysos, Asya kökenlidir. Mısır'daki ismi Osiris'tir. Tıpkı Dionysos şenliklerinde dolaştırıldığı gibi, oradaki törenlerde de Dionysos'u temsilen ahşaptan bir fallus taşınır; fakat bu kez Mısırlı kadınlar tarafından. Hatta Dionysos'un Yunan kültürüne, doğu mistisizminden etkilenip karıştığı bilgisi Euripides'in *Bakkhalar*'ında görülebilir. Bu metinde Dionysos karakteri şunları söyler:

“Ben Lidya'nın, Frigya'nın altın ovalarından geliyorum. İran'ın güneşten kavuran kırlarını, Baktra'nın uzun surlarını, Medea'nın buzlarla örtülü topraklarını, saadet diyarı Arabistan'ı, tuzlu denizin kıyılarında uzanan bütün Asya ülkesini, barbarlarla Hellenlerin karışık yaşadığı güzel hisarlarla süslü şehirleri dolaştım. Dünya üzerinde bir tanrı gibi var olabilmek için oralarda korolarımı topladım; dinimi ayinlerimi öğrettim; şimdi kendimi Hellenlere tanıtmak istiyordum.”³⁰

Mite göre Dionysos, Zeus ve Thebai kralının kızı olan Semele'nin çocuğudur. Semele, Dionysos'a hamileyken, Hera, insan formunda karşısına çıkar. Semele'yi çocuğun babasının Zeus olup olmadığı kuşkusu içinde bırakıp gider. Semele, Zeus'tan kendisine görünmesini ister. Ancak Zeus'u gören kişi küle dönecektir. Israrı sonucunda, Zeus Semele'nin karşısına çıkar; Semele küle döner. Zeus, Dionysos'un ceninini alıp kendi bacağına diker, böylece onu yaşatır. Bu yüzden adının anlamı “iki kez doğan”dır. Dionysos'un bu döngüsü, dramatik türü temsil edecek tanrıya yaraşır, oldukça güçlü bir imajdır.

Orfeciler, bu miti, Girit'e özgü Zagreus mitiyle birleştirirler. Bu versiyonda, Dionysos, Zeus ve Persephone'nin çocuğudur. Dionysos'a bahşedilenlere kızan Hera, çocuğu yok etmeleri için Titanları baştan çıkarır. Titanlar, Dionysos'u yer. Bunu

²⁹ Kerem Karaboğa, *Tragedya İle Sınırları Aşmak, İstanbul*, 2008, E Yayınları, s. 55.

³⁰ Euripides, *Bakkhalar*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2003, s. 37.

öğrenen Zeus, Titanları şimşekleriyle küle çevirir. Küllerin arasından Dionysos'un kalbini kurtarır, böylece yeniden doğacaktır. Üzerlerinde Dionysos'un kanı bulunan Titanların küllerinden ise insanlık doğacaktır.

Dionysos mitosunun getirdiği bu boyut, tragedyanın doğuşu için oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Bu mit, insana özgü zıt tarafları temsil eder, çünkü doğan insan hem iyi Dionysos'un kanından, hem de kötü Titan'ın külünden oluşur.

“Yaşam, insanın Titanların günahının kefareti ödediği bir cezadır. İnsanın ölümsüz yanı, ölümlü yanın içine kapatılmıştır... Tüm yaşam ölüme bir hazırlanmadır, çünkü ruh ancak ölüm yoluyla mahpustan kaçmayı ve bedenin kötülüklerinden kurtulmayı umabilir. Yaşam ölümdür, ölümse yaşam. Ölümden sonra ruh yargılanır. Eğer ruh, bedenle temas yoluyla kendini günahın geçmiş bir çare olacağı kadar çürütmüşse, Tartarus'un hapisanesinde sonsuz cezaya terkedilir. Eğer günahı tedavi edilebilir gibiyse, içi temizlenir, arıtılır, sonra da cezasını yeniden çekmek üzere geri gönderilir. Bedende lekelenmeden üç kez yaşadıktan sonra serbest bırakılır ve kutsanmışların gökteki birliğine katılmaya gider.”³¹

Yanı sıra bu kültürde, çeşitli yöntemlerle tanrıların bilicilik gücünden yararlanılır. Tanrılara sorular sorulur, işaretlerle gelen cevaba göre kararlar alınır. MÖ V. yüzyılın sonlarına doğru belli bir kesimin bu inançtan yavaş yavaş uzaklaşmaya başladığı Euripides'in *Helena* metninde görülebilir:

“Ulak

... Peki! Bilicilik

Ne oluyor ki? Kurban adayıp iyilik dileyeceksin,

Ama biliciliğe boşver gitsin! Para tuzağından

Başka bir şey değil! Üstelik alevlere bakarak

Zengin olan bir züğürt de görülmemiş.

En âlâ bilici: Akıl ve zekâdır!”³²

Bu bölümde üzerinde durulan konuların, ilerleyen bölümlerde bahsi geçecek performans unsurlarının daha iyi anlaşılabilmesi için bir zemin hazırlayacağı düşünülmektedir. Oyunlarda yer alan tanrı karakterlerinin

³¹ George Thompson, **Tragedyanın Kökeni**, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul, Payel Yayınları, 2004, s. 187.

³² Euripides, **Helena**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2013, s. 55.

canlandırılması, seyircinin bu karakterleri algılayış biçimi, oyunda bahsi geçen tapınakların nasıl alanlar olduğu, dramatik türe yön veren iki tanrının, Dionysos ve Apollon'un karakteristik özellikleri gibi konulara değinilerek Antik Yunan dramatik performansı ile ilgili bir bakış açısı kazanmak amaçlanmıştır.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

DÖNEMİN DÜŞÜNÜRLERİNİN TİYATRO ALGISI

4.1. Platon

M.Ö. 429-347 yılları arasında yaşamış olan Platon, sanat eğitimi almış olmasına, yaşadığı dönemde çok önemli tiyatro eserleri yazılmasına ve tiyatronun halk tarafından çok benimsenmesine rağmen; Sokrates'in öğrencisi olduktan sonra, halk üzerindeki gücü bu kadar büyük olan bir olgu ile ilgili olumlu bir kanaate varmaz.

Sokrates'in tiyatro üzerine düşünceleri ile ilgili çok fazla bilgi sahibi olunmasa da, tragedya için mantıktan uzak, akli bulandırıcı bir tür olduğunu; gerçeği değil yalnızca hoş olanı gösteren baştan çıkarıcı bir sanat olduğu için öğrencilerine bu daldan uzak durmalarını söylediği bilinmektedir. Nietzsche, Sokrates'i tragedyanın ölümüyle suçlar.

“Nietzsche, birçok çağdaşının yaptığı gibi Batı düşünce ve sanat tarihini belirleyen süreci yükselen bir çürüme olarak okur. Bu çürümenin kaynağı ise felsefenin bizatihi kendisidir. Sanatı alt ederek yaşamı kendisine tabi kılan felsefe (rasyonel diyalektik düşünce) sağlıklı bir yaşamı mümkün kılan tüm Dionysosçu içgüdüleri yok etmiştir. Sokrates'le başlayan logosun zaferinin neticesi hakikat ve onu temsil eden akıl adına yaşamın temelindeki güdülerin (dolayısıyla sanatın) yok edilmesi, bu dünyanın görünüş olarak değerden düşürülmesi, bedenin hor görülmesi ve güç istencinin yok edilmesi olmuştur.”³³

Platon'un felsefe sistemi, Parmenides'in devinim içinde olan ve değişen varlığı temel alan düşüncesi ile Herakleitos'un devimsiz ve değişmeyen varlık düşüncesinin bir uzlaşması gibidir. Platon'a göre iki dünya vardır: algıladığımız dünya (görüngüler dünyası) ve gerçeklikler dünyası (idealar dünyası³⁴). Algıladığımız görüngüler dünyası, gerçeklikler dünyasındaki ideaların kopyalarından oluşur. Kopyalar, yani görüngüler değişebilir, devinim halindedir. İdealar ise gerçekliktir. Gerçeklik tektir ve değişmez. Bu iki dünya da kendi içinde ikiye ayrılır: Görüngüler dünyası, *pistis*

³³ Sever Işık, "Mitosa Karşı Logos Ya Da Dionysos'a Karşı Sokrates: Tragedyanın Doğuşu'nda Felsefe ve Sanat Karşıtlığı", **Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi**, 2020, s. 36.

³⁴ Duyularla algılanması mümkün olmayan, sezgilerle idrak edilebilenler toplamı.

denilen, tüm canlıları ve canlıların eylemlerini kapsayan inançlardan oluşan bir basamak ve *eikosia* denilen, beş duyumuzla algıladığımız taklitlerden oluşan basamaktan meydana gelir. İdealar dünyası ise, *dionia* denilen, varsayımlarla elde edilen bilgilerden oluşan bir basamak ve *noesis* denilen, asıl varlığın, yani ideaların bulunduğu basamaktan oluşur.

Platon iki dünya düşüncesini mağara metaforu ile örneklemiştir. Mağara duvarındaki gölgeler görüngüler dünyası, yani içinde yaşadığımız dünyadır. İnsan burada gerçeğin kopyasını yaşar. Mutlak varlık olan yegâne gerçeklik ise, mağaranın dışında, idealar dünyasındadır. Görüngüler dünyasındaki bilgi değişkendir, geçicidir. En yüce bilgi idealar dünyasındadır. Fakat ölümlü bedenlere hapsolmuş bilinçle bu bilgiyi, yani hakikati kavramak çoğunluk için olası değildir. Kavrayabilenler sadece filozoflardır. Bu bilgi ezelden beri varolan ve değişmeyen bilgidir. İnsanın yüksek bilinci, doğumundan önce bu bilgide, idealar dünyasında bulunmuştur. Yani insanın özü orasıdır. Ölümünden sonra gideceği yer de orası olacaktır. Bu yüzden insan, bedenli olduğu ve beş duyuyla sınırlandığı görüngüler dünyasında hep yaşamın anlamını sorgular; çünkü aslında özüne duyduğu hasret içerisindedir. Bu özü, görüngüler dünyasında beş duyumuzla algılamak mümkün olmadığından, mutlak varlık kendini bu dünyada kopyalarının içinde var etmek zorundadır. Teklik, görüngüler dünyasında çokluk içinde varolur.

Platon'un sanata dair duyduğu endişeler genelde, şairler tarafından anlatılanla mutlak gerçeğin yansıtılamıyor oluşu üzerinedir. Çünkü zaten şairlerin taklit ettikleri de ideaların taklididir. Yani; sanat yoluyla bir gerçekliği taklit ettiğimizi düşündüğümüzde; eğer gerçek olduğunu düşündüğümüz şey de bir kopyadan ibaretse, sanatsal ifadeler, kopyanın kopyasıdır. Gerçeğe iki kat uzaktır. Bu fikri betimlemek adına, Platon ortaya *mimesis* kavramını çıkarır. Ona göre sanat *mimesis*'tir, yani varolanın taklididir. Hayatı yansıtır ancak gerçeklikten de bir adım daha uzaklaştırmış olur. Platon için, *mimesis* elbette ki olumlu bir kavram değildir. Ona göre gerçeğe ulaşabilenler sadece filozoflardır. Sanatçılar ise bir zandan öteye geçemezler.

“Benzettiği şeyleri gerçekten bilse benzetmekten çok yaratmaya çalışırdı bence. Birer anıt gibi birçok güzel varlık bırakırdı arkasından. Övgüsünü değil, kendisini yapardı her şeyin.”³⁵

Doğayı taklit etmek bir nevi yaşamla ilişkinin yeniden ifade edilmesidir. Yaratılmışı yorum katmak, üzerine eklemektir. Yani sadece doğanın değil, doğayı yaratma gücünün de taklididir; bir nevi tanrılaşma içgüdüsüdür.

Platon’a göre şairler sadece birer ileticidir; tanrının sözünü insanlığa iletir. Yani esasında eserleri onların değil, tanrının eseridir.

“Büyük epik şairlerin tümü o güzel şiirleri sanatla değil, tanrısal esinle, tanrısal telkinle yaratırlar; şairler de öyle. Korybantların³⁶ ancak kendilerinden geçtikleri zaman raks etmeye başlamaları gibi lirik şairler de herkesin bildiği o güzel türkülerini bestelerken kendilerinde değillerdir, müzik ve ritmin hareketine kapılır kapılmaz başları dönmüş, kendilerinden geçmişlerdir; tıpkı, akılları başlarında değilken ancak kendilerinden geçtikleri zaman ırmaklardan süt ve bal çeken bakkhalar³⁷ gibi. Kendilerinin de itiraf ettikleri gibi, lirik şairlerin de ruhunu etkileyen aynı sarhoşluktur.

... Mısralarını esinleyen sanat değil, tanrısal güç olduğu için, her biri öbür türlerde çok başarılı değildir. Tanrı peygamberleri ve esinlenmiş kâhinleri yaptığı gibi, şairleri de akıllarını başlarından alarak sözcüleri haline getiriyorsa, onları dinleyen bizler, bu kadar güzel şeyleri, söyleyenlerin akılları başlarında olmadığına göre, onlar değil, tanrı olduğunu; onların ağzından tanrının konuştuğunu anlayalım diyedir bu.”³⁸

Bu noktada Platon şairin tanrısal gerçekliğe bir şekilde yaklaştığını düşünse de, bunda şairin herhangi bir etkisi ya da katkısı olmadığı görüşündedir. Şair aleladedir. Seyirciye veya hayata bir katkısı yoktur. Bu tanrısal ilham oyuncu için de geçerlidir. Platon, iyi taklidi her ne kadar olumsuz veya değersiz bir olgu olarak görse de, bu özellik esasında hem oyuncuyu hem de yazarı halkın gözünde yücelten, daha yüksek bir konuma koyan bir niteliğe sahiptir. Ona göre oyuncu, bir şeyi çok iyi taklit ediyorsa, hiçbir şeyi onun kadar iyi taklit edemez. Dolayısı ile oyuncu belli bir rolde

³⁵ Platon, **Devlet**, çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Remzi Yayınevi, 1971, s. 599.

³⁶ Yunan mitolojisinde Frigyalı tanrıçanın papazlarına verilen isim.

³⁷ Dionysos adına düzenlenen ritüellere katılan kadınlar alayı.

³⁸ Platon, **İon**, çev. Niyazi Berkes, İstanbul, Hürriyet Yayınları, 1973, s. 534.

iyi ise, o rolde devam etmesini salık verir. Çünkü diğer üstleneceği roller, onun kadar iyi olmayacaktır.

Platon'a göre şiir sanatı, insanları tutkularından arındırmak yerine, onları daha da besleyip büyütür. (Sadece şiir ile ilgili değil, müzik ile ilgili de benzer düşünceleri bulunur. Örneğin, *aulos*³⁹ müziğini haz verici bulur, bu da insanı ahlaktan uzaklaştırır.) Hâlbuki insan tutku ve coşkularını dizginleyebilmelidir; çünkü ahlaklı, erdemli ve akı başında bir birey olma yoluna ancak böyle girilebilir. Platon; tragedyada seyircinin hem acı hem de zevk duyduğunu düşünür. Acı, izlediği şeyle empati kurmasından; zevk ise insanın asal eğilimlerinden biri olan taklit etme içgüdüsünü izleme olanağı bulmasındandır. Bu karmaşık bir ruh halidir ve insanın ruh sağlığını dengede tutmasını zorlaştırır. Bu manipülasyon *katharsis*'tir; insanı daha iyi ve mutlu değil, daha kötü ve mutsuz yapar. Ahlaktan yoksundur.

Özet olarak Platon'a göre tiyatro insanı: “Teolojik olarak tanrının söylediklerinden, epistemolojik olarak doğru bilgidir, etik olarak doğruluk ve ahlaktan uzaklaştırır.”⁴⁰

4.2. Aristoteles

MÖ 384-322 yılları arasında yaşamış olan Aristoteles, Platon'un öğrencisi, Büyük İskender'in öğretmenidir. *Poetika* adlı eseri, Batı tiyatrosunun teorik ilk çalışması olarak kabul edilir. Bu eserin tiyatro ile ilgili öne sürdüğü kavramların çoğu, büyük bir kitleye göre hâlâ geçerliliğini korumaktadır.

Poetika adlı eserin orijinal metnine ulaşamamakta ve bazı kavramları yorumlamakta hâlâ zorluklar yaşanmakta olsa bile, Aristoteles'in temel düşüncesi kavranabilir. Aristoteles'in *mimesis* kavramına bakış açısı Platon'dan şu noktada farklılık göstermektedir: sanatçı yaratılmış olanı taklit ederken, üzerine ekleme yapar, onu tamamlar. Platon'un görüşündeki gibi ideanın taklidini yapmaz, onu tamamlayarak ideal olanı oluşturur. Marvin Carlson, Gerald Else'nin, Platon'dan

³⁹ Çift kamışlı, üflelemeli bir Antik Yunan enstrümanı.

⁴⁰ Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=IkHgzk8xpdg&list=PLekLL5EeEeqBHNyS-5RrQ_M9lk3oFzWF&index=14, 10.06.2021.

Aritoteles’e geçişi, kopyalamadan yaratmaya doğru bir geçişi olarak kabul ettiğini söyler.⁴¹ Geoffrey H. Hartman ise bu konu ile ilgili şöyle der:

“Mimesis'e hizmet eden retorik, hayal gücü olan retorik, önceden var olan bir gerçekliği yansıtma anlamında taklit edici olmaktan uzaktır. Varsayılan gerçekliğe biçim vererek mimesis poiesis⁴², taklit ise yaratım olur.”⁴³

Aristoteles’e göre tiyatro homeopatik bir nitelik taşır. İnsanın arınması gereken duygular, kendisine daha hafif dozlarda yaşatılırsa, o duygulardan arınacağını, tedavi olacağını iddia eder. Modern zaman eleştirmenleri ise *katharsis*’in metinde, karakterlerde yaşandığını, buna şehadet eden seyircide de bir aydınlanma olduğunu öne sürerler. Aristoteles’in mi yoksa ağdaş kritiklerin mi bu konuda haklı olduğu konusunda bir mutabakata varılamasa da, her iki görüşün de, sanatın ahlaken zararlı olduğunu savunan Platon’a karşıt bir görüş sergilediği açıktır. Aristoteles’e göre *katharsis* için uygun ortam şöyle hazırlanır:

“Aristoteles’e göre, ahlaki yetiler bakımından üstün ve iyi kabul edilen kahramanın bilmeden ya da yol açabileceği felaketlerin farkına varmadan gerçekleştirdiği trajik hata, onun verili toplum kurallarının, toplumsal sağduyunun, *sophrosyne* (her şeyin aşırısından kaçınma) erdeminin dışına çıkan bir eylemde bulunmasının, yani aşırılığa yönelip oto kontrolünü yitirmesinin (*hybris*’in) bir sonucudur.”⁴⁴

Bu farkındalığa ulaşan seyircinin, potansiyel olarak işleyebileceği suçu ayırt edip, kendi *katharsis*’ini sağlaması beklenir. Bu noktada Aristoteles’in tragedyaya ahlaki bir görev yklemediğini belirtmek gerekir; ancak yine de eser, toplumun genel ahlak yargılarıyla aynı düzlemde ilerlemelidir. Öte yandan *katharsis*, – Platon’un aksine – insanın tutkularını arttırdığını değil, onlardan arındığını ifade etmek için

⁴¹ Marvin Carlson, **Tiyatro Teorileri**, ev. Eren Buğlalılar ve Barış Yıldırım, Ankara, De Ki Yayınları, 2008, s. 17.

⁴² Felsefede, daha önce var olmayan bir şeyi yapmak.

⁴³ Geoffrey H. Hartman, "Understanding Criticism", Akt. Richard Nordquist, **Mimesis Definition and Use, (evrimii)** thoughtco.com/mimesis-rhetoric-term-1691314, 10.08.2021.

⁴⁴ Oğuz Arıcı, **Thebai Söyleminde Uyum (Harmony) ve l (Sophrosyne) Düşüncesi**, Akt. Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak**, s. 68.

kullanılan bir terimdir. Aristoteles'in *mimesis* ve *katharsis* üzerine düşüncelerini Berfin Kart şöyle açıklar:

“Platon sanata gerçeklikten, hakikatten uzaklaştırıcı bir işlev yüklerken; Aristoteles, iyi ya da kötü eylemlerin taklidi olan tragedya ile ilişkilendirdiği sanatı, gerçeğe yüz yüze gelmenin gerçekleştiği yer olarak ifade eder. Tragedyada taklit edilen ‘korku’ ve ‘acıma’ eylemleri ‘hakikat’ ile yüz yüze gelmenin aracıdır. Sanat yapıtları ‘katharsis’in gerçekleştiği, özünden uzaklaşmış, boyun eğmişlik süreci içerisindeki insanın, kendi kurtuluşuna, kendi doğasına geri dönüşünün birer aracı gibidir. Aristoteles gibi Heidegger’e göre de sanat, ‘hakikat’ e ulaşma, insanın içine düştüğü ‘kendi-olamama’ halinden kurtulmanın olanağının sunulduğu bir yerdir. Sanat, hakikatin sesinin duyulduğu, ortaya çıktığı yerdir. Ne sanat hakikatin bir taklididir ne de sanat yapıtı hakikatin bir tasarımı olarak taklittir.”⁴⁵

Aristoteles bir tragedyada bulunması gereken nitelik ve nicelikleri belirli kalıplar halinde *Poetika*’da sunmuştur. Bunlardan kısaca bir alıntı vasıtasıyla bahsetmek gerekirse:

“O halde tragedya, ahlaksal bakımdan ağır başlı, başı ve sonu olan, belli bir uzunluğu bulunan bir eylemin taklididir; sanatça güzelleştirilmiş bir dili vardır; içine aldığı her bölüm için özel araçlar kullanılır, eylemde bulunan kişilerce temsil edilir. Bu bakımdan tragedya salt bir öykü (*mythos*) değildir. ‘Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir.’ (*katharsis*). ‘Sanatça güzelleştirilmiş dil’ deyince, *harmoni*’yi, yani şarkıyı, mısra ölçüsünü içine alan bir dili anlıyorum. ‘Her bölüm için özel araçlar kullanılır’ deyince de, kimi bölümlerde yalnız ölçünün, bazı bölümlerde ise aynı zamanda müziğin ve şarkının kullanılmasını anlıyorum.”⁴⁶

Tüm bu kuralcılık ve ahlaki olana yaklaşım, esasen Apolloncu bir tutumdur. Belli sınırlar vardır ve akla aykırı unsurların bulunmaması gerekmektedir. Ditiramptan türeyen tragedyada, Aristotelyen bakış açısına göre tanrıya ulaşma isteği yerini akılcılığa, bedeninin unutulduğu esrime anları da yerini bedenli oluşa bırakmıştır. Bu düşünce ile yaklaşılacak olursa, gerçekliği anlatmayı düstur edinen tragedya bilinmez olanı dışlamalıdır.

⁴⁵ Berfin Kart, “Aristoteles ve Heidegger’in Sanat Kuramlarında ‘Poiesis’ ve ‘Phronesis’” . **Kaygı - Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, No: 25, s. 77. DOI: 10.20981/kaygi.288123.

⁴⁶ Aristoteles, **Poetika**, çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Yayınları, 1987, s. 22.

Komedyaya ile ilgili bilgiler tragedyaya kıyasla daha azdır. Nasıl tragedyaya ditiramlardan türedi ise, komedyanın da *phallos* şarkılarından türediği düşünülmektedir. Komedyaya türünün ilk başta düzenli bir yapısı olmamasına ve sadece taşlamaların kullanılmasına bağlı olarak, gelişmesi daha uzun bir süre almıştır. Daha sonraları, komedyaya yazarları oyunlarını süslemiş, geliştirmiş ve bu türü de yarışmalara sokmayı başarmıştır. Ortalamadan daha kötü bir profil çizen karakterler komedi türüne aittir. Karakterler kusurludur, soylu bir sınıfa mensup değildir.

“... komedyaya her kötü olan şeyi taklit etmez; tersine gülünç olanı taklit eder ve bu da soylu olmayan bir kısımdır. Çünkü gülünç olanın özü soylu olmayı ve kusura dayanır. Ama bu kusur hiç acı ve zarar veren bir etkide bulunmaz. Nasıl ki komik bir maskenin çirkin ve kusurlu olmakla birlikte asla acı veren bir ifadesi yoktur.”⁴⁷

Tragedyada nasıl seyircide *kathasis*’i yaşatmak için düzene, ahlaka, inanca göre kötü bir sona varılıyorsa, komedyada da kusurlu karakterlerin sonunda iyi olana varması beklenir. İki türü izlerken alınan zevk birbirinden farklıdır. Birinin kaynağı acı iken, diğerinkini gülünç vaziyetlerdir.

Aristoteles’in *Poetika*’sında üç birlik kuralından bahsedildiği söylenir. Üç birlik kuralı, bir tiyatro metninde mekân, zaman ve eylem birliğinin olması gerektiğini söyleyen kuraldır. Yani; oyun tek bir eylemi anlatmalı, tek bir yerde ve 24 saat içerisinde geçmelidir. Ancak bu kurallar, bir çeviri hatasından kaynaklı olarak Aristoteles’e atfedilmiştir. Üç birlik kuralının disiplin haline getirilmesi Fransız klasisizmi ile başlar. Aristoteles’in bahsettiği ise yalnızca eylem birliğidir. Zaten oyunların detaylı okunmasında da mekân ve zaman birliği olmadığı görülmektedir. Bir örnek vermek gerekirse; Aiskhylos’un *Oresteia* üçlemesinde, *Eumenidler* adlı oyunda, Orestes ilk önce Delphi’deki Apollon Tapınağı’ndadır. Bir sonraki sahnede ise Atina’daki Athena Tapınağı’ndadır. Bugünkü yollarda bile bu mesafeyi yürümek 30 saatin üzerinde bir zaman alırken, o günün koşullarında çok daha uzun sürdüğü tahmin edilebilir. Dolayısı ile bu örnekte mekân ve zaman birliği olmadığı aşikârdır. Eylem birliği ile kastedilen ise, olayların tek bir eylem üzerine yoğunlaşmış olmasıdır. Buna

⁴⁷ a.e. s. 20.

rağmen oyunlarda daha önemsiz yan eylemlere de yer verilir. Örneğin Euripides'in *Elektra* adlı oyununda, Orestes'in babasının intikamını almasının yanı sıra, Elektra'nın bir köylü ile yapmış olduğu evlilik ile ilgili de gelişmeler yaşanır. Görüldüğü üzere bu kural çeviri kaynaklı bir hata nedeni ile günümüze kadar yanlış anlaşılacak gelmiştir. Aristoteles'in oyunlarda aranması gerektiğini düşündüğü tek kural eylem birliği ile ilgilidir.

Bu bölümde, dönem düşünürlerinden Platon ve Aristoteles'in önemli tiyatro kavramları olan *mimesis* ve *katharsis* hakkındaki düşüncelerine ve dramatik türe dair ilk teorik eser olarak kabul edilen *Poetika*'ya dair fikir edinmek amaçlanmıştır. Buradan yola çıkarak, bahsi geçen düşünürlerin Antik Yunan dram sanatı anlayışına nasıl yön verdiği üzerine düşünülmesi ve ilerleyen bölümlerde değinilecek olan gerçeklik anlayışı konusu değerlendirilirken, bu kavramların da göz önünde bulundurulması hedeflenmektedir.

BEŞİNCİ BÖLÜM

DÖNEMİN BEDEN ALGISI

Antik Yunan inanç sisteminde tanrılar insan bedeni ile canlandırılırlar. Yaşlanmazlar, bedenleri bozulmaz, hastalanmazlar. Hayranlık uyandıracak güzelliكتedirler. Apollonik yaklaşımda, beden algısında kusursuz güzelliğe ulaşılır. Tanrısallaşan bedenin bir sonu vardır, fakat bu sonlu beden fetişleştirilir. Bu, belki de batının bireyselliğinin doğuşudur. Platon'un "ideal" kavramına göre erkeklerin tanrıya kadınlardan daha yakın bir cins oluşu dönemin erkek heykellerinden de anlaşılabilir. Heykellerde vücutlar kusursuzdur, Apolloniktir. Bu kusursuz heykeller aynı zamanda tanrıya birer adak olarak da nitelendirilebilir, çünkü tanrılar insanlarla aynı vücut formunda imgelenir.

"Jane Harrison, Olymposlulara *object d'art* (sanat nesnesi) der. Onların berraklığı ve ışıltılı, net görünüşleri Apollon'a özgüdür. Psikoloji, felsefe ve sanatta, Eduard Fraenkel'in ifadesiyle klasik Yunan, psikoloji, felsefe ve sanatta "fantastik, belirsiz, şekilselin"⁴⁸ aksine, kavranabilir ve ölçülebilir olan oran kavramını kullanmıştır."⁴⁹

Antik Yunan'da Apollon etkisiyle güzellik, tanrıya ulaşan yolun başıdır. Güzellik ne kadar kutsalsa, çirkinlik de bir o kadar kabul görmez. Heykellerde genelde erkek bedeni çıplaktır. Çıplaklık derecesi kusursuzluğu, dolayısı ile tanrının kusursuzluğunu ve gücünü de temsil eder. Apollonik güzellikte mutlak bir dışsal güzellik hâkimdir. Erkekler çıplak betimlenirken, kadınlar giyiniktir. Bu hem erkek egemenliğine, hem de kadın bedeninin kusursuz olarak algılanmıyor oluşuna delalettir. Kadın bedeni kusurludur ve kusurların örtülmesi gerekir. Kadının toplum içine çok çıkmıyor oluşu, varlığının da saklanması gereken bir kusur olarak görüldüğü anlamına gelebilir. Kadın cinselliği, kadın bedeni, tıpkı kadının kimliği gibi çok önemsenmemiş ve göz önüne serilmemiştir. Kadınların Attika performanslarında yer almaması ve kadın rollerinin erkekler tarafından oynanması da bu yüzdendir. Fakat tanrısai, Apollonik bir bedene sahip olan erkek tüm gücünü ve cinselliğini göstermekte

⁴⁸ Biçimsel.

⁴⁹ a.e. Paglia, **Cinsel Kimlikler**, s. 81-82.

özgürdür. Erkek bedeni *eromenos* olarak adlandırılan, kıllarının çıkmasına kadar geçen ergenlik dönemi ve kılları çıkmaya başladıktan sonraki *erastes* olarak adlandırılan erişkin dönemi olarak ikiye ayrılır. Çalışmanın birinci bölümünde bahsi geçen yetişkin erkeğin genç erkeğe verdiği eğitim, çocuğu iyi bir baba, iyi bir vatandaş olarak yetiştirme amaçlı olarak düşünülür. Ancak erkeklik çocuğa, yetişkin erkeğin spermi ile, yani cinsel ilişki ile geçer. Gezgin bunu şöyle belirtir: “On iki yaşında bir oğlanın tazeliği arzu uyandırır, ama on üçünde daha da hoştur. On dördünde açan aşk çiçeği daha da tatlıdır ve on beşinde cazibesi artar. On altı ilahi yaştır.”⁵⁰ Burada bu iki kusursuz bedenden genç olanı cinsel bir obje olarak arzulanmayı hedeflerken, yetişkin olan da cinsellik yoluyla ilahi kuvveti hissetmek ister. Bu ilişkideki kusursuz bedenler pekâlâ Apollonik bir tatmin olarak nitelendirilebilir.

Apollon’un rakibi Dionysos ise Batılı görüşün çöküşünü ifade eder. Dünyayı ilkel bir düzeye indirger. Apolloncu yaklaşım bu güdülerini denetler. Dionysos enerji doludur, bu enerji mütemadiyen hareket halindedir. Dionysos, bireyleri kimliklerinden sıyrıp bedensizleştirmeye yönlendirirken, Apollon, modern anlamda Batılı göze sahiptir ve bireylere birer kimlik bahşeder. İlkel güdülerini temsil ettiğinden, Dionysos’ta beden dünyevi bir hapisten; Apollon bedenleri sanatsal veya düşünsel objeler olarak kalıplaştırır, tıpkı Olimpos tanrılarının da birer *objet d’art* olarak görülmesi gibi. Dionysos bedensel yok oluş aracılığı ile bireyi özgürleştirir. Bu coşkun hal, bir anlamda benliğin yok oluşudur.

Helenistik Dionysos döneminde sanat da hareketli bir hal alır. Yüksek Yunan’daki kusursuz statik genç figür, yerini küçük çocuklara, sarhoşlara, kavga edenlere, şiddete ve cinselliğe bırakır. Dionysos kültü şiddet ilkesine dayanır. Ritüellerde çiğ et yenir, böylece tanrı içselleştirilir. Zira yenen et, tanrının bedenini temsil etmektedir. Ayinlerde kaos hakimiyeti vardır. Ritüel hem bu yolla hem de dans ve ritmin akışkanlığıyla bedende taşınır. Amaç ruhu hapsediği bedenden özgürleştirmek, kişiyi üzerine yapıştırılmış sosyal, ekonomik, psikolojik tüm faktörlerden kurtarmaktır.

⁵⁰ İsmail Gezgin, **Antik Yunan ve Roma Sanatında Cinsellik ve Erotizm**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2010, s. 234.

Tanrısallaşmayı ve ilksel ben-duygusuna ulaşmayı hedefleyen kişi, tragedyada olduğu gibi *pathos*'u –acı veren eylemi- göze alır. Tıpkı Oedipus'un kendi gözlerini oyması veya Antigone'un kararlı bir biçimde ölüme yürüyüşü gibi. İnsan, bu bilinçli bilinçsizlik hali ile kendisini tanrıdan mahrum bırakan bedenden kurtulabilecektir. Günlük hayatta insanın kontrol altında tuttuğu muazzam bir libidinal enerji vardır. Dionizyak ritüeller bu enerjiyi açığa çıkarır ve kişi bu sayede özgürleşme yoluna girebilir. Bu enerjiyi açığa çıkarmanın yolu sözel değil, bedensel bir dildir. Katılımcının da sadece sözü söylemekle kalmayıp, bedeni vasıtası ile sözün geometrisi ve derinliğini iletmesi gerekir. Ritüelden evrilen dramatik türde de iletilen mesaj, sadece seyirci için değil, aynı zamanda tanrılar içindir. Tanrıların varlığı oyuncunun bedensel performansını etkiler. Dolayısıyla oyuncu günlük bedensel limitlerini aşar. Oyuncuda, bedensel enerji anlamında seyircinin ötesine geçip tanrıya seslenme dürtüsü mevcuttur. Yunan tiyatrosunda seyirci bir anlamda engeldir; oyunu izleyerek, tanrı ile olan ilişkisi bakımından oyuncu üzerindeki baskıyı artırır.

Bazı söylemlerinde dramatik türün kökenlerinin ritüelden geldiğini göz ardı etmiş gibi duran Aristoteles, *Poetika*'daki tragedya tanımlamasında, “Öykünün örgüsü o şekilde olmalıdır ki, onu sahnede oynanırken görmeden de, öyküde geçen olayları sırf dinlemekle ve bu olaylar nedeniyle korku ve acı uyanabilmelidir.”⁵¹ der. Bu söylem metin ve sahnede mevcut olan beden arasında paradoksal bir bağ kurar. O halde eylem söze indirgenmiştir. Metin, bedenin de yerini alır. Fiziksel bedenin Attika performanslarındaki önemini azımsayan bu görüş üzerine ilerleyen bölümlerde daha detaylı fikirler paylaşılacaktır.

Son olarak, tragedya – beden ilişkisini belki de en kısa haliyle yorumlayan Nevzat Kaya'ya göre ise Attika tragedyasının merkezindeki beden kurban edilecek bedendir. Ölüm ve yaşam diyalektiğidir. Kurban ritüellerinin estetize edilmiş halidir. Tragedya, kültür semiotiği anlamında *corpus*'a bürünür.⁵² Yunan tragedyasının bedeni Oedipus'un bedenidir.

⁵¹ a.e. Aristoteles, *Poetika*, s. 39.

⁵² Kaynak:

<https://www.youtube.com/watch?v=0rEe9PCCY8s&list=PLRxPRf7LrGo7hUQG3AYpvtbu3iejiU9&index=110>, 18.08.2021.

ALTINCI BÖLÜM

DRAMATİK ÖNCESİ PERFORMATİF TÜRLER

6.1.Antik Yunan’da Düzenlenen Oyunlar / Yarışmalar

Dramatik etkinliklerin de yer aldığı ve Yunan kültüründe önemli yer tutan etkinlik türlerinden biri oyunlar/yarışmalardır. Bunların en büyükleri Panhellenik ve Panathenaic Oyunlardır. Bu oyunlar genellikle spor müsabakalarından oluşsa da, birçoğunda şiir, müzik yarışmaları ve ritüellere de rastlanır. Bu bölümde, performanslarda rol alanların beden kullanımlarına, bu oyunların dramatik türün doğuşuna bulundukları katkıya ve genel olarak beden anlayışına dair bir fikir edinmek amaçlanmaktadır.

6.1.1.Panhellenik Oyunlar

Panhellenik Oyunlar, Yunan zaman dilimi olan *Olympiad* yılına göre düzenlenir. Bu zaman dilimi günümüzde yaklaşık 4 yıllık bir süreye denktir. Her sene en az bir oyun düzenlenir ve Yunan egemenliğinin hüküm sürdüğü her yerden (muhtemelen zengin) katılımcılar gelir. (Her oyun aynı dönemde düzenlenmeye başlamamıştır. İlk düzenlenen oyun, MÖ 776 yılında yapılan Olimpik oyunlardır.) Oyunların sırası şu şekilde ilerler:

- *Olimpiad*’ın ilk yılı: Olimpik Oyunlar
- *Olimpiad*’ın ikinci yılı: *Nemeon* Oyunlar ve *Isthmian* Oyunlar
- *Olimpiad*’ın üçüncü yılı: *Pythian* Oyunlar
- *Olimpiad*’ın dördüncü yılı: *Nemeon* Oyunlar ve *Isthmian* Oyunlar (tekrar)

Bahsi geçecek oyunların hepsinde (araba yarışları hariç) yarışmacılar çıplak yarışır. Katılımcılar, daha önce herhangi bir suç kaydı bulunmayan sporcular arasından seçilir.

a.Olimpik Oyunlar

Yalnızca erkeklerin yarışabildiği Zeus adına oynanan bu oyunlar MÖ 776 ile MS 393 yılları arasında 4 yılda bir Olimpia'da⁵³ düzenlenir. MÖ 684 yılına kadar 1 gün süren oyunlar, bu tarih itibariyle 3 gün, MÖ V. yüzyıl itibariyle ise 5 gün olarak düzenlenmeye başlar. Bu oyunlarda kazananlara zeytin dalından bir çelenk armağan edilir.

MÖ 776'dan itibaren Olimpia'da 4 yılda bir düzenlenen bu oyunlar, aslında daha önceleri de 8 yılda bir düzenlenir. Bu oyunların kökeni Minoalılara kadar dayanır. Minoalıların oyunları arasında jimnastik, boğa güreşi, koşu, güreş ve boks bulunur. Bu oyunlara Mikenlerde araba yarışları da eklenir. Minoa ve Mikenlerin oyunlarına ek olarak Antik Yunan'da boks ve güreşin karışımına benzeyen *pankration* adlı bir oyun, farklı uzunluklarda koşular, cirit atma, uzun atlama, disk atma gibi oyunlar ve 5 oyunun bir arada oynandığı pentathlonlar eklenir. MÖ 200 yılına kadar da yeni oyunlar eklenmeye devam eder. Bu oyunlar esnasında gün ortasında 100 boğa kurban edilir. İlk 200 yılında bu oyunların sadece dinsel bir önemi vardır. Yunan Uygarlığının güç kazanmasıyla beraber dinsel öneminin dışında kültürel ve sosyal anlamda da önem kazanmaya başlar.



Görsel 6.1. Olimpik Oyunlar, MÖ VI. yy. ⁵⁴

⁵³ Mora yarımadasında bir antik kent.

⁵⁴ Kaynak: <https://www.penn.museum/sites/olympics/olympicathletes.shtml>, 07.05.2022.

Olimpik Oyunların oynanacağı dönemden 3 ay önce tüm Yunan kent devletlerine 9 görevli aracılığı ile duyuru yapılır ve oyunlar tamamlanıp yarışmacılar dönünceye kadar ateşkes ilan edilir. Meşale yakılarak sembolize edilen bu ateşkes hem yolculuk edecek seyirci ve sporcuları, hem de şehirleri korumak için yapılır.

Olimpik Oyunlar esnasında kadınların yarışması için bir de *Haraean* adı verilen oyunlar düzenlenir. Bu oyunlar MÖ VI. yüzyıldan itibaren düzenlenmeye başlar. Olimpik Oyunlara göre çok daha kısa sürer. Katılımcılar evli olmayan genç kadınlardır ve 3 farklı yaş kategorisi bulunur. Yarışlar genellikle farklı uzunluklarda koşulardan oluşur. Oyunlardan önce ergenlik ritüelleri veya evlilik öncesi ritüellerin yapılıyor olması muhtemeldir. Kadınlar, erkekler gibi çıplak değil, *kiton*⁵⁵ giyerek yarışır. Dize kadar uzanan *kiton*, yarışmacıların sağ omuz ve göğsünü açıkta bırakır. Kazananlara ödül olarak zeytin yapraklarından bir çelenk verilir. Bu yarışmalara 16 kadın başkanlık eder. Bu kadınlar oyunların organizasyonunun yanı sıra Hera için elbiseler dikmekten ve koral danslar organize etmekten de sorumludur.

b.Phytian Oyunlar

MÖ 582 yılında Apollon adına Delphi’de düzenlenmeye başlayan *Phytian* Oyunları 6 ila 8 gün arasında sürer. İlk günlerde yürüyüş alayları ve kurban ritüellerinin yanı sıra Apollon’un Phyton’a karşı kazandığı zafer canlandırılır. Oyunların ilk günü müzik ve şiir yarışmalarına ve muhtemelen MÖ IV. yüzyıldan itibaren de dans ve dramatik yarışmalara, ikinci günü atletik müsabakalara (Olimpik oyunlar ile hemen hemen aynı oyunlar), üçüncü günü ise atlı yarışmalara ayrılır. Bu oyunlarda kadınlar da yarışabilir.

Bu oyunların bilinen en eski yarışması Apollon için söylenen *hymn*’lerdir. Sonrasında şarkı, *kithara*⁵⁶ ve *aulos* için de ayrı yarışmalar düzenlenir. Sonradan eklenen dramatik yarışmalarda ödül hem en iyi oyuncu için hem de en iyi oyun için verilir. Kazananlara ödül olarak defne dallarından bir çelenk verilir.

⁵⁵ Tunik benzeri Antik Yunan giysisi.

⁵⁶ Gitarı andıran Antik Yunan müzik aleti.

c.Nemean ve İsthmian Oyunlar

Bu iki oyunun her ikisi de *Olimpiad* yılının ikinci ve dördüncü yıllarında, aynı seneler içerisinde düzenlenir. Nemean Oyunları (MÖ 573'ten itibaren) Zeus adına Korint'te düzenlenir ve kazanana kereviz yapraklarından taç verilir. İsthmian Oyunları (MÖ 582'den itibaren) ise Poseidon adına Sikyon'da düzenlenir ve kazanana çam yapraklarından çelenk verilir. Her ikisinde de aşağı yukarı Olimpik Oyunlarda yer alanlara benzer oyunlar oynanır. Erkeklerin katıldığı bu yarışmalarda, istisna olarak İsthmian'da düzenlenen müzik ve şiir bölümlerine kadınlar da katılabilir.

6.1.2.Panathenaic Oyunlar

8 gün süren bu oyunlar MÖ 566 yılında Atina'da Athena adına düzenlenmeye başlamıştır. Panhellenik Oyunlar kadar büyük ve önemli bir etkinlik değildir. Bu etkinlikte, Panhellenik Oyunlarda düzenlenenlerin aynısı olan atletik yarışmalar olduğu kadar, Peisistratos'un da desteği ile Homerik eserlerin okunduğu şiir yarışmaları, *aulos* ve *kitharalar* için müzik yarışmaları, kurban ritüelleri ve diğer dini ritüeller ile ziyafetler düzenlenir. Atletik yarışmalar için üç, sanatsal yarışmalar için iki farklı yaş kategorisi bulunur. Bu oyunlar boyunca kölelere izin verilmese de kadınlar dışarı çıkabilirler. Kazanan yetişkin erkeklere para ödülü, genç erkeklere ise zeytinyağı ödülü verilir. Panhellenik oyunlarından farklı olarak bu yarışmalarda ikincilik ödülü de verilir. Bu oyunların daha ufak çaplısı, 3-4 gün süren Küçük *Panathenia* ise her yıl düzenlenir.



Görsel 6.2. Panathenaic Oyunlar, MÖ V. yy. ⁵⁷

⁵⁷ Kaynak: <https://blogs.getty.edu/iris/the-getty-villa-guide-to-the-ancient-olympics/>, 08.05.2022.

6.2.Ritüel

Ritüel, dinsel bir eylemdir. Emile Durkheim'e⁵⁸ göre dinin temeli inançtan ziyade ritüeldir. Ona göre din, sosyal bir amacı olan kolektif bir aktivitedir. Dinin fonksiyonu insanları bir arada tutmak, beraber hareket etmelerini sağlamaktır.

“Ritüel, arkaik insanı zamanının inançsızlığından uzaklaştırarak, ulu ve kutsal olan zamanlara dönmesini sağlamak amacıyla, tanrısal veya mitik kahramanların eylemlerini taklit etmesidir.”⁵⁹

Antik Yunan'a dair anlatılan ritüel kültürünü gözümüzde canlandırmak oldukça güçtür. Nasıl bir ortamda, hangi temel eylemler, bedensel devinimler ve müzikler eşliğinde, kaç kişi ile yapıldığı gibi bilgiler oldukça belirsizdir. Bugünden o günkü atmosferi kavrayabilmek de oldukça zordur. Ritüellerde tam olarak ne yapıldığına dair kapsamlı bilgi edinmek mümkün değilse bile, vazolar, freskler ve misterlerden öğrenilebilecekler bugüne cılız da olsa bir ışık tutmaktadır.

Antik Yunan ritüelleri tanrılara adanır. Bu çalışmada incelenecek ritüeller çoğunlukla Dionysos adına düzenlemiş olsa da, her ritüelin elbette Dionysos ile bağlantısı olmak zorunda değildir. Farklı *polis*'lerde farklı tanrılar adına ritüeller düzenlenir. Bu çalışmanın ritüel kapsamı için kabaca bir taslak çıkarmak gerekirse, başlığın “Dionysos ritüelleri dışındaki ritüeller ve Dionysos ritüelleri” olarak ikiye ayrılacağını belirtmek gerekir. Dionysos ritüelleri ise kendi içerisinde törenler ve yürüyüş alayları olarak ikiye ayrılacaktır.

6.2.1. Dionysos Ritüelleri Dışındaki Ritüeller

6.2.1.1. Günlük Ritüeller

Ritüel, etimolojik olarak din ile ilgili olan demektir. Tanrılar adına yapılan toplu ritüellerin yanı sıra Attika halkının günlük yaşamında da tanrılar adına yerine

⁵⁸ David Wiles, **Greek Theatre Performance – An Introduction**, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, s. 27.

⁵⁹ Mircea Eliade, **Myths, Dreams and Mysteries: The Encounter Between Contemporary Faiths and Archaic Realities**, Akt. Nadja Berberovic, “Ritual, Myth and Tragedy: Origins of Theatre in Dionysian Rites”, **Epiphany: Journal of Transdisciplinary Studies**, Vol: 8, No: 1, 2015, s. 117. (Çevrimiçi) <http://epiphany.ius.edu.ba/index.php/epiphany/article/view/117>, 10.05.2021.

getirdikleri çeşitli ritüelleri vardır. Bu ritüellerin bazılarını sahnelenen oyunlarda da sık sık görmek mümkündür. Dolayısı ile hem performansların ritüel içeren bölümleri hem de de oyuncunun beden kullanımı ile ilgili ipuçları vermektedirler.

- **Libation (Şarap Dökme) Ritüeli:** Bu ritüelde tam da ismi gibi şarap dökülür. Genelde dökülen sulandırılmış şarap olsa da, zaman zaman sek şarap, bal, zeytinyağ, su veya süt de dökülebilir. Her sabah, her akşam, her yemekten önce, her içkili toplantıda ve her kurban töreninde (kesim başlamadan önce ve sonunda kurban yakıldıktan sonra ateşin üzerine olacak şekilde) uygulanan bu ritüel eşliğinde tanrılar için dua edilir. Şarap dökme işlemi ayakta ve kollar biraz havada tutularak gerçekleşir. Şarap testisinden bir tasa aktarılan şarabın bir kısmı tas ile dökülür, geri kalanı tüketilir.

Bu ritüelin tragedyaya yansımalarının bir örneği olarak Aiskhylos'un *Adak Sunucular* oyunu verilebilir. Her ne kadar oyunun Türkçe çevirisinde bulunmasa da, İngilizce versiyonununda oyunun girişinde şu didaskaliye⁶⁰ yer verilir: “The chorus enters bearing vessels for libation; Electra follows them; they pace slowly towards the tomb of Agamemnon.”⁶¹ (*Koro, şarap dökme ritüeli için testileri taşıyarak girer; Elektra onları takip eder; ağır ağır Agamemnon'un mezarına doğru ilerlerler.*) Bu didaskali az sonra sahne üzerinde bir şarap dökme ritüeli gerçekleşeceğinin göstergesidir.



Görsel 6.3. Testiden şarap dökme ritüeli eşliğinde bir kurban sahnesi (Attika kırmızı figürü, Sanatçı: Pothos, MÖ 430–420.)⁶²

⁶⁰ Bir tiyatro metninde, repliklerin haricinde oyun düzeni hakkında bilgi veren öğeler.

⁶¹ Aiskhylos, **Libation Bearers**, (Çevrimiçi) <http://classics.mit.edu/Aeschylus/choephoroi.html>, 14.04.2022.

⁶² Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Libation>, 06.05.2022.

- **Evlilik Ritüelleri:** Evlilik törenleri genelde, Antik Yunan'da *Gamelion* adı verilen, günümüzde Ocak ortasından Şubat ortasına kadar süren zaman dilimine denk gelen, ılıman iklimli bir ayda düzenlenir. Törenler üç gün sürer. İlk gün (*Proaulia*) gelin ailesinin evinde sevdikleri ile vakit geçirir. Tanrılara adaklar sunar. Bu adaklar arasında, çocukluktan erişkinliğe geçişin simgesi olarak çocukluk kıyafetleri, oyuncaklar ve saçından bir tutam da bulunur.



Görsel 6.4. Evlilik hazırlıkları Attika kırmızı figürü, MÖ 525, Metropolitan Müzesi⁶³

İkinci gün (*Gamos*) geline, nehirden taşınan su ile banyo yaptırılır. Gelin ve damat tapınağı ziyaret edip adaklar sunarlar. Daha sonra gelinin ailesinin evinde bir düğün ziyafeti düzenlenir. Bu ziyafete kadınlar da katılabilir; ancak yine de kadın ve erkeklerin masaları ayrıdır. Akabinde *anakalupteria* adı verilen duvak kaldırma ritüeli gerçekleştirilir. Bu ritüel, kadının hamiliğinin babasından eşine geçmesini sembolize eder. Akşam saatlerinde ise gelinin ailesinin evinden eşinin evine bir at arabası ile götürüldüğü yürüyüş alayı başlar. Bu alayda kadınlar dans eder, gelin ve damadın üzerine çiçek ve pirinç atılır. Yollar meşaleler ile aydınlatılır. Eve varıldığında erkeğin ailesi geline kuru meyveler verir.

⁶³ Robert F. Sutton, "Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens", *The Journal of the Walters Art Gallery*, 55/56, 1997, s. 15. (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/20169130, 01.08.2021.



Görsel 6.5. Düğün alayı, Attika, MÖ 550–530. ⁶⁴

Üçüncü gün ise (*Epaulia*) gelinin çeyizinin taşındığı ve diğer hediyelerin verildiği gündür. Hediyeler arasında takılar, çömler, parfümler, kıyafetler ve mobilyalar bulunur. Antik Yunan topraklarının çoğunda bu gelenek uygulanırken, Sparta’da uygulama çok farklıdır. Diğer bölgelerde uygulanmayan bir ritüelde erkek ve kadın bilek güreşine tutuşur, erkek kadını yenene kadar devam ederler. Arkasından bir ziyafet düzenlenir. Burada asıl fark Spartalı kadınların evleneceği kişi ile ilgili rızasının alınmasıdır. Diğer bölgelerde kadının ailesinin onayı yeterli görülür.

Tragedya metinlerinde tam anlamıyla bir evlilik/düğün ritüeli görülme de, Euripides’in *Troyalı Kadınlar* adlı oyununda Cassandra’nın kendinden geçmiş halde bir evlilik ritüeli gerçekleştirdiği söylenebilir. Yürüyüş alayı esnasında yapılan ritüelistik eylemlere ve danslara örnek olduğu pekâlâ düşünülebilir:

“(Elinde meşaleler tutarak Kassandra sahneye gelir.)

Kassandra

Kaldırın havaya meşaleleri

Ateşi getiriyorum size. Kutsuyorum ve yakıyorum.

-Bakın, bakın- şu kandilli tapınağa,

Ey efendi Hymen, mübarek koca,

Ben de Argoslu bir kralın mübarek gelini.

⁶⁴ Kaynak: <https://greekerthanthegreeks.com/2020/01/gamelion-the-ancient-greek-month-of-february-a-month-of-sacred-marriage-ancient-greek-weddings-and-festivities.html>, 09.09.2021.

Ey efendi Hymen!
Sen anne, sen gözyaşı ve ağlamalarınla
Ölü babam ve vatan için yas tutuyorken,
Ben, gelin olacak genç bir kızın yaptığı gibi,
Düğün ateşimi yakıyorum,
Ey Hymen, sana ışık versin diye,
Ey Hymen, senin için yansın diye,
Ey Hekate, senin için parlansın diye.
Zıpla. Daha, daha yükseğe zıpla,
Babamın en mutlu günlerindeki gibi.
Kutsal dans.
Ey Apollon, önce sen dans et,
Defne ağaçları arasındaki tapınağınla ilgilenirim,
Hymen, ey Hymen, Hymen.
Dans et, anne, gülümse, ayaklarımla birlik vur yere seninkileri de
En sevdiğim dansı yapıyorum.
Yüksek sesle mutlu düğün gelin şarkıları
Söyleyiniz, ey Frigya'nın güzel giysili kızları,
Alnıma yazılmış kocam için.”⁶⁵

- **Cenaze Ritüelleri:** Antik Yunan'da naaşın gömülmesi en önem verilen görevlerden biridir. Gömülmeyen bedenlerin öbür dünyada huzur bulamayacağına inanılır. Antik Yunan halkı, yolda tanımadıkları bir naaş gördüklerinde bile üzerini toprakla örtmekle yükümlüdür. Bu, tanrılara karşı en büyük vazifelerden biridir. Sophokles'in *Antigone* adlı oyununda, Creon'un yasaklarına rağmen Antigone'nin kardeşinin bedenini bu denli gömmeye uğraşması bundandır.

Cenaze ritüelleri üç gün sürer. İlk gün, ölen kişi kadınlar tarafından yıkanır, yağlanır ve boynuna bir çelenk geçirilir. Öbür dünyaya kendisini götüreceğine inanılan cimri Charon'un alması için gözlerinin üzerine bozuk para konur. Akabinde naaş, herkesin görebilmesi adına açık bir alana bırakılır. Bu ritüele *prothesis* adı verilir. Ertesi gün çoğunlukla akrabalar olmak üzere, yas tutan kadınlar naaşın etrafında toplanırlar. Ağıt yakar, çığlıklar atar, kendilerine vurur, saçlarını ve kıyafetlerini çekiştirirler. Naaşın gömülme işlemi ertesi gün, gün ağarmadan yapılır. Kadınlar hem saçlarından kestikleri parçaları ölen kişi ile birlikte gömerler hem de mezarın üzerine şarap veya kan dökerler. Ardından ölen kişinin evi kadınlar tarafından tuzlu su ile temizlenir ve bir anma ziyafeti düzenlenir.

⁶⁵ Euripides, **Troyalı Kadınlar**, çev. Sema Sandalcı, İstanbul, Altan Matbaası, 2002, s. 17.



Görsel 6.6. *Prothesis*; cenaze törenlerinin ilk günü, naaşın sergilenmesi. Sanatçı: Gela, MÖ VI. yy. ⁶⁶

Attika tragedyalarında cenaze ritüelleri sıklıkla karşılaşılan unsurlardır. Aiskhylos'un *Persler* adlı oyununun sonunda, kaybedilen savaşın ardından Serhas ile koronun karşılıklı ağıtı, cenaze ritüellerine ve oyuncuların beden kullanımına en güzel örneklerden biridir.

Koro

Oy oy, felaket felaket.

Serhas

Haykırışlarınla yanıtla haykırışlarımı.

Koro

Zavallı avunmaları zavallıların,

Serhas

Hıçkırıklarını kat hıçkırıklarıma
Oy, oy, oy, oy, oy.

Koro

Oy, oy, oy!
Yaman bir yazgı bu!
Onmaz acılar içindeyim.

Serhas

Dövünün, dövünün, sızlanın beni avutmak için.

Koro

Gözyaşına boğuldum ağlamaktan.

Serhas

Haykırışlarınla yanıtla haykırışlarımı.

Korobası

Bu elimden gelir efendim
Haydi yükseltin çılgığı

⁶⁶ Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Ancient_Greek_funeral_and_burial_practices, 09.09.2021.

Koro

Oy, oy, oy, oy
Hıçkırıklarımla karıştıracağım
Kapkara dövünüşlerimi

Serhas

Göğsüne bağrına da vur
Koyver Müsia çığlığını!

Koro

Ah, bu acı, bu acı!

Serhas

Hem yolun ak sakalınızı!

Koro

Gözyaşları içinde durmadan acımadan.

Serhas

Tiz çığlıklar atın!

Koro

O kalmasın eksik.

Serhas

Yırtın tırnaklarınızla
Önünüzü bağrınızı.

Koro

Eyvahlar, eyvahlar.

Serhas

Yolun saçınızı acınarak orduya.

Koro

Durmadan, acımadan, ağlayarak.

Serhas

Koyverin gözyaşını.

Koro

Akıp gidiyor işte.

Serhas

Haykırışlarla yanıtla haykırışlarımı.

Koro

Oy, oy, oy, oy.”⁶⁷

⁶⁷ Aiskhylos, **Persler**, çev. Güngör Dilmen, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997, s. 60-61.

6.2.1.2. Misterler (Mystéria)

Mister kelimesi etimolojik olarak gözleri ve dudakları kapamak fiilinden türemiştir. Dilimize gizem dinleri olarak geçen bu misterlerde kişiye yaşamla ilgili kadim bilgiler aktarılır. Bu bilgiler herkese öğretilmez; katılımcılar inisiyasyon ile bu gizli topluluklara kabul edilirler. İnisiye olanların yani *mystes*'lerin kabul edilmesi için, hali hazırda içeri alınmış bir üye tarafından, yani *mystagogos* tarafından önerilmesi gerekmektedir. Kadim bilgileri aktaran kişiye ise *hierophantes* veya *dadouchos* adı verilir. İnisiye olanlar tanrı ile bütünleştiklerinden, ölümden sonra sonsuz yaşama kavuşacaklarına inanılır.

Atina'da bu gizem dinlerinin en bileneni Eleusis misterleridir. Kökeninin Miken Uygarlığı'na dayandığı düşünülmektedir. Aktarılan bilgiler yeniden doğum veya mevsim döngüsünü konu alan mitler ile ilgilidir ve kesinlikle gizli tutulurlar. Gizli tutulmasının nedeni muhtemelen o dönemde uygulanan dinsel baskıdır. Daha eski kültürlerde bu tip ritüelleri gizli tutmak için bir çaba sarf edilmez. Bir başka görüş ise bu ritüelleri düzenleyenlerin soylu aileler olması nedeni ile duyulmaması gerekliliğidir. Katılımcılar 4 kategoriye ayrılır: rahipler, törene ilk kez katılan inisiyeler, daha önce en az bir kere katılmış ve dördüncü kategoriye katılmaya hak kazananlar, Demeter'in gizemlerini öğrenmeye nail olmuş kişiler.



Görsel 6.7. Ninnion Tableti, Eleusis Misterleri, MÖ IV yy. ⁶⁸

⁶⁸ Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Eleusinian_Mysteries, 09.09.2021.

Eleusis gizem ritüeli dört aşamadan oluşur: arınma, ön bilgilendirme, gizemin açıklanması ve ayrıcalıklı kişi olma. Gizemin açıklandığı bölümde bilgiler sözel olduğu kadar dans ve dramatik canlandırma ile de aktarılır.

“İ.Ö. 750 yılında, söz konusu bu bayramlar çerçevesinde ‘Eleusis gizem törenlerinin’ de düzenlenmeye başlamasıyla, yalnızca tanrı evi sayılan tapınakların aksine, kare planlı bir toplantı salonu ve üç tarafında halkın törenler sırasında oturması için basamakları olan Telesterion inşa edilmiştir. Bu toplantı salonunun bir köşesinde etrafı duvarla çevrili en kutsal kült yeri (*anaktoron*) yer almaktaydı. İ.Ö. 600’de öncekinden daha geniş bir Telesterion’un yapılarak Eleusis gizemleri bütün Yunan halklarına açık bir kült haline getirilmiştir. Peisistratos ve oğulları döneminde (İ.Ö. 6. yüzyılın ortaları) yeni yapılan surlar ve daha da geniş bir Telesterion inşa edilmesiyle tapınak büyütülmüştür.”⁶⁹



Görsel 6.8. Eleusis, Telesterion MÖ V. yy. ⁷⁰



Görsel 6.9. Eleusis, Telesterion XXI yy. ⁷¹

⁶⁹ Ayşen Sina, “Eleusis’de Demeter Kültü ve Kadın Ritüelleri”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, S:1, V:44, No: 1, Ocak 2017, s. 39. ISSN 2459-0150. (Çevrimiçi) <http://dtcfdergisi.ankara.edu.tr/index.php/dtcf/article/view/739/1087>, 15.05.2022.

⁷⁰ Kaynak: <https://classicalmonuments.tumblr.com/post/619038717359816704>, 03.01.2022.

⁷¹ Kaynak: https://www.tripadvisor.com.tr/LocationPhotoDirectLink-g189401-d3672382-i66331633-Archaeological_Site_and_Museum_of_Eleusis-Elefsina_West_Attica_Region_Att.html, 15.05.2022.

Eleusis'te 8 adet festival/ritüel düzenlenir. Thesmophoria, Haloa, Mikra Mystéria (Küçük Gizemler), Makros Mystéria (Büyük Gizemler), Proerosia, Khloaia, Thargelia (Harman) ve Skira. Bunlardan Thesmophoria ve Haloa'ya sadece kadınlar katılır. (Daha önce bahsedildiği üzere kadınların bu tip ritüellere katılma izni vardır.)

- **Thesmophoria:** Persophone'nin Hades tarafından yeraltına kaçırılmasını ve bunun üzerine annesi Demeter'in toprağı kurutmasını konu alan mit için düzenlenen ritüeldir. Toprağın bereketi için dokuz ayını yerin üzerinde geçirmesine müsaade edilen Persephone'nin yeraltında geçireceği üç ay süresince toprak kurak kalacaktır. Bu ritüelin birinci gününde Pershephone'nin toprağın altına gidişi için yas tutulur; üçüncü gün ise bereket için bir domuz kurban edilir. Domuzun bir kısmı katılımcılar tarafından yenir, bir kısmı ise Hades'in mağarasına atılır. Kadınlar üç gün boyunca cinsel ilişki orucuna girerler. Bu ritüel hakkında en kapsamlı bilgi aşağıda yer alan kaynaktan bulunmaktadır:

"Thesmophoria, Skirophoria da denilen gizem törenlerini kapsayan bir Yunan şenliğidir. Katılımcılar, çiçek toplarken Pluoton (Hades) tarafından kaçırılan Kore (Persephone) efsanesi gereğince bu şenliği kutlardı. Kore'nin kaçırıldığı yerde Eubouleos adında bir domuz çobanı sürüsünü otlatmaktaydı. Plouton'un Kore'yi kaçırmak için açtığı yarığa bu domuz çobanı da düşer. İşte, Eubouleos'un onuruna, Demeter'in kızı Kore'nin yeraltına kaçırılırken domuzların da düştüğü ve 'megara' denilen bu yarıklara domuzların atılması bundandır. Törenlerin saflık kuralları üç gün gözledikten sonra, 'bulucu' denen kadınlar mağaralara inerler ve çürümüş kalıntıları arayıp bulduktan sonra da yukarı çıkarırlardı. Tapınağa getirilen bu kalıntıları sunağın üzerine koyarlardı. Sunak üzerindeki kalıntılardan bir parça eline geçiren kişi de, bunu tohumluk ekinine karıştırıp tarlasına ektiğinde iyi bir ürün alacağına inanırdı. Ayrıca, mağaralarda aşağıya atılan domuz etlerini yiyen yılanlar olduğu söylenirdi. 'Bulucu' denilen kadınlar gürültü yaparak yılanları korkutup kaçıtır ve aşağıya atılanlardan geriye kalanları alırlardı. Yılanların kutsal yerler olarak kabul edilen bu mağaraları koruduğuna inanırlardı. Bir de benzer biçimde yapılan Arretophoria vardı. Bu da, insanoğlunun üremesi ile ürünlerin bereketini arttırmak amacıyla kutlanırdı. Katılımcılar bu kutsal yere gelirken yanlarında yılanlara göstermek için hamurdan yapılmış erkek cinsel organı şeklinde mahrem nesneler ile çok çabuk büyüyen bir ağaç olmasından dolayı kozalaklı çam dalları getirirlerdi. Yanlarında getirdikleri bu nesneleri domuzlarla beraber kutsal saydıkları mağaralara atarlardı. Domuzlar, insan ve hayvanların üremesini sağlayan bereket sembolleri olarak kabul edilirdi. Yani, insan soyunu uygarlaştıran Demetrian'a (Tahıl Ana), bereketi sağlayan Demeter'e şükran sunusu olarak domuz sunulurdu. Yukarıda anlatılanlar bu eylemin mitolojik açıklamasıdır. Gerçekte bu ritüeller doğayı izlemekten başka bir şey değildir. Söz konusu bu Thesmophoria şenliği adını,

Demeter'in "yasa koyucu, düzen sağlayıcı" anlamına gelen Thesmophoros sıfatından alır."⁷²

- **Haloo:** Demeter için (Yanı sıra Dionysos ve Poseidon'a tapınıldığını düşünenler de vardır.) yapılan bu ritüel hakkında geniş bilgiye sahip olunmasa da, genellikle kadınların bereket için düzenledikleri bir ritüel olduğu bilinmektedir. Büyük bir fallusu ateşin etrafında müstehcen danslar eşliğinde sergileyip, fallusun etrafına adaklar bırakılır. Bu ritüelde kan dökülmediği düşünülmektedir. Erkeklerin de benzer bir ritüeli Poseidon için yaptığı söylenir.
- **Mikra Mysteria (Küçük Misterler):** Şubat-Mart aylarına denk gelen *Anthesteria* ayında düzenlenir. Katılımcılar Demeter adına domuz kurban ettikten sonra İlisos nehrinde⁷³ arınma ritüeli gerçekleştirilir. Ancak bu törene katılanlar Büyük Misterlere inisiye olmaya hak kazanırlar.
- **Makra Mysteria (Büyük Misterler):** Eylül-Ekim aylarına denk gelen *Boedromion* ayında düzenlenir ve 10 gün sürer. İlk gün kutsal objelerin Eleusis'ten⁷⁴ Eleusinion'a⁷⁵ taşınması ile başlayan törenler, ikinci gün rahiplerin kurban töreni, üçüncü gün katılımcıların Phaleron'da⁷⁶ denizde arınmaları, dördüncü gün Eleusinion'a düzenlenen bir başka yürüyüş alayından sonra ziyafet hazırlanması, beşinci gün Keramikos'tan⁷⁷ Eleusis'e uzanan kutsal yolda yürüyüş alayı düzenlenmesi, altıncı gün birkaç gün kalınacak olan kutsal objelerin tutulduğu Testerion'a giriş, (Girişte "Oruç tuttum, *kykeon* içtim, *kiste*'den aldım, *calathus*'a koydum."⁷⁸ demek zorunlu idi.), dokuzuncu gün ölüleri onurlandırmak için şarap dökme ritüellerinin düzenlenmesi ile devam edip, onuncu gün herkesin eve dönüşü ile sonlanır.

⁷² Lukianos, *Scholia in Lucianum: Diologi Meretricii*, Akt. Sina, **Eleusis'de Demeter Kültü ve Kadın Ritüelleri**, s. 41.

⁷³ Atina'da bir nehir.

⁷⁴ Attika bölgesinde bir şehir.

⁷⁵ Atina'da Demeter ve Persephone'ye adanmış tapınak.

⁷⁶ Atina'da bir liman.

⁷⁷ Akropolis'in kuzeybatısında yer alan bir bölge.

⁷⁸ *Kykeon*: Farklı türleri bulunan Antik Yunan içeceği, *Kiste*: Kutu, *Calathus*: Sepet

- **Proerosia:** Eylül ayına denk gelen dönemde ekinler sürülürken, bolluk bereket adına Demeter’e kurban sunulur.
- **Khloaia:** Bahar mevsiminin başında, tohumlar filizlenmeye başlayınca toprağın bereketi için Demeter’e adaklar sunulur.
- **Thargelia:** Sonbahar aylarında hasat zamanında şükür için düzenlenen bir tarım festivalidir. İlk gününde tanrılara hayvan adakları sunulur. İkinci gün ise en çirkin olduğu düşünülen (dolayısı ile Yunan *arete*’sine göre zehirli olduğu düşünülen) bir kadın ve bir erkek, iki kişi seçilir ve deniz kenarında halk tarafından taşlanarak öldürülür, akabinde yakılıp külleri toprağa ve denize serpilir. Bu ritüel sırasında *aulos* eşliğinde müzik çalınır. Ritüelden sonra ziyafetler ve müzik yarışmaları düzenlenir.
- **Skira:** Mayıs-Haziran aylarına denk gelen bir dönemde kutlanır. Atina’dan Eleusis yakınlarında bulunan Skira’ya düzenlenen yürüyüş alayının ardından erkekler, zar oyunlarının da içlerinde bulunduğu çeşitli oyunlar oynar. Gündüz oruç tutulur. Kadınlar ise beraber dışarı çıkma iznine sahiptir. Kurban kesip, ziyafet düzenlerler.

6.2.2. Dionysos Ritüelleri

6.2.2.1. Törenler

“... Dionysos dini insanları dünyaya nüfuz eden ve hayat veren bu tanrıya yaklaştırmak amacındaydı. Dionysos’un müritleri geceleri yüksek yerlerde ellerinde meşaleler olduğu halde flüt ve davullarla gürültülü törenler yaparlar, bol bol şarap içerler, dans ederler, kutsal hayvanları parçalarlar ve bunların kanını şaraplarına karıştırarak içerler ve etlerini çiğ olarak yerler böylece tanrısal özü vücutlarına soktuklarına inanırlardı.”⁷⁹

“*Mainomai*” Yunan dilinde kendinden geçmek, ne söylediğini bilmemek anlamına gelir. Prof. Dr. Kerem Karaboğa’nın Freudcu terimlerle yaptığı açıklamaya göre ise, “bilinçli algının zayıflatılması yoluyla bilinçaltı dürtülerin serbest bırakılması”dır.⁸⁰ Bu kelime esasında Dionysos gözüyle görebilmek, esrime yoluyla

⁷⁹ Arif Müfid Mansel, **Ege ve Yunan Tarihi**, Ankara, T.T.K Yayınları, 2014, s. 220.

⁸⁰ a.e. Kerem Karaboğa, **Tragedya İle Sınırları Aşmak**, s. 55.

tanrılaşabilmek için kullanılan bir sözcüktür. Bu hale ulaşmanın yolu da şarkılar, ritim ve dans ile bütünleşmiş Dionysos ritüelleridir. Kişi, vecd halinde tanrılaşmayı hedefler, bunu yaparken bedenini, nefesini, sesini kullanır. Öte yandan amacı bedensizleşmektir, tanrıya ulaşmak, onu hissetmektir. İnsan, doğmadan önce olduğu hali ancak ölümünden sonra tekrar bulabilecektir. İnsanın bu dünyadaki tanrısallaşma, yani asıl “ben” olma isteği süreklilik niteliği taşımayacaktır. Esrime halinde, beden ve ses aracılığı ile kendinden geçip ötekileşen kişi bir anlamda tiyatro ile bir bağ kurmuş olur.

“Şimdi doğanın özü simgesel olarak dışa vurmaktadır kendini; yeni bir simgeler dünyası gereklidir; önce bütün bir beden simgeselliği, yalnızca ağzın, yüzün, sözcüğün simgeselliği değil, tüm organları ritmik bir biçimde devindiren tam bir dans dili.”⁸¹

Zulüm gören bir tanrı oluşu, Dionysos’un karakterini muhakkak etkilemiştir. Bu yüzden şarap, bereket, esrime, eğlence tanrısı olarak görülür; çünkü hoyrattır. Esrik bir tanrı figürü oluşturan Dionysos’a ibadet ditiramp adı verilen şarkılarla yapılır. Mitolojiye göre eşlikçileri satirler ve *maenad*’lardır.⁸² *Maenad*’lar kendinden geçmiş, azgın, cinsel dürtülerini uç boyutlarda yaşayan, içki içip dans eden kadınlar olarak tasvir edilirken; satirler yarı insan yarı keçi, şehvet düşkünü, sarhoş mitolojik yaratıklar olarak betimlenir.

Dionysos kültünden daha önceki bölümlerde bahsedilmişti. Attika’da bu mite inananlar, aynı zamanda hayatlarının bir parçası haline de getirirler. Dionysos’un yaşadığı acı ve sevinçleri kendileri de tatmak isterler ve bunun için çeşitli ritüeller düzenlerler. Kasım-Aralık aylarında Dionysos’un ölümü için yas tutulur, Mart ayında da doğumu için kutlama yapılır. MÖ VI. yüzyıla kadar bu ritüeller gizli yapılır; kentten uzakta, dağlarda düzenlenir. Gizli saklı yapılmasının nedeni otoriteye ve düzene zarar verildiği düşüncesiyle devlet tarafından desteklenmemesidir. (Örn: *Bakkhalar*) Bu ritüeller ancak MÖ VI. yüzyılda bir kimlik kazanır. Sayıca fazla olduğu bilinen ritüeller Peisistratos döneminde sayıları azaltılıp taşkınlıkları önlemek amacıyla devletçe

⁸¹ Friedrich Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul, İthaki Yayınları, 2005, s. 34.

⁸² Yunan mitolojisinde Dionysos’un çılgınlık halindeki kadın takipçileri.

tanınıp kontrollü yapılmaya başlanır ve bu sınıfın tanınırlığını kabul ettirmek için de resmi hale getirilir. En bilinenleri Eirosione, Anthesteria ve Leneia'dır.

- **Eirosione:** Bu ritüelde bereketi temsilen bir çocuk şarap, zeytin ve ekmek taşır. Dionysos'nun ölümünü temsilen bir keçi kurban edilir. (Bu, asma yaprağını yiyen tekenin, Dionysos'un kendi günahlarının yani *hamartia*'sının bedelini ödemesinin simgesidir. Çünkü asma da, teke de Dionysos'un sembollerindendir.) Tanrının yeniden doğuşunu sembolize etmek için ise, kurban edilen tanrının etleri katılımcılar tarafından yenir, böylece tanrı onların içinde yeniden doğmuş olur.

- **Anthesteria:** *Anthesteria* ayı çiçeklerin açtığı ve senenin ilk üzüm hasadının ardından üretilen şarabının içildiği aydır. Toprağın doğurganlığının yanı sıra, insanların da doğurganlığı için bolluk ve bereket ritüelleri düzenlenir. Bu ritüellerde cinsellik ve aşırı yeme-içme olur. Bu kutlamaların birinci gününde bir önceki seneden kalan şarap, Dionysos heykeli etrafında içilir; ikinci gün festival alayı ile tüm kent dolaşılır. Bu iki gün köleler dâhil herkes içer, danslı-şarkılı, coşkulu bir eğlence düzenlenir. Fakat üçüncü gün, hayaletlerin geldiğine inanılarak onları uzaklaştırmak adına ağlama ritüeli eşliğinde evlerin önü siyaha boyanır, bitkilerin dikenleri ezilir. Bu festivalde cinsellik bugün algılayabileceğimiz normların oldukça dışındadır. Son derece kanlı ve kontrolsüz bir etkinlik hâkimdir. Öte yandan bu festivalde 14 yaşında bir bakire, Dionysos ile sembolik olarak evlendirilir. Bunun için kadınlar tapınaklarda gizli ritüeller yapar. *Archon* da müzik eşliğinde içkili bir kutlama düzenler.

- **Leneia:** Hakkında en az bilgiye sahip olunan festivaldir. Kadınların katılımı ile yapılan, daha sonra devlet izni ile erkeklerin de katılmaya başladığı gizli bir ritüeldir.

Tüm antik toplumlarda ortak ritüel temaları vardır: ölüm-doğum, toprağın bereketi, doğurganlık, kurban, cinsellik vb. Dionysos ritüelleri de tanrının sembolize ettiği ölüm-yeniden doğum, şarap, cinsellik, bereket üzerinedir. Mitte bahsedildiği üzere Dionysos ölüp yeniden doğar. Doğa da her sene sonbahar ile birlikte ölür; bahar ile birlikte yeniden canlanır. Dionysos bu döngünün sembolüdür. (Bazı araştırmacılar

Dionysos isminin Nysa Dağı'nın⁸³ tanrısından geldiğini, bazı araştırmacılar ise “iki kez doğan” anlamına gelen ditiramptan türediğini söyler. Görünen odur ki ikinci seçenek benimsenmeye çok daha yakındır.) Doğanın döngüsünü onurlandıran bu ritüellerde katılımcılar tanrılarının yaşadıklarını da tatmak amacıyla şarkı, dans, esrime ve cinsellik içeren ritüeller düzenlerler.

“Tabiat, ilk olarak onlarda, sanatsal bir şenliğe ulaşıyor, yine ilk olarak onlarda *principium individuationis*'ten kopuş, sanatsal bir olgu niteliği kazanıyor. ... Bu tür Grek festivallerinde, tabiri caizse, tabiat, duygusal bir nitelik kazanır; kendisinin ayrı ayrı bireyler halinde bölünüşü üzerine iç çekmektedir sanki. Zihinleri, böylesine çift yönlü kalabalıkların şarkıları ve pandominaları Homescu-Grek dünyasında, yepyeni, işitilmemiş bir şeydir. Ve bilhassa Dionysoscü müzik de korku ve dehşet uyandırmaktadır. Şayet müzik, görüldüğü gibi, önceden, Apollon'a özgü bir sanat olarak biliniyor olsaydı, o zaman kesin çizgilerle konuşmak gerekirse, sadece ritim vuruşları, Apollon'a özgü koşulların bir simgesi halinde gelişmiş oluşumsal bir güçten ibaret olurdu. Apollon'un müziği, seslerden oluşan, tıpkı *cithara*'lardan çıkan seslerde olduğu gibi, Dor'lara özgü mimari bir yapıdır. Dionysoscü müziğin (dolayısıyla genel anlamda müziğin) özünü biçimlendiren asıl öge ise Anti-Apolloncu olandan özenle ayrılmalıdır. ... Tabiatın özü burada sembolik olarak açıklanır; sembollerden oluşan yeni bir dünyaya gereksinim duyulmaktadır; zira bir kez bedeninin sembolizmi bütünüyle temin edildiği zaman, söz konusu olan, dudakların, yüzün veya konuşmaların sembolizmi değildir sadece; aynı zamanda bütün elemanları ritmik bir hareket içine girmeye sevk eden bütün bir dans pandomimidir. Bunun üzerine, ritimlerin, müziğin, dinamiklerin ve uyumun diğer sembolik güçleri, birdenbire coşkuya kapılır. Bütün sembolik güçlerin bu toplu boşalmasını kavrayabilmek için, insan önceden kendi kendini bu güçler vasıtasıyla, sembolik olarak ifade etmeyi arzulayan fedakârlık seviyesine erişmiş olmak zorundadır: Dionysos'un dithyramboscü fanatik taraftarları da işte bu yüzden, sadece kendileri gibi olanlar tarafından anlaşılabilirler!”⁸⁴

Ritüeller doğa ile son derece ilişkilidir. Tanrıların sembolize ettiği doğa elementleri, mevsimlerle ilişkilendirilen ritüeller, kurban etlerinin bolluk için toprağa saçılması, canlandırılan mitlerin doğa ile ilişkisi, düzenlenen orgiler bile doğanın ve bereketin simgesidir.

“Dionysos tecellisi kendini ancak kolektif orgi ile açığa vursa da, yine de her birey açısından Tanrı ile yüz yüze gelme, büyülenmiş bir ilişki biçimine bürünür: İnsan ve Tanrı karşılıklı kesişen bakışlarda “görme”nin ve “görülme”nin

⁸³ Yunan mitolojisinde Etiyopya, Libya, Boeotia, Trakya, Hindistan, Arabistan ile çeşitli şekillerde ilişkilendirilen dağlık Nysa bölgesidir. Bu bölgedeki periler bebek Dionysos'u burada yetiştirirler.

⁸⁴ Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, s. 42-43.

birbirinden ayrılmaz karşılığı içinde, her türlü mesafeyi ortadan kaldırarak bir olurlar, sınırlar geçici olarak silinir.”⁸⁵

Ritüel katılımcıları aslında kendi kimliklerinden oldukça uzaktırlar. Çabaları tanrıya ulaşmak, onu içlerinde hissetmektir. Bunun için bir tür esrime haline bürünülür ve dans, müzik, sarhoş eden maddeler yardımı ile kendilerinden geçip sınırlarından arınırlar. Bu noktada varılan bir birlikten söz etmek mümkündür. Eşsiz olan, “öteki”yi deneyimlemektir. Öteki olabilmek için esrime halinin de bir adım ilerisine geçilmiş ve maske kullanılmaya başlanmıştır. Bu, ritüelden dram sanatına geçişin önemli bir unsurudur. Maske ile “ben”in üzeri örtülür ve yerine başka bir “ben” getirilir. Ritüellerde maske ile getirilen “ben” tanrıdır. Maskeyi takan kişi büyük ihtimalle ritüelin öncüsüdür.

“Maske takan kişi, muhtemelen ritüelin de anlatıcısı olmuştur. Diğer katılımcıların ortasında, müzik ve dansla kendinden geçerek Anthesterion’da kutsal evliliği, Eiresione’da Persephone’nin yeraltına kaçırılmasını, ritüelin temelini oluşturan mitolojik hikâyeleri anlatır. Bu anlatı geleneğinin zamanla değişerek köyleri gezen amatör komedya kumpanyalarına, bilinen ilk tragedya oyuncusu Ikaralı Thespis (M.Ö. 534 Büyük Dionysia’da ilk Didaskalos olarak kayıtlara geçiyor.) ve ilk komedya oyuncusu Megaralı Susarion’a (M.Ö. 560’da ilk komik koronun yaratıcısı) uzandığı söylenebilir.”⁸⁶

George Thomson’a göre bu ritüeller esnasında yaşananların bedensel olarak anlatılması dram sanatının kökenlerini de oluşturuyor olabilir. Gezici kumpanyalar ise pandomim yaparak taşıdıkları, Dionysos’u simgeleyen bir bebek ile çocukluktan, erişkinliğe, erişkinlikten yaşlılığa ve ölüme giden yolu anlatırlar. (Thomson: 2004) Bu da bir tür *mimesis* ve dramatik türün primitif versiyonu olarak algılanabilir.

6.2.2.2. Yürüyüş Alayları

Bir diğer ritüel türü olarak adlandırabileceğimiz kültürel öge ise yürüyüşlerdir. Aslında yürüyüşler de kendi içerisinde hac yürüyüşü ve yürüyüş alayları olarak ikiye

⁸⁵ Jean Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, **Eski Yunan’da Mit ve Tragedya**, çev. Reşat Fuat Çam, Sevgi Tamgüç, İstanbul, Kabalcı Yayınevi, 2000, s. 526.

⁸⁶ Nazım Sarıkaya, “Dionysosçu Ritüeller ve Antik Yunan Tiyatrosunda Karşıtlıkların Biraradılığı”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, 29, 2019: 17-41, s. 35. <https://doi.org/10.26650/jtcd.643497>, 11.06.2021.

ayrılır. Hac yolculukları daha ziyade siyasadır çünkü birçok *polis* arasındaki bağı canlı tutmaya da yarar. Olympia, Atina, Delphi ve Miletos'tan geçen hacılar bu yürüyüşü, sonunda bir töreni izlemek, bir kâhine danışmak veya bir sağlık problemine çare bulacak birine ulaşmak için yaparlar. Yürüyüş boyunca da hac yolunda olduklarını belli eden bir çelenk takarlar, böylece saldırılardan korunurlar. Yürüyüş alayları ise hem bir *polis*'in halkını kendi içinde kaynaştırmaya hem de tanrı-insan arasındaki bağı kuvvetlendirmeye yarar.

Antik Yunan'da yürüyüş alaylarına *pompe* adı verilir. *Pompe*, etimolojik olarak “koruyan eşlikçi” anlamına gelir. Özellikle Antik Yunan'da yapılan yolculukların tehlikeli olduğu düşünülürse, bu ismin tanrı tarafından korunan yürüyüşler anlamına geldiği söylenebilir. Temelde dans ve şarkılar eşliğinde bir tapınağa veya sunağa doğru ilerleyen bir grubu temsil eder. Katılımcılar gönüllüdür; bu yürüyüş esnasında tanrı için bir ritüel gerçekleştirmiş olurlar. Çok küçük bir grup ise bu iş için görevlendirilmiştir. Kurban töreni ile sonlanan *pompe*'lerde, kalabalık nedeni ile herkes kurban kesimine şahit olamaz. (Sparta'nın kurucusu Lycurgus MÖ VIII. yüzyılda kadın ve erkeklerin yürüyüş alaylarına çıplak katılmaları gerektiğini savunur. Sağlıklı beden bir güç göstergesidir. Bedenlerinin sağlıklı görülmesini isteyenler egzersizlere daha fazla önem verirler.)

Pompe'ler kutlama, evlilik, dini tören gibi nedenlerle düzenlenebilir; türlerine göre farklı isimlerle anılabilirler:

- Adından da anlaşılacağı üzere dinsel *pompe* daha ağırbaşlı denilebilecek bir türdür. Atina'dan Eleusis'e kadar meşalelerle yürüyen bir ritüel alayıdır.
- Kutlama *pompe*'leri evlilik veya bir savaşta kazanılan zafer sonrası düzenlenen ritüel alaylarıdır. (Bknz. s. 55-56)
- Fallik *pompe*'ler daha müstehcen, daha alaycı ve daha şiddetli olurlar. Bu yürüyüş alayında devasa bir fallus taşınır. Aritoteles, komedyanın fallik yürüyüş alaylarından türediğini savunur.

- *Bakkhos* alaylarında meşelelerle dans eden kadınlar kendilerinden geçip bacakları tutmayana kadar dans ederler. Şarap ve başka sarhoş edici maddelerin de etkisi ile, dans ve müzik eşliğinde esrime haline bürünürler. Dionysos tapımı Nietzsche'ye göre ölümün sınırındır ve bazı durumlarda ritüeller ölümle de sonuçlanabilir. Canlı hayvanları parçalayıp yedikleri ve toprağa bereket için dağıttıkları bu ritüel, bazı durumlarda daha da aşırıya kaçıp çocuk parçalamaya kadar gidebilir. Buna en güzel örnek olarak, Euripides'in *Bakkhalar* adlı oyununda, Agaue'nin esrime halindeyken kendi oğlunu bir aslan zannedip onun kafasını kesmesi verilebilir.



Görsel 6.10. *Bakkhos*, MÖ V. yy. ⁸⁷

Kadınların düzenlediği bu ve benzeri ritüeller ile ilgili Peter Hoyle'un betimlemesi oyuncunun beden kullanımı açısından örnek teşkil eder:

“Meşalelerin ışığında karanlıkta ilerleyen kadınlar, başlarını geriye çevirerek, parlayan gözleri ile kanlarını coşturan davulun ritmine ayak uydurarak dağ yollarını tırmanırlar. ... Esrime haliyle kendilerinden geçen kadınlar, vahşi danslar ederek “Euoi!” (tanrının adı) diye haykırırlar ve o an tanrı ile özdeşleşirler. İçleri tanrının ruhu ile dolar, onun ilahi güçlerini keşfederler.”⁸⁸

Nevzat Kaya kadını Paglia'nın sözleri ile açıklar: “Paglia'ya göre kadın doğayı, akültüre edilemeyi⁸⁹, medeniyette dizginlenemeyen öğeleri temsil eder. Ve ona göre

⁸⁷ Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bacchae, 20.05.2022.

⁸⁸ Kaynak: <https://www.animamundigallery.com/exhibition-tim-shaw-awaken-from-the-dream-of-reality>, 21.05.2022.

⁸⁹ Burada kastedilen gelişim ile değişen kültüre, medeniyete ayak uydurulamamıdır.

tragedyanın sorunu kadındır. Aydınlanmanın diyalektiği bakış açısında eril bakış açısının tek yönlülüğü eleştirilir.”⁹⁰

- *Komos* alayları danslı, bolca cinsel sataşma, alay ve küfür barındıran, katılımcılarının sadece erkeklerden oluştuğu Dionysosçu alaylardır. *Kithara* ve *aulos* eşliğinde ilerlenir. Aslında bu yürüyüşler, katılımcılara seyredilecek görsel öğeler de sunduğundan seyirlik etkinliklerdir. Etimolojik olarak muhtemelen köy ile ilgili olan anlamına gelen *komezein* kelimesinden türemiştir.

Dionysos adına düzenlenen bir başka ritüelistik performans ise iki kez doğan anlamına gelen ditiramptır. Ditiramp her ne kadar kendi içinde başka bir tür olsa da, ditirambik şarkıların söylendiği yürüyüş alayları da bir *pompe* türü olarak değerlendirilebilir. Ditirambın koro mensupları hayvan kostümleri giyerek çoğunlukla satir olarak katılım sağlarlar. Ditiramp müzikleri frigyen ölçüde bestelenir. (1 yarım, 3 tam, 1 yarım, 2 tam aralıklardan oluşan ölçüdür.) Bu satirlerin daha eski yıllarda ormanlık alanın şeytanları olduğuna inanılır iken, Dionysos dini yayılmaya başladıkça Dionysos müritleri olmuşlardır.

“Dithyrambos, Dionysos’a ait isimlerden biriydi ve bu isim, özel olmasa da asıl teması tanrının doğumu olan koro şarkı türüne verilmişti. Bilinen en eski ditiramp bestecisi Archilochos, şarap kafasını bir yıldırım gibi salladığında, nasıl ditiramp söyleceğini bildiğini itiraf etmiştir.”⁹¹

Bu paragrafta bilinen en eski ditiramp bestecisi olarak Archilochos’tan bahsedilse de esasında ditirambın yaratıcısı ve dolayısı ile bilinen en eski ditiramp şairi Arion’dur. Kendisinin günümüze kalan bir eseri bulunmamaktadır. Türün ilkel halinin MÖ VII. yüzyılda ortaya çıktığı düşünülmektedir. Primitif versiyonun, katılımcıların arasından fazlaca içkinin etkisi altında olan birinin liderliğinde doğaçlama olarak gelişmiş olması muhtemeldir. Arion ile birlikte satirlerden biri korodan ayrılır. Edebi bir biçim alması MÖ VI. yüzyılı bulacaktır. Sikyon tiranı Kleisthenis ise Dionysos koroları fikrini resmi olarak ortaya koyan kişidir. Ditiramların Dionysos’un çektiği acıları konu alan üzgün şarkıları da (Doğanın küstüğü aylarda düzenlenen Lenea’da

⁹⁰ Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=IcLZaMLieFA&t=3s>, 18.08.2021.

⁹¹ Carl Kerenyi, **Dionysos**, çev. Bahar Çetiner, İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2013, s. 275.

sergilenir.), coşkusunu konu alan canlı şarkıları da vardır. (Doğanın yeniden canlanmaya başladığı dönemlerde düzenlenen Büyük Dionysia’da sergilenir.)



Görsel 6.11. Arion, MÖ IV. yy.⁹²

Ditirambın altın çağının üç şairi ise Simonides (MÖ 556-MÖ 468 / 56 ditiramp ödülü kazandığı bilinmektedir.), Pinder (MÖ ?-MÖ 468) ve Bacchylides (MÖ 516-MÖ 451)’dir. Simonides’in eserleri ile ilgili çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Pindar’ın ditiramplarından ise günümüze parçalar halinde kalanlar vardır. Bacchylides’in ise iki ditirambı tam haliyle günümüze kadar ulaşmıştır. Hatta bunlardan 18 numaralı eserde bir koro ile bir solist arasında geçen bir diyalog bulunmaktadır. Bu da akademisyenleri ditirambın dramatik ve mimetik yapısını sorgulamaya itmiştir. Bu performansların dramatik olduğunu söylemek zordur, ancak bu, mimetik olmadıkları anlamını taşımaz. Sonuçta bir olayın taklitçi bir dans veya tablo yolu ile temsil edilmesine şahitlik edilir.

Ditirambik alaylarda satirlerden biri şarap ve asma yaprağı, bir diğeri keçi, bir diğeri incir ve en arkadan gelen bir tanesi de fallus taşır. Peşlerinden insanların şarkılar söyleyerek geldikleri bu alay harman yerinde sona erer ve koro çember biçimi alarak, ortalarında bir keçiye kurban ederler. *Maenad*’lar bu törenlerde “for the blood of the slain goat, the gift of the omophagia” (Kurban edilen keçinin kanı namına, hediyedir bu çiğ etler.) sözleri ile bir şarkı söylerler.

Ditiramplar MÖ VI. yüzyılın sonlarına doğru Büyük Dionysia’da sahnelenmeye başlamıştır. Bu tarihten sonra performans biçimi sabit bir hal almıştır:

⁹² Kaynak: <https://www.wikiwand.com/en/Arion>, 10.01.2022.

Ekip liderinin açılış konuşmasının ardından, Dionysos altarının etrafında çember oluşturup, şarkı söyleyip dans eden 50 kişilik bir performans sergilenir. Bu performansa *aulos* eşlik eder.

6.3. ANTİK YUNAN'DA DANS

Brockett, Antik Yunanlılara göre dansın “anlatımsal tartımlı devinim”⁹³ olduğunu söyler. Yunan dans kültürü anlamlı ve ritmik bir anlatım biçimidir. Onlara göre dans, beden ve zihnin müziğe verdiği tepkidir. Plato’ya göre dans, kelimelerin içgüdüsel olarak bedensel hareketler ile açıklanma isteğidir.

Yunanlılar insanı beden ve zihnin bütünleşmesi olarak görürler; her ikisi de aynı derecede önemlidir. Hareket etmek insana haz verir. Dans, Antik Yunan kültüründe günümüzde ifade ettiğinden daha fazlasını ifade etmektedir. Bedenin yaptığı tüm eylemler ve tüm ifade yöntemleri dans sayılır. Örneğin yürüyüş, pandomim, akrobasi, top oynama, fiziksel egzersizler de dans sayılmaktadır. Fakat bu kelime başka dillere “dans” olarak çevrilirken anlamından değer kaybetmiştir. Yunanlılar için dans, *mousiké*’nin bir parçası idi. *Mousiké*, yani *muse*’ların⁹⁴ sanatı; müziği, şiiri, dansı içinde barındırır. “Dansa katıl” anlamına gelen *Terpsicore*, dokuz *muse*’dan yalnızca biridir. Her *muse* gibi dans da tanrısal bir ilhamdır. Tragedya ile anılan bir başka *muse* ise *Melpomene*’dir. Etimolojik kökeni melodik olandan, şarkı ve dansla kutlamaktan gelir. Genelde bir maske ile resmedilir.

Bir kişi dans etmeyi biliyorsa, eğitilmiş ve erdemli biri gibi görülür. Dans eğitimine *gymnopaideia* adı verilir. Platon da iyi bir vatandaş olmak için dans eğitiminin şart olduğunu söyler. Yunan kültüründe hem erkekler hem kadınlar dans eder. Bu danslar bireysel veya gruplar halinde yapılabilir. Bir hikaye anlatabilir, eğlence amaçlı olabilir veya bir dini ritüelin parçası olabilir.

⁹³ Oscar G. Brockett, **Tiyatro Tarihi**, çev. İnönü Bayramoğlu, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2017, s. 38.

⁹⁴ Yunan mitolojisinde 9 ilham perisi.



Görsel 6.12. Lir çalan dans eğitmeni ve öğrencisi. 445⁹⁵

Halkın katıldığı bu dansların yanı sıra cenaze ve kutlamalarda tutulan profesyonel dansçılar da vardır. Bu dansçılar genelde köle veya yabancısıdır. Akrobatik gösteriler yapan dansçılar çıplak dans eder. Bunların yanında, eğlendirme amaçlı hayvan taklitlerinden oluşan danslar da yapılır. Her profesyonel dansçı için geçerli olmasa dahi, bazı çok iyi eğitilmiş ve yetenekli dansçılar üst sınıflardan kişilerle de evlenebilir. Örneğin MÖ 382 – MÖ 336 yılları arasında yaşamış Makedon kralı II. Filip’in yedi karısından biri olan Larissa bir dansçıdır.

Yunan kültüründe dans, dini festivallerde, şenliklerde, kutlamalarda, tiyatral performanslarda yer alır. Dans edenler genellikle şarkı da söyler. Yunan dansları çoğunlukla ritüelistik, sembolik, müzik ile uyumlu, çoğu zaman tekrarlayan hareketlerden oluşur. Bunlar genelde yürüme, koşma, zıplama, atlama, dönme, eğilme, kolları farklı seviyelerde kullanma gibi bedensel hareketler barındıran koreografilerdir. Bu hareketlerin çoğu oldukça kodifiedir. Örneğin kolları gökyüzüne uzatmak tanrıya yalvarmak, başın üzerine getirmek acı ve kederi sembolize eder.

Dans figürleri için tek kaynak günümüze kalan vazolardır. Fakat bu vazolarda elbette ki perspektif eksikliği vardır. Hareketler ancak önden veya yandan görülebilir. Homeros destanlarından da dans figürleri ile ilgili bir fikir edinilebilir. Bir de çok kesin olmamakla birlikte, filozofların danslara verdikleri isimler de bir fikir oluşturmada yardımcı olabilir: arpa serpiştirme, kapıya vurma, kaşıntı vb.

⁹⁵Kaynak: <http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-450-to-425/>, 30.05.2022.

İlyada'da bir Yunan dans türü ile ilgili şöyle bir bölüm vardır:

“Orada delikanlılar oynuyordu,
Sığır armağanlarıyla alınmış kızlar oynuyordu,
Dayanışlardı ellerini birbirlerinin bileklerine.
...
Oyuna alışmış ayaklarıyla koşuyorlardı döne döne,
Oturana bir çömlekçi nasıl denerse eline uygun çarkı,
İyi çalışıyor mu çalışmıyor mu diye,
Onlar da öyle koşuyordu birbirlerine karşılıklı sıralarla.
Büyük bir kalabalık halka olmuştu,
Candan seyretiliyorlardı güzelim oyunu,
Aralarında, şenliği açmak için, iki cambaz
Dönüp duruyordu ortalık yerde.”⁹⁶

Bir ritüelin parçası olan danslar, ya müzik ve şiir eşliğinde tekrarlayan hareketlerden oluşur; ya da tanrının içlerinde olduğunu düşünen kişiler tarafından coşkun bir halde kendilerinden geçerek yaptıkları hareketlerden oluşan vahşi danslardır. Örneğin *Bakkhos* ritüellerinde, kışın ortasında gece vakti kadınlar tarafından dağlarda düzenlenen *oreibasia*'lar (*Bakkhos*'un danslı kısmına verilen addır. *Sparagmos* hayvanların parçalandığı, *omophagia* ise çiğ etlerin yendiği kısımlardır.) bunlara örnektir. (Benzer danslı ritüeller erkekler için satirler olarak düzenlenir.) Dionysos müridi bu çılgın kadınlara *maenad* dendiğinden daha önce bahsedilmişti. Bu kadınlar gece vakti evlerinden çıkıp koşarak ve dans ederek dağlara çıkar. Kaplan veya geyik gibi hayvanların postlarını giyer, ellerinde *thyrsi* denilen bir asa taşırlar. *Aulos* ve küçük davullar da danslarına eşlik eder. Hareketlerini tanrının kontrol ettiğine inanırlar. Aşırı alkoün yanı sıra, Dr. Gilbert Rouget, bu trans halinin sebeplerinin iç kulağın zedelenmesi veya yapılan gürültü nedeniyle bir noktadan sonra geçirilen sinir krizi de olabileceğini söyler.⁹⁷

Yunan kültürüne ait bilinen bazı dans türleri silahlı danslar, asker dansları, savaş dansları, hayvan dansları, düğün dansları, cenaze dansları, dini danslar olarak nitelendirilebilir.

⁹⁶ Homeros, *İlyada*, çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul, Can Yayınları, 2008, s. 425.

⁹⁷ Kaynak: <https://www.carnaval.com/maenads/>, 20.05.2022.

Aşağıda değinilecek dans türlerine, dramatik performanslarda sahnelendikleri düşünüldüğünden, sahne üzerindeki harekete dair bir fikir edinmek amacı ile yer verilmiştir.

- **Savaş dansları:** Genç erkeklerin hem sağlıkları hem de iyi birer savaşçı olabilmeleri için eğitimlerinin önemli bir parçası (Sparta’da kadınlar da bu eğitimleri alır.) silah kullanımı, savaş simülasyonu ve zafer danslarıdır. Bu danslar, savaşa hazırlanılan bir ritüelin de parçasıdır. Miğfer, kalkan ve mızrakların da kullanıldığı bu dansla askerler, savaşta yaptıkları hareketleri sergilerler. Hem kendini savunan hem de atağa geçen figürler vardır. Bu dansların koreografisinde kesme, itirme, eğilme, dönme, sıçrama gibi hareketler bulunur. Dansa *aulos* eşlik eder. Savaş danslarının yanı sıra bir de sıra halinde bir labirentten geçercesine yol izleyen bir zafer dansı da mevcuttur. Savaş danslarına *pyrric* danslar denir ve yarışmaları da düzenlenir. Katılımcıların eğitimleri *choregos*⁹⁸ tarafından karşılanır.



Görsel 6.13. Savaş dansı. MÖ 490. Eucharides, Louvre Müzesi, Paris.⁹⁹

Pyrric dansların 18 türü olup, en sık düzenlenen 4 tanesi aşağıda sıralanmıştır:

Podism: Savaşta karşılıklı gelindiğinde yapılacak hızlı hareketler serisi

Xiphism: Savaş hareketlerinin daha dansa benzer, taklitçi versiyonu

⁹⁸ Antik Yunan festivallerinde dramatik türlerin prodüksiyon ve koro masraflarını karşılayan varlıklı Atina vatandaşı.

⁹⁹ Kaynak: <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Ancient/en/Dance.html>, 19.05.2022.

Homos: Kayaların, duvarların üzerinden atlama barındıran koreografi

Tetracomos: Kalkanları birbirine geçirerek bir insan duvarı oluşturma ve sıra halinde yürüme



Görsel 6.14. Silahlı dans, Vatikan Müzesi ¹⁰⁰

- **Hayvan dansları:** Domuz, ayı, aslan, çeşitli kuşlar ve hatta balıkların bile hareketlerinin taklit edildiği danslar Yunan kültürünün çok eskiye dayanan bir parçasıdır. En önemlileri boğa ve öküz danslarıdır. Dingin bir ritüelle başlayan bu danslar daha sonra eğlenceli bir hale gelir. Katılımcılar maske takıp kostüm giyer.
- **Düğün dansları:** 3 gün süren evlilik ritüellerinin ikinci gününde, akşam saatlerinde gelinin ailesinin evinden damadın ailesinin evine doğru düzenlenen yürüyüş alayında edilen danslardır. Akşam saatleri olduğundan katılımcıların bazılarının ellerinde meşaleler vardır. *Aulos* ve lirler bu yürüyüş alayına eşlik eder. Dans zıplama, dönme, yerlere sertçe vurma gibi hareketlerden oluşur. Sparta’da evlilik törenlerinin farklı olduğundan bahsedilmişti. Kadın ve erkeğin daha eşit olduğu bu kültürde gelin ile damat altın önünde, masumiyeti temsil ettiğine inanılan, dairesel ve çizgisel hareketlerden oluşan *caryatis* adı verilen türde dans ederler.

¹⁰⁰ Kaynak: <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Ancient/en/Dance.html>, 19.05.2022.



Görsel 6.15. Antik Yunan'da bir düğün alayı. (Vazodan kopyalanmıştır.)¹⁰¹

- **Cenaze dansları:** Yürüyüş alayı, bir din adamının öncülüğünde mezarlığa doğru ilerler. Bu törenler için profesyonel yasçılar tutulur. Bu kişiler ellerini bükmek, göğüslerine veya bacaklarına vurmak, yüzlerini çizmek, kıyafetlerini parçalamak gibi hareketler sergiler. Flüt eşliğinde ölmüş olan kişi ile konuşulur veya ağıtlar okunur. Aile üyeleri de bu dansa katılır. Dansa ne kadar çok kişi katılırsa ölen kişinin o kadar güçlü olduğu gösterilmiş olur.



Görsel 6.16. Cenaze. Kil tablet. MÖ 520–510, Yunanistan¹⁰²

¹⁰¹ Kaynak: <https://www.alamy.com/engraving-of-a-marriage-procession-in-ancient-greece-copied-from-a-pyxis-a-box-of-a-usually-cylindrical-shape-having-a-lid-with-a-knob-in-the-center-image258774402.html>, 19.05.2022.

¹⁰² Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254801>, 19.05.2022.

- **Pantomim:** Bu türde son derece esnek bir bedene sahip olan dansçılar, çoğunlukla üst bedenlerini kullanır. Gövde, eller ve bilekler anlatılmak istenen hikâyeyi canlandırmak için kullanılır. Jestler hikâyenin duygusunu yansıtır. Müzik, pantomime eşlik eder.

- **Geranos/Crane:** Katılımcıların zincir gibi birbirlerine bağlı şekilde ilerledikleri bir dans türüdür. Çizgiler, daireler veya zigzaglar çizilerek yapılabilir. Çizgisel olanlar genelde yürüyüş alaylarında veya düğün, cenaze gibi törenlerde yapılırken, dairesel olanlar genelde dinsel törenlerde altların etrafında yapılır. Bu iki tür tiyatrodan da kullanılır.

Katılımcıların bir çember oluşturup şarkılar eşliğinde dans ettikleri fazlaca tür vardır. Homeros'un İlyada'da adını geçirdiği *choreia* da örneklerden biridir. Bir başka örnek ise, dansçıların bir sağa bir sola adımlarla, bazen de her yöne attıkları adımları birden fazla kez tekrarlayarak yaptıkları bir dans türüdür.

- **Sempozyumlar:** Dansçılar aynı zamanda düzenlenen yemekli-içkili toplantılara eğlence amaçlı çağırılır. Çoğunlukla kadın olan bu dansçılara, *aulos* ve lir çalan¹⁰³ kadınlar eşlik eder. Bu etkinliklerde tercih edilen dans gösterileri daha ziyade akrobatik koreografilerinden oluşur.



Görsel 6.17. Akrobatik dansçı, MÖ 325-350, İtalya ¹⁰⁴

¹⁰³ Lir çalan kadınlara *psaltria* adı verilir.

¹⁰⁴ Kaynak: <https://www.worldhistory.org/image/12884/acrobat-dancer-on-a-hydria/>, 19.05.2022.

- **Komos alayı:** Bu alaydan daha önce ritüel bölümünde bahsedilmiştir. Dionysos için düzenlenen festivallerde de görülen bu tür, temelde içkili erkeklerin dans ederek ve şarkı söyleyerek yürümeleridir. Sempozyum denilen yemekli-içkili toplantıların ardından evlerine giden sarhoş toplulukların atlayıp zıplayarak Dionysos’a haykırarak şarkı söylemeleri de *komos* alayının bir çeşididir.

- **Tyrbasia:** Ditiramp korosunun danslarına verilen isimdir. Genel geçer bilgi ditiramp için dingin olduğunu söylese de, kaynaklarda *tyrbasia* için oldukça hareketli bir tür olduğu söylenir. Hatta çok “canlı, coşkulu, çoğu zaman vahşi ve abartılı”¹⁰⁵ olduğu da söylenir. Zaten *tyrbasia*’nın kelime anlamı da düzensizlik demektir. “Eğer su içiyorsan ditirampta değilsindir.”¹⁰⁶ sözünden tüm katılımcıların içkili ve coşkulu olduğu söylenebilir.

Her şeyden önce dramatik alan, bir dans alanıdır. (*orchestra*) Attika tiyatrosunda yazarların aynı zamanda koreograf olduklarından bahsedilmiştir. Bu gelenek MÖ VII. yüzyılda ditirambın kurucusu olarak görülen Arion’dan beri devam eder. Yazar ve aynı zamanda koro lideri olan bu kişinin dansa ve müziğe karşı çok yetenekli olması gerekir. Lider olarak koroyu sahneye sokan ve dansı başlatan kişidir. Sahne üzerinde ritmi tutmak için ayağını sürekli yere vurur. Ditiramplarda bazen lidere solo bir dans koreografisi yazılır. Koro ditirampta tek sıra halinde *orchestra* alanına girer. Bir daire oluşturup altarın ve müzisyenin etrafında döner. Bu daire bozulmadan dönerlerken hareket dizgesine çeşitli ayak hareketleri, parmak ucunda dönüşler, zıplamalar eklenir.

- **Emmelia:** Tragedyada edilen danslara verilen isimdir. Bu dansa koronun *orchestra*’ya girmesinin çeşitli yolları vardır: Teker teker girmek, sessizce girip daha sonra oyuncu ile konuşmaya başlamak, sessizce girip daha sonra şarkı söylemeye başlamak, yürüyerek girip daha sonra dans etmeye başlamak ve dansın bazı yerlerinde şarkı söylemek, koşarak girmek.

Koro, istisnalar haricinde sahneye girdiği andan itibaren oyun sonuna kadar sahnede kalır. 3 tragedya yazarının günümüze kalan oyunlarından yalnızca birkaçında

¹⁰⁵ Kaynak: <https://www.reed.edu/humanities/110Tech/lyricDefinitions.html>, 18.12.2021.

¹⁰⁶ Eva Benešová, **Dance in Ancient Greece**, Doktora Tezi, Masarykova Üniversitesi, Felsefe Fakültesi, 2012.

koronun çıkıp tekrar girdiği örneklere rastlanır. (Örneğin: Sophokles'in *Aias*'ı, Aishkylos'un *Euminidler*'i)

Sophokles zamanında trajik koronun sahneye dörtgen biçimde girmeye başladığı söylenir. Koronun adımları tıpkı asker adımları gibi yere sert basar. Vazolardan anlaşıldığı kadarı ile bedensel hareketleri de oldukça keskin ve güçlüdür. En iyi dansçı/şarkıcılar en ön sıraya dizilir. Bir alt seviyede dans edenler ise en arka sıraya yerleştirilir. Böylece küme döndüğünde ikinci en iyiler, en öne geçmiş olur.

- **Cordax:** Komedyalarda edilen danslara verilen isimdir. Mim, kavga ve soytarılık koronun önemli hareketlerindendir. Koreografi bolca zıplama, tekme ve belirgin el hareketleri içerir. Koro hem dans eder hem de oyunlar oynar. Hareketler oldukça hızlıdır.
- **Siccinis:** Satirlerde edilen danslara verilen isimdir. Koro, oyunun çeşitli yerlerinde girip dans eder. Dansları oldukça müstehcendir. Şakalar, sataşmalar, akrobasi ve cinsellik barındırır. Aristophanes'in bir satir oyununun sonunda ayrıca bir grotesk dans sahnesi yazdığı bilinmektedir.

Vazolar üzerine en çok yoğunlaşan isimlerden biri, modern dansın kurucusu olarak görülen Isadora Duncan'dır. Duncan, Londra'da yaşadığı ve dinlenmeye çekildiği yıllarda Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu* adlı eserinden oldukça etkilenir. Kendisine Yunan dizelerini okuyacak Jane Ellen Harrison ile tanışır. Kendisi gibi dansçı olan kardeşi Raymond Duncan da arkaik ve klasik dönem Yunan sanatı ile tanışır ve ikili, danslarında bu yönde çalışmaya karar verirler. Bu dönemden sonra Raymond görebildikleri tüm Antik Yunan vazolarının üzerindeki dans figürlerinin eskizlerini çıkarmaya çalışır ve iki kardeş bu vazolardan yola çıkarak çalışmalarını yürütmeye başlarlar. 1903'te Atina yakınlarında Byronos tepesinde kendilerine bir "Dans Evi" kuran kardeşler, birkaç sene bu Miken usulü taş evde göçebe tarzı bir yaşam sürerler.



Görsel 6.18. Isadora Duncan ¹⁰⁷

Isadora Duncan, Yunan mitolojisi ve felsefesinden de etkilenerken bedeninin ifade gücünü keşfetme üzerine çok çalışır ve Attika performanslarını yeniden yaratım sürecine girer. Bu çalışmalarında *solar plexus*'u¹⁰⁸ tüm hareketlerin merkezi olarak görür.

Duncan, Dionysos Tiyatrosu'nda ay ışığında dans ettiği ve kardeşine Attika oyunlarından alıntılar yaptırdığı bir gece, halk şarkıları söyleyen erkek çocuklarını duyar. İçlerinden 10 en iyi sesli çocuğu alır, beraber Aiskhylos'un *Yakarıcılar* oyununa çalışırlar. Attika kostümlerine benzeyen tunikler ve sandallarla sahneledikleri bu performansta koro şarkı söylerken Duncan, onlara dansı ile eşlik eder. Bu performans ile Avrupa şehirlerinde çıktıkları turneleri, çocukların zaptedilemez davranışları, yaramazlıkları ve kötü alışkanlıklarının üzerine ergenliğe girerken seslerinin de değişmeye başlamasıyla Duncan onları Atina'ya geri göndererek sonlandırır.

Kardeşi Raymond da Attika tiyatrosundan yola çıkarak sahnelediği klasik metinler ve orijinaline sadık kalmaya çalıştığı dönemin kostümleri ile turneler düzenler. Bu yaşam biçimini o kadar benimser ki, Antik Yunan kıyafetleri kendisi ve ailesi tarafından günlük hayatta da kullanılmaya başlar. 1910 yılında küçük oğlu

¹⁰⁷ Kaynak: <https://www.thevintagenews.com/2017/02/08/isadora-duncan-the-inventor-of-american-modern-dance-died-tragically-when-her-long-scarf-became-entangled-around-the-rear-axle-of-the-car-she-was-riding-in/>, 10.04.2022.

¹⁰⁸ Karın boşluğundaki sempatik sinir ağlarının en büyüğü.

Menalkas, ailesi tarafından kış şartlarına uygun giydirilmediği gerekçesi ile New York'ta ailenin elinden alınır.¹⁰⁹



Görsel 6.19. Raymond Duncan ve ailesi ¹¹⁰

¹⁰⁹ Kaynak: <https://www.isadoraduncanarchive.org/dancer/8/>, 10.08.2021.

¹¹⁰ Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/Raymond_Duncan_\(dancer\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Raymond_Duncan_(dancer)), 10.04.2022.

YEDİNCİ BÖLÜM

ANTİK YUNAN'DA DÜZENLENEN FESTİVALLER

Festivaller Antik Yunan'da, özellikle de Atina'da çok büyük bir yer tutar. Bunun en önemli nedenlerinden biri festivaller esnasında halka tanınan özgürlüktür. Normalde sokağa hamileri olmadan çıkamayan kadınlar, köleler ve hatta mahkûmlar bu günlerde festivale katılmak için sokağa çıkabilirler. Böylece içki, şarkı ve dansların hissettirdiği özgürlüğün yanı sıra sosyal ayrımların da ortadan kalktığı birkaç gün sağlanır. Bu festivallerin en büyük olanları Büyük Dionysia, Leneia, Anthesteia ve Kırsal Dionysia'dır.

- **Büyük Dionysia**

Attika oyunlarının sahnelendiği festivaller toplumsal olduğu kadar siyasal açıdan da çok büyük önem arz eder. Büyük Dionysia şenliği MÖ VI. yüzyılda düzenlenmeye başlar. Dionysos adına düzenlenen en büyük ve önemli festivaldir. Atina Uygarlığı için de *Panathenaic* Oyunlardan sonra gelen en önemli kültürel ve sosyal olaydır. Peistratos'un bu festivalleri düzenlemesinin iki temel nedeni vardır. İlki gizli düzenlenen ritüelleri şaşıklı kutlamalara, etkinliklere dönüştürerek festivalin katılımcılarının çoğunluğu olan alt sınıfları yanına çekebilme. Peisistratos, halkı aristokrat yöneticilerden ziyade kendi safında tutmak için orfecilerin de etkisinde kalarak, Dionysos inancını yaygınlaştırır. İkinci ve siyasi oluşu sebebiyle daha önemli sayılabilecek neden ise, Atina Uygarlığı'nın erkini haraç toplanan tüm topraklara ve düşmanlara gösterebilmenin amaçlanmasıdır. Atina Uygarlığı'nın hızla zenginleşmesinden sonra (gümüş madenlerinin bulunmasının ardından Akdeniz'de kurulan egemenlik ile birlikte) yerel bir festival olmaktan çıkıp uluslararası bir boyut kazanır. Atinalılar, himayeleri altında bulundurdıkları topraklardan önemli misafirlerini çağırıp güç gösterisinde bulunmak isterler. Atina'nın MÖ V. yüzyılda inşa ettiği tüm görkemli mimari yapılar ve düzenlenen bu etkinlikler, bu işlevin bir parçasıdır. Bu yüzden de festivalin düzenleneceği ay olarak, deniz aşırı topraklardan misafirlerin gelebilmesi için yelken yolculuğuna elverişli Mart ayı seçilir. Gelen misafirler için bu etkinlik son derece önemlidir; Atinalıların bu ihtişamına şahit

olmanın yanı sıra Sokrates, Perikles, Kleon¹¹¹ gibi dönemin büyük isimleri ile aynı ortamda bulunma şerefine nail olurlar. Bu festivaller süresince tüm kentte resmi tatil ilan edilir. Yasal kısıtlamalar festival süresince kaldırılır.



Görsel 7.1. Pronomos Vazosu. Oyuncular bir Dionysos performansı için prova yaparken. Attika kırmızı figürlü vazo. Yaklaşık MÖ 400.¹¹²

Festivalin günlük muhtemel programı aşağıdaki gibidir:

Hazırlık Günü - Proagon: Yazarların, oyuncular, koro üyeleri (kostümsüz bir şekilde) ve muhtemelen *choregos* ile birlikte katılıp oyunla ilgili bilgi verdikleri bir etkinliktir. Günümüzde dağıtılan oyun programlarının canlı versiyonu gibi de düşünülebilir. Genellikle *Elaphebolion*¹¹³ ayının 8'ine denk gelir. *Proagon*'lar çok fazla sayıda insanı içine alabilen, tiyatronun yanında yer alan *Odeon* binasında gerçekleşir. *Choregos*'lar için, halkın önünde yazarlar ve oyuncularla bir araya gelmek son derece önemli bir olaydır. (Sadece tragediyaların katıldığı bir etkinlik olduğu düşünülmektedir. Komedi ve

¹¹¹ Peleponnez Savaşı'nda da görev alış önemli bir Atinalı komutan.

¹¹² Kaynak: <https://www.beazley.ox.ac.uk/carc/resources/Introduction-to-Greek-Pottery/Keypieces/redfigure/pronomos>, 10.07.2021.

¹¹³ Mart ayına denk gelen ay.

satirlerin bu programa dâhil edildiğine dair bir kanıt bulunamamıştır. Oyunun komedisiyle ilgili önceden ipucu vermemek adına, konuyu anlatmak yerine oyun ile ilgili çeşitli etkinlikler düzenlenir. Örneğin Aristophanes'in *Eşekarıları* oyunu için *proagon*'da dev bir böcek ile kovalama oyunu düzenlenmiştir.)

2. Hazırlık Günü - Kurulum: Ekipler oyunlar için hazırlıklarına başlar. (Akşam saatlerinde gerçekleşir.)

1. Gün - Yürüyüş Alayları ve Ditiramplar (10 yetişkin erkek korusu + 10 genç erkek korusu): Dionysos'un *xoanon* adı verilen tahtadan heykeli yürüyüş alayları ile tiyatronun yakınındaki tapınağından çıkarılır ve kentte gezdirilir. Dionysos o gün sembolik bir düğünle gerçek Atina soyundan bir kadınla evlendirilir. Tüm halk sokaklarda şarkı söyler, dans eder, başlarına çelenkler takar, sokak kenarlarına şaraplar konulur, kollar havaya kaldırılıp tanrılara yakarılır. *Agora*'da Olimposlu tanrılar adına danslar edilir. Alayın başı aristokrat bir aileden evli bir genç kadındır ve altın bir sepette kurban edilen etleri taşır. Herkes en güzel kıyafetlerini giyinir. *Choregos* oldukça pahalı, hatta bazen altın kaplamalı kıyafetler tercih eder. Halktan bazılarının fallik kostümler de giydiği olur. Tapınak bu günlerde mezbahayı andırır. Yüzlerce hayvan kesilir, bu alana ekmek ve şarap taşınır. Şaraplar genelde su ile karıştırılıp içilir. Başka kentlerden gelenler kırmızı kıyafetler giyer, böylece Atina'dan olmadıkları anlaşılır. Atina yurttaşları şarap taşıırken, dışarıdan gelenler şarap karıştırma testilerini taşır. Her kabile kendi kurban edeceği boğayı kendi getirir.

Ditiramplar ise yürüyüş alayının ve kurban kesiminin ardından sergilenir. 10 kabilenin her birinden birer genç erkek ve birer yetişkin erkek korusu katılır. Her kabilenin kendi finansörü, yani *choregos*'u olur. 50 kişilik korolardan oluşan ditiramp ekipleri bir çember oluşturur. Ortalarına konumlanmış *aulos* çalan müzisyenin eşliğinde şarkılar söylenir. Kurban öncesi, esnası, koro giriş ve çıkışlarında şarap dökme (*libation*) ritüeli de gerçekleştirilir.

2. Gün: 5 Komedi (Sparta Savaşları sırasında ikinci gün iptal olmuş ve üç gün boyunca üç tragedya ve bir satirin ardından birer de komedya sergilenmiştir.)

3. Gün: 3 Tragedya + 1 Satir

4. Gün: 3 Tragedya + 1 Satir

5. Gün: 3 Tragedya + 1 Satir

3 gün boyunca 3 rakibin üçer tragedyası ve birer satiri (her güne aynı yazarın 3 tragedyası ve bir satiri olacak şekilde) izlenir. Bu yazarların tragedyalarından günümüze kalan tek trioloji MÖ 458 yılında ilk kez sahnelenen Euripides'in *Oresteia*'sıdır.

Performansların ardından da kutlama ve alanın boşaltıldığı bir post-performans süreci başlar. Oyunların sergilendiği günlerde seyirciler henüz şafak sökerken ellerinde meşalelerle tiyatroyu doldurmaya başlarlar. (Oyunların şafak sökerken değil, daha makul sayılabilecek 9:00-10:00 saatlerinde başladığını düşünenler de vardır.) Yiyecek ve içecekleri yanlarında getirirler. Bütün gün aynı yerde oturacaklarından yanlarında minder benzeri eşyalar da bulunur.

Günümüzde Attika tiyatrosunda görev alan tüm meslek grupları bilinmemekle birlikte, performans hazırlık ve gösterim sürecinde görevi olanlara örnek vermek gerekirse, *himatiomisthes* adı verilen kostümcüler, *skeuopoios* adı verilen maske ustaları gibi meslek gruplarının çalıştığı söylenebilir. Attika oyuncularının dans eğitimlerini veren kişiye *orchestodidakolos*, koro liderine *coryphaeus* adı verilir. Koroyu çalıştıran *chorodidaskolos*, koronun liderliğini de üstlenebilir. Seyirciyi hizaya getirip bir arada tutmak için çalışan *rhabdouchos*, vinçleri kontrol eden *mechanopoios* gibi meslekler de mevcuttur. Sahnede yazar ve oyuncular dışında müzisyenler de bulunur. Yazarların, oyunu yönetmenin yanı sıra (En azından bilinen tüm örnekler yazarların başka birini yönetmen olarak çalıştırmadıklarını göstermektedir.) oyunun bestelerini yapma (Sophokles ve Euripides'in müzikleri bestelediği bilinir.) ve sonraki yıllarda bu görevi başkasına devredene kadar koroyu eğitme gibi sorumlulukları da vardır. Oyunun yazarı, *archon*'dan koro talebinde bulunur. Koro almaya hak kazanan yazarın korosunun masraflarını kentin zenginlerinden biri üstlenir; bu kişiye *choregos* denir.

Tragedyaların prodüksiyonları devlet ve *choregos* tarafından finanse edildiği ve bir yarışma çerçevesinde düzenlendiği için tüm oyunlar belli kurallar dâhilinde sergilenir. Bu, herkese hem eşit bir oynama alanı sunar hem de yarışmanın rekabeti sayesinde türü gelişmeye açık bir hale getirir. *Choregos* olmak çok büyük bir prestij meselesidir. Nikias ve Tyrasyllös adlı *choregos*’ların anısına dikilen ve günümüze kadar kalmış iki adet anıt bulunması da bu kişilere ne kadar önem atfedildiğinin işaretidir. Tüm koro, kostüm, maske, dekor masraflarını üstlenen *choregos* ’ların yıllık olarak ne kadar harcama yaptığını dair bir kayıt bulunmaktadır.¹¹⁴ Bu kayda göre bir *choregos*’un yıllık yaklaşık 2,5 talent harcadığı öngörülmektedir. Dönemin para birimlerine göz atarken yetenekli bir işçinin günlük yövmiyesinin 1 drahmi, doktor, heykeltıraş gibi meslek sahiplerinin günlük kazançlarının 6 drahmi olduğu, bir somon ekmeğin 1 obol, etin ise 1 drahmi olduğu göz önünde bulundurulmalıdır.

6 obol = 1 drahmi

100 drahmai = 1 mina

6000 drahmi = 1 talent

Bu hesaba göre *choregos*’un yıllık harcaması bir işçinin bir sene içerisinde kazanabileceği maksimum ücretin yaklaşık 40 katıdır. Aynı kayıta ditiramp ve tragedyalar için de ayrı ayrı belirtilmiştir. Küçük *Panatheneia*’da sahnelenen bir ditiramp korusu için 300, tragedya korusu içinse 3000 drahmi harcadığı belirtilir. MÖ IV. yüzyılda *choregos* için ayrıca bir kişisel ödül verilmeye başlanır.

Yarışmaya katılmadan evvel metinler kent meclis başkanlarına sunulur ve onay alınır. (Dini bir festival gibi gözükse de, siyasi otoritelerin de onayının alınması gereklidir.) Yarışmaya katılacaklar halktan seçilen 500 kişilik bir jüri tarafından belirlenir; yarışmaya hak kazanan ekiplerin çalışmak için 6 aylık bir süreleri olduğu söylenir. (Peter Hall bu sürenin 1 seneye yakın olduğunu savunur.) Oyunlarını sergileyenler arasından kazananı belirleyen ise bu topluluktan kura yolu ile farklı kabileden seçilmiş 5 kişilik bir ekiptir. Bazı farklı görüşlere göre ise, aslında 10 kabileden 10 kişilik bir jüri oluşturulur. Festivalin sonunda seçilen bu 10 kişinin en

¹¹⁴ Kaynak: <https://peoplepill.com/people/choregos>, 17.07.2021.

iyi oyunu belirlemek için verdikleri kapalı oylar bir küpte toplanır. İlk etapta içlerinden 5 oy çekilir. Şayet çoğunluk sağlanırsa, diğer 5 oya gerek kalmadan kazanan belli olur. Eğer iki yazar arasında eşitlik varsa oylar 7'ye tamamlanır. Eşitlik devam ederse oyların tamamı açılır. Jürinin karar vermesinde seyircilerin tepkileri de oldukça etkili olur.

MÖ 534 yılında sadece en iyi tragedyaya (dolayısı ile yazar ve *choregos*'a) verilen ödül, MÖ 501 yılında satire, MÖ 486 yılında komedyaya verilmeye başlanır. Kazanana ödül olarak defne dalından bir çelenk verilir ve tiyatronun duvarına ismi kazınır. (MÖ IV. yüzyılda para ödülü verildiği de bilinmektedir.) Tragedya oyuncularını için ayrı olarak ilk ödül MÖ 449 yılında, komedyaya oyuncularını için ilk ödül MÖ 328 yılında verilmeye başlanır. (Oyunculara ödül verilmeye başlanması, yazarların kendi oyunlarında oynamayı bırakmaları ile de ilgili olabilir.)

Bilinen Tragedya Kazananları

484 öncesi - Choerilus, Phrynichus, Pratinus

484 BC - Aiskhylos

4?? BC - Euetes

472 BC - Aiskhylos (*Persler*)

471 BC - Polyphrasmon

4?? BC - Nothippos

468 BC - Sophokles (*Triptolemus*)

467 BC - Aiskhylos (*Tebai'ye Karşı Yediler*); (Aristias ikinci olmuştur.)

4?? BC - Mesatus

463 BC - Aiskhylos (*Yakarıcılar*)

460 BC - Aristias

458 BC - Aiskhylos (*Oresteia*); (Sophokles ikinci olmuştur.)

449 BC - Herakleides

447 BC - Sophokles (*Antigone*) (Yaklaşık yıl belirtilmiştir.)

441 BC - Euripides

438 BC - Sophokles (Euripides, *Alkestis* ile ikinci olmuştur.)

431 BC - Euphorion (Aiskhylos'un oğlu) (Sophokles ikinci, Euripides, *Medea* ile üçüncü olmuştur.)
428 BC - Euripides (*Hippolütos*)
427 BC - Philocles (Aiskhylos'un yeğeni) (Sophokles, *Kral Oidipus* ile ikinci olmuştur.)
416 BC - Agathon
415 BC - Xenocles
409 BC - Sophokles (*Philoktetes*)
405 BC - Euripides (*Bakkhalar*, *İphigenia Aulis'te*, *Alcmaeon Corinth'te*)
401 BC - Sophokles (*Oidipus Kolonos'ta* – Ödül, ölümünden sonra verilmiştir.)
372 BC - Astydamas
3?? BC – Aphareus

Bilinen Komedyâ Kazananları

486 BC - Chionides
472 BC - Magnes
458 BC - Euphonius
450 BC - Crates
446 BC - Callias
43? BC - Cratinus
437 BC - Pherecrates
435 BC - Hermippus
427 BC - Bilinmiyor (Aristophanes, *The Banqueters* oyunu ile ikinci olmuştur.)
426 BC - Aristophanes (*The Babylonians*)
423 BC - Cratinus (*The Wicker Flask*)
422 BC - Cantharus
421 BC - Eupolis (*Flatters*) (Aristophanes, *Barış* oyunu ile ikinci olmuştur.)
414 BC - Ameipsias (*The Revellers*)
410 BC - Plato the Comic
402 BC - Cephisodoros
290 BC - Poseidippus
278 BC - Philemon

185 BC – Laines

183 BC – Philemon

154 BC - Chairion¹¹⁵

- **Lenea**

Lenea festivali, şarapların ilk açıldığı dönemde, Ocak-Şubat aylarına denk geldiği düşünülen *Gamelion* ayında düzenlenir. Bu festivalin sponsorluğunu devlet üstlenir. Katılımcılar genelde Atina'nın yerli halkıdır. Bu şenlik Dionysos'un yeniden doğuşunu simgeleyen oyunlarla ve bir fallus heykelinin geçit töreni ile beraber şehri dolaşmasıyla kutlanır. Kadın ve erkekler bir arada Dionysos adına danslar eder. Lenea, Büyük Dionysia'ya göre ritüelistik atmosfere daha yakındır. Lenea'da iki yazar iki farklı günde ikişer tragedyası ile yarışır. (Kırsal kesimlerde düzenlenen festivallerin programıyla ilgili yeterince bilgi bulunmamaktadır.) Lenea, etimolojik olarak muhtemelen *lenai* kelimesinden türemiştir. Dionysos'un kadın müritleri olan *maenad*'ların bir diğer adıdır.

- **Anthesteria**

Dionysos adına hem Atina hem de İyonya'da¹¹⁶ düzenlenen bu festival Şubat ayında gerçekleşir ve üç gün sürer. Ergenliğe geçen erkek ve kız çocukların çiçeklerden taçlar takarak katıldığı bir yürüyüş alayı gerçekleştirilir. Bu aynı zamanda üzümün ve şarabın olgunlaşmasını da sembolize eder. Üç gün süren bu festivalde günlerin isimleri *pithoigia*, *choes* ve *chytroi*'dir. İlk gün, tapınakta şarap dökme (*libation*) ritüeli ile başlar (akşam saatleri), yeni fiçilerin açılmasının ardından şarap içimiyle devam eder. *Choes*'te tüm şehirde şarap içilir; köle ve çocukların bile katıldığı içme yarışmaları düzenlenir. Eş zamanlı olarak *archon*'un karısının Dionysos ile sembolik olarak evlendirilmesini de kapsayan ritüeller yer alır. (*archon*'un kendine ait özel alanında) Bu aynı zamanda Dionysos ile eşi Ariadne'nin evliliğinin dramatize edilişidir. Bu günlerde ölülerin ruhlarının geldiğine inanılır; ruhlardan korunmak için

¹¹⁵ Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Dionysia>, 03.07.2021.

¹¹⁶ Bugünkü İzmir-Aydın bölgesi.

de alıç yaprağı çiğnenir ve evlerin kapıları boyanır. Üçüncü gün ise ölüler için toprağa tohumlar serpilir.

- **Kırsal Dionysia**

Bu festival Aralık ayına denk gelen *Poseidon* ayı boyunca Attika'nın *deme*'lerinde düzenlenen seri şenliklerdir. Büyük Dionysia'a katılamayan kırsal kesim halkının da katılabilmesi amaçlanır. Her *deme* şenliğin gününü kendisi belirler ve gerekli bütçeyi kendi olanakları ile karşılar. Büyük Dionysia'nın ilkel biçimi olarak kabul edilen bu festivallerde, fallik objelerin Dionysos'u temsil ettiği yürüyüşler, ritüeller ve tiyatral yarışmalar düzenlenir ancak daha detaylı bilgiye sahip olmak pek de mümkün değildir.

SEKİZİNCİ BÖLÜM

DRAMATİK TÜRÜN DOĞUŞU

Bu bölüm, ritüelin dramatize edilmeye başlandığı ve dramatik türün doğduğu dönem ile sınırlandırılacaktır. Komedyanın festivallerde tragedyadan daha sonra sahnelenmeye başlaması, daha geç ortaya çıkan bir tür olduğu anlamına gelmez. Dolayısı ile komedya türü de kapsam dahiline alınacaktır; ancak orta ve yeni komedya, hem ritüel kavramından oldukça uzak oluşu hem de çok daha sonra ortaya çıkışı nedeniyle kapsam dışında tutulacaktır. Bu evrim süreci incelenirken daha önce bahsedilen dini, kültürel ve siyasi öğelerin etkileşimi de göz ardı edilmeyecektir.

Huizinga'ya göre oyun topluluk kurucu bir uğraştır. Temsili bir dünya yolu ile gündelik yaşamdan uzaklaşma çabasıdır; tıpkı ritüel gibi. Ancak kültür, bu nitelikleri zaman içerisinde alt ederek kendine yer açıp, oyuna belli bir rol biçmeye çalışır. (Huizinga: 1995) İşte ritüelden dramatiğe evrilen süreç de buna benzer. Bu aynı zamanda *mitos*'tan *logos*'a geçişin¹¹⁷ temsilidir. Dramatik türün yolculuğu kolektiften bireyselle, ritüelden dramatiğe, Attika tiyatrosundan Antik Yunan tiyatrosuna evrilir. *Mitos* 'tan tarihselliğe geçen karakterler ise lanetlenir.

“Tiyatro çok eski zamanlara ait ilkel festivallerden, kutlamalardan ve ritüellerden doğmuştur. Tragedya, duyusal bir Dionysos büyüünün yanı sıra, izleyiciyi gerçekleriyle büyüleyebilecek coşkulu bir atmosfer ve tutku içerir. Herhangi bir zaman ve mekân kısıtlaması olmayan bu gerçeklerin kökleri önemli olaylara ve eylemlere dayanır. Bunlar aynı zamanda ses, artikülasyon ve bedensel ifade teknikleri ve dolayısı ile muhteşem bir fizik ve ses kabiliyeti gerektirir. Amaç, sembolik bir şekilde de olsa gerçekliği iletmektir. Psikolojik değişimler yoluyla değil, çeşitli ritimler, hareketler, sesler, müzikalite vb. yoluyla.”¹¹⁸

Dramatik olanın kökeni birinin bir başka biriymiş gibi davranmasıyla başlar. Mitlerin, önemli olayların, destanların ses ve hareket yoluyla canlandırılmasından ve

¹¹⁷ Hayal ürünü olan sözden, gerçeğe dayanan söze geçiştir. Felsefede, dünyayı anlamlandırmada farklı bir geçişi anlatır.

¹¹⁸ Rubini Moschochoriti, **Physical theatre as an approach to contemporary stagings of classical Greek tragedy**, Doktora Tezi, Brunel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 2009, s. 54. Kaynak: <https://bura.brunel.ac.uk/bitstream/2438/3989/1/FulltextThesis.pdf>, 05.07.2021.

ritüellerde tanrıyı, “öteki”yi veya başka bir “ben”i bulmak için katılımcıların kendinden geçmesinden dramatik bir olayın parçaları olarak bahsedilebilir.

Dramatik performansların ritüellerden yani; herkesin hâkim olduğu şarkılar, mitik hikayeler, halk dansları ve esime halinden türemiş olduğu düşünüldüğünde belki de yeni doğan bu tür için ilk yıllarında bir metne bile ihtiyaç duyulmadığı söylenebilir.

“Tragedya, başlangıçta doğaçlamalardan meydana geliyordu; (tragedya da, komedya da öyle: Tragedya, ditiramlar açısından, komedya ise şimdi bile birçok kentte revaçta olduğu gibi fallus alayları açısından, doğaçlama kaynaklıydı); sonra tragedya, görünür öğeleri daha da iyileştirilerek ve pek çok değişiklikler yapılarak yavaş yavaş genişledi.”¹¹⁹

Günümüze kalan ilk metin MÖ 472 yılında sahnelenen Aiskhylos’un *Persler* adlı oyunudur. Türün doğuşundan MÖ 472 yılına kadar geçen süre zarfında, dramatik metnin nasıl bir evrim geçirdiğine dair bilgiye ne yazık ki erişilememektedir. Dram türünün nasıl doğduğuna dair kesin bir bilgi olmamakla beraber, bu konuda birden fazla sav vardır. Ritüellerden, ditiramlardan, *komos* alayından, satir türünden...

Tragedya, günümüzde trajik olanla özdeşleşmiş olsa da kelime kökenine bakıldığında trajik olanla bir ilgisi yoktur; bu anlam sözcüğe sonradan yüklenmiştir. Tragedya, Attika’da ritüeldir, dindir, törendir. Kesting’e göre önceleri konu olarak gelişigüzel öyküler (*mitoslar*) ele alınmaktadır. Tragedyaların günümüz trajik olan anlayışına uygun olarak tanımlanmaları ise eserleri günümüze ulaşan yazarların oyunlarının ortak tarzları ile sonradan anlam kazanmıştır.¹²⁰ Ancak o dönemde dahi oyun konuları trajik olarak tanımlanmaz. Bu eserler, trajik olma özelliğini çok daha sonra edinir.

Tragedya kelimesi, *tragos* (keçi) + *ode* (şarkı) sözcüklerinden türemiştir. Sonraları farklı dillere çevrilirken felâket anlamını kazandığından

¹¹⁹ Aristoteles, **Poetics**, 1449a, Kaynak:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0056%3Asection%3D1449a>, 10.09.2021.

¹²⁰ Marianne Kesting, **Epik Tiyatro**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Adam Yayınları, 1985. s. 33.

seyircinin/okuyucunun oyuna daha başından farklı bir gözle bakmasına neden olur. Festivaller ve ritüeller esnasında keçi kurban edilir ve satirler de (yarı insan yarı keçi olan Dionysos müritleri) yas şarkıları söyler. Bir görüş, tragedya kelimesinin kurban edilen keçinin ardından söylenen bu şarkıdan türediğini söylerken, bir başka görüş ise yarışmanın sonunda kazanana ödül olarak verilen keçiden türediğini savunur. Ancak ödül olarak keçinin verilmeye başlanması tragedya kavramının ortaya çıkışından çok daha sonra olduğu düşünülür. Bir görüş de tragedya kelimesinin kökeninin *trugody* olduğunu söyler. *Trugody* üzüm posası anlamına gelmektedir. Ritüel katılımcılarının yüzlerini üzüm posası ile boyamalarından ötürü bu ismin verildiğini düşünürler ancak bununla ilgili herhangi bir kesin kaynak bulunmamaktadır. Bazı araştırmacılar da tragedya kelimesinin kökeninin “keçi adamlar (satirler) tarafından söylenen şarkılar” olduğunu iddia eder. *Tragoi*’ler, Dionysos’un müritleridir. Ancak tragedya kelimesi en geç MÖ VI. yüzyılda kullanılmaya başlamıştır. Bu yüzyılda satirlerin keçi değil, at olarak tasvir edildiğine dair bir görüş de vardır. Dolayısı ile bu yaklaşımın doğruluğu da kanıtlanabilir değildir.

Genel görüş tragedyanın MÖ VI. yüzyılın sonlarına doğru Thespis’in ditiramp korosundan ayrılıp, ilk solo oyuncu olarak koro ile bir diyalog kurması ile doğduğu yönündedir. Attika’da korodan ayrılan ilk kişi olduğu varsayılan Thespis’in kazandığı ilk tragedya ödülü MÖ 534 yılına aittir. Thomson’a göre tragedyanın örgüsü ilk yıllarında biçim olarak şu şekildedir: *prologos*, şarkı veya resitatif, sunak etrafına yerleşme, *stasimon*, oyuncunun girişi, koroyla diyalogu ve çıkışı, ikinci *stasimon*, kahramanın ölümünü bildiren ulak ve son olarak bir ağıt. (Thomson: 1990)

Tragedyanın tam biçimini ise Aiskhylos’un ikinci oyuncuyu oyuna sokmasıyla aldığı görüşü yaygındır. Böylece olay örgüsünün oyuncular arasında da gelişebilmeye başladığı söylenir. Ancak solo oyuncu sayısının artırılmasının amacı, olay örgüsünü solo oyuncular arasında geliştirme ve diyalog yaratma olarak yorumlansa da, ilk yıllarda bu fonksiyon çoğunlukla karakter sayısını arttırmakla ilgilidir. Koro hâlâ oyunun temel taşıdır ve koro - solo oyuncu ilişkisi oyun boyunca çok yakındır. Bir adım daha öteye giden bir görüş de şöyle der:

“Tümüyle farklı bir söylemde Gerald Else, dramın basamak basamak gelişen bir yaratı olmaktan çok, istemli bir yaratı olduğuna ilişkin bir kuram ileriye sürdü. Ona göre, İÖ 534’ten bir zaman önce dinsel şenlikler, İlyada ve Odysseia gibi epik şiirlerden bölümleri ezgiyle okuyan, sözlü okuyucuları (ya da rhapsod’ları) ortaya çıkarmıştı. Buna ek olarak, Atinalı şairler (özellikle de Solon) içindeki kişilerin canlandırıldığı dizeler yazmışlardı. Sonra Thespis, M.Ö. 534’te, bu öğeleri ilkel bir dram oluşturacak biçimde koro ile birleştirdi. Ancak bu ilkel dram, Aiskhylos’un, oyuna sahne üzerinde yüz yüze bir çatışma fırsatı yaratacak bir ikinci oyuncuyu MÖ 500’lerde sokmasıyla tam olarak gelişebildi. Ayrıca Else, az ya da çok dithyrambos öyküsünü tersine çevirir; çünkü ona göre oyuncunun (rhapsod, performer) görevinde korodan ayrılmış olmaktan çok koroya bağlanmışlık vardır.”¹²¹

Bu görüş için yeterli kanıt bulunmamakta ve sadece bir varsayım olarak değerlendirilmektedir.

Attika dramasının ritüelden evrildiği savı ise çeşitli unsurlarla desteklenebilir. Ritüellerin anlatıldığı bölümde bahsedildiği üzere tüm Dionysos ritüelleri (Lenea dışında) bir olay örgüsünün etrafında şekillenir. Persephone’nin kaçırılması ve kurtarılması, Dionysos’un kurban edilmesi ve yeniden doğması gibi olay örgüleri ritüeller esnasında anlatılır ve ritüel bu sayede dramatize edilir. Ritüelin de, dramatik metnin de kaynağı mitlerdir.

Koroların söylediği şarkılar ve yaptıkları danslar birer ibadet, dinsel birer ritüeldir. Bu esrik dans dili ve hali şiirle birleştiğinde ortaya tragedya çıkar. Ortak noktaları ise Huizinga’nın şu sözleriyle tanımlayabiliriz: “Bir oyun ile kutsal bir eylem arasında hiçbir biçimsel fark yoktur... bunlar bildik dünyanın ortasında, belirli bir eylemin gerçekleştirilmesi amacıyla tasarlanmış geçici dünyalardır.”¹²² Ritüel ile tiyatronun önemli farklarından biri tanrının artık eylemin odak noktasında bulunmamasıdır. Ritüellerde katılımcılar tanrıya ulaşmaya çalışırlar. Tanrı, kurban edilen etleri yiyerek onu bedenlerinde canlandırdığını düşünen esrik kalabalığın arasındadır. Tiyatroda ise Dionysos, adına düzenlenen etkinlikte sadece seyircidir, amaç onu onurlandırmaktır.

¹²¹ Brockett, **Tiyatro Tarihi**, s. 28.

¹²² Johan Huizinga, **Homo Ludens**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1995, s. 27.

Bir diğerk farklılık ise ritüelin repetitif, tiyatronun ise değışken olmasıdır. Ritüelllerde aynı amaçla, aynı hikâye çevresinde, benzer eylemler gerçekleştirilir. Tiyatroda ise, değışen metin ile performans sürekli yenilenir.

Ritüel ile tiyatronun bir diğerk farkı, ritüelde insanın bir dönüşüm geçirmesidir ve bu dönüşüm adanmışlık gerektirir. Her iki türde de tanrı adına bir eylem gerçekleştirme ve bir topluluğun parçası olma motivasyonu mevcuttur. Ancak ritüelde eylem, tanrıya ulaşma motivasyonundan kaynaklanır. Oysa, her ne kadar ritüelistik öğeler barındırsa da, dramatik türde eylem, sanat motivasyonu ile yola çıkar. Seyirci artık tanrı değıl, insandır; eylem bir kurgudan ibarettir. Ritüelde ise kurgu yoktur. İzlenme güdüsü ile anında eyleme geçme söz konusudur. Sınırlar, estetik kurallar, düşünsel sorumluluklar yoktur; yaratım süreci kendiliğindendir. İçgüdüsel olarak tanrılaşmaya çalışan insanın seyircisi de aslında kendisidir, performans kendi için gerçekleşir. Nietzsche'nin ditiramp için söylemiş olduğı şu sözlerin, ritüellerin birçoğı için geçerli olduğı düşünülebilir:

“Dionysos dithyrambosu'nda ise Dionysos fanatiğı onun tüm sembolik zenginliğinin en üst aşamasına özendirilir: asla duyumsanmamış olan şey dile gelmek ister, bireyselleşme sürecinin yok olması, türün hatta doğanın dehasında bir olmak. Şimdi doğanın özü kendini ifade edecektir: semboller için yeni bir dünya gerekir, eşlik eden tasarımlar, o aşamaya gelmiş insan varlığının imgeleriyle sembollere dönüşür, onlar en büyük fiziksel enerjiyle, tüm bedensel semboller ve dans hareketleri sayesinde anlatılırlar. Ama istenç dünyası da duyulmamış sembolik bir ifade ister, armoni, ritim ve ses değışimi bilgisinin güçleri aniden şiddetle artar. İki dünyaya bölünmüş halde şiir sanatı yeni bir düzeye ulaşır: aynı anda destanda olduğı gibi resmin duyusalılığı, lirikteki gibi sesin duygu sarhoşluğu.”¹²³

Bu ritüellerde kılık değıştirerek başka bir kimliğe bürünme içgüdüğü ile kendinden geçercesine müzik eşliğinde dans eden düzensiz bir kalabalıktan evrilip, dramatik biçim alan türün katılımcılarının yani; oyuncuların çok da hareketli olmadıkları, bugünün anlayışında gerçekçi bedensel ifadeler kullandıkları düşüncesi akla hiç yatkın gelmemektedir.

¹²³ Nietzsche, **Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans**, s. 55.

Festival programının içerisinde yer alan ritüellerden sonra, tiyatroya gitmek de topluluk ruhunu oluşturma'nın bir parçasıdır. Oyunlarda da ritüelistik öğeler kullanılmaya devam eder. Etkinliğin tanrı adına düzenlendiği seyirciye unutturulmaz. Örneğin Euripides'in *Bakkhalar*'ı veya Aristophanes'in *Kurbağalar*'ında sahnelenen ritüeller, esasında Dionysos ritüellerinden çok da farklı değildir; yani sahnede dini bir etkinlik de düzenlenmektedir. Diyonizyak sanrı, bu oyunlarda seyircinin karşısına tiyatral illüzyon olarak çıkar. İşte bu ritüel unsurları seyirciyi kurgusal dünyanın ötesine geçirip etkilemeyi başarabilen en önemli olgudur. Ritüelden uzaklaşmadığının bir başka olası göstergesi olarak, her oyundan önce altarda bir hayvan kurban edilmesi örneği verilebilir. Bu ritüelistik ve sanatsal illüzyon seyirciyi büyüler; estetik ile işlevsellik bir aradadır. Sahne üzerinde dini bir ritüel izine rastlanmayan oyunlarda bile, oyun kurgusunun içerisinde muhakkak tanrı adına yerine getirilen günlük ritüellere örnekler bulmak mümkündür. (Örneğin görülen rüyanın suya anlatılması, aile üyelerinin mezarına bir tutam saç bırakılması vb.)

Aristoteles tragedya türünün ditiramp korosuna iambik ölçü¹²⁴ ile konuşan oyuncunun eklenmesiyle oluştuğunu söyler. Ditiramp türünün Arion tarafından icat edildiği bilgisi daha önce verilmişti. Arion ile ilgili bilinen en eski anıya, kendisinden bir buçuk asır sonra yaşamış Herodot'un anılarını X. yüzyılda anlatan *Sudalar*'da bulmak mümkündür.

Arion'un tragedyanın mucidi olduğu ve hatta satirler için belli ölçülerde dizeler yazıp söyleten ilk kişi olduğu söylenir. Solon da *Elegis* adlı eserinde "Methymna"lı Arion'un tragedya dram türünü ilk ortaya çıkartan kişi olduğunu" söyler.¹²⁵ Brockett'a göre Arion'un oyuncularına *tragoidoi*, şarkılarına da *tragikon* denir. Üstelik Arion tragedyayı icat ettiklerini savunan Dorların topraklarında da yaşamıştır. Bazı kaynakların Thespi's'i ilk değil, 16. tragedya oyuncusu saymaları bu yüzdendir.

Arion'dan önce de Dionysos adına söylenen koral şarkılardan oluşan bir performansın varlığı muhakkaktır. *Sudalar*'da bahsedildiği üzere, muhtemelen ritmik,

¹²⁴ Bir kısa bir uzun heceden oluşan ölçü birimi.

¹²⁵ Solon, **Fragment 30a W**, Akt. Eric Csapo, Margaret Christina Miller, **The Origins of Theater in Ancient Greece and beyond: from ritual to drama**, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, s. 10.

ritüelistik bir dans eşliğinde şarkı söylenen bir performans türüne sonradan satirler eklenir. MÖ VII. yüzyılın sonlarına doğru ise Arion bir satiri elli kişilik korodan ayırarak daha sofistike bir ditiramp versiyonu oluşturur. Lider sayılan bu satir Dionysos hikâyeleri anlatır. Thespis'in bu modelin üzerine eklediği unsur, korodan sıyrılan satire farklı bir ölçü yazmasıdır. Bu kişi, farklı bir ölçü ile konuşmasıyla korodan ayrılmış ve koroya cevap veren kişi, *hypokrites* olmuştur. (Aslında bu yarışmadan 24 sene evvel M.Ö. 560 yılında bu yenilik öneri olarak getirilmiş olsa da, yaratılan karakterler tehlikeli bulunduğu için Solon tarafından reddedilmiştir.) Koro partiyonları Dorlardan kalma gelenekle Dor diyalekti ile, yeni yazılan resitatif partiyonlar ise Attik diyalekt ile yazılmaya başlanmıştır.

Tragedya formunun Büyük Dionysia'dan önce de varolduğu fikri şöyle açıklanabilir: Peisistratos, Büyük Dionysia'yı M.Ö 530'lu yıllarda düzenlemeye başlar ve tragedya gösterimlerine de hemen yer verir. Bu türün bu denli büyük bir organizasyonda yer alabilmesi, tragedyanın hâlihazırda toplum içerisinde önemli bir yeri olduğunu düşündürür. 3 gün boyunca halkın ilgisini çekebileceği düşünülen bu etkinlik için önemli bir bütçe ayrılır. Bilinen ilk aktör Thespis (MÖ 534) olsa da muhtemelen ondan önce de koroya cevap veren biri vardır. Belki de koro lideri bu görevi üstlenmektedir.

MÖ 600-570: Bu yıllar arasında hüküm süren Kleisthenes, daha önceleri Phrygian kralı Adrastus adına yapılan ditirampları Dionysos adına düzenlemeye başlar.¹²⁶

MÖ 540-527: Çoğu kaynağa göre ilk aktör olan Thespis'in oyunculuk yaptığı yıllardır.

MÖ 534: İlk Büyük Dionysia düzenlenmiştir. Bu festivalin ilk tragedya ödülünü Thespis kazanmıştır.

MÖ 530: Tragedya giderek popülerleşmeye başlar.

¹²⁶ William Ridgeway, "The Origin of Tragedy: A Reply", *The Classical Review*, 1912, 26(4), 134–139. Kaynak: <http://www.jstor.org/stable/696017> 20.06.2021.

Bu sürece bakıldığında Büyük Dionysia Festivali’den önce de Thespis'in adının “oyuncu” olarak kaydının geçtiği bir dönem vardır. Bu, MÖ 534 yılından önce de bu türün var olduğuna dair bir işaret olarak algılanabilir. Aiskhylos’un ilk eserini MÖ 499 yılında verdiği bilinir. Günümüze kalan ilk yazılı eser ise MÖ 472 yılında sahnelenen Aiskhylos’un *Persler*’idir. İlk Büyük Dionysia ile arasında yaklaşık 60 sene vardır. Thespis öncesi dönem hesaba katılmasa bile, tragedya metninin bugün elimize ulaşan formunu alması için geçen 60 yıllık süreçte bir dönüşüm geçirdiğinden şüphe duyulamaz. Buradan anlaşılan odur ki, elimizde erken dönem Attika tiyatrosuna ait örnek bulunmamaktadır. *Persler* öncesi bu dönem pre-tragedya olarak adlandırılabilir.

Bir başka fikir ise tragedya ve komedyanın aynı kökenden türediğidir. Aristoteles’e göre tragedyalar ditirambik şarkılarda koro liderinin doğaçlayarak koro ile etkileşim içerisine girmesinden, komedya ise fallik şarkılardan türemiştir. Esasında burada bahsedilen her iki tür de yürüyüş alaylarının bir parçasıdır.

Bu yürüyüş alaylarını kadınların katıldığı daha çok vahşet içeren *bakkhos* alayı, (İlerleyen yıllarda yasal izinle erkekler de bu alayları düzenleyebilir hale gelir.) coşkulu geçen *komos* alayı, yas şarkılarının söylendiği ditiramp alayları ve daha alaycı fallus alayları olarak ayırabiliriz. Bu alayların hepsi tiyatral nitelikler taşıyan Dionysosçu ritüel alaylarıdır. Bu tiyatral nitelikler, kullanılan kostüm, aksesuar, mitleri aktaran canlandırmaların mimetik yapısı ve yürüyüş alayını izleyen seyircidir. (Burada seyirciden bahsederken oyuncu-seyirci arasında keskin ve belirgin bir ayrımdan söz etmek mümkün değildir. Ritüel alayı seyircisi de tıpkı oyuncu gibi Dionysos mürididir; herkes dinsel bir ritüelin parçasıdır.)

“Dithyrambos, Dionysos’a ait isimlerden biriydi ve bu isim, özel olmasa da asıl teması tanrının doğumu olan koro şarkı türüne verilmişti. Bilinen en eski ditiramp bestecisi Archilochos, şarap kafasını bir yıldırım gibi salladığında, nasıl ditiramp söyleneceğini bildiğini itiraf etmiştir.”¹²⁷

¹²⁷ Kerenyi, *Dionysos*, s. 275, Akt. Sarıkaya, *Antik Yunan Komedyasında Grotesk Düşünce*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Anabilim Dalı, 2018

Bu anekdottan yola çıkılacak olursa; ditiramplardan türediği düşünülen ilkel Attika tragedyası da bu koşullar altında yazılmışsa, sahnelenen ilk tragedyaların ne kadar ciddi ve ağır olduğu bir soru işareti oluşturur. Aiskhylos'un da oyunlarını şarabın etkisi altında yazdığı söylenir. Sonraki yüzyıllarda evrilerek ve komedyaya ile iyice ayrışarak ciddi ve ağır bir biçim almış olsa da, pre-tragedya döneminde performansın nasıl olduğu konusunda emin olmak imkânsız gözükmemektedir. Komedyaya türünün *komos*'tan türediği düşünülmekle birlikte tragedyanın da *komos*'tan türemediğine dair bir kanıt bulunmamaktadır. Tragedyanın muhakkak ciddi ve ağırbaşlı bir türden evrilmiş olması gerekmemektedir. Hatta ilk önce satir türünün oluştuğu, tragedyanın bu türden evrildiği de düşünülebilir. Bu açıdan bakıldığında üç türün de aynı yürüyüş alayından türemiş olma ihtimali bulunsa da, kanıtlanabilir değildir.

Komedyaya kelimesinin hangi kökten geldiğine dair iki görüş vardır.

Komodei – *Komos* alayının söylediği şarkı

Komezein – (Aristoteles'e göre) Köy ile ilgili olan

Bu türün *komos*'tan evrildiği düşünüldüğü takdirde *komodei* çok daha yakın bir seçenek gibi durmaktadır. Evrimin *komos*'tan başlayıp, satire, satirden tragedyaya doğru ilerlediği fikri geniş resimde çok daha mantıklı durmaktadır. Aristoteles de tragedyanın satirden türediği fikrini destekler:

“(Tragedya) satirik olandan dönüşürken, kısa öyküleri ve gülünç diksiyonu geride bırakarak, geç de olsa bu sürecin bir noktasında ağırbaşlı bir ton edinmeyi başardı; ve sonra da ölçü olarak *trochaic*¹²⁸ yerine *iambik* ölçü kullanmaya başladı.”¹²⁹

Bu fikri güçlendirecek bir unsurdan daha bahsetmek gerekir. Tragedya yazarları aynı zamanda satir yazarlarıdır. Bunun yanı sıra tragedyaya yazarı Aiskhylos kendi döneminin en iyi satir yazarı olarak kabul görmektedir. Festivallerde tragedyaya ve satir türlerinin arka arkaya sahnelenmesi, yazarın hünerini her alanda göstermesi ve

¹²⁸ Dört adet bir uzun bir kısa heceden oluşan ölçü.

¹²⁹ Kaynak: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:tlg.0086.034:1449a>, 20.06.2021.

Dionysos'un karakteristik özelliklerini yansıtmasının yanı sıra, aynı türden geliyor oluşundan da kaynaklanabilir.

İster ritüellerden, ister ditiramptan, ister yürüyüş alaylarından veya satirden, komedyadan; bu bölümde bahsi geçen hangi türden türemiş olursa olsun, tragedyanın doğuşu için söylenebilecek en kesin bilgi, türün ilk örneklerinden, Apollon'un kendine iyice yer edinmeye başladığı MÖ V. yüzyılın sonları – MÖ IV yüzyıla kadar sahnelenen tüm performanslarda hareketin hâkim olduğudur. Tüm senaryolarda türün kökeni harekete dayanır. Dionysos ve ritüel hâlâ sahnededir. Kolektiften bireysele olan yolculuk henüz tamamlanmamıştır.

DOKUZUNCU BÖLÜM

DRAMATİK TÜRÜ ETKİLEYEN UNSURLAR

9.1. Metin

Attika tiyatrosunda yazarlara *didaskalos* adı verilir. Öğretmen, eğitici anlamına gelen bu kelimedenden anlaşılacağı gibi yazar, koroyu ve solo oyuncunun ortaya çıkışıyla beraber solo oyuncularını da eğiten, yöneten kişidir. Bu yüzden bir yazar, şarkı söyleme, beste yapma ve dans konularında da çok başarılı olmalıdır. (Nietzsche, şairi müzisyenden yüksekte konumlandırır. Ancak burada bahsedilen müzisyen oyun esnasında müzik aletlerini çalan kişidir. Attika tiyatrosunda oyunun müziklerini besteleyen de genelde yazarın kendisidir.)

Aristoteles'in *Poetika* adlı eserindeki tespitlerinde oyun metnini odak noktası olarak belirlemesi, Batı tiyatrosunun ilerleyen yıllarında çok belirleyici bir etken olur. Oysa ilk oyuncuların, kendi oyunlarında rol alan yazarlar olduğunu varsayacak olursak, metnin sadece oyunun taslağı bile olma ihtimali vardır. Yani öncesinde metin, eylemin destekleyicisiyken; *Poetika* ile birlikte kavramsallaştırılmış ve Batı tiyatrosundaki önemini kazanmıştır.

Attika tiyatrosunda, yaklaşık 80 yazar tarafından yüzlerce ve hatta belki 1.000'in üzerinde oyun yazılmış ancak günümüze sadece 32 tragedya, 11 komedy ve 1 satir kalmıştır. Bu oyunlardan tragedya olanlar MÖ 471/2 – MÖ 405/6 yılları arasında, komedy olanlar ise MÖ 425 – MÖ 388 yılları arasında yazılmıştır. Bu dönemde yazılan tüm metinler nazım şeklindedir. *Agon*, bu sefer de retorik – lirik çatışması ile karşımıza çıkar. Kullanılan farklı ölçüler ezberlemeyi kolaylaştırır ancak dili, konuşma dilinden uzaklaştırır. Yine de, dönem seyircisinin tercihi de bu yöndedir. İzleyici hem oyunu anlayabilmek, hem de kendi günlük dünyasından uzaklaşabilmek ister.

Attika metinlerinde kullanılan bazı ölçüleri örneklendirmek gerekirse:

İambik ölçü (Iambos): Genellikle solo oyuncuların kullandığı ölçü biçimidir. Bir kısa bir uzun heceden oluşur. Resitatiflerde veya diyaloglarda kullanılır.

Stichomythia: Solo oyuncunun, koro veya bir başka solo oyuncu ile karşılıklı diyaloglarında kullanılır. Genelde birden fazla oyuncunun yarım, tek, iki satırlık dizeleri karşılıklı söylemelerinden oluşur. Çoğunlukla tartışmalı, çekişmeli sahnelerde kullanılır, oldukça ritmiktir.

Trokhaik (Trokhós): Dört adet *troche*'den oluşan dizedir. Her *troche* bir uzun bir kısa heceden oluşur. Şarkılı veya şarkısız kısımlarda kullanılabilir.

Anapest (Anápaistos): İki kısa bir uzun heceden oluşan ölçü birimidir. Genellikle her dizede dört anapest ölçü bulunur. Oldukça ritmik bir türdür.

Lirik ölçü (Lurikos): Uzun ve kısa hecelerin kullanım türünün tüm şarkı boyunca devam etmesidir. Seyirci şarkı boyunca bu ölçüye aşina olmuş olur.

Attika tiyatrosunun yükselişi Aiskhylos ile başlar. Oyunlarda bahsedilen tanrılara inanılır, heroizm ideallerine bağlıdır. Doruk noktası Sophokles'in Kral Oedipus'u olarak gösterilebilir. Düşüş ise Euripides'in görünür olmaya başlayan tanrıları ile başlar. Bu süreç Aiskhylos'un temsil ettiği geleneksel ve erdemli olandan, Euripides'in modern ve radikal demokratik olanına doğru ilerler. Çöküşü ise yeni tiyatro getirecektir. Bu aynı zamanda *mitos*'un *logos*'a karşı yenilgisidir. Bu dönemden sonra günümüze kadar kalacak değerdeki eserler Shakespeare'e kadar neredeyse hiç yazılmayacaktır. Attika metinlerini bu kadar unutulmaz kılan nedenler arasında ait oldukları kültür, dönemlerinde bu etkinliklere verilen önem, sanata verilen önem gibi sebepler olsa da, en önemli nedeni günümüzde bile hâlâ geçerliliğini koruyan bu metinlerin kendisidir.

Metinlerle ilgili muhteşem olan bir başka özellik ise döneminin güncelliğini yakından yansıtmasıdır. Örneğin Aiskhylos'un *Eumenedler* oyununda yargıçlar Orestes'i yargırlar. Mahkemelerin görüldüğü *Areopagus* ise inşa edileli henüz iki sene bile olmamıştır. *Aeropagus* MÖ 460 yılında inşa edilmiş, Orestes ise MÖ 458 yılında sahneye konmuştur. Bu yargılama sahnesinde oyuncular aslında tam da *areopagus*'un önündedirler. Bu ve benzeri örneklerden anlaşılan, Atina halkının ve misafirlerin kendi tarihlerini belirli karakterler üzerinden izledikleridir. Örneğin Attika metinlerinin yazarlarının başına en çok felaket gelen bölge olarak Thebai'yi seçmeleri

tesadüf değildir. En çok tiran Thebai’de bulunduğundan bilinçli yapılan bir tercihtir. Bir başka örnek Euripides’in *Alkestis* adlı oyununda Alkestis’in babasından kendi yerine ölmesini istemesidir. Bu konu sahneye güncel olarak taşınmış, dönemin popüler felsefe konularından biridir: *Physis* (doğa yasası) ve *nomos*’un (insan yasası) karşılaşması. Sokrates o dönemde, eskinin yerine yeninin getirilmesinin zamanlamasıyla ilgili fikirlerini ortaya koymaktadır. Çarpıcı örneklerden bir başkası ise Euripides’in *Troyalı Kadınlar* oyununda Hecuba ve Andromake üzerinden güncel bir olayı anlatmasıdır. (Anlattığı hikâyenin Hecuba ve Andromake ile bağlantısı başka hiçbir kaynakta bulunmamaktadır. Yani bu hikâyeyi anlatmak için bu karakterler seçilmiştir ancak hikâyenin mit ile bir ilgisi yoktur.) Bu oyunun sahnelenmesinin iki sene öncesinde Atina, Milos adasına bir çıkarma yapar. Aslında Atina’nın himayesi karşılığında para ödemesi gereken Milos ödeme yapmayı reddedince, Atinalılar adanın tüm yetişkin ve genç erkeklerini öldürdükten sonra, ada kadınlarını köle olarak satarlar. Euripides ise bu hikâyeyi bambaşka karakterler üzerinden anlatarak oldukça zekice bir hamle ile yapılan zulmü seyirciye aktarır. Yanı sıra, Attika metinlerinde herkese, özellikle de başka devletlerden gelen misafirlere gösterilmek istenen Atina’nın ne kadar mükemmel bir yer olduğudur. Tıpkı *Troyalı Kadınlar*’daki kadın kölelerden birinin Atina’da köle olmayı dilemesi, Medea’nın da sürüleceğini öğrendiğinde demokratik kent Atina’ya sürülmek istemesi gibi.

Sophokles’in *Oidipus Kolonos’ta* oyununda Theseus, Atina’dan bahsederken şöyle der:

“**Thesus**

Adil yönetilen, hiçbir zaman yasaların
Dışına çıkmayan kentimize gelerek...”¹³⁰

Bir başka örnek olarak, Euripides’in *Yakarıcılar*’ında da şöyle der:

“**Theseus**

Önce, yanlış sözle başladın, ey yabancı,
Burada bir tiran aramakla. Çünkü burası tek bir adama
Bağlı olarak yönetilmiyor, özgür bir şehirdir.
Birer yıllık süreyle dönüşümlü olarak halk
Yönetiliyor, sadece zengine verilmiyor,
Çoğunlukla yoksul birinin de eşit hakkı bulunuyor.”¹³¹

¹³⁰ Sophokles, *Oidipus Kolonos’ta*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2021, s. 39.

¹³¹ Euripides, *Yakarıcılar*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020, s. 18.

Metinlerin güncelliği ile ilgili başka örnekler de verilebilir. *Bakkhalar*'da *bakkhos* ritüellerinde yaşanan olayların çok benzeri sahneye taşınır. Aslında bu aynı zamanda, kentlerdeki bastırılmış enerjinin de göstergesidir. Yüzyıllardır süre gelen ilkel ritüellerin kent yaşamı içerisinde ehliliştirilmesi sonucu halkın bastırılmış enerjisinin sahneye taşınmasıdır. Aristophanes'in çeşitli oyunlarında çağın sorunlarına sıklıkla değinilmiştir: *Eşek Arıları*'nda hukuk sistemine, *Kuşlar*'da Atina demokrasisine, *Kurbağalar*'da Euripides üzerinden tragedya şairlerine, *Bulutlar*'da Sokrates üzerinden sofistlere vb. Metinlerde ritüellere de oldukça fazla yer verilir. Örneğin Aristophanes'in *Kömürcüler* oyununda tıpkı *komos* alaylarında olduğu gibi meyve sepeti taşıyan bir kız ve fallusu ile arkasından gelen erkek bulunmaktadır.

Attika tiyatrosu metinlerini günümüzde yorumlamanın zorluğu, dönemin sahneleme koşullarının tam anlamıyla bilinmemesi, oyunculuğun ve performansın ve hatta performans alanının orijinalinin neye benzediğinden emin olunamaması, karakterlere modern karakterler gibi yaklaşıması vb. unsurlardan kaynaklıdır. Bu metinlerdeki karakterler yaratılırken, psikolojisi, bilinçdışı, geçmişi, tutarlılığı gibi bilgilerin göz önünde bulundurulduğu söylenemez. (Bu konuya ilerleyen bölümlerde daha detaylı değinilecektir.) Yanı sıra, önemli zorluklardan bir tanesi de çeviridir. Bu o kadar özen isteyen bir iştir ki, Peter Hall'un *Oresteia* trilojisinde birlikte çalışmış olduğu çevirmen Tony Harrison'un çevirisini tamamlaması tam 4,5 yılını almıştır. Son hali ise, bu çalışmanın üzerine 6 aylık prova sürecinde düzenlenen atölyelerden sonra elde edilebilmiştir. Tony Harrison seyirci olarak ilk bakışta dikkat edilmeyen ancak oyunun başarısında önemli bulduğu etkenler arasında, dil-karakter uyumu, dil-mekân uyumu, ritim, sahnenin ağırlığı, metnin kendi içindeki uyumunu sayar. Bunu sağlayabilmek için kendi kullandığı kelimelerden örnekler verir: "*Blood-bonned* (kan bağı) kelimesinden sonra, İngilizce'de böyle bir kullanım olmasa da ritim ve ahenk için *bed-bonned* (evlilik bağı) kelimesinin tercih edilmesi, cinsiyet farkını kutuplaştırmak ve aynı zamanda eşitlemek için *children* kelimesinin yerine *he-child/she-child, god* kelimesinin yerine *he-god/she-god* kelimelerinin kullanılması."¹³²

¹³² Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=qSRB_b2YcN4, 20.05.2021.

Huges’a göre “Şiir düşüncelerden veya gündelik hayallerden meydana gelmemiştir. Şiiri meydana getiren bedenimizi ve ruhumuzu geçici veya kalıcı olarak değiştiren deneyimlerdir.”¹³³ Çevirilerde mühim olan dilin içerisindeki gizli aksiyonun yansıtılabilmesidir. Attika metinlerine sadece bir şiire yaklaşır gibi yaklaşıldığında, dramatik metin yeterince kavranamamış olur.

Attika tiyatrosunun önemli yorumlayıcılarından Peter Hall’un *Bakkhalar* oyununun çevirmeni Colin Teewan çeviri konusunda şunları söyler:

“Tiyatroların, Yunan oyunlarının yeni versiyonları ile ilgili yaptığı büyük yanlışlardan biri, oyunlara lirik şairler tarafından yazılmış gibi yaklaşmalarıdır. Halbuki Aristoteles üç çeşit şiirden bahseder – epik, dramatik, lirik – ve lirik şairler, dramatik şair değildirler. Lirik ve dramatik şiir arasında çok büyük farklılıklar vardır. Lirik şiir aksiyonu sadece betimler, dramatik şiirde ise aksiyon dilin içerisine yerleştirilmiştir. Bakkhalar, yüzeyde çok fazla aksiyon betimliyormuş gibi gözükebilir, fakat esasında asıl aksiyon dilin içerisindeki. Ben bir yazar olarak, oyunu böyle ele almaya çalıştım.”¹³⁴

Oyuncu ve akademik yazar Stephe Harrop’a göre antik tragedya dilinin çevirisi bedensel anlamda büyük önem taşır. Farklı metinler farklı hissettirir, ağızda farklı tatlar bırakır. Metindeki her değişikliğin, farklı biçimbirim kümelerinin, farklı nefes aralıklarının, tüm farklı ünlü, ünsüz harfler ve eslerin bedende farklı bir etkisi olur. Oyuncunun bu farklı somatik deneyimlerinin farklı sonuçları olur; bu sonuçlar sadece dramatik olanın bedensel olarak canlandırılması ile ilgili değil, aynı zamanda oynanan metnin seyirci tarafından algılanması ile de ilgilidir.¹³⁵

Bazı çevirmenler bu kendine has ritmini dizelerden alan metinleri çevirirken düz yazı kullanmayı tercih eder. (Örneğin Azra Erhat çevirisi ile Sophokles’in *Elektra*’sı, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın çevirisi ile Euripides’in *Alkestis*’i) Metnin melodik yapısını çeviri dizelerde yakalamanın zor olduğu aşîkârdır; ancak düz yazılarda hepten

¹³³ Hughes, 1967, s. 32, Akt. Stephe Harrop, “Physical Performance and the Languages of Translation”, **Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice**, Bristol, Bristol Classical Press, 2010.

¹³⁴ Kaynak: https://www.nationaltheatre.org.uk/sites/default/files/bacchai_0.pdf, 04.05.2021.

¹³⁵ Stephe Harrop, “Physical Performance and the Languages of Translation”, **Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice**, Bristol, Bristol Classical Press, 2010.

kaybolacağı da öngörülebilir bir şeydir. Metin artık oyuncu bedenine hizmet etmeyi bırakır. Çevirmenlerin muhtemelen zorlandığı bir başka tercih ise dilin anlaşılabilirliği. Attika tiyatrosunda günlük bir dil kullanılmadığını ancak bunun seyirciler tarafından tercih edildiği söylenmişti. Fakat günümüz seyircisinin tercihinin bu olup olmadığına bakılmaksızın ağıdalı bir dil ile çevirip, metnin anlaşılır oluşunu engellemenin ne kadar doğru bir tercih olacağı tartışmaya açıktır. Üstelik metinler farklı dillere kazandırılırken bazı çeviri hatalarından kaynaklı anlam kaybolmaları da yaşanabilir. Örneğin Sophokles’in *Antigone* oyunun Türkçe çevirisinde şu dizeler yer alır:

“İsmene

...
Sonra karısı, ki öz anasıydı,
Kendini astı!
Ve aynı gün ağabeylerimiz
Kendi elleriyle öldürdüler birbirlerini!”¹³⁶

Bu çeviriden anlaşılan ağabeylerin birbirlerini öldürdüğü gün ile annelerinin kendini astığı günün aynı gün olduğudur. Hâlbuki anlatılmak istenen her iki ağabeyini de aynı gün içinde (“*on a single day*”¹³⁷ / “*in one day*”¹³⁸) kaybetmiş olduklarıdır. Annelerinin ölümleri ile aynı günden bahsedilmemektedir.

Tüm bunların yanı sıra çeviri ile metinde anlamını kaybeden unsurlardan biri de ağız/şive nüanslarıdır. Örneğin Aiskhylos’un *Persler* adlı oyununda, metnin orijinalinde Perslerin konuştuğu Yunanca, Pers isimleri ve nidaları bulunur. *Yakaranlar*’da ise Mısır ve Kuzey Afrika Yunancasından kelimeler görülür. Ancak bu nüansların hiçbirisi çevirilerde bulunmaz ve metin bu anlamda eksik kalır. Hâlbuki bu detayların metne kattığı ahenk, müzikalite ve ritim, Attika tiyatrosunu eşsiz kılan özelliklerinin başında gelir. Çevirisi yapılamayan bu sesler, orijinal metinde oyuncunun bedeninde hayat bulur.

¹³⁶ Sophokles, *Antigone*, çev. Ayşe Selen, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011, s. 11.

¹³⁷ Kaynak: <https://chs.harvard.edu/wp-content/uploads/2020/11/Antigone-Master-Translation.pdf>, 18.04.2021.

¹³⁸ Kaynak: <http://classics.mit.edu/Sophocles/antigone.html>, 18.04.2021.

Attika tiyatrosuna dair bilgi eksikliği modern sanatçılara çok geniş bir yorum alanı bırakır. Fazlasıyla yorum katılmış prodüksiyonlara, her ne kadar orijinal metin kullanılsa da, bir noktadan sonra adaptasyon demek daha doğru olacaktır. Örneğin Suzuki'nin *Clymnestra* yorumunda Orestes İngilizce konuşur ve modern bir kostüm giyer. Diğer karakterler ise Japonca konuşur ve geleneksel Noh kostümleri giyer. Aynı yorum *Bakkhalar*'da da devam eder. Bu tercih, oyunu kendi amacından, anlatmak istediğinden uzaklaştırmaktadır. Bu noktada bu prodüksiyon bir adaptasyon olmaya daha yakındır. Londra'da Arcola Theatre'da sahnelenen *In Blood: The Bacchae* adlı prodüksiyon da adaptasyonlara verilebilecek örneklerdendir. Bu oyun Attika'nın ritmik, devinimsel, ekstazik özüne yakın durmayı başarabilmiştir; ancak yöntem olarak *capoeira*¹³⁹ tercih edilmiştir. 2012'de İngiltere National Theatre'da Polly Findlay'in sahneye koyduğu *Antigone* günümüzde geçmektedir. Koronun replikleri ise güvenlik, ofis çalışanı gibi çeşitli farklı karakterlere paylaştırılmıştır.



Görsel 9.1. The Company. (Oliver Theatre, Londra) Fotoğraf: Johan Persson¹⁴⁰



Görsel 9.2. In Blood: The Bacchae Provası (Arcola Theatre, Londra) Fotoğraf: Christian Sinibaldi¹⁴¹

¹³⁹ Ritmik müzik eşliğinde pratik edilen Brezilya savaş sanatı.

¹⁴⁰ Kaynak: <https://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/2014/findlay>, 21.04.2021.

¹⁴¹ Kaynak: <https://www.theguardian.com/stage/2009/jan/09/dancing-brazilian-bacchae>, 21.04.2021.

Anlaşılabacağı üzere, Attika metinleri henüz sahneye konmadan dahi, güncelliği, ritmi, müzikalitesi, çeviri ile kaybedilecek anlatımsal ve dilsel özellikleri ile son derece performatiftir. Oyuncu hem kendisi, hem de seyirci için tanıdık olan, beden diline yansıyacak güçte bir müzikaliteye sahip metni okurken, oyunculuk ve performans anlamında yapılacak tercihin ilk basamağı kendiliğinden belirlenmiş olur. Bu özelliklere sahip metinlerin yazarlarından ise günümüze yalnızca dördü kalmıştır.

9.1.1. Yazarlar

Attika tiyatrosunun oyun yazarları Aiskhylos, Sophokles, Euripides ve Aristophanes sadece birer yazar değildir. Sahneledikleri oyunun tüm alanlarında sorumluluğu üstlerine alırlar: rejî, koreografi, beste, sahne tasarımı, oyunculuk. Yani ortaya çıkaracakları eserin her alanı en az metin kadar önemlidir. Metin yarışmaya seçilme açısından önemli olsa da, performansın her alanı yazarların yarattığı dünyanın mühim bir parçasıdır. Bu yazarların kafalarında yarattıkları dünyayı bugün anlayabilmek ise oldukça zordur.

Bu dört yazarın hepsi de Attika vatandaşıdır. Eleusis'te doğan Aiskhylos, Attika'nın soylu ailelerindendir. Sophokles şehir merkezine 1 kilometre uzaklıktaki bir banliyöde, Euripides Attika adalarından Salamis'te, Aristophanes ise şehir merkezinde doğmuştur. Bu yazarlar tiyatro yapmasalar da ekonomik olarak kendilerine yetebilen kişilerdir. Zaten tiyatronun ekonomik anlamda çok getirisi olduğu sanılmamaktadır. Yazarlar için bu işin tatmini daha ziyade bilinirlik ve şöhret ile ilgilidir.

Günümüze eserleri kalan 3 büyük tragedya yazarının dönemi Antik Yunan tiyatrosunun altın çağı olarak anılır. Komedi yazarlarından Aristophanes de *Kurbağalar* adlı oyununda, Atina'nın çöküş döneminde tragedyanın altın çağıının yazarlarının gelip kenti kurtarması gerektiği ile ilgili bir mesaj verir. Kendilerinden sonra gelenler tarafından altın çağ yazarları olarak adlandırılan bu kişiler (MÖ 460 – MÖ 405 tragedyanın altın çağı olsa bile Peleponnez Savaşları nedeniyle aynı zamanda Atina Uygarlığı'nın çöküşü olarak görülür.) dönemin hem yazarları, hem politik düşünürleri, hem filozofları olarak görülürler.

Sadece dört yazarın eserleri günümüze kalmış olsa da çok başarılı başka yazarlar da vardır. Örneğin Agathon sıklıkla birincilik ödülü kazanan bir yazardır ancak hiçbir oyununa ulaşamamıştır. Phrynichus, Neophron, Critias, Astydaman, Chaeremon, Theodectes de başarılı sayılabilecek yazarlar arasında gösterilmektedir. Kötü yazar olarak nam salmış isimler arasında Xenocles, Sthenelus, Morsimus, Dionysius bulunmaktadır. Klasik dönemde ismi anılan yazarlar arasında Atina vatandaşı olmayan yazarlar da vardır ancak oyunları Büyük Dionysia’da sahnelenmemiştir.

9.1.1.1. Aiskhylos

MÖ 525 – MÖ 456 yılları arasında yaşamış olan Aiskhylos’un 90 eseri olduğu bilinmekle birlikte günümüze yalnızca 7 tragedyası kalmıştır. 13 birincilik ödülü kazanmıştır. (Ödüller yazarın o yıl oynanan tüm oyunları için verildiğine göre; genelde 3 tragedya ve 1 satirin oynandığından, ortalama $13 \times 4 = 52$ oyunu için ödül aldığı varsayılabilir. Bu da, 90 eserinden 52’si ödül almış demektir.) Oyunlarında iki solo oyuncu ve 12 kişilik koro kullanılmaktadır.

Günümüze Kalan Eserleri

Persler (MÖ 472)

Tebia’ye Karşı Yediler (MÖ 467)

Yakarıcılar (MÖ 463)

Oreisteia (MÖ 458) Trioloji: Agamemnon, Adak Sunucular, Eumenidler

Zincire Vurulmuş Prometheus (Tam yılı bilinmemektedir.)

Aiskhylos ilhamını demokrasi karşıtlarından ve demokrasinin zaferlerinden alır. Kendisi eski Attika soylularındandır. Ailesinin soylu kökeni sayesinde ilkel kabilelerin gelenekleri hakkında da bilgi sahibidir. Oyunlarında şiddetin nasıl daha fazla şiddet doğuracağını, tanrıların ilkelerinin insanlarınkinden üstün olduğunu, insanların kibir günahından kaçınmaları gerektiğini ve devletin, adaletin savunucusu olduğunu göstermeye çalışır. Aiskhylos Atina halkı tarafından o kadar sevilir ki, ölümünden sonra her kim kendisinin bir oyununu sahnelemek istese, ona çalışması için bir koro

verilir.¹⁴² Oyunlarında din ve ahlak temalarını işler, dinsel bir atmosfer yaratır. Tanrıların her şeyi, her zaman en iyi şekilde sonuçlandıracağına güvendiği için iyimserdir.

9.1.1.2. Sophokles

MÖ 497/6 – MÖ 406/5 yılları arasında yaşamış Sophokles'in 120 oyun yazdığı düşünülmektedir. Günümüze ise yalnızca 7 tragedyası kalmıştır. 24 adet birincilik ödülünde ismi geçer. (24x4=96 oyun için ödül aldığı varsayılabilir.) Sophokles'in her yarışmada birinci ya da ikinci olduğu, asla üçüncü olmadığı bilinir. Oyunlarında 3 solo oyuncu ve 15 kişilik koro kullanır. İlk defa sahneyi boyayan ve dekor kullanan yazar olduğu söylenmektedir.

