

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

DİMİTRİS PAPAİOANNOU VE EDAFOS DANS TİYATROSU

Hazırlayan
Gizem TATAROĞLU

Danışman
Dr. Öğretim Üyesi Yasemin SEVİM SALMAN

İZMİR / 2019

YEMİN METNİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “*Dimitris Papaioannou Ve Edafos Dans Tiyatrsou*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.... / /

Gizem TATAROĞLU

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 21 / 06 / 2019 tarih ve 15 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin 9. maddesine göre yüksek lisans öğrencisi Gizem Tataroğlu'nun "Dimitris Papaioannou Ve Edafos Dans Tiyatrsou" konulu tezi incelenmiş ve aday 08 / 07 / 2019 tarihinde, saat 10.30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin Başarılı olduğuna oy Birliği ile karar verilmiştir.



BAŞKAN

Dr. Öğ. Üyesi Yaserin Serim Solman

ÜYE

Dr. Öğ. Üyesi Sibel Erdem
Sibel Erdem

ÜYE

Doç. Dr. Pınar Asker
Pınar Asker

ÖZET

Dans ve tiyatro disiplinlerinin birleşiminden ortaya çıkan ‘dans tiyatrosu’ sahne sanatlarına yeni bir soluk kazandırmıştır. Bu çalışmanın amacı, Dimitris Papaioannou ve Edafos Dans Tiyatrosu’nun, dans tiyatrosuna olan katkısını araştırmaktır. Bu amaç doğrultusunda Edafos Dans Tiyatrosu’nun ve Dimitris Papaioannou’nun çalışmaları incelenip yorumlanmıştır.

Çalışmanın girişi bölümünde, dans-tiyatro ilişkisi üzerine durularak ‘melezlik’ kavramı açıklanmıştır. Geçmişten günümüze yukarıda adları geçen iki sanat dalının, birleştiği ve kesiştiği noktalar incelenmiştir.

20.yüzyılın ilk çeyreğinden günümüze uzanan süreçte dans-tiyatro birleşiminden ortaya çıkan çalışmalar ve kişiler çalışmanın birinci bölümünü oluşturmaktadır. Bu çalışma yapılırken dans tiyatrosunun gelişiminde belirleyici rol oynayan; Pina Bausch ve Wuppertal Dans Tiyatrosu, Folkwang Okulu ve Kurt Joos’un katkıları araştırılmıştır.

Bu araştırma ve bulgular ışığında çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde, Dimitris Papaioannou ve kurucusu olduğu Edafos Dans Tiyatrosu’nun eserleri dört ana başlık üzerinden (Robert Wilson’ın İzler, Kapın Butoh İzleri, Varoluş Temalı Eserler ve Mitolojik Kaynaklı Eserler) incelenerek, yorumlanmıştır. İncelenen eserler yukarıda adları geçen başlıklar göz önüne alınarak seçilmiştir. Bu çalışmanın dans tiyatrosu ile ilgilenen herkese kaynak oluşturması hedeflenmektedir.

ABSTRACT

Emerging with the combination of dance and theatre discipline, ‘the dance theatre’ has given a new impulse to performing arts. The aim of this study is to research the contribution of the Dimitris Papaioannou and the Edafos Dance Theatre to the dance theatre. In accordance with this aim, the studies of Edafos Dance Theatre and Dimitris Papaioannou have been reviewed, rendered.

In the Introductory Chapter of the study, dwelling upon the relation between dance and theatre, the notion of ‘hybridism’ has been explained. The juncture and intersection points of these two branches of art above-mentioned from past to present have been observed.

The studies and persons emerging from the combination of dance-theatre from the time period of the first quarter of the 20th century to the present have constituted the First Chapter of the study. As this research is being made, the contributions of Pina Bausch and Wuppertal Dance Theatre, Folkwang School and Kurt Joos in which they have been playing the determining role for the development of dance theatre, have been examined.

In consideration of this research and the findings, in the Second and Third Chapter of the study, the works of art of Dimitris Papaioannou and the Edafos Dance Theatre he founded have been reviewed and rendered through four main titles (The Trails of Robert Wilson, The Trails of Japanese Butoh, Existence Themed Art Works and Mythological Originated Art Works). The reviewed and rendered art works have been chosen in consideration of the main titles above mentioned. This study is aimed to create a resource for everyone who is keen on dance theatre.

ÖNSÖZ

Sahne sanatları, melez sanat anlayışını benimsemiş, sınırların kalkmasına yönelik önemli adımlar atmıştır. Bu anlamda Dans Tiyatrosunun doğuşu ve serüveni önemli bir yer tutmaktadır. Yunanlı koreograf Dimitris Papaioannou ve kurucusu olduğu Edafos Dans Tiyatrosu'nun yenilikçi eserleri günümüz dans tiyatrosunu okumak adına önemli isimlerden biridir.

Dans Tiyatrosu, hem biçimsel hem de içerik olarak 21. yüzyıl tiyatrosunu önemli derecede etkilemiştir. Bu tezin fikir olarak ortaya çıkmasının en önemli nedeni varolan türkçe kaynakların azlığıdır. Tez boyunca alana yönelik türkçe kaynak yetersizliğinden dolayı, yabancı kaynaklara ve video kaynaklara sıklıkla başvurulmuştur. Başlıca yönelik dergi, makale, kitap gibi basılı kaynaklar ve tezler gibi basılı olmayan kaynaklar taranmıştır. Dimitris Papaioannou ve asistanları ile yoğun turne programları dolayısıyla oldukça az ile iletişim kurulmuştur.

Bu çalışma, öncelikle dans ve tiyatro sanatlarının doğuşu, özellikleri ve birbirlerine olan etkileri üzerinedir. Bu incelemenin yapıldığı ilk bölümün amacı, dans tiyatrosunun köklerinin sözlü ve yazılı kültürden önce var olduğunu savunarak tartışmaya açmaktır. İki sanatın birlikteliğinden oluşan Dans Tiyatrosu modern bireyin varoluş sorgusuna odaklanır. Bu süreçte dans tiyatrosu, sinematografik anlatım, teatrallik, gerçekçilik ve sahneleme efektlerinden faydalanır. Bu da, yukarıda adı geçen bu yeni biçimin hem kendi sahne dilini yarattığını hem de var olan öğelerden faydalandığının göstergesidir.

Çalışmanın ikinci bölümü, Dimitris Papaioannou'nun sanat anlayışı ve eserleri üzerine odaklanmaktadır. Koreograf ve dansçı kimliğinin yanı sıra başarılı bir görsel sanatçı olan Papaioannou'nun bu alandaki çalışmaları araştırılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise Edafos Dans Tiyatrosu'nun sahne eserleri araştırılmıştır. Çünkü dünya dans tiyatro tarihinin en önemli topluluklarından sayılan

Edafos, oluşturduğu yenilikçi ve özgün yapımları ile kendi biçimini ve anlatım araçlarını yaratmıştır. Bu bağlamda Edafos Dans Tiyatrosu'nun eserleri dört ana başlığa ayrılarak; Robert Wilson İzleri, Japon Butoh Dansı, Varoluş Temalı Eserleri ve Mitoloji Kaynaklı Eserler incelenmiştir. Bu başlıklara uygun eserler araştırılarak seçilmiştir. Robert Wilson İzleri; Richard Staruss'un Son Şarkısı, Aylar, Medea, Helen'in Dönüşü ve Volka, Japon Butoh Dansı İzleri; Dağ, Yağmurluk, Dracula ve Anıt, Mitolojik Kaynaklı Eserler; İphigenia ve Arta Köpürüsü, Xeaniks Orestia ve Varoluş Temalı Eserler; Bir Anın Sessizliği, Oda I & Oda II ,İnsan Sussuzluğu, Fırtına, Sonsuza Dek adlı eserler üzerinden incelenmiştir.

Dimitris Papaioannou ve eserleriyle karşılaşmamı sağlayan değerli hocam Aylin ALIVEREN'e, Dimitris PAPAIOANNOU'nun video arşivini benime paylaşan Julain MOMMERT'e, yüksek lisans eğitimim süresinde sanatsal katkılar sunan Prof. Dr. Semih ÇELENK'e, ufuk genişletici fikirler veren Prof. Dr. Hülya NUTKU'ya, yazın yolculuğunda yol gösteren Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ'ye ve tez yazım sürecim boyunca desteği, cesaret verici rehberliği ve özgürlükçü yaklaşımı için değerli hocam ve tez danışmanım Dr. Öğretim Üyesi Yasemin Sevim SALMAN' a ve süreç boyunca yanımda olan aileme ve dostlarıma sonsuz teşekkürlerimle.

Gizem TATAROĞLU
2019/İZMİR

DİMİTRİS PAPAİOANNOU VE EDAFOS DANS TİYATROSU

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
FOTOĞRAF/ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

DANS TİYATROSU

1.1 Dans Tiyatrosunun Tarihçesi.....	15
1.1.1 Modern Dans.....	17
1.1.2 Dışavurumcu Dans (Austurctanz).....	23
1.1.3 Folkwang Okulu ve Kurt Joos.....	25
1.1.4 Wuppertal Tanztheatre ve Pina Bausch.....	27
1.2 Dans Tiyatrosu'nun Anlatım Özellikleri.....	30
1.2.1 Teatrallik.....	32
1.2.2 Gerçekçilik ve Sahneleme Efektleri.....	33

2.BÖLÜM

DİMİTRİS PAPAİOANNOU

2.1 Sanat Yaşamı.....	36
2.1.1 1980-2005 Yılları Arasındaki Görsel Eserleri.....	37

2.2 Gösteri Sanatları Serüveni	40
2.2.1 Eserleri.....	42
2.2.1.1 Şiddetin Şiirselliği: “2”.....	42
2.2.1.2 Modern Sisifos: “Still Life”.....	46
2.2.1.3 2004 Atina Olimpiyatları Açılış ve Kapanış Gösterileri.....	50
2.3 Ödülleri.....	53

3.BÖLÜM

EDAFOS DANS TİYATROSU (1989-2002)

3.1 Yunanistan Dans Tiyatrosu.....	55
3.2 Kuruluşu.....	58
3.3 Eserleri.....	61
3.3.1 Robert Wilson İzleri	62
3.3.1.1 Richard Staruss’un Son Şarkısı.....	62
3.3.1.2 Aylar (The Moons).....	66
3.3.1.3 Medea.....	69
3.3.1.4 Helen’in Dönüşü (The Return of Helen).....	74
3.3.1.5 Volkan.....	76
3.3.2 Japon Butoh Dansı Etkisi.....	77
3.3.2.1 Dağ	79
3.3.2.2 Yağmurluk.....	82
3.3.2.3 Dracula.....	84
3.3.2.4 Anıt.....	86
3.3.3 Mitolojik Kaynaklı Eserler.....	87
3.3.3.1 Iphigenia ve Arta Köprüsü.....	88
3.3.3.2 Xenakis Orestia.....	90
3.3.4 Varoluş Temalı Eserleri.....	94
3.3.4.1 Bir Anın Sessizliği.....	96
3.3.4.2 Oda I & Oda II.....	98
3.3.4.3 İnsan Sussuzluğu.....	102

3.3.4.4 Fırtına.....	105
3.3.4.5 Sonsuza Dek.....	106
SONUÇ.....	110
KAYNAKÇA.....	117
ÖZGEÇMİŞ	

RESİM/FOTOĞRAF/ŞEKİL LİSTESİ

- Görsel 1-** Dimitris Papaioannou “My Ex- Boyfriend” (1989).....38
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/36-archive-visual-art/465-archive-va-1988-my-ex-boyfriend-comic> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 2-** Dimitris Papaioannou “Portraits – Vassilis and Yorgos” (1987-1988).....39
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/36-archive-visual-art/491-archive-va-1987-portraits-vassilis-and-yorgos-1987-1988-drawing> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 3-** Dimitris Papaioannou “Athens 2004 Olympic Games” (2004).....43
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/birthplace-2004> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 4-** Lila Sotiro “2” (2006) 44
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/2> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 5-** Socratis Socratous “2” (2006).....46
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/2> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 6-** Dimitris Papaioannou “2” (2006).....48
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/2> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 7-** Miltos Athansiou “Still Life” (2014).....50
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/66-productions/still-life/555-still-life>
Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 8-** Dimitris Thedoropoulos “Still Life” (2014).....52
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/66-productions/still-life/555-still-life>
Tarama Tarihi: 26.09.2018

- Görsel 9-** Panayiotis Manousis “The Last Song of Richard Strauss” (1990).....63
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/50-productions/1990-the-last-song-of-richard-strauss/320-1990-the-last-song-of-richard-strauss> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 10-** Platon Rivellis “ Moons” (1992) 67
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/42-productions/1992-moons/243-moons> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 11-** Stefanos “Medea” (1993).....70
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/medea2> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 12-** Lili Pezanou “The Return of Helen” (1999).....75
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/64-productions/1999-the-return-of-helen/463-the-return-of-helen> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 13-** Dimitris Papaioannou “Volcano” (1998).....76
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/63-productions/1998-volcano/454-volcano> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 14-** Alexis Bistikas “The Mountain” (1987).....80
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/54-productions/1987-the-mountain/356-1987-the-mountain> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 15-** Alexis Bistikas “The Raincoat” (1987).....83
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/53-productions/1987-the-raincoat/347-1987-the-raincoat> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 16 –** Eleni Grigoriadou “Dracula”(1997).....85
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/dracula> Tarama Tarihi: 26.09.2018

- Görsel 17-** Takis Anagnostopoulos “Monument” (1997) 87
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/48-productions/1997-monument/302-monument> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 18-** Stefanos “Iphgenia And Arta Bridge” (1995).....90
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/55-productions/1995-iphigenia-at-the-bridge-of-arta/380-iphigenia-at-the-bridge-of-arta> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 19-** Stefanos “Xenias Orestes” (1995).....91
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/43-productions/1995-xenakis%E2%80%99-oresteia-the-aeschylus-suite/250-xenakis%E2%80%99-oresteia-the-aeschylus-suite> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 20-** Marilena Staflıdou “A Moment’s Silence” (1995).....198
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/a-moment-s-silence> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 21-** Pannos Kokkinas “Room I” (1988).....99
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/52-productions/1988-room-i/338-1988-room-i> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 22-** Pannos Kokkinas “Room II” (1988).....101
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/51-productions/1990-room-ii/333-room-ii> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 23-** Salvatore Dicarato “Human Thurst” (1990).....104
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/59-productions/1999-human-thirst/412-human-thirst> Tarama Tarihi: 26.09.2018
- Görsel 24-** Stefanos “The Storm” (1997).....105

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/45-productions/1997-the-storm/268-storm> Tarama Tarihi: 26.09.2018

Görsel 25- Lila Sotiriou “For Ever” (2001).....107

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/40-productions/for-ever/223-for-ever>
Tarama Tarihi: 26.09.2018

GİRİŞ

Sözlü ve yazılı kültürden önce bir iletişim aracı olarak ortaya çıkan dans sanatı, insanın var oluş tarihi ile eşdeğerdir. Nasuh Barın, Batı Dans Tarihi adlı kitabında dans sanatın ortaya çıkışı şöyle anlatır. “Dans sözlü kültürden önce insanın ilkel tepkilerini toplumsal bağlamda kendini ortaya koyduğu ilk olgulardan biridir” (Barın,1999:1). 15. Yüzyıl’a kadar dans sanatıyla ilgi yazılı kaynak bulunamamıştır. Bu yüzden teorisyenler, eski çağların danslarını; mağaralara çizilen resimlerden, kil tabletler üzerindeki figürlerden ve heykellerden varsayım yaparak tanımlamıştır. “Mağara duvarlarına yapılmış resimler, dans etme güdüsünün insanın yeryüzündeki yaşamı kadar eski olduğunu yansıtmakta ve dansı neredeyse iletişim araçlarının ilk sıralarına yerleştirmektedir” (Akgül, 2006: 39).

Ana Britannica sözlüğü dansı: “Bir duyguyu ya da düşünceyi iletmek, bir öyküyü anlatmak ya da salt hareketten alınacak haz için bedeni, genellikle müzik eşliğinde hareket etme sanatı” (Ana Britannica, Cilt:6) olarak tanımlar. Antropoloji Sözlüğü, kültür bağlamında dansı şöyle tanımlanmaktadır: “İnsanın gövdesini belirli zaman ve mekânda kültürel olarak belirlenmiş özel hareket yapı ve anlam sistemi içinde kullanılması” (Emiroğlu, 2003:205). Etnoloji Sözlüğünde ise psikolojik boyutu üzerinde durarak: “İnsanın ruhsal durumunu, bir takım bedensel hareketlerle ifade etmesini açığa vurması” (Veyis, 1971: 63) ifade eder.

Yukarıdaki tanımlamalar, seslerin ve durakların düzenli bir biçimde yinelenmesinden oluşan ritim kavramının, dansın önemli bir elementi olduğunu gösterir. İlkel insan, el çırpma ve ayak vurma hareketleriyle kendi ritmini oluşturarak dans etmeye başlamıştır. “İlkel insan, yiyeceğini, sığınacağı yerini sağladı mı arkasından dans gelir. Dans duyguların, heyecanların ilk ortaya vuruluş yolu, sanatların başlangıcıdır” (Fuat, 2010: 12). Avcı toplumlar, avlarını korkutmak ve yaşadıklarını aktarmak için çeşitli bedensel ifadelerle başvurmuştur. Ernst Gombrich, Sanatın Öyküsü adlı kitabında, dansın ilkel toplumlardaki kullanım amacını şöyle anlatır:

“Dinsel şenliklerinde hayvan kılığına girerek, hayvanlar gibi hareket ederek kutsal danslar yapan bazı kabileler de vardır. Onlarda, böyle yapmakla, bir bakıma, av hayvanına karşı güç sağlayacaklarına inanırlar. Bazende, tıpkı masallardaki gibi, bazı hayvanlarla akraba olduklarına, tüm kabilenin bir kurt, karga veya kurbağa kabilesi olduğuna bile inanırlar” (Gombrich, 1994: 32).

İlk çağda dans; “Tarım, hayvancılık, deniz kara avcılığı; savaş, evlenme gibi sosyo-ekonomik olayların; yağmur, kar, fırtına, deprem, dalga, ağaçların rüzgârla sallanması gibi doğa olaylarının, kötü ruhları kovma güç dileme ruhsal ve dinsel olayların ‘gerçekten’ soyutlanarak hareket ve ritimle anlatılması sonucu doğmuştur” (Tapmaz, 2012:19).

İnsanlar dansa günlük hayatlarının dışında özel törenlerinde de yer vermiştir. Dansın amaçları ve kullanım şekilleri toplumlar arasında farklılık göstermektedir.

“Eski Mısır ve Peru uygarlıklarında ayin dansları gelişmiştir. Eski Yunanda da dans, sağlam akıl ve sağlam vücudun göstergesi olarak görülmüştür. Batı’nın günümüz sanatlarına temel oluşturan çeşitli dinsel, toplumsal ve sahne sanatları gelişirken, Doğu’da tümüyle farklı dans hareketleri ortaya çıkmıştır. Batılı dans teknikleri çoğunlukla ayak kullanımına dayanırken, Doğu’nun sanat dansında ayaklardan ritmi sürdürmek için yararlanılıyor asıl güzellik ve incelik üst bedene atfedilmiştir” (Tercan, 2016: 22).

Av oyunlarından eğlence aracına dönüşen dans ritüel olmaktan çıkıp sistematik hareketlerle düzenlenip halka sunulmaya başlanmıştır. Eş zamanlı olarak, tiyatronun gelişimi de yukarıda değinilen ilkel insanın av oyunlarında yer alan; taklit, eylem ve toplu katılım öğelerinden oluşmaktadır.

“Avcı avını avlamak için önce bir hayvan postuna bürünür ve hayvanın hareketlerini taklit ederek yakınına gider, avını öldürürdü. Sonra köyüne döner, nasıl avlandığını ötekilerine anlatacak bir hareket düzenine girerdi; bu eylem’dir. Avcı ya da avcılar dans, ezgi ve hareketle oyunlarını sürdürürken ateşin çevresinde seyredenler bazen el çırparak, bazen doğrudan doğruya ortadaki oyuna giderek avın uğurlu olmasını sağlamak için dans ederlerdi.: Bu da topluca katılmadır” (Nutku, 2000:17).

“Tiyatronun kökenleri, ilkel komünal toplum dönemleri ile köleci toplum sistemlerindeki dramatik danslara, av ve bolluk büyülerine, mevsim ve yıl dönümü

kutlamalarına uzanır” (Çalışlar, 1995: 638). Maske, kostüm, dekor ve müziğin yer aldığı kutlamalardaki dramatik danslarda, tanrılar, hayvanlar ve doğa üstü güçler sözsüz oyunlar aracılığıyla taklit edilmiştir. “Böylece, doğanın ve doğa güçlerinin taklit edilmesi yoluyla mimetik öge, ölüm-dirilme döngüsünün işlenme yoluyla eylemsel öge doğmuş oluyordu” (Çalışlar, 1995:638). Törenlerde ki dinsel ilahiler tartımlı ezgiye, büyücü ya da din adamı koro başına ve oyuncuya dönüşmüştür. Dans alanı ise sahneyi oluşturmaktadır.

Sevda Şener, Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi adlı kitabında, tiyatro konusundaki ilk kuramsal görüşlerin Antik Yunan düşüncesinde filizlendiğini söyler. Tragedya, Antik Yunan uygarlığının Arkaik Çağı sayılan İ.Ö VII. ve VI. Yüzyıllarda Tanrı Dionysos onuruna yapılan törenlerde söylenen dithirambos şarkılarında ortaya çıktığı varsayılmaktadır. Bu bulgularla birlikte dans-tiyatro ilişkisinin tarihsel olarak ilk Antik Yunan döneminde, koro kavramında bir araya geldiği gözlemlenmektedir.

Dans tiyatrosu tarihine bakıldığında ise, Pina Bausch, Kurt Joos ve Dimitris Papaioannou gibi koreograflar, temalarını mitolojiden ve Euripides, Sophokles gibi tragedya yazarlarının baş eserlerinden seçmektedirler. Tragedya dans tiyatrosu için oldukça doğurgan bir malzemedir. 20.yüzyılın son çeyreği ve 21.yüzyılın başından itibaren tekrar geriye arkaik olana dönüş ve onun yeniden yorumlayış söz konusu olmuştur. Bu yüzden Antik Yunan dönemindeki dans-tiyatro ilişkisi içinde yer alan tragedya ve koro kavramlarını anlamak ve yorumlamak oldukça önemlidir.

“Yunancada choros (koro) kelimesi dans ve oyunu içermekte ve bu kelimenin de chara kelimesinden türetildiği öne sürülmektedir. Chara kelimesi mutluluk, sevinç anlamına gelmektedir” (Barın, 1999:6). Koro kavramı Diyonisos şenliklerinde ortaya çıkmıştır. Antik Yunan’da, tanrı Dionysos adına düzenlenen kutlama tören ve şenliklerinde müzik eşliğinde ezgiler (dithyrambos) söyleyerek, toplu olarak tartımlı ve törensi adımlarla yapılan danslardan türeyen koro, dramatik evrim sürecinin temel uğrağını oluşturmaktadır. Koro değişik işlevlerle sahnede yerini almaktadır. Koro ilk olarak ditrambos okuyan formunda iken gelişimle birlikte toplumsal ses, ritmi belirleyen, metnin düşüncesini ifade eden gibi görevler yüklenmiştir. “Sahne üzerinde dans tekniği

açısından ise, geniş hareketeler, sıçramalar ve kendi etrafında dönüler kullanılmaya başlanmıştır” (Barın, 1999:8).

Toplu bir şekilde ritimle sözleri söyleyen topluluk, Antik tragedyada benzer ezgilerle seslerini uyum içine sokan ve dramatik olayın kahramanını gözleyen, yorumlayan, uyaran topluluk olan tanımlanan koro üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm; Parados. Bu bölümün giriş ezgisi Kommos’tur ve koro ezgiye yakınma hareketleriyle eşlik eder. Ardından olayları saptama bölümü Stasiman ve çıkış çizgisi anlamında gelen Exodas adındaki final bölümü. Orta çağ da ise bunlarla birlikte dinsel eserlerde parçalı bölümler arası anlatıcı görevini taşıyan epik korolar vardır. Elizabeth Tiyatrosu ve Shakespeare’de koro’yu tek bir oyuncu temsil etmektedir. Koro’nun görevi çoğu kez soytarı karakterine yüklenmiştir. Klasik eserlerde koro, Antik tragedya’nın kullandığı biçime geri dönüş yapmıştır. (Bkz. Özdemir Nutku, Tiyatro Terimleri Sözlüğü)

Dans-tiyatro ilişkisi bağlamında önemli rol oynayan koreograf kavramı ilk olarak bu dönemde ortaya çıkmıştır. Diyonisos şenliklerinde yer alan tiyatro yarışmasını kazanan gruplar “choregus” (koreograf) tarafından eğitilmektedir. Koroyu oluşturan insanların hareket dizgilerinin belirlenmesi için ortaya çıkan “choregus” dans ile tiyatro arasında köprü niteliği oluşturmaktadır. Günümüzde koreografi, dansın kurgu, yapı, adım düzeni ve hareket akışını belirlemek için kullanılan bir terimdir. Dans tiyatrosu çalışmalarında koreograf, dans, hareket, söz, mim, oyunculuk ve sahne için bütün öğeleri sentezleyen kişidir. Tiyatroda ki yönetmen kavramı Dans Tiyatrosu’nda koreograf’a dönüşür. Öte yandan 19. yüzyılda ise dans yazımı olan koreoloji yaygın olmadığından, koreograf tanımı dans rejisörlüğü yapanlar için kullanılmıştır.

Dans- tiyatro birlikteliği adına ilk örnek olan koro, hem söz ve şarkı söyleyen hem de dans eden bir topluluk olmasıyla büyük önem taşımaktadır. Antik Yunan döneminde koro dansları çeşitlenmiş ve farklı dans biçimlerinin ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Örneğin:

“Platon, askeri amaçlı mızrak ve kılıçla yapılan ‘Pyrrhiche’ dansına seçenek olarak sırf kadınlar tarafından yumuşak hareketlerle devinilen ‘Emmeleia’ adlı dansı, beğeni olarak yeğlemiştir. Ayrıca sahnede koro tarafından yapılan danslara daha sonra üç değişik tür de eklenerek çeşitlilik kazandırılmıştır. Bunlar hastalık ve ölüme karşı tanrı Apollon adına yapılan ‘Paiane’ ve ‘Hyporchemata’ ile genç delikanlıların çıplak olarak yaptıkları güreş motiflerinden ‘Gymnopaïdien’ diye adlandırılan dans figürleridir” (Barın, 1999:8).

Toplu olarak yapılan bu eylemler ve estetik gözlem becerisi, Antik toplumda, sahne sanatlarına evrilecek bir değer kazandırmıştır.

“Aslında dithyrambos (koro başının ezgiyle söylediği) doğaçlama bir öykü ve (koro tarafından söylenen) geleneksel olarak yinelenen bir ezgi olmalıydı. Sonra da dithyrambosları iyi- belirlenmiş, kahramanca konularla ilk yazan ve onları adlandıran Arion (İÖ 625-585) onları edebi bir yapıt haline getirdi” (Brockett, 2000:27).

Bu şenliklerinde yer alan, tanrılara kulluklarını gösteren performansçıların çoğu amatördür. Bununla beraber Yunanistan'da akşam yemek şenliklerinde akrobatik gösteriler yapan profesyonel dansçılarda bulunmaktadır:

“Sahne üstüne gelindiğinde danslar sadece daire biçimde değil sıra sıra da yapılmaya başlanmıştır. Tragdeya ve satir oyunlarında kural olarak beş sıradan oluşan koro ise komedyalarda altı satırdan oluşmaktadır. Bu arada cheironomia diye adlandırılan ve salt el, kol ve baş hareketlerinden yapılan bir tür pandamim başlamıştır. Yani belirsiz jestler zamanlar belirli dramatik anlamlar kazanmışlardır. Dans tekniği açısından ise, geniş hareketler, sıçramalar ve kendi etrafında dönüler kullanılmaya başlanmıştır. Böylelikle büyüsel, jimnastik ve mimik öğelerini belirli koreografi kuralları içinde ve bir gösteri biçiminde görmekteyiz” (Barın, 1999:8).

Yukarıda incelenen Antik Yunan dönemindeki koro kavramına, Yeni komedya döneminde ve Antik Roma Komedyasında da rastlanmaktadır. Orta çağda ise oyunların farklı bölümleri arasında epik koro ezgileri olarak ortaya çıkmaktadır. Rönesans ve Barok dönemde, koro topluluk olmaktan çıkarak tek kişi tarafından sembolize edilmektedir. Bu anlamda, Elizabeth döneminde ki tercih edilen soytarı karakteri, koronun işlevini görmektedir. Koro'nun günümüzdeki kullanımında ise amacının ve biçimin değiştiği

gözlemlenmektedir: “Çağdaş tiyatrodaki koro, ideal izleyiciyi oluşturma, olayları estetik olarak idealleştirme, plastik uzaklık ve yabancılaşma sağlama amacıyla kullanılmaktadır” (Çalışlar, 1995: 376).

Öte yandan Antik Yunan dönemindeki koro'nun düzenli ve seçilmiş bedensel ifadeleri, uzuv kullanım biçimi pantomimus kavramının oluşumunda önemli bir yere sahiptir. Satrik komedyalardan ortaya çıkan pantomimus; “(Yun. Pantomimos, her şeyi taklit edici; pan: tüm, mimos; oyuncu) Antik Roma’da İ.Ö. 20- İ.Ö.Ç 20- İ.S. 525 yıllarında gelişim göstermiş, mimos’tan türemiştir, edebi olmayan bir sözsüz oyun türü” (Çalışlar, 1995: 491). Selma Jeanne Cohen (1974), *Dance as a Theatre Art* adlı kitabında Pantomimus’u şöyle tanımlar: “Roma’da şenliklerde gelişen, Playdes ve Bathyllus adlı iki büyük sanatçıyla birlikte ortaya çıktığı söylenen profesyonel dans “(Cohen, 1974: 2). Bu yeni dans türü içinde tiyatronun öğeleri olan; müzik ve kostüm, hikaye ve karakter bulunmaktadır. “Sessiz mimesis olarak değerlendirilen bu türde, parlak dönüşler, eğilme, bükülme ve yaylanma hareketleri vardı ancak fiziksel becerilerin sergilenmesi sanatın birincil amacı değildi” (Cohen, 1974:2).

Sözsüz bir oyun türü olan Pantomimus, müzisyenler ve dansçılar eşliğinde sergilenmektedir. Böylelikle dans ve tiyatroyu içinde barındırarak her iki sanat ile doğrudan ilişki kurmaktadır.

“Mimos’tan daha kaba çizgili tür, pantomimus adı verilen uçarı, danslı bir gösteriydi. Bir dansçı maske ve kostüm değiştirerek birçok değişik tipi canlandırırdı. Bu dansçıya da arka düzeyde bir koronun destek olduğu sanılmaktadır. Pantomimus’ta dansçı ayaklarının altına ses çıkaran tahta çalparalar koyardı ve bununla ritim verirdi. Buna scabellum denirdi. Augustus’un imparatorluğu sırasında Roma’nın en büyük pantomimus dansçıları yaşadı. Bunlar Kilikyalı Playdes ile İskenderiyeli Bathytus’tu. Pantomimus dansı ciddi ve trajik konuları, özellikle Grek ve Roma tragedyalarının konularını işledi” (Barın,1999:10).

Antik Roma’da ortaya çıkan pantomimus kavramı; “İtalyan Commedie dell’artes’ si yoluyla Fransız-İngiliz arlekino oyunları ile geliştirilerek burlesk oyunlarla kaynaşmış bir biçimde 19.yüzyıla kadar gelen, temelde sözsüz oyuna dayalı bir gösteri türü olan”

(Çalışlar, 1995:491) pantomim kavramına evrilmiştir. Bununla birlikte pantomim on yedinci yüzyıl avrupasında da önem kazanmıştır. Sessiz bir oyun türü olan pantomim, bu dönem kilise baskından dolayı yasaklanan tiyatrolara yeni bir ifade imkânı sağlamıştır. Metin tiyatrosunda söylenemeyen sözler, pantomim tiyatrosunda fiziksel yolla ifade edilmiştir. Bu anlamda, tiyatronun ağır bastığı pantomim oyunlarında, dansın hareket unsurlarına yer verilmiştir. Günümüz de ise pandomim'in tiyatro, dans, müzik ve akrobasinin unsurlarından faydalanarak kendi tekniğini oluşturduğu ve bir çok sahne sanatının bu teknikten yararlandığı gözlemlenmektedir.

“Modern pandomim ise 1923’de Etienne Decroux’nun Paris’te kendine ve başkalarına bedensel bir eğitim vermek üzere oluşturduğu deneme stüdyosu ile gerçekleşmiştir. Decroux’un hedefi pandomimi yenilemek değil, bedensel anlatımın “saf” bir sanatını yaratmaktır. Decroux, insan bedeninin hareketlerini geometrik bir bakış açısıyla çözümlemiş ve bu çözümlemeler hareket sanatları için devasa boyutlu yenilikler olmuştur. Bulunan öğeler ve yasalar Decroux için ruhbilimsel bir oyunculuğun temelini oluşturmuyordu. Bu çözümlemeler Decroux için, doğrudan evrensel anlatım biçimlerini bulmayı ve soyut kavramları görsel olarak dönüştürmeyi olanaklı kılan, yapay hareketleri ve duruşları ortaya koymak amacıyla bir başlangıç malzemesi niteliğindedirler. Decroux oluşturduğu bu yaklaşıma mime corporel adını vermiştir” (Coşkun, 2018:46).

Günümüz gösterim sanatlarının çoğu, modern pandomim teknikleri üzerinden çalışmaktadır. Pandomim gösterimleri hazırlanırken, belli bir olay örgüsü oluşturulmaktadır. Sergilenen gösterimlerde, seçili her hareketin somut bir anlamı vardır. Yukarıda değinilen, Decroux tarafından geliştirilen hareketsel oyunculuk sanatı, dans tiyatrosunu, fiziksel tiyatroyu ve tiyatro eğitimini önemli derecede etkilemiştir. Dans tiyatrosu ve ardılı fiziksel tiyatro topluluklarının çoğu kendi doğaçlama çalışma teknikleriyle bağlantılı olarak pandomim egzersizleri ve bağlantılı-mim doğaçlama yöntemi çalışmaktadır.

Bu anlamda, yaklaşık yirmi yüz yıl önce, tiyatro dansı için gerekli tüm unsurların var olduğu gözlemlenmektedir; pandomim, mim, kostüm, dekor, sahne, müzik, öykü, koro ve karakter. Antik Yunan’daki koro kavramı Dans Tiyatrosu’nda hareket korosuna dönüşmüştür. Dans Tiyatrosu’nun anlatım araçları olan; teatrallik, imgelem ve sahneleme

tekniklerinin izlerini rastlanır. Dans-tiyatro ilişkisi bağlamında saray baleleri de önemli bir yerde durmaktadır.

Teorisyenler tarafından, bir sahne sanatı olarak, dansın Batı’da ortaya çıktığı ilk form Court Ballet (Saray Balesi) olarak kabul edilmektedir. Saray Balesi’nin gelişimine en çok İtalya ve Fransa katkıda bulunmuştur. Saray Balesi, günümüz bale formuna benzememektedir. Gösterişli geçit törenlerini andıran bu saray eğlenceleri; “bir ziyafette veya oyun arasında, şehre kraliyet ailesinden birisi geldiğinde ya da aristokrat düğünlerinde sergileniyor, kostümlü ve maskeli icracılar, fantastik biçimde süslenmiş arabalar, şarkılar ve enstrümantal müzik, şiir ve dansı bir araya getiriyordu” (Dehmen, 2007:<http://art-izan.org/dans-tarihi/dans-tiyatro-iliskisi-ekseninde-dans-tarihine-bir-bakis-i>)

Mitolojiden ve dönemin edebi kaynaklarından faydalanan Saray Balesi’nde şiir ve şarkı biçiminde okunan metinler bulunmaktadır. Dans ise asal öge olarak kullanılmıştır. Saray Balesinde yer alan metinler genellikle basılmış librettolar olarak seyirciye dağıtılmıştır.

Dans-tiyatro birlikteliği adına önemli bir yere sahip olan Saray Balesi’nde; dekor, kostüm, metin, karakter, müzik, anlatı, şiir ve dans figürleri bir arada bulunmaktadır. Böylelikle, tiyatronun ve dansın unsurları bir arada, saray eğlencesi olarak ve seyirciyi eğlendirmek amaçlı ilk olarak 16.yüzyılın ikinci yarısı ve 17.yüzyıl boyunca kullanılmaya başlanmıştır. Bu anlamda; Ballet Comique, Ballet de la Delivrance de Renaud, Ballet d'Alcine, Hiciv Baleleri, Opera Baleleri, Aksiyon Baleleri, Romantik Bale ve Ballet de la Nuit, Les Fâcheux gibi eserler önemli örnek teşkil etmektedir.

Ballet Comique, dans, müzik, şiir, dekor ve dramatik hikayeyi birleştiren ilk saray balesi olmuştur. Opera ve balenin başlangıcı olarak kabul edilmektedir. “Ballet kelimesi, İtalyanca balletto ya da ballo’dan gelmektedir. Ballo ise, ballare’dan, yani dans etmekten türemiştir. Ballatio Mine şarkıcıları zamanında tek bir çiftin yaptığı dansın adıydı. Aynı şekilde Ballata da Trubadorların söyledikleri bir dans şarkısının ismiydi. Türkçeye de

Bale olarak girmiştir” (Barın,1999: 32). “Comique” kelimesinin anlamın komik kavramı ile ilgisi bulunmamaktadır. Comedie kavramından türeyen bu kelime; “dramatik bir eylemi, yani konuyu mantıksal gelişimi içinde ele almayı içermektedir” (Barın,1999: 33).

Ballet Comique’lerin konuları tıpkı dans tiyatrosu’ndaki gibi genellikle Yunan mitolojisinde yer alan hikayelerden oluşmaktadır. Örneğin ; Ballet Comique de la Reine Louis (1581 – Kral Louis'nin Komik Balesi) konusunu, Homeros’un Odiessseus’undaki bir bölüm almıştır. İnsanları hayvana dönüştüren büyücü Circe’nin olduğu bölüm anlatılmaktadır.

