

Başvuru Tarihi: 30.11.2023 / Kabul Tarihi: 03.01.2024 / Özgün Makale

## APOCALYPSIS CUM FIGURIS YA DA TARİHİN DEVAMI

Denizhan ÜLGEN DENİZ<sup>1</sup>

### ÖZ

*Bu yazı, yönetmen Jerzy Grotowski ve ekibinden oluşan Tiyatro Laboratuvarı'nın, Apocalypsis cum figuris isimli prodüksiyonda metinle kurduğu ilişkiyi incelemektedir. Grotowski'ye göre tiyatro bir karşılaşmadır. Karşılaşma, tiyatro sanatının yapısıyla ilgili olduğu kadar, ele alınan metni, yaşanan gerçeklikte sinema arzusunun da bir uzantısıdır. Buna göre Apocalypsis cum figuris, Dört İncil'deki gerçeklikle, yaşanan gerçeklik arasında bir karşılaşmadır. Bu yazı, bu karşılaşmayı tarihin devamı olarak görür. Bu yazıya ait bir tanımlama olan tarihin devamı kavramı, yazar Alain Badiou'nun, içinde, bir metindeki gerçekliğin sahnede mutlak manada nasıl karşılanabileceğini tartıştığı, Tiyatro Üzerine Tezler başlıklı metinden yola çıkarak açıklanır. Sonuç olarak, bu yazı, Badiou'nun tiyatro üzerine birinci, dördüncü ve beşinci tezlerinden faydalanarak ve Apocalypsis cum figuris prodüksiyonunu inceleyerek, tiyatro bir kurmacadan ibaret olmadığına, tiyatro sanatının neyle ilgili olmaya başladığına temas etmeye çalışmaktadır.*

**Anahtar Sözcükler:** Takımyıldız, difüzyon, Apocalypsis cum figuris, karşılaşma, tarihin devamı

## APOCALYPSIS CUM FIGURIS OR CONTINUITY OF HISTORY

### ABSTRACT

*This essay delves into the interpretation of the text taken by the theater director Jerzy Grotowski and his ensemble, Laboratory Theatre, in their staging of Apocalypsis cum figuris. Grotowski asserts that theater is essentially an encounter. Encounter is deeply embedded with the structure of theater itself. Moreover, it can be considered as a realm wherein theater texts are tested through real life. Accordingly, Apocalypsis cum figuris can be considered as an encounter between fictional reality of the Gospels and lived reality. This essay conceives encounter as continuity of history. The concept of continuity of history that I posit in this essay is explained as relying on Alain Badiou's text, Theses on Theater, wherein he explores how a fictional reality can be authentically presented on a stage without straying significantly from the original text. Exploring the production of Apocalypsis cum figuris and benefiting Badiou's first, fourth and fifth thesis on theater, this essay tries to expose what is art of theater about, when it goes beyond pure fiction.*

**Key words:** Constellation, diffusion, Apocalypsis cum figuris, encounter, continuity of history

---

<sup>1</sup> Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Bölümü, Tiyatro Kuramları, Eleştiri ve Dramaturgi Anabilim Dalı doktora öğrencisi  
E-mail: uldeniz83@yahoo.com.tr  
ORCID ID: 0000-0002-7640-1682

## GİRİŞ

1959 yılında, yazar Ludwik Flaszen ve Flaszen'in teklifiyle yönetmen Jerzy Grotowski, Polonya'da, Opole şehrinde *13 Sıralı Tiyatro*'nun başına getirilirler. Topluluk, 1962'de *Tiyatro Laboratuvarı* ismini benimser. Bu isme 1966 senesinde *Oyunculuk Yöntemini Araştırma Enstitüsü* ifadesi de eklenir. *Apocalypsis cum figuris*, *Tiyatro Laboratuvarı*'nın son tiyatro prodüksiyonudur. Prodüksiyon, ilk kez 19 Temmuz 1968 günü seyirci karşısına çıkar. *Apocalypsis cum figuris* çalışması, on iki yıl boyunca, dünyanın birçok yerinde icra edilecektir. *Apocalypsis cum figuris*, metinle (bazı metinlerle) adeta çarpışmanın; metnin gerçekliğini, yaşanan gerçeklik içinde adeta denemenin bir sonucudur. Bu yazı, *Tiyatro Laboratuvarı*'nın *Apocalypsis cum figuris*'te metinle kurduğu ilişkiye odaklanarak, tiyatro, bir kurmaca olmanın ötesine geçtiğinde, tiyatro sanatının yöneliminde ne olduğunu, tiyatro sanatında neyin vuku bulduğunu kavramaya çalışacaktır. Ve *Apocalypsis cum figuris*'te, dolayısıyla da tiyatro sanatında kurmaca olmanın ötesine geçildiğinde vuku bulanın, hiçbir metne herhangi bir göndermede bulunmadan, yalnızca *Apocalypsis cum figuris*'ten hareketle, tarihin devamı/tarihin soluğunu yanı başımızda duymak ve soluğumuzun tarihte duyulması olduğu ileri sürülecektir.

### “Bir Tiyatro Temsili, Rastlantıyı Asla Yok Edemez”

*Apocalypsis cum figuris*, yıllardır devam eden bir araştırmanın son noktasıdır. Bununla birlikte, Grotowski ve ekibinin, “oyunculukla ilgili”, “oyuncu-seyirci ilişkisiyle ilgili”, “seyircinin sahne üzerindeki eyleme dolaysız katılımıyla ilgili” “daha önceki” çalışmaları üzerinde durulmayacaktır. Bunun yerine *Apocalypsis cum figuris*'in, çalışılan metinden doğan çağrışımların -metinden kopmak pahasına- gittikleri yere kadar takip edildiği (denendiği), kendi başına ilerleyen bir süreç olduğu öne çıkarılacaktır [Grotowski, prodüksiyonları arasında en zor olanının, *Apocalypsis cum figuris* olduğunu yazar. Çünkü izlenen yol bakımından, hiçbir “tasarlanmışlık” taşımamaktadır içinde *Apocalypsis cum figuris* (“tarihin devamı”, bu “tasarlanmamışlıkta” ortaya çıkacaktır) (Grotowski, 2008, s.50).]. Başka bir deyişle, bu yazı, *Apocalypsis cum figuris*'in, kendi başına yol alan, bağımsız bir çalışma oluşundan hareket edecektir<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Bununla birlikte, *Apocalypsis cum figuris*'i, Grotowski'nin daha önceki ve sonraki araştırmalarıyla ilişkisi içinde inceleyen bir çalışma için bakınız: *Grotowski Tiyatrosu'nda “Bütünsel Edim”* (Deniz, 2012, s.38-74).

Tarihin rüzgarının sahne üzerinde esmeye başlamasına (tarihin devamına) nüfuz edebilmek amacıyla, yazar Alain Badiou'nun *Tiyatro Üzerine Tezler*'ine müracaat edilecektir bu bölümde. Badiou, tiyatro üzerine on bir tez öne sürmüştür. Badiou'nun konumuzla ilgili olan birinci, dördüncü ve beşinci tezleri üzerinde durulacaktır.

Badiou, birinci tezinde “[b]ütün sanatlar için gerektiği şekilde tiyatronun da düşündüğünü” yazar (Badiou, 2017, s.87). Peki “tiyatro”, nasıl “düşünür”? Badiou'ya göre “tiyatro”, bir “düzenlemedir”: “Tek varlığı temsil olan, son kertede uyumsuz maddi ve fikri bileşenlerden oluşan bir düzenleme.” (Badiou, 2017, s.87) Buna göre tiyatro, örneğin bir “metni”, bir “yeri”, “bedenleri”, “kostümleri”, bir “izleyici kitlesini” bir temsilde “düzenleyerek”, “düşünmektedir”. Öyleyse “bileşenlerin” “düzenlenmesi”, “birtakım fikirlerin” yürütülmesidir sahnede. Badiou, bunlara “*tiyatro-fikir*”, diyecektir. Tiyatro-fikir, “[i]ndirgenemez biçimde teatraldır ve “sahneye” gelmeden önce var olduğu söylenemez” (Badiou, 2017, s.87).

Badiou, dördüncü tezinde, “metinde” ya da “şiirde” “tiyatro-fikrin”, “*tamamlanmamış*” halde bulunduğunu yazar (Badiou, 2017, s.88). Burada tiyatro-fikir, bir tür “ebediyet içinde”dir [“(ebedî) fikirdir” (Badiou, 2017, s.89)], “henüz kendisi değildir”: “Şüphesiz tiyatro, ebediyeti kendisinde eksik olan “anlık”la tamamlamak zorunda olan tek sanattır. Tiyatro ebediyetten zamana gider, zamandan ebediyete değil.” (Badiou, 2017, s.88) Buna göre tiyatro, “ebediyeti” (“metindeki ebedî fikri”) “anlık” olanla buluşturmak zorundadır. Badiou, tiyatro üzerine beşinci tezinde “zaman sınaması”, der buna (Badiou, 2017, s.89). Yani tiyatro, tiyatroya konu olanın, zamansallaşması, “anlık” da olabilmesidir. Peki “ebedî olan”, nasıl zamansallaşır, “anlık” olur (“ebediyetten zamana nasıl gidilir”)?

