

DERLEME MAKALE / REVIEW ARTICLE

DOI: 10.52122/nisantasisbd.1444413

THEODOROS TERZOPOULOS ÇALIŞMA YÖNTEMİNE GENEL BAKIŞ

Öğr. Gör. Ezgi UZŞEN*

* Anadolu Üniversitesi, Devlet
Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü.

e-posta: euzsen@anadolu.edu.tr

ORCID 0000-0001-5985-5167

ÖZ

20. yüzyıl tiyatrosu, tarihsel avangartlarla birlikte klasik temsil anlayışının karşısında teatralite kavramının ortaya çıkması ve buna bağlı olarak tiyatronun araçlarını yeniden ele almasıyla birlikte kendini tekrar tekrar tanımlamıştır. Bu dönemde ortaya çıkan oyunculuk üzerine yöntem araştırmaları çağdaş tiyatro alanında varlığını sürdürmektedir. 20. yüzyılın son çeyreğinde başladığı yöntem araştırmasını ve uygulamasını günümüzde aktif olarak sürdüren yönetmen Theodoros Terzopoulos teatral eylemin merkezine oyuncuyu alan bir yönetmen olarak bugünün tiyatrosunu evrensel beden fikrini yeniden düşünmeye çağırır. Çünkü O'na göre çağımızda beden/beden fikri feshedilmiştir. Terzopoulos feshedilmiş beden düşüncesi karşısında evrensel beden düşüncesinden yola çıkarak oyuncunun sahnesel varlığı üzerinde Dionysosçu bir araştırmaya yönelmiştir. Terzopoulos anlamın, enerjinin, etkinin seyirciyle ilişkisi içinde kendinden türediği oynayan/icra eden Bedeni merkeze alır. Bu nedenle oyuncunun çalışmasında çağımızın feshedilmiş gündelik bedenini parçalayarak yeni bir oyuncu beden inşa edilmesi fikri üzerinde durur. Çalışma yönteminin ana eksenini belirleyen düşünce bu parçalanma ve yeniden bütünlenmedir. Bu bağlamda çalışma içinde Theodoros Terzopoulos'un çalışma yöntemi genel bir bakış açısıyla ve günümüzde uygulandığı şekliyle korporal çalışma, vokal çalışma, yapıbozum ve Sonsuz Doğaçlama evreleri ile ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Theodoros Terzopoulos, Oyuncu, Enerji, Tiyatro, Dionysos

THEODOROS TERZOPOULOS' WORKING METHOD: AN OVERVIEW

ABSTRACT

The 20th-century theater has defined itself over and over with the emergence of the concept of theatricality against the classical understanding of representation. Methodological research on acting that emerged in this period continues to exist in the contemporary theatrical field. Director Theodoros Terzopoulos, who actively continues his methodological research and practice that he started in the last quarter of the 20th century, calls today's theater to rethink the idea of the universal body. According to him, the Body, the concept of the body, has been abolished in our age. For this reason, Terzopoulos directed his Dionysian research on the performer's stage presence, starting from the idea of the universal body. Terzopoulos focuses on the performing-body, from which meaning, energy, and effect derive in its relationship with the audience. Therefore, he emphasizes the idea of building a new performing-body by breaking down the de-functioning daily-body of our age. This fragmentation and reintegration determine the central axis of his working method. This study examines Theodoros Terzopoulos' working method from a general perspective and, as it is applied today, with the stages of corporal training, vocal training, deconstruction, and infinite improvisation.

Keywords: Theodoros Terzopoulos, Performer, Energy, Theatre, Dionysus

Geliş Tarihi/Received: 28.02.2024

Kabul Tarihi/Accepted: 22.04.2024

Yayın Tarihi/Printed Date: 30.06.2024

Kaynak Gösterme: Uzşen, E. (2024). "Theodoros Terzopoulos Çalışma Yöntemine Genel Bakış". *İstanbul Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(12) 115-124.

GİRİŞ

20. yüzyıl tiyatrosu, tarihsel avangartlarla birlikte klasik temsil anlayışının karşısında teatrallik kavramının ortaya çıkması ve buna bağlı olarak tiyatronun araçlarını yeniden ele almasıyla birlikte kendini tekrar tekrar tanımlamıştır. Fischer-Lichte'ye göre bu dönemin tiyatro sanatçıları tiyatroyu baştan aşağı değiştirdiklerini iddia etmişlerdir. "19. yüzyılın sonları ve sonrasındaki tiyatro reformcuları, 20. yüzyılın ilk üçte birindeki çeşitli avangard hareketler, 1960'lardan bu yana neo-avangard veya postmodernizm olarak adlandırılan akımın temsilcileri ve 1990'lı yıllar yeni ve çok farklı tiyatro ve performans biçimlerinin habercisi olmuştur; hepsini birleştiren şey ise, dönemin özel koşullarını yansıtabilecek yeni bir tiyatro yaratma hedefidir. Bazı durumlarda oyuncuyu merkeze alarak, yeni bir oyunculuk sanatı geliştirerek bu amaca ulaşmaya çalıştılar" (Fischer-Lichte, 2020, s.8).

Tiyatronun merkezine oyuncunun ve oyuncu seyirci ilişkisinin alındığı, yeni bir dil, yeni bir etkileşim, yeni bir oyunculuk sanatı peşinde olan çeşitli yaklaşımlar oyuncunun alanında eğitim çalışmalarını, yöntem araştırmalarını da beraberinde getirmiştir. "Bu, Meyerhold ve onun Biyomekaniği için olduğu kadar -tamamen farklı bir şekilde de olsa- Grotowski ve onun 'kutsal aktörleri' için de geçerlidir. Ancak hiç kimse Dionysos'u Terzopoulos kadar vurgulu bir şekilde anmamıştır" (Fischer-Lichte, 2020, s. 7-8).

