

Dramatik Metinden Görsel Dramaturjiye: Theodoros Terzopoulos'ın Alarme Performansının Görsel Dramaturjik İncelemesi Gizem Gürer¹

Makale Bilgisi

DOI: 10.21612/yader.2025.010

Makale Geçmişi

Gönderim: 10.04.2025

Kabul: 16.07.2025

Anahtar Sözcükler

Dramaturji

Görsel dramaturji

Terzopoulos

Alarme

Performans

Makale Türü

Derleme makale

Öz

Bu çalışma, Theodoros Terzopoulos'un "Alarme" adlı yapımını görsel dramaturjik bir perspektiften incelemekte ve özellikle geleneksel dramatik metin aracılığıyla değil, performansın görüntü, mekân, beden, ses ve seyirci ile kurduğu ilişki aracılığıyla sağladığı çok katmanlı deneyime odaklanmaktadır. Görsel dramaturji çalışmaları, dramatik bir metne bağlı olmaktan ziyade, 20. yüzyılda ortaya çıkan postdramatik tiyatro, performans veya imge tiyatrosunun birleşik estetiğini ele alır. Dilin dekonstrüksiyonu, oyuncu bedeninin birincil ifade aracı olarak kullanımı ve hem oyunculara hem de seyirciye meydan okuyan performatif alan yaratımı görülen bu biçimler için, dramatik metnin öncül konumu değişerek diğer tiyatro öğeleriyle eş konuma gelmiştir. Therzopoulos'un İngiltere Kraliçesi Elizabeth ve İskoç Kraliçesi Mary Stuart'ı hayali bir karşılaşmayla bir araya getiren "Alarme" performansının yılan-bedenli oyuncular, belirli bir geometrik mekân tasarımı içindeki deneyimlerini doğrudan seyirciye açar. Gündelik dışı bedenlerin yer aldığı performans, seyircinin ve oyuncuların eşzamanlı olarak mekânı, üretilen sesleri ve dönüşen bedenleri birlikte algılayacağı ve keşfedeceği bir deneyim sunmaktadır. Böylece sadece dramatik metin kaynaklı değil, performans anına özel görsel bir dramaturji imkânı doğar.

Önerilen Atıf

Gürer, G. (2025). Dramatik metinden görsel dramaturjiye: Theodoros Terzopoulos'ın Alarme performansının görsel dramaturjik incelemesi. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 20(2), 55-65. <https://doi.org/10.21612/yader.2025.010>

1. Doktora öğrencisi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Tiyatro Bölümü, Eskişehir, Türkiye, e-posta: gizemgurer@gmail.com, Orcid Id: 0000-0001-8726-5770

Giriş

Dramatik Metinden Görsel Dramaturjiye

Kendine has kuralları olan dramatik metinler; rollerin belirlenmesi, dramatik çatışmanın varlığı, karakterlerin eylemi, zaman ve mekânın kurgulanması gibi unsurları bir araya getirerek yeni bir teatral evren yaratır. Dramaturji çalışmaları, özellikle Avrupa merkezli tiyatro üretimlerinin önemli bir parçası olarak, dramatik yazımın bu kurallarının yapısını, birbirleriyle olan ilişkilerini ve tutarlılıklarını anlamak üzere inceler. Dramatik metinlerin incelenmesi, Aristoteles'in *Poetika*'da, Antik Yunan tragedyaları ve komedileri üzerine yaptığı analizlere kadar uzanır. Aristoteles'in *Poetika*'sının komedi bölümü kaybolduğundan dolayı geriye dönük çalışmalar, dramatik sanatın kökenlerini, eserin tragedyaya bölümünden anlamaya çalışmıştır. Aristoteles, tragedyaların yapısını altı temel kurucu unsura (olay örgüsü, karakter, düşünce, dil, müzik, gösteri) ayırır (Aristoteles, 1987) ve doğrudan bir dramaturjik öneri sunmasa da *Poetika*'daki gözlemleri bugün hâlâ başvurulmuş iyi bir dramatik metin üretimi için temel bir rehber olarak hizmet etmektedir.

Dramaturji, 18. yüzyılda bir disiplin olarak ortaya çıkmış; öncülüğünü Gotthold Ephraim Lessing (1729-81) yapmış ve 1767 ile 1769 yılları arasında izlediği oyunları Hamburg Dramaturjisi (1769) başlıklı bir eserle yayımlamıştır. Aydınlanma Çağı'nın önemli entelektüellerinden biri olan Lessing, bu çalışmasında dramaturji disiplinini bütüncül ve pratik bir şekilde kullanan ilk dramaturg ve eleştirmendir (Lessing, 2018).

Dramaturji disiplini, teatral prodüksiyonların iki farklı katmanı olduğu fikrine dayanarak gelişmiştir. Dramatik metin, edebi anlamda bitmiş bir ürünken sahneye sunulduğunda ise işlenmemiş bir hammadDEDİR. Kısacası yazılı metin, sahneleme yoluyla son biçimine ulaşır ve dramaturjik çalışmalar bu iki aşamayı ayrı ayrı ele alır. Yirminci yüzyılda sanat alanında yaşanan büyük değişimler, özellikle tiyatro sanatını da çok derinden etkilemiştir. Meyerhold'un beden üzerine çalışmaları, Gordon Craig ve Appia gibi yönetmenlerin mekân ve ışıkla ilgili çeşitli senografik kavramlar üretmelerinin ardından, yeni görsel estetik arayışları içinde dramatik metin önemini yitirmeye başlamıştır. İki dünya savaşı arasında gerçekleşen tarihsel avangard hareketler ile mekân dönüşümleri, dilin yapısının bozulması gibi özelliklerle dramatik metinden sapmalar görülür. Takip eden yıllarda meydana gelen siyasi ve toplumsal çalkantılar, özellikle 1960'larda sanatta performatif bir dönüşü tetikler.

Böylece tiyatro sanatı, dramatik metinlerin sahnelenmesinde temsil estetiğinden uzaklaşarak atmosfer yaratmayı vurgulayan daha performatif bir estetiğe yönelmiştir. Pina Bausch, Robert Wilson, Thomas Ostermeier, Thomas Ostermeier, Robert Lepage ve Theodor Terzopoulos gibi yönetmenler, kendi adlarını taşıyan, imgeleme ve görsel içeriğe dayalı yeni teatral formların yaratılmasına öncülük etmişlerdir.

Hans-Thies Lehmann, 20. yüzyılda dramatik metinden uzaklaşmayı "Postdramatik Dönem" olarak adlandırır (Lehmann, 2006, s.26). Bu dönemde klasik dramatik metin yapıbozuma uğratılmış ve yazar, tiyatro yapımlarının merkezinden uzaklaştırılmıştır. Dramaturji disiplininin ortaya çıkışında ve tiyatronun bir bilim dalı olarak benimsenmesinde, çağdaş Alman tiyatrosunun ve postdramatik türün örneklerinin etkisi büyüktür (Carlson, 2015, s.579). Performans, Happening ya da imaj (görüntü, görsel) tiyatrosu gibi örneklerle bütünleşen bu yeni teatral biçim, tiyatronun metinden uzaklaşma arzusunun açık bir göstergesidir (Karacabey, 2007, s.132). Yalnızca dramatik metne dayanmayan

görsel dramaturji, postdramatik tiyatronun önemli bir bileşenidir. Lehmann'a göre postdramatik tiyatro, Antik Yunan geleneğini takip eden dramatik tiyatro gibi "kader" ile ilgilenir. Geleneksel temsiller, anlatının aktarımının sorumluluğunun öyküye ve olay örgüsüne yüklediği estetik ve etik deneyimlerdir. Buna karşılık, postdramatik tiyatrodaki kader fikri, anlatı aracılığıyla değil, oyuncunun bedensel hareketleri, jestleri ve ifadeleri aracılığıyla aktarılır (Lehmann, 2006, s.173). Benzer şekilde, Terzopoulos'un sanat anlayışında da tiyatro sanatı seyirciyi ölümle yüzleştirmelidir (Terzopoulos, 2016). Antik Yunan tragedyalarının ana temalarından biri olan ölümün, yaşamın bir parçası olarak görülmesi gereken bir olgu olması, Terzopoulos'u yaşam ve ölümün bir arada var olduğu, oyuncu ve seyircinin ölüm korkusundan ziyade, birlikte nefes aldığı bir alan yaratmaya zorlamaktadır. Bu çalışma, Theodoros Terzopoulos'un "Alarme" adlı prodüksiyonunu görsel dramaturjik bir perspektiften, özellikle geleneksel dramatik metin aracılığıyla değil, görüntü, mekân, beden, ses ve seyirciyle kurduğu ilişki aracılığıyla sağladığı çok katmanlı deneyime odaklanarak analiz etmektedir.