Bu noktada, yazar Michael Fried'in *Art and Objecthood* başlıklı metnine değinmek gerektiği düşünülmektedir. Badiou'nun, dördüncü tezindeki saptamaları (“tiyatronun” “ebediyetle”, “zamanla” olan ilişkisi, “anlık”<sup>3</sup> oluşu) gözden geçirilecektir böylece: Fried, sanat eseriyle kurulan ilişkinin “zamanla oluşunu” reddeder metninde. Zaman içinde oluşu, “teatral” bulur (Fried, 1998, s.166-167). Aslında Fried'in metni tiyatro hakkında değildir. Fried, metninde

<sup>3</sup> Badiou'nun *Başka Bir Estetik* başlıklı kitabının (*Tiyatro Üzerine Tezler* bu kitapta geçer) çevirmeni Aziz Ufuk Kılıç'ın, kitapta (*Tiyatro Üzerine Tezler*'de) “anlık”, diye çevirdiği, Fransızca “instantanéité” kelimesi, Fried'in *Art and Objecthood/Sanat ve Nesnelik* başlıklı metninde de geçer (İngilizce “instantaneousness” olarak). Fakat kelime, aynı anlamı taşımamaktadır *Tiyatro Üzerine Tezler*'de ve *Art and Objecthood*'da: Badiou, “ebediyetin” orali olmadığı, bir tür “zamansallıktan” (“anda” olma halinden) söz ederken; Fried, sanat eserinin, var olmak için zamanı beklemeyişini, kavranabilmek için zamana ihtiyaç duymayı [sanat eserinin “bir andalığını” (Fried, 1998, s.167)] kastetmektedir bu kelimeyle (“an”, Badiou'da “zamana girmek”, Fried'da bir tür “zamandan çekilmişliktir” buna göre). [Aynı şekilde *Tiyatro Üzerine Tezler*'de tiyatro-fikrin “boy göstermesiyken”, *Art and Objecthood*'da tiyatronun “alt edilmesidir” “anlık” olma (Badiou, 2017, s.87) (Fried, 1998, s. 167).]

kendisinin “literalist sanat”, demeyi tercih ettiği “Minimal Sanat”tan söz etmektedir. Minimalist yaklaşımdaki, alımlayıcıyı gözetiş, birisi için oluşu, dolayısıyla da sanat eserine ait olmayan bir “durumda” oluşu [“durum”, “seyircinin durumudur” (Fried, 1998, s.154)], “teatrallik” olarak tanımlar Fried (Fried, 1998, s.153). Bu bakımdan eserin, seyircinin dahil olmadan “tamamlanmamış” halde oluşu (Fried’in kavrayışıyla “teatrallik”), modern sanatın etkinliğini tehdit etmektedir Fried’e göre (Fried, 1998, s.163, 160). Aynı şekilde zaman fikri de -eserin, seyircinin dahilyle (seyircinin zamanında) “tamamlanabilişi” (yine “teatrallik”)-, modern sanat eserinin, zamanı aşmışlığını [modern sanat eseri, kavranışını “ertelemez”; “bir andadır” (Fried, 1998, s.167)] bozmaktadır. Fried, bu yüzden, sanat eseriyle kurulan ilişkinin, “zamanla” oluşunu/”zaman içinde” oluşunu bir yetersizlik sayarak, reddeder.

Dolayısıyla *Tiyatro Üzerine Tezler*’in dördüncüsünde de, *Art and Objecthood*’da da tiyatro, “zamansallığıyla” (zaman içindeliğiyle) çıkmaktadır karşımıza. Zaman içindelik, *Fried*’da sanat eserinin bütünlüğünün bozulmasıyken (sanatın dünyevileşmesiyle); *Badiou*’da ebediyetin sağlanmasının (tiyatro-fikrin “tamamlanmasının”) bir yoludur. Başka bir deyişle tiyatronun zamansallığı, *Fried*’da düşülmemesi gerek bir ağken (zamana karışmakken); *Badiou*’da yoklanan bir imkandır (ebediyetin yaşaması imkanı). Bu yüzden Fried, zamanı tanımayan bir “mevcudiyetten” (“presentness”) bahis açacaktır metnin devamında (elbette sanat eserinin “mevcudiyetinden”) (Fried, 1998, 167)<sup>4</sup>. Badiou’ysa “rastlantıyı” süzecektir “zaman sınamasındaki”/”anlık” olandaki: Beşinci tezinde (Badiou’nun tezlerini incelemeye geçiyoruz yeniden) “[z]aman sınamasının bünyesinde önemli bir rastlantı payı bulunduğu” dikkat çekecektir<sup>5</sup>:

Zaman sınamasının bünyesinde önemli bir rastlantı payı bulunur. Tiyatro daima ebedi fikrin kısmen güdümlü rastlantı tarafından tamamlanmasıdır. Sahneleme, çoğu zaman rastlantıların düşünülüp tasarlanarak ayıklanmasından başka bir şey değildir. (...) Tiyatro sanatı hem son derece bilinçli hem de rasgele bir seçime bağlıdır (büyük rejisörlerin nasıl çalıştıklarına bakınız) (...) Öyleyse şu aksiyoma doğruluk kazandırmak gerek: Bir tiyatro temsili, rastlantıyı asla yok edemez. (Badiou, 2017, s.89)

Dolayısıyla tiyatronun ebediyeti (ebedî fikri) tamamlaması (sağlaması) “daima” “rastlantıya” bağlıdır ya da “bir tiyatro temsili, rastlantıyı asla yok edemez”. Badiou, burada şair Stéphane Mallarmé’nin *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* şiirine göndermede bulunmaktadır. “Bir zar atımı asla ortadan kaldırmayacak rastlantıyı”, cümlesinin

<sup>4</sup> Sanat eserinin, dışarıdalığı (örneğin, seyirciye ait bir durumda oluşu ya da zaman içindeliği) değil, kendi içindeliğidir; kendi içindeki tamamlanmışlığı, bütünlüğüdür; kendinden ibaret oluşudur, “mevcudiyetle” (“presentness”) kastedilen, burada (Fried’da) (Fried, 1998, s.167).

<sup>5</sup> Badiou-Fried karşılaştırması, “rastlantının”, zaman içindeliğinden gelen teatrallliğini ortaya çıkarır. Badiou, ebediyetin “anlık” olabilmesi için (“Tiyatro ebediyetten zamana gider”), “rastlantıdan” medet ummaktadır.

(düşüncesinin) birtakım çeşitlemelerinden [“İdeanın prizmatik bölünümüleri”nden<sup>6</sup> (Mallarmé, 2015, s.41)] ibaret olan, *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* şiirinin belirli bir anında (ya da bütününde) “rastlantı, ortadan kalkar” (“bilinç, mutlaklaşır”). Badiou, buna göndermede bulunmaktadır. Dolayısıyla “ebedî” olanın, “anlık” olabilmesini kavrayabilmek maksadıyla *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* şiiri üzerinde durulacaktır aşağıdaki satırlarda.

Bir zar atımı asla ortadan kaldırmayacak rastlantıyı, cümlesiyle (düşüncesiyle), cümlede yer alan ifadeleri (“bir zar atımı”/”asla”/”ortadan kaldırmayacak”/”rastlantıyı”) vurgulayan imgelerden ve eylemlerden<sup>7</sup> oluşur Mallarmé’nin şiiri: Bir “deniz faciası”, söz konusudur. “Gemi”, çoktan batmıştır. “Usta” (kaptan), “enkazla” birlikte batmak üzeredir. “Usta”, “dalgalara” ve “rüzgara” “gözdağı verircesine”, “avucun içinde” tuttuğu zarlara -zarları atmak üzere- odaklanır. Fakat “tereddüt eder” [“tereddüt eder/elinde tuttuğu sırdan” (Mallarmé, 2015, s.86-119)]. Sonunda “Usta” da sulara gömülecektir -“Usta”nın, zarları atıp atmadığı anlaşılmaz-. Bir “tüy” kalacaktır “Usta”dan geriye. “Usta”nın “takkesinden” düşmüş olsa gerektir. O da, “köpükler” arasında yitip gidecektir.