Terzopoulos'un Dionysos'u şiddetle vurgulaması sadece bu Yunan tanrısının ekstatik ve sınırları ihlal eden doğasından, kaynaklanmaz. Dionysos aynı zamanda sonsuz dönüşümlerin tanrısıdır ve pek çok kültürde karşılaşılan bir figürdür. Yunanistan'da Dionysos, Suriye'de Adonis, Frigya'da Attis, Mısır'da Osiris'tir. Bu noktada Terzopoulos'un Dionysos'u evrensel beden fikri ile özdeş gördüğünü söylemek mümkündür.

"Terzopoulos'a göre, Dionysos'un parçalanması ve tekrar bütünlenmesi, yeniden doğuşu, oyuncuların kendi üzerlerindeki çalışmalarının yol gösterici ilkesidir. Uzun, unutulmuş ve gömülü "derin hafıza manzaralarına" doğru bir yolculuğa olanak tanıyan yeni bir bütünlük içinde birleşmek için kendilerinde bir şeyleri tekrar tekrar yok etmeleri gerekir. Oyuncular Dionysos'un halefleridir. Onun müritleri olarak, parçalamaya ve parçaları yeni bir bütün halinde birleştirmeye devam etmektedirler. Bu başarılı bir çalışmanın olmazsa olmazı sonsuz doğaçlamalarla aralıksız devam eden gerçek oyunculuk mesleğidir" (Fischer-Lichte, 2020, s.8).

20. yüzyılın son çeyreğinde başladığı yöntem araştırmasını ve uygulamasını günümüzde aktif olarak sürdüren Terzopoulos Teatral eylemin merkezine oyuncuyu alan bir yönetmen olarak bugünün tiyatrosunu evrensel beden fikrini yeniden düşünmeye çağırır. Çünkü ona göre çağımızda beden/beden fikri feshedilmiştir. "... korku, yabancılaşma ve teknolojinin kötü şekillerdeki kullanımı insanı bedensizleştirir bedensizleştirir en sonunda bir ürüne, insanlık dışı bir varlığa dönüştürmüştür. Küçüle küçüle önce bedenini, sonra ruhunu ve nihayetinde de enerjisini kaybeden modern insan pasifleşmiş, manipülasyona açık bir hale gelmiştir. Modern yaşam biçiminin ortaya sürekli sıradan insan minyatürleri koya koya küçülttüğü bedeni mevsimsel bir şekilde yeniden üretmekten başka getirisi yoktur; o da bir getiri olarak kabul edilebilirse tabii. Fakat Beden fikri bizim tahmin ettiğimizden çok daha yüce bir kavramdır. Öncelikli amacımız, açık kanallara sahip açık bir evren haline gelene dek bedeni işlemektir. Yüce Beden -Epik beden- fikri, Sanat ve Yaşam'a dönük yüce bir fikir doğurur" (Terzopoulos,2016, s.70).

Terzopoulos anlamın, enerjinin, etkinin seyirciyle ilişkisi içinde kendinden türediği oynayan/icra eden Bedeni merkeze alır. O'na göre öncelikli amaç yukarıda Dionysos'un Dönüşü'nden alıntılandığı gibi "açık kanallara sahip açık bir evren haline gelene dek bedeni işlemektir" (Terzopoulos, 2016, s.70). Yöntemi bu yeni Beden ideasına, açık bir evren olarak Beden'e ulaşmak için eski bedeni yapıbozuma uğratmak üzere çalışır. Yapıbozuma uğratılan Beden bir bütün olarak yeniden ele alınabilir.

1.Biyodinamik ve Yapıbozum

Bu eski bedenden 'Beden'e giden süreç "biyodinamik yöntem denilen; icracı bedeninin içinden enerjiyi serbest bırakan ritmolojik bir sistem ile gelişir" (Sampatakakis, 2006, s. 91). Sampatakakis, biyodinamiğin beş amacı olduğunu söyler:

- “1) bilinçaltının derinlerine inerek gerçekleşecek bir ‘kendinin keşfi’ni uyararak hatta gerekli reaksiyonu kodlayıp yerleştirmek için sıkışmış enerjiyi yönlendirmek.
- 2) özellikle fiziksel ve duygusal acı olmak üzere engelleri ve direnci bertaraf etmek.
- 3) bunların sonucunda oynayan beden merkezi olarak kontrol edildiği düşüncesine direnmek ve bedeni yapıbozuma uğratarak daha küçük hareket birimlerine ayırmak.
- 4) bu süreci bir anti-hafıza ve anti-beden olarak sistematize edebilmek
- 5) bedeni belirli geometrik düzenlere göre yapısal olarak yeniden konumlandırmak” (Sampatakakis, 2006, s. 92).

Beş amaca yönelik biyodinamik yöntemin temelleri, Attis Tiyatrosunun ilk performansı olan 1986 tarihli Bakkhalar’ın prova sürecinde atılmıştır. Kuzey Yunanistan’da 50 kişilik bir grupla başlayan atölye çalışması, Delphi’de beş oyuncu ile gerçekleşen ilk performansla sonuçlanmış, bu süreç yöntemin belkemiğini oluşturan yapıbozum düşüncesini de temellendirmiştir. (Varopoulou, McDonald, & Suzuki, 2000, s. 47-85)

Sampatakakis günümüzde hala gelişmeye devam eden çalışma yönteminin temellerinin atıldığı 1986 tarihli Bakkhalar performansının altı ay süren prova sürecini işaret ederek yukarıda sıralanan amaçlar doğrultusunda biyodinamik çalışmayı beş aşamada ele alır. Bunlar: yeniden hatırlamak, biyodinamik yükleme/parapraks, yapıbozum/beden parçalarının izole edilmesi: ekstaz, yeniden anlamlandırma ve restorasyondur (Sampatakakis, 2006, s. 92-96). Yöntemin belkemiği sayılan yapıbozum evresinin kaynakları bakımından Sampatakakis’in sınıflandırmasına kısaca değinilecektir.

Yeniden hatırlamak aslında hafızaya direnen beden ilk rehabilitasyonu olarak düşünülebilir. Bedende iki karşıt güç mevcuttur: unutulmuş davranışı yüzeye çıkarmaya çalışan bir bilinç ve bastırılmış hafızanın ortaya çıkmasına karşı çıkan bir direnç. Direnç kırıldığında bastırılmış hafızanın bedenselleştirilmesi mümkün olur. Bu noktada Terzopoulos bedenin, hafızanın aşına olduğu mahallere yerleştirilmesi gerektiği düşüncesini öne sürer. Sampatakakis bunu Terzopolos’tan Attis Tiyatrosu’nun Bakkhalar araştırması için Delphi’ye gidişini, ekibin Kithaeron’a tırmanışını, doğayla yeniden bağ kurma çabasını alıntılarla örnekler. Bundan sonraki aşama ise Biyodinamik Yükleme’dir. Bu aşamada temel amaç hafızada saklı olan acıyı, bu bastırılmış enerjiyi bedene yönlendirerek aşmaktır (Sampatakakis, 2006, s. 92-93). Sampatakakis burada Anastenaria ritüelini örnek verir. Anastenaria, Terzopoulos’un henüz çocukken Makriyalos’da karşılaştığı Kuzey Yunanistan ve çevresine özgü bir ateşte yürüme ritüelidir. Sampatakakis Anastenaria ritüelinin “bedenin normalliğinden sıyrılarak acısız bir icaracı-ben’e dönüşmesi için kusursuz bir imkân sağladığını belirtir. Bu ritüel bedensel zayıflık ve acı arasındaki sınırları aşarak ‘gerçek’ ile oyuncunun bedeni arasındaki farkı pekiştirir. Acıyı deneyimlenip aşılacak bir olay haline getirir” (Sampatakakis, 2006, s. 93). Sampatakakis bu örnekten hareketle Terzopoulos’un acı ve şiddeti aşma mekanizmasını çalışma yöntemine bedenin parapraksı olarak getirdiğini belirtir.

Biyodinamik yükleme aşamasındaki temel egzersizlerden biri oyuncuların ayak tabanlarını yere şiddetle vurarak bir çember halinde yürümesidir. Terzopoulos çalışma yöntemi temelde zeminle ilişkisi içinde ayaklar üzerinde durmaktadır. Enerji bütün bedene öncelikle ayak tabanlarının uyarılmasıyla yayılacaktır. Acı ve yorgunluk eşiğinin aşılması yürüme eylemi ile ilişki noktasında Terzopoulos’un 17. Yüzyıldan kalma bir tıp kitabında rastladığı tedavi yöntemini de bu aşamada hatırlamak gerekir. Attica Ampario Asklepion’unda hastaların giderek hızlanan tempoda saatlerce yürüdüğü ve nihayetinde transa geçtikleri bu ritüel de Terzopoulos’un hem çalışma yönteminin başlangıcı sayabileceğimiz Bakkhalar sahnelemesinin bir parçası olmuş hem de daha sonra yapıbozum olarak ele alacağımız aşamanın temelini oluşturmuştur.

“Buna göre, ‘normal’ bedenin yönünü şaşırta bir dizi egzersiz ve doğaçlamanın ardından oyuncu kontrollü bir esrime durumuna (ekstaz) ulaşabilir. Trans durumu, ... parapraks becerisini (yanlışlıkla ya da istemsizce gerçekleştirilen eylemleri) ortaya çıkarır. Yani bedenin istemsiz bir şekilde şaşması ya da paraprakslar oyuncunun bedeninde bastırılmış hafızayı ve bedeninin bilinçdışı niyetlerini serbest bırakır” (Sampatakakis, 2019, s. 20).

Sampatakakis yapıbozum (beden parçalarının izolasyonu) aşamasını öznenin normal kimliğinden uzaklaşarak dionizyak ölçüde oynadığı/icra ettiği ekstaz düşüncesi ile

açıklamaktadır. Burada odak noktası Terzopoulos'un trans ve ekstaz arasında yaptığı kesin ayrımıdır. Ekstaz durumunda oyuncu gerçekliği alışıyer eder, daha yüksek düzeyde bir gerçeğin yolunu bulur. Ekstaz durumunun trans durumundan farkı budur. Transta kişi gerçekten kaçır. Ekstazda ise gerçeyle daha yoğun, enerjik bir düzeyde karşılaşır (Raddatz & Terzopoulos, 2006, s. 156). Dolayısıyla yapıbozum sürecinde ekstaz bir başka deyişle oyuncunun esrikliğı ayakların bilinci ile paraleldir. "bu ekstaz durumuna ulaşmak için beden ayakların farkında olmalıdır. Transta böyle bir bilinç yoktur" (Fischer-Lichte, 2020, s. 10).

Yapıbozum aşamasının hedefi tek bir kontrol merkezi olarak beyin-ağız ilişkisinin feshedilmesidir. Böylece beden parçaları otonomluğunu kazanabilir. Burada kaynaklardan biri de Pontus dansıdır. Sampatakakis bu noktada tekrar Bakkhalar sahnelemesine referans vererek, bu geleneksel dansı (beden parçalarının otonomluğu, ayrı hız ve yönde hareketleri vb.) beden parçalarının izolasyonuna örnek gösterir.

2.Çalışma Yöntemi

Günümüzde Attis Tiyatrosu'nda yürütölen uluslararası atölye çalışmalarında Theodoros Terzopoulos Çalışma Yöntemi dört aşamada gerçekleşmektedir. Bunlar; Korporal Çalışma, Vokal Çalışma, Yapıbozum ve Sonsuz Doğaçlamadır. Bu çalışma içinde yöntemin aşamaları günümüzde izlenen sıra ile ele alınacaktır.

Terzopoulos'un çalışma yönteminde bir dizi beden ve ses egzersizi soluk ile ilişki içinde Beden'i Yapıbozum ve Sonsuz Doğaçlama çalışmalarına hazırlar. "Terzopoulos'un "biyodinamik yöntem"i aşamalı bir biçimde oyuncunun pelvis bölgesi üzerinde hakimiyet kurmasında ve oradan doğan yaratıcı enerjiyi tüm bedenine yayarak sanatsal bir ifade aracına dönüştürülmesine dayanır. İlk aşamada, zorlayıcı beden duruşları ve ağır fiziksel çalışmalar yoluyla pelvis kaslarının esnetilmesine, rahatlatılmasına ve enerjinin ortaya çıkmasını kısıtlayan koşulların ortadan kaldırılmasına çalışılır" (Karaboğa, 2008, s. 79).

Bu bağlamda, soluk alıp vermenin işlevi ve kontrolü, konsantrasyon, beden eksenlerinin belirlenmesi ve etkinleştirilmesi, enerji merkezinin güçlendirilmesi, ses kaynaklarının belirlenmesi, tınlaticıların etkinleştirilmesi, sesin özgürleştirilmesi ve benzerleri üzerine çalışılır.

Oyuncu çalışmaya belli kontrol noktalarıyla başlar. Bu çalışmanın tamamı içinde korunacak bir bütünlüklü uyanıklık hali yaratır. Ayaklar yere köklenmiştir. Dizler hafifçe kırıktır, böylece bedenin bir bütün olarak yere tutunması mümkün olur. Oyuncu dikeyliğini dolayısıyla omurganın merkezle ilişki içinde uzunluğunu çeşitli yönlerde her zaman korur. Böylece soluk kanalını dolayısıyla enerji dolaşımını açık tutar. Pelvik bölge serbest ve uyanıktır. Gözler açık ve genişleşmiş, bakış karşıda, bir noktaya odaklanmış ve göz hizasının hafifçe yukarısındadır. Böylece oyuncunun çevresel görüş alanı artar ve dolayısıyla genişleşmiş bir zaman-mekân algısına ulaşır. Soluk hem burundan hem ağızdan alınır. Bunu sağlamak için çenenin serbest ve geniş boşluğunun gerilimsiz olması gerekir. Soluk alıp verme nefesin artikülasyonu ile gerçekleşir. Çalışma boyunca tüm fonksiyonlar nefes boyunca icra edilir. Böylece oyuncu Beden'de (zaman-mekân içinde bedende ve bedenin kendini algılayışında) yeni bir zaman-mekân fikrine ulaşır.

Terzopoulos'un çalışma yönteminde ilk evre soluk alma döngüsünün farkındalığına ulaşmaktır. Soluğun kontrol edilmesi süreciyle birlikte oyuncu üç temel fikir üzerinde çalışmış olur: Beden merkezi duyusunun gelişmesi. Burada merkezden kasıt pelvik bölgedir. Yöntem içinde üçgen olarak anılır. Pratikte birlikte merkez yani üçgen kuvvetlenir, rahatlar ve esneklik kazanır. "Merkezin kuvvetlenmesi süreci oyuncunun zorlu fiziksel durumları gerçekleştirebilmesi için sağlam bir bağlantı noktası oluşturur: diğer yandan serbestleşmesi ise soluğun beden boyunca özgür dolaşımına ve bedenin ekstrem sınırlarında etkinleştirilmesine yardımcı olur. (...) İkinci olarak zamanla ve günlük tekrarlarla oyuncunun soluk alma kapasitesi artar" (Stroumpos, 2019, s. 96). Kapasitedeki artış ve soluğun kontrolü yoluyla psikofiziksel yorgunluğun, zihinsel ve kassal gerilimin önüne geçilir. Çünkü oyuncu en zorlu fiziksel durumlarda bile nefesini angaje etmeyi öğrenir. Yorgunluk sınırının aşılmasıyla psikofiziksel dayanıklılık artar ve bedenin imgelemi özgürleştirilir. "Soluğun kontrolüyle üçüncü olarak da oyuncu günlük hayatın meşgul zihnini şimdide mevcut tutmayı öğrenir. Her fiziksel aksiyonda nefesin akışını duymaya çalışmak zihnin bedenle gittikçe daha da derinleşen bir bağ geliştirmesine yardımcı olur. Böylece oyuncu zaman-mekânda psikofiziksel farkındalığını genişleştirebilir" (Stroumpos, 2019, s. 97).

Bir diğer evrede konsantrasyon durumunda oyuncunun potansiyel algı ve farkındalığının dinamik genişmesi hedeflenir. Bakışın daha önce tarif edildiği şekilde yönlendirilmesi ile oyuncu genişmiş bir performatif zaman-mekân algısına ulaşır. Aynı zamanda nefesin kontrolü yoluyla merkez duyumu, omurlar ve tüm omurga, diyafram ve beden eksenleri üzerine farkındalık artar. “Bu biçimde bir konsantrasyon yoluyla oyuncuya mekânda fiziksel bir algı, zamanda günlük-üstü bir duyuşun yolu açılır... Sonunda oyuncu dinamik bir bütün içinde soluk alıp vermeye, düşünmeye ve yapmaya başlar” (Stroumpos, 2019, s. 98). Soluğun kontrolü ve odaklanma yoluyla oyuncu bedenini uzam-zamanda dinamik bir bütün olarak algılamaya başlar. Çalışmaya özgü yeni bir konsantrasyon durumu geliştirir. Böylece Kartezyen ayrımın beden-zihin ikiliği aşılmış olur.

Çalışma yönteminin korporal bölümü bir egzersiz dizisinin belirli bir soluk alma biçimiyle uygulanması olarak düşünülebilir. Esas olan bu nefes alma biçimi ile beden özelliikle zorlayıcı, gündelik dışı pozisyonlarda çalışmasıdır. Bu nefes alma biçimi bütün nefes alma kompleksini uyarak oyuncunun soluk alma kapasitesini arttıracak şekilde uygulanır. “Zorlayıcı beden duruşları ve hareketlerinde, daima değişik bir solunum hızı ve farklı bir diyafram kullanımı gereklidir. Oyuncu beden merkezi hissini kademeli olarak bu süreç içerisinde kazanır. Bu merkez pelvis bölgesindeki sinir ağları, beden bahsi geçen alanındaki tüm yaşamsal organları birbirine bağlayan bir dizi sinir ağıdır” (Terzopoulos, 2016, s.18).

Korporal çalışma içinde, başlangıçta iki türde soluk alıp-verme söz konusudur. Hareket ve nefes eşgüdümü ve birbirine etki edecek şekilde gerçekleştirilir. Nefes kalitesi hareketin kalitesini, hareketin kalitesi de nefes kalitesini belirler. Nefes ve eylem arasındaki ilişki tüm çalışma boyunca etkindir. Her iki türde de ciğerlerin tüm kapasitesi etkin şekilde kullanılır. Bunlardan birincisi kontrollü, derin soluk alma ve hareket boyunca kontrollü, süren soluk vermedir. İkincisi ise hareketi başlatacak şekilde ani soluk vermeler ve bu sırada ihtiyaç duyulan havanın ciğerlere kendiliğinden dolduğu soluk almadır. Ayrıca oyuncu yöntem üzerinde çalışmasında ilerledikçe zorlu bedensel pozisyonlara köpek nefesi olarak tarif edebileceğimiz türde bir soluk alıp verme biçimi eklenir. Bu soluk alıp-verme biçiminde diyafram nefes yoluyla hızlı şekilde uyarılır, dolayısıyla ritmik bir soluk alıp-verme şekline ulaşılır.

Çalışma yönteminin bu evresinde soluk alıp vermeler sesselleştirilir. Esasen çalışmanın tümünde nefes tekrarlanan zorlu bedensel pozisyonlara işlev kazandıracak şekilde belirleyicidir. Denilebilir ki nefes de ses gibi artiküle edilir. Bütün korporal çalışma, sözü geçen ses-nefes ilişkisi yoluyla işlev kazanır. Hareketlerin uzam-zamandaki yoğunluğunu, tempo-ritmini nefesle kurulan ilişki belirler.

Nefesle kurulan ilişki çalışma yönteminin vokal bölümünde de sürdürülür. Aynı şekilde bu evrede de bir dizi hareket nefesin tam olarak sese dönüşmesi ve çeşitli ritmik nefes alışverişlerle tekrar edilir. Hareketlerin uygulanmasında tekrar eden ritimlerde çarpmalı yada patlamalı ünsüzler (p, r, t gibi) korporal evredeki ani, dürtüsel hareketlerin bir eş değeri olarak bu hareketlere eşlik eder ya da ünlü sesler (a, e, o gibi) süregelen şekilde hareketler boyunca sesselleştirilir. Burada hedef, oyuncunun ses-nefes kapasitesinin nefes yoluyla derinleştirilmesidir. Hareketler çeşitli vokal temrinlerin zorlu ritmik tekrarları içinde işlev kazanır. Ani/dürtüsel, derin ve süregelen ek olarak çalışmanın ilerleyen aşamalarına bağlı olarak eklenen köpek nefesi korporal çalışmada olduğu gibi vokal çalışmada da kullanılır. “Ses ve beden gündelik ve toplumsal olarak belirlenip, kısıtlanmış davranışların ötesinde geliştirilmesi, zorlayıcı kodlanmış fiziksel duruşlar ve yoğun çalışmayla oyuncunun fiziksel eksenlerinin genişletilmesi hedeflenir. Bu da oyuncuyu enerjinin bedensel kavranışına dolayısıyla “nasıl?” sorusuna yönlendirir. Oyuncu zamanda ve mekânda nasıl hareket edebilir, ya da nasıl hareketsiz kalabilir? Bedenin eksenlerini günlük hayatın sınırlarının ötesine nasıl açabilir?” (Stroumpos, 2019, s. 99).

Terzopoulos’un çalışma yönteminin ilk iki aşaması olan korporal ve vokal çalışmalar içinde belirli hareket dizgeleri enerjinin bu yeni kavranışıyla tekrar edilir. Hareketlerin icrasında çoklu tempo-ritimlerin kullanılması ve hareketle ilişkisi içinde yeni soluk alıp-verme bilgisi belirleyicidir. “Çeşitli alıştırma döngüleri yoluyla nefes kontrolü ve bedensel farkındalığın geliştirilmesi pratik yoluyla icracının beden ve zihninin dinamik bağlantısının oluşturulmasından psikofiziksel olarak açık ve hazır olmasına kadar bir temel yol teşkil eder, bu

süreçte oyuncu bir hazır olma duyumu geliştirir: mevcut olmak için hazırlanmıştır ancak aynı zamanda bir sonra gelecek ana açık, yaklaşan olasılıklara cevap vermeye hazırdır” (Stroumpos, 2019, s. 96).