Yöntem

Görsel dramaturji, yalnızca görsel olarak düzenlenmiş dramaturjiyi değil, metnin konusuna bağlı olmadan da onu kendi mantığı içinde gelişmeye bırakan dramaturjiyi ifade eder (Lehmann, 2006, s.26). Senografi olarak da bilinen görsel dramaturji, özgün bir eserin yaratılmasında mekân, metin, araştırma, sanat, oyuncular, yönetmenler ve seyircilerin mükemmel sentezini destekler (Howard, 2002, s.130). Burada eleştirel odak; beden, mekân, ses, ışık ve nesneler arasındaki algılanan ilişkiden oluşan imgeler üzerinedir. Görsel dramaturjinin misyonu, izleyici ile izlenen arasındaki ilişkiyi, imgenin gösterge bilimini, post-anlatıyı ve bedenin ya da bakışın fenomenolojisini tek bir amaca hizmet edecek şekilde bir araya getirmektir, eylemi ve sahnedeki performansını düzenlemektir (Radulescu, 2019).

Bu çalışma, performans çalışmaları ve görsel dramaturji alanlarına dayanan nitel ve yorumlayıcı bir yaklaşımı benimsemektedir. Yazılı bir dramatik metni analiz etmek yerine, araştırma, görsel birimler ve performatif imgeler aracılığıyla inşa edilmiş bir sahnelemeye odaklanmaktadır. Analiz, izleyici deneyimini temel almakta; sahne olayını, görsel, mekânsal ve bedensel öğeler yoluyla açığa çıkan, dinamik bir anlam üretim süreci olarak ele almaktadır.

Kullanılan temel yöntem, izleyici bakış açısından gerçekleştirilen ampirik gözlemdir ve bu gözlem, performansta kullanılan maddi ve simgesel öğelerin betimsel analiziyle desteklenmiştir. Kavramsal çerçeve, Erika Fischer-Lichte'nin performativite ve performansın maddeselliğine ilişkin bakışına dayanmaktadır; bu sayede görsel ve fiziksel göstergelerin dramaturjik işlevleri okunabilir hale gelmektedir. Bu yaklaşım, performansın metin ötesinde anlam üretmesini sağlayan estetik stratejilerin katmanlı bir biçimde değerlendirilmesine olanak tanımaktadır.

Hazır verili bir dramatik metinden uzaklaşmış performanslar, sahne ile eşzamanlı olarak kendi metinlerini yaratabilir. Böylece anlam yalnızca metin tarafından değil, performansın kendisi tarafından da yaratılır. Metnin yazımı, sahne ile birlikte ilerler ancak görsel dramaturjinin, metni ve onun kurucu yapısını tamamen terk etmediğini, aksine ona olan bağımlılığını kendi ihtiyaçlarına göre yeniden değerlendirdiğini belirtmek gerekir. Hangi anlarda güçlü bir imge yaratmak istediğine bağlı olarak metni yapı sökümü uğratır. Görsel dramaturjik analizler, sahnedeki imgeler ile beden, mekân, ses ve ışık gibi görsel ve işitsel unsurlar arasında algılanan ilişkilerin değerlendirilmesi ya da eleştirilmesidir. Görsel dramaturjide metin, bir "performans metni" haline gelir. Sahnedeki dekor

ve aksesuarlar, varlığı göz ardı edilen bir arka plan olarak var olmak yerine, oyuncunun bedeniyle aralarındaki ilişkiye dayalı olarak “şimdi ve burada” bir şeyin üretilmesine katkıda bulunur. Oyuncunun herhangi bir anda sahne üzerinde performansını yaratırken gerçekleştirdiği eylemler, seyircinin tanıklığındaki her iki grup için de eşzamanlı bir algısal süreçtir. Ancak anlam; parçalı, çoklu ve algısal deneyimlerin farklılığıyla var olan öznel deneyimlere dönüşür. İmge tiyatrosunun önde gelen yönetmenlerinden Robert Wilson, “Bir sanatçı olarak sorumluluğumun bir şeyin ne olduğunu söylemek değil, ne olduğunu sormak olduğunu hissediyorum” der (Aktaran Bennet, 2009, s. 23). Bu tür performanslar, hikâyeyi, dili ya da kelimelerin varlığını varsaymaksızın daha fenomenolojik bir deneyim yaratmaya çalışır. Sahneye bir deneme gibi yazılan renkler, çizgiler, parıltılar, ışık geçişleri ve oyuncunun bedensel hareketleri gibi birçok bileşenin yanı sıra mekânın geometrisi, sahnede yaratılan dekor ve seslerin maddi varlığı, görsel bir dramaturjik analizde (hem performans öncesi hem de sonrası) değerlendirilir. Görsel dramaturjik çalışmalar, eleştirmenin; performatif estetiğin tüm bileşenlerine yani mekân, beden, ses ve seyirciyle kurulan ilişkiye ve tüm bu unsurlar bir araya geldiğinde ortaya çıkan zaman dönüşümlerine bakmasını gerektirir.

1960’larda başlayan performatifleşme süreci, mekân kullanımında üç yönelime yol açmıştır. Birincisi, Peter Brook’un vurguladığı “boş mekân”da, oyuncunun yaratımına ve enerjisine radikal bir şekilde merkezi bir rol verilmesi (Brook, 1968); ikincisi, sahne üzerinde performatif bir mekân yaratılması ve mevcut sahnelerin alışılmadık şekillerde kullanılmasını içerir; üçüncüsü ise depo, fabrika, orman, hastane gibi diğer mekânlar lehine sahnenin tamamen terk edilmesidir (Lichte, 2016, s. 189). Görsel dramaturjik üretimler için tasarlanan ve benimsenen mekânlar, mekânın bir koordinat düzlemi (yüksek, alçak, yatay, dikey, büyük, küçük, eğik, yuvarlak, dörtgen vb.) olarak okunmasıyla yaratılan geometrik algılar aracılığıyla oyuncu ve seyircinin deneyimlerinde farklılaşma yaratmaya çalışır.

Postdramatik tiyatro ve performans çalışmalarının metinsel değil görsel bir dramaturjik analize tabi tutulması gereken bir diğer alanı da “ses” kullanımıdır. Antonin Artaud gibi tiyatroyu sözden uzaklaştıran yönetmenlerin çalışmalarında amaç, seyircinin bedeniyle bütünleşmiş bir şekilde sestten etkilenmesini sağlamaktır (Artaud, 1993). Tarihsel avangard dönemde bilinçdışına hitap etmek için “tekinsizleştirilmiş” ses kullanımı, atonal sesler ve sesi, dilin anlamsal bütünlüğünden ayıran çalışmalar bu türlerde sıklıkla benimsenen yaklaşımlar olarak ortaya çıkmıştır.

Grotowski ve diğer bazı yönetmenler, yapımlarında oyuncunun bedenini ve enerjisini ön planda tutarak, onları rol yaratımında salt bir araç olarak değil, dramatik anlatının merkezinde görürler. Böylece oyuncu kutsal hale gelir ve bedeninin özü yanarak sahnede seyirciye zuhur eden bir enerjiye dönüşür (Grotowski, 2002). Terzopoulos da tiyatroyu her şeyden önce oyuncunun sanatı olarak görür ve psikofiziksel çalışmalarla bedenin yüzyıllardır bastırılmış ve bastırılmakta olan ilkel ve arketipik haline dönüşünü araştırır. Ona göre beden fikri sanıldığından daha yüce bir kavramdır (Terzopoulos, 2016). Çeşitli ses ve beden egzersizleriyle yapıbozuma uğrattığı beden, antik tiyatronun, şarabın ve coşkunun tanrısı Dionysos’u ait olduğu sahneye geri çağırılmaktadır.