“Usta”, henüz sulara gömülmemişken, zarları tutan elinde “Sayının” (belirli bir sayının) [“o biricik Sayının ki bir/başkası olamaz” (Mallarmé, 2015, s.86-119)] (başka bir deyişle bir mutlaklığın) “hazırlanmışını” “çıkarsar”. Bununla birlikte şunu da fark edecektir: “(...) eğer ki (...) o sayı (...) olsaydı (...) ortaya koyardı (...) rastlantıyı (...)” (Mallarmé, 2015, s.86-119). Yani “Sayı”, zarların atılmasıyla ortaya çıksaydı, “rastlantı” sonucu ortaya çıkmış olacaktı (çünkü “Sayı”yı “bir zar atımı”na bağlamak, “rastlantıya” bağlamaktır). Bir rastlantılar denizinde hükmü geçecek, “mutlak bir edimden” bahis açılmaz o halde (çünkü zarlar elden bırakıldığı anda “rastlantı” devreye girecek, mutlaklık ortadan kalkacaktır). “Rastlantı”, eylemin koşuluymuşçasına “ortadan kaldırılamamaktadır” [Mallarmé, “boş edim”, diyecektir şiirin sonlarına doğru (Mallarmé, 2015, s.86-119)]. O anda bir “Takımyıldız”, beliriverir: “[K]endisini kutsayan bir son noktada” (Mallarmé, 2015, s.86-119).

<sup>6</sup> İfade, Mallarmé’nin, *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* şiiri için yazdığı önsözde geçmektedir.

<sup>7</sup> Mallarmé, şiirinde geçen çeşitlemeleri (“İdeanın prizmatik bölünümüleri”ni) birbirlerinden farklı büyüklüklerde yazarak, görünüşte birbirlerinden ayırır (bu, şiirin bütününde, söz konusu çeşitlemeler”bölünümüleri” arasında bir tür eş-zamanlılık yaratır). Mallarmé’nin şiiri anlatılırken, şiirin bütününe dağılmış olan, bu farklı büyüklükteki yazıları bu yazıda (alıntılanacak birkaç mısradan) göstermeye çalışmak, havada kalacağından; alıntılanacak mısralar, standart boylarda ve karakterlerde harflerle aktarılacaklardır burada.

“Bir zar atımı”, “Usta”nın, zarları atıp atmadığı bilinmediğinden, bilinmedikçe “Takımyıldız”ın belirişiyle son bulur (Mallarmé, 2015, s.86-119). Şiir, bu konudaki belirsizliğiyle “rastlantıya” olduğu gibi, “mutlaklığa” da gebe hale gelir<sup>8</sup>.

Mutlaklık, “Sayı”yı getirecek, ideal zar atımı, “hesaba katıldığında” netleşmeye başlar [“Tin/fırtınanın içinde/onu atmak için” harekete geçer (Mallarmé, 2015, s.86-119)]. “Usta”, “Sayı”yı getirecek zarları atmakta o kadar tereddüt eder ki; mutlaklığı getiren de, bu olur. Böylece “bir zar atımı” [zar atma eylemi (bütün o “rastlantılar”)], bir “Takımyıldız”ın beliriverdiği noktalar haline gelirler. Quentin Meillassoux, “ilahî olanın difüzyonu”<sup>9</sup> olarak tanımlar bu başkalaşımı: “O halde, bizim hipotezimize göre, *Bir Zar Atımı*’nda bahis konusu olan, ‘ilahî olanın difüzyonudur’; öyleyse -verimsiz bir kurmaca değil- etkin sonsuzluğu besleyen, hakiki bir tiyatronun huzura çıkmasıdır.” (Meillassoux, 2012, s. 132)

Meillassoux, Mallarmé’nin şiirini, her türlü “kurmaca oluştan” vazgeçerek, kendini, “ilahî” olana bırakan bir tür tiyatro-törene benzetir. Esas olan, “kurmacaya” düşmemektir burada. Gerisi, her türlü sanatsal eylemde, sanatsal çalışmanın her anında, “ilahî” olanın “etkin oluşunu” “hesaba katmaktır”<sup>10</sup> (katlanılmaz bir çaba olduğu söylenebilir bunun<sup>11</sup>).

<sup>8</sup> Bu mutlaklığa doğru oluş meselesi ele alınırken, yazar Quentin Meillassoux’nun *The Number and the Siren/A Decipherment of Mallarmé’s Coup De Dés* başlıklı kitabından yararlanılmıştır. Özellikle de kitabın, *Encrypting the Number* başlıklı kısmında yer alan *The Unique Number* alt başlıklı bölümünden ve *Fixing the Infinite* başlıklı kısmında yer alan *Clues* alt başlıklı bölümünden istifade edilmiştir. Konuyla ilgili daha kapsamlı bir okuma için bakınız: (Meillassoux, 2012, s. 19, 20, 151-166).

<sup>9</sup> “Nüfuz”, “yayıma”, diye de çevrilebilirdi Meillassoux’nun kitabının İngilizce’sinde geçen “diffusion” kelimesi (Avery, Bezmez, Edmonds ve diğerleri, 1992, s.155). Kitabın aslında, yani Fransızca’sında da “diffusion” olarak geçer (“diffusion” kelimesi Fransızca’dan gelmektedir). Meillassoux’nun, birden fazla kere kullandığı bir ifade olduğu için, “difüzyon” olarak karşılanmıştır burada da.

<sup>10</sup> Bu bölüm içinde önemli bir yeri olan, “hesaba katmak” kavramı, bilinen bir deyim olmakla birlikte, Mallarmé’nin şiirinde “Takımyıldız”ın belirişini kasteden, “oluşum halindeki bir toplam hesabın” (vurgu, yazının yazarına ait) mısraı akıldan geçirilerek, kullanılmaktadır (Mallarmé, 2015, s.86-110). Yani “hesaba katmak”, ifadesi, mutlaklığı “hesaba katmak” anlamında kullanılmaktadır. Başka bir deyişle, “hesaba katmak”, derken, belirli bir yöntemden söz edilmektedir burada: Yukarıda, Meillassoux’nun *The Number and the Siren/A Decipherment of Mallarmé’s Coup De Dés* isimli kitabından yola çıkılarak anlatılan, Mallarmé’nin, mutlaklığı, mutlaklık konusunda tereddüt etmek suretiyle devam ettirerek, netleştirmesi yönteminden... Bu (bir tür bahis), *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* örneğinde de görüldüğü gibi, sonuç veren, sanatsal bir yöntemdir. Sanat eseri, İdea’yı “hesaba katarak” devam ettirmekten doğar burada.

<sup>11</sup> Bu çaba içinde dili, sözdizimini, anlamı, sesi, kıtayı, dizeyi, sayfa kullanımını, harfleri, kelimeleri, cümleleri sonuna kadar zorladığı görülür Mallarmé’nin. Mallarmé’nin, “edebiyatın kendini ispat yöntemi (...)”, dediği, *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* şiirinde geçen imgelerin, eylemlerin, sayfalarda görülmeleri üzerinde durulabilir bu noktada (Pearson, 2021, s.190): Örneğin “gemi” denize gömülürken, karşılıklı sayfalarda yer alan dizelerin de yukarıdan aşağıya/soldan sağa doğru yan yattıkları görülür. “Uçurum”, boşlukta şaşalayan bir kuşa dönüşürken, yine karşılıklı sayfalar üzerindeki dizeler, bir kuş çizmektedirler. “Takımyıldız”ın belirlediği sayfalarda, “Takımyıldız”lar rahatlıkla seçilebilirler. “Kendinden geçmiş yapayalnız tüy”, dendiğinde, dize, sayfanın boşluğunda gerçekten de ‘yapayalnız’ durmaktadır. “Tüyü”, mecaz kabul edip, Mallarmé’nin kalemi sayarsak, aynı sayfalarda dizelerden yapıma bir tüy kaleme ve bir hokkaya rastlarız bu sefer. Bu, bütün sayfalarda bu şekilde devam eder: “Usta”nın, zarları atmakta tereddüt ettiği sayfalarda, şiir, italik harflerle ilerlemeye başlar. Bu, dönmekte olan zarları andırır. Yazı tipi normale döndükten bir an sonra “Takımyıldız”

Dolayısıyla tiyatrodaki ebedî fikrin rastlantı tarafından tamamlanması da [çünkü “bir tiyatro temsili, rastlantıyı asla yok edemez” (çünkü zamandadır, anlaktır)] bir tür “difüzyon” olabilir ancak [ebediyetin (ebedî fikrin) nüfuzu, yayılması]. Bu da, “ebedî fikrin” sahne üzerinde adeta beklenti (“hesaba katılması”), daha somut bir ifadeyle, sahne çalışmasının (bileşenlerin düzenlenmesinin), ebedî fikre hasredilmesidir/bırakılmasıdır -kurmacadan anbean kaçarak-. Ki *Apocalypsis cum figuris*'te cereyan eden de, bu olmuştur.

