

ROMEO CASTELLUCