

Antik Yunan'da Seyirci – Performans İlişkisi

İpek ÖZGÜVEN¹

ÖZ

Antik Yunan'da dramatik performansların yaratım sürecinin en büyük motivasyonu seyircidir. Klasik ve Helenistik dönemde seyirci fenomeni, modern seyirci algısından oldukça farklıdır. Tarih boyunca nüfusuna oranla muhtemelen en çok tiyatro seyircisine sahip olan bu kültür ile ilgili incelenmesi gereken unsurlar sadece performansın öğeleri değil; aynı zamanda bu performanslar ile seyircisi arasında kurulan ilişkidir. Boş vakitlerinde, sadece kişisel eğlencesi için tiyatroya vakit ayırmaya çalışan seyirci ile Antik Yunan kültürünün sosyal, politik, dinsel ve sanatsal anlamda en büyük etkinliklerinden birine, senede bir defa katılma şansı bulan seyirci, birbirinden tamamen farklı deneyimler yaşar. Antik Yunan seyircisi için bu performanslar, sadece bir sanat yapıtından ibaret olamaz. Bu nedenle, seyircinin kendinden izler bulduğu bu tür ile arasındaki ilişki yakından incelenmeye değer görülmelidir.

Anahtar Kelimeler: *Antik Yunan, Seyirci, Performans*

Audience – Performance Relationship In Ancient Greece

ABSTRACT

The biggest motivation for dramatic performances' creation process in Ancient Greece was the audience. The perception of audience phenomenon in Classical and Hellenistic periods is fairly different from modern audience. The notions to be examined about this culture, which probably has the largest audience throughout history compared to its population, are not only the elements of performance; but also the relationship between these performances and their audience. The audience trying to spare time for theater only for personal entertainment when they are free and the audience who has the chance to attend one of the biggest social, political, religious, and artistic events of the time once a year, have extremely different experiences. These performances cannot be just a work of art for the Ancient Greek audience. This is why the relationship between this genre and its audience who finds traces of itself in it, should be considered worthy of close examination.

Keywords: *Ancient Greece, Audience, Performance*

¹ Doktora öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, ipek.ozguven@gmail.com, Orchid: 0000-0002-5526-3591

Geliş Tarihi: 08 Mart 2022 Kabul Tarihi: 16 Nisan 2022

Giriş

Seyirci imgesi ve düşüncesi, dramatik performans türlerinin yaratılma aşamasında tarih boyunca önemli bir itki rolü üstlenmiştir. Seyircisi olmayan bir performansın, yaratıcı güç, istek ve kalite bakımından oldukça eksik kalacağı öngörülebilir. Neticede izleniyor olma güdüsü, kendini birine/bir şeye ifade ediyor olma fikri ve beğenilme arzusu ortadan kalktığında, oyuncu için yaptığı işin cazibesi de ortadan kalkar. Tarih boyunca, performansın bağlı olduğu sosyo-kültürel anlam değiştiğiçe, seyircinin niteliği de sürekli değişmiştir. Dramatik türün doğuşundan önce, seyirci olgusu iki türlü algılanabilir. İlki, dans, *pompe*¹, müzik ve atletik yarışmalar gibi performans türlerini izleyen seyirciler; diğeri ise adına düzenlenen ritüel, gösteri ve yürüyüş alaylarını izleyen tanrı. Antik Yunan dramatik performanslarında ise seyirci kavramı farklı boyutlar kazanmıştır. Bu çalışmada Antik Yunan'da dramatik türün doğuşu ile şekillenen seyirci-performans ilişkisi sosyal, felsefi, siyasi, mekânsal, fonksiyonel ve performatif açılardan incelenecektir.

Seyirci – Performans İlişkisinin Farklı Açılardan İncelenmesi

Antik Yunan tiyatrosu, tanrı Dionysos adına düzenlenen ritüellerden türemiştir. Dramatik performansın, Dionysos için şarkılar söyleyen *dithyrambos* korosundan bir kişinin, korodan ayrılıp onlara cevap vermesi ile evrilen bir tür olduğu yaygın görüştür. Dionysos için düzenlenen tek performatif tür *dithyrambos* değildir; *eiresione*, *ancehsterion*, *lenea* gibi birçok farklı ritüel de Dionysos adına düzenlenmiştir. Bu ritüellerin detayına girilmeyecektir; ancak hepsinin doğum-ölüm, mevsim döngüleri, ekin

hasadı gibi doğa konularını işleyen, katılımcıların müzik eşliğinde, esrime halinde dans edip, uygun ritüelleri gerçekleştirdikleri ve mitleri canlandırdıkları performanslar olduğu söylenebilir. Bu performanslarda seyirci, tanrıdır. Dramatik türün doğuşu ile birlikte izleyenler arasına insan-seyirci eklense de, Antik Yunan'da festivaller Dionysos adına düzenlenmeye devam ettiğinden; insan-seyircinin ötesinde ulaşılmak istenen, alandaki mevcudiyetini koruyan bir tanrı-seyirci de vardır. Fakat Dionysos her kadar performans alanının içinde kendine bir yer tutmuş olsa da, aslında Dionizyak olan, dramatik türde Apollonik olan ile dizginlenir. Önemli Antik Yunan kültür öğelerinden *agon*'un² izine bu çatışmada rastlamak mümkündür. Artık oyuncular kendilerini kontrol eder, esrime halinde değillerdir. İfade edilmek istenen, beden ve ruh ile olduğu kadar, söz ve akıl yolu ile de aktarılmak zorundadır; çünkü esas seyirci insandır. Ritüelde motivasyon tanrıya ulaşma iken; tiyatrodan, sanatı ve yaratımı seyirciye sunma motivasyonu esastır. İzlenme içgüdüğü ile eyleme geçilir. Ancak dramatik tür ne kadar evrim geçirmiş olursa olsun, barındırdığı dinsel yanı göz ardı etmek mümkün değildir. Dinsel boyut varlığını oyunlar içerisinde sergilenen ritüeller ile de hissettirir. Oyun öncesinde kurban ritüelleri; oyunlar esnasında da seyircilerin çok aşına oldukları *libation* (şarap dökme), evlilik, cenaze, bilicilik gibi konularla ilgili ritüeller gerçekleştirilir. Modern seyirci için törensel atmosferden başka bir şey ifade etmeyecek bu ritüeller, Antik Yunan seyircisinin hayatının önemli bir parçasıdır. Aslında sahnede izlenen, bir anlamda tanrı adına düzenlenen bir tören olduğundan; seyirci bu törene gelirken bir Dionysos ritüeline katılacağıının farkındadır. Dolayısıyla