Günümüze Kalan Eserleri

Aias (MÖ 450-442)

Kral Oidipus (MÖ 429)

Antigone (MÖ 442)

Trakhisli Kadınlar (MÖ 450-425)

Elektra (MÖ 410)

Oidipus Kolonos'ta (MÖ 406)

Philoktetes (MÖ MÖ 406/5 - Oyun ölümünden sonra torunu tarafından sahnelenmiştir.)

Sophokles oyunlarında kahramanlarının kaderlerine, insanların tanrıların eylemlerine verdiği tepki üzerine yoğunlaşır. İnsan, tercihlerinin ve eylemlerinin sorumluluğunu üstlenir. Sophokles'in kahramanları kusursuz değil, erdemli karakterlerdir. Oedipus bu konuda verilebilecek en muazzam örnektir: Oedipus öldürdüğü kişinin babası, karısının da annesi olduğunu bilmez. Aslında bu durumda

¹⁴² **The Suda's Life Of Sophocles**, çev. yorum. Blake Tyrell (Michigan State University) Kaynak: <https://www.scribd.com/document/360047228/The-Suda-s-Life-of-Sophocles>, 22.04.2021.

suçu kadere ve tanrılara atabilir. Ancak Oedipus yaptıklarının sorumluluğunu üstlenir ve kendisini cezalandırır.

9.1.1.3. Euripides

Euripides MÖ 480 – MÖ 406 yılları arasında yaşamış, Attika tragedyasının günümüze eserleri kalan son yazarıdır. 92 eserde adı geçmekte olup, günümüze yalnızca 19 tanesi ulaşmıştır. Bunlardan 17'si tragedyadır. Diğer iki oyundan biri günümüze kalan eksiksiz tek satır örneği olan *Kikloplar*'dır. Diğer oyun olan *Rhesus* da bir tragedyaya olmasına rağmen yazarının kimliğinden yüzde yüz emin olunamamaktadır. Euripides'in kaydedilen kazandığı ödül sayısı 4 olup (4x4=16 oyun için ödül aldığı varsayılabilir.) yine de günümüze en çok eseri kalan yazardır. Bu da sonraki yüzyılda oyunları en çok oynanacak yazar olmasından kaynaklıdır. (MÖ IV. yüzyılda metinler aynı zamanda eğitim amaçlı da kullanılmış olup, hocalar tarafından en çok Euripides'in eserleri seçilmiştir.) Oyunlarında 3 solo oyuncu ve 15 koro üyesi bulunur. *Deus ex machina*'yı ilk kullanan kişidir.

Günümüze Kalan Eserleri

Alkestis (MÖ 438, ikincilik ödülü)

Medea (MÖ 431, üçüncülük ödülü)

Herakleidae (MÖ 430)

Hippolitos (MÖ 428, birincilik ödülü)

Andromakhe (yak. MÖ 425)

Hekabe (MÖ 424)

Yakarıcılar (MÖ 423)

Elektra (MÖ 420)

Herakles (MÖ 416)

Truvalı Kadınlar (MÖ 415, ikincilik ödülü)

İphigenia Tauris'de (MÖ 414)

İon (MÖ 413)

Helen (MÖ 412)

Fenikeli Kadınlar (yak. MÖ 410)

Orestes (MÖ 408)

Bakkhalar (MÖ 405)

İphigenia Aulis'te (MÖ 405)

(*Bakkhalar* ve *İphigenia Aulis*'te oyunları MÖ 405'te, ölümünden sonra birincilik ödülü almıştır.)

Euripides, belki de konu seçimi bakımından diğer yazarların arasında en farklı olanıdır. Kan bağıyla geçen soyluluğa ve Grek olmayanlara karşı yapılan ikinci sınıf muameleye, mevcut demokratik düzene ve savaşlara karşıdır. Kendisi tragediyaların biçiminin değişmesindeki ilk basamak olarak nitelendirilir. Bu yüzden de Nietzsche, Euripides'in oyunlarını tragedyanın can çekişmesi olarak betimler. Euripides anlaşılabilir olmak adına yüceliğin yerini dünyeviliğe bırakır. Sahneye tanrısal ve yarı-tanrısal özellikler taşıyan kahramanlar yerine, sıradan karakterleri getirir. Yani aslında sahneye seyirciyi çıkarmış olur. Oyunlar daha gerçekçi ancak daha sıradan olur. Müzik geri plana atılır, diyalog ön plana çıkar. Şiirsellikte, dramatik yapıda ve koro partiyonlarında eksilmeye gidilir. Metinde öncelik eylemden ziyade acıma duygusu yaratmaya verilir. *Prolog* bölümünü tragedyaya o kazandırır. Seyircinin oyun ile bağını eksiltten unsurlardan biri de bu yeni prolog yöntemidir. Euripides oyunlarında *prolog* bölümünde bir oyuncu tek başına sahneye girer ve oyunun konusunu, öncesinde neler yaşandığını, neler olacağını anlatır. Ancak Euripides'in konuşma sanatının güzelliğini ve karakterin coşkusu başarılarının kaynağı olarak görmesi, bu yüzden de olay örgüsünü ve olacılara duyulacak merakı geri plana atması, seyircinin elinden rastlantısal seyir keyfini alır. Eksilen bu öğelere bakıldığında performansta Dionysos'tan uzaklaşıldığı görülür. (Roma tiyatrosu bu biçimi benimseyecek ve kendi kültürüne uyarlayacaktır.)

Euripides'in eserlerinde Sokrates etkisi gözlenmektedir. "Her şeyin güzel olması için akla uygun olması gerekir." ve "Yalnızca bilen kişi erdemlidir." söylemlerinin yansımaları yukarıda sayılan eksilmiş tüm öğelerde görülmektedir.

"Tragedyanın ölümünün görünüşteki katili Euripides ise de onun ardındaki asıl azmettirici Sokrates'in 'sanat katili eğilimi'ydi. Dionysos, tragedya sahnesinden Euripides aracılığıyla konuşan Daymonik bir güç tarafından kovulmuştur; Euripides de zaten yalnızca bir maskeydi. Onun ağzından konuşan tanrı, Dionysos değildi, Apollon da değildi, tamamen yeni doğmuş bir daymondur: Adı Sokrates'ti. Budur yeni karşıtlık; Dionysosçu olan ve Sokratesçi olan ve Yunan tragedyasının sanat yapısı, bu karşıtlık yüzünden yok olmuştur".¹⁴³

Tüm bunların yanı sıra Euripides'in oyunları seyirciye daha fazla sorgulama imkânı tanımıştır. Tanrıların insanların seçimleri üzerinde belki de o kadar etkileri olmadığı fikri ve kendi verdiği kararlar neticesinde hayatını sürdürmek durumunda olan insanlar sahneye taşınır. Halk için konulan yasaları sorgusuz kabul etmenin sonuçları ve siyasi kararların halkı nasıl etkilediği gösterilir. Örneğin *Troyalı Kadınlar*'ı izleyen Atinalılar, kadınların gözünden kendi yöneticilerinin ve askerlerinin yaptığı zulmü izlemiş olur. Bu anlamda Euripides'in seyircisine katkı sağlayan bir bakış açısı kazandırdığı söylenebilir.

9.1.1.4. Aristophanes

MÖ 446 - MÖ 386 yılları arasında yaşamış olan Aristophanes günümüze oyunları kalan tek eski komedyacı yazardır. İnsanın zaafı, döneminin siyaset, ahlak, hukuk normları ile alay etmeyi ve bu yolla ders vermeyi tercih eder. 40 oyun yazdığı varsayılmakla birlikte günümüze yalnızca 11 oyunu kalmıştır.

Günümüze Kalan Eserleri

Kömürcüler (MÖ 425)

¹⁴³ Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*, 2018:104. Akt. Sever Işık. "Mitosa Karşı Logos ya da Dionysos'a Karşı Sokrates: Tragedyanın Doğuşu'nda Felsefe ve Sanat Karşıtlığı". *Temaşa Felsefe Dergisi* 12, 2020: 31-50, s. 44.

Athılar (MÖ 424)

Bulutlar (Metnin orijinali: MÖ 423, Tamamlanmamış revize versiyonu: MÖ 419 – 416)

Eşekarıları (MÖ 422)

Barış (MÖ 421)

Kuşlar (MÖ 414)

Lysistrata/Kadınlar Savaşı (MÖ 411)

Thesmophoriazousai/Kadınlar Şenlikte (MÖ 411)

Kurbağalar (MÖ 405)

Ekklesiazousai/Kadınlar Mecliste (MÖ 392)

Plutos (Metnin ikinci versiyonu: MÖ 388)

9.1.2. Türler

9.1.2.1. Tragedya

Tragedya üzerinde detaylı bir paylaşımda bulunulmadan evvel işlevi hakkında birkaç noktaya değinmek gerekirse, önceliği toplumsal etkilerine vermek gerekir. İnsanları bir araya getiren bu etkinlik için Nietzsche ‘nadir bir zevk’ tanımlamasını yapar. Sosyal becerilerini geliştirme, diğer sınıflarla bir araya gelme ve eşitlenme imkânı, eğer yarışma jürisi içerisindeyse oy kullanma imkânı gibi haklar tanır. Seyircilerin içki de içtiği, şarkılı, danslı bu etkinlikte, kolektif bir paylaşım mevcuttur. Dinsel anlamda bir ibadettir, tanrı için bir araya gelinir, ritüeller yapılır, kurbanlar kesilir. Oyun esnasında *katharsis* ile bastırılmış duygular uyandırılır. Öğreticidir, aydınlatıcıdır. Güncel dünya hakkında bilgiler verir. Doğduğu yüzyılda halk için her anlamda oldukça büyük bir önem taşır. Bu yüzden ki Attika tiyatrosuna bugünün penceresinden bakmak, algılamak için yeterli değildir. Belki mitolojik ve siyasi açıdan bir fikir sahibi olmak mümkün olabilir, ancak o dönemin toplumuna ne ifade ettiğini, *polis* yaşantısındaki yerini, oyunların arkasında yatan felsefi yapıyı anlamak için

yeterli değildir. Bunun yanı sıra tiyatro ile demokrasinin doğuşu ve gelişimi birbirlerini etkilemiştir. Örneğin Attika tiyatrosunun performans alanı, oyunlar arası yarışmaların varlığından ötürü rekabetçi bir alandır. Atina siyasetinin uzantısı sahneye taşınır. Demokratik halkın katılımcı olduğu, aidiyet hissettiği, çağın en önemli olaylarından biri olan ritüelistik ama aynı zamanda siyasi bir etkinliğin seyirciye ne hissettirğini anlayabilmek modern çağın insanı için zordur.

Attika tragedyası tanrılar, mitler ve kahramanlarla ilgili bir hikâyenin aksiyonlarını, şarkı ve dansla içiçe, solo oyuncu ve koro arasındaki iletişimle belirleyen performans türüdür. Tragedyanın Attika dramatik türlerinin arasında hep daha önemli görüldüğü (Daha çok rağbet olduğu anlamına gelmez; ancak tür olarak diğerlerinden üstün görülür.) hem festivallerde diğer türlere kıyasla sahnelenen oyun sayısından, hem günümüze kalan eser sayısından, hem de yüzyıllar boyunca bu üç tragedyaya yazarına atfedilen önemden anlaşılmaktadır. Nietzsche'ye göre iki karşıt tanrının, Apollon ve Dionysos'un çatışmasından doğan tragedya türü, *mitos* aracılığı ile insana kendi trajik gerçekliğini gösterir. Bu trajedi insanın hem yaşam ile hem de kendisi ile arasındaki bağı ortaya koyan en güzel türdür. Nietzsche, tragedyanın toplumsal işlevi ile ilgili görüşlerinde Wagner'den de büyük ölçüde etkilenmiştir. Wagner'e göre insanın kendisini ve yaşam ile olan bu trajik bağını en iyi ifade etme biçimi sanat aracılığıyla olabilir. Tüm sanatları bünyesinde barındıran en büyük sanat türü Antik Yunan (Attika) tragedyasıdır. Yani; bir toplumu oluşturup bir araya getiren Gesamtkunstwerk'in (Kolektif Sanat Eseri) en önemli ve güzel örneğidir. Wagner'e göre tragedya yaşamı kurtaracak olan sanat türüdür; kusursuzdur. İçinde barındırdığı *mitos* sayesinde yaşamın tüm simgeselliğini de bünyesinde taşır.

Koro dışında tek başına öne çıkan ilk oyuncunun Thespis olarak kabul edildiğinden bahsedilmişti. Tragedyaya ikinci oyuncuyu kazandıran Aiskhylos, üçüncü oyuncuyu kazandıran yazar ise Sophokles'tir. (Önceki dönemlere ait günümüze ulaşamayan birçok metin olduğundan, üçüncü oyuncuyu başka bir yazarın sokmuş olma ihtimali her zaman bâkidir.) Sophokles üçüncü oyuncuyu kazandırmakla kalmayıp, koroyu da on beş kişiye çıkarmıştır. Yazarların kendi oyunlarında oynama geleneği, Sophokles'in üçüncü oyuncuyu kendi yerine sokmasıyla bozulmuştur.

Günümüze kalan metinlerin çoğu üç oyunculu metinlerdir. Tek oyuncunun olduğu metinlerden bugüne ulaşan metin bulunmamaktadır.¹⁴⁴ En fazla üç oyunculu diye sınıflandırdığımız oyunlarda aslında bir de *doryphoremata* ismi verilen ve önemli karakterlere eşlik eden figüranlar vardır; fakat onlar oyuncu olarak değerlendirilmezler. Bazı oyunlarda sahne üzerinde dört karakterin bulunduğu ancak birinin konuşmadığı sahneler vardır; bu sahnelerde bir karakter, figüran tarafından oynanmaktadır. (Örn: Orestes, Hermione, Pylades, Menelaos)

Tragedya yazarları genelde efsanelerden esinlenir. Bu efsaneler anlatım biçimi yönünden zenginleştirilip süslenir, hikâye ve içinde yer alan karakterler olduğu gibi değil, olması gerektiği gibi, idealize edilerek anlatılır. Yazarlar mitleri, güncel konulara değinmek için de uyarlarlar.

Karakterler tanrılar ve soylulardan seçilir. Ve hatta denilebilir ki Oedipus, Prometheus gibi soylu karakterler aslında Dionysos'nun bir yansımasıdır. Bu karakterler genelde kadere yenik düşmüş bireyler olarak değerlendirilir. Ancak bir başka okumayla bu kişiler, aslında başlarına gelen olaylar karşısında kendi sorumluluklarını almış ve sonuçlarını yaşamış özgür bireyler olarak yorumlanabilir.

Büyük Dionysia'da tragedya triolojisinin ardından bir satirin sahnelenmesi zorunluluğundan bahsedilir. Günümüze trioloji şeklinde ulaşmamış olsalar da bazı oyunlar, beraber sahnelendikleri diğer oyunların isimleri ile birlikte anılır. Örneğin Aiskhylos'un *Tebai Karşı Yediler* metni *Laois* ve *Oidipus* adlı iki tragedya ile beraber oynanır. Esasında bu trioloji kuralı yalnızca MÖ V. yüzyılın ilk yarısı için geçerlidir. Sonraki yıllarda oyunların devam zorunluluğu olmayan tek oyunlar halinde, diloji veya tetraloji halinde sahnelendiği de görülmüştür. Sophokles ve Euripides'in birbirinden bağımsız tekli oyunları mevcuttur. Bu, yazara çok daha fazla alan tanır. Aynı zamanda, satirin de her zaman dördüncü sırada oynandığı ile ilgili bir soru işareti de bulunmaktadır; çünkü satirin üçüncü olarak oynandığı bir örnek de mevcuttur.

¹⁴⁴ Aiskhylos iki oyunculu oyunları: Persler, Yakarıcılar, Tebai'ye Karşı Yediler
Üç oyunculu oyunları: Oresteia.

Diloji örnekleri: *Cleatenetus*, *Theodorides*, *Timodes*, *Euaretus*

Tetraloji örnekleri: Philocles'in *Pandionis*'i, Meletus'un *Oedipodeia*'sı, Genç Sophokles'in *Telepheia*'sı

Satirin dördüncü değil, üçüncü olarak oynandığı oyun: Aristia'nın *Güreşçiler*'i

Tragedyanın dördüncü olarak oynandığı oyun: Euripides'in *Alkestis*'i

Tragedya hem resitatif hem de şarkılı kısımlardan oluşur. Resitatif kısımlar üçe, şarkılı kısımlar ikiye ayrılır. Resitatif kısımlar oyunun serim-düğüm-çözüm kısımlarını oluşturur. Bunlardan kısaca bahsetmek gerekirse:

Prologos: Koro sahnede belirmeden evvel söylenir. Anlatıcı görevini üstlenen bir kişi tarafından seyirciye oyun hakkında bilgi aktarılır. İlk tragedyalarda prologos yoktur.

Epeisodion: Koronun şarkılı kısımlarının arasındaki bölümlerdir. Bu bölümlerin sayısı oyunlara göre değişiklik gösterebilir. M.Ö. V. yüzyıldan sonra bir zorunluluk haline gelmiştir.

Eksodos: Tragedyanın final bölümüdür.

Koro tarafından söylenen şarkılar ise ikiye ayrılır:

Parados: Prologos'tan sonra koronun içeri girip söylediği ilk şarkıdır.

Stasimon: Epeisodion'lar arasında söylenen şarkılardır.

Bir oyundaki bölümler genelde şu sıra ile ilerler:

Prologos

Parados

1. Epeisodion

1. Stasimon

2. Epeisodion

2. Stasimon
3. Epeisodion
3. Stasimon
4. Epeisodion
- Eksodos

Aristoteles'in tragedyaya bakış açısı, oyunun bütününden çok protagonistin başına gelen üzücü, şaşırtıcı olaylar ve bu olaylardan çıkarması gereken ders ile ilgilidir. XVII. yüzyılda tragedyaya dönüşte ve bu dönüşün günümüze yansımalarında da bu yaklaşımın benimsenmesi, bu dönemdeki yazılı tek kaynağın Aristoteles'in *Poetika*'sı olmasından kaynaklıdır.

Unutulmamalıdır ki, günümüze kalan Attika tragedyası metinleri MÖ V. yüzyıla ait olsa da, metinler resmi olarak, dönemin önemli devlet adamlarından, yasa koruyucu olarak bilinen Lykurgos'un talimatı ile MÖ 330 yılında kayıt altına alınmaya başlanır. (Lykurgos aynı zamanda Dionysos Tiyatrosu'na üç büyük tragedya yazarının bronz heykellerinin konulmasını talep eder.) Tragedyanın 3 büyük yazarından sonuncusu olan Euripides'ten sonra yazılan tragedya metinleri bir süre hatırlanır ve çok azı tekrar oynanır. Ancak sonraki yüzyıllarda hemen unutulurlar. Günümüze kalan ilk tragedya olan *Persler*'den yani MÖ 472'den önce yazılanlar ise Aristoteles'in yaşadığı döneme, yani MÖ IV. yüzyılın ikinci yarısına varamadan unutulur. Yani aslında MÖ 330 yılına kadar yazılanlar, yazarların prova notları veya çalışma defteri gibi algılanabilir. MÖ 386 yılına kadar Büyük Dionysia'da sahnelenen hiçbir oyun ikinci kez Büyük Dionysia'da sergilenmez. Dolayısı ile bu metinlerin kırsal kesimde veya diğer festivallerde nasıl bir değişim süreci geçirdiği de takip edilebilir değildir. Sürekli değişime ve gelişime açıktır ve dahası çok daha sonra yazılmış olan İncil'in bile günümüze gelene kadar ne kadar değiştiği göz önünde bulundurulursa, elimize kalan dramatik eserlerin orijinal versiyonları olup olmadığının kanıtlanması da mümkün değildir. Örneğin Aiskhylos'un *Tebai'ye Karşı Yediler* oyununun farklı versiyonları vardır ve bu versiyonlarda dize sayıları bile oldukça değişkendir. Hatta oyunun sonunda yer alan Antigone'nin girdiği sahne ile ilgili iki farklı görüş vardır. Orijinal

metinde yer aldığı veya Sophokles'in *Antigone* adlı oyunun etkisiyle bir redaktörün ekleme yaptığı fikirleri üzerinde bir mutabakata varılamamıştır. Bir başka örnek olarak ise *İphigenia Aulis'te* adlı oyun gösterilebilir. Metin içerisinde birbirinden farklı vezinlerle yazılmış *prologos*; babası Euripides'in ölümünden sonra, oyunu sahneye koyan Genç Euripides'in eklemeler veya değişiklikler yaptığına işaret eder. Bu yüzdendir ki, metni tragedyanın birincil ögesi olarak konumlandırmak ve ritüelistik veya performatif değerlerini kıymet sırasında gerilere atmak sağlıklı olmayacaktır; çünkü denildiği gibi metnin sanatsal bir değer taşıması ancak MÖ IV. yüzyılda gerçekleşir. MÖ 330 yılı *Poetika*'nın yazıldığı yıllarla aşağı yukarı aynı yıllara denk gelmektedir. Günümüze kadar nesilden nesile bir şekilde aktarılmış bu oyunların resmi yazımlarında Helenistik çağa yaklaşmakta olan bir dönemin etkisinin olacağı yadsınamaz. Öte yandan bu yıllar yıldız oyunculuk kavramının olduğu yıllardır. MÖ 330 yılından itibaren oyuncuların kendi performanslarını iyileştirmek adına metni değiştirerek veya uyarlayarak değil, kaydedilen orijinal versiyonları ile oynamaları gerektiği kuralı getirilir. Aradan geçen yaklaşık 80-150 yıllık süre zarfında yazılmış olan oyunların yıldız oyuncular tarafından ne kadar değiştirildiği konusu tartışmaya açıktır. Bu bilgiyi bir adım ileri götürüp, Aristoteles'in metnin en önemli unsur olduğunu savunduğu tezi sorgulamak gerekir. Kendisi tragedyanın gücünün, oyuncular ve performans olmadan da kullanılabileceğini söyler.¹⁴⁵ 100 yıldan uzun bir süre kaydedilmemiş bu metinler performansın kendisinden daha önemli olabilir mi? Metinlerin kayıt altına alınmadığı ancak yine de bu metinlerin duyulması adına sergilenen performanslar fikri mi akla daha yatkın gelir, yoksa insanların hali hazırda konusuna az-çok hâkim oldukları bir metni değil de, görkemli performansları izlemeye geliyor olmaları fikri mi? Cevap aslında daha soruları sorarken bile çok aşikârdır. Metnin daha önemli olduğu fikrini savunan biri, Dionizyak ruhtan kendini çoktan soyutlamış demektir.

MÖ V. yüzyılda seyircinin, tragedya metinlerinin anlattığı mitlere ve hikâyelere hâkim olduğu söylenir. Tragedyanın konusu halkın *ethos*'unu¹⁴⁶ anlatır. Ancak bu, bir ritüelde mitin canlandırılması ile aynı şey değildir. Tragedyada hikâye zenginleştirilir,

¹⁴⁵ Dunbar, Zachary ve Stephe Harrop, **Greek Tragedy and the Contemporary Actor**, s. 34.

¹⁴⁶ Toplumun veya kişinin genel anlam eğilimi.

geliştirilir, eklemeler yapılır ve seyirci için bilinmedik öğeler eklenmiş olur. Bir yaratım süreci mevcuttur. Mitolojik karakterlerin farklı oyunlarda farklı biçimlerde sergilenmesi bunun göstergelerinden biridir. Örneğin Aiskhylos'un *Agamemnon* oyunundaki Helena karakteri savaşa sebep olan, eşini aldatan, ihanet eden, kötü biri olarak algınırken; Euripides'in *Helena* adlı oyunundaki Helena karakteri eşine sadık, çıkan savaşta bir suçu bulunmayan, tanrıların oyunu yüzünden herkesin suçladığı masum biridir. Bir başka örnek ise Kral Oidipus metni üzereinde verilebilir. Sophokles'in oyununda gerçek ortaya çıkınca Jocaste kendini asar, Oidipus kendini kör eder ve sürgüne gider. Odysseia'da ise Jocaste kendini asar fakat Oidipus'un kendini kör etmesiyle ilgili bir bölüm yer almaz.

Attika tiyatrosu metinleri, Aristoteles'in atfettiği önem düzeyinde olmasa dahi, performansın en önemli öğelerinden birini oluşturan unsuru içinde barındırır: müzikalite. Müzikaliteyi oluşturanlar; kelime tercihleri, ölçüler ve ritimdir. Ritim, oyunun çoğu ögesini, nefesi, hareketi, eylemi ve oyunun bütünlüğü etkiler. Vurgular ve metnin vokal iniş-çıkışlarına bir de müzik ve koral partasyonlar eklenince metin, oyuncunun ritmini belirlemesinden de öte, hem sözel hem de fiziksel bir yol gösterici konumuna gelir. Örneğin Sophokles, *antilevi* adı verilen bir teknikle bir dizenin yarısını bir oyuncuya, diğer yarısını başka bir oyuncuya söyler. Tek dizede oluşan diyaloglar sayesinde ritim hızlanır; aksiyon hareketlilik kazanır.

“Tekmessa

Lütfen sus!

Aias

Bunu seni dinleyenlere söyle!

Tekmessa

Sen dinlemeyecek misin beni?

Aias

Yeterince konuştun!

Tekmessa

Korktuğumdandır efendim.

Aias

Haydi, şu kapıyı kapatın artık.

Tekmessa

Tanrılar adına sakinleş!

Aias

Bu saatten sonra boşuna uğraşıyorsun
Huyumu değiştirmeye.”¹⁴⁷

¹⁴⁷ Sophokles, *Aias*, çev. Ari Çokona, İstanbul, İş bankası Yayınları, 2021, s. 23.

9.1.2.2. Komedy

Eski Komedy

Komedyanın resmi olarak dramatik bir tür olarak kabul edilmesi, tragedyaya göre daha sonradır çünkü türün coşkuluğu daha geç kontrol altına alınabilir. Oyunlarda ritüel kalıntılarına daha sık rastlanması da geç ehlileşmenin sonuçlarından biri olarak yorumlanabilir. Oyunların *parados* ve *eksodos* bölümleri tam bir ritüel atmosferinde geçer. Yani aslında seyirci de bu yaratım sürecinin ortaklarından. *Komos* alayının eğlence ve sataşma kültürü oyunlarda da devam eder. Koronun bu türde bir işlevi daha vardır: oyuncu ve seyirci arasındaki sataşmaları engelleyen bir bariyer görevi görmek. MÖ IV. yüzyıl oyuncularından Theodorus bir anısında şöyle der: “Seyirci insanı delirtebilir.”¹⁴⁸ Tragedyada 12-15 olan korist sayısı, komedide 24’tür.

Komedy türü daha önceki yıllarda Lenea Festivali’nde sahnelenirken, Büyük Dionysia’ya resmi katılma tarihi MÖ 486 yılını bulmuştur. (Daha önceleri komedy tarzında oyunlar yerel festivallerde sahnelenir.) MÖ 486 ile MÖ 425 yılları arasında onlarca oyun oynanmasına rağmen, ilk komedyalara dair ne yazık ki hiçbir bilgi bulunmamaktadır. Eski komedyalardan günümüze yalnızca 11 tane kalmış olup, hepsi Aristophanes’e aittir. Bu oyunların hepsinin prömiyeri MÖ 425 – MÖ 388 yılları arasında yapılmıştır. İlk Atinalı komedy şairleri Chionides (Kayıtlara ilk kez MÖ 486 yılında geçmiştir.) ve Magnes’tir. (Kaydedilen iki birinciliği vardır. İlk birinciliğini MÖ 473 yılında kazanmıştır.) Fakat oyunlarının isimleri bilinmemektedir. Aynı gelenekten gelen MÖ 519 – MÖ 422 yılları arasında yaşamış Kratinus’un bir oyununun konusu hakkında bilgi edinilebilmiştir. Bu bilgi diğer yazarların oyunlarının konularına da ışık tutabilir: Bir şair, komedy ile evlenir. Ancak komedyayı alkolle aldatır. Komedy şaire, alkol içmeyi bırakmazsa kendisinden boşanacağını söyler.

Komedyada, tragedyanın aksine mitik karakterler ve kahramanlar yoktur. Karakterler ortalamanın altında tiplerdir. Metinlerin hükümdarları ve ünlü kişileri

¹⁴⁸ Martin Revermann, **Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy**, Oxford, Oxford University Press, 2006, s. 161.

aşağılayan bir hikâyesi vardır; toplumsal ve siyasal düzeni konu alırlar. Bu durum yönetim için rahatsız edicidir. Bu tür, siyaset, eğitim, sosyal yaşam ve gelenekler de dâhil her alanda, herkesi ve her şeyi taşıyabilme potansiyeline sahiptir. Oyunlarda “*reducto ad absurdum*”¹⁴⁹ yöntemi kullanılır. Genel geçer kabul edilen bir inancı alıp, buradan yola çıkan bir fikir bulup, fikrin abartılarak absürd hale getirilmesidir. Örneğin Aristophanes’in *Kuşlar* adlı oyununda tanrıların, kurbanlar pişirilirken çıkan duman ile beslendiklerine inanılır. O halde yukarısı ile araya konulan bir bariyer sayesinde tanrılar aç bırakılabilir. Peisistratos da kuşları, cennet ile aralarına bir duvar örmeleri ve duman için vergi almaya başlamaları konusunda ikna eder.

Metin genelde, uyum – uyumun bozulması – uyumun yeniden kurulması gibi bir yapı üzerine oturtulmuştur. Oyunlar mutlu sonla bitse de, gelişimi çelişkiye, uyumsuzluğa dayanır. Kullanılan dil tragedyadaki gibi ağıdalı, süslü değildir; günlük kullanıma daha yakındır. Oyunculardan bazıları absürd boyutta falluslar takarlar. Bazı oyunlarda bir fantezi evreni de kurulur; bunun en büyük örneği hayvanlar korosudur. Maskeler genelde karikatürize edilir ve alay edilmek için gülünç resmedilir.

Konu ve üslup olarak oyunlar birbirinden farklı olsa da, hatta bazen bir olay dizisi olmasa bile, genelde oyunlar aşağıda belirtilen kısımlardan oluşur:

Prologos: Oyun genelde sakin başlar. İki oyuncu kendi arasında geçen konuşmada, seyirciye oyun hakkında genel bir bilgi verir.

Parados: 24 kişilik koro bu bölümde girer. Bu giriş oldukça coşkuludur; şarkı, dans, cinsel ve fiziksel sataşmalarla doludur ve çok hareketlidir.

Agon: İki oyuncunun bir konu hakkında çatıştıkları ve sonunda birinin üstün geldiği bölümdür. Bu sahnede genelde *anapest* (2 kısa + 1 uzun) ölçü kullanılır; fakat istisnaları da vardır. Bu istisnalarda yazar ciddiye alınmasını istediği argümanlar için *iambik* ölçü kullanırken, karşıt görüş için *anapest* ölçü kullanır.

Parabasis: Oyuncuların çıktığı ve koronun sahnenin önüne doğru ilerleyerek seyircilerle atıştığı kısımdır. Taşlama bu bölümde yapılır. Genelde her oyunda

¹⁴⁹ Olmayana ergi/Saçma olana indirgeme.

iki *parabasis* bulunur. (Biri oyunun ortalarında, diğeri sonlara doğru yer alan sahnelerden birindedir.) “Parabasis 7 parçadan oluşur: *Kommation*, *parabasis*, *makron*, *strophe*, *epirrhema*, *antistrophe*, *antiepirrhema*. *Kommation*, şarkının kısa açıklaması; *makron*, *parabasis*ten sonra nefes almadan okunan mani, *strophe* şarkı, *epirrhema* ve *antiepirrhema* dört vezinli mısra içinde buna devam edilmesidir.”¹⁵⁰

Eksodos: Koro son şarkısını bu bölümde söyler ve böylece oyun biter, cümbüşe başlanır.

Orta Komedy

Her ne kadar eski komedy ile arasında çok büyük farklar olmasa da ve her ne kadar aynı yazarlar her iki dönemde eser verse de; ikisinin birbirinden ayrıştırılabileceği nokta, orta komedyada parabasis bölümünün olmamasıdır. Yani artık taşlama bölümü yoktur. Koro da, devlet masraflarını karşılayamamaya başladığı için önemi yitirmeye ve sayıca azalmaya başlamıştır.

Yeni Komedy

M.Ö. 330 yılları civarında ortaya çıkmıştır. Değişen siyasal ortamla beraber, özgür ifade kısıtlanır. Dolayısıyla komedyanın herkesi ve her şeyi taşıyabilme potansiyeli ortadan kalkar. İşlenen temalarda günlük sorunlara, para, cinsellik ve aşkla ilgili konulara değinilir. Günlük hayata indirgenen oyunlarda, karakterler de artık grotesk olmaktan çok, yerini daha tanıdık ve bildik karakterlere bırakmaya başlar. Abartılı ve gülünç kostümlerin yerini günlük kıyafetler alır. Maskeler bile çoğu zaman gerçekçi tarzda kullanılmaya başlanır. Bilinen yeni komedy yazarları arasında birçok farklı isim olsa da en bilineni Menandros’tur. (Günümüze eksiksiz ulaşan tek oyunu *Huysuz Adam*’dır.) Menandros oldukça gerçekçi oyunlar yazar, karakterlerin

¹⁵⁰ Jeffrey Rusten, **The Birth of Comedy; Text, Documents and Art from Athenian Comic Competitions**, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2011, s. 56. Akt. Sarıkaya, **Antik Yunan Komedyasında Grotesk Düşünce**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Anabilim Dalı, 2018, s.79.

kişileştirilmesine önem verir. Bu yüzden koro geri plandadır. Sadece *komos* izleri taşıyan şarkılı bölümlerde yer alırlar.

9.1.2.3. Satir

Bazı tarihçilere göre hem tragedya hem de komedyanın bu türden evrildiğinden bahsedilmişti. İlk satir yazarının Pratinas olduğu tahmin edilir. Satir tarzındaki oyunlar da, tragedya yazarları tarafından yazılır. Ne yazık ki bu türün günümüze eksiksiz ulaşan tek örneği Euripides'in *Kikloplar* adlı oyunudur. Bir de Sophokles'in günümüze parçalar halinde kalan *Ichneutae* (*Trackers*¹⁵¹) oyunu vardır. (Bulunan metin parçalarının arasında 400 satır halinde bütün olarak kalan bir kısım da bulunmaktadır.) Satir ismini, Dionysos'a eşlik eden yarı insan yarı keçi görünümlü canlılardan alır. Dolayısı ile bu karakterleri oyunların içinde de görürüz. Satirler, tragedyaların grotesk bir biçimde hafifletilmiş hali gibidir. Konularını, tragedyalar gibi mitolojiden veya epik hikâyelerden alırlar.

Festivallerde düzenlenen yarışmalara genelde üç tragedya ve bir satirle katılır. Bunun amacı saatler süren ağır trajik atmosferi daha hafif ve eğlenceli bir oyunla sonlandırmaktır. O zamana kadar seyirciler çoktan sarhoş olmuşlardır ve bu eğlencenin bir parçası olmak için oldukça hevesli oldukları varsayılır. Satirlerin uzunluğu, tragedyaların yaklaşık yarısı kadardır. Oyunun komik yanı, genelde durumdan değil, koronun duruma verdiği tepkiden kaynaklanır. Koronun sayısı net olarak bilinmemekle beraber, tıpkı tragedyadaki gibi 12 ya da 15 olduğu tahmin edilmektedir. Tragedyalarda oynayan koro, satir oyununda da oynamaya devam eder.

Satirlerde yalnızca erkek karakterler bulunur. Koro kostümlerinde muhakkak fallus takılıdır. Aşağıdaki vazo örneğinde 3 kişi bulunsa bile esasında hepsi aynı oyuncudur. Maskeyi elinde tutan, hazırlık aşamasındaki birinci figür; ikincisinde kostümünün bir parçası olan fallusu takmıştır. Üçüncü figürde ise hem maskeyi takmış hem de dansına başlamıştır.

¹⁵¹ İzci/İz süren kimse.



Görsel 9.3. Satir oyuncularını. MÖ 400-390.¹⁵²

Karakterler hem hayvansı hem tanrısaldır. Çocuksu gözükseler de yetişkinlerdir. Çok akıllı gibi gözükmeler de oldukça beceriklidirler. Konular genelde av, yeme-içme, cinsellik, yarışmalar ve bir kaçış içeren kahramanlık mitleridir. *Kikloplar*'da espriler genelde yemek, gaz çıkarmak ve sarhoşluk üzerinedir. Oyunlar çoğunlukla dağlarda geçer. Satirler oyun boyunca hoplayıp zıplar, dans eder ve bağırır. *Ichneutae* (*Trackers*) metninde sıklıkla geçen bağırışma nidasına örnek olarak: “uuuu, psp, aaa” gösterilebilir. Tony Harrison¹⁵³ 1988 yılında *Ichneutae*’den esinlenerek kaleme aldığı bir oyun olan *Trackers of Oxyrhynchus*’ta (*Oxyrhynchus*, Mısır’da bulunan ve *Ichneutae*’nin kalıntılarının bulunduğu bölgedir.) *Ichneutae*’den günümüze kalan satırları da kullanmış, oyunculuklarda ise satir türünün özüne sadık kalmaya özen göstermiştir. Hem metinde kullanılan nidalar, hem metnin ritmi ve müzikalitesi, hem de satirlerin ne kadar hareketli olabileceğine dair bir fikir vermesi açısından, sahnelenmesinin 25 yıl ardından *Trackers of Oxyrhynchus* oyununun orijinal kadrosunun bir anma gecesinde oyundan kesitler sergilediği videoların bağlantı adresleri erişim için eklenmiştir.

- Sniff Chorus-Trackers of Oxyrhynchus (re-performed by original cast members) <https://www.youtube.com/watch?v=M0Uuc5jM8Dg&t=63s>,
- Second Chorus-Trackers of Oxyrhynchus (re-performed by original cast members) <https://www.youtube.com/watch?v=Elxwv3eyNnw&t=2s>

¹⁵² Kaynak: <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/theatre-dionysus>, 10.06.2021.

¹⁵³ Tony Harrison aynı zamanda, Peter Hall’un sahneye koyduğu *Oresteia* üçlemesinin çevirmenidir.

9.2. Mimari Yapı

Hemen hemen tüm antik kentlerde farklı boyutlarda bir tiyatro bulunması, o çağlarda hem dinsel törenlere hem de sanata verilen değerin bir göstere olarak yorumlanabilir. Attika tiyatrosunda mekân, hem mimetik hem toplumsal hem de transformasyonel (hem seyirci hem oyuncunun karakteri için) alanları temsil eder. Solo oyuncular ve koro çok uzun bir süre bu alanı paylaşır, aralarında yakın bir ilişki kurulur.

Sahne mimarisiyle ilgili vazolardan çok fazla bilgi etmek mümkün değildir. Günümüze kalmış geç dönem “Antik Yunan” tiyatro yapıları ile ilgili mimari terimlere ön bilgi olarak göz atmak gerekirse:

Orchestra: Ditiramp ve dramatik performanslarda koronun ve *skene*’yi kullanmaya başladığı yıllara kadar solo oyuncunun konumlandırıldığı alandır. Etimolojik olarak “dans alanı” demektir. Bazı tiyatrolarda *orchestra* ile *theatron* arasında yüksek bir duvar gözlenir. Bu duvarlar Roma döneminde arenaya çevrilen yapılarda seyirciyi saldırgan hayvanlardan korumak üzere inşa edilmiştir. (Örn: Dodona Tiyatrosu)



Görsel 9.4. Dodona Tiyatrosu, Epirus, Yunanistan.¹⁵⁴

Skene: Kelime anlamı tente, çadır olan bu sözcük, ilk yıllarda kostüm değişimi için kullanılan bir çadırken, daha sonraları ahşap bir malzeme ile daha sağlam

¹⁵⁴ Kaynak: <https://www.worldhistory.org/Dodona/>, 16.05.2021.

bir hale getirilir ve önü boyanarak dekor olarak kullanılmaya başlanır. İlerleyen yıllarda da solo oyuncuların üzerinde oynadığı sahne işlevini kazanır.

Paradoi/Parados (Eisodoi): *Orchestra*'nın iki yanında yer alan, giriş-çıkış için kullanılan yollar

Proskenion: *Skene*'nin önünde yer alan, önceleri sadece dekor amaçlı, daha sonra oyuncuların gerektiğinde ikinci bir yükseklikte oynamak için kullandıkları platform

Logeion: *Proskenion*'un üzerinde bulunan ikinci kat

Episkenion: *Logeion* 'un arka kısmında bulunan duvarın ön yüzü

Theologeion: *Skene* 'nin çatısında bulunan ve tanrı karakterlerinin konuşmalarını vinçler yardımı buradan yaptığı alan (*Theo*: Tanrı, *Logeion*: Kelime)

Hyposkenion: *Skene*'nin altında yer alan oda (*Orchestra*'ya girişi bulunabilir.)

Thymele: *Orchestra*'nın ortasında yer alan sunak (Günümüze kalan bazı mimari yapılarda bu sunak ortada değil, seyirci ile *orchestra* arasındaki sınırda bulunur.) İlkel formlarda koro liderinin, koro ile diyalog halindeyken bu altarın üzerine çıktığı da düşünülebilir.

Paraskenia: *Skene*'nin iki yanından arka tarafa açılan yollar

Thyromata: *Logeion* 'da, iki yanda panoları sokmak için kullanılan kapılar

Theatron: Seyircilerin oturduğu yarım daire biçimindeki seyir alanı

İkria: Seyirciler için pre-tragedya döneminde kurulan ahşap sıralar

Prohedria: *İkria*'dan sonra geliştirilen mermer seyir koltukları

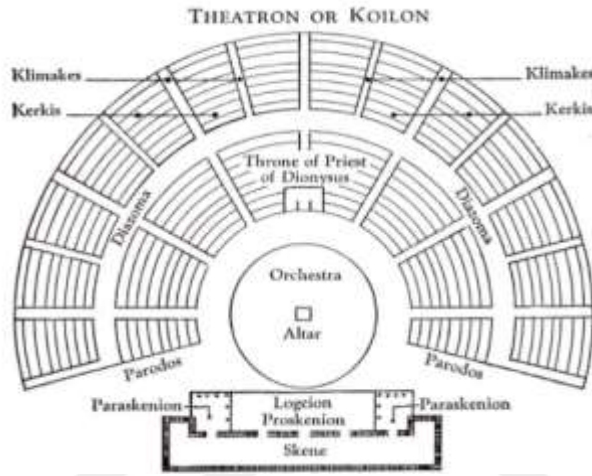
Proedria: En ön sırada yer alan, önemli seyircilerin yerleştirildiği tahtvari koltuklar

Kerkis: *Theatron*'da bulunan her bir bloğa verilen isim

Klimakes: *Theatron*'daki merdivenler

Diazoma: Seyirci bloklarını birbirinden ayıran yatay yollar

Epitheatron: *Diazoma*'nın üzerinde yer alan oturma sırası



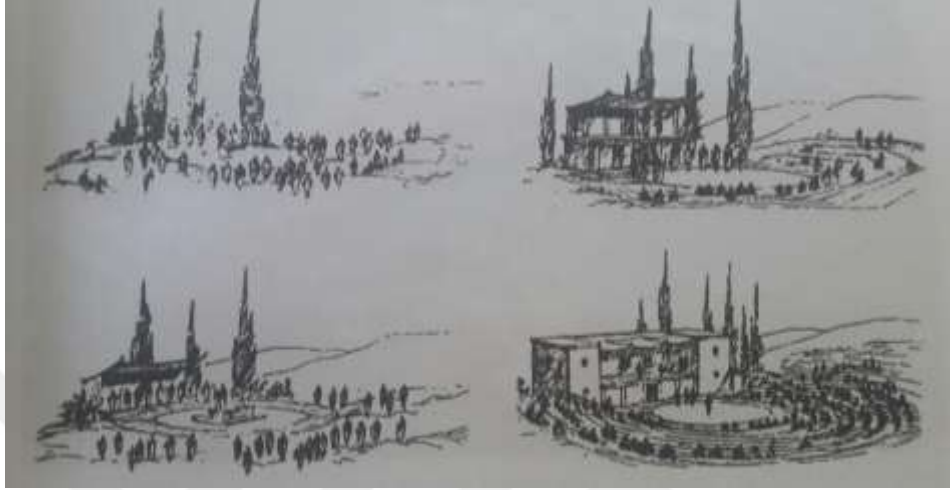
Görsel 9.5. Antik Yunan tiyatro mimarisi ¹⁵⁵

Dionysos festivallerinden daha önceki bölümlerde bahsedilmişti. İlk tiran Peisistratos, bu şenlikleri Apolloncu aristokratlara karşı, halkı yanına çekmek için bir araç olarak kullanır. Dolayısı ile bu festivallerin geniş bir kitleye hitap etmesi gerekir. Yani hem geniş seyirci kitlesi hem de kalabalık oyuncu kadrosu için geniş bir alana ihtiyaç duyulur. Bu kapsamda, üzerinde en çok durulması gerektiği düşünülen üç kavram olan *orchestra*, *skene* ve *theatron*'a değinilirken, genel görüş olarak kabul edilen bilgiler ve yeni araştırmalar sonucunda ortaya atılan fikirler karşılaştırılacaktır.

İlk etapta bir dağın eteğinde, halkın konumlanabileceği ve şenlikleri seyredebileceği bir alan bulunur. Yunan topraklarının ılıman iklimi sayesinde bu şenliklerin açık havada yapılıyor olmasının bir sakıncası yoktur. Daha fazla kişinin görüş alanının artmasına elverişli olan oyun yeri daire biçimindedir; bu alana, dans yeri

¹⁵⁵ Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/61924563602466479/>, 16.05.2021.

anlamına gelen *orchestra* adı verilir. Öte yandan, daire şeklindeki oyun alanının sadece seyir imkânını değil, aynı zamanda ritüelin niteliğini de arttırdığı söylenebilir.



Görsel 9.6. Antik Yunan tiyatrosunun gelişme evreleri. ¹⁵⁶

“Çember, her şeyden önce eşsiz bir ritüel yeridir. İçinde, topluluk kendi kendisini ve içsel uyumunu kutlar; birey kolektife, ötekilerin “çemberine” karışmak için kendi kişisel özelliklerini kaybeder. Çember aynı zamanda törensel hareketlerin performansı yoluyla beden enerjisinin bulunabildiği bir alandır.” ¹⁵⁷

Peter Hall da *orchestra* alanında oyun sahneleme deneyimini şöyle anlatır:

“Çember biçimli sahne oyuncuyu kucaklar. Geçtiğimiz yıllarda Yunanistan’da 8 oyun sahneledim. Orada esas sahnelerde oynayınca, oyuncular daha önce hiçbir mekânda gözlemlemediğim şeylerin açığa çıktığını gördüm. Konu ile ilgili hiçbir şey söylemenize bile gerek yok. Sadece çıkıp oynuyorsunuz. Ve bu inanılmaz bir şey...”¹⁵⁸

¹⁵⁶ Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi I**, s. 96 ekleri.

¹⁵⁷ Helene Varopoulou, “Seven Concepts Deduced From The Yerma Production”, **Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos**, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 80 Akt. Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak**, s. 39.

¹⁵⁸ Kaynak: <https://thetheatretimes.com/sir-peter-hall-colossus-rebuilt-british-theatre-ground/> 31.01.2021.



Görsel 9.7. Epidauros Tiyatrosu, Yunanistan. ¹⁵⁹

Arkeologlar, günümüze en sağlam olarak kalan Antik Yunan tiyatro yapısının Epidauros olduğu konusunda ısrarcıdır. Bu tiyatro iki aşamalı bir inşaat görmüş olup, bugüne kalan halinin yapımı MÖ II. yüzyılı bulmuştur. Epidauros'un keşfi, Attika tiyatrosunda *orchestra* alanının dairesel olduğu fikri konusundaki yanlışın nedeni olabilir. Bu form Epidauros için orijinaldir ancak Epidauros'un 18.000 kişi kapasiteli inşasının tamamlanması MÖ 300'lü yılları bulmuştur. Oditoryumun yüksek katları ise bu tarihten bile sonra yapılmıştır. Dolayısı ile klasik döneme ait net bir öngörü sağlanması olanaklı değildir. Bu yapıdan günümüze kalan en eski öge MÖ 500'den önce yapılmış olan Dionysos tapınağıdır. Tahtadan Dionysos heykeli burada tutulur, önünde kurban ritüeli düzenlenir, insanlar töreni akropolisin yamacından izler. Bu iki yer arasında kalan alan danslı törenlerin düzenlenmesi için uygun bir yerdir ve daha sonraları oyunun oynandığı alan olacaktır. Bu performans alanı sonsuz gibi gözüken boş bir alana inşa edilir. Bu boş alana insanların neden geldiği son yıllara kadar bilinmemekteydi ancak son dönem çalışmaları Epidauros'un insanların sağlık bulma amacıyla bir tapınağa doğru yaptıkları hac yolu üzerinde olduğunu göstermiştir.

Dörpföld Dionysos Tiyatrosu'nda yaptığı çalışmalar esnasında yay formu oluşturan 7 adet taş bulmuş ve buradan da klasik dönemde kullanılan *orchestra* alanının çapının 24 metre olduğu bilgisine ulaşmıştır.¹⁶⁰ Aslında 3 oyuncu ve 15 (tragedya) veya 24 (komedy) koro üyesinden oluşan bir topluluk için bu kadar büyük bir alana

¹⁵⁹ Kaynak: <https://www.poseidonion.com/en/ancient-epidauros-theatre>, 15.06.2021.

¹⁶⁰ Wiles, **Greek Theatre Performance – An Introduction**, s.100.

ihtiyaç olup olmaması soru işareti gibi dursa da oyuncuların oldukça geniş bir hareket alanına ihtiyaç duyduklarına ve sahne üzerindeki bedensel devinimin varlığına dair bir kanıt olarak algılanabilir. (Yanı sıra ismi oyuncu olarak geçmese de birçok repliksiz figüranın da sahnede yerini alması için alana ihtiyaç duyulur. Örneğin Euripides'in *İphigenia Tauris*'te adlı oyununda koro ve 3 solo oyuncu sahne üzerindeyken, Thaos'un muhafızları da sahnededir. Dolayısı ile *orchestra* oldukça kalabalıktır.) Üstelik bu alan sadece tragedya, satir ve komedya türlerinin oynandığı bir alan olarak değil, aynı zamanda 50 kişilik ditiramp korolarının da dans ettiği, ritüellerini gerçekleştirdiği bir alan olarak düşünülmelidir. *Orchestra* alanının büyüklüğü tüm bu gösterilere ev sahipliği yapması ile ilgilidir.

Tasvir edilen bu yapı, günümüze kalan tiyatro yapılarından da yola çıkarak Antik Yunan mimarisi olarak kabul görür. Fakat bu yapıların çoğu günümüzde “Antik Yunan Tiyatrosu” diye adlandırdığımız, ancak bu çalışmada Attika Tiyatrosu diye nitelendirdiğimiz yapılar değildir. Dolayısıyla o döneme dair gerçekçi bir fikir vermezler.

Günümüze dairesel örnekleri kalan *orchestra* alanının her zaman yuvarlak olup olmadığı tartışma konusudur. Ashby, araştırmaları esnasında 100'den fazla tiyatro alanına erişmiştir. (Yunanistan, Güney İtalya, Sicilya, Arnavutluk, Türkiye topraklarında) Bu araştırmalarında ulaştığı bilgiye göre *orchestra* alanı dramatik türün ilk yıllarında daire değil, dikdörtgen veya dörtgen yamuktur. Altar, *orchestra*'nın ortasında değil, *orchestra*'nın seyirciye yakın ucundadır. Daire biçimi fikri daha sonraları, yürüyüş alaylarının son bulduğu ve kurbanın kesildiği harman yerinden evrilmiş olma ihtimali vardır. Bu yüzden de tıpkı harman yerindeki kurban yeri gibi, *orchestra*'nın da ortasında kurbanlar için bir sunak olabilir. (Ashby: 1998) Günümüze kalan metinlerde altarın bulunduğu yere ait kesin bir bilgi belirtilmemekle birlikte, birçok metinde kurban sahnesi bulunur ve bir altara ihtiyaç duyulur. MÖ II. yüzyıl yazarlarından Pollux da koro alanı olan *orchestra*'da *thymele* olduğunu söyler. Günümüze kalan tek altar Priene'de bulunmaktadır. Bu da *orchestra* ile *theatron* sınırında yer alır.



Görsel 9.8. Priene Tiyatrosu, Türkiye. ¹⁶¹

Seyirciler genellikle dağın eteğinin yokuşuna konumlandırılır ve bu alana da *theatron* denir. Görmek kelimesinden türeyen *theatron*, seyir yeri anlamına gelir. *Orchestra* ve *skene*'nin seyirci alanından daha alçakta konumlanmış olması, seyirciye sahneyi izlerken aynı zamanda *skene*'nin arkasından *polis*'e yukarıdan bakarak evrenin bir düzen içerisinde bir araya gelme hissini yaşama olanağı sunar. Attika tiyatro yapıları hem yatay hem dikey düzlemlere sahiptir. Derinliği, genişliğini olduğu kadar yüksekliğini de kapsar. Bu atmosferin seyircinin kutsal olanı hissetmesinde payı büyüktür. Bu alan dünyevi olanı da, evrensel kozmosu da barındırır. Bu yapıda seyirci/katılımcı ontolojik bir estetiğin içindedir.

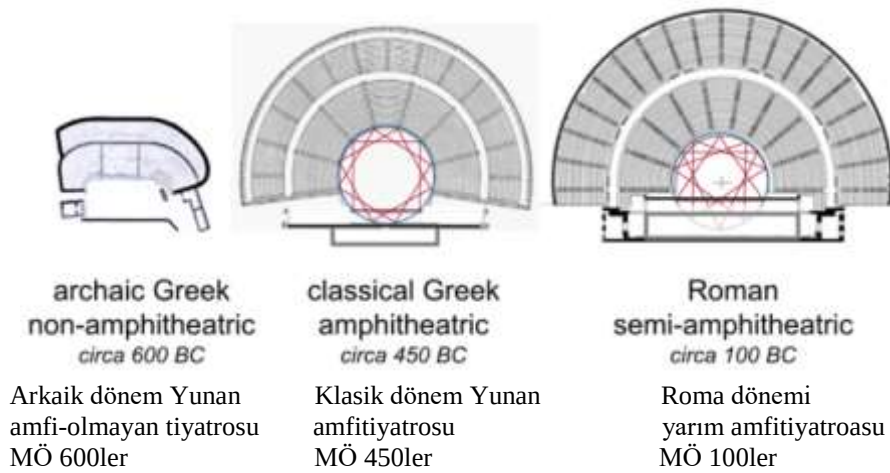
Daha sonraları seyirciler, zemin yerine daha rahat bir yüzeye oturabilsinler diye, dağ yamacına *ikria* adı verilen tahta sıralar yapıldığı düşünülür. Bu ahşap sıralardan oluşan seyir yeri MÖ 499 yılında meydana gelen bir kaza sonucunda çöker. Bu yüzden daha kalıcı bir çözüm bulabilmek adına, sıralar taştan yapılmaya başlanır. Daha fazla seyirci kapasitesi ve daha iyi bir seyir için taştan sıralar dairenin yarıçapından daha geniş bir uzunlukta genişletilir. Bu mimaride çok sayıda seyirci kendine rahatça yer bulabilir. (*Theatron*'ların seyirci kapasitelerinin şehir nüfusuna göre değişiklik göstermekle beraber 1.500-21.000 arasında değiştiği söylenebilir.) Üstelik bu yapıların akustiği son derece gelişmiştir. Sahnede çakılan bir kibritin, *theatron*'un en arka

¹⁶¹ Kaynak: <https://www.turkeytravelcentre.com/blog/ancient-ruins-priene/>, 03.01.2022.

sıralarından bile net bir biçimde duyulabileceği söylenir. Tiyatro yapısının sesi en iyi iletildiği nokta *orchestra*'nın tam ortasıdır ve bu nokta genelde oyuncuya ayrılmıştır. Bunun yanında günümüz şehir sesinin burada olmadığı unutulmamalıdır. (Ancak elbette rüzgâr her sesi her zaman risklidir.)

Bahsi geçen oturma sıraları 30 derecelik bir eğime sahiptir. Bu bilinçli bir tercihtir ve çeşitli nedenleri vardır. 30 derecelik açı, sesin yayılımı için yankı bakımından çok uygundur. Toprağın kaymasını önleyen bu açı, aynı zamanda seyircilerin en yukarı noktaya kadar rahatça tırmanmalarına da olanak sağlar.

Bu yapıların akustiği için Fibonacci'nin altın oranının kullanıldığı tespit edilmiştir. Epidauros'ta da 34 sıra + 21 sıra uygulaması başta olmak üzere, çok detaylı matematiksel bilgi ile karmaşılaştırılmak istenmese de, sıralar, koridorlar, *skene* ve *orchestra* arasındaki çeşitli alanlarda aynı açılarda üçgenler oluşturulmuştur. 34+21 sıra uygulamasının bir başka güzel örneği MÖ III. yüzyılda yapımına başlanan 17.000 kişi kapasiteli Dodona Tiyatrosu'nda gözlemlenebilir. Ancak bu akustik niteliğinin yalnızca amfi-tiyatrolarda, sesin çarptığı ve yansıttığı noktalara bağlı olduğu göz önünde bulundurulursa; daha küçük boyutlardaki tahta sıralı mimari yapılarda bu akustiğin olmadığı öngörülebilir. Yine de *orchestra* alanında kullanılan mermerin de sesi yansıtma özelliğinin bulunduğu bilinmektedir.



Görsel 9.9. Antik tiyatro akustiğinin evrimi.¹⁶²

¹⁶² Kaynak: <https://acoustics.org/the-origins-of-building-acoustics-for-theatre-and-music-performances-john-mourjopoulos/>, 30.06.2021.

15.000-20.000 kapasiteli büyük Antik Yunan tiyatro algısı, ilerleyen yüzyıllarda inşası tamamlanan ve günümüze kalan bu yapılardan kaynaklanır. Ancak dört büyük Attika yazarının oyunlarını sadece 5.000-6.000 kişilik kapasiteye sahip bir alanda sahnelediğine artık kesin gözü ile bakılmaktadır.¹⁶³

Son 20-30 yıldır yapılan araştırmalarda, klasik dönemde sahnelenen oyunların performans alanının dairesel olduğu konusunda büyük soru işaretleri bulunur. Bunun temel nedeni seyircinin primitif yapılarda konumlandırılma biçimidir. David Wiles'a (2015) göre klasik dönem öncesine, yani bu çalışmada pre-tragedya olarak adlandırılan döneme ait oyunlar, her türlü etkinlik için toplanılan, bugünkü *agora*'dan önce var olan, akropolisin kuzey-doğu yamacında bulunan bir *pre-agora*'da oynanır. Büyük Dionysia'nın düzenlenmeye başladığı MÖ 530'lu yıllarda festival alanı burasıdır ve seyirciler tahta sıralarda oturur. Dionysos Tiyatrosu ancak MÖ 490'lı yıllarda bu sıraların çökmesiyle yaşanan felaketten sonra bugünkü yerine taşınır. Ancak Pers istilas esnasında akropolisin güney yamacında ditiramp ve oyunlar için ayrı bir alan da tayin edilir.

Fakat bazı çalışmalarda mermer oturma alanının MÖ V. yüzyılın sonlarından önce (hatta bazı kaynaklara göre MÖ IV. yüzyılın sonlarından önce) inşa edilmediği düşünülmektedir. Dolayısı ile tragedyanın doğuşundan, bu yüzyılın sonuna kadar *ikria*'nın kullanılmaya devam edildiği varsayılmaktadır. Dairesel forma sahip bir oturma düzeni kurmanın ahşap sıralarla çok da kolay olmadığı öngörülebilir. Üstelik bu dönemde ahşabın oldukça değerli olması nedeni ile bu sıraların sadece burada kullanılmadığını, farklı festivallerde dolaştırıldığını düşünenler de vardır.¹⁶⁴ Dolayısı ile ahşap sıralarla oluşturulan *theatron*'da seyirin daha ziyade ön cepheden gerçekleştiği savunulabilir. Tek bir düzlem yerine, iki uca hafif bir eğimle uzanan sıralar da seyirci kapasitesinin artmasıyla eklenmiş olabilir ancak bu halde de MÖ V. yüzyılda, *orchestra*'nın yarısını kavrayan bir oturma düzenineğinin varlığı akla çok yatkın değildir.

¹⁶³ Peter Meineck, "The Embodied Space: Performance and Visual Cognition at the Fifth Century Athenian Theatre" **New England Classical Journal**. 39. 1-47, 2012.

¹⁶⁴ a.e. s. 39.

Performans alanının, MÖ 499 yılında sıraların yıkılması ile Dionysos Tiyatrosu'nun bulunduğu alana taşınmadığı fikri de yeni görüşler arasındadır. *Agora*'da bulunan seyir alanı, aslında Attika metinlerinin hiç sahnelenmediği bir alan olabilir. Burada dramatik tür öncesi koral performanslar, atletik yarışmalar ve diğer festivallerin düzenlenmiş olduğu ve sıraların buraya genelde diğer seyirlik türler için konulduğu da varsayımlar arasındadır. Dolayısı ile yıkılan sıraların ardından, yeniden inşa edilen sıralar ile *agora*'nın yine bu türlere ev sahipliği yapmış olma ihtimali mevcuttur.

Tapınağın yanındaki performans alanına asıl ihtiyaç, tahta sıraların yıkılmasıyla değil; Büyük Dionnysia'nın düzenlenmeye başlaması ve Kleistenes'in reformları ile oluşan 10 kabileden ditiramp performansı sergilemek üzere gelen 1000 kişilik (Her kabileden 50'şer kişilik 2 koro) performans ekibini ve seyircileri barındırabilecek bir alan bulabilmek adına ortaya çıkar. Üstelik MÖ V. yüzyılın sonlarına kadar yine ahşap sıralar kullanılacağından, yer değişikliğinin *ikria*'ların yıkılması ile ilgisi bulunmamaktadır.

Orchestra ve *theatron* ile ilgili ortaya atılan yeni bilgilerin yanı sıra *skene* ile ilgili yaygın görüşün de karşıt savları mevcuttur. Solo oyuncunun öne çıkması ve koronun önemini yitirmesiyle, koro yine *orchestra*'da konumlanırken, solo oyuncuların *skene*'nin üzerinde yer almaya başladığı söylenir. Fakat bu yeni konumlandırmaların ne zaman hayata geçtiği konusunda yanlış/eksik bilgiler mevcuttur. Önceleri *orchestra*'nın arkasına bir tente gerilir. Bu tente daha sonraları yerini bir çadıra bırakır. *Skene* kelimesi çadır anlamına gelmektedir. (Hatta *Troyalı Kadınlar* oyununun açılış cümlesinde şöyle bir didaskali yer alır: “Çadırın üstünde Posedion görülür.”¹⁶⁵) İlk *skene* aslında burada bahsedildiği gibi bir çadırdır. Bu yapıların amacı ilk etapta oyuncuların kolayca kostüm değiştirmelerini sağlamaktır. Gelişim süresine dair yaygın görüş şu şekildedir: MÖ 465 yılında *orchestra*'nın arkasına, bu tente ve çadırlar yerine, dekorların da koyulabileceği *skene* adı verilen ahşaptan/taştan bir yapı yapılır. *Orchestra*'nın iki yanında giriş çıkış için kullanılan

¹⁶⁵ Euripides, **Troyalı Kadınlar**, çev. Sema Sandalcı, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2002, s. 1.

paradoi denilen yolları vardır. (Seyirciler de bu yolu giriş olarak kullanır.) *Skene*’den iki tarafa uzanan ve arkalarında birer koridor oluşturan *paraskenia* adı verilen yollar inşa edilir. Daha sonra *proskenion* adı verilen, oyuncuların farklı bir yükseklikte oynamasını sağlayan yapı *skene*’nin ön tarafına eklenir. Bu yüzyılın sonunda *proskenion*’un üzerine *logeion* adı verilen ve birinci katın biraz arkasına inşa edilen ikinci bir kat eklenir. İkinci katın duvar yüzüne *episkenion* denilir. Bu yapının tamamına verilen ad olan *skene*’nin çatısı (*theologeion*) ise genelde tanrılar, uçan karakterler ve mekân olarak bir çatıya ihtiyaç duyan karakterler tarafından kullanılır. Tüm bu gelişmelerde *skene*’nin tüm solo oyuncular tarafından kullanıldığına ve korodan ayrıldıklarına dair bir işaret bulunmamaktadır. Dönemin gerçekçilik anlayışı, rejî anlamında yapılan yenilikler ve Antik Yunan’ın *arete* kültürünün bu alandaki değişimlerde etkili olduğu söylenebilir.

Skene’nin kullanım amacıyla ilgili farklı görüşler mevcuttur. Dörpföld *skene*’nin erken veya klasik dönemde genelde dekor olarak kullanıldığına, sadece bir evin çatısında geçen bir sahne olduğunda üzerine çıkıldığına (Örneğin: *Orestes*, *Eşekarıları*) ve oyunun *orchestra*’da geçtiğine dair bir tezi mevcuttur. Von Gerkan *skene*’nin ilk başlarda dekor amaçlı inşa edildiğini, MÖ II. yüzyıldan itibaren bu platformun üzerinde oynanmaya başlandığını savunur. Bethe, Bieber, Bulle, Dinsmoor ve Fiechter ise *skene*’nin inşasından itibaren oyuncular tarafından oyun alanı olarak kullanıldığını savunur. Vitruvius da aynı fikirdedir; 3-3,5 metre yüksekliğindeki *skene*’nin oyuncular tarafından kullanıldığını ve bu alana *logeion* dendiğini söyler. (Yıldırım: 2013) Fakat Dörpföld *logeion* kelimesinin ancak Roma Tiyatrosu’nda kullanıldığını, 3-3,5 metrenin o günün Yunan evlerinin yüksekliği olduğunu, dolayısıyla çatı için elverişli bir yükseklik oluşturduğunu, *skene*’nin ölçülerine bakıldığında (12 metreye 4 metre) Attika oyuncularının o kadar dar bir alanda oynamakta zorlanacağını (maskenin görme açısını da hesaba katarak) ve Vitruvius’un yaşadığı çağdan 4 yüzyıl önceki tiyatro algısı hakkında yanlış olabileceğini söyler. Mastronarde bu konu üzerinde yoğunlaştığı çalışmasında (1990) MÖ V. yüzyılda *skene*’nin tek katlı, düz bir çatısı olan bir yapıdan ibaret olduğunu söyler. O dönemde bu yükseltiye özel, tente/çadır anlamına gelen *skene*’den başka teknik bir isim muhtemelen kullanılmamaktadır. Bu yüzyılda *skene*’nin daha ziyade çatı gerektiren

sahnelerde kullanıldığı, ön cephesinin ise gereksinimlere göre boyandığı fikri daha akla yatkındır. Attika metinlerinde *skene* kullanım örneklerinde karakterler hep daha yüksek bir yerde bulunmaları gerektiğinde *skene* 'yi kullanırlar. Örneğin Euripides'in *Orestes* adlı oyununda, Menelaos'tan kaçmak isteyen Orestes, Menelaos'u kızı ile tehdit etmek üzere Hermione'yi de zorla yanına alarak çatıya çıkar. Yine başka bir örnek olarak, Euripides'in *Medea* adlı oyununun sonunda, Medea'nın çocuklarının naaşlarını alıp çatıdan ejderlerin çektiği bir araba ile uçarak gitmesi gösterilebilir. Yani oyuncuların *skene* üzerinde olduğu örnekler bakıldığında, karakterler gerçekten "çatı"dadır. *Skene*, solo oyuncular tarafından sürekli kullanılan ikinci bir sahne işlevi görmez. Ek olarak, *skene*'nin konumlandırılmasıyla ilgili olarak da Epidauros yanıtıcı olabilir. Klasik dönemde tahtadan ve seyyar olarak kullanılan bu yapıların muhakkak *orchestra* dairesinin sınırında olması gerekmeyebilir, dairenin sınırları içerisine de konumlandırılmış olabilir.

Sonuç olarak, klasik dönemde *skene*'nin oyuncunun performans alanı olarak kullanılıp kullanılmadığı konusunda ancak bir varsayımda bulunabilir. Epidauros ve diğer günümüze kalan, *skene*'si bulunan tiyatro yapılarının klasik dönemden daha sonra inşa edildiğini tekrar hatırlamakta fayda vardır. Bunlar da oldukça yanıtıcı olabilir; zira klasik dönemden günümüze kalan az sayıda tiyatro yapısında da oyuncuları ayrıştıracak *skene* izine rastlanmamaktadır. David Wiles bu mekân ayırımına ancak sonraki yüzyıllarda, tüm koro ile gezilemeyeceğinden yalnızca yıldız oyuncularla çıkılan turnelerde, gidilen kentte tahsis edilen koro ile prova imkânı bulamayan oyuncuları korodan pratiklik adına ayırma ihtiyacı duyulabileceğini söyler. Bundan önce ise *skene* sadece çatı olarak kullanılır. (Wiles: 2015) İlaveten, bir tanesi hariç, günümüze kalan hiçbir vazoda da *skene* kullanımına dair bir ipucuna rastlanmamaktadır. MÖ 420'li yıllardan kaldığı düşünülen *Perseus Dance* vazosunda resmedilen sahne de oldukça alçak olup gerçeği yansıttığı düşünülmemektedir. Üstelik vazodaki görselin bir dans türüne mi yoksa bir dramatik türe mi ait olduğu konusunda bir uzlaşmaya varılamamıştır.



Görsel 9.10. Perseus Dance vazosu. Yaklaşık MÖ 420.¹⁶⁶

Ek bir bakış açısı olarak; Aristoteles'in oyuncu kavramının, koro liderinin korodan ayrılarak onlara cevap vermesiyle gerçekleştiği söyleminden yola çıkılacak olursa; aslında pre-tragedya döneminde oyuncuyu korodan çok da farklı bir konumda görmemek gerekir. İlk tragedya ödülü MÖ 534 yılında verilirken, ilk oyuncu ödülü MÖ 449 yılında verilmiştir. Arada geçen 85 yılda koronun bir parçası olan *hypokrites*'ten, korodan ayrı bireysel bir ödül almaya hak kazanan oyuncuya doğru bir evrim süreci olmalıdır. Batı klasisizminde koro ve oyuncunun aynı önemde olup olmadıklarını sorgulamaya gerek duyulmaz. Koro sadece şarkılarla oyuna eşlik eden yardımcı bir öğedir. Ancak Attika tiyatrosunun en önemli unsuru korodur. Koro ve oyuncu arasındaki iletişim ve etkileşim son derece önemlidir. Farklı seviyelerde oynayan solo oyuncular ve koro üyeleri arasında bir etkileşim yaratabilmek, aynı seviyede olmalarına kıyasla çok daha zordur. (Örneğin Euripides'in *Medea* 'sında koro, Medea çocuklarını öldürmeyi planladığını açıklayana kadar, ona destek olur. Bu yanında oluşu, solo oyuncu başka bir yükseklikte iken hissettirmek, aralarındaiken hissettirmekten daha zor olacaktır.) Oyunlarda yıldız oyuncudan ziyade, halk ve kahraman/tanrı/soylu arasındaki ilişki ön planda olmalıdır. Oyuncunun ön plana çıkarıldığı çerçevede ise Attika tiyatrosunun sosyo-politik ve kültürel önemi yitirilmiş demektir. Oysa bahsi geçen yıllarda Atina'nın en demokratik dönemlerinden geçmekte

¹⁶⁶ Kaynak:

https://repository.brynmawr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1035&context=classics_pubs, 14.06.2022.

olduğu göz ardı edilmemelidir. “Yunan tragedyası artık bir kahramanın hikâyesi olarak algılanamaz. Herkesin aynı seviyede olması gerektiği demokrasinin mekânsal izdüşümüdür.”¹⁶⁷

MÖ V. yüzyılın ikinci yarısında, tahta sahnenin arkasına kolonlar inşa edilir. Bu kolonlar arka tarafta tapınağa (Atina’da MÖ 435 yılından sonra Odeon’a) açılır fakat seyircinin tapınak ile bağlantısını da bu anlamda kesmiş olur. Hâlbuki pre-tragedya ve klasik dönemlerde performans alanı kutsaldır ve tapınak ile olan yakınlık da bunun bir göstergesidir. Sonraki yüzyıllarda bu alanın kutsallığını kaybetmesi, ritüelden uzaklaşıldığının, bireysel oyunculuğun daha ön plana çıktığının da göstergesi olacaktır.

Genellikle her *deme*’nin kendi tiyatral alanı bulunur. MÖ V. yüzyılda yine *theatron* olarak tepenin yamacı veya *ikria*’nın kullanıldığı düşünülür. İlerleyen yüzyıllarda ise *deme*’nin yakınlarında bulunan maden ocağı sayesinde taştan seyir alanlarını inşa etme imkânı bulunur. Kırsal kesimlerde bulunan bu tiyatrolar çoklu fonksiyona sahiplerdir. Dinsel ritüeller, siyasi toplantılar, evlilik törenleri, yarışmalar, koral performanslar gibi olaylar için halkın bir araya geldiği etkinliklerin haricinde, bir önceki sene Atina’da sergilenen oyunların yerel korolar ile çalışılarak tekrar sergilenmesi gibi kültürel etkinlikler de burada gerçekleşir. MÖ V. ve IV. yüzyıllarda inşa edilip günümüze kalmış kırsal mimari örneklerinde bir *skene* bulunmamaktadır. Dolayısı ile Atina için olmasa da, eldeki verilere bakılarak kırsal kesimlerdeki tiyatrolarda koro ve solo oyuncunun *orchestra*’da beraber yer aldığı kesin gözüyle bakılabilir. Öte yandan bu yapıların incelenecek olmasının temel nedeni *orchestra* alanının biçimine dikkat çekmektir. Bu yüzyıllardan günümüze kalan tiyatro yapılarının *orchestra* alanları dörtgen, yamuk veya elips biçimdedir. Estetik simetriye ve daire biçimine dair bir kanıt bulunmamaktadır. Jessica Paga yaptığı inceleme sonucunda 19 *deme*’de tiyatral alanın varlığına dair kanıt bulmuştur. Ancak bunlardan 13’üne dair arkeolojik hiçbir kalıntı bulunmamaktadır. 6 yapının arkeolojik bulguları

¹⁶⁷ David Wiles, **Greek Theatre Performance – An Introduction**, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, s.109.

olsa da, bunların yalnızca 3'ü üzerine akademik çalışma yapılmıştır. (Thorikos, Ikarion, Ramnous) ¹⁶⁸

Thorikos Tiyatrosu



Görsel 9.11. Thorikos Tiyatrosu, Yunanistan. ¹⁶⁹

1886'da arkeolojik çalışmaları başlayan ve 2000'li yıllara kadar farklı etaplarda çalışmaları devam eden bu yapı bilinen en eski Antik Yunan tiyatrosudur. Bu dörtgen biçimli alan yüzyıllar boyunca halkın ibadetlerine ve gösterilerine ev sahipliği yapmıştır. Daha önceleri bir toplanma yeri olan bu alan, zaman içerisinde basamaklar eklenerek bir tiyatroya dönüştürülmüştür. İnşa edildiği düşünülen MÖ 525-MÖ 480 yılları arasında bu işlevler için kullanılmış olsa da, *theatron*'un bugün gördüğümüz halini almasını MÖ IV. yüzyılı bulacaktır. *Deme* sisteminin oluşmasından itibaren halkın toplanıp önemli kararlar aldığı, tartışmaların yapıldığı bir alan olduğundan aslında Atina demokratik sisteminin bir uzantısıdır. 16m x 30m boyutlarındaki *orchestra*'nın sahne sağında bir altar bulunur ancak günümüze yalnızca tabanı kalmıştır. Tiyatronun çevresinde Dionysos tapınağı, mezarlık ve bir ev bulunur. 21 sırası ile yaklaşık 3200 kişilik bir kapasitesi vardır. Buraya ait yazılı kaynaklarda MÖ V. yüzyılda Kırsal Dionysia Festivali'nin burada da düzenlendiğine, MÖ V. yüzyıl

¹⁶⁸ Jessica Paga, "Deme Theaters In Attica And The Trittys System." **Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens** 79, no. 3, 2010: 351–84.
<http://www.jstor.org/stable/40981054>. 14.06.2022.

¹⁶⁹ Kaynak: <https://www.athensinsider.com/why-you-need-to-visit-the-ancient-theatre-of-thorikos-in-lavrion/>, 15.06.2021.

sonları – MÖ IV. yüzyıl başlarında ise tragedya ve komedyâ dersleri verildiğine dair kanıtlar bulunmuştur.

Thorikos için dramatik eserlerin oynanmaya başlandığı dönemde yapıldığından günümüze kalan en eski tiyatro yapısı denilebilir, ancak dünyanın en eski tiyatral seyirlik alanı Girit Adası'nda bulunan Phaistos Tiyatrosu'dur. Propalatiyal dönemde, yani MÖ 1900 - MÖ 1750'lü yıllar arasında bir yamaca inşa edilir. Seyircilerin toprak zeminde gerçekleştirilen ritüelleri, dinsel törenleri, dansları, atletik oyunları, boğa dövüşlerini, kralın ordusuyla gelişini izleyebilecekleri 8 geniş basamağı ve yaklaşık 400 kişilik kapasitesi olan dikdörtgen bir yapıdır.

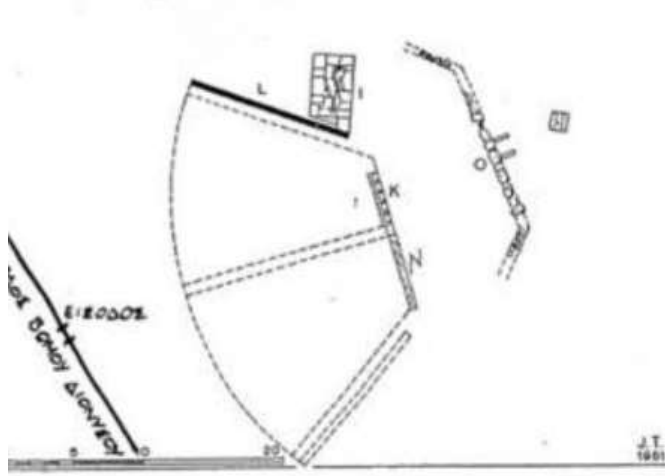


Görsel 9.12. Phaistos Tiyatrosu, Girit.¹⁷⁰

Ikarion Tiyatrosu

MÖ V. yüzyıl ortaları – MÖ IV. yüzyıl başlarında yapıldığı düşünülen bu yapıdan günümüze çok fazla arkeolojik bulgu kalmamıştır. Fakat yine de eldeki verilerden yola çıkarak, *orchestra* ve *theatron* alanlarının bir planı çıkarılabilmektedir.

¹⁷⁰ Kaynak: <https://romeartlover.tripod.com/Festo.html>, 15.06.2021.



Görsel 9.13. Ikarion tiyatro planı¹⁷¹



Görsel 9.14. Ikarion Tiyatrosu kalıntıları.¹⁷²

Rhamnous Tiyatrosu

Attika'nın en iyi korunmuş *deme* 'lerinden biri olan Rhamnous'ta da MÖ VI. yüzyılda inşa edilmiş bir tiyatro yapısı bulunur. Görselden de anlaşılacağı üzere oyun alanı bu örnekte de dörtgendir.

¹⁷¹ Kaynak: <https://www.theatrum.de/361.html>, 14.06.2022.

¹⁷² Kaynak: <https://www.theatrum.de/361.html>, 14.06.2022.



Görsel 9.15. Rhamnous Tiyatrosu kalıntıları.¹⁷³

Euonymon Tiyatrosu

Atina'nın en büyük *deme*'lerinden biri olan Euomymon'da da MÖ V. yüzyılın ortaları – MÖ IV. yüzyılda inşa edildiği düşünülen bir tiyatro bulunmuştur. MÖ III. yüzyılda harap edilmiş ve sonrasında çok iyi korunamamış olsa da bu tiyatronun da *orchestra* alanının dikdörtgen biçiminde olduğu oldukça aşikârdır.¹⁷⁴ Zamanında tepenin doğal eğimine inşa edilmiş 21 sırası olduğu varsayılmaktadır.



Görsel 9.16. Euonymon Tiyatrosu, Yunanistan.¹⁷⁵

¹⁷³ Jessica Paga, "Deme Theaters In Attica And The Trittys System." **Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens** 79, no. 3, 2010: 351–84.
<http://www.jstor.org/stable/40981054>. 14.06.2022.

¹⁷⁴ Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=gjAaDNSQ_mI, 15.06.2021.

¹⁷⁵ Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=gjAaDNSQ_mI, 15.06.2021.

Dionysos Tiyatrosu



Görsel 9.17. Dionysos Tiyatrosu, Yunanistan. ¹⁷⁶

Dünyaca ünlü Antik Yunan tiyatrosu 1938’de keşfedilmiştir. Dionysos Tiyatrosu’nun bugünkü hali esasında pre-tragedya veya klasik dönem yazarlarının oyunlarını sahneledikleri yapı değildir. Festivallerin resmileştiği MÖ VI. yüzyıldan günümüze yalnızca Dionysos Tapınağı kalmıştır. Phrynicus, Aiskhylos ve belki de Sophokles’in oyunlarını oynadıkları performans alanından ise günümüze yalnızca 7 taş kalmıştır. Bu taşların *orchestra* duvarı olduğu düşünülmektedir. Günümüze kalan Roma tarzı yarım-daire biçiminde bir *orchestra*’sı olan bu yapı MÖ IV. yüzyılda inşa edilmiştir. Oditoryum kısmı ise yaklaşık MÖ 330’lu yıllarda inşa edilmiştir. Günümüze kalan asıl Dionysos Tiyatrosu bu yapı olup, mesafe bakımından birbirine çok yakın olan Roma dönemine ait Herodes Atticus Odeon ile sıklıkla karıştırılabilmektedir.

Şu ana kadar edinilen bilgilere göre *orchestra* alanı ile ilgili kesin bir simetriden bahsetmek mümkün değildir. Günümüze kalan yapılar çok yanıltıcı olup, klasik döneme ait performans alanları sürekli değişebilen, mimari açıdan kusursuz olmayan, düzensiz, yaratım gücü ve enerjisi yüksek alanlar olarak hayal edilebilir. Fakat her ne

¹⁷⁶ Kaynak:

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dionisos_Tiyatrosu#/media/Dosya:Athen_Akropolis_\(18512008726\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dionisos_Tiyatrosu#/media/Dosya:Athen_Akropolis_(18512008726).jpg)
16.06.2021.

kadar oyun alanı dörtgen biçiminde olsa bile, ditiramp ve dans performanslarının daire biçiminde olmadığını savunan herhangi bir görüş bulunmamaktadır.

David Wiles, Antik Yunan tiyatro mimarisi hakkında geniş bir çalışma yapmış olan Dörpföld ve Dörpföld'den sonraki araştırma sürecini şöyle açıklar: ¹⁷⁷ Dörpföld'ün çağdaşı Nietzsche'nin de savunduğu üzere tragedya, Apolloncu düzen kadar Dionysos'un yabani ve ilkel tarafı ile de anılmalıdır. Tragedyanın sahnelendiği alan özünde primitif, ritüelistik bir dans alanıdır. Bu arkeolog ve filozofun çağdaşı modern dansın kurucusu İsodora Duncan da bu görüştedir. Ancak I. Dünya Savaşından sonra Alman arkeoloji anlayışı değişir ve çalışmalarda estetiğin peşine düşülmeye başlanır. Kanıtlanmak istenen Antik Yunan'ın yüksek Avrupa kültürünün temelini oluşturduğu fikridir. Attika oyunlarının şaşıla oyunlar olarak görülmesi, gücü ve ihtişamı gösteren bir tür olduğunun kanıtlanması istenir. Görkemli mimariler ve *skene* üzerinde oynayan, korodan ayrı konumlandırılan, sahnede heybetli gözüken oyuncu modeli fikri de bu araştırma döneminin ürünüdür. Ancak faşizmin çöküşünden sonra araştırmalar yine yön değiştirir ve ritüelistik köken keşfedilmeye çalışılır. 1950'lerde yapılan araştırmalar ve prodüksiyonlar her ne kadar primitif olana, ritüele dönmeye çalışsa da, bunlar yine oyuncuyu sahne üzerine konumlandıran ve *orchestra* alanını koroya ayıran çalışmalardır.

Oyunculuk anlamında da, Dörpföld'ün savunduğu Dionysosçu fikre geri dönmek gerekirse, 24 metrelik çapı bulunan bu alan (Epidauros) son derece hareketli dramatik performanslar için çok uygundur. Burası bir ritüel alanıdır. Tragedya, komedy ve satir tam anlamıyla tanrı için yapılan bir ritüel olmadığından, aslında kendilerini bu ritüelistik alana adapte ederler. Oyuncunun dönmesini gerektirecek, imge olarak ritüelden çok da uzaklaşmayan bu oyunculuk biçimi hareketi zorunlu kılar.

Bu bölümde bahsedilenlerden yola çıkıldığında, günümüzde Antik Yunan Tiyatrosu olarak adlandırılan mimari yapıların aslında klasik dönem sonrasında inşa edildikleri; pre-tragedya ve klasik dönemde ise çok daha primitif ve değişken bir oyun

¹⁷⁷ Wiles, **Greek Theatre Performance – An Introduction**, s.114.

alanı kullanıldığı söylenilebilir. Klasik dönemde de kullanılmış ve günümüze kadar ulaşmış az sayıda mimari yapılarda *skene* bulunmamaktadır. Sayıca daha düşük kapasiteli bir *theatron*'a sahip; çember veya dörtgen bir oyun alanında solo oyuncu ve koroyu bir arada tutan; seyircinin görüş açısında, doğa ile bütünleştiği ufuk çizgisini bölen herhangi bir öge bulunmayan; kurbanların kesileceği bir *altar*'ı bulunan bu mimari yapılarda oyunların son derece ritüelistik bir atmosferde oynandığı fikri akla yatkındır. Bu veriler de, Attika Tiyatrosu performansına dair oluşan fikirleri Apolloncu yaklaşımlardan uzaklaştırmaktır.

9.2.1.Dekor

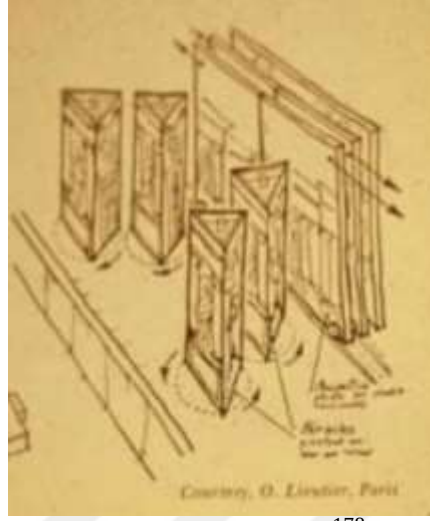
Dekoru kullanan ilk yazarın Sophokles olduğu bilinmektedir. Mevzu bahis dekorlar, boyalı panolar ve küçük aksesuarlardan oluşmaktadır. *Orkestra*'nın arkasına konumlandırılan *skene*'nin üç kapısı vardır. Bu kapılardan ortadaki, oyunda adı geçen kahraman, kral, yönetici gibi önemli karakterlerin giriş çıkışı için kullanılırken, sağdaki ikinci, soldaki ise üçüncü önemli karakterlerin giriş çıkışı için kullanılır. Bu panolar ve aksesuarların dışında sayılacak diğer dekor öğelerinin hangi yüzyılda kullanılmaya başlandığına dair yeterli kanıt bulunmamaktadır.

Sonradan eklenen *proskenion* ve *logeion*'un duvarlarında da oyunun nerede geçtiğini belirtmeye yarayan boyalı panolar kullanılır. Bir diğer pano çeşidi, kendi eksenini etrafında dönebilen prizma panolardır. Bu prizmanın her yüzü farklı bir mekân tasvir edecek şekilde boyanır, böylece prizma döndükçe sahne değişimi sağlanmış olur. Fakat ilk önce hangi yüzyılda kullanılmaya başlandığına dair net bir bilgi bulunmamaktadır. Mekânı gerçekçi bir biçimde tasvir edemeyen bu boyalı panolar, seyircinin hayal gücünü aktif olarak kullanmasını gerektirir.

Kullanılan dekorları detaylı aktarmak gerekirse:

Pinakes: *Proskenion* ve *logeion* duvarlarına yerleştirilen ve mekân belirtmeye yarayan boyalı panolar

Periaktoi: Prizma biçiminde, her üç yüzünün farklı biçimde boyanabildiği ve farklı mekânları tasvir etmede kullanılan panolar



Görsel 9.18. Periaktoi.¹⁷⁸

Deus ex macnina/Mechane/Crane: Uçan karakterleri indirip kaldırmada kullanılan vinç (Bu düzeneğin MÖ V. yüzyılda tanrılar için kullanılıp kullanılmadığı bilinmiyor ancak Medea’da yer alan ejderha gibi gerçekten uçan karakterler için kullanıldığı sanılmaktadır.)



Görsel 9.19. Deus ex machina.



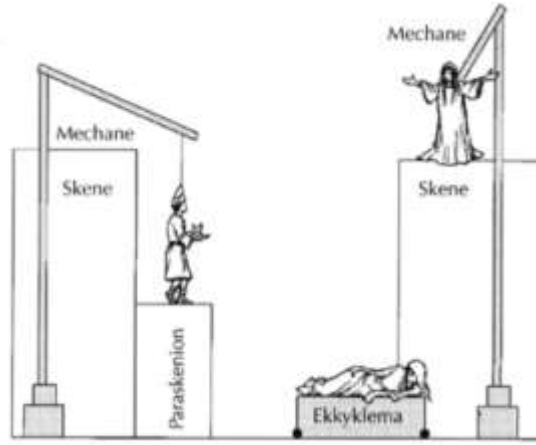
Görsel 9.20. Deus ex machina’nın yeniden canlandırılması, Sicilya, 2019.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/464222674070049787/?d=t&mt=signupOrPersonalizedLogin>, 18.06.2021.

¹⁷⁹ Kaynak: <https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/deus.ex.mechane.jpg>, 18.06.2021.

Ekkuklyma: Sahnelerin farklı yüksekliklerde oynanması için kullanılan tekerlekli araç (Örneğin taht salonunu gösteren yarım daire biçiminde yükselti)

Exsostra: Ölen kişileri göstermek için kullanılan ana kapılardan sokulan tekerlekli yükselti



Görsel 9.21. Mechane, Ekkylema, Paraskenion. ¹⁸⁰

Efektler içinse; yıldırım efekti veren *keraunoskopion* ve gök gürlemesi efekti veren *bronteion* adlı makineler mevcuttur. Ek olarak *orchestra* zemininden yer altı tanrılarının çıkarıldığı *karn basamakları* adlı bir düzenek ve *logeion*'a açılan *anapiesmata* adlı bir mekanizma da bulunmaktadır. Euripides'in *Bakkhalar* metninde bir de duman efekti veren bir makineden bahsedilir. Aynı zamanda dekor olarak sunak, heykel, at arabası, mağara girişi gibi sahne unsurları da oyunların gereksinimlerine göre bulundurulabilir.

Attika performansları incelendiğinde, uçan karakterlerin sahneye girişleri, farklı mekân betimlemeleri, farklı yüksekliklerde oyun alanı belirleme, görsel ve işitsel efekt kullanımları gibi unsurlarla sahne üzerinde oldukça fazla hareket gözlemlendiği söylenebilir. Metnin müzikalitesi eşliğinde solo oyuncu ve koronun bedensel devinimlerine ek olarak, dekorun da performansa katmış olduğu bir hareket söz konusudur. Üstelik mekânın karakteristiğine uygun olarak, dekorun hareketi de hem dikey hem yatay olarak gelişim gösterir. Açık havada gerçekleşen bu performanslarda,

¹⁸⁰ Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/848295279801572452/>, 18.06.2021.

dönemin gerçekçilik anlayışı çerçevesinde bu dekorlar, seyirci ve oyuncu için görsel imgelem anlamda bir hayli katkıda bulunur. *Deus ex machina* başta olmak üzere, bu dekorların çoğunun kullanımı, oyuncuların bedensel adaptasyon açısından oldukça kabiliyetli olmasını da gerektirir.

9.3. Seyirci

Tiyatro yapılarının çok büyük bir seyirci ağırlama kapasitesi olduğundan bahsedilmişti. Bir günde 20 ditiramp korosunun üzerine, 4 gün üst üste, gün doğumundan (ya da bazı kaynaklara göre sabahın erken saatlerinden) gün batımına kadar süren oyunları izlemeye gelen seyirciler en güzel kıyafetlerini giyerler; hem önemli kültürel bir etkinliğe hem de dinsel bir törene katılırlar. Bu törenlere gitmek topluluk ruhunun coşku ile sürdürülebilmesine sebep olur. Bu kadar fazla kişinin yanyana oturması birliktelik duygusunu geliştirir.