Çalışma yönteminde bir diğer evre Yapıbozum evresidir. Günlük çalışma döngüsü içinde korporal ve vokal çalışmanın ardından, Beden uyarılmış, açık ve hazırdır. Soluk alıp-verme, çalışmanın bu noktasında aynı derinlikte ritmik olarak ele alınır. Parçalı ve ritmik soluk merkez hissini genişletir. Aynı zamanda üç temel enerji bölgesini (aşağı diyafram, genitaler, sacrum ve rectum) kapsayan üçgen solunum yoluyla ritmik olarak uyarılır. “Solunum giderek üçgende çoklu titreşimler uyandırır, üçgen tam bir özerklik kazanana kadar onu serbestleştirir. Üçgen titreşimler yoluyla enerjiyi tüm bedene yönlendirir” (Stroumpos, 2019, s. 100). Nefesin bedende kesintisiz ve ritmik akışı yoluyla titreşim özerkliği kazanır. Üçgen giderek artan titreşimlerle bu uyarıları harekete dönüştürür. Denilebilir ki beden yapıbozum evresinde üçgenin ve diyaframın titreşimleriyle birlikte çift fonksiyonla çalışır. Yapıbozum içinde yürüme, omurga ve ekstremitelerin kullanılması, beden eksenlerinin açılması, zemin ile ilişki içinde zorlu duruşların icra edilmesi her daim üçgenden yayılan titreşimler ve soluk alıp vermenin diyaframda yarattığı kasılıp gevşemeler yoluyla gerçekleşir. Bu evre oyuncuların pelvik bölgeden yayılan titreşimler yoluyla yorgunluk sınırını aştığı ve enerji eksenleri yarattıkları aşamadır. Oyuncular bu evrede bedenin çift fonksiyonla işleyebilmesi için iki temel uyaran üzerinde çalışır. Bunlardan birincisi pelvik salınım yoluyla kendine has ritmini bulan üçgen, ikincisi ise soluk alış-verişler yoluyla sürekli uyarılan diyaframın çoklu ritimleridir. Bu iki uyaran ilişki içinde sözü geçen çifte fonksiyonu yaratır. Bu şekilde merkezden yayılan titreşimleri bedenin tüm sınırlarına iletir. Titreşimlerin bedenin merkezden uzak noktalarına iletilmesi için oyuncunun günlük sınırların ötesinde, zihinsel yorgunluğu aşarak çalışması ve fazladan enerji üretmesi gerekir. Oyuncu bir kere zihinsel sınırları aştığında zorlu fiziksel duruşlar bu çift fonksiyon eşliğinde (diyaframın çoklu titreşimleriyle soluk alma ve üçgenin titreşimleri) deneyimlenir. Zamanla beden üçgenin titreşimlerinin bir bileşeni haline gelir. “Beklenmedik enerji patlamalarıyla bedenin eksenleri özerkleşir ve o ana değin oyuncunun farkında olmadığı ifade kodlarını doğuran enerji eksenlerine dönüşür. Böylece Beden günlük, öğretilmiş sınırlarının ötesinde yapıbozuma uğratılır” (Stroumpos, 2019, s. 101).

Sonsuz doğaçlama ise çalışma yönteminin korporal, vokal ve yapıbozum evreleri süresince edindiği deneyimi bütünleştirerek sınırdışı evredir. Bu aşamada çalışma yönteminin tüm prensipleri birleşir. Önceki üç evre boyunca oyuncu merkez hissini etkinleştirmiştir. Üçgenden yayılan titreşimleri bedenin uzak sınırlarına iletmek üzere fazladan enerji üretme bilgisine sahiptir. Tüm bunlar için soluk alıp-vermenin gündelik dışı farkındalığını uyandırmıştır. İşte bu bütüncül konsantrasyon durumunda çalışmasına başlar. Kendine bir çalışma noktası seçerek o merkez üzerine odaklanır ve ısrarla aynı nokta üzerinde çalışır. Üçgen hissi aktiftir. Bir noktadan diğerine sürekli uzaklaşan bir ufuk hissiyle ilerler. “Oyuncunun her defasında bedenin belli bir noktasında ısrar ederek, başka bir noktaya geçmesi gerektiğini doğal bir yoldan duyumsayana dek, söz konusu bölgedeki malzemenin sunduğu çeşitli geliştirme ve kodlama olasılıklarını araştırması zorunludur. Bütünlüklü bir psikofiziksel eylem manzarası şekillenene kadar çeşitli ritim ve tempolarla duyumsal etkilerin eşliğinde bu sürece ara vermeden devam edilebilir. Oyuncu inatla ve sebatla tek bir nokta -örneğin baş- üzerine çalışırken bedenin geri kalanı uykuda değildir. Nokta serbest bırakılmadığı sürece hiçbir komut veremez. Noktanın canlı bir organizma olarak kendi kendini ifade edebilmesi, sonsuz doğaçlama süresince sınırlarını tüketmesi esastır” (Terzopoulos, 2016, s. 47-48). Oyuncu her bir seçimi üzerinde artık o seçim kendi sınırlarını aşan yeni eksenler geliştirene kadar ısrar ve sabırla çalışır. “Vücut nokta-nokta serbestlik kazandıkça, beklenmedik ve çok ritimli sesler doğar. Yapıbozum sonrasında beden kendi öz dizgesine ve kendi öz iradesine kavuşmuştur. Doğan her bir fiziksel eksen, bedenin her spesifik andaki yönünü, tepki verdikten sonra serbestleşen her bir noktayı izleyerek, bütün bedenin özgürleşeceği ana kadar hayal gücünü geliştirip yeni ritim varyasyonları geliştiren oyuncu, tüm bunların yanında bir boşluk ve hiçlik hissi de elde eder” (Terzopoulos, 2016, s. 48).

Oyuncunun elde ettiği bu boşluk ve hiçlik hissi onun için hafızanın, zaman ve mekânın, çoklu ritimlerin ve keşfedilmemiş seslerin ve enerji eksenlerinin içine dolabileceği bir alan yaratır. “Bu minvalde doğaçlama sonsuz olarak adlandırılmıştır çünkü malzemeye doğrudan şekil vermeye çalışmaz; performatif manzarayı ilk elden şekillendirmek bir amaç değildir. Oyuncu

çabucak bir dışsal koreografi yaratmaya çalışmak yerine, yapının çekirdeğine, kendi fiziksel geleneğinin en derinlerdeki köklerine inme kabiliyeti geliştirir” (Terzopoulos, 2016, s. 46). Doğaçlama sonsuzdur çünkü oyuncu araştırması derinleştikçe kendine yeni ara birimler yaratır. Bu birimler iç içe hücreler gibi düşünülebilir. Oyuncu çalışmasına devam ettikçe hücrenin sınırlarını aşar, ancak sınırı aştığı anda kendine yeni bir hücre yaratmıştır bile. Araştırma bu noktada sonsuza kadar sürer. Oyuncu yapıbozum evresinde temellerini attığı deneyimi sonsuz doğaçlama evresinde sürdürür. Sonuçta söz konusu olan deneyim yoluyla öğrenilmiş bir oyun oynama mantığıdır. Oyuncu bir noktadan diğerine o noktaya varmak üzere değil yolda olmak için ilerler. “Terzopoulos örneğinde, günlük bedenin yeni icracı bedene dönüştürülmesi, esas olarak bedenin "oyuncuya rağmen" gerçekleştirilen görünüşte tuhaf ve alışılmadık eylemlere yönelik bilinçsiz sapmaları yoluyla gerçekleştirilir. Doğaçlama yoluyla 'aktörün 'normal' dili sorguladığı [...], yanal davranışlar aradığı, parapraklar ve alışılmamış seviyeler yarattığı [...] dikkate alındığında, doğaçlama bu süreçte önemli bir teknik rol oynar. Oyuncu, bedenin ilkel dürtülerinin taşıyıcısı ve bileşeni olan, yeni araştırma alanları açarak kendini bozmaya her zaman hazır, eyleyen kişi haline gelir” (Sampatakakis, 2019, s. 20).

SONUÇ

Bu çalışmayla Theodoros Terzopoulos'un çalışma yöntemine genel bir bakış hedeflenmiştir. Çalışma Terzopoulos tiyatrosu, estetik bağlam, tragedyayla hesaplaşma vb. konuları sınırları dışında bırakmıştır. Ancak çalışma yöntemi elbette Terzopoulos tiyatrosunun estetik bağlamından ayrı düşünülemez. Giriş bölümünde değinildiği gibi 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde başlayan yöntem araştırmaları pratik bir ihtiyaçtan kaynaklanır. Tiyatro kendi araçlarını merkeze alarak, seyirciyle dolaysız bir etkileşimin yolunu nasıl kuracak? Yapıcıları, dönemin koşullarına bağlı olarak geliştirdikleri estetik anlayışlarını nasıl yansıtacak?

Theodoros Terzopolos'un çalışma yöntemi bu anlamda yönetmenin ulusal kimliği, göçmen kimliği, kendi tiyatro macerasında bir dönemeç olarak kabul edebileceğimiz 1986 Bakkhalar sahnelemesine kadar olan tiyatro geçmişi, burjuva tiyatrosuna karşı tutumu vb. noktalarda birbirinden ayrı düşünülemez. Bu noktada Terzopoulos tiyatrosunun ideolojik ve estetik olarak kendini doğruladığı da rahatlıkla söylenebilir.

Terzopoulos feshedilmiş beden düşüncesi karşısında evrensel beden düşüncesinden yola çıkarak oyuncunun sahnel varlığı üzerinde Dionysosçu bir araştırmaya yönelmiştir. “Antikitede Beden'in tanımı olan oyuncu, Beden fikriyle özdeştir. Bedenin feshedilmiş olduğu modern dünyada insan kapitalizmin piyonu haline gelmiştir ve sırf kapitalizme hizmet etmek için vardır. Bugünün tiyatrosu evrensel beden fikrini yeni baştan düşünmeye ve bu düşüncüyü kendine özgü bir mizaçla yoğura yoğura ona itibarını geri kazandırmaya mecburdur” (Terzopoulos, 2016, s. 71).

Buradan hareketle, çalışma yöntemi oyuncunun gündelik bedenin sınırları dışına çıkabilmesi ve açık bir evren haline gelene kadar bedenin işlenmesi üzerinde bir yol izlemektedir. Çalışma yönteminin belkemiği daha önce de belirtildiği gibi yapıbozum sürecidir. Bu süreçte beden, merkez farkındalığı ve soluk alıp verme işlevinin birlikteliğiyle enerjik düzeyde -deyim yerindeyse- işlenebilecek en küçük parçalarına kadar ayrıştırılıp, yeni bir oyuncu bedende restore edilir. Burada temel ilke yöntemin üçlü yasadır. Hem oyuncunun bedeninde hem de yöntem üzerinde genel bakışı içeren bu çalışmanın sınırları dışında kalan dramaturjik malzemenin yorumlanması ve sahneleme evrelerinde; yapıbozum, analiz ve yeniden inşa olarak üçlü yaklaşım işlevseldir (Sampatakakis, 2021, s. 167).

Çalışma içinde tarihsel süreciyle ilişkili olarak günümüzde Attis Tiyatrosunda yürütülen uluslararası atölye çalışmaları ekseninde bedeni yapıbozum sürecine hazırlayan korporal ve vokal egzersizlere nefes, üçgen ve enerji odağında değinilmiştir. Yapıbozum ve Sonsuz Doğaçlama evreleri ele alınırken de yeni enerji eksenlerinin keşfedilmesi, oyuncunun enerjik bedeni ve bedensel hafıza üzerinde durulmuştur.

Çalışma yöntemi oyuncunun çeşitli çalışma evreleri ile kendini bedensel olarak tekrar tekrar tanımladığı akışkan bir niteliktedir. Çalışma yönteminde esas olan egzersizlerin biçimselliği, katı şematik dünyası değil oynayan bedenin deneyim hafızası, yorgunluk sınırını aşmış her türlü uyarana açık bedenin yapma, oynama, dönüşme refleksidir.