¹ Antik Yunan'da belli bir noktadan başka bir belirli noktaya doğru düzenlenen dinsel yürüyüş alayı.

² Antik Yunan'da çatışma, mücadele veya yarışma için kullanılan ve kültürlerinde önemli yer tutan bir terimdir.

oyunlar, seyirci için kurgusal olanı izlemenin ötesinde bir anlam ifade eder. Estetik, din ve işlevsellik bir arada sunulur.

Tanrı adına düzenlenen bu festivaller, Antik Yunan halkının sosyal hayatının da en önemli etkinliklerindedir. Attika'da her biri senede bir kez düzenlenen festivallerin en önemlileri Büyük Dionysia, Lenaia, Anthesteria ve Kırsal Dionysia'dır. Bunlar arasında en çok önem atfedilene ise, o dönemlerde en az Olimpik Oyunlar kadar popüler olan Büyük Dionysia'dır. Diğer festivallerler lokal olarak düzenlenirken, Büyük Dionysia pan-Helenik bir nitelik taşır. Seyirciler, deniz aşırı topraklardan bu etkinlik için gelir. Bu yüzden festival, yelkenle seyahat etmeye elverişli olan, Mart aylarına denk gelen *Elaphêboliôn*'da düzenlenir.

Büyük Dionysia'nın MÖ VI. yüzyılda 534 yılında (Biber, 2006: 64) düzenlenmeye başlamasının temel bir sebebi vardır. Peisistratos, daha önce bahsi geçen ve çoğu gizli olarak düzenlenen Dionysos ritüellerini resmileştirerek alt sınıfı yanına çekmek ister ve başarılı da olur. Dionysos inancının yayılması ile halkı aristokrat yöneticilerin yanından kendi safına çeker. Bu neden başlı başına, festivalin popüler olması için yeterlidir. Ancak bu aşamada seyirci henüz lokaldir. Büyük Dionysia'nın öneminin denizleri aşması ise Atina Uygarlığı'nın MÖ 480'li yıllarda gümüş madenlerini keşfetmesi ile gerçekleşir. Bu keşif ile çok büyük bir ekonomik güce sahip olan Atina Uygarlığı, kurduğu donanma ile Ege Denizi çevresinde bulunan toprakların hamisi konumuna gelir. Haraç karşılığında bu topraklara koruma sağlar. Artık çok güçlüdür ve bu gücü her alanda sergilemek ister. Mimari, kültürel, sanatsal anlamda gelişime çok önem verilir ve *Areopagus*, *Odeon*, *Parthenon*, Athena tapınağı gibi büyük

yapılar inşa edilir. Yeni Atina'yı herkese göstermek gerekmektedir; bu yüzden de Büyük Dionysia'ya deniz aşırı topraklardan misafirler davet edilir. Yani seyirci artık, alt sınıf yandaşlığının kazanılmasının yanında, devletin erkini ispat edebileceği bir unsura da dönüşür.

Büyük Dionysia *proagon*³ ve oyun hazırlıklarının yapıldığı gün hariç beş gün sürer. (Sparta Savaşları sırasında bir gün iptal edilir ve festival dört gün olarak düzenlenir. Ayrıca komedyanın MÖ 486, satirin ise MÖ 501 (Storey ve Allan, 2005: 8) yılından itibaren Büyük Dionysia'da sahnelenmeye başladığının göz önünde bulundurulması gerekir.) İlk gün yürüyüş alayları ve yirmi *dithyrambos* performansı düzenlenir. Yürüyüş alaylarında seyirciler de aktif katılımcılardır. En güzel kıyafetler giyilir, içkiler içilir, danslar edilir, kurbanlar kesilir. *Dithyrambos*'larda aktif katılımcı olarak yer alınmasa da; erkek seyircilerin hayatlarının bir döneminde bu korolardan birinde yer almış olması yüksek ihtimaldir. Yani seyircinin çok aşına olduğu bir türdür. İkinci gün beş komedya sahnelenir. Üç, dört ve beşinci günlerin her birinde ise üçer trajedi ve birer satir oynanır. Programın yoğunluğundan da anlaşılacağı üzere seyirciler beş tam gün boyunca bu festivale zaman ayırırlar. Yaygın görüş, seyircilerin sabahın ilk ışıkları ile birlikte ellerinde meşalelerle performans alanına giriş yaptığı yönündedir. (Kısıtlı kaynaklar ise giriş saatini daha makul olan 09.00-10:00 saatleri olarak gösterir.) Oyun alanına gelmeden önce, bütün gün devam edecek etkinlik süresince çok fazla acıkmamak için oldukça büyük bir öğün yenir. Seyirciler yanlarında şarap ve kuru yemiş, meyve gibi yemesi kolay atıştırma malzemeleri getirir. Tüm gün boyunca aynı yerde oturulur. Yanlarında minder benzeri