Badiou, “bir tiyatro temsili, rastlantıyı asla yok edemez”, derken, *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* şiiri için geçerli olanı, tiyatro için de geçerli hale getirmiştir. Bir sonraki bölümde, Badiou'nun, tiyatro için de geçerli kıldığını, *Apocalypsis cum figuris* prodüksiyonu için söz konusu hale getirmeye çalışacağız biz de. Böylece nihayet sözü, “tarihin devamına” [tarihin difüzyonuna (tarihin nüfuzuna, yayılmasına)] getireceğiz.

### *Samuel Zborowski'den İnciller'e, İnciller'den Apocalypsis cum figuris'e*

*Tiyatro Bir Karşılaşmadır* başlıklı söyleşide, yazar Naim Kattan'ın “Sizin bir yönetmen olarak metne verdiğiniz yer nedir?” sorusuna “Sorunun esası bu değildir. Esas olan karşılaşmadır.” cevabını verir Grotowski (Kattan, 1991, s.87). Grotowski, “karşılaşmadan”, “buluşmadan” bahis açar. [*Amerikan Karşılaşması* başlıklı, başka bir söyleşisinde şöyle der: “Oyunu gerçekleştirmeyin, onunla buluşun.” (Hoffman, Schechner, 1991, 103)]. Buna göre, söylenebilir ki bir metnin sahnelenmesi değil, yaşamımız içinde “hesaba katılmasıdır” (adeta “beklenişidir”), “karşılaşmada”/“buluşmada” söz konusu olan. Başka bir deyişle (Meillassoux'nun ifadesiyle) “verimsiz bir kurmaca” değil, metnin (metindeki gerçekliğin) “yaşamımız içinde tam manasıyla etkin kılınmasıdır” “karşılaşmada”/“buluşmada” bahis konusu olan. Grotowski, şunları söyler:

Hem yönetmen hem oyuncu için, yazarın metni bize kendimizi açma, kendimizi aşma, içimizde saklı olanı bulma ve başkalarıyla karşılaşma edimini gerçekleştirme, başka bir deyişle yalnızlığımızı aşma yetisini veren bir neşterdir. (Kattan, 1991, s.89)

Metni, “içimizde saklı olanı” “bulan/bulduran” bir “neşter” haline getiren (bizi kendimizden ibaret olmaktan çıkararak), metinle “karşılaşma”, metinde geçen eylemleri “hesaba katmaktır” [bu yazıya göre “karşılaşma” da -tıpkı Mallarmé'nin şiirinde olduğu gibi- bir aşkınlığı (burada metindeki aşkınlığı) “hesaba katıştır” (“hesaba katmak suretiyle aşkınlığı etkin kılıştır)

---

ortaya çıkacaktır. Aslında başından sonuna kadar (“Bir zar atımı”, diye başlar şiir) zarların durmadan dönüşleri olduğu söylenebilecek *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı*, zarların durmayışında bir “Takımyıldız” gibi parlayarak, son bulur. Şiirde geçen imge ve eylemlerle sayfada görülenlerin bu şekilde örtüşmeleri, bir tür sonsuzluk izlenimi yaratır. Bu sonsuzluk izlenimi içinde mutlak, sanki kıpırdamaktadır. (Mallarmé, 2015, s.86-110)

(kurmacanın hiçbir hükmünün kalmamasıdır artık)]. Grotowski, tiyatrodaki, “buluşmadan” (“karşılaşma” için de aynı şekilde geçerlidir<sup>12</sup> burada söylenenler) başka yollar olduğuna da değinir; bununla birlikte, “eylemlerimiz tarafından yutulduğumuz”<sup>13</sup> andır (yalnızlığımızın aşıldığı andır) bu, tiyatrodaki<sup>14</sup> (Grotowski, 2008, s.41). Tarihin, açığa çıktığı an olduğu da söylenebilir bunun [metinle “buluşmanın” (metinde geçen eylemler tarafından ”yutulmanın”)].

İşte *Apocalypsis cum figuris*, söz konusu “yutulmanın”, bütünüyle sağlanmasıdır:

*Tiyatro Laboratuvarı*, 1965 yılının son ayında, şair Juliusz Slowacki'nin *Samuel Zborowski* isimli metni üzerinde çalışmaya başlar. Bir bütünlük taşımayan, bir tür düşsellik içinde ilerleyen, halüsinasyon atmosferine sahip bir metindir *Samuel Zborowski* (Osinski, 1986, s.94). Fakat provalar ilerledikçe metinden uzaklaşılacaktır. Metinde bulunmayan bir “Ortodoks papaz” imgesi doğar provalarda (Grotowski, 2008, s.43). Aslında Grotowski'nin bir izleniminden ibarettir söz konusu “Ortodoks papaz”: Oyuncu Antoni Jaholkowski (metinde geçen *Samuel Zborowski* ve *Avukat* rollerindedir), rollerini yerine getirirken, *Samuel Zborowski* ve *Avukat*'tan çok, bir “Ortodoks papazı” çağrıştırır Grotowski'ye. Grotowski, metinden kopmak pahasına, bu “Ortodoks papaz” imgesinin üstüne gidecektir.

Badiou'nun birinci, dördüncü ve beşinci tezlerinin doğrulandığını görürüz bu noktada. Buna göre metinde bir tür ebediyet içinde var olan, tamamlanmamış halde bulunan tiyatro-fikir (diğer bir deyişle ebedî fikir), daima rastlantı tarafından tamamlanır. Başka bir deyişle, tiyatro, zaman içinde/anlık olduğu için, ebedî fikir, adeta tutturulmaya çalışılır (tiyatro-fikrin rast gelmesi “beklenir” adeta) [ebedî fikir (ebediyet), doğrudan ifade edilemez; anda/anla icra edilmelidir (“Tiyatro ebediyetten zamana gider, zamandan ebediyete değil.”)]. *Tiyatro Laboratuvarı*'nın *Samuel Zborowski* provalarında da aynı hadise vuku bulur: Ebedî fikir

<sup>12</sup> “Karşılaşma” ve “buluşma”, birbirlerinden ayırt edilemezler: Tiyatroda her “karşılaşma”, giderek bir “buluşmadır”. “Buluşma”, her an bir daha, yeniden “karşılaşmadır”.

<sup>13</sup> “Buluşma, tiyatrodaki şüphesiz ki aslidir. Belki tek yol değildir tiyatrodaki, ama yaptıklarımız tarafından olabildiğince yutulduğumuz biricik yoldur.” (Grotowski, 2008, s.41)

<sup>14</sup> Katharsis'in sağlandığı an olduğunu da söylenebilir bunun [“*Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkularından temizlemektir (katharsis).*” (Aristoteles, 2001, s.22)]. Bilindiği gibi, Grotowski, *Yoksul Tiyatro*'nun peşindeydi. “*I Said Yes to the Past*” başlıklı söyleşisinde Grotowski, “[y]oksul olmanın, İncil’de geçen anlamıyla bütün dışsallıkları terk etmek (...)” demek olduğunu söyler (Croyden, 2006, s.90). Buna göre -yine aynı söyleşide- *Yoksul Tiyatro*'nun da, “(...) yalnızca insanın eylemlerine ve oyuncuyla seyirci arasındaki ilişkiye odaklanan (...)” bir tiyatro olduğunu dile getirir (Croyden, 2006, s.90). “Karşılaşmaysa”, yaşamımızı (çağımızı) belirli bir metindeki başka bir gerçeklikle (aşkınlıkla) “karşı karşıya getirmek” (yüzleştirmek) suretiyle, *Yoksul Tiyatro*'nun, “ödevini” (katharsis'in sağlanması), başka bir deyişle toplumsal işlevini yerine getirmesine yönelik bir hamledir. Konuyla ilgili bir araştırma için bakınız: *Grotowski Tiyatrosunda “Bütünsel Edim”* (Deniz, 2012, s.47-74)



(*Samuel Zborowski* ve *Avukat* rolleri), her nasılsa, rolleri icra eden oyuncunun dahi yerine getirdiğinin farkında olmadığı bir “Ortodoks papaz” tavrıyla tamamlanır/tutturulur.

Fakat esasında bu, bir “karşılaşmadır” (son tahlilde bir rastlantıdan ibaret olsa da): Grotowski’nin “Ortodoks papaz” izlenimi, Jaholkowski’nin, *Samuel Zborowski* ve *Avukat* rollerine verdiği bir tepkinin sonucudur. Başka bir deyişle, “Ortodoks papaz” imgesi, önce Jaholkowski’nin -Jaholkowski, farkında olmasa da-, sonra da Jaholkowski’yle birlikte Grotowski’nin, *Samuel Zborowski* metninin etkisini “hesaba katmalarından” doğmuştur. Dolayısıyla “Ortodoks papaz” imgesinin üstüne gitmek, bu “hesaba katışın” üstüne gitmektir (ayartılmışlık yolunu izlemek, aksiyon tarafından “yutulmayı” beklemek, kendimizle sınırlı olmamayı dilemektir). [Grotowski’nin, tiyatronun “rastlantısallığını”, “karşılaşmanın” (“hesaba katışın”) aşkınlığıyla dengelemek ister gibi bir hali vardır.]