Tiyatro aynı zamanda bir eğitim aracıdır; bu yüzden her kentte çok önemsenir. Tiyatroya sınıf ayrımı yapmaksızın, herkes gidebilir. (Kadınların gidip gidemediği hâlâ bir muammadır.) Önceleri ücretsiz olan tiyatro girişi, M.Ö. V. yüzyılın ortalarından itibaren ücretli hale gelir ve böylece ilk bilet ortaya çıkar. Perikles döneminde bilet ücretini ödeyemeyen halk için *tehoric* isimli bir fon kurulur. Biletler bu dönemde yaklaşık iki obol, yani bir işçinin bir günlük yövmiyesinin üçte biri kadardır. Biletler bronz veya kurşundan yapılır. Biletlerin üzerindeki rakamlar, biletin hangi galeriye ait olduğunu belirtir. 10 kabilenin her biri için ayrılmış farklı seyir alanları bulunur. Oturma düzeni aşağıdan yukarıya doğru hiyerarşiktir. Yöneticiler için ayrı localar bulunur. Köleler muhtemelen ayakta durur. En arka sıralardan birinin ise kadınlara ayrıldığına dair bir bilgi de veriler arasında yer almaktadır ancak kesin değildir. Bir başka sav ise kadınların sadece Odeon'da düzenlenen *proagon*'a katılabildikleri yönündedir. Babaların ücretlerini ödemesi koşuluyla çocuklar, sahiplerinin ücretlerini ödemeleri koşuluyla köleler de şenliğe katılabilir.

Yunan halkı bu etkinlikte sadece seyirci olarak kalmaz, aynı zamanda içlerinden seçilen 500 kişi ile hangi oyunların oynanacağı belirlenir. Bu 500 kişi arasından kura ile farklı kabilelerden seçilen kişiler ise yarışmanın kazananını belirler. (Bazı

kaynaklara göre jüri sayısı 5 iken, bazı kaynaklara göre 10'dur. Festival bölümünde daha detaylı açıklanmıştır.¹⁸¹ Ancak seyircilerin beğenilerinin de bu karar üzerindeki etkisi büyüktür. Tüm seyirciler oyun esnasında beğenip beğenmediğini tepkileriyle belli eder. Seyirci, oyun esnasında izlediğinden oldukça etkilenir. Dördüncü duvarı olmayan bu oyunların finalinde koro çıkarken tüm seyirci de ayakta bekler. Bu katılım, ritüele, tanrıya, oynanan hikâyeye saygı, oyunun bir parçası gibi hissetme vb. nedenlerden kaynaklı olabilir. Dördüncü duvar olmuş olsaydı, sahnede olanlara sadece seyirlik bir etkinlik olarak bakılabilirdi. Fakat gün ışığında, koronun seyircinin gözlerinin içine bakarak söylediği metin ve seyirci ile yaratılan interaksyon, Attika tiyatrosunda seyircinin oyunun ne kadar büyük bir parçası olduğunun ve bu deneyimin içerisinde kendine bir yer bulduğunun göstergesidir. Modern tiyatronun seyirciyi karanlığa konumlandırması, artık bambaşka bir deneyimin içinde olduğumuzun kanıtıdır. Attika tiyatrosunun çağdaş yorumlamalarında yönetmenin belki de en önemli tercihi bu unsur üzerinedir.

Oyunların açık alanda oynanması aynı zamanda her temsili biricik kılmaktadır. Değişen hava şartları, rüzgârın ve kuşların sesi, değişen güneş açıları oyunların canlı ve tek olmasını sağlar. Akropolis yamaçlarına konumlanan tiyatroda bulunan seyirciler, *orchestra*'nın arkasından geniş bir manzara görürler. (Seyircinin önüne koyulan yüksek duvarlar ancak Roma döneminde görülür.) Bu atmosferde oynanan oyunlar, kişiler arası bir hikâyeden ziyade, tanrıların da dâhil edildiği, tüm insanlıkla ilgili bir hikâyedir.

Unutulmaması gereken bir başka unsur ise, bu seyircilerden bir kısmının ditiramp korosunda daha önce görev almış olmasıdır. Her sene, her kabileden 100 kişilik (50 genç erkek, 50 yetişkin erkek) bir ekibin katıldığı bu etkinliklerde daha önce rol alan erkek seyircilerin müzikal ve lirik anlamda da bir tecrübesi, bilgisi olduğu varsayılabilir. Aktif olarak rol almasa bile seyircilerin çoğunun daha önce bir koro performansına izleyici olarak şahit olduğu kesindir.

¹⁸¹ Bknz s. 88-89.

Diğer *deme*'lerde düzenlenen festivaller genelde yerel seyirci için olup, bir tek Büyük Dionysia'nın pan-Hellenik bir karakteristiği vardır. MÖ V. yüzyılda Atina nüfusu Thucydides'in¹⁸² hesaplarına göre minimum 360.000 kişidir. Atina nüfusu için genelde bu yüzyılda 40.000 denmesinin sebebi (Pelepenez Savaşı esnasında 15.000-25.000 arasına kadar düşmüştür.) 40.000 vatandaş sayılan kişinin bulunmasıdır. Bu kişilerin aileleri de hesaba katılınca yaklaşık 140.000'lik bir nüfus elde edilir. Buna ek olarak Atina'da yaşamak için belli bir ücret ödeyip, vatandaş olmasa da burada yaşayan 70.000 kişi bulunur. Tüm bu nüfusun üzerine ek olarak 150.000 ila 400.000 kişilik (Tam sayı bilinmemektedir.) köle nüfusu bulunur. Seyirci olarak bu festivale katılma hakkı kesin olarak sadece 40.000 vatandaşa ve 70.000 Atina'da yaşayan yabancılara verilir. Köleler ve kesin bir bilgi bulunmasa da kadınlar yalnızca hamileri izin verirse katılabilir. Kontenjanın bir kısmı da yabancı topraklardan gelecek misafirler için ayrılmıştır. (Yürüyüş alaylarına herkes katılabilir.) (MÖ 430 yılında Pelepenez Savaşı etkisinin yanı sıra, bir de Atina veba salgını ortaya çıkmış, yaklaşık 100.000 kişi bu dönemde hayatını kaybetmiştir. Bu kayıpların MÖ V. yüzyıl nüfus hesaplamasına katılıp katılmadığı bilinmemektedir.)

Dramatik performans, seyirci olmadan anlamlı olmaz. Seyircinin varlığı da, sahnedeki herhangi bir temsili anlamlı kılmak için yeterli değildir. İzlenilen oyun, seyirciye bir şey ifade edebilmeli, seyirci üzerine bir etki bırakabilmelidir. Attika oyunları yazılırken de, hangi oyunların oynanacağı seçilirken de, sahneye konan performanstaki rejisel tercihler belirlenirken de, ilk önce düşünülen seyircidir. Ritüel ve ditiramp kültürüne, sahnede işlenen konuya ve dini motiflere aşina olan bu seyirci için, izlediği performans çok yönlü olmalıdır: ritüelistik, göze ve kulağa hitap eden, ahlaki ve tanrılara yaraşacak kadar görkemli. Performansın bu karakteristik özellikleri, doğal olarak tercih edilen oyunculuk biçimi için de yönlendirici olur. Oyunculuk biçimi de, tıpkı performansın kendisi gibi olmalıdır: ritüelistik, göze ve kulağa hitap eden, ahlaki ve tanrılara yaraşacak kadar görkemli.

¹⁸² Pelepenez savaşı sırasında yaşamış tarihçi.

9.4. Kostüm

Başka bir kimliğe bürünmek ve ötekileşmek için oyuncunun en önemli aracı maske olsa da, kostümün de bu anlamda katkısı büyüktür. Attika tiyatrosunda kullanılan kostümler hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Yapıldıkları malzemeler nedeni ile günümüze kalan Attika kostümü yoktur. Bu konudaki en önemli kaynak vazolardır. (Aslında vazoların öncelikli yapılma amaçlarından biri, oyunlardan sahneleri resmedip gelen turistlere satmaktır. Sanatçıların oyunları ne kadar izlediği ise bir soru işaretidir.)

Kostüm kullanımından önce beden boyama tekniği ve hayvan derilerinden/tüylerinden faydalandığı sanılmaktadır. Ancak MÖ VI. ve V. yüzyıl vazolarında ditiramp koro üyelerini kostümlü görmeye başlarız. Trajik koronun resmedildiği ilk vazo örneği ise MÖ 480'li yılları bulur.¹⁸³



Görsel 9.22. Trajik koro ve abide üzerindeki oyuncu. Attika kırmızı figürlü vazosu. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig MÖ 415. Fotoğraf: Andreas F. Voegelin¹⁸⁴

Kostümlerin karaktere göre özelleştirilmesi ise Aiskhylos'un, oyuncularının kostümlerinin oyunun konusunu belirleyen mitler veya epik hikâyelerdeki kişilere uygun olması gerektiğini savunmasıyla gerçekleşir. Kostümlerin oyun türlerine göre

¹⁸³ Kaynak:

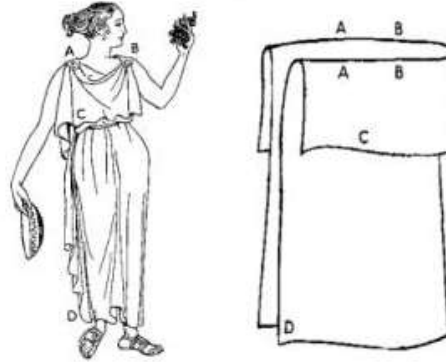
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/252891?sortBy=Relevance&ft=Briseis+Painter&offset=0&rpp=40&pos=2>, 20.07.2022

¹⁸⁴ Kaynak: <https://grbs.library.duke.edu/article/viewFile/15147/6575>, 29.05.2021.

belli bir standardı vardır. Tragedyada genelde oyun ve karaktere göre özelleştirilen *kiton* ve *himation* adı verilen Attika günlük kıyafetleri kullanılır. Oyunlar başka bir dönemde geçse bile dönem kostümü kullanılmaz. Vazolardan yola çıkarak kostümlerin giderek daha süslü hale geldiği de söylenebilir.

Tragedya, komedy ve satir kostümlerinde birbirinden ayrılan özellikler mevcuttur. Bunlar, aşağıda sıralanacak kostüm türlerinden de anlaşılabilir.

Kiton: Boyundan ayak bileklerine kadar kıvrımlarla dökülen bu kostüm tek parça bir keten veya ipekten yapılır. *Kiton*, göğüs altından bir kuşakla bağlanır. Üzerine renk renk hayvan resimleri ve geometrik figürlerle süsler yapılır. Bilekleri işlemeli olur. (*Peplos*: Dor kültüründe kitona verilen addır.)



Görsel 9.23. Kiton¹⁸⁵

Himation: *Kiton*'un üzerinde kullanılan ve farklı renkleri bulunan bir pelerin çeşididir; yünden yapılır. Bu dikdörtgen kesimli pelerinlerin renkleri farklı duygu ve statüleri temsil eder. (Örneğin acı için koyu, mutluluk için açık renk tercih edilir. Kraliçeler mor renkli *himation* kullanır.)

¹⁸⁵ Kaynak: <https://sites.google.com/site/fashionintheancientworld/home/ancient-greek-fashion>, 18.07.2021.



Görsel 9.24. Himation ¹⁸⁶

Chlaina: Genelde kadınların soğuktan korunmak veya çalıştıkları alanlarda (tarla veya hizmetlisi olduğu ev) kalçalarını kapamak için kullandıkları omuza atılan şal benzeri bir kumaştır. Erkeklerin kullandıkları kumaşlara *chlamydes* adı verilir.

Onkos: Maskenin üzerine takılan, görüntüyü daha da büyütmek ve abartmak için kullanılan bir çeşit perukadır. (Komedyada kullanılmaz. Tragedyada da kullanılma dönemi büyük olasılıkla MÖ III. yüzyılı bulur. Attika tiyatrosunda kullanılan maskelere saç eklendiği düşünülmektedir. Dolayısı ile *onkos*'a ihtiyaç duyulmayacaktır.)



Görsel 9.25. Onkoslu trajik mermer maske, Efes, MS II. Yüzyıl, Pergamon Müzesi ¹⁸⁷

¹⁸⁶ Kaynak: <https://photos.com/featured/the-himation-a-garment-worn-in-greece-print-collector.html>, 18.07.2021.

¹⁸⁷ Kaynak: <http://www.my-favourite-planet.de/english/middle-east/turkey/ephesus/ephesus-gallery-1-043.html>, 18.07.2021.

Prosterneda & Progstreda: Kadın rolü oynayan erkeklerin göğüslerini büyük göstermek için kullandıkları tahtadan yapıldığı söylenen aparata *prosterneda*; karınlarına taktıkları aparata ise *progstreda* denir.

Somation: Komedya da mevcuttur. Bu dramatik türde kostümler kısadır. *Somation* da bu kısa kostümlerin içini iyice şişirip, karakteri gülünç kılmaya yarayan kostüm parçalarıdır. Oyuncular aynı zamanda bacaklarını saran kostümler de giyer.

Fallus: Fallik ezgilerden doğan komedyada oyuncular abartılı büyüklükte falluslar takar.

Kolpoma: Oyuncuların iyice genişlemeleri için kullanılan (özellikle kral karakterinin fiziksel olarak iyice büyütülmesi için kısa kostümün içinde kullanılan) bir yastıktır.

Satir oyunlarında keten, yün veya kürkten yapılmış oyuncuyu yarı çıplak bırakacak kostümler giyilir. Komedya da kadar büyük olmasa da, oyuncuya erekte olmuş bir fallus ve bir kuyruk takılır.

Kothornus: Oyuncuların boyunu uzatmak için kullanılan, yüksek tabanlı, karakterlerin önemine göre gittikçe artan farklı yüksekliklere sahip tahta ayakkabılar olduğu düşünülür. Ancak yapılan son araştırmalarda bu tanıma uyan ayakkabıların ancak Roma tiyatrosunda ortaya çıktığı anlaşılır. Attika tiyatrosundaki *kothornuslar*, hafif kaygan bir tabanı olan, yumuşak botlardır. Kelime anlamı “baldıra kadar gelen ayakkabı”dır, yani bir nevi bottur ve oldukça rahattır. Tabanı son derece esnektir ve “kadınların terlikleri” kadar rahat olduğu söylenir.¹⁸⁸ Yani oyuncuların hareketini kısıtlayacak bir ayakkabı türü değildir. Vazolarda da oyuncuların düz tabanlı ayakkabılar giydiği ve hatta bazı vazolara bakıldığında oyuncuların çıplak ayakla oynadığı görülür. (Örneğin Agamemnon’un erguvan kumaşlara yalın ayak basması, Elektra’nın ayak izlerinden akrabası olabilecek birinin gelmiş olduğunu anlaması vb.) Solo

¹⁸⁸ Oliver Taplin, **Greek Tragedy in Action**, London and New York, Routledge, 2003, s. 10.

oyuncular da *orchestra*'da koro ile aynı seviyededir. Solo oyuncuların oyunun kahramanı olması ve korodan ayrışması fikrinin Attika tiyatrosunda henüz uygulanmaya geçmediği düşünülmektedir. *Skene* üzerinde oynanmaya, oyuncuyu yaklaşık iki metreye kadar uzatabilen yüksek tabanlı *kothornus*'lar giyilmeye ve maskenin üzerine takılan ve başı daha büyük gösteren *onkos*'ların takılmaya başladığı dönemde artık solo oyuncu oyunun kahramanıdır. Koronun önemi ise iyice azalır. Bu yüksek tabanlı *kothornus*'ların oyuncunun yürüyüş biçimini değiştirdiğini ve hareketlerini kısıtladığını düşünmek yanlış olmaz. Bazı araştırmacılar bu bedensel hareket biçiminin ise MÖ III. yüzyıldan bile sonra olduğunu savunur. Oyuncuyu gerçekte olduğundan büyük gösterme tercihi ancak sahne üzerine devasa mimarilerin eklenmesinden sonra oyuncuyu daha görünür kılmak adına mantıklı hale gelir. Sürecin, oldukça büyük bir yapının önünde oyuncunun kaybomaması için giderek büyüyen bir mekânda, giderek büyüyen bir beden seçimine doğru evrilmiş olması mümkündür. Ancak bu, ilerleyen yüzyıllarda uygulanmaya başlayacaktır. Attika tiyatrosunun orijinaline yakın bir versiyonunu sahnelemeyi amaçlayan Peter Hall da oyuncularına hiçbir zaman yüksek tabanlı bir *kothornus* giydirmemiştir.

Eski komedyada erkek-kadın, yaşlı-genç farkı kostümlerle değil, daha ziyade maskelerle belirgin hale getirilir. Kostüm olarak neredeyse tüm oyuncular şişkin göbek, göğüs ve kalça kullanır. Tragedyada ise karakterler için son derece ayırt edici kodifiye kostümler tercih edilir. Tragedya ve komedyalarda, kostümlerin dikiminde kullanılan malzemeler genellikle keten gibi ince kumaşlardır. Tragedyada giyilen kostümler, seyirciye oynanan rollerle ilgili yaş, cinsiyet, karakterin önemi, sosyal statüsü, sınıfı hakkında bir fikir verir. Kullanılan renkler de oldukça semboliktir. Örneğin yas tutanlar siyah, kraliçeler mor giyer. En feminen renk sarıdır. Her kostüm için renk bilgisi ne yazık ki bulunmamaktadır. Ancak bulunsaydı bile, Yunan kültürünün renk anlayışıyla modern insanın renk anlayışı birbirine çok yakın olmadığından bazı renklerin ne ifade ettiği bugün anlaşılamaz. Yunanlılar renkleri tonlarına göre görülebilirlik açısından açık veya koyu olarak kategorize ederler. Örneğin kırmızı en göze çarpan, en renkli yani en koyu olandır. Ancak yeşil ve mavi daha az reklidir ve göze önce parlaklık olarak yansır; yani açık renklerdir.

Koro üyeleri birbirleriyle bir örnek ancak her oyunda değiştirdikleri farklı kostümler giyer, farklı maskeler takar. Koro lideri *coryphaeus*'un kostümü diğer koro mensuplarından farklı da olabilir. Bazı kostüm tasarımları tüm oyundaki bir temayı sembolize eder. Örneğin Euripides'in *Alkestis* oyununda, Ölüm siyah bir peplos giyer ve siyah kanatlar takar. Apollon ise güneşi temsilen beyaz giyer. Admetus, siyah cenaze alayına, beyaz cenaze alayı ile karşılık verir. Alkestis'in naaşı gelin gibi giydirilmişken, Herakles bir aslan postu giyer.

Yanısı sıra bazı önemli karakterlerin yaş, statü, cinsiyet ayırt edici aksesuarları da bulunur. Apollon'un asası, Athena'nın yılanlar ve gorgonlarla¹⁸⁹ süslü *ageis*'i (göğüse takılan bir obje), Hermes'in sihirli değneği bunlara örnektir. Kullanılan başka aksesuarlara örnek olarak Aias'ın kılıcı, Agamemnon'da kullanılan kumaş, *Kral Oedipus*'ta Jocaste'nin çelenkler ve hediyeler ile gelişi, *Hippolitos*'taki Artemis ve Afrodit heykelleri, Phytia'nın Ion'a verdiği yünler vb. verilebilir.

9.5. Maske

Antik Yunan dilinde maskeye *prosopon* denir. Etimolojik olarak bu kelime göz ve öncesi/önü kelimelerinden türer. Tiyatral anlamda düşünüldüğünde üç bakış açısı ile yorumlanabilir. Seyircinin gördüğü maske, maskenin (ötekinin) gözüyle görülen dünya ve görülmeyen gibi anlamlar taşıyabilir. Bu kelime ilerleyen yıllarda “sahte yüz” anlamında kullanılmaya başlar, Roma döneminde ise bu terime *persone* denmeye başlanır. Bu kelime günümüzde de *persona*, *personality*; yani karakter anlamında kullanılır.

Maske belki de tarihteki ilk tiyatral öğedir, çünkü insanlık tarihinde hep bir kılık değiştirme, başkası olma eğilimi vardır. Maske kullanımı avcılık seremonileri ve pagan ritüelleri kadar eskidir; yani doğuşu tiyatrodan öncedir. İki çeşit maskeden ilki ten üzerine boya ile yapılan türdür. Kullanımı tarih öncesi dönemlere dayanır ve kirletmek anlamına gelen bir sözcükten türediği düşünülür. Diğer tür ise, insanın kılık değiştirme (avlanırken hayvan kılığına girme vb.) isteği ile kendine çeşitli malzemelerden (tahta, tüy, kamış vb.) yaptığı türdür. Maskelerin ilk kullanım

¹⁸⁹ Yunan mitolojisinde başlarının üzerinde saç yerine yılanlar bulunan dişi yaratıklardır.

amaçlarından biri de tapınma ritüelleridir; bu ritüeller animizm veya totemizm kaynaklıdır.

Maske, Dionysos'un kökeninde vardır; ötekini temsil eder. Dionysos ritüellerinde de maske kullanıldığı bilinir. Tanrılarla iletişime geçmenin ve onlara bir şey sunmanın yaratıcı bir yoludur. Peki Dionysos ritüellerindeki maske kullanımı bir karakter yaratma amacı güder mi? Yoksa saf bir “kendi” olmama niyetinden ibaret midir? Tanrıya ulaşma yolunda, bedeni içine sıkışmış öz benliğini bulmak adına, kendi bedenini bir reddediş olarak yorumlanabilir. Ya da sadece o esrik anın zevkini yaşayabilmek adına, kendi sınırlı bedenini etraftakilerden soyutlamak olarak da değerlendirilebilir. Oyuncunun da maskeyi taktığı ve kostümü giydiği zaman kendi benliğinden sıyrıldığını düşünür. Bilinçli varlığından kopup, tanrısal gerçekliğe ulaşma itkisi burada bulunsa da, yazılı bir metinle bu konuda ne kadar başarılı olunabileceği bir soru işaretidir.

“Dionysos törenlerinde tanrı doğrudan maskenin içinde belirir. Bu törenler sırasında, maske, artık yalnızca tanrıyı simgeler. Tanrı, maske ya da maske, Tanrı olmuştur. Bu, Antik tanrılar arasında Dionysos'a özgü bir haldir. Maskenin anlamı karşıtlıkların yüzleştirilmesi, karşı karşıya gelmesinden başka bir şey değildir. (Maskenin arka yüzü yoktur, ruhların da arkası olmadığı gibi) Dünyasal olanla tinsel olanın, insanın yanı başında olduğuna inandığı tanrı ile erişilemez olan tanrının, ölüm ile yaşamın kabullenilmesi güç olan yakınlığının aynı gerçeklikte birlikte varoluşudur, maskenin anlamı.”¹⁹⁰

Maskelerin ilk sanatsal kullanımı Attika'ya dayanır. Maskeleri yapanlara *skeupoios* dendiği daha önce söylenmişti. Bu kelimenin kökeni esasında aksesuar ustası demektir. Buradan da maske ustasının aslında sahne aksesuarlarını da yaptığı varsayılabilir. Maskeler, Attika'da tüm yüzü ve kafayı kaplar. (Bu da esasında *onkos*'un bu yüzyıla ait olmadığına göstergesi olabilir.) Ancak takılıp çıkarılması da kolay olmalıdır; çünkü solo oyuncular her oyunda birden fazla rolü oynadığından maskeleri sıklıkla değiştirmeleri gerekmektedir. Bu dönemde maske yapım malzemeleri *papier maché*,¹⁹¹ sıva, tahta, bez ve mantardır. Yapıştırıcı olarak alçı veya

¹⁹⁰ Zühre İndirkaş, 2012, “Dionysos Tanrının Maskesi Ya Da Maskenin Tanrısı” **Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, 5.

¹⁹¹ Nişasta benzeri bir bağlayıcı ile güçlendirilen kağıt veya hamurdan elde edilen malzeme.

hayvansal ürünler kullanılır. Üzerine insan saç veya hayvan tüylerinden bir peruk eklenir. Ağız deliğinin büyüklüğü konusunda ise henüz uzlaşmaya varılamamıştır. Kimi araştırmacılar oyuncunun ağzının gözükmeyeceği kadar küçük olduğunu söyler. Bazı araştırmacılar ise maskenin megafon işlevini layıkıyla yerine getirebilmesi için boşluğun nispeten büyük tutulması gerektiği kanaatindedir. Maskelerle ilgili ağız açık ve grotesk görünümlü bir klişe görüş vardır ancak bu gerçeği yansıtmaz. Vazolardan anlaşılacağı üzere daha doğala yakın, grotesk olmayan, iyi görünümlü ve bolca saç eklenmiş maskeler kullanılır. (Dionysos'un resmedildiği maskeler hariç) Maskenin kulaklara gelen kısmı, maskenin ana malzemesi ile değil, oyuncunun duyma kabileyetini azaltmamak adına saçlarla kaplanır. Gerçek insan yüzünden nispeten daha büyük olan bu maskelerin bir işlevi de, ebadı ile oyuncuyu seyirciye görsel anlamda yaklaştırmaktır. Maske olmazsa, oyuncuların yüz ifadeleri uzaklık sebebiyle görülebilir olmaz. Maske sayesinde en azından karakterin ifadesi görülebilir hale gelmiştir. Ağız ve burun arasındaki mesafe korunduğu için genelde ortaya çıkan maskelerde abartılı bir çene mevcuttur.



Görsel 9.26. Oyuncu ve Maske, Martin von Wagner Müzesi, H4600. ¹⁹²

Maske bildiğimiz kişiyi yok eder, yerine bir başkasını getirir. Tiyatrodaki kullanımı da böylece seyirci ve oyuncu için çeşitli olanaklar yaratır. Bunlardan ilki

¹⁹² Kaynak: <https://www.pinterest.co.uk/pin/558446422536417167/>, 23.07.2021.

oyuncunun farklı maskelerle farklı karakterlere bürünebiliyor oluşudur. Kadınların sahneye çıkmasının yasak olduğu bu dönemde, kadın karakterleri de erkekler oynar ve bunu maske ile yapabilir duruma gelirler. Oldukça büyük bir alanda çok fazla seyirciye hitap eden oyuncular, daha net görülebilmek ve duyulabilmek adına fiziksel olarak kendilerini büyötmeye çalışırlar. Oyuncunun yüzünden daha büyük olan maskeler hem onları daha kolay seçilebilir kılar (Bu büyük maskelerin daha sonraki dönemlerde ortaya çıktığını ve bu döneme ait olmadığını savunan görüşler de vardır. Maskeler dayanıklı malzemelerden yapılmadığı için maalesef günümüze hiç Attika maskesi kalmamıştır.); hem de maskenin içine koyulabilen pirinç bir borazan sayesinde bir megafon görevi üstlenir ve duyulabilirliği de artırır. Böylece kendini duyurmak için çok fazla enerji harcamak zorunda kalmayan oyuncu, sahne üzerindeki fiziksel hareketine daha fazla enerji ayırabilir. Geniş bir alanda kendilerini ifade etmeye çalışan oyuncular için bu durum oldukça işlevseldir. Maskelerin çeşitleri oynanan karakterlere göre değişiklik gösterir. Koro üyeleri ise bir örnek maskeler takar. Bu, sahnede bir birlik ve teklik oluşturur; böylece sahnede çok sesli tek bir dramatik karakter izlemiş oluruz.

Dramatik türleri resmeden ilk vazolar MÖ V. yüzyıla aittir ve sayıları da oldukça azdır. Bu vazoların çoğunda maskeler yüz ile birleşmiş gibi görünür. Bu tekniğe de *melting* (erime) adı verilir. Günümüze kalan, maskelerin belirgin olduğu örneklerde, maske genellikle oyuncunun elindedir. Oyundan önce veya sonra, oyuncunun hazırlandığı alanda resmedilmiştir. Bu görsellerden anladığımız kadarı ile kaska benzer, tüm yüz ve kafayı kaplayan, gözlerinde ve ağzında ufak boşluklar olan, üzerlerine saç eklenen maskelerdir. Maske kullanımına dair en güzel vazo örneklerinden birisi MÖ 470 – MÖ 460 yıllarına ait “Maskeli Genç Erkek” vazosudur. Bu vazoda genç bir erkek elinde kadın suretli bir maske tutar, oyundan önce hazırlık yapmaktadır. Yani bu oyuncu kadın rolünü oynayacaktır. Kadının saçlarının kısalığı yasta olduğunun; yani oyunun bir tragedya olduğunun göstergesidir. Daha önce bahsedildiği gibi maskede grotesk bir ifade yoktur; ağız boşluğu da çok büyük değildir. Maskeden sarkan ipler nasıl takıldığının göstergesi olabilir. Ancak vazoları yapanların maskenin nasıl takıldığını daha önce görüp gömedikleri bilinmemektedir.



Görsel 9.27. Maskeli Genç Erkek. ¹⁹³

“Pollux’tan öğrendiğimize göre, tragedyada otuz çeşide yakın maske vardı; orta yaşlı ve ihtiyar adam maskeleri altı (komedide dokuz), delikanlı ve genç erkek maskeleri sekiz (komedide on bir), uşak maskeleri üç (komedide dokuz) ve kadın maskeleri on bir (komedide on yedi) çeşitti. Bunlardan ayrı olarak, tragedya ve komedyada efsane kişilerini göstermek için yapılan özel maskeler kullanılırdı: boynuzlu Acteon, kör Fineus, çok gözlü Argus gibi...”¹⁹⁴

Yukarıdaki alıntıda Pollux’un 30 çeşit maske belirlediği söylene de esasında bu sayı yalnızca erkek karakterler için belirtilen maske sayısıdır. Pollux, *Onomastikon* adlı eserinde yer verdiği bu listede erkek karakterleri (30 çeşit): yaşlıları gri veya beyaz saçlı maskelerle, tiranları kalın telli siyah saçlı maskelerle, kederli veya hasta karakterleri solgun ten rengi ile özdeşleştirir; ayrıca asker, köylü, hizmetkâr gibi karakterler için stok maskeler¹⁹⁵ de ekler. Kadın karakter maskelerini (17 çeşit) ise ince ve yaşlı kadınlar, tombul ve yaşlı kadınlar, iki tip yetişkin kadın, bakire, hizmetkâr, üç tip köylü gibi karakter için ayırıştırır.

Oyunlarda kullanılan maskeler her ne kadar depolanıyor olsa da, oyunlardaki karakter çeşitliğinden ötürü yeni maskelere yine de ihtiyaç duyulur. Bir karakterin bile aynı oyun içerisinde, baht dönümlerinden sonra farklı maskelere ihtiyaç duyduğu olabilir. (Örneğin Oedipus’un gözlerini kör ettiği halinin maskesi muhakkak özel

¹⁹³ David Wiles, **Mask and Performance in Greek Tragedy**, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, plate 2.2, s. 20-21.

¹⁹⁴ Nutku, **Dünya Tiyatrosu Tarihi I**, s. 63.

¹⁹⁵ Stok karakter tabiri, bir kültürde özelliklerine genel anlamda hâkim olunan ve oyunlarda sıklıkla görülen karakterler için kullanılır. Stok karakter örneği olarak komedyalarda yer alan soytarı karakteri verilebilir: Bomolochus.

olarak ayrıca tasarlanmalıdır.) Komedya türünde politikacı, yazar gibi gerçek hayattaki kişilerden esinlenip, bazı maskelerde onların abartılmış ifadelerinin yapıldığı düşünülmektedir. Gülünç insan ifadeleri taşıyan bu maskelerin yanı sıra, komedya türünde çokça hayvan maskesi de kullanılmıştır. Satirik maskelerin çoğu ise ürkünç, hayvani ifadelere sahiptir. Genellikle siyah burunlu, dağınık saçlı ve keçi kulaklı maskelerdir. Maske rengi, gözlerin biçimi, (varsa) onkos boyu gibi özellikler maskeleri karakterlere göre ayırır. Tıpkı kostümler gibi maskeler de seyircinin sınıf, yaş, cinsiyet gibi unsurları ayırt edebilmesi için kodifiedir. *Sudalar*'da, Aiskhylos'a kadar maskelerin tamamen beyaz olduğu, Aiskhylos ile birlikte renklendirilmeye başladığı söylenir. Hatta daha öncesinde ifadesiz maskeler kullanıldığı da söylenir ancak en azından MÖ V. yüzyıl vazolarından görebildiğimiz kadarı ile bu yüzyılda maskelerde ifade vardır. Eklenen ifade, oyuncu için de büyük fayda sağlar. Ancak ne yazık ki MÖ V. yüzyıl dramatik türleri ile doğrudan bağlantılı olan vazoların sayısı oldukça kısıtlıdır. Vazolarda daha güzel görünümlü olan maskeler tragedyaya, daha grotesk görünümlü olanlar komedya veya satir türüne aittir.

Bu stilize maskeler aynı zamanda oynanan karakterleri de biçimsel olarak ifade eder. Çünkü maske aynı zamanda, karakterin özüdür. Bir karakter incelendiğinde, o karakterin en derinine inilebilirse, onu oluşturan öze ulaşmak mümkün olabilir. Bir örnekle açıklamak gerekirse; Medea, kendisini aldatan kocasından öç almak için iki çocuğunu öldüren bir kadındır. Bu oyunda, Medea karakterinin özü, öznel bir yaklaşım olarak “boyun eğmeyi” olarak yorumlanabilir. Bu karakterin taşıyacağı maskın ifadesi muhakkak üzerinde durulacak özü barındırmalıdır. Mask, ancak o zaman anlamlı ve işlevsel olabilir. Bunun için de karakterin *ethos*'unu belirleyen bir ifade seçilir. Çiçero'ya göre oyuncunun performansı ruhsal bir durumdur, yüz ise bu ruhun yansımasıdır.¹⁹⁶ Yani aslında maske ile seyirciye aktarılacak istenen karakterin ruhudur. Oyun boyunca değişen duygu durumundan ziyade karakterin temsil ettiği *persona* ifade edilir. Bu *persona*, karakterin derininde yatan duyguyu ifade edebilecek güçte olmalıdır. Örneğin İlya Repin'in “Korkunç İvan Oğlunu Öldürüyor” tablosunda,

¹⁹⁶ David Wiles, “Rhetorical Performance in Antiquity”, **The Players' Advice to Hamlet: The Rhetorical Acting Method from the Renaissance to the Enlightenment**, Cambridge: Cambridge University Press, 2020, s. 38-69, doi:10.1017/9781108689502.003, 20.06.2021.

duygu yoğunluğu sıkıştırılıp tıpkı bir maske gibi muazzam bir imgeye dönüşmüştür. Karakter ve maske ilişkisi de böyle güçlü bir imge oluşturmaktadır.



Görsel 9.28. Korkunç Ivan Oğlunu Öldürüyor. 1581.¹⁹⁷

Bu noktada hocam Prof. Mehmet Birkiye'nin 2012-2013 eğitim-öğretim yılının birinci dönemi 4. sınıf Oyunculuk Üslupları dersinde değinmiş olduğu maske konusundan notlar alıntılanmak isterim:

“Oyuncunun yapması gereken karakteri maskın içinden görmektir. Duygu peşinde olmadan, maskın ne olduğunu anlayabilmek dramatik *persona*’yı kavramanın yoludur. Oyuncu-mask ilişkisinin daha kolay anlaşılabilmesi için karakterin ağzından duyabileceğimiz ve dramatik *persona*’sını yansıtacak bir cümle üzerine çalışılabilir. Fakat bu cümle içinde dramatik aksiyon barındıramaz. Örneğin Antigone’nin oyun boyunca süren hedefini ifade eden “Mümin olarak kardeşimi gömmeliyim.” veya “Kardeşimin cesedini toprak üstünde görmeye dayanamıyorum.” cümleleri dramatik aksiyon barındırır ve maskta görülmesi mümkün değildir. Ancak gerçekleştireceği eylem sonucunda söyleyebileceği “Her acı kabulüm.” cümlesi içinde gururun en büyüğünü, meydan okumayı barındırabilir ve bu duygu maskta bulunabilir. Tıpkı Masha’nın siyah giyerek veya son iki senesini pencerenin önünde felçli olarak geçirdiği iddia edilen Cahit Sıtkı Tarancı’nın “Her mihnet kabulüm; yeter ki gün eksilmesin penceremden.” dizeleriyle yaşadıkları duyguyu sıkıştırılmış bir imge haline dönüştürmeleri gibi.”¹⁹⁸

¹⁹⁷ Kaynak: https://www.wikiwand.com/en/Ivan_the_Terrible_and_His_Son_Ivan, 28.07.2021.

¹⁹⁸ Prof. Mehmet Birkiye, İstanbul Aydın Üniversitesi, 31.10.2012 / 4. Sınıf Oyunculuk Üslupları Dersi.

Antik Yunan prodüksiyonlarında maske ile en çok çalışmış yönetmenlerden biri Peter Hall'dur. Maskeye alışmak ve arkasındaki felsefeyi anlayabilmek yoğun bir çalışma süreci gerektirir. Hall'un oyuncular bu çalışmanın başlarında zorlansa da, ulaşmak istenen nokta kavranınca oyuncu için bir özgürlük sağlar. Hall'un başarılı prodüksiyonlarından *Bakkhalar* için teklif götürülen oyunculardan Anna Massey, oyuncuların maske ile çalışacağını öğrendiğinde, Hall'un yoğun tekniğini bildiğinden teklifi geri çevirmiştir. Bilinmezliğin verdiği ürkütücü yanı aşabilmeyi başaran oyuncu için ise bu, olağanüstü bir tecrübe olur. *Bakkhalar* oyuncularından Greg Hicks, bu oyundan 15 sene önce Hall'un *Oresteia* üçlemesinde maske ile çalışmış ve sonraki yıllarda da adından bahsettirecek bir performans sergilemiştir. Hall'un performanslarında en çok maske tecrübesi olan Hicks'e göre oyuncu maskeyi taktığında egosunu bir kenara bırakmak zorundadır. Oyuncu maskenin içinde - iyi ya da kötü – kendisinden başka bir şey ile karşılaşacaktır ve bu karşılaşma çok güçlüdür. Maske çıkarıldığında ise karakter artık oyuncu ile değildir.¹⁹⁹

Hall'un aktardıklarına göre maske çalışmasında oyuncular her zaman ama her zaman en primitif hallerine döner. Çoğu ya konuşamaz ya da konuşmak istemez. Bazıları ise ağlar, bağırır, sinirlenir. Çok kolay açığa çıkarılamayan yanlar (Örneğin feminen taraflar, vahşi taraflar vb.) ortaya çıkar ve böylece özgürleşilir. Maske bir şeyleri saklarmış gibi gözükse de, esasında bir açılımdır. Çıplak yüzle kolay kolay ifade edilemeyecek yoğun duygular maske yardımı ile taşar.

Hall, oyuncular maske ile rahat çalışabilir hale geldikten sonra, metin için ayrı bir çalışma süresi ayırır. Metne, müzikal açıdan yaklaşır. Oyuncular her heceyi, her ritmi öğrenene ve bu ritmi bedenlerine taşıyabilene kadar çalışma devam eder. Maskenin de eklenmesiyle sahne üzerindeki ses, artık tek bedenden çıkıyor gibidir.²⁰⁰

¹⁹⁹ Kaynak: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/behind-the-ironic-mask-1309654.html>, 30.07.2021.

²⁰⁰ a.e.



Görsel 9.29. Bakkhalar, Sir Peter Hall.²⁰¹

9.6. SES, NEFES, MÜZİK

Aristoteles “Antik Yunan” tiyatrosunda duymanın görmeden daha önemli olduğunu söyler. Oysa bu kadar görsel bir performans türünde duymanın daha önemli olduğu çok da ayakları yere basan bir fikir gibi gözükmez. Öte yandan, her ne kadar Aristoteles’in kastettiği bu olmasa bile, metin işitsel olarak ritmi, melodik yapısı ve şarkılı partiyonları ile performansın önemli bir bölümünü oluşturur.

Metin bölümünde bahsedildiği üzere, çeviri metinlerde orijinal metnin müzikalitesini yakalayabilmek elbette olanaklı değildir. Üstelik bugünün Yunancası ile Attika Yunancası bile birebir aynı değildir. Metni *mot-a-mot* çevirmek mi yoksa müzikalitesini koruyabilmek mi daha önemlidir sorularına yanıt vermek çevirmenin en büyük ikilemelerinden biridir. Örneğin ağıtlarda kullanılan bir nida olan “otototoi popoi” kelimesi günümüzde “ah, oh, ay” gibi nidalara çevrilmektedir. Bu bile çeviride metnin müzikalitesinin ne kadar değişebileceğini gösteren ufak bir örnektir. Çeviri, hem dizeleri yaklaşık ölçülerde, anlamını ve müzikalitesini kaybetmeden çevirmenin çok meşakkatli olduğundan, hem de müzik eşliğinde söylenen partiyonların besteleri hakkında bilgiye sahip olunamadığından oldukça zordur. Nietzsche tragedya müziğinin melodikten çok ritmik olduğunu savunur. Son yıllarda yapılan çalışmalara

²⁰¹ Kaynak: <https://thetheatretimes.com/sir-peter-hall-colossus-rebuilt-british-theatre-ground/>, 30.07.2021.

göre ise, ulaşılan sonuç her ne kadar birebir tragedya müziği olmasa bile, melodiden de çok uzak değildir. Tragedya müzikleri muhtemelen ritmik olduğu kadar melodiktir de.

Dramatik türlerin müzikal yapısı çoğunlukla halkın yürüyüş alaylarında, düğünlerde, cenazelerde, ritüellerde söylediği dinsel içerikli şarkılardan türemiştir. Dolayısı ile özellikle türün ilk yıllarında müzikalite muhakkak ön planda olmalıdır. Halk bu tarz şarkılara aşinadır. En azından koro partiyonlarında kullanılan ölçü ile ditiramp ölçüsünün aynı olduğu bilinmektedir.

Attika dramatik türleri müzikal bir kültürden evrilmiştir. Müzisyenlerin de *orchestra*'da konumlanıp, oyuncularla birlikte kostüm giymeleri, müziğin oyunlardaki önemini gösterir niteliktedir. Mark Griffiths, Antik Yunan tiyatrosunun sanıldığı gibi giderek daha retorik ve söz odaklı bir türe dönüşmediğini; müzikal karakteristiğini Geç Antik Çağa kadar koruduğunu söyler. Müzik biçim değiştirse de, seyircinin uzun yıllar sahnede yer alan müzisyenler eşliğinde bir şarkı ve dans performansı izlediğini iddia eder.²⁰² Nietzsche ise tragedyada müziğin yeri ile ilgili görüşlerini şu şekilde ifade eder:

“...tragedyanın, müziğin ruhunun yok olup gidişiyle birlikte onun da ortadan kalkacak olması, onun sadece bu ruhtan doğabileceği gerçeğinin aynı kesinliğe sahip olduğunu açıklığa kavuşturmaya çalıştık.”²⁰³

Nietzsche'ye göre tragedyanın çöküşünün sebeplerinden biri de oyunlarda giderek azalan müzik ögesidir. Etkisini zamanla arttırarak gösteren Sokratesçilik monolog ve diyaloglardan müziği çıkarmıştır. Platon ise bu değişime karşı çıkar. Platon'a göre tragedyadaki müziğin toplumsal bir anlamı vardır; çünkü bu dans ve müzik kültürü tanrı adına yapılan törenlerden gelmektedir ve bu kültürel bir gelenektir. Ritüellerde gerekli olan bu yeti, dramatik türde de oyuncularda olmalıdır.

²⁰² Mark Griffiths, **Music and Dance in Tragedy After the Fifth Century in Greek Tragedy After the Fifth Century**, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, s. 204.

²⁰³ Nietzsche, **Tragedyanın Doğuşu**, s. 107.

Elimize güçlü veriler vermese de, son yıllarda yapılan Antik Yunan ve Attika tiyatrosu müziği araştırmaları oyunlarda kullanılan besteler ile ilgili ufak da olsa bir fikir edinmemizi sağlar. Son 10 yıl içerisinde Euripides'in *Orestes* adlı oyununun notalarının bir kısmına ulaşılmıştır. Çok önemli olan bu gelişme sayesinde tünelin ucundan Attika tragedyasının müziğinin neye benzeyebileceği ile ilgili bir ışık görülebilmektedir.



Görsel 9.30. Euripides, *Oresteia* notaları.²⁰⁴

Hem bu notaların deşifresini, hem de MÖ 127 yılına ait Athenaeus'un Paean bestesinin deşifresini barındıran, üstüne üstlük bu bestelerin antik *aulos*'un modern versiyonu eşliğinde bir koro tarafından seslendirilmiş kaydının bağlantısı aşağıda paylaşılmıştır:

<https://www.youtube.com/watch?v=4hOK7bU0S1Y>

Oyunlarda en yaygın çalınan müzik aleti iki borulu bir flüt cinsi olan *aulos*'tur. *Aulos*, koronun birincil eşlikçisidir. Ancak oyunlarda başka enstrümanlar da kullanılır. *Aulos*'tan sonra en çok bahsi geçenler arasında lir ve *kithara* yer alır. Lir, arp ailesinden, küçük boyutlarda telli bir çalgıdır. *Aulos* gibi, lir de vazo görsellerinde oldukça sık yer alır. *Kithara* ise, biçimi bugünkünden farklı olsa da, dönemin gitarı

²⁰⁴ Kaynak: <https://theconversation.com/ancient-greek-music-now-we-finally-know-what-it-sounded-like-99895>, 19.05.2021.

olarak adlandırılabilir telli bir enstrümandır. Oyuncular, öğrenimleri esnasında enstrüman eğitimi de alırlar. Sophokles’in çok iyi *kithara* çaldığı, hatta bir oyununda hem çalıp hem koro ile dans ettiği bilinmektedir.



Görsel 9.31. Aulos²⁰⁵



Görsel 9.32. Kithara²⁰⁶



Görsel 9.33. Lir²⁰⁷

Şaşırtıcı biçimde Antik Yunan tiyatrosunda en az adı geçen müzik aletleri vurmali çalgılardır. Oysa Dionysos onuruna yapılan, dramatik türün kökeni olarak gösterilen ritüellerde dansa en çok tef cinsi vurmali çalgıların eşlik ettiği söylenir. Dionysos resmedildiğinde, etrafında görsel olarak kalkana benzeyen bir tef türü, kastanyet benzeri *krotala* ve halile benzeri *cymbal* adı verilen vurmali çalgılar çalan eşlikçileri bulunur. Metnin müzikalitesi ve ritim anlamında oyuncuya destek olacağı ve seyirci için oyuna bağlayıcı bir öge olacağından oyunlarda perküsyonun da sıklıkla kullanıldığı konusunda çok da soru işareti bulunmamaktadır. Euripides’in de *Bakkhalar* adlı oyununda tef kullanıldığı da bilinmektedir.

“(Acılı flüt sesi, hafif tef vuruşları. Agaue oğlunun ölüsüyle sol arka alandan Kadmos sağ arka alandan çıkarlar.)”²⁰⁸

“Yurdunuz Frigya ezgilerini çıkırsın, Rhea Ana’yla benim Birlikte icat ettiğimiz tefler eşliğinde”²⁰⁹

“Tanrıça bu yabanıl
Davul vuruşlarının
Bakkha danslarına
Pek yaraştığını gördü.”²¹⁰

²⁰⁵ Kaynak: <https://stringfixer.com/tr/Aulos>, 30.05.2021.

²⁰⁶ Kaynak: <https://www.forumancientcoins.com/numiswiki/view.asp?key=kithara>, 30.05.2021.

²⁰⁷ Kaynak: <https://www.palmosmusic.com/instruments-en/ancient-greek-lyre-chelis/>, 30.05.2021.

²⁰⁸ Euripides, *Bakkhalar*, Çev. Güngör Dilmen, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2001, s. 90.

²⁰⁹ a.e. s. 30-31

²¹⁰ a.e. s. 32-35



Görsel 9.34. Tef çeşitleri²¹¹



Görsel 9.35. Krotala²¹²



Görsel 9.36. Cymbal²¹³

Trajik aktörün çok iyi şarkı söylemesi gerekliliği tragedya kelimesinin kökenindeki *aoide* (türkü) sözcüğünden bile anlaşılmaktadır. Bu türde bolca müzikli partiyon olacağı aşikârdır, dolayısı ile oyuncuların da şarkı söyleme yetisine sahip olması gerekir.

Stanislavski'nin oyuncularına verdiği ses eğitimi, Bolşoy Opera'da verilen ses eğitimi ile aynıdır. Oscar Brockett de bu konuda Stanislavski ile aynı fikirdedir. "(...) Antik Yunan oyuncusu, tıpkı bir opera şarkıcısı gibi, müzikli ve müziksiz olarak yıllarca sesini eğitir ve gösteriye her çıkışında sesini ısıtır ve yerleştirirdi".²¹⁴ Bu belki de modern oyuncu için çok gerekli bir eğitim değildir; ancak Attika oyuculuğu, çağdaş oyunculuk anlayışından çok farklıdır. Mimari bölümünde bahsedilen Fibonacci hesaplamaları ve altın oranların Attika tiyatrosunun klasik dönem mimarisinde kullanılmadığından bahsedilmişti. Dolayısı ile o dönemde akustiğin, bugün sanıldığı

²¹¹ Kaynak: <http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-300-to-250/>, 30.05.2021.

²¹² Kaynak: <https://www.britannica.com/art/krotalon>, 30.05.2021.

²¹³ Kaynak: <https://www.alamy.com/stock-photo/ancient-greek-cymbals.html>, 30.05.2021.

²¹⁴ Brockett, **Tiyatro Tarihi**, s. 28.

kadar iyi olduğu kanıtlanamaz. Yani, oyuncunun kendini duyurabilecek nefese sahip olabilmek adına iyi bir eğitim alması gerekliliği muhtemeldir. İyi bir ses eğitimi ile amaçlanan sadece farklı karakterleri seslendirebilmek ve kendini duyurabilmek değil; aynı zamanda nefesin doğru kullanımı, anlaşılrlık, metnin ritmine ayak uydurma, bedensel enerjiyi beden ve ses kullanımları arasında doğru pay etme, sesini duyurma, maske kullanımına alışma, birlik içinde konuşup şarkı söyleyebilme olmalıdır. Attika'da oyunun provalarına başlayan bir oyuncu metin ile çalışmaya başlamadan evvel bahsi geçen konularda eğitim alır. Metinle çalışmaya başlandığında ise farklı ölçülerde yazılmış dizeleri kavrayıp söyleyebilmek, müziğe ayak uydurabilmek ve geçişleri yapabilmek için yoğun çalışmalar yapılır; fakat bunlar için bu konularda yetenekli olmak da gereklidir.

Aktörün metni aktarabilmesindeki yegâne unsur nefesidir. Vokal olarak bir metnin doğru ifade edilmesi ve duygunun aktarılması için ilk adım nefes ile başlar. Nefes nasıl bedeni canlı tutarsa, metne de can veren odur. Doğru nefes tekniği sayesinde beden-zihin koordinasyonu sağlanır ve oyuncuya doğru duyguyu bulması için yol gösterir. Ne kadar, ne sıklıkla, hangi bölgelere doğru nefes alındığı, ne kadarlık kısmının ne kadar süreyle tutulduğu ve verildiği bir oyuncu için çok önemli ve ayırt edicidir. Bir oyuncu konuşurken, daha hareket etmeden bile aslında bedeni, göğüs kafesi, diyafram, karın ve kasıklar nefesle beraber ses üretimi için harekete geçer. Söylenilen her kelimenin, çıkarılan her sesin başka bir anlamı, başka bir bedensel tezahürü olacaktır; devinim başlamıştır.

Nefes etüdü özellikle Attika performans biçiminde çok önemlidir. Oyuncu metnin ne dediğini kavrayıp, müzikalitesini duymak, bir ansambl ile beraber belli bir ritmi takip etmek ve bunu saatlerce yapmak durumundadır. Bir de hareket ve koreografinin eklendiği bu performansta nefes egzersizleri kaçınılmazdır.

Oyuncunun kendi nefesinin yanı sıra göz ardı edilemeyecek bir unsur da ortak nefestir. Bu, metnin ortak sesi, ortak duygusudur. Daha evvel bahsi geçen metnin müzikalitesini, ortak nefes olmadan yakalamak imkânsızdır. Nefes bedenle, metinle ve sahne üzerindeki diğer oyuncularla uyum içerisindedir. Bu ahengi, yani performansın ritmini yakalayan oyuncu çabasız bir bedensel kabiliyet kazanır; bilinci

aşan doğal bir yeteneğe dönüşür. Bu uyumu yakalayabilmek için kısa süreli bir prova süreci yeterli olmayacaktır. Uzun süreli adanmış bir ansambl çalışması gerektirir.

Ses kullanma yeteneği ile ilgili sorgulanabilir bir bilgi de seslerin taklit edilmesi ile ilgilidir. MÖ V. yüzyılda tragedyada sesler taklit edilmez. Hatta bazı araştırmacılar tragedyalarda oyuncuların farklı karakterleri canlandırırken bile seslerini değiştirmediklerini söylerler ancak kanıtları yetersizdir. Komedyada ise seslerin taklidi çok yaygın bir kullanımdır. Aristophanes'in *Thesmophoriazusae* oyununda Kinsman karakterini canlandıran oyuncu için ses tonunu feminize ettiği, *Ecclesiazusae* adlı oyununda kılık değiştirmiş kadın karakterin "erkek" gibi konuştuğu, taşralı bir adam gibi şarkı söylediği, *Lysistrata* adlı oyunda Cinesias'ın vantrolokluk yaparak bebek sesi çıkardığı belirtilmiştir.²¹⁵ Aynı rol, tragedyalarda birden fazla kişi tarafından oynanmasa da, bu, komedyada rastlanabilir bir durumdur; dolayısı ile aynı karakterin bile farklı sesleri olabilir. Oyuncunun başarısı için en belirleyici özelliklerinden birinin seslerin taklidi olması ancak MÖ IV. yüzyılda başlamıştır. Bundan önce ses, bir kıstas olarak değerlendirilirken aslında oyuncunun sesini ne kadar farklı kullanabildiğine değil; nefesine, sesinin güzelliğine, şarkı söyleyebilme, metnin ritmini tutturabilme, şarkı söylerken aynı zamanda dans edebilme ve sahne üzerindeki bu tempoya dört oyun boyunca ayak uydurabilme yetilerine bakılır.

²¹⁵ Eric Csapo, "Kallipides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles", **Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession**, ed. P.E. Easterling, Edith Hall, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, s.136.

ONUNCU BÖLÜM

ATTİKA'DA OYUNCU VE OYUNCU BEDENİ

Drama sözcüğünün etimolojik kökeni “eylem”dir. Attika metinlerinde de eylemin söz ile anlatıldığı söylenir. Fakat kelimenin içerisinde bile bu denli hareket anlamı taşıyan “eylem” sözcüğünün yalnızca metin yolu ile aktarıldığını düşünmek çok akılcı değildir. Elimizdeki kaynakların çoğunluğunu metinler oluşturduğundan, onlara yönelmek zorunda kalınılsa da, üzerine düşünüldüğünde dramayı mitten, mitin içindeki aksiyondan ayıran aslında sahne üzerindeki eylemdir. Dolayısı ile sahne üzerindeki eylemi yaratan oyuncu da yakından incelenmelidir.

MÖ V. yüzyılda seyircinin, tragedya metnlerinin anlattığı hikâyeye aşına olduğu, fakat yazarların yeni bir yaratım süreciyle hikâyeye ekleme yapabildiği veya değiştirebildiği daha önce söylenmişti. Ancak yine de tüm gün sürecek bu etkinliklerde seyircilerin hep oturacakları ve aynı yöne bakarak izlemeye devam edecekleri bu metinlere bir de aşına oldukları düşünülürse, seyircinin dikkatini sahnede tutmanın çok da kolay olmadığı aşikârdır. Üstelik bu türde seyirci artık aktif katılımcı değildir. Genlerinde bulunan oynama dürtüsünü dizginlemek için sahnede olanın ilgi çekici olması gerekmektedir. İzleyicinin ilgisini çekmek, birkaç gün boyunca sıkılmadan gelmesini, her sene bu etkinliğe heyecanla katılmasını sağlamak elbette ki metnin ön planda tutulduğu performanslar ile mümkün değildir. Sahnede sergilenenin görsel anlamda da tatmin edici, etkileyici, cazip ve anlaşılır bir performans olması gerekir. İzleyici konuya hâkim olsa bile şaşırabilmeli ve etkilenebilmelidir. Edith Hall, Attika tiyatrosunu çok görkemli bir şarkı, dans ve koro performansı olarak niteler ve günümüzün müzikallerine benzetir.²¹⁶ Tragedya için toplu sanat eseri denir. Resitatifin, şarkının ve dansın bir arada olduğu bu türde öncelik kimindir sorusuna yanıt aranmaktadır. Yazar mı, hikâyeyi anlatan mı? Koro mu, oyuncu mu? Dil mi, beden mi?

²¹⁶ Kaynak: <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/theatre-dionysus>, 10.06.2021.

Tüm bölümlerden yola çıkılarak anlaşılağı üzere, Attika tiyatrosunun performans biçimini algılayabilmek için Aristotelyen veya modern yaklaşımlarda benimsenen Stanislavski yöntemine dair öğretilerden çok daha derin bir okumaya ihtiyaç duyulmaktadır. Psikolojik olduğı kadar fiziksel, kolaboratif, mekânsal, anlatımsal, biçimsel yönler de muhakkak göz önünde bulundurulmalıdır.

Prof. Özdemir Nutku oyunculuk sanatı varolmadan önceki dönemde oyuncuyu üç döneme ayırır: İçgüdüsel oyuncu, rahip oyuncu, ozan oyuncu.²¹⁷ *Homo ludens* olarak dramatik eylemle gösteren, anlatan, ifade eden oyuncudan, dinsel ritüel ve törenlerde bu işi üstlenen rahip oyuncu ve ditramp metinlerini söylerken hareket eden ozan oyuncu. Tiyatro metnine doğru gelişimin başlaması ise, metnin insancıl nitelikler içermeye başlamasıyla olur.

Prof. Özdemir Nutku'ya göre profesyonel oyuncunun ise yedi aşaması vardır. İlk aşama Thespis'le beraber ortaya çıkan ilk oyuncudur. Bu oyuncuya *hypokrites* denir; etimolojik olarak yanıtlayan demektir. Yani; koroyu yanıtlar. İkinci aşamaya Cleander adlı oyuncunun sahneye ikinci oyuncu olarak çıkmasıyla geçilir. İlk kez karşı karşıya gelen iki oyuncu sayesinde karakterleri belli bir durum içinde incelenir; böylece karakter boyutunun gelişimi başlar. Üçüncü aşama Sophokles'in üçüncü oyuncu kavramıyla yazarlık ve oyunculuk sanatlarını birbirinden ayırmasıdır. Sophokles aynı zamanda insan doğasını araştırmaya büyük bir merak duyar, bu sayede oyuncuların iç dünyalarına giderek daha fazla önem vermeye başlar. Dördüncü aşama profesyonel komedy oyuncularının ortaya çıkışıdır. Beşinci aşama en iyi oyuncu adına ayrı bir ödöl verilmeye başlanmasıdır. (M.Ö. 449) Yine de ödöl kazanan oyuncularla ilgili, yazarlar hakkında bildiklerimiz kadar bilgi olmaması, yazarın o dönem toplumu içindeki öneminin bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Altıncı aşama, Euripides'in oyuncularına “insana daha yakın, daha gerçekçi oynamaları, yazarın yani karakterin dünyasını anlamayı, yine de tiyatroda olduklarını unutmamaları” gerektiğıyle ilgili verdiğı öğütlerle gerçekçiliğe bir adım daha yaklaşmış oyunculuk olarak değerlendirilmiştir. Yedinci ve son aşama ise oyuncuk mesleğinin popülaritesinin artmasıyla örgütlü bir topluluğa geçiştir.

²¹⁷ Nutku, **Oyunculuk Tarihi I**, s. 25-27.

Bu aşamada yukarıda aktarılan bilgilerle hemfikir olunmayan bazı noktalara değinmek gerekecektir. Nutku'nun ikinci, üçüncü ve altıncı aşamalar olarak betimlediği noktalar karakter ile ilgili olup, daha önceki bölümlerde Attika tiyatrosunda oyun karakterlerini derinlemesine inceleyecek bir alt yapı olmadığından bahsedilmişti. Karakterlerin soy ağacından daha öteye gitmeyen sınırlı bilgiler çerçevesinde, Attika oyunlarında karakterin duygusu, psikolojisi gibi unsurlara yer verilmez. Oyuna genellikle tanrılar yön verir. Bu kaderci perspektifte, Nutku'nun bahsettiği gelişmiş karakter boyutları, karakterlerin iç dünyası ve dünyalarını anlamaya yönelik çalışmalar olduğu pek de akla yatkın değildir.

Daha önce tragedyanın doğuşunda sadece koro olduğundan, çoğu kaynağa göre Thespis ile birlikte ilk solo oyuncunun eklendiğinden, Aisykhlos ile ikinci, Sophokles ile (Bazı kaynaklara göre başka bir yazar da olabilir.) üçüncü oyuncunun eklendiğinden bahsedilmişti. Ancak dramatik türün ilk yıllarında koro hep en önemli öğedir. Solo oyunculara ise rollerinin önemine göre birinci, ikinci ve üçüncü oyuncu denir. Her ne kadar günümüzde protagonist kelimesi oyunun başkahramanı için kullanılıyor olsa da, Attika'da kelimenin etimolojik kökeni olan "birinci oyuncu" anlamı ile kullanılır. Yani, protagonist esasında oyunun başkahramanı değil, başkahraman da dâhil olmak üzere, verilen diğer rolleri de oynayan birinci oyuncuya verilen isimdir. Örneğin haberci rolleri de genellikle protagonist tarafından oynanır; yani protagonist aslında oyun karakterini değil, oyuncuyu niteler. Bu oyuncular yeteneklerine göre belirlenir; koro üyeleri bir gün solo oyuncu, ikinci ve üçüncü oyuncular da protagonist olmayı arzularlar. (Antagonist ise hikâyedeki başkahramanın karşısında duran veya düşmanı olan karakter için kullanılır. Bu deyiş oyuncuyu değil, karakteri niteler.)

Kura ile oyuncuların seçildiği sistemin tam olarak hangi yılda başladığı bilinmese de fikir yürütülebilir. En iyi oyuncu ödüllерinin verilmeye başlamasından sonraki yıllarda olduğu varsayılmaktadır. Bunun sebebi de tüm yazarlara adil bir tutum ile yaklaşabilmektir. Bu sistemden önce yazarlar oyuncularını kendi belirler ve onların yeteneklerini göz önünde bulundurarak oyunlarını yazarlar. Kura sistemine geçmeden önce yazarların beraber çalıştığı favori oyunculara örnek vermek gerekirse,

Aiskhylos'un sıklıkla beraber çalıştığı oyuncular arasında Telestes, Kleandros, Mynniskos (Geleneksel oyunculuk anlayışına sahip olup; yeni bir oyunculuk biçimi kullanan ve bir dönem birincilik kazanan Kallipides'i eleştirmiştir.), oğlu Euaion (Babasının *Toksotides* adlı oyununda Aktaion'u canlandırdığı bilinmektedir. Yanı sıra Sophokles'in de oyunlarında rol almış; *Andromeda*'da Perseus'u, *Thamyras*'ta ise Argipe'yi canlandırmıştır.) ve diğer oğlu Euphorion (Aynı zamanda bir yazardır. Hatta *Zincire Vurulmuş Prometheus* oyununun Euphorion'a ait olduğunu düşünenler de vardır. Bu bilgi doğru kabul edildiği takdirde günümüze 4 tragedya yazarının eserleri kalmış olur.) bulunur.

Kura sistemin nasıl işlediğine ve kuraya katılacakların nasıl belirlendiğine dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Sadece bir yıl en iyi oyuncu ödülünü alan kişinin, bir sonraki sene kuraya katılacağını garantilemiş olduğu bilinir. Kuraya katılacak üç oyuncuyu *archon*'un belirlemesi muhtemeldir. Kuraya üç yazarın isminin konulup onlara üç oyuncu için seçme sırası belirleniyor da olabilir. İkinci seçeneğin üzerinde çok durulmasa da *choregos*'ların ditiramp yazarlarının müzisyenlerini seçmek için kullandıkları yöntem bu olduğundan imkânsız değildir. Kura, sadece protagonistlerin seçimi için düzenlenir ve geri kalan oyuncular için nasıl bir sistem uygulandığı bilinmemektedir. Muhtemelen yazarlar, kura sisteminden önce favori oyuncularını ile çalıştıkları gibi, diğer oyuncular için de yine favori oyuncularını ile çalışmaya devam ederler. Öncesinde çalışmak istedikleri oyunculara göre oyunlar yazabilen yazarlar, kura ile oyuncu belirlenmesinden sonra da gerek gördüğü takdirde oyunu adapte edebilecek vakti bulabilir. Kura ile seçilen solo oyuncuların finansmanı ile ilgili de ancak MÖ 449 yılından itibaren devlet tarafından sağlandığı düşünülebilir. Bundan önceki yıllarda da devlet finansmanı sağlandığı varsayılacak olsa da, uzunca bir zaman boyunca solo oyuncunun da koro üyeleri gibi *choregos* 'lar tarafından finanse edildiği fikri daha olasıdır.

Birinci seçilecek protagoniste jüri tarafından karar verilir. Ancak hangi oyuncunun hangi rolleri oynadığı maske kullanımı nedeni ile bilinmediğinden, (oyun isminin, oyunun başkahramanı ile aynı olduğu örnekler haricinde) oyunlardan önce *proagon*'da yapılan oyun tanıtımı esnasında jüri üyelerinin hikâyeyi dinleyip

oyuncuların tanıtılmasıyla protagonistin kim olduğunu anladıkları varsayılabilir. Ancak aynı şey tüm seyirciler için geçerli değildir. (*Proagon* etkinliği MÖ 444 yılında uygulanmaya başlamıştır. Bu tarih de en iyi oyuncu ödülünün verilmeye başlamasıyla aşağı yukarı aynı yıllardadır.) En iyi oyuncu ödülünü kazandığı bilinen ilk oyuncu Herakleides'tir; ödülü MÖ 447 yılında kazanmıştır. (Ancak ödülün, MÖ 449 yılında verilmeye başlandığı düşünülür.) Lenaia'da ise bu ödülün verilmeye başlanması MÖ 440-430 yıllarını bulur. Komedyalarda en iyi oyuncu ödülünün Büyük Dionysia'da verilmeye başlanması ise MÖ 329 yılını bulacaktır. Eric Csapo'ya göre ise, en iyi oyuncu ödülü resmi olarak protagoniste verilse bile, aslında ödül üç oyuncuya birden gider; başarı üçünün de başarısıdır.²¹⁸

Oyuncu bedenini iyi kullanabilmeli, iyi dans edebilmeli, iyi şarkı söyleyebilmeli, sesini iyi kullanabilmelidir. En iyi solo oyuncu ödülllerinin oyucuların seslerinin değerlendirilmesine göre verildiği söylenir. Ancak kaynaklarda oyuncuların farklı özellikleri ile de ödüller aldığı görülmektedir. Nikostratos ünlü haberci tiradları ile, (Daha sonra haberci tiradlarına değinilecektir.) Kallippides yeni bir oyunculuk biçimi ile, Theodoros betimleyici sesi ile ödül almaya hak kazanmıştır.²¹⁹ Üstelik ödüllerin halktan oluşan 500 kişilik bir kurulun içinden kura ile belirlenen farklı kabilelerden seçilen jüri tarafından verildiği ve bu jüri üyelerinin de oyunlar esnasında seyirci tepkilerinden etkilendiği düşünülürse; kriterlerdeki en belirleyici ögenin ses olmayacağı, izledikleri görsel şölen ve oyuncunun bir bütün olarak beden ve ses kullanımından etkilenecekleri düşünülebilir.

Sophokles'in sesinin güçsüzlüğü nedeni ile oyunculuğu bıraktığı söylenir. Bu da sesin en önemli unsur olduğunu destekler gibi durur; ancak unutulmamalıdır ki Sophokles yıllarca oyunculuk yapar. Dolayısı ile en önemli unsur olduğu düşünülen sesin eksikliği çok büyük bir sorun teşkil etse, bu kadar oyunda muhtemelen rol alması ve dahası bolca ödül kazanması muhtemel olmaz.

²¹⁸ Csapo, **Kallipides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles**, s. 136.

²¹⁹ Maarit Kaimio, "The Protagonist in Greek Tragedy", **Acta Philologica Fennica**; Vol. 27, 1993: 19, Kaynak: <https://www.proquest.com/openview/6d08e87f21131b73d93a6905eaed2a2a/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817633>, 31.05.2022.

Oyuncuların ustalıklarının seslerine göre değerlendirildiğine dair genel bir bilgi olmakla beraber bunun altında ne yattığının üzerinde genelde çok fazla durulmaz. Denir ki; Aristoteles oyunculuğu “farklı duyguları ifade etmede sesin doğru kullanımı” olarak betimler. İyi bir oyuncu olabilmek için, retorik sanatına hâkim olmak gerekir. Bir de yarışmalarda komite kararını verirken oyuncunun retorik sanatına yatkınlığını ön planda tuttuğu ve bunu yaparken de üç maddeyi göz önünde bulundurduğu söylenir: “ses fırlatma tekniği, ses değiştirmedeki kabiliyeti, konuşma biçiminin role uygunluğu.”²²⁰ Ses, hitabet ve anlatım biçimi elbette çok önemli unsurlardır. Fakat bu fikirler beyan edilirken sadece solo oyuncudan bahsedilir çünkü bu kriterlerin aynı zamanda en iyi oyuncunun seçiminde etkili olan faktörler olduğu söylenir. Dolayısı ile bu etkenlerden bahsedilirken koro üyeleri üzerine bir fikir belirtiliyor olmaz. Ancak koro mensupları neredeyse tüm oyun boyunca, yani aslında 4 oyun boyunca sahnededir. Fiziksel olarak da oldukça yorucu olan bu deneyimlerde koro üyeleri, seslerini kaybetmemek, tüm gün boyunca sesi ilk oyundaki gibi iyi kullanmaya devam edebilmek, şarkı söyleyebilmek, koro mensupları ile uyumu sürdürebilmek; solo oyuncu da yine 4 oyun boyunca sahnede birbirinden farklı bir sürü karakteri farklı seslerle (veya aynı sesle) canlandırmak, ritmi yakalamak, şarkı söylemek zorundadır. Tüm oyuncular aynı zamanda sahnede dans etmektedir. Bu şartlarda bir oyuncuda en çok aranan özellik belki de dayanıklılık olmalıdır. Bu kadar fiziksel iş gücü gerektiren, tüm gün süren performanslarda fiziksel olduğu kadar vokal yetkinlik de önemlidir. Yani aslında aranan bu temel ses yetisi, diksiyon, seste esneklik, tonda çeşitlilik, zamanlama, tonlama, devamlılık, şan ve ritim gibi kriterler de barındırır. Bu söylemlerle üzerinde durulmak istenen nokta şudur: Aristoteles ve neticesinde günümüze kadar uzanan diğer oyuncu sesi üzerine paylaşılan görüşlerde, sesi kullanma yetisinden bahsederken bu unsurlardan ziyade sesin seyirciye duyurulabilmesi ve duyurma biçimleri üzerinde daha çok durulmaktadır. Günümüze kalan tiyatro yapılarında ses sorunu yaşanmayacağı söylenebilir. (Attika tiyatro mimarisi akustiği hakkında ise kesin bilgi yoktur. Fakat bu açıdan bakıldığında, oynanan alanın büyüklüğü de günümüze kalan yapılar gibi değildir.) İyi bir akustiğe sahip olan bu tiyatrolardaki ses iletim özelliğini bugün yapılan mimarilerde bile

²²⁰ Prof. Dr. Özdemir Nutku tanımı ile: Bknz. s. 16

yakalamak çok zordur. Dolayısı ile oyuncuların seslerini duyurmaktan ziyade, sürdürülebilirliği sağlamak, ritmi özümseyebilmek, metnin melodisini seyirciye ve oyunun bütününe yansıtabilmek ve aynı anda dans etmek için gerekli bir nefes ve diyafram kullanımı, müzik kulağı, şan yeteneği ve fiziksel kapasiteden bahsetmek daha doğru olacaktır. Attika prodüksiyonlarında bedenin ustaca kullanımının temel yollarından biri dizelerin ritmidir. Tıpkı Shakespeare metinlerinde olduğu gibi, metnin kendi müzikalitesi ve ritmi duyguyu yansıtmaya yardımcı olur; beden, ses ve nefes uyumu sağlandığında hareket dizgesi doğal olarak gelişir.

T.S. Eliot'un ifade ettiği gibi Yunan antikitesinin harmanlanması muhteşemdir: felsefede soyutla somutun birleşimi, düşünce ve duygunun birleşimi, kurgu ve eylemin birleşimi.²²¹ Tıpkı bu sözlerdeki gibi Antik Yunan tiyatrosunda da sözler ve sözlerin arkasındaki eylemde müthiş bir uyum vardır. Bu eylem, seyirciye sesle olduğu kadar bedenle de aktarılmalıdır. Bunun için de Attika oyuncusunun ilk adımı kendini metne bırakmaktır.

Kendini metne bırakmak demek, melodisine, ritmine bırakmaktır. Ritme adapte olan nefes, oyuncunun bedenine yön verir. Daha önce de kullanılan bu alıntıda yazarlar için şu ifadeler yer alır: “Herkesin bildiği o güzel türkülerini bestelerken kendilerinde değillerdir, müzik ve ritmin hareketine kapılır kapılmaz başları dönmüş, kendilerinden geçmişlerdir; tıpkı, akılları başlarında değilken ancak kendilerinden geçtikleri zaman ırmaklardan süt ve bal çeken bakkhalar gibi.”²²² Bu etki altında yazılan metnin müzikalitesinin ancak metnin orijinal dilinde bulunabileceği öngörülebilir. Bu müzikalite, oyuncuya çok büyük bir özgürlük alanı tanır; oyuncu kendini ritme kaptırdığında hareket, bilinçdışından doğal olarak gelir. Çevirilerde ister istemez kaybolan metnin bu melodik yapısı ve ritmi, metnin görselliğini içinde barındırır. Metnin görselliği ile kastedilen metnin içerisinde var olan fiziksel eylemin tasviri ve bunun eş zamanlı olarak sahnede sergilenmesidir. Helen Eastman bu konu ile ilgili olarak şöyle der:

²²¹ Taplin, **Greek Tragedy in Action**, s. 1.

²²² Platon, **İon**, çev. Niyazi Berkes, İstanbul, Hürriyet Yayınları, 1973, s. 534.

“... Yunan tragedyalarının çoğunda ikonik görsel ifadeler vardır, bunlar performatif prodüksiyonların tarihidir, çağdaş metinlerde korunmuş olabilir de, olmayabilirler de...”²²³

Bugün bu ikonik görselleri anlayabilmemiz için, elimizde bulunan çevirileri bu anlamda okumaya çalışmak gerekir. En göze çarpacak ögesi muhtemelen ritüeller olacaktır.

“Nefes almalar, ağlamalar, duraklamalar, farklı konuşma tempoları, beden uzuvlarının kasılması ve serbest bırakılması, birbiriyle çelişen jestler, bütün bu hareketler, metnin anlamına doğrudan hizmet etmekten ziyade metnin anlamını bütünleyici özerk ve ritmik bir beden sistemi ile vokal reaksiyonları oluşturur.”²²⁴

Varopoulou’nun Antik Yunan tiyatrosunu kendi yöntemleriyle yeniden canlandıran Attis Tiyatrosu için yapmış olduğu bu tabir aslında Attika tiyatrosu için de son derece geçerli sayılabilir. Burada bahsedilen her unsur bir devinimdir. Nefes, duygusal reaksiyonlar, farklı tempolar, kasılmalar, jestler, hepsi bir devinimdir. Oyuncu, hareketsiz değildir. Aksine bedeninden enerji taşımaktadır.

Bu aşamada Attika oyunculuğuna dair sadece ellerini ve kollarını kullanan, kostümleri nedeniyle zor hareket eden, çok büyük bir mimari içerisinde kendini ifade etmeye ve sesini duyurmaya çalışan, *skene* üzerine yerleştirilip korodan ayrı tutulan, hitabet yeteneğinin diğer tüm yeteneklerinden ayrı tutulduğu bir biçimi olduğuyla ilgili önyargıların son yıllarda yapılan araştırmalar ile yıkılmaya başlamasının kısaca incelenmesi doğru olacaktır. Bunun için önceki bölümlerde elde edilen verilerden yola çıkılacaktır.

Özdemir Nutku’ya göre türlerin gelişimini tragedyada “rol yorumu, konuşma sanatı, tartımı ve hareket disiplini”, komedyada ise “sesin çeşitli tekniklerle kullanılması, gövdesel esneklik, beceri, sözsüz oyun ve mizah” sağlamıştır.²²⁵

²²³ Kaynak: <http://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/2010/eastman>, 08.08.2021.

²²⁴ Eleni Varopoulou, “*Prolog*”, **Theodoros Terzopoulos and The Attis Theatre (History, Methodology and Comments)**, Atina, Agra Publications, 2000, s. 12. Akt. Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak**, s. 85.

²²⁵ Nutku, **Oyunculuk Tarihi**, s. 27.

Hayata birçok tanrı tarafından sürekli yön verildiği düşünülen, zihin ve bedenin birbirinden bağımsız olarak işleyebilen iki farklı sistem olduğunun bilinmediği bir toplumda karakterin psikolojisini düşünmek, çözümlemeye çalışmak, modern yaklaşımla anlamlandırmak çok gerçekçi değildir. Yani aslında modern oyuncunun masa başı metin çalışması Attika oyuncusu için çok kullanışlı değildir.

Attika oyuncusu, mitik bir hikâyeyi toplumsal bir yaklaşımla, toplumun sesi olarak anlatır. Bugün bir oyuncudan ilk beklenen karakteri ve oyunu iyi anlayabilme ve yorumlayabilmesidir. Ancak Attika oyuncusundan ilk etapta beklenenler bile hareketin önemini vurgular niteliktedir: iyi dans edebilme, iyi şarkı söyleyebilme, atletik olma, ansambl içinde yer alabilme, ritim duygusunun gelişmiş olması, mekâna uyum sağlayabilme, söylediklerinin anlaşılması. Fiziksel özelliklerinin son derece gelişmiş, hatta bazı kaynaklarda “atlet” olarak betimlenen oyuncuların aynı zamanda hitabet yeteneği de kuvvetli olmalıdır. Hitabet günümüzde etkili söz söyleme sanatı olarak geçer ve yalnızca konuşma ile ilgili olduğu düşünülür. Ancak bu olgu, bir hikâyeyi, bir sözü, bir konuyu başkasına güzel aktarma ile ilgili ise bu, söz ile olduğu kadar beden ile de ilgilidir.

Attika oyuncusunun yaptığı aslında, yukarıda da söylendiği üzere, rolün yorumu değil, daha ziyade metnin içerisindeki aksiyonu doğru bir ritim ve doğru kodlar aracılığı ile bedensel bir ifadeyle aktarmaya çalışmaktır. Jane Montgomery Griffiths, metnin oyunculara, oyundaki duygularından kaçmaları için yardımcı olduğunu söyler. Tragedyalarda çekilen acılar o kadar büyüktür ki, oyuncunun bugünkü oyunculuk anlayışı ile bu duyguları yaşamaya çalışması son derece zordur. Ona göre oyunun trajik yanı da metinde gizlidir. Oyuncusu Emily Milledge’in de Antigone’yi oynarken, ancak dizeleri kullanmaya alışınca endişelenmeyi bırakıp kendini metne bıraktığını söyler.²²⁶ Yani esasında metin, oyuncunun destekçisidir. Aslolan bu dizelerin eşlik ettiği bedendir.

Metin, bedensel tercihleri konusunda oyunculara yol gösterir. Örneğin Laurance Olivier, Oedipus’un “O, o where am i going?” dizlerini oynarken, “O, o ” nidalarında

²²⁶ Kaynak: <https://vimeo.com/groups/326570/videos/137214667>, 16.08.2021.

dilleri donarak yere yapışmış sansarlar hayal ettiğini söyler. Michopoulou, Agave'yi oynarken bir aslanı değil de kendi oğlunu öldürdüğünü anladığında, bedeninin ve nefesinin kendisini yönlendirmesine izin vermiş ve sessiz bir çılgılık tercih etmiştir. Fiona Shaw ise Electra'yı oynarken karakteri dönmekte olan bir derviş gibi imgelemiş ve enerjinin sözden bedenine indiğini hayal etmiştir.

Bugünün oturmuş gerçekçilik anlayışından o günün gerçeklik anlayışını kavramaya çalışmak esas meselelerden biridir. *Poetika*'da *katharsis* ile ilgili söylenen tek cümle şöyledir: "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir."²²⁷ Yani aslında *mimesis* yolu ile seyirciyi arındırmaktır. Ancak bunu yaparken seyircinin oyunun içine girmesi, inanması, kendini kaptırması gerekmez. Tragedya, eylemin taklidi olduğuna göre sahnede olanın taklitten ibaret olduğu bilinmektedir. Fakat yine de sahne üzerinde izleyiciye bazı öğeleri gerçek kılmak için bir çaba da vardır. Örneğin sahne üzerinde *deus ex machina*'nın kullanılması gerçeklik adına tuhaf bir ikilem yaratır. Bir yandan uçan varlıkları gerçekten uçuyormuş gibi gösterme gayreti varken, öte yandan sahnede bu işlemi yapmak için kullanılan ve gerçeklik algısını yerle yeksan eden büyük vinçler bulunur. Bu yöntem aynı zamanda perspektif olarak seyircinin gözünde dikey olarak tanrı-birey (oyuncu birey ve seyirci birey) alanlarını belirleyen bir denklem de kurmuş olur. Bu da MÖ V. yüzyıla özgü bir gerçeklik anlayışıdır.

Bu gerçeklik anlayışı muhtemelen oyuncuların bedenlerine de yansır. Kuvvetle muhtemel oyuncuların kullandığı simgesel beden dili günlük yaşamdan çok farklı olmamakla birlikte, daha dramatik, daha büyük, daha sentetik bir estetikle sahnelenir. Bu durumda aslında *deus ex machina* gibi bir yabancılaştırma efekti gibi görünse de, dönemin seyirci gerçekliğine çok uzak bir tercih olmadığı düşünülebilir.

Attika oyunlarındaki simgesel gerçeklik, bugünün gerçeklik anlayışında aranmamalıdır. Tıpkı oyunların sahneleniş biçimi gibi, oyunculuk yönteminde de döneme özgü bir gerçeklik anlayışı mevcuttur. Bu anlayış oldukça stilizedir.

²²⁷ Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail. Tunalı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1987. 6. Bölüm, Akt. Hülya Can, "Aristoteles'te Katharsis Kavramı". *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 2006, 63-70, s.66. (Çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/pub/flsf/issue/48601/617467>, 10.09.2021.

“Bugün beşinci yüzyıl Yunanistan’ında görülen oyunculuk biçimini doğru olarak betimlemek olanaksızsa da onun gerçekçilikten uzaklaşan çeşitli özelliklerinin hepsi sıralanabilir: Birincisi bir oyunda aynı oyuncu genellikle birden fazla rolde oynamak zorundaydı. İkincisi, erkekler kadın rolleri dâhil tüm rollerde oynarlardı. Üçüncüsü, şarkı, ezgili konuşma [resitatif], koro bölümleri, dans ve maskenin özgürce kullanımı önemli ölçüde biçimleşmeye yönelmişti. Diğer yandan geç Yunan döneminde oyuncululuğu karakterize eden aşırı biçimleştirme beşinci yüzyıl oyuncululuğunda tipik değildi. Hem trajik, hem de komik oyunculuk kuşkusuz kesin olarak günlük yaşamdan uzaklaşmıştı. Tragedya ülküleştirme doğrultusunda, komedya burlesk doğrultusunda - fakat dramatik olayları seyircinin dünyasına bağlayan ilişki yeterince tanınabilir kalmıştı.”²²⁸

Oyuncu bedenini en az metin kadar önemli bir yere konumlandıran Barthes da Attika tiyatrosunda oyuncululuğun oldukça stilize olduğu görüşündedir. Oyuncunun bedeni de tıpkı metin gibi seyircinin algılayacağı tiyatral realitenin aktarım aracıdır. Oyunlarda en az dilde bulunduğu kadar, hatta daha fazla bedensel semantik kod bulunduğu söylenebilir. Bu gerçekliğin, dönemin tiyatral gerçekliği olduğunun tekrar altının çizilmesinde fayda vardır. Bu gerçeklikte oyuncu bir işaretler sistemi oluşturur. Oyuncunun beden dili dönem seyircisi tarafından anlaşılabilir kodifiye bir dildir. Bu tercih, oldukça büyük olan bir alanda, izleyicinin sahnede gördüğünü anlamasını da kolaylaştırır. Attika tiyatrosunun performans biçiminin doğalcı olmadığı konusunda görüşler ortak paydada buluşur, ancak bu işaretler sistemi ile ilgili varılan bir mutabakat da yoktur. Dramatik türler için ayrı bir işaret dili oluşturulmadığı fikri baskındır. Vazolardan, heykellerden yola çıkarak günlük beden diline yakın, fakat daha stilize ve daha büyük jestler kullanıldığı öngörülmektedir. Bu büyük hareketler ve stilize koreografiler sayesinde de oyunu takip etmek seyirci için daha kolay bir hale gelir.

Örneğin yas sahnelerinde muhtemelen cenaze ritüellerinde kullanılan bedensel ifade biçimi kullanılmaktadır. Kültürün bir parçası olan ve seyircinin aşina olduğu bu görsel dil, sahnede daha estetik ve ritmiktir; sahne üzerindeki diğer oyuncular ile uyum içerisindedir. Muhtemelen tüm seyircilerin görebilmesi adına, bu ritüellerin daha fiziksel olarak büyütülmüş versiyonları kullanılmaktadır.

²²⁸ Brockett, **Tiyatro Tarihi**, s. 36.

MÖ V. yüzyılın sonlarına ait bir anekdotta Mynniskos'un Kallipides'i hareketleri aşırıya kaçtığı için maymuna benzettiği söylenir. Buradan fazla hareketin kötü algılandığı, oyuncunun daha az, daha gerçekçi hareket etmesi gerektiği algılanabilir. Ancak bu bilgi çeviri hatasından kaynaklı bir yanlış anlaşılmalıdır. Aristoteles'in konu ile ilgili tüm söylediklerine bakıldığında aslında ifade edilmek istenen “*excessive gesture*” değil, “*excessive mimesis*”tir.²²⁹ Maymun benzetmesinin nedeni Kallipides'in her şeyi, tüm eylemleri taklit etmesidir. Yani aslında eleştirilen aşırı hareket edilmesi değildir, aşırı gerçekçi olmaya çalışılmasıdır. Dolayısı ile bu yanlış çeviri nedeniyle, aşırı hareketin eleştiri konusu olduğu görüşü bir yanlış anlaşılmalıdır.

Küçük fiziksel hareketlerin dönem performans şartlarında seyirci tarafından algılanması pek mümkün değildir. *Orchestra*'nın orta noktası ile en yakın seyirci arasında 12-15 metre, en uzak seyirci ile de yaklaşık 50 metre olduğu ve yükseklik farkının da eklendiği düşünülürse minimal hareketler görsel bir anlam ifade etmeyecektir. Günümüze kalan mimari yapıların Attika tiyatrosunda henüz inşa edilmemiş olduğundan bahsedilmişti. Dolayısı ile oyunlar bu formda ve bu büyüklükte bir alanda oynanmıyor olabilir, ancak yine de başka kentlerden misafirlerin hevesle gelmek istediklerine ve bu performansların bir güç gösterisi haline dönüştüğüne bakılırsa, o günkü yapıların da çok küçük olmadığı düşünülebilir. Kırsal kesimlerde yer alan en eski tiyatro yapılarının bile 3.000-4.000 kişilik seyirci kapasiteleri olduğuna göre kentlerde yer alan tiyatro yapılarının çok daha büyük olacağı öngörülebilir. Dışavurumsal büyük hareketler hâlâ bir varsayım seviyesinde kalsa bile en azından küçük, belli belirsiz kıvılcıkların veya günlük hareketlerin bu prodüksiyonlarda yer almadığı konusunda fikir birliği yapılabilir. Sonuç olarak sahne üzerindeki hareket hem görülebilir, hem de karakterin/oyunun *ethos*'una uygun ve estetize edilmiş olmalıdır. Bu tiyatral gerçeklik, seyircinin gündelik gerçekliğinden uzak olduğu için aslında seyirci bir yandan bildiği bir şeyi izlemekte ama aynı zamanda soyut bir dünyaya bakmaktadır. Sonuç olarak oyuncuların kullandığı bedensel dil, kodifiye bir dildir. Antik seyircinin algılayabileceği günlük jestlerin,

²²⁹ Csapo, **Kallipides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles**, s. 128.

ritüellerde kullanılan jestlerin veya danslardan aşına olunan koreografilerin daha büyük, daha dışavurumsal, daha görünür ve daha estetik versiyonları olarak düşünülebilir. Oyuncuların hareket halinde olduklarının kanıtlarından bazıları günümüze kalan vazolar, Aristophanes parodileri, sahne üzerinde bulunan *mechane*'ler, Antik Yunan dans figürleri, metinlerin verdiği ipuçları ve “beden tablolarının” sergilendiği sahnelerdir.

Attika performansı ve oyunculuğuna dair bulunabilen çeşitli bilgiler maddeler halinde aşağıda sıralanmıştır:

- Attika performanslarında tablo da bir oyunculuk tekniği olarak kullanılır. Tablolarda, olması gerekenden daha uzun süre sessiz ve hareketsiz kalan oyuncular görünür. Bu oyuncular sahnede heykel gibi duruyor olsalar da, fiziksel bir postür söz konusudur. Yani aslında bedensel bir ifade bu tablolarda da mevcuttur. Örneğin sahne üzerinde genellikle ölüm ve şiddet içeren sahneler gösterilmesi yasak olduğundan bu anlar tablo olarak da gösterilebilir. Veya koronun şarkı söylediği anlarda da oyuncuların bazen tablolarda bekliyor oldukları düşünülebilir.
- Metinlerde kullanılan ölçüler ezberi kolaylaştırır ancak dili, konuşma dilinden uzaklaştırır. Oyuncun sesini duyurmak için gerek duyulan yetkinliğin yanı sıra, bir de bu dil anlaşılabilir kılınmalıdır. Vurgu ve ritimleri doğru kullanarak bu müzikal harmonisi yüksek metni aktarmak da ayrı bir meziyet gerektirir. Attika metinlerinde çok fazla şarkılı ve resitatif bölüm vardır. Çoğu korolar tarafından söylenir. Solo oyunculara ise en çok şarkı söyleyenler kadın karakterler, sonra erkeklerdir. Tanrılar, köleler ve yaşlıların çok fazla şarkı söylediği görülmez. Solo oyuncuların repliklerinin uzunluğu 500 dizeye kadar çıkabilirken, koronun replikleri 200 satıra kadar çıkabilir.
- Çağdaş sahneleme biçimlerinde genel anlamda daha stabil, birbirini dinleyen ve buna göre reaksiyon veren gerçekçi bir sahneleme anlayışı olduğu söylenebilir. Attika oyuncusu ise soyut bir mekân kullanarak, dans edip şarkı söyleyerek, performans alanındaki diğer hareket halinde olan oyuncuların farkında olup aynı zamanda seyircinin nabzını tutmalıdır. Dolayısı ile Attika performansını algılayabilmek için duygusal beden ifadesi üzerine daha fazla yoğunlaşmak ve psikofiziksel bir yaklaşımı

benimsemek gerekir. Bu performansta ilk göze çarpan zorluklar ise, dil ve müzikalitesinin karmaşık yapısını anlamak, büyük bir alanda oynamak, seyirciye bir maskenin ardından seslenmektir.

- Oyuncu için performansların sahnelendiği bu dekorsuz, ışıksız kolektif alan tam anlamıyla bir oyun alanıdır. Bu alan, hayalgücüne ve fiziksel olarak da iş gücüne dayalıdır. Bu özel alanda seyirci ile bugün anladığımızdan farklı bir bağ kurulur. Seyirci bir alana sıkıştırılmamıştır, gün ışığında, sesi kesen herhangi bir etken olmadan, akustığı muazzam bir yapıda, binlerce kişi ile bütün bir günü rahatsız yerlerde oturarak, sahnede izlediği kolektifin yansıması olarak diğer seyircilerle bir kolektif oluşturur. Koronun temsil ettiği kendisidir ve bunun farkındadır. Işık efekti ve gerçekçi dekorlar olmadan, bir müzik eşliğinde görsel bir şölene şahitlik eder ve bunun merkezinde oyuncunun bedeni vardır.

- Performans alanındaki dengede mimarinin olduğu kadar solo oyuncular ve koro arasındaki dinamiğin, *agon*'un da etkisi olduğu söylenebilir. Demokrasinin oturduğu bu yıllarda, yaşadığı çağın gündeminin bu kadar yakından sahneye taşındığı bir dönemde, seyirci sahnede hiyerarşi değil, demokrasinin mekânsal olarak yansımasını görmek isteyecektir. Solo oyuncunun *orchestra*'daki konumu muhtemelen sürekli değişmektedir. Ancak seyirci ile etkileşim adına, tüm seyircileri görebilmesi ve tüm seyircilerin de kendisini görebilmesi açısından genellikle en güçlü olacağı alan olan *orchestra*'nın gerisi (*upstage*) tercih edilecektir.

- Metinler iyi okunduğunda bazı sahnelerde oyuncuların son derece atletik olmaları gerektiği anlaşılabilir. Birçok metin okuyucuya sahne üzerinde koşma, oturma, uzanma, diz çökme, sarılma gibi eylemler olduğunun ipucunu verir. Örneğin Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus*'unda Io, sahneyi esrik bir halde, alnında çıkmış boynuzlarıyla; yani aslında neredeyse bir yarı hayvan-yarı insan gibi terk etmelidir. Sophokles'in aynı adlı oyununda Philoktetes'in bacağından ötürü ne kadar acı içerisinde olduğunu göstermesi gerekir. *Troyalı Kadınlar*'da Hecuba'nın uzun süre dizlerinin üzerinde kalması gerekir. Oyuncuların gerektiğinde çatılara hızlıca çıkmaları, uçarak şarkı söylemeleri gerekir.

- Oyuncuların hareketini kısıtlayan kostümlerin MÖ V. yüzyılda henüz kullanılmaya başlamadığı, oldukça hafif maskelerin, neredeyse günlük kıyafetlere yakın çoğunlukla ketenden kostümlerin, tabanı yüksek olayan son derece rahat ayakkabıların kullanıldığı kostüm bölümünde açıklanmıştı. Bunun en güzel kanıtlarından biri çatı olarak kullanılan *skene*'nin üzerine çıkma süresidir. (Daha önceki bölümlerde tragedyalarda *skene*'nin istisnalar dışında çok da sıklıkla kullanılmadığına değinilmişti. Ancak yine de *skene*'nin çatı olarak kullanıldığı nadir anlar ile ilgili olarak aşağıdaki detaylara yer verilmiştir.)

- Oyuncuların *skene* üzerine nasıl çıktıkları bilinmemekle beraber Mastronarde, beş yöntem olasılığı sıralar: ²³⁰

- 1) Tavanda bulunan bir kapak: *Skene*'ye açılan ve merdivenle çıkılan bu kapaktan oyuncular yukarı çıkar ancak bu olasılıkta oyuncuların sahneye nasıl çıktığı gözükür.

- 2) A tipi merdiven: *Skene*'nin dışında, arka tarafında bulunan bir merdiven ile oyuncular yukarı çıkar. Merdiven gizlenmediğinden oyunun kafası çatı seviyesine geldiği andan itibaren görünür.

- 3) B tipi merdiven: *Skene*'nin içinden çatısına açılan bu merdivenin bittiği noktaya bir paravan koyarak oyuncunun çıktığı anın görülmemesi sağlanır.

- 4) C tipi merdiven: *Skene*'nin arka tarafına, dışarıdan konulan merdivenin bittiği noktaya bir paravan konur ve oyuncunun çıktığı anın görülmemesi sağlanır.

- 5) Vinç: Oyuncuların *skene*'nin üzerine uçarak gelmelerini sağlayan bir mekânizmadır.

Bir başka soru işareti de oyuncuların *skene*'den nasıl *orchestra*'ya indikleridir. Örneğin Aristophanes'in *Lysistrata*'sında *skene*, *propylaea*'daki²³¹ bir siperliğin çatısını temsil eder. Bu oyunda Myrrhine'nin *skene* üzerinden *orchestra* seviyesine, Kinesias'ın yanına gelmesi için 5 satırlık bir süresi vardır. (884-889) Myrrhine'yi oynayan oyuncunun son derece çevik ve hızlı olması gerekmektedir. Roma dönemine ait olan, oyuncunun hareketini kısıtlayan kostümlerin Attika oyuncusu tarafından

²³⁰ Donald J. Mastronarde, **Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama**, Kaliforniya, UC Berkeley Classical Papers, 1990, s. 13-14.

²³¹ Antik Yunan mimarisinde anıtsal bir geçit.

kullanılması halinde, oyuncunun bu kadar hızlı bir şekilde aşağı inmesi beklenemez. Aynı şekilde *Eşekarıları* oyununda Bdelcyleon'un da aşağı inmesi için 12 satırlık bir süresi vardır.

Skene üzerine çıkışlar ile ilgili bir başka örnek ise Oceanid'ler korosunun yukarı çıktığı Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus*'udur. Koro üyeleri sayısının 12 veya 15 olduğu düşünülürse, bu kadar kişinin tek tek merdivenlerden çıkması zor olacaktır. Bu tip durumlar için *skene*'nin arkasına veya her iki yanına rampalar da kurulmuş olabilir. Koronun, performansın atmosferini, aralarındaki uyumu ve kolektif bedeni bozmadan yukarı çıkması ve inmesi gerekmektedir.

- Antik Yunan'da oyunculuk öğrencileri, profesyonel okullarda ses, jestler, şarkı, dans ve genellikle enstrüman çalma üzerine eğitim alırlar. Bu okullarda oyuncular daha dinamik ve esnek olmak adına bedenlerini, ritim duygularını, aşırı göstergeciliği, seslerini eğitmeyi ve ellerini kullanmayı – özellikle de χειρονομία, “chironomie” yani söyledikleri sözlere göre elleri kontrol etme sanatını öğrenirler. (Pidoux, 1991) ²³² Athenaeus,²³³ Aiskhylos oyuncularından Telestes'in *Tebai'ye Karşı Yediler* oyununda *cheironomia* konusunda çok başarılı olduğunu söyler.²³⁴ Çiçero bir oyuncunun eğitiminin, bir dansçı ile bir atletin karışımı olduğunu, bunun üzerine bir de felsefi bir yaklaşım gerektiğini söyler.²³⁵ Ayrıca doğru beslenme de iyi oyunculuk için önemli sayılır.

²³² Yannick Legault, **Acteur en action: Étude comparative de modèles de direction d'acteur**, Doktora Tezi, Laval Üniversitesi, Sahne ve Sinema Sanatları, 2016, s.13.

²³³ Yunan retorikçi ve yazar.

²³⁴ Kaynak: <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Ancient/en/Dance.html>, 19.05.2022.

²³⁵ Mehmet Salih Yıldırım, **Experiencing The Ancient Theatre: A Perspective On Interpreting The Ancient Theatre Through Reflections From The Space Of The Performer**, Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013, s.12.



Görsel 10.1. *Cheironomia*. Roma tiyatrosunda kullanılan kodifiye jestler.²³⁶

- Attika tiyatrosunda kadın rollerini oynayan erkeklerin efemine bir beden dili kullandığı sanılmamaktadır. Kostümlerin renklerinden, maskelerden ve üzerlerindeki saç kullanımlarından, göğüslerini büyük göstermek için kullanılan *prosterneda* 'lardan ve kullanılan kodifiye dilden (Kadınlara özgü bazı jestlerinden varolduğu düşünülebilir.) sahnedeki karakterin kadın olduğu anlaşılır. Zaten oyuncunun erkek olduğunu bilen seyirci karakteri o gözle izler; kadın olduğuna inandırılması için ek bir feminen öğeye ihtiyaç duyulmaz. Hatta bazı teorisyenler oyuncuların seslerini bile inceltmediğini, her karakteri aynı ses ile oynadığını savunurlar.
- Çocuk oyuncular da oyunlarda sıklıkla karşımıza çıkar. (*Medea*, *Alkestis*, *Yakarıcılar*, *Herakles* vb.) Oyunculuk adına herhangi özel bir eğitim aldığı düşünülmeden, replikleri olmayan bu karakterler için muhtemelen gerçekten çocuk oyuncular kullanılmaktadır. Bununla ilgili kesin bir bilgi olmasa bile, metinlerde ebeveynlerin çocuklara doğru eğildiğine dair ipuçları bulunmaktadır. Oyuncuların

²³⁶ Bu örnek Roma tiyatrosuna ait olsa da, fikir vermesi açısından eklenmiştir. Kaynak: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jbulwer.jpg>, 28.08.2021, 28.08.2021.

dizlerinin üstünde çocuk gibi oynadıklarına ihtimal verilmediğinden, yanı sıra yetişkinler tarafından oynanması halinde muhtemelen bu karakterlere de replik yazılacağı düşünüldüğünden, çocuk oyuncuların varlığı ile ilgili çok soru işareti bulunmamaktadır. Üstelik erkeklerin kadın rollerini oynadığı bilindiği gibi; bu durum çocuk karakterler için de geçerli olsaydı, muhtemelen bu bilgi de günümüze ulaşırđı.

- Attika oyunlarında çok özel bir karakter vardır: haberci. Sahne dışında olanları sahne üzerinde seyirciye, diğler oyunculara ve koroya aktaran haberci, anlatım yolu olarak hem sözel hem de fiziksel yolu tercih eder.

Haberci karakterinin modern yorumlamaları genellikle haberi sadece olduğu gibi okuyan/aktaran kişi olarak görölmektedir. Oysa habercinin dönem şartlarındaki en hızlı kaynak olduğunu, büyük bir hızla ve haberi ulaştırmanın sorumluluğu ve heyecanıyla varış noktasına geldiği göz önünde bulundurularak ele alınmalıdır. Burada savaş zaferinin haberini vermek üzere kilometrelerce yolu koşan birini canlandıran bir oyuncudan bahsedilmektedir. Getirdiği haberin önemini ve duygusunu seyirciye aktarabilecek yegâne karakterin sade bir yorumla ele alınması kabul edilebilir gelmemektedir.

“Haberci

... Ben de haberi

Sana ilk duyuran olmak ve ödölümü

Almak için olanca gücümle koşarak geldim.”²³⁷

Seyirci için sahne dışında olan ve göremediği heyecan verici kavga, ölüm vb. haberleri öğrenmek oldukça önemlidir. Haberciyi oynayan oyuncu (çoğunlukla protagonist) hayli uzun tiratlarında sesi ve bedensel hareketleriyle seyirciyi etkiler ve bu biçime “haberci dansı” adı verilir. Athenaeus, tiyatrodaki haberciyi oynayan oyuncunun ve diğler oyuncuların jestlerinin bir dansın parçası olduğunu ve trajik aktörün de bir tür dansçı olarak algılandığını söyler.²³⁸ Haberci yorumlarıyla ilgili

²³⁷ Sophokles, **Trakhisli Kadınlar**, çev. Ari Çokona, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2021, s. 8.

²³⁸ Lillian B. Lawler, “The Messenger’s Dance”, **The Classical Outlook**, 22(6), 59–61, 1945, s. 60.

Kaynak: <http://www.jstor.org/stable/44005204>, 27.08.2021.

olarak Tamara Karsavina şöyle der: “Geçmiş zamanı aktaran ve bir dansçının sahne dışında olanları konvansyonel hareketlerle açıkladığı bir sahne...”²³⁹

Bir Athenaeus alıntısı ise Aiskhylos’un oyuncularından, koro lideri olduğu düşünülen Telestes’in *Tebai’ye Karşı Yediler* oyununun tüm hikâyesini bir kelime bile söylemeden, sadece dans yolu ile anlatabileceğini söyler.²⁴⁰

Haberci rolü o kadar büyük bir önem taşır ki sadece haberci rolü ile ünlenen bir oyuncunun ismi günümüze kadar kalmıştır. Nikostratos haberci rolü sayesinde en iyi oyuncu ödülünü kazanmıştır. Bu da aslında birincilik kriterlerinde sadece sesin göz önünde bulundurulduğu fikrinin antitezidir. Nikostratos için “her şeyi Nikostratos gibi anlat” tabiri kullanılır; yani beden çok iyi kullanılmalıdır.²⁴¹

- Oyuncu sahne üzerindeyken farklı bir enerji alanına girer. Tanrı adına sahnededir. Maske sayesinde kendine yabancılaşmıştır. Maske ile oynamayı deneyimleyen oyuncuların söylediği üzere, maske neredeyse bedene yol gösterir, bedeni özgür kılar. Bu beden artık bir bireyi değil, kolektifin bir parçasını temsil eder. Maskenin ardındaki beden, koro, mekân, metin, seyirci ve hatta aksesuarlar ile ayrı ayrı iletişim ve etkileşim halindedir. Oyuncu bedeni vasıtasıyla bu öğelerle beraber simgesel bir gerçekliği yansıtmak zorundadır.

Paul Ekman’a göre duygular aslında yüz aracılığıyla gösterilir. Beden ise bu duygularla nasıl baş ettiğimizi gösterir. Bu açıdan bakıldığında maske kullanımı oyuncuya bir özgürlük alanı da sağlar. Oyuncu içgüdüsel olarak kendini hem bedeni hem sesi hem de mimikleri ile ifade eder. Ancak maske nedeni ile Attika oyuncusunun elinden bir ifade yöntemi alınır. Bu eksiliş, istemsizce diğer ifade yöntemlerini daha kuvvetli kullanmaya iter.

²³⁹ Tamara Karsavina, **Theatre Street**, Londra, Heinemann, 1938, s. 113.

²⁴⁰ Lawler, **The Messenger’s Dance**, s. 60.

²⁴¹ Xen, “Symp”. 6.3; it was proverbial to “tell everything like Nikostratos” (*Paroemiogr.* 1.395) Akt. Edith Hall, “The Singing Actors of Antiquity”, **Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession**, ed. P.E. Easterling, Edith Hall, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, s. 12.

Tragedya gibi çok yoğun ve kuvvetli duygular barındıran bir türde maskenin olmadığı düşünüldüğünde, saatlerce sürecek (3 tragedya + 1 satır) bir performansta, sesini duyurabilmeye ve anlaşılır olmaya çalışan, söylediği uzun dizelerde hiçbir ritmi kaçırmamaya ve ahengi bozmamaya gayret eden ve fiziksel olarak son derece aktif olduğu düşünülen oyuncu için bu tecrübe çok daha zor bir hal alır. Bu anlamda maske, Attika tiyatrosunda oyuncunun çok büyük bir destekçisidir.

Maske aynı zamanda gerçeklik algısını kıran önemli unsurlardan biridir. Karakteri ötekileştirmesi bir yana, tüm oyun boyunca neredeyse her sahnenin, tek bir ifade ile oynandığı bir dünyada bugünün gerçekçilik arayışı nafile bir çaba olur.

Maskeyi deneyimlemeden anlamak; bedene ve duyguya ne yaptığını kavramak oldukça zordur. Günümüzde maske ile oynamayı deneyimleyen oyuncular günün sonunda şu sonuca varmışlardır: Maske kullanımı oyuncuyu daha göstermecî bir üslup kullanmaya iter. Maskenin içerisinde bir titreşim oluşur. Bu titreşim oyuncunun sesini, hareketini ve hem karşısındakinin farkındalığını hem de kendi farkındalığını etkiler. Oyuncunun yüz ifadeleri görülemediğinden, oyun boyunca sergilemesi gereken tüm mimikleri bütün bedeni ile aktarmak ister. Oyuncu bedeni, uzaktan bakıldığında anlamlı tek bir ifade bütünü olarak algılanır.

Günümüze kalan Attika tiyatrosuyla ilgili kaynakların azlığından dolayı eksik bilgilendirmeler söz konusudur. Dönem ile alakalı ilk yazılı kaynak *Poetika* olduğundan ve bu eserde daha ziyade retoriğin öneminin vurgulanıp, oyuncu bedeninin üzerinde ayrıca durulmadığından bahsedilmişti. Yüzyıllar sonra Nietzsche'nin tragedya ile ilgili yazmış oldukları da günümüze kalan önemli kaynaklar arasında gösterilir. Nietzsche'nin oyuncu ile söyledikleri şu şekildedir:

“Gündüz güneşin pırıl pırıl parladığı saatte, akşamın ve lamba ışığının tüm gizem dolu etkilerinden uzak, en çarpıcı gerçeklikte o, insanlarla dolu büyük ve açık bir mekân görebilir: tüm bakışlar çukurda harika bir biçimde hareket eden maskeli bir grup erkeğe ve uzun, dar bir sahne üzerinde çok yavaş tempoyla aşağı yukarı yürüyen, insandan daha uzun birkaç büyük kuklaya yönelir. Kuklalardan başka isim vermemiz gereken varlıklar var, yüksek topuklu sırtıklar üzerinde çok canlı resimlerin olduğu göğüs, beden, kol ve bacaklardaki maskelerle yapay bir şekilde doldurulup dikilmiş, hiç hareket edemeyen, yerlere sürünecek kadar uzun bir elbisenin ve muhteşem bir kafa süsünün yükü altında ezilen varlıklar bunlar. Bu

arada bu figürler, sayısı yirmi binden fazla insandan oluşan izleyici kitlesine kendilerini anlaşırlı kılmak için olabildiğince açılmış ağız boşluklarıyla en yüksek ses tonuyla konuşmak ve şarkı söylemek durumundalar: gerçekten, bir maraton yarışçısına yaraşan bir kahramanın yapacağı bir şey. Bu oyuncu şarkıcıların her birinin, on saatlik çalışma sırasında, yaklaşık 1600 dize okuduğunu, bunların içinde en azından altı tane uzunlu kısıalı şarkılar olduğunu anladığımızda, hayranlığımız bir kat daha artar. Hem de ses tonundaki her aşırılığı, her yanlış vurguyu acımasızca cezalandıran bir seyirci karşısında yapılır bu.”²⁴²

Nietzsche’nin hangi yüzyıl tragedya anlayışından bahsettiği net gibi gözükme de, bu ve benzeri kaynaklar nedeni ile Attika oyuncularını ile ilgili olarak, yüksek ayakkabılar ve ağır kostümler giyip, oldukça ağır hareket ettikleri ve yüksek ses ile konuşan neredeyse hareketsiz bedenler olarak algılandıklarına dair önyargılar gelişegelmiştir. Hâlbuki MÖ V. yüzyılda bu metinde “sırık” diye çevrilmiş olan ancak muhtemel bir çeviri hatası gibi gözükken ve aslında *kothornus*’tan bahsedilen bu yüksek tabanlı ayakkabı modelinin, “muhteşem kafa süsü” olarak adlandırılan *onkos*’un ve “dar bir sahne üzerinde çok yavaş tempoyla aşağı yukarı yürüyen” diye betimlenen *skene*’nin henüz kullanılmaya başlanmadığı ve solo oyuncunun korodan tek farkının onlardan ayrılmış olduğu, son yıllarda yapılan araştırmaların doğruladığı bilgilerdir. Bunu adım adım incelemek adına tiyatronun kökeni üzerine söylenenler tekrar hatırlanmalıdır.

Tam olarak hangi türden evrildiğinden yüzde yüz emin olunamasa da, kesin olan tiyatronun kökeninin, tanrıları için dans eden insan bedeni olduğudur. Bundan önce de kendini ifade etme yöntemi olarak hareketi kullanan insan, zaman içerisinde tanrıyı hareketin merkezine yerleştirmiş, daha sonra şiirsel bir nitelik kazanmış ve giderek bir sanat haline dönüşmüştür. Yani aslında dramatik sanatın özünde hareket vardır.

Klasik görüş olan hareketsiz, kostümü nedeniyle zor hareket eden, bedenini çoğunlukla stabil tutan Antik Yunan aktörü figürünü kabul etmekte güçlük çekmeyi sağlayacak çeşitli sorular mevcuttur: Diyonizyak ritüellerden türeyen tragedyalarda, neden ritüellerde son derece aktif olarak kullanılan beden (bedensizleşmek için kullanılan beden) kendini hareketsizliğe bırakır? Bu ne kadar ani bir geçiş olmuş

²⁴² Nietzsche, **Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans**, s. 10-11.

olabilir? Tragedyalar da, tıpkı ritüeller gibi tanrı adına düzenlenir, seyirciler dinsel bir ritüele geldiklerini düşünürler. Tanrıyı hissetmek adına, esrime halinde yapılan bu ritüellerin tanrıyla olan bağları hangi noktada bu kadar zayıflayıp yüzeyselleşir? Bu geçişin bu kadar ani olabileceğini, bedenlerin performanslarda hareketsiz kalabileceğini varsaymak zordur. Beden kullanımı ancak zamanla azalmış olabilir. Bu da üç nedene bağlanabilir.

1) Tanrıya ulaşmak için, tanrı adına düzenlenen ritüellerde birey, topluluğa kendi adına katılır. Oynayan da, deneyimleyen de kendisidir. Fakat ilk tiyatro metninin yazılışı Peisistratos'un siparişi üzerinedir. Böylece araya bir aracı girer. Tanrı adına düzenlenen festivalde yazarlar yarışır. Tanrı adına yarışmak zaten işin özündeki vecd arzusunu yok etmiş olmalıdır. Çünkü yazar ilksel ben duygusunu değil, egosal ben duygusunu beslemiş olur. Özellikle solo oyuncunun doğuşundan önce de varolan koro, Dionysos ritüellerinde kendinden geçmiş haldeyken, tragedyayla beraber bu durum kontrol altında tutulmaya başlanır. Çünkü seyirciye iletilmesi gereken bir söz vardır. Üstelik o söz o içten gelmez, yazarın zaten daha önce söylemiş olduğu söz taklit edilir.

2) İkinci etken ise değişen seyirci olabilir. Ritüellerde seyirci tanrıdır. Tiyatroda ise bu ritüel, *theatron*'da yerini alan binlerce kişinin katılımıyla gerçekleşmeye başlar. Artık ulaşılacak istenen tanrı değil, seyircidir. Bu noktada bütünüyle bir dinsel ritüelden bahsetmek mümkün değildir.

3) Dionysos ritüellerinde katılımcılar son derece özgürdür. Zaten Dionysos esrimenin, eğlenenin, coşkunun, sarhoşluğun tanrısıdır. Herkes esrime anında sadece kendi ile ilgilidir; algısı etrafına kapalıdır. Sorgulama yoktur. Fakat tragedyalar seyirciye, işledikleri konularla toplumsal ahlak dersi verir niteliktedir. Şu halde izleyen de, izlenen de kontrol altındadır. Bu da Dionysos'un varoluşuna ters düşen bir anlayıştır. Diyonizyak esrimede Aristotelyen *katharsis*'e yer yokken; artık varoluşsal yüzleşmeden ziyade eğitsel bir yaklaşım vardır.

Fakat aslında yine Dionysos adına düzenlenen tiyatrodaki seyirci sadece *theatron*'da değildir; tanrı da seyircidir ve onun oradaki varlığı, oyuncunun performansını etkilemelidir. Oyuncu günlük yaşamındaki gibi hareket etmez, çünkü bir ritüelin içerisinde. Bu performansların somatik yanını görmezden gelmek mümkün değildir.

“... Burada, sahneye çıkan koro ve oyuncunun konumu hayati bir yerde durur. Antik Yunan tragedya oyunculuğuna dair bilinen kaynaklar çok sınırlı ve kesin yargılar üretmek açısından sınırlı olsa da, bahsettiğimiz ilişkiden yola çıkıldığında, oyuncunun yazım ve gösterimdeki metafizik simgeselliğe tam anlamıyla hakim olması gerektiği açıktır; ve buna, büyük bir olasılıkla, ‘tüm organları ritmik bir biçimde devindiren tam bir dans dili’nin iştirak ettiği düşünülebilir.”²⁴³

Bu metafizik simgeselliğe sahip olan oyuncunun bedeni ile metin arasında organik bir bağ kurabileceğini düşünmek olasıdır. Bu tıpkı Apollon ve Dionysos’un *agon*’u gibidir. Bu çatışma, tragedyanın, art arda sıralanan sözcüklerle, monoton bir biçim almasına engel olur ve ona ruh katar. Ortada mantığın ürünü olan bir metin ve onun müzikalitesi vardır, bir de o metnin eşlikçisi olan hareket, jest, dans ve ritimden oluşan başka bir müzikalite. Oyuncu bedensel ifadeye geçmeden, metnin müzikalitesini hissetmelidir. Böylece ritüel metne sızar. Trajik etkiyi yaratan da zaten budur; oyuncunun, bedeninin söylediklerine verdiği tepkidir. Antik Yunan kültüründeki *agon*’un, Attika metinlerinde de hem karakterler arasında, hem koro ile karakterler arasında görülmesinin yanı sıra, bir de retorik ve bedenin *agon*’unda görülür.

Günümüze kalan sınırlı bilgilerin başında gelen vazolarda resmedilen oyuncular hareketsiz bedenlerin tam aksine, bir devinim içinde olan bedenleri tasvir eder. Koro üyeleri dâhil tüm oyuncu seçimlerinde çok iyi dans edebilmesi ve şarkı söyleyebilmesi istenilen kriterler arasındadır. Elde edilen oyuncuların biyografilerinden bir örnek de vermek gerekirse; bir tragedya oyuncusu ve çok önemli bir hatip olan Aeschines’in kendini önce her türlü bedensel egzersizle, daha sonra vokal egzersizlerle eğittiği bilinmektedir. Bu da aslında sanılanın aksine, bedenin hiç değilse en az ses kullanımı

²⁴³ Karaboğa, *Tragedya İle Sınırları Aşmak*, s. 64.

kadar önemli olduğunun bir göstergesidir. Hep beden kullanımının, retorikğin eşlikçisi olduğu söylenirken bu göstergeler bunun tam aksini işaret eder niteliktedir. Üstelik satirik oyunlarda koro için yazılmış, içlerinde atlamalar, zıplamalar barındıran koreografilerin olduğu söylenir. Oldukça hareketli olan bu dramatik türde rol alan oyuncular aynı zamanda tragedyada rol alan oyunculardır. Yani satirik oyunlar için gerekli olan oyunculuk üslubu için oyuncuda sesten önce bedensel kabiliyet gereklidir. Bu oyuncular dansta yetenekli, çevik ve atletiktirler. (Euripides sanat ile ilgilenmeye başlamadan önce boks ve güreşle ilgilidir. Hatta bu dallarda *Panathenia*'da kazanılmış birincilik ödülleri vardır.) Tragedya oyuncularının, aynı zamanda satir oyuncularını da olduklarından, hareket/dans kabiliyetlerinin yüksek olduğu bilgisine ulaşılabilir. Tragedya/satir oyuncularını, komedyada yer almaz. Komedyada türünün de ne kadar fiziksel kabiliyet gerektirdiği, metin, karakterler, kostüm ve oyunun atmosferinden dolayı anlaşılmaktadır.

Oyunların fiziksel kabiliyet gerektirdiğine dair en güzel örneklerden biri Sophokles'in günümüze kalmasa da, ismi bilinen ve hakkında birkaç anekdotun bulunduğu *Nausicaa* oyunudur. Oyunun konusu bilinmemekle birlikte *Odyseia*'un altıncı bölümü ile ilgili olduğu tahmin edilmektedir. Oyun, tragedya olmak için oldukça ciddi olduğundan, muhtemelen bir satir olduğundan bahsedilir. Sophokles'in de oyuncu kadrosunda yer aldığı bu oyunda karakterlerin top oynadığı bir sahne bulunur. Oyuncular top oyununda o kadar başarılıdır ki bu sahne büyük sükse yaratır. Bu da oyuncuların hareket kabiliyetlerine verilebilecek örneklerden biridir. (Top oyunlarının da Yunan kültüründe dans türü olarak algılandığından dans bölümünde bahsedilmişti.)

Bir başka bilgi ise, Sophokles'in bu oyunda aynı zamanda *kithara* çaldığı yönündedir. Sophokles'in *kithara* çalışıyla da isminden bahsettirdiği ve çaldığı esnada koro ile birlikte dans edip şarkı söylediği de bilinir. Buradan anlaşılan solo oyuncunun (Bu oyunda Naussica'yı canlandırır.) koro ile birlikte dans ettiği, aralarında olduğu, *skene* üzerinde bulunmadığıdır.²⁴⁴ Satir ile tragedya aynı alanda sergilendiğinden, tragedyada da solo oyuncuların koro ile *orchestra*'da yer aldığı fikri güçlenmektedir.

²⁴⁴ **The Suda's Life Of Sophocles**, çev. yorum. Blake Tyrell, s. 113.

Attika metinlerinde, oyuncu bedeninin ne kadar önemli olduğunu, enerji alanının ne kadar büyük olduğunu, oyuncunun sahnedeki deviniminin şart olduğunu, çok hareket barındırmayan anlarda bile bedende olması gereken “*tension*”ın²⁴⁵ seyirciye ulaşması için muazzam bir “*presence*”ının²⁴⁶ olması gerektiğini anlayabildiğimiz birçok sahne vardır. Trajik olanın büyüklüğü bedene sığmaz ve oyuncu, bedeni ile trajik olan arasında sıkışır, bu sıkışma sebebiyle bir enerji doğar. Örneğin Oedipus, karısının aslında annesi olduğunu öğrendiği sahnede “hareketsiz” kalır diyebilir miyiz? Veya gözlerini kör ettikten sonra sahneye çıktığında “çok hareketsiz bir oyuncuk biçimi”nden bahsedilebilir mi? Ya da Cassandra-Agamemnon sahnesinde oyuncular çok uzun süre sessiz ve hareketsiz kalsalar dahi, bu bir oyunculuk yönteminin değil, sahnenin gerektirdiği çok güçlü bir *presence*’ın işaretçisi olmalıdır. Bu oyunda Cassanda neredeyse 300 dize boyunca sahnede sessiz kalır ancak bu sessizlik, çığlık/ağlama ve sonrasında şarkı ile kırılır. Bu kırılım için 300 dize boyunca beden çok güçlü bir *presence*’ının olması kaçınılmazdır. Elbette bu oyun boyunca süren daimi bir devinimin habercisi değildir. Oyuncuların hareketsiz kalacağı anlar da elbette mevcuttur. Ancak bu Attika tiyatrosunun heykelimsi bir beden ile anılması gerektiğinin göstergesi değildir.

Attika tragedyasının anahtar kelimesi Graham Ley’e göre aksiyondur. Her ne kadar genellikle bahsedilen olgu metnin içinde geçen ve olaylara yön veren aksiyon olsa da, aslında tragedyanın bir diğer anahtarının ise sahne üzerindeki performansın fiziksel aksiyonu olduğu fikri üzerinde durulmalıdır. Graham Lay hareketin sürece ne kadar çabuk dâhil edilirse o kadar iyi olacağını söyler. Ona göre Yunan tragedyalarının, neredeyse hiç hareket etmeyen, heykel gibi duran, dizeleri tonlayan oyuncular tarafından oynandığı sıkıcı imajını bir an evvel yıkmak gerekir.²⁴⁷

²⁴⁵ Tension: Türkçe çevirisi “gerilim, gerginlik” olarak kullanılan bu kelimenin İngilizce’de ifade ediliş biçimi ne yazık ki Türkçe’de tam karşılığını bulamamaktadır. Oyuncu bedenindeki enerjinin hissedilecek yoğunlukta oluşunu betimlemek için “*tension*” kelimesi tercih edilmiştir.

²⁴⁶ Presence: Türkçe çevirisi “mevcudiyet, oluş, buradalık, görünürlük” olarak kullanılan bu kelimenin İngilizce’de ifade ediliş biçimi ne yazık ki Türkçe’de tam karşılığını bulamamaktadır. Oyuncunun tüm benliği, bedeni ve bedeninden taşan enerjisi ile sahne üzerindeki varlığını seyirciye aktarabilme yetisini betimlemek için “*presence*” kelimesi tercih edilmiştir.

²⁴⁷ Graham Ley, **Acting Greek Tragedy**, Exeter, University of Exeter Press, 2014, s.14.

10.1. KORO

“Antik Yunan” tiyatrosundan bahsedilirken koro ve oyuncu ayrıştırılıp iki farklı unsurmuş gibi söz edilir. Hatta koronun şarkı söylemediği zamanlarda olduğu yerde durup hareketsiz ve tepkisiz kaldığını savunanlar bile vardır. Ancak “Attika” tiyatrosunda koro ve solo oyuncu henüz kutuplaştırılmamıştır. Bu tür, Dramatik Türün Doğuşu adlı bölümde bahsi geçen hangi türden evrilmiş olursa olsun, MÖ V. yüzyılda “oyuncu”, koro ile aynı kolektifin parçasıdır. *Skene* henüz oyuncuya tahsis edilmemiştir. Asıl oyun alanı *orchestra*’dır. Koro, MÖ V. yüzyılın büyük bir kısmında oyunun en önemli ögesidir. Bireysel oyunculuk ödülü eklenene kadar, (Bazı görüşlere göre bu ödül 3 oyuncu adına veriliyordu.) oyunlara verilen en iyi oyun ödülleri aslında birlik içerisinde şarkı söyleyip dans eden ansamblın ödülüdür. Oyuncu ödülü verilmeye başlandıktan sonra bile bu yarışmalara bu gözle bakılmadığına dair bir kanıt yoktur. Koro ile oyuncunun beden dillerinin farklı olduğunun düşünülmesi veya koronun “oyuncu” sayılmaması için hiçbir neden yoktur. Üstelik ortak bir alanda, ortak bir ritimle, ortak bir metni oynayan oyuncuların hepsi de aynı konularda yetenek sahibidir. Oyuncuların, koro üyelerinden daha profesyonel olduğu söylenir. Klasik dönem için bunun doğruluk payı olabilir; ancak bu, koronun eğitimsiz veya yeteneksiz olduğu anlamına gelmez. Her şeyden önce herkes çok uzun (6-12 ay) bir prova süreci ve ansambl çalışmasından geçer. Dramatik türün ilk yıllarında solo oyuncu da dâhil herkes yarı-profesyonel olarak değerlendirilebilir. Ancak ilerleyen yıllarda, festivallerin bir güç gösterisine dönüşmesinden itibaren, sahnede amatör gözükecek hiçbir oyuncuya yer olduğu düşünülmemektedir. Zaten kültürleri ve öğrenimleri gereği fiziksel eğitime ve gelişime önem veren, dans eğitimi almış solo oyuncular ve koro üyeleri; yani tüm oyuncular, kendi yetilerini prova sürecinde daha da geliştirirler. Bu oyuncuların hepsi bedensel ifade, ses kullanımı, şarkı ve dans konularında yeteneklidir. Tüm koro üyeleri de “oyuncudur.” Aşağıdaki vazo görseli satir korosunun ne kadar hareketli olabileceğinin güzel bir örneğidir. Unutulmamalıdır ki bedensel kabiliyeti yüksek bu oyuncular aynı zamanda tragedyalarda da oynamaktadırlar.



Görsel 10.2. Dans eden satirler - Psykter vazosu. BC 490 ²⁴⁸

“Örneğin Aiskhylos’un *Eumenedes*’i ve *Yakarıcılar*’ı veya Euripides’in *Yakarıcılar*’ında koro ana karakterlerden biri gibi işlev görür. *Adak Sunucular*’da Orestes ve Elektra şarabın döküldüğü mezarın etrafında koro ile birlikte dans eder. *Lysistrata* gibi bir komedyada kadınlardan oluşan yarım-koroyu, onları Akropolis’e götüren liderleri Lysistrata’dan ayırmak son derece anlamsız olacaktır. Yunan dramasında fiziksel interaksiyon sürekli dir.”²⁴⁹

Seyirci için bireysel bedenlere odaklanmaktansa, kolektif bedene odaklanmak çok daha kolaydır. Üstelik henüz *proskenion* inşa edilmemişken yani, güneşi kesen hiçbir etken yokken, oyuncular hep güneşin altındadır. Güneşi karşıdan aldıklarında ışıktan, arkadan aldıklarında gölgeden dolayı muhtemelen maskeler çok belirgin değildir. Dolayısı ile saatlerce izlenen gösteride, sahne üzerindeki bedenler, silüetler topluluğu olarak algılanıyor bile olabilir. Bedenlerin devinimi ile can bulan maskeler de performanstaki yerini alınca, seyirci için seyir zevki yüksek, çekici bir kolektif belirir.

Jacques LeCoq şöyle der:

“Gerçek trajik alanı yegâne yöntemi ile oluşturan esas öge korodur. Koro geometrik değil, organik tir. Kolektif bir beden olarak çekimin, genişlemenin ve nefesin merkezidir. İçinde bulunduğu duruma göre biçim değiştirebilen bir organizma gibidir.”²⁵⁰

²⁴⁸ Kaynak: <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/theatre-dionysus>, 10.06.2021.

²⁴⁹ Wiles, **Greek Theatre Performance – An Introduction**, s.106.

²⁵⁰ a.e. s.110.

Aristoteles'in Attika oyunlarının sahnelenmeye başladığı dönemde dramatik türün odak noktası olan korodan bu kadar az bahsetmiş olması anlaşılabilir değildir. Ne yazık ki günümüze kalan tek bir koreografi yoktur. Aristoteles'e göre Sophokles'in oyunlarında koro bir oyuncu olarak algılanır; Euripides'in korusu ise oyuna dâhil olmayan bir öge gibidir. Sahne üzerinde *embolima* adı verilen şarkılı kısımları söylemekle yükümlü gibidirler. Aristoteles'e göre Sophokles'in koro kullanımı daha iyidir. "Koroya oyuncuların biriymiş gibi yaklaşılmalıdır; bütünün bir parçası olmalıdır, Euripides'te olduğu gibi değil, Sophokles'teki gibi eylemi paylaşmalıdır." der.²⁵¹

Oyunlar kronolojik olarak okunduğunda, Aiskhylos'ta koronun ne kadar ön planda olduğu, Sophokles'te metin dağılımının koro ve solo oyuncu arasında oldukça dengeli olduğu, Euripides'te ise solo oyuncunun giderek koronun önünde geçtiği hemen fark edilir. (*Bakkhalar* oyunun bir istisna olarak görülebilir; bu oyunda koro oldukça ön plandadır.) MÖ V. yüzyılın sonlarına doğru, bu biçim daha yaygın olarak kullanılmaya başlar. Hatta bazı kaynaklara göre Helenistik dönemde koro isteğe bağlı bir seçenek olarak tutulabilir veya koro partiyonları kısaltılabilir. (MÖ IV. yüzyıldan kalan bazı papirüslerde koronun yanında "isteğe bağlı" yazmaktadır.) Bu tercihteki en büyük etken ekonomik nedenlerdir. Diğer nedenler arasında değişen performans alanları, star oyuncuların turne esnasında yerel koro ile prova yapacak yeterli vakti bulamaması, neticesinde solo oyuncuların *skene* üzerinde yer almaları ve koro ile interaksyonlarının azalması yer alabilir. Yanı sıra, Aristoteles'in koronun en ihtişamlı olduğu dönemlerde sahnedeki performansı izleme şansını bulamadığı da unutulmamalıdır. Oysa dramatik türün doğuşunda sadece koro vardır; solo oyuncu dramatik türe sonradan eklenen bir öğedir; asıl kahraman ve Attika metinlerinin temel başarısının kaynağı korodur.

Modern prodüksiyonlarda koronun tek bir kişi tarafından oynatılması kararı, oyunu özünden uzaklaştırır. Her ne kadar çalışma süresi, ekonomik nedenler gibi haklı sayılabilecek sebepler mevcutsa da, doğru bir yaklaşım olup olmadığı tartışmaya

²⁵¹ Aristotle, **Poetics**, 18. Bölüm, Kaynak: <https://www.sparknotes.com/philosophy/poetics/full-text/chapter-xviii/>, 31.05.2021.

açıktır. Bu yorumların orijinal metin olarak mı yoksa bir adaptasyon olarak mı değerlendirilmesi gerektiği ise ucu açık bir sorudur.

Bugün bir Attika metni çalışılmak istendiğinde koro ile yapılacak olan ansambl çalışması ile, MÖ V. yüzyılda halkın eğitiminin bir parçası olarak dans ve şarkı öğrenimi görmüş, sonrasında bunun için özel olarak eğitilmiş, bu alanda yetenekli, bu performans biçimine alışık ve çok uzun süre prova şansı olan bir topluluğun uyum ve kabiliyetini yakalamak oldukça zordur. Yakalandığı düşünülürse bile o dönemin koro-seyirci ilişkisini kurmak ve koronun esas fonksiyonunun gerçekleşmesini sağlayabilmek zorlu bir hedeftir. Koro, tüm Attika performans şartları ile sahnelense bile, o günün anlamını yansıtmak ve etkisini yakalamak, toplumsal koşullar göz önünde bulundurulduğunda mümkün gözükmemektedir. Koro-seyirci, koro-solo oyuncu ilişkisini anlayabilmek için Atina'nın demokratik yapısını da anlayabilmek gerekir. Atina halkının dinlemeye, anlamaya, seçmeye çok açık olduğu söylenebilir. Tragedyanın solo oyuncular da oyun boyunca kendilerini halka/koroya anlatmak için çabalar. Koro aynı zamanda ahlaklı olanı sergilediği, aşırılıkları ve eleştirilmesi gerekenleri dile getirdiği için ideal seyirci rolünü de üstlenir. Bunun yanı sıra ritüelden gelen, seyircilerin de daha önce içinde yer aldığı Dionysosçu kalabalığı temsil eder. Seyirci esasında sahnede kendisini izler. Dionysosçu koroda kimlik veya statü yoktur; birlik hâkimdir. Dionysosçu ditiramp korosuna Apollonik olan estetik eklenerek dramatik koroya ulaşılır. Koronun fonksiyonun azaldığı veya tek kişiye indirgendığı resimde Attika korosundan asıl beklenenin karşılanabildiğini düşünmek olası değildir. Yanı sıra modern yorumlarda sorun, seyircinin ve oyuncunun Dionysos'a bakmanın ne demek olduğunu bilmemesinden de kaynaklanır. Her şeyden önce kapalı bir alanda, karanlıkta, doğadan ve sahneden kopuk olarak izledikleri bu performans ile tanrısal bir ilişki kurmak, bu ilişkiyi sahnelemek ve algılamak mümkün gözükmemektedir.

“Nietzsche artık tragedyanın, trajik korodan doğduğuna emindir. ‘O vakit tragedyanın gelişimini izlemeye devam eder ve tragedyanın trajik korodan doğduğuna dair hâkim görüşünü ortaya koyar.’ Tragedyanın Doğuşu’nda, koronun anlamının günümüz modern toplumlarının anladığı manada olmadığını vurgular. Koro yalnızca örnek bir seyirci önünde, Nietzsche’nin deyişiyle yüksek düzeydeki insanların beğenisine sunulan bir sanat eseri değildir. Keza günümüz modern toplumlarının yaptığı gibi akşamın karanlığında yapılan, bayağı konuların işlendiği bir senfoni edasında da değildir. Grek tragedyasında

koro, güneşin en yüksekte olduğu anda eserlerini halk önünde dile getirir. Onun amacı, savaşların kahramanlıkla dolu olan yanlarını halka anlatmak ve politik unsurlarla ilintili olarak toplumsal olaylara değinmektir. Grek tragedyasındaki koronun, günümüz toplumlarında opera olarak adlandırılan sahnesel imgeleminden farklı olmasının yanı sıra, tragedya seyircisi de kesin olarak modern seyirciden farklıdır. Çünkü Grek halkı, karşısında duran esere sanki gerçekten gözünün önünde canlanıyormuş gibi bakar."²⁵²

Attika metinlerinin sahnelendiği festivallerde seyircinin dikkatini dört oyun boyunca sahnede tutabilmek başlı başına bir meseledir. Dolayısı ile her anın seyirciyi oyunun içine alacak yoğunlukta tasarlanması gereklidir. Solo oyuncuların tek başlarına bu dinamiği yakalamaları çok zordur. Koronun ritmine, görselliğine, dinamizmine, yoğunluğuna, bütünsel hareketine ihtiyaç vardır. Yani esasında koro Attika tiyatrosunun en has elemanıdır. Koro bugün çoğu prodüksiyonda ancak Antik Yunan metinlerine bir gönderme olarak sahnede kendine yer bulur. Ancak Attika metinlerinde olanlar koroya anlatılır; dolayısı ile varlığının her zaman hissedilmesi gerekir. Koro sahnede olan her şeyin farkındadır. Olanlara vereceği tepkileri çoğunlukla şarkı ve danslarla (bazen de solo oyuncularla karşılıklı ve beraber şarkı söyleyerek) ifade ederler. Bu farkındalıkla verilen tepkiler oyunun dinamiğinin temel taşıdır. Koro sahnede her zaman hareket halinde olmak zorunda değildir. Ancak tıpkı solo oyuncularda olduğu gibi, bu hareketsizlik, eylemsizlik olarak algılanmamalıdır; zira sahnede çok yüksek bir bedensel ve zihinsel *presence* enerjisi mevcuttur.

Genelde koronun, tragedyalarda üçer veya beşer kişilik, komedyada ise altışar kişilik sıralar halinde sahnede bulunduğu söylenir. Koro liderinin ilk sıranın ortasına, en iyi şarkı söyleyebilen iki oyuncunun da koro liderinin iki yanına konumlandırıldığı düşünülür. Dairesel koroegrofilerde ise lider, çemberin ortasına geçer. Koro liderinin ayak kabısının altında metal bir parça bulunur; çıkardığı ses sayesinde bütün oyuncular şarkının-dansın ritmini takip edebilir.²⁵³ Koro danslarının genelde dairesel veya dikdörtgen biçimlerde sahnelendiği düşünülse de; Antik Yunan dans kültürünün genişliği ve dramatik türün de bu kültürden etkilendiği göz önünde bulundurulursa,

²⁵² Gül Turanlı, **Nietzsche'nin Grekleri: Bir Tragedya Ve Bir Kaos Ateşi Oyunu**, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, 2009, s. 24.

²⁵³ Luis Calero, "Training a Chorus in Ancient Greece" **Gilgamesh, Giornale Interdisciplinare Di Lettere e Linguistica, Geografia, Arte e Archeologia, Musica e Spettacolo**, 2, 2018, 15-26.

sahne üzerinde farklı formlarda bulundukları fikri de kulağa imkânsız gelmez. Genel geçer olan bilgi her ne kadar koronun ağırbaşlı bir devinim içerisinde olduğunu söylese de, oyuncuların aldıkları dans eğitimi, aranan çeviklik, hızlılık gibi yetiler, metinlerin verdiği ipuçları ve vazolardan yola çıkılırsa aslında daha dinamik bir koro hayal etmek çok mümkündür. Dansları oldukça dışavurumcudur. Metnin belli bir müzikalitesi ve ritmi olduğundan bahsedilmişti. Performanslarda bu müzikalite ile ahenk içerisinde tüm beden devinim içerisinde olduğu bir hareket bütünü hâkimdir. Provaların aylarca sürmesinin temel nedenlerinden biri de bu devinimsel performansa çalışmak olmalıdır. Sayılı anekdotlardan birine göre Aiskhylos'un rakiplerinden Phrynichus'un bir epigramında "koronun dansında fırtınalı bir akşamda denizdeki dalgalardan daha çok figür kullandığını"²⁵⁴ yazdığını; hangi yazarın çağdaşı olduğu bilinmeyen bir oyuncu ise önceleri dans kısımlarının görülmeye değer olduğunu ancak artık oyuncuların inme inmiş gibi durduklarını ve bir noktada şarkı söylemeye başladıklarını söyler.²⁵⁵ Bu anekdottan da anlaşılacağı üzere en azından Aishkylos öncesi pre-tragedya döneminde koronun, dansın, hareketin ön planda olduğu ve Aishkylos'un solo oyuncu kullansa da devam ettirdiği bu geleneğin zaman içerisinde körelmiş, amacını yitirmiş ve azalmış olduğu söylenebilir. Euripides'te kullanımı azalmış olan koro, Aristoteles dönemine ulaştığında önemini iyice yitirmiş, isteğe bağlı bir seçenek olarak sunulmaya başlanmıştır. Sahnedeki devinim giderek azalmış, görsellik mimari öğelerle, kostümler ve sahne teknolojileri ile doldurulmaya çalışılmış; sahne Apollon tarafından ele geçirilmiştir. Ancak yukarıda bahsi geçen oyuncu anekdotuna bakılırsa hareketsiz duran koro, seyirci için hiç de çekiçi olmayan bir hal almıştır. Giderek ritüelden uzaklaşılır. Oysa Attika tragedyasında rol alan oyuncu, bir ritüel içerisinde bulunduğunu bilerek ve ancak bunun kutsallığını hissederek oynarsa, bedenini çok daha iyi kullanabilir. Ritüelde koro-solo oyuncu ayrımı yoktur. Burada "oyuncu"dan bahsedilirken hem solo oyuncu, hem koro kastedilmektedir. Attika tiyatrosunda iki ögenin ayrıştırılmaması gerektiği düşünülmektedir.

²⁵⁴ William Ridgeway, **The Origin of Tragedy**, Cambridge University Press, 2015, s. 65.

²⁵⁵ Taplin, **Greek Tragedy in Action**, s. 9.

10.2. ATTİKA TİYATROSUNDA BEDEN KULLANIMININ İZLERİ

Bugün Attika metinleri *devising*²⁵⁶ adına çağdaş oyuncular için oldukça cazip bir fırsat gibi görülebilir. Ancak oyunun ne ifade ettiğini henüz anlayamadan, performansın gerçekten neye benzediğini bilemeden bir metni devşirmek, adapte etmek, oyuncu ve yönetmen için çekici gibi dursa da, günün sonunda tür, bir bilinmezin gizemine terk edilmiş olur.

MÖ V. yüzyılda yazılmış orijinal metinler günümüze kalmadığından sahne direktifleri ile ilgili bilgi sahibi olmamız mümkün durmamaktadır. (Bugüne ulaşan metinler en erken MÖ 330 yılında çıkan yasa ile kaleme alınmıştır.) Dolayısıyla yazarın kafasında oluşturduğu rejiyi öğrenmek olası değildir. Yine de, bu tez çalışmasında işlenen dans ve ritüel kültürü, bu kültüre ait bedensel figürlerin günümüze kalan görsellerinin incelenmesi, sahne-oyuncu-seyirci ilişkisinin okunması, kostüm üzerine yeni araştırmalar, *Poetika*'nın MÖ V. yüzyıl ile ilgili günümüze taşıdığı fikirlerin kontargümanlarının üzerinde durulması ve metinlerin detaylı okunması birleşince akıllarda Antik Yunan (Attika) performanslarında oyuncunun beden kullanımı ile ilgili bir fikir canlanabilir. Bu noktada, ritüelistik bedensel kodlar, kısıtlı kaynaklardan elde edilen Antik Yunan dans figürleri, oyun okumaları ve döneme ait vazolar üzerinden bedensel ifade/hareket ile ilgili elde edebileceğimiz ipuçlarından yola çıkarak oyuncuya/okuyucuya, Attika oyuncu bedenine dair bir fikir verebilmek ve sahne üzerinde hareket eden oyuncuların varlığını gösterebilmek amaçlanmaktadır.

10.2.1. Ritüelistik Jestler

Atina kültüründe yer alan ve Attika oyunlarında sahnede kullanılmış olması muhtemel ritüelistik jestler ve anlamları oyunculara ışık tutmak amacıyla örneklendirilmiştir:

Sağ işaret parmağının havaya kaldırılması (diğer parmaklar kapalı pozisyonda): Birine duyulan saygıyı ifade eder. Kurban ritüeli esnasında altarın

²⁵⁶ Türkçe'ye "ortaklaşa yaratım tiyatrosu" diye çevrilen, bir kolektif tarafından oluşturulmuş performans türüdür.

etrafında veya bir tanrı heykelinin yanında duran kişilerin böyle resmedildiği örnekler vardır. (İşaret ve orta parmağın beraber kaldırıldığı örnekler de mevcuttur.)

Her iki kolun havaya uzatılması, avuç içlerinin dışarıya dönük olması: Klasik dua ve yakarma jestidir. Tek kolun kalktığı durumlarda dua Olimpik tanrılara ediliyorsa sağ kol, kitonyen²⁵⁷ tanrılara ediliyorsa sol kol havadadır.

Elin dudaklara götürülüp öpülmesi: Selamlaşan kişiler öpüşür ancak tanrılar ile selamlaşmak için el sembolik bir biçimde dudaklara götürülür; buna *proskynesis* ismi verilir. Günlük ritüelin bir parçası olan, güneşi selamlamak için de güne bu şekilde başlandığı söylenir. Baş kutsal olarak görülür ve baştan geldiği düşünülen, örneğin hapşırma gibi durumlarda da, başa saygıdan el dudaklara götürülür. (Toprağı öpmek de bir yere gelindiğinde veya bir yerden ayrılırken yapılan bir jesttir.)

Sağ kolun havaya kaldırılması (El omuz hizasında veya tamamen havada), avuç içi tamamen açık ve dışarıya dönük: Dua esnasında altara yaklaşırken yapılır.

Avuç içi açık bir şekilde sağ kol yukarı kaldırılırken, sol kolun göğüs hizasında, avuç dışarıya dönük tutulacak şekilde bükülü tutulması: Çocukların, tanrıların huzuruna çıkarılıp vatandaş olarak sayılmaya başlayacakları ritüel esnasında tanrı karşısında alınan pozisyonudur.

Libation (Şarap dökme): Şarap tasını tutan kişinin sağ eli tası tutarken, sol işaret ve baş parmağın birbirine dokunması (Dört parmak baş parmağa dokunmak üzere bükülü de olabilir.)

Sağ el kalbin üzerindeyken sol kolun sağ tarafa doğru hafifçe bükülmesi: Selam ve tapınma

²⁵⁷ Yeraltı tanrıları.

Dizlerinin üzerine çökme: Tanrıların/kraliyet mensuplarının önünde diz çökmek saygı ve hiyerarşinin kabulünün göstergesidir. Genellikle diz çöken kişiler kadın figürleri ile resmedilmiştir. Eller tanrı heykeline/gökyüzüne uzanmış (avuç içleri dışarıya dönük) veya yumruk şeklinde yerde olabilir.

Dizlerin üzerine çöküp, birinin bacaklarına sarılma ve sakalına uzanma: Birinden bir şey isteme, yalvarma jestidir.

Yemin: Yemin ederken iki elle altara dokunulur.

Sağ işaret parmağının dudaklara götürülmesi: Sessizlik ritüeli esnasında sağ işaret parmağı (orta parmakla birlikte de olabilir) dudakların üzerine götürülür.

258

Talebin reddi: Çok adı geçen bir jest olmasa da Euripides'in Hekabe adlı oyununda bir jest daha betimlenir. Bir talebin reddini sembolize eden jest:

“Polüneikes

Odüsseus, yüzünü öyle çevirip de, sağ elini
Giysinin içine sokmandan anlaşıyor ki,
Benim senin çenene dokunmanı istemiyorsun.”²⁵⁹

10.2.2. Antik Yunan Dans Figürleri

Antik Yunan dans türlerinden daha önceki bölümlerde bahsedilmişti. Bu türler tek tek incelenmeyecek olsa da, danslarda kullanılan bedensel hareketler ile ilgili genel bir bilgi edinebilmek adına yine vazoların üzerindeki çizimlere göz atılmasının faydalı olacağı düşünülmektedir. Her ne kadar tiyatrodaki, tercih edilen hareketler daha büyük, abartılı ve kodifiye olsa dahi, yine de dansçı/oyuncuların almış oldukları eğitimin üzerine şekillenen bir koreografiden bahsedildiğinden, hareketlerin temeli hakkında bir fikir edinmek mümkün olabilir. Bu bölümde çeşitli figürlerin görselleri

²⁵⁸ Kaynak: <https://hellenismo.wordpress.com/2012/08/29/ritual-gestures-in-the-hellenic-tradition/>, 15.07.2021.

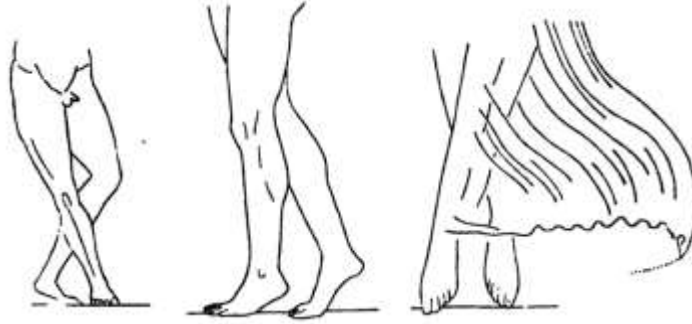
²⁵⁹ Euripides, **Hekabe**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2013, s. 25.

paylaşılacak olup, oyuncuların ne kadar hareketli olabileceklerini zihinlerde canlandırmak amaçlanmaktadır.

Attika dramatik tür performanslarında koro ve solo oyuncu koreografilerinde bu hareketlerin kullanılıp kullanılmadığını sorgulamak çok anlamlı değildir. Belli bir dans eğitimi alan, oyuncu olsalar da olmasalar da kültürlerinin bir parçası olarak bu dans figürlerini hayatlarında kullanan kişilerin bir koreografinin, en azından temelinde, bu hareketleri kullanmayacağı düşünülemez. Dolayısı ile sahne üzerindeki oyuncunun bedeni ile ilgili bir fikir edinmek adına bu figürlerin incelenmesi doğru bir başlangıç noktası olacaktır.

Ayaklar

Parmak ucu duruşlar



Görsel 10.3.²⁶⁰

Dönüşler

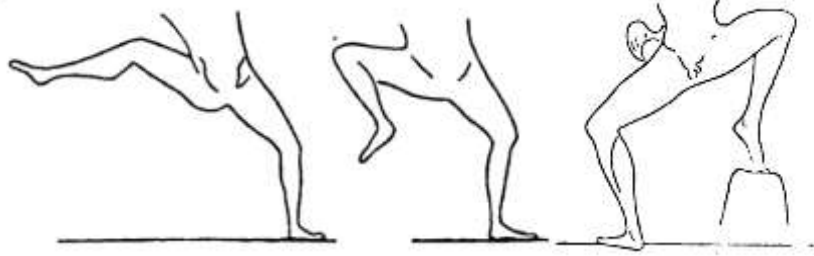


Görsel 10.4.²⁶¹

²⁶⁰ Maurice Emmanuel, **La Dance Greque Antique**, Paris, Librairie Hachette, 1896, s. 78.

²⁶¹ a.e. s.75.

Tek bacağı yana doğru açma



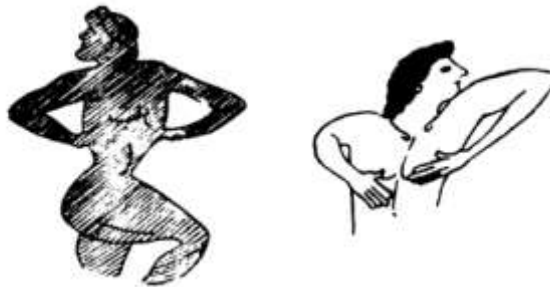
Görsel 10.5.²⁶²

Tek bacağı öne doğru kaldırma



Görsel 10.6.²⁶³

Kollar



Görsel 10.7.²⁶⁴

²⁶² a.e. s.74.

²⁶³ a.e. s.78.

²⁶⁴ a.e. s.86.



Görsel 10.8. ²⁶⁵



Görsel 10.9. ²⁶⁶



Görsel 10.10. ²⁶⁷

²⁶⁵ a.e. s.86.

²⁶⁶ a.e. s. 87.

²⁶⁷ a.e. s. 87.



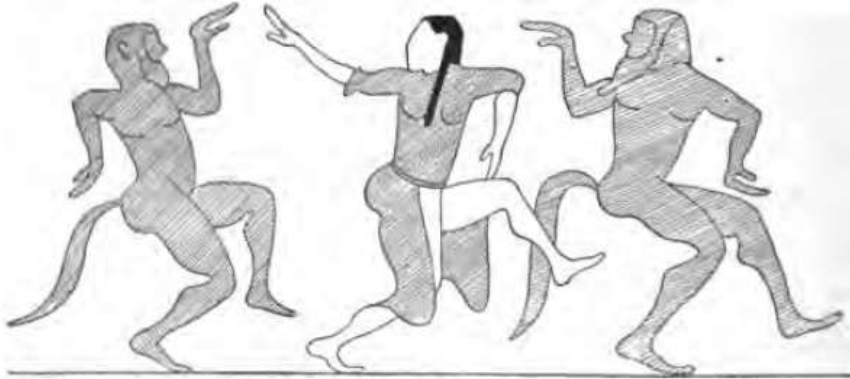
Görsel 10.11.²⁶⁸



Görsel 10.12.²⁶⁹



Görsel 10.13.²⁷⁰



Görsel 10.14.²⁷¹

²⁶⁸ a.e. s. 89.

²⁶⁹ a.e. s. 93.

²⁷⁰ a.e. s.90.

²⁷¹ a.e. s. 94.

Üst gövde duruşları



Görsel 10.15.²⁷²

Baş duruşları



Görsel 10.16.²⁷³

Postürler



Görsel 10.17.²⁷⁴



Görsel 10.18.²⁷⁵

²⁷² a.e. s.100-101.

²⁷³ a.e. s. 103.

²⁷⁴ a.e. s. 233.

²⁷⁵ a.e. s. 235.



Görsel 10.19.²⁷⁶



Görsel 10.20.²⁷⁷

Geranos / Crane / Zincir



Görsel 10.21.²⁷⁸

²⁷⁶ a.e. s. 237.

²⁷⁷ a.e. s. 242.

²⁷⁸ a.e. s. 252.

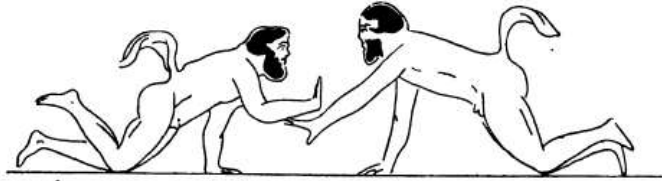
Satir



Görsel 10.22.²⁷⁹



Görsel 10.23.²⁸⁰



Görsel 10.24.²⁸¹

Komedya



Görsel 10.25.²⁸²

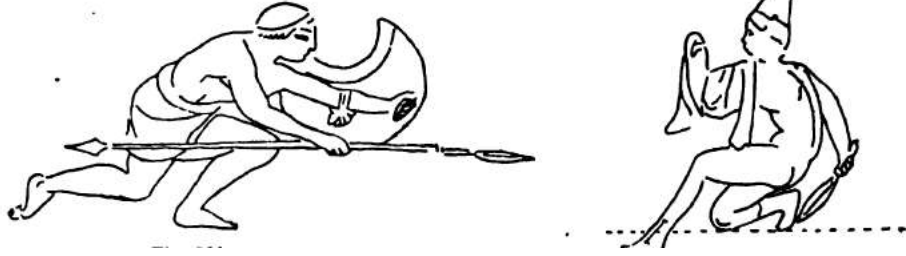
²⁷⁹ a.e. s. 255. Dramatik eserlerden.

²⁸⁰ a.e. s. 279. Satir oyunlarından.

²⁸¹ a.e. s. 280. Satir oyunlarından.

²⁸² a.e. s. 258. Dramatik eserlerden.

Savaş Dansları



Görse 10.26.²⁸³

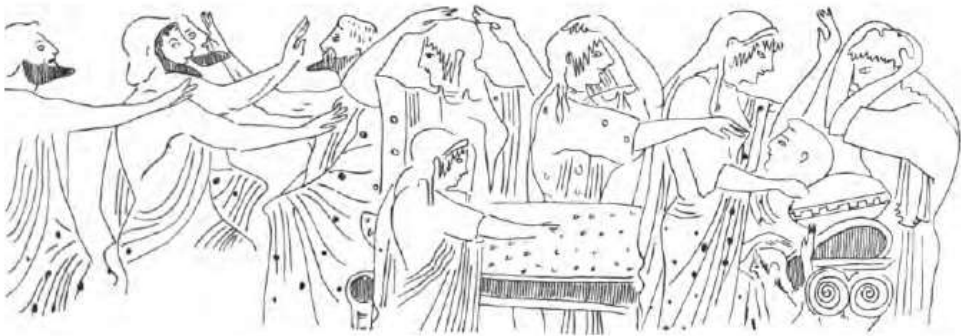


Görsel 10.27.²⁸⁴



Görsel 10.28.²⁸⁵

Ritüelistik Jestler



Görsel 10.29.²⁸⁶

²⁸³ a.e. s. 263. Savaş danslarından.

²⁸⁴ a.e. s. 263. Savaş danslarından.

²⁸⁵ a.e. s. 265. Savaş danslarından.

²⁸⁶ a.e. s. 270. Cenaze performanslarından.



Görsel 10.30.²⁸⁷



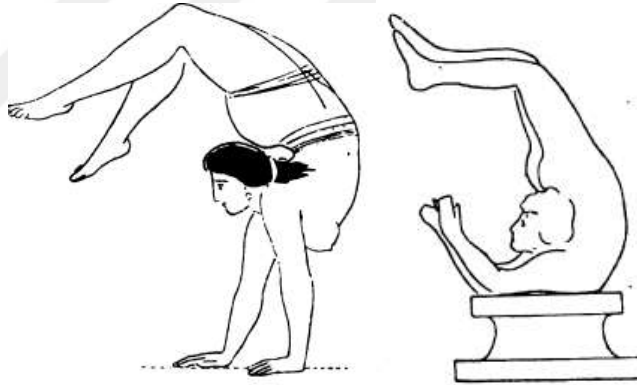
Fig. 551.



Fig. 553.

Görsel 10.31.²⁸⁸

Akrobasi



Görsel 10.32.²⁸⁹

10.2.3. Attika Metinlerinde Oyuncu Bedeninin İzleri

Bu bölümde, Attika tragedyalarında oyuncuların beden kullanımlarına dair ipuçlarının izi sürülecek; farklı oyunlardan birkaç örnekle fikir edinilmeye ve açıklanmaya çalışılacaktır.

²⁸⁷ a.e. s. 272. Cenaze ritüellerinden.

²⁸⁸ a.e. s. 273. Cenaze ritüellerinden.

²⁸⁹ a.e. s. 277.

10.2.3.1 Aiskhylos

Persler

Daha önce bahsi geçen ritüelistik jestlerde tanrı/kraliyet ailesi mensubu karşısında saygı göstermek amacı ile ellerin havaya kaldırılabilceği ve yere kapanılıp ellerin yumruk yapılabileceği söylenmişti.

“Koro

... Ama bakın, geliyor
Tanrıların gözündeki ılık gibi
Kralımızın anası
Kraliçem. Kapanıyorum ayaklarına
Hepimiz onu selamlayalım,
Sunalım saygımızı.”²⁹⁰

Aşağıda yer alan dizelerde Atossa’yı oynayan oyuncunun söylediği dizeleri aynı zamanda bedensel ifadeyle desteklediği varsayılabilir. Ellerini yıkama ritüeli ve kartalın süzülüşü kodifiye bir dil ile seyirciye aktarılır.

“Atossa

...İşte dün gece gördüğüm düş. Sonra uyandım,
Temiz bir kaynaktan yıkadım ellerimi,
Armağanlar derip sunağa vardım,
Sundum adağımı koruyucu tanrılara
Gerektiği gibi.
Yine Foibos ocağına süzülen bir kartal görüyorum.
Ben korkudan dilsiz kalmışım öyle, dostlar.
Derken bir atmaca çullanıyor kartalın üstüne
Çevik kanatları pençeleriyle
Kafasını yolup kel ediyor.”²⁹¹

680. dizede Türkçe’ye çevrilmemiş, ancak İngilizce versiyonunda yazılmış olan bir didaskali mevcuttur: “While the chorus sings, Atossa performs her ritual by the tomb.”²⁹² (*Koro şarkısını söylerken, Atossa altının etrafında bir ritüel gerçekleştirir.*) Koronun şarkısı 625 ila 680. dizeler arasında yer alıp 55 dizelik kısa sayılmayacak bir süreye denk gelmektedir. Bu süre zarfında Atossa sahnede *libation* ritüeli

²⁹⁰ Aiskhylos, **Persler**, s. 27.

²⁹¹ a.e. s. 31.

²⁹² Kaynak: <https://people.ucalgary.ca/~vandersp/Courses/texts/aescpers.html>, 20.08.2021.

gerçekleştirmektedir. Bu ritüelde nasıl jestler kullanıldığı daha önceki bölümlerde paylaşılmıştı.

“Atossa

... Ondan işte saraydan koşup geldim bu yolu
Binmeden saltanat arabama, törensiz,
Sunmak için oğlumun babasına
İçten kopan bu içki adaklarımı.
Kutlu ölülerin canına değsin diye
Tatlı beyaz sütü, boyunduruğa koşulmamış bir ineğin,
Parlak bal emip getirmiş o çiçek işçileri-
İşte el değmemiş kaynakların suyu.
Yaban bir anadan gelmiş bu saf şarap
Eski asmaların sevinç veren özü,
Hoş kokulu meyvesi, o yaz kış yapraklı
Sarı yeşil zeytin ağacının,
Çiçeklerden örülmüş çelenkler
Bereketli toprağın kızları. Haydi dostlarım,
Bu benim sunduğum armağanlar üstüne
Ölülere değen türküler çıkırıp
Uyarın Darius’un ruhunu,
Yeraltı tanrılarına sunduğum bu adaklarla
Ki ben dökerim toprak içer.”²⁹³

Tebai’ye Karşı Yediler

“(Koro birden boşalır ortalığa ve ellerinde esirgenme yakarısının işareti olarak Tanrı sunaklarına sarmak için beyaz atkılar ve tanrıçalara sunulmak üzere kadın üstlükleriyle yükseltiye koşarlar; şarkıda söylendiği gibi, art arda çeşitli sunaklara seyirtirler.)”²⁹⁴

Türkçe çevirisinde oyun açılışında mekân betimlenirken belirtilmemiş olsa da, İngilizce çevirisinde “Within the citadel of Thebes. There is an altar with the statues of several gods visible.”²⁹⁵ yazar. (*Tebai Kalesinin içi. Sahnede bir altar ve birkaç tanrının heykeli bulunmaktadır.*) Koro içeri koşarak giriş yaptıktan sonra söyledikleri şarkının içerisinde Ares, Zeus, Athena, Poseidon, Afrodit Apollon, Artemis ve Hera’nın isimleri geçer. Yani koro heykelden heykele koşarak hem şarkı söyleyip hem

²⁹³ Aiskhylos, **Persler**, s. 44-45

²⁹⁴ Aiskhylos, **Tebai’ye Karşı Yediler**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2012, s. 15.

²⁹⁵ Kaynak: <http://classics.mit.edu/Aeschylus/seventhebes.html>, 30.05.2021.

de tanrılara adaklar sunar. Üstelik muhtemelen her tanrı için farklı bir selamlama/tapınma jesti de mevcuttur.

Aşağıda olduğu gibi savaş betimleyen dizelerde, özellikle koro ve habercilerin savaş dansları koreografilerinden seçkiler yapıyor olmaları kuvvetle muhtemeldir.

“Koro

...
Boğuk savaş sesleri kapladı ortalığı,
Surlara hücum ediyor alevler;
Mızraklar saplayıp öldürüyor adam, adamı;
Ve yükseliyor, yeni doğmuş genç ölülerinin
Kanlı çınlığı!
Gasp ile talan kan kardeşir.
Birbirine çarpar talancılar,
Eli boş kalan, ötekiyle
Yoldaş olmak ister talanda...”²⁹⁶

Cesetler sahneye taşındığına göre etrafında yas tutanlar olmalıdır. Dolayısı ile dövünmeler, saç çekmeler, çığlıklar olacağı varsayılmaktadır.

“(Eteokles ile Polükeines’in cansız bedenleri, tekerlekli taşıyıcı ile sahneye gelir.)”²⁹⁷

“Koro

Ah, dövünün şimdi kızlar,
Ellerinizi bir göğsünüze bir kalçanıza vurarak
Kürek çeker gibi...”²⁹⁸

Tebai’ye Karşı Yediler’de 360 ila 670. satırlar arasında oyun hep aynı düzlemde ilerlemektedir. Eteokles, Gözcü ve Koro arasında geçen benzer diyaloglar ile Tebai’nin 7 kapısına gidecek savaşçılar seçilir. İlgi çekici bir diyalog olmadığından sahnede bir devinim olması bir gerekliliktir. Seyircinin ilgisini aktif tutabilmek adına kodifiye ifadelerden yararlanılmalıdır.

²⁹⁶ Aiskhylos, *Tebai’ye Karşı Yediler*, s. 25.

²⁹⁷ a.e. s. 43.

²⁹⁸ a.e. s. 43.

Agamemnon

Oyunun açılış sahnesinde Troya kentinin düştüğünü gösteren işareti fark eden Gözcü, sevinç içinde dans etmeye başlar. Türkçe'ye “Ben şahsen ön oyun olarak ilk halayı çekerim.” diye çevrilen dize aslında İngilizce versiyonlarda oyuncunun coşkusunu ve dansın enerjisini daha çok niteler. Bundan sonra gelecek satırların dansla destekleneceğini ifade etmiş olur.

“and I, before the rest,
Will foot the lightsome measure of our joy”²⁹⁹
(*Ve ben, herkesten önce,*
Kutlama için neşeli bir dans başlatacağım.)

“And I myself will tread the dance before
All others”³⁰⁰
(*Ve dansı herkesten önce,*
Şahsen ben başlatacağım.)

Agamemnon'da koro Argoslu ihtiyarlardan oluşur. “Bastonlara dayanan çocuklaşmış takaat”lerinden³⁰¹ bahsedildiği için oyun boyunca ağır hareket ettikleri varsayılabilir. “Dizlerin dermansız toz toprağa çöktüğü” gibi zorlandıklarını betimleyen dizeler de mevcuttur.

Agamemnon'da daha oyunun başlarında Clymnestra kurban ritüeli düzenlemeye başlar. Oyun esnasında gerçek bir ritüel gerçekleşir. Oyuncular ve figüranlar bu ritüelin bir parçasıdır. Ritüelin nasıl gerçekleştiği bir başka oyunda (Euripides'in *Elektra*'sında tasvir edilmiştir. Bknz. s. 249.) Ritüelistik jestler bölümünde bahsedildiği üzere burada da eller için bir ipucu verilebilir: Sağ işaret parmağının tek başına veya orta parmak ile bebarer havaya kaldırılması.

“Koro

...
Kimin iletisine güvenip de
Kurban törenleri düzenliyorsun çepeçevre?
...
Tüm tanrılara kurban dumanları yükseliyor sunaklardan.”³⁰²

²⁹⁹ Kaynak: <http://classics.mit.edu/Aeschylus/agamemnon.html>, 30.05.2021.

³⁰⁰ Kaynak: <https://www.gutenberg.org/files/14417/14417-h/14417-h.htm>, 30.05.2021.

³⁰¹ Aeschylus, **Agamemnon (Oresteia)**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2010, s.13.

³⁰² a.e. s.14.

Peter Hall'un *Oresteia* yorumunda ritmin ne kadar önemli olduğuna değinilmişti. Bu oyundan çok kısa bir örnek vermek için 19. dakika 30. saniye ve 20. dakika 30. saniye arasındaki bir dakika izlendiğinde metni olduğu gibi okumakla, belli bir ritim eşliğinde okumak arasındaki fark daha anlaşılabilir hale gelmektedir.³⁰³

Bu ritmin bir başka güzel örneği ise 680-687. satırlardır. Bu dizeler aynı zamanda çevirinin metnin ritminde ne kadar önemli olduğunun da bir kanıtıdır. Daha iyi kavrayabilmek adına Türkçe ve İngilizce çeviriler karşılaştırılacaktır.

“Koro

Öylesine isabetle, Helena'nın adını
Heyelan diye keşfedip öylesine
Dosdoğru dile getiren, kimdi acaba?
Olacakları görüp bilen – Biri değil de kim?
Uğruna dövüşülen, gemileri çekip götüren,
O mızrakların Helena'sını”³⁰⁴

“Chrous

Helen wrecker Helen hell
The one who first named it
Knew what was fated
HEL – a god guided his tongue right – EN
HEL – spear bride, gore bride, war whore – EN
HEL – ship wrecker, man breaker, Troy knacker – EN”³⁰⁵

Bu iki çeviri arasında hem anlam, hem ritim, hem kafiye açısından oldukça fazla fark vardır. İngilizce çevirinin yaklaşık 4,5 yıl sürdüğünü ve provalar esnasında pekiştirildiğini unutmamak gerekir. Böyle bir müzikaliteye sahip, anlam olarak da oyuncunun ne söylediği ile ilgili kendini çok daha rahat hissedeceği bir metin ile çalışmak bedene çok daha fazla özgürlük, alternatif ve alan tanır.

Yine Türkçe çevirisinde bulunmayan bir başka didaskali şöyle der: “Here amid a great procession enter Agamemnon on a chariot. Behind him on another chariot is Cassandra. The chrous approach and make an obeisance.”³⁰⁶ (*Bu esnada Agamemnon büyük bir alay eşliğinde atlı arabası ile girer. Arkasında, başka bir arabada*

³⁰³ Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=mdv3vkECqXA> (19:30-20:30), 31.05.2021.

³⁰⁴ Aishkylos, **Agamemnon (Oresteia)**, s. 34.

³⁰⁵ Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=mdv3vkECqXA> (41:40-42:02), 31.05.2021.

³⁰⁶ Kaynak: <https://www.sparknotes.com/lit/agamemnon/full-text/the-agamemnon/>, 31.05.2021.

Cassandra bulunmaktadır. Koro yaklaşır ve saygıyla eğilir.) Türkçe çevirisi ise “Arabasıyla Agamemnon gelir. Arkasında Cassandra oturmaktadır.”³⁰⁷ der. Fakat sahne üzerinde savaştan dönen bir yürüyüş alayı vardır. Muhtemelen askeri adımlarla yürünmektedir. Sahneye bir değil, iki araba girer; bu da alayın büyüklüğünün göstergesidir. Koro Agamemnon’a yaklaşır ve saygıyla selamlar. Bu da ritüelistik jestler bölümünde bahsedilen jestler ile yapılır.

Agamemnon savaştan dönmüştür. Karşılama töreninde “... tanrılarımıza hamd-ü sena ile ellerimi kaldırıyorum” der; ellerini havaya kaldırarak şükrettiği aşıkardır. Ancak bir de, yine ritüelistik jestler bölümünde bahsedildiği üzere bir yere dönüldüğünde toprağı öpmek de gelenektir. Burada yazmasa da muhtemelen Attika’da Agamemnon’u canlandıran oyuncu yeri öpmektedir. Bu karşılama töreni esnasında, repliksiz oyuncular Agamemnon’un yürüyeceği yola (indiği noktadan saraya ulaşana kadar) yerlere kumaşlar serer ve Agamemnon’un ayakkabılarını çıkarırlar. Sahnede çıplak ayakla yürüyen Agamemnon’un yüksek tabanlı bir *kothornus* giymesi halinde, muhtemelen sahne üzerinde birden boyunun kısalması, otoritesi ile zıt düşen bir imaj çizer. Bu da hem bu otoritenin sarsılmasına yazarın müsaade etmeyeceği düşünüldüğünden, hem de zaten çıplak ayakla da sahnede yürünebildiğinden, yüksek tabanlı *kothornus*’ların bu yüzyılda kullanılmaya başlanmadığının bir göstergesi olarak okunabilir. Ayakkabısını çıkarıp kumaşlar üzerinden yürümeye başladığında ise yine Türkçe çevirisinde yer almayan bir didaskali vardır: “As he dismounts and sets foot on the tapestries, Clymnestra’s women utter again their cry of triumph. The people bow or kneel as he passes.”³⁰⁸ (*Agammemnon arabasından inip kumaşlara ayak bastığında, Clymnestra’nın hizmetinde olan kadınlar tekrar zafer çılgınlıkları atar. Agamemnon önlerinden geçtikçe herkes eğilir veya diz çöker.*) Burada da dizlerinin üzerine inip kolayca tekrar kalkabilen oyuncular olduğunu görülür. Kadınların aynı anda yaptıkları bu çömelip kalkma güçlü bir imgedir.

Agamemnon metninde Cassandra konuşmaya başladığında trans halindedir. Daha önceki bölümlerde çok uzun süren sessizliğin bir esrime anıyla nasıl kırıldığından

³⁰⁷ Aishkylos, *Agamemnon (Oresteia)*, s. 37.

³⁰⁸ Kaynak: <https://www.gutenberg.org/files/14417/14417-h/14417-h.htm>, 30.05.2021.

bahsedilmişti. Bu güçlü *presence*, ritüellerdeki kendinden geçmiş kadınlara benzetilebilir. Oyuncunun bedenini bu esrime durumunda hareketsiz tutmayı tercih etmeyeceği muhtemeldir. Repliklerinin çoğunda tanrı ile konuşur, etrafında konuşulanlara tepki vermez. Türkçe çevirisinde yer almayan bir didaskali: “By an effort she regains mastery of herself and speaks directly to the leader.”³⁰⁹ der. (*Gayret göstererek aklını toplayıp kendine gelir ve lider ile konuşur.*) Bu da 1070-1170. dizeler arasında, yani 100 dizelik bir süre boyunca esrime halinde olduğunun göstergesidir. Oyuncu bir tür dans, titreme, tapınma halinde olabilir.

Agamemnon ve Cassandra’nın öldürülmesiyle cesetleri sahneye getirilir. Bu cesetler bir tablo gibi sahnede dururlar. (Kukla kullanımı da muhtemeldir.) Bir ağıt yakılır; elbette bugün, metnin melodisi ve ritmi bilinemediği için sadece okuma yapmak enerjiyi çok zayıflatır. İngilizce çeviri versiyonlarının birinde koronun yanı sıra “mourners” (yas tutucular) grubu sahneye girer. Türkçe’deki koro replikleri ise yas tutanlar ve koro arasında bölüştürülür. (Okuma esnasında sahne üzerinde daha az kişi olacağı yönünde yorumlanabilir.) Bu da aslında sahne üzerinde bir cenaze ritüeli düzenlendiğinin kanıtıdır.

Adak Sunucular

Aiskhylos’un *Oresteia* üçlemesinin ikinci oyunu olan *Adak Sunucular* bir *libation* (şarap dökme) ritüeli ile başlar. (Oyunun İngilizcesi de *Libation Bearers* idir.) Daha önce bu ritüelde kolların pozisyonunun nasıl olduğu ile ilgili bilgi verilmişti.

Bir başka detay ise yine *kothornus* kullanımı ile ilgilidir. Elektra yerdeki ayak ve topuk izlerinin kedisinkiyle aynı olduğunu söyler. (Bir tür akrabalık ilişkisi göstergesidir.) Dolayısı ile kendi ayakları da, kendisinden önce orada bulunan Orestes’in ayakları da çıplak olmalıdır. Antik Yunan geleneğinde evlere ve tapınaklara girerken ayakkabı çıkarılır. Bu durumda bir kral mezarına da yalın ayak girildiği varsayılabilir. Bu, yüksek tabanlı ayakkabılar ile ilgili başka bir karşıt argüman olarak yorumlanabilir. (Euripides, *Elektra* adlı eserinde bu sahneye eleştirel bir gönderme yapar:

³⁰⁹ a.e.

“Elektra

Bu memleketin sert kayalık zemininde
Ayaklar nasıl iz bıraksın ki? Hem izler olsa bile,
İki kardeşin ayak izleri birbirini tutar mı hiç,
Biri erkek, biri kızsı, erkeğinki daha büyüktür.”³¹⁰

Türkçe çevirisinde yer almayan bir didaskali şöyle der: “Orestes, Electra and Chrous gather round the tomb of Agamemnon. Chanted responsively.”³¹¹ (*Orestes, Elektra ve koro, Agamemnon’un mezarı etrafında toplanır. Ahenk içinde şarkı söylenir.*) Burada sahne üzerindeki tüm oyuncular mezar etrafında toplaşıp ağıt yakarlar. Bu, yaklaşık 150 dizelik uzun bir şarkıdır. Bu süre boyunca, dans bölümünde bahsi geçen zincir dans türünün şarkıya eşlik etmesi muhtemeldir. Bu ağıtın bir noktasında sahne üzerinde yine cenaze ritüeline ait hareketler görülür.

“Koro Başı

Kissia’lı ağıt yakıcı kadının tarzına uyarak
Pers ağıtının vuruşunu veririm art arda
Ve giderek kan çıkmaya başlar vurdukça
Hızla ve ritimlice uzanır el bir yukarı bir aşağı
İzleyen göz serseme döner,
Ve sestən kazan gibi olur kafa!”³¹²

Bu dizelerden hem şarkının ritmi ile hem de katılımcılar tarafından çıkarılan seslerin yüksekliği ile ilgili bir fikir elde etmek mümkündür. Bu ağıt daha sonra Orestes ve Elektra’nın babalarının ruhuna seslenmeleri ve hatta ruhunu çağırımları ile devam eder. (Aiskhylos’un *Persler* adlı oyununda ölen kralın ruhu çağırıldığında gelir. Bu yüzden bu sahnenin ruh çağırma olarak yorumlanmasında sakınca görülmemektedir.) Bu eylemin de ritüelistik bir hareket dizgesi içerdiği öngörülebilir.

Oyun, Orestes’in annesini öldürdüğü için Erünnileri görmesi ve aklını yitirdiğini sanmasıyla son bulur. Bu final, üçlemenin son oyununun zeminini hazırlar. Gördüğü bu sanrılar Orestes’i bir tür esrime haline sokar. Korkmuş, kontrolünü yitirmiş ve

³¹⁰ Euripides, **Elektra**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2020, s. 26.

³¹¹ Kaynak: <http://classics.mit.edu/Aeschylus/choepthori.html>, 14.04.2022.

³¹² Aiskhylos, **Adak Sunucular, (Oresteia)**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2016, s. 88.

Erünnilerden kaçmaya çalışan Orestes'i oynayan oyuncunun bedeni hareketsiz olmaktan çok uzak olmalıdır.

Eumenidler

Oyun dua etmekte olan; yani kodifiye bir beden dili kullanan bir rahibe ile açılır. Orestes, rahibenin yanına geldiğinde, bir önceki oyunun sonunda bulunduğu ruh haline, kaçtığı için bir de yorgunluk eklenmiştir.

“Orestes

Ayakta duracak gücüm kalmadı, çözüldü dizlerimin bağı!
Ayaklarım gitmiyor, ellerimin üzerinde sürünür oldum neredeyse!
Dehşete uğramış bir ihtiyar kadın, emekleyen bebeye dönüyor.”³¹³

Daha önce o dönemin gerçekçilik anlayışının bugünden çok farklı olduğundan bahsedilmişti. Ancak yine de bu kadar bariz bir fiziksel eylemi dile getiren oyuncunun, zikrettiği eylemlere yakın hareketler tercih edeceğini söylemek yanlış olmaz.

Clymnestra'nın hayaleti sahneye girdiğinde Erünniler yerde uyumaktadır. Clymnestra onları uyandırmaya çalışır; Erünniler mırıldanır, inler, rüyasında konuşur, kıpırdanır ancak uyanmaz. Bu görsel olarak son derece mistik ve etkileyici bir sahne olmalıdır.

Koronun bu oyunda daire biçimini alıp şarkı söylediği açıktır.

“Koro

Halka olup çepeçevre, haydin
Saralım onu güzelce. Çünkü vaktidir
Dehşet şarkımızı dinlemesinin!

...

Çıldırısın, aklını oynatsın, delirsin,
Sarsın da kadından yana tanrıça Erinniler'in
Bu akılları baştan alan
Bu dizlerin bağına çözen
Bu çalgısız söylenen ilahisi

...

Atlayalım yükseklerden
Toprağa öyle vuralım ki topuklarımızı
Çözölsün kaçanın eli ayağı
Şaşıp kalsın zavallica!”³¹⁴

³¹³ Aiskhylos, **Eumenidler, (Oresteia)**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2016, s. 118.

³¹⁴ a.e. s. 128-131.

Erünniler çılgın, esrime haline yakın varlıklardır. Yukarıda belirtilen dansın neredeyse *bakkhos* ritüellerindeki danslara benzediği düşünülebilir. Dizelerin ikinci ve üçüncü kısımları da bunun göstergesidir. Bu dizeler 4-8 dize sonra yinelenir; bu tekrar bedensel ifadeye de güç ve coşku olarak yansır. Nitekim çember biçimli bu koreografinin bolca zıplama, ayakları yere vurma, beden salınımı içerdği aşikârdır.

Oyunun bir noktasında Athena uçarak sahneye giriş yapar:

“Athena

... Sevgili kalkanım Aigis yelken olup şişti,
En güçlü kısıraklarını arabamın önüne koştı ve ben,
Yorulmak bilmez bir koşuyla, kanatsız uçarak geldim yetiştim.”³¹⁵

Oyunun ilerleyen dizelerinde ise sahnede hem Apollon hem Athena görünür. Her iki görünüşte de kısa sayılamayacak bir süre boyunca sahnede kalırlar. Vinçlerle uzun süre havada asılı kalmak çok da rahat bir pozisyon olmasa gerekir. Bu yüzden vinç yardımı ile geliniyorsa (Oyuncunun uçarak girişinin görülmesinin tercih edildiği durumlarda), giriş tamamlandığında oyuncunun ayakları *skene* üzerine basıyor olabilir.

Zincire Vurulmuş Prometheus

Aiskhylos’un bu oyununda oyuncu bedenine dair en göze çarpan unsur Prometheus’un neredeyse bütün oyun boyunca kayalıklara zincirli halde durmasıdır. Bu, oyuncunun hareket edemediğinin göstergesi olsa bile, muazzam bir *presence*’ı olduğu yadsınamaz. Theodoros Terzopoulos’un röportaj bölümünde bahsedileceği gibi³¹⁶ vecd hâlinin izleri Prometheus’un *heroic mania*’sında sürülebilir. Karakter olarak son derece güçlü olan Prometheus’un söyledikleri büyük önem arz etmektedir ve kendisini dinletmesi için bedeninden taşan enerji seyirci tarafından hissedilmelidir.

Oyunun başında Prometheus’u kayaya zincirlemek için Kratos, Hephalistos’a talimatlar verir. Bu talimatlardan Hephalistos’un sahne üzerindeki hareketlerini anlamak mümkündür. Hephalitos’u oynayan oyuncu bu söylenenleri fiziksel olarak zorlandığını göstererek yerine getirmektedir.

³¹⁵ a.e. s. 132.

³¹⁶ Bknz. s. 295.

“Kratos

Öyleyse vur prangalarını şunun,

...

Geçir şu halkayı koluna ve vur bütün gücünle,
Vur çekici, çivile şunu kayaya!

...

Haydi şimdi tunç kuşağı da sar beline!

...

İn şimdi aşağı, ayaklarını bağla zorla.

...

Kullan bütün gücünü, vur şimdi,
Vur ki etine girsin halkalar.”³¹⁷

İo, içeri girdiğinde esrik bir haldedir. Bir sinekten kaçmaktadır. Hem esrime hem de kaçış eylemleri sahne üzerinde sürekli hareket halinde, koşan, huzursuz, kıpırdanan bir bedenin var olduğuna delalettir.

“İo

Ah, ah, ne suçumu gördün de,
Bu hâllere soktun beni?
Çılgınlar gibi koşturuyorsun beni
Amansız bir sineği takip peşime.
Yak beni yıldırımlarınla,
Yerin dibine sok beni,
Deniz ejderhalarına yedir beni,
Ama esirgeme benden, yüce tanrı,
Senden yalvara yakara dilediğimi.
Bittim tükendim dolaşıp durmaktan.”³¹⁸

10.2.3.2 Sophokles

Aias

Koronun 2. *stasimon*’da söylediği şarkıda bir dans adı geçmektedir:

“Koro

... Tanrıların dans hocası,
Gel de bizimle doğaçlama Nysia
Ve Knossos oyunlarını oyna!
Çünkü şimdi sadece dansı düşünüyorum.”³¹⁹

³¹⁷ Aiskhylos, **Zincire Vurulmuş Prometheus**, çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2015, s. 3-4.

³¹⁸ a.e. s. 24-25.

³¹⁹ Sophokles, **Aias**, çev. Ari Çokona, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2021, s. 27.

Koronun bu esnada dans ettiği aşikârdır. Knossos, Girit Adası'nda bulunur ve Girit adasına ait iki adet antik dans türünden bahsedilir. Biri tarım ile ilgilidir ve ekip biçme hareketleri barındırır. Bu duruma daha çok uyan ikinci dans türünde ise kadınlar ve erkekler beraber önce bir daire oluşturur. Dans adımları karmaşıktır. Çemberin ortasında akrobatik hareketler yapan bir dansçı takla, parende ve zıplamalardan oluşan bir koreografi sergiler. Daha sonra katılımcılar iki sıra halinde karşılıklı durur ve birbirlerine doğru adımlar atar.³²⁰ Ulaşılabilen nadir Girit danslarından biri olan bu türün oyun sırasında kullanıldığı tahmin edilebilir.

Attika oyunlarında ölümlerin sahne üzerinde gösterilmediği söylenir. Ancak bu oyunda bir istisna vardır. (İkinci istisna Euripides'in *Hippolitos*'unda görülür.) Bu, günümüze kalmayan diğer oyunlarda da ölümlerin sahnelendiği anlamına gelebilir. Oyunda Aias kendini sahnede kılıcın üzerine atar. Oyuncu elbette kılıcın üzerine gerçekten atlamaz ancak inandırıcı olması gerekir. Bunun için de fiziksel olarak hünerini sergilemek zorundadır.