“Beaujoyeulx'nün koreografisinde bu hikâyeye ilave anlamlar yüklenmiş. İnsanın en temel tutkularını ve hayvansal doğasını temsil eden Circe, erdem tanrıçası Minerva, doğanın güçlerini temsil eden Pan ve tüm tanrıların hükümdarı Jüpiter'in yardımıyla yenilgiye uğratılır. Balenin baş ında, "kaçak bir soylu"yu canlandıran bir saray mensubu, Circe'nin entrikalarına karşı koyma konusunda yardım istemek için kendisini kralın (Henry III) ayaklarının önüne atar. Circe, aslında iç savaşı temsil etmektedir. Balenin sonunda barış ve uyumun yeniden tesisi, ülkenin gelecek umudunun temsidir” (Dehmen, 2007:<http://art-izan.org/dans-tarihi/dans-tiyatro-iliskisi-ekseninde-dans-tarihine-bir-bakis-i>).

Ballet Comique de la Reine Louis (1581 – Kral Louis’nin Komik Balesi) kuramcılar tarafından, dans, müzik, şiir ve dekoru dramatik hikaye de birleştiren ilk saray balesi olarak kabul edilmektedir. Opera ve balenin başlangıç tarihi olarak sayılan bu eserin konusu kahraman Renaud’nun büyücü Armida tarafından kendisine dayatılan ultra lüks hayattan ve eğlencenden kurtulmasını anlatır.

Saray balelerinde gösterişli dekor, kostüm ve aksesuar kullanılmıştır. Başlangıcından itibaren anlaşılması basit olan öyküler üzerinden kurgulanan Saray Balesi’nde, gerekli görüldüğü zaman şiirsel monologlara ve pandomim’e yer verilmiştir. Bu dans türünde tiyatronun ana öğeleriden, öykü, kurgu, dekor, kostüm ve müzik unsurlarına yoğunlukla rastlanmaktadır. Saray Bale’sinin mim tiyatrosun, pandomim ve dinsel törenlerden etkilendiği açıkça gözlemlenmektedir.

Bu dönem, Saray Balesinin konuları zengileşmeye ve anlatım araçları gelişmeye başlamıştır. Saray Balesi, Bu anlamda, ilk kez Ballet d' Alciné'de (1610) kullanılan yeni komedi unsurlar ve grotesk danslar önemli yer tutmaktadır.

1620-1636 yılları arasında, hiciv baleleri (satirical ballets) popülerlik kazanmıştır. Hiciv balelerinde, dönemin şatafatlı gösterişi, milli kahramanları ve onların meslekleriyle dalga geçilmektedir. Bu yeni tür, simetri ve düzenin hâkim olduğu danslardan çok karakterizasyon'a ve sözsüz oyun olan pandomime vurgu yapmaktadır. "Pandomim danslarında kişileştirmeye ve karakterleri tanımlamaya yardım eden maskeler kullanılırken, formal danslarda aynılığı vurgulamak için herkes tarafından aynı tür siyah maskeler takılmıştır. Pandomim danslarının bir diğer özelliği sıklıkla akrobatik unsurların kullanılmasıdır" (Ünlü, 2009: 16).

Fransız saray balesinde ise hiciv balesinin grotesk karakterleri ile mitolojik kahramanlar bir araya getirilmiştir. Fransız saray balesi, XIV. Louis zamanında doruk noktasına ulaşmıştır. Bu gösterilerden birisi olan Ballet de la Nuit bu anlamda iyi bir örnek teşkil etmektedir.

"23 Şubat, 1653, şafak sökmek üzere. Fransız kraliyet sarayının üyeleri bu saatte kadar neredeyse on iki saat süren bir dans, müzik, şiir melange'ına (karışımına) maruz kalmış durumda. Köy yaşantısının şeytansı faaliyetleri ve Yunan mitolojisinin tasvir edilen süslü sahne efektlerini izliyor. Le Ballet Royal de la Nuit'in (Kraliyet Gecesi Balesi) doruk noktasında, güneşin doğuşunu takdim etmek üzere, muhteşem giysiler içinde Kral XIV. Louis (1643-1715) Le Roi Soleil (Güneş Kral) olarak ortaya çıkıyor ve bütün grand hallet kadrosuna önderlik ediyor" (Carter, 2010: 63).

Komedi baleleri (Comedie Ballet) Moliere'in Les Facheux (Baş Belaları- 1661) ile başlamıştır.

"Toplam 12 komedi-bale sahneleyen Moliere'in ortak çalıştığı isimler, saray baleleriyle isimlerini duyurmuş olan dans ustası Pierre Beauchamp ve besteci Jean Baptiste Lully'dir. Komedi-baleleri, dans ve müziği oyunun aksiyon planı ile sıkı sıkıya bağlamıştır. Dramatik bütünlük ve devamlılık onları dönemin diğer balelerinden ayırır. Bu eserlerde oyuncular da yer almıştır" (Ünlü, 2009: 17).

Daha sonraları, opera balesi, romantik bale ve dramatik bale türleri ortaya çıkmıştır. Yukarda adları geçen bale türleri ve eserlerinde, dansın ve tiyatronun öğelerinin bir arada kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bale gösterimlerinde; dansın hareketi, geometrisi ve soyut formu, tiyatronun ise dramatik metin, karakter, somut ifade ve pandomim unsurları iç içe geçirilerek kullanılmıştır. Bununla birlikte her iki sanatın unsurları olan; metin, dekor, kostüm ve müzik bale gösterimlerinde sürekli bir şekilde kullanılmıştır. Daha sonraları Bale Tiyatrosuna evrilecek olan dans-tiyatro ilişkisinin, 16.yüzyıl ile 18.yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan bu birlikteliği, çoğu zaman rekabet içine girerek birbirlerini gelişmesine katkı sağlamıştır.

Bedirhan Dehmen (2007), Dans- Tiyatro Tarihine Bir Akış- I adlı makalesinde bu birlikteliği şöyle açıklamaktadır:

“Bir yandan, metinsel olan ile bedensel olan arasında bir ayrıma gidilerek hikâye ya da anlatının işlevi şiir, şarkı ya da seyircilere dağıtılan yazılı librettolara yüklenmiş; dans ise çoğunlukla grand balelerde allegorik ve sembolik göndermelerle yüklü soyut/formal zemin desenleri kurmak için kullanılmıştır. Diğer yandan, özellikle pandomimin yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte bedensel olanın içinde bir bölünme yaşanmıştır: bir tarafta kişileştirme ve karakterizasyona dayalı taklitçi-pandomimik danslar, diğer tarafta ise özellikle dans tekniğinin gelişmesi ve dansla profesyonelleşmenin artmasının da etkisiyle yüksek düzeyde teknik virtüözüte gerektiren ve "doğrudan" teatral temsilde bulunmayan saf-formal danslar” (Dehmen, 2007: <http://art-izan.org/dans-tarihi/dans-tiyatro-iliskisi-ekseninde-dans-tarihine-bir-bakis-i>).

Yirminci yüzyılla birlikte bale sanatı tiyatro ile birleşerek bale tiyatrosu kavramını ortaya çıkarmıştır. Bale tiyatrosu, dans tiyatro ilişkisi ekseninde kuramsal olarak önemli bir yer kapsamaktadır. Bale ve tiyatro kelimeleri ilk kez bir arada kullanılarak bale tiyatrosu terimi doğmuştur.

Michail Mordkin, 1937 yılında Mordkin Ballet'i Amerika'da kurmuştur. 1939 yılında Richard Pleasant, topluluğun yönetmenliğine getirilmesiyle adını Ballet Theatre (Bale Tiyatrosu) olarak değiştirmiştir. Diğer bale topluluklarında iki veya üç koreograf çalışırken, Bale Tiyatrosu'nda on koreograf birden çalışmıştır. “Bunların üçü Rus

(Folkine, Mordkin, Bolm) ikisi Polonyalı (Nijinska ve Shabelevsky), üçü İngiliz (Dolin, Howard, Tudor), ikisi Amerikalıydı (Loring ve A. De Mille)” (Barın,1999:212).

1944 yılında Amerikan Bale tarihinin kilometre taşlarından sayılan Fancy Free adlı eserleri ile başarıya ulaşmışlardır. Bu eserin koreografisini, topluluğun genç dansçılarından olan Jerome Robbins yapmıştır. 1950 yılında ise devletin mali desteğiyle, Amerikan National Ballet Theatre (Amerikan Milli Bale Tiyatrosu) adı altında Avrupa turnesine çıkmışlardır.

1910’da ise Emile Jacquez- Dalcroze’in kurduğu enstitüde yer alan üretimler dans- tiyatro birlikteliğine önemli bir katkı sağlamıştır. “Dalcroze’un bugün “eurhythmics olarak adlandırılan methodu, fiziksel kültürün ilkeleri üzerine şekillenmiştir. Ayrıca, hareket ve müziğin daha yakın bir şekilde bütünleşmesine dayalı olan yeni bir gösterimi biçimi tasarlamıştır” (Maning,Benson, 2002: 176). Popüler kültür ve avand-garde sanattan beslenen “eurhythmics” dışavurumcu dansın temelini atmıştır.

Geçmişten günümüze kadar uzanan dans-tiyatro ilişkisi, dans tiyatrosu kavramının oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Bu bağlamda Antik Yunan döneminde ortaya çıkan choruos (koro) kavramından Roma medeniyetinde ki sözsüz pantomimus gösterimlerine, 16. Yüzyılda ki Saray Balelerinden Amerikan Bale Tiyatrosu’na kadar uzanan süreçte ki birliktelik dans tiyatrosu düşüncesinin zemini hazırlamıştır. Modernizmle birlikte, baleye karşı ortaya çıkan modern dans ile birlikte dans tiyatrosu oluşumu büyük bir ivme kazandırmıştır. Dansın tiyatro ile doğrudan ilişkisi modern dans ile başlamıştır. Bale’nin parmak ucunda durma tekniğin karşısına gövdeyi getiren modern dans, dans tiyatrosunun belkemiği olmuştur. Modern dansın öncüleri rüzgar, deniz gibi doğa hareketlerinin bedensel ifadelerini araştırarak dansa yeni bir soluk kazandırıp gövdenin özgür ifade alanları yaratmasına katkı sağlamıştır. Özellikle 20.yüzyılın ilk çeyreğinde filizlenmeye başlayan dans tiyatrosu düşüncesi daha sonraki yıllarda ardılları fiziksel tiyatro, yarı-fiziksel tiyatro ve hareket tiyatrosu gibi yeni türlere evrilecektir. Modern dansın ve dans tiyatrosu, eş zamanlı olarak Almanya ve Amerika’da birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkıp daha sonraları birbirlerini etkileyerek gelişmiştir.

Bununla birlikte 1920’li yıllarda ortaya çıkan dışavurumcu dans’ın (ausdrucktanz) dans tiyatrosunun oluşumunda önemli rolü vardır. Dans Tiyatrosu içinde; modern dans, dışavurumcu dans, eurhythmics, postmodern dans, butoh, avand-garde sanat gibi çeşitli sanat dallarını barındırmaktadır. Dans tiyatrosu teatrallik, sahneleme ve gerçekçilikle yeni bir sahne dili yaratmıştır.

1.BÖLÜM
DANS TİYATROSU

1.BÖLÜM

DANS TİYATROSU

1.1.Dans Tiyatrosunun Tarihçesi

20.yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren dansın ve tiyatronun anlatım araçları olan jest, hareket, mim, metin ve müzik öğeleri bir arada kullanılmaya başlamıştır. Modern dans, klasik balenin belirlenmiş hareket kalıplarından kurtularak özgürleşmeye doğru adım atıp teatral anlatım ile etkileşerek yeni bir biçim olan dans tiyatrosunu ortaya çıkasında önemli rol oynar.

“Klasik bale ya da modern danstaki nesnel dramatik açının yerine Dans Tiyatrosu’nda birey olarak dansçıların öznel katkıları öne çıkar oldu. İnsan olarak dansçı, kadın ya da erkek olarak dansçı ya da dansçı olarak dansçı, yapının taşıyıcı ögesi oldu. Bu öznel yaklaşım, yapıtı gerek koreografların gerekse dansçıların içinde yaşadıkları ortam, çağ ve gündelik yaşam gerçekliğiyle bağdaştırıyordu. Teknik açıdan bakıldığında Dans Tiyatrosu, bütünüleyici bir bakış altında bir araya getirilmiş tekil anlatım birimlerinin varlığını duyuruyor, film benzeri montaj yönteminin episodik anlatımını izleyenin algısına sunuyordu” (Candan,2013:175).

“Dans Tiyatrosu” (Tanztheatre) ilk kez 1972 yılında Gerhard Bohmer 'in Köln'deki dans sahnesinde kullanılıp, “Dans Tiyatrosu” terimini doğurmuştur. Gerhard Bohner, Darmstadt Tiyatrosu’na bale yönetmeni olarak atandıktan sonra adını Darmstadt Dans-Tiyatrosu olarak değiştirmiştir. Gerhard Bohmer’den önce ise,

“Cologne Opera ve Balesi’nde dansçı olan Johann Kresnik, politik ajit-prop danslar yaratarak, koreografik isyanı ilk başlatanlardan biriydi. Onun kariyeri günümüz dans sahnesi sosyolojisinin en uç noktalarından birini temsil etmektedir. 1980’e kadar Bremen Balesi’nin ve bugünde Heidelberg Balesinin yönetmeni olarak Kresnik, 50’lerde kurulan, oldukça iyi maddi destek alan belediyeye bağlı bale kumpanyaları sistemine bağlı çalışmaktadır” (Maning&Benson: 1986).

Kresnik, geleneksel bale izleyicisinin beklentilerini karşı çıkararak kendi dans tiyatrosu biçimini oluşturmuştur. 1973’de Pina Baush'un Wuppertal Balesi yöneticiliğine getirilmesiyle birlikte gösteriler ilk kez “Dans Tiyatrosu” başlığı altında sunulmaya

başlanmıştır. 1978 yılında ise Reinhild Hoffman, Bremen Balesi'nin başına getirilmiş ve topluluğun adını Bremen Dans- Tiyatrosu olarak değiştirmiştir.

“Birinci Dünya Savaş öncesinde Isadora Duncan, Loie Fuller gibi bireysel çıkışlarla önemli bir atılım gerçekleştiren dans sahnesi, son 20 yılın en özgün sahne olgusunu yarattı. “Dans Tiyatrosu” adıyla anılan yeni tür, dans ile tiyatronun arasında bugüne kadar gerçekleşmiş en değişik ve ilginç bireşimi sergiledi. Hareketi jest ve söz ile bir araya getirirken tiyatroya özgü algı yollarına yöneldi. Öte yandan müzik ve koreografinin kompozisyon, çok seslilik, leitmotif vb. Kavramlarıyla açıklanabilir bir bütünlüğünü gerçekleştirdi” (Candan, 2013:171).

Dans tiyatrosunun tarihsel kökleri, yukarda adlarını anılan yüzyıl başı öncülerinin Amerika'dan Almanya'ya giderek gösterim yapan sanatçıların birbirleri arasında oluşan sanatsal etkileşimlerde yatar. Bu anlamda yüzyılın başında Alman ve Amerikalı modern dans öncüleri birbirlerinden bağımsız olarak yeni biçim arayışlarına girmişlerdir.

“Batı Almanya’da ki genç dansçılar, 60’lardaki öğrenci hareketinin de etkisiyle, Ortodoks bale tekniğine ve bale kumpanyalarındaki hiyerarşiden hoşnutsuzluk duymaya başladılar. Deneysel tiyatrodan, Amerikan modern dansı ve baleden aldıkları teknikleri kaynaştırdılar ve çalışmalarını opernballet’ten ayırmak için tanztheatre olarak adlandırdılar” (Maning&Benson: 1986).

Modern dansın kurucusu, Amerikalı Isadora Duncan ve Ruth St. Denis'in Almanya'ya turneye giderek, modern dans ve dışavurumcu dans (ausdrucktanz) arasında köprü görevi görmüştür. Bu kesişmeler, Almanya'da dışavurumcu dans hareketinin (ausdruckstanz) çıkış noktasını oluşturmuştur. Modern dansın yeni bir formu olan dışavurumcu dans (ausdructanz) ortaya çıkmıştır. “Ausdrucktanz, modern dans tekniklerini Sovyet bale eğitimi yöntemleriyle birleştiren bir dans pedagojisine sahip olduğu için, Doğu Almanya’da, Batı Almanya’da olduğundan biraz daha fazla tutuluyordu” (Maning&Benson: 1986). Böylece dışavurumcu dans (ausdrucktanz), mikro ilişkileri ve bireysel duyguları odağına alışı, özenli koreografileri reddedişi ile diğer dans yaklaşımlarını karşısına almıştır.

Dışavurumcu dans (ausdrucktanz) için “özgür dans” ya da “ekspresyonist dans” ifadeleri de kullanılmıştır. Günümüz dans tiyatrosu düşüncesinin temelini hazırlayan modern ve dışavurumcu dansın öncüleri yeni hareket sistemleri geliştirip yeni reji olanaklarını araştırmışlardır. Graham’ın üç boyutlu dekorları, diyaloga karşı monolog kullanımı, Wigman’ın “hareket korusu” kavramı, Duncan’ın politik ve güncel olan ile ilişkisi ve Joos’ın kadın – erkek ilişkisi adına yaptığı çalışmalar dışavurumcu ve modern dansın reji alanında getirdiği yenilikçi çalışmalara örnek oluşturmaktadır.

60’lı yılların ilk çeyreğinden itibaren Almanya’da modern dans, dans tiyatrosu adı ile yeniden ortaya çıkmıştır. *“Ausdrucksanz geleceğini arkasına alan dans tiyatrosu koreografları, biçimden çok ifadeye önem verdiler ve dansı toplumsal sorunlarla uğraşmanın bir yolu olarak gördüler”* (Maning&Benson:1986). Estetik yaklaşımları klasik balenin biçimciliğine karşıydı.

1.1.1. Modern Dans

Aşağıda isimleri yer alan tarihin önemli koreograf ve dansçıları, The Modern Dance kitabında yer alan makalelerinde modern dansı şöyle tanımlamaktadırlar: Jose Limon “Bir Amerikan Aksanı”, Anna Soklov “Asi ve Burjuva”, Erick Hawkins “Saf Şiir”, Donal McKayle “Tiyatro Eylemi”ve Pauline Koner “Gerçek Dans”.

Modern Dans, 20. yüzyılda klasik balenin katı kuralcılığına karşı Amerika’da ve Almanya’da birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan bir dans türüdür. Birinci Dünya Savaşı’ndan önce ortaya çıkan bu yeni tür, artistik bir dışavurum olarak algılanmıştır.

“Modern dans, bütünsel olarak yapılandırılmış bale dünyasına karşı meydan okuyup ortaya çıktığında, bir sanat biçimi olarak kabul edilmesi kolay olmamıştır. Modern dans, duygusal deneyimlerin iletişimi ve hareketle olan bağı ile ilgileniyordu. Bale ustalarının akademik geleneğini kapsayan hareketlerle değil. Ancak daha sonraları modern dans, meraklılarını buldu ve bugün en popüler sanat formlarından biri olarak kabul edilmektedir” (Anderson, 2010:7-8).

Klasik dansa karşı olarak gelişen yeni akım, doğa ve insan ruhunun inceliklerini, kişinin korku ve arzularını odak noktası olarak seçmiştir. Yıkım, savaş, ölüm temalarını işleyen ve eserlerinde maske, kostüm araçlarını kullanan, Jung'un arketip yaklaşımını temel alan araştırmacı ve dansçı Mary Wigman (1886-1973) "Modern Dansın Felsefesi" adlı yazısında bu yeni türün çıkış noktasını ve amacını şöyle ifade etmiştir:

"Zihinsel bir rahatlama arayan gençler, artık kokuşmuş genel çarelerin peşinden koşamazdı. Bu yüzden gençlik statik, lüzumsuz görünen ve can çekişen ne varsa yok ederken, bunun yerine kendi ruhsal ve maddi taleplerini koydu. Gençliğin hayattan ve insanoğlundan talep ettiği bu şeyler, zamanın sanatsal dışavurumundan da talep edildi. Yani, kendi duygusal deneyimlerinin; sanatsal yaratım ve yorum sembollerinin dürüst yansımaları. Bunlar kendi edebiyatından, dramından, şiirinden, resminden, mimarisinden, müzik ve dansından olumlu yansımalar talep etti. Tüm bu olanlar onun ruhsal huzursuzluğundan ve maddi ihtiyaçlarının doğrudan göstergesidir. Bu nedenle yeni gençliğin neden modern danstan hoşlandığını anlamak kolaydır. Modern dans gençliğin yeni dünyasından türemiş şeylerden biridir. Modern dans gençliğin ve bugünün ifadesidir" (Aksan, 2011:108).

Teorisyenler tarafından modern dansın ilk kuşağı olarak; Loie Fuller, Isadora Duncan ve Ruth St. Denis adlı üç Amerikalı kadın dansçı kabul edilmektedir. Klasik dans kalıplarına karşı çıkan sanatçılar eserlerini modern dans olarak tanımlamışlardır. Aynı ayrı ve bireysel olarak bale sanatını ve teatral dans formlarına karşı çıktılar. Tıpkı kendinden sonra ortaya çıkacak "Dans Tiyatrosu" gibi kadın çoğunluklu bir dans hareketi olup sahnede kadının özgürleşmesine olanak sağlamıştır. Bu yeni dans türünden önce kadın dansçılar:

"Neredeyse her zaman Viktoryen kadın anlayışının vücut bulduğu kadınlardı. Ya çok zarif bir balerin, melek kadın ya da kabare kızı, fahişe kadın. Kadın dansçılar kendi hareketlerinin koreografisini yapmıyor, istisnasız bir şekilde erkek olan bale üstadının onun için düzenlediği adımları icra ediyordu" (Maning&Benson:1986).

Modern dans ile birlikte kadınlar, erkek dansçılardan bağımsız olarak solo danslar sergilemeye ve dans sahnesinde özgürleşmeye başlar. Bu sürecin oluşumunda en önemli etki 19.yüzyılda kadın dansçının kendi hareket koreografisini yapma olanağı bulamayıp, erkek dansçının yönlendirmelerine bağlı kalmasıdır. Yeni dans anlayışının oluşumunda,

Feminist sanatçı Isadora Duncan'ın (1877-1927) kadının cinsel özgürlüğünü kazanması ve geleneksel rollerden sıyrılması üzerine düzenlediği konferanslar büyük önem taşımaktadır. Kadının toplumsal özgürleşme hareketi, toplum ve dans içindeki durumu adına “Geleceğin Dansı” adlı yazısında Duncan şunları söylemiştir:

“Dansçı bir ulusa, değil tüm insanlığa ait olacak. Bu dansçı ne peri, ne cin, ne de koket formunda dans edecek. Kadın bedeninin misyonunu ve bu beden parçalarının kutsallığını fark edecek. Her bir bölümün nasıl diğerine dönüştüğünü göstererek doğanın değişen yüzünü dans edecek. Kadın bedeninin her parçası, dünyaya binlerce kadının düşüncelerini ve arzularını getirerek zekâ pırıltıları saçacak. Bu dansçı kadınların özgürlüğünün dansını edecek...” (Aksan,2011:84).

Isadora Duncan, kadın bedeninin ve dansın özgürleşmesi adına Antik Yunan sanatından etkilenmiş ve bu alan üzerine çalışmıştır. Dansın ve bedeninin, ruhun özgün ifadesi olarak, sözden öte daha özgürlükçü gücü olduğu görüşünü savunmuştur. Sanat ve hayat görüşünün en doğru örneklerinin Antik Yunan'da ki estetik algılayışta olduğunu şu şekilde ifade etmektedir:

“Yunanlar, tüm resim heykel, mimari, edebiyat, dans ve trajedilerinde hareketlerini doğanın hareketlerinden geliştirmişlerdir. Bunun ifadesini tüm Yunan tanrılarının temsillerinde açıkça görürüz. Tanrılar doğal güçlerin temsilcileri olmaktan başka bir şey olmadıkları için, her zaman bu güçlerin yoğunluğunu ve evrimini ifade eden pozlardan oluşan tasarımlarla şekillendirmişlerdir. Bu sebeple Yunan sanatı, ulusal ya da bir ulusa has özellikler taşıyan bir sanat değildir ve her zaman tüm insanlığın sanatı olarak kalacaktır. Onun için toprağın üzerinde çıplak dans ederken doğal olarak Yunan pozlarına bürünüyorum; çünkü sadece Yunan pozları toprak pozlarıdır” (Aksan, 2011:82-83).

Duncan, Antik Yunan gösterim sanatlarından, Yunan vazo resimlerindeki dans betimlemelerinden etkilenmiş ve bunlardan yola çıkarak kendine özgün bir hareket sistemi oluşturmuştur. İçinde rahat hareket edebileceği giysiler giyerek çıplak ayak dans etmiştir. Doğadan ilham alan Duncan, dans ederken hareketlerin tıpkı doğada ki gibi, yalın, akışkan, dengeli ve bireye ait olması gerektiği görüşünü savunmuştur. Dolayısıyla Duncan, doğal gözlemin ve doğayla bütünleşen zihnin bedensel yansıması üzerine

çalışmıştır. Erick Hawkins Isadora Duncan'ın eserlerinde uyguladığı ve dansa kattığı yeniliği şöyle ifade etmektedir:

“Isadora Duncan Batı da kinesiolojik gerçeği ortaya çıkaran ilk dansçıdır: insanın hareketi omurga ve pelvis'te başlar. Kabul edildiği gibi hareketi kollar ve bacaklar başlatmaz. Bu insan hareketidir. Beden işleyişinin doğasına itaat ettiğinde ve zihin tarafından hatalı bulunmadığında, hareket bedenin ağırlık merkezinde başlar ve kendiliğinden kuyruk sokumunda akışkan bir biçimde ilerler” (Cohen, 1969:41).

Bedenin doğal işleyişi üzerine bir hareket dizgesi çıkaran ve Antik geleneğin doğallığından beslenen Duncan, bireyin yaşamdaki durumunu merkez noktasını almaktadır. Bu anlamda dansı oluşturan dizgeler hayatın devam eden süreci ile ilişkilidir. Bu noktada dans, hayatın kendi dinamiklerinden beslenen bir dışavurum halini almaktadır.

Duncan ile benzer bir bakış açısı üzerinden yola çıkan ve dansı “hayat tecrübesi” olarak tanımlayan, Ruth St. Dennis (1887-1968) sahnede yeni arayışlar, yeni düşünceler ve yeni imgelerin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan bir diğer önemli dans insanıdır. Hint ve Mısır sanatı üzerine bireysel gözlem ve çalışmalar yapmıştır. Dans ve hareket onun için tinsel bir deneyimdir. Doğu'ya ve masalımsı olana karşı duyduğu ilgi, üretimlerine yansımıştır. *“Doğu kendisini büyülemiş ve dansçı olarak oryantal danslar yapmaya başlamıştır. Daha doğrusu bir batılı olarak doğu dansını batıdaki sahnelere taşıyan ilk dansçı olmuştur”* (Barın,1999:152). Ruth St. Dennis'in dansa getirdiği bu yeni bakış açısı Amerika ve Avrupa'da yaygınlaşmaya başlamıştır. 1941 yılında eşi Ted Shawn ile birlikte Amerika'da “Denishawn” adlı dans okulunu ve topluluğunu kurmuştur. Bu okulda teorisyenler tarafından modern dansın ikinci kuşağı sayılan; Doris Humphrey, Charles Weidman ve Martha Graham adlı üç kadın dansçıyı yetiştirmişlerdir. Bu dönem teatral dans formunun ortaya çıktığı ve modern dans olarak tanımlandığı yıllardır. Dansın amacı eğlendirmek, provoke etmek ve uyarmaktır. Öğrencileri Martha Graham bu amaçları gerçekleştirip başarı kazanmıştır.

Duncan ve Denis'in oluşturduğu dans anlayışı farklı gösterim deneyimlerinin izleyici ile buluşmasına olanak sağlamıştır. Bu deneyimler izleyici tarafından klasik etkinin dışında farklı eleştirilere kapı açmıştır. Dennis'in öğrencisi olan, Martha Graham ilk kez bağımsız bir sanatçı olarak 1962 yılında New York'ta seyirci karşısına çıkmıştır. "O dönemde basında çıkan yazılarda Graham lirik ve zarif olarak değerlendiriliyordu" (Barın,1999:167). Ancak 1927 yılında gerçekleştirdiği bir gösterimin ardından çirkin, kaba ve anlaşılabilir bir dansın yaratıcısı olarak suçlanmıştır. Bu dönemde ona destek veren dans uzmanları şunları söylemiştir:

"Martha Graham'ın dansının fiziği ve tekniği ile ilgili eleştiriler, onun dansı için söylenenler, kişilerin onun dansı ile ilgili Graham'dan daha fazla şey gördükleri ya da daha fazla anladıkları ile ilgili olamaz kesinlikle. Eğer Graham'ın dansı eleştiriliyorsa onun dansı başka bir açıdan görülüyordur. Onun dansına tiyatro olarak bakılıyordur, onun dansçılarına oyuncular gibi bakılıyordur, ona bir drama yapımcısı olarak bakılıyordur" (The Dramatic Event, Eric Bentley, Sf. 26).

Modern dansın en önemli temsilcilerinden biri olan Martha Graham, dansa beden kullanıma dair özgürlükçü yaklaşımı ve oluşturduğu tekniği ile dans tiyatrosunun oluşumunda katkı sağlamıştır.

"Bu yorum yazısı, Graham'ın çalışmalarında, dans tiyatrosu düşüncesinin zeminini hazırladığını göstermektedir. "Graham dramatik yapıyı hiç dramatik olmayan modern bir yapıyla bozarak yeni bir fikrin temsilciliğini yapar, daha önce görülmemiş başka bir tiyatroya ulaşır (Stanislavsky- Brecht karşıtlığına benzetebilir)" (Ünlü, 2009:38).

Graham'ın çalışmaları seyirci için klasikleşmiş bir alımlamanın dışına çıkar ve Brecht'in Epik algısı ile seyirciyi karşı karşıya bırakır. Graham'ın eserleri, tiyatrodan Brecht'in yaptığı etkiyi taşımaktadır. Bu etki seyirciyi sorgulamaya ve anlatılan ile düşünsel bir bağ kurmaya yönlendirmiştir. Bu bağ, klasik dansın idealist görünülüğünü yıkmaktadır.

Kadının sahnede özgürleşmesi ve bireysel dışavurumu adına 20.yüzyıl başlarında Duncan ve Ruth. St. Dennis'in yanında kendinden söz ettiren bir diğer önemli Amerikalı

dansçı Loie Füller'dir. Doğu sanatının doğa ile ilişkisi üzerinden hareket eden Füller, Yılan Dansı ve Ateş Dansı adını verdiği gösterilerinde ilk kez ışığı yoğun olarak kullanan dansçı olmuştur. Doğu sanatının doğa ile ilişkisinin bedensel arayışında olan Füller, teknolojik gelişmeleri de dikkate almıştır. *“Fuller teknik virtüözlüğe ve hikâye anlatımına önem vermez. Sahne teknolojisiyle ilgilenir. Işık ve projeksiyon tasarımları ile yarattığı dans ve illüzyonlar bu alanda yapılan öncü çalışmalardır”* (Ünlü, 2009,36).

Balenin mükemmelliği ve adeta makineleşmiş dansçıların narin ve hafif hareketleri çağın ruhunu karşılamakta yetersiz kalmıştır. Bale dansçıları, belli bir teknik hareket dizgesi içerisinde, keskin ve net ifadeler kullanmış, seyirciye kolaylıkla algılayabileceği tarifler sunmuştur. Modern Dans ise parmak uçlarında zıplamak gibi hafif, yumuşak ve süzülen hareketleri kullanmayı reddetmiştir. Bunun yerine ağır ve merkez odaklı hareketler kullanarak, seyircinin kendi deneyimleriyle yorumlayacağı anlamlar üretmişlerdir. Modern dans, insanın bilinçaltına, korku ve arzularına odaklananmış, psikolojik ve sembolik anlamları araştırarak sahneye taşımıştır.

20.yüzyıl insanı, kendi duygusal deneyimlerini özgün sanatsal ifadeyle, dürüstçe yansıtmayı seçmiş ve klasik balenin estetik kaygılardan arınmıştır. Dansçılara yeni bir alan açıp özgürce hareket etme olanağı sağlayan modern dans, özellikle genç kuşak dansçılar tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Amerika'da artistik bir dışavurum olarak algılanan Modern Dans, başta kadının varoluşu ekseninde özgürlüğün ve dışavurumun bedensel yansımalarını araştırarak eserler ortaya çıkartmıştır. Tinsel ve bedensel bir arayış süreci olan bu dışavurum *“Dönemin çağdaş fikirlerini ifade edebilmek için, her türlü yeni hareket ve jesti denemiştir. İnsan bedeninin tüm olanakları, belirli kalıpların koyduğu sınırlara bağlı kalmaksızın zorlanmıştır. Dansta akademik biçimciliğin (balenin formalizminin) reddi ve bireysel farkındalık olarak yorumlanmıştır”* (Ünlü,2009: 34-35).

Bu araştırmalar, bedenın özgürleşmesi ve klasik bale algısını yıkılması adına önemli ivmeler oluşturmuştur. Duncan ve Denis'in gerçekleştirdikleri Almanya turneleri, dışavurumcu dansın zeminini hazırlamıştır.

1.1.2. Dışavurumcu Dans (Austurctanz)

Batı Alman dans tiyatrosunun kökleri, Laban'ın teorik ve pratik temellerine, Joos'un dans tiyatrosu çalışmalarına ve Folkwang Okulu'nda yetişen koreografların; Pina Bausch, Reinhild Hoffman ve Susanne Linke'nin bedeninin özgürlüğü ve dışavurumuna dayalı çalışmalarına dayanmaktadır.

“Almanya’da dansçılar geçmişten gelen gösterişli bale geleneğine karşı yeni bir dans formu arayışı içindedir. Amerikalı öncü modern dansçılar Isadora Duncan ve Ruth St. Denis’in yüzyılın başında Almanya da gerçekleştirdikleri turnelerle Alman dansçıları üzerinde büyük etki bırakırlar. Böylelikle Alman modern dans akımı olarak bilinen Austruckstanz (anlatım dansı) doğmuş olur” (Maning&Benson:1986).

Dışavurumculuk, yüzyıl çeyreği itibariyle Almanya'da sanat dallarının hepsinde etkili olmuştur. Sanatta ve toplumda kabul edilmiş biçim ve geleneklere bir başkaldırı niteliği taşıyan Avant-Garde yaklaşım, doğayı ve toplumu nesnel bakış açısıyla betimlemeye karşı çıkarak, öznel ve içsel gerçekliğin yansıtılmasını savunmuştur.

1920’li yıllarda, Almanya’da yeni bir dans formu olarak ortaya çıkan dışavurumcu dans (Austurctanz), geleneksel bale stiline dışına çıkarak yeni bir biçim olarak ortaya çıkmış ve günümüz Alman Dans Tiyatrosu’nun hazırlayıcısı oluşturmuştur.

“Klasik baleye karşıt olarak ortaya çıkan bu tür, modern dansın yeni bir formudur. Bu dans türü bütün dans formlarını içine alır. Ancak gene de klasik baleye karşı bir tepki, bir protestoyu içinde bulundurur. Çok özenle hazırlanmış koreograflardan oluşmamasıyla ve aynı zamanda duyguların bireysel ve sanatsal ifade biçimlerinin önemiyle de diğer dans yaklaşımlarının karşısındadır. Ausdruckstanz için özgür dans ya da ekspresyonist dans ifadeleri de kullanılabilir” (Yaşar, 2017:34).

Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Joos ve öğrencisi olan Pina Bausch, Dışavurumcu Dans’ ın oluşumunda ve gelişmesinde büyük katkıları olmuştur. Özellikle insanın altıncı duyusunun dans olduğunu savunan Rudolf Laban, bu yeni dans anlayışının peşinden gitmiştir. Laban, dansı her bedensel ifade de ortaya çıkan, akıl, duygu ve gövde

gerilimi olarak tanımlamıştır. Bu sebeple gövdemizde yasaklayıp, hissettiğimiz duyguları dansla özgürleştirmemiz gerektiğini düşünür. Antik Yunanda ki estetik gövde anlayışının karşısına özgür gövdeyi koymuştur.

Dışavurumcu dans'ın diğer önemli isimlerinden olan Mary Wigman (1886-1973) çalışmalarını şöyle ifade etmiştir: “Benim grubum duyguların dansını yapmaz. Duygular keskin ve farklı olmaktan çok uzaktır. Biz her bireyde farklı şekilde açığa çıkan tinsel durumların ve dönümünün dansını yapıyoruz “ (Dansçının yolu ve Amaçlar, Neute Rundschaou, Kasım 1923).

Wigman, çalışmalarında, ölüm, yaşlanma, savaş gibi temaların üzerinde durmuştur. “*Dansçı bireyi aşan bir biçime ihtiyaç duymuş ve bu ihtiyacı hareketleri abartarak, bozarak rahatsızlık verici duygular uyandırarak aşmaya çalışmıştır. Bu amaçla maskeler kullanmış ve anatomik uyumu bozan giysi tasarımları denemiştir*” (Ünlü, 2009:40).

Mary Wigman, 1920 yılında Almanya’da kendi dans okulunu kurmuştur. Wigman’ın asistanlığı yapan dansçı Hanya Holm’da Amerika’ya giderek Wigman okulunu kurmuştur.

“Benim amacım duyguları tercüme etmek, yorumlamak değil... Benim dansım oldukça kesin olan bir durumun, farklı durumlara dayanma gücünün ifadesidir. Bu dayanma gücü, duyguların değişken hallerini açığa çıkarıyor ve onlar dansın ayırt edici atmosferini gösteriyorlar. Böylece temel, basit duygular ile yavaş yavaş her yapıyı inşa ediyorum” (Wigman,1975:1). (Tiyatro-Aylık Tiyatro Dergisi-Dosya: Türkiye“ de Dans Tiyatrosu Tartışılıyor)

Almanya Dans Tiyatrosu’nun zeminini oluşmasında önemli rol oynayan diğer okul ise Kurt Joos tarafından kurulan Folkwang Okulu’dur.