³Oyunların Odeon'da tanıtıldığı gün.

yumuşak oturma gereçleri getiriyor olmaları muhtemeldir. Sürekli şarap içildiğinden, gün sonuna doğru artık seyircilerin sarhoş olmaya başladıkları öngörülür. Muhtemelen satir türünün genellikle üç tragedyanın ardından sahnelenmesinin nedeni de budur. Trajik atmosfer, eğlenceli bir oyun ile sonlandırılır. Seyirci tepkisini oyunlarda açıkça belli eder; bu durumda hem Atina demokrasi anlayışının, hem de içki içiliyor olmasının etkisi vardır. Roselli'nin belirttiği gibi, bir tragedya oyuncusunun hatası sonucunda, seyircilerin tepkileri ile performansın sonlandırıldığı (Akt. Aristoteles, 1455a21–29) veya komedyaya yazarı Platon'un Büyük Dionysia'da seyirciler tarafından çok başarısız bulunduğu için başka bir festivale atandığı anekdotlar arasında yer alır. (Akt. Csapo ve Slater, 1995: 135). Seyirciler oyunu beğenip beğenmediğini çeşitli sesler çıkararak veya ayak tabanlarını yere vurarak belli eder. Taşkınlık yapan seyirciyi uyarmak için ise güvenlik görevlisi olarak nitelendirilebilecek bir personel bulunur. Bu süreç, seyirciler açısından sadece sosyal ve dinsel bir önem arz etmez. Dramatik performansların sergilenme biçimi, aynı zamanda demokrasinin bir uzantısıdır. Yarışmaya katılacak olan oyunlar archon⁴ tarafından belirlenir. Ardından 500 kişilik boulai⁵, her 10 deme'den⁶ jüri adaylarını belirler. Her deme'nin jürisi kura ile belirlenir. Seçilen 10 kişinin oyları kapalı bir kaptan toplanır. Archon tarafından kura ile 5 oy seçilir; çoğunluk sağlanırsa kazanan belli olur. Çoğunluk sağlanamaması durumunda 2 oy daha seçilir, hala eşitlik söz konusu ise oylar 10'a tamamlanır. (Marshall ve Willigenburg, 2004: 90-91) performanslar tamamlandıktan sonra en iyi oyunu belirler.

⁴Antik Yunan'da polis'in yöneticisi, hakimi.

⁵500'ler Meclisi: Antik Yunan'da şehrin günlük işleriyle uğraşmak için görevlendirilmiş vatandaşların meclisidir.

⁶Polis'in kendi yerel yönetimi bulunan bölgelerinin her birine verilen ad.

Ancak jürinin en iyi oyunu seçmesinde, seyircinin performans esnasında verdiği tepkiler de çok etkili olur. Beğenisini dile getirme şansı bulan seyircide bir topluluk ruhu oluşur. Bu etkinliklerde, her sınıftan insan beş gün boyunca bir araya gelir. Atina vatandaşları, deniz aşırı topraklardan gelen Atina vatandaşı olmayan misafirler, yöneticiler, orta ve alt sınıf, efendilerinin izni ile köleler performanslara seyirci olarak katılım sağlarlar. Hatta hapisanede bulunan suçlulara bile bu beş gün boyunca özgürlük hakkı tanınır. Üstelik seyirciler arasında Sokrates, Perikles, Kleon gibi dönemin önemli insanları da bulunur; özellikle deniz aşırı topraklardan gelen misafirler için onların katılımı oldukça önemlidir. Oyunlara katılım konusunda tek soru işareti ise kadınlarla ilgilidir. Kadınlar, yürüyüş alaylarına katılabilir ancak dramatik performanslarla ilgili net bir bilgi yoktur. Öte yandan kadınların oyunları kesin olarak izlemediğine dair bir söylem de hiçbir kaynakta bulunmaz. Kadınların dramatik türlerde izleyici olamadıklarına dair varsayım, yukarıda adı geçen seyirciler sıralanırken (yöneticiler, köleler vb.) kadınlardan bahsedilmemesinden kaynaklıdır. Bunun yanı sıra, ekonomik durumunun yetersizliği nedeniyle tarla işçisi veya hizmetçi olarak çalışan kadınların dışındakiler, baba evinde ve daha sonra evlendikleri erkeğin evinde tecritte bulunurlar. Sadece kadınların katıldığı ritüel ve festivallere katılmaya hakları olduğu söylenir. Fakat yine de günümüze kalan yazılı kaynaklar bu yönde detaylı olarak incelendiğinde, festivallere katılabildikleri kanısına varmak da mümkün olabilir. Platon, Gorgias adlı eserinde dram sanatının, özellikle de tragedyanın "çocuklar, köle, özgür kadın ve erkeklerden oluşan demos'a hitap eden bir retorik türü" olduğunu söyler. Aynı söylem Yasalar adlı eserinde de seyircinin tanı-