Bir çağrışım daha yakalanır bu noktada: Jaholkowski’nin, *Samuel Zborowski* ve *Avukat* rollerini icra ediş tarzından doğan (Grotowski’de doğan) “Ortodoks papaz” imgesi, Grotowski’yi, yazar Fyodor Mihayloviç Dostoyevski’nin *Karamazov Kardeşler* romanında geçen *Büyük Engizisyoncu Hikayesi*’ndeki *Büyük Engizisyoncu* karakterine götürür (Grotowski, 2008, s.43-44). “Karşılaşmanın” netleşmesiyle (kesinleşmesiyle) ilgilidir bu (“Ortodoks papaz” izlenimi, Grotowski’nin zihninde *Büyük Engizisyoncu* karakterine dönüşür). Dolayısıyla Grotowski, Jaholkowski’nin, “Ortodoks papaz” izlenimini doğuran icrasıyla olan bağı koruyarak, *Büyük Engizisyoncu* imgesinin üstüne gitmeye başlar bu kez.

Bilindiği gibi, *Büyük Engizisyoncu Hikayesi*, *İsa*’yla yüzleşmedir (*İsa*’nın insandan bekledikleriyle, insanın tarihi arasında bir yüzleşme). *Büyük Engizisyoncu Hikayesi*’ne göre *İsa*, on altıncı yüzyılda, İspanya’da (Sevilla’da) yeniden görünür<sup>15</sup>. *Büyük Engizisyoncu*, *İsa*’yı derhal yakalatarak, zindana kapattırır. Yalnız başına *İsa*’yı görmeye gider. “Gelişlerinin” hesabını sorar. Yargılar *O*’nu (Dostoyevski, 2002, s. 279-280). Buradaki önemli husus, şudur ki; *Büyük Engizisyoncu Hikayesi*’ndeki *Büyük Engizisyoncu* karakteri, *İsa* karakteriyle vardır. Başka bir deyişle *Büyük Engizisyoncu* imgesinin üstüne gitmek, ister istemez, *İsa* imgesinin üstüne gitmek olacaktır. Daha başka bir deyişle, “Ortodoks papaz” imgesinin üstüne gitmek, iki ayrı karaktere çıkarır: (*Büyük Engizisyoncu Hikayesi*’nde geçen) *Büyük Engizisyoncu* ve *İsa*. Dolayısıyla *Büyük Engizisyoncu Hikayesi*’nde *Büyük Engizisyoncu*’dan başka, bir de *İsa* karakteri vardır burada üstüne gidilecek. Bu da, Grotowski

<sup>15</sup> İkinci Geliş: Birçok Hıristiyan’ın inandığı, *İsa*’nın yeryüzüne yeniden geleceği inancı. Dostoyevski’nin, *Büyük Engizisyoncu Hikayesi*’nde işlediği bu konu, *Apocalypsis cum figuris* çalışmasının da konusu haline gelecektir.

ve ekibini *Dört İncil*'e<sup>16</sup> götürecektir [*Dört İncil*, Hıristiyanlık dini için taşıdığı anlam dolayısıyla değil, “karşılaşmayı” temellendirmek üzere ele alınır burada. Buna göre, *Dört İncil*'de geçen, oyuncunun, yaşamı içinde “hesaba katacağı”, aksiyon tarafından “yutulacağı” sahneler üzerinde durulur provalarda<sup>17</sup> (*Büyük Engizisyoncu Hikayesi* için de aynı şekilde geçerlidir bu söylenenler)] (Grotowski, 2008, s.46). Öyleyse ebedî fikir (*Samuel Zborowski* ve *Avukat* rolleri), “Ortodoks papaz” tavrından sonra *Büyük Engizisyoncu* ve *İsa* imgeleri yerine getirilerek tamamlanmaya/tutturulmaya çalışılmaktadır şimdi de. Görüldüğü gibi, ebedî fikir, “tamamlanmaya” devam etmektedir. (fakat tam manasıyla tamamlanamayacak /tutturulamayacaktır). Çünkü “bir tiyatro temsili, rastlantıyı asla yok edemez” (çünkü tiyatro, zamana, ana, rastlantıya bağlıdır; “ebediyeti” ifade edemez). “Karşılaşma” -en azından *Apocalypsis cum figuris*-, işi değiştirecek, rastlantıyı ortadan kaldıracak, ebedî fikri tam manasıyla sağlayacaktır.

*Dört İncil*'de geçen kimi sahneler üzerine olan provalardan yola çıkarak, İsa'nın yaşamını anlatan bir yapıya varılır sonunda [Grotowski, yazar Ernest Renan'ın *İsa'nın Hayatı* adlı eserinin teatral türde olanına benzetir bu yapıyı (Kumiega, 1985, s.89)] {Jaholkowski, “on bir saatlik bir performanstan” bahseder [daha önceki bir yıllık ve *Dört İncil* üzerine olan dört aylık çalışmanın bir toplamı (daha doğrusu *Büyük Engizisyoncu Hikayesi* ve *Dört İncil* metinleriyle “karşılaşmaya” “hasredilmiş” bir tiyatro çalışması)] (Burzynski, 2015, s.99)}. Söz konusu yapıyla, *İnciller* adı altında bir kez seyirci karşısına çıkılır (20 Mart 1967 tarihinde). Gösterimden sonra Grotowski, mevcut yapıdan vazgeçerek, *İnciller* çalışmasına baştan başlamaya karar verir (Grotowski, 2008, s.47). Çünkü “metinle karşılaşma” sağlandığı halde (*Büyük Engizisyoncu Hikayesi* ve *Dört İncil* “hesaba katıldığı” halde)<sup>18</sup>, “metnin metinle karşılaşanlarla karşılaşması” (metinle karşılaşanların “hesaba katılması”) sağlanmamıştır (“karşılaşma”, eksik bırakılmıştır). Flaszen, “[m]ite kendi özerkliğini tanıdık. İncil'i sunarak, kendimizi geri çekmiştik” sözleriyle ifade eder bu durumu (Forsythe, 1994, s.165). Dolayısıyla Grotowski, metinle karşılaşanları, yani bizzat *Tiyatro Laboratuvarı* ekibini (Grotowski de dahil) “hesaba katacak” bir yapıya yönelecektir (çünkü

<sup>16</sup> İsa'nın yaşamını, yaptıklarını anlatan, sözlerini aktaran *Matta, Markos, Luka, Yuhanna İncilleri*. Hıristiyanlar'ın kutsal kitabı olan *Ahd-i Cedid (Yeni Ahid)*, bu dört kitapla başlar.

<sup>17</sup> Flaszen, bu konuda şunları söyler: “Belli bir metni ele alırken, Grotowski verili rolün oyuncuya bir kendini-analiz aracı olarak ne ölçüde hizmet edebileceğine dikkat ederdi; yani, kendisine verili olana oyuncu kendisiyle nasıl yanıt verebilir? Eğer oldu da, belirli bir sahne ya da rol oyuncuya bütün varlığıyla yanıt vermesini sağlayacak itkiyi vermediyse, o sahne atılırdı, böylece bütün yapı değişirdi.” (Forsythe, 1994, s.163) Flaszen'in söyledikleri, şüphesiz ki *Dört İncil* için de geçerlidir.

<sup>18</sup> *Samuel Zborowski* metni, artık geride kalmıştır.

Tiyatro Laboratuvarı ekibinin gerçekliği de, *Dört İncil* için bir aşkınlıktır) [Flaszen, biraz önceki sözlerine şöyle devam eder: “Çözüm bir gerçeklik noktası keşfetmek -bu, mitin sonuçlarının farkında olmaktı- için mitten uzaklaşmaktı. Eğer İsa kendini günümüzde açığa çıkarsa, başına neler gelirdi? Mecazi olarak söylemiyorum. Onunla ne yaptık? Onu nasıl görürdük? Kendini nerede açığa çıkarırdı? Fark edilir miydi acaba?” (Forsythe, 1994, 165)]. Başka bir deyişle, yapı (bileşenlerin “düzenlenmesi”), “metinle karşılaşanlarla karşılaşmaya” “hasredilecektir” bu kez de.

Metinle karşılaşanların da “hesaba katılması” (“düzenlemenin” buna “hasredilmesi”), *Apocalypsis cum figuris*’i doğuracaktır [işte “tarihin rüzgarı” da, bu arada (metin ile metinle karşılaşanların, birbirlerini “hesaba katışları” arasında) çıkacaktır (*Apocalypsis cum figuris*’in, metnin penceresiyle, metni icra edeceklerin pencerelerinin aynı anda açılmaları olduğu söylenebilir, bu bakımdan)].