1.1.3. Folkwang Okulu ve Kurt Joos

Dans Tiyatrosu'nun öncülerini yetiştiren Folkwang Okulu, Koreograf Kurt Joos, sahne tasarımcısı Hein Heckroth ve opera direktörü Rudolf Schulz-Dornburg tarafından 1927 yılında kurulmuştur. Folkwang- Tanzstudio'dan önceki isimi Folkwang-Tanztheatre- Studio' dur. Şimdi ki adı ise Folkwang Sanat Üniversitesi'dir.

Çeşitli sanat dallarının aynı çatıda toplandığı Folkwang okulunda, klasik ve modern dans eğitimlerinin yanı sıra teori ve sanat tarihleriyle ilgili derslerde yer almaktadır. Bunların yanı sıra, oyunculuk, müzik, şan ve diksiyon dersleri de mevcuttur.

Folkwang'ın kurucusu Kurt Joos (1901- 1979) sanat yaşamına 1924 yılında, Münster'de bir tiyatronun koreografi olarak başlamıştır.

“Daha önce üç yıl süreyle Rudolf von Laban'ın Hamburg'daki Dans Sahnesi'nde çalışmış, bu ustanın hareket öğretilerinden yararlanmıştı. Ama Joos'u en çok ilgilendiren, dansı o güne kadar opera ve operet sahnesinde bir süs ögesi olmaktan çıkartmak, klasik akademik bale ile modern dans tekniğini bağdaştıran yeni bir sentez yaratmaktı. 1928'de Essen'de örgütlediği dans kongresinde parlak bir konulmayla savunduğu bu bireşimi gerçekleştirmesi uzun sürdü. Araya giren İkinci Dünya Savaşı ve sürgün yılları, bu süreç içinde yarattığı “Yeşil Masa”, “Büyük Şehir” gibi unutulmaz koreografi örneklerinden sonra Joos, yeniden Almanya'ya yerleştiğinde, Gerhard, Reinhild Hoffman, Susanne Linke ve Pina Bausch gibi dans tiyatrosu yaratıcılarını yetiştiren ünlü Folkwang okulunu kurdu” (Candan,2013:72-73).

Joos'un koreografi alanında yaratıcılığı, 1920'lerin Almanya'sında güçlü bir akım olarak kendini kabul ettiren dışavurumculuk dönemine rastlar. Karanlık bir çağın eşiğinde, zor günler geçirmekte olan bir toplumun sanatsal duyarlılığını yansıtan dışavurumculuğun bireyin iç dünyasını özgürleştirme yönündeki etkisi, görsel sanatlarda ve sahne yapıtlarında gözlemlenmiştir. Kurt Joos' un dansa yaklaşımında bu etkinin izdüşümünü buluruz. *“Joos, dışavurumcu tiyatro ve devrimci dans hareketlerinin başladığı dönemde Yeni Nesnellik akımından etkilenmiştir. İçinde yaşadığı yüzyılın fikirlerini somut bir anlatım dili ile ifade etmek için dans ve tiyatroyu birleştiren*

çalışmalara yönelmiştir” (Schilchehr,1993). Koreografilerinde sıra dışı anlatım tekniğini, çağına ve çağın insan sorunlarına karşı büyük duyarlılık yatar.

Eski Alman masallarından Barok dönemindeki ölüm dansına kadar uzanan tema repertuvarına sahiptir. Eserlerinde ışık, dekor ve kostüme önem verir. Dünya çapında ününü 1932 yılında Paris Dans Kongresi ve Koreografi Yarışması için hazırladığı “Yeşil Masa” (Der Grüne Tisch) eseriyle elde etmiştir. Yeşil Masa, farklı kültürlerde yönetici olan bireylerin, topluma karşı oluşturduğu ortak dışavurumun, Joos tarafından yansımadır. Proje, iktidar-birey kavramını sorgular. Bu sorgulama bir masa etrafında şekillenmektedir. Bu çalışmada dikkat çeken en önemli nokta, klasik danstan alınan hareketlerin dışavurumsal olarak yansıtılmasıdır.

“Yeşil masa özünde ölüm dansı ile simgelenen savaşı insanlık tarihinde oynadığı rolü betimlemektedir. Yeşil bir masanın etrafında toplanmış maskeli politikacıların (tıpkı Otto Dix ve George Grosz'un resimlediği gibi) dünyaya savaşa sürüklemelerinin insanlarda yarattığı acı ve hüznün anlatım dansının dünya dans tarihine sunduğu en anlamlı armağanlarından biri olmuştur. Tüm dünyada çeşitli bale grubları tarafından sergilenen bu eser 3000 kez sergilenerek de ayrıca bir rekor kurmuş ve anlatım dansının bir klasiği haline gelmiştir” (Barın, 1999: 165-166).

Dans Tiyatrosu’nun toplumsal bir eleştirisi olmasını gerektiğini savunan Joos, Yeşil Masa (Sekiz Sahnelik Ölüm Dansı) adlı eserinde, savaşın boşunluğu ve insanlık üzerinde oluşturduğu dehşeti, diplomatlar üzerinden ele almıştır. Yeşil Masa, sembolize edilmiş hareketlerden oluşmaktadır. Canlanan tabloları andıran sahneler ile seyirci kendini dev bir resmin içinde bulmaktadır. Dansa, piyanodan çalınan naif bir müzik eşlik etmektedir. Gösterim, yeşil bir bezle kaplı büyük bir masanın etrafına toplanmış, yüzlerinde maske takılı diplomatların konferansı ile başlar. Diplomatlar başta birbirlerini nazik hareket ve jestlerle karşılamaktadır. Ardından savaş ilan edilir. Savaş ilan edildikten sonra, dansçılar tehdit edici ve ürkütücü hareketler yapmaya başlarlar. Final sahnesinde ise, tekrar yeşil masanın etrafında toplanan ve müzakere yapan diplomatlar görülmektedir. Bu diplomatlar ortak çıkarları adına bir araya gelir ve ayrılır. Bu çalışma politikanın toplumsal doğasını sergilemektedir. Sinema sanatının getirdiği anlatım

olanakları ile zenginleşen çalışma Joos'un anlatım dili adına en belirgin özellikleri taşımaktadır.

Joos, Dans tiyatrosu çalışmalarında; eşzamanlılığı, panoramik aydınlatmayı, sinematografik öğeleri ve montaj tekniğini kullanan ilk koreograf olmuştur. Joos'un öğrencisi Pina Bausch'da bu anlatım tekniklerini kullanarak dans tiyatrosunda kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkiler gibi daha öznel konulara odaklanmıştır.

1.1.4. Wuppertal Tanztheatre ve Pina Bausch

“Dans tiyatrosu (Alman Tanztheatre olarak ifade edilir) esas olarak P. Bausch'un çalışmalarıyla bilinmektedir. Fakat dans tiyatrosunun geçmişi 1928 tarihine; Bausch'un eğitmeni ve Alman Dışavurumcu Dans performansçısı K. Joos'un kurduğu Folkwang Tanztheater'a kadar dayanır. Çağdaş koreografinin bu çizgisi; J. Kresnik ve “Koreografik Tiyatro”, R. Hofmann, G. Bohner ve Fransa'da M. Martin, J.C. Galotta, J. Nadj ve K. Saporata'yı kapsamaktadır. Daha sonraları, teatraliteye açık olan koreografiler kullanımı ve sahne sanatlarının yeniden bölümlenmesini sağlamıştır” (Pavice, 1998: 87).

Pina Bausch, 1940 yılında Almanya'nın Solingen kentinde dünyaya gelmiştir. 15 yaşında Essen'de Kurt Joos'un yönetiminde Folkwang Okulu'na başlamıştır. “Dört yıllık eğitiminden sonra, 1959 yılında dans akademisini bitirdi. Öğrencilik dönemi ve bitiriş sınavlarındaki başarıdan dolayı Folkwang Başarı Ödülü verildi” (Barın, 1999: 236). Bausch, Alman devletinin öğrencilere verdiği bursu kazanıp Amerika'ya giderek dans eğitimine devam etmiştir.

“Kurt Joos'un yanında eğitim gören Pina Bausch, Folkwang Okulu'nu bitirdikten sonra üç yıl kadar New York'ta Jose Limon, Anthony Tudor, Alfredo Corvino gibi kişilerle çalıştı. Bununla birlikte yaratıcılığına esas yön veren etkileri, dışavurumculuk, Brecht estetiği gibi kendi ülkesinden kaynaklardan aldı” (Candan, 2013: 175).

1962 yılında Almanya'ya dönüp Kurt Joos tarafından yeni kurulan Folkwang-Ballet'in solist dansçılığını yapmaya başlamıştır. 1970 yılında Kurt Joos'un emekliliğiyle birlikte, Folkwang Okulu'nda doçent olarak ders vermeye başlamıştır. “1974 yılının

başında ise Wuppertal Tanztheatre kendisine baş koreograflik teklif etti. Bu teklifi kabul eden koreograf, Folkwang Dans Stüdyosu dansçılarını da topluluğa dahil ederek onu asıl dünya çapında ünlü kılacak yapıtlarını yaratmaya başladı” (Barın,1999:237).

Pina Bausch, Wuppertal Tanztheater’a baş koreograf olarak atandıktan sonra kendine has dans formunu geliştirmeye başlamıştır. Bu form ilerleyen yıllarda Dans Tiyatrosuna dönüşmüştür.

“Bu alışılmadık form başlarda büyük tepki gördü. Pina ve dansçıları bu sebeple çok zor günler geçirdiler. Ama ne zaman ki Pina ödüller aldı, şehir dışında, yurt dışında performanslar sergilendi; Wuppertal” deki seyircilerin bakış açıları da yavaş yavaş değişti ve gelişti. Bu günlere gelindiğinde ise Pina Bausch sayesinde Wuppertal Tanztheater dünyaca ünlü bir dans tiyatrosu halini aldı “ (Yaşar,2017:57).

Bausch’un Wuppertal’in yöneticiliğine getirilmesiyle birlikte yapılan tüm gösteriler “Dans Tiyatrosu” başlığı altında sunulmaya başlandı. “Bausch ilk başlarda Gluck’un İphigenia Tauriste’si, Strawinski’nin Sacre du Printemps’ı, Brecht/Weill’in Anna’nın Yedi Günahı, Bartok’un Mavi Sakal’ı gibi bilinen parçaları yorumladı” (Candan, 2013: 174).

Bausch’un uluslararası ününü sağlayan yapıtlarından bazıları şunlardır: Cafe Müller (1978), Kontakthof (1978), Aryalar (1979), İffet Söylencesi (1979), Bandeneon (1980), Vals (1982), Karanfiller (1982), Dağda Bir Çığlık Duyuldu (1984), Karanlıkta İki Sigara (1985), Viktor (1986), Atalar (1987), Palermo Palermo (1989), Dans Akşamı (1991).

“Pina Baush’un Dans Tiyatrosu’nda konu hep insandır. Çeşitli durumlarda yaşam öyküleri, insan güçsüzlükleri, korkuları, düşleri, sınırsız istekleri görüntülenir. Gündelik yaşamdan alınmış büyüklük iddiaları, korkaklıklar, küçük ihanetler, anlamsız uzlaşmalar, klişe davranışlar sergilenir. Oyunlarının çoğunda kadın-erkek ilişkileri gündemdedir” (Candan,2013: 176).

Pina Baush’ın önderliğinde oluşan Wuppertal Dans Tiyatrosu’nda dansçılar, genellikle rollerinin dışında çıkarak sahne önünden seyirciye seslenirler. Seyirciyle

birlikte oturup müzik dinlerler. Kurulan bu ilişki etkilendiği ve birlikte çalıştığı Epik Tiyatro'nun yaratıcısı Bertolt Brecht'in etkileri görülmektedir. “Baush'in dans tiyatrosunun kökleri Bertolt Brecht'in epik tiyatrosuna dayanmaktadır. Baush, onunla çalışmasının ardından Brechtiyen olmuştur. “ (Carson,2014: ii) Bu anlamda Baush'ın eserlerinde kullandığı, epizodik anlatım, kolaj ve parçalama teknikleri Brecht ile benzerlik göstermektedir.

“Onların yerini sahnedeki bir dansçının monoloğu, fonda duyulan bir arya ya da hareketsizlik almıştır. Davetkâr bir jest, başın nazıkçe dönüşü onun için dans yerine geçebilir. Söz konusu tercihleri nedeniyle yaptığı için dans mı yoksa tiyatro mu olduğu sorusu sıklıkla yinelenir. Bausch, bu soruya şöyle cevap verir: “Önce farklı bir şeyi öğrenmek zorundasınız... sonra belki tekrar dans edebilirsiniz.” Bu yorumu şöyle açıklar. Bausch, provalara başlarken dansçıların alışkanlıkları ve hatıraları korkuları ve hayalleri hakkında sorular sorar. Aldığı yanıtları harekete dönüştürmelerini ister. Böylelikle insanları neyin hareket ettirdiğini anlamaya çalışır. Bu noktada dansa geri döner ve yapma değil insancıl olana ulaşmaya çalışır. Gösterilerini içten dışa doğru büyüyen” şey olarak tarif eder” (Ünlü, 2009:49).

Pina Bausch eserlerinde, seyirciyle dansçıların arasında kırılan bir mesafe vardır. *“Bausch'un vahşet tiyatrosu kendine özgü katarsisi beraberinden getirir. Bu gösteri deneyimi seyirciyi arındır ancak çözüm hissi vermez”* (Maning&Benson,1986). Temalarını genellikle toplumsal cinsiyet ve cinsel ilişki sorunları üzerinden seçmiştir. Performanslarda, kostüm olarak kadın dansçılar, eski moda giysiler ve topuklu ayakkabılar giyer. Erkekler ise genellikle siyah smokin giyerler. Erkeklik ve kadınlık imgelerini yoğun olarak kullanan Bausch gerçek ile fantezinin içi içe geçtiği atmosferler yaratır. *“Bausch'un çalışmaları çizgisel değildir. Seyirci bir başlangıç, orta ve sonu takip edemez”* (Miranda, 2002:163).

Wuppertal Dans Tiyatrosu'nun etkileri Avrupa'da yeni oluşan Dans Tiyatrosu topluluklarını etkilemiştir.

“Almanya'da bugün biçim farklılıkları gösteren başka dans tiyatrosu temsilcilerinden Susanne Linke (d. 1944) tekil gösterimleriyle tanındı. Gerhard Bohmer (d.1936), Oskar Schlemmer'in Bauhaust'a gerçekleştirdiği Triadic Ballet'yi yeniden sahneleyerek (1977) insan ve uzam sorununu gündeme getirdi.

Hans Kresnik (d.1939), günlük politik olayları yorumlamasıyla yankı uyandırdı. 1990 tarihli bir parçasının başlığı Ulrike Meinhof'tu. 1970'lerin terörist damgalı kahramanını anlatıyordu. Bremen Dans Tiyatrosu'nu yöneten Reinhild Hoffman, Pina Bausch'tan farklı olarak dansı, yapıtında baştan sona önde gelen anlatım ögesi olarak kullanır. Kadın bakış açısından insan davranışlarının ruhsal nedenlerini araştırır. Dans Tiyatrosu'nun Fransa'da yansımalarını, önceleri Carolyn Carlson ile çalışmış olan Maguy Marin'in yapıtlarında görüyoruz. Jean Claude Galotta, Karine Saporta, Regine Chopino bu türün Fransa'da ki temsilcileri arasında sıvrillen adlar. Son yıllarda giderek türler ve disiplinlerarası yaratıcılığıyla ve gizemci biçimciliğiyle ünlenen Belçikalı Jan Fabre'in ve yurttaşı Alain Platel'in kimi yapıtları da Dans Tiyatrosu olarak anılır" (Candan, 2013:177).

Pina Bausch çalışmalarını "dans tiyatrosu"olarak adlandırmasına rağmen bazı eleştirmenler onun işlerini Robert Wilson'ın İmgeler Tiyatrosu gibi postmodern tiyatro olarak tanımlamışlardır.

1.2. Dans Tiyatrosu'nun Anlatım Özellikleri

Dans Tiyatrosu'nun anlatım özellikleri, modern dans ile benzerlik göstermektedir. Bu anlamda, teorisyenler tarafından Mary Wigman, Isadora Duncan gibi modern dansçıların eserlerinin modern dans mı yoksa dans tiyatrosu mu olduğu tartışmaları halen devam etmektedir.

Dans tiyatrosu, kendine özgü anlatım araçlarını olan; teatrallık, gerçeklik ve sahneleme efektelerini ortaya çıkarmıştır. Bu araçlar bireyin içselliğini ve varoluş problemlerini ele almaktadır. Birey yaşantısının seyirci üzerindeki etkisi düşünmeye ve sorgulamaya zemin hazırlamaktadır. Koreograflar, performanslardan ve provalardan önce dansçılara "şu an ne hissettiğini", "onu neyin harekete geçirdiğini sorarak", aldığı yanıtlar üzerinden sahnelemeler yapmaktadır. Her bir dansçının oluşturduğu hareket kendi özgü ve biriciktir. Bale disiplinin aksine dans tiyatrosunda çoğu koreograf, baştan belli bir hareketi dayatmamakta aksine dansçının yaratıcılığından beslenmektedir. Provalarda dansçı ve koreograf işbirliği yaparak ortak bir yaratım alanı oluşturur.

“Formalism’e karşı tepki olarak çıkan dans tiyatrosu, günümüzde dilin, saf hareketin, kelimelerin, deney ve gerçekçiliğin ötesine geçmiştir. Mimesis ve kinesis’i bağdaştırmayı amaçlar. Oyuncu tarafından somutlaştırılan ve taklit edilen bir kurgu karakter yaratır: Teknik yetenek, atletik performans ve kinestetik aracılığıyla hayal gücünü güçlendirme yeteneğine sahip bir dansçıya karşı taklit edilen ve taklit eden bir karakterin kurgusunu ortaya koymaktadır. Dans tiyatrosu, saf hareket sanatı ile basit bir hikâyeyi anlatan bir pandomim sanatı arasında parçalanmış dansın ebedi ikilemini yeniden keşfeder” (Pavis, 1998:87).

Dans tiyatrosunda, klasik bale ve modern dansın dramatik anlatımı yerine, dansçının birey olarak kişisel süreci ortaya çıkmıştır. Böylelikle, dansçı üç katman olarak görülür: kişi olarak dansçı, kadın/erkek olarak dansçı ve dansçı olarak dansçı. “Bu öznel yaklaşım, yapıtı gerek koreografin gerekse dansçıların içinde yaşadıkları ortam, çağ ve gündelik yaşam gerçekliğiyle bağdaştırıyordu” (Candan, 2013:175).

Patrice Pavis, Gösterimlerin Çözümlemesi adlı kitabında, Tanztheatre’in dansçı oyuncusunu şöyle tanımlamaktadır:

“Sırayla uyguladığı iki tür jestüel arasında tereddüt eder: dans edilen jest ve mimetik jest. Oyuncu- dansçının bedeni demir atıp konumlanılacak yerin bu belirsizliğini izleyiciye aktarır, durmaksızın strateji değiştirir: kimi kez kendisini kas deviniminin akışına bırakır, kimi kez kendi temsil ettiği dünyayı yansılar ve kodlar. Hareketin koreografisine genellikle tiyatroya ait olan bir sahneleme (uzam yerleştirme, dekor kullanımı, metin ve anlatı kurulumu) eşlik eder” (Pavis,2000:154).

Bu anlamda dans tiyatrosunun oyuncusu, anlatımın doğallığı adına içsel bir arayışa girer. Bu arayış içinde bulunduğu coğrafyanın ve toplumun sosyolojik,ve psikolojik dinamikleri ile ilişkilidir. Dans tiyatrosunun oyuncusu, klasik oyuncu anlayışının ötesinde formlara, öğretilmiş biçimlere inanmaz. Bunun yerine içinde olduğu sürecin yansımalarını kendi bedeninde araştırır. Bu araştırma onun kendi korku ve arzularıyla yüzleştirir. Böylelikle her şey dans tiyatrosu oyuncusunun malzemesi olabilir.

“Tanztheatre, hayata ve gündelik deneyime odaklanıp, sanatın yaşamla yakınlaşmasını odak noktası olarak seçmiştir. Sahnedeki eylemler, seyircilerin günlük yaşamlarındaki gerçek eylem ve deneyimlerine benzemektedir. Koreografik kolaj ile katılımcılara (koreograflar, dansçılar, seyirciler) kendi deneyimlerinin temel etkilerini göstermiş ve görünüşte “kazara” bir araya getirilmiş gibi görülen sahneler, günlük olayların kendiliğinden etkisini yeniden yaratmıştır” (Graou, Jordan, 2000:63).

Yürüme, oturma, bacak bacak üstüne atma, saç tarama, kaşınma, hapşırma, üstünü silkeleme ve koşma gibi hareketler, dans tiyatro oyuncusunun sahnede kullandığı gündelik eylemlerden bazılarıdır. Bu anlatım sayesinde seyirci, gösterimde kendi hayatında sürekli kullandığı hareketlerin tekrarlarına ve dışavurumsal anlatımına tanıklık etmektedir.

Dans tiyatrosu teknik anlatım araçları olarak; montaj, episodik anlatım, süreksizlik ve eşzamanlılık kullanmaktadır. Pina Bausch, Dimitiris Papaioannou gibi koreografların eserlerinde yukarıda adları geçen anlatım araçlarına rastlamaktadır. Bu anlatımın temel dayanağı klasik anlatıma karşı doğan yeni anlatım arayışlarıdır.

Dans tiyatrosunu, tiyatronun etkilerini üreten dans olarak tanımlayan Patrice Pavis, bu yeni biçimin estetiğini; tetarallik, gerçekçilik ve sahneleme efekterli olarak üç ana başlığa ayırmaktadır. (Bkz. Patrice Pavis,)

1.2.1. Teatrallik

Teatrallik Heidegger’e göre; *“bir şeyin içinden kendisini sunduğu dış görünüş, dışa bakıştır”* (Heidegger,1977:163). Bu anlamda Heidegger’de bireysel dışavurum dikkat çekmektedir. Bu bakış açısına göre teatrallik oluşabilmesi için bir dışa ihtiyaç vardır. Bunun üzerine araştırmacı Josette Feral; *“teatrallik kendiliğinden oluşmaz, birileri için oluşur. Bir başka deyişle öteki için geçerlidir”* (Feral, 1982:178). diyerek bireye ve toplumla olan ilişkisine vurgu yapmıştır. Teatrallik temelinde, yaşantının mimetik yansımaları taşımaktadır. Bu mimesis, dans tiyatrosunda bedensel ifadeyi ruhun özgün bir yansıması olarak ele almaktadır.

Oyuncu-dansçı'nın, gerçekçi ya da abartılı olarak, mimetik temsile başvurmak suretiyle bir karakteri yarattığında teatrallık açıkça görülmektedir. Seyirci, dans tiyatrosunda karşılaştığı bu karakterlere dair keskin ipuçlarını kolaylıkla algılar. Bu anlamda sıradan bir eylemi sonsuz sayıda tekrarlatan, günlük konuşma diyalogları ve davranış biçimlerinden faydalanan Pina Bausch'un eserleri doğru örnek teşkil etmektedir. Bununla birlikte dans tiyatrosunun koreografıları; *“mimetik arzu ve itkisel akışı alımaştırarak oyunun kuralını durmadan değiştirirler”* (Pavis, 1998: 155). Böylelikle dans tiyatrosu, yaşamın değişen toplumsal dinamikleriyle şekillenmektedir.

1.2.2. Gerçekçilik ve Sahneleme Efektleri

Dans tiyatrosu anlar ve gerçeklik imgeleri üzerine kuruludur. Modern dansta yoğunlukla kullanılan soyutlama sanatından ziyade gerçek olanı araştırır. Kendisini bir biçimin içine hapsedmez ve arayış sürecini uzun tutar. İzleyiciyi kurguya yakınlaştırarak performansın içine dahil eder.

“Başka anlarda onu gerçeğe ilişkin kendi bilgisinin işin içine girdiği bir kurmaca içersine iyice yerleştirir. Jestin statüsü böylece, öteki türlerin etkilerini yine de dışlamayan bir egemen ögeye göre, bir türden diğerine çeşitlilik gösterir:

-Bedenin her zaman burada olmasından başka bir şeyi temsil ettiği tiyatrodaki kurmaca;

-Bedenin, nesnesini, yanılmayan bedenin oluşturduğu bir yapıymış gibi gösterdiği mimdeki yeniden kurmaca;

-Basit bir temasla ve izleyicinin hareket ve bedensel şemayla özdeşleşmesiyle onun anında ateşlenmesini sağlayan, onu kuşatan ve yakından saran her şeyin üzerinden dans eden bedenin çatışması:

-Tanztheatre'de temsil ve olay arasındaki çatışmalı-kurmaca (friction)

Buna şunları da ekleyebiliriz:

-Operada ve bileşenlerin iç içe oluşarak birbirlerini destekledikleri toplu yapının içerisinde eriyen ve daralan opera sanatlarındaki kaynaşma;

-Film, video ya da sentetik sanal uzam görüntülerinin tutulmaz akışının sanki bir dökümü (mictionu] söz konusudur “ (Pavis, 1998:157).

Dans tiyatrosu, sahneleme efektleri olarak tiyatronun tüm malzemelerini kullanır; metin, dekor, kostüm, ışık, müzik, kukla ve makyaj. Koreograf ya da yönetmenin

tercihine göre dramatik yapı ve dramatik metin kullanır. Hareketler ve jestler sosyolojik anlam taşırlar. İki katmanlı dramaturgi çalışması yapılır; performansın dramaturgi ve bireysel olarak dansçı-oyuncunun dramaturgisi.

2.BÖLÜM
DİMİTRİS PAPAİOANNOU

2.BÖLÜM

DİMİTRİS PAPAİOANNAOU

2.1 Sanat Yaşamı

Dimitris Papaioannou, 21 Ağustos 1964 yılında orta sınıf bir Yunan ailenin çocuğu olarak Atina kentinde dünyaya gelir. Sanat hayatına, ünlü ressam Yiannis Tsarouchis'in yanında asistanlık yaparak başlar. Daha sonra Atina Güzel Sanatlar Okulu'nda resim bölümünü kazanana Papaioannou, on yedi yaşında ressam ve çizgi roman karikatüristi olarak tanınır. Üniversite yıllarında aldığı dans ve tiyatro eğitimleri sayesinde dans tiyatrosu ile ilgilenmeye başlar. 1986 yılında, Angelliki Steallatou adındaki dansçı ile Edafos Dans Tiyatrosu şirketini kurup burada 17 yıl boyunca yaklaşık 20 projede; koreograf, dansçı-oyuncu, dekor-kostüm ve ışık tasarımcısı olarak görev almıştır. 2002 yılında Edafos Dans Tiyatro'su şirketini kapatıp, 2 adlı kendi dans şirketini kurmuş ve sanatsal üretimlerini bu çatı altında devam etmiştir. 2004 yılında Atina Olimpiyat Oyunlarının “Açılış” ve “Kapanış” gösterimlerini tasarlar. Bu deneyim, Papaioannou'nun sanatsal kariyerine büyük bir ivme kazandırıp uluslararası mecrada tanınmasını sağlamıştır. 2018 yılında ise, Pina Bausch'un kurduğu Wuppertal Tanztheatre'da “New Piece I, Since She” adlı gösteriyi tasarlayıp, burada yeni bir üretim yapan ilk sanatçı olarak tarihe geçmiştir. (Bkz. Katerina Delikonstantinidou, 2014)

Geçmişinde bugüne, otuza yakın eserini, binlerce sanatçının katıldığı kitlesel bir gösteri haline getirmiştir. Papaioannou'nun eserleri Epidaurus Antik Yunan Tiyatro Festivali ve Theatre de La Ville gibi dünya genelinde çeşitli festivallerde sergilenmektedir. Eserleriyle ulusal ve uluslararası alanda önemli derecede ses getirerek gösterim sanatları sahnesine damgasını vurmuştur.

Papaioannou, gençlik yıllarında Yunan ressam Yannis Tsarouchis'in yanında çalışmaya başlar. Modernist ressamın eserleri ve çalıştığı temalar, ilerleyen yıllarda Papaioannou'nun sanat hayatına yön verir. Tsarochis genellikle toplumsal cinsiyet, sosyal sınıf ve politika üzerine eserler üretmiş ve Maria Callas Company, Katina Paxinou

Company, Chiristina Tsingou Company gibi önemli tiyatro kuruluşları ile iş birliği yapmıştır. Yukarıda bahsedilen Tsarochis'in kullandığı temaların izleri, Edafos Dans Tiyatrosu'nun: Xenakis Orestia (1995), Oda I (1988), Oda II (1988) ve Aylar (1992) adlı eserlerinde gözlemlenmektedir.

Papaioannou, aldığı bu resim eğitimi sayesinde, 19 yaşında Atina Güzel Sanatlar Okulu'nda resim bölümünü kazanır. Burada yirminci yüzyılın en önemli sanatçılarından sayılan dışavurumcu ressam ve sanat eleştirmeni Dimitris Mytaras'ın ve Rena Papaspyrou'n öğrencisi olur. İlk eserlerini okul zamanı yayınlatır. Papaioannou, ilk eserleri olan, karikatür ve illüstrasyonlarını, 1980'li yıllarda Atina'nın eşcinsel kültürüne ses vermek için kurulan Alternatif Atina Basını'nda yayınlar (Bkz. Gill, 2011:106).

1980-2005 yılları arasında yoğunlukla portre odaklı resimleri sergilenmiş ve birçok dergide çizgi roman tasarımcısı olarak çalışır. “Karşı kültür fanzini olarak bilinen “Kontrol sto Haos”ta (1986-1992) eşcinsel içerikli çizim tasarlayıp ve dergi ile ortak olarak çizimler yapmaya devam eder. 1980'lerin başında Yunan gay aktivist dergisi olarak bilinen “To Kraximo” da (1981-1994) birçok eser üretir “ (Hellenica,2000:<http://www.hellenicaworld.com/Greece/Art/en/ModernArt6.html>). Eşcinsellik temasına değinen, Babil, Pare Pende gibi Yunanistan'ın alternatif çizgi roman dergilerine 40'dan fazla çizgi roman tasarımı yapar. 1988 yılında Eski Erkek Arkadaş, 1993 yılında Kalp Şekilli Dünya adlı dergilerde çalışmıştır. Marsilya Toplu Taşıma Otoritesi tarafından düzenlenen 5. Avrupa ve Akdeniz Gençlik Bienali'nde, Un Bon Planı adlı çizgi romanı ile birincilik ödülüne değer görülür.

2.1.1 1980-2005 Yılları Arasındaki Görsel Sanat Eserleri

Papaioannou, 1980-2005 yılları arasında çizgi roman, illüstrasyon, duvar ve portre resim çizimleri yapar. Çizimleri Yunanistan'ın çeşitli dergilerinde yayınlar. Eserlerinde eşcinsellik ve cinsellik vurgulanmaktadır. Para Pende, Kontrol oto Haos, Playboy, Babel, Max, Klik ve Atina'nın Sesi gibi çeşitli dergilerde çizgi roman tasarımcısı olarak

görev alır. Eserlerinde, guaş, akrilik, pastel, Çin mürekkebi, pastel ve zambak gibi çeşitli boyama teknikleri kullanmaktadır. Çizdiği çoğu karikatürün metninde kendisi oluşturur.



Görsel 1: Dimitris Papaioannou “My Ex- Boyfriend” (1989)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/36-archive-visual-art/465-archive-va-1988-my-ex-boyfriend-comic>

Papaioannou, Para Pende dergisinde; Konuşan Kim (1986), Rock “n” Roll (1986), Kış Öyküleri (1986), Unutmayan Sinekler (1986), $X = A + B + C + D + E + F$ (1987), Şaşırtıcı Mever (1987), Kış Öyküleri- Ho (1987), Kış Öyküleri-2 (1987), Bedenindeki Kırmızı Çiller (1987), Minotaur (1987), Kış Öyküleri- Tren (1987), Sahnedeği Canavar (1987), Lora Şarkısı (1988), Kalymnos (1988) ve Eski Erkek Arkadaş (1988) adlı karikatürleri çizmiştir (Bkz. Papaioannou, 2007:Visual Art).

Babel dergisinde; Nina Simone Soundtrack (1988), Yangın (1988), Kapılar (1989), Kâbus (1989), Yüz Yüze (1990), Un Bon Plan (1990), Kalp Şekli Dünya (1993), Sigara (1993), Experiment, İsa ve Bacchus (1990), Yer Çekimi (1990), Öpücük ve Isırık (1994) adlı karikatürlerin çizim ve metin tasarımını yapar (Bkz. Papaioannou, 2007:Visual Art).

Papaioannou, Kontrosol sto Haos dergisinde; Marina (1986), Anaphe (1987) ve Alman Adam (1992), Playboy dergisinde; Ortada Izgara (1988), Max dergisinde,

Amerikan Geceleri (1990), Societa di Pensieri dergisinde; Topladığım Bazı Görüntüler (1993), Klik, Antik Şehir- ZAPPION (1997), Eteria Katastaseon dergisinde; Ayak Adımlar (1993) ve Atina'nın Sesi dergisinde yayınlanan Atina Seni Görüyorum (2003) adlı eserlerin çizeridir. Bunların yanı sıra Centuar (1981) Annelik (1987), İnsanların Mitleri -TSAROUXIS (1992), İnsanların Mitleri- TZENI VANOU (1992) ve Seninle Son Gece (2002) adlı henüz yayınlanmamış karikatürleri bulunmaktadır.



Görsel 2: Dimitris Papaioannou “**Portraits – Vassilis and Yorgos**” (1987-1988)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/36-archive-visual-art/491-archive-vassilis-and-yorgos-1987-1988-drawing>

Papaioannou, 1980-1995 yılları arasında; Tassos'un Portresi (1980-1983), Portreler: Vangelis ve Harris (1983-1985), Portreler: Angeliki ve Vassilis (1984-1985), Portreler: Nina, Despina, Zafos, Sophia (1984-1986), Harris'in Portresi (1985), Portreler: Makis ve Maria (1985), Paola'nın Portresi (1986) ve Kişisel Portre (1995) adlı eserleri portre resim olarak çizmiştir. Eskiz çalışmaları arasından ise; Delos, Folegandros (1983-1996), Melek (1988-1991), Öpücük ve Kadın Kafası (1989-1995) bulunmaktadır (Bkz. Papaioannou, 2007:Visual Art).

2.2 Gösteri Sanatlarındaki Serüveni

Atina Güzel Sanatlar Okulu'nda resim eğitimine devam ederken, çeşitli dans ve tiyatro gruplarında tasarımcı olarak çalışmaya başlar. Bu çalışmaları sırasında performans ve dans sanatına olan ilgisi yoğunlaşır ve 1986 yılında eğitim almaya karar verip Amerika'ya gider. Burada Amerikalı dansçı- koreograf Erick Hawkins (1909-1994) ve Martha Graham gibi önemli isimlerden eğitim alır. Papaioannou bu süreci şöyle anlatır: 1986 ağustos ayından, ben Atina Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenciydim. Daha önce Erick Hawkins'ın dans tekniğini çalışmamıştım. O zamana kadar dansçı olarak çalışıyordum ve dekor-kostüm, ışık tasarımcısı olarak deney yapma fırsatı bulmuştum. La MaMa E.T.C'de Ellen Stewart tarafından davet aldıktan sonra New York'a gittim. Oradada, Butoh tekniğinede yoğun bir giriş yaptık ve zamanın avantgard tiyatrosuna ciddi bir şekilde çalıştık (Bkz. Papaioannou,2007: Edafos Dance Theatre: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/profile>).

Papaioannou, eşzamanlı olarak deneyimlediği Hawkins ve Butoh tekniklerini, Edafos Dans Tiyatrosu'nun ilk dönem eserlerinde Dağ, Yağmurluk, Oda I ve Oda II'de kullanmıştır. Hawkins tekniği, Papaioannou'nun sanat anlayışını etkileyip Avangart tiyatro üzerine yoğun bir araştırma sürecine girmesine sebep olmuştur. Hawkins, Uzak-doğu'dan etkilenmiş bir sanatçı olarak kendi tekniğini yaratmıştır. Tekniğin amacı, seyircinin saf zihne ulaşmasını sağlamaktır. Selçuk Göldere, *Erick Hawkins'in Modern Dans Tekniği* adlı makalesinde bu tekniği şöyle ifade eder:

“Hawkins, dans tekniği ile batının hareket bilimi ile doğunun metafizik ve estetik fikirlerini birleştirmek ister. Aslında çalışmalarında görülen yeniliğin kaynağı aslında tam olarak birbiri ile ters düşen batının sıkı bir disiplin anlayışı, ‘yapmak’ düşüncesi ve doğunun ying-yang görüşü ile açıkladığı ‘yapmak ve yapmamak dengesi’ düşüncesi farklı anlayışlarıdır. Doğu, ying-yang anlayışına bilimsel bir sonuçla erişmiş değildir. Batının hareket biliminin karşısına, doğunun kaslar ve kemikler üzerinde ‘yapmak ve yapmamak dengesi’ anlayışının yerleştirilmesi, batının hareket bilimi ile açıkladığı gerçeklere, doğunun içe doğma, kavrama ve sezme yolları ile ulaşılması düşüncesi Hawkins'in idealleri arasında yer alır” (Göldere, 2017:181).

Papaioannou'nun eserlerinde, Hawkins'in etkilendiği batı hareket bilimi ve doğu estetik fikirlerinin sentezi gözlemlenmektedir. Papaioannou, Edafos Dans Tiyatrosu'nun ilk eserlerinden bu tekniği kullanmaktadır. Edafos Dans Tiyatrosu'nun kurucularında Angelliki Stellatou, Erick Hawkins'in dans okulunda Papaioannou'nun öğrendiği bu teknik için şunları söylemiştir: *“Teknik başarı için kendimizi itmek zorunda kalmadık, bedenimizi daha da zorlamaya zorladık. Kaliteyle değil hareket kalitesi ile ilgilendik”* (Tsintzilon,2012:95). Hawkins tekniğiyle birlikte 1985- 1986 yılları arasında New York'ta eğitimini aldığı Butoh tekniği de, sanat anlayışını derinden etkilemiştir. Papaioannou, Maureen Fleming'in yürütücülüğünü yaptığı Butoh atölyelerine katılır. Yukarıda adları geçen iki tekniğin etkisinde, Ellen Stewart'ın yönettiği ve Baltimore'da gösterilen The Monk ve Hangman's Daughter adlı operaların koreografisini yapar. Butoh deneyimin etkisi Papaioannou'nun Edafos Dans Tiyatrosu ve kendi eserlerinde gözlemlenmektedir.