mı yapılırken kullanılır. (Henderson, 1991: 138) MÖ V. yüzyılda yaşamış iki yazar Ste-simbrotos ve Ion'un anekdotlarında ise Aiskhylos'un Eumenidler adlı oyunundan etkilenen kadınların düşük yaptığı, Alkibiades adlı bir devlet adamının choregos⁷ görevini üstlendiği bir oyuna katılırken giydiği kıyafetin hem kadınlar hem erkekler tarafından çok beğenildiği belirtilir. Plutarch ise, Atina'da sahnelenen yeni bir traged-yada kraliçeyi canlandıracak oyuncunun sahneye daha kalabalık bir mayetle girmek istediğini söyler. Oyunun choregos'u Melanthios ise oyuncuyu sahneye itip yüksek sesle şöyle der: "Phocion'un⁸ karısını görmüyor musun? Dışarı çıktığında nasıl tek bir eşlikçiyle geziyor? Sen havalara girip kadınları yozlaştırıyorsun." (Henderson, 1991: 139) Bu anekdotlar daha ziyade MÖ IV. ve MÖ. III yüzyıllara ait olsa da, genel bir fikir oluşturmada yardımcı olabilir. MÖ VI. ve MÖ V. yüzyılların tiyatro mimarisi ile sonraki yüzyılların arasında da farklılıklar bulunur. Örneğin daha önce bahsi geçen gümüş madenlerinin bulunuşunun ardından giderek zenginleşen Atina Uygarlığı'nın mimari anlamda yapılanması MÖ V. yüzyılın sonlarını; 17.000 kişilik kapasiteye sahip olan Dionysos Tiyatrosu'nun tamamlanması ise MÖ 342-326 yıllarını bulmuştur. (Eyewitness, 2019: 97) Öncesinde tahta sıralardan oluşan theatron'a ancak 3.700-7000 kişi sığıldığı düşünülür. (Diğer deme'lerde⁹ bulunan tiyatro yapıları önceleri 2.000-3.000 seyirci kapasitesine sahipken, ilerleyen yıllarda bu kapasite 5.000'e kadar artmıştır.) Büyük Dionysia'nın ilk düzenlenmeye başladığı MÖ 534 yılından MÖ 342 yılına kadar geçen süreçte, seyirci demografisinin oldukça fazla değiştiği

⁸Antik Yunan'da dramatik performansları finanse eden ve bunu bir devlet görevi olarak üstlenen zengin Atina vatandaşı.

⁹MÖ 350-MÖ 318 yılları arasında aktif çalışmış devlet adamı ve asker.

öngörülebilir. İlk yıllarında bir tepenin eteğinde ve daha sonra bu eteğe kurulan tahta sıralarda, kesin kurullarla belirlenemeyecek bir seyirci kitlesi oturmaktadır. Sınırları esnek olan bu yapıda, tahta sıraların arkasında yer alan tepenin üzerine yerleşen, cinsiyet, sınıf ve ırk bakımından kontrolü sağlanmayan seyircilerin de yer aldığı düşünülebilir. Seyircilerden, bazı kaynaklarda sadece eğitilmiş ve elit kesimden oluşan bir kitle, bazılarında ise her kesimden katılımcının bulunduğu homojen bir kitle olarak bahsedilmesinin bu dönüşümden kaynaklı olması muhtemeldir. Mimari yapının değişimi ve genişlemesi ile birlikte oyunları sadece biletli seyirciler izlemeye başlar. Bu, tahta sıraların arka tarafında konumlanan biletsiz seyirciler ile bilet alan kesim arasında adaleti sağlamak için atılmış demokratik bir adım olarak görülebilir. Bilet uygulaması ancak MÖ V. yüzyılın ortalarında başlar. Bu yıllar, theoric adı verilen, ekonomik olarak bilet alamayacak olanların da oyunları izlemesini sağlayan fonun kurulması ile aşağı yukarı aynı zamana denk gelir. Biletler yaklaşık iki obol, yani o dönemde bir işçinin günlük yevmiyesinin üçte ikisi kadardır. Biletler, oturulacak koltuğun hangi galeriye ait olduğunu gösterir. Oturma düzeni aşağıdan yukarıya doğru hiyerarşiktir. En önde yöneticiler ve davetli misafirler yer alır; burada oturanların biletleri ücretsizdir. Her deme'nin kendine ait galerisi bulunur. Köleler, ücretleri efendileri tarafından ödenirse oyunları izleyebilirler; muhtemelen tüm gün boyunca ayakta dururlar. Kadınların seyirci olarak katılabildikleri senaryoda, en arka sıra onlara ayrılmıştır. Aristophanes'in Barış (MÖ 421: 962-967) adlı oyununda geçen aşağıdaki dizelerden de böyle olduğu anlaşılabilir: (İngilizce metin, daha iyi anlaşılabilmesi için eklenmiştir.)

“TRYGAIOS - Sonra da arpa tohumlarını at seyircilere. (...then scatter the rest of the barley among the audience.)

KÖLE - Attım işte. ('Tis done.)

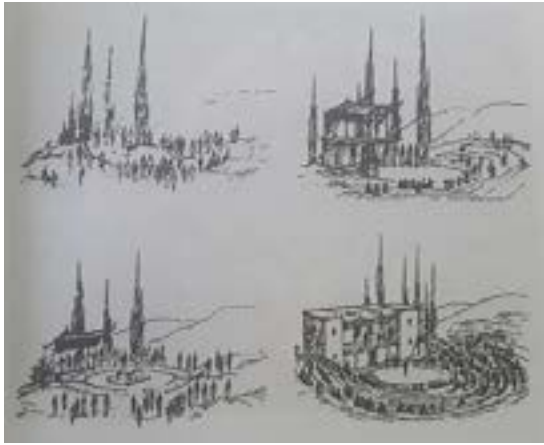
TRYGAIOS - Oldu mu? (Köleye) (You have thrown it?)