KAYNAKÇA

- Fischer-Lichte, E. (2020). The rebirth of the theatre from the spirit of Dionysus. In T. Terzopoulos (Ed.), *The Return of Dionysus* (S. Stroumpos, Trans.). Berlin: Theater der Zeit.
- Karaboğa, K. (2008). *Tragedya ile Sınırları Aşmak*. İstanbul: E Yayınları.
- Raddatz, F., & Terzopoulos, T. (2006). The metaphysics of the body - Theodoros Terzopoulos in conversation with Frank M. Raddatz. In F. Raddatz (Ed.), *Reise mit Dionysos Das Theater des Theodoros Terzopoulos/Journey with Dionysos The Theatre of Theodoros Terzopoulos* (pp. 136-171). Berlin: Theater der Zeit.
- Sampatakakis, G. (2006). Dionysus restitutus - The Bacchae of Terzopoulos. In F. Raddatz (Ed.), *Reise mit Dionysos Das Theater des Theodoros Terzopoulos/Journey with Dionysos The Theatre of Theodoros Terzopoulos* (pp. 90-102). Berlin: Theater der Zeit.
- Sampatakakis, G. (2019). The theatre of Theodoros Terzopoulos, aesthetics and ideology. In *Dionysus in Exile: The Theatre of Theodoros Terzopoulos* (pp. 18-32). Berlin: Theater der Zeit.
- Sampatakakis, G. (2021). Eros and Thanatos: The aesthetics of enchantment in the theatre of Terzopoulos. In *Terzopoulos Tribute Delphi* (pp. 167-173). Berlin: Theater der Zeit.
- Stroumpos, S. (2019). Bodies in revolt: The art of performer's psychophysical transgression in Terzopoulos' theatre. In *Dionysus in Exile: The Theatre of Theodoros Terzopoulos* (pp. 95-104). Berlin: Theater der Zeit.
- Terzopoulos, T. (2016). *Dionysos'un Dönüşü*. (B. Dinçel, Trans.). İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Terzopoulos, T. (2020). *The Return of Dionysus*. (S. Stroumpos, Trans.). Berlin: Theater der Zeit.
- Varopoulou, E., McDonald, M., & Suzuki, T. (2000). *Theodoros Terzopoulos and Attis Theatre: History, Methodology and Comments*. (A. Kapsalis, Trans.). Athens: Agra Publications.

EXTENDED ABSTRACT**GENİŞLETİLMİŞ ÖZET****THEODOROS TERZOPOULOS' WORKING METHOD: AN OVERVIEW**

The 20th-century theatre has defined itself over and over with the emergence of the concept of theatricality against the classical understanding of representation and with the reconsideration of the tools of the theatre. *The theatre reformers around the end of the 19th century and into the next, the various avant-garde movements in the first third of the 20th century, the representatives of the so-called neo-avant-garde or post modernism since 1960s, and since the 1990s the heralds of new and very different forms of theatre and performance- what unites them all is the goal of creating a new theatre able to reflect the specific conditions of their time. In some cases, they sought to attain this goal by having the actor shift to the centre, by developing a new art of acting* (Fischer-Lichte, 2020). The methodological research on acting that emerged in this period continues to exist in the contemporary theatrical field.

Theodoros Terzopoulos is among the reformers of 21st century who puts the actor at the centre of the theatrical action. According to him *21st century is the century of many redefinitions*, so theatre makers need to reconsider theatre through the art of the performer (Terzopoulos, 2020).

Director Theodoros Terzopoulos, who actively continues his methodological research and practice that he started in the last quarter of the 20th century, calls today's theatre to rethink the idea of the universal body. According to him, the Body, the concept of the body, has been abolished in our age. For this reason, Theodoros Terzopoulos directed his Dionysian research on the performer's stage presence, starting from the idea of the universal body.

Theodoros Terzopoulos focuses on the performing-body, from which meaning, energy, and effect derive in its relationship with the audience. Therefore, he emphasizes the idea of building a new performing-body by breaking down the defuncting daily-body of our age.

In Theodoros Terzopoulos' working method first aim is: *to cultivate Body till it became an open universe with open channels*. His method is working on deconstruct this old body to reach the idea of a new Body. When the body is deconstructed then it is possible to reconsider it as a whole and to re-construct it. *This process is developed upon a 'rhythmological' system termed biodynamic method: a way to unleash the energy from within the performing body* (Sampatakakis, 2006) This fragmentation and reintegration determine the central axis of his working method which continues to evolve starting from the production of Euripides' Bacchae in 1986.

In Terzopoulos Theatre, reconsidering Body beyond borders of daily and social behaviour, codified physical postures, intense psychophysical training etc., they are aim at performer to cope with the tragic material. So, it is *looking for the how not the why* (Stroumpou, 2019). Terzopoulos working method, with the intense psychophysical training, is looking for; how performer becomes a projector of his/her own potential? In His working method, a series of corporal and vocal exercises (corporal and vocal training) within their relation to breathing, prepare Body to Deconstruction and Infinite Improvisation processes towards this potential.

This study examines Theodoros Terzopoulos' working method from a general perspective with the stages of corporal training, vocal training, deconstruction, and infinite improvisation as it is applied today.

KATKI ORANI BEYANI VE ÇIKAR ÇATIŞMASI BİLDİRİMİ

Sorumlu Yazar <i>Responsible/Corresponding Author</i>	Ezgi UZŞEN			
Makalenin Başlığı <i>Title of Manuscript</i>	THEODOROS TERZOPOULOS ÇALIŞMA YÖNTEMİNE GENEL BAKIŞ			
Tarih <i>Date</i>	28.02.2024			
Makalenin türü (Araştırma makalesi, Derleme vb.) <i>Manuscript Type (Research Article, Review etc.)</i>	DERLEME			
Yazarların Listesi / List of Authors				
<i>Sıra No</i>	Adı-Soyadı <i>Name - Surname</i>	Katkı Oranı <i>Author Contributions</i>	Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Destek ve Teşekkür (Varsa) <i>Support and Acknowledgment</i>
1	Ezgi UZŞEN	%100	-	-