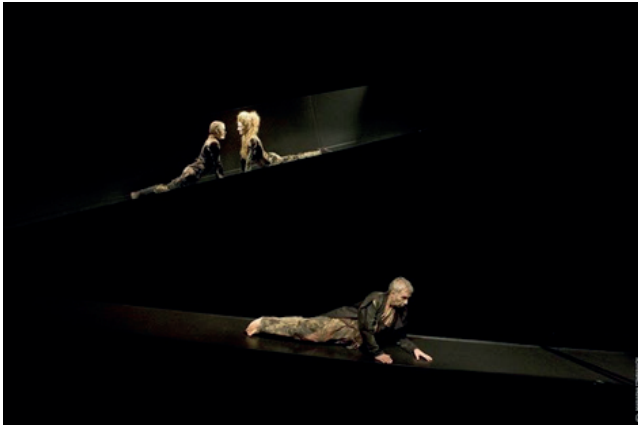
Bulgular

Alarme'nin Görsel Dramaturjik İncelemesi

Yunan yönetmen Theodoros Terzopoulos'un ilk kez 2010 yılında Atina'da sahnelediği Alarme, Amor ve Encore ile devam eden üçlemenin ilk performansıdır. Etimesgut Belediyesi 1. Uluslararası Kent Tiyatro Festivali kapsamında 13-14 Ekim 2024 tarihlerinde Ankara Etimesgut CKM sahnesinde sahnelenen performansın yönetmenliği ve dramaturjisi Theodoros Terzopoulos'a aittir.¹ Bu çalışma, canlı gösterimin ardından yapılan bir “görsel dramaturji” incelemesi sunmaktadır.

Terzopoulos, Alarme performansında tarihsel iki kimliği ve halktan bir berduşu, hayali bir karşılaşma ile bir araya getirir. İskoç Kraliçesi Mary Stuart'ı oynayan Aglaia Pap ve Kraliçe Elizabeth'i oynayan Sophia Hill'e, anlatıcı berduş olarak Tasos Dimas eşlik etmektedir. Performans, İngiltere tahtı için çatışma yaşamış ama gerçek hayatta hiç görüşmemiş iki kuzen olan Mary ve Elizabeth'in gerçek mektuplarından yaratılan kurgusal bir karşılaşmadır. İki kraliçenin iktidar hırsları ve yaşadıkları yoğun aşk-nefret ilişkisi, aralarında gelişen karşı konulamaz bir erotizm ve şiddet döngüsü olarak sahneye yansımaktadır.

Alarme'nin mekân tasarımı, çerçeve bir sahne (proscenium) üzerine üst üste konumlandırılmış iki geometrik düzlemden oluşmaktadır. Alt düzlem, berduş anlatıcının üzerinde uzandığı yaklaşık yirmi derece eğim verilmiş siyah platformdur. İkinci düzlem ise iki kadın oyuncunun yüzleri birbirine dönük şekilde yılan postüründe durarak, yüz üstü uzandıkları kırk beş dereceye yakın eğim verilmiş diğer siyah platformdur.



Fotoğraf 1

Aglaia Pap, Sophia Hill, Tasos Dimas²

¹ Etimesgut Belediyesi 1. Kent Tiyatrosu Festivali basılı tanıtım kitapçığı, s.18 (2024)

² <http://attistheatre.com/en/show/alarme-2010/>

Kadın oyuncuların üzerinde uzandığı platform, çeşitli ışık tasarımlarıyla dar bir koridor şeklinde uzamsal olarak farklılaştırılmıştır. İki kraliçeyi oynayan oyuncular, yılan derisi görünümü verilmiş, tüm bedenlerini kaplayan taytlar giymektedir. Benzer bir yılan görüntüsü, anlatıcıda da vardır. Her üç oyuncu da tüm performans boyunca yerde sürünmektedir.

Performansın alanı olan tiyatro sahnesi, yapılan tasarımla birlikte keskin çizgilerin ve eğik platformların olduğu performatif bir alana dönüştürülmüştür. Mekân doğrudan mimetik bir mekân değildir, bir yeri temsil etmez. Yarattığı imgeler ile her seyirci, farklı bir yeri/durumu (koridor, toprağın altı v.b) algılayabilir. Mekân öylesine bir arka fon olarak kullanılmaz; bundan ziyade oyuncuların icrasının doğrudan içinde, onları zorlayan gerçek zamanlı bir alandır. Yılan derisi giymiş oyuncuları sürünmeye zorlayan bu geometrik düzenleme, oyuncuların kendilerini seyircilerin önünde “sürünüyor-muş gibi” olduğu bir performansın aksine, oyuncuların beden hünerine tanıklık edilmesini sağlamaktadır.

Alarme’de aktarılan imgeler, konvansiyonel bir tiyatro oyunundaki gibi hem göstergebilimsel olarak anlamlar üretir hem de gösterim anında üretilen yoğunlaştırılmış imgelerle fenomenolojik bir etki yaratırlar. Örneğin iki kraliçenin eğimli bir platform üzerinde sadece karın ve bacak üstü kaslarını kullanarak birbirlerine ulaşmaya çalışmalarının seyirci üzerinde yarattığı etki, aynı zamanda göstergesel açıdan iki kraliçenin birbiriyle tarihsel olarak var olan yakınlaşması ve uzaklaşması olarak okunabilir. Fakat burada önemli olan, göstergebilimsel incelemede yaratılan anlam hiç var olmasa bile (seyirci iki kraliçenin tarihsel hikâyesini hiç bilmese de) etkileyici olan şey, sahnede iki kadın oyuncunun performatif olarak yarattığı oldukça güçlü mevcudiyetleridir. Therzopolos, Alarme performansında bu iki katmanı üst üste oturtmak konusunda çarpıcı bir örnek sahnelemiştir. Klasik dramatik metinde var olan gösteren ve gösterilen ikiliği, Therzopolos’un çalışmasında gösterenin de gösterilen içinde eridiği bir yapıya dönüşür. Sahnede imaj olarak iki vahşi bedenin birbiriyle olan güç mücadelesini görürüz. Yılan derisi kaplanmış olan iki kadın figür, gösterge olarak iki kraliçeyi temsil eder. Birbirinden ayrı ve değişken iki kimliği temsil eden bu bedenler aynı anda hem yılan hem de kraliçedirler. Hayvan ve insanın aynı bedende tezahürü, göstergebilimsel açıdan kraliçelerin karanlık karakterleri ve birbirleriyle olan aşk ve nefret ilişkileri, tıpkı yeraltındaki deliklerde sürünen iki yılan gibi görsel bir yaratımla yansıtılır. Işıkla yaratılan etki, canlı olarak yine çift katmanlılığı işaret eder. Yılan-bedenler yeraltında uyanır, savaşır sonra yine karanlıkta kaybolurlar. Aynı tarihin içinden fırlatılmış iki kraliçe karakter gibi bakışa sunup, sonra kendilerini sessizce geri çekerler. Mekân bir tiyatro sahnesinin yanı sıra, müze için yapılmış bir enstalasyonu andırmaktadır. Oyuncular da ilgili gözlere açılmış birer eser gibi seyirciye sunulmuştur.

Terzopoulos tarihsel bir öyküyü yapışöküme uğratıp yeniden kurguladığı bu performansında, rolleri diyaloglarla birbirinden ayıran belirli bir metin kullanmaktadır. Fakat, yönetmen, metni ve onun kullandığı dili tek bir iletişim aracı olarak görmez. Karakterlerin karşılıklı diyalogları ya da berduşun anlattıkları ile hikâye seyirci tarafından anlaşılmaya başlar.



Fotoğraf 2

Aglaia Pap, Sophia Hill³

Diyaloglardan iki kraliçenin birbiri ile olan aşk-nefret ilişkisi, iktidar kavgası, halkın olumsuz görüşleri anlaşılır. Fakat bir süre sonra dilde yapısöküm başlar. Artık tekrarlardan oluşan yeni bir iletişim biçimi devreye girer. İki kadın karakter, tekerleme söyler gibi birbirlerine küfür etmektedir. Bedenleri sürünerek gittikçe birbirine yaklaşır ve birbirlerinin yüzlerine karşı durmaksızın anlamlı anlamsız kelimeler sıralamaya başlarlar. Böylece dil artık anlam veremez hâle gelir ve iletişim bir krize dönüşür. Özellikle sık sık İngilizce klişeler duyulur ve izleyiciye sadece ritmik ve coşkulu sesler, nefes alıp vermeler ve kelime dizileri kalır. Böylece ses, anlamın kurucusu olan sözden ayrılır. Ses, kendi maddeselliğini göstererek nefes alıp vermelerde kendini dayatır ve anlam bu dayatmanın tezahürü ile doğar.

Alarme performansında özellikle dikkat çeken nokta, üç oyuncunun performans boyunca karın duruşlarını (yılan duruşu) koruyabilmeleri ve diyaframlarını güçlü bir şekilde kullanmaya devam etmeleridir. Terzopoulos'a göre, diyaframları gelişmemiş oyuncular sahnede göğüs nefesi alırlar, bu da solunan havanın gereksiz yere kullanılmasına ve ses telleri üzerinde yoğun baskıya yol açar. Doğru diyafram nefesi, oyunculara uzun süre dayanma gücü verir ve yorgunluğu azaltır (Terzopoulos, s.59).

Zorlayıcılığını sürekli hareket halinde olmaktan değil, tam tersi durmaktan ve yavaşlığından alan bu performans, oyuncuların sahnede kendi bedenlerine de bir meydan okumadır. İster dramatik metin gereği yapılsın isterse görsel bir konsept ile yola çıkılsın, bu türden bir meydan okuma, tiyatro sanatının ana unsuru olan oyuncunun icracı niteliğini yeniden öne çıkarma talebidir. Seyirci ve oyuncu aynı anda sahnede olan gerçek bir şeyi deneyimlemektedir. Estetik haz, sadece başka bir dünyanın temsili olan bir metinden değil, canlı olarak orada üretilen şeyin zorluğu ya da herhangi başka bir sebeple verdiği duyuşsal tepkiden kaynaklanmaktadır. Terzopoulos, Dionysos ruhunu sahneye geri çağırmayı önerdiği Dionysos'un Dönüşü kitabında sıklıkla diyafram çalışmaları üzerinde durur. Diyafram nefesi çalışmaları, pelvis bölgesinde yer alan üç temel enerji alanını aktifleştirir. Birinci enerji alanı; kuyruk sokumu, anüs, üreme organları üçgeni arasındadır. İkinci enerji alanı; göbek

³ <http://attistheatre.com/en/show/alarme-2010/>

deliği, üreme organları, anüs arasındadır. Üçüncü enerji alanı; baş, anüs, üreme organları arasındadır (Terzopoulos, s.19). Alarme performansında da açıkça oyuncuların bu enerji bölgelerine özel olarak çalıştıkları, yılan postürleri sırasında başlarının dikey kullanımı, göbek delikleri ve üreme organları üzerinde güç uygulama, kuyruk sokumu ve anüs eksenini de sürünme eylemi için aktif kullanımı görülür. Böylece Terzopoulos, oyuncu eğitimi için bir egzersiz geliştirmenin yanı sıra egzersizlerini de birebir performans anında kullanılacak birer imaja dönüştürmektedir.

Performans sırasında iki yılan-beden birbirine yaklaşır ve yılan-bedenler arasındaki erotik gerilimin arttığı bir anda, ritmik hareketler ve oyuncular öpüşme yoluyla ağızlarındaki plağı diğerinin diline aktarır. Böylece iki kraliçe arasındaki arzusun ve mücadelenin yoğunluğu semiyotik olarak tasvir edilirken fenomenolojik düzlemde ise bir hayvan bedeni deneyimlenir. Bunun için estetik performanslarda sıklıkla başvurulanan bir yaklaşım olarak malzemeyi ve bedeni kendi fiziksel olanaklarıyla kullanma fikri görülür. Bu eylem, seyirci üzerinde duyuşsal bir etki yarattığı gibi aynı anda metnin temsil katmanındaki hikâyeye de hizmet eder. Ama hedefi, herhangi bir şeyi temsil etmeye hizmet etmese bile kendi başına güçlü bir imaj yaratmaktır.



Fotoğraf 3

Aglaia Pap, Sophia Hill⁴

Alarme'de yılan-bedenler birden fazla dilde konuşurlar. Diyaloglarında iki kraliçenin İngiltere tahtı hakkındaki atışmaları, anlatıcı berduşun ise iktidar sahiplerine olan öfkesi, çaresizliği ve halk adına olan umutsuzluğu duyulur. Çağdaş siyasi referansların olduğu, ölüm ve kan kelimelerinin tekrarlandığı motiflerle kurulmuş olan diyaloglar çok dillidir. Konuştukları İngilizce, Fransızca ve bu gösterime özel Türkçe gibi dillerin klişe sözlerinin tekrarlarından oluşan bir söz dizgesi vardır. Ses ve soluklar zaman zaman hayvan bedenine ait bir dönüşüm geçirir. Bilinçdışıya yönelik bu sesler ritmik bir düzen alır. Ama bu düzen aslında kaosun kendi iç düzenidir. Ritim kendi başına seyirci ile konuşmaya başlar. Düşünce, ritimden doğmaya başlar; ritim, maddeyi ele geçirir ve enerji ortaya çıkar.

Alarme'de resmedilen imgeler, tüm fenomenolojik unsurların aynı anda ortaya çıktığı, yoğun enerji anlarını içerir ve anlam bu yoğunluğa nüfuz eder. Yoğun enerji anlarında zaman ve mekân

⁴ <http://attistheatre.com/en/show/alar-me-2010/>

açılır, genişler ve her şeyi kuşatır hâle gelir. Bu, Alarme'nın zaman kullanımında bir anomalidir. Bedenlerin yavaş hareketiyle zaman neredeyse durur ve seyirci, doğası kişiden kişiye değişen karanlık geçitlerden aşağıya çekilir - yılanlarla yeraltına, sahneye ve hatta zihnin içine taşınarak çok anlamlı bir düzlem yaratılır. Burada önemli olan neyi temsil ettiği değil, izleyicinin tam da o anda deneyimlediği tuhaflık ve yoğunluk, normal hayatın ortasında unutulmuş bir şeyi hatırlatmasıdır.

Sonuç

20. ve 21. yüzyılda avangart yönetmenler tarafından geliştirilen yeni tiyatro biçimleri, tiyatronun edebi yönünün kurucu unsuru olan dramatik metni yapıbozuma uğratarak, bu metnin tiyatro içindeki hiyerarşik konumunu yeniden düzenlemiştir. Görsel dramaturji ile incelenebilecek yapıtlar, dramatik bir metin mevcutsa onun mutlak belirleyiciliğini kırar; metin yoksa kendi kavramsal çerçevesini oluşturur. Bu yapıtlar; sahne, beden, ses, ışık ve seyirci gibi tiyatronun diğer öğeleriyle birlikte yaratım anında yoğunlaştırılmış anlar üreterek imgeler uyandırır. Dolayısıyla görsel bir dramaturjik eleştiri de odak noktasına bu türden performatif araçları koyar, onları tartışır ve değerlendirir. Bu performatif araçları içeren tiyatro performansları, yalnızca statik temsiller değil, oyuncu ve seyircinin zaman ve mekân içinde ortaklaşa yarattığı dinamik birer yaratım sürecidir. Seyirci sahnedeki olayları izlerken, daha önce hiç deneyimmediği ve başlangıçta kendisine yabancı gelebilecek bir zaman ve mekânı adım atar. Ancak oyun ilerledikçe, sahnedeki atmosfer seyirciyi giderek daha fazla içine çeker. Zaman ve mekânın birleştiği bu özel alanda, bir boşluk ya da oyuk açılır ve seyirci ile oyuncu “yeni” bir dünyada bir araya gelir. Bu anlık yoğunlaşmalar, sahnenin zaman ve mekânı boyunca büyümlü bir şekilde genişleyerek her iki taraf için de yoğun ve dinamik bir etkileşim alanı yaratır.