KÖLE - Elbette, bak şu seyircilere ne kadar çoklar,

Ama tohumsuz kalmış biri yok aralarında. (Yes, by Hermes! and all the spectators have had their share.)

TRYGAIOS - Kadınlar tohumsuzmuş.(But not the women?)

KÖLE - Onlara da kocaları versin bu gece. (Oh! their husbands will give it them this evening.)”



Resim 1. Antik Yunan tiyatrosunun gelişme evreleri (Özdemir Nutku, 2011: 96-ek)

Bu aşamada seyircinin oturduğu alandan da bahsetmek gerekir. Yunan topraklarındaki ılıman iklim nedeniyle performansların açık alanda yapılması hiç de zor değildir. Oyun, orchestra adı verilen dairesel bir alanda gerçekleşir. Bunun temel iki nedeni, türün ritüelistik kökenleri ve seyircinin görüş açısından oyun alanının daha geniş bir kısmına yayılabilmesini sağlamaktır. Yani çember tercihi ile hem seyir imkanı hem de oyunun ritüel niteliği artırılır. Seyircilerin

oturduğu alana ise görmek kelimesinden türemiş theatron ismi verilir. Theatron ilk etapta, seyircilerin dağın eteğine oturduğu alana, sonraları daha rahat oturmalarını sağlayan ve ikria adı verilen tahta sıraların bulunduğu alana, daha sonra ise, sabit bir yapı haline gelen tiyatro mimarisindeki mermer seyirci oturma alanına verilen ad olmuştur. Antik Yunan tiyatro mimarisinde seyircinin yer aldığı alanlara verilen isimlere kısaca göz atmak gerekirse:

Parados: Orchestra'nın iki yanında yer alan giriş-çıkış için kullanılan yollar (Oyuncular için de kullanılır.)

Theatron: Seyircilerin oturduğu yarım daire biçimindeki seyir alanı

İkria: Seyirciler için kurulan ahşap sıralar

Prohedria: İkria'dan sonra gelişen mermer seyir koltukları

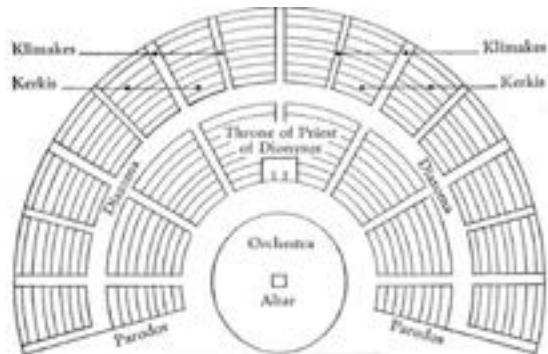
Proedria: En ön sırada yer alan, önemli seyircilerin yerleştirildiği tahtvari koltuklar

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



Resim 2. Theatron düzeni

(<https://back-to-our-future.org/results-entry/the-ancient-greek-theatre.html>: 02.03.2022) Bu mimarinin gelinen son noktasında, bugün bile yapımında zorlanılan bir akustik kapasite bulunur. Orchestra alanının ortasında yere düşen bir demir paranın çıkardığı ses en arka sıradaki seyirci tarafından net bir biçimde duyulur. Antik Yunan tiyatro mimarisinin günümüze kalan en güzel örneği olduğu söylenen Epidaurus Tiyatrosu'nda Fiobinacci altın oranının kullanıldığı tespit edilmiştir. 34+21 sıra düzeneği kurulan bu yapıda sesin iletimi ileri düzeydedir. (Scott ve Marketos 2014: 27) Theatron'da kullanılan 30 derecelik açı, hem herkesin orchestra'yı rahat görünüşü, hem sıralara rahat tırmanışı açısından elverişli olması, hem de seyircinin daha iyi işitmesi için tasarlanmıştır. Seyircinin nasıl işittiğinin yanı sıra, ne işittiği de üzerinde durulması gereken önemli bir unsurdur. Seyirci, bugün anlaşılması zor müzikal niteliklere sahip bir metin dinler. Başka bir dile çevrilirken neredeyse tüm müzikalitesini kaybeden metin, Antik Yunan dilinden Yunancaya çevrildiğinde dahi büyük bir değişime uğrar. Hâlbuki orijinal metnin içindeki ritim, sahne üzerine yansıdığı anda aksiyonun da ritmini oluşturur. Bu ritmi kavrayabilmek için metin, sadece bir şiire yaklaşır gibi değil, dramatik bir şiire yaklaşır gibi çalışmalıdır. Metinlerdeki her farklı ritim ve beraberinde getirdiği her ortak ses, her ortak nefes, oyuncuyu, performansını ve dolaylı olarak seyircinin seyir zevkini farklı bir boyuta taşır. Seyircinin sahnede izlediği ve duyduğu metin, aslında önceden de aşına olduğu bir mitin uyarlamasıdır. Konuya aşağı yukarı hâkim olursa da metin, yazar tarafından değiştirilmiştir. Örneğin Sophokles'in Kral Oedipus metninde gerçekler ortaya çıktığında Oedipus kendini kör eder; ancak Odyssea'da Oedipus'un kendini kör