Antigone

Sophokles'in *Antigone* adlı oyununda da hem koro şarkısında dans, hem de haberci tiradında bedensel tasvir mevcuttur. Koro aşağıdaki dizelerde çok yüksek ihtimalle halaya başlamıştır. Bakkhos halayı için vazo görsellerinden yararlanılabilir.



Görsel 10.33. Dionysos ve *maenad*'lar. (Görsel için Antik Yunan vazosundan esinlenilmiştir.)³²¹

³²⁰ Kaynak: <https://www.encyclopedia.com/humanities/culture-magazines/dance-prehistoric-greece>, 01.06.2021.

³²¹ Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/570690584027089745/>, 01.06.2021.

“Koro

Gidelim haydi tapınaklara
Halaylar çekerek gece boyunca;
Thebai’nin altı üstüne gelsin
Bakhos halayın başını çeksin!”³²²

Haberci tiradları ile ilgili bölümde; haberciyi oynayan oyuncu için söylenenleri beden dili ile aktarmasının, hünerlerini gösterebilmesi için bir fırsat olduğu daha önce söylenmişti. Bu durumda aşağıdaki dizelerde haberci kılıcı kendi kullanıyormuş gibi yaşananları beden dili ile aktarmalıdır.

“Ulak

Vahşi gözlerle baktı oğlu ona,
Tiksinme vardı bakışlarında, cevap bile vermeden
Kılıcını çekti ve savurdu, babası yana çekildiği için
Hamleden kurtuldu. Sonra zavallı Haimon
Kılıcı kendine çevirdi ve ta ortasına kadar
Bedenine sapladı. Son nefesini vermeden
Sarıldı sevgilisine bitkin kollarıyla.”³²³

Kral Oidipus

Bu oyun bir ritüel ile açılır.

“(Thebai kentinde, Oidipus’un sarayının önü. Her kapının yanında basamaklarla yükselen bir sunak. Saray önündeki merdivenlerin üzerine diz çökmüş Thebaililer oralara defne ve zeytin dalları koymuşlardır. Kalabalığın ortasında, ayakta bir ihtiyar, tanrı Zeus’un rahibi görülür. Oidipus bir süre kalabalığı seyreder, sonra bir baba edasıyla söze başlar.)”³²⁴

Oyuncular adak sunma jestleri sergilemektedirler. Oyunun Türkçe çevirisinde yer almayan bir didaskalide kalabalık Oedipus’u gördüğünde ona doğru yönelir ve çığlıklarla kendisine zeytin dalları uzatırlar. “As the Palace door opens and Oedipus comes out all the suppliants with a cry move towards him in attitudes of prayer, holding out their olive branches, and then become still again as he speaks.”³²⁵ (*Sarayın kapısı açılıp Oedipus dışaarı çıkınca, tüm yakarıcılar çığlıklar atıp dua ederek, zeytin dalları*

³²² Sophokles, **Antigone**, çev. Ayşe Selen, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2011, s. 15.

³²³ a.e. s. 57.

³²⁴ Sophokles, **Kral Oidipus**, çev. Bedrettin Tuncal, İş Bankası Yayınları, 2013, s. 1.

³²⁵ Kaynak: <https://www.gutenberg.org/files/27673/27673-h/27673-h.htm>, 01.06.2021.

uzatarak ona doğru yaklaşır. Oedipus'un konuşmaya başlamasıyla tekrar sakinleşirler.)

Oedipus'un halkı ile konuşurken “Önümde böyle diz çöküp yalvarmanıza üzülmecek, acımayacak kadar duygusuz değilim.”³²⁶ demesi bazılarının dizlerinin üzerinde olduğunun göstergesidir.

Oyuncuların uzun replikleri dinlerken sessiz kalıp cevap vermek için beklemeleri, jestlerinin son derece kodifiye olması ile ilgili düşünceyi destekler niteliktedir. Bazı replikler karşısında oyuncunun uzun süre tepkisiz kalması mümkün değilmiş gibi durur. Sırası gelmeyen oyuncu o zaman zarfında muhtemelen kodifiye jestler ile tepki vermektedir. Örneğin, Teiresias'ın aşağıdaki replikleri söylediği esnada Oedipus'un bir tepki vermeden dinlemiş olduğu düşünülemez.

“Sen hükümdarsın, ama seninle, birbirine denk iki insan gibi konuşmak hakkını kendimde görüyorum. Ben, Loksios'a hizmet ediyorum; senin kölen değilim. Kreon'a kul olmam. Körlüğümü yüzüme kaktın; nasıl bir felakete uğradığımı, nerede oturduğunu, kimin yanında ömür geçirdiğini görmedikten sonra, senin o gözlerin neye yarar? Kimin oğlu olduğunu biliyor musun? Dünyada, ahirette ailen için, nasıl bir leke olduğunu biliyor musun? Ananın, babanın korkunç adımlarla yaklaşan lanetleri seni bu memleketten sürüp çıkaracak. Dünyayı o kadar pembe gören gözlerin, çok geçmeden karanlıktan başka bir şey görmeyecek. Evlenmenin sırlarını, mutlu bir yolculuğun seni ne uğursuz bir sahile götürdüğünü öğrendiğin zaman, şikayetlerin, feryatların kimbilir nerelerde çalkalanacak, sesinin akisleri kimbilir hangi Kithairon'da çınlayacak... Seni asıl yerine indirecek, seni çocuklarına kardeş edecek daha bir sürü felaketten habersizsin. Böyleyken, sen yine istersen, Kreon'u da, beni de, kerametlerimi de çamura batır. Kaderi seninki kadar korkunç bir yaratık, dünya üzerine gelmemiştir!”³²⁷

Oyuncular bazen sahneye ellerinde aksesuarları ile giriş yaparlar. Bu oyunda buna örnek olarak İokaste'nin ellerinde dallarla girmesi verilebilir. “Ellerimdeki bu dalları, kokuları, tanrılarımızın sunaklarına getiriyorum.”³²⁸ der. Hareket kabiliyeti, kostüm ve *kothornus*'lar nedeni ile kısıtlanmış bir oyuncunun ellerinde adak olarak taşıdığı aksesuarlarla gelip, sunaklara dağıtmak üzere sahnede gezinmesinin zor

³²⁶ Sophokles, *Kral Oidipus*, s.1.

³²⁷ a.e. s. 16.

³²⁸ a.e. s. 33.

olacağı tahmin edilebilir. Yanı sıra, kraliçenin sunaklara gelmiş olması solo oyuncunun da *skene*'de değil, *orchestra* alanında olduğunun göstergesidir.

Bu oyunda da habercinin tiradı dans diline oldukça uygundur:

“... Çılgınca saraydan içeri girer girmez, iki eliyle saçlarını yolarak yatak odasına koştu, ardından hızla kapıları kapadı; ... Kocasının oğluyla yattığı, kendi çocuğundan çocuklar doğurduğu yatağın üzerinde acı acı ağlayıp sızlıyor, dövünüyordu. ... ; kapıyı menteşelerinden sökercesine açtı, odaya daldı. Orada karısını asılmış bulduk, ip hâlâ boğazını sıkıyordu.”³²⁹

Kral Oedipus oyunun fiziksel olarak en çarpıcı olayı ise kralın kendi gözlerini kör etmesidir. Bu eylemi henüz gerçekleştirmişken Oedipus sarayın dışına çıkar, oldukça uzun sayılabilecek bir tiradı vardır. İlgi çekici olan oyuncunun, gözlerini az evvel kör ettikten sonra bu replikleri ne kadar acı içerisinde oynayacağıdır. Bu durumlarda oyuncunun bugünkü gerçekçilik anlayışı ile acısını belli edip etmediği veya burada da kodifiye bir dil kullanıp kullanmadığı bilinmemektedir. Repliklerden anlaşılan tek gerçekçi sayılabilecek unsur, artık oyuncunun gerçekten gözleri görmüyormuş gibi oynadığıdır. “Neredesiniz çocuklar? Yaklaşın, buraya, bu kardeş ellere doğru gelin.”³³⁰ Görme yetisini henüz kaybettiğinden bu, Oedipus için son derece farklı ve zor bir durumdur. Acısının yanı sıra, yönünü bulma, yürüme yetilerindeki eksikliği de seyirciye bir şekilde gösterir.

Trakhisli Kadınlar

Ulak, savaşın kazanıldığı haberini getirdikten sonra koro neşe içerisinde şarkısına başlar. Bu şarkıya coşkulu, hareketli bir dans eşlik eder. *Bakkhos* danslarından biri olduğu hem dizelerden hem de nidalardan anlaşılmaktadır. Bu nidalar yoğun duygular hissedildiğinde ve katılımcıların ritüellerde kendilerinden geçtiklerinde kullandıkları nidalardır. Bu da coşkunun yanı sıra esrik hareketlerin de sahnede görüldüğünün göstergesidir. Yine bu hareketler ile ilgili ipuçları için ancak günümüze kalan vazolardan yararlanılabilmektedir.

³²⁹ a.e. s. 49.

³³⁰ a.e. s. 55.

“Koro

...
Mutluluğumdan uçuyorum
Ve ruhuma hükmeden *aulos*’un
Peşinden gideceğim. İşte, beni sarıyor
Sarmaşık ve *evoi evan* haykırılarıyla
Çılgın Bakha dansına sürüklüyor.
İo, İo, Paian!”³³¹



Görsel 10.34. *Bacchae*, Ducasse³³²

Bu oyunda da habercilere ve beden kullanımının tasvirine güzel bir örnek vardır. Bu örnekteki karakter haberci değil, sütinedir; ancak haberci görevini üstlenmiştir. Sütinine repliklerinde söylediklerini aynı zamanda bedensel anlatım ile desteklemektedir.

“Sütinine

...
Sunağın önünde diz çökerek dövünmeye,
Artık tek başına kaldı diye ağlamaya, gündelik
Hayatta kullandığı eşyaları öpüp koklamaya başladı.
...
Kocasının yatağına yumuşak
Çarşaf serdiğini gördüm.
İşini bitirdikten sonra bir sıçrayışta
Yatağa çıkıp oturdu.

³³¹ Sophokles, **Trakhisli Kadınlar**, çev. Ari Çokona, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2021, s. 9.

³³² Kaynak: <https://thebacchichuntress.tumblr.com/post/38750732536/dionysian-light-the-bacchae-by-ducasse>, 02.06.2021.

...
Bunları söyledikten sonra,
Hızlı hareketlerle göğüslerini örten
Kumaşı tutan altın tokayı çekerek,
Sol omzuyla sol göğsünü açtı.
...
Yanına vardığımızda, iki tarafı
Keskin bir kılıcı sapına kadar
Böğrüne saplamıştı.”³³³

Bir güzel örnek de dönemin gerçekçilik anlayışının farklılığına verilebilir. Herakles eşinin gönderdiği gömlek ile zehirlenmiştir. Sahneye geldiğinde ölüm döşeğindedir; acı içerisinde sedyede oturmakta/yatmaktadır. Buna rağmen yaklaşık 65 dizelik bir tiradı vardır. Bu kadar acı çeken bir insanın bu kadar uzun ve aralıksız konuşması çok gerçekçi değildir. Oyuncu acısını muhtemelen kodifiye bir dil ile desteklemektedir.

Elektra (Sophokles)

Ağır kostümler, yüksek tabanlı *kothornus*’lar, büyük maskeler üzerine *onkos*’lar takan oyuncuların sahne üzerinde birbirlerine çok yaklaştıkları düşünülemez; bu çerçeveden bakıldığında akla ilk gelen, oyuncuların arasında mesafe olması gerektiği düşüncesidir. Fakat bu metinde iki kardeşin birbirlerine sarıldığına dair bir örnek mevcuttur.

Elektra
Seni kollarımda mı tutuyorum?

Orestes
Dilerim bundan sonra da hep kollarında tutarsın!”³³⁴

Bu oyundaki bir başka bedensel ifade örneği ise tanrılara edilen duadır. Dua ve yakarmalar esnasında ne gibi jestler kullanıldığına ilişkin daha önceki bölümlerde bilgi verilmişti.³³⁵

³³³ Sophokles, *Trakhisli Kadınlar*, s. 36.

³³⁴ Sophokles, *Elektra*, çev. Azra Erhat, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2021, s. 44.

³³⁵ Bknz. s. 205-207.

Aşağıda yer alan dizelerde de oyuncuların nasıl hareket ettikleri zihinde canlanabilir:

“Orestes

... ; fakat önce atalarımızın bu kapıların önüne diktiği tanrı heykellerine dua edelim.

Elektra

Kral Apollon! Lütfedip dualarımı ve beni dinle; ben ki çok defa nem varsa, sana adadım ve kararlı ellerimle sana yakardım. Şimdi Apollon Lykeios, elimde bir şey yoksa da sana yalvarıp yakarıyor, önünde yere kapanıyorum...”³³⁶

Philoktetes

Sophokles’in bu tragedyasında oyuncu bedeni ile ilgili en ilgi çekici unsur bacağı sakat olan Philoktetes’tir. Oyun boyunca çeşitli repliklerle çektiği acıyı, fiziksel olarak zorlanmalarını ve yetersizliklerini dile getirilir. Bu replikler hem Philoktetes’i oynayan oyuncu hem de Neoptolemos’u oynayan (oyun boyunca Philoktetes ile iletişim halinde olan karakter) oyuncunun beden kullanımları ile ilgili ipuçları verir.

“(Philoktetes sahneye girer. Kötü giyimli ve saçları dağınıktır, sağ ayağını sürüyerek yürür.)”³³⁷

“Philoktetes

Sığıntıların koruyucusu Zeus adına,
Şu total halimle diz çökmüş yalvarıyorum...”³³⁸

“Philoktetes

...Dehşete doyduğuna
Göre hastalık, kaldır beni, gir koluma
...
Sağ ol evladım! En iyisi sen yardım et yürümeme.
...

Neoptolemos

Bana tutun, ama kendi gücünle de kalkabilirsin.

Philoktetes

Merak etme kalkarım. Bunca deneyimim var.”³³⁹

³³⁶ Sophokles, **Elektra**, s. 50.

³³⁷ Sophokles, **Philoktetes**, çev. Ari Çokona, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2020, s. 10.

³³⁸ a.e. s. 19.

³³⁹ a.e. s. 35.

Daha önceki bir örnekte tanrıların belirmesi ve sahnede kalma sürelerine bağlı olarak girişleri ile ilgili soru işaretleri paylaşılmıştı. Bu oyundaki örnekte Herakles (Nasıl giriş yaptığı söylenmez.) sahnede belirdikten sonra yaklaşık 35 dizelik bir süre boyunca sahnede kalır. Oyuncunun vinç ile havada asılı olması için makul bir süredir. Replikleri havada söylemesi de muhtemeldir.

“(Philoktetes toprağı öpmek üzere diz çökünce Herakles ortaya çıkar.)”³⁴⁰

Oidipus Kolonos’ta

Oidipus Kolonos’ta isimli eserde Oidipus oyun boyunca kördür. Bu, oyuncu beden kullanımı açısından oyuncuya verilen ilk ipucudur. Bilmediğı bir mekânda bulunduğundan son derece temkinli ve yavaş hareket edeceği öngörülür.

Oyunda Antigone’nin çıplak ayaklı olduğu belirtilmiştir; yine yüksek tabanlı *kothornus*’un kullanılmadığının bir göstergesidir.

“Çıplak ayaklı kızı Antigone babasının elinden tutarak ona yol göstermektedir.”³⁴¹

Koro sahneye ilk girdiğinde son derece temkinlidir. Kendilerini belli etmeden, kentlerine gelen yabancıları görmek isterler. Hem sessiz olmaya çalıştıkları için, hem de yaşlı oldukları için ağır hareket ettikleri varsayılabilir. Replikler de bunun destekçisidir.

“Koro

...
Görünmemeye çalışarak,
Tek kelime etmeden,
Sessizce geçeriz önlerinden
Ve dilsizler gibi okuruz dualarımızı.”³⁴²

Bu oyunda, Oidipus’u oynayan oyuncunun nasıl oturacağı bile tasvir edilmiştir:

³⁴⁰ a.e. s.57

³⁴¹ Sophokles, *Oidipus Kolonos*’ta, İstanbul, çev. Ari Çokona, İş Bankası Yayınları, 2021, s. 1.

³⁴² a.e. s. 6-7.

“Koro

Kayanın ucuna dayanarak eğri otur.

...

Antigone

Ayaklarını birleştirerek hafifçe
Öne doğru eğil ve yaşlı bedenini
Şefkatli kollarıma bırak.”³⁴³

Bu oyunda da birbirlerine sarılan, yani birbirlerine yakın duran oyuncular vardır. Üstelik burada 3 kişi beraber sarılmaktadır. Kostümlerin tamamının, oyuncuların birbirine yaklaşabileceği derecede rahat olması gerekmektedir.

“Oidipus

Kızım burada mısın?

Oidipus

Sarıl bana kızım.

“Oidipus

Yanıma gelin, her şeyden umudumu
Kesmiş olan babanız sizi bağrına bassın.”³⁴⁵

İsmene

Ne zahmetlerle buldum seni!

İsmene

İkinize de sarılacağım.”³⁴⁴

Yanı sıra Oidipus, Thesus’u yanağından öpecek kadar yaklaşır:

“Oidipus

Sağ elini uzat kralım ona dokunayım
Ve izin verersen yanağından öpmek
İstiyorum.”³⁴⁶

İsmene, babası adına gidip bir arınma ritüeli yapmalıdır. Koro, İsmene’ye bu ritüelin nasıl yapılması gerektiğini tarif eder. Bu tarif esnasında yüksek ihtimalle koro, ritüeli bedensel olarak da tasvir etmektedir.

“Koro

Ellerini güzelce yıkadıktan sonra,
Tükenmez pınardan kutsal su getireceksin.

...

³⁴³ a.e. s. 9.

³⁴⁴ a.e. s. 15.

³⁴⁵ a.e. s. 46.

³⁴⁶ a.e. s. 47.

Orada yetenekli bir ustanın elinden çıkmış küpler var,
Ağızlarına ve ikişer kulplarına taçlar öreceksin.

...

Yeni kırılmış körpe bir koyunun yünüyle öreceksin.

...

Hepsinden üçer kere dök, sonuncusunu da tamamen boşalt.

...

İçlerine su ve bal dökeceksin, ama şarap olmayacak.

...

İki elinle yere üç kez dokuzar zeytin dalı
Serperek, sana söyleyeceğim ilahiyi okuyacaksın.”³⁴⁷

Bu oyunda, oyuncuların hareketsiz bedenlere sahip olmadığının belki de en güzel örneği olarak sahne üzerinde yaşanan çatışma gösterilebilir. Creon’un maiyeti Antigone’yi zorla götürmeye çalışır; Antigone direnir. Koro, askerleri durdurmaya çalışır. Çekiştirilerek götürülen kişinin direnci, götürmeye çalışanların zor kullanma güçleri ve karşı koymaya çalışanların panik/öfke enerjisi sahne üzerinde son derece devinimsel bir resim çizer. Bu sahnenin oldukça hareketli olduğu, daha önce bahsedilen, oyunun ritmini hızlandırmaya yaradığı söylenen *antilevi*³⁴⁸ ölçüsünün kullanılmasından da anlaşılmaktadır.

Kreon

(Maiyetindekilere seslenir.)

Kızı buradan götürmenin zamanı geldi.

Kendiliğinden gelmezse zorla götürün.

Antigone

(Kurtulmaya çalışır.)

Aman tanrım, nereye kaçsam?

Koro

Ne yapıyorsun yabancı?

Antigone

İnsan ya da tanrı kim koşacak imdadıma?

Kreon

Adama dokunmuyorum, akrabamı

götürüyorum sadece!

Oidipus

Bu kentin efendileri!

Koro

Yanlış yapıyorsun yabancı.

Kreon

Ben haklıyım!

Koro

Nasıl olabilir?

³⁴⁷ a.e. s. 20-21.

³⁴⁸ Bir dizeyi iki oyuncunun paylaştığı ölçü biçimi.

Kreon

Akrabamı götürüyorum.
(Ellerini Antigone'ye uzatır.)

Oidipus

(Kommos.)
Ah şehir!

Koro

Ne yapıyorsun yabancı? Hemen kızı bırak!
Bırak, kollarımın gücünü tadarsın yoksa!

Kreon

Çekil önümden!

Koro

Böyle yaparsan hiçbir yere gitmem!

Kreon

Kentime savaş ilan etmiş olursun dokunursan bana!

Oidipus

Dememiş miydim?

Koro

(Antigone'yi götüren köleye.)
Hemen kızı bırak!

Kreon

Emir veremezsin hükmettiğim adamlara.

Koro

(Aynı köleye.)
Sana bırak dedim.

Kreon

Ben de ilerle diyorum!

Koro

Yetişin yurttaşlar yetişin!
Kentimize saldırı var, kentimizde
Şiddet var! Koşun yardıma gelin!

Antigone

Ben bahtsız zorla sürüklüyorlar, yetişin yabancılar!

Oidipus

Kızım neredesin?

Antigone

Beni zorla götürüyorlar.

Oidipus

Ellerini uzat!

Antigone

Dermanım kalmadı!

Kreon

(Muhafızlarına.)
Götürün şu kızı artık!
(Muhafızlar Antigone'yi sürükleyerek çıkarlar.)”³⁴⁹

Oidipus

Ah başıma gelenler!

³⁴⁹ Sophokles, *Oidipus Kolonos'ta*, s. 35-36.

10.2.3.3.Euripides

Alkestis

Koronun sahneye giriş anıyla ilgili verilen nadir didaskalilerden biri bu oyundadır:

“Koro başı yüksek sesle söylerken on beş Pheres’li, önde flüt çalıcısı olduğu halde orkestraya girer. (75)”³⁵⁰

Bu oyunda Hizmetçi, haberci görevi görür. Can çekişen hanımı Alkestis’in son anlarında yaptıklarını anlatır. Bu anlatımda sözlerine bedensel tasvir eşlik eder.

“Hizmetçi (160-185)

... Son günün geldiğini hissedince akan bir suda, beyaz vücudunu yıkadı ve sedra ağacından yapılmış bir dolaptan elbise ve mücevherlerini çıkararak onlarla süslendi. Sonra ocağın başına geçti, şu duayı yaptı: ‘Yetim çocuklarımı gözet; birini sevebileceği bir kadınla birleştirip, öbürüne asil bir koca ver. ... Ağlamadan, inlemeden, felaketin yaklaşması renginin tabii bozmadan, Admetos’un sarayında yükselen bütün kurban yerlerini mersin dallarından kesilmiş demetlerle çelenklemek için teker teker dolaştı ve dualar okudu. Sonra yatak odasına girdi, yatağına atıldı ve gözyaşları içinde şunları söylemeğe koyuldu...

Diz üstü çökerek yatağı öptü. Ve onu baştan aşağı gözlerinden boşanan yaşlarla ıslattı. Nihayet ağlamaya doyunca başı eğik, yatağından kendisini kurtardı, sonra odayı terk etti. Ve birkaç defa yatağına atılmak için tekrar tekrar döndü.”³⁵¹

Oyuncuların sahnede oldukça rahat hareket edebildiklerinin bir başka örneği ise bir oyuncunun, bir diğer oyuncuyu kucağında taşıyarak sahneye getirebilmesidir.

“(230) Sarayın kapısı açılır. Admetos, kollarında kendinden geçmiş Alkestis ile görünür; iki çocuk annelerinin örtülerini tutarak takip ederler. Sonra sahneye bir yatak getiren erkek ve kadın hizmetçiler...”³⁵²

Aşağıdaki dizelerde kral Admetos kodifiye dil ile veda işareti yapar. Ardından sahne üzerinde başlayacak ritüelin, şenliğin emrini verir. Oyunun sonunda sahne

³⁵⁰ Euripides, **Alkestis**, çev. A. Hamdi Tanpınar, Ankara, Maarif Matbaası, 1943, s. 11.

³⁵¹ a.e. s. 15-16.

³⁵² a.e.,s. 19.

üzerinde bir kurban ritüeli gerçekleşir. (Kurban ritüelinin detayları *Ion* oyun incelemesinde verilmiştir.)

“**Admetos** (1155)

(Bir veda işaretiyle ona refakat eder.) O halde bahtın açık olsun. ...(Koroya dönerek) Şehre ve dört vilayetin meclisine emrim: Bu saadeti tesit için korolar tanzim edilsin; kurban yerlerinde uğur getirici öküz etleri tütsün.”³⁵³

Medea

Medea 12 ila 16. sayfalar arasında sahnenin dışından konuşur, seyirci sadece sesini duyar. Medea konuşurken, sahneden onu dinleyen sütnine ve koronun bedensel olarak nasıl bir yorum tercih edecekleri düşünüldüğünde; daha iyi duymak için kapıya yakın bir öbek oluşturdıkları, duyduklarına tepki verdikleri veya seyircinin de sese odaklanmasını sağlamak için ‘tablo’ yöntemini kullandıkları düşünülebilir.³⁵⁴

Bu sahnede iki ayrı noktada hem koronun, hem sütninenin kapıya döndüğü belirtilmiştir.³⁵⁵ Oyuncuların seyirciye sırtlarını dönmedikleri söylenir. Ancak bu da muhtemelen oyunculuk biçiminin değiştiği ileriki yüzyıllarda olacaktır. Bu çalışmada solo oyuncunun da koro ile aynı bedensel hareket alanına sahip olduğu, dans ettiği, devinim içinde olduğu düşünülmektedir. (Ek olarak oyuncu *paradoi*’den çıkınca oyundan çıkmış sayılmaz, çünkü hâlâ görülebilmektedir ve bu esnada sırtını seyirciye dönmüş olur.)

Her ne kadar uzun bir örnek olsa da, oyuncunun hareket etse de etmese de, bedensel mevcudiyetinin gücünü ve asla hareketsiz bir beden olarak tasvir edilemeyeceğini göstermek adına Medea’nın aşağıdaki tiradının tamamının paylaşılması uygun görülmüştür. Burada Medea hem aşağılandığını hissediyor, hem intikam planları yapıyor, hem tanrısına iş birliği için yakarıyor, hem kendi kendine konuşurken bir anda koro ile konuşmaya başlıyor, hem intiharı göze alıyor ve sonunda bu ruh hali ona çocuklarını öldürmeyi bile göze aldırıyor. Türkçe çevirisinde çok

³⁵³ a.e. s. 68.

³⁵⁴ Euripides, **Medea**, çev. Metin Balay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2006, s. 12-16.

³⁵⁵ a.e. s. 14-15.

hissedilmeyen orijinal metnin ritmi ile de desteklenen bu duygusal yoğunluğun bedensel enerjiye taşınmadığını düşünmek çok olası değildir.

“Medea

Kötü bir bela, dört bir yanda, evet, gerçek bu;
Ama sanmayın böyle bitecek bunun sonu.
Yeni evli bu çiftin önünde daha pek çok zorlu sınav var,
Onların yakınları da bu işten öyle kolay sıyrılamayacaklar.
Sanıyor musunuz ki ben bu adama böyle yaltaklanırdım,
Bir planım olmasa, olmasaydı bir çıkarım?
Ne dokunurdum, ne de tek kelime söylerdim, ama o, ne aptal biri!
Derhal sürseydi beni, kesinkes bozabilirdi işimi;
Bir gün daha kalmama izin veriyor hâlbuki.
Düşmanlarımla üçünü vurup öldüreceğim bugün;
Babasını, kızını ve bir de kocamı.
Bir sürü yol var aklımda öldürmek için onları
Ama bilemiyorum, hangisini seçeyim. Evi ateşe mi vereyim,
Yakayım mı gerdek odasını? Yoksa süzülüp yataklarına
Keskin bir hançerle deşeyim mi bağırsaklarını? Tek bir korkum var yalnız:
Eve girerken yakalanırsam ya da işi görürken,
Ben de ölürüm ve de düşmanım olur son gülen.
En iyisi doğrudan öldürmek, bana da o yakışır: Zehir.
Peki, öldüler diyelim: hangi şehir kabul edecek beni?
Hangi dostum sağlayacak, güvenliğimi, toprak verecek bana
Ve de bir ev, sığınmam için? Hiç kimse. Biraz bekleyeyim.
Eğer güçlü bir destek çıkarsa ortaya, gerçekleştirim
Bu cinayetleri, gizlice ve sessizce. Ama eğer kader
Böyle bir fırsat tanımazsa bana, bizzat kendim
Alırım elime kılıcı, karartırım yüreğimi,
Öldürürüm ikisini de, bu yolda ben de ölecek olsam bile.

Kraliçe Hekate, tüm ulular içinde benim tapındığım,
Suç ortağım, seçip aldığım, sana adanmıştır
Ocağımın baş köşesi, işte, yemin sana, onların hiçbirisi
İncitip de beni, çekip gidemeyecektir incinmeden! İşe koyulayım artık:
Acılar, üzüntüler içinde, pişman olacaklar evlendiklerine,
Pişman olacaklar aileler birleştiklerine, pişman olacaklar beni sürdüklerine.
Haydi Medea, gel yap planını, göster hünerini, kur düzenini.
Yürü cesaretini sınavacak olan ölüm saçan ana!
Görüyorsun şimdi nerede durduğunu. Baban bir kraldı senin,
Onun da babası güneş-tanrı; güldürme kendine
İason'u ve onun yeni dostlarını,
Sisifos aşiretini. Biliyorsun ne yapman gerektiğini. Ayrıca...
(Koroya döner.)
Kadınız biz, dürüst işlerde bir işe yaramayız,
Şeytani işlerde de bir numarayız.”³⁵⁶

³⁵⁶ a.e. s. 21-23.

Bu oyunda daha önce birine yakarmada kullanıldığı söylenen jestin bir örneği bulunur. Medea, Aegus'un dizlerine kapanıp sakalına uzanır.

“Medea

Yok canım! İtiraz ediyor.

Ama kabullenmiş bunu cesaretle taşımayı. Aegus, bak,

El vuruyorum sakalına bir yakarıcı gibi, kapanıyorum ayaklarına,

Yalvarıyorum sana, acı benim perişan halime.”³⁵⁷

Birkaç yerde Medea'nın eğilerek/çömelerek çocuklarına sarıldığı görülür. Aşağıdaki örnekte eğildiği, çocukların yüzünü gözyaşlarıyla ıslattığından anlaşılır. Baba figürünün çocuklara sarılmak için eğilip eğilmediği bilinmemektedir.

“Medea

... (Çocuklar İason'u kucakladıktan sonra Medea'ya dönerler.)

Ah çocuklar ...

Ama bak şimdi, sırlıklam gözyaşlarıma buladım körpecik suratlarınızı.”

“Medea

Çocuklar! Çocuklar! İçerde misiniz? Gelin dışarı.

(Çocuklar çıkarlar. Arkalarından Lala gelir.)

Selamlayın babanızı benim yaptığım gibi ve sarılın ona kollarınızla.”³⁵⁸

Habercinin beden kullanımı ile ilgili çarpıcı örneklerden biri de Medea'da 3 sayfa boyunca prensesin ve kralın ölümünün haberini vermeye gelen ulağa aittir:

“Haberci

... Sonra da yerleştirdi

Bukle bukle saçlarına altın tacı ve başladı

Parlak aynada üstünü başını düzeltmeye, gülümseyerek

Orada yansıyan cansız suretine. Sonra kalktı ayağa,

Başladı kırıtarak bir o yana bir bu yana yürümeye odada

Beyaz çıplak ayaklarıyla, ve sık sık dönüp bakıyordu

Giysi tatlı kıvrımlarla topuklarına doğru nasıl dökülüyor, görmeye çalışıyordu.

Sonra birdenbire korkunç bir şey olduğunu gördük. Rengi

Attı, yana doğru sendeledi, zangır zangır titremeye başladı.

Zar zor bir iskemleye çöktü,

Yoksa yığılıp kalacaktı yere.

... Sandalyeden sıçradı kalktı

³⁵⁷ a.e. s. 25.

³⁵⁸ a.e. s. 41.

Alevler içinde ve koştu sallayarak başını, o uzun saçlarını
Bir o yana, bir bu yana, fırlatıp atmaya çalışıyordu tacı.
... Doğrulmaya çalıştı yerden yaşlı vücuduyla (babası); ve sonra da
Sarmaşık nasıl tutunursa defnenin dallarına o da yapışıp kaldı
Birden o giysiye. İşte o zaman ölümüne bir güreş başladı;
Kreon kalkmaya çalışıyordu dizlerinin üzerine; prenses ise çekiyordu onu yere.”³⁵⁹

Oyunun sonunda, hem *skene* üzerinde bir arabanın içinden oynayan ve az sonra uçacak olan Medea’yı, hem de aşağıda her şeyini kaybetmiş keder ve öfkeden çıldırmış İason’u izlemek seyirci için ilgi çekicidir. (Aynı zamanda bir solo oyuncunun *orchestra*’da olduğunun, *skene*’nin ise yine çatı olarak kullanıldığının göstergesidir.) Aracın uçmasını sağlayan mekânizmanın ne kadar sağlam olduğu, oyuncunun içinde ne kadar hareket edebileceği bilinmemektedir.

“...(Medea çatıda görünür. Ejderhalar tarafından çekilen bir arabada oturmaktadır ve iki çocuğunun cesedi de yanındadır.)”³⁶⁰

Hippolütos

Euripides’in bu oyununda iki karakterin yatarak oynadığı sahneler mevcuttur. İlk olarak Phaidra sedye üzerinde getirilir. Oyuncunun yatarak kendini duyurabilmesi, ses kontrolü açısından önemli bir ipucudur. Kalkmak istediğinde ise bedenini neredeyse kukla gibi hizmetçileri yardımıyla hareket ettirebilir.

“Phaidra

Ah, gelin doğrultun beni, başımı tutun kaldırın!
Eklemelerim nasıl kımıldamaz olmuş, canlarım!
Ey hizmetçiler, şu dirseklerime destek olun!
Başımı nasıl da sıkıyor bu alnımdaki sargı!
Alın onu, bırakın saçlarım dökülsün omuzlarıma!”³⁶¹

Burada “omuzlara dökülen saçlar” da *onkos* kullanılmadığına dair bir işaret olarak algılanabilir.

³⁵⁹ a.e. s. 52-54.

³⁶⁰ a.e. s. 58.

³⁶¹ Euripides, **Hippolütos**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2015, s. 24.

Phaidra'nın yanı sıra oyunun sonunda Hippolütos da can çekişerek bir sedye üzerinde getirilir ve son sahnesini yatarak oynar. Bir noktada babasından kendisini doğrultmasını istese de çok kısa bir süre sonra öleceğinden doğrulup doğrulmadığı bilinmemektedir. Bu aynı zamanda, sahne üzerinde ölüm olmaması kuralının ikinci kez çiğnenmesine örnektir. (İlki Aias'ın kendini kılıcın üzerine atması idi.) Hippolütos sahnede can verir.

Dadıyı oynayan oyuncu, oyunun bazı noktalarında yere çömelir. Repliklerin söylendiği anlara bakıldığında oyuncunun hızlı hareket ettiği varsayılabilir. Bu da oyuncunun kolayca eğilip kalkabildiğinin göstergesidir.

İhtiyar Dadı

İyi niyetle, elbette! Ama sen beni bırakmak istiyorsun!
(Onun ayaklarına kapanır, ellerine ve dizlerine sarılır.)

Phaidra

Ne bu? Ellerime asılarak bana zor mu kullanıyorsun?

İhtiyar Dadı

Bu dizlere de asılıyorum. Hiç bırakmayacağım seni!”³⁶²

İhtiyar Dadı

Ah, hayır, bak elimi güzel koluna atıyorum!

Hippolütos

Çok yaklaşma bana sakın! Çek elini üstümden!

İhtiyar Dadı

Ah, bak dizlerine kapanıyorum, perişan etme beni!”³⁶³

Bu oyunda, oyuncunun sahne üzerindeki hareketi ile ilgili en büyük soru işaretlerinden biri Kral Thesus'un bir yanlış anlaşılma sonucunda kendi oğlunun ölümüne sebep olduğunu öğrendiğinde nasıl tepki verdiği. Artemis belirip, Thesus'a haksız yere oğlunu öldürdüğü haberini verdikten sonra yaklaşık 25 dize daha repliğine devam eder. Bu kadar acı bir gerçeği öğrenen Theseus için bu süre zarfında

³⁶² a.e. s. 29.

³⁶³ a.e. s. 40.

tepkisiz kalmak imkânsız gibi durmaktadır. Bu esnada repliği olmadığından pandomim veya tablo teknikleri ile veya kodifiye bir dil kullanarak o esnada bedensel tepkiler verdiği düşünülür.³⁶⁴

Andromakhe

Bu oyunun uzunca bir bölümünde Andromakhe'yi oynayan oyuncunun elleri bağlıdır. Andromakhe bu sahnede düşmanı ile karşı karşıyadır, zorla elleri bağlanmıştır, kendisinin öldürüleceğini öğrenmiştir, üstelik çocuğunun hayatının da tehlikede olduğunu bilmektedir. Bu yoğunluğu yaşarken yüzünde maske vardır. Maske ile oynayan oyuncunun duygusunu mimikleriyle ifade edemeyince nasıl bedensel ifadesinin arttığından bahsedilmişti. Bu oyunda hem makse takan hem de ellerini kullanamayan bir oyuncu bulunmaktadır. Bu da, bu kadar yoğun enerji yüklü bedenin geri kalanının ifade gücünü çok arttıyor olmalıdır.



Görsel 10.35. Beden-duygu haritası.³⁶⁵

İnsanlar öfke ve korku duygularını yoğun olarak üst bedenlerinde hisseder. Oyuncunun hareketinin itki noktası da muhtemelen göğsü olacaktır. Göğsünden çıkan hissedilebilir enerji ve bu duyguların kodifiye dildeki karşılığının birleşimi ile, hareket kabiliyeti sınırlı olmasına rağmen oldukça devinimsel bir beden görüleceği düşünülmektedir.

³⁶⁴ a.e. s. 64-65.

³⁶⁵ Kaynak: <https://www.rezancezan.com/duygularinizi-vucudunuzun-neresinde-hissediyorsunuz/>, 03.06.2021.

Hekabe

Dönemin gerçekçilik anlayışının bugünden farklı olduğu söylenmişti. Ancak repliklerle fiziksel bir eylem dile getirildiğinde, söylenenden başka bir bedensel ifade tercih edileceği sanılmamaktadır. Örneğin:

“Hekabe

Tutun, ihtiyarlıktan çöpe dönmüş kollarımı!
Dirseğinize bastonummuş gibi dayanarak
Hızla ileri atmak istiyorum
Ayak sürüyen adımlarımı.”³⁶⁶

Burada Hekabe’yi oynayan oyuncunun ayaklarını sürüyerek yürüdüğü aşikârdır; bunun için başka bir kodifiye eyleme gerek yoktur. Yanındaki oyuncuların destek olarak ayaklarını sürüyerek ilerlerken, ayağında yüksek tabanlı *kothurnus* olması akla çok yatkın değildir.

Bu örnekte olduğu gibi oyunun başka yerlerinde de oyuncuların sahne üzerinde birbirlerine yakınlıklarıyla ilgili ipuçları bulmak mümkündür.

“Polüksena

...
Annem, uzat güzel ellerini, yanağım yanağına değsin.”³⁶⁷

Bir başka örnek de Hekabe’nin Agamemnon’un dizlerine kapandığı an için verilebilir.

“Hekabe

...
(Agamemnon’un ayaklarına kapanır.)
İşte senin dizlerine kapanıp, hep mutluluk görmeye
Alışmış sağ eline sarılarak yalvarıyorum Agamemnon!”³⁶⁸

Bu replikler oyunun 750. dizesinde söylenir. 785. dizede ise Hekabe yine “Ama, neden senin ayaklarına kapandım, ona gelelim şimdi.” der ve 845. dizeye kadar tiradı devam eder. Oyuncunun ayağa kalkmasıyla ilgili bir didaskali verilmemiştir. Eğer tüm

³⁶⁶ Euripides, **Hekabe**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2013, s. 15.

³⁶⁷ a.e. s. 27.

³⁶⁸ a.e. s. 40.

bu yakarış replikleri dizler üzerinde söyleniyorsa, oyuncunun yaklaşık 100 dize boyunca dizlerinin üzerinde oynadığı varsayılabilir.

Bu oyunda sahne üzerindeki oyuncu bedeni ile ilgili bir başka önemli ipucu da şu repliklerde gizlidir:

“Hekabe

...

Ah Polüestor; ayrıca zaten kadınların
Erkeklerin dosdoğru yüzüne bakmamaları adettendir ya!”³⁶⁹

Bu replik parantez içinde kullanılmış olup, orijinal metinde mi olduğu, yoksa sonradan mı eklendiği bilinmemektedir. Ancak yine de dönemin kadını konumlandırma kültürüne bakılacak olursa çok imkânsız durmamaktadır. Bu durumda oyunların genelinde kadın rollerini oynayan oyuncuların, bir erkek karakterin karşısında yüzüne bakmadan oynadığı varsayılabilir. (Güçlü karakterler ve yoğun sahneler için geçerli olmayabilir.) Bu oyuncunun duruşunda görsel olarak bir fark yaratacaktır. Yanı sıra, birinin yüzüne bakarak oynamak ile bakmayarak oynamanın oyuncu üzerindeki tesiri de farklı olacaktır.

Yakarıcılar

Oyun bir yas ritüeli ile başlar. Adrastos oyunun başında ve uzunca bir süre altarın önünde kapanmış/yüzüstü yatmış pozisyonda durur. Türkçe çevirisinde yer almayan bir didaskali şöyle der: “Adrastus lies on the ground before the altar, crushed in abject grief.”³⁷⁰ (*Adrastus altarın önünde, yerde yatmaktadır, derin bir yas içindedir.*) Bu esnada kadınlar etrafında bir daire oluşturarak, yaklaşık 85 dize boyunda yas ritüellerini gerçekleştirirler.

“Theseus

Bir inleme ve göğüslere vurma sesi duydum,
Ölülere de ağıtlar, bu tapınaktan mı geliyor sesler?”³⁷¹ repliği, öncesinde yer alan yas ritüelinin kanıtıdır.

³⁶⁹ a.e s. 48.

³⁷⁰ Kaynak: <http://classics.mit.edu/Euripides/suppliants.html>, 03.06.2021.

³⁷¹ Euripides, **Yakarıcılar**, çev. Sema Sandalcı, İstanbul, İş Bankası Yayınları, 2020, s. 4.

Bu oyunda da habercinin oldukça uzun bir tiradı vardır. Söylediklerini sahne üzerinde fiziksel olarak da performe ettiği düşünülen birkaç replik şu şekildedir:

“Argoslu Haberci

... Bazıları kılıçla

Savaşmaya başladı, bazıları da güçlü atlarını derhal

Sürücülerin yanına döndürdüler.

...

Vur! Erekteioğullarına mızrağı sapla.

...

Ben de yüksek sesle bağırıyor, zıplıyor ve

El çırpıyordum.”³⁷²

Oyuncu bu hareketleri yaparken yaklaşık 70 satırlık bir tiradı oynamaktadır. Savaş replikleri ile ilgili olarak da oyuncunun dans bölümünde kullanılan savaş görsellerinden faydalandığı düşünülebilir. Görüldüğü üzere sahnede zıplama, el çırpma gibi büyük hareketler de mevcuttur.

Bu oyundaki bir başka atlama/zıplama anı ise Euadne’ye aittir. Kayalıkların üzerindedir, kendinde değildir. Seyirci muhtemelen zihinsel esrimenin etkisinde olan bir beden görür. (“Evden dışarı koşup sana, cenaze ateşine geldim Bakkhalar gibi delice bağırarak.”³⁷³) Euadne kayalıklardan aşağı atlar. Karakterlerin giriş çıkışlarına bakıldığında Euadne’yi muhtemelen Argoslu Haberci’yi oynayan oyuncu canlandırmaktadır. Haberci rolünü oynayan oyuncuların ne kadar atletik olduklarına değinilmişti. Oyuncunun atlama-zıplamada oldukça çevik olduğu düşünülebilir.

Orchestra alanının her zaman günümüze kalan mimari yapılarıdaki gibi büyük olmadığından bahsedilmişti. Yine de bu alanlara 50 kişilik ditiramp korosunun sığıldığı bilinmektedir. Dramatik türlerde ise 3 oyuncu ve 12-15-24 koro üyesinden bahsedilir. Ancak daha önce değinildiği gibi sahne üzerinde sessiz oyuncular da vardır. Örneğin bu oyunun bir noktasında sahne üzerinde 3 oyuncu ve 15 koro üyesinin yanı sıra, 7 cansız beden ve bu bedenleri taşıyan (bir tanesini iki kişinin taşıdığı düşünüldüğünde) 14 kişi girer. (Cansız bedenlerin kukla olma ihtimali de vardır, ancak insan bedenini kapladığı alanı kaplamaktadır.) Dolayısı ile sahne üzerinde bir anda 39 kişi olur. 39

³⁷² a.e. s. 29-31.

³⁷³ a.e. s. 41.

kişinin sahne üzerinde konumlanması ve hareket etmesi, sahne algısı ve hareket kabiliyeti açısından yetkinlik gerektirir.

Elektra (Euripides)

Bu oyunda haberci tarafından bir kurban ritüeli tasvir edilir, bu anlatım beden dili ile desteklenir. Bu kısım aynı zamanda, diğer kurban ritüeli barındıran oyunlarda da sahne üzerinde neler yapıldığı hakkında bilgi vermektedir.

“Haberci

...

Aigisthos bunu duyunca şöyle dedi:

“Bugün bizim masamıza katılın,
Bizim kurban etine buyrun. Tam da şimdi Nümfa'lara
Bir sığır kurban ediyordum.

...

Biz eve girer girmez şöyle devam etti:

‘Yabancılarla su getirin, günahlardan arınsınlar,
Sunakta kutsanmış olarak ıslak durabilirler o zaman!’

...

Bir kısmı kurban leğenlerini getiriyor, ötekiler
Sepetleri koşturuyor, yine bir kısmı ateşi tazeliyor ve
Ocağın çevresinde kazanları diziyordu; bir gürültüdür gidiyordu yani.
Derken annenin sevgilisi, kurbanın arpalığını aldı,
Şu duayla birlikte arpayı sunağa serpti:
‘Sizler ey kayalıkların Nümfalar’ı, yardım edin ki,
Ben ve Tündareos’un kızı karım sık sık kurban adayalım,
Huzurumuz sürsün, düşmanlarımız kahrolsun!’

...

Aigisthos sepetten bıçağı aldı, hayvandan
Tüy kesti, alevlerin içine attı o tüyleri,
Uşakların omuz hizasına kaldırdıkları kurbanlığı
Boğazladı.

...

Orestes iyi sert çekiçlenmiş Dor bıçağını aldı,
Güzelim mantosunu attı omuzundan,
Pülades’i yardımcı yapıp kendisine,
Uşakları itti; hayvanın ayağını yakaladığı gibi
Gergin koluyla beyaz etini soyup çıkardı
Ve bir binicinin at yarışı pistini çift dolaşmasından da
Daha kısa sürece derisini yüzdü hayvanın,
Organlarını serdi ortaya.”³⁷⁴

³⁷⁴ Euripides, **Elektra**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2020, s. 37-39.

Koronun da danslarında zaman zaman mim kullandığı söylenebilir. Dizelerde geçen fiziksel eylem barından replikleri bedenleri ile de ifade etmediklerini düşünmek için bir neden yoktur.

“Koro

Geçmişte onları Troya’ya götürmüş olan gemiler,
Sayısız kürek çekimiyle, Nereus Kızları’nın
Dansına ritim tutarak, kara gaga burun çevresinde
Dolanıp duran flüt hayranı
Yunus balığının, hızlı eşliğinde...”³⁷⁵

Bu repliklerden yola çıkarak koronun hızlı bir ritimle kürek çekme hareketlerinden oluşan bir dans sergilediği çok yüksek bir ihtimaldir. Danslarını tasvir eden başka dizeler de mevcuttur:

“Koro

Ah kız kardeşim at ayağını dansa,
Karaca gibi hafif adımlarla zıpla
Şenlik havasında sevinçle göklere!
...
Çınla ey sevinç haykırışı, flüt sesleri ile!”³⁷⁶

Tanrılara dua ederken nasıl jestler kullanılabileceğinden daha önce bahsedilmişti. Sahneye bir tanrı girdiğinde ise bu jestler yerine diz çöktüğü veya başın eğildiği bir didaskalide yazmaktadır. (Türkçe çevirisinde bulunmamaktadır.)

“There appears in the air a vision of Castor and Polydeuces. The mortals kneel or veil their faces.”³⁷⁷ (*Castor ve Polydeuces havada görünürler. Ölümlüler diz çökerler veya yüzlerini kapatırlar.*)

Dua ile ilgili bir başka ipucu da mezar başında ölülerden bir şey talep edilen ana aittir. Oyuncular dizlerinin üzerine çöküp yeri yumruklarlar.

³⁷⁵ a.e. s. 22

³⁷⁶ a.e. s. 40

³⁷⁷ Kaynak: [https://en.wikisource.org/wiki/Electra_\(Murray\)/Text](https://en.wikisource.org/wiki/Electra_(Murray)/Text), 04.06.2021.

“Orestes

(Üçü de diz çöküp toprağa elleriyle vururlar.)

Ey, tanrısız bir eylem sonu yer altında kalan babam, sen...

Elektra

...Ve sen de ey ellerimle vurduğum toprak ana, sen de...

İhtiyar Adam

... Yardım et bu sevgili çocuklara, ah yardım!”³⁷⁸

Herakles

Euripides’in bu oyununda çocuk oyuncularla bolca sahne bulunmaktadır. Çocuklara sarılan bu sahnelerde ebeveynler muhtemelen sıklıkla eğilip kalkmak durumunda kalırlar.

“Megara

Ah ben şimdi sizi hangi sırayla göğsüme bastırayım?

Bu dudaklar hanginizi öpsün? Hanginizi kucaklayayım?

...

Koşun sarılın babanıza!

Hemen gelin, çabuk, onu sakın bırakmayın!”³⁷⁹

“Herakles

Tamam, tutmayın artık benim oramdan buramdan,

Kanatlarım yok, sizi bırakıp uçup gitmeyeceğim.

Ooo! Bırakmıyorlar, hayır, sınıksız sarılmışlar, bırakmıyorlar!”³⁸⁰

Yanı sıra bu oyun boyunca sıklıkla sahne üzerinde dans edilmektedir. Bu fikir repliklerle sürekli desteklenmektedir.

“Koro Başı

Haydi sevinçle dönün dansınıza.”³⁸¹

(Öncesinde de sonrasında da dans edildiğinin göstergesidir.)

“Lüssa

Seni bir dans ve şiddet gösterisiyle büyülemek istiyorum.”³⁸²

³⁷⁸ a.e. s. 33

³⁷⁹ Euripides, **Herakles**, çev. T. Yılmaz Öğüt, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2018, s. 20-21.

³⁸⁰ a.e. s. 25.

³⁸¹ a.e. s. 30.

³⁸² a.e. s. 33.

“Koro

Artık bu dans timpananın sesi olmadan başlıyor...”³⁸³

“Koro

Delos’un tapınağında kızlar
Zafer şarkıları söylüyorlar
Zarif dönüşlerle dans ediyorlar
Leto’nun şanlı oğlunu kutluyorlar.”³⁸⁴

Repliklerden koreografide dönüşler olduğu anlaşılmaktadır. Bahsi geçen Delos dansında Ariadne’nin ipi³⁸⁵ temsil edilir. Dansçılar tek bir sıra halinde dizilir. Sıranın bir başı lider olur ve belirlenen çizgide, kendi bulunduğu yöne doğru ilerler. Yolun sonuna gelindiğinde zincir diğer yöne ilerlemeye başlar. Böylece sıranın sonu yeni lider olur. Dansçılar bir labirentte ilerler gibi hareket ederler. Bu dans, daha önce de bahsedilen bir tür *geranos*’tur.

Theseus’un³⁸⁶ Girit’ten Atina’ya dönerken Delos’a uğradığında Atinalı gençlerle *crane* dansı yaptığı söylenir. Bu dansa kıvrılarak farklı yönler ilenirken bedensel hareketlerin de kıvrak olduğu söylenir.³⁸⁷ Bu bilgiler sahne üzerindeki dans hakkında bir fikir edinmeye yardımcı olabilir.



Görsel 10.36. Zincir Dansı³⁸⁸

³⁸³ a.e. s. 34.

³⁸⁴ a.e. s. 27.

³⁸⁵ Mitolojide, Ariadne’nin Theseus’a, boğa başlı insanı öldürüp labirentten çıkabilmesi için verdiği ip.

³⁸⁶ Mitolojide Atina’nın efsanevi kralı.

³⁸⁷ Kaynak: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Theseus*.html, 27.07.2022.

³⁸⁸ Kaynak: <https://danzadelleorigini.com/2019/04/01/the-crane-ariadnes-thread-labyrinth-and-dance/>, 06.06.2021.

Bu oyunda aynı zamanda koronun koşuşturmalarına rastlanır. Bu sahnelerde sürekli bir hareket vardır. Üstelik yaşlı koronun kaçışma anlarında bir de yaşlılıktan kaynaklı bedensel zorlanma ifadeleri olması da muhtemeldir.

“Birinci İhtiyar

Kaçın, kaçın,
Yorgun bacaklarınızı hızlandırın, gecikmeden kaçın!”³⁸⁹

“Amfitrion

Kaçın, kaçın ey ihtiyarlar, saraydan uzaklara koşun!

...

(Amfitrion ve Koro, yakında bir yere gizlenirler.)”³⁹⁰

Tüm bu hızın ve hareketin yanı sıra bir de Herakles’in elleri kolları bir direğe bağlı olarak oynadığı sahneler vardır. Uykusundan uyanır; çılgınlık halinden çıkmış bedeni yorgundur. Çocuklarını kendisinin öldürmüş olduğunu bu haldeyken öğrenir. Hareket yetisi kısıtlı bu bedenden muazzam bir enerji taşmalıdır; böylece oyuncunun üzüntü ve pişmanlığı seyircide bir duygu yaratabilir.

Troyalı Kadınlar

Bu oyunda bedensel ifade anlamında birbirinden güçlü kadın karakterler-oyuncular vardır. Daha önceki bölümlerde bahsi geçen, meşalelerle tek başına bir düğün dansı gerçekleştiren esrime halindeki Cassandra,³⁹¹ dizleri üstünde kendinin ve çocuklarının kaderi için yakaran yaşlı ve güçten düşmüş Hekabe, askerler tarafından zorla götürülen ve karşı koymaya çalışan Helene, tüm kadınların kaderini temsilen yas tutan koro kadınları... Bu son derece güçlü imgeler yaratan oyun boyunca sahnedeki acı, metin ile olduğu kadar beden ile de seyirciye iletilir. Yas ritüellerine ait hareketlerin oyunda sıklıkla görüldüğü varsayılabilir.

³⁸⁹ Euripides, **Herakles**, s. 32.

³⁹⁰ Euripides, **Herakles**, s. 41.

³⁹¹ Bknz. s. 56-57.

Iphigenia Tauris'te

Euripides'in bu oyununda sahne üzerinde *libation* (şarap dökme), kurban törenine hazırlık, rüyayı anlatma gibi ritüeller yapılır. Artık bu ritüellerde kullanılan kodifiye bir bedensel dil olduğu konusunda emin olunabilir. Örneğin Iphigenia, kurban edilecek iki yabancı için sahne üzerinde kurban hazırlıklarına başlar. Iphigenia'nın "Güzel, sen şimdi yabancıları buraya getir, biz de kutsal görevimiz için hazırlanalım." dediği 342. satırdan, yabancıların getirildiği 455. satıra kadar sahne üzerinde bir hazırlık olduğu varsayılabilir. Buna kanıt olarak da koronun 442. satırda "Hanımım saçlarını kanlı suyla işaretleyip törene hazırladı." replikleri gösterilebilir.

"Iphigenia

İşte yabancılar çıkıyor. Muhafızlar da
Tanrıçanın süslerini, saf kanlarıyla kirliyi temizlesinler
Diye yeni doğmuş kuzular, meşaleler ve yabancıların
Arınması için gereken diğer şeyleri taşıyor.
Kent halkına sesleniyorum: Kirli kandan uzak durun!"³⁹²

Bu oyunda Orestes ve Iphigenia'nın birer dizelik repliklerle karşılıklı ilerleyen oldukça uzun bir diyalogu bulunur. Bu tek dizelik satırlarla ilerleyen 80 dizenin yanı sıra, konuşmalarına zaman zaman Pylades ve koronun da katılımıyla, ikisinin kardeş olduğunu ortaya çıkaran yaklaşık 620 satırlık bir metin bulunmaktadır. Tüm bu metin boyunca oyuncuların hareketsiz kaldığını düşünmek oldukça zordur. Seyircinin dizeler boyunca hareketsiz bedenler izlemeyi tercih etmeyeceğini göz önünde bulundurarak oyuncuların replikleri muhakkak kodifiye bir dil eşliğinde söylediği düşünülebilir.

Bu oyunda da yine 3 oyuncu, koro ve muhafızları canlandıran figüranların bir arada olduğu kalabalık bir sahne mevcuttur. Bu, sahne üzerinde konumlanmanın, kalabalık içerisinde oyuncunun seyirciye kendini fark ettirebilmesinin hem görsel (kostüm, maske vb.), hem de bedensel ifade açısından ne kadar önemli olduğunun göstergesidir. Üstelik bu sahnede hareket halinde olan sadece konuşan kişi değildir.

³⁹² Euripides, **Iphigenia Tauris'te**, çev. Ari Çokona, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2017, s. 50.

Oyuncu, sahne üzerindeki tüm hareketliliğin ve kalabalığın içinde kendini gösterebilmelidir.

Ion

Ion sahneye girdiğinde her gün yaptığı işlerini yapmaktadır. Replikleriyle betimlediği eylemleri aynı zamanda sahne üzerinde gerçekleştirdiği, didaskalilerden anlaşılmaktadır. Bu replikler sayesinde oyuncunun beden diline, ritüellere ve kullanılan aksesuarlara ilişkin bilgi sahibi olunabilmektedir.

“Ion

...
Bu defne dalları ve kutsal çelenklerle
Donatacağım Apollon’un kapılarını,
Arındıracağım pislikten yerleri
Su damlalarıyla.
Kovalayacağım sunuları kirleten kuşları,
Ok ve yaylarımla.
... (Köleler çıkar, Ion işine devam eder.)
Gel bakalım
Tazecik dalı güzelim defnenin,
Temizleyeceğiz birlikte
Tapınağın altındaki sunağı,
...
Tapınağı süpürürüm o yapraklarla
Yerine getiririm her günkü görevimi
...
Defne süpürgemle,
Dökeceğim şimdi altın kâselerden
Toprağın altından kaynayan
Kastalia’dan gelen suyu.
...
Bakın! Bakın!
Geldi bile kuşlar
Kalkıp Parnassos’taki yuvalarından.
Uzak durun saçaklardan,
Gitmeyin altınla bezenmiş eve de.
Oklarımla saldıracağım sana yine de,
Ki sen, Zeus’un habercisi
Güçlü olsa da gagan
Diğer bütün kuşlardan.”³⁹³

³⁹³ Euripides, **Ion**, çev. Ege Kandemirli, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2018, s. 8-10.

Bu oyunda aynı zamanda nasıl gerçekleştiği betimlenmese de sahne üzerinde bir kurban ritüeli düzenlendiği didaskalilerden anlaşılmaktadır.

“Delphili köleler sessizce girerler ve tapınağın önündeki sunakta bir kurban töreni düzenlerler. Kurbandan sonra Kreusa’nın genç kız hizmetçilerinden oluşan Koro girer. Bir yandan bir yana yürürler, heyecanla tapınağın yapılarını incelerler.”³⁹⁴

Metinde bu kadar açık bir şekilde ritüelin gerçekleştiğinin yazması, oyunun yazıldığı yıllarda (MÖ 414 – MÖ 412) ritüelin hâlâ dramatik performanslarda güncel olarak sahne üzerinde kullanıldığının göstergesidir. Metinde betimlenmemiş olsa da elimizde kurban ritüelinin nasıl gerçekleştiğine dair bilgiler mevcuttur. En belirgin örnek ise yine Euripides’in *Elektra* oyununda görülmektedir.³⁹⁵ Buradan yola çıkarak seyircinin sahne üzerinde ne izlediğine dair fikir yürütülebilir.

Kurban ritüeline katılanların kutsal su ile temizlenmesi

Kurban leğenlerinin, sepetlerinin getirilmesi

Ateşin yakılması, ocağın çevresine kazanların dizilmesi

Arpaların dua eşliğinde sunağa serpilmesi

Hayvanın tüyünün kesilip ateşe atılması

Hizmetkârların desteği ile tutulan hayvanın kesilmesi ve kanının sunağa dökülmesi

Sırası ile hayvanın derisinin yüzülmesi, iç organlarının çıkarılması, kutsal sayılan organların ne mesaj verdiğinin incelenmesi (örn: karaciğer, dalak)

Kurban etinin pişirilmesi

Bu metinde kodifiye bir beden diline işaret eden bir başka replik ise şöyle yazılmıştır:

“**Ion**

Ah! Şaşırttınız ama şimdi beni,
Neden kapandı gözleriniz, neden ıslandı yanaklarınız
Gördüğünüzde Apollon’un tapınağını?”³⁹⁶

³⁹⁴ a.e. s. 11.

³⁹⁵ Euripides, **Elektra**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2020, s. 37-38.

³⁹⁶ Euripides, **Ion**, s. 13.

Kreusa'yı canlandıran oyuncunun yüzünde maske olduğuna göre gözlerinin kapandığının ve yanaklarının gözyaşlarıyla ıslandığının görülmeyeceği aşikârdır. Oyuncunun hareketleri ile bunu tasvir ettiği düşünülebilir. Bu yöntemi kullanmasa bile kendini sahnedeki diğer oyuncularından bedensel anlamda farklı bir şekilde ifade edeceği öngörülebilir.

Oyuncunun hızlı ve coşkulu hareket edebileceğine dair bir başka örnek ise Ksuthos ile İon'un kavuşma sahnesinde görülmektedir. Aşağıdaki repliklerden anlaşıldığı üzere bir oyuncu diğer oyuncuya sarılmaya, onu öpmeye çalışmakta; diğeri ise kendini kurtarmaya, kaçmaya çalışmaktadır. İon'un repliklerinde görüleceği üzere Ksuthos'u oynayan oyuncu son derece heyecanlı ve atak olmalıdır.

“(Ksuthos tapınağın dışında belirir.
İon'u görür görmez çok heyecanlanır.
Koşup ona sarılmaya çalışır.
İon onun bu hareketine şaşırır, ona karşı koyar.)

Ksuthos

Oğlum benim, iyilikler olsun üzerine. Böyle karşılamalıyım seni.

İon

Teşekkür ederim size, efendim. İkimizin de olsun, siz aklınızda tutabilirsiniz yerinde.

Ksuthos

İzin ver de öpeyim elini, sarılayım sana.

İon

Aklınız başınızda mı? Yoksa tanrı mı aldı bir nedenle?

Ksuthos

Oğlumu bulmuşum onu sevmek isterim. Deli mi dersin bana?

İon

Durun. Dokunmayın, kıracaksınız Apollon'un tacını.

Ksuthos

Dokunacağım işte. Hırsız değilim, merak etme. Benim kanımdansın sen.

İon

Bırakacak mısın beni, yoksa geçireyim mi karnına şu oku?

Ksuthos

Neden kaçıyorsun bulmuşken en yakınlarını?”³⁹⁷

³⁹⁷ a.e. s. 26.

Yaşlı bir karakteri canlandıran oyuncuların da sadece kostüm ve maske ile değil, bedensel olarak da yaşlı olduklarını gösterdikleri repliklerden anlaşılmaktadır.

“(Kreusa ile yaşlı bir adam birlikte girerler. Yaşlı Adam bir köle ve ailenin güvenilir bir hizmetçisidir. Beraber tapınağın merdivenlerini tırmanmaya başlarlar, Kreusa adama destek olmaktadır.)

...

Yaşlı Adam

...

Yardım et de götür beni tapınağa.
Yüksektir kâhinin o makamı
Destegini ver bu yaşlı bedenime.

Kreusa

Gel bakalım. Dikkat et ayağını nasıl bastığına.

Yaşlı Adam (Tökezler.)

Gördün mü? Aklım daha çeviktir ayaklarımdan.

Kreusa

Asana dayan iyice bu yolda.

Yaşlı Adam

Gözlerim görmediğinden artık kör oldu o da...

Kreusa

Haklısın ama dayan, düşme yorgunluğa.

Yaşlı Adam

Uğraşmaktayım ama hiç yok gücüm.

(Yavaşça döner ve Kreusa'nın yardımıyla tapınak merdivenlerine oturur.)³⁹⁸

Helena

Bu oyun, sahnede kullanılan aksesuarlara güzel bir örnektir. Figüran oyuncular, sahne üzerinde taşınması fiziksel güç gerektiren çokça aksesuar taşır: sedye, silah, meşale, yiyecek, kurban edilecek hayvan vb.

Koronun oldukça az, diyalogun ise oldukça fazla yer tuttuğu Euripides'in bu metninde de seyirci yine sahne üzerinde bir ritüel izler. Bu ritüel, bilicinin görülerinin doğru olabilmesi için yardımcıları tarafından yapılan hazırlıktır. Bu ritüel de sahne

³⁹⁸ a.e. s. 35-36.

üzerindeki devinim ile ilgili bir fikir vermekte; aynı zamanda başka oyunlarda yer alan bilici sahneleri için ışık tutmaktadır.

“(Theonoe, iki hizmetçi kızla saraydan çıkar.)

Theonoe

Sen meşalelerin ışığıyla önden yürü,
Bırak kükürt dumanı yayılsın kutsal esir içinde ki
Havadan temiz bir nefes çekebileyim ben.
Sen de arıtma alevini iz üstünde tut da,
Bakalım, günahkar bir ayak basmış mı ona.
Mumları, gideceğim yönde önden şöyle bir salla.
Ben Tanrılara hizmetimi tamamlayınca, gidip,
Ocağın ateşini saraya geri götüreceksiniz.”³⁹⁹

Bakkhalar

Bu oyunun en göze çarpan özelliği Dionysos’un sahne üzerinde olmasıdır. Dinyos’un nasıl bir tanrı olduğundan ve *Bakkhos* korosunun ne kadar devinimsel ve esrik bir koro olduğundan daha önce bahsedilmişti. Burada seyirci, hem bu tanrıyı hem de korosunu sahnede izleme şansı bulur.

Oyunun açılışını Dionysos yaklaşık 60 dizelik bir tiratla yapar, akabinde Bakkhalar korosu yaklaşık 105-110 dizelik bir şarkı ile devam eder. Bu süre boyunca sahnede Bakkhalar’ın özü olan çılgınlık halindeki kadınlar şarkıya dansları ile eşlik eder. Dionysos, bu koroyu *prologos*’ta şöyle tasvir eder:

Dionysos

Evet, Helen ülkesinde ilk Thebai’dir
Esrik kadınların çılgınlıklarıyla ünlettiğim
Vücutlarını ceylan postlarına sarıp
Ellerine sarmaşıklı kargıyı tutuşturduğum.
...
Ben de bu kadınların aklını oynattım,
Saraydan dışarı uğradılar, kendilerini dağlara vurdular.
Törenlerimin simgelerini tutuşturdum ellerine.
Öbür Thebai kadınları da delleniş kaçtılar evlerinden.
...
Yurdunuz Frigya ezgilerini çıkarın, Rhea Ana’yla benim
Birlikte icat ettiğimiz tefler eşliğinde.
Pentheus’un sarayını kuşatıp
Öyle bir şamata koparın ki, bütün Thebai halkı
Ne oluyoruz diye kapılardan uğrasın.”⁴⁰⁰

³⁹⁹ Euripides, **Helena**, çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2013, s. 61.

⁴⁰⁰ Euripides, **Bakkhalar**, çev. Güngör Dilmen, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 2001, s. 30-31.

Bu betimlemeden, az sonra sahneye girecek olan koro mesuplarının bir çılgınlık halinde olacağı ve bu halin bedenlerine yansıyacağı öngörülebilir. Koronun uzun *parados*'unda da bedensel tasvir barındıran fazlaca dize bulunur:

"Koro"

... yüca Bakkhos'u öven
Euhoy çılgınlıklarıyla.

...

Ve ne mutlu, Ulu
Kübele Anamızın
Çılgın törenlerinin de
Hakkını verene,
Başında sarmaşık çelenk
Havada türsosunu savura savura
Dionüsos'a hizmet edene.
Koşun Bakkhalar, koşun Bakkhalar

...

Kırlarda canlı canlı
Yılanları yakalar
Saçlarına örerler.

...

Çok geçmeden bütün ülke
Hora tepmeye koyulur.

...

Tanrıça bu yabanıl
Davul vuruşlarının
Bakkha danslarına
Pek yaraştığını gördü.

...

Uçarcasına koşarken şenlikçi
Birden kopar alaydan, yere atar kendini
Kana susamış, parçalar bir tekeyi,
Çiğ çiğ yer etini.

...

Dansa koyulur ayaklar,
Kız perçemlerini savurur rüzgârda.

...

Dağlara hoy dağlara,
Anasının yanında bir tay gibi otlakta
Sevinçle sıçrayıp koşar, Bakkha."⁴⁰¹

Koro, çok hareketli, çok coşkulu, çok güçlü olmalıdır. Aksi takdirde sahne üzerinde gerçekleşmiş gibi gözüken aşağıdaki dizelerde aktarılan sarsıntıyı meydana

⁴⁰¹ a.e. s. 32-35

getiremezler. Bu devinime, yıldırım, gök gürültüsü ve ses efektleri eşlik eder. Muhtemelen sahnede görsel anlamda bir şölen vardır.

“(Koro, ünlemleri, sahne üzerindeki devinimleriyle depremi, yangını yaşatır.)”⁴⁰²

Dionysos’un bu enerjisi ilerleyen sahnelerde kısıtlanır ve elleri bağlı olarak getirilir. Onu yakalayanlar, Dionysos’u “evcil” olarak betimler; yani *prologos*’taki coşkusu muhtemelen artık yoktur. Ancak bu durum, vahşi, esrik, güçlü Dionysos’u farklı bir “*presence*”a taşır. Hareket kabiliyetinin sınırlanmış olması, güçlü sahne mevcudiyetinde eksilme olacağı anlamına gelmez.

Bakkhalar’ın sahne üzerindeki danslarının yanı sıra, ritüelleri esnasında nasıl bir devinim içerisinde oldukları ise Sığirtmaç ve Ulak karakterleri aracılığı ile anlatılır. Haberci olarak giren bu iki karakter de, söylediklerini yine bedensel olarak tasvir ederler.

“Sığirtmaç

...

Bu sefer, çıplak elleriyle Bakkhalar, çayırdaki otlayan mala saldırdılar.
Görecektin, kadınlardan biri nasıl besili bir danayı
Böğürte böğürte bacaklarını ayırıp parçaladı.

...

Çelmeler atıp yere yıktılar azgın boğaları
Keskin sivri boynuzlarından hiç korkmadan.
Bir sürü kadın, bir göz kırpmı sürede, Kralım
Kaç parça et kopardılar hayvandan.
Koşmuyor, uçuyorlardı adeta kuşlar gibi.”⁴⁰³

“Ulak

...

Kimi yulardan kurtulmuş taylar gibi özgür,
Bakkha türkülerini çığırtıyordu.

...

Koronun içinden, çavlanlar, kayalar üstünden atlayıp, sıçrayıp,
Bir güvercin sürüsü gibi uçarcasına.”⁴⁰⁴

Bu oyundaki çarpıcı bir başka örnek ise, Agaue’nin sahnede esrik halden kendine geldiği andır. Bir hayvan öldürdüğünü zannederek coşkuyla, kendinden

⁴⁰² a.e. s. 54

⁴⁰³ a.e. s. 60

⁴⁰⁴ a.e. s. 75

geçmiş halde sahneye giren Agaue, bir süre sonra kendine gelir ve öldürdüğüünün aslında oğlu olduğunu fark eder. Bu da başka bir çılgınlık haline dönüşecektir. Ancak ikisi birbirinden farklıdır; bu, devinim halindeki oyuncunun bedeninde bir değişim olması gerektiğinin göstergesidir.

Iphigenia Aulis'te

Euripides'in bu oyununda kodifiye beden diline örnek olarak gösterilebilecek birçok örnek mevcuttur. Bunlardan bazıları aşağıda belirtilmiştir:

"Agamemnon"

Şimdi içeri gir, kızların sokakta görünmesi
Doğru değil ve uzun süre ayrı kalacağımız için
Sağ elini uzatıp öp beni."⁴⁰⁵

"Klytemnestra"

Dur gitme! Sağ elini uzatıp elimi sık da
Bu evliliğin uğurlu olmasını dileyeyim."⁴⁰⁶

"Klytemnestra"

Bir ölümlü olarak tanrıçanın oğlu olan senin önünde
Diz çökmeye utanmıyorum. Onurun ne anlamı kaldı artık!"⁴⁰⁷

Bu oyunda aynı zamanda koronun dansı ile ilgili de ipuçları verilmektedir.

"Koro"

... Pieria Mousaları altın
Sandaletleriyle toprağı döver...

...

Nereus'un elli kızı çember dizerek
Düğünlere özgü horonlar tepiyordu."⁴⁰⁸ (Bknz. s. 77)

Nasıl hareket edildiğine dair kesin direktifler olmasa da, sahne üzerinde yoğun bir devinim olabileceğinin göstergesi olarak ise Menelaos ve Yaşlı Adam arasında

⁴⁰⁵ Euripides, **Iphigenia Aulis'te**, çev. Ari Çokona, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2020, s. 27.

⁴⁰⁶ a.e. s. 34

⁴⁰⁷ a.e. s. 38

⁴⁰⁸ a.e. s. 43

geçen mektup sahnesi gösterilebilir. Menelaos'un elinde bir değnek tuttuğu, muhtemelen onu havada savurduğu, Yaşlı Adam'ın Menelaos'un önünü kesmeye çalıştığı öngörülebilir.

“Yaşlı Adam

Bunu bana değil başkasına söylemelisin. Mektubu bana ver.

Menelaos

Vermiyorum.

Yaşlı Adam

Ben de buradan ayrılmıyorum.

Menelaos

Değneğimle kafanı kırarım.

Yaşlı Adam

Efendim uğruna ölmek onurdur benim için.

Menelaos

Çekil önümden. Köle olmana rağmen çok konuşuyorsun.”⁴⁰⁹

Giriş bölümünde belirtildiği üzere tez çalışmasının evreninde asıl odak noktası tragedyadır. Buradan yola çıkarak 3 tragedya yazarının oyunlarında beden kullanımının izleri sürülmüş; daha önceki bölümlerde bahsi geçen konular, metinler ile desteklenmeye çalışılmış ve sahne üzerindeki harekete dair bir fikir edinilmesi amaçlanmıştır.

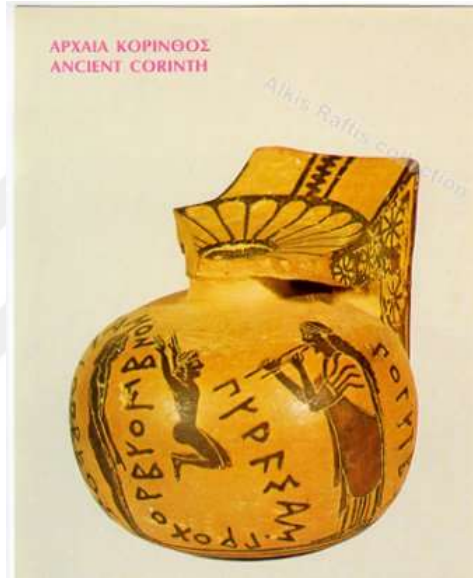
10.2.4 MÖ VI. ve MÖ V. Yüzyıl Vazoları

Antik Yunan'dan günümüze kalan en somut veriler dönemin vazolarıdır. Bu vazolar sayıca çok olmamakla birlikte, özellikle tiyatro ile ilişkisi kesin olanların sayısı oldukça azdır. Fakat tiyatro ile ilişkisi olmayan vazoların üzerindeki figürlerden yola çıkarak da dönemin beden kullanımına dair fikir edinme çabasından sonuç alınacağı düşünülmektedir. Attika oyunlarının oldukça hareketli ve dans içeren performanslar olduğu göz önünde bulundurulduğunda, sahne üzerinde kullanılan dans figürlerinin, daha önce bahsi geçen ritüeller, Antik Yunan dansları ve vazolar üzerinde bulunan figürlerden çok da farklı olduğu sanılmamaktadır. Bu bölümde Attika tiyatrosunda sahne üzerindeki beden kullanımı ile ilgili fikir edinmek ve sahne üzerinde kullanabilmek adına MÖ VI. ve MÖ V. yüzyıl vazolarından örnekler verilmiştir.

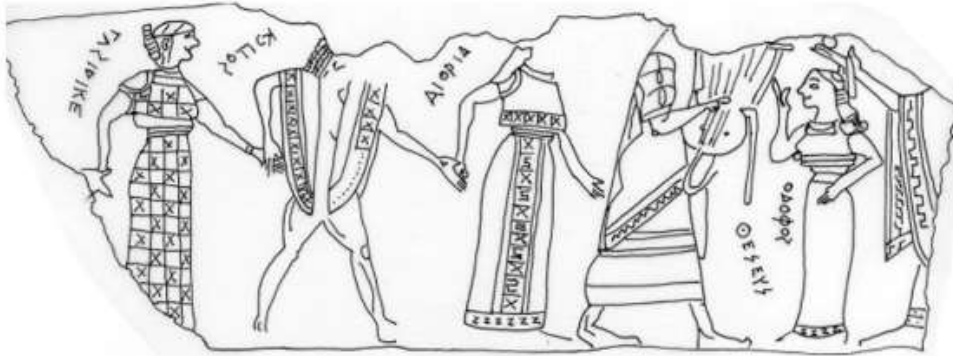
⁴⁰⁹ a.e. s. 12



Görsel 10.37. Dansçılar. Komast vazosu. Attika siyah figürü. Yaklaşık MÖ 580. ⁴¹⁰



Görsel 10.38. Yarışmada dans eden genç erkek ve flütist. Yaklaşık MÖ 580. ⁴¹¹



Görsel 10.39. Geranos (Zincir) dansı. Françoise vazosu. Yaklaşık MÖ 575. ⁴¹²

⁴¹⁰ Kaynak: <http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-600-to-500/>, 05.07.2021.

⁴¹¹ a.e.

⁴¹² a.e.



Görsel 10.40. Erkeklerin komik dansı. Boeotian *kantaros*'u⁴¹³. Yaklaşık MÖ 570.⁴¹⁴



Görsel 10.41. Lir çalan bir satir, iki *maenad* ve dans eden bir satir. Attika siyah figürü. Yaklaşık MÖ 565.⁴¹⁵



Görsel 10.42. Sarmaşıklardan taç takmış *maenad*'lar Dor kolonlarının arasında dans edip, bir keçi ve bir geyiğe öncülük ederken. Yaklaşık MÖ 565.⁴¹⁶

⁴¹³ Bir Antik Yunan çömlek türü.

⁴¹⁴ Kaynak: <http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-600-to-500/>, 05.07.2021.

⁴¹⁵ a.e.

⁴¹⁶ a.e.



Görse 10.43. Genç dansçı, *krotala* ve *aulos* çalan müzisyenlerle. Yaklaşık MÖ 560.⁴¹⁷



Görse 10.44. Kadın kıyafetleri giymiş ve at kulakları takmış erkekler, bir flütist eşliğinde dans ederken. Yaklaşık MÖ 560.⁴¹⁸



Görse 10.45. *Maenad* ve satir dans ederken. Yaklaşık MÖ 555.⁴¹⁹

⁴¹⁷ a.e.

⁴¹⁸ a.e.

⁴¹⁹ a.e.



Görse 10.46. Çıplak üç kadın ve beş erkek dans ederken. Yaklaşık MÖ 550.⁴²⁰



Görse 10.47. Dans eden satirler için çalan flütist ve bir kadını taşıyan satir. Yaklaşık MÖ 540.⁴²¹



Görse 10.48. Dionysos önünde dans eden *maenad*'lar, lir ve *aulos* çalan satirler. Yaklaşık MÖ 530.⁴²²

⁴²⁰ a.e.

⁴²¹ a.e.

⁴²² a.e.



Görsel 10.49. Satirler ve *maenad*'lar. (Sanatçı: Nicosthenis) Yaklaşık MÖ 530.⁴²³



Görsel 10.50. Kadın ve erkeklerin coşkulu *komos* dansı. Yaklaşık MÖ 530.⁴²⁴



Görsel 10.51. Dionysos, dans eden iki kadın ve beş satir. Yaklaşık MÖ 520.⁴²⁵

⁴²³ a.e.

⁴²⁴ a.e.

⁴²⁵ a.e.



Görsel 10.52. Vazo tutan dansçı ve *aulos* çalgıcısı. (Sanatçı: Epiktetos) Yaklaşık MÖ 515.⁴²⁶



Görsel 10.53. Flütist ve dansçı. (Sanatçı: Psiakas) Yaklaşık MÖ 515.⁴²⁷



Görsel 10.54. Müzisyen ve dans eden dört erkek. Yaklaşık MÖ 510.⁴²⁸

⁴²⁶ a.e.

⁴²⁷ a.e.

⁴²⁸ a.e.



Görsel 10.55. *Aulos* çalgıcısı ve zıplayan iki erkek. Yaklaşık MÖ 510.⁴²⁹



Görsel 10.56. Dans eden satir ve *maenad*. Yaklaşık MÖ 510.⁴³⁰



Görsel 10.57. *Aulos* çalgıcısı, Dionysos, keçi ve kadın dansçı. Yaklaşık MÖ 510.⁴³¹

⁴²⁹ a.e.

⁴³⁰ a.e.

⁴³¹ a.e.



Görsel 10.58. Dans eden genç erkekler. Yaklaşık MÖ 510.⁴³²



Görsel 10.59. Dans eden genç erkekler. Yaklaşık MÖ 510.⁴³³



Görsel 10.60. Komos dansını yapan genç erkekler. Yaklaşık MÖ 510.⁴³⁴

⁴³² a.e.

⁴³³ a.e.

⁴³⁴ a.e.



Görsel 10.61. Oturan tanrı ve dans eden dört kadın. Yaklaşık MÖ 510.⁴³⁵



Görsel 10.62. Etrüsk vazosu üzerinde üç ayrı dans sahnesi. Yaklaşık MÖ 500.⁴³⁶



Görsel 10.63. Dionysos'un dans eden iki eşlikçisi ve bir kadın. Yaklaşık MÖ 500.⁴³⁷

⁴³⁵ a.e.

⁴³⁶ Kaynak: <http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-500-to-475/>, 05.07.2021.

⁴³⁷ a.e.



Görsel 10.64. Kadın *aulos* çalgıcısı eşliğinde *peplos* giymiş dans eden dört kadın. Yaklaşık MÖ 495.⁴³⁸



Görsel 10.65. Dans eden satirler. Yaklaşık MÖ 490.⁴³⁹



Görsel 10.66. Dionysos ve dans eden satirler. Yaklaşık MÖ 490.⁴⁴⁰

⁴³⁸ a.e.

⁴³⁹ a.e.

⁴⁴⁰ a.e.



Görsel 10.67. Genç bir *hetaira*⁴⁴¹ tarafından çalınan *aulos* eşliğinde dans edenler. Yaklaşık MÖ 485.



Görsel 10.68. Bir müzisyen ve dans ustası etrafında yapılan ditirambik dans. Yaklaşık MÖ 485.⁴⁴²



Görsel 10.69. *Krotala* çalan genç erkek. Yaklaşık MÖ 480.⁴⁴³

⁴⁴¹ Antik Yunan'da erkeklere eşlik eden iyi eğitilmiş hayat kadınları.

⁴⁴² Kaynak: <http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-500-to-475/>, 05.07.2021.

⁴⁴³ a.e.



Görsel 10.70. *Komos* dansı. Yaklaşık MÖ 480.⁴⁴⁴



Görsel 10.71. Flütist ve sopa tutup dans eden erkek. Yaklaşık MÖ 480.⁴⁴⁵



Görsel 10.72. İki silahlı *phryrric* dansçısı ve aulos çalgıcısı. Yaklaşık MÖ 470.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ a.e.

⁴⁴⁵ a.e.

⁴⁴⁶ Kaynak: <http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-475-to-450/>, 05.07.2021.



Görse 10.73. *Krotala* tutan iki kadın dansçı. Yaklaşık MÖ 465.⁴⁴⁷



Görse 10.74. Dans eden satir. Yaklaşık MÖ 454.⁴⁴⁸



Görse 10.75. Kendinden geçmiş halde dans edenler. Yaklaşık MÖ 450.⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ a.e.

⁴⁴⁸ a.e.

⁴⁴⁹ a.e.



Görsel 10.76. Kısa tunikli iki genç kızın dans dersi. Yaklaşık MÖ 450.⁴⁵⁰



Görsel 10.77. Dionysos, *maenad* ve satir ile birlikte. Yaklaşık MÖ 450.⁴⁵¹



Görsel 10.78. *Aulos* çalan Pan'ın etrafında dans eden sekiz peri. Yaklaşık MÖ 450.⁴⁵²

⁴⁵⁰ a.e.

⁴⁵¹ a.e.

⁴⁵² a.e.



Görsel 10.79. Dans eden erkek, kadın ve çocuk. Yaklaşık MÖ 450.⁴⁵³



Görsel 10.80. Hayvan kostümü giymiş erkeklerin ritüel dansı. Yaklaşık MÖ 450.⁴⁵⁴



Görsel 10.81. Maske etrafında dans edenler. Yaklaşık MÖ 450.⁴⁵⁵

⁴⁵³ a.e.

⁴⁵⁴ a.e.

⁴⁵⁵ a.e.



Görsel 10.82. Hazırlanan aktörler. Yaklaşık MÖ 430-440.⁴⁵⁶



Görsel 10.83. Dans eden kızlar ve akrobatlar. Yaklaşık MÖ 430.⁴⁵⁷



Görsel 10.84. Dionysos figürü önünde dans eden kadınlar. Yaklaşık MÖ 420.⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Pelike_with_actors_preparing, 05.07.2021.

⁴⁵⁷ Kaynak: <http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-450-to-425/>, 05.07.2021.

⁴⁵⁸ Kaynak: <http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-425-to-400/>, 05.07.2021.



Görsel 10.85. Biri tef, biri sopa ile dans eden iki *maenad*. Yaklaşık MÖ 415.⁴⁵⁹



Görsel 10.86. Attika kırmızı figürü., Basel vazosu. Yaklaşık MÖ 415. (Fotoğraf: Andreas F. Voegelin.)⁴⁶⁰

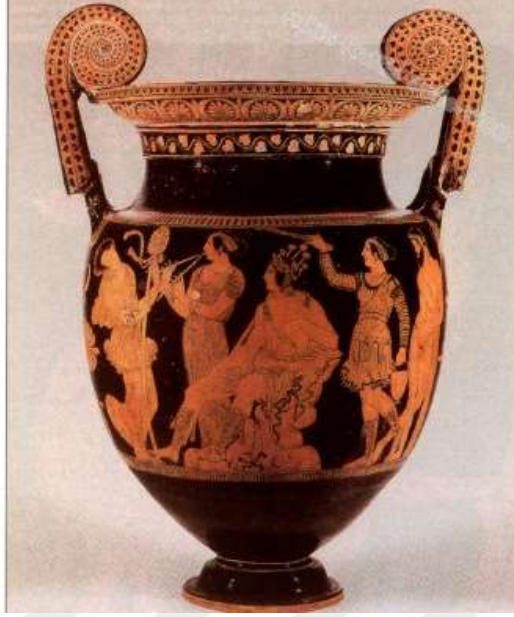


Görsel 10.87. Kuş kostümü giymiş iki dansçı ve bir *aulos* çalgıcısı. Muhtemelen Aristophanes'in “Kuşlar” oyununun resmedilişi. Yaklaşık MÖ 414.⁴⁶¹

⁴⁵⁹ a.e.

⁴⁶⁰ a.e.

⁴⁶¹ a.e.



Görsel 10.88. Dionysos'un önünde dans eden *maenad*'lar. Yaklaşık MÖ 410.⁴⁶²



Görsel 10.89. At kostümlü erkeklerin üzerine çıkan dansçılara eşlik eden flütist. Yaklaşık MÖ 400.⁴⁶³

⁴⁶² a.e.

⁴⁶³ a.e.



Görsel 10.90. Pronomos Vazosu. Dionysos ile ilgili bir oyunun provasındaki oyuncular. Yaklaşık MÖ 400.⁴⁶⁴



Görsel 10.91. Satir ve *maenad*. Yaklaşık MÖ 400.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Kaynak: <https://www.greekartworks.com/product/pronomos-vase-krater-ancient-theater-greek-pottery-ceramic-greece/>, 13.06.2022.

⁴⁶⁵ Kaynak: <http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-425-to-400/>, 05.07.2021.



Görsel 10.92. Bir masanın üzerinde *oklasma*⁴⁶⁶ veya Pers dans gösterisi yapan genç kız. Yaklaşık MÖ 385.⁴⁶⁷



Görsel 10.93. Kadın soytarı/dansçı. Yaklaşık MÖ 370.⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Bir çeşit oryantal dans türü.

⁴⁶⁷ Kaynak: <http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-400-to-350/>, 05.07.2021.

⁴⁶⁸ a.e.

ON BİRİNCİ BÖLÜM

MODERN PRODÜKSİYONLAR

Önceki bölümlerde Attika tiyatrosunun doğuşu ve gelişmesinde önemli yer teşkil eden unsurlar incelenmiştir: dönemin siyasal ve toplumsal düzeni, inanç biçiminin sanata etkisi, beden algısı, filozofların tiyatroya bakış açısı, dramatik öncesi sosyal ve performatif türler, festivaller, metin, mimari, dekor, seyirci, kostüm, maske, ses ve tüm bunların sonucunda şekillenen Attika performansı ve oyuncusu. Bugün tüm bu öğelere sadık kalarak bir oyun çalışmak imkânsıza yakındır. Günümüzde sahnelenen çoğu Antik Yunan prodüksiyonunun bir uyarlama olarak değerlendirilmesi bu anlamda daha doğru olacaktır. Yine de bu bölümde, her anlamda olmasa bile, kendi seçtikleri alanlarda Attika performanslarına yaklaşmayı amaçlayan iki yönetmenin çalışmalarına yer verilecektir.

Attika tiyatrosunun yeniden canlandırılması sürecine çok kısa bir özetle, yalnızca Attika tiyatrosu açısından en önemlileri oldukları düşünülen performansların üzerinden geçilerek bugünkü Yunanistan'ın kuruluşu olan 1821'den sonraki dönem örneklerine kısaca değinilecektir. Yunanistan'da ilk sahnelenen Attika metni 1867'de Kral George'un evlilik töreni şerefine düzenlenen Sophokles'in *Antigone* temsilidir. 1901 yılında Konstantinos Christomanos *Nea Skini*'yi (Yeni Sahne) kurar ve Euripides'in *Alkestis* oyununu sahneler. Rejisinde tragedyanın görsel tarafını ön planda tutar ve estetiğe önem verir. Döneminin sahneleme anlayışının ötesine geçerek antik vazoların üzerlerinde resmedilenlerden esinlenen bir oyunculuk yöntemi tercih eder. 1919'da ise Fotos Politis'in sahneye koyduğu *Kral Oidipus* dönemine öncülük eder. Politis, sahneyi tüm süslemelerden ve perdelerden arındırır. İlk üç sıradaki koltukları kaldırır, böylece koronun hareket edebileceği bir alan yaratır. Politis için en önemli unsur oyuncuların hareketleri ve koronun dansıdır. Seyirciye bir Attika performansı atmosferi yaşatabilmeyi amaçlar. Bir sonraki önemli adım 1927'de ilki düzenlenen Delphi Festivali'dir. Bu festival Angelos Sikelianos ve Eva Palmer Sikelianos çifti tarafından düzenlenmiş olup, sahneledikleri Aiskhylos'un *Zincire Vurulmuş Prometheus* adlı oyunu Yunanistan tarihinde bir antik tiyatroda sahnelenen ilk oyundur. İkincisi 1930'da düzenlenir ve bu sefer de Euripides'in *Yakarıcılar*'ı

sahnelenir. Her iki oyunun yönetmenliğini de Eva Palmer Sikalianos üstlenir. Kendisi Isadora Duncan'dan önemli ölçde etkilenir, geleneksel Yunan danslarından ve vazoların üzerlerinde bulunan dans figürlerinden ilham alarak koro için koreografiler oluşturur. Koro üyeleri kadınlardan oluşur. Palmer-Sikalianos, bu üyeleri seçerken hiçbir modern dans eğitimleri olmamasına dikkat eder. Önemli olan ritme ve harekete kabiliyetli olmalarıdır.