Günümüz çağdaş tiyatro yönetmenlerinden Theodoros Terzopoulos da sahnede yoğunlaştırılmış “anlar” ve imgesel derinlik yaratmaya odaklanan yönetmenlerden biridir. Terzopoulos, biyodinamik oyunculuk tekniğini kullanarak, tiyatro tarihinin en başından bu yana süregelen Dionysosçu-Apolloncu ikiliğe referansla, unutulmuş Dionysosçu bedeni hem oyuncunun bedeninde hem de seyircinin beden-zihninde geri çağırmayı amaçlar. Ona göre, logos merkezli düşünce yapısının bastırdığı ve unuttuğu bu ilksel beden, yalnızca insanın karanlık, ilkel yanlarını yeniden keşfetmesiyle hatırlanabilir ve yeniden öğrenilebilir (Terzopoulos, 2016). Bu yaklaşımın somut bir örneği olan Alarme adlı performansında, İngiltere Kraliçesi Elizabeth I ile İskoç Kraliçesi Mary arasındaki simbiyotik ilişki, yılan-bedenli figürler aracılığıyla sahneye taşınır; sürüngen benzeri bu varlıklar yerin altından çıkarak seyircinin kolektif beden hafızasına dokunur ve tarihsel, biyolojik bir geçmişin imgesel katmanlarına ulaşır. Billington'un ifadesiyle Alarme, deneysel tiyatronun ihtiyaç duyduğu radikal estetik duyarlılığı ve düşünsel derinliği kusursuz biçimde sahneye yansıtır (Billington, 2012). Oyuncular, geleneksel tiyatro kodlarının ötesine geçerek, adeta karanlık bir müzede sergilenen arkeolojik bedenler gibi sahnede var olur. Attis Theatre'ın 2010'daki yorumunda, Brecht'in savaşlar arası dönemde dile getirdiği gibi, “derimizi bile satacağımız” bir çağda, bu bedenler artık sadece temsil eden değil, kendileri sergilenen nesneler hâline gelir (Attis Theatre, 2010).

Penelope Chatzidimitriou'ya göre, Theodoros Terzopoulos'un Alarme adlı performansı, dili yalnızca bir iletişim aracı olarak değil, aynı zamanda kimliğin inşasında belirleyici ve baskılayıcı bir unsur olarak ele alır. Anlatıcı karakterin parçalı, bazen küfürlü ve yabancı dillerdeki ifadeleri aracılığıyla, seyirci, dilin sömürücü ve sömürgeleştirici yapısıyla yüzleşmeye davet edilir.

Terzopoulos, Shakespeare’in The Tempest oyunundaki Caliban karakterine benzer bir figür yaratır: Kendisine öğretilen dili yalnızca lanet etmek için kullanan, böylece hem iktidarın diline karşı direnen hem de o dilin sınırları içinde kalan bir anlatıcı. Dilin, bireyin düşünme ve kendini ifade etme olanaklarını şekillendirdiği, dolayısıyla bireyin özgürlük alanını da belirlediği vurgulanır. Bu bağlamda dil, yalnızca bir anlatım biçimi değil, aynı zamanda bir tahakküm aracıdır. Terzopoulos’un bu yaklaşımı, performansın merkezine dili yerleştirerek otorite ve temsil ilişkilerini sarsmayı da hedefler (Chatzidimitriou, 2015).

Cristina Radulescu’nun From Dramatic Text to Visual Dramaturgy adlı çalışması, bu dönüşümü kavramsal olarak destekler ve sahneye dair performatif sistemin, postdramatik dönemde, metin merkezli yapıların yerini görsel dramaturjiye bıraktığını belirtir (Radulescu, 2019). Ona göre görsel dramaturji; beden, mekân, ışık, ses ve nesneler arasındaki algısal ilişkilere odaklanarak imge, beden fenomenolojisi ve seyirci bakışı üzerinden anlam örgüsünü yeniden kurgular.

Bu nitel ve ampirik temelli yaklaşım, sahnelemede başvuru alanı metin ötesi estetik stratejileri katmanlı biçimde değerlendirmiş; performansı yalnızca temsili bir eylem değil, izleyici tarafından deneyimlenen ilişkisel ve dönüştürücü bir olay olarak ele almıştır. Radulescu’nun formülasyonu, görsel dramaturji “eylem örgüsünü perform edilecek şekilde düzenlemeye” yönelik bir misyondur. Metnin hiyerarşisini ortadan kaldıran böyle bir tasarım, izleyiciyle olan ilişkiyi yeniden kurgulayarak sahnede anlam üretim süreçlerini görünür kılar

Elde edilen bulgular, görsel dramaturjinin salt bir analiz tekniği olmadığını; aynı zamanda çağdaş sahne sanatlarını anlamada kullanılabilecek yeni bir ampirik yöntem olarak önerilebileceğini göstermektedir. Bu yöntem; sahnede beden–mekân–nesne–ışık–perspektif gibi temel estetik bileşenlerin izleyici–algı etkileşimindeki rolünü katmanlı biçimde açığa çıkarır. Sonuç olarak görsel dramaturji; performansın anlam üretim süreçlerini, izleyici deneyimi üzerinden inceleyen, metne indirgemeyen ama transdisipliner anlam katmanlarına imkân veren, etkili ve yenilikçi bir metodolojik araç olarak öne çıkmaktadır.

Kaynakça

- Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve ikizi* (B. Gülmez, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Baldyga, N. (Ed.). (2018). *The Hamburg dramaturgy by G. E. Lessing: A new and complete annotated English translation* (1. Baskı) (W. Arons & S. Figal, Çev.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203072400>
- Billington, M. (2012, Ocak 10). *E for experiment: Modern drama*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2012/jan/10/e-for-experiment-modern-drama>.
- Carlson, M. (2015). Postdramatic theatre and postdramatic performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5(3), 577-595. <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>
- Chatzidimitriou, P. (2015). *Revealing the trauma underneath: Theodoros Terzopoulos’ theatre and the crisis of representation*. G. Ioannidou & E. Tsiaras (Ed.) Greek Theatre and the Avant-Garde içinde ss. 1–15. University of Macedonia Press.

- Decreus, F. (t.y.). *The reptilian brain*. Logeion. https://www.logeion.upatras.gr/sites/logeion.upatras.gr/files/pdffiles/DECREUS_The_reptilian_brain_0.pdf
- Etimesgut Belediyesi. (2024). *1. Kent Tiyatrosu Festivali basılı broşür* (s. 18).
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif estetik* (T. Acil, Çev.). Ayrıntı.
- Howard, P. (2002). *Sahne tasarımı nedir?*. Routledge.
- Karacabey, S. (2007). *Heiner Müller ve modern sonrası tiyatro*. De Ki Basım Yayım.
- Kent Tiyatro Festivali. (2004). *Alarme*. <https://kenttiyatrofestivali.com/etkinlik/alarme/>
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Çev.). Taylor & Francis e-Library.
- Sepsi, E. (2021). Sacred or holy? Dramaturgy in Valère Novarina's theater. *Poetic images, presence, and the theater of kenotic rituals* (1. Baskı) içinde ss. 12. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003163930>
- Rădulescu, C. (2019). *From dramatic text to visual dramaturgy*. Theatrical Colloquia. 9. 149-162. 10.2478/tco-2019-0002 https://www.researchgate.net/publication/333753503_From_Dramatic_Text_to_Visual_Dramaturgy
- Terzopoulos, T. (2016). *Dionysos'un dönüşü* (B. İ. Dinçel, Çev.). Habitus Kitap.
- Terzopoulos, T. (2025, 22 Ocak). The artist in times of crisis: Interview with Theodoros Terzopoulos. *Critical Stages*. <https://www.critical-stages.org/15/the-artist-in-times-of-crisis-interview-with-theodoros-terzopoulos>
- Attis Theatre. (2025). *Alarme* (2010). <http://attistheatre.com/en/show/alarme-2010/>

From Dramatic Text to Visual Dramaturgy: A Visual Dramaturgical Analysis of Theodoros Terzopoulos' "Alarme" Performance

Gizem Gürer¹

Article Info

DOI: 10.21612/yader.2025.010

Article History

Received: 10.04.2025

Accepted: 16.07.2025

Keywords

Dramaturgy

Visual dramaturgy

Terzopoulos

Alarme

Performance

Article Type

Review paper

Abstract

The present study analyses Theodoros Terzopoulos' production "Alarme" from a visual dramaturgical perspective with particular focus on the multi-layered experience it provides not primarily through traditional dramatic text, but through its relationship with image, space, body, sound and the audience. Visual dramaturgy studies are not tied to the dramatic text, taking in rather the combined aesthetics of the post-dramatic theatre, performance or image theatre that emerged in the 20th century. The deconstruction of language, the use of the actor's body as the primary means of expression, and the creation of a performative space that challenges both the actors and the audience change the primary position of the dramatic text for these forms, which have become synonymous with other theatrical elements. The snake-bodied performers of Terzopoulos' Alarme, which brings together Queen Elizabeth I of England and Mary, Queen of Scots in a fictitious encounter, open their experiences within a specific geometric space directly to the audience. The extra-daily movement of the bodies allows the audience and the performers to simultaneously perceive and explore the space, the sounds produced and the transforming bodies together. The result is dramaturgy based not only on dramatic text, but also a visual dramaturgy that is specific to the moment of the performance.