etmesi söz konusu değildir. Bir başka örnek olarak Aiskhylos'un Agememnon adlı oyunundaki Helena karakteri ile Euripides'in Helena adlı oyunundaki Helena karakteri arasındaki farklılığa değinilebilir. Bahsi geçen ilk oyunda Helena eşini aldatan, savaşa sebep olan kötü bir karakterken, diğer oyunda eşine sadık, yanlış anlaşılmalı, iyi kalpli bir karakterdir. Her ne kadar metin farklı olsa da, oyunun öncesindeki hikâye aynıdır; seyirci için ortak bir hafızayı, ortak bir duyguyu ve ahlaki ifade eder. Antik Yunan halkı için mitler bugün algılanabileceğinden çok daha fazla anlam taşır. Kulaktan kulağa yayılan bu hikâyeler toplumun değerlerini oluşturur. Seyirci için izlenen hikâye, içinde bulunduğu topluluğun ortak kültürüdür. Yanı sıra, Atina seyircisinin sahnede izlediği oyunlar, yaşadıkları dönemin günceli ile ilgilidir. Oyunlar konularını mitlerden alır ve yakın tarihte yaşananlar ile birleştirilir. Örneğin, Aiskhylos'un Eumenedler metninde Orestes, Areopagus'ta yargılanır. Areopagus MÖ 460 yılında inşa edilmiş, oyun ise MÖ 458 yılında sahnelenmiştir. Şehir hayatındaki gelişmelerin yanı sıra yaşadıkları tarihi olaylar, güncel felsefi yaklaşımlar veya devletin erkinin gelen misafirlere kanıtlanması da oyunlara taşınan konular arasında yer alabilir. Örneğin Euripides, Atina'nın Milos adasına yaptığı çıkarmada, adanın tüm yetişkin ve genç erkeklerini öldürerek yaptığı zulmü zekice bir yaklaşımla Troyalı Kadınlar metni üzerinden anlatır. Yine Euripides'in Alcestes oyununda babasından kendisinin yerine ölmesini talep eden bir kahraman vardır. Bu, dönemin popüler felsefi yaklaşımlarından physis ve nomos'u¹⁰ sahneye koymaktadır; eskinin yerine yeninin gelmesinin zamanlaması. Gelen konuklara ise her fırsatta Atina'nın ne kadar demokratik

¹⁰Antik Yunan'da yazılı olmayan yasa, töre (nomos) ve doğa yasası kavramları (physis).

ve yaşanılması bir yer olduğu kanıtlanmak istenir: Örneğin Euripides'in Medea'sı, sürüleceğini öğrendiğinde demokratik kent Atina'ya gönderilmeyi ister. Tüm bunlar seyircinin aşına olduğu, kendinden, kendi toplumundan ve tarihinden izler bulduğu, politize olmuş metinlerdir. Metnin yanı sıra performansların en önemli öğelerinden biri olan koro da seyircinin kendisini temsil eder. Seyirci, kendi sesini koro aracılığı ile duyar. Koronun kahramana verdiği tepkiler, seyircinin vereceği tepkilerdir; ortak sestir. Koro ahlaka uygun ve doğru olanı dile getirir, aşırılıkları eleştirir. Koro-solo oyuncu agon'unda, oyuncu kendini koroya anlatmaya çalışırken aslında seyirciye anlatmaya çabalar. Bu ilişki, Atina'nın demokratik yapısı ve seyircinin bu yapı sayesinde anlamaya ve dinlemeye ne kadar açık olduğu ile bağlantılıdır. Seyircinin izlediği koroda herhangi bir kimlik veya statü bulunmaz çünkü birliği temsil eder yani; seyircinin daha önce katılımcısı olduğu Dionysosçu bütünü. Sahnede izlediği ise, bu Dionysosçu yaklaşıma, Apollonik sanat unsurunun eklenmiş halidir. Nietzsche, koro hakkındaki görüşlerini şöyle dile getirir:

"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 sahnesele imgelemden farklı olmasının yanı sıra, tragedyada seyircisi de kesin olarak modern seyirciden farklıdır. Çünkü Grek halkı, karşısında duran esere sanki gerçekten gözünün önünde canlanıyormuş gibi bakar." (Turanlı, 2009: 24) Koronun komedyada türünde bir işlevi daha bulunur: seyirci ile solo oyuncular arasın-

da bir kalkan görevi üstlenmek. Komedyada seyircisi de, tragedyada seyircisi gibi tepkilerini oyun esnasında belli eder. Ancak bu sefer türün sağladığı atmosfer nedeni ile seyirciler daha rahattır ve oyun esnasında oyunculara sataşır. MÖ IV. yüzyılda sahne alan oyuncuların Theodoros'un bir anekdotunda "Seyirci insanı delirtebilir." demiştir. (Revermann, 2006: 161) Koro, bir anlamda da seyircinin dikkatini sahne üzerinde tutabilmesindeki en etkili unsurlardan biridir. Beş tam gün boyunca sahnede olanları dikkatle ve istekle izlemek oldukça zordur. Seyircinin dikkatini çekebilme ve sürekliliğini sağlamak için performansın görsel bir şölen sunması gerekir. Solo oyuncunun, seyircinin aşına olduğu bir metni tek başına oynayarak gerekli dinamizmi yaratması mümkün değildir. Sahnede, aylarca süren ensemble çalışmasının ürünü olan koronun uyumlu bütünlüğüne, dansına, şarkısına, görseleğine, hareketine ihtiyaç duyulur. Sahne üzerinde, bireysel olandan ziyade kolektife odaklanmak daha caziptir. Koronun sahne üzerindeki devinimi ve önemi yüzyıllar içerisinde giderek azalsa ve çekiciliğini yitirse de türün ilk yıllarında "koronun dansında, fırtınalı bir akşamda denizdeki dalgalardan daha çok figür" kullanılır. (Ridgeway, 2015: 65) Seyircilerin, sahnelenen dans türlerinin çoğuna hâkim olması muhtemeldir. Atina vatandaşları eğitimlerinin bir parçası olarak gymnopaidai adı verilen dans dersleri alır. Ancak dans etmeyi bilen kişiler eğitilmiş ve erdemli sayılır. Dolayısıyla hem eğitimi aldıkları hem de kültürlerinin geniş bir alanında yer tutan (evlilik, cenaze vb.) dans türlerini sahne üzerinde izlemek, seyirciler için ortak bir kültürel paylaşım haline gelir. Performans, bugünkü gerçeklik anlayışından oldukça uzaktır. Yine de bu, dönem seyircisinin gerçeklik anlayışından uzak