1989 yılında ise Alman yönetmen Robert Wilson'ın yanına gönüllü asistan olarak çalışmaya başlar. Wilson'un Tom Waits ve William S. Burroughs'la iş birliği yaptığı “Black Rider” projesinde asistan olarak çalışır. Papaioannou bu sürecini şöyle ifade eder:

“Yunanistan'ı terk etmeye karar verdim. Robert Wilson'ı aradım ve kendisine gönüllü bir asistan olarak provalarına katılıp katılamayacağımı sordum. Black Rider - Magic Bullets'in (1990) adlı projesi için Hamburg'a davet edildim. Kendimi Robert Wilson, Tom Waits ve William S. Burroughs'un iş birliği yaptıkları projenin provasında buldum. Sadece bu değil, aynı zamanda muazzam bir üretimi nasıl bir araya getirip uyguladıklarını gördüm. Daha sonra Wilson tarafından Berlin'deki Orlando (1989) projesine, ışık asistanlığı yapmak üzere davet edildim” (Papaioannou, 2007 :<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/profile>).

Papaioannou, Wilson'la birlikte Orlando projesini çalışmak üzere Hamburg'a gider. Virginia Woolf'un hayatının anlatıldığı, deneysel dramatizasyon üzerine kurulu bu projede ışık asistanlığı yapar. Arından Yunanistan'a dönüp Edafos Dans Tiyatrosu bünyesinde Wilson'ın etkilerini taşıyan Richard Strauss'un Son Şarkısı eserini tasarlayıp ulusal ve uluslararası mecrada başarı kazanıp birçok ödüle değer görülür. David Hill Atina kitabında, Wilson etkilerini şöyle anlatır: Papaioannou, 435 kişilik kadro ile Yunan

miti Medea'yı sahnelemiştir. Wilson'ın Einstein on the Beach projesinin atmosferi bu oyunda hissedilir. Wilson deneyim, Papaioannou'nun sanat yaşantısına büyük bir ivme kazandırmaktadır.

Papaioannou 1986 yılında Angelliki Steallatou ile kurdukları Edafos Dans Tiyatrosu'nu 2002 yılında sonlandırıp kendi şirketi olan "2"yi kurar. Bununla birlikte, Yunan Ulusal Tiyatro'sunda koreograf olarak çalışmaya devam eder. Ulusal Tiyatro'da Thanos Mikroutsikioas gibi modern opera ve Bellini'nin La Sonnambula gibi klasik bale eserlerini sergiler. 2004 yılında Atina Olimpiyatları'nın Açılış ve Kapanış gösterilerini tasarlamıştır. Atina Olimpiyatları, Papaioannou'nun sanatsal hayatının en önemli kilometre taşlarından biridir. Bu Olimpiyatlar sayesinde, uluslararası mecrada kendi gösterir.

2.2.1. Eserleri

Papaioannou, kendi kurduğu "2" şirketinde; Before (2005), Black Box (2005), 2 (2006), Medea-2 (2008), Heaven Live (2009), The Colour of Sun (2010), Homer's Ilıad (2010), K.K (2010), Inside (2011), Primal Material (2012), Still Life (2014), Origins (2015), The Great Timer (2017) ve New Piece I – Since She (2018) adlı eserleri sahneler. Edafos Dans Tiyatrosu deneyiminin ardından kendine özgün oluşturduğu sahneleme tekniğini yukarıda adları geçen çalışmalarda derinleşmektedir. Eserlerinde, Camus'un varoluşçuk felsefi, Bausch'un Tanztheatre'ın izleri, Wilson'ın anlatım araçları, Japon Butoh dansı mitolojik kaynaklar gözlemlenmektedir. Bunlarla birlikte, illüzyon yaratma ve algı yönetimine dayalı olan "zaman manipülasyonu" kavramı çalışmalarının odak noktasındadır. Bu kavramla birlikte, izleyenin zaman ve mekân algısını etkilemektedir.

2.2.1.1 Şiddetin Şiirselliği: "2"

2, 24 Kasım 2006 yılında Atina'da yer alan Pallas Tiyatro'da prömiyer yapar. 2, Papaioannou'nun Atina Olimpiyat Gösterileri'ni ardından, kişisel olarak tasarladığı ilk çalışmadır. Bu çalışmada, Edafos Dans Tiyatrosu'nun Sonsuza Dek adlı eserinde

kullandığı çoklu anlatım araçları olan; sinematografi, canlı yayın, video art, süreksizlik ve eşzamanlılık, teatrallık ve imgelemi yoğun olarak kullanılmaktadır. Papaioannou'nun, bu eserinde Rene Magritte'in (1963) The Infinite Recognition adlı resiminin izlerine rastlanmaktadır. Özellikle oyunun son sahnesinde, yansıtılan gökyüzü videosu ve videonun önünde havada asılı kalmış gibi gözükten erkek figür bu tabloyu çağrıştırmaktadır.

Kostas Georgoussopoulos (2007) Ta Nea gazetesinde, *Ace Deuce: A Piercing Parody* adlı yazısında 2 oyununu şöyle anlatır:

“Papaioannou; erkek yalnızlığı ve samimiyetsizliği sinematik tekniğini kullanarak bir çizgi roman kitabı oluşturdu. Bitmeyen akışta; pazar yeri, spor alanları, çok uluslu şirketlerin işyerleri, günler, kutlamalar, savaş, pazar blues geceleri, uykusuz aşk geceleri. Papaioannou ve onun teknik olarak çok zorlu devasa dans grubu kadınlığın erkeksi yönlerini ve erkekliğin kadınsı yönlerini açığa çıkardı ... suçluluk duygusunu, engelleri, başarısızlıkları, korkuları, riskleri, umutsuz hareketleri, hileleri, dönüşümleri, travestileri, boşluğun içinden geçip egonun kucığına düştü ve rüya alanın içine daldı” (Papaioannou, 2007: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/2>).



Görsel 3: Lila Sotiro “2” (2006) <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/2>

Oyun, loş sahnenin sol arkasından sağ dönüne doğru bir dansçı oyuncunun Wilson yavaşlığında yürümesi ile başlar. Sağ öne gelen dansçı-oyuncu durur. Sahnenin önünde ki kayan yer bandı çalışmaya başlar. Bandın üzerinden farklı bavul ve çantalar tıpkı

havaalanında olduğu gibi akmaya başlar. Ardından iki dansçı-oyuncu ellerinde fon kartonu ile sahneye girer. Kartonu bırakıp, kayan banttan bavullarını alırlar. Bavullarını alan figürler soyunup biri diğzerinin kalçası üzerine çıkarak yürümeye başlarlar. İki beden tek erkek bedeni olarak gözükmektedir. Bu andan itibaren sahneye yaklaşık 18 erkek dansçı-oyuncu ellerinde bavullarıyla girer. Dansçı-oyunculardan biri panonun önüne geçer. Ademi anımsatan bu figürün elinde elma, kasık bölgesinde ise yapraklar vardır. Eşzamanlı olarak kayan bandın üzerinden takım elbiseli iki erkek anlatıcı girer. Elleriinde oyun boyunca efektif olarak kullanacakları mikrofonlar vardır.



Görsel 4: Socratis Socratous “2” (2006)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/2>

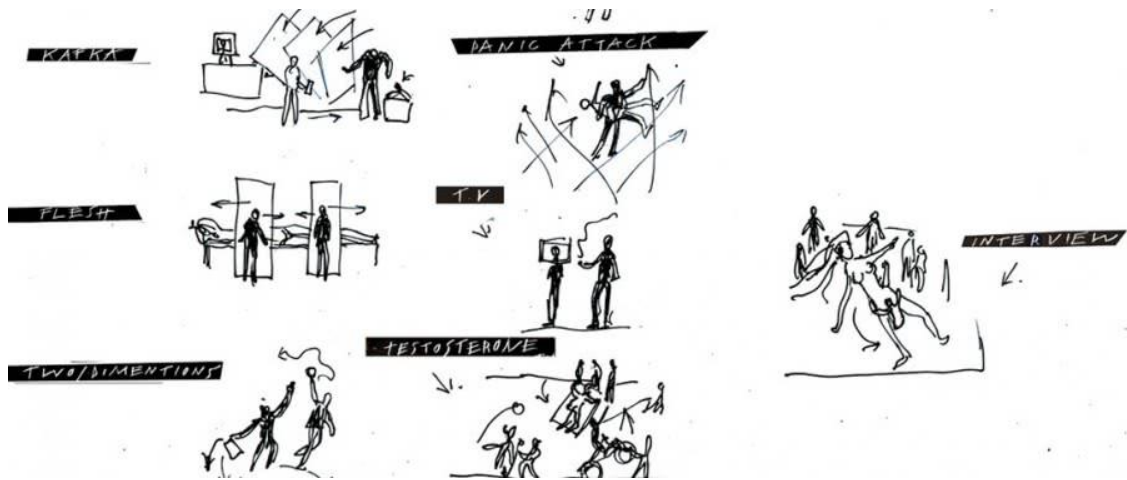
Anlatıcılar oyun boyunca yer yer konuşma, nida çıkartma, hareketlerin sesini oluşturma eylemlerini yaparlar. Sahnede havaalanı atmosferi hakimdir. Bavullarını alan, yürüyen, güvenlik kontrollünden geçen çeşitli figürler vardır. Sahneden dansçı-oyuncular ağır ağır çıkarken ortada iki erkek figür kalır. Bu figürler aralarında kavga ederek birbirlerini tokatlarlar. Tokatlama, yumruk, düşme efektlerini sahnenin sol arkasında onları izleyen anlatıcılar mikrofon sesi ile oluşturmaktadır. Kavga devam ederken, sahneye sanki bilgisayar oyunun içinden fırlamış izlemine veren robotik ses ve hareketler yapan dansçı-oyuncular gelir. Zeminde oyuncak arabalar ve silahlar vardır. Eş zamanlı olarak, sahnede futbol maçı başlar. Elinde, ucunda futbol topu bağlı alan figür maçı ağır ve yavaş hareketlerle yönetmektedir. Sahnenin arka tarafında ise maça hazırlık yapan ve

spor salonunda olduğu izlenimi veren figürler yerleştirilmiştir. Bu sahne nesnelerin değişimi ile büroya dönüştürülür. Sahnede tuvalete giden, evrak taşıyan, imza atan, telefonlara bakan erkek figürleri görülmektedir. Tekrar futbol maçı başlar. Maçı kazanan taraf kutlama yapar. Bu sahne, panoların değişimi ile hamam mekanına dönüşür. Hamamda dans eden, şarkı söyleyen ve keselenen erkek figürler gözükmemektedir. Işıkla birlikte yok edilen mekân sokağa dönüşür. Sokakta iki erkek figür çöp toplarlar. Çöplerin içinde beyaz bir balon bulurlar. Balon imgesinin ardından, dansçı oyuncular, yerde Wilsonvari yavaşlıkta yuvarlanarak hareket etmektedirler. Ardından, sahneye dev bir harbi bebek gelir. Tüm erkek dansçı-oyunlar bu bebeğin çevresinde onunla ilgilenmeye, saçlarını okşama başalar. Işık değişimi ile, açık artırma sahnesine atlanır. Oyun, fonda Magriette'in bulutlarını andıran gökyüzü videosu, havada asılı kalmış erkek figürü ile sonlanır.

İçerik olarak oyun; erkeklik, futbol, şiddet, yalnızlık ve aşk temaları üzerine kuruludur. Erkeklik ve şiddet kavramı; her yönüyle sorgulanmaktadır. Heyecanlı futbol maçı, tutkulu dev Barbie bebek, Kafkaesk ofis, eğlenceli hamam, gerilimli açık artırma, robotik bilgisayar oyunu ve havaalanı bölümlerinde işlenmiştir. Yalnızlık ve aşk teması, birbirine doğru kayan bant üzerinde koşan iki erkek figürü ile vurgulanmaktadır. Birinin elinde sigara diğerinin elinde ise ateş vardır. Eforlu bir şekilde birbirlerine doğru koşarlar.

Oyunun sonlarında doğru çöpten çıkan balon imgesi umudu temsil etmektedir. Şiddetin, hırsların ve sıkıcı iş hayatının içine sıkışıp kalan erkek figürü, balonu eline aldıktan sonra sahnenin gerisine gidip pencereyi açar. Pencere, gökyüzüdür. Figür giderek silikleşir. Cebinden çıkardığı telefonla başka bir erkeği arar. Aradığı erkek sahnenin önünde telefonu açar ve konuşmaya başlarlar. Konuşma boyunca, gökyüzüne yakın olan figürün gölgesi gökyüzüne doğru havalanmaya başlar. Oyunun en naif ve şiirsel olan bu sahnesi, yoğun düşsellik kullanımı ile umudu ve aşkı vurgular. Âdem, ofis boy, holigan, canlı bomba, televizyon başlı erkek, başsız erkek, aşık erkek ve yalnız erkek figürleri aracılığıyla Adem'den 21.yüzyıla uzanan erkeklik tarihi anlatılmaktadır.

Teknik olarak, sunulan parçalı anlatım, sahneler arası ani geçişler, eşzamanlı oynanan üçlü ve dörtlü sahneler, mikrofonlarla eşlik eden anlatıcı figürler yabancılaştırma amaçlı yoğun olarak kullanılmaktadır. Wilson'ın yavaşlığı, Magriett' in estetiği ve Kafka'nın sıkışmışlık kavramlarının izlerine rastlanmaktadır. Futbol sahnesinde kullanılan ağır çekim hareketler Wilson'ı, büro sahnesinde dev panolarla yaratılmış sıkışık dünya Franz Kafka'nın Dava romanını ve oyunun finalinde yansıtılan gökyüzü Magritte'in yukarıda adı geçen tablosunu bilinçli olarak işaret etmektedir.



Görsel 5: Dimitris Papaioannou “2” (2006)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/2>

Papaioannou'nun, Edafos Dans Tiyatrosu'nun dışında oluşturduğu ilk eser olan 2 ile daha özgür ve çarpıcı imgeleri sahne taşıdığı gözlemlenmektedir. Bu eserin ardından çoklu anlatım tekniklerini kullanarak kendi şirketinde Medea 2'yi (2008) sahnelemiştir.

2.2.1.2 Modern Sisifos: Still Life

Still Life, 23 Mayıs 2014'te Atina'da yer alan Onassis Kültür Merkezi'nin Atina Ana Sahnesi'nde prömiyer yapmıştır. 26 Nisan 2014 yılında ise Still Life'ın açılış bölümü olan “Sisyphus” Robert Wilson'ın, New York'ta yer alan Watermill Merkezi'nde sergilenmiştir. Papaioannou, Edafos Dans Tiyatrosu'nda oluşturduğu varoluş temalı eserlerinin etkisiyle Still Life çalışmasında, açık bir biçimde Albert Camus'un Sisifos

figürünü ve taşıdığı kayayı, varoluşçuluk felsefesinin saçma ve başkaldırı kavramlarını kullanmaktadır.

Thomas Hahn (2015) yılında, Danser Canal Historique dergisinde kaleme aldığı *Still Life by Dimitris Papaioannou* adlı yazısında, Still Life'ı şöyle tanımlar: “Sanat dünyasında Still Life “ölü doğa” (natüremort) anlamında gelir. Still Life’ın tam anlamı ise; hayat hala burada ve direniyor. Herhangi bir beklentiden yoksun olsa bile hala yaşıyor” (Hahn, 2015:<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/66-productions/still-life/555-still-life>). Sisifos mitsel figürü ile başlayan oyun, bitmezi imkânsız bir inşaat projesi atmosferi ile insanın varoluş direncini temsil etmektedir. Natüremort kavramıyla özdeşleşen eser, tüm koşullar karşısında direnen ve devam etmeye çalışan insanları sergiler.

Oyun, takım elbiseli bir erkek dansçı-oyuncunun sahnede duran sandalyeye oturması ve seyirciye donuk bir ifadeyle bakması ile başlar. Sahneye gelen başka bir erkek figür oturanın sandalyesini altından çeker. Oturan, hiçbir şey olmamış gibi boşlukta oturmaya devam eder. Ayağa kalkar, ceketini düzeltir. Tüm oyuncuların daha sonra kullanacağı koridor alana doğru yürür. Işıklar kararır. Işıklar tekrar aydınlandığında sahnenin ortasında ve insanların üzerinde dalgalanan dev bir bulut ortaya çıkar. Bulut, oyun boyunca sürekli hareket eder.

Sahne aydınlandığında takım elbiseli başka bir erkek figürün ağır ve yavaş adımlarla sahneye doğru yürür. Işığın içine girdikçe, sırtında beyaz taş duvara benzer büyük bir nesne taşıdığı görülmektedir. Taşı taşındıkça, dökülür, kırılık ve parçalanır. Erkek dansçı-oyuncu taşı sahnenin önüne getirir. Oyun, insanların bu malzemesi ile olan ilişkisi üzerine kuruludur. Oyun boyunca insanlar; taş duvarı taşıma, içinden geçme, içinde sıkışma, üstüne çıkma ve düşme, içinde kaybolma gibi çeşitli fiziksel eylemleri yinelerler. Bu eylemlerden sonra, başka bir erkek, taş duvarı ağır ve yavaş hareketle sahneden alır. Sahneye, inşaat işçisini çağrıştıran bir erkek ve arkasında nazik hareketlerle onun eylemini destekleyen bir kadın gelir.



Görsel 6: Miltos Athansiou "Still Life" (2014)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/66-productions/still-life/555-still-life>

Oyunun farklı yerlerinde kullanılan taş, merdiven, kürek ve bant nesneleri ile inşaat çalışmasının içinde oldukları vurgulanır. Oyunun finalinde, dansçı-oyuncular kafalarıyla taşıdıkları masayı seyircinin yanına yerleştirirler. Masaya oturup yemek yemeğe ve konuşmaya başlarlar. Oyunun sonunda, *"Papaioannou'nun Sisifosları ne mutlu ne de mutsuz görünüyorlar. İzleyicilerin düş dünyasında bırakıyor"* (Delikonstantinidou, 2014: 228).

İçerik olarak, varoluş, saçma ve başkaldırı kavramlarının sorgulandığı Still Life eserinde, Papaioannou birden fazla Sisifos'u sahneye taşımaktadır. Her birinin ayrı ve ortak cezaları vardır. Ortak noktaları; taş ve inşaattır. İnşaat hiç bitmez. İnşaat modern bireyin; iş ve eğitim hayatını, sorumluluklarını ve varoluşunu temsil etmektedir. Oyunda inşaatın sonunda yemek yemek için aynı masaya otururlar. Bu yemek arası kısır döngüye işaret etmektedir. Ara, az sonra tekrar aynı eylemlerin başlayıp, sonsuza dek devam edeceği izlemine yaratmaktadır. Böylelikle, modern insanın çaresizliği ve sıkışmışlığı vurgulanmaktadır. Matteo Bonfitto, *Still Life and the NonPhilosophical Stone* adlı makalesinde oyunda geçen inşaat alanını şöyle anlatır:

"Bir şantiyenin görüntüsü, aynı zamanda Natürmort durumunda da ümit verici bir metafor gibi görünüyor. İşçilerin bir gün için işlerini bitirdiği bir duraklama anında bir inşaat alanı düşünün, ama iş hala oradadır, aynı zamanda varlığını ve

gecikmesini gösterir. Bir şantiyenin önünden geçerken, şimdiki zamanı görürüz ama aynı zamanda bir geçmiş hayal edin ve bir gelecek hayal edin” (Bonifitto, 2016: 166).

Taş’ın içine sıkışan insanların uzuvları birbirine geçer. Dört bacaklı kadın, başı ve gövdesi başka erkek figürleri ile absürd olan yaratılır.

Teknik olarak, Wilson’ın “Yaşayan Resim” tekniği kullanmıştır. Böylelikle, Sisifos’u çoklu olarak canlandırır ve bu tabloya seyirciyi de dahil eder. Tüm Sisifos’ların sırtında, belli belirsiz gözüken melek kanadına benzeyen taş izleri vardır. Bu metafor yeryüzü ile gökyüzü arasına sıkışmış insan figürünü temsil etmektedir.

Papaioannou, Wilson’ın zamansal ve mekansal süreksizlik kavramlarını Still Life’de bulut imgesi ile kullanmaktadır. Zamanın geçmezliği ve cezanın bitmezliği bulut imgesi ile vurgulanır. Ta ki Sisifos’lardan biri bu saçma duruma başkaldırıp küreği ile bulutu aşağı indirene kadar. Oyunda, metin kullanılmamıştır. Yemek masasında geçen sahnede dansçı-oyuncuların kendi aralarındaki gündelik konuşmaları ve kahkaları belli belirsiz duyulmaktadır: “Çalışma, insan seslerinden yoksun olarak objelerin diliyle konuşuyor. Böylece gerçek bir ses kompozisyonu ortaya çıkıyor. Nesneler kendiliğinden farklı sesler çıkartarak eşit bir ses düzlemi yaratıyor. John Cage’in erken dönem deneysel kompozisyonlarında kullandığı basit sesler gibi” (Tsatsoulis,2014: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/66-productions/still-life/555-still-life>).

Papaioannou, Still Life’da; taşın kırılma ve dökülme, bantların sökülme ve plastik malzemenin uğuldama sesleri özgün bir sahne müziği yaratmaktadır. Atmosferik ve sahne doğallığında olarak oluşan bu seslerle minimalist bir estetik oluşturulmaktadır.



Görsel 7: Dimitris Thedoropoulos “Still Life” (2014)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/66-productions/still-life/555-still-life>

Delphine Goater (2015), ResMusica dergisinde kaleme aldığı Dimitris Papaioannou, a choreographer on the path of Arte Povera adlı yazısında oyun hakkında şunları söylemiştir:

“ Still Life, kullanılan bir çok sembolik imge aracılığıyla evrenin tüm özünü ve anlamını kapsamaktadır. Sisifos mitolojisinden ortaya çıkan çalışma, modern dünyayı, geçmişini ve politik tarihini ilkel efsane ile Yunanistan üzerinden harmanlıyor. Yunanistan’ın tekil portresini ortaya çıkarmak için bir çok imge kullanıyor. Still Life, zamanın askıya alındığı ve görsel imgeler üzerine kurulu olan bir performans. Aceleyle söylenen sözler yok. Biz bu şiirin ve onun berraklığının içine hapsolüyoruz” (Goater, 2015: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/66-productions/still-life/555-still-life>).

Still Life, Papaioanno’nun varoluş teması üzerinde kurulan en özgün eserlerinden biridir. Albert Camus’un Sisifos’unu, 21.yüzyıl insanın içinde bulunduğu durum üzerinden ele alıp tartışmaya açar: Sisifos mutlu mudur?

2.2.1.3 2004 Atina Olimpiyatları Açılış ve Kapanış Gösterileri

Papaioannou, ulusal temsilciğin başarılı bir örneği olan 2004 Olimpiyatlarının Açılış ve Kapanış Törenleri’ni yönetmiştir. Yunanistan’ın mitsel ve geleneksel figürlerini

modern dans ve avantgard sahneleme tekniğiyle sahneye taşıyarak ülkenin popülaritesini arttırmıştır: “Papaioannou'nun 'Helenik' törenleri, Yunanistan’ın kültürel kimliğinin önemli bir sanatsal temsilidir. Bu sembolik temsilin daha çok bilinen geleneksel ya da halk danslarından ziyade, Yunan halkının çoğunluğuna yabancı olmayan modern dans ile birleşmesi büyük yankı uyandırmıştır” (Tzarttzani, 2007:7).

Gösteriyi, ülke adına kullanılacak en iyi kart olarak değerlendiren Papaiaonnaou şunları ifade etmiştir:

“Açılış Töreni’ne yıldız sanatçı eklemeye çalıştım çünkü Yunanistan’ı büyük bir yıldızla çevirmek istiyordum. Kapanış Töreni’nde ise ulusal yıldızları kullandım. Antik Yunan zamanında Baküs Töreni’nde kullanılan Yunan dansını ve müziğini kullandım. İki tören birbirinin dengesi üzerine kuruldu. Apolloncu Açılış Töreni ve Diyonisosçu Kapanış Töreni. Ten ve tin.” (Papaioannou, 2007:<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/birthplace-2004>) .

1994-2004 yılları arasında çalkantılı bir dönem geçiren Yunanistan’ın, Avrupa ile ekonomik, siyasi ve kültürel açıdan uyum içine girmesinin en büyük göstergesi olan Olimpiyat Gösterileri, ülkenin turizmine büyük bir katkı sağladığı gözlemlenmektedir. Papaioannou’u 2004 yılında *Life Dergisi* ile yaptığı röportajda Yunanistan’ın son on yılı şöyle anlatır:

“Bu on yıl ülkedeki gerçek tablonun ortaya çıkması için verimli bir zaman sağlamıştır. Şahit olduğumuz şey – Yunanlıların çoğu için acımasız olmasına rağmen- iyi bir şeydir. Ülke olarak bizim, gerçekliğe dayalı bir özgüven geliştirip, hayallerimizi yakıt olarak kullanmamız gerekli. Benim için ise, endişe hissini en çok yaşadığım on yıldır. Her zaman dengede kalmaya ve işime konsantre olmaya çalıştım. Yaşlandığımda nasıl bir hayat yaşamak istiyorsam onu kurmaya çalıştım” (Ashley,2006: <http://homeronline.com/rolemodelreading-an-interview-with-dimitris-papaioannou/>).

Bu anlamda Papaioannou, Açılış ve Kapanış Gösterileri’ni ülke için büyük bir fırsat olarak görüp tüm sanatsal becerisini ortaya sermiştir. Açılış ve Kapanış törenlerini Yunanistan’ın sanat tarihi üzerine kurmuştur. Böylelikle, farklı ülkelerden gelen seyirciyi, Yunanistan’ın kültür ve sanat tarihine doğru bir yolculuğa davet etmiştir.

Mantık dizgesinin yerine düşsellik atmosferini koyarak, mitsel figürlerle seyircinin yoğun beğenisi kazanmıştır. Papaioannou yarattığı rüya atmosferini şöyle anlatır:

“Oluşturmayı düşündüğüm törende, salt sanat tarihi üzerine odaklandım. Renk ve şekil ekonomisi ile Yunan kimliğini şehvetli bir biçimde göstermek istedim. Görkemli sahne tasarımıyla samimiyet yaratmaya çalıştım ve arketipsel görüntülerle seyirciye hitap etmeyi amaçladım. Törende bir hikâye ve anlatıcı yoktu. Bu sadece bir rüya sahnesinin sekansları olabilirdi” (Papaioannou, 2007: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/birthplace-2004>).



Görsel 8: Dimitris Papaioannou “Athens 2004 Olympic Games” (2004)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/birthplace-2004>

Papaioannou, Açılış Gösteris’ini “Doğum Yeri” (Birthplace) olarak adlandırmıştır. Bu çalışmasında antamısal süreksizliği kullanarak mitsel figürlerin belirip kaybolduğu bir rüya atmosferi oluşturmuştur. Çalışmada; su ve gemi gibi imgeler, geometrik şekiller, dikey ve yatay alan kullanımı ile barış ve demokrasi kavramlarını vurgulamıştır. Gösteri kâğıttan bir geminin dev bir su havuzu içinde yüzmesi ile başlamaktadır. Bu sembol, Medea, İphigenia Tauris’te, Orestes gibi Antik Yunan oyunlarında sıklıkla yer alan uzaklardan gemiyle gelen figürü ve yardım eli uzatan barışı temsil etmektedir.

2.3 Ödülleri

17 Aralık 2017 yılında, XVI. Avrupa Tiyatro Ödülleri'ni kapsamında, "Jüri Özel" Ödülü almıştır. Ödülü kazanan ilk Yunan sanatçı olarak tarihe geçmiştir. 2015 yılında, Origins adlı eseriyle Altın Emmy Ödülleri'nde; "Olağan Üstü Yönetmen", "Üstün Sanat Yönetmeni" ve "Doğal Sahne Tasarımı" ödüllerine aday gösterilmiştir. Aynı yıl Still Life çalışması ile İtalyan Danza & Danza dergisinin "2015 Yılın Koreografi" ödülüne değer görülmüştür. 2007 yılında, Athinorama Halkın Seçimi Tiyatro Ödülleri'nde "En İyi Yönetmen" olarak seçilmiştir. Aynı yılı Atina Üniveristesi tarafından "Homo Hellenicus" unvanını almıştır. 2005 yılında, yönettiği Atina Olimpiyat Gösteri için, Yunanistan Cumhurbaşkanı tarafından, "Üstün Sanatsal Başarı" ödülüne değer görülmüştür. 2001 ve 1999 yıllarında, Yunan Ulusal Dans Ödülleri kapsamında "En İyi Yapım" ve 1994 yılında Medea adlı eseri ile Yunan Ulusal Dans Ödülleri kapsamında "En İyi Koreografi" ödülünü kazanmıştır (Bkz. Papaioannou, 2007).

3.BÖLÜM
EDAFOS DANS TİYATROSU (1989-2002)

3.BÖLÜM

EDAFOS DANS TİYATROSU (1989-2002)

3.1. Yunanistan Dans Tiyatrosu

Yukarıda adları geçen ülkelerle birlikte, Yunanistan'da kurulan topluluklar; Hellenic Dans Tiyatrosu, Oktana Dans Tiyatrosu, Chororohes ve Chorica'da Bausch'un estetiğini takip ederek Dans Tiyatrosu'na yeni bir ivme kazandırmıştır.

Teorisyenler tarafından, Yunanistan Dans Tiyatrosu'nun öncüsü, Rallou Manou kabul edilmektedir. Martha Graham'ın öğrencisi olan Manou (1915-1988), Yunan Devlet Tiyatrosu'nda yaklaşık otuz yıl kadar koreograf ve dans eğitmeni olarak çalışmıştır. Tıpkı Isadora Duncan gibi Manou'da Antik Yunan temaları ve oyunları üzerine yoğunlaşmıştır. *“Rallou Manou, Martha Graham'ın öğrencisiydi ve kendisinden çok etkilenmiştir. Manou'nun geleneksel öğelere ve Antik Yunan temalarına olan ilgisi bundan kaynaklanmaktadır”* (E. Fessa- Emmanouil, 2005:55-56). 1959 yılında Karolos Koun'un rejisini yaptığı, Kuşlar oyunun koreografisini yapmıştır.

Rallou Manou, Yunanistan Dans Tiyatrosu'nu büyük bir ivme kazandırmış olan, Hellenic Chorodrama'yı (Yunanistan Dans Tiyatrosu) 1951 yılında kurmuştur.

Manou, Hellenic Dans Tiyatrosu'nda, *“Sahte Yılan ve Altı Popüler Tablo gibi unutulmaz prodüksiyonlarda imza atarak yetenekli sanatçılardan oluşan büyük bir grupla çalışmıştır. Çalıştığı sanatçıların arasında; besteci Manos Hatzidakis ve sanatçı-tasarımcı Nikos Hatzikyriakos-Gikas'da yer almıştır. Sanatçıların hepsi bu yeni tiyatro türüne katkıda bulunmuştur”* (Rubin,2001:416).

Yunan Dans Tiyatrosu'nun diğer önemli isimlerinden olan, Zouzou Nikoloudi (1917-2004) sanatsal izlerini takip ettiği, Rallou Manou ve Isadora Duncan gibi Antik Yunan temaları üzerine çalışmıştır. Yukarıda adları anılan koreograflardan farklı olarak,

Antik Yunan eserlerinde yer alan koro kavramı üzerine yoğunlaşmıştır. Eserlerinde, öykü olarak mitleri ve biçim olarak çağdaş dans tekniklerini kullanmıştır.

Nikoloudi, Nikiphoros Rotos ile birlikte 1966 yılında Yunanistan'a damgasına vuran Chorica Dans Tiyatrosunu kurmuştur. Tiyatronun amacı, Antik Yunan tragedyasında yer alan koro kavramını araştırmak ve çağdaş yorumlama ile geliştirmektir.

“Chorica Tiyatrosu'nun koreograflarına göre, Antik Yunan tragedyasında ki koro, hareket etmek, şarkı söylemek ve dans etmek zorundadır. Birbirine bağlı olan üç bileşen; metin, müzik ve hareket, trajik koroların yüce ifade gücünü ortaya koymaktadır”
(Savrami,2006:<http://www.savrami.gr/educ.asp?articleID=3&lang=en§ion=12>).

Topluluk, koro kavramı üzerine yoğun bir araştırma yaptıktan sonra; Agamemnon, Bakhalar ve Kuşlar gibi Antik Yunan tiyatro eserlerinin koro bölümlerinden oluşan performanslar tasarlayarak Avrupa ve Amerika'da sergilemişlerdir.

Yunanistan Dans Tiyatrosu'nun gelişimine önemli katkıda bulunan bir diğer dans tiyatro topluluğu olan Chororohes (Dans Akışı), Sophia Spyratou tarafından 1989 yılında kurulmuştur. *“Spyratou 1991 yılında, eski bir okul binasını kiralayıp, üst katına küçük bir tiyatro salonu, dans için çalışma odaları, müzik salonları kurarak çok amaçlı bir merkez haline getirmiş. 1989'dan beri birçok gösteri yöneterek, topluluğuyla Yunanistan ve yurtdışındaki festivallere katılmıştır”* (Rubin, 2001:416).

Spyratou performanslarında; şiir, kısa öykü, mit ve efsane, türkü gibi çeşitli metinler kullanmıştır. “Kadınların Delirme Sahneleri” adlı eseri, Shakespeare ve Euripedes'in oyunlarında yer alan kadın karakterlerin bir araya gelmesi üzerine kurulmuştur. Kadın karakterler, ortak bir mekânda buluşarak delilik üzerine konuşmaktadır. Kadınların ortak kaderlerini anlatan bu çalışma, Yunanistan'da büyük bir ilgi ile karşılanmıştır. Bununla birlikte odak noktası kadın olan Elektra Perctartor adlı eser, modern dans disiplini ve disiplinler arası etkileşimle sahnelenmiştir. Bu anlamda

modern dans tarihinden dans tiyatrosuna kadar uzanan süreç boyunca, yoğun olarak kadın odaklı temalar seçilmiştir.

Oktana Dans Tiyatrosu ise, 1990 yılında, Koreograf Konstantinos Rigos, fotoğraf sanatçısı Christos Karantzolas, mimar ve dekor tasarımcısı Orpina Galaiou ve kostüm tasarımcısı Niki Dimitriou tarafından Atina’da kurulmuştur.

“Oktana Dans Tiyatrosu ismini, Yunan psikanalist ve sürrealist şair Andreas Embeirikos (1901-1975) tarafından yazılan Oktana (1965) adlı şiirinden almıştır. Embeirikos’un şiiri Oktana, Konstantinos Rigos’a göre yüksek enerji ve sevgi dolu, sürekli hareketli ütopyik bir kenti ifade eder. Oktana Dans Tiyatrosu, hareketin ve yüksek enerjinin keşfedilmesi, duyguların ve fikirleri iletme olasılıkları üzerine üretimler yapmayı ana hedefi olarak belirlemiş bir topluluktur” (Tsintziloni, 2012:195).

Oktana Dans Tiyatrosu, ilk projesi olan Nobel Lady’i 1989 yılında Rallou Manou tarafından düzenlenen koreografi yarışmasında sergilemiştir. Bu yarışma herkese açık (öğrenci, dansçı, koreograf, amatör) bir platform sunmuştur.

1992 yılında sergiledikleri “Bugün, Yarın ve Şimdi” adlı çalışmalarında, bir çift arasında ki çatışmayı ele almışlardır. Bu anlamda tematik olarak Wuppertal Dans Tiyatrosu ile benzerlik göstermektedirler.

1990’lı yıllarda, yerel konuları yenilikçi bir sahneleme ile ele alan Edafos Dans Tiyatrosu’nun Yunanistan’daki dansın gelişimine ve seyirci artışına önemli katkısı olur. Çalışmalarında, Yunan mitolojisini ve kültürünü konu edinir. Tarihsel figürleri, mitolojik kahramanları çok yönlü anlatım araçları olan; metin, müzik, şarkı ve görsel imgelem ile yeniden yorumlayarak sahneler. Çeşitli sanat dallarından beslenir; Wilson tiyatrosunun estetiğini ve yavaşlık kavramını, Bauch’un dansındaki gündelik hareketleri, Butoh’u, sinemanın kurgu, montaj ve eşzamanlılık teknikleri ve minimalizm kavramlarını kullanır.

Kendi oluşturduğu bir kavram olan “zaman manipülasyonu” ile Yunanistan dans sahnesine yeni bir soluk getirip, seyircinin dikkatini çeker. Zaman manipülasyonu ile

sahnede yeni algı alanları yaratılır. Bu kavram alışlagelmiş zaman algısına tersinden bakmaktadır. Seyirci karşılaştığı bu yeni dilden ve sahnede gördüğü çarpıcı imgelerden etkilenir. Özellikle “zaman manipülasyonu” ile çalışmalarda yaratılan illüzyon sayesinde seyircinin zaman algısını yönlendirilmesi tiyatroya büyük başarı ve ün getirerek, ulusal kimliklerini ve konularını uluslararası platformda temsil ederler. Edafos Dans Tiyatrosu, 1995 yılında, Yunanistan’da en çok devlet desteği alan topluluktur.

3.2. Kuruluşu

Yunanca, “Zemin Dans Tiyatro” anlamında gelen Edafos Dans Tiyatrosu (Omada Edafous) 1989 yılında Dimitris Papaioannou ve Angeliki Stellatou tarafından Atina’da kurulmuştur. Papaioannou ve Stellatou, Edafos Dans Tiyatro’su bünyesinde 1989-2002 yılları arasında toplam 17 eser üretmiş ve 16 yıl boyunca yaklaşık 340 performans sergiler.