*Apocalypsis cum figuris*’te “karşılaşmanın” (dolayısıyla da tiyatro sanatının) hayatımıza nasıl sızabileceğini, neyiz olabileceğini (“bütünüyle yutulmayı” nasıl sağladığını, yaşamı nasıl açtığını) görmek, oldukça şaşırtıcıdır:

(*Apocalypsis cum figuris* anlatılırken, yazar Jennifer Kumiega’nın, *Apocalypsis cum figuris* başlıklı, *Apocalypsis cum figuris* çalışması birçok kez görülerek, yaratılmış tasvirinden yararlanılmıştır.)<sup>19</sup>

Boş bir zemin. Yerde yatan ya da oturan altı kişi. -Grotowski’ye göre, “belki de biraz sarhoşlar” (Grotowski, 2008, s.47)- Birbirlerine sataşmaya başlarlar. Derken bir şaka ortaya atılır: Aralarından biri (köşede kıvrılmış yatan, aralarında en gariban görüneni), *İsa*’dır. “Sen kurtarıcısın (...) Çarmıhta onlar için öldün.” (Kumiega, 1991, s.208) Böyle diyerek, alay ederler *İsa*, dedikleriyle. Derken diğerleri de, *Simun Petrus*, *Yahuda*, *Yuhanna*, *Maria Magdalena*, *Lazar* rollerine<sup>20</sup> bürünürler. Birbirlerine anında karşılık vermeye başlarlar.

<sup>19</sup> *Apocalypsis cum figuris* ismi, yazar Thomas Mann’ın *Doktor Faustus* adlı romanından gelir. Romanın kahramanı besteci Adrian Leverkühn, başyapıtına *Apocalypsis cum figuris* ismini verir. Leverkühn, eserine bu ismi verirken, ressam Albrecht Dürer’in *Apocalypsis cum figuris* başlıklı ahşap baskılarından esinlenmiştir. *Doktor Faustus*’un Türkçe çevirisini yayına hazırlayan Şebnem Sunar, *Apocalypsis cum figuris*’i Türkçe’de “Resimli Mahşer” ifadesiyle karşılar (Sunar; Mann, 2013, s. 460).

<sup>20</sup> Simun Petrus, Yahuda ve Yuhanna, İsa’nın On İki Havari’sinden (her biri İsa’nın yakın dostu olan; İsa’nın, dini yaymakla görevlendirdiği on iki yardımcısı) üçüdür. Simun Petrus, İsa’nın baş havarisidir. Roma Katolik Kilisesi’ince İsa’nın vekili olarak görülür [*Apocalypsis cum figuris*’teki *Simun Petrus*, Jaholkowski’nin “Ortodoks papaz” tavrıyla örtüşen *Büyük Engizisyoncu* karakteridir (Jaholkowski’nin *Büyük Engizisyoncu*’su, *Apocalypsis cum figuris*’te *Simun Petrus* karakterine yedirilir). Buna göre, *Apocalypsis cum figuris*’teki *Simun Petrus*, İsa’ya karşı olan bir *Simun Petrus*’tur (*Büyük Engizisyoncu Simun Petrus*’tur)]. Yahuda, İsa’ya ihanet

Örneğin, *Simun Petrus* rolünde olanın, *Büyük Engizisyoncu*'nun sözleriyle İsa'ya yönelttiği protestoya, şair Thomas Stearns Eliot'ın dizeleriyle<sup>21</sup> (*Kül Çarşambası* şiirinde geçen sözlerle) karşılık verir İsa yerine koyulan kişi (Kumiega, 1991, s.209-210). Bu sözler, bu insanlara nereden gelmiştir? Elbette herkes, her metni bilebilir; ama bu kişiler, bu sözleri, bu metinleri adeta yeniden doğurmaktadırlar. Tıpkı altısının birden, *Dört İncil*'de geçen kimi sahneleri aralarında yeniden doğurdıkları gibi (başka bir deyişle özellikle *Dört İncil*'le olan "karşılaşma" söz konusudur burada)... Bu altı kişi, giderek "rollerine" ait eylemler tarafından "yutulmaya" başlarlar<sup>22</sup>. Öyle ki, Kumiega, *Apocalypsis cum figuris*'in belirli bir anını tasvir ederken, "yutulma", demez; ama şu ifadeleri kullanır:

Bu noktadan sonra ortaya konan aksiyonlar kendi uyarıları tarafından tüketilirler ve olaylar hızla ve kaçınılmaz olarak kendilerinin ayrılmaz parçasını oluşturan ve önceden kestirilemeyen sonuçlara gider. (Kumiega, 1991, s.223)

Gerçekten, belirli birisinin, İsa olduğu hakkındaki bir şakanın ["şaka", İsa'yla "karşılaşmanın"; başka bir deyişle "şaka" yoluyla, İsa'nın (İsa mitinin), yaşanan gerçeklik içinde "hesaba katılıvermesinin"; giderek, yaşanan gerçeklik içinde İsa miti tarafından "yutulabilmenin" yöntemidir burada] açığa çıkardıklarından, kimse kendini alamamaktadır şimdi. İsa, *Simun Petrus*, *Yahuda*, *Yuhanna*, *Maria Magdalena*, *Lazar*, birer "rol" olmaktan çıkarlar. Örneğin, İsa yerine koyulan kişinin karşısında, *Simun Petrus*'un, *Yahuda*'nın, *Yuhanna*'nın, *Maria Magdalena*'nın, *Lazar*'ın yaptıklarından ve söylediklerinden başkası yapılamamakta ve söylenememektedir şimdi de. Aynı şekilde İsa yerindeki kişi de, İsa'nın (*Dört İncil*'de) yaptıkları ve söylediklerinden başkasıyla ifade edememektedir şimdi kendisini.

Her şey bir "şakadan" ibaret olduğu için, yani yalnızca gerçekten ibaret olmadığı için ("altı kişi", artık o, aralarında eğlenen altı kişiden ibaret olmadıkları için), "şaka" ilerledikçe, durmadıkça, eylemler, aynı zamanda "İsa'nın, *Simun Petrus*'un, *Yahuda*'nın, *Yuhanna*'nın, *Maria Magdalena*'nın, *Lazar*'ın da eylemleri" oluverirler ["şaka" yoluyla, "karşılaşılan

---

edişiyile anılır. Yuhanna, *Yuhanna İncili*'nin yanında, *Ahd-i Cedid*'in (*Yeni Ahid*'in) son kitabı olan *Yuhanna'nın Vahyi*'ndeki (iki Yuhanna'nın aynı kişi olup olmadıkları tartışmalıdır) vizyonlarıyla tanınır (her türlü bilinci zorlayacak bir tanrısallıkla dolu oldukları söylenebilir bu vizyonların). Maria Magdalena, insanın tensel ve tinsel varlığının, insanda yarattığı kargaşanın, kavrayış kattığı birisidir. Lazar'ın, öldükten sonra İsa tarafından diriltildiğine inanılır. (Bu "altı isim" de direkt *Dört İncil*'e gönderdikleri halde, tıpkı *Simun Petrus* örneğinde olduğu gibi, *Dört İncil*'de geçen halleriyle birer "karşılaşmadırlar" aynı zamanda.)

<sup>21</sup> Eliot'ın dizeleri, *Apocalypsis cum figuris*'e sonradan dahil edilmişlerdir (yani Eliot'ın dizeleriyle de bir "karşılaşma" söz konusu değildir). *Apocalypsis cum figuris*'teki "karşılaşmaya" ait kimi anlar, Eliot'ın dizelerine yedirilmişlerdir *Apocalypsis cum figuris*'te.

<sup>22</sup> "Karşılaşmanın", "karşılaşana" da, "karşılaşılan" da "nüfuz etmeye" başlaması olduğu da söylenebilir bunun ("yutulmanın").

gerçeklik” de, “karşılaşmanın gerçekliği” de, aynı anda “hesaba katılmış” olurlar (“iki taraflı”/“tam” bir “karşılaşma”, “yutulmanın” da başlamasıdır)].