olduğu anlamına gelmemelidir. Bu dekoruz (Dekor olarak sadece boyalı panolar ve ilerleyen yıllarda karakterleri uçurmaya, çeşitli şekillerde sahneye sokmaya yarayan makinalar kullanılır.), gündüz vakti hava aydınlıkken sahnelenen oyunlarda seyirci ile farklı bir bağ kurulur; çünkü performans alanı hem oyuncuların hem de seyircinin hayal gücüne bağlıdır. Seyir alanında, mekânın boyalı panolarla, zamanın ise metinle tasvir edildiği dairesel bir alan, renkler ve süslemelerle kodifiye edilmiş kostüm ve maskeler, yine kodifiye bir beden dili kullanan oyuncuların sergilediği performans ve onların da arkasında seyircinin yaşamdan ve tanrıdan uzaklaşmaması gerektiğini hatırlatan uçsuz bucaksız bir yeryüzü ve gökyüzü manzarası bulunur. Oyuncuların kullandığı beden dili, Antik Yunan halkının günlük, doğal beden dilinin daha büyük ve keskin haline benzer. (Taplin, 2003: 13) Tüm seyircilerin algılayabilmesi için daha dışavurumsal, daha estetize ve daha simgeseldir; bu tercih, yüzü maske ile örtülü oyuncunun söylediklerini ve duygularını seyirci için daha anlaşılır kılar. Oyuncu karaktere psikolojik açıdan yaklaşmaz; seyirci de bu bakış açısına ihtiyaç duymaz. Maske, her ne kadar gerçeklik algısını yıkıyor gibi dursa da, aslında oyuncunun canlandırdığı karakterin özünü, ethos'unu¹¹ yansıtan bir ifadesi vardır. Üstelik mekânın genişliği nedeniyle de, kullanılan maskeler, oyuncuyu hem görsel hem de işitsel anlamda seyirciye yaklaştırma anlamında işlevseldir.

Tüm bu açık hava, dekor ve ışık eksikliği, beden kullanım tercihleri ve maske unsurlarına rağmen, seyirci izlediği performanstan fazlaca etkilenir; tragedyalarda oynanan oyuna saygı duyar, komedyada ve satirde oyunda yer alanlara sataşır. Performanslarda sahnelenen ritüeller esnasında

kendini oyunun bir parçası gibi hissetmesi muhtemeldir. Örneğin cenaze ritüellerinde dizlerinin üzerine çöktükleri veya *exodos*¹² bölümlerinde ayakta bekledikleri öngörülebilir; böylece seyirci kendine performans içerisinde bir yer edinmiş olur. Bu türün kendi döneminde oldukça popüler olması ve seyircilerin dramatik performanslardan bu denli etkilenmesi elbette dönem filozoflarının da seyirci-performans ilişkisi üzerine düşünmesini beraberinde getirmiştir. Sokrates tragedyayı mantıktan uzak bulur çünkü gerçeği değil, güzel olanı gösterir. Bu yüzden seyirciyi baştan çıkarır ve aklını bulandırır; yani ona göre dramatik türden uzak durulması gerekir. Platon'a göre şiirler, şairlerin değil, tanrısal esinin ürünleridir. Taklidin taklidi olan ve hakikatten uzaklaştıran bu tür, seyircinin ruhsal dengesini korumasını zorlaştırır. Çünkü tragedya seyircisi, izlediği performans karşısında duyduğu zevk ve acı ile karmaşık bir ruh haline sürüklenir; bu yaşanan katharsis'tir. Aristoteles'in aksine, Platon'un katharsis anlayışında insan, bir arınma yaşamaz; daha kötü ve mutsuz olur. Aristoteles'e göre ise dramatik türün seyirci için homeopatik bir boyutu vardır. Trajik kahramanın yaptığı hataları izleyen seyirci, kendi potansiyelini keşfedip bir arınma yaşar; Aristoteles'in katharsis'inin Platon'dan farkı budur. İnsanın tutkularını arttırmaz, aksine onlardan arındırır. Seyircinin oyun esnasında izlediği süreç sonucunda aydınlanması, Kerem Karaboğa'nın Oğuz Arıcı'nın sözleriyle aşağıda açıkladığı şekilde gerçekleşir:

"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 şe-

¹¹Yunancada bir toplum ya da bir kişinin ahlaki değerleri ile şekillenen tutumu.