Edafos Dans Tiyatrosu’nun kuruluş hikayesi Dimitris Papaioannou ve Angeliki Stellatou’nun 80’li yılların başında Mary Tsouti tarafından kurulan Analia Dans Topluluğunda tanışması ile başlar. Papaioannou ve Stellatou, Analia Dans Topluluğunda dansçı olarak çalışırken, kendilerini geliştirmek için New York’a eğitim almaya gitmişlerdir. 1986 yılında, Papaioannou ve Stellatou içinde bulundukları dans topluluğu Analia’nın kişisel ihtiyaçlarını karşılayamadıklarını karar vererek birlikte yeni bir topluluk kurmaya ve yenilikçi eserler üretmeye karar verirler. Stellatou bu durum şöyle ifade eder: “*Dans ve topluluk olmak istediğim alandı. Çalışmalarımızı sunmak istedik. Derinden ihtiyaç duyduğum bu durum bana kendimi daha iyi hissettirdi. Olmak istediğim alan burasıydı çünkü başka hiç bir yerde daha iyi hissedemezdim*” (Tsintzilon,2012:92).

Papaioannou ise dans’ta amaçlarının “*çağdaş hayatımıza uygun bir şekilde, kalplerimizle konuşabileceğimiz estetik bir form bulmak*” (Papaioannou cited in Hatzopoulos, 1998) olduğunu söyler. Bu dansçı-oyuncu kavramını kapsayan bir formdur. Papaioannou, tıpkı Pina Bausch’un tanztehatre’in da olduğu gibi bedeni neyin harekete geçirdiği üzerine çalışır.

Baush, Kontakthof çalışmasında dansçılarından öteki ile iletişime geçerken nasıl hareket ettiklerini araştırmasın ister ve performans ortaya çıkan tüm bu bireysel hareketler üzerine kurulur. Bu noktada tanztheatre ve Edafos Dans Tiyatrosu benzerlik göstermektedir. Edafos Dans Tiyatrosu'nun, asal ögesi olan dansçı-oyuncunun aracı yalnızca bedenidir. Bedenin hem tarihsel ve politik hem bireysel anlamlarını araştırır. Bedenlerin, öznel korkuları ve arzuları üzerine çalışır. Örneğim; Oda I (1988) adlı çalışmasında bekleyiş teması işlenmiştir. Papaioannou, bu kavramının bedensel ifadesini, dansçı-oyuncularından kendi yaşamlarıyla bağlantı kurarak oluşturmasını ister. Her bir dansçı-oyuncunun biricik ve kendi özgün hareketi vardır. Kontakthof çalışmasında olduğu gibi Oda I' de dansçı-oyuncuların bedenlerinde araştırıp oluşturdukları hareketlere dayanır.

Her şey Edafos Dans Tiyatrosunun tema malzemesi olabilir; kişisel bir öykü, mit, şiir, resim ve müzik. Bir An'ın Sessizliği (1995) Aids virüsünden hayatını kaybeden sanatçı Manos Hadjidakis'in ölümünü, Dracula (1997) Francis Ford Coppola'nın aynı adlı filmini, Volkan (1998) Alkistis Protopsalti'nin "Like a Volcano" adlı müzik albümünü, Helen'in Dönüşü (1999) Yianis Ritsos'un aynı adlı şiirini, Medea (1993) Antik Yunan mitolojisinde yer alan figürleri konu edinir.

Çalışmalarında fiziksel tiyatro, deneysel dans ve performans sanatlarını melezleştirerek kendilerine özgü yeni hareket dilini yarattıkları gözlemlenmektedir. Edafos Dans Tiyatrosu'nun erken dönem çalışmaları olan Oda I (1988), Oda II (1988) ve Yağmurluk (1987) oyunculuk ve sahneleme bakımında Jerzy Grotowski'ni yoksul tiyatrosu ile benzerlik göstermektedir. Oda I (1988) ve Yağmurluk (1987) çalışmalarında, yoksul tiyatrodaki dekor anlayışı vardır: masa, sandalye gibi gündelik nesneler ya da boş sahne, zemin kullanılır. Edafos Dans Tiyatrosu'nun dansçı-oyuncusu yoksul tiyatronun "Kutsal Oyuncu"sı gibi gösterimin belkemiğidir. Sadece ona hizmet eden nesneler sahnede yer alır. Oda I, çalışmasında dekor ve kostüm kullanılmamıştır. Yoksul tiyatro ile Edafos Dans Tiyatrosu müzik ve ışık kullanımı konusunda ayrılmaktadır. Edafos Dans Tiyatrosu, müziği tiyatronun asal öğelerinden biri olarak kullanır. Beden ile müzik sürekli

iletişime geçer. Dansçı-oyuncunun hareket yolu müzik ile çizilir. Yoksul tiyatrodaki ise, müzik kullanılmaz. Bunun yerine, insan sesleri ve oyuncuların nesnelerden çıkardıkları sesler müzik olarak kullanılır. Edafos Dans Tiyatrosu anlatım aracı olan ışığı, bir karakter gibi kullanırken, yoksul tiyatro sadece aydınlatma aracı olarak kullanır. Yoksul tiyatro ve Edafos Dans Tiyatrosu, oyunculuk çalışmalarında itki kavramı üzerine çalışır. Stelattou, erken dönem çalışmalarında; “bedenin içten dışa doğru hareketini” itki kavramı ile araştırdıklarını vurgular. İtki (impulse), hareketin öncesinde ortaya çıkan içsel tepkidir. İtki, bedensel harekete dönüşerek fiziksel eylemi ortaya çıkarır. Örneğin: dış veya iç uyaranlar karşısında korku duyan bir kişi sıçrar. Sıçrama onun fiziksel eylemidir. Sıçrama öncesi duyduğu korku ise itkisi. Grotowski bu kavramı şu şekilde anlatır:

“Küçük bir fiziksel eylemin öncesinde bir itki vardır. Burada kavraması çok güç bir şeyin gizi yatar, çünkü itki bedenin içinde başlayan ve yalnızca küçük bir eyleme dönüştüğünde görünür olan bir tepkidir. İtki o denli karmaşıktır ki kimse yalnızca bedensel olanla ilgili olduğunu söyleyemez” (Richards, 2005; 52).

Bu açıdan, her ikisi de gösterimin odak noktasının oyuncunun oluşturulduğu ve yaratılan fiziksel eylemlerin itki kavramına dayandığı konusunda ortaklaşır.

Edafos Dans Tiyatrosu, 2000’li yıllardaki çalışmalarından itibaren dekor, kostüm ,aksesuar ve müzik ile anlatım araçlarını zenginleştirir. Geçmişte yalın bir sahne estetiği tasarlayan topluluk artık prodüksiyon çalışmaları yapmaya başlar. Dekor, kostüm, müzik ve sinemotografik anlatımı yoğun olarak kullanır. “Sonsuza Dek” adlı son çalışmalarında tüm bu anlatım araçları yoğun olarak kullanılmıştır. 1989 yılında kurulan tiyatro, Sonsuza Dek adlı eseri ile 2002 yılında yolcuğunu tamamlar. Dimitris Papaioannou, 2004 yılında Atina Olimpiyat Törenlerinin açılış ve kapanış gösterilerinin koreografisini yaptıktan sonra kendi şirketi olan “2”yi kurup Edafos Dans Tiyatro’sunda oluşturduğu sahne dilini, Airpot (2006), The Great Time (2017) ve Still Life (2014) gibi çalışmalarına devam ettirmiştir. “Angelliki Stelattou ise, çeşitli tiyatrolarda koreograf olarak çalışmış ve 2007 yılında Ypsilon adlı kendi dans şirketini kurmuştur” (Tsintzilnoi,2013:235).

Topluluk 1989-2002 yılları arasında müzisyen olarak; Giorgos Koumendakis, Manos Hatzidakis, Tzeni Drivala, Andreas Karakostas, Doros Dimosthenous, Kostis Papadakis, Yiannis Xenakis, Stelios Peristeris, dekor ve kostüm tasarımcısı olarak; Zafos Xagoraris, Nikos Alexiou, Dimitris Papaioannou, Lily Pezanou ve ışık tasarımcısı olarak; Emmanouil Koutsourelis, Vasso Laktaridou, Alekos Giannaros, Marina Mousikou, Alekos Giannaros adlı kişilerle çalışmıştır.

Edafos Dans Tiyatrosu'nda sahne çıkan bazı performansçılar şunlardır: Christos Aliferis, Giannis Giaples, Giannis Diamandopoulos, Nikos Dragonas, Andonis Koutroubis, Giorgos Kardakos, Grigoris Lagos, Aggelos Mendis, Giorgos Matskaris, Vassilis Mitsiou, Dimitris Bakalis, Fotis Nikolaou, Alexandros Niagos, Stefanos Nikolaidis, Michalis Papadopoulos, Dimitris Papaioannou, Tassos Papaioannou, Michalis Papandonakis, Thanasis Solomos, Dimitris Sotiriou, Tina Papanikolaou, Aggeliki Stellatou, Zouzou Nikoloudi.

3.3. Eserleri

Edafos Dans Tiyatrosu'nun ilk üretimleri, Papaioannou ve Steallaou'nun Analia Dans Topluluğu'nda öğrendikleri "Erick Hawkins" tekniğine dayalıdır. Tiyatronun eserlerinde, birçok tekniğin ve kuramın izlerine rastlamak mümkündür; Japon Butoh tekniğinden, Robert Wilson'ın İmgeler Tiyatrosuna, Pina Bausch'un tanztheatre'ından Grotowski'nin Yoksul Tiyatro çalışmasına kadar geniş bir yelpazeye sahiptir. Genellikle din, yabancılaşma, bellek, erkeklik, varoluş ve mit temalı eserler üreterek modern bireyin sorunlarını estetik bir sahne diliyle tartışmaya açmıştır. Bunların yanı sıra tiyatro 1989 yılından itibaren, ressamların (Rene Magritte, Edward Hopper, Yannis Tsarouchis), şairlerin (Dinnos Chirstanopolus, Yianis Rittsos, Theophile Gaultier) ve oyun yazarlarının (Jean Genet, Sophokles, Euripiedes) çalışmalarından esinlenerek eserler üretmektedir. Bunların yanı sıra Papaioannou; "*çocuklar için yaptığımız tek eser*" (Papaioannou, 2007: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/41-productions/1996-the-brothers-grimm-fairy-tales/232-the-brothers-grimm-fairy-tales>)

olarak dile getirdiği Grimm Kardeşler adlı bir çocuk oyunu sahnelemesi göze çarpmaktadır.

3.3.1. Robert Wilson İzleri

Dimitiris Papaioannou, 1989 yılında, Robert Wilson'ın "Orlando" yapımında ışık asistanı olarak çalışmıştır. Aynı yıl kurulan Edafos Dans Tiyatrosu, Wilson'ın sanatsal estetiğinden etkilenip kendi yol arayışına başlar. Richard Strauss'un Son Şarkısı (1990), Aylar (1992), Medea (1993), Helen'in Dönüşü (1999) ve Volkan (1998) adlı eserlerinde Robert Wilson'ın tiyatro estetiği, yeni biçimselliği ve Wilson'a özgü anlatım araçları olan; yavaşlık, düşsellik, imgelem, süreksizlik ve bir karakter olarak ışığın etkileri görülür.

Wilsonvari benzerlik bakımında; Richard Staruss'un Son Şarkısı'ndaki ışık kullanımı, Aylar'da süreksizlik, Medea'da imgelem, Helen'in Dönüşü ve Volkan adlı eserlerde düşsellik kullanımı en iyi örneklerini oluşturur. Yavaşlık, Edafos Dans Tiyatrosu'nun neredeyse tüm eserlerinde vardır.

3.3.1.1. Richard Strauss'un Son Şarkısı (The Last Song of Richars Strauss)

Richard Strauss'un Son Şarkısı (The Last Son of Richard Strauss), 31 Mayıs 1990 yılında, Patras Üniversitesi'nde prömiyer yapmıştır. Richard Strauss'un Son Şarkısı, müzik ve beden makyajı sanatlarının kullanıldığı ilk eser olduğu için Edafos Dans Tiyatrosu tarihinde önemli bir yer tutmaktadır. Bununla birlikte, büyük ödüllere değer görülerek Edafos Dans Tiyatrosu'nun kaderini değiştirmiştir. Papaioannou'nu, Robert Wilson'ın Orlando projesinde asistan olarak çalıştıktan hemen sonra Atina'ya dönüp Richard Strauuss'un Son Şarkısı projesini sahnelemiştir. "Robert Wilson'ın sanatsal dünyasına girişime takiben yaptığım ilk iş; Richard Strasuss'un Son Şarkısı. (Almanya'da Black Rider ve Orlando'nun yapımına tanık olduğum için çok şanslıydım)" (Papaioannou, 2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/50->

productions/1990-the-last-song-of-richard-strauss/320-1990-the-last-song-of-richard-strauss). Edafos Dans Tiyatrosu’nun bu yeni çalışmasında Wilson’ın etkisi ışık, makyaj, sahne tasarımı ve oyunculukta yoğun bir şekilde gözlemlenmektedir. John Gill, *Athens* adlı kitabında, Edafos Dans Tiyatrosu’nun Richards Strauss’un Son Şarkısı eserinin başarısına dair şunları söyler:

“Robert Wilson’ın yanından Atina’ya döndükten sonra, ülkesinde ödülleri kazanmaya başladı. Papaioannou, kendi multimedya performansı olan Richard Strauss’un Son Şarkısını tasarlayıp, Seville 92’de Yunanistan’ı temsil etti. Buradaki performansı sayesinde, Belediyenin Kültür Müdürlüğünde çalışan Melina Mercouri adında önemli bir hayran kazandı. Merouri, Papaioannou’nun devlet fonu alabilmesi için Edafos Dans Tiyatrosunu ve üretimlerini destekledi” (Gill,2013:65).

Wilson’ın Orlando ve Black Rider yapımları ile Richard Strauss’un Son Şarkısı eserlerinde ki ışık ve kostüm tasarımlarında benzerlikler gözlemlenmektedir. Wilson, Orlando’nun ışık tasarımını şöyle ifade etmiştir: *“Orlando ışıqla birlikte iki saat sürdü. Hareket ve ışıqla yavaşlığı seçtim. Gizemli atmosferi bu şekilde yarattım “ (Holmberg, 1996:164).* Her iki yapımda da, açılar ve çizgisellik, yatay ve dikey düzlem, uzam ve yüzey, karanlık ve aydınlık, kare ve yuvarlak, kırmızı, siyah ve beyaz renkler kullanılmıştır.



Görsel 9: Panayiotis Manousis **“The Last Song of Richard Strauss” (1990)**

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/50-productions/1990-the-last-song-of-richard-strauss/320-1990-the-last-song-of-richard-strauss>

Wilson – Edafos Dans Tiyatrosu benzerliği oluşturulan “yaşayan resim” (tableaux vivant”) bölümlerinde görülür. “Yaşayan resim” oluşturma anahtar kelimesi ışık ve yavaşlıktır. Işık, Wilson’ın çalışmalarında bir karakter olarak vardır. Düşsellik, süreksizlik ve imgelem yaratır. Miguel Morey ve Carmen Pardo, Robert Wilson adlı kitabında, ışık ve renk paletinin “*Vermeer, Giotto, Pollock, Barnett Newman, Much*” (Morey, Pardo, 2003:48) gibi ressamlarının izlerini taşıdığını ve bedenleri ışıkla birlikte mekânın bir parçasını haline getirip “yaşayan resim” (tableaux vivant) oluşturduğunu anlatır. Bu tabloları oluşturma estetiğinde Cezanne’den etkilenen Wilson, şunları ifade etmiştir: “Cezanne benim favori ressamım. Kimse benim kadar ona yaklaşamaz. Hamlet Makinesini çalışırken sadece onun estetiği üzerinde durdum. Her şeyi ondan öğrendim. Kullandığı renkler, ışık, uzam ve nesneleri nasıl dengelediği benim için ders niteliğinde” (Holmberg, 1996:79). Ressamın yarattığı dünyayı, sahneye ışık, peyzaj ve boş alan kullanım teknikleri ile taşır. Richard Strauss’un Son Şarkısı adlı eserin uzamı da Cezanne’in estetiğini ve Madame Cezanne tablosunu andırır. Gösterimdeki kadın dansçı-oyuncunun eylemleri, resimdeki kırmızı elbiseli kadını andırır.

Yavaşlık Wilson tiyatrosunun ana yabancılaştırma efektidir. Sahnede bedenler ve nesneler ağır çekim izlenimi uyandıran yavaşlıkla hareket eder. “Einstein on the Beach” adlı eserde, sahnede ağır ağır ilerleyen bir tren vardır. Oyuncular normal hızda hareket ederken seyircinin algısı bu yaşlı trene kayar. “Deafmen Glance” adlı eserde ise sahnede yarım saat boyunca hareketsiz duran ve ardından çok yavaş hareket eden oyuncular vardır. Böylece Wilson seyirciye, harekete yoğunlaşıp onu sorgulama, inceleme ve anlam yükleme fırsatı verir. Wilson, sırdan olayları yavaşlık süzgecinden geçirip sahneye taşır. Bu seyircinin bildiği eylem ve duruma yeniden bakmasını sağlar. Bu deneyim seyircinin zaman algısını genişletir. Onun tanıdığı ve gündelik hayatında kullandığı hareketler bu hız filtresi ile sıra dışı gözükür. Zamanı deneyim olarak sahneye taşıyan Wilson, nesne ve bedenlerin yavaşlığı ile mekânı uzaman dönüştürür.

Wilson’ın eserlerinde yavaşlıkla yarattığı rüya atmosferi Richards Strauss’un Son Şarkısı’nda hakimdir. “Bu eser yoğun olarak ağır çekim hareketler ve sessiz film mantığı üzerine kurgulanmıştır”

(Papaioannou, 2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/50->

productions/1990-the-last-song-of-richard-strauss/320-1990-the-last-song-of-richard-strauss).

Sahne tasarımı minimalist bir anlayış benimseyen Edafos Dans Tiyatrosu, oyunda Wilson'ın birçok işinde, ışıklandırma ve gölgelemek tekniklerinden faydalanmak için kullandığı beyaz zemin ve beyaz fonu tercih etmiştir. Dekor olarak üç çanak kullanılmıştır. Yukarıda bahsedildiği gibi Wilsonvari bir “yaşayan resim” estetiği hakimdir. Dev çanakların ışıklandırma ile dev gölgeleri zemine yansıtılır. Böylelikle, çanakların gölgeleri arasında ufalan insan imgesi etkili bir biçimde seyirciye sunulur. Karakterler tıpkı Wilson Tiyatrosu'nda olduğu gibi yavaş, ağır ve tekrara dayalı hareketler yaparlar. Papaioannou, Richard Strauss'un Son Şarkısı'nın hikayesini şöyle anlatmaktadır:

“Bir erkek bir kadınla tanışır. Adam gezgin kadın ise yerleşiktir. Adam sürekli koşar. Kadın sürekli döner. Adam çizgi, Kadın ise daire. Beyaz daire kadının sınırlarını belirler. Kadın kırmızı avuçlarını içi su dolu yedi çanakta temizlemeye çalışır. Adam gelir, susamıştır. Kadının ellerini yıkadığı çanaklardaki suyu içer. Kadını görmez ama varlığını hisseder. Kadın ona çingiraklı kuş gibi saldırır. Adam, sanki onunla yaşlanmak istiyormuş gibi durmadan sarılır. Kadın kaçamaz, soyunmaya başlar, içindeki kırmızılık ortaya çıkar. Adam durur. Sanki rüyadan uyanmış gibidir. Çantasını alır. İçinden kırmızı kağıtlar dökülür. Ceketine sıkıştırır kağıtları. Kadını terk eder, koşmaya başlar. Performansa sırasında hareketler aşırı yavaştır. Bu performans, Angeliki ile aramda oluşan elektrik kıvılcımını kullandığım ilk işimdi. Daha sonra bu enerji Medea projesinde harika bir şekilde yerini bulmuştur” (Papaioannou, 2007: <https://www.dimitripapaioannou.com/en/archive/50-productions/1990-the-last-song-of-richard-strauss/320-1990-the-last-song-of-richard-strauss>).

Kostümde tercih edilen kırmızı renk, etkileyici ve tedirgin edici bir atmosfer yaratmaktadır. Kırmızı ilk olarak, kadının ellerindeki kan ile seyirciye sunulmaktadır. Kadın, tıpkı William Shakespeare'in Macbeth oyunundaki Lady Macbeth karakteri gibi ellerindeki kandan kurtulmak için sürekli ellerini temizlemektedir. Kadın, ellerini çanakların içindeki suda yıkayarak kırmızı renkten kurtulur. Bu kez adam soyunmaya başlar ve ceketinin altından kırmızı bir gömlek çıkar. Adam, bavulundan çıkan kırmızı kağıtları seyirciye doğru fırlatır. Oyun boyunca farklı imgelerle karşımıza çıkan kırmızı, seyirciye şiddetin hiç beklenmedik anlarda ortaya çıkacağını işaret etmektedir.

Wilson'ın Black Rider yapımında kostümleri, “nesnelere bedeni daha çok anlam katması üzerine” (Barbieri, 2016:163) tasarlamıştır. Wilson'ın kostüm tasarımcısı Jacques Renaud ise kostümler konusunda: “Fransız üslubuyla konuşmak gerekirse, Bob'un kostümlerinde iki önemli noktayı vurgular; güzellik ve erişebilirlik” (Holmberg,1996:164). Erişebilirlik ve güzellik ilkesi Edafos Dans Tiyatrosu üretimlerinin hemen hepsi için geçerlidir. Işık ve kostüm kullanımında minimalist anlayışları ile ana renkleri tercih etmişlerdir.

Wilson'ın eserlerinde yavaşlıkla yarattığı rüya atmosferi ve düşsellik, Richard Strauss Son Şarkısı'nda da hakimdir. Papaioannou'nun Wilson'la çalıştıktan sonra tasarladığı ilk performans olması nedeniyle görümler tiyatrosunun ışık kullanımının izleri fazlaca gözlemlenmektedir.

3.3.1.2. Aylar (The Moons)

Aylar (The Moons), 30 Ekim 1992 yılında, Sanatçıların Binası'nda prömiyer yapmıştır. Bu proje ile birlikte diğer performansların hâkim olduğu minimal anlayış kırılmaya başlar. Aylar, Wilsonvari tasarım olarak tanımlanmaktadır. Bu üretimde kullanılan optik numaralar, pandomim ve kuklalar, Edafos Dans Tiyatrosuna büyük bir basamak atlatmıştır. Bu performansta sahne de ay dekor kullanılmıştır. İki farklı ay dekorları, tek madalyonun iki yüzünü temsil etmektedir. Buna bağlı olarak sahnede yer alan iki kadın dansçı oyuncunun birbirlerinin ters yüzlerini temsil etmektedirler. Kadınların biri geceyi diğeri gündüzü, biri ışığı diğeri karanlığı, bir yaşamı diğeri ise ölümü temsil etmektedir. Kadınların seçilmiş mimik ve jestleri vardır. Edafos Dans Tiyatrosu bu çalışma ile birlikte dramatik olana yönelmeye ve sahnede dansçıdan çok oyuncu tercih etmeye başlamıştır. Papaioannou Aylar için şunları söylemiştir:

“Bu dönem benim içimdeki çizgi roman sanatçılığımın daha baskın olduğu bir zamandı. Kişisel olarak bu işin dekor, kostüm ve makyaj tasarımını yaptım. Ağır çekim hareket kalitesi, aşırı stilizasyon ve melodramatik teknikler kullanılarak tiyatronun komik ögesini ön plana çıkardım. Davranışlara mizah duygusu ekleyip sanki garip bir sessiz filmin içinde- komik bir atmosferde- sıkışmışlık üzerine çalıştım. Aylar'ın bestecisi, deha Yorgos Koumendakis'le yaptığım ilk

işbirliği”

(Papaioannou, <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/42-productions/1992-moons/243-moons>).

2007:

Siyah-beyaz, sessiz bir komedi filmini anımsatan Aylar, iki bölümden oluşmaktadır; Sappho ve Le Spectre De La Rose. İlk bölüm şair Sappho’nun ikinci bölüm ise şair Theophile Gautier’in şiirlerinden hareketle tasarlanmıştır. Papaioannou, ilk kez bu çalışmada kadın rolünü oynamıştır. Işık tasarımında siyah-beyaz ve yeşil renkleri üzerine yoğunlaşmıştır.



Görsel 10: Platon Rivellis “ Moons” (1992)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/42-productions/1992-moons/243-moons>

Aylar’da, Wilson’ın imgeler tiyatrosunda kullandığı mekânsal ve zamansal süreksizlik hakimdir. Süreksizlik, üç şekilde Wilson’ın tiyatrosunda kullanılır; Zamansal süreksizlik, mekânsal süreksizlik ve anlatı süreksizliği. Wilson, uzamı parçalar. Böylece hem zamansal hem mekânsal süreksizlik yaratır. “Alcesis’te” adlı eserinde; “sahnenin arka kısmını toprak ve çimenle, ortası antik bir yolu andıracak şekilde taşlarla döşeli, ön tarafı asfaltla kaplıdır” (Quadri, Bertoni, Stearns, 1998:124). Bu çalışmasında yaratılan üç mekanda, eş zamanlı olarak oyuncular hareket eder. Bir diğer örnek olarak, “Persephone” adlı çalışmasında sahneyi ışık tasarımıyla ikiye bölünmüştür. Yeryüzü ve yeraltı, yaşam ve ölüm, düş ve gerçek ile ikilik yaratılır.

Edafos Dans Tiyatrosu'nun Aylar yapımında ise mekansal ve zamansal süreksizlik dekor, imge ve ışık aracılığıyla kullanılmıştır. Oyunda, sahne arkasında videoların yansıtıldığı pencere, sol tarafta dolap, pencerenin önünde şömine, ön sağ tarafta koltuk vardır. Mekân dört parçaya bölünmüştür. Pencere, yansıtılan ay, bulut, deniz, gemi gibi görüntüler aracılığıyla dış dünya ile kurulan bağlantıyı gösterir. Şömine bölümünde, ateşi sembolize eden kırmızı elbiseli bir kadın vardır. Bu mekân, kişinin arzularını temsil eder. Dolabın bulunduğu mekân, oyunda yer alan kadının rüyasını temsil eder. Kadın'ın bilinçdışına itilmiş imgeler olan; çiçek, kan ve erkek dönüştürülerek kullanılır. Kadın rüyasında, regl olur. Rüyasından uyanan kadın bacakları arasından akan kanla bir gül resmi çizer. Dolaplarının çekmecelerinden tepeye doğru tırmanıp yaprak ve çiçek toplar. Yaprakları toplarken çekmecelere asılı kalır. Pencereden kara bulutlar geçmektedir. “Bu benim en sevdiğim sürrealist imgelerden biri: çekmecelere asılı bir kız. Yaprakları toplarken, Magritte benzeri kara bulutlar gökyüzünü koyulaştırmaya başlar”(Papaioannou,2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/42-productions/1992-moons/243-moons>). Kadın, koltuğun olduğu mekâna geldiği zaman, adamla karşılaşır. Bu mekân, gerçek zamanı temsil eder. Kadının rüyasındaki çiçek imgesi, bu mekânda erkeğe dönüşmüştür. Kadının düşündeki çiçek, aşkı temsil eder. Sahnenin sağ ön tarafında yaratılan atmosfer gerçekçidir. Bu atmosferi vurgulama için donuk oyuncuklar ve ışıktaki gri tonlar hakimdir. Mekanlar ise Wilson'ın oyunlarındaki gibi eşzamanlı olarak kullanılır. Böylece Papaioannou, zamansal olarak bölünmüş mekanlar yaratır.

Düşsellik, Rene Magritte'in tablolarındaki bulut ve havada asılı kalan insanlar imgeleriyle yaratılmıştır. Wilson'ın “yaşayan resim” estetiği bu imgelerin özenli seçimi ile oluşur. Düşsellik: müzik, ışık, beden, yavaşlık ve imgelem ile yaratılır. Wilson, tarihsel figürleri ve sembollerini eşzamanlı kullanarak, seyirciye nesneleri yeniden yorumla ve okuma olanağı sunar. Sahne tasarımları, çok merkezli eylemlerin olduğu bir resim tablosunu andırır. Wilson düşsellik atmosferini rüya matematiğini, şiirsel bir dille sahneye taşıyarak yaratır. Dinozor, kovboy ve tarihsel figürler aynı alanda, farklı

zamanlarda sahneye taşınır. Bu anlamda Aylar yapımında Wilson'ın düşselliğine rastlanmaktadır.

Aylar, Wilson'ın Hamlet Makinesi (1989) adlı çalışmasındaki kâbus atmosferine sahiptir. Wilson, bu çalışmasında bilinç dışında itilmiş imgeleri sahneye fırlatarak düşsellik yaratmıştır. Burada söz konusu olan düşsellik salt büyüleyici ve estetik olmanın dışında, kâbusu andıran bir atmosferden ortaya çıkmaktadır. Bu her iki çalışmada da ikincil olarak, seyirciye yorumlama alanı yaratılmaktadır. Aylar, çok merkezli aksiyonları ve özenle seçilmiş imgelerden. Seyirciye bu imgeleri, özgün olarak inceleme ve yorumlama alanı sağlanır.

Anlatımsal süreksizlik, mikrofon ve ses kullanımı ile vurgulanır. Dansçı-oyuncular belli bir anlam ifade etmeyen söz ve heceleri ve nidaya benzer sesleri mikrofona fısıldar. Bununla birlikte, dış dünyayı temsil eden pencere bölümünde video yansıtıldığı anlarda, ses efektleri verilir. Bu, dışardaki dünyanın içinde bulunduğu kaosu simgeler. Birey, kendi evinde, düş gerçekliği içinde mutludur. Dışarı tehlikelidir.

Edafos Dans Tiyatrosu, Aylar adlı çalışmasında, kendi anlatım dilini oluşturmaya başlar. Edindiği yeni araçlar; mikrofon, ses, video kullanımı daha sonraki çalışmalarında da görülür. Aylar, görüler tiyatrosu ile zamansal, mekânsal ve anlatımsal süreksizlik, imgelem kullanımı ve düşsellik kullanımı bakımından benzerlik göstermektedir. Öte yandan bir karakter olarak ışık ve yavaşlık kullanımı konusunda ayrılmaktadır.

3.3.1.3. Medea

Medea, 28 Eylül 1993 yılında Belçika'da yer alan Koninjklije Nederlandse Schouburg'ta prömiyer yapmıştır. Medea ile çıktıkları dünya turnesinde kendilerini, Pina Bausch'a gösterme ve işlerini izletme fırsatını bulmuşlardır. Böylece Dimitris Papaioannou'nun 2018 yılında Wuppertal'de çalışacağı işin zemini hazırlanmıştır. 1994 yılında Yunan Devlet Dans Vakfı tarafından birincilik ödülüne değer görülmüştür. Papaiaonnou, Medea üretimi için şunları söylemiştir:

“Duygusal açıdan herkes tarafından anlaşılabilir fakat aynı zamanda oldukça soyut, bu eserin başarısı esas olarak hikâye anlatımına dayanıyor. Bu amaç doğrultusunda geliştirilen, Köpek karakteri Medea'nın karanlık içgüdüsünü sembolize ederken, efsanenin karakterleri ise arketip olarak karşımıza çıkıyor” (Papaioannou, 2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/medea>).

Sinematografik öğelerin yoğun olarak kullanıldığı Medea Wilson'ın izleri belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir. Amerikan dans eleştirmeni Anna Kisselgoff, Medea'yı “sinematik bir rüya” (Tsintiziloni,2012:250) olarak tanımlamaktadır. Oyun alanı su üzerine kurulmuştur. Dekor olarak sadece dört masa ve sandalyeler tercih edilmiştir. Oyuncu, dansçılar Wilson tiyatrosunda olduğu gibi yavaş ve ağır hareket ederler. Medea'nın ülkesini terk ettiği, çocuklarını öldürdüğü ve Jason'la son kez bir araya geldiği bölüm çok ağır ve yavaş hareketlerle oynanır. Böylece seyirci Medea'nın hikayesine yoğunlaşır. Her hareketi analiz etme ve anlam üretme fırsatı bulur. Medea, iki eline taktığı mermer bebek kuklaları yaklaşık yedi dakika boyunca havada tutar. Bu fotografik kare ile seyirciye yabancılaştırma etkisi yaratılır. Ardından sert bir şekilde kuklaları birbirine çaparak parçalar. Bu Medea'nın çocuklarını öldürdüğü sahnedir. Tıpkı Wilson'ın Deafman Glance'de ki gibi bu çalışmada seçili sahneler; Medea'nın ülkesini terk ettiği an, yeni gelinin gelinliğini giydiği an, uzun duraklar ve donuk karelerden oluşur.



Görsel 11- Stefanos “Medea” (1993)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/medea2>

Müzik ve ışık bir karakter olarak etkin rol oynamaktadır. Medea'nın çocuklarını öldürdüğü sahnede, zemindeki su fona yansiyarak, dalgalan deniz imgesini çağırıştırır. Fona, başında tacı olan Kral'ın, Jason'ın, Medea'nın ve mermek bebek kuklaların gölgeleri yansır. Sahnedeki masa ve gece lambasının gölgesi fona, gemi olarak yansır. Bu sahne, Medea'nın sisteme olan başkaldırısını vurgular. Kral ve Jason'ın sırtı seyirciye dönüktür. Bebeklerin ölümü ile birlikte bedenleri hızlı bir şekilde seyirciye dönerler. Öte yandan Medea, çıplak ve acı çeken bedenler ile Japon Butoh dansını andırmaktadır.

“Bazı yönetmenlerin tamamen görsel tasarıma (Wilson, Castellucci) ve bazıları bedene (Dimitris Papaioannou) odaklanıp metni ve hareketi harmanlayarak dans tiyatrosu yaratması dikkat çekicidir. Dimitris Papaioannou'nun Medea (1993-2008) çalışması müziğin ve bedenin anlatıcı olarak kullandığı en güçlü örneklerden biridir” (Rodosthenous, 2017:18).

Wilson, Medea (1993) adlı çalışmasında, metin kullanarak dramatik bir yapı oluşturmuştur. Edafos Dans Tiyatrosu ise Medea yapımında metin kullanmayıp, anlamı beden üzerinden oluşturmuştur. Beden, tüm hikâyeyi taşır. Deniz yolculuğu, suyun üzerinde ağır adımlarla kayarak hareket eden dansçı oyuncularla belirtilir. Yeni gelinin ölümü, masanın üstünde çıplak bedeniyle titreyen dansçı oyuncunun fiziksel eylemleriyle anlatılır. Anlatıcı bedeni, müzik ögesi desteklemektedir. Oyunda, İtalyan opera bestecisi Vincenzo Belli'nin müzikleri kullanılmıştır. Bu müzikler, değişen durumları vurgular.

Edafos Dans Tiyatrosu'nun Medea yapımı, mitden hareketle tasarlanarak aşk üçgeni üzerine kurulmuştur. Aşk için babasına ihanet ederek vatanını terkeden Medea, Argonat'ların seferinden Medea'yla birlikte dönen Jason ve Kral Kreon'un kızı Kreuse. Gösterimde, dördüncü ve beşinci karakter olarak; Güneş Tanrı ve Karanlık Tanrı bulunmaktadır. Karanlık Tanrı, köpek formunda hareket ederek Medea'nın vahşi yanını simgelemektedir. Güneş Tanrı ise Caravaggio'nun tablolarındaki figürlere benzemektedir.

Wilson, tiyatrosunda imgeleri büyük bir yetkinlikle kullanarak, seyirci adeta canlanan bir resim tablosunun içindeki eylemleri izlemeye davet eder. İmgelem: Wilson

tiyatrosunun en çok kullandığı anlatım aracıdır. Nesne ve beden hareketleri, ışık ve makyajla sıra dışı imgeler yaratır. Bu imgelemler alımlayıcının yaratıcılığı ile bütünleşerek tamamlanır.

İmgelem yaratımı Wilson’ın yaşamsal bir tecrübesine dayanır. Bu tecrübesi, 1968 yılında Wilson’un, Raymond Andrews adlı sağır ve dilsiz çocuğu evlat edinmesi ile başlar. Kelime bilgisi olmayan Andrews ile çizimler yaparak iletişim kurar. Andrews’in çizdiği resimler onun imge dünyasının belirleyici unsurdur. Wilson’ın Andrews ile çalıştığı “Deafman Glance” adlı eserinde sahnede bir orman vardır. Cüceler, sihirbazlar, koltuk değnekleriyle yürüyen bir adam gibi çarpıcı imgeler kullanmıştır. Bu imgeler, belli bir mantık dizgesini takip etmez. Seyirci kendi okumasıyla imgelere anlam katar. Bu anlamda “Ka Dağı” ve “Guard Terası” adlı yapımları doğru bir örnek teşkil etmektedir.

“Kullanılan mitsel çağrışımlar açıktır: Sepetteki Musa, Yunus, oyunun yedi gün gösterimine karşılık gelen dünyanın yedi günde yaratılması, ru simgeleyen Ka, mevsimsel doğum, ölüm ve dirilme dizgesi. Ancak Artaud ve Grotowski’nin tersine, bunlar uygun bir kavramla bağlantılandırılmaz. Her izleyici, bu bilinç akışı içinde kendi duyarlılığını yaratmak zorundaydı ve bu rastlantısal biçimin, tekrarların ve ataletin, düşünsel, dışsal bağlantılar kurulmasını engellenmesi nedeniyle bu yaratım ancak bilinç altıyla algılanabilecek ilişkiler kurularak sağlanabilirdi” (Innes, 2004:273).

Edafos Dans Tiyatrosu’nun Medea yapımında ise imgelem; gölge, persona ve tanrı ve kurtarıcı arketipleri ile ortaya çıkar. Gölge arketipini temsil eden Köpek karakteri, Medea’nın karanlık yanıdır. İçgüdülerini ve vahşi yanını sembolize eder. Gölge’nin karşısına kurtarıcı arketipini çağrıştıran Güneş “Aydınlık Tanrı” karakteri yerleştirilerek çatıma oluşturulmuştur. Bu imgeler sayede seyircinin belleğinde tamamlayabileceği müthiş bir çağırışım zengiliği yaratılır. Yaratılan bu çağrım zengiliği Wilson’ın imgeler tiyatrosuna göz kırpar.