Görsel 11.1. Eva Palmer-Sikalianos ve kadın koro üyeleri. ⁴⁶⁹

1938'de Epidauros'ta ilk kez bir oyun sahnelenir. Yunanistan tarihinin ilk yönetmenlik eğitimi alan yönetmeni Dimitris Rontiris sahneye *Elektra*'yı koyar. Bu oyunda Attika performanslarına yaklaşabilmek adına herhangi bir dekor veya sahne ışığı kullanmaz. Oyun akşamüstü, gün ışığında oynanır. Rontiris rejisinde ritüellere de yer verir. Oyunda müzik yoktur ancak koronun ritmini ve adımlarını belirleyen bir davul sesi duyulur. Bu reji ile seyircinin de kendini katılımcı olarak hissetmesini ister. Koro için neredeyse geometrik denilebilecek hareketler tercih eder. Epidauros'ta ilk festivalin düzenlenmesi ise 1955 yılını bulur. Bu yıl Emilia Chourmouzos tarafından sahnelenen Euripides'in *Hippolitos* adlı oyunu bir önceki yıl, yine Epidauros'ta Dimitris Rontilis tarafından sahneye koyulur. Bir sonraki önemli adımlardan biri de 1968 yılında Theodoros Terzopoulos'un sahnelediği *Bakkhalar* oyunu ile atılır. Terzopoulos Attika metinlerinin performanslarına yeni bir soluk getirir. Klasik

⁴⁶⁹ Kaynak: <https://historicwomendaily.tumblr.com/post/179592971783/eva-palmer-sikelianos-evelina-eva>, 07.05.2021.

sahneleme yöntemleri yerine tıpkı tragedyanın doğuşundaki gibi ifade yetkinliği yüksek fiziksel yaklaşımlar üzerine çalışır.

Attika tiyatrosunu anlayabilmek adına çalışmalar yapan bu yönetmenlerden sonra, iki yönetmenin detaylı incelemesine yer verilmek istenmektedir. Bu yönetmenlerden biri Peter Hall, diğeri ise yukarıda da ismi geçen Theodoros Terzopoulos'tur. Daha önce de belirtildiği gibi bu iki önemli yönetmenin incelenmesinin sebebi, ikisinin de farklı bakış açılarıyla, oyunları modernize etme gayesi olmadan, Attika tiyatrosunun bilinmeyen ruhunu keşfetme çabalarıdır.

11.1. Peter Hall

1930-2017 yıllarında yaşamış olan Sir Peter Hall, İngiltere tiyatrosunun en önemli isimlerinden biridir. Tiyatro, opera ve film yönetmenliği yapmış olan Hall, 1960 yılında Royal Shakespeare Company'i kurar. 15 yıl boyunca (1973-1988) National Theatre'ın yöneticiliğini yapar. Ardından 1998 yılında Peter Hall Company'i kurar. *Times* dergisi tarafından İngiliz tiyatrosunu 50 yılda en çok etkileyen isim olarak belirlenen Hall'un XX. yüzyıl İngiliz tiyatrosuna yaptığı katkılar herkes tarafından takdir edilir.

Peter Hall'un sahneye koyduğu eserlere örnek vermek gerektiğinde akla ilk geleceklerden biri şüphesiz *Oresteia* olacaktır. Hall, *Oresteia* için 6 aylık uzun ve yoğun bir prova dönemi geçirir. *Oresteia* 1981'de National Theatre'ın Olivier sahnesinde 65 kapalı gişe temsil yapar; 1982'de televizyonda yayınlanır. Epidaurus'a davet edilen ilk yabancı oyun olan bu prodüksiyonda hiçbir anakronizme yer verilmez. Oyunun tüm öğelerinde Attika tiyatrosunun sahneleme biçimine sadık kalınmaya çalışılır. Kadın rollerinin erkekler tarafından oynanması, koro üyeleri ve solo oyuncu sayısı, oyunun Epidaurus'ta gün ışığında oynanması, kostümler, maskeler... her şey seyirciyi MÖ. V. yüzyıla götürür.

Kadın rollerini tıpkı Attika tiyatrosunda olduğu gibi erkeklere oynatan Peter Hall'un oyuncularını ile ilgili şöyle bir anekdotu bulunur:

“Philip Donaghy’nin Clymnestra’sı şüphesiz en heyecan verici kısımdı: Agamemnon ile olan sahnesi, değişen güç dinamiklerinin etkileyici bir tasviri idi. ... Donaghy’nin sesi kadınsı olmasa da, Clytemnestra’yı oynamanın öyle bir yolunu buldu ki, beni tamamen ikna edebildi; ancak başka örneklerde, tüm rolleri erkek kadronun oynaması elbette tutarsız olabilir. Cassandra rolündeki John Normington ise, *otototoi popoi* gibi tesir edici, mantra benzeri kelimeleri söyleme biçimiyle büyük bir etki yaratmayı başardı.”⁴⁷⁰

Peter Hall’un bu üçleme için kurduğu 16 aktörden oluşan topluluk çok uzun süre beraber çalışır. Hall, bir anlamda kendini oyunların müzikal direktörü olarak görür. Ses, ritim ve müziklerle olan çalışmalar bittiğinde, geriye birinin rolü sahiplenip çıkıp oynaması kalır. *Oresteia* oyununun çalışmaları esnasında ritim ve tempo önemli bir yol gösterici olur. Temelde yavaş, orta ve hızlı olmak üzere üç farklı tempoda ilerlediklerini ancak her satırda bile ritmin değişebileceğini; örneğin bazı satırlarda her heceye bir ritim düşebileceğini, bazı ritimlerin boş kalabileceğini, bazı hecelerin birden fazla ritme de denk gelebileceğini söyler. Oyuncuya çok büyük bir alan tanıyan bu çalışma yönteminde oyuncular müzisyenlere değil, müzisyenler oyunculara ayak uydurur.

Peter Hall çok uzun bir süre boyunca oyuncularının bir metronomla çalışmalarını ister. Bireysel olarak tüm replikleri farklı ritimlerde deneyen oyuncular, bu teknik çalışma her ne kadar çok kısıtlayıcı gözükse de, günün sonunda aslında kendilerine oldukça yardımcı olan ve özgürleşmelerini sağlayan bir süreç deneyimlemiş olurlar.⁴⁷¹

Oresteia üçlemesinde oyuncuların ve metnin ritminin bulunması için *boom-bam* adı verilen bir vurmali müzik aleti kullanılır. (1948’de Harry Partch tarafından geliştirilen bu vurmali müzik aletinin çıkardığı sesler, boruların uzunluğuna ve kaplı oldukları malzemenin gerginliğine göre değişiklik gösterir.) Oyuncular provalarda her vurgu yerini metinlerine işaretler. Oyun notları hâlâ National Theatre arşivinde bulunmaktadır. Oyunun müziğiyle ilgili detaylı bilgiye ve oyunda kullanılan *boom-bam* görseline aşağıdaki bağlantı adresinden ulaşılabilir.

<https://artsandculture.google.com/asset/the-oresteia-1981-music-and-language/fgFxXfYEcFCAnw>

⁴⁷⁰ Kaynak: <https://cloneguilt.wordpress.com/tag/peter-hall/>, 03.05.2021.

⁴⁷¹ Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=qSRB_b2YcN4, 20.05.2021.



Görsel 11.2. Boo-bam⁴⁷²

Bu oyunun bestecisi Harrison Birtwistle aslında müzik eğitimi olmayan oyuncuların bile ritim çalışmasında harikalar yaratabildiğini, hatta teknik açıklamalardan kaçındıkça oyuncuların içgüdüsel olarak çok daha başarılı olabildiklerini söyler.⁴⁷³

Peter Hall bu ritimle çalışan oyuncunun metne hâkimiyetinin, takibinin ve ağız kaslarının çok kuvvetli olması gerektiğini söyler. Aliterasyon kullanımının mümkün olduğu kadar çok vurgulanmasının da anlaşılabilirlik açısından çok önemli olduğunu belirtir. Tüm oyuna metin ölçülerinin ritmi eşlik eder. Bu, oyunu takip etmeyi kolaylaştırır, oyunculara hareket kolaylığı ve daha estetik bir ansambl olarak izlenmelerini sağlar. Sahne üzerinde çoğunlukla bir hareket mevcuttur, ancak bazı heykeli andıran pozlar ve tablolar da bulunmaktadır.

Peter Hall'un şu sözleri Attika tiyatrosunda maskenin yeri ve önemi ile ilgili fikirlerini açıkça anlatmaktadır:

“Oyuncular maske takmazsa oyunların iyi olmayacağına inanıyorum. Oyunlardan bir tanesini bile maskesiz yönetmezdim. Maske duyguyu, acıyı ve üzüntüyü uçlarda yaşamınızı sağlarken, aynı zamanda iletişimi sürdürebilmenizi, ilgi çekici ve anlaşılır olmanızı sağlar. Bence seyirci maskeyi kabullenebiliyor; acımasız olan eleştirilenler: maskenin onları resmi, primitif ve ‘antik’ olana doğru götürdüğünü düşünüyorlar. Fakat Yunan dramasından daha az primitif ve daha sofistike ne olabilir ki?”

⁴⁷² Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/Boobam>, 04.05.2021.

⁴⁷³ Kaynak: https://youtu.be/qSRB_b2YcN4, 20.05.2021, 24-25. dakikalar.

Oyuncuların çok azı maskeyle çalışmayı zor bulur. Onlara göre maske çok klostrofobik, gizli duygularını dışarı çıkaran veya içlerindeki yüzleşmek istemedikleri şeyleri su yüzüne çıkaran bir şey. Benim maske çalışmalarımda süreç hep aynı olmuştur. Oyuncular ilk önce sadece bu yeni kimlik hakkında düşünürler; konuşmaya başlamaları neredeyse bir haftayı bulur. 10 gün geçtikten sonra birbirleri ile iletişim kurmaya başlarlar, fakat kendi alanları belirlidir, birbirlerine yanaşmak istemezler, hasım gibi dururlar. Yaklaşık 3 hafta sonra kendiliğinden bir kolektif olurlar.

... Neredeyse herkes ağır çekimde hareket eder, sanki bir ritüele katılırlar. Hareketler ölçülü, zarif, his yüklüdür: elin veya başın en küçük hareketinin bile bir anlamı vardır.⁴⁷⁴



Görsel 11.3. Peter Hall. Eumenidler. Orestes ve Erünniler.⁴⁷⁵

Peter Hall ile defalarca Antik Yunan oyunu çalışmış ve maske ile oynamayı deneyimlemiş oyuncu Greg Hicks ise kendini şöyle ifade eder:

“Şimdi maskesiz bir Yunan oyunu yapmayı hayal edemiyorum. Maske size metafizik bir dünyaya açılan bir kapı sunuyor; ki bu dünyaya ulaşmadan da oyunu yapabilmek çok zor. Bir aktör olarak sınırlarımı aşmama ve arketipsel hareketleri bulmama yardımcı oluyor.”⁴⁷⁶

“Ben sadece maskeyi taktım, bir süre sadece baktım ve uzunca bir süre onunla yaşadım; sonucunda içimde bir takım karakteristik özellikler yarattı, ben ona

⁴⁷⁴ Kaynak: https://www.nationaltheatre.org.uk/sites/default/files/bacchai_0.pdf, 04.05.2021.

⁴⁷⁵ Kaynak: <https://www.alamy.com/eumenides-centre-orestes-with-the-chorus-of-furies-in-the-oresteia-by-aeschylus-at-the-olivier-theatre-national-theatre-nt-london-se1-28111981-in-a-version-by-tony-harrison-design-jocelyn-herbert-assisted-by-sue-jenkinson-lighting-john-bury-movement-stuart-hopps-director-peter-hall-image436256422.html>, 13.06.2022.

⁴⁷⁶ Kaynak: https://www.nationaltheatre.org.uk/sites/default/files/bacchai_0.pdf, 04.05.2021.

herhangi bir karakteristik özellik yüklemedim. Maskeyi taktığımda, maske zaten benim belli bir biçimde hareket etmemi sağlıyor, çünkü çok açılı bir yapısı var. Bir jest yaparsam, başımı bir tarafa doğru oynatırsam, vücudum hareketi takip etmek istiyor. Vücut maskeyle gitmek istiyor. Bu açıklayabileceğim bir şey değil; ama benim belli bir biçimde hareket etmem gerekiyor çünkü maske beni bu şekilde hareket etmeye zorluyor. ... Mesela ayağa kalktığımda... (ayağa kalkar) belli bir kontrolle ayağa kalkmam gerekiyor. ... Tüm hareket maskeden geliyor; en azından vücudum bana öyle söylüyor.”⁴⁷⁷

Peter Hall, Antik Yunan metinleri ile çalışırken neredeyse tüm öğelerde Attika performansının orijinaline sadık kalmaya çalışır: mekân, oyun saati, maske, oyuncu sayısı vb. Günümüz oyuncularını için böyle bir tecrübeyi deneyimlemek oldukça büyük bir şanstır. Bu performans, hem oyuncular hem de seyirciler için daha önce şahit olunmamış yeni bir türü izlemek gibidir.

11.2. Theodoros Terzopoulos

1947’de Yunanistan’da doğan yönetmen, 1968 yılında oyunculuk teknikleri üzerine çalışmaya başlar. Antik Yunan tragediyalarının başarılı yorumcusu Katina Paxinou⁴⁷⁸ ile çalışma imkânı bulan Terzopoulos, daha sonra Almanya’da Berliner Ensemble’da çalışmaya başlar. Bu deneyim sırasında Heiner Müller ile yakınlık kurar. Başarılı bir kariyerin ardından 1981’de Yunanistan Devlet Tiyatroları Müdürlüğü görevine başlar. Delphi Antik Yunan Buluşması ve Tiyatro Olimpiyatları kurucularından biri olarak görev alır.

Terzopoulos, Attika tiyatrosunun özünü anlamaya çalışır ve bu özü çağdaş bir yorumla sahneler. Bu sonuca ulaşmak için kendi yöntemini oluşturur. Amacı ise Attika tiyatrosunun doğuşuna vesile olan ritüellerde yer alan oyuncuların yaşadığı esrime halini keşfetmek ve oyuncu bedeninin özgürleşmesini, doğal olarak doğru kullanımını sağlamaktır.

Terzopoulos bilinçli esrimeyi sağlamak amacıyla oyuncunun bedenini merkeze alır. Temel malzemesi olan beden ile nefes, ritim, enerji, duygunun açığa çıkması, zaman ilişkileri üzerine çalışır. Esrime haline ancak beden sınırlarını zorlayarak, çok

⁴⁷⁷ Kaynak: https://www.youtube.com/watch?v=qSRB_b2YcN4, 20.05.2021.

⁴⁷⁸ 1900-1973 yılları arasında yaşamış ünlü Yunan aktris.

uzun fiziksel çalışmalar neticesinde ulaşılır. Biyodinamik adı verilen bu yöntemde önce son derece teknik çalışmalarla, esrime yoluyla bedenin sınırları aşılar, beden özerkleşir ve oyuncunun zihnine yön verebilmeye başlar. Bu kendiliğindenlik oyuncunun gerçekliğini sahneye taşır. Bedenin bu özerk ifadesi oyuncunun yansıtmaya çalıştığı duygulardan daha gerçektir.

“Birincisi, bedensel sınırların aşılması için acının üzerine gidilmesi, fiziksel yorgunluk ve acının belirginleştiği aşamada durmaksızın ilerlenmesi esastır. Bedenin durmak istediği yer aslında bilinçli kontrolün de sınır noktasıdır ama ondan sonrasında yeni, beklenmedik ve çok boyutlu yaşamsal kaynakla yüzleşme imkanı doğar. İkincisi, bedendeki değişim dışarıdan bir uyarıcı yoluyla değil, kan dolaşımının hızlandırılması, nefes alışverişinin gündelik tartımın dışına çıkılarak dengesizleştirilmesi, bedende yeni enerji kanallarının açılması ve bedenin kendisini her aşamada yeni koşullara uyarlaması sayesinde gerçekleşir.”⁴⁷⁹

Bu teknikte, özünde bedende tıkalı olan enerjinin serbest bırakılması amaçlanmaktadır.

“Bu, omurgadaki yedi kritik noktanın serbest bırakılmasıyla ilgilidir, böylece enerji dikey olarak engellenmemiş olur. Enerji dikey düzlemde hiçbir engele takılmadan akabilmelidir. Tiyatromuzda ilk iş budur. Enerji dikey açıdan aktığında, aynı anda hem yukarıya yani göğe, hem de yeryüzüne doğru hareket eder. Böylece bütün yönler yayılmış olur ve evrenselleşir. Dionysos’a dönüşürsünüz.”⁴⁸⁰

Bu yedi enerji bölgesi yogadaki çakralarla benzerlik gösterir ancak Terzopoulos bu bölgelere Dionizyak davranışları inceleyerek ulaşmıştır: kuyruk sokumu, üreme organları, aşağı diyafram, yukarı diyafram, göğüs kafesi, yüz, beyin korteksi. Bedendeki enerji akışı bu yolu izler. Yaşam enerjisinin özgürleşmesi; yani esrik trajik bedene ulaşmak için bu hat çeşitli egzersizlerle açılır.

Kuyruk sokumu, üreme organları ve aşağı diyaframın oluşturduğu üçgen bölgedeki enerji çeşitli nefes ve beden egzersizleri ile açığa çıkarılır. Bu alandaki

⁴⁷⁹ Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, s. 76-77.

⁴⁸⁰ Raddatz, *Reise mit Dionysos. Das Theater des Theodoros Terzopoulos: Journey with Dionysos. The Theatre of Theodoros Terzopoulos*, s. 165. Akt. Burcu Halaçoğlu, “Theodoros Terzopoulos’un Dionizyak Oyuncusu ve Sahnedeki Mevcudiyeti”, *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 2020, (30) s. 53-69 . DOI: 10.26650/jtcd.679357 (Çevrimiçi) https://dergipark.org.tr/tr/pub/teddergi/issue/55882/679357#article_cite, 30.09.2021.

hareketlenme cinsiyete bağılı sınırlamaları ve korkuları yıkar, oyuncuya başka bir boyut kazandırır. Yukarı diyafram ve göğüs kafesi ise omurga hattında olup, enerji akışının sağlanması için rahatlatılmaları çok önemlidir. Göğüs kafesinin rahatlatılması aynı zamanda duyguların doğal olarak, kendiliğinden dışarı çıkabilmesi için önemlidir. Yüzün rahatlatılması ve tüm ifadelere açık olabilmek adına; beyin korteksinin rahatlatılması ise, zihin-beden çatışmasına, zihnin beden önüne ket vurmasına engel olabilmek adına önemlidir.

“Dolayısıyla oyuncu Dionizyak esrime aracılığıyla, oyun anında ‘şimdiki ben-duygusu’ndan uzaklaşır ve özgürleşmeye başlar. Karaboğa’ya göre bunu gerçekleştirmek için ‘gizemsel ve ruhanîyetçi telkinlere ihtiyaç yoktur, tam tersine ‘tüm organların devindiği bir dans dili’ yeterince somut ve fizikseldir. Ve bu fiziksellik sayesinde söz, eylem ve metin de beden tarafından kuşatılır. En basit haliyle anlatmak gerekirse, fiziksel olarak gündelik hayatta kısıtlanan libidinal enerji bölgesinin çalışmalarda keşfedilmesi ve kullanılması ile ‘ilksel ben-duygusunun’ açığa çıkması sağlanır. Böylece oyuncu geçici ve sınırlı da olsa bir özgürleşme deneyimleri, bu ‘akışkan ve dinamik bir temas kurmanın sağladığı’ bir özgürleşmedir.”⁴⁸¹

Bu çalışmalarda nefesin de azami ehemmiyeti vardır. Hem yaşam enerjisinin (çi) açığa çıkmasında, hem oyuncunun bu enerjiyi doğru kullanabilmesinde, hem de oyuncunun vokal yetkinliklerini keşfetmesinde oldukça önemli bir rol oynar. Oyuncu egzersizler sonucunda esrime haline ulaşsa dahi, bilinçli olmadığı anlamına gelmez. Bu sadece prova sürecinde de, oyunda da kendi limitlerini en üst seviyede zorlaması ve bedenindeki akışın kendiliğindenliğine teslim olmayı sürdürmesi anlamına gelir.⁴⁸² Oyuncu sahnede hem yaşar hem oynar. Taşıdığı trajik olanın bilincindedir.

Terzopoulos geliştirdiği yöntem ile, arkaik olanı keşfiyle birlikte yaratabildiği ritüelistik deneyimi hem oyuncuya hem seyirciye sunar. Bu deneyimde oyuncu bir nevi tanrısal enerjiyi bulmayı amaçlar veya kendi *katharsis*’ini deneyimler. Fiziksel çalışmaların sonucunda ulaşılan halde, bedenin saf gerçekliğine kendiliğinden ulaşacağı düşünülür.

⁴⁸¹ Burcu Halaçoğlu, “Theodoros Terzopoulos’un Dionizyak Oyuncusu ve Sahnedeki Mevcudiyeti”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, (30), 53-69. DOI: 10.26650/jtcd.679357, 2020, s. 60.

⁴⁸² Karaboğa, **Tragedya ile Sınırları Aşmak**, s. 148.

"Bereketli Dionysos oyuncuyu, yapısının derinliklerinde gizli, zihin tarafından baskılanmış ve bastırılmış ilkel bedeni aramaya çağırır. Emsalsiz psikofiziksel enerji kaynaklarına ve fiziksel bedenin limitlerinin fersah fersah ötesinde sınırlara sahip bu beden oyuncunun temel malzemesidir. Ve yapının derinliklerine gömülü hatıralar tarafından sürekli yenilenir."⁴⁸³



Görsel 11.4. Bakkhalar, Terzopoulos. The Stanislavsky Electrotheatre, Moskova (2015)
(Fotoğraf: Johanna Weber)⁴⁸⁴

Terzopoulos Attika'da metnin bir enerjisi olduğuna inanır. Bu enerji, metnin ifade niteliğinden çok müzikal niteliği ile ilgilidir. Metnin trajik etkisi ancak bu iki niteliğin bir araya gelmesi ile ortaya çıkar. Dilde gizli olan müzikalite ve ritim bedende tezahür ettiği oranda belirgin ve değerlidir. Artaud bu fikri farklı sözcüklerle şu şekilde dile getirir:

"Dilin aktif, plastik, solunumla ilgili olan kaynaklarına mümkün olduğu kadar az geri dönelim; bırakalım da kelimeler tekrar onlara hayat veren fiziksel hareketlerle buluşsun; sözün söylemsel, mantıklı yanı duygusal ve fiziksel yanının altında kaybolsun. Örneğin bırakalım da sözcüklerin gramatik olarak ne anlam ifade ettikleri değil, sesleri duyulsun, bırakalım da bu sözcükler hareket olarak algılsın; bu hareketler de başka basit, dolaysız hareketlere dönüşsün, tıpkı hayattaki olayların akışı gibi."⁴⁸⁵

⁴⁸³ Theodoros Terzopoulos, **Dionysos'un Dönüşü**, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2014, s. 19.

⁴⁸⁴ Kaynak: <https://www.critical-stages.org/15/the-artist-in-times-of-crisis-interview-with-theodoros-terzopoulos/>, 18.08.2021.

⁴⁸⁵ Antonin Artaud, **The Theater and Its Double**, çev. Mary Caroline Richards, New York, Grove Press, 1958, s. 119.

Esime halinde olan bedenler dilin bu müzikalitesine kendini kaptırabildiği sürece ritüelistik atmosfer devam ettirilebilir. Yani beden enerjisi, metin enerjisi ile buluşur ve trajik form yaratılır. Ancak metin enerjisini orijinal dilinden başka bir dilde bulmak oldukça zordur. Attika tragedyalarında dilin kendine has, yoğun bir enerjisi ve ritmi vardır. Terzopoulos’a göre; orijinal metinlerde dilbilgisine göre hiçbir anlamı olmayan bazı kelimeler *pathos*’larda yer alır. Örneğin Aiskhylos’un *Persler* adlı oyunundaki şu kelimeler gibi: *O! Ototototi, İyo, Voa, Ani ania*. Karaboğa’ya (2008) göre bu sözcükler metinde esrimenin enerjisini en yüksek noktalara taşımak için kullanılan kaldıraçlardır.⁴⁸⁶

“Koro ‘oimee’ dediği zaman oyuncunun mitin, kendi bedeninin en derinlerine inmesi gerekir... ‘oimee’ bir şeylerin belirsiz, açıklanamayan olduğu anlamına gelir ve bu muazzam bir enerji, metafizik bir enerji üretir.”⁴⁸⁷

Prof. Dr. Kerem Karaboğa’nın Terzopoulos ile çalışma fırsatı bulmuş oyuncular ile gerçekleştirdiği röportajlardan, oyuncuların deneyimlerini paylaştıkları birkaç bölüm aktararak çalışma methodu daha iyi anlaşılmasına çalışılacaktır.

“Cem Bender - ...Terzopoulos’un talep ettiği vücut ritmi, benim için yeni bir şeydi. Çünkü oyuncunun vücudunun aynı anda üç, hatta dört ritim bulmasını ilk onunla çalışırken provalar esnasında fark ettim.

Devrim Nas - ... Bir noktadan sonra beden ağırlıklı bir çalışma, oyuncuya sportmence yaklaşımlar sağladığı gibi, sahne üzerinde görünen metnin oluşturulması adına artık birçok şeyi yapabilecek bedene de derinlik katmaya başlıyor. Örneğin fark etmeden bütün ritimler söze dönüşüyor, çünkü Terzopoulos metin üzerine kısaltmalara sıkça başvuruyor ve metinde çıkarılan kısımların boşluğunu dolduracak beden performanslarına ihtiyaç duyuyor, bu noktadan sonra beden, kendisi bir söze dönüşüyor. Fark ettirmeden oyuncuyu bu yola sürüklemeye başlıyor. Yani bir anlamda oyuncu, 2500 yıl önce yazılmış metni tekrar yaratan bir doğaçlamacı oluyor. Sonrasında Antik Yunan metninden araya kattığı cümlecikler, sözcük parçaları, oyuncunun bedenindeki ritmi destekleyen hallere dönüşüyor ve oyuncu Türkçe çevirinin sadece metni anlatan yapısından Antik Yunan’ın şiirini bulmaya bedeniyle birlikte yol almaya başlıyor.”⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, s. 89

⁴⁸⁷ “The Metaphysics of the Body – Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz” *Reise mit Dionysos / Journey with Dionysos*, ed. Frank M. Raddatz, Theater der Zeit, 2006, s. 164. Akt. Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, s. 89.

⁴⁸⁸ Karaboğa, *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, s. 188-190.

Terzopoulos'un Antik Yunan tragedyalarına bakış açısını daha iyi anlayabilmek adına kendisi ile gerçekleştirdiğimiz röportajı aktarırken şahsına bir kez daha teşekkürlerimi iletmek isterim.

İpek Özgüven - Yunan tragedyasının doğduğu ilk yılları düşününce zihninizde nasıl bir performans canlanıyor? Bu performanslarda dilin nasıl bir yeri vardı?

Theodoros Terzopoulos - Tragedyaların ilk yıllarının nasıl sahnelendiğine dair elimizde çok az bilgi var. Bu bilgilerin çoğu da çömlere ve kolonlara çizilen figürlerden gelmekte. Elbette tragedyanın sahneleniş ve seyirciye iletilme biçimi dile fazlasıyla bağlıydı. Demek istediğim, şiire ve dilin ritmine. Antik Yunan dilinde çok fazla ünsüz harf vardı ve bu ünsüzler ritim için ünlü harflerin önemli destekçileriydi.

İpek Özgüven - Antik Yunan tragedyalarının performansları esnasında oyuncuların ritüellerdeki gibi kendinden geçmiş, coşkun bir hâlde olduklarını düşünüyor musunuz?

Theodoros Terzopoulos - Elbette, ditiramp ritüellerindeki coşkun halin izini *Bakkhalar*'da veya *Persler*'de vecd halindeki yasta veya Darrius'un yakarışında, veya *Zincire Vurulmuş Prometheus*'ta Prometheus'un *heroic mania*'sında sürmek mümkün. Performanslardaki kendinden geçmiş, coşkun hal oyuncunun muazzam enerjisi sayesinde elde edilir; bu enerjinin en büyük destekçilerinden biri de yüz ile arasında boş bir alan bırakan ve hoparlör işlevi gören maskelerdir.

İpek Özgüven - Sizin prodüksiyonlarınızda beden ve sesin fazlasıyla enerjik bir mevcudiyeti var. Bu yöntem ile kendi tarzınızı yansıtmamanın dışında, Antik Yunan performanslarına da bir şekilde yakınlaşabilmeyi amaçlıyor musunuz?

Theodoros Terzopoulos - Hayır, ben tragedyaya bir arkeolog gibi yaklaşıyorum. Araştırmalarım ve oyunculuk yöntemimle, Antik Yunan tragedyasının küresel ve güncel olanına ulaşmaya çalışıyorum; tragedyanın kökenlerine bağlı kalan bir form yaratıp, bu biçimin modern dünyaya hitap etmesini amaçlıyorum.

İpek Özgüven - Antik Yunan'da oyuncu eğitiminin öneminden bahsedilir, ancak bu eğitimle elimizde çok az bilgi bulunuyor. Sizin aklınızda oyuncu eğitiminin nasıl

olduğuna dair bir fikir canlanıyor mu? Kendi yönteminizi antik oyuncu eğitimine yakın buluyor musunuz?

Theodoros Terzopoulos - Evet, elimizde çok az bilgi bulunuyor ancak bu bilgiler de çok yönlendirici ve gösterge niteliğinde bilgiler. Bu eğitimlerde alt enerji bölgeleri, pelvis ve çoğunlukla diyafram üzerine çalışıyorlardı. Diyafram eğitimi birçok tiyatro geleneğinde çok önemlidir. Bir kişi diyafram ve enerji bölgeleri ile ne kadar çok çalışırsa, o kadar iyi sonuçlar alır. Tragedya ve diğer antik tiyatro geleneklerinden öğrenilen şey derinlik kavramıdır. Benim çalışmamı Yunan tragedyası ile, Noh tiyatrosu ile, Afrika ritüelleri ile bağdaştıran da tam olarak bu derinlik kavramı.

İpek Özgüven - Antik Yunan tragedyalarını son derece gerçekçi biçimde sahneleyen, karakterlerin psikolojileri ile fazlaca ilgilenen, fiziksel olarak hareketsiz ifade biçimlerini tercih ederek seyirci için metni takip etmeyi oldukça zorlaştıran prodüksiyonlar hakkında ne düşünüyorsunuz?

Theodoros Terzopoulos - Tragedyada gerçekçiliğe karşıyım. Tragedyada tanrı, özellikle de Dionysos oradadır. Daha iyi ifade etmek gerekirse, bizim ötemizde olanın varlığı oradadır ve biz ona hitap ederiz. Gerçekçilikte tanrı yoktur; onun yerine politikacı vardır, bankacı vardır vs. Gerçekçilik her şeyi daha yakına getirir. Ancak tragedya bizden öteye, gerçek seyirciden öteye, ufkun ötesine seslenmek için sonsuz bir girişimdir. Ufka ulaşmaya çalışırız ancak mesafe gittikçe artar. Bu da daha büyük boyutlar kazandırır: derinlik ve saygı kavramlarını.

İpek Özgüven - Sizce Antik Yunan performanslarında koronun ve solo oyuncunun beden kullanımları birbirinden farklı mıydı? Evet ise, hangi yönlerden farklı idi?

Theodoros Terzopoulos - Antik Yunan performanslarında oyunculuk kodifiye idi. Bu kodifikasyonu çömlek figürlerinde görmek mümkün. Oyunlarda Antik Yunan dili kullanıldığından ses kodifikasyonu ile ilgili çok az bilgiye sahibiz. Solo oyuncuların bedenleri daha büyük olanı göstermek, uzaktaki seyirciye görünmek ve tanrıya seslenmek için hareket ederdi. Koro ise *orchestra* alanında geometrik biçimlerde hareket ederdi. Benim oyunlarımda da geometri hayatidir. Geometri anlamında da, Bauhaus'tan fazlasıyla etkilendim.

İpek Özgüven - *Poetika*'da söylendiğine gibi tragedya Dionysos ritüellerinden evrildiyse, sizce ritüelistik öğelerin yok olmasına neden olan neydi? Dionysos'tan Apollon'a olan yolculuğu nasıl tanımlarsınız?

Theodoros Terzopoulos - Performans tanrısal ve ritüelistik boyutunu kaybettiğinde ve daha insani bir hal almaya başladığında ritüelistik öğeler de yok oldu. Bu değişimi Aiskhylos'tan Euripides'e doğru görebiliriz. Dil kullanımının da bu değişime katkısı olmuştur.

İpek Özgüven - Size göre Dionizyak ritüelleri, Antik Yunan tragedya performanslarından ayıran temel özellik nedir?

Theodoros Terzopoulos - Ditiramplar bir şenlik, bir kutlamaydı; herkes bir parçası olurdu. Antik Yunan tragedyasındaki oyuncu ve seyirci ayrımı en belirgin ayrımdır.”

Terzopoulos'un yanıtları da, Attika performansın ne kadar ritüelistik ve hareketli bir tür olduğunu gösterir niteliktedir. Tragedyanın kökenlerine bağlı kalarak yarattığı yönteminde, beden ve ses enerjisi oldukça önemli bir rol oynar. Antik Yunan oyuncusunun eğitiminde yer verilen pelvik bölge ve diyafram çalışmaları, oyuncunun bedenindeki ritüel ile uyumlu enerjiyi açığa çıkarır. Bu enerji, bugün vazolardan yola çıkarak nasıl olduklarına dair tahminde bulunabileceğimiz kodifiye hareketler ile birleşir. Hareketin itki noktası ise metnin şiirsel ritmidir. Performansın bu öğeleri, maske ile birleşince, oyuncu için bedensel hâkimiyet ve hareket alanı/enerjisi; seyirci için ise izlediği performansın işlevi ve seyir kalitesi başka bir boyuta taşınmış olur.

SONUÇ

Bu tez çalışmasının temel amacı Antik Yunan, yani bu incelemede Attika tiyatrosu diye adlandırılan türe ait metinlerin, kendi dönemine ait oyunculuk biçimini ve bu biçimin bugün sahnelenmesinin mümkün olup olmayacağını araştırmak ve bir yanıt aramaktır. Bunun için de ilk önce bu dönemin tiyatro ve performans anlayışının incelenmesi gerekmiştir. Antik Yunan tiyatrosuna dair bilgilerin yeterli olmadığı, genel-geçer kabul edilen bilgilerin doğru olmama ihtimalinin bulunabileceği inancı ile dönem performans anlayışını etkileyebilecek tüm unsurlar detaylı incelenmiş olup, oyunculuk biçimini etkilemiş olabilecek faktörler tek tek mercek altına alınmıştır. Bu anlamda ilk etapta, hem tiyatronun oluşumu tetikleyen olayların hem de tiyatronun topluma ne ifade ettiğinin daha net anlaşılabilmesi için Antik Yunan'daki toplumsal ve siyasal yaşam araştırılmıştır. Akabinde Attika tiyatrosunun çıkış noktası olan ritüellerin daha iyi anlaşılabilmesi ve adına festivallerin düzenlendiği Dionysos inancının incelenmesi için dönemin din anlayışı ve topluma etkisi üzerine yoğunlaşmıştır. Bir sonraki bölümde, günümüzde en bilinen dönem düşünürlerinden Platon ve Aristoteles'in dramatik tür üzerine düşünceleri açıklanmıştır. Daha sonra dönemin, tiyatronun olmazsa olmaz ögesi olan bedenin dönem algısı incelenmiş, akabinde festivallerin ve dramatik türün doğuşuna zemin hazırlayan yarışmalar ve ritüeller araştırılmıştır. Attika metinlerinin sergilendiği festivallere de yer verildikten sonra; performansı etkileyen tüm öğeler üzerine detaylı incelemeler yapılmıştır: metin, yazarlar, mimari yapı, dekor, seyirci, kostüm, maske, ses... Tüm bu unsurlardan yola çıkarak dönemin oyunculuk algısı ile ilgili bir fikir edinilmeye ve tüm bileşenler bir araya getirilerek yorumlanmaya çalışılmıştır. Sonuç bölümünde de, önce Attika performans ve oyunculuk biçiminin nasıl algılandığı kısaca özetlenmiş; akabinde Antik Yunan metinleri günümüzde sahnelendiğinde bu biçimin kullanılıp kullanılamayacağı sorusuna yanıt aranmıştır.

Adım adım ilerlemek gerekirse;

Bugün Antik Yunan oyunları diye adlandırdığımız, günümüze kalan metinlerin tümü esasında MÖ 471 – MÖ 388 yılları arasında yazılır. (Tragedyalar: MÖ 471/2 – MÖ 405/6 yılları arasında komedyalar: ise MÖ 425 – MÖ 388 arasında) Yani aslında

sadece tragedyalar için konuşulacak olursa, bu oyunların hepsi MÖ V. yüzyılda Attikalı yazarlar tarafından kaleme alınır ve Attika’da sahnelenir. Dolayısı ile bugün okuduğumuz/sahnelediğimiz tüm metinler MÖ V. yüzyıl Attika tiyatrosudur. Fakat dramatik tür bu yüzyıldan önce doğmuştur. Ancak bu döneme ait herhangi bir yazılı kaynak günümüze kalmadığından üzerine bir fikir edinmek zordur. Metinler her ne kadar MÖ V. yüzyılda yazılmış olsa da, resmi olarak kayıt altına alınmaları MÖ 330 yılını bulur. Bu geçen süre zarfında ise metinlerin ne kadar değişime uğradığı bilinmemektedir. Yıldız oyuncu ve turnelerin revaçta olduğu bu dönemde oyuncuların kendi isteklerine göre uyarlama yapmamalarına dair bir kural ancak metinlerin kaleme alınması ile getirilmiştir. Dolayısı ile ne MÖ 330 yılından önce metinlerin nasıl değişime uğradığı, ne de günümüze kalan ilk yazılı metin olan *Persler*’den önce yazılan oyunların neye benzediğine dair bir fikir edinilememektedir.

Dramatik türün ditiramptan, yürüyüş alaylarından veya ritüelden evrildiği fikirleri en akla yatkın olanlardır. Bu türlerin kendi içlerindeki gelişim/evrim süreçleri hakkında da net bir bilgi bulunmamakla beraber; hepsinin içinde müzik, dans ve hareket barındırdığı kesindir. Bahsi geçen türlerin herhangi birinden evrilen tragedya da muhakkak içinde müzik, dans ve hareket barındırmalıdır. Buradan yola çıkıldığında, genel görüş olan tragedyanın ağırbaşlı bir performans türü olduğu fikri çok akla yatkın değildir. Tragedyada neredeyse hareketsiz, sadece büyük el-kol jestleri kullanan, heykeli andıran oyuncuların varlığı, en azından Attika tiyatrosu için geçerli değildir. Bahsi geçen oyunculuk biçimi ancak Helenistik çağda ortaya çıkmış olabilir. Hareketsiz beden anlayışını destekleyen tüm tiyatral unsurların da esasında Attika tiyatrosu döneminden çok sonraki dönemlerde kullanılmaya başlandığı araştırmalar sonucunda kesinleşmiştir.

Örneğin 4 metreye 12 metrelik kullanım alanına sahip *skene*’nin solo oyuncular tarafından sahne olarak kullanılmaya başlaması en erken MÖ IV. yüzyılı bulur. Bu, metinler okunduğunda açıkça anlaşılabilir. MÖ V. yüzyıldaki *skene*’nin sadece 3-3,5 metre yüksekliğinde olup (Atina evlerinin yüksekliği), içinin kostüm değiştirme ve dekor depolama amaçlı kullanıldığı bilinir. *Skene*’nin üstü ise sadece karakterlerin gerçekten “çatıda” olduğu zamanlarda kullanılır. Bu anlar dışında solo oyuncu da koro ile birlikte *orchestra*; yani dans alanındaadır. Dans ve şan eğitimi almış ve bu konuda

çok başarılı olan Attika oyuncular, koro üyeleri ile birlikte aynı alanı paylaşır, şarkı söyler, dans eder. Oyuncuların atletik olmaları beklenir. 4 oyun boyunca şarkı söyleyecek, dans edecek, farklı karakterleri canlandıracak yeteneğe ve kondisyona sahip olmalıdırlar. Bu özelliklere sahip bir oyuncuyu sahne üzerinde hareketsiz hayal etmek çok zordur.

Üstelik hareket kabiliyetini kısıtladığı düşünülen yüksek tabanlı *kothornus*'lar ve *onkos* adı verilen ağır kafa süsleri da bu yüzyılda kullanılmaya henüz başlamamıştır. MÖ V. yüzyılda maskelerin tüm yüzü kapladığı ve üzerlerinin saçlarla kaplandığı bilinir. Bu maskeler vazolarda karşılaşılan grotesk masklara çok da benzemez. Daha doğala yakın, ağız boşluğu resmedilenden daha küçük (yine de megafon görevi görecek kadar büyük), yüzü kaplayan, büyüklüğü çene uzunluğu ile sağlanan maskelerdir. Üzeri saçla kaplı olduğundan *onkos* kullanılamaz. Yani oyuncunun baş hareketlerini ve dönüşlerini kısıtlayacak, başının üzerinde kontrol etmesi gereken ek bir aksesuarı bulunmaz. Bahsi geçen yüksek tabanlı ayakkabılar ise Roma tiyatrosunda kullanılmaya başlar. Ancak ihtişamlı *skene* yapılarında oynayan, kendini bu büyük yapı içerisinde görünürlük adına büyütme ihtiyacı hisseden oyuncular olduğunda kullanılmaya başladığı düşünülmektedir. Hem vazolar incelendiğinde, hem de metinler detaylı okunduğunda bu yüzyılda kullanılan *kothornus*'un yumuşak tabanlı, hareketi kolaylaştıran, bileğe kadar gelen botlar olduğu anlaşılır. Hatta bazı oyunlarda oyuncular yalın ayaktır. Dolayısı ile oyuncunun beden kabiliyetini kısıtlayıcı ayakkabılar bu döneme ait değildir.

Vazolardaki dramatik türe ait çizimlere bakıldığında da oyuncular, son derece keskin ve büyük hareketlerle resmedilmiştir. Hareketsiz, heykelimsi vücutların izine günümüze kalan yegâne görsel kaynak olan vazolarda rastlanmaz. Öte yandan bu keskin resmedilen çizimler, hareketlerin ahenkli, yumuşak bir akıcılıkta olmadığı anlamına gelmemelidir.

En iyi oyuncu ödülünün, türün doğuşundan en az 90 yıl sonra verilmeye başladığı, bundan önce oyunun bütün olarak değerlendirildiği; dramatik türün solo oyuncunun korodan koparak ona cevap vermesi ile başladığı (Hatta ilk örneklerinin sadece korodan oluştuğunu düşünenler de vardır.); koro ile solo oyuncunun ortak bir

oyun alanını paylaştığı; Attika metinlerinin çoğunda koronun çok önemli bir yere sahip olduğu ve koro üyelerinin oyununun neredeyse tamamında sahnede oluşu göz önünde bulundurulduğunda, Attika tiyatrosunda koro-solo oyuncu arasında bugün algılandığı anlamda bir ayırım olmadığı aşikârdır. Solo oyuncular, hikâye anlatımını kuvvetlendirmek ve seyir zevki için karakter sayısını arttırmak adına oyunlara eklenmiş gibi durmaktadır. Solo oyuncular, bugün atfedilen önemi ancak MÖ V. yüzyılın sonları - MÖ IV. yüzyılda görmeye başlar.

Modern prodüksiyonların çoğunda bulunan, Attika tiyatrosunun özünü anlamadaki yetersizlikten daha önce bahsedilmişti. (Koronun önemini yitirmesi, ritüelden uzaklaşılması, beden kullanımının azalması, doğa ve tanrı ile ilişkin giderek kesilmesi vb.) Bu yetersizliğin temel nedeni döneme ait bilginin azlığı gibi dursa da, ekonomik nedenler ve zaman kısıtı da önemli etkenlerdir. Bugün bir oyun için ayrılmış prova süresinde, bambaşka bir oyunculuk biçimini keşfetmeye çalışmak ve yıllar boyunca oturmuş olan oyunculuk kalıbını yıkıp yeni bir yaratım sürecine girmek zor gözükmektedir. Bu çalışma adanmışlık, zaman ve bütçe gerektirir.

Bugün oyuncu, karaktere mantığıyla yaklaşır, karaktere entelektüel bir altyapı hazırlar, karakterin geçmişini, iradesini, deneyimlerini sorgular. Attika'da ise karakterde kadercilik ön plana çıkar. Oyunda tanrısal ve mitik figürler vardır ve mantıklı bir altyapı hazırlamak çok da uygulanabilir bir yöntem değildir. Attika oyuncusunun motivasyonu biliç dışından gelir, bu motivasyonun hazırlığını ise fiziksel çalışma tamamlar.

Seyirci, maskenin ardından kendisi ile konuşan oyuncuyu görmez. Bu bakış açısıyla esasında oyuncunun karakterde kendinden bir şey bulmasına gerek var mıdır? Oyuncunun karakter üzerinde çalışması o dönemin seyircisi için ne ifade eder? Oyuncunun kendinde bulduğu ifadeyi değil de, sadece yazılan karakteri sahnede görebilmek Attika seyircisi için yeterli değil midir?

Okullarda “Antik Yunan” tiyatrosundan bahsederken muhakkak Aristoteles’ten, modern dramadan bahsederken de Konstantin Stanislavski’den söz edilir. Aristoteles’in oyuncuya dair fazla yorumu bulunmaz. Günümüzde en çok benimsenen

oyunculuk kuramcılarının biri olan Stanislavski'nin çalışmaları ise esasında fazlara ayrılır ve bu fazlar birbirinden oldukça farklıdır. İlk faz öğretisi çağdaş oyuncuyu, Stanislavski'nin yolculuğu neticesinde vardığı sonuç ile ilgili yanlış/eksik yönlendirir. Kendisinin öğrencileri Lee Strasberg, Stella Adler, Stanford Meisner gibi kuramcılarının da bu bakış açısından çok uzağa gittiği söylenemez.

Stanislavski'nin duygusal bellek metoduna Antik Yunan'da örnek gösterilebilecek tek bir yazılı kaynak vardır. O da MS X. yüzyıla ait *The Suda* ansiklopedisidir. Bu örnek de MÖ V. yüzyıla değil, MÖ IV. yüzyılın sonlarında yaşamış Polos adlı oyuncu ile ilgilidir.

“Yunanistan'da, kendisine berrak bir ses ve çekicilik bahşedilen çok ünlü bir oyuncu vardı. Bu oyuncunun adı Polos idi. Seçkin şairlerin trajedilerini ustaca ve ciddiyetle oynardı. Polos, başkası ile kıyaslanamayacak kadar çok sevdiği oğlunu kaybetti. Kaybının yasını yeterince tuttuğu düşünüldüğünde oyunculığa geri döndü. Atina'da, Sophokles'in *Elektra*'sını oynayacak ve sözde Orestes'in kemikleriyle dolu bir kavanoz taşımak zorunda kalacaktı. Oyunda Elektra erkek kardeşinden kalanları taşıyarak ağlar. Elektra'nın yas kostümünü giyen Polos sahnede kendi oğlunun kemiklerini ve küllerini Orestes'inkiler gibi taşır. Bu sahneyi taklit ederek değil, gerçek bir yas ve gerçek gözyaşları içinde oynar.”⁴⁸⁹

Daha önce de söylendiği gibi, bu örnekte bilinçli bir teknik kullanılmamış, kişi karakterin üzüntüsünü değil, gerçekten kendi üzüntüsünü sahnede yaşamıştır. MÖ V. yüzyılda karakteri içselleştirme, psikolojik inceleme, anlamlandırma gibi yöntemlerin varlığına dair bir işaret bulunmamaktadır. Seyirci, hali hazırda bildiği mit, oyuncunun kostümü ve maskesi sayesinde karakter hakkında yeterli bilgiye sahip olur; dönem seyircisi daha fazlasına, karakterin psikolojisini anlamaya ihtiyaç duymaz.

Stanislavski, bugün okullarda da öğretilen “duygusal bellek, oyunun imgelem cümlesini bulup fizikselleştirmek, gözlem” gibi teknikler üzerine çalıştıktan sonra oyunculuk anlayışını başka bir boyuta taşır. Hayatının son yıllarında, 1934-1938 yılları arasında Fiziksel Aksiyon Methodu üzerine çalışır. Bu çalışmada üzerinde durduğu alanlara örnek olarak fizyomekânîk, yoga, organik duygular ve psikofizikalite verilebilir. Bu yaklaşımda holistik oyunculuk deneyimi araştırılır. Bilinçdışı

⁴⁸⁹ *The Suda's Life Of Sophocles*, çev. yorum. Blake Tyrell, s. 140.

seviyesinden destekleyerek, bedenın yaratıcı süreçte ön planda ve aktif olmasını sağlamak amaçlanır. Yöntem olarak da fiziksel eylemler ve doğaçlama egzersizleri ile oyuncunun metafizik ve ruhsal yanını açığa çıkarma kullanılır. Yani aslında bugün genelde, Stanislavski'nin yıllarca süren çalışmasının sonucunu değil, sadece başlangıcı öğretilmektedir. Bugünkü eğitimlerde bilinç, metin ve dil ön plandadır. Oyuncu birinci adım olarak metin üzerine çalışır. Fakat Stanislavski'nin vardığı nokta, tıpkı Attika oyuncusu gibi fiziksel çalışmanın da en az bu kadar önemli olduğu, içten-dışa olduğu kadar dıştan-içe bir yolculuğun da oyuncu için gerekli olduğu yönündedir.

Bugün okullarda hem metin ve karakter analizi yapılır ve ister istemez karakterlerin psikolojik yönleri incelenir, hem de bedensel fiziksel egzersizler aracılığıyla bedenin farklı koşullarda doğru reaksiyonlar verebilmesi için bir eğitim sürecinden geçilir. Ancak birkaç soru henüz cevapsızdır: Doğru bedensel ifade, tepki nedir? Beden hangi noktada düşünen zihinden bağımsız doğru tepkiyi vermeyi öğrenir? Bunun için izlenmesi gereken yol nedir?

Çağdaş oyuncuların hareket kabiliyeti yüksektir; ansambl çalışmasına aşinadırlar, belli bir ritimle çalışabilecek donanıma sahiptirler. Peki günümüz oyuncularının vazolar, dönemin dans figürleri, ritüelistik jestleri ve metnin içine gizlenmiş direktiflerden yola çıkarak Attika oyuncusunun beden kullanım kodlarını deşifre etmeyi başarması, sahnede Attika performansı ve oyunculuğu izleyebileceğimiz anlamına gelir mi?

Bugün sahnede bir Attika performansı izlenebilmesi çok da mümkün değildir. Bunun fazlaca nedeni olup, bu çalışmada sadece en önemlilerine yer verilecektir.

Her şeyden önce tiyatrunun bugünün seyircisine ifade ettiği anlam ile Attika seyircisine ifade ettiği anlam birbirinden oldukça farklıdır. Sadece kendi zevki için, vakit buldukça tiyatroya giden, her an bolca seçeneği bulunan ve istediği oyunu seçebilen, karanlıkta oturup sadece ışık ile gösterilen noktaya bakarak bir performans izleyen seyirci ile senede bir kez, yılın en önemli etkinliklerinden biri olarak düzenlenen, sadece eğlenceli olmayıp, aynı zamanda eğitici olduğu da düşünülen, herkesin tanrı adına bir araya geldiği, 2 saat değil, tüm gün boyunca aynı yerde oturup gün ışığında, açık havada, tiyatrunun arkasından yer ve göğü görerek, bir günde 4 ayrı

performans izleyen seyirci için aynı anlamı taşıması imkansız gibidir. Attika'da performansların sergilendiği günler, herkesin eşitlendiği günlerdir; tiyatro, demokrasinin uzantısını temsil eder. Metinler günceldir; yakın tarihte yaşanan olaylar mitler üzerinden sahneye taşınır. Oyunlardan önce kurbanlar kesilir; sahne üzerinde oyun metni gereği aşına olunan ritüeller düzenlenir. Bu durumda tiyatro, Attika seyircisi için çok daha önemli bir anlam taşır. Tüm bunların yanı sıra Attika tiyatrosu, Atina yaşamına dair birçok olguyu temsil eder. Seyirci, kendisine hiç de uzak olmayan bazı kavramları sahne üzerinde izlemiş olur: *arete*, *agon*, *katharsis*, *mimesis*... vb. Bugünün seyircisi bir Attika oyunu izlerken bu kavramlar üzerine hiç düşünmez çünkü günlük hayatta yer tutam kavramlar değildir.

Sahnede bugün bir ritüel düzenlenmesi, seyirci için bir şey ifade etmeyeceği gibi (Örneğin şarap dökme ritüelinin ne anlama geldiğini bilmeyen modern seyirci için bu ritüelin sahne üzerindeki herhangi bir eylemden farkı olmayacaktır.), kurban kesilmesi gibi vahşi ritüellere yer verilmesi ise akla dahi getirilemez. Attika'da ise bu ritüeller performansların çok önemli bir parçasıdır; seyirci kendinden bir şey bulur, tanrı adına orada olduğunu unutmaz ve ritüelin bir parçası olduğunu hisseder. Örneğin sahnede bir yas ritüeli canlandırıldığında, dilin kendine has ağıt nidalarından etkilenen seyircinin de şarkıya katılıp, diz çöktüğü bile düşünülebilir. Bu, aynı zamanda performansın pasif katılımcısı olduğu anlamına gelebilir.

Ritüel de dâhil olmak üzere, sahne üzerinde oyuncuların kullandığı kodifiye bir bedensel dilin varlığından bahsedildi. Bu kodifiye dil, tiyatro için sıfırdan yaratılmış bir dil değildir. Dönem seyircisinin günlük hayatta kullandığı jestlerin daha büyük, daha abartılı versiyonlarıdır. Yani seyirci sahnedeki beden dilinin ne anlama geldiğinin farkındadır. Kodifiye bir dil üzerine şekillendirilen Attika oyunculuğunu modern seyircinin anlaması mümkün değildir. Böyle bir performans yöntemi tercih edildiğinde, seyirci için metni sıkı sıkıya takip etmekten başka çare kalmayacak; dolayısı ile oyunculuk biçiminin bir önemi kalmayacaktır. Attika oyuncusu, çağdaş oyuncu gibi role ilk etapta psikolojik açıdan yaklaşmaz; kendini metnin ritmine bırakarak, doğru bedensel kodlarla aktarmayı amaçlayan, çıkış noktası daha fiziksel olan bir yaklaşımı benimser. Bugün çok tercih edilmeyen bu yöntem aslında bilimsel olarak şöyle de ifade edilebilir:

“Bilişsel bilimdeki gelişmeler, eylemlerin, imgelerin ve duyguların mutlaka bilinçli düşüncenin sonucu olmadığını, aktif deneyim yoluyla üretilebileceğini öne sürüyor. (Blair; Johnson) Sinirbilimdeki son bulgular, örneğin nefes alma, hareket ve sezgisel duyuların, beyin onları formüle etmeden önce nasıl anlamlar ve fikirler ürettiğini kanıtlar. Bu tür içgörülerini oyunculuk eğitimi pratiğine dâhil eden somatik yaklaşımlar, oyunculara nefesi kullanıp yaratıcı hayal gücünü etkinleştirmeyi öğretmek oyuncuyu bedeni ve zihni bir ve aynı şey olarak düşünmeye teşvik eder.”⁴⁹⁰

İlaveten çağdaş oyuncunun performansında bir esrime hali söz konusu değildir. Bahsi geçen fiziksel çalışma ve nefes aracılığı ile “öteki ben”e ulaşma gayesi bulunmaz. Salonda seyirci vardır ve oyun metni seyirciye aktarılmalıdır. Bilinçli bir bilinçsizlik haline ihtiyaç duyulmaz. Bu açıdan bakıldığında kodifiye beden dili hakkında bir fikir sahibi olunabilse bile, enerji anlamında büyük bir açık kalacaktır. Her şeyden önce Attika oyuncusunun nefes kullanım biçimi hazırlık aşamasından itibaren farklı bir amaç güder. Hem duyulur olmak, hem beden enerjisini açığa çıkarmak, hem saatler boyu ses-beden koordinasyonunu sağlamak, hem de metnin müzikalitesini doğru aktarabilmek için nefes en önemli adımdır. Bugün ise ses-nefes eğitimi alınsa bile, çağdaş oyuncular bu eğitimle sadece duyulabilir ve anlaşılabilir olmayı hedeflemektedir.

“...nefes ve sesin birleşimi, yatay (anlamsal anlatı) ve dikey eksen (hayal gücünü derinleştiren) üzerinde eşzamanlı olarak çalışır, bu da oyuncunun bir Yunan tragedyaya metnindeki yerleşik müzikaliteyi tam olarak karşılamasına ve gerçekleştirmesine yardımcı olur.”⁴⁹¹

Metin sorunsalı ise temelde çeviri kaynaklıdır. Günümüze ulaşan metinlerin orijinal Attika metinleri olduğu varsayılsa bile, Antik Yunan dilinden, günümüz Yunancasına çevrildiğinde dahi dilde farklılıklar meydana gelir. Başka dillere çevrildiğinde anlamını yitirmeye başlamasının yanı sıra, Attika tiyatrosunun özü olan müzikaliteyi tamamen kaybeder. Tez çalışmasının önceki bölümlerinde bahsedildiği üzere, metnin ritmi Attika tiyatrosunun temelidir. Hatta metin, solfej yapar gibi okunur. Ritim oyuncunun nefesine, ortak nefese, sahne üzerindeki harekete ve hatta oyuncunun beden kullanım biçimine yön verir. Belli bir ölçü ile yazılan metin, hece

⁴⁹⁰ Dunbar, Zachary ve Stephe Harrop, **Greek Tragedy and the Contemporary Actor**, s. 14.

⁴⁹¹ a.e. s. 18.

hece, tüm vurgular ezberleninceye kadar, sahneye müzikal bir performans türünün konulduğu unutulmadan çalışılır; resitatif bölümler de tıpkı bir şarkıya yaklaşılar gibi ele alınır, metnin geneline yayılan bir müzikalite yakalanır. Ancak bu çalışma ile koreografiden beklenen sonuç alınabilir. Bu şekilde metin, seyirci tarafından tüm gün takip edilebilir bir hal alır. Oyuncu ancak bu ritim ile bedenini metne bırakıp özgür kılabilir. Ritimden yoksun, hatta bazen düz yazı tercih edilen çevirilerle sahnelenen oyunlar ile bir Attika performansı sahnelenmesi mümkün gözükmemektedir.

Çağdaş yorumlarda ekonomik nedenler ve zaman sorunsalı gibi haklı bulunabilecek nedenlerle koroya Attika performanslarında verilen önemin verilmesi çok olası değildir. Koronun kıymetini, metindeki yerini, performatif önemini, seyirciye ifade ettiği yönü aktarabilmek için oldukça uzun bir süreye ve adanmış bir ansambl çalışmasına ihtiyaç duyulur. Elbette, temelde yukarıda da bahsi geçen metnin müzikalitesine ve ritmine de ihtiyaç duyulur. Bu metin ile yeterli zaman geçirilmesinin akabinde koreografik çalışmaların da tamamlanması ile sahnede tek bir ruh ve tek bir beden gibi hareket edebilen bir koro görülmesi gerekmektedir. Ortak bir nefesi paylaşan koro üyeleri sahne üzerinde seyirciye görsel bir şölen yaşatmalı, dansları ile gözlere, şarkıları ile kulaklara hitap edebilmelidir. Bu ahengi aynı gün içinde, 4 oyun boyunca sürdüreceklerinin altının tekrar çizilmesinde fayda vardır. Çağımızda bu kadar uzun süre tek bir vücut gibi hareket edebilecek, aynı anda konuşup, aynı anda nefes alabilecek 12-15-24 kişilik grupların var olabilmesi için aylarca sürecek bir çalışma gerekir. Üstelik Attika seyircisi, koro ile kendi sesini sahne üzerinde duyar; koro toplumun kahramana vereceği tepkiyi verir. Bugün ise seyircinin, kendisinin sahnede temsil edilmesi gibi bir beklentisi bulunmaz. Koroya da, solo oyuncuya baktığı gözle bakmayı tercih eder. Dolayısı ile hem performatif açıdan, hem de anlam bakımından Attika sahnesindeki koro da bugünün seyircisi için aynı anlamı ifade etmez.

Oyunun oynandığı mekân da elbette sahnede izlenen performansın etkileyici unsurlarından biridir. Tez çalışmasında bahsedildiği üzere, her ne kadar MÖ V. yüzyıla ait tiyatro yapıları günümüze kalan Antik Yunan tiyatro yapıları kadar ihtişamlı ve büyük olmasa da, hatta *orchestra* alanının yuvarlak olmama ihtimali bulunsa da; Attika mimarisinde performatif alanın hem dikey hem de yatay bir derinliği vardır. Bu sadece

bir oyun alanı değil, aynı zamanda tanrının varlığını hissettiren bir mekândır. Oyunu sadece seyirci değil, tanrılar da izler. Bu hem oyuncu, hem de seyirci için farklı bir anlam taşır. Oyun gün ışığında, herkesin gözleri önünde oynanır. Seyirci belli sınırlar içerisine sıkıştırılmamıştır, mekân ve dekor konusunda tıpkı oyuncunun yaptığı gibi hayal gücünü aktif olarak kullanır. Bugün Peter Hall'un da yaptığı gibi antik bir tiyatrodaki gündüz vakti bir oyun sahnelemek elbette deneyimlenebilir; ancak kime seslenildiği konusunda yine de eksik bir yan kalır; artık oyun, seyircinin ötesine geçip tanrıya ulaşan bir boyut taşımamaktadır. Dolayısı ile yüzde yüz aynı deneyimin yaşanacağı söylenemez. Oyuncu bugün artık sadece seyirciye oynar; tanrıya değil. Hâlbuki tanrının varlığının hissedilmesi, oyuncuya farklı bir sorumluluk yükler. Bu bilinçle oynayan oyuncunun beden, ses, disiplin gibi konularda farklı bir tutum sergileyeceği tahmin edilir. Theodoros Terzopoulos'un bu tez çalışmasında yer alan röportajda belirttiği gibi: "...bizim ötemizde olanın varlığı oradadır ve biz ona hitap ederiz."

Bu aşamada maske ve sahne dekorundan bahsedilmeyecektir. Bunun nedeni ise, bu öğelerin istendiğinde bugün de Attika performanslarındaki gibi kullanılabilecekleri düşüncesidir. Günümüze hiçbir Attika maskesi veya dekoru kalmadığından birebir aynıları muhtemelen kullanılamayacak olsa bile, oyuncuların tüm oyun boyunca maske ile oynamaları; dekor bölümünde adı geçen boyalı pano, prizma, *deus ex machina* gibi dekorların kullanımı mümkündür. Nitekim Peter Hall, *Oresteia* üçlemesinde bu öğelere yer verir ve performansta bu açıdan bir eksiklik hissedilmez. Her ne kadar maske, bugün kullanımına çok aşina olunan bir tiyatral öğe olmasa da, belli bir çalışma sonucunda çağdaş oyuncular tarafından kullanılabilir.

Bu tez çalışmasında iki yönetmen incelemesine yer verilmiştir: Peter Hall ve Theodoros Terzopoulos. Her ikisi için de farklı açılardan Attika tiyatrosuna yaklaşıma çalıştığı söylenebilir ancak, birebir bir Attika performansı sahnelenemezler. Zaten Theodoros Terzopoulos'un tam olarak amacı bu olmamakla beraber, yaklaşımını kendi kelimeleri ile şöyle ifade eder: "...Ben tragedyaya bir arkeolog gibi yaklaşıyorum. Araştırmalarım ve oyunculuk yöntemimle... tragedyanın kökenlerine bağlı kalan bir form yaratıp, bu biçimin modern dünyaya hitap etmesini amaçlıyorum." Terzopoulos, tragedyanın köklerine oyunculuk yöntemi ile

ulaşmaya çalışır. Ona göre Antik Yunan oyuncuları sahne üzerindeyken esrime halindedir. Bu esrik hal, oyuncunun açığa çıkarmayı başardığı muazzam enerjidedir. Attika oyuncularına enerji boyutunda ulaşmayı amaçlayan ve çeşitli fiziksel çalışmalarla ditiramlarda ve Attika dramatik türlerinde bulunan bilinçli esrime halini deneyimlemeyi hedefleyen Terzopoulos, bir anlamda Attika tiyatrosuna yaklaşmış olur. Oyunlarının oğunu Yunanca, yani metinlerin orijinal dilinin müzikalitesi ile sergiler. (Antik Yunan dilinden Yunancaya çevrilirken bile menin müzikalite ve anlam bakımından değiştiği yadsınamaz.) Böylece oyuncu bedenine faydası olan ritim ile de çalışabilme şansını edinir. Fakat yine de bu iki unsur, sahneye koyduğu oyunların, Attika performansı olduğu anlamına gelmez. Zaten kendisi de bunu amaçlamamaktadır. Yukarıda bahsi geçen birçok ge bu performanslarda eksiktir.

Peter Hall ise Attika tiyatrosuna yaklaşmak konusunda daha iddialıdır. Daha önce bahsedildiği üzere *Oresteia* lemesini Epidaurus'ta, açık havada, gün ışığında oynar. Oyuncuların hepsi erkek olup, kadın rolleri de erkekler tarafından oynanır. Oyuncu ve koro sayılarına sadık kalınır ve tüm oyuncular maske ile oynar. Oyun İngilizce sahnelenir, ancak anlamını yitirmeden Yunanca versiyonunun benzeri bir ritim ve müzikalite yakalayabilmek üzere çeviriye çok önem verilir ve metnin tamamlanması yaklaşık 4,5 yıl sürer. Sonuç oldukça başarılı olur; ortaya son derece ritmik bir metin çıkar. Hall'un *Oresteia* ansambli çok uzun bir süre boyunca birlikte çalışır; önce ritim ve metne, daha sonra koreografiye odaklanılır. Oyunda ritmik müzik aletleri metne eşlik eder. Kullanılan dekorlarda da Attika performansına sadık kalınmaya gayret edilir. Ancak tüm bu orijinal performatif unsurlara rağmen, bu oyun da bir Attika performansı olarak adlandırılmaz. Oyun, Attika seyircisine ifade ettiklerini ağdaş seyirciye ifade etmez. Tanrı oyuncularını yukarıdan izlememektedir; dolayısı ile oyuncu da bu bilinçle, metni tanrıya hitaben seslendirmez. Metinlerde yer alan ritüeller sahnede sahiden gerçekleştirilmez. Oyun ritüelistik, dini ve sosyal anlamları bakımından eksilir.

Tüm bu yorumların akabinde denilebilir ki;

Antik Yunan tiyatrosunda oyuncunun beden kullanımı üzerine konuşabilecekler son yıllara kadar oldukça azken, geçtiğimiz yıllarda yapılan araştırmalar dramatik

türün doğuşu ve oyuncunun beden kullanımına ait daha çok ipucu bulmaya olanak sağlar. Bu oyunculuk biçimi, ulaşılan bilgiler ışığında bir çerçeveye oturtulmaya çalışılsa da, zihinlerde canlandırılanı uygulamaya geçmeden tam anlamıyla kavrayabilmek mümkün değildir. Oyunculuk biçimi ile ilgili olarak vazolardan, metin okumalarından, Antik Yunan dans figürlerinden, kullanılan ritüelistik jestlerden beden kullanımının oldukça hareketli olabileceği sonucuna varılır; ancak yine de kesin bir oyunculuk methodundan bahsetmek mümkün değildir. Antik Yunan performansını ve oyunculuk yöntemini etkileyen birçok faktörden en önemlileri arasında mekân, metin, dans, seyirci, ritüel ve koro gösterilebilir. Bu öğelerin hepsi, birinin eksikliğinde dahi oyunun uyarlama olarak algılanmasına yol açacak kadar kıymetlidir. Bu tez çalışması boyunca tüm bu öğelerin ve yanı sıra dönemin siyasal koşulları, filozofların görüşleri, türün doğuşunu tetikleyen diğer türler, beden algısı gibi unsurların da üzerinde durularak; Antik Yunan tiyatrosunun ne kadar özel bir tür olduğu, bugünün koşullarında sahnelenen Antik Yunan oyunlarının ancak birer uyarlama olarak algılanabileceği ve bu uyarlamalarda Antik Yunan oyunculuk yöntemini sahnelemenin imkânsız olduğu kanıtlanmaya çalışılmıştır.

Performansın tüm unsurları birbirlerine bağlı olarak gelişir ve beraber bir anlam bütünü oluştururlar. Türü yegâne kılan ve karakterini oluşturan, bu anlam bütünüdür. Dönemin olmazsa olmaz performans unsurları bugün kullanılamadığından, modern Antik Yunan prodüksiyonlarını birer uyarlama olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Dolayısı ile Antik Yunan uyarlamalarında bütünün sahnelenemeyen diğer eksik öğeleri gibi, Antik Yunan oyunculuk yöntemini de hem geçerliliğini koruyamadığından, hem de bütünün anlamı bozulmuş olacağından günümüz performanslarına bir değer katmayacaktır.

EK 1

ÇAĞDAŞ OYUNCU İÇİN BİR REHBER

Ek 1.1. Modern Eğitimde Antik Yunan Tiyatrosu

Modern eğitim sisteminde, dünyanın neresine gidilirse gidilsin Antik Yunan oyunculuğuna dair verilen kapsamlı bir profesyonel eğitim bulmak neredeyse imkânsızdır. Tiyatro eğitimi veren kurumların programlarında Antik Yunan tiyatro tarihine oldukça detaylı yer verilse de, bu eğitimin içeriği genelde oyuncu ve oyunculuk yöntemi üzerine değil; günümüze kalan yazılı, resimli ve mimari kaynaklar üzerinedir. Son yapılan araştırmaların çoğunun İngilizce olması ve bu kaynakların farklı dillere çok sık çevrilmemesinden dolayı, yeni bulgulara da bu eğitimlerde sık rastlanmamaktadır. Oyuncu ve oyunculuk yöntemine dair eski kaynaklarda yer alan bilgilerden yola çıkarak bir fikir edinilse de, yine de bu yöntem akıllarda çok net bir resim çizemez.

Profesyonel tiyatro/oyunculuk eğitimi veren kurumlarda Antik Yunan oyunculuğu üzerine en fazla birkaç haftalık pratiğe yönelik programlar ayrıldığı gözlenmiştir. Tabii günümüzde bu yöntem kullanılmadığı, kullanılmak istese bile zihinlerde net bir fikir oluşmadığı ve çok uzun bir ansambl çalışması gerektirdiği için Antik Yunan pratiğine zaman ayrılmaması son derece anlaşılabilir.

Oyunculuk okullarında Antik Yunan metinleri çalışıldığı muhakkaktır. Ancak bu çalışmaların ne kadar dönem sahneleme şartlarını anlamaya yönelik olduğu soru işaretidir. Farklı okulların Antik Yunan konulu ders programlarını örneklendirmek gerekirse:

Kent Üniversitesi'nde "Antik Yunan Performansı" adlı bir dönemlik bir ders programlanmıştır. Ders notunun yarısı yazılı ödev, yarısı performans üzerinden değerlendirilmektedir. Bu programda Antik Yunan tiyatrosu ve performans kültürü incelenir, akabinde oyunlardan seçilen kısa parçalar çalışılır. Bu çalışmalarda maske de kullanılır.⁴⁹²

⁴⁹² Kaynak: <https://www.kent.ac.uk/courses/modules/module/DRAM3470>, 28.08.2021.

The Royal Central School of Speech & Drama da, Oyunculuk Yüksek Lisans Bölümü'nün birinci eğitim yılının ilk dört haftasını Antik Yunan tiyatrosuna ayırmıştır. Bu derslerde yoğun bir fiziksel ve vokal eğitim bulunur. Farklı yöntemler kullanılan ansambl egzersizleri ile Antik Yunan korosu üzerine çalışılır. Programda aynı zamanda dönemin sosyo-politik şartları ve Aristotelyen teorilere de yer verilir.⁴⁹³

Cambridge Üniversitesi'nde, Tiyatro Bölümü'nde değil ama Eğitim Bilimleri Bölümü'nde 5 haftalık bir Antik Yunan Tiyatrosu programı bulunmaktadır. Seçili 4 oyunun ve modern prodüksiyonlarının incelenmesinin yanı sıra çeşitli yazar, yönetmen, oyuncularla seminerler düzenlenmesi üzerine hazırlanmış bir programdır.⁴⁹⁴

Royal Academy of Dramatic Arts (RADA) da Antik Yunan oyunculuğu üzerine iki haftalık bir kurs düzenlemektedir. Bu dersler pandemi nedeni ile internet üzerinden gerçekleşiyor olsa da yine de pratik çalışma içerir. Aishkylos'un Adak *Sunucular*'ı, Sophokles'in *Elektra*'sı ve Euripides'in *Elektra*'sı üzerine yoğunlaşılacak derslerde koro şarkıları, ikili sahneler ve haberci sahneleri üzerine çalışılır.⁴⁹⁵

Epidauros Festivali kapsamında yaz aylarında düzenlenen iki haftalık bir Antik Yunan atölye çalışması bulunur. Bu çalışmada teorik konuların işlendiği *masterclass*'ların yanı sıra asıl çalışma pratiktir. Bedensel farkındalık, koro, ansambl, ikili diyalog, haberci karakteri, bireysel ve kolektif vokal çalışmalar, ritim, *komos*, biyomekânîk, dil-müzikalite, Japon dansı-Antik Yunan tiyatrosu ilişkisi konulu çeşitli atölye çalışmaları vardır. Eğitim sonunda öğrencilerden bir performans sergilemeleri beklenir.⁴⁹⁶

Brown Üniversitesi Antik Yunan tiyatrosu üzerine iki haftalık bir yaz okulu düzenlemektedir. Hem teorik hem pratik çalışma içerir. Öğrenciler oyunlardan seçecekleri parçaları çalışacak ve sonunda kameraya kaydedilecektir.⁴⁹⁷

⁴⁹³ Kaynak: <https://www.findamasters.com/masters-degrees/course/ma-acting-classical/?i37d4537c4058>, 28.08.2021.

⁴⁹⁴ Kaynak: <https://www.ice.cam.ac.uk/course/greek-drama-performance>, 28.08.2021.

⁴⁹⁵ Kaynak: rada.ac.uk/short-courses/greektragedy-online/, 28.08.2021.

⁴⁹⁶ Kaynak: <http://aefestival.gr/epidauros-lyceum/programme-lyceum-2019/?lang=en>, 28.08.2021.

⁴⁹⁷ Kaynak: https://apps.precollege.brown.edu/catalog/course.php?course_code=CECL0912, 28.08.2021.

Ek 1.2. Egzersiz Önerileri

İlk etapta, Antik Yunan oyunculuğuna dair kesin bir yargıya varmak mümkün olmadığından, örnek egzersizlerin öznel bir yaklaşım olacağını belirtmekte fayda vardır. Yapılan araştırmaların neticesinde, egzersizlerin yoğun fiziksel çalışma içermesi gerektiği sonucuna varılmıştır. Öne sürülen Antik Yunan'ın hareketsiz beden fikrini kabul etmekte zorlanılmakta, Dionysos ritüellerinden türeyen bu biçimde, beden keskin bir çizgiyle tüm ritüel geleneğini geride bırakmış olması akla yatkın gelmemektedir.

Dionysos'un enerjisini çağdaş oyuncuda keşfedebilmek adına nefes ve beden çalışmaları üzerine yoğunlaşılması gerekir. Çalışmalarda bedensel enerji, konsantrasyon ve kolektif bilinç esastır. Bazı egzersizlerde bireysel direktifler verilecektir ancak tümü kolayca ansambl çalışmasına dönüştürülebilir. Bu çalışmalarda Attika tiyatrosunun bel kemiği olan koro ögesinin geri plana atılmamasına özen gösterilecektir. Çalışmaların bir bölümünde Attika oyunculuğunu büyük ölçüde etkilediği düşünülen maske üzerine egzersizlere de yer verilecektir. Şan eğitimi başka bir uzmanlık gerektirdiğinden, vokal egzersizler kapsam dışında tutulacaktır.

Oyuncuların çalışmalar esnasında rahat edecekleri, üzerlerine çok da bol gelmeyen kıyafetler tercih etmeleri tavsiye edilir. Çalışmaya yalın ayak veya Kafkas halk danslarında kullanılan cinste, hareket etmeyi kolaylaştıracak ayakkabılar/patikler ile katılınması önerilmektedir.

Hiçbir çalışmadan sonra katılımcılara ne hissettiği ile ilgili soru sorulmaması önerilir. Attika tiyatrosu hislerden değil, fiziksel çalışmadan ibarettir. Sadece bedensel *presence*'a ve ortaya çıkacak performatif sonuca odaklanması tavsiye edilir.

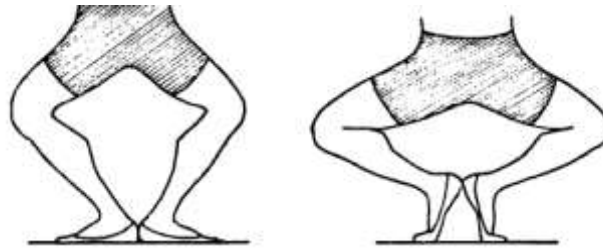
Temelde yapılan egzersizlerle diyafram nefesini doğru kullanabilme, beden merkezini ve eksenlerini fark edebilme, maskeyle uyumlanma, ansambl uyumu, belli bir ritme, hem metin hem beden ile uyumlanabilme, konsantrasyon gibi konularda yardımcı olabilmek amaçlanmaktadır. Çalışmalarda seçilen hareketler tıpkı Attika tiyatrosunun mimarisi gibi dikey ve yatay olarak genişlemeli; sürekli aynı seviyede kalmamaya dikkat edilmelidir.

Egzersizlerde oyunu tekrar tekrar okumak, oyun karakterlerini anlamaya çalışmak gibi konulara değinilmeyecektir çünkü Attika tiyatrosunda bu yöntemlerin kullanıldığı düşünülmemektedir. Çalışmalarda hareket etmeye ne kadar çabuk başlanırsa, o kadar verimli sonuçlar elde edilecektir.

Isınma

Tüm vücut ve ses ısınma egzersizleri çalışmalardan önce tamamlanmış olmalıdır. Bedensel ısınma için temel esneme hareketlerinden sonra, Attika tiyatrosunda gerekli görülen enerjiyi bedeni yorarak açığa çıkarmak için yoga, tai-chi ve Suzuki egzersizlerinden faydalanılabilir.

- Bacakların kondisyonunu sağlamak, estetik ve esneklik kazandırmak, adımlara hazırlanmak için *plier*, *degager*, *battement*, *rond du jambe*⁴⁹⁸ egzersizlerden yararlanılabilir. Bu egzersizler elbette bireysel olarak da yapılabilir. Ancak *ansambl* olarak belli ritimler ve düzenli bir nefes eşliğinde çalışılması, koro etüdü için faydalı olacaktır. Kullanılan bacak hareketleri, modern dans eğitiminin de temelini oluşturan, Antik Yunan dans figürlerinden alınmıştır.

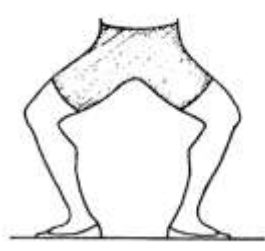


Görsel 13.1. *Plier sur la plante* (Ayak tabanları üzerinde *plier*) *Plier demi pointe*⁴⁹⁹ (Parmak ucunda *plier*)

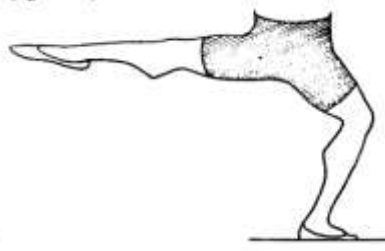
- Egzersizde sürekli olarak birinci pozisyondan ikinci pozisyona geçilmelidir.

⁴⁹⁸ *Plier*: Dizlerin bükülmesi, *Degager*: Bacağın merkezden uzaklaştırılması, *Battement*: Bacağın açılıp kapatılması, *Rond du jambe*: Bacağın daireler çizmesi.

⁴⁹⁹ Maurice Emmanuel, **La Dance Greque Antique**, Paris, Librairie Hachette, 1896, s. 113.

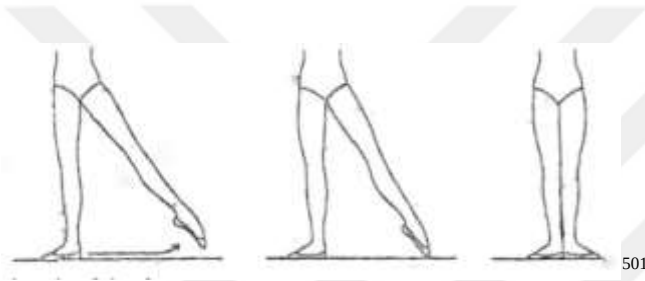


Görsel 13.2. *Plier sur la plante*
(Ayaklar birbirinden uzak, tabanlar üzerinde plier)

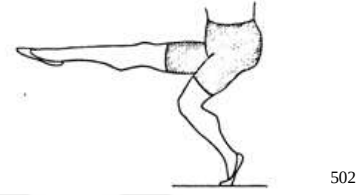


*Plier sur la jambe d'appui*⁵⁰⁰
(Ağırlık verilen bacağın üzerinde plier)

- Sürekli olarak, her ortaya gelişten sonra farklı bacak yana açılmalı, dizler hiçbir zaman tam anlamı ile gergin olmamalıdır.

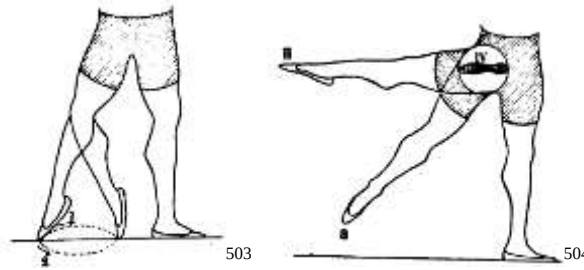


Görsel 13.3. *Degager*



Görsel 13.4. *Plier sur la jambe d'appui*
(Ağırlık verilen bacağın üzerinde plier)

- Bir bacak yana doğru açılır; ayak *point* durumuna getirilir; bacak kapanır. Aynı bacak ileri doğru uzatılırken, diğer ayak, parmak ucunda durur; diz bükülüdür. Belli bir ritimle bacaklar sürekli değiştirilerek bir seri yapılır.



Görsel 13.5. *Ronde du jambe*

- Önce diz, sonra kalça bağlanma noktaları merkez alınarak, bacak kendi eksenini etrafında döndürülür. Her bacak hareketi 10 tur tamamlandıktan sonra seri 3 kez tekrarlanır.

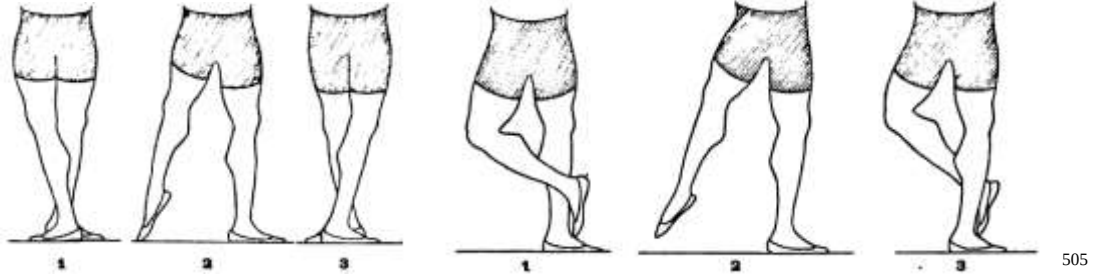
⁵⁰⁰ a.e. s.114.

⁵⁰¹ Kaynak: <https://docslib.org/doc/5977453/ballet-vocabulary-chandler-high-school-mrs>, 13.06.2022.

⁵⁰² Emmanuel, **La Dance Greque Antique**, s.114.

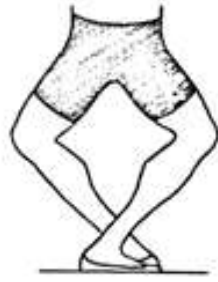
⁵⁰³ a.e. s. 120.

⁵⁰⁴ a.e. s. 122.



Görsel 13.6. *Battement*

- Belli bir ritim eşliğinde, her ayak için seri tamamlanır. Gruptaki herkes seriyi öğrendikten sonra, aynı zamanlama ile yapılmaya başlanır. Doğru koordinasyon yakalanana kadar egzersiz devam eder.



Görsel 13.7. *Plier sur la plante*
(Ayak tabanları üzerinde plier)

- Grup bir ansambl pozisyonu belirler. Yukarıdaki hareket ile, bir ayağını sürekli diğerinin önünde koyarak ve dizleri hep bükülü tutarak mekânda ufak bir gezintiye çıkılır. Başlangıçtaki *ansambl* pozisyonu egzersiz boyunca korunmaya çalışılır. Diğer katılımcıların farkına varıldığı sürece, bir zaman sonra istemsizce bir harmoni yakalanacaktır.

- Bir ısınma egzersizi olarak belirlenen alan içerisinde herkes, gelen komutlarla aynı anda hareket eder. Egzersiz minimum 10 dakika sürdürülmelidir. Komutların sırası karışıktır ve bir komuttan diğerine geçiş için çok fazla beklenmemelidir. Son komut olan “Dur” ile katılımcılar bulundukları noktada durup gözlerini kapatır. Ritmik

⁵⁰⁵ a.e. s. 117.

⁵⁰⁶ a.e. s. 114.

bir müzik almaya başlar. Oyuncular gözlerini açmadan ritim eşliğinde içlerinden geldiği gibi hareket eder.

Komutlar: alanda yr, koş, daha hızlı koş, yerinde koş, zıpla, eğil, yüz üstü yat, sürün, dn vb.

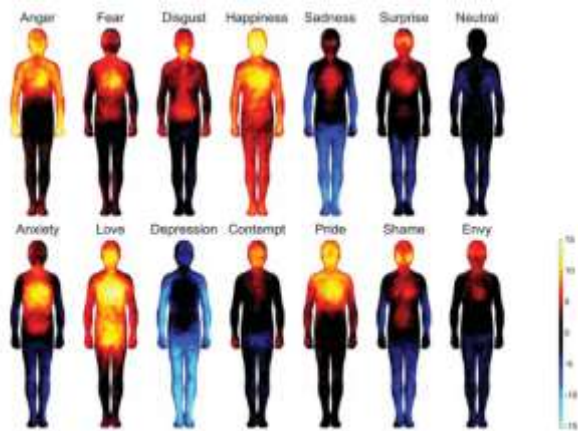
Nefes

Vokal egzersizler konusunda yetkin olunmadığı için bu konuya yönelik egzersiz örnekleri verilmeyeceği söylenmişti. Egzersizlerin sesi eğitmenin yanı sıra ritim ve diksiyon konularında da faydalı olacak çalışmalardan seçilmesi önerilir. İlk aşama olarak vcoda hafif vuruşlar, masaj, “hmm”lama, sesin dudaklar kapalıyken bedende rezone edilmesi, çiğneme, kasların esnetilmesi gibi egzersizler ile ısınılabilir. Nefes egzersizleri için örneklere aşağıda yer verilmiştir.

- Dizlerin üzerinde oturulur. Karın bölgesine odaklanılır. Karın kasları sıkılarak, karın içeri çekilir ve bu esnada nefes boşaltılır. Karın kasları yavaşça gevşetilir ve vücudun havayı kendiliğinden içeri çekmesine izin verilir. Nefes, diyafram yardımı ile karına ulaşır.

- Eller ve dizler yerde olacak şekilde dört ayak pozisyonunda durulur. Dizlerin arası dirsek-orta parmak ucu mesafesi kadar açılır. Daha sonra eller ileriye bakacak şekilde, dirsekler dizlere dayanır. Eller bu mesafeden bir avuç daha fazla olacak kadar ileri konumlandırılır. (Yogadaki kedi-inek egzerzisi) Nefes alırken, hareket kuyruk sokumundan başa doğru ilerleyecek biçimde omurga çukur pozisyona getirilir. Kuyruk sokumundan başlayıp ilerleyen harekette omurların sırayla, tek tek hareket ettiği hissedilmelidir. Nefes verirken, hareket yine kuyruk sokumundan başa doğru ilerleyecek biçimde omurga tümsek pozisyona getirilir. Omurların tek tek hareketi yine hissedilmelidir. Pelvis bölgesini aktive etme ve omurgada sıkışan enerjiyi açığa çıkarmanın amaçlandığı bu nefes çalışmasında hiç acele edilmemeli, her yn değiştirmeye uzun bir nefes alış/veriş denk gelecek şekilde ağır ağır hareket edilmelidir.

- Dizlerin üzerine oturulur. Eller dizlerin yan taraflarına gelecek şekilde yere konur. Omurga dik tutulur ve dil dışarı çıkartılır. Dil sürekli dışarıda tutularak kesik ve hızlı nefesler alıp verilir. (3 kez tekrarlanacak bu nefes egzersizinde, yeni başlayanlar için her tekrar maksimum 20 saniye sürmeli; alışan kişiler süreyi giderek 1 dakikaya doğru attırabilir.) Belirlenen sürenin sonuna doğru nefes yavaşlatılır. Tüm egzersiz boyunca karın aktif tutulur.
- Dizlerin üzerinde oturulur. Omurga dik, boyun düz tutulur. Gözler kapatılır ve omuzlar düşürülür. Vücuttaki nefes tamamen boşaltılır. Derin bir nefes alınır ve akabinde burundan hızlı ve kesik nefes alış-veriş başlar. Nefes canlı ve iradeli bir biçimde verilir ancak nefes alış pasiftir, vücut kendiliğinden havayı çeker. Her nefes verişte hava hızlı ve şiddetli vuruşlarla dışarıya verilir. Yaklaşık 60 nefes-alış verişten sonra derin bir nefes alınır, nefes verirken vücuttaki tüm hava boşaltılır. Havanın kendiliğinden burun deliklerinden vücuda girmesi beklenir. Bu egzersiz maksimum 3 kez tekrarlanabilir.
- Nefes, oyuncunun hayal gücünü de tetiklemelidir. Vücudun farklı bölgeleri, belli duyguların itki noktasıdır. Hangi duyguların vücudun hangi bölgelerinde yoğun olarak hissedildiğine dair Finlandiyalı bilim insanı Lauri Nummenmaa⁵⁰⁷ tarafından yapılan çalışmalar sonucunda aşağıdaki şema oluşturulmuştur.



Görsel 13.8. Duyguların bedende yoğun hissedildiği noktalar.⁵⁰⁸

⁵⁰⁷ Finlandiya Turku Üniversitesi, Psikoloji Bölümü, "Human Emotions System" Laboratuvar Şefi.

⁵⁰⁸ Kaynak: <https://www.npr.org/sections/health-shots/2013/12/30/258313116/mapping-emotions-on-the-body-love-makes-us-warm-all-over>, 09.06.2022.

Bu şemadan yola çıkarak, oyuncuların, oynadıkları metinde hangi duygu hakimse, nefesi bu duygunun yoğun olarak hissedilecek olan bölgeye gönderdiklerini imgelemeleri istenir. Önce sadece nefes çalışması ile başlanır. Hazır hissedildiğinde metin eklenir.

- Seçilen bir oyundan çalışılmak istenen bir tirat belirlenir. Bu tirat yukarıdaki nefes egzersizi ile etüt edilir. Akabinde metin bir metronom eşliğinde farklı hızlarda okunmaya başlanır. (Eğer metin belli bir ölçüde yazılmışsa, ritim-ölçü uyumuna tüm tirat boyunca dikkat edilir.) Oyunun geneline, seçili sahneye ve karaktere hangi ritmin daha uyumlu olduğu keşfedilir. Seçilen ritim ve metin vurguları ezberlendikten sonra, metin bir kenara bırakılır ve aynı egzersiz elde metin olmadan tekrar edilmeye çalışılır.
- Yukarıdaki egzersiz bu sefer de bir ansambl olarak yapılacaktır. Seçilen bir koro şarkısı ile farklı ritimler denenir. En doğru olduğu düşünülen ritim ile çalışılmaya devam edilir. Burada önemli olan ansambl içinde aynı vurguları yapabilmek, aynı anda aynı yerde nefes alabilmek, ortak nefesi ve sesi bulabilmektir.
- Ansambl nefesi için ortak nefes egzersizi olarak şu çalışma önerilebilir: Bir ritim belirlenir. Belirlenen aralıklarla tüm katılımcılar nefes verirken “pah” sesi çıkarır. Ritim bozulmadan tüm katılımcılar aynı anda nefes alır. Nefes verirken “pah” sesi çıkarılır. Bir süre aynı ritim korunarak tekrarlanır. Bir süre sonra nefesler “pah-pah” şeklinde iki kademeli olarak verilmeye başlar. Fakat ritim hâlâ aynıdır, bir ritme iki “pah” sığdırılır. Bir süre sonra nefesler “pah-pah-pah” şeklinde üç kademeli olarak verilmeye başlar. Bir ritme üç “pah” sığdırılır. Ritim hiç bozulmadan ortak nefes alınıp, ortak nefes verilmeye odaklanılır.