¹² Antik koronun orkestradan çıkarken oyun bitiminde söylediği şiirli ezgi.

yin aşırısından kaçınma) erdeminin dışına çıkan bir eylemde bulunmasının, yani aşırılığa yönelip oto kontrolünü yitirmesinin (hybris'in) bir sonucudur." (Akt. Karaboğa, 2008: 68)

Sonuç

Neredeyse tüm antik kentlerde farklı büyüklüklerde de olsa, bir tiyatro yapısının bulunması Antik Yunanlıların bu türe ne kadar önem atfettiklerinin kanıtı niteliğindedir. Antik Yunan seyircisinin performans ile ilişkisi çok boyutludur ve bu boyutların çoğunu bugünkü seyirci-performans ilişkisi üzerinden anlamlandırmak mümkün değildir. Bu boyutlar dinsel, politik, sosyal, felsefi açılardan değerlendirilebilir. Bu etkinlikler her kesimden insanı bir araya getirebildiğinden, demokrasinin uzantısını temsil eder. Sahnelenen metinlerin politize edilmiş olması da, yakın tarihte yaşanan olayların oyun karakterleri üzerinden anlaşılabilmesi de bunun bir göstergesidir. Seyirciler beğenilerini dile getirebilir; kazananı belirlemede bir nevi karar mercii görevi edinir. Üstelik bu etkinlikler, devletin erkini deniz aşırı topraklara ispat edeceği bir güç gösterisidir. Politik yansımalarının yanı sıra, seyirci, kendi kültüründen ve günlük yaşantısından da izler bulur. Performansın en önemli öğelerinden koro, seyircinin bir yansımasıdır; seyircinin ahlaki değerlerini temsil eder. Yunan kültürünün önemli unsurları olan arete, agon, katharsis, mimesis vb. kavramların izine metinde, performansta, mimaride rastlanabilir. Oyunlar konularını Yunan kültürünün değerli bir parçası olan mitlerden alır. Günlük ve dini ritüelleri de (libation, adak, cenaze vb.) sahnede izlemek mümkündür. Oyun öncesi ve esnasında yapılan ritüeller seyircinin yakından bildiği ve kendi hayatında uyguladığı ritüellerdir. Dolayısı ile kendini oyunun

bir parçası gibi hisseder. Öte yandan, hem bu ritüeller, hem performansın Dionysos adına düzenlenmesi, hem de yer ile göğü buluşturan mimari ile tanrının varlığı hep hissedilir. Seyircinin ötesinde, bu performansları bir de tanrı izlemektedir. Seyirciler, bu gösterimlere gelerek esasında dinsel bir ritüele katılmış olurlar. Tüm bu bakış açıları göz önünde bulundurulduğunda Antik Yunan dramatik performanslarının seyircisi için ne denli önemli olduğu açıkça anlaşılır. Paylaşılan bu alan ve zaman, seyirciyi, sergilenen oyunların da ötesinde bir bütünün parçası yapar. Hem varoluşsal anlamda, hem de içinde bulunduğu toplumun ahlaki, demokratik, sosyal değerlerinin mekânsal yansıması anlamında seyirci kendisinden bir parça bulmuş olur.

Kaynakça

- Anonim. (2015) The Ancient Greek Theatre. <https://back-to-our-future.org/results-entry/the-ancient-greek-theatre.html> (04.03.2022).
- Aristophanes. (MÖ 451). Peace <http://classics.mit.edu/Aristophanes/peace.html> (04.03.2022).
- Aristophanes. (1975). Barış. Barış Oyunları, İstanbul: Hürriyet Yayınları
- Bain, D. (1975). Audience Address in Greek Tragedy. The Classical Quarterly, 25(1), 13–25. <http://www.jstor.org/stable/638240> (02.03.2022).
- Biber, B. (2006). Mitos'tan Logos'a Geçiş Sürecinde Tragedyanın Önemi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Eyewitness, DK. (2019). Athens and the Mainland (Travel Guide), China: DK Eyewitness.

- Henderson, J. (1991). Women and the Athenian Dramatic Festivals. *Transactions of the American Philological Association* (1974-), 121, 133–147. <https://doi.org/10.2307/284448> (02.03.2022).
- Karaboğa, K. (2008). *Tragedya ile Sınırları Aşmak*, İstanbul: E Yay.
- Katz, M. A. (1998). Did the Women of Ancient Athens Attend the Theater in the Eighteenth Century?. *Classical Philology*, 93(2), 105–124. <http://www.jstor.org/stable/270354> (02.03.2022).
- Marshall, CW. ve Van Willigenburg, S. (2004). Judging Athenian Dramatic Competitions. *The Journal of Hellenic Studies*, 124, 90–107. <https://doi.org/10.2307/3246152> (05.03.2022).
- Nutku, Ö. (2011). *Dünya Tiyatrosu Tarihi I*, İstanbul: Mitos Boyut Yay.
- Revermann, M. (2006). *Comic Business: Theatricality, Dramatic Tecnique and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*, Oxford: Oxford University Press.
- Ridgeway, W. (2015). *The Origin of Tragedy*, Cambridge: Cabridge University Press.
- Roselli, D. K. (2014). *Publics and Audiences in Ancient Greek. Meanings of Audiences, Comparative Discourses*, ed. Butsch, R. ve Livingstone S., London & New York: Routledge.
- Scott, TC. ve Marketos, P. (2014). On the origin of the Fibonacci Sequence. 1-46. https://www.researchgate.net/publication/280223479_On_the_Origin_of_the_Fibonacci_sequence (04.03.2022)
- Storey, IC. ve Allan, A. (2005). *Guide to Ancient Greek Drama*, New Jersey: Blackwell Publishing.
- Taplin, O. (2003). *Greek Tragedy in Action*, London and New York: Routledge.
- Turanlı, G. (2009). *Nietzsche’Nin Grekleri: Bir Tragedya ve Bir Kaos Ateşi Oyunu*, Yüksek Lisans Tezi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.