“Halüsilasyon olan tarih. Konvansiyonel algı yollarını çarptıran zaman çizelgeleri ve böylece rasyonel düşünce yönteminin kırılması. Mitle yapıbozuma uğratılmış gerçeklik, tanıdık olmayanın gerçek üstü olanla bir araya getirilmesiyle yaratılan imgelerin, bilinçaltı ile algılanabilecek olana daveti ve

Wilson'un Jungçı zihinin en derin katmanlarındaki bütün arketiplerin özdeş olduğu inancı" (Innes, 2004:278).

Heiner Müller, Susan Sontag gibi yazarlarla çalışan Wilson, ilk dönem eserlerinden dilin geleneksel diyalog kullanımını reddedip yapı bozumuna uğratmıştır. Bu çalışmaları değişime uğratılmış söz ve ses yapılardan oluşur. Bu söz ve ses yapılarına, Medea'da rastlanmaktadır.

Medea'nın sahne tasarımı Papaioannou, su elementini etkili bir imge olarak kullanmıştır. Su; Medea ile Jason'ı ayıran okyanus, Medea'nın korkusu ve gözyaşları ve herkesin içinde durduğu kan sembolü olarak üç katmanlı olarak kullanılmıştır. Bu sembol, sinematografi ve müzikle vurgulanmıştır. Sahne olduğu gibi suyun üzerine kurulmuştur. Suyun üzerinde dört masa ve sandalyeler vardır. Masaların her biri dört karakterin ayrı ayrı evini temsil etmektedir. Karanlık Tanrı olarak geçen köpek karakteri ise suda yaşamaktadır.

Zen felsefesine göre, dişliliğin ve doğurganlığın sembolü olan su elementinden gösterim boyunca Medea dışındaki tüm karakterler uzak durmakta ve korkmaktadır. Gösterimin sonunda tüm karakterlerin suyun içine/ ölüme düştüğüne seyirci tanık olmaktadır. Dansçı-oyuncuların bedenleri, Butoh dansçılarıinki gibi bembeyazdır. "Saf mermerden oyulmuş gibi gözüken karakterler, sahnenin hüznünlü gri gerçekçiliği ile güçlü bir tezat oluşturuyor" (René Sirvin – "Le Figaro," 16 September 1998).

2007 yılında İKSV Tiyatro Festivali kapsamında ülkemize gerçekleşen Medea gösterimi için Zeynep Oral şunları söylemiştir:

"Sahnedeki mermer heykeller hareketle, mimikle, hareketsizlikle, duruşlarla, bakışlarla "canlandı". Medea, vahşi bir kuğu ya da adını bilmediğim bir yaratık ama kesinlikle doğanın, sular ülkesinin bir parçası... Jason, Madam Butterfly'ın Bay Pinkerton'undan Gene Kelly'ye uzanan, kendine güveni sonsuz hovardaların çizgisinde, birikimlerimizden seçeceğimiz çağrışımlara açık "Yabancı" ve Erkek... Bahriyeliler, yani Argonot'lar denizleri, boğazları aşarlarken sahnede bir karış suda ben dev dalgaları gördüm... Karanlık Tanrı, Medea'nın hizmetkârı olmaktan ve onun vahşi içgüdüsüne dönüştüğünden köpekleşmişti, tam bir köpek!

Güneşin, ayın ışığın taşıyıcısı Aydınlık Tanrı 'nın büyüleyici dinginliği... Jason'un Medea'yı aldattığı Kreuse, sahnede bir değil, bin kez ölecekti... Her oyun kişisi, kendini ve çevresini bir tabloya çevirecekti. İçinden tutkunun fışkırdığı bir tabloya... Dramatik gücü olan bir tabloya..." (Oral, 2000:2).

Bu açıklama, Wilson'ın "yaşayan resim" kavramını çağrıştırır. Oyunda kullanılan arketipler (Karanlık Tanrı, Güneş Tanrı, Köpek, Medea) ve imgeler (su, bebek, sandalye) ve gölgeleme teknikleri Wilson'ın izlerini taşır. Öte yandan, Medea'da beden ve müziğin anlatıcı olarak kullanılması konusunda Wilson'la ayrılmaktadır. Medea çalışması, tiyatronun kendi dilini yarattığının ispatıdır. Bu çalışma ile dünyaya kendilerini tanışmışlardır.

3.3.1.4. Helen'in Dönüşü (The Return of Helen)

Helen'in Dönüş (The Return of Helen), 19 Ekim 1999 yılında Atina Konser Salonu'nda prömiyer yapmıştır. 137 dakikalık performansın metni Yunan şiirinin usta isimlerinden olan Yiannis Ritsos'a, müzikleri ise Thanos Mikroutsikos'a aittir. Ritsos'un metninde ki Helen karakteri oldukça yaşlı bir kadındır.

"Günümüz ile geçmiş arasındaki karışıklık bazen absürdleşir. Güzelliğiyle tanınan Helen'i, Ritsos hizmetçileri tarafından taciz edilen yaşlı bir kadına dönüştürülmüştür. Yaşlı Troyalı'nın onu gördüğünde verdiği tepki, Euripides'in Helen'in de ki haberciyi anımsatır. 'Bu o mu? Hayır. Hayır. Mümkün değil. Yaşlı. Yaşlı. Yüz yaşında. İki yüz yaşında'" (Tziovas,2014:291).

Helen'in Dönüş'ü sahne estetiği Robert Wilson'ın 1998 yılı yapımı The Lady From Sea eserini çağrıştırmaktadır. Yukarıda adları geçen eserlerde, yoğunlukla mavi ve sarı renk paleti kullanılmıştır. Bu eserlerde, Wilson'ın oyuncular ve Edafos Dans Tiyatrosu'nun dansçı-oyuncular, dramatik ifadeleri ve abartılı jestleriyle sahnede opera sanatçıları çağrıştırmaktadır. Sahnede tasarımında kullanılan geometrik şekiller ve imgeler (ayak, köpek iskeleti), teatral jest, dekor- kostüm ve dev kukla kullanımı konusunda benzerlik göstermektedir. Heykelleri andıran büyük kuklalar, zeminden tavana doğru iplerle çekilen devasa dekorlar ve kalabalık oyuncu ve dansçı kadrosu ile

zengin bir görsellik içermektedir. Kukla kullanımı konusunda, Wilson'ın Death, Destruction, Detroit II ve he Knee oyunları ile benzetilmektedir.



Görsel 12: Lili Pezanou “The Return of Helen” (1999)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/64-productions/1999-the-return-of-helen/463-the-return-of-helen>

Edafos Dans Tiyatrosu bu çalışması ile minimalist tasarımın dışına çıktığı gözlenmektedir. Papaioannou’u bütün yaratıcılığını ve rejisi becerisini sergilediği bu iş için şunları söylemiştir:

“Bir yönetmen için zor bir müzik, zor bir libretto ve zor bir bulmaca. Yaratıcı bir şekilde sahnelemek için çok çalıştım. Alkistis'in 1998 yılında ki Volcano'da uyguladığı estetiği uyguladım. Operayı, sessiz bir filme ve dev bir kukla tiyatrosuna dönüştürdüm. Uzun zamandır hayal ettiği imgeleri yaratma fırsatını buldum. Alekos Yiannarous'un ışık tasarımı olağanüstüydü. Angelos Mendis'in makyaj tasarımı özellikle erkek performansçılara uyguladığı şaşırtıcıydı” (Papaioannou, 2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/64-productions/1999-the-return-of-helen/463-the-return-of-helen>).

Halkı temsil eden hareket korusu, dev tahta bacaklar üzerinde duran Helen’e isyan ederler. Helen onlara, tepeden dev bir köpek iskeleti kuklası indirir. Helen’in gökten indirebilecek kutsal kitabı yoktur. Tanrıları bile etkileyen güzelliğini kaybetmiştir. Helen, yaşamla cezalandırılmıştır, ölemez. Yıkımlara ve savaşlara tanıklık eder. Wilson'ın

mitolojik figürleri yapıbozuma uğratarak şimdiki zamana taşınması Helen'in Dönüşü çalışmasında görülmektedir.

3.3.1.5. Volkan

Volkan(Volcano), 1998 yılında Piraeus Belediye Tiyatrosu'nda prömiyer yapmıştır. Edafos Dans Tiyatrosu'nun Alkistis Protopsalti için sahne gösterisi için hazırladıkları bu eser yukarıda adı geçen sanatçının "Like a Volcano that Stirs" adlı müzik albümü üzerine tasarlanmıştır. Wilsonvari estetiğim hâkim olduğu gösterinin tasarımında geometrik şekillerden ve dönen dekorlardan yararlanılmıştır. Sandalye ve balon eserin temel nesnelerindendir. Kırmızı, mavi ve yeşil renk paletlerinin kullanıldığı Volkan eseri için Papaioannou şunları dile getirmiştir:

“Alkistis için bir çift cinsiyetli bir persona tasarladım. Onu siyah-beyaz tasarlanmış bir atmosferin içine yerleştirilmiş bir dışavurumcu figürü haline getirdim. Tutkulu şarkılarının ritmine tezat olarak, kukla gibi hareketler oluşturdum. Bu çerçevede güçlü ve çekici olduğunu kanıtladı. Her zaman coşkulu, disiplinliydi tıpkı bir çocuk gibi” (Papaioannou, 2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/63-productions/1998-volcano/454-volcano>).



Görsel 13: Dimitris Papaioannou “Volcano” (1998)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/63-productions/1998-volcano/454-volcano>

Volkan çalışmasında, Wilson'ın perspektif ve gölgeleme kullanımını görülür. Wilson, mekânı doğrusal olmayan bir çizgide bölümlere ayırıp perspektif oluşturur. Örnek olarak, Civil Wars adlı çalışmasında, sahnenin arkasına bir asker, ortasına dev bir figür, ön taraf ise cüce yerleştirilerek ironik bir perspektif yaratmıştır. Volkan'da ise, sahnenin arkasında tavandan sarkıtılmış merdivene tırmanmış bir kadın, ortada masa ve sandalye, en önde ise mikrofon kablolarını boynuna dolamamış bir kadın görülmektedir. Böylece hem perspektif hem zamansal süreksizlik oluşturur.

Edafos Dans Tiyatrosu – Wilson benzerliği yavaşlık, mekânsal, zamansal ve anlatsal süreksizlik, ışık ve imge kullanımı konusunda ortaya çıkar. Topluluk, özgün biçimlerini oluşturma aşamasında bu araçlardan yoğunlukla faydalanmışlardır. Edafos Dans Tiyatrosu, kendi kavramı olan “zaman manipülasyonu” nu oluştururken Wilson'ın dünyasından beslenmiştir. Daha sonraları, kaos atmosferi üzerine yaptıkları çalışmalarında, harekette hız ve anilik kullanımı konusunda Wilson'dan ayrılmaktadır. Tiyatro, yavaşlığı ve hızlılığı birleştirilerek kendi dilini oluşturmuştur.

3.3.2. Japon Butoh Dansı Etkisi

Dimitris Papaioannou, 1986 yılında Amerika'da Maureen Fleming tarafından yürütülen Butoh seminerlerinde bu dans tekniği ile tanışmıştır. Bu tekniği Edafos Dans Tiyatrosu'nun erken dönem çalışmalarında Dağ (1987) ve Yağmurluk (1987) Stelatou ile birlikte kullanırlar. Daha sonraları Dracula (1997) ve Anıt (1997) adlı eserlerinde, Butoh estetiğinin izlerine rastlanmaktadır.

Sondra Fraleigh, *Butoh Metamorphic Dance and Global Alchemy* adlı kitabında Butoh'u (Ankotu Butoh) şöyle tanımlar: “2. Dünya Savaşı sonrası, Amerika'nın Hiroshima ve Nagasaki'yi bombalamasının bir yansıması ve daha da önemlisi, batılı materyalizme karşı bir protesto olarak, Tatsumi Hijikata ve Kazuo Ohno tarafından yaratılıp, geliştirilmiş bir dans türüdür” (Fraleigh, 2010:12). Karanlığın dansı olarak tanımlana Butoh, kişinin karanlık benliği ile yüzleşme felsefesine dayanır. Fraleigh'e göre,

Butoh imgeler arası geçiş, beden-şekil formları ile oluşur ve bilinçaltından esinlenir. Bilinçaltı ile çalışarak kişinin karanlık yanının iyileşmesini sağlar. “Butoh; hareketleri bilinç ile bilinçaltı arasında bir köprü olarak, çeşitli teatral formlarda gösterir” (Fraleig,2010:15). arpık ve anormal hareketlerden oluşan dans olarakta bilinmektedir. Fraleig iki tür Butoh dansında bahseder; seyirciye sunulan dans (2. Seviye Butoh) ve seyirci olmadan sunulan dans (1. Seviye Butoh) (Bkz. Fraleigh, 2010)

Dans  ana tema üzerine kurulur; yaşam, ölüm ve dönüşüm. Dansçılar, bedenleri aracılığıyla içsel bir yolcuğa çıkıp gizli kalmış karanlık yanlarını keşfeder. Genellikle Butoh dansçıları, bedenlerini ve yüzlerini beyaza boyar. Bu makyaj, insanının karanlık yanıyla yüzleşmesini ve kötülüklerinden arınmasını simgeler. Bununla birlikte insanın hiçliğini vurgular. Genel olarak bedenleri çıplaktır.

Toshiharu Kasai, *Psikosomatik Keşif İçin Butoh Dansı* adlı makalesinde tekniğin çalışma aşamalarını şöyle sırlamıştır; gevşeme aşaması, Karada-Hogushi (beden disiplini) alışması, Nenyoro (beden dalgalandırma) alışması, hareket, titreşim ve dalga çalışması, nefes ve çarpıtma. Gevşeme aşamasında, partner çalışması eşliğinde bedenin kol, bacak gibi uzuvları üzerinde germe ve gevşetme çalışması yapılır. Karada-Hogushi (beden disiplini) alışmasında, beden-zihin dengesini yakalamak için pasif hareketler üzerine odaklanır. Nenyoro (beden dalgalandırma) alışmasında, insan bedeni içinde kemiklerin ve kasların yüzdüğü bir su olarak kabul edilir. Dansılardan biri, bir diğerinin bacaklarını sallayarak bedenini dalgalandırır. Böylece su beden zihnini uyandırır. Titreşim ve dalga çalışmasında, çarpık bir pozda durulur. Bedenin uzun süre çarpık bir pozda durması titreşim ve dalgalanmaları oluşturur. Nefes çalışmasında, meditasyon ve derin nefes teknikleri çalışır. Çarpıtma çalışmasında bedenin tüm bölgeleri bilinçli olarak çarpıtılır. Bozuk ve çarpık hareketler ortaya çıkarılır. Hareket çalışmasında, gösterim için koreografi çalışması yapılır. (Bkz. Toshiharu Kasai, *Psikosomatik Keşif İçin Butoh Dansı*, (1999) *Memoirs of the Hokkaido Institute of Technololy*, No.27. s:309-316)

Butoh dansının en belirgin özelliği ise yavaşlıktır. Dansçılar sanki işkence çekiyormuş izlenimi verircesine ağır hareket ederler. Bu lm yavaşlığı savaş sonrası bireyin i dünyasını yansılar. Yavaşlık, arpık ve bozuk bedensel hareketlerle birleşir ve

ortaya tuhaf, korkunç dans eden bedenleri çıkarır.

Edafos Dans Tiyatrosu, Dağ ve Yağmurluk adlı çalışmalarında Butoh'un ölüm, yaşam ve dönüşüm temaları ve çıplaklık anlayışı görülür. Dracula adlı çalışmasında ise beyaz boyanmış dansçı oyuncular, Butoh dansçısını andırır. Anıt çalışması, tema ve yavaşlık kullanımı bakımından benzetilmektedir.

3.3.2.1 Dağ

Edafos Dans Tiyatrosu'nun ilk üretimleri olan Dağ (The Mountain), 1987 yılında Atina'da yer alan Liberal Sanat Merkezi'nde, prömiyer yapmıştır. Tasarım ve koreografisi Papaioannou'ya ait olan çalışmanın müziklerini Kostas Bokas tarafından tasarlanmıştır. Tiyatronun ilk çalışması olan Dağ, iki dansçının yer aldığı kontak dans gösterimini andırmaktadır. Çalışmanın belli bir metni ve hikayesi yoktur. Papaioannou ve Stelatou çalıştıkları teknikleri harmanlayarak yeni bir hareket dili yaratmak için yoğun bir araştırma sürecine girmişlerdir. Edafos Dans Tiyatrosu'nun bu ilk eserinde, Papaioannou'nun Ellen Stewart'ın davetiyle Amerika'da deneyimlediği, karanlığı dansı dans tiyatrosunun ilkel formu olarak kabul edilen Japon Butoh tekniğinin etkisi gözlemlenmektedir.

Bedenin sınırları üzerine yoğunlaşan bu teknikte mücadele tensel çıplaklıktan ziyade tinsel çıplaklıktır. Bu anlamda, Dağ çalışmasının odak noktası sınırlar üzerine olmuştur, aşk ve ölüm, kadın ve erkek, ağırlık ve hafiflik arasındaki sınırlar. Gösterim iki fiziksel eylemin tekrarı üzerine kurulmuştur; bir yere tırmanma ve bir bedenın ötekini taşıması. Performans bu eylemlerin tekrarı ve giderek şiddetlenmesi üzerine kurulmuştur. Metin ve dekor kullanılmamıştır.



Görsel 14: Alexis Bistikas “The Mountain” (1987)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/54-productions/1987-the-mountain/356-1987-the-mountain>

Hayvanların hareket etme şekilleri ve ritimleri üzerine çalışıp, Butoh tekniğinde çarpıtma olarak adlandırılan hareket kalitesi kullanılmıştır. Sahnede iki dansçı oyuncu yarı çıplak bedenleriyle birbirinin üstünde titrer ve çarpık hareketler yapar. Gösterim sırasında kadın dansçı oyuncu üzerindeki kıyafetleri çıkarır. Bu soyunma, Butoh dansının, karanlıkla yüzleşme anını çağırıştırır. Her iki dansçı oyuncunun yüz ifadeleri tıpkı Butoh dansçılarında olduğu gibi trans halindedir. Sahnede iki dansçı oyuncunun, birbirlerinin üzerine atlamaları, soyunmaları ve titremeleri, kendi bedenlerinde kazıya çıkıp burada buldukları kötü ruhu savma izlemeni verir. Erkek dansçı oyuncu, sırtında kadın dansçı oyuncuyu taşıırken bedenini dalgalandırması, Butoh’un Nenyoro çalışmasını anımsatır. Oyuncuların hareketleri tuhaf ve sıra dışıdır. “*Butoh dansçının hareketleri sıradan değildir: vücudunun belli kısımlarıyla çarpıklık, sertlik, bükülme ve sarsıntı hareketlerini uygulayabilirler. Hem ani hem de kademeli olarak her türlü hareketi ortaya çıkartabilirler*” (Kasai, Parsons, 1999:60).

Yeni hareket dilini yaratmak için ilk adımları olan Dağ, deneysel bir gösterimdir. Bu anlamda seyirciyle buluşmadan yapılan birinci seviye Butoh gösterimlerine benzemektedir. Bu seviyede dansçılar, bedenlerini keşfeder özgürce hareket eder. Gösterim seyirci ile buluşmayacağı için hareket seçimi ve düzeni yapmaz. Dağ çalışması

da belli bir yapı ve hareket seçimi olmadan kurulmuştur. Amaçları bedenlerini keşfederek, bu yeni tekniğin derinliklerine dalmaktır. Papaioannou bu süreç hakkında şunları söylemiştir:

“Çalışma, iki bedenin çeşitli hayvan biçimlerine nasıl dönüşebileceği ve bu formlar arasındaki geçişlerin akıllı ve pürüzsüz bir şekilde nasıl yapılacağı üzerineydi. Bir görüntüden diğerine geçiş bir koreograf olarak benim en büyük endişem haline geldi. DAĞ, bedenlerimizi keşfetmek, tamamen yeni bir hareket dünyasına dalmak için bir araçtı” (Papaioannou, 2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/54-productions/1987-the-mountain/356-1987-the-mountain>).

Butoh’un üç ana teması olan; yaşam, ölüm ve dönüşüm Dağ çalışmasında görülür. Dansçı-oyuncuların hayvanları andıran hareketlerle kendileri birbirlerinden koruyarak yaşam mücadelesi veririler. Bu sembolik mücadeleyi bazen kendileri kendilerinden korumasına dönüşür. Seyirci adete vahşi bir ormanın içinde iki hayvanın kavgasına ve ilişkisine tanıklık eder.

“Butoh, değişimi kullanır. Bu; imgeden imgeye geçişle, beden ve şekil formlarını dışa dönük benzeti becerisiyle gerçekleştir. Bu dönüşüm ve değişimlerin icra edilmesi, bilinçaltını iyileştirmeye yöneliktir. Bilinçaltından gelen gizli mesajlardan ilham alan Butoh; bedeni kontrolden ziyade, dinleyen bir bedeni yeşertmeyi amaçlar” (Fraleigh,2010:14).

Bu değişim, Dağ eserinde bedensel ifade ile ortaya çıkar. Dansçı oyuncular birbirlerini gösterim anında dinleyerek, oluşturdukları pozlardan bir diğerine eşzamanlı olarak geçer. Her biri kendi içsel yolculuğundan hareketle bireysel imgeler yaratır. Gösterim imgeler bütününden oluşur. Seyircinin takip edebileceği bir mantık dizgesi yoktur, gördüğü imgeleri kendi zihninde tamamlayıp anlamdır. “Dağ” Edafos Dans Tiyatrosu’nun ilk çalışması olması adına tarihinde önemli bir yer tutar. Tiyatro serüvenine kurucularının karanlık yönleriyle yüzleşerek arınması ile başlar. Dağ, bir anlamda Edafos Dans Tiyatrosu’nun meditasyonudur. Papaioannou ve Stellatou’nun birlikte nefes alıp verdiği ve korkularının temellerine inerek içsel bir yolcuğa başladığı ilk çalışmadır. Bununla birlikte imgeler arası geçiş ve çarpıtma tekniğinin en çok

kullanıldığı eserdir. Daha sonraki çalışmalarında, Butoh tekniğinin izleri yavaşlık ve beyaz makyaj tekniği ile ortaya çıkmaktadır.

3.3.2.2.Yağmurluk

Yağmurluk (The Raincoat) 1987 yılında, Yunanistan, Halki Ada'sında prömiyer yapmıştır. Papaioannou ve Stellatou, bu projeyi bir felaket olarak nitelendirmiştir. Bu eserlerinde Japan Butoh tekniğinin çıplaklık kavramına yoğunlaşmışlardır. Seyirci sahnede üzerindeki kıyafetleri çıkartıp çıplak kalan bir erkek ve bir kadın dansçı-oyuncu görmektedir. Edafos Dans Tiyatrosu ikinci üretimleri olan Yağmurluk çalışmalarında yine imgeler arası geçişe odaklanmıştır. *“Butoh'da performans, kişinin imgeleri ne şekilde sahiplendiğiyle ilgilidir: görsel, şairane, doğal, meta-fiziksel veya gerçeküstü algıdan süzerek imgeden imgeye geçiş sağlanır”* (Bostancı, 2017:6). Yağmurluk çalışması Butoh birinci seviye dans gösterimine benzemektedir.

Bir erkek ve kadın uyku tulumu ve yağmurluğun içinde yatmaktadır. Uyku tulumu ve yağmurluk, kozaları andırır. Performans boyunca bu tulumların içinden çıkmayı denerler. Bu çıkış yeniden doğumu temsil eder. Kozalarının içindeki çırpınma hareketleri Butoh dansının çarpıtma hareketlerini andırır. Kozalarını yırtarak yeniden doğmaları, Butoh felsefesinde yer alan “kendi içlerindeki ölü tarafı” deneyimlediklerinin göstergesidir. Kozaların içinden çıkan dansçı oyuncuların bedenleri, Butoh dansçılarındaki olduğu gibi çıplaktır. Kadın ve erkek gösterim boyunca birbirleriyle tanışmaz. Her birinin deneyimi ve yolu farklıdır.



Görsel 15: Alexis Bistikas “The Raincoat” (1987)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/53-productions/1987-the-raincoat/347-1987-the-raincoat>

Dağ adlı eserde olduğu bu çalışmada da belli bir hareket kompozisyonu ve metin yoktur. Papaioannou, hareket yapısı olmadan çalışmanın zorluğunu şu şekilde ifade etmiştir:

“Performansı, sunmadan önce birçok kez gözden geçirip yeniden düzenlendik. Bu çalışma benim için ne kadar çekici olursa olsun, fikir ne kadar etkileyici olursa olsun, belli bir hareket yapısı olmadan yapılan doğaçlamaların hiçbir anlam ifade etmediğini gördüm” (Papaioannou,2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/53-productions/1987-the-raincoat/347-1987-the-raincoat>).

Yağmurluk’tan itibaren tüm çalışmalarını belli bir hareket kompozisyonu ve tema üzerine kuruldur. Edafos Dans Tiyatrosu’nun erken dönem eserleri olan Dağ ve Yağmurluk, topluluğun Butoh tekniğini deneyimleyerek özgün sahne dilini yaratmaları adına önemli bir ivme kazandırmıştır. Butoh tekniğini benimseyen ve özellikle imgeler arası geçişi kullanan topluluk daha sonraları bu tekniği kendi belirledikleri temalar ile birleştirip yenilikçi eserler üretmiştir. Butoh tekniği, grup üyelerinin kendi ve diğerlerinin bedenleri ile olan ilişkilerini güçlendirmiştir. Bu projenin hemen ardından yeni üretimleri olan Oda I projesine başlamışlardır. Bu proje ile birlikte dansçı, oyuncu Stavros Zalmaz, Edafos Dans Tiyatrosu ekibine dahil olmuştur.

3.3.2.3. Dracula

“Dracula, 1997 yılında Rex Theatre'de pömiyer yapmıştır” (Papaioannou,2007). Bu projede Japon Butoh'nun ve Wilson'ın etkisine rastlanmaktadır. Butoh dansçılarının en belirgin özelliği gösterim sırasında bembeyaz beden ve yüzlerle yavaş hareket etmeleridir. Bu makyaj, 2. Dünya savaşı sonrası bireyin küllerinden yeniden doğuşunu ve içinde bulunduğu yıkım psikolojisini çağrıştırmaktadır. Dracula gösteriminde, oyuncu-dansçıların bedenleri ve yüzleri bembeyazdır. Tasarımın genelinde ağır ve yavaş hareketler tercih edilmemiştir. Bazı bölümlerde kullanılan deforme olmuş beden formları ve dansçıların çıkardığı nefes sesleri de Buton estetiğini andırmaktadır. Papaioannou bu çalışmaları için şunları söylemiştir:

“Drakula'yı bembeyaz tasarladım. Çok başarılı bir gösteri olduğunu idda etmemekle birlikte geriye dönüp baktığımda çok fazla ilham verici fikir buluyorum. Drakula'nın personası dört parçaya bölünmüştür: Kont, Gölge Haberci, Katil Kurt ve Nazik Yarasa Prens. Drakula'nın gölgesi, siyah bir dansçıydı ve Kont'la bazen senkronize bazen kopuk kopuk dans ediyordu. Drakula'nın gönderdiği bütün rüyaların koreografisi salıncaklar üzerine kurulmuştur. Performansçıların karışık nefes alışverişleri, tuhaf sesleri ile karabasan atmosferi yaratılmıştır” (Papaioannou, 2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/dracula>).

Öte yandan sahne tasarımında kullanılan; tepeden asılmış salıncak ve trapezler, dikey ve yatay alan kullanımı Wilsonvari estetiği anımsatmaktadır. Beyaz rengin hâkim olduğu tasarımda sahne, mavi filtre ile boyanmıştır. Dansçıların beyaz bedenleri mermer heykellere benzemektedir.

Dracula'nın kişiliğinin dört parçaya bölündüğünü düşünen Papaioannou sahnede bu parçaları; Kont, Gölge, Katil Kurt ve Nazik Yarasa Prens olarak kullanmıştır. Dracula'nın gölgesini siyah bir dansçı temsil eder ve Kont'la kimi zaman eş zamanlı kimi zaman kopuk kopuk dans eder. Dracula'nın yarattığı tüm kâbusları salıncak metaforu ile sahneye taşınır. Performansçıların, karışık nefes alışverişleri ve çıkardığı seslerle

karabasan atmosferi yaratılmıştır. Karanlık ve aydınlığın hareketlerle çizildiği atmosferik performansta, Butoh tekniği kullanılmıştır.



Görsel 16: Eleni Grigoriadou “Dracula”(1997)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/dracula>

“Drakula efsanesinden her zaman etkilendim. Francis Ford Coppola’nın filmi beni her şeyin üstünde duran Aids metaforuna götürmüştür. Özel hayatımda, HIV pozitif olan kişileri korktuğum için hep reddettim. Aniden, karanlık ve aydınlığın arasında kaldığım gerçeği yüzüme çarptı, tıpkı Mina’nın Drakula’da ki seçimi gibi; Kont Drakula karanlık ve tehlikeli ve çekici cinsel güdülerini olan biriyken, Jonathan aşkın ışığı ile parlayan sonsuza dek mutlu yaşanabilecek ideal bir eştir” (Papaioannou, 2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/dracula>).

Bu açıklama, Butoh felsefesinde yer alan “karanlık taraf ile yüzleşme” felsefesine benzemektedir. Dracula ile özdeşleşen karanlık taraf, Jonathan ile arınır. Sahne beyaz kostüm ve makyaj içinde yer alan dansçı-oyuncular 2. Dünya savaşındaki ölüleri andırır. Bu anlamda, Dracula bireysel ve toplumsal korkularla yüzleşme oyunudur. Butoh tekniği – Dracula eseri ile karakter kullanımı konusunda ayrışır. Butoh dansçısı kendi kimliği ile vardır, karakter yaratmaz. Dracula eserinde ise dramatik karakterler ve neden-sonuç ilişkisi dizgesi vardır. Seyircinin kolaylıkla algılayıp çıkarım yapabileceği bir yapıdadır. Edafos Dans tiyatrosu, Butoh tekniğinin öğelerini ilk kez dramatik yapısı olan bir eserde kullanmıştır.

3.3.2.4. Anıt

Anıt (Monument), 19 Haziran 1997 yılında, Üçüncü Uluslararası Kalamara Dans Festivali'nde prömiyer yapmıştır. Katerina Papageorgiu'nin tek performansçı olarak yer aldığı oyunun müzikleri Anton Webern'e aittir. Kalamara Festivalinin açılış etkinliğinde yer alan fotoğraf sergisi için Viki Marangopoulou, Edafos Dans Tiyatrosu'ndan kısa süreli bir performans ister. Bunun üzerine Papaioannou ve Papageorgiu canlanan heykel imgesi üzerine çalışmaya başlar. Fotoğrafların bedende dışavurumcu karşılıklarını ve jestlerini araştırırlar. Papaioannou bu süreç için şöyle demiştir: “Bu benim öyküsü olmayan ilk işim. Müziğe eşlik eden irrasyonel hareketleriyle Katerina çarpıcı gözüküyordu. Yannis Xenis'in tasarladığı şık kostüm ve Angelos Mendis'in muhteşem makyaj tasarımı da büyüleyiciydi” (Papaioannou,2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/48-productions/1997-monument/302-monument>).

Butoh'un beyaza boyanmış dansçılarını çağrıştıran ve heykeli andıran beden imgesi Edafos Dans Tiyatrosu'nun birçok eserinde kullanılmıştır. Bu imge, yaratılan sahne atmosferi ile zıtlık yaratmaktadır. Mükemmel beden soluklaşmış evrenin içinde kaybolur ve var olmak için çaba gösterir. Şiddet ve yıkımlar karşısında adeta taşlaşan beden, küllerinden yeniden doğmak için hareket geçer. Edafos Dans Tiyatrosu, umutsuzluğun karşısına hareketi koyar. Butoh'un acı çeken dansçı bedenlerinin yansıması Anıt'ta görülür.



Görsel 17: Takis Anagnostopoulos “Monument” (1997)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/48-productions/1997-monument/302-monument>

Edafos Dans Tiyatrosu – Butoh benzerliği yavaşlık, imgele kullanımı, bedenlerin beyaz boyanması ile ortaya çıkmaktadır. Birçok çalışmada, bu unsurlara rastlanmaktadır. Özellikle Dağ ve Yağmurluk adlı çalışmalarda, Butoh tekniği varlığını baştan sona kadar göstermektedir. “Karanlık taraf ile yüzleşme” topluluğun çoğu eserinde alt metin olarak yer alır. Daha sonraları, hareket kompozisyonu ve temaya yönelen topluluk karakter kullanımı ve seyircisiz gösterim konusunda teknikle ayrılmaktadır. Butoh’un yavaşlığı ve acı çeken beden ifadesi, Edafos’in çalışmalarında yeni bir ifadeye evrilmiştir. Bu ifade, tiyatronun bir çok eserinde kullandığı zaman manipülasyonu kavramının altını çizerek. Dansçı-oyuncular, bilmedikleri bir dünyanın içine fırlatılmış insanlar gibi, mekânı anlamlandırmaya çalışarak yavaş hareket etmektedirler. İfadelerinde acı yerine nötrlük hakimdir.

3.3.3. Mitolojik Kaynaklı Eserleri

Edafos Dans Tiyatrosu; Iphigenia ve Arta Köprüsü (1995), Xenakis Orestia (1995) ve Medea (1993) adlı eserlerinde Yunan mitolojisi Sophokles ve Euripides’in bazı oyunlarında yer alan baş karakterlere yer vermiştir. Yukarıda adları geçen çalışmaların,

Antik Yunan Tragedya ve mitolojisini çağdaş sahneleme teknikleriyle modern bireyin problemlerini ele alarak yeniden yorumlanması söz konusudur.

3.3.3.1 Iphigenia ve Arta Köprüsü (Iphigenia and Arta Bridge)

14 Nisan 1995 yılında prömiyer yapan, Iphigenia ve Arta Köprüsü (Iphigenia and Arta Bridge) Yunan koreograflara kapılarını ilk kez açan Megaron Enstitüsünde, Eleni Varopoulou sayesinde tasarlanmıştır. Performans 22,5 dakikadan oluşmaktadır. Tasarımda, Euripides'in kaleme aldığı, M.Ö 413'te sahnelenen İfigenia Tauris'te oyunun izlerine rastlanmaktadır.

Kuşkusuz, Edafos Dans Tiyatrosu'nun Antik Yunan Tragedyaları arasından, Euripides'in dolnatı (entirik) oyunlarından; İfigenia Tauris'te ve Orestes'i seçmesi tesadüf değildir. Joachim Latacaz, Antik Yunan Tragedyaları adlı kitabında, Euripides'in İfigenia Tauriste oyunun konusunu şöyle anlatır:

“Bir tanrı tarafından “Barbarlar Ülkesine” gönderilen en üst kökenli bir Yunanlı kız, oradaki kral tarafından alıkonulur, memlekete dönüp kavuşma umudu hemen tümüyle yitmişken batmış bir gemiden gelen hiç tanımadığı bir yabancı çıkagelir, kız giderek artan ve yoğunlaşan belirtilerle o yabancının en yakın bir akrabası olduğunu anlar ve ülkenin efendisinden kurtulmak için onunla birlikte bir hileye başvurur; bu hile sürekli açığa çıkma tehlikesi altında “barbar”ın saflığından Yunan buluş gücü ve zekasının son derece zengin numaralarıyla başarıya ulaşır: çift kurtulmuştur” (Latacaz, 2006:332).

Edafos Dans Tiyatrosu'nun İfigenia ve Arta Köprüsü ise Euripides'in oyunu ve Antik Yunan'da ki İfigenia mitsel figürden hareketle oluşturulmuştur. Oyunda üç ana karakter kullanılır; İfigenia ve iki yabancı erkek karakter. Erkek figürler oyunda koroyu, Orestes'i ve Plyades'i temsil etmektedir.

Edafos Dans Tiyatrosu'nun çalışması Euripides'in oyunu ile mutlu sonla bitmesi konusunda benzerlik gösterir. İfigenia Tauriste oyunu, tutsak kadınların serbest bırakılıp evlerine dönmesi ile sonlanmaktadır. Edafos'in İfigenia Arta Köprüsü çalışması ise kaçmaktan vazgeçen İfigenia'nın barış ilan etmesiyle bitmektedir. Bu tematik benzerlik,

Edafos'ın sahnelemesinde, Tauris yerine Arta dönüşümü ile çıkmaktadır. Arta köprüsünün tarihine Yunan Krallığı ve Osmanlı İmparatorluğu ile 19.yüzyılda taş köprü olarak inşa edilen Arta köprüsü, Arta ve İoannia sınırlarında, Arachthos nehirinin üzerindedir. Yunanistan'ın en yüksek taş köprüsüdür. 1880-1912 yılları arasında İlk Balkan Savaşı sırasında, Yunan Krallığı ve Osmanlı İmparatorluğu arasındaki sınırı belirlemiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya tarafından bombalanmıştır. Kısa bir süre sonra onarılarak tekrar kullanıma açılmıştır. Edafos Dans Tiyatrosu'nun eserinde sahnede bu köprü görülmektedir. Euripides'in oyunu ise Tauris sahilinde yer alan Artemis tapınağının önünde geçer. İphigenia, yabancıları Artemis'e kurban etmek için görevlendirilmiştir. Edafos'ın çalışmasında ise İphigenia gelinliği andıran kostümü ile karşılaştığı yabancılarla tanışır, dans eder ve onları kurban etmemek için onlardan kaçır.

Edafos Dans Tiyatrosu, Euripides ile oyunun dramatik yapısını kullanmak konusunda ayrılmaktadır. İfigenia Tauriste, oluşturulan bedensel anlatım, mitsel figürün hikayesini ve Euripides'in olay örgüsünü anlatmamaktadır.

Papaioannou'nun tasarlayıp, yönettiği İfigneya'da bir folk ve bir mitolojik kahramanın iç içe geçirildiği bir dramatik olmayan bir yapı vardır. Papaioannou oyunun finali için şöyle demiştir: “Oyunun sonunda İfigenya durur. Onunla birlikte müzik ve tüm hareketler de durur. Final sahnesinde, onu kovalayanlara kendini saklanmak istediği taşları getirir. Bu beklenmedik ve duygusal bir an oluşturur” (Papaioannou, 2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/55-productions/1995-iphigenia-at-the-bridge-of-arta/380-iphigenia-at-the-bridge-of-arta>).