Koro

Metinle birlikte solo oyuncu ve koro ayrı ayrı çalışmaya başladığında dahi, solo oyuncu kendini koronun bir parçası gibi hissetmelidir. Aralarındaki dengeyi korumalı ancak yine de ansambl ruhu korunmaya devam edilmelidir.

Koro çalışmalarından önce çeşitli güven egzersizlerinin yapılması önerilir. Temel oyunculuk eğitimlerinde veya yaratıcı dramada kullanılan, gözü kapalı olan kişinin partneri liderliğinde ilerlemesi, kişinin arkası dönükken partnerinin kendisini tutacağına güvenerek kendini boşluğa bırakması, nispeten daha yüksek bir noktadan kişinin kendisini ekip arkadaşlarının üzerine bırakması gibi basit egzersizler yeterli olacaktır.

- Gruba bir tema verilir. Herkes bu tema üzerine hareket etmeye başlar. Aynı hareketleri yapmak için bir çaba sarf edilmez. Ancak diğer katılımcıların farkında olunması gerekmektedir. Ekip bir süre belli bir uyum yakalamayı hedefler. Temalar: uyanış, doğum, korku, kurtulma, kavuşma, ayrılma, kaçma vb.
- Belirlenen alanda katılımcılar kendine bir yer seçer ve durur. Herkes, etrafındakilerin (sağ-sol-ön-arka-çapraz) nerede durduğunu ve onlarla arasındaki mesafeyi iyice ezberler. Komut ile tek yapılacak olan yavaşça yürümektir. Önemli olan sürekli aynı yönde yürümek, adımları sürekli farklı yönlere doğru atmaktır. Fakat bu adımlar atılırken dikkat edilmesi gereken yegâne unsur egzersizin başındaki mesafeleri korumaya çalışmaktır. Dışarıdan gözlemleyen biri, sürekli farklı yönlerde hareket eden ancak birbirlerinden hiç ayrılmayan tek bir bütün görüyor olmalıdır. Bu egzersiz boyunca dikkat hep göz seviyesinde tutulmalı, başkalarının adımlarına bakarak, yönler önceden tahmin edilmeye çalışılmamalıdır.
- Attika metinlerinden seçilmiş birkaç dizelik replikten yola çıkarak, bireysel olarak ufak bir hareket dizgesi bulunur. Bu hareket dizgesi, üzerinde çok düşünülmeden, içgüdüsel olarak yapılmalıdır. Bu ufak dizge sürekli tekrarlanır ve giderek büyütülüp yabani bir noktaya taşınır. Komutu duyana kadar herkes bireysel hareket eder ve başkalarını izlemez. Komut ile birlikte hareket ederken diğer katılımcılar da gözlemlenmeye başlanır. Yaklaşık 15 dakika boyunca diğerlerini fark ederek devam eden çalışmanın sonucunda organik bir ahenk yakalanması hedeflenmektedir. (Hareket ederken diğerlerine zarar vermemek esastır.)

- a) Tüm katılımcılar belirlenen alanda toplanır ve serbest yürümeye başlar. Kimseye ne zaman ne yapacağı söylenmez. İsteyen, istediği an herhangi bir hareket yapabilir. Önemli olan hareketin, alanın her tarafından görülebilir olması ve başka biri ile aynı anda iki farklı hareketin yapılmamasıdır. (Tercih edilen hareket “yürüyüş” olmamalıdır.) Tüm katılımcıların algısı, alanın herhangi bir yerinde yapılan hareketi fark edebilmek için açık olmalıdır. Birisi hareket ettiğinde, diğer katılımcılar aynı anda hareketi tekrarlamalıdır. Bu çalışmaya yeterli süre tanındığında, aynı anda ve uyum içinde hareket edebilen bir topluluk oluşacaktır. Amaç, Attika tiyatrosunun en önemli tiyatral unsuru olan koronun, birlik içinde hareket eden görsel niteliğini yakalayabilmektir.

b) Yukarıdaki çalışmanın bir ileri seviyesinde katılımcılar bir daire oluşturur, herkes birbirine bakmaktadır. Kimseye ne zaman ne yapacağı söylenmez. İsteyen, istediği an herhangi bir hareket yapabilir. Bu sefer hareketi fark etmek kolaydır. Ancak kanon yöntemi kullanılır ve sıra belirsizdir. Başka biri ile aynı anda hareket edilmemeli, kimin hareket edeceği belli edilmemeli ve kişiler arasında uzun boşluklar bırakılmamalıdır. (Bu egzersizde birinin hareketi başkaları tarafından tekrar edilmez. Esas olan aynı anda hareket etmeden hızlı bir seri oluşturabilmektir.) Dışarıdan izleyen biri, kimin hangi sıra ile hareket edeceği önceden belirlenmiş gibi gözüken bir düzen izlemelidir. Bu uyumu yakalayabilmek uzun bir çalışma süresi gerektirir.

- Klasik ayna çalışması önce ikili, sonra dörtlü, sonra tüm katılımcılarla beraber yapılır. Çalışmalar esnasında ritmik bir müzik çalmaktadır ve bu ritme uygun hareket edilir.

İkili çalışmada katılımcılar yüz yüzedir, bir kişi, lider seçilen kişinin hareketlerinin aynısını, aynı anda yapmakla yükümlüdür. Lider sürekli değişir.

Dörtlü çalışmada herkes aynı yöne doğru bakar. Önünde kimseyi görmeyen kişi liderdir. Çok zorlayıcı olmayan ve arkadan bakıldığında anlaşılabilir hareketler seçilmeye özen gösterilmelidir. Katılımcılar liderin hareketlerini, lider ile eş zamanlı olarak yapmaya çalışır. Lider sağa-sola-arkaya döndüğünde yeni bir lider belirlemiş olur. Önünde kimseyi görmeyen kişi yeni lider olur.

Tüm katılımcıların bir arada olduğu çalışmada herkes aynı yöne bakmaktadır. Önünde kimseyi görmeyen kişi liderdir. Çok zorlayıcı olmayan ve arkadan bakıldığında anlaşılabilir hareketler seçilmeye özen gösterilmelidir. Bu sefer hareketler en arkadaki kişinin de görebileceği büyüklükte olmalıdır. Katılımcılar liderin hareketlerini, lider ile eş zamanlı olarak yapmaya çalışır. Lider sağa-sola-arkaya döndüğünde yeni bir lider belirlemiş olur. Önünde kimseyi görmeyen kişi yeni lider olur.

Bir süre sonra liderler hareketlerini oynadıkları karakterin/koronun repliklerinden birini seçerek; repliğin bedenine hareketine yön vermesine müsaade eder.

- Bir metinle çalışılmaya başladıktan sonra, hem ansambl yaratıcılığını açığa çıkarmak hem de koreografik anlamda katkıda bulunabilmek adına, seçili metnin her satırı bir oyuncuya gelecek şekilde paylaştırılır. Bu çalışmanın maskeler ile yapılması tavsiye edilmektedir. Maskeli oyuncuya, düşünmesi için çok zaman tanınmadan, kendisine verilen satırı bedensel olarak ifade etmesi istenir. Bu egzersiz boyunca yine bir metronomdan yararlanılabilir. Çok da hızlı olmayan bir tempoya göre ayarlanmış ritim ile her vuruşta başka bir oyuncu, sorumlu olduğu dizeyi hem söyleyip hem bedensel olarak ifade eder. Bu çalışmanın kreatif, kolektif, kanonik ve harmonik sonuçlar vermesi hedeflenmektedir.

Solo/Koro

- Belirlenen çemberde herkes yerde sırt üstü yatmaktadır. Gözler kapalı, eller iki yanda tutulur. Bu egzersizde tek bir hedef bulunur: ayağa kalkmak. İlk seferlerde gözler kapalı, sonraki denemelerde gözleri açık tutarak ve diğer katılımcıların farkına vararak ayağa kalkılır. Ayağa kalkma eylemi 5 dakika sürecektir. Önemli olan 5 dakika boyunca vücuttaki hareketin hiç durmamasıdır. Ağır çekim bir tempoda 5 dakikada yatar pozisyondan nötr pozisyona gelinir.

- a) Bu egzersiz yoga nefes egzersizlerinden (*pranayama*) biridir: *Anuloma Viloma*. Omurluk dik tutulacak şekilde oturulur. (Tercihen lotus pozisyonunda⁵⁰⁹) Gözler kapatılır. Sağ elin işaret ve orta parmağı içeri doğru kıvrılır. Sağ başparmakla sağ burun deliği kapatılır ve sol burun deliğinden nefes alınır. (dört saniyede) Nefes geri verilmeden sağ yüzük parmağı ile sol burun deliği kapatılır. Nefes dört saniye tutulduktan sonra sağ burun deliği açılır ve nefes o delikten verilir. (dört saniyede) Nefes alış verişlerin eşit sürelerde olmasına dikkat edilmelidir. Sonra aynı delikten nefes alınır ve tekrar sağ başparmakla sağ burun deliği kapatılır. Nefes dört saniye tutulduktan sonra sol burun deliği açılır ve nefes o delikten verilir. Tekrar aynı delikten nefes alınır. Bu döngü 20 kez tekrarlanır. (İki delikten de nefes alıp verme işlemi tamamlanınca bir döngü bitirilmiş olur.) Nefes alış verişlerdeki ritmin bedende hissedilmesine dikkat edilmelidir.



Görsel 13.9. *Anuloma Viloma* nefes egzersizi. ⁵¹⁰

- b) Aynı ritim bu defa burun delikleri kapatılmadan, iki burun deliği de kullanılarak nefese uygulanır. Dört saniyede nefes alınır. Dört saniye nefes tutulur. Dört saniyede nefes verilir. (Burundan nefes alınır, burundan nefes verilir.)

- c) Bir önceki egzersizdeki nefes alış veriş devam ettirilir. Fakat bu sefer her nefes alışta bedensel bir postüre girmek üzere hareket edilir. Nefes tutulduğunda o postürde donulur. Nefes verirken, başka bir postüre girmek üzere hareket edilir. Bu postürler günlük hareket dağarcığından farklı olmalıdır. Anlamlı olma amacı gütmeyen olabildiğince büyük jestler kullanılmaya çalışılmalıdır. Her nefes alışta ve her nefes verişte, birbirinden farklı olan bu iki harekete geri dönülür. Aynı hareketleri yapmak beden hafızasını güçlendirecektir. Nefes alış, veriş ve tutuşlarda bir önceki

⁵⁰⁹ Her bir ayağın karşı uyluğa yerleştirildiği bağdaş kurarak oturma pozisyonu.

⁵¹⁰ Kaynak: <https://lolamassanetyoga.com/2016/10/25/anuloma-viloma/>, 13.06.2022.

egzersizin ritmi kaybedilmemeye özen gösterilmelidir. (Burundan nefes alınır, burundan nefes verilir.)

d) Bu etapta yine aynı ritmi korumak esastır. Yukarıdaki egzersizin benzeri olup, bu sefer her nefes alış verişte farklı bir postüre girilmeli; nefes tutuşlarda bir önceki postürde donulmalıdır. Hareketler yine anlamlı olma amacı gütmeyen büyük jestlerden oluşmalıdır. Günlük hareketlerden uzaklaşarak beden anatomisini yapı bozumuna uğratmak hedeflenmelidir. Hareketler hem yatay hem dikey olarak genişlemeli, bedenın etrafındaki tüm boş alanları kullanmak hedeflenmelidir. Aynı ritimle, her nefes alış verişte, her yeni aksiyon alışta bedenden açığa çıkan enerjinin farkına varılmalıdır. (Burundan nefes alınır, burundan nefes verilir.)

e) Bir önceki egzersizi devam ettirirken, bedene ufak bir komut eklenir. Nefes tutuşlarda beden kasılır. Alış ve verişlerde, devinim halindeyken olabildiğince yumuşayarak serbest bırakılır. Baştaki ritmi kaybetmemeye özen gösterilir. (Burundan nefes alınır, burundan nefes verilir.)

f) Bir önceki egzersizi devam ettirirken, bedene bir komut eklenir. Nefes verirken giderek artan herhangi bir ses çıkartılır. Ses çıkarma süresiyle, nefes verme süresi aynı olmalıdır. Sesle beraber vücuttaki tüm nefes boşaltılmalıdır. İlk nefes verişte ses daha alçakken, egzersizin sonlarına doğru sesin daha yüksek çıkıyor olması normaldir. Bu yükseliş ile bedenden boşalan enerjinin nasıl arttığı ve akabinde alınan nefesle vücuda giren enerjinin de nasıl yükseldiği gözlemlenir. Eğer nefes alış veriş süreleri kendiliğinden uzuyorsa, limit koyulmamalı ve doğal akışa bırakılmalıdır. (Burundan nefes alınır, ağızdan nefes verilir.)

g) Artık sürekli bir devinim halinde, donma anlarını kaldırarak bir postürden diğerine geçilebilir. Tempo doğal olarak hızlanma eğiliminde olacaktır. Ancak yine de belli bir ritmi korumaya gayret edilmelidir. Nefes verişlerde artan bir ses çıkartmaya devam edilir. Limitin üst sınırına ulaşıldığı düşünüldüğü noktada, ses zorlanmamalıdır. Egzersizi yapan kişi, sesi ile ilgili herhangi bir rahatsızlık hisseceğini anladığı noktada, sesini daha fazla yükseltmemelidir. (Burundan nefes alınır, ağızdan nefes verilir.)

h) Bir önceki egzersizin aynısı, bu sefer çok yavaş bir tempoda yapmaya başlanır. Bu tempo, dışarıdan izleyen birine gerçekten ağır çekim bir video izler hissi vermelidir. Vücut alışık olmadığı bir tempoda hareket etmeye başlayınca zorlanacaktır. Fakat hem beden hafızası gelişecek, hem konsantrasyon artacak, hem de zihnin varlığı direncini bırakmaya ve ana odaklanmaya başlayacaktır. Özellikle pelvis bölgesinden yayılan enerjiye odaklanılması tavsiye edilir. Nefes alış verişler bu tempoya ayak uydurmalıdır; süre kendiliğinden uzayacaktır. Ses otomatik olarak alçalma isteği gösterecektir. Fakat yapı bozumuna bu noktada da devam etmeli, ağır çekim hareket ederken de ses aynı yükseklikte çıkarılmaya devam edilmelidir. (Burundan nefes alın, ağızdan nefes verin.)

- Bu egzersizlerden sonra, çalışılacak metin küçük bölümlere ayrılır. Her bölüme ayrı ayrı odaklanmak gerekmektedir. Ayrılan her bölümün ritminin farklı olduğu düşünülmelidir. Tıpkı bedene uygulandığı gibi, metnin de anatomisini bu noktada yapı bozumuna uğratmak hedeflenir. Bir bölüm üzerine odaklanılır. O bölüme bir ritim bulunur. Bu, üzerine çok fazla düşünülmesi gereken bir husus değildir. Doğru ya da yanlış yoktur; içgüdüselidir. Az evvel yapılan bedensel devinimler sayesinde, bedeninin derininden gelen enerjiyle, hem içgüdüler hem de bedensel hafıza doğru yönlendirmeyi yapacaktır. Metin arka arkaya, tekrar tekrar okunur. Her seferinde farklı bir tonla okuma denenir. (Metni okurken beden hareket etmek istiyorsa engel olunmaz.) Seçili metnin bir diğer bölümüne geçilir ve yeni bir ritme hızlıca adapte olmaya çalışılır.

- “g” sırasında bulunan egzersizin aynısı metin eşliğinde uygulanır. Ritmi artık metin belirleyecektir. Nefes alışların cümle sonralarına denk gelmesi için çaba sarf edilmez. Ne zaman ihtiyaç duyulursa, cümlelerin biçiminin bozulacağı düşünülmeyen, o zaman nefes alınır. Bu döngü metin art arda okunarak tekrarlanır.

- Aynı metin bedeni hareket etmeye zorlamadan okunur. Eğer hareket etme ihtiyacı içinde hissedilirse beden kısıtlanmaz. Eğer böyle bir ihtiyaç hissedilmiyorsa beden kuvvetine, yaydığı enerjiye odaklanılır.

- Oyuncunun metin üzerine çalışacağı önemli noktalardan bir tanesi replikleri kime hitaben söylediğini keşfetmesidir. Solo oyuncuların oynadığı karakterler, Attika oyunlarının çoğunda koro ile iletişim halindedir. Fakat koro kimdir? Yaşlı Tebaililerdir, Euminedlerdir, Oceanidlerdir... Koronun kimliği oyuncuya ne ifade etmektedir? Oyun karakterine ne ifade etmektedir? Koro ile diyalog kurulduğunda sadece sahne üzerindeki bir topluluk ile konuşulduğu fikri çok yüzeyseldir. Karaktere ne ifade ettiğinin ötesinde, seyirciye seslenilmektedir. Seyirci fikrinin, çok katmanlı düşünülmesi gerekmektedir. Aslında tiyatro salonunda fiziksel olarak bulunan seyirciye ve onun da ötesinde tanrıya seslenilmektedir. Dolayısı ile replikler öylesine söylenmemekte, derin bir kendini duyurma gayesi güdülmektedir. Attika oyunlarındaki karakterlerin kendini duyurma, ispat etme, karşısındakini inandırma, ikna etme amaçları sadece sahne üzerinde bulunan koroya yönelik çabalar değildir.

Daha önce de bahsedildiği üzere Türkçe çeviri metinlerin müzikalitesi oyuncuya, üzerinde çalışabileceği kalitede bir malzeme vermez. Metin egzersizinin verimli olabilmesi için mümkünse İngilizce metin üzerinde çalışılmalıdır. Oyuncu, metni hece hece, tıpkı bir Shakespeare metnine yaklaşır gibi incelemeli; her heceye gerekli vurguyu yaparak metnin ritmini kavramalıdır. Metnin ritimleri oyunda yer alan herkes tarafından sindirilerek ezberlenmelidir. Bu ritimle ezberlenen replikleri öğrenmesi daha kolay, unutulması daha zordur. İçinde özel bir ritim barındıran metinlerde, düz yazıda yapılan doğaçlamalara yer yoktur. Oyuncuların bir uyum içerisinde aynı ritmi takip ediyor olmaları gerekir. Oyunun temposu asla düşmez.

- Bu ritim çalışmasına adımlardan faydalanılarak başlanabilir. Uzun veya kısa vurgulu hecelere farklı şiddette adımlar belirlenir. Metin, yürüyerek çalışılır. Her heceye bir adım gelecek şekilde, hecelerin tiplerine göre seçilen adımlarla ilerlenir. Koro şarkıları da belirlenen, aynı anda atılan adımlarla çalışılır.
- Bu çalışmada metnin hece vurguları için bir metronomdan yararlanılabilir. Katılımcılar ikiye bölünür. Seçili bir koro metninin her bir satırı farklı bir A grubu mensubuna dağıtılır. Katılımcılar kendi sıraları geldiğinde, belirlenen çok basit bir

hareket eşliğinde (Dizleri bükerek hafifçe eğilip tekrar yukarı çıkmak gibi basit bir hareket olmalıdır.) dizelerini okurlar.

B grubu ise seçili metnin her satırını birlikte söyleyecektir. Tüm B grubu mensupları, A grubunda belirlenen hareketi her satırda tekrarlar.

A ve B grupları arasındaki farka bakılarak, hangisinin dramatik açıdan daha etkili olduğu konusunda karar verilir.

- Performansta kodifiye bir dil kullanan, eylemleri bir şekilde tanrılar tarafından yönlendirilen karakterler bir anlamda yazarın sahne üzerindeki kuklaları olarak değerlendirilebilir. Seçilen bir metin üzerinden, önceden belirlenecek kodifiye jestlerle (Vazolardan da yararlanılabilir.) tekrarlayan bir hareket dizgesi belirlenir. Oyuncu kendini bu çalışma boyunca bir kukla gibi hissedince, seyircinin ötesinde bir başka seyircinin, yaratıcının (yazar, yönetmen, tanrı vb.) kuvvetini/yönlendirmesini hisseder. Bu çalışmaya maske eklenince asıl etkisini gösterecek ve oyuncu kendini bedensel olarak daha rahat ifade edebileceği bir hale bırakacaktır. Bu hal esrimeye çok yakın olmasa da, gündelik halden de oldukça uzaktır.

Maske

Maske üzerine yapılan nörolojik çeşitli çalışmalar, seyircinin, oyuncunun yüzünü görmüyor olsa bile, maskeyi uzun bir süre boyunca göremezse, oyunu takip edemeyeceğini savunmaktadır. Dolayısı ile sahne üzerindeki oyuncu çalışmalar boyunca, seyircinin maskeyi görüş açısını 5-7 saniyeden fazla kesmemelidir.⁵¹¹

- Maske ile çalışmaya başlamadan evvel oyun karakterin bakış açısı ile birkaç cümle ile özetlenir. Özetten sonra karaktere bu hikâyenin ne ifade ettiği, bir cümle ile belirlenir. Maske nötr bile olsa, bu cümle oyuncu için yol gösterici olacaktır.

⁵¹¹ Peter Meineck, "The Embodied Space: Performance and Visual Cognition at the Fifth Century Athenian Theatre" *New England Classical Journal*. 39. 1-47, 2012.

- Oyuncuların belirlenen mekâna girmesiyle beraber birbirleri ile olan iletişimi sonlandırılır. Tercihe göre önceden belirlenmiş maskeyi ya da o an seçenekler arasından bağ kuracağına inandığı maskeyi takan oyuncu, belli bir süreyi maskeye alışmak için kullanmalıdır. Bu süre, kişiye, katılımcı sayısına, açık-kapalı, büyük-küçük mekâna veya benzeri herhangi bir etkileyici unsura bağlı olarak değişiklik gösterebilir. Önemli olan oyuncuya ihtiyaç duyacağı süreyi tanımaktır. Bu esnada oyuncu fiziksel ve vokal olarak serbest bırakılır. Tek kısıtlama, başkalarına bakma ve iletişime geçme ile ilgilidir. Bu çalışmada oyuncunun tamamen kendisine odaklanması beklenmektedir. Dilediğince hareket etmekte ve içinden geldiğince ses çıkarmakta serbesttir. Bu yabancı öge ile etkileşim kurabilen, klostrofobik yönünü hissetmemeye ve içinde kendini özgür hissetmeye başlayan oyuncu için maske, bir süre sonra kişinin sınırlarını yıkmak ve onu özgürleştirmek için yardımcı bir gereç olacaktır.

- Bu ansambl çalışmasında çember bir alan belirlenir. Burası katılımcıların *orchestra*'sıdır. Oyuncu çember alana girerken maskesini takar. Hareket ve hız seçimi konusunda tüm katılımcılar özgürdür. Ancak birincil amaç hiçbir zaman grupta sivrilme olmamalıdır. Başka katılımcılarla etkileşim kurma tercihi kişiye bırakılır. Bireysel bir çalışma da yürütülebilir, bir başka katılımcının izin verdiği algılandığı sürece bir grup çalışmasına da dönüştürülebilir. Katılımcılar konuşma veya herhangi bir ses çıkarma tercihlerinde özgür bırakılır. Çalışma boyunca maskenin, bedeni, hızı, hareketlerin büyüklüğünü nasıl etkilediği gözlemlenmelidir. Maske takınca zihnin neye odaklanmaya başladığı, hangi açılardan bir özgürleşme alanı sağladığı, metin ile ilgili duyulan endişelerin giderilmesinde yardımcı olup olmadığı üzerine düşünülmelidir.

- Bu ansambl çalışmasında çember bir alan belirlenir. Bu alana girildiğinde yüzlerde maske yoktur. Ancak oyuncular az önce deneyimledikleri interaksyonu bu sefer de maskesiz yaratmaya çalışırlar. Hareket ve hız seçimi konusunda tüm katılımcılar özgürdür. Ancak birincil amaç hiçbir zaman grupta sivrilme olmamalıdır. Egzersiz bitiminde maskeli versiyon tekrarlanır.

Mekân

Attika performanslarında basit dekorların dışında mekânı tasvir edecek herhangi bir dekor bulunmaz. Oyun boyunca hem oyuncunun hem seyircinin hayal gücünün aktif olması gerekir.

- Hayali bir çizginin arkasında, katılımcıların da henüz bilmediği başka bir alan bulunmaktadır. İçeri girildiğinde bir obje katılımcıyı beklenmektedir. Bu objenin katılımcının üzerinizde etki etmesine izin verilmelidir. Objeye ilişki kurulur ve küçük bir hareket dizgesi yaratılır. İlk etapta objeye dokunmak için acele edilmemeli, zaman iyi kullanılmalıdır. Birkaç egzersiz sonra objelerin sayısı arttırılabilir. Bulunan ufak hareket dizgesi giderek büyütülüp yabani bir noktaya taşınır. Bu hareketler yapılırken etraftakilere zarar vermemek adına, alanın farkında olunmalıdır.
- Alanda yürümeye başlanır. Her katılımcı sürekli gözlemleyeceği birini seçer; fakat bunu gizlice yapar. Seçilen kişinin yürüyüşü, adımları, hızı gözlemlenerek aynası olunur. Giderek bedensel olarak daha da büyümeyi söyleyen komutlarla, aynalanan kişi büyüdükçe gözlemci de fiziksel olarak büyür.
- Belli bir hareket dizgesi seçilir. Hayali bir alanda ilerlenerek hareket dizgesi tekrar edilir. Eğitmenin/liderin komutlarıyla içinden geçilen alanın yapısı, cinsi, yoğunluğu değişir. Katılımcıdan içinden geçilen hayali maddenin niteliklerini fark ederek ilerlemesi beklenir. Bu maddelere örnek vermek gerekirse: su, krema, yağ, jöle, kum vb.

KAYNAKÇA

- ANTONIOU, M.: 2011 **Acting Tragedy in Twentieth-Century Greece: The Case of Electra by Sophocles**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Londra, Goldsmiths, University of London.
- ARICI, O.: 2009 **Muğlaklık ve Tragedya**, (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı.
- ARİSTOTELES: 1987 **Poetika**, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul, Remzi Yayınları.
- ARİSTOTELES: 2008 **Poetika**, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- ARİSTOTELES: 2004 **Retorik**, Çev. Mehmed H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ARTAUD, A.:1958 **The Theater and Its Double**, Çev. Mary Caroline Richards, New York, Grove Press.
- ASHBY, C.: 1998 **Classical Greek Theatre: New Views of an Old Subject**, Iowa City: University of Iowa Press.
- BAGIR, M.: 2018 “Aristoteles’in Mimesis Ve Katharsis Kavramları Üzerinden Bir Film İncelemesi: Dogville”, **Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi**,(2), 36-55.
- BARTHES, R.: 1979 **Göstergebilim İlkeleri**, Çev. Berke Vardar, Mehmet Rifat, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BENEDETTI, J.: 2005 **The Art of the Actor**, Methuen, London.
- BENEŠOVÁ, E.: 2012 **Dance in Ancient Greece**, Doktora Tezi, Masarykova Üniversitesi, Felsefe Fakültesi.
- BERBEROVIC, N.: 2015 “Ritual, Myth and Tragedy: Origins of Theatre in Dionysian Rites”, **Epiphany: Journal of Transdisciplinary Studies**, Vol: 8, No: 1.
- BİBER, B.: 2006 **Mitos’tan Logos’a Geçiş Sürecinde Tragedyanın Yeri ve Önemi**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul,

İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Felsefe Anabilim Dalı.

- BIERL, A.: 2009 **Ritual and Performity – The Chorus in Old Comedy**, Washington, Harvard University Press.
- BONNARD, A.: 2006 **İnsan ve Tragedya**, Çev. Yaşar Atan, İstanbul, Evrensel Basım Yayın.
- BROCKETT, O. G.: 2017 **Tiyatro Tarihi**, Çev. İnönü Bayramoğlu, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- CALERO, L.: 2018 “Training a Chorus in Ancient Greece”, **Gilgameş (Giornale Interdisciplinare Di Lettere e Linguistica, Geografia, Arte e Archeologia, Musica e Spettacolo)**, 2, 15–26.
- CAN, H.: 2006 “Aristoteles’te Katharsis Kavramı”, **FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, 63-70.
- CARLSON, M.: 2008 **Tiyatro Teorileri**, Çev. Eren Buğlalılar, Barış Yıldırım, Ankara, De Ki Yayınları.
- CATENACCIO, C.: 2017 **Monody and Dramatic Form in Late Euripides**, Doktora Tezi, Kolombiya, Columbia University, School of Arts and Sciences.
- CATRAMBONE, M.: 2016 “The Tragic Chorus”, **Oxford Bibliographies in Classics**.
- COLE, T., KRICH CHINOY, H.: 1970 **Actors on Acting**, New York, Crown Publishers Inc.
- CROPP, M.: 2009 “Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin”, **Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada**. 9. 337-344.
- CSAPO, E.: 2002 “Kallipides on the floor-sweepings: the limits of realism in classical acting and performance styles”, **Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession**, ed. P.E. Easterling, Edith Hall, Cambridge, Cambridge University Press, Cambridge.
- CSAPO, E., MILLER, M.: 2007 **The Origins of Theater in Ancient Greece and beyond: from ritual to drama**, Cambridge, Cambridge University Press.

- DUNCAN, A., LIAPIS, V.: 2018 “Theatre Performance After the Fifth Century”, (ed.) Liapis, V., Petrides, A., **Greek Tragedy After the Fifth Century: A Survey from ca. 400 BC to ca. AD 400** (pp. 180-203). Cambridge, Cambridge University Press.
- DUNBAR, Z., HARROP, S.: 2018 **Greek Tragedy and the Contemporary Actor**, Liverpool, Palgrave Macmillan.
- EASTERLING, P., HALL, E., (ed.): 2002 **Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession**, Cambridge, Cambridge University Press.
- EASTERLING, P. (ed.): 1997 **The Cambridge Companion to Greek Tragedy**, Cambridge, Cambridge University Press.
- ELSE, G. F.: 2011 **Plato and Aristotle on Poetry**. (ed.) Peter Burian önsözü ile, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press 1986. xxi + 221 pp.
- EMİR, B.: 2012 **Antik Çağda Kadınların Dinsel Ritüelleri**, Yüksek Lisans Tezi, Bursa, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı.
- EMMANUEL, M.: 1896 **La Danse Grecque Antique**, Paris, Librairie Hachette.
- FOLEY, H.: 2003 “Choral Identity in Greek Tragedy”, **Classical Philology** 98, no. 1: 1–30.
- FREDERIKSEN, R., GEBHARD, E. R., SOKOLICEK, A.: 2015 **The Architecture of the Ancient Greek Theatre**, Aarhus, Aarhus University Press.
- GOLDHILL, S.: 2007 **How to Stage Greek Tragedy Today**, Chicago, University of Chicago Press.
- GAGNÉ, R., HOPMAN, M.: 2013 **The Chorus in the Middle, Choral Mediations in Greek Tragedy**, Cambridge, Cambridge University Press.
- GEZGİN, İ.: 2010 **Antik Yunan ve roma Sanatında Cinsellik ve Erotizm**, İstanbul, Alfa Yayınları.
- GRIFFITHS, M.: 2018 **Music and Dance in Tragedy After the Fifth Century**, Cambridge, Cambridge University Press.

- HABİF, V.: 2008 **Antik Yunan’da Oyunculuk ve Çağdaş Uygulamalar**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü.
- HAIGH, A. E.: 1889 **The Attic Theatre**, Oxford, Clarendon Press.
- HALAÇOĞLU, B.: 2020 “Theodoros Terzopoulos’un Dionizyak Oyuncusu ve Sahnedeki Mevcudiyeti”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, (30) s. 53-69.
- HALL, E.: 2010 **Greek Tragedy – Suffering Under the Sun**, Oxford, Oxford University Press.
- HARROP, S.: 2018 “Greek Tragedy, Agonistic Space, and Contemporary Performance”, **New Theatre Quarterly**, 34(2), 99-114.
- HARROP, S.: 2010 “Physical Performance and the Languages of Translation”, Ed. Hall, E., Harrop, S., **Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice** (pp. 232–240). Londra, Bloomsbury Academic.
- HAUSER, A: 1984 **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Duygu Şahin, İstanbul, Remzi Kitabevi.
- HELOU, A. N.: 2003 **Translation and Performance of Greek Tragedy in the Cinquecento**, Yüksek Lisans Tezi, Rhode Island, Brown University, Department of Comparative Literature.
- HESİODOS: 2016 **Theogonia – İşler ve Günler**, Çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- HOMEROS: 2020 **İlyada**, Çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- HOMEROS: 2021 **Odysseia**, Çev. Azra Erhat, A. Kadir, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- HUIZINGA, J.: 1995 **Homo Ludens**, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- IŞIK, S.: 2020 “Mitosa Karşı Logos Ya Da Dionysos’a Karşı Sokrates: Tragedyanın Doğuşu’nda Felsefe ve Sanat

- Karşıtlığı”, **Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi**, 12, 31-50.
- İNDİRKAŞ, Z.: 2012 “Dionysos Tanrının Maskesi Ya Da Maskenin Tanrısı”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, 5.
- KAPETANIOS, A., DOCTER, R.: 2018 “The Theatre”, (ed.) Docteur,, R. and Webster, M., **Exploring Thorikos**, Ghent, Ghent University.
- KARABOĞA, K.: 2008 **Tragedya ile Sınırları Aşmak**, İstanbul, E Yayınları.
- KARSAVINA, T.: 1938 **Theatre Street**, Londra, Heinemann.
- KART, B.: 2015 “Aristoteles ve Heidegger’in Sanat Kuramlarında ‘Poiesis’ ve ‘Phronesis’”, **Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi**, Kaygı Sayı 25 / Bahar 2015.
- KATSOURI, A.: 2014 **Performing Rituals in Ancient Greek Tragedy Today**, Doktora Tezi, Exeter, University of Exeter.
- KERENYI, C.: 2013 **Dionysos**, Çev. Bahar Çetiner, İstanbul, Pinhan Yayıncılık.
- LACATZ, J.: 2006 **Antik Yunan Tragedyaları**, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.
- LAMBERT, C. M.: 2008 **Performing Greek Tragedy in Mask, Re-inventing a Lost Tradition**, Doktora Tezi, Londra, Royal Holloway, University of London.
- LAWLER, L. B.: 1945 “The Messenger’s Dance”, **The Classical Outlook**, 22(6), 59–61.
- LECH, M.: 2009 “The Shape of the Athenian Theatron in the Fifth Century: Overlooked Evidence”, **Studies ZPE**, 491. 25-28.
- LEGAULT, Y.: 2016 **Acteur en action**, Doktora tezi, Quebec, Université Laval.
- LEY, G.: 2014 **Acting Greek Tragedy**, Exeter, University of Exeter Press.

- LEY, G.: 2006 **A Short Introduction to the Ancient Greek Theater**, Chicago & Londra, The University Of Chicago Press.
- LEY, G., EWANS, M.: 1985 “The Orchestra as Acting Area in Greek Tragedy”, **Ramus**, 14(2), 75–84.
- MACDONALD CORNFORD, F.: 1914 **The Origin of Attic Comedy**, Londra, Erward Arnold.
- MACINTOSH, F. (ed.): 2010 **The Ancient Dancer in the Modern World: Responses to Greek and Roman Dance**, Oxford, Oxford University Press.
- MALAY, H.: 1990 **Çağlar Boyu Kölelik**, Ankara, Gündoğan Yayınları.
- MANSEL, A. M.: 2014 **Ege ve Yunan Tarihi**, Ankara, T.T.K. Yayınları.
- MARSHALL, C. W.: 2014 **The Structure and Performance of Euripides' Helen**, Cambridge, Cambridge University Press.
- MARSHALL, H. R.: 2013 “Tony Harrison's The Trackers of Oxyrhynchus”, **Ormand/A Companion to Sophocles**, 557–571.
- MASTRONARDE, DONALD J.: 1990 **Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama**, California, UC Berkeley Classical Papers.
- MEINECK, P.: 2012 “The Embodied Space: Performance and Visual Cognition at the Fifth Century Athenian Theatre”, **New England Classical Journal**. 39. 1-47.
- MOORE, M.: 2014 **The Return of Tragedy: An Ecology of Form From Ancient Greece to 1904**, Doktora Tezi, Stanford University, Department of Theater and Performance Studies.
- NIETZSCHE, F.: 2011 **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul, Say Yayınları.
- NIETZSCHE, F.: 2010 **Dionyssos Dithyrambosları**, Çev. Murat Batmankaya, İstanbul, Say Yayınları.
- NIETZSCHE, F.: 2012 **Tragedyanın Doğuşu**, Çev. Elif Yıldırım, İstanbul, Oda Yayınları.

- NIETZSCHE, F.: 2011 **Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans**, Çev. Mahmure Kahraman, İstanbul, Say Yayınları.
- NIKOLIDOU-ARABATZI, S.: 2015 “Choral Projections And Embolima In Euripides' Tragedies”, **Greece and Rome**, 62(1), 25-47.
- NUTKU, Ö.: 2011 **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
- NUTKU, Ö.: 2002 **Oyunculuk Tarihi 1**, Ankara, Dost Yayınları.
- NUTKU, Ö.: 2002 **Sahne Bilgisi**, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- NUTTALL, P. A.: 1840 **A classical and archaeological dictionary of the manners, customs, laws, institutions, arts, etc. of the celebrated nations of antiquity, and of the middle ages**, Londra, Whittaker and co.
- PAGLIA, C.: 2004 **Cinsel Kimlikler**, Çev. Anahid Hazaryan, Ankara, Epos Yayınları.
- PAVIS, P. 1996 **The Intercultural Performance Reader**, Oxon, Routledge.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A.: 1973 **The Dramatic Festivals of Athens**, Oxford, Oxford University Press.
- PIGNARRE, R.: 1991 **Tiyatro Tarihi**, Çev. Pınar Kür, İstanbul, İletişim Yayınları.
- PLATON: 1971 **Devlet**, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Remzi Yayınevi.
- PLATON: 1973 **İon**, Çev. Niyazi Berkes, İstanbul, Hürriyet Yayınları.
- PRITCHARD, D.: 2012 “Athletics in Satyric Drama”, **Sport, Democracy and War in Classical Athens** (pp. 139-163). Cambridge, Cambridge University Press.
- REHM, R.: 1994 **Greek Tragic Theatre**, Londra ve New York, Routledge.
- REVERMANN, M.: 2016 **Comic Business: Theatricality, Dramatic Technique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy**, Oxford, Oxford University Press.

- RIDGEWAY, W.: 2015 **The Origin of Greek Tragedy**, Cambridge, University Press.
- RIDGEWAY, W.: 1912 “The Origin of Tragedy: A Reply”, **The Classical Review**, 26(4), 134–139.
- RIZZO, E. P.: 2006 **Comédien et Distanciation**, Paris, L’Harmattan.
- SARIKAYA, N.: 2018 **Antik Yunan Komedyasında Grotesk Düşünce**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği Ve Dramaturji Anabilim Dalı.
- SARIKAYA, N.: 2019 “Dionysosçu Ritüeller ve Antik Yunan Tiyatrosunda Karşıtlıkların Biraradalığı”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, 29, 17-41.
- SATICI, M.: 2013 “Teori ve pratik arasında Aristoteles üzerine”, **Ethos: Dialogues in Philosophy and Social Sciences**, 6 (2).
- SIMS, T.: 2018 **A commentary on the fragments of fourth-century tragedy**, Doktora tezi, Nottingham, University of Nottingham.
- SCHEIN, S: 2009 “Narrative Technique in the Parodos of Aeschylus’ Agamemnon”, **Trends in Classics - Supplementary Volumes**.
- SCOTT, W.: 1984 **Musical Design in Aeschylean Theater**, Hanover ve Londra, University Press of New England.
- SCOTT, W.: 1996 **Musical Design in Sophoclean Theater**, Hanover ve Londra, University Press of New England.
- SİNA, A.: 2017 “Eleusis’de Demeter Kültü ve Kadın Ritüelleri”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, S:1, V:44, No: 1, ISSN 2459-0150.
- SMARO, N.: 2015 “Choral Projections And Embolima In Euripides’ Tragedies”, **Greece & Rome**, 62, pp 25-47.
- SMITH, K. K.: 1905 “The Use of the High-Soled Shoe or Buskin in Greek Tragedy of the Fifth and Fourth Centuries B. C.”, **Harvard Studies in Classical Philology**, 16, 123–164.

- SOUILLER, D., FIX, F., HUMBERT-MOUGIN, S., ZARAGOZA, G.: 2005 **Etudes Théâtrales**, Paris, Presses Universitaires de France.
- SUTTON, R. F.: 1997 “Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens”, **The Journal of the Walters Art Gallery**, 55/56, pp. 27–48.
- ŞENER, S.: 2006 **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Ankara, Dost Yayınları.
- ŞEYBEN, B. Y.: 2009 **Türkiye’de Sahnelenen Antik Yunan Oyunları ve Kültür Politikalarındaki Yeri**, Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Ana Bilim Dalı.
- TAPLIN, O.: 1978 **Greek Tragedy in Action**, Londra, Methuen.
- TAPLIN, O.: 1992 “The new choregos vase”, **Pallas**, 38/1992. **Dramaturgie et actualité du Théâtre Antique**. pp. 139-151.
- TERZOPOULOS, T.: 2014 **Dionysos'un Dönüşü**, Çev. Burç İdem Dinçel, İstanbul, Habitus Yayıncılık.
- THOMSON, G.: 2004 **Tragedyanın Kökeni: Aiskhylos ve Atina**, Çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: Payel Yayınevi.
- TURANLI, G.: 2009 **Nietzsche’nin Grekleri: Bir Tragedya Ve Bir Kaos Ateşi Oyunu**, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı.
- UBERSFELD, A.: 1996 **Lire Le Theatre 1**, Paris, Belin Sup Lettres.
- URAL M. N.: 2015 “Antik Yunan’da ‘Teknik’: Teknoloji Felsefesi Tarihine Genel Bir Bakış”, **Mavi Atlas**, 4/2015: 136-144. DOI: 10.18795/ma.73791.
- VARAKIS, A.: 2007 “Body and Mask’ in Performances of Classical Drama on the Modern Stage”, **A Companion to Classical Receptions**, 259–273.

- VARAKIS, A.: 2010 “Body And Mask In Aristophanic Performance”, **Bulletin of the Institute of Classical Studies**, 53(1), 17–38.
- VERNANT, J., VIDAL-NAQUET, P.: 2000 **Eski Yunan’da Mit ve Tragedya**, Çev. Reşat Fuat Çam, Sevgi Tamgüç, İstanbul, Kabalcı Yayınevi.
- YENEL, A.: 2012 “Sanat: Mimarlık, Mekan Ve Bellek”, VI. **Uluslararası Genç Sanat Tarihçiler Sempozyumu**, Ankara.
- YILDIRIM, M. S.: 2013 **Experiencing The Ancient Theatre: A Perspective On Interpreting The Ancient Greek And Roman Theatre Through Reflections From The Space Of The Performer**, Yüksek Lisans Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- WALTON, J. M.: 2017 “Greek Tragedy: Lost Plays and Neglected Authors”, **Journal of Humanities and the Classics**, 24(3), 159–162.
- WEISS, N.: 2017 “Noise, Music, Speech: The Representation of Lament in Greek Tragedy”, **American Journal of Philology**, 138.
- WELLENBACH, M. C.: 2015 **Choruses for Dionysus: Studies in the History of Dithyramb and Tragedy**, Doktora Tezi, Rhode Island, Brown University, Department of Classics.
- WELLENBACH, M. C.: 2014 “The Iconography of Dionysiac Choroi: Dithyramb, Tragedy, and the Basel Krater”, **Greek Roman and Byzantine Studies**, 55, 72-103.
- WILES, D.: 2015 **Greek Theatre Performance An Introduction**, Cambridge, Cambridge University Press.
- WILES, D.: 2009 **Mask and Performance in Greek Tragedy**, Cambridge, Cambridge University Press.
- WILES, D.: 2020 “Rhetorical Performance in Antiquity”, **The Players' Advice to Hamlet: The Rhetorical Acting Method from the Renaissance to the Enlightenment**, Cambridge: Cambridge University Press, 2020, s. 38-69.
- WILLIAM, F.: 1806 **Chironomia or a Treatise on Rhetorical Delivery**, Londra, W. Bulmer and Co., Cleveland, St. James.

WILSON, P. (ed.): 2007 "The Greek Theatre and Festivals", **Documentary Studies**, Oxford: Oxford University Press.



KAYNAK TİYATRO METİNLERİ

AİSKHÜLOS: 2010	Oresteia , Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
AİSKHÜLOS, SOFOKLES: 1997	Persler – Antigone , Çev. Güngör Dilmen, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
AİSKHÜLOS: 2012	Tebai'ye Karşı Yediler , Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
AİSKHYLOS: 2015	Zincire Vurulmuş Prometheus , Çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları.
ARİSTOFANES: 2011	Kurbağalar , Çev. Ayşe Selen, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
ARISTOPHANES: 1975	Barış Oyunları , Çev. Azra Erhat, Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Hürriyet Yayınları.
ARISTOPHANES: 2021	Eşek Arıları, Kadınlar Savaşı ve Diğer Oyunlar , Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Azra Erhat, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
ARISTOPHANES: 2019	Kadın Mebuslar , Çev. Eser Yavuz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
ARISTOPHANES: 2018	Ploutos (Servet) , Çev. Erman Gören, Eser Yavuz, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
EURIPIDES: 1943	Alkestis , Çev. A. Hamdi Tanpınar, Ankara, Maarif Matbaası.
EURIPIDES: 2020	Andromakhe , Çev. Ari Çokona, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
EURIPIDES: 2001	Bakkhalar , Çev. Güngör Dilmen, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
EURIPIDES: 2003	Bakkhalar , Çev. Sabahattin Eyüboğlu, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
EURIPIDES: 2008	Elektra , Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.

EURIPIDES: 2013	Hekabe , Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
EURIPIDES: 2013	Helena , Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
EURIPIDES: 2018	Herakles , Çev. Yılmaz Öğüt, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
EURIPIDES: 2015	Hippolütos , Çev. Yılmaz Onay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
EURIPIDES: 2018	İon , Çev. Ege Kandemirli, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
EURIPIDES: 1973	İon , Çev. Niyazi Berkes, İstanbul, Hürriyet Yayınları.
EURIPIDES: 2020	İphigenia Aulis'te , Çev. Ari Çokona, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
EURIPIDES: 2017	İphigenia Tauris'te , Çev. Ari Çokona, İstanbul, Türkiye İş Bankası, Kültür Yayınları.
EURIPIDES: 2020	Kyklops , Çev. Ari Çokona, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
EURIPIDES: 2002	Medea , Çev. Metin Balay, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
EURIPIDES: 2020	Orestes , Çev. Ari Çokona, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
EURIPIDES: 2021	Resos , Çev. Sema Sandalcı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
EURIPIDES: 2002	Troyalı Kadınlar , Çev. Sema Sandalcı, İstanbul, Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
EURIPIDES: 2020	Yakarıcılar , Çev. Sema Sandalcı, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
SFOKLES: 2011	Antigone , Çev. Ayşe Selen, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.
SOPHOCLE: 1973	Tragédies , Çev. Paul Mazon, Paris, Editions Gallimard.

SOPHOCLES: 1953	Electra and Other Plays , Çev. E.F. Watling, Londra, Penguin Classics,
SOPHOKLES: 2021	Trakhisli Kadınlar , Çev. Ari Çokona, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
SOPHOKLES: 2020	Philoktetes , Çev. Ari Çokona, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
SOPHOKLES: 2021	Oidipus Kolonos'ta , Çev. Ari Çokona, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
SOPHOKLES: 2021	Elektra , Çev. Azra Erhat, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
SOPHOKLES: 2013	Kral Oidipus , Çev. Bedrettin Tuncel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
SOPHOKLES: 2021	Aias , Çev. Ari Çokona, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÇEVİRİMİÇİ KAYNAKLAR

- ADUGIT, Y.: 2015 **Platon: Kişinin Kendi Yapısını Seçme Olanğı Olarak Özgürlük**, (Çevrimiçi)
<http://www.yavuzadugit.net/platon-kisini-kendi-yapisini-secme-olanagi-olarak-ozgurluk/>, 10.06.2022.
- AESCHYLUS **Agamemnon**, Çev. E.D.A. Morshead, (Çevrimiçi)
<http://classics.mit.edu/Aeschylus/agamemnon.html>, 30.05.2021.
- AESCHYLUS **Agamemnon**, Çev. Gilbert Murray, (Çevrimiçi)
<https://www.gutenberg.org/files/14417/14417-h/14417-h.htm>, 30.05.2021.
- AESCHYLUS **Agamemnon**, (Çevrimiçi)
<https://www.sparknotes.com/lit/agamemnon/full-text/the-agamemnon/>, 31.05.2021.
- AESCHYLUS **Libation Bearers**, Çev. E.D.A. Morshead, (Çevrimiçi)
<http://classics.mit.edu/Aeschylus/choepthori.html>, 14.04.2022.
- AESCHYLUS **Persians**, Çev. Robert Potter, (Çevrimiçi)
<https://people.ucalgary.ca/~vandersp/Courses/texts/aescpers.html>, 20.08.2021.
- AESCHYLUS **Seven Against Thebes**, Çev. E.D.A Morshead, (Çevrimiçi)
<http://classics.mit.edu/Aeschylus/seventhebes.html>, 30.05.2021.
- ANCIENT-GREECE.ORG **Dodona Archaeological Site** (Çevrimiçi)
<https://ancient-greece.org/archaeology/dodona.html>, 16.05.2021.
- ARISTOTLE **Poetics**, 1449a, (Çevrimiçi)
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0056%3Asection%3D1449a>, 10.09.2021.
- ARISTOTLE **Poetics**, (Çevrimiçi)
<https://www.sparknotes.com/philosophy/poetics/full-text/chapter-xviii/>, 31.05.2021.
- ARVANITAIS, K.: 2017 “Eleusis, the great mysteries”, **Konstantinos Arvanitakis**, (Çevrimiçi)

- <https://www.youtube.com/watch?v=iaprpVwW-QU>, 09.09.2021.
- ATHENS EPIDAUROS FESTIVAL **Epidauros Lyceum**, (Çevrimiçi)
https://aefestival.gr/?page_id=60674&lang=en%2C, 28.08.2021.
- BLAKE TYRELL (ed.) **The Suda's Life Of Sophocles**, Çev. Yorum. (Michigan State University) (Çevrimiçi)
<https://www.scribd.com/document/360047228/The-Suda-s-Life-of-Sophocles>, 22.04.2021.
- BOHUN, E.: 1983 **Oresteia - Agamemnon part1 1983 (subtitled & cleaned)**, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=mdv3vkECqXA>, 31.05.2021.
- BOHUN, E.: 1983 **Oresteia - Agamemnon part2 1983 (subtitled & cleaned)**, (Çevrimiçi)
https://www.youtube.com/watch?v=ldIJVtDG5TM&list=PLE4F0KOUcs97YofSqWs9oe4zUcu0q_-sZ&index=2, 31.05.2021.
- BOHUN, E.: 1983 **Oresteia - The Eumenides 1983 (subtitled & cleaned)**, (Çevrimiçi)
https://www.youtube.com/watch?v=xagHZoNS6DQ&list=PLE4F0KOUcs97YofSqWs9oe4zUcu0q_-sZ&index=4, 31.05.2021.
- BOHUN, E.: 1983 **Oresteia - The Libation Bearers 1983 (cleaned & subtitled)**, (Çevrimiçi)
https://www.youtube.com/watch?v=nFv5-OuaL-E&list=PLE4F0KOUcs97YofSqWs9oe4zUcu0q_-sZ&index=3, 31.05.2021.
- BOHUN, E. **The Oresteia at Epidauros documentary**, (Çevrimiçi)
https://www.youtube.com/watch?v=0VvgKu6zc9Q&list=PLE4F0KOUcs97YofSqWs9oe4zUcu0q_-sZ&index=5, 31.05.2021.
- BRISEIS **Terracotta kylix (drinking cup)**, (Çevrimiçi)
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/252891?sortBy=Relevance&ft=Briseis+Painter&offset=0&rpp=40&pos=2>, 20.07.2022.

- BRITANNICA THE EDITORS OF ENCYCLOPEDIA: 2018 “Arion”, **Encyclopedia Britannica**, (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/biography/Arion-Greek-poet-and-musician>, 18.08.2021.
- BRITANNICA THE EDITORS OF ENCYCLOPEDIA: 2013 “Dithyramb”, **Encyclopedia Britannica**, (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/art/dithyramb>, 10.05.2021.
- BROWN, G. “Behind the ironic mask”, **The Independent**, 14.8.96, (Çevrimiçi) <http://www.alanhoward.org.uk/ironicmask.html>, 30.07.2021.
- BROWN PRE-COLLEGE PROGRAMS Ancient Greek Theater Production, Brown University Pre-College Programs, (Çevrimiçi) https://apps.precollege.brown.edu/catalog/course.php?course_code=CECL0912, 28.08.2021.
- CALLOW, S.: 2009 **Can you spot the difference?**, (Çevrimiçi) <https://www.theguardian.com/stage/2009/may/11/simon-callow-theatre>, 12.03.2021.
- CARNAVAL **Maenads**, (Çevrimiçi) <https://www.carnaval.com/maenads/>, 20.05.2022.
- CROALL, J. “National Theatre at Work”, **NT Education Magazine**, (Çevrimiçi) https://www.nationaltheatre.org.uk/sites/default/files/bacchai_0.pdf, 04.05.2021.
- D’ANGOUR, A.: 2017 **Rediscovering Ancient Greek Music**, (Çevrimiçi), <https://www.youtube.com/watch?v=4hOK7bU0S1Y>, 20.05.2021.
- DARCHIA, I.: 2005 **Colour Phenomenon In Greek Tragedy**, (Summary in English). (Çevrimiçi) https://www.researchgate.net/publication/338220879_COLOUR_PHENOMENON_IN_GREEK_TRAGEDY_Summary_in_English, 19.07.2021.
- DE FOREST, M. **Female Choruses in Greek Tragedy**, Colorado, University of Colorado, (Çevrimiçi) <http://www.didaskalia.net/issues/vol4no1/deforest.html>, 10.06.2022.

- DIAZOMA **Ancient Theater of Thoricus** (Çevrimiçi)
<https://www.diazoma.gr/en/theaters/ancient-theater-of-thoricus/>, 15.06.2021.
- DÜNDAR, Ş. “Estetik”, **AUZEF Felsefe Bölümü Estetik Ders Özeti**, (Çevrimiçi)
<https://www.academia.edu/23244614/Estetik>, 01.05.2021.
- ENCYCLOPEDIA.COM “Dance in Prehistoric Greece”, **Arts and Humanities Through the Eras**, (Çevrimiçi)
<https://www.encyclopedia.com/humanities/culture-magazines/dance-prehistoric-greece>, 01.06.2021.
- EURIPIDES **Electra**, Çev. Gilbert Murray, (Çevrimiçi)
[https://en.wikisource.org/wiki/Electra_\(Murray\)/Text](https://en.wikisource.org/wiki/Electra_(Murray)/Text), 04.06.2021.
- EURIPIDES **The Suppliants**, Çev. E. P. Coleridge, (Çevrimiçi)
<http://classics.mit.edu/Euripides/suppliants.html>, 03.06.2021.
- FESSAS-EMMANOUIL, F.: 1999 **Ancient Drama On The Modern Stage The Contribution Of Greek Set And Costume Designers**, (Çevrimiçi)
https://www.academia.edu/35695162/Ancient_Drama_on_the_Modern_Stage_The_Contribution_of_Greek_Set_and_Costume_Designers, 29.05.2021.
- FINDAMASTERS “MA Acting – Classical”, **Find A Masters**, (Çevrimiçi) <https://www.findamasters.com/masters-degrees/course/ma-acting-classical/?i37d4537c4058>, 28.08.2021
- GLEACHER GREEKS **The Oresteia at Epidauros**, (Çevrimiçi)
https://www.youtube.com/watch?v=qSRB_b2YcN4, 20.05.2021.
- GRAMMATAS, T.: 2007 **Ancient Greek Drama on Modern Greek Stage. Theatrical Tradition and Cultural Memory**, (Çevrimiçi)
<https://theodoregrammatas.com/en/ancient-greek-drama-on-modern-greek-stage-theatrical-tradition-and-cultural-memory/>, 02.02.2022.
- GREEK THEATRE **Costume & Masks**, (Çevrimiçi)
<https://greektheatre.wordpress.com/home/>, 10.01.2022.

- HALL, E.: 2018 **The Theatre of Dionysus**, Gresham College, (Çevrimiçi) <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/theatre-dionysus>, 10.06.2021.
- HELLENION.ORG **Haloa**, (Çevrimiçi) <https://www.hellenion.org/festivals/haloa/>, 14.05.2021.
- HELLONION.ORG **Panathenaia**, (Çevrimiçi) <https://www.hellenion.org/festivals/panathenaia/>
- ICE “Greek Drama in Performance”, **University of Cambridge**, (Çevrimiçi) : <https://www.ice.cam.ac.uk/course/greek-drama-performance>, 28.08.2021.
- ISADORA DUNCAN ARCHIVE **Raymond Duncan**, (Çevrimiçi) <https://www.isadoraduncanarchive.org/dancer/8/>, 10.08.2021.
- KAIMIO, M.: 1993 “The Protagonist in Greek Tragedy”, **Acta Philologica Fennica**; Vol. 27, (Çevrimiçi) <https://www.proquest.com/openview/6d08e87f21131b73d93a6905eaed2a2a/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1817633>, 31.05.2022.
- KAYA, N. “Bir Dakkalık dipnot 44: Dionysos ve Tragedya”, **Culture Club TV**, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=IcLZaMLieFA>, 18.08.2021.
- KAYA, N. “Bir Dakkalık Dipnot 159: Tragedyanın Kaynağı: Kadın ve Doğa Düşmanlığı”, **Culture Club TV**, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=RvX1cEyK-IE&t=1100s>, 18.08.2021.
- KAYA, N. “Bir Dakkalık dipnot 109: Tragedya ve Beden”, **Culture Club TV**, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=0rEe9PCCY8s&list=PLRxPRf7LrGo7hUQG3AYpvtbu_3iejiiU9&index=12, 18.08.2021.
- KEYNES, M.: (ed.) 2010 “Helen Eastman, Theatre Director, in interview with Lorna Hardwick”, **Practitioners' Voices in Classical Reception Studies Issue 2**, The Open University, (Çevrimiçi)

- <https://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/2010/eastman>, 08.08.2021.
- KEYNES, M.: (ed.) 2010 “Michael Ewans, Academic, Translator and Director, in interview with Lorna Hardwick”, **Practitioners' Voices in Classical Reception Studies Issue 2**, The Open University, (Çevrimiçi)
<http://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/2010/ewans>, 20.05.2021.
- LAHANAS, M. **Ancient Greek Dance**, (Çevrimiçi)
<http://www.hellenicaworld.com/Greece/Ancient/en/Dance.html>, 19.05.2022.
- MALTHOUSE THEATRE “Malthouse Prompt Antigone / Interview with Jane Montgomery Griffiths (Adapter)”, **Malthouse Theatre**, (Çevrimiçi)
<https://vimeo.com/groups/326570/videos/137214667>, 16.08.2021.
- MARK, J. J.: 2012 **The Eleusinian Mysteries: The Rites of Demeter**, (Çevrimiçi)
<https://www.worldhistory.org/article/32/the-eleusinian-mysteries-the-rites-of-demeter/>, 09.09.2021.
- MOSCHOCHORITI, R.: 2009 **Physical Theatre as an Approach to Contemporary Stagings of Classical Greek Tragedy**, Doktora Tezi, Brunel University, School of Arts. (Çevrimiçi)
<https://bura.brunel.ac.uk/bitstream/2438/3989/1/FulltextThesis.pdf>, 05.07.2021.
- NATIONAL THEATRE UK **Greek Theatre**, (Çevrimiçi)
<https://www.nationaltheatre.org.uk/backstage/greek-theatre>, 04.05.2022.
- NIGHTINGALE, B.: 2017 “Peter Hall, British Theater Director and Founder of Royal Shakespeare Company, Dies at 86”, **New York Times**, (Çevrimiçi)
<https://www.nytimes.com/2017/09/12/theater/uk-peter-hall-theater-dead.html>, 24.05.2021.
- NORDQUIST, R.: 2019 **Mimesis Definition and Use**, (Çevrimiçi)
thoughtco.com/mimesis-rhetoric-term-1691314, 10.08.2021.

OCTAVIAN
AUGUSTUS

The Ancient Theatre of Euonymos, (Çevrimiçi)
https://www.youtube.com/watch?v=gjAaDNSQ_mI,
15.06.2021.

ONASSIS
FOUNDATION

**Trojan Women by Euripides, directed by
Theodoros Terzopoulos | Full Performance in
Delphi**, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=7ZvFSYsUURw&t=4221s>, 06.09.2021.

PAGA, J.: 2010

“Deme Theaters In Attica And The Trittys System.”
**Hesperia: The Journal of the American School of
Classical Studies at Athens** 79, no.3 (Çevrimiçi)
<http://www.jstor.org/stable/40981054>. 14.06.2022.

PAYNE, A.: 2014

**Aristophanic Audiences; participants,
collaborators, witnesses**,
2014,(Çevrimiçi)https://www.academia.edu/11348743/Aristophanic_Audiences_participants_collaborators_witnesses, 09.06.2021.

PEOPLE PILL

Choregos, (Çevrimiçi)
<https://peoplepill.com/people/choregos>, 17.07.2021

PLUTARCH

Parallel Lives, 1914, Loeb Classical Library Edition,
Vol 1. (Çevrimiçi)
http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Plutarch/Lives/Theseus*.html, 27.07.2022

RADA

“Greek Tragedy: Online”, **Short Courses**, (Çevrimiçi)
rada.ac.uk/short-courses/greektragedy-online/,
28.08.2021.

REED

Lyric Definitions, (Çevrimiçi)
<https://www.reed.edu/humanities/110Tech/lyricDefinitions.html>, 18.12.2021.

RINDEL, JENS.: 2011

“Echo problems in ancient theatres and a comment to
the ‘sounding vessels’ described by Vitruvius”
Konferans: **Echo Problems in Ancient**, (Çevrimiçi)
https://odeon.dk/pdf/AA2011_9_Rindel.pdf,
20.05.2022.

ROSENTHAL, D.: 1998

Clear and unmasked, but still a tragedy, (Çevrimiçi)
<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/clear-and-unmasked-but-still-a-tragedy-1178960.html>, 06.02.2022.

- RUDALL, N.: 2016 “Q&A for D. Nicholas Rudall's Franke Forum, "What We Call Greek Tragedy", **UChicago Franke Institute for the Humanities**, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=OsJC9170iE0>, 06.05.2021.
- RUDALL, N.: 2016 “What We Call Greek Tragedy”, **UChicago Franke Institute for the Humanities**, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=bHW7z1qNJws>, 06.05.2021.
- SARIKAYA, N. “Antik Yunan’da Komedy – Teatro 06”, **Tebeşir Dairesi**, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=1TNXu2FcAcQ&list=PLekLL5EeEeoqBHNyS-5RrQ_M9lk3oFzWF&index=12, 10.06.2021.
- SARIKAYA, N. “Antik Yunan’da Tiyatro Yarışmaları, Atina Kent Devleti’nin Resmi Bayramları – Teatro 04”, **Tebeşir Dairesi**, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=x3gQuB8nsdY&list=PLekLL5EeEeoqBHNyS-5RrQ_M9lk3oFzWF&index=10, 10.06.2021.
- SARIKAYA, N. “Antik Yunan’da Tragedya – Teatro 05”, **Tebeşir Dairesi**, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=20-419diVpU&list=PLekLL5EeEeoqBHNyS-5RrQ_M9lk3oFzWF&index=11, 10.06.2021.
- SARIKAYA, N. “Oyunculuk Nedir? – Teatro 08”, **Tebeşir Dairesi**, (Çevrimiçi) https://www.youtube.com/watch?v=IkHgzk8xpdg&list=PLekLL5EeEeoqBHNyS-5RrQ_M9lk3oFzWF&index=14, 10.06.2021.
- SARIKAYA, N. “Tiyatronun Kökeni: Dionysos Kültü ve Ritüeller – Teatro 02”, **Tebeşir Dairesi**, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=nVmsBoAUQMI>, 10.06.2021.
- SASSI, M.: 2017 **The sea was never blue**, ed., Sam Dresser, (Çevrimiçi) <https://aeon.co/essays/can-we-hope-to-understand-how-the-greeks-saw-their-world>, 19.07.2021.

- SCOTT, T.C.,
MARKETOS, P.: 2014 **On the origin of the Fibonacci Sequence**, (Çevrimiçi)
[https://www.researchgate.net/publication/280223479_](https://www.researchgate.net/publication/280223479_On_the_Origin_of_the_Fibonacci_sequence)
[On_the_Origin_of_the_Fibonacci_sequence](https://www.researchgate.net/publication/280223479_On_the_Origin_of_the_Fibonacci_sequence),
29.05.2021.
- SHAW, T.: 2013 **Awaken From The Dream Of Reality**, (Çevrimiçi)
[https://www.animamundigallery.com/exhibition-tim-](https://www.animamundigallery.com/exhibition-tim-shaw-awaken-from-the-dream-of-reality)
[shaw-awaken-from-the-dream-of-reality](https://www.animamundigallery.com/exhibition-tim-shaw-awaken-from-the-dream-of-reality), 21.05.2022.
- SHAY, A.: 2017 “Wrapped in Greek Robes of Spirituality: The Historic Context for Isadora Duncan's Dance Performances.”
Theatre Arts Journal, (Çevrimiçi)
[https://scholarship.claremont.edu/pomona_fac_pub/41](https://scholarship.claremont.edu/pomona_fac_pub/414/)
[4/](https://scholarship.claremont.edu/pomona_fac_pub/414/), 10.08.2021.
- SHERWIN, A.: 2017 **Sir Peter Hall: A Colossus Who Rebuilt British Theatre From The Ground Up**, Londra, (Çevrimiçi)
[https://thetheatretimes.com/sir-peter-hall-colossus-](https://thetheatretimes.com/sir-peter-hall-colossus-rebuilt-british-theatre-ground/)
[rebuilt-british-theatre-ground/](https://thetheatretimes.com/sir-peter-hall-colossus-rebuilt-british-theatre-ground/), 31.07.2021.
- SOPHOCLES **Antigone**, Çev. Ben Roy, Bliss Perry, Alejandro Quintana (Çevrimiçi) [https://chs.harvard.edu/wp-](https://chs.harvard.edu/wp-content/uploads/2020/11/Antigone-Master-Translation.pdf)
[content/uploads/2020/11/Antigone-Master-](https://chs.harvard.edu/wp-content/uploads/2020/11/Antigone-Master-Translation.pdf)
[Translation.pdf](https://chs.harvard.edu/wp-content/uploads/2020/11/Antigone-Master-Translation.pdf), 18.04.2021.
- SOPHOCLES **Antigone**, Çev. R. C. Jebb, (Çevrimiçi)
<http://classics.mit.edu/Sophocles/antigone.html>,
18.04.2021.
- SOPHOCLES **Oedipus King of Thebes**, Çev. Gilbert Murray, (Çevrimiçi)
[https://www.gutenberg.org/files/27673/27673-](https://www.gutenberg.org/files/27673/27673-h/27673-h.htm)
[h/27673-h.htm](https://www.gutenberg.org/files/27673/27673-h/27673-h.htm), 01.06.2021.
- SORKIN
RABINOWITZ, N. **The Male Actor of Greek Tragedy: Evidence of Misogyny or Gender-Bending?**, New York, Hamilton College, (Çevrimiçi)
[http://www.didaskalia.net/issues/supplement1/rabinow](http://www.didaskalia.net/issues/supplement1/rabinowitz.html)
[itz.html](http://www.didaskalia.net/issues/supplement1/rabinowitz.html), 09.01.2022.
- TAPLIN, O.: 2013 **The Oresteia, 1981: Music and Language, National Theatre**, (Çevrimiçi)
[https://artsandculture.google.com/asset/the-oresteia-](https://artsandculture.google.com/asset/the-oresteia-1981-music-and-language/fgFxxfYEcFCAnw)
[1981-music-and-language/fgFxxfYEcFCAnw](https://artsandculture.google.com/asset/the-oresteia-1981-music-and-language/fgFxxfYEcFCAnw),
03.05.2021.

THE OPEN
UNIVERSITY

“Modern Productions of Persians - Greek Theatre (4/4)”, **OpenLearn from The Open University**, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=vugB9semEA8>, 09.04.2021

UNIVERSITY OF
KENT

Performing Ancient Greek Theatre - DRAM3470, (Çevrimiçi)
<https://www.kent.ac.uk/courses/modules/module/DRA3470>, 28.08.2021.

YALAZI, E.: 2015

Ksenophon’un Oikonomikos Adlı Eserinde Evlilik Ve Kadına Yaklaşım, (Çevrimiçi)
<https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/770370>, 09.05.2022.

WIKIPEDIA

Dionysia, (Çevrimiçi)
<https://en.wikipedia.org/wiki/Dionysia>, 03.07.2021

2004

Eleusis Gizemleri, (Çevrimiçi)
<http://www.hermetics.org/Eleusis.html>, 09.09.2021.

2004

Gizem Kültleri – Bölüm 1, (Çevrimiçi)
<http://www.hermetics.org/Gizem1.html>, 15.05.2021.

2012

Ritual Gestures in the Hellenic Tradition, (Çevrimiçi)
<https://hellenismo.wordpress.com/2012/08/29/ritual-gestures-in-the-hellenic-tradition/>, 15.07.2021.

2012

Tony Harrison’s Oresteia, (Çevrimiçi)
<https://cloneguilt.wordpress.com/tag/peter-hall/>, 03.05.2021.

2013

“Second Chorus-Trackers of Oxyrhynchus (re-performed by original cast members)”, **Archive of Performances of Greek and Roman Drama**, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=Elxwv3eyNnw&t=2s>, 08.06.2021.

2013

“Sniff Chorus-Trackers of Oxyrhynchus (re-performed by original cast members)”, **Archive of Performances of Greek and Roman Drama**, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=M0Uuc5jM8Dg&t=63s>, 08.06.2021.

- 2015 **The origins of ancient theatre and its relation to Dithyramb and Dionysus, (Çevrimiçi)**
<http://www.greektheatre.gr/dionysian-origins/from-dithyramb-to-tragedy/>, 19.07.2021.
- 2017 **Nietzsche and Dionysus: Tragedy and the Affirmation of Life (Çevrimiçi)**
<https://academyofideas.com/2017/03/nietzsche-and-dionysus/>, 17.04.2022.
- 2018 **Ancient Greek Religious Beliefs, Rituals And Sacrifices, (Çevrimiçi)**
<https://factsanddetails.com/world/cat56/sub405/item2027.html>, 10.05.2021.

GÖRSEL KAYNAKLAR

- Görsel 2.1.
BROUWERS, J.,
KONIJNENDIJK, R.:
2020
- The Chigi Vase**, (Çevrimiçi)
<https://www.ancientworldmagazine.com/articles/chigi-vase/>, 10.01.2022.
- Görsel 2.2.
WIKIPEDIA
- Classical Greece**, (Çevrimiçi)
[https://en.wikipedia.org/wiki/Classical_Greece#/media/File:Map_of_Archaic_Greece_\(English\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Classical_Greece#/media/File:Map_of_Archaic_Greece_(English).jpg),
10.03.2021.
- Görsel 2.3.
2000
- Map of Athens intra muros in Socrates and Plato's time**, (Çevrimiçi) <https://www.plato-dialogues.org/tools/athensim.htm>, 11.02.2022.
- Görsel 2.4.
2021
- Ancient Greek Homes**, (Çevrimiçi)
<https://www.oldest.org/ancient/greek-homes/>,
12.05.2022.
- Görsel 3.1.
2021
- Ancient Greek Temples**, (Çevrimiçi)
<https://greecetravelideas.com/ancient-greek-temples>,
14.03.2022.
- Görsel 6.1.
PENN MUSEUM
- The Athletes: Amateurs Or Pros?**, (Çevrimiçi)
<https://www.penn.museum/sites/olympics/olympicathletes.shtml>, 07.05.2022.
- Görsel 6.2.
BROWN, S.: 2016
- The Getty Villa Guide to the Ancient Olympics**, (Çevrimiçi) <https://blogs.getty.edu/iris/the-getty-villa-guide-to-the-ancient-olympics/>, 08.05.2022.
- Görsel 6.3
WIKIPEDIA
- Libation**, (Çevrimiçi)
<https://en.wikipedia.org/wiki/Libation>, 06.05.2022.
- Görsel 6.4.
SUTTON, R. F.: 1997
- “Nuptial Eros: The Visual Discourse of Marriage in Classical Athens”, **The Journal of the Walters Art Gallery**, 55/56, pp. 27–48. JSTOR, (Çevrimiçi) www.jstor.org/stable/20169130, 01.08.2021.

Görsel 6.5.
2020

Gamelion-the Ancient Greek Month of February–Love–Lust and Marriage, (Çevrimiçi)
<https://greekertanthe Greeks.com/2020/01/gamelion-the-ancient-greek-month-of-february-a-month-of-sacred-marriage-ancient-greek-weddings-and-festivities.html> , 09.09.2021.

Görsel 6.6.
WIKIPEDIA

Ancient Greek Funeral and Burial Practices, (Çevrimiçi)
https://en.wikipedia.org/wiki/Ancient_Greek_funeral_and_burial_practices, 09.09.2021.

Görsel 6.7.
WIKIPEDIA

Eleusinian Mysteries, (Çevrimiçi)
https://en.wikipedia.org/wiki/Eleusinian_Mysteries, 09.09.2021.

Görsel 6.8.
2020

Classical Monuments, (Çevrimiçi)
<https://classicalmonuments.tumblr.com/post/619038717359816704>, 03.01.2022.

Görsel 6.9.
2013

Archaeological Museum of Eleusis, Telesterion, (Çevrimiçi)
https://www.tripadvisor.com.tr/LocationPhotoDirectLink-g189401-d3672382-i66331633-Archaeological_Site_and_Museum_of_Eleusis-Elefsina_West_Attica_Region_Att.html, 15.05.2022.

Görsel 6.10.
WIKIPEDIA

The Bacchae, (Çevrimiçi)
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Bacchae, 20.05.2022.

Görsel 6.11.
WIKIWAND

Arion, (Çevrimiçi)
<https://www.wikiwand.com/en/Arion>, 10.01.2022.

Görsel 6.12.
RAFTİS, A. (ed.)

Ancient Greek Dance - Pandect of textual and pictorial sources, (Çevrimiçi)
<http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-450-to-425/>, 30.05.2022.

Görsel 6.13. / 6.14.
LAHANAS, M.

Ancient Greek Dance, (Çevrimiçi)
<http://www.hellenicaworld.com/Greece/Ancient/en/Dance.html>, 19.05.2022.

Görsel 6.15.
LAKEVIEW IMAGES

Engraving of a marriage procession in ancient Greece, copied from a pyxis, a box of a usually cylindrical shape having a lid with a knob in the center, (Çevrimiçi) <https://www.alamy.com/engraving-of-a-marriage-procession-in-ancient-greece-copied-from-a-pyxis-a-box-of-a-usually-cylindrical-shape-having-a-lid-with-a-knob-in-the-center-image258774402.html>, 19.05.2022.

Görsel 6.16.
MÖ 520 – MÖ 510

Terracotta funerary plaque ca. **The MET**, (Çevrimiçi)
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254801>, 19.05.2022.

Görsel 6.17.
2020

“Acrobat-dancer on a Hydria”, The Trustees of the British Museum, (Çevrimiçi)
<https://www.worldhistory.org/image/12884/acrobat-dancer-on-a-hydria/>, 19.05.2022.

Görsel 6.18.
RADESKA, T.: 2017

Isadora Duncan – The inventor of American modern dance died tragically when her long scarf became entangled around the rear axle of the car she was riding in, (Çevrimiçi)
<https://www.thevintagenews.com/2017/02/08/isadora-duncan-the-inventor-of-american-modern-dance-died-tragically-when-her-long-scarf-became-entangled-around-the-rear-axle-of-the-car-she-was-riding-in/>, 10.04.2022.

Görsel 7.1.
PRONOMOS
PAINTER

Pronomos Painter’s Name Vase, Classical Art Research Center, (Çevrimiçi)
<https://www.beazley.ox.ac.uk/carc/resources/Introduction-to-Greek-Pottery/Keypieces/redfigure/pronomos>, 10.07.2021

- Görsel 9.1.
2014 “Polly Findlay”, **Practitioners' Voices in Classical Reception Studies**, (Çevrimiçi)
<https://www.open.ac.uk/arts/research/pvcrs/2014/findlay>,
21.04.2021.
- Görsel 9.2
EDEMARIAM, A.: 200 “Dancing the Brazilian Bacchae”, **The Guardian**, (Çevrimiçi)
<https://www.theguardian.com/stage/2009/jan/09/dancing-brazilian-bacchae>, 21.04.2021.
- Görsel 9.3.
HALL, E.: 2018 **The Theatre of Dionysus**, Gresham College, (Çevrimiçi)
<https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/theatre-dionysus>, 10.06.2021.
- Görsel 9.4.
CARTWRIGHT, M.: 2015 “Dodona”, **World History Encyclopedia**, (Çevrimiçi)
<https://www.worldhistory.org/Dodona/>, 16.05.2021
- Görsel 9.5.
PERRY, T. **Theatron of Kolion**, (Çevrimiçi)
<https://tr.pinterest.com/pin/61924563602466479/>,
16.05.2021
- Görsel 9.6.
NUTKU, Ö.: 2011 **Dünya Tiyatrosu Tarihi 1**, İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, s. 96.
- Görsel 9.7.
POSEIDONION HOTEL **Ancient Epidaurus Theatre**, (Çevrimiçi)
<https://www.poseidonion.com/en/ancient-epidaurus-theatre>, 15.06.2021.
- Görsel 9.8.
TURKEY TRAVEL CENTRE **The Ancient Ruins of Priene**, (Çevrimiçi)
<https://www.turkeytravelcentre.com/blog/ancient-ruins-priene/>, 03.01.2022.
- Görsel 9.9.
MOURJOPOULOS, M. **The Origins of Building Acoustics for Theatre and Music Performances**, (Çevrimiçi)
<https://acoustics.org/the-origins-of-building-acoustics-for-theatre-and-music-performances-john-mourjopoulos/>,
30.06.2021.

Görsel 9.10.
HAMILTON, R.:
1978

A New Interpretation of the Anavysos Chous,
(Çevrimiçi)
https://repository.brynmawr.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1035&context=classics_pubs, 14.06.2022.

Görsel 9.11.
2021

“Why you need to visit the ancient theatre of Thorikos in Lavrion?”, Athens Insider, (Çevrimiçi)
<https://www.athensinsider.com/why-you-need-to-visit-the-ancient-theatre-of-thorikos-in-lavrion/>, 15.06.2021.

Görsel 9.12.
ROME ART LOVER

“Phaistos”, My Travels in the Levant, (Çevrimiçi)
<https://romeartlover.tripod.com/Festo.html>, 15.06.2021

Görsel 9.13/ 9.14.
DIREKTION
LANDESARCHA
OLOGIE MAINS

“Ikarion – Dionysos (Attika)” Theatron, (Çevrimiçi)
<https://www.theatrum.de/361.html>, 14.06.2022.

Görsel 9.15.
PAGA, J.: 2010

“Deme Theaters In Attica And The Trittys System.”
Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens 79, no.3 (Çevrimiçi)
<http://www.jstor.org/stable/40981054>. 14.06.2022.

Görsel 9.16.
OCTAVIAN
AUGUSTUS

The Ancient Theatre of Euonymos, (Çevrimiçi)
https://www.youtube.com/watch?v=gjAaDNSQ_mI,
15.06.2021.

Görsel 9.17.
WIKIPEDIA

Dionisos Tiaytrosu, (Çevrimiçi)
[https://tr.wikipedia.org/wiki/Dionisos_Tiyatrosu#/media/Dosya:Athen_Akropolis_\(18512008726\).jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Dionisos_Tiyatrosu#/media/Dosya:Athen_Akropolis_(18512008726).jpg),
16.06.2021.

Görsel 9.18.
CALVIN
UNİVERSİTY

“Furttenbach's setting for comedy”, Hekman Digital Archive, (Çevrimiçi) <https://tr.pinterest.com/pin/464222674070049787/?d=t&mt=signupOrPersonalizedLogin> , 18.06.2021.

Görsel 9.19 / 9.20.
HINES, T.: 2020

Deus ex machina, Whitman Collage, Department of Theatre, (Çevrimiçi)
<https://www.whitman.edu/theatre/theatretour/glossary/glossary%20images/deus.ex.mechane.jpg>, 18.06.2021.

Görsel 9.21.
TAYLOR, J.

Theatrical Effects: Devices, (Çevrimiçi)
<https://tr.pinterest.com/pin/848295279801572452/>, 18.06.2021.

Görsel 9.22.
WELLENBACH, M.
C.: 2014

“The Iconography of Dionysiac Choroi: Dithyramb, Tragedy, and the Basel Krater” **Greek Roman and Byzantine Studies**, 55, 72-103. (Çevrimiçi)
<https://grbs.library.duke.edu/article/viewFile/15147/6575>, 29.05.2021.

Görsel 9.23.
2011

Ancient Greek Fashion, (Çevrimiçi)
<https://sites.google.com/site/fashionintheancientworld/home/ancient-greek-fashion>, 18.07.2021.

Görsel 9.24.
2021

The Himation A Garment Worn In Greece, Print Collector, (Çevrimiçi) <https://photos.com/featured/the-himation-a-garment-worn-in-greece-print-collector.html>, 18.07.2021.

Görsel 9.25.
MY FAVORITE
PLANET

Ephesus Photo Gallery, (Çevrimiçi) <http://www.my-favourite-planet.de/english/middle-east/turkey/ephesus/ephesus-gallery-1-043.html>, 18.07.2021.

Görsel 9.26.
AIREN

Actor contemplating his mask, (Çevrimiçi)
<https://www.pinterest.co.uk/pin/558446422536417167/>, 23.07.2021.

Görsel 9.27.
WILES, D.: 2009

Mask and Performance in Greek Tragedy, Cambridge, Cambridge University Press.

Görsel 9.28.
WIKIPEDIA

Ivan the Terrible and His Son Ivan, (Çevrimiçi)
https://www.wikiwand.com/en/Ivan_the_Terrible_and_His_Son_Ivan, 28.07.2021.

Görsel 9.29.
SHERWIN, A.: 2017

Sir Peter Hall: A Colossus Who Rebuilt British Theatre From The Ground Up, Londra, (Çevrimiçi)
<https://thetheatretimes.com/sir-peter-hall-colossus-rebuilt-british-theatre-ground/>, 31.07.2021.

Görsel 9.30.
D'ANGOUR, A.: 2018

Ancient Greek music: now we finally know what it sounded like, The Conversation, (Çevrimiçi)
<https://theconversation.com/ancient-greek-music-now-we-finally-know-what-it-sounded-like-99895>, 19.05.2021.

Görsel 9.31.

-

Aulos, (Çevrimiçi) <https://stringfixer.com/tr/Aulos>, 30.05.2021

Görsel 9.32.
MÖ 490 – MÖ 470

Kithara, Forum Ancient Coins, (Çevrimiçi)
<https://www.forumancientcoins.com/numiswiki/view.asp?key=kithara>, 30.05.2021.

Görsel 9.33.
HANMOS

Lyre, (Çevrimiçi)
<https://www.palmsmusic.com/instruments-en/ancient-greek-lyre-chelis/>, 30.05.2021

Görsel 9.34.
RAFTIS, A. (ed.)

Ancient Greek Dance - Pandect of textual and pictorial sources, (Çevrimiçi)
<http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-300-to-250/>, 30.05.2022.

Görsel 9.35.
BRITANNICA

Brotalon, (Çevrimiçi)
<https://www.britannica.com/art/krotalon>, 30.05.2021.

Görsel 9.36.
THE READING ROOM

Ancient greek cymbals, (Çevrimiçi)
<https://www.alamy.com/stock-photo/ancient-greek-cymbals.html>, 30.05.2021.

Görsel 10.1.
BULWERS, J.: 1644

Chironomie, (Çevrimiçi)
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jbulwer.jpg>,
28.08.2021.

Görsel 10.2.
HALL, E.: 2018

The Theatre of Dionysus, Gresham College,
(Çevrimiçi) <https://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/theatre-dionysus>, 10.06.2021

Görsel 10.3.-10.32.
EMMANUEL, M.:
1896

La Danse Grecque Antique, Paris, Librairie Hachette.

Görsel 10.33.
JUST COLOR: FREE
COLORING PAGES

Dionysus and maenads Ancient Greece Coloring Pages for Adults, (Çevrimiçi)
<https://tr.pinterest.com/pin/570690584027089745/>,
01.06.2021.

Görsel 10.34.
2012

The Journey Of The Bacchic Huntress, (Çevrimiçi)
<https://thebacchichuntress.tumblr.com/post/38750732536/dionysian-light-the-bacchae-by-ducasse>, 02.06.2021.

Görsel 10.35.
CEZAN, R.

Duygularınızı Vücudunuzun Neresinde Hissediyorsunuz?. (Çevrimiçi)
<https://www.rezancezan.com/duygularinizi-vucudunuzun-neresinde-hissediyorsunuz/>, 03.06.2021.

Görsel 10.36.
RAGAZZI, G.: 2019

The Crane, Ariadne's thread, labyrinth and dance, (Çevrimiçi)
<https://danzadelleorigini.com/2019/04/01/the-crane-ariadnes-thread-labyrinth-and-dance/>, 06.06.2021.

Görsel 10.37. / 10.61.
RAFTIS, A. (ed.)

Ancient Greek Dance - Pandect of textual and pictorial sources, (Çevrimiçi)
<http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-600-to-500/>, 05.07.2021.

Görsel 10.62. / 10.71.
RAFTIS, A. (ed.)

Ancient Greek Dance - Pandect of textual and pictorial sources, (Çevrimiçi)
<http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-500-to-475/>, 05.07.2021.

Görsel 10.72. / 10.81.
RAFTIS, A. (ed.)

Ancient Greek Dance - Pandect of textual and pictorial sources, (Çevrimiçi)
<http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-475-to-450/>, 05.07.2021.

Görsel 10.82.
WIKIPEDIA

Pelike with actors preparing, (Çevrimiçi)
https://en.wikipedia.org/wiki/Pelike_with_actors_preparing, 05.07.2021.

Görsel 10.83.
RAFTIS, A. (ed.)

Ancient Greek Dance - Pandect of textual and pictorial sources, (Çevrimiçi)
<http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-450-425/>, 05.07.2021.

Görsel 10.84. / 10.89.
RAFTIS, A. (ed.)

Ancient Greek Dance - Pandect of textual and pictorial sources, (Çevrimiçi)
<http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-425-400/>, 05.07.2021.

Görsel 10.90.
PRONOMOS: MÖ 400'ler

Pronomos Vase Krater Ancient Theater Greek Pottery Ceramic Greece (Çevrimiçi)
<https://www.greekartworks.com/product/pronomos-vase-krater-ancient-theater-greek-pottery-ceramic-greece/>, 13.06.2022.

Görsel 10.91.
RAFTIS, A. (ed.)

Ancient Greek Dance - Pandect of textual and pictorial sources, (Çevrimiçi)
<http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-425-400/>, 05.07.2021.

Görsel 10.92 / 10.93.
RAFTIS, A. (ed.)

Ancient Greek Dance - Pandect of textual and pictorial sources, (Çevrimiçi)
<http://ancientgreekpandect.raftis.org/painting-400-375/>, 05.07.2021.

Görsel 11.1.
HISTORIC WOMEN
DAILY

Eva Palmer-Sikelianos, (Çevrimiçi)
<https://historicwomendaily.tumblr.com/post/179592971783/eva-palmer-sikelianos-evelina-eva>, 07.05.2021.

Görsel 11.2.
WIKIPEDIA

Boobam, (Çevrimiçi)
<https://en.wikipedia.org/wiki/Boobam>, 04.05.2021.

Görsel 11.3.
COOPER, D: 2021

'Eumenides' - centre: Orestes with the Chorus of Furies in THE ORESTEIA by Aeschylus at the Olivier Theatre, National Theatre (NT), (Çevrimiçi)
<https://www.alamy.com/eumenides-centre-orestes-with-the-chorus-of-furies-in-the-oresteia-by-aeschylus-at-the-olivier-theatre-national-theatre-nt-london-se1-28111981-in-a-version-by-tony-harrison-design-jocelyn-herbert-assisted-by-sue-jenkinson-lighting-john-bury-movement-stuart-hopps-director-peter-hall-image436256422.html>, 13.06.2022.

Görsel 11.4.
CHATZIDIMITIOU,
P.: 2017

The Artist in Times of Crisis: Interview with Theodoros Terzopoulos, (Çevrimiçi)
<https://www.critical-stages.org/15/the-artist-in-times-of-crisis-interview-with-theodoros-terzopoulos/>, 18.08.2021.

Görsel 13.1. / 13.2.
EMMANUEL, M.:
1896

La Danse Grecque Antique, Paris, Librairie Hachette.

Görsel 13.3.
BUREN, SOUTH

“Ballet Vocabulary”, **Chandler High School**, (Çevrimiçi) <https://docslib.org/doc/5977453/ballet-vocabulary-chandler-high-school-mrs>, 13.06.2022.

Görsel 13.4. / 13.7.
EMMANUEL, M.:
1896

La Danse Grecque Antique, Paris, Librairie Hachette.

Görsel 13.8.
DOUCLEFF, M.: 2013

Mapping Emotions On The Body: Love Makes Us Warm All Over, (Çevrimiçi)
<https://www.npr.org/sections/health-shots/2013/12/30/258313116/mapping-emotions-on-the-body-love-makes-us-warm-all-over>, 09.06.2022

Görsel 13.9.

MASSANET, L.: 2016

Anuloma Viloma, (Çevrimiçi)

<https://lolamassanetyoga.com/2016/10/25/anuloma-viloma/>, 13.06.2022.



ÖZGEÇMİŞ

Bireysel Bilgiler:

Adı ve soyadı: İpek ÖZGÜVEN

Eğitim Durumu

2013-	Sanatta Yeterlilik İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Tiyatro Sanat Dalı
2010-2011	Yüksek Lisans University of East London, Performans Sanatları Enstitüsü, Oyunculuk
2007-2010	Lisans Université Sorbonne Nouvelle, Sahne Sanatları Enstitüsü, Tiyatro
2002-2007	Saint Joseph Lisesi

Mesleki Deneyim

2017-2018	İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Drama ve Oyunculuk Bölümü, Öğretim Görevlisi
2012-2017	İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Drama ve Oyunculuk Bölümü, Araştırma Görevlisi
2011-2012	Talimhane Tiyatrosu, Proje Koordinatörü

Oyun Çevirileri

- Bir Ruhun Hikayesi / Une Histoire D'âme (Bénédicte Acolas)
- Einstein'ın İhaneti / La Trahison d'Einstein (Éric-Emmanuel Schmitt)
- Terzihane / Tailleur Pour Dames (Georges Feydeau)
- Edmond / Edmond (Alexis Michalik)
- Sessizlik, Kayıttayız! / Silence, On Tourne! (Patrick Haudecoeur, Gérald Sibleyras)

Yönetilen Atölye Çalışmaları

- Eğitmen: “Embodiment Of Universal Emotions” Theatre Of Changes, 11th International Festival Of Making Theatre - Yunanistan, Temmuz, 2015.
- Eğitmen: “Embodiment Of Universal Emotions” Siena Üniversitesi, İtalya, Temmuz, 2014.
- Eğitmen: Lise öğrencileri ile drama atölyesi. Habire Yahşı Anadolu Lisesi'nin Bilim Fuarı ve Sanat Şenliği Haftası, İstanbul, 2015. (Kolaboratif çalışma: Arş. Gör. Gülşah Fırıncıoğlu)

Bildiriler

- Konuşmacı: “From Ancient Greek Actor’s Art Of Rhetoric To Today’s Art Of Body Expression” VII. European Conference on Social and Behavioral Sciences. Romanya, Haziran, 2015.
- Konuşmacı: “The Place Of Actresses In The 17th Century France VI” European Conference on Social and Behavioral Sciences (İzmir) – Şubat, 2015.

Yönettiği Oyunlar

“Why Do You Look At Me Differently?” – Londra, 2011. (Kolaboratif Çalışma: Nichola Woolley, Nicoletta Procopiou)

Yazdığı Oyunlar

- “Why Do You Look At Me Differently? – Londra, 2011. (Kolaboratif Çalışma: Nichola Woolley, Nicoletta Procopiou)
- “Guernica” – (Kolaboratif Çalışma: İ. Poce, T. Welles, N. Procopiou) Londra, 2011.

Jüri Üyelikleri

14. PAM Liselerarası Tiyatro Festivali, İstanbul, 2015.

Yabancı dil(ler)

İngilizce (İyi), Fransızca (İyi)

Sınavlar

ALES: 90

YDS: 90