*Apocalypsis cum figuris*’teki “yutulmayı” (bize göre) en iyi, Flaszen’in “seyircinin yutulmasıyla” ilgili anlattığı bir anekdot ortaya koyar (“seyircinin yutulmasının”, *Apocalypsis cum figuris*’teki “yutulmanın” “yayılmaması” olduğu söylenebilir). Flaszen de “yutulma”, demez; ama seyircinin *Apocalypsis cum figuris*’e tepkilerini anlatırken, o da şu ifadeleri kullanır (bu yazı, “tarihin devamı” görüşüne Flaszen’in anlattığı bu anekdotan yola çıkarak varmıştır):

Oyuncular seyircilerin etkin katılımını hesaba katmaya hazırlıklıydılar. (**Apocalypsis**’te ara sıra, bazılarının sinir krizleri içinde salondan çıkartılması gerekmişti.) Eğer birisi aksiyona katılmaya çalışırsa, oyuncular onu özümseyip zararsız hale getirmek zorundaydılar. Kişi histerik miydi? Onu sakinleştirir ve yerine gönderirlerdi. Avustralya’da, genç bir kız Ciemny’i teselli etmek için şefkatle aksiyon katıldı. Bu bir süre devam etti çünkü bunu insancıl ve yumuşak bir şekilde yaptı. Bu bir **Pieta**’ydı. Oyuncular bundan sıkı sık bahsederler.<sup>23</sup> (Forsythe, 1994, s.148)

“Ciemny”, *Apocalypsis cum figuris*’teki “sonradan İsa sayılan kişinin” ismidir [oyuncu Ryszard Cieslak tarafından icra edilir. Flaszen, “Ciemny” isminin “bir masum”, “kolayca aldatılabilen budala”, “sıkça biçimi bozulan -ama düzenli komünionda doğaüstü olan şeyler tarafından”- gibi çağrışımları olduğunu yazar (Flaszen, 1991, s.195)]. Pieta’ysa, Meryem’in, çarşıdan indirilen İsa’yı, kucağında taşıyışı imgesinin tasvir edilmesidir (Yavuz, Yüzcüoğlu, 2016, s.2). “Pieta”, bir güzelleme ya da bir tür analogi olarak da okunabilir burada. Fakat icra edilen İsa miti tarafından “yutulmanın” bir neticesiyse (bu yazı, yukarıda anlatılan, “genç kızın” “Ciemny’i teselli etmek için şefkatle aksiyona katılmasının”, “rastlantı” olmadığını iddia ediyor; diğer bir deyişle “genç kızın” *Apocalypsis cum figuris* karşısında Meryem’leştğini öne sürüyor), bahsi geçen “Pieta anında”, genç kız/Meryem ve Cieslak/Ciemny-İsa, -tıpkı Mallarmé’nin şiirinde olduğu gibi- bir *Takımyıldız*’ın beliriverdiği noktalar haline gelirler (arkada ilkiyle iç içe, *daha büyük bir Takımyıldız: genç kız/Meryem, İsa, Simun Petrus, Yahuda, Yuhanna, Maria Magdalena, Lazar*): Bir tür “*ebediyet anı*” (*ebediyet tarafından “yutulma”*)! Badiou’nun beşinci tezinde geçen Mallarmé göndermesinin, yerini bulduğunu görürüz burada: “Ebedî” fikir (*Samuel Zborowski* ve *Avukat* rolleri), “Ortodoks papaz” tavrından ve *Büyük Engizisyoncu* karakteri ve (*Büyük Engizisyoncu Hikayesi*’ndeki) İsa karakterinden sonra bir daha “tamamlanmaz”; İsa mitiyle [“karşılaşılana” da (*Dört İncil*), “karşılaşana” da (*Tiyatro Laboratuvarı*) aynı şekilde “hesaba katarak”) “karşılaşmanın” neticesinde İsa’nın, *Simun Petrus*’un, *Yahuda*’nın, *Yuhanna*’nın, *Maria*

<sup>23</sup> Vurgular, alıntının alıntılanıldığı metne aittirler.

*Magdalena*'nın, *Lazar*'ın ve *genç kız/Meryem*'in eylemleri tarafından “yutularak”, yerini bulur. Başka bir deyişle, bahis konusu olan, artık “zamanda”/“zaman içinde”, “zaman sınımasında” vuku bulan bir “tamamlanış” değildir; “ebediyet” içindeki yerine geliştir (bir “Takımyıldız” oluştur) [aksiyon tarafından “yutulmanın” aşkınlığının, tiyatronun rastlantısallığına (anlık oluşuna) galebe çalmasıdır]; daha başka bir deyişle “rastlantının ortadan kalkmasıdır” (“karşılaşılan” kadar, “karşılaşan” da yer aldığı bir “karşılaşmada”; “icra edilen mit tarafından yutulmakta”; o genç kız gibi, farkında bile olmadan *Meryem*'leşivermekte rastlantıdan eser yoktur. Bu rastlantısızlıkta tarihin rüzgarı esmeye başlar.).

Burada vuku bulan hadise [icra edilen mit (İsa miti) tarafından “yutulma”], “tarihin difüzyonu” (tarihin nüfuzu, yayılması) olarak tanımlanabilir (tıpkı Mallarmé'nin şiirinde “ilahî olanın difüzyonu” gibi); başka bir deyişle *İsa*'ya, *Simun Petrus*'a, *Yahuda*'ya, *Yuhanna*'ya, *Maria Magdalena*'ya, *Lazar*'a, *Meryem*'e ait anların, mevcut ana “nüfuzu, yayılması”<sup>24</sup>... Peki inanç alanına girmeden, “bu anlardan” “tarih”, diye söz edilebilir mi? İşte *Apocalypsis cum figuris*, bunu yapabilmeyi mümkün kılar [özellikle Flazsen'in anlattığı “Pieta” anında, bu, rahatlıkla seçilebilir: Buna göre, genç kızla Ciemny, “birbirlerini nasıl gereksindiklerini”<sup>25</sup>, -farkında olmadan- “Meryem'le *İsa*'ya ait bir anda” bulurlar (aksiyon tarafından “yutulmuşlukta” *Meryem*'le *İsa*'ya ait olan -her neyse-, bir şekilde aksiyona “nüfuz eder”, “yayılır”) (Oral, 1994, s.89)]. Grotowski, bu yazının temel kaynağı olan *On the Genesis of Apocalypsis* başlıklı yazısında, Flazsen'in anlattığı anekdotu değil, fakat *Apocalypsis cum figuris*'teki gerçekliklerin (*Dört İncil*'de geçenlerle yaşanan anın gerçekliğinin) iç içe kaynaşmalarını “tarihin yoğunlaşması” olarak tanımlar (Grotowski, 2008, 51). Bu, şu anlama gelir ki, “tarihte” bir şeyler olmaya başlamaktadır *Apocalypsis cum figuris*'te [tarih, adeta genişlemeye başlamaktadır (tam bir “karşılaşmanın”, “buluşmanın”, aksiyon tarafından “yutulmanın” sonucudur bu)]: Grotowski, bu yazıda, “karşılaşma” konusunun üzerinde durulan satırlarda alıntılanan bir cümlede “karşılaşmayı” “yalnızlığımızın aşılmasıyla” ilintilendiriyordu. İşte *Apocalypsis cum figuris*'teki “tarihin yoğunlaşması” (“tarihte olmaya başlayan”, “tarihin genişlemesi”), “yalnızlığımızın aşılmasıdır” (kendimizden ibaret olmaktan

<sup>24</sup> Burada söz konusu olan, aşkın bir andır.

<sup>25</sup> “Birbirlerini nasıl gereksindikleri” ifadesi, yazar Zeynep Oral'ın, *Apocalypsis cum figuris* prodüksiyonunun, 1975 yılına ait bir icrasıyla ilgili izlenimlerini anlattığı *Araştırma Zorlu Yolları* başlıklı yazıda geçen şu satırlardan esinlenerek oluşturulmuştur: “Ama izledikçe... izledikçe... iyilikle kötülüğün çatıştığını anlıyordum... İyiliğin kötülüğe çevrilebileceğini, sevginin sevgisizliğe, giderek düşmanlığa dönüşebileceğini anlıyordum... İnsanoğlunun birbirine müthiş gereksinmesi olduğunu anlıyordum.” (Oral, 1994, s. 89) Oral'ın izlenimlerinin de, *Apocalypsis cum figuris*'teki “karşılaşma”/“buluşma” tarafından “yutulmakla” ilgili oldukları söylenebilir.

kurtulmaktır). Buna göre *Apocalypsis cum figuris*'teki gerçeklikler (*Dört İncil*'de geçenler ve yaşanan anın gerçekliği), eksiksiz bir "karşılaşmada" birbirlerinin gerçeklikleri, birbirlerinin devamı, birbirlerinin "tarihleri" olurlar giderek: İster istemez bir parçası olduğumuz tarih [tarihin difüzyonu (nüfuzu, yayılması) yoluyla] *İsa*'da, *Simun Petrus*'ta, *Yahuda*'da, *Yuhanna*'da, *Maria Magdalena*'da, *Lazar*'da, *Meryem*'de "devam eder"; *İsa*, *Simun Petrus*, *Yahuda*, *Yuhanna*, *Maria Magdalena*, *Lazar*, *Meryem*'se, "bizim tarihimizde" (?) devam ederler *Apocalypsis cum figuris*'te. Tabir caizse, "tarih" (tekerrür etmez) "devam eder" *Apocalypsis cum figuris*'te.