Görsel 18: Stefanos “Iphigenia And Arta Bridge” (1995)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/55-productions/1995-iphigenia-at-the-bridge-of-arta/380-iphigenia-at-the-bridge-of-arta>

Oyunun finalinde, kaçmak yerine tuğlaları getirmesi, barış çağrısı niteliğindedir. Antik Yunan oyunlarından devam eden grubun bir sonraki projesi Orestes'tir.

3.3.3.2. Xenakis Orestia

Xenakis Oresteia, 2 Eylül 1995 yılında Epidaurus Antik Tiyatro Festivali'nde prömiyer yapmıştır(Bknz. Papaioannou,2007). Proje, Kuzey Yunanistan Ulusal Tiyatrosu'nun sanat yönetmeni olan Vassilis Papayassiliou'nun, Papaioannou'ya yönetmenlik teklif etmesiyle başlarmıştır. Antik Yunan Tiyatro Festivali kapsamında gerçekleşecek projenin tasarlanması için sadece dört haftalık bir zaman vardır. Papaioannou bu süreç için şunları söylemiştir:

“Yannis Kokkos, Kuzey Yunanistan Ulusal Tiyatrosunda ‘Xenakis Oresteia’ projesini yönetmeyi reddettiğinde, tiyatronun sanat yönetmeni Vassilis Papayassiliou bana teklifi ile geldi. Kurtarıcı itfaiye ekibi gibiydim. Epidaurus Antik Tiyatrosunda sahnelemek bu projeyi yönetmek için sadece bir ayım vardı ve henüz 31 yaşındaydım. ‘Hayır’ dedim. Israr etti. ‘Kağıt üzerinde kusursuz bir anlamaya sağlar ve bunu karşılayabileceğinize karar verirseniz olur.’ dedim. ‘Tamam’ dedi. İki gün içinde detaylı bir metin oluşturdum, çizimlerini karikatür olarak tasarladım ve kendisine faks ile gönderdim. (Bu sırada Luxemburg’da Michael Cacoyannis ile çalışıyordum.) ‘Evet’ cevabı geldi. Bende, Tamam

dedim” (Papaioannou, 2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/43-productions/1995-xenakis'-oresteia-the-aeschylus-suite/250-xenakis'-oresteia-the-aeschylus-suite>).

Projenin dekorlarını tasarlayacak bir tasarımcı ararken, Papayassiliou onu, Lili Pazanou ile tanıştırır. Dekor tasarımı olarak, beş gözetleme kulesi kullanır. Kuleler beş ana karakter olan; Agamemmnın, Klystemnestra, Elektra, Kasandra ve Orestes’in ayakkabılarını andırır. Sahnede bulunan siyah kostümlü tırmanıcılar, performans boyunca yedi metrelik kulelere karıncalar gibi tırmanır. Zemin ve yüksekliğin dinamik olarak kullanıldığı performansta; Agamemmnon karakterinin cinayeti işlemeden önce yedi metre yükseklikte düş aldığını, Kassandra’nın iplerle birlikte aynı yükseklik içinde uçtuğunu görürüz.



Görsel 19: Stefanos “Xenias Orestes” (1995)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/43-productions/1995-xenakis%E2%80%99-oresteia-the-aeschylus-suite/250-xenakis%E2%80%99-oresteia-the-aeschylus-suite>

Edafos Dans Tiyatrosu, Euripedes’in Elektra oyununda yer alan Orestes karakteri Xenakis Orestia oyununda dönüştürerek kullanmıştır. Elektra eserinde, annesini öldürülen Orestes, kardeşi ile birlikte Halk Meclisi’nin vereceği kararı beklemek üzere saraya kapatılmıştır. Elektra’da yer alan Atreusoğulları sarayı, Edafos Dans Tiyatrosu’nun Xenakis Orestia oyununda beş farklı gözetleme kulesine dönüşmüştür. Gözetleme

kulesine dönüşen sarayın içinde savaşın kazanları vardır. Bu kuleler tanrılar ve insanların arasındaki noktayı temsil etmektedir. Böylelikle kule nesnesi hem sarayı hem hapishaneyi temsil etmektedir. Karakterler, gözetleme kulesinden, birbirlerini gözlemlemektedirler. Bununla birlikte topluma hükmedebilme, korkutabilme ve tehdit unsurları karşısında kaçabilme olanağına sahip olurlar.

Güneş tarafının elindeki iplerle yönlendirilen ve kuklayı andıran Cassandra, Euripides'in Troyalı Kadınlar oyunundaki aynı adlı karakterden esinlenerek tasarlanmıştır. Euripides'in oyununda bilicilik yeteneğine sahip Cassandra'nın söylediklerine kimse inanmamaktadır. Xenakis Orestia'da ise Cassandra saray kafesin içine sıkışmış ve Güneş Tanrı'nın baskısıyla yönlendirilmektedir. Euripides'in bilici Cassandra karakteri, Xenakis Orestia'da kafesin içine sıkışmış kuş figürü ile temsil edilmektedir.

Edafos Dans Tiyatrosu, kendi mitolojisinden yola çıkarak tasarladığı bu eserde iktidarın kuralları için sıkışan modern bireyi, gözetleme kulesinin içine sıkışmış bir kuş imgesi olarak sahneye taşıyarak bir varoluş problemini tartışmaya açmaktadır. Bu anlamda tiyatro, kendi ulusal mitoloji geleneğinden, varoluşçuk felsefesinden, dans tekniğinin dikey ve yatay hareketlerinden, klasik batı müziğinden ve Wilson'ın sahne estetiğinden yararlanmıştır. Bu gösterimde dansçı oyuncu, belirlenmiş hareket ve jestleri tüm bedensel becerisiyle yansılamaktadır. Bu anlamda tiyatronun, dışsal ve içsel teknikleri devreye girmektedir.

Bu deneyim, 1993 yılında tasarlayacağı Medea projesi için zemin yaratmıştır. Prömiyer günü, Epidarus'ta çıkan şiddetli fırtına nedeniyle ışık konsolları patlar ve oyunmbir sonraki güne ertelenemek zorunda kalır. "Işık konsolları patladığı için ilk gün gösterim yapamadık. Binlerce kişi Atina'dan gösterimi izlemek için gelmişti. Oyunu ikinci gün sergileyebildik" (Papaioannou,2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/43-productions/1995-xenakis'-oresteia-the-aeschylus-suite/250-xenakis'-oresteia-the-aeschylus-suite>).

Edafos Dans Tiyatrosu, yukarıda adları geçen oyunlar dışında Medea (1993) eserinde de Antik Yunan Tiyatrosu'ndan ve mitsel figürlerden esinlenmiştir. Euripides'in sevdiği adam için ülkesini terk edip, kocası tarafından aldatılan kadın kahramanın öyküsünü anlattığı oyunu, topluluk tarafından Wilson ve Butoh teknikleriyle birleştirerek yeniden yorumlamıştır.

Medea, Edafos Dans tiyatrosunun yorumunda nesnelerin (masa ve sandalye) ve bedenlerin arasında sıkışmış birey olarak var olmaktadır. Oyunun giriş, gelişme ve sonuç bölümleri Euripides'in Medea'sı ile benzerlik göstermektedir. Klasik koronun yerini beden korosu almıştır. Dansçı-oyuncuların, ayakkabılarına geçirilen ve gemi figürünü andıran plastik malzeme ile su kaplı zeminin üzerinde yavaşça yürümesi ile, Medea'nın deniz yolculuğu anlatılmaktadır. Yeni gelinin üstünde durduğu dev beyaz kumaşın Jason tarafından çekilirken birden gelini giysisiz bir şekilde masanın üstünde çırpınma hareketleri yapması zehirlenmesi sahnesini anlatır.

Edafos Dans Tiyatrosu, Medea'yı tarafsız bir ifadeyle sahneye taşımıştır. Bu noktada Euripides'in Medea'sı ile ayrılmaktadır. Edafos'un Medea'sında kimse cinayeti işlemesine engel olmaz. Öldürme sahnesinde tüm karakterler sahnede donuk olarak dururlar. Euripides'in Medea eserinde ise koro cinayeti engel olmak için Medea'nın evinin kapısının önünde tanrılara yalvarır: "Uyan Toprak Ana! Bak! Bak d gör bu lanetli kadını, kirletmek için çocuklarının kanıyla elini kaldırmadan o katil kolunu" (Euripides,2006:55).

Metin kullanılmamıştır. Hareket korosu ve müzik anlatıcı işlevi görür. Müzikalite olarak klasik bir anlatının eşliğinde duyarsızlığa dair metaforlar; porselen, çocuk, su ve çiçek imgeleri sahnede kullanılmıştır. Özellikle yönetmen klasik bir malzeme olan sandalyeyi metaforik olarak değnek (dayanak noktası) olarak kullanmıştır. Papaioannou'nun en büyük becerilerinden biri olan dansçı-oyuncu ile yoğun çalışması bu projede dikkat çekmektedir. Performansçı tüm içsel yetenekleriyle sahnede var olurken sinemaya dair bir estetik hikâyeye dair arka planı vermektedir.

Edafos Dans Tiyatrosu, Euripides'in Troyalı Kadınlar, Elektra, Medea, Orestes ve İfigenia Tauriste adlı kadın odaklı eserlerinden etkilenmiştir. Mitsel figürleri yapı-bozuma uğratarak güncel yorumlaması ile sahneye taşımıştır.

3.3.4. Varoluş Temalı Eserleri

Varoluş felsefesi, I.Dünya savaşının ardından 1930'lı yıllarda Almanya'da ortaya çıkmıştır. Bu felsefeye göre kişi yaşadığı anlamsız durumun içinde kendini gerçekleştirmenin yollarını arar. Asım Bezirci, Jean Paul Sartre'ın kaleme aldığı Varoluşçuluk kitabının önsözünde varoluşçuluk felsefesinin tanımından şöyle bahsetmektedir:

“Şimdiye değin çeşitli karşılıklar verilmiş bir sorudur bu. Sözgelişi, Weil'a göre varoluşçuluk bir bunalım, Mounier'ye göre umutsuzluk, Hamelin' göre bunaltı, Banfi'ye göre kötümserlik, Wahl'a göre başkaldırı, Marcel'e göre özgürlük, Lukacs'a göre idealizm (düşüncülük) Benda'ya göre usdışıcılık (irrationalisme), Foulquie'ye göre saçmalık felsefesidir” (Sartre, 1997:5).

Yukarıda değinilen tanımlamalarda varoluşçuluk felsefesinin belli özellikleri vurgulanmıştır. Sartre, varoluşçuluk felsefenin özelliklerini kapsayan şu açıklamayı yapmıştır: “Felsefi terimleriyle söylersek, her nesnenin bir özü, birde varlığı vardır. Öz sürekli nitelikler topluluğu demektir. Varlık (ya da varoluş) ise dünyada etkin (aktif) olarak bulunuş demektir” (Sartre, 1997:6). Varoluş, özden önce gelmektedir. Bu da eylemlerini seçen insanı kendine ve topluma karşı sorumlu tutar. “Varoluşçuluk özden önce geldiğine göre ve biz tasarladığımız biçimde varolmak isteyince bu tasarı herkes için ve bütün çağ için geçerlik kazanır. Böylece sorumluluğumuz sandığımızdan daha büyük olur, çünkü o bütün insanlığı bağlar” (Sartre, 1998:71).

Varoluşçuluk felsefesini Afşar Timuçin şöyle tanımlar: “Varoluşçuluk bu dünyada insan varlığı olarak var olmanın ne anlama geldiği ne olduğu üzerine açıklama çabası içine girer (Timuçin 1985:16). Bu çaba kişiyi belli bir arayışa sokar. Bu arayışın izleğine Edafos Dans Tiyatrosu eserlerinin çoğunda rastlanır. Özellikle erkeklik,

çıplaklık, yalnızlık ve yabancılaşma kavramlarının işlendiği eserlerde varoluşçuluk ve Albert Camus'un varoluşçuluğu belirgin bir biçimde hakimdir.

İhsan Turgut, Sanat Felsefesi adlı kitabında Albert Camus'un varoluşçuluk felsefesini şöyle anlatır: “Camus'un dünya görüşü yaşamın anlamsızlığından, saçmalığından kaynaklanan bir anlayış, kavrayıştan yola çıkar. Var oluşumuzun ya da yok oluşumuzun kararını veremediğimiz bir yaşam; insan yaşamı, bir saçma, anlamsız, akıl dışıdır (irretional)” (Turgut,1993:64).

Camus, eserlerinde insanlığı ve onun yaşadığı durumların çelişkisini sergiler. Sisifos Söyleni kitabında kaotik bir düzen içinde yaşayan insanın mahkum olduğu; çalışmak, uyumak, yemek gibi gündelik tekrarlarını vurgular. Tepeye ulaştığı an aşağı yuvarlanmaya başlayan kayayı her seferinde yeniden yukarı taşımağa mahkum edilmiş Sisifos'un bu döngüsel eylemi insanlığın içinde bulunduğu durumu temsil eder.

“Zira Sisypheos sefil durumunu bilir. Bunalımı oluşturan açık görüşlülük aynı zamanda yengisini de tüketir. Horgörünün aşamadığı yazgı yoktur. Burada Camus, Pascal'e katılır: İnsanın büyüklüğü öleceğini bilmesidir. Sisypheos'un büyüklüğü kayanın yuvarlanacağını bilmesidir” (De Proust a Camus, Maurois, 1963:321-347).

Edafos Dans Tiyatrosu, Oda I ve Oda II (1988), İnsanın Susuzluğu(1999), Bir An'ın Sessizliği (1995) ve Sonsuza Dek (2001) çalışmalarında, Camus'un varoluşçuluk felsefesinde yer alan; yalnızlık, saçma ve başkaldırı kavramları görülür. Saçma duygusunda kurtulmanın yollarını sahnede araştıran Papaioannou ve Stellataou bireysel korku ve öykülerini sahneye taşımıştır. Daha sonraları, Dimitirs Papaioannou kendi kurduğu tiyatrosunda varoluşçu temalar üzerine eserler üretmeye devam etmiştir.

Edafos Dans Tiyatrosu, Oda I ve Oda II (1988), İnsanın Susuzluğu(1999), Bir An'ın Sessizliği (1995) ve Sonsuza Dek (2001) çalışmalarında, Camus'un varoluşçuluk felsefesinde yer alan; yalnızlık, saçma ve başkaldırı kavramları görülür. Saçma duygusunda kurtulmanın yollarını sahnede araştıran Papaioannou ve Stellataou bireysel

korku ve öykülerini sahneye taşımıştır. Daha sonraları, Dimitirs Papaioannou kendi kurduğu tiyatrosunda varoluşçu temalar üzerine eserler üretmeye devam etmiştir.

3.3.4.1. Bir Anın Sessizliği

İki yıl aradan sonra Stelattou ve Papaioannou yeni üretimleri olan Bir Anın Sessizliği (Enos Leptou Sigy), 19 Ekim 1995 yılında New Faliro Eski Elektrik Fabrikası'nda prömiyer yapmıştır. Ardından proje için özel olarak tasarlanan 450 seyirci kapasiteli mekânda oynanmaya devam etmiştir. On iki erkek dansçı, sekiz erkek sporcu ve üç kadın dansçıdan oluşan ekipte 78 yaşındaki koreograf Zouzou Nikoloudi'de yer almıştır. (Bkz. Tsintziloni, 2012)

Yunanistan'da AIDS temasının işlendiği ilk proje olması nedeniyle kıymetli bir yer taşıyan Bir Anın Sessizliği çalışması, eserin prova aşamasında hayatını kaybeden Alexis'in anıları adına adanmıştır.

“Homoerotik aşkı konu edinen ve “eşcinsel temalı” ilk Yunan sahne metni olan Bir An'ın Sessizliği, Papaioannou'nun AIDS'den ölmekte olan yakın bir arkadaşına adanmıştır. Bir şekilde, bu çalışma, umutsuzlukla sevginin birleşiminden oluşmaktadır. AIDS krizinin tetiklediği ölüm, tüm nesli yıktı” (Delikonstantinidou, 2010:215).

Edafos Dans Tiyatrosu, seyircisine Bir An'ın sessizliği eseriyle, Aids hakkında duyarlılık kazandırmıştır: *“Koreografi, eşcinsel kimliklerin ve AIDS salgınının konularını araştırdı ve böylece bazı Yunan sanatçıları içsel bir etki yaratarak eşcinsel bir duyarlılık yarattı”* (Tsintziloni, 2010:215).

Proje'nin çıkış noktası Manos Hadjidakis'in 1992 yılında sahneleyeceği “Günah Şarkıları” projesine dayanmaktadır. Hadjidakis, Edafos Dans Tiyatrosu ile bu eseri çalışmaya başladıktan kısa bir süre sonra vefat eder. Bir yıl sonra Papaiaonnou, aşkı, yalnızlığı ve ayrılığı anlatan şarkılar üzerine üretim yapmaya karar verir. Yorgos Koumendakis'ten kaybettikleri arkadaşları için bir Ağıt bestelemesini ister. Performans Ağıt ile başlar ve Hadjidakis'in şarkıları ile sürer.

(Bknz. <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/a-moment-s-silence>)

“Geri dönüp baktığımda, fazla ciddi ve fazla uzun olmasının dışında kendisi için gurur kaynağı olduğunu söyleyen Papaiaonnou o dönem için şunları söylemiştir: “Çalışmalar sırasında, Alexis öldü. O günü hayal meyal hatırlıyorum; o gece ölüm korkumu yenmek için deli gibi seviştim. Bir An’ın Sessizliğini Alexis’in anısına adadım” (Papaioannou, 2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/a-moment-s-silence>).

Sahne tasarımı Leonarda Da Vinci’nin İsa’nın Son Akşam Yemeği tablosunu andırır. Gösterimde, resimsel an’ın donuk atmosferini, boş demir yataklar, merdivenler ve kırmızı şarap kadehi imgeleri ile sahneye taşınmıştır. Cenaze atmosferini andıran çalışmada, Camus’un varoluşçuluk felsefesinin saçma ve başkaldırı kavramları işlenmiştir. Bir An’ın Sessizliği’nde dansçı-oyuncular yarı çıplak bedenleriyle, sahnede yer alan merdiven basamaklarına sürünerek tırmanırlar. Merdivenlerin üst ortasında bir kadın durur. Dansçı-oyuncular kadına yaklaştıkları an tekrar aşağı yuvarlanırlar. Arından hızla tekrar kadına doğru tırmanışa geçerler. Dansçı-oyuncuların bu çabası Camus’un kaya cezasına çarptırılan Sisifos’unu, merdivenlerin ortasında duran kadın (Meryem) ise cezalandıran Tanrı’yı andırır. Böylece gösterim saçma kavramını açıkça yansıtır. Bu eylemin ardından varoluşçuluk felsefesinin diğer kavramı başkaldırı ortaya çıkar. Dansçı-oyuncular, merdivenlerin üzerine getirilen boş demir yatakların üzerine çıkar ve cinselliği vurgulayan hareketler yaparlar. Böylece, merdiven cezasını reddedip başkaldırmış olurlar. Ölüm ve yaşam, durağanlık ve hareket iç içe geçirilmiştir. Eserde, Meryem figürünü andıran kadın karakter odak noktadır. Elindeki şarap kadehi nesnesi; kan ve ölüm metaforu olarak kullanılmıştır.



Görsel 20: Marilena Staflidou “A Moment’s Silence” (1995)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/a-moment-s-silence>

Bu çalışmada insan, kaderine ve tanrıya başkaldırır. Saçma’yı kırıp kendi yasalarını savunur. Edafos Dans Tiyatrosu, Bir An’ın Sessizliği ile yargısallık, sansür, korku, mücadele gibi kavramları dışavurumcu ifade ile sahneye taşınmıştır. Tüm bu kavramları hem insan hem toplum üzerinden ele almıştır. Hristiyanlık göndermesi ile dine başkaldıran insan, cenaze sahnesinde ölüme başkaldıran insan, merdiven sahnesine ise sisteme başkaldıran insan vardır. Edafos Dans Tiyatro’su yukarıda adı geçen çalışması daha sonraları ortaya çıkacak varoluş temalı eserlerinin zemin hazırlamıştır. Camus’un yalnızlık, saçma ve başkaldırma kavramlarının tümü bu çalışmada işlenmiştir.

3.3.4.2. Oda I & Oda II (Room I & Room II)

Oda I (Domatio I), 22 Haziran 1988 yılında, Eski Elfesina Sabun Fabrikasında prömiyer yapmıştır. Papaioannou bu çalışmasında ressam Yannis Tsarouchis’in eşcinsellik temalı resimlerinden ve şair Dinos Christanopoulus’un aynı temalı şiirlerinden esinlenmiştir.

Bekleyiş kavramı, Edafos Dans Tiyatrosu’nun Oda I ve Oda II adlı çalışmalarının belkemiğini oluşturur. Her iki eserde yer alan figürler içinde bulundukları oda mekâna sıkışmıştır. Bu sıkışmışlık içinde var olma çabasına girerler. Düş ve gerçek, karanlık ve

aydınlık iç içe geçirilmiştir. Mekânda tek başına olan figürler yalnızlık durumuna başkaldırırlar.

İnsan yaşadığı evrene ve kendine yabancıdır. Deneyimleri ve bilinci arasında bir kopukluk vardır. Yalnız insan var olabilmek için çaba gösterir. Albert Camus, yalnızlık ve saçma kavramlarını Sisifos Söyleni adlı kitapta şöyle anlatır: “Sisifos, Tanrılar tarafından bir kayayı, dağın tepesine çıkartmakla cezalandırılmıştır. Sisifos, dağın tepesine ulaştığı an, kaya kendiliğinden aşağı yuvarlanır. Sisifos tekrar aşağı inip kayayı tepeye çıkartır. Bu ceza sonsuza dek sürer” (Camus,2009:27). İnsan saçmaya mahkûm edilmiştir. Bundan kurtulmasının tek yolu başkaldırıdır. Saçmayı reddeden insan, başkaldırır. “Başkaldırı, haklarının bilincinde olan bilinçli kişinin işidir. İnsan var olmak için baş kaldırmak zorundadır” (Camus 2009: 28).

Metnin kullanılmadığı bu performansta hikâye tek bir erkeğin yaşamdaki farklı versiyonlarını ve başkaldırısını anlatmaktadır. Oyun başladığı andan itibaren üç erkek dansçı oyunun sonunda kadar, yaklaşık 30 dakika boyunca sahnededir. Dansçılar, sürekli olarak oturma, yürüme, uzanma ve soyunma hareketlerini şiddetini artırarak tekrar ederler. Tekrarlarla birlikte üzerlerindeki kıyafetleri çıkartırlar.



Görsel 21: Pannos Kokkinas “Room I” (1988)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/52-productions/1988-room-i/338-1988-room-i>

Dekor olarak seyirciye göre sol önde demir bir karyola ve sahnenin ortasında bir masa kullanılmıştır. Işığın yalın olarak kullanıldığı Oda I' de çıplaklığının vurgulanması için Papaioannou, gölgeleme tekniğinden faydalanmıştır. Örneğin; bir sahnede erkek dansçılardan biri demir karyolanın üzerinde kıyafetleriyle uzanmış ve yattığı yere sıkı sıkı tutunurken, bir diğer dansçı masanın önünde çıplak ve sırtı seyirciye dönük olarak yatmaktadır. Üçüncü dansçı ise yine sırtı dönük olarak ayakta durmaktadır. Ayakta duran dansçının gölgesi neredeyse bütün sahneye kaplar. Işıkla yaratılan kontrast sayesinde ortada çıplak olarak uzanan dansçının bedeni vurgulanmıştır. Diğerleri onun uzantısı gibi gözükmektedir. Işık ile siyah-beyaz filitreleme etkisi yaratmışlardır.

Papaioannou, bu çalışmalarını; "Punk Atmosferi" olarak tanımlar. Müzik olarak, The Birthday Party adlı müzik grubunun bazı parçaları kullanılmıştır. Şarkılar, kesik kesik ve az ses seviyesi ile kullanılmıştır. Papaioannou Oda I'in atmosferini şöyle açıklamaktadır: "Asker botlarını Punk sahnesi için özel olarak kullandım ve Yunan eşcinsel ikonografisini (Ressam Yannis Tsarouchis'in tablolarında ve Dinos Christianopoulos'un şiirlerinde ortaya çıkan imgeler gibi.) Oldukça umutsuzluk verici bir atmosfer" (Papaioannou, 2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/52-productions/1988-room-i/338-1988-room-i>)

Camus'un varoluşçuk felsefesinin izleri Oda I çalışmasında kullanılan tekrarlarla ortaya çıkar. Uzanma, soyunma ve yürüme eylemleri giderek agresif bir hal alır. Bu eylemlerin içine sıkılmış üç erkek figür görülür. Demir karyolaya uzanan eşcinsel erkek figürü arzu kavramını temsil eder. Jean Paul Sartre Varlık ve Hiçlik adlı kitabında varoluşçuk felsefesinin arzu kavramını şöyle anlatır: İnsan, Tanrı olma isteği yolunda hep bir çaba içindedir. Arzu bu çabayı temsil eder. Öbür yanda, insanın dünya içinde diğer varlıklarla olan ilişkisinde de ortaya çıkar ve insanın dünya içindeki varlığının sebeplerinden birisini oluşturur. "Arzu dengede tutulamazsa, kişi toplum normlarını yıkmaya yahut suça yönlenebilir" (Sartre,2010:174). Varlık eksikliği olarak tanımlanan arzu kavramı, eşcinsel erkek figürü ile özdeşleşir. Bu anlamda Oda I, Dimitris

Papaioannou'nun aktivist eşcinsel kimliğini vurgulamaktadır. Masaya doğru yürüyen erkek figür ise memuriyeti temsil eder. Ağır adımlarla masaya gider ve geri döner. Bu evrenin içinde sıkışmış gibidir. Onun taşımakta olduğu kayası masadır. Soyunma eylemini tekrarlayan erkek figür ise bir askeri andırır. Soyunma ve kendi yere atma eylemi, üzerine yüklenen görevleri reddetmesini simgeler.

Oda II (Domatio II), 19 Aralık 1988 yılında Dördüncü Avrupalı Genç Sanatçılar Bienali'nde prömiyer yapmıştır. Oda I' in devamı niteliğinde olan bu çalışmaya Angeliki Stellatou'da dansçı olarak eklenmiştir.

Oyunun öyküsü; gezgin bir kadının, bir otel odasında bavulunu açması ve ardından dolaptan üç erkeğin çıkması ile başlar. Oyunda yer alan karakter; Aşık Erkek, İdeal Erkek ve Baba'dır. Sahnenin ortasına yerleştirilmiş, siyah bir dolap vardır. Bu dolap, kişinin zihninde gizlenmiş olan fantezilerini ve anılarını temsil etmektedir. Siyah dolabın önünde Oda I' de kullanılan demir karyola vardır. Bu kez çıplaklık kadın bedeni üzerinden kullanılmıştır. Müzik ve metin kullanılmamıştır.



Görsel 22: Pannos Kokkinas “Room II” (1988)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/51-productions/1990-room-ii/333-room-ii>

Dimitris Papaiaonnou'un Oda II için yaptığı tasarım çizimlerinde dolap ve dolaptan çıkan erkekler siyahtır. Beyaz olan tek figür kadındır. Kadın elbiselerini asmak

için dolabı açar ve gölge erkeklerle karşılaşır. Papaioannou Oda II için şunları söylemiştir:

“Prodüksiyonlarımın hemen hepsinde görünecek bir tema da sundu bana bu performans: birisinin bekleyişi ve birinin gelişi. Oda II, en çok keyif aldığım çalışma oldu. Bir bütün parça kavramını simgesel ve şiirsel olarak sarmalamaya çalışan bir görüntü. Sahnede, aydınlatılmış bir erkek figürünün önünde, yatağın içine katlanmış ve hapsedilmiş çıplak bir kadın. Bu sembolik özet, eserin görsel mührünü, kader kavramını taşır: bir hikâye sonsuza dek tekrarlanır. İlk olarak bu projede denedim ve o zamandan beri bu tür imgeler üretmeye çabaladım” (Papaioannou, 2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/51-productions/1990-room-ii/333-room-ii>) .

Edafos Dans Tiyatrosunun ilk dört üretimi olan; yaklaşık 20- 35 dakikalık performanslardan oluşan, Dağ, Yağmurluk, “Oda I ve Oda II, Bolonya’da düzenlenen Avrupalı ve Akdenizli Genç Sanatçılar Bienallerinde Yunanistan’ı temsil eder” (Tsintzilnoi,2013:224). İtalya’da yer alan Stefano Casi kurumu 1988 yılında Papaioannu’yu, Festivalin Vahiyisi olarak ilan etmiştir. Edafos Dans Tiyatrosu’nun, Oda I ve Oda II çalışmaları seyirci tarafından yoğun ilgiyle karşılanmıştır.

3.3.4.3. İnsan Sussuzluğu

İnsan Sussuzluğu (Human Thurst) 23 Aralık 1999 yılında Hora Tiyatrosu'nda prömiyer yapar. Ulusal Yunan Dans Ödülleri'nde, En İyi Prodüksiyon ve En İyi Kadın Performansçı (Angeliki Stellatou) ödülleri kazanmıştır. Bildiri (The Annunciation), Dalış (The Dive), Adımlar (The Steps), 99'un Şarkısı (Song of 99), Zeibekiko ve Son Şarkı (The Last Song) adlı altı hikayeden oluşan performansın süresi 64 dakikadır. Hikayelerin beş tanesi yeni, The Last Song ise eski projeleridir. Hikayelerin ortak teması; bekleme, ziyaret ve tekrar terk edilme konularına araştırır.

Bildiri, kağıt kostüm tasarımları ve ilüzyon yaratan ışıklardan oluşmaktadır. Birinci öykü, insanın mükemmelliğe olan bağlılığını anlatır. Sahnede Meryem Ana çocuk doğurup onu kutsar. Ardından hep yanında kalması için onu doğrar. Bildiri Meleği gelir ve Meryem'e zambak getirir. Meryem, zambakları ezer. Papaioannou şöyle anlatır:

“Kesinlikle kişisel bir öfke ihtiyacından yola çıkılarak tasarlanmıştır. Hayatta bir şeyi kutsamaya başladığımız an, tüm dengeler bozulup ortaya acı çıkıyor” (Papaioannou,2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/59-productions/1999-human-thirst/412-human-thirst>). Bildiri, on bir dakikalık bir düet performanstır.

Bildiri, atmosfer olarak Jean Genet’in, Solange ve Claire adlı iki hizmetçinin Madam’ı öldürmek için yaptıkları provalar üzerine kurulu olan Hizmetçiler oyununu anımsatmaktadır. “Ölümden sonra hiçbir şey yok. Sıraların üzerinde diz çökmekten usandım artık”(Genet,2000:54). Edafos Dans Tiyatrosu’nun bu eserinde yarattığı protest atmosfer tıpkı Genet’nin ötekileşmiş rol kişilerinin isyanı gibidir.

İkinci öykü Dalış, eğlenceli bir atmosfer ile başlar. Performans'a Avrop Part'ın ilahi müzıkları eşlik eder. Havuz başında uzanan bir kadın ve ona servis yapan bir garson görürüz. “Oyunun sonunda garson dalgıç kostümü giymiş ayaklarını sanki vajina içine sokar gibi havaya kaldırmıştır” (Papaioannou, 2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/59-productions/1999-human-thirst/412-human-thirst>) Üçüncü öykü, Adımlar da sarı bir merdiven vardır. Bir kadın merdivenleri tek başına çıkamaz ve her zaman bir erkek performansçı ona yardım eder. Üçüncü erkek gelip gittikten dorns kadın merdivene tek başına tırmanmak için güç bulur. “Mutlu sonu olan tek öykü. Kadın izleyiciler bu işi çok sevdi” (Papaioannou, 2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/59-productions/1999-human-thirst/412-human-thirst>).



Görsel 23: Salvatore Dicarato “Human Thirst” (1990)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/59-productions/1999-human-thirst/412-human-thirst>

Dördüncü performans 99'un Şarkısı, birebir aynı giyinmiş iki erkeğin birbirlerine doğru koşması ve yollarını kesmesi ile başlar. İnsanın Susuzluğunu, Katerina Delikonstantinidou, Non-Still Life: Dimitris Papaioannou'nun Mozaik Portresi adlı makalesinde şöyle anlatır:

“Papaioannou, Aşkın anlamını (anaç, romantik, erotik) mitsel ve törensel semboller ve deneysel malzemelerle tartışmaya açtı. Arka arkaya kurban etmek için nesneler (İncil'deki merdivenler, Zambak) ve figürler (Bakire Meryem, Bebek İsa) kullandı. İnsan Susuzluğu, hayal kırıklığı teması odağında, aşkın varoluşçu boyutlarını ele almıştır” (Delikonstantinidou,2014:220).

Edafos Dans Tiyatrosu, Bildiri'de başkaldırı, Dalış'ta arzu, Adımlar ve 99 Şarkısı'nda saçma ve başkaldırı kavramlarını yoğun olarak kullanır. Camus'un varoluşçuluk felsefesinde, hayat, ölüm ve yaşam saçma olarak kabul edilir. Camus, bu saçmalığı, Tanrı ya da kutsal güçlerin değil “yalnız insan”ın ortadan kaldıracağını savunur. Bildiri çalışması bu noktayı işaret ederek, Meryem ve İsa gibi figürleri alaşağı eder. Onların yerine insanı yerleştirir. Dalış'ta varoluşçuluk kadın figürün temsil ettiği arzu kavramı ile işlenmiştir. Kadın, toplumsal baskılara karşı çıkarak özgürleşir. Saçma ve başkaldırıcı hareket tekrarları (sürekli merdiven çıkıp, inmek) ile vurgulan Adımlar özgürleşen kadın figürünü yineleyerek umutsuzluğun karşısında umudu yerleştirir.

3.3.4.4. Fırtına

“Fırtına (The Storm), 1997 yılında prömiyer yaptırmıştır. Megaron, Edafos Dans Tiyatrosu'ndan, Atina Konser Salonu'nda sergilenmek üzere uzun bir perfromans tasarımlarını ister. Bu proje için Papaioannou, Yorgos Koumendakis ile bir araya gelir. Farklı bir sahneleme yöntemi denemeye karar verirler. “Yorgos Koumendakis ve bu sefer farklı bir oyun oyun oynamaya karar veridik. İlk önce müziği besteleyip, ona eşlik etmek üzerine bir oyun oluşturacaktık. Yapboz üzerine kurulu bir oyun” (Papaioannou, 2007:<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/45-productions/1997-the-storm/268-storm>).

Antonioni'nin La Notte's filminden etkilenip defalarca birlikte izlerler. Tekerlekli yaşlı bir adam, odasının kapısını açar, kapı kapanır. Oda da geçmişine dair görüntüler görür; ilk aşkı, ilk kavgaları. Performans ilerledikçe sahnenin atmosferi boğuculaşmaya başlar. Sahne de bir kadın vardır. Kadın belli bir süre sonra çantasını alır ve gider. Yaşlı adam, canlanan bu anıların işine sıkışmıştır.



Görsel 24: Stefanos “The Storm” (1997)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/45-productions/1997-the-storm/268-storm>

“Bu gösterim benim en karakteristik imgemi içerir. Sahnenin sonunda, karşıdan dikey olarak yerleştirilmiş bir yatak. Aşıkların yaslandığı ve asıldığı. Bu imge, seyriceye sahneyi yukardan izliyormuş hissi yaratır. Aynı imgeyi Sonsuza Dek (Forever) adlı üretimimde de kullandım” (Papaioannou, 2007:<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/45-productions/1997-the-storm/268-storm>).

Edafos Dans Tiyatrosu, Fırtına çalışmasında seyirciye tekerlekli sandalyede oturan yaşlı bir adamın geçmişini ve düş dünyasını gösterir. Fırtına’da varoluşçuluk felsefesinin “kendini aldatma” kavramı görülür. Ölüme yaklaşan adam saçma kavramının içine düşmüştür. Var olmak için geçmişine sarılır. Geçmişini, çarpık bir aynadan seyrederek kendini aldattır. Düş dünyasında, sevgilisini Marlyn Monroe’ya kendisi ise mükemmel bedene sahip bir sporcuya benzetir. Yalnızlığın dolaylı olarak işlendiği Fırtına’da, başkaldırı kavramının izlerine rastlanmamaktadır. Sahnelerin tekrarı (aynı hayalin çok defa canlandırılması) saçma kavramını vurgular. Fırtına, Camus’un varoluşçuluk felsefesinin en yoğun işlendiği Sonsuza Dek adlı çalışmanın zeminin hazırlaması adına önemli bir yer tutmaktadır.

3.3.4.5. Sonsuza Dek

Sonsuza Dek (Forever), 22 Haziran 2001 yılında, Yedinci Uluslararası Kalamata Dans Festivali’nde prömiyer yapar. Kalamata Dans festivali ile ortak yapım olan Sonsuza Dek projesi, Ulusal Yunan Dans Ödülleri’n de En İyi Prodüksiyon ödülünü kazanır. Yönetmen, koreograf, konsept ve kostüm tasarımcısı olarak Papaioannou görev alır. Oyunda, yoğunlukla klasik müzikler kullanılır. Bunlar; J.S Bach, L.V Beethoven, Giuseppe Verdi gibi sanatçılara ait eserlerdir.

“1999 yılından İnsan Sussuzluğu eserimi tamamladıktan sonra, özel hayatımda yoğun değişiklikler oldu. Çok muhafazakâr ve başarılı olduğum işlerin sürekli tekrarını yapan bir sanatçı olduğumu fark ettim. Öykü dışı bir tasarıma ve karikatürlerimdeki cesur ve kışkırtıcı figürlere susamıştım.” (Papaioannou,2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/40-productions/for-ever/223-for-ever>)

Edafos Dans Tiyatrosu’nun İnsan Sussuzluğu adlı eserinden sonra Papaioannou, Serial Killer adlı yeni çalışmasının atölye çalışmasına başlamıştır. Bu yeni üretimini sergilemekten vazgeçip atölyede çalıştığı imgelerle Sonsuza Dek adlı yeni eseri tasarlamaya karar verir. Sonsuza Dek, imgelerin ve nesnelerin en yoğun kullanıldığı çalışmadır. Sahnede havaya fırlayan bedenler ve kağıtlar, yerde yuvarlanan dev çöp poşetleri ve insanlar, maymunla dans eden erkek figürler, doktor ve hemşire figürleri kullanılmıştır. Dünyanın çılgınlığı sahneye kaos ortamı yaratılarak yansıtılmıştır. Sinematografik öğelerden faydalanan Edafos Dans Tiyatrosu, canlı yayın ve video art ile sahnede eşzamanlılık ve süreksizlik yaratmıştır.

Edafos Dans Tiyatrosu’nun erken dönem eserlerindeki gibi makyaj kullanımı yapılmamıştır. Müzik olarak Bach ve Cole Porter’in parçaları tercih edilmiştir. Dördüncü duvarı kırarak seyirciyle iletişime geçtikleri ilk eserleridir. “Sonsuza Dek, ilk kez içerik, yapı ve teknikte anlatıcı olmayan ve izleyiciyle doğrudan iletişime geçmek için deneyler yapan bir performanstı. Papaioannou ilk kez görsel sanatlarında kullandığı provakatafif imgelerini cesurca sahneye yerleştirdi” (Delikonstantinidou,2010:221).



Görsel 25: Lila Sotiriou “For Ever” (2001)

<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/40-productions/for-ever/223-for-ever>

Modern bireyin var oluş mücadelesini, yer çekimine karşı koyarcasına kendi havaya fırlatan insan figürleri ile sahneye taşımıştır. Bu, varoluşçuluk felsefinde yer alan insan dünyaya “fırlatılmış” olma düşüncesini vurgulamaktadır. Jean Paul Sarte, Varlık ve

Hiçlik kitabında; insanın utanç ve hiçlik duygusunun, insanın dünyaya fırlatılmasına bağlı olduğunu söyler. Sahnede büyük bir telaş vardır. Tüm dansçılar zamanlar yarışırçasına bir koşuşturma içerisindedir. Fırlatıldıkları bu kaosun içinde ne yapacaklarını bilemezler. Oyun, başlangıcından itibaren saçma duygusunu ve ben kimim sorusunu vurgular. Absürd ve komedi unsurların yoğun olarak kullanıldığı eserin temasını Papaioannou şöyle ifade etmektedir:

“Sonsuza Dek, bizi asıl gerçeğe yüzleştirir: Zaman geçecek ve hepimiz öleceğiz. Ama aşk, mülk, şöhret ve sağlık gibi insani kavramlar sonsuza dek sürecek. Zaman metaforu olan rüzgâr her şeyi silip süpürür. Çöp torbaları ile birlikte uçan insanları bu anlamda motif olarak kullandım” (Papaioannou,2007: <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/40-productions/for-ever/223-for-ever>).

Sonsuza Dek, Edafos Dans Tiyatrosu’nun son eseridir.

Yukarıda adları geçen eserler dışında Edafos Dans Tiyatrosu tarihinde bir kez çocuk tiyatrosu sahnelemiştir. Grimm Kardeşler (The Brothers Grimm Fairy Tales). Yorgos Koumendakis’in siparişi üzerine hazırlanmıştır. Koumendakis daha önce Grimm Kardeşler’in yedi öyküsünü Stüdyo 19 ortaklığı ile sahnelemiş ve çekimini yaparak CD olarak bastırmıştır. Bu kez, Papaioannou’nun oyunu tekrar yönetmesini ister. Bu proje sayesinde, Papaioannou, dansçı Olia’ya ile tanışır ve uzun yıllar birlikte çalışmaya devam eder. Papaioannou, performans hakkında şunları söylemiştir: “Olia’yı sözlü bir akrobat olarak kullandım. Bir nevi konuşkan Tinkerbell oldu. Performansın sürprizi olarak mavi prens ortaya çıktı. Olia’nın performansı büyük başarı kazandı ve insanlar ona hayran kaldılar” (Papaioannou, 2007: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/41-productions/1996-the-brothers-grimm-fairy-tales/232-the-brothers-grimm-fairy-tales>).

Camus’un varoluşçuluk felsefesinde üzerinde durduğu kavram ölümdür. Ölüm korkusunun başkaldırı, özgürlük ve tutku kavramlarını ortaya çıkarttığını savunur. Saçma duygusunu ortaya çıkaran en etkin kavram olan Ölüm, Sonsuza Dek’in çalışmasının odak noktasını oluşturmaktadır. Sisifos’un kayası siyah bir çöp poşetine dönüşmüştür. Dansçı-oyuncular, hızla bu poşeti taşır. Bu eylemi gerçekleştirirken düşmeye ve çöp poşetlerini

düşürmeye başlarlar. Bu çaresizlik onları daha yoğun hareket etmeye yönlendirir. Edafos Dans Tiyatrosu, bu çalışmasında Camus'un varoluşçuluk felsefesinde yer alan; arzu, ölüm, saçma, başkaldırı ve ölüm kavramları etkili olarak kullanmıştır.

Edafos Dans Tiyatrosu- Camus'un felsefesinde yer alan ölüm, başkaldırı gibi kavramlar oldukça sık kullanır. Özellikle ölümün korkusunun tetiklediği başkaldırı, özgürlük, tutku gibi duygular çalışmasının odak noktasını oluşturur. Bu yüzden karakterler, düşen zamanı değiştiremenin çaresizliğinde sıkışıp kalırlar.

SONUÇ

Dünya dans sahnesinde önemli bir yer edinen Edafos Dans Tiyatrosu ve kurucusu Dimitris Papaioannou, varoluşçuluk felsefesini ile beraber Japon Butoh dansını ve sinematografik anlatımı sahneye taşımıştır. Çalışmalarında, insanın yazgısından kurtulamama halini çeşitli biçimlerde ele alarak yaşamın döngüsel yapısını ve bu yapının kırılmadığını vurgular. Çağın gerektirdiği çokseslilik ile dans, tiyatro, müzik, görsel sanatlar ve felsefe gibi farklı disiplinleri birada kullanarak yenilikçi çalışmalara imza atmıştır. Böylelikle, dünya dans tiyatrosu tarihinde, kendisinden sonra kurulan topluluklara öncülük ederek önemli bir yer edinmiştir.

Sanat dalları birbirini benimseyerek daha güçlü ve çok katmanlı yapılar tasarlayıp sanatsal ve yöntemsel sınırları ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Sahne sanatları, kapılarını komşu dallarına açarak, kolektifleşmeyi ve özgürleşmeyi seçmiştir. Sahne ve görsel sanatlar hem kendilerini besleyip hemde şimdinin hızına yetişerek yeni anlatım alanları sunarken Edafos'un hemen her gösterisinde bu eğilimlerden faydalandığı görülmektedir. . Sinematografik Tiyatro, Dans Tiyatrosu, Çevre Sanatı, Video Sanatı ve Yerleştirme, yukarıda bahsedilen melez sanatların önemli örneklerinden bazılarıdır.

Sahne sanatları biçimsel olarak; sinema ile tiyatroyu, sirk ile pantomimi, video-art ile müziği eş zamanlı olarak kullanmaktadır. Bunun yanı sıra hızla gelişen teknolojik sahne materyelleri, anlatım dilinin önemli unsurları olarak yerini almaktadır. Sinematografik tiyatro çalışmaları, video-art performanslar, teknoloji ile sahne sanatlarının bir aradalığının en önemli örneğini teşkil etmektedir. Sinemanın anlatım araçları olan; montaj, kurgu ve eşzamanlılık tiyatronun öyküsü ile birleşerek bu yeni türü ortaya çıkarmaktadır. Biçimsel arayışların dışında içerik olarak bireye odaklanmıştır. Bu anlamda Edafos Dans Tiyatrosu'nun çalışmalarında rastlanan disiplinlerarasılık günümüz sahne sanatlarında önemli bir yer tutar.

Dans tiyatrosu, teknolojinin imkanlarından faydalanırken tekrar tiyatronun kökenine yönelmektedir. Bu yöneliş insanın ölüm ile olan ilişkisine ayna tutar. Bedenin

ve belleğin baş kahraman olduğu Dans Tiyatrosu çalışmalarında, hem minimal hem zengin prodüksiyonlarla bireysel ve toplumsal sorunlar sergilenmektedir.

Dans ve tiyatronun geçmişten günümüze kendi vurgu noktaları olan; hareketi ve sözü koruduğu gözlemlenmektedir. Bu iki sanat dalının birlikteliği; ‘Fiziksel Tiyatro’’, ‘Hareket Tiyatrosu’’, ‘Bale Tiyatrosu’ ve ‘Dans Tiyatrosu’’, gibi yeni türler oluşturdukları görülmektedir. Yukarıda adları geçen bu türler oluşurken, kimi zaman tiyatro kimi zaman ise dans kendi içinde değişimler yaşamıştır. Örneğin; Dans Tiyatrosu’nda, anlatımın baş kahramanı olarak koreografi ve müzik karşımıza çıkmaktadır. Öykünün takibi müzikle uyum içinde dans eden sanatçıların koreografisi ile sağlanmaktadır. Metin oldukça az ve klasik tiyatrodaki kullanılışından farklıdır; seyirciye hoparlörden ulaştıran sözcükler, sloganlar ve dansçıların tekrarladıkları cümle kalıpları söylenir.

Hareket Tiyatrosu ve Fiziksel Tiyatro ise tiyatronun öğeleri baskın olduğu görülmektedir. Koreografi ve sahne dansları nerdeyse hiç kullanılmamaktadır. Oyuncuların tasarladıkları hareketler fiziksel eylemlere dönüştürülerek seyirci ile buluşmaktadır. Oyuncular, rejinin seçimine bağlı olarak uzun monolog ve diyalog performansları sergilemektedir. Bale Tiyatrosu ve Dans Tiyatrosunda ise dansın öğeleri yoğun olarak kullanılır. Tüm bunlarla birlikte öykünün sürükleyiciliği ve takibi hiçbir zaman kaybolmadığı görülmektedir. Tıpkı Antik Yunan Dönemi’ndeki koro kavramında ortaya çıktığı gibi.

Antik Yunan seyircisi koronun ezgileri ve sözleri aracılığıyla, Dans tiyatrosunda ise onun koreografi anlatımı ile öyküyü takip etmektedir. Çağlar boyunca öykünün nasıl ifade edildiği değişime uğramıştır. Geçmişte kahramanı gözleyen, uyaran ve onun başına gelenleri yorumlayan koro, Dans Tiyatrosu’nda modern bireyin kendisi olarak merkeze yerleşir. Günümüzde koro, çağın sahnesine ‘Ben kimim?’ felsefi sorusunu yazmaktadır. Kendine ve üretimine yabancılaşan insan, varoluşunu ve kimliğini sorgulamaktadır. Ölüm bilgisi ile yaşadığı bu yerküre üzerinde, büyük bir çaresizliğe kapılmıştır. Kendisini tanımlayan şeyin ne olduğu üzerine düşünmektedir. Dans tiyatrosu,

tamda bu insanlık durumunu sahneye taşımaktadır. Sergilenen bu hal, çoksesli sanat anlayışının odak noktasına yerleşir. Bu odak noktası, şeylerin kavramsal çerçevesi ve nasıl anlatıldığı üzerine kurulmaktadır. Bu bağlamda dans ile tiyatronun tarih boyunca iç içe geçiş noktaları, çağın sahne dilini okumak adına önemli bir duraktır.

Geçmişten bugüne dans ile tiyatro, avını nasıl yakaladığını gösteren avcı, halkı uyaran kahin, soyluları güldüren soytarı, özgürlük için savaşıyan devrimci, kapitalist sistemin içine sıkışmış birey gibi farklı çehrelerle tarih sahnesine çıkmıştır. Tüm bu yolculuk boyunca her iki sanat dalı birbirine eşlik etmiş, birinin kısıtlandığı yerde diğeri baskın olup yeni bir ifade biçimi ortaya çıktığı görülmektedir. Tıpkı 17. Yüzyıl Avrupasında sözselsel ifade imkanı yasaklanan tiyatroların, dans ve hareketi vurgu noktasına alıp mim, jest ve sessiz bedensel ifadelerden oluşan pandomim sanatı ile figürleri canlandırması gibi.

Dans ile tiyatro arasındaki bu işbirliği zamanla güçlenerek 20.Yüzyıl ile beraber ‘Dans Tiyatrosu’ kavramını sahneye taşımıştır. Modern dansın öncüleri tarafından inşa edilen bu melez sanat, her iki dalın anlatım araçlarını teknolojik sahne araçları ile birleştirerek sesini yükseltmeye başlamıştır. Çoğu teorisyen bu çalışmaları, ‘Dans mı yoksa tiyatro mu olarak tanımlanmalı?’ tartışmalarını sürdürmeye devam etmektedir. Halbuki çağın sahne dili, teklikten arınmayı ve her anlamda çoksesli ifade alanları yaratmayı savunmaktadır.

Dimitris Papaioannou’nun ve kurucusu olduğu Edofs Dans Tiyatrosu’nun çalışmaları özgün kavramsal çerçeveler yaratıp günümüz sahne sanatlarına yeni bir soluk kazandırıp çoksesliliği savunan yeni nesil sanatçılar için yol açmaktadır. Edafos, Wilson Tiyatrosu’nun anlatım araçları olan; düşsellik, imgelem, süreksizlik, Varoluş Felsefesi, Japon Butoh Dansı ve mitolojik temalar kullanarak kendine has, özgün bir sahne dili yarattığı gözlemlenmektedir. Bu dil, çağın gelişen teknolojisi ile birleştirerek etkileyici prodüksiyon çalışmaları ortaya çıkartmıştır. Bu çalışmalara bir yandan bireyin parçalanmış kimliğini, yalnızlığını, cinsiyetçiliğini ve bekleyişini anlatırken diğeryandan

Aids gibi nadir işlenen konulara yer verdiği görülmektedir. Topluluğun sahne dilinde; çıplaklığa, dansçı-oyuncuların sınırlarını zorlayacak bedensel ifadelerine, seyircinin zaman algısını şaşırtacak yavaşlığa rastlarız. Edafos çalışmalarında, sahneye karanlık ve büyüleyici resimlere rastlanır.

Edafos Dans Tiyatrosu, Wilson'ın düşsellik ve yavaşlık araçlarından yola çıkarak sahnede 'zaman manüplasyon' kavramını ortaya çıkartmıştır. Sahnede uzun dakikalar boyunca ağır çekim yürüyen dansçı-oyuncular, aynı yavaşlıkta dönen büyük nesne ve dekor parçaları görülmektedir. Topluluk, bu anlatım seçimi ile seyirciye dışarıda yaşadığı hızlı hayatın tersini sunar. Bu aktarım ile yürüme, sarılma, uzanma gibi gündelik eylemler üzerine vurgu yapılmaktadır.

Çalışmalarının çoğunu modern Sisifos öyküleri olarak tanımlamak yerinde olacaktır. Topluluk, sınırların ve sorumlulukların içinde yaşayan insanın, özgür olup olmadığını ve nasıl özgürleşebileceğini tartışmaya açmaktadır. Sisifos mitinde, tanrılar Sisifos'u bir kayayı sürekli bir biçimde dağın tepesine çıkarmakla cezalandırmıştır. Ancak kaya dağın tepesine çıkarıldığı an tekrar aşağı doğru yuvarlanır. Böylelikle Sisifos kısır döngü içinde her gün taşı tekrar yuvarlayarak dağa çıkartır. Tıpkı kaya taşıma cezasına çarptırılmış Sisifos gibi çağın insanı, hayatta kalma mücadelesi içinde, her gün yeniden ve yarın tekrarlayacağını bildiği sorumluluklarını yerine getirmektedir. Mesleği, cinsiyeti ve toplumun ona yüklediği rol, kişinin sınırlarını çizmektedir. Topluluk, özgürlüğünü ancak bu sınırların içinde yaratmasının mümkün olduğunu vurgulanmaktadır. Edafos Dans Tiyatrosu, toplumun dayattığı kare hayatın içine sıkışan insalık halinin fotoğrafını çekmektedir.

Edafos Dans Tiyatrosunun çokseslilik bağlamındaki önemli adımlarından biri resimsel ifadeyi kullanması olmuştur. Bu ifade öykünün, dekor, hareket ve müzik ile anlatılması üzerinden yaratılmaktadır. Özellikle topluluğun Orlondo, Helen'in Dönüşü ve Medea adlı eserlerinde dans, tiyatro ve resim disiplinlerinin iç içe geçirildiği görülmektedir. Canlanan Tablo tekniği kullanarak sahnelenen bu eserler aracılığıyla seyirci kendini tiyatro salonundan çok resim galerisinde sanmaktadır. Böylelikle,

topluluk iki katmanlı yabancılaştırma deneyimini sunmaktadır; zamansal ve mekansal yabancılaşma. İnsanın evrene yabancılaşması varoluş sorununu ortaya çıkarmaktadır. Kişi, yaşadığı çağa, çalıştığı mekana, evine, bağ kurduğu insanlara ve kendine yabancılaşmaktadır. Bu durum onu umutsuzluğa sürüklemektedir. İnsanlığın bu halini Edafos, belirsiz zamanlar, çok yavaş hareket eden bedenler ve değişen belirsiz mekanlar aracılığıyla sahneye taşımaktadır.

Topluluk eserlerinde adeta; ‘Yaşadığın zamana ve mekana alışma, uyan ve yeniden bak. Neyin kölesisin?’ diye sormaktadır. Çalışmalarında, sıkıştığı duvarların içinden çıkamayan figürler, bitmeyen bir inşaatta çalışan işçiler, yerlerde yuvarlanan çıplak bedenler ve sürekli çöp poşetleri toplayan figürler ile ifade edilmek istenen oldukça açıktır. Modern birey hapishanesini kendi yaratmaktadır. Şimdi ise çıkış yolunu aramaktadır. Topluluk insanın içinde bulunduğu durumu sergileyip herhangi bir çözüm sunmamaktadır.

Edafos Dans Tiyatrosu’nun teması ve repertuarı oldukça geniştir. Mitolojik bir öykü, bir şarkı, bir film, bir şiir ve kendi dansçı-oyuncularının başından geçmiş bir olay tıpkı Aids virüsünden hayatını kaybeden sanatçı arkadaşları Manos Hadjidakis için tasarladıkları Bir An’ın Sessizliği, Francis Ford Coppola’nın aynı adlı filminden uyarladıkları Dracula eserleri gibi. Yenilikçi repertuarı ile kendisinden sonra oluşan dans ve tiyatro topluluklarına ışık tutmaktadır.

Topluluğun, zengin ve katmanlı sahne diline sahip topluluk, Japon Butoh dans sanatından oldukça çok etkilendiği gözlemlenmektedir. Erken dönem eserlerinden dansçı-oyuncuların bedenlerinin beyaza boyanması, hareket kaliteleri ve karanlık yüzleri ile yüzleşme üzerine yaptıkları çalışmalar Butoh estetiğini çağrıştırmaktadır. Kuşkusuz, kaotik dünyanın içinden sıkışmış modern bireyi aynayalan grubun Butohvari bir üslup seçmesi şaşırtıcı değildir. Karanlığın dansı olarak bilinen Butoh, ikinci dünya savaşının ardından Japonya’da ortaya çıkmıştır. Butoh dansçıları, yavaş hareketleri, kasılma ve titremeleri ile savaş sonrası bedenlerin yaşadıklarını sembolize etmektedir. Edafos,

insanlık tarihinin karanlık döneminlerini bu dans aracılığıyla sembolize ederek sahneye taşımaktadır.

Edafos Dans Tiyatrosunun, farklı disiplinleri cesurca harmanlayarak özgün bir sahne dilini yaratarak ses getirmiştir. Bugünden bakıldığında, topluluğun yaptığı çalışmalarının dünya sahne sanatlarına büyük katkıda bulunduğu ve yön verdiği görülmektedir. Özellikle 2018 yılında Edafos Dans Tiyatrosu'nun kurucusu Dimitris Papaioannou'nun, Pina Bausch'un kurduğu Wuppertal Tanztheatre'a misafir koreograf olarak çağrılıp Bausch'a adadığı 'Since She' eseri dünya sahne sanatlarında önemli bir yer edinmiştir.

Papaioannou eserlerinde ölüm bilgisiyle yaşayan insanın traji-komik öyküsünü anlatmaktadır. İnsan bedenine ve çıplaklığa hayran olan koreograf, sahnede tek güzel ve estetik olan şeyin bu olduğunu savunmaktadır. Provalar sırasında dansçı-oyunculara verdiği malzemeler ve temalarla onları özgür bırakarak yaratım süreçlerine şahitlik eder. Böylece koreograf olarak malzeme avına çıkar. Çoğu zaman provalarını kayıt altına alan Papaioannou, kaçırdığı detayları bulmak üzere bu kayıtları izler. Bu çalışma yöntemi onun sinematografik tiyatronun montaj ve kurgu tekniğinden faydalandığını göstermektedir.

Papaioannou, kendi fikirlerinden daha etkili yeni bir fikir sunan dansçı-oyuncularının malzemelerini kullanıp onlara özgür bir yaratım alanı sunmaktadır. Yaratım sürecinde psikolojik durumlarla ilgilenmeyen koreograf sadece hareket kalitesi üzerine çalışmaktadır. Dünya dans ve tiyatro tarihinde Robert Wilson ve Erick Hawkins gibi önemli isimlerin yanında çalışmış bir koreograf ve çok yönlü bir sanatçı olarak adını tüm dünyaya duyurmuştur. Papaioannou'nun eserleri içinde yaşadığımız çağı tüm çıplaklığıyla sergilemektedir. Adeta bir heykeltraş gibi insan bedenini kullanma biçimi, anlatım gücü, sahnede yarattığı şiirsel dil ve nesnelere yaklaşımı ile seyircisini hipnoz eden çalışmalar tasarlamaktadır.

Papaioannou ve Edafos Dans Tiyatrosu, sahne sanatları tarihine, disiplinlerarası çalışmaları, çarpıcı temaları ve özgün anlatım dilleri ile devrim denilebilecek nitelikte değişiklikler yaptığı görülmektedir. Dans Tiyatrosunun kurucularından olan Pina Baush'un izinden ilerleyen Dimitris Papaioannou günümüzde, 'Since She' ve 'The Great Timer' çalışmaları ile dünya turuna devam etmektedir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR:

AKSAN, Şebnem (2011). *Yirminci Yüzyıl Dans Sanatı- Kuram ve Pratik*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

ANDERSON, Janet (2010). *World of Dance: Modern Dance, Second Edition*, Chelsea , New York: House Publishers.

BARBIERI, Donatella (2017). *Costume in Performance: materiality, culture and the body*, New York: Bloomsburg Publishing

BARIN, Naush (1999). *Batı Dans Tarihi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

BENTLEY, Erick.(1957). *The dramatic event: an American chronicle*, Beacon Press.

BROCKETT, Oscar (2000). *Tiyatro Tarihi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

CAMUS, Albert (2009). *Sisifos Söyleni*, (Çev. Tahsin Yücel) İstanbul: Can yayınları.

CANDAN, Ayşin (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

CARTER, Alexandra (2004). *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, İstanbul: Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu Yayınları.

COHEN, Selma Jeanne (1974). *Dance As A Theatre Art: Sources Reading in the Dance History From 1581 to the Present*, Princeton Book Company.

COHEN, Selma Jeanne (1969). *The Modern Dance: Seven Statements of Belief*, Wesleyan University Press.

ÇALIŞLAR, Aziz(1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

EMİROĞLU, Kudret (2003). *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.

EURİPİDES, (2006). *Medea*, (Çev. Metin Balay), İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.

FESA-EMMANOUEL, Elenei (2004). *Dance And Theatre*, Atina: Efessos.

FUAT, Mehmet (2010). *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: MSM Yayınları.

FRALEIGH, Sondra (2010), *Butoh_Metamorphic Dance and Global Alchemy*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago and Springfield.

GENET, Jean (1964). *Hizmetçiler* (Çev. Salah Bırsel), Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

GİLL, John (2011). *Athens*, Atina: Andrews UK Limited.

GOMBRICH, Ernst (1994). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul:Remzi Kitabevi.

GRAOU, Andree & Stephanie Jordan (2000). *Europe Dancing: Perspectives on Theatre Dance and Cultural Identity*, New York: Routledge.

HEIDEGGER, Martin (1977). “Science and Reflection” *The Question Concerning Technology and Other Essays*, (Çev. William Lowitt). New York: Harper.

HOLMBERG, Arthur (1996). *The Theatre of Robert Wilson*, :Cambridge University Press.

INNES, Christopher (2004). Avant-Garde Tiyatro 1892-1992, (Çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

LATACAZ, Joachim (2006). Antik Yunan Tragedyaları, (Çev. Yılmaz Onay), İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.

MARTIN, John (1968). The Modern Dance, New Jersey: Publishers Princeton.

MIQUEL Morey, Carmen Padro (2003). Robert Wilson, (Çev. Graaham Thomason), Barselona: Ediciones Poligrafa.

NUTKU, Özdemir (2000). Dünya Tiyatro Tarihi I, İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.

PAVİS, Patrice (1998). Dictionary of the theatre: terms, concept, and analysis, Kanada: University of Toronto Press

PAVİS, Patrice & Aktaş, Ş. (2000). Gösterimlerin Çözümlemesi: tiyatro, mim, dans, dans tiyatrosu, sinema, Ankara: Dost Kitabevi.

RICHARDS, Thomas. (2005). Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak, (Çev. Hülya Yıldız, Ayşin Candan), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

RUBİN, D., Nagy, P., & Rouyer, P. (Eds.). (2001). The World Encyclopedia of Contemporary Theatre: Europe (Vol. 1). Taylor & Francis.

RODOSTHENOUS, George (2017). Contemporary Adaptaions of Greek Tragedy: auteurship and directional visions, Bloomsbury Academic.

SARTRE, Jean Paul (2010). Varlık ve Hiçlik, Fenomenolojik Ontoloji Denemesi, (Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen), İstanbul: İthaki Yayınları.

ŞENER, Sevdâ (2010). Düünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

TANER, H., METİN And, & NUTKU, Ö. (1966). Tiyatro terimleri sözlüğü, Ankara:Ankara Üniversitesi Basımevi.

TZIOVAS, Demetres (2014). Re-imagining the past: Antiquilty and modern Greek culture, Classical Presences.

TURGUT, İhsan (1993). Sanat Felsefesi, İzmir: Üniversite Kitabevi.

VEYİS, Sedat (1971). Etnoloji Sözlüğü, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi Yayınları.

QUADRI, Franco, Franco Bertoni, Robert Stearns (1998). Robert Wilson, (Çev. Jenny McPhee), New York: Rizzoli International Publications.

BASILMAMIŞ KAYNAKLAR:

ÇOŞKUN, Ezgi (2008). Fiziksel Tiyatro Çalışmalarının Kapsamı ve DV8 Grubunun Fiziksel Tiyatro Yaklaşımı, Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi, dan. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Adana. Türkiye.

AKGÜL, Kamile Perçin (2006). Kişilerarası İletişimde Dans ve Beden Dili İşlevini Etkileyen Etmenler ve Bir Alan Araştırması, Yayımlanmamış Doktora Tezi, dan. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Konya. Türkiye.

BOSTANCI, Aslı (2017). The Last Unicorn Eseri Üzerinden Beden-Ses İlişkisinin Araştırılması: Bedenin Uzantısı Olarak Ses, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Modern Dans Programı, İstanbul. Türkiye

CARSON, David (2014). Epic Tanztheater: Bausch, Brecht, and Ballet Opera ,Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Bowling Green State Üniversitesi, Teksas. Amerika.

MİRANDA NI, Shu-Lan (2002). The Development Of A Genre: Pina Bausch And Late Twentieth-Century Dance Theatre, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Teksas Tech Üniversitesi

TAPMAZ, Çiğdem (2012). Halk Oyunları Çalışmalarının İlköğretim 5. Sınıf(10-11 yaş grubu) Öğrencilerinin Sosyal Uyum Düzeylerinin Etkisi Üzerine Bir İnceleme, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı. Türkiye.

TERCAN, Ceren (2016). Topluma Katılım Aracı Olarak Dans, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Balıkesir. Türkiye.

TSİNTZİLON, Steriani (2012). Modernising Contemporary Dance and Greece in the mid-1990s: Three case studies from SineQuaNon, Oktana Dancetheatre and Edafos Company, Yayınlanmamış Doktora tezi, dan. Roehampton Üniversitesi Dans Bölümü, Yunanistan.

TZARTZANI, Ioanna (2007). Interplays of Ethnicity, Nationalism and Globalisation within the Greek contemporary dance scene: Choreographic choices and constructions of national identity, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. University of Surrey.

ÜNLÜ, Ö.Barbaros (2009). Dans Tiyatrosunun Oluşumda Dans Antropolojisinden Yararlanma Yolları ve Anadolu Danslarından Model Önerileri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, İzmir. Türkiye.

YAŞAR, Esra (2017). Pina Bausch ve Dışavurumculuk, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Ana Sanat Dalı Tiyatro Programı, İstanbul. Türkiye

DERGİLER VE MAKALELER:

BONFITTO, Matteo (2016). “Still Life an The NonPhilosophical Stone”, ARJ | Brazil | V. 3, n. 1 | p. 158-170 | Jan. / Jun. 2016

DELİKONSTANTİNİDOU, Katerinea (2014). “Non-Still Life: A Mosaic Portrait of Dimitris Papaioannou”, Gramma: Journal of Theory and Criticism, 22(2), ss.217-230

DEMİRKANLI, Cemal (1995). “Türkiye’de Dans Tiyatrosu Tartışılıyor”, Tiyatro Aylık Tiyatro Dergisi, Sayı:55, Aralık.

GÖLDERE, Selçuk (2017). “Doğu’nun Estetik Fikirleri ile Batının Mantıklı Teorileri Sentezi Olarak `Erick Hawkins Modern Dans Tekniği`, Sahne ve Müzik Araştırma Dergisi. Sayı 5, ss:173-210.

KASAI, Toshiharu (1999). “A Butoh Dance Method for psychosomatic explaration”, MEMOIRS-HOKKAIDO INSTITUTE OF TECHNOLOGY, 27, ss. 309-316

KASAI, T., & PARSONS, K. (2003). “Preception in the butoh dance”, MEMOIRS-HOKKAIDO INSTITUTE OF TECHNOLOGY, 31, ss.257-264

FERAL, Josette (1982). “Performance and Theatricality”, Modern Drama, Vol:25, no:1, s.178

MANNING, Susan A. & Melisa Benson (2002). “Kesintili Süreklilik” (Çev. Meltem Aravi), Mimesis: Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, sayı 9, s.176

SCHILCHER, Suzanne (1993). “The Dance Theatre of Kurt Joos: The West German Dance Theatre Paths From The Twenties To Present”, Choreography And Dance, Sayı 3, ss. 22-44

İNTERNET KAYNAKLARI:

DEHMEN, Bedirhan (2007). “Dans- Tiyatro İlişkisi Ekseninde Dans Tarihine Bir Bakış - I “, <http://www.bgst.org/dans-tarihi/dans-tiyatro-iliskisi-ekseninde-dans-tarihine-bir-bakis-i> [10 Ocak 2018].

GOATER Delphine (2015). 'Dramatic and Poetic', <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/66-productions/still-life/555-still-life>

HAHN, Thomas (2015). “Masterful in its strength and clarity “, <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/66-productions/still-life/555-still-life>

HELENICA (2000). ‘Modern Greek Art, Painting, Sculpture and Photography’, <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Art/en/ModernArt6.html>

ORAL, Zeynep (2006). “Yazılar 2000: Alkışlar”, http://www.zeyneporal.com/yazilar/2000/18_mayis_2000.htm [18 Ocak 2018]

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “The Brother Grimm Fairy Tales “,
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/41-productions/1996-the-brothers-grimm-fairy-tales/232-the-brothers-grimm-fairy-tales>

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “EDAFOS DANCE THEATRE”,
<https://www.dimitrispapaioannou.com/en/profile> [20 Nisan 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “THE LAST SONG OF RICHARD STRAUSS, DP NOTE”,
<https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/50-productions/1990-the-last-song-of-richard-strauss/320-1990-the-last-song-of-richard-strauss> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “Visual Art’,
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007) ‘THE STORM’,
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/45-productions/1997-the-storm/268-storm>

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “MOONS, DP NOTE”,
<https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/42-productions/1992-moons/243-moons> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “MEDE, DP NOTE”,
<https://www.dimitrispapaioannou.com/en/medea> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “THE RETURN OF HELEN, DP NOTE”,
<https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/64-productions/1999-the-return-of-helen/463-the-return-of-helen> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “VOLCANO, DP NOTE”, <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/63-productions/1998-volcano/454-volcano> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “THE MOUNTAIN, DP NOTE”, <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/54-productions/1987-the-mountain/356-1987-the-mountain> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “THE RAINCOAT, DP NOTE”, <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/53-productions/1987-the-raincoat/347-1987-the-raincoat> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “DRACULA, DP NOTE”, <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/dracula> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2008). “MONUMENT, DP NOTE”, <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/48-productions/1997-monument/302-monument> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “IPHIGENIA AT THE ARTA BRIDGE, DP NOTE”, <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/55-productions/1995-iphigenia-at-the-bridge-of-arta/380-iphigenia-at-the-bridge-of-arta> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “XEANIK’S ORESTIA THE AESCHYLUS SUITE, DP NOTE”, <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/43-productions/1995-xenakis'-oresteia-the-aeschylus-suite/250-xenakis'-oresteia-the-aeschylus-suite> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “A MOMENT’S SILENCE, DP NOTE”, <https://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/a-moment-s-silence> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “ROOM I, DP NOTE”,
<https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/52-productions/1988-room-i/338-1988-room-i> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “ROOM II, DP NOTE”,
<https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/51-productions/1990-room-ii/333-room-ii> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “HUMAN THURST, DP NOTE”,
<https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/59-productions/1999-human-thirst/412-human-thirst> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “THE STORM, DP NOTE”,
<https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/45-productions/1997-the-storm/268-storm> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “FOR EVER, DP NOTE”,
<https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/40-productions/for-ever/223-for-ever> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “2004 BIRTHPLACE, DP NOTE”,
<https://www.dimitrispapaioannou.com/en/recent/birthplace-2004> [29 Mayıs 2018].

PAPAIIOANNOU, Dimitris (2007). “CLOSING CEREMONY, DP NOTE”
<https://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/47-productions/2004-closing-ceremony/284-closing-ceremony> [29 Mayıs 2018].

SAVRAMI, Katia (2006). “A Guide For Dance in Athens” ,
<http://www.savrami.gr/educ.asp?articleID=3&lang=en§ion=12>

SIRVIN Rene (1998). “Greece Rediscovered”,
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/medea>

TSATSOULIS, Dimitris (2014). ‘A Kind of Musical Theatre’,
<http://www.dimitrispapaioannou.com/en/archive/66-productions/still-life/555-still-life>

THOMSON, Ashley (2006). “#RoleModelReading: An interview with Dimitris Papaioannou” <http://homeronline.com/rolemodelreading-an-interview-with-dimitris-papaioannou/> [10 Ocak 2018].

ÖZGEÇMİŞ

Gizem TATAROĞLU

1989, İstanbul doğumlu. 2007, Kadıköy Güzel Sanatlar Lisesi Tiyatro Bölümü'nden 2007 mezunu. 2012, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Tiyatro Ana Sanat Dalı Oyunculuk Bölümü mezunu. 2015 yılında Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Bölümü'nde yüksek lisans yapmaya başladı. Tiyatro ve koreografi ile uğraştı. 2016 yılında Vol:5 Tiyatro'yu kurdu. Oyuncu olarak görev aldığı 'Medea Belleği' ile XVII. Direklerarası Ege Seyirci Ödülleri kapsamında Yenilikçi Tiyatro ve yönetmenliğini yaptığı 'Otel Kırık Bellek' ile XVIII. Direklerarası Ege Seyirci Ödülleri kapsamında Tek Kişilik Prodüksiyon ödülleri değer görüldü. Boyoz Akademi Sanat Merkezi ve Nazım Hikmet Kültür Merkezi İzmir'de oyunculuk ve hareket dersleri verdi. 2015 yılından beri 'Oda ve Bellek' başlığı altında çeşitli mekanlarda fiziksel tiyatro atölyesi gerçekleştirmektedir.

Oyuncu Olarak Görev Aldığı Çalışmalar

- 2019 - Hiç Kimse, Vol:5 Tiyatro
- 2018 - Bazı Kadınlar, Tiyatro Kalemi
- 2018 - Kelebeklerin Peşinde, Konak Belediyesi Kadın Müdürlüğü
- 2017 - Çılgın Dünya, İzmir Devlet Tiyatrosu
- 2017- Medea Belleği, Vol:5 Tiyatro
- 2016 - Oyunbozan, Vol:5 Tiyatro
- 2016 - Tehlikeli Saplantı, Vol:5 Tiyatro
- 2016 - Sakar ile Bakar, Karşı Sanat Tiyatrosu
- 2015 - Islak Ekmek, Han Tiyatrosu
- 2015 - Kocasını Pişiren Kadın, Han Tiyatrosu
- 2015 - Gizemli Kokular Adasında Hazine Avı, İzmir Kukla Festivali

Koreografi ve Hareket Düzeni Olarak Görev Aldığı Çalışmalar

- 2019 - Advıye, Tiyatro Pınarı
- 2019 - Sınırdı, Bornova Şehir Tiyatrosu

2018 - K      Filozoflar, Boyoz Akademi
2013 - K      Filozoflar, Gölgeler   ocuk Tiyatrosu
2013 - Gölgeler Dükkanı, Gölgeler   ocuk Tiyatrosu

Yönetmen Olarak Görev Aldığı   alışmalar:

2019 - Güzel Hayaller Durağı, Vol:5 Tiyatro
2018 - Otel Kırık Bellek, Vol:5 Tiyatro
2018 - Lusin, Boyoz Akademi Sanat Merkezi
2017 - Gölgeler Dükkanı, Gölgeler   ocuk Tiyatrosu
2013 -   a ırılmayan Yakup, Duende Tiyatro

Sahnelenen Tiyatro Metinleri

2019 - Güzel Hayaller Durağı (  ocuk Oyunu)
2014 - K      Filozoflar (  ocuk Oyunu)
2013 - Gölgeler Dükkanı (  ocuk Oyunu)