Suggested Citation

Gürer, G. (2025). From dramatic text to visual dramaturgy: A visual dramaturgical analysis of Theodoros Terzopoulos' ALARME performance. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 20(2), 55-65. <https://doi.org/10.21612/yader.2025.010>

1. Phd Student, Eskişehir Anadolu University, Department of Theater, Eskişehir, Türkiye, Email: gizemgurer@gmail.com, Orcid Id: 0000-0001-8726-5770

Introduction

From Dramatic Text to Visual Dramaturgy

Dramatic texts, which have their own rules, create a new theatrical universe by bringing together such elements as the determination of roles, the existence of dramatic conflict, the action of the characters, and the construction of time and space. Dramaturgy studies examine the structure of these rules of dramatic writing to understand their relationship and consistency with each other as an important part of especially Eurocentric theatrical productions. The study of dramatic texts dates back to Aristotle's analyses of Ancient Greek tragedies and comedies in *Poetics*. Since the comedy section of Aristotle's *Poetics* has been lost, retrospective studies have sought to understand the origins of dramatic art from the tragedy section of the work. Aristotle breaks down the structure of tragedies into six basic constitutive elements (plot, character, thought, language, music, spectacle), and while he does not offer a direct dramaturgical proposal, his observations in *Poetics* have long served as a basic guide to the production of good dramatic text that is still referenced today (Aristotle, 1987). Dramaturgy emerged as a discipline in the 18th century, pioneered by Gotthold Ephraim Lessing (1729-81), who critiqued the plays he had watched between 1767 and 1769 in a publication entitled *Hamburg Dramaturgy* (1769). Lessing, one of the key intellectuals of the Age of Enlightenment, was the first dramaturg and critic to make holistic and practical use of the discipline of dramaturgy in this work (Lessing, 2018).

The discipline of dramaturgy developed based on the idea that there are two distinct layers to theatrical productions, in which the theatrical text is a finished product in a literary sense; while what is presented on stage is the unprocessed raw material. In short, the written text reaches its final form through staging, and dramaturgical studies deal with these two stages separately. The great changes witnessed in the arts in the 20th century were particularly profound in theatre. Following Meyerhold's studies of the body and various scenographic concepts related to space and light produced by directors such as Gordon Craig and Appia, dramatic text started to lose its importance amid the search for new visual aesthetics. The historical avant-garde movements that arose between

the two world wars saw dramatic text being afforded less priority in favour of transformations of space and deconstructions of language. The political and social upheavals that occurred in the years that followed instigated a performative turn in the arts, particularly in the 1960s.

The art of theatre has thus moved away from the aesthetics of representation in the staging of dramatic texts towards more performative aesthetics that emphasise the creation of atmosphere. Directors such as Pina Bausch, Robert Wilson, Thomas Ostermeier, Thomas Ostermeier, Robert Lepage and Theodor Terzopoulos spearheaded the creation of new theatrical forms that took their names, based on imagery and visual content.

Hans-Thies Lehmann refers to this departure from dramatic text in the 20th century as the "Postdramatic Period" (Lehmann, 2006, p.26), in which classical dramatic text was deconstructed, removing the author from the centre of theatrical productions. The emergence of the discipline of dramaturgy and the adoption of theatre as a science was driven in no small part by contemporary German theatre and its examples of the postdramatic genre (Carlson, 2015, p.579). This new theatrical form, which is integrated with examples such as performance, Happening or image (image,

visual) theatre, was a clear indication of the desire of theatre to move away from the text (Karacabey, 2007, p.132). Visual dramaturgy that does not rely solely on dramatic text is a key component of postdramatic theatre. According to Lehmann, postdramatic theatre, like the dramatic theatre following the Ancient Greek tradition, deals with "fate". Traditional representations are aesthetic and ethical experiences in which responsibility for the transmission of the narrative is placed on the story and the plot. In contrast, in postdramatic theatre the idea of fate is conveyed not through the narrative, but through the actor's bodily movements, gestures and expressions (Lehmann, 2006, p.173). Similarly, in Terzopoulos' understanding of art, the art of theatre should bring the audience into confrontation with death (Terzopoulos, 2016). Death, as one of the main themes in Ancient Greek tragedies, is a phenomenon that should be considered part of life, compelling Terzopoulos to create a space in which life and death coexist, where the actor and the audience breathe together rather than being in fear of death.

Methodology

Visual dramaturgy does not refer to dramaturgy that is visually organised, but rather to dramaturgy that is not tied to the subject of the text, leaving it free to develop under its own logic (Lehmann, 2006, p.26). Visual dramaturgy, known also as scenography, supports the perfect synthesis of space, text, research, art, actors, directors and audiences in the creation of an original piece (Howard, 2002, p.130). Here, the critical focus is on the images formed out of the perceived relationship between body, space, sound, light and objects. The mission of visual dramaturgy is to bind together the relationship between the viewer and the viewed, the semiotics of the image, the post-narrative and the phenomenology of the body or the gaze to serve a single purpose: to organise the action and its performance on stage (Radulescu, 2019).

This study adopts a qualitative interpretive approach rooted in performance studies and visual dramaturgy. Rather than analyzing a written dramatic text, the research focuses on a performance constructed through visual units and performative images. The analysis is grounded in the spectatorial experience, treating the stage event as a dynamic process of meaning-making that unfolds through visual, spatial, and corporeal elements.

The primary method employed is empirical observation from the perspective of the audience, supported by descriptive analysis of the material and symbolic elements used in the performance. Erika Fischer-Lichte's theory of performativity and the materiality of performance provides the conceptual framework, enabling a reading of how visual and physical signs function dramaturgically. This approach allows for a nuanced evaluation of the aesthetic strategies through which the performance generates meaning beyond text.

Performances that are allowed to move away from a given dramatic text can create their own texts simultaneously with the stage. Meaning is thus created not only by the text, but by the performance itself. The writing of the text progresses together with the stage, although it should be noted that visual dramaturgy does not fully abandon the text and its constitutive structure, but rather re-evaluates its dependence on it according to its own needs. It deconstructs the text, depending on which moments it wants to create a powerful image. Visual dramaturgical analyses are evaluations or critiques of the relationships perceived between the images on the stage and the visual and auditory elements, such as bodies, space, sound and light. In visual dramaturgy, the text

becomes a “performance text”. Instead of existing as a background whose presence is ignored, the décor and accessories on stage contribute to the production of something “here and now” based on the relationship between them and the actor’s body. The actions of the actor as they create their performance on the stage at any given moment are a simultaneous perceptual process for both groups in the witness of the audience. The meaning, however, is fragmented, multiple and transformed into subjective experiences that exist through the differences of perceptual experiences. Robert Wilson, one of the leading directors of the theatre of the image, says, “I feel that my responsibility as an artist is not to say what something is, but to ask what it is” (Bennet, 2009, p. 23). Such performances seek to create a more phenomenological experience, without presupposing the story, language or the presence of words. The many components, such as colours, lines, glare, light transitions and the bodily movements of the actor that are written on the stage like an essay, as well as the geometry of the space, the scenery created on the stage and the material presence of sounds, are assessed in a visual dramaturgical analysis (both pre- and post-performance).

Visual dramaturgical studies require the critic to look at all the constituents of the performative aesthetic, being the space, the body, sound and the relationship with the audience, as well as the time transformations that occur when all these elements come together. The performativisation process that began in the 1960s led to three orientational branches in the use of space. First, in the “empty space” emphasised by Peter Brook, the creation and the energy of the actor are radically given a central role (Brook, 1968); the second involves the creation of a performative space on the stage and the use of existing stages in unusual ways; and the third abandons the stage completely in favour of other spaces, such as warehouses, factories, forests, hospitals, etc. (Lichte, 2016, p. 189). The spaces designed and adopted for visual dramaturgical productions seek to differentiate the experiences of the actor and the audience through the geometric perceptions created by reading the space as a coordinate plane (high, low, horizontal, vertical, large, small, oblique, round, quadrilateral, etc.).

Another area in which postdramatic theatre and performance studies need to be subjected to a visual rather than textual dramaturgical analysis is in the use of “sound”. Within the works of such directors as Antonin Artaud and others who distance theatre from words, the aim is to have the audience affected by sound in an integrated way with the body (Artaud, 1993). The use of “uncannyised” sound to appeal to the unconscious in the historical avant-garde period, as well as atonal sounds and works that separated sound from the semantic integrity of language emerged as frequently adopted approaches in these genres.

Grotowski, and some other directors, prioritise the body and energy of the actor in their productions, considering them to be at the core of the dramatic narrative rather than a mere tool for role creation. The actor thus becomes sacred, and the substance of his/her body burns and becomes an energy that manifests to the audience on stage (Grotowski, 2002). Terzopoulos also considers theatre to be, first and foremost, the art of the actor, and investigates the return of the body to its primitive and archetypal state, having been suppressed and repressed for centuries, through psychophysical studies. According to him, the idea of the body is a higher concept than expected (Terzopoulos, 2016). The body, which he deconstructs through various sound and body exercises, recalls Dionysus, the ancient god of theatre, wine and ecstasy, back to the stage where he belongs.

Findings

Visual Dramaturgical Analysis of Alarme

The *Alarme*, *Amor* and *Encore* trilogy of Greek director Theodoros Terzopoulos was first staged in Athens in 2010, while the performance at Ankara Etimesgut CKM on 13–14 October, 2024 directed and dramaturged by Terzopoulos, was staged as part of the Etimesgut Municipality 1st International City Theatre Festival. A “visual dramaturgy” analysis of the live performance is presented here.

In *Alarme*, Terzopoulos brings together two historical figures with a common tramp in an imaginary encounter. The roles of Mary, Queen of Scots and Elizabeth I are played by Aglaia Pap and Sophia Hill, respectively, while Tasos Dimas plays the role of the tramp and narrates the performance. The performance is a fictionalised encounter based on the original letters exchanged by Mary and Elizabeth, two cousins who clashed for the throne of England but never met in real life. The ambitions for power of the two queens and their intense love-hate relationship are reflected on stage as an irresistible cycle of eroticism and violence develops between them.

The spatial design of *Alarme* comprises two geometric planes positioned one above the other on a frame stage (proscenium). The lower plane is a black platform on which the tramp/narrator lies that is inclined at an angle of around 20 degrees, while the two female actors lie facing each other on the second plane, differentiated as a narrow corridor with various light designs.

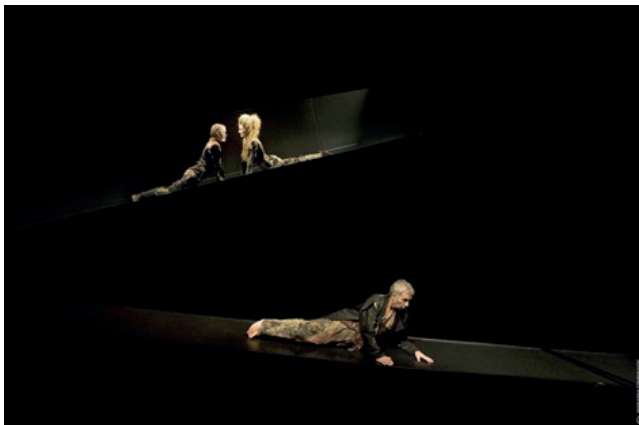


Photo 1

*Aglaia Pap, Sophia Hill, Tasos Dimas*⁵

⁵ <http://attistheatre.com/en/show/alarme-2010/>

The actors playing the two queens wear tights with a snakeskin appearance that cover their entire bodies, and the tramp/narrator has a similar snakeskin attire. All three actors crawl on the floor throughout the performance.

The stage of the performance has been transformed into a performative space with sharp lines and inclined platforms. The space is not directly mimetic, and represents no specific location. Through the images it creates, each audience member can perceive a different place/situation (corridor, underground, etc.). The space is not simply a backdrop, but rather a real-time setting that challenges the performances of the actors. This geometric arrangement compelling the snakeskin-clad actors to crawl allows us to witness the dexterity of the actors, in contrast to "crawling" performances in which the actors stage themselves in front of the audience.

The images conveyed by *Alarme*, similar to conventional theatrical productions, produce semiotic meanings and create a phenomenological effect, with the intensified images produced at the moment of performance. For example, the effect on the audience of the two queens trying to reach each other on an inclined platform using only their abdominal and upper leg muscles can be said to symbolise the historical convergences and divergences of the two queens. But what is important here is that even if the meaning created in the semiotic analysis does not exist at all (even if the audience does not know the historical story of the two queens at all), what is impressive is the very powerful performative presence of the two female actors on the stage. Terzopoulos has produced a striking example of overlaying in his production of *Alarme*. The duality of the signifier and the signified within the classical dramatic text is transformed in Terzopoulos' production, in which the signifier melts into the signified. We witness the power struggle between two wild bodies as an image in which the two snakeskin-clad female figures represent two queens as signifiers. Representing two separate and variable identities, the bodies are simultaneously snakes and queens, and the melding of the animal/human in the same body, the dark characters of the queens in semiotic terms and their love-hate relationship are reflected in a visual creation in which the main figures are represented by two snakes crawling underground. The effects created with light again point to double-layeredness as a living being. The snake-bodies wake up underground, fight and then disappear again into the darkness. Like two queenly characters thrown out of history, they are presented to the gaze and then quietly withdraw. The space resembles a theatre stage as well as a museum installation in which the actors are presented to the audience as artifacts opened to interested eyes.

Terzopoulos deconstructs and restructures the historical narrative within the production, using a specific text that separates the roles through dialogue, although the director does not treat the text and its language as the only means of communication. The story begins to be understood by the audience through the dialogue of the characters and the narration, revealing the love-hate relationship between the two queens, their struggle for power and the negative opinions of the people. After a while, however, the deconstruction of language begins and a new form of communication involving repetition comes into play. The two female characters swear at each other in the style of nursery rhymes; their bodies crawl closer and closer to each other and they start to spout meaningless words continuously into each other's faces. Language is thus no longer able to impart meaning and communication becomes a crisis. In particular, frequent English language clichés can be heard, and the audience is left with only rhythmic and enthusiastic sounds, breathing and word strings. The voice is thus separated from the word, the founder of meaning. The sound imposes itself in breaths

and exhalations, showing its own materiality, and meaning is born with the manifestation of this imposition.

Of particular note in the performance of *Alarme* is the ability of the three actors to maintain their abdominal postures (snake posture) throughout the performance and their continued strong diaphragm use. According to Terzopoulos, actors with underdeveloped diaphragms take chest breaths on stage, leading to the unnecessary use of exhaled air and intense pressure on the vocal cords. Correct diaphragmatic breathing gives actors the strength to endure long-term use and reduces fatigue (Terzopoulos, p.59).



Photo 2

*Aglaia Pap, Sophia Hill*⁶

It is not constant motion that challenges the actors, but rather the stillness and slowness of movement required for the roles and resulting strain on their bodies on stage. Whether adopted to suit a dramatic text or a visual concept, such challenging performances merit a reassessment of the performative quality of the actor, as the main element of the art of theatre. The audience and the actor simultaneously experience something real happening on stage in which aesthetic pleasure is derived not from a text representing another world, but from the sensory response to the difficulty of the role being produced. Terzopoulos often stresses the need for diaphragmatic exercises in his book "The Return of Dionysus", in which he proposes the return to the stage of the spirit of Dionysus. Diaphragmatic breathing activates three basic energy fields in the pelvic region. The first lies within the sacrum, anus and reproductive organs triangle; the second between the belly button, reproductive organs and anus; and the third between the head, anus and genitals (Terzopoulos, p.19). For productions of *Alarme*, the actors must exercise all these energy zones, being required to lift their heads vertically to mimic snake postures, exerting force on the belly button and genitals, and actively using the sacrum and anus axis for the crawling action. Terzopoulos has thus developed exercises for actor training, and has transformed them into an image that can be used in one-to-one performances.

During the performance, the two snake-bodies approach each other and transfer the plaque from their mouths to the tongue of the other through rhythmic movements and kissing in

⁶ <http://attistheatre.com/en/show/alarme-2010/>

a moment of increased erotic tension between the snake-bodies. The intensity of desire is thus produced and the intensity of the struggle between the two queens is depicted semiotically, while on the phenomenological plane an animal body is experienced. For this, the idea of using the material and the body with its own physical possibilities, as an approach often employed in aesthetic performances, is seen. This resulting sensory effect on the audience simultaneously serves the story within the representational layer of the text, creating a powerful image in its own right that does not necessarily have a representative purpose.



Photo 3

*Aglaia Pap, Sophia Hill*⁷

The snake-bodies speak in more than one language in *Alarme*. The dialogue includes quarrels of two queens over the throne of England, as well as the rants of the narrator/tramp against those in power and the despair and hopelessness of the people. The dialogue is multilingual, adopting contemporary political references and motifs in which the words death and blood are often repeated. The actors speak English, French and, for this screening, Turkish, with a syntax consisting of repetitive utterings of clichéd terms form the three languages. The voices and breathing of the actors occasionally undergo transformation belonging to the animal body, with unconscious sounds taking on a rhythmic order that is actually an internal order of chaos. The rhythm begins to speak to the audience on its own, thoughts emerge from rhythm, rhythm takes over matter, and energy emerges.

The images portrayed in *Alarme* include moments of concentrated energy when all phenomenological elements emerge simultaneously, and meaning permeates through this intensity. In the moments of intense energy, time and space open up, expand and become all-encompassing. This is an anomaly in *Alarme*'s use of time. With the slow movement of the bodies, time almost stops and the audience is taken down dark passageways that differ in nature from person to person – carrying them underground with snakes, onto the stage or even inside the mind, creating a very meaningful plane. What is important here is not so much what it represents, but the strangeness and intensity experienced by the spectator at that precise moment, reminding them of something forgotten in the midst of normal life.

⁷ <http://attistheatre.com/en/show/alarme-2010/>

Conclusion

In the 20th and 21st centuries, new forms of theatre developed by avant-garde directors have deconstructed the dramatic text, which is a foundational element of theatre's literary aspect, and restructured its hierarchical position within the theatre. Works that can be examined through visual dramaturgy break the absolute determinism of a dramatic text if it exists; if there is no text, they create their own conceptual framework. These works generate images by producing intensified moments in the act of creation in conjunction with other theatrical elements such as the stage, body, sound, light, and audience. Therefore, a visual dramaturgical critique focuses on these performative tools, discussing and evaluating them. Theatre performances that incorporate these performative tools are not static representations but dynamic creative processes co-created by the actor and audience in time and space. As the audience watches the events on stage, they step into a time and space that they have never experienced before and which may initially seem foreign. However, as the play progresses, the atmosphere on stage gradually draws the audience in. In this unique space where time and space converge, a void or gap opens, and the audience and the actor come together in a "new" world. These fleeting intensifications expand in a magical way throughout the stage's time and space, creating a vibrant and dynamic interaction space for both parties.

One of today's contemporary theatre directors, Theodoros Terzopoulos, is also focused on creating intensified "moments" and images on stage. Using the biodynamic acting technique, Terzopoulos aims to revive the forgotten Dionysian body within both the actor's body and the audience's body-mind, referencing the Dionysian-Apollonian duality that has existed since the earliest days of theatre history. According to him, this primal body, suppressed and forgotten by a logos-centered mindset, can only be remembered and relearned through a rediscovery of humanity's dark, primal side (Terzopoulos, 2016). A concrete example of this approach is seen in his performance *Alarme*, where the symbiotic relationship between Queen Elizabeth I of England and Queen Mary of Scotland is brought to the stage through serpentine-bodied figures; these reptilian-like creatures emerge from the underground, touching the collective body memory of the audience and reaching the imaginative layers of a historical and biological past. As Billington puts it, *Alarme* perfectly reflects the radical aesthetic sensitivity and intellectual depth that experimental theatre demands (Billington, 2012). The actors transcend traditional theatre codes, existing on stage like archaeological bodies displayed in a dark museum; in the 2010 Attis Theatre interpretation, as Brecht expressed in the interwar period, in an era where "we would even sell our skin," these bodies are no longer mere representations but objects on display themselves (Attis Theatre, 2010).

According to Penelope Chatzidimitriou, Terzopoulos's *Alarme* performance treats language not only as a communication tool but also as a decisive and repressive force in the construction of identity. Through the fragmented, sometimes profane, and foreign language expressions of the narrator character, the audience is invited to confront the exploitative and colonial nature of language. Terzopoulos creates a figure similar to Shakespeare's Caliban in *The Tempest*: a character who uses the language taught to him only for cursing, thus resisting the language of power while remaining within its boundaries. The performance emphasizes how language shapes an individual's ability to think and express themselves, thus defining the individual's realm of freedom. In this context, language is not just a form of expression but also an instrument of oppression. By placing language at

the center of the performance, Terzopoulos aims to disrupt authority and representation relationships (Chatzidimitriou, 2015).

Cristina Radulescu's study *From Dramatic Text to Visual Dramaturgy* conceptually supports this transformation: she notes that in the postdramatic era, the text-centered structures of the performative system have been replaced by visual dramaturgy (Radulescu, 2019). According to her, visual dramaturgy reorganizes the meaning structure by focusing on the perceptual relationships between body, space, light, sound, and objects, and reconfigures meaning through images, body phenomenology, and audience perspective.

This qualitative and empirical-based approach has evaluated aesthetic strategies beyond the text in staging and considered performance as not just a representational act, but a relational and transformative event experienced by the audience. According to Radulescu's formulation, visual dramaturgy is on a mission to "arrange the action structure to be performed." Such a design, which removes the hierarchy of the text, reconstructs the relationship with the audience and makes the meaning of production processes on stage visible.

The findings suggest that visual dramaturgy is not just an analytical technique, but a new empirical method that can be used to understand contemporary stage arts. This method reveals the role of fundamental aesthetic components such as body-space-object-light-perspective in the audience-perception interaction in layered forms. As a result, visual dramaturgy emerges as an effective and innovative methodological tool that examines the meaning production processes of performance through the audience experience, does not reduce it to the text, and allows for transdisciplinary layers of meaning.

Kaynakça

Artaud, A. (1993). *Tiyatro ve ikizi (Theater and its twin)* (B. Gülmez, Trans.). Yapı Kredi Publications.

Attis Theater. (2025). *Alarme (2010)*. <http://attistheatre.com/en/show/alarme-2010/>

Baldyga, N. (Ed.). (2018). *The Hamburg dramaturgy by G. E. Lessing: A new and complete annotated English translation* (1st Ed.)(W. Arons & S. Figal, Trans) Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203072400>

Carlson, M. (2015). Postdramatic theatre and postdramatic performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 5(3), 577–595. <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

Chatzidimitriou, P. (2015). Revealing the trauma underneath: Theodoros Terzopoulos' theatre and the crisis of representation. In G. Ioannidou & E. Tsiaras (Eds.), *Greek Theatre and the Avant-Garde* (pp. 1–15). Thessaloniki: University of Macedonia Press.

Decreus, F. (n.d.). *The reptilian brain*. Logeion. https://www.logeion.upatras.gr/sites/logeion.upatras.gr/files/pdf/DECREUS_The_reptilian_brain_0.pdf

Etimesgut Municipality. (2024). *1st City Theater Festival printed brochure* (p. 18).

- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performative aesthetics (The transformative power of performance)* (T. Acil, Trans.). Ayrıntı Publications.
- Howard, P. (2002). *What is stage design?* Routledge.
- Karacabey, S. (2007). *Heiner Müller and post-modern theater*. De Ki Basım Yayım.
- Kent Theater Festival. (2004). *Alarme*. <https://kentiyaatrofestivali.com/etkinlik/alarme/>
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre* (K. Jürs-Munby, Trans.). Taylor & Francis e-Library.
- Rădulescu, C. (2019). *From dramatic text to visual dramaturgy*. Theatrical Colloquia. 9. 149-162. 10.2478/tco-2019-0002 https://www.researchgate.net/publication/333753503_From_Dramatic_Text_to_Visual_Dramaturgy
- Sepsi, E. (2021). Sacred or holy? Dramaturgy in Valère Novarina's theater. In *Poetic images, presence, and the theater of kenotic rituals* (1st Ed.) p. 12. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003163930>
- Terzopoulos, T. (2016). *Dionysos'un dönüşü* (The return of Dionysus) (B. İ. Dinçel, Trans.). Habitus Book.
- Terzopoulos, T. (2025, January 22). The artist in times of crisis: Interview with Theodoros Terzopoulos. *Critical Stages*. <https://www.critical-stages.org/15/the-artist-in-times-of-crisis-interview-with-theodoros-terzopoulos>