## SONUÇ

Aslında mesele tiyatronun esasında ne olduğuyla ilgilidir: *Apocalypsis cum figuris*, tiyatro, kurmacadan ibaret olmadığına, tiyatronun ne olmaya başladığının adeta denenmesidir. Buna göre tiyatro, her şeyden önce -hatta bir bakıma tiyatro olmaktan da önce- bir "karşılaşmadır". Yani bir varlıkla "karşı karşıya gelmektir" [bir sahnenin (tiyatroya tahsis edilmiş bir mimarinin) yokluğunda bu, tam olarak ortaya çıkar]: Tiyatroyla ilgilenmek, ister istemez, "karşılaşan", giderek, "karşılaşılan" olmaktır. Ele alınan metin, yerine getirilen eylem için de geçerlidir bu söylenenler: Tiyatro sanatında metin de, metinle gelen eylem de, (önce) bir "karşılaşmanın" konusudurlar, başka bir deyişle yalnızca onları icra edecek olana ait değildirler, aslında tamamen bir başkasına aittirler (örneğin tarihin, mitlerin, edebiyatın malıdır). İşte *Tiyatro Laboratuvarı*, metnin (sözün) ya da eylemin üzerindeki bu yükü "hesaba katar".

*Tiyatro Laboratuvarı*'nın adının, *Tiyatro Laboratuvarı* (1966'dan sonra aynı zamanda *Oyunculuk Yöntemini Araştırma Enstitüsü*) olması da, tam da bundandır: Bir metni sahnelemekten önce, metni o metin yapanın ne olduğuyla; sözün, nereden kopup geldiğiyle ilgilenir *Tiyatro Laboratuvarı*. Bir eylem, yerine getirildiğinde, tam olarak neyin, yerine getirilmiş olduğunu (hesapta olmadan ortaya çıkıveren -yerine getiren oyuncunun dahi farkında olmadığı- "Ortodoks papaz" tavrı bir kere daha hatırlansın); bir eylemi yerine getirenin, aslında kim olduğunu bulmaya çalışır... Aslında tiyatroyla ilgilenen herkesin karşı karşıya olduğu meselelerdir bunlar. Fakat *Apocalypsis cum figuris*'te, çalışmanın (giderek prodüksiyonun) kendisi haline gelirler [*Apocalypsis cum figuris*, söz konusu meselelerin bir çözüme kavuşturulmasından ibarettir (*Apocalypsis cum figuris*'in önceden

“tasarlanmamışlığı” da, söz konusu meselelere bir çözüm getirmeye çalışmaktan ibaret oluşuyla ilgilidir)]. Başka bir deyişle metindeki, metinle gelen eylemdeki aşkın yanın sağlanmasıdır *Apocalypsis cum figuris*. Buna göre *Apocalypsis cum figuris*'te sağlanan aşkınlığa nüfuz edebilmek maksadıyla, Badiou'nun, içinde, bir metindeki gerçekliğin (ebedî fikrin) sahnede mutlak manada nasıl karşılanabileceğini tartıştığı tez üzerinde durulmuş ve söz konusu tezin gönderdiği, *Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Rastlantıyı* şiirinden yola çıkarak, aşkınlığın “hesaba katılmak” (“beklenmek”) suretiyle etkin kılınışından bahis açılmıştır. Ve bu doğrultuda, Grotowski'nin, tiyatronun esası olarak gördüğü “karşılaşma” da, metindeki/metinle gelen eylemdeki aşkınlığı “hesaba katış” ve “hesaba katmak yoluyla etkin kılış” olarak ele alınmıştır. Ardından *Tiyatro Laboratuvarı*'nın *Samuel Zborowski* metniyle olan “karşılaşmasından” bahsedilmiştir. Söz konusu “karşılaşma”, çağrışımlar yoluyla, “*Büyük Engizisyoncu Hikayesi* ve *Dört İncil* metinleriyle olan karşılaşmaya” dönüşür. Özellikle “*Dört İncil*’le olan karşılaşmanın” sonucunda *Tiyatro Laboratuvarı*'nın gerçekliği de *Dört İncil* için bir aşkınlık haline gelir -tıpkı *Dört İncil*'in de “karşılaşmada” *Tiyatro Laboratuvarı* için bir aşkınlık oluşu gibi-. “*Dört İncil*’le olan karşılaşmada” “karşılaşılanınki” kadar “karşılaşmanın” gerçekliğinin de “hesaba katılması” -ki *Apocalypsis cum figuris*'i doğuran da budur-, birbirleri için aşkın olan gerçeklikleri birbirlerinin gerçeklikleri, birbirlerinin devamı, giderek birbirlerinin tarihleri haline getirir. *Apocalypsis cum figuris*'te böylece, metinde geçen “tarihin” “şimdide”, “şimdinin” metinde bulunan “tarihte” “devam ettiği” bir yol açılır. “Tarihin” zamanın bütün yönlerinde “devam etmesi”, “yoğunlaşmasıdır” bu. *Apocalypsis cum figuris* (dolayısıyla da tiyatro), metinle/tarihle bu türden bir “buluşmanın” (“Takımyıldız” olmanın) “hesaba katılışı”, nihayet “yerine gelişidir”.



## KAYNAKÇA

### Kitaplar

Aristoteles (2001). *Poetika* (İ.Tunalı,Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Avery R., Bezmez S., Edmonds A. G. ve diğerleri (editörler) (1992). *Redhouse*. İstanbul: Milliyet Tesisleri.

Badiou, A. (2017). *Başka Bir Estetik-Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Burzynski, T. (2015). *Curiosity and a Readiness to Search for the New-Antoni Jaholkowski Talks to Tadeusz Burzynski* (D. Jamieson, A. Karsznia, tr.). P. Allain, G. Ziolkowski (Eds.). *Voices From Within: Grotowski's Polish Collaborators* (s. 95-99), London: Routledge Taylor and Francis.

Croyden, M. (2006). *"I Said Yes to the Past": Interview with Jerzy Grotowski/Margaret Croyden* (H. Klibbe, tr.). L. Wolford, R. Schechner (Eds.). *The Grotowski Sourcebook* (s. 90-93). Digital Printing: Rotledge.

Dostoyevski, F. M. (2002). *Karamazov Kardeşler* (E. Altay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Fried, M. (1998). *Art and Objecthood*. United States of America: The University of Chiago Press.

Kumiega, J. (1985). *The Theatre of Grotowski*. London and New York: Methuen.

Mallarmé, S. (2015). *Stéphane Mallarmé* (Ö. Aygün, Çev.). İstanbul: Edebi Şeyler.

Meillassoux, Q. (2012). *The Number and the Siren-A Decipherment of Mallarmé's Coup De Dés* (R. Mackay, tr.). UK: Sequence Press.

Oral, Z. (1994). *Karanlıkta Işık*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Osinski, Z. (1986). *Grotowski and His Laboratory* (L. Vallee, R. Findlay, tr.). New York: PAJ Publications.

Pearson, R. (2021). *Stéphane Mallarmé* (Z. Ünalın, Çev.). İstanbul: Runik Kitap.

Suner, Ş. (yayına hazırlayan); Mann T. (2013). *Doktor Faustus*. İstanbul: Can Sanat Yayınları.

## Tezler

Deniz, D. Ü. (2012). *Grotowski Tiyatrosunda "Bütünsel Edim"* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

## Dergiler

Flaszen, L. (1991). *Apocalypsis cum figuris* (A.C. Yalaz, Çev.). Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı: 4, 191-201.

Forsythe, E. (1994). *Ludwik Flaszen'le Söyleşi* (Ç. Genç, Çev.). Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı: 5, 139-170.

Hoffman, T.; Schechner, R. (1991). *Amerika Karşılaşması* (A. C. Yalaz, Çev.). Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı: 4, 91-111.

Kattan, N. (1991). *Tiyatro Bir Karşılaşmadır* (S. Saral, Çev.). Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, Sayı: 4, 87-90.

Kumiega, J. (1991). *Apocalypsis cum figuris-Çeviri ve Kişisel Değerlendirme* (H. Gürel, Çev.). Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi, No: 4, 205-234.

## Elektronik Kaynaklar

Grotowski, J. (2008). *On the Genesis of Apocalypsis* (K. Salata, tr.). The Drama Review, 52(2), 40-51, 12.11. 2023, <http://www.jstor.org/stable/25145513>.

Yavuz, S.; Yüzcüller, S. (2016). *Acıyı Okumak: Temsil ve İfade Bağlamında Pieta Betimleri*. Art-Sanat, 5, 47-62. Erişim: 12.11.2023, chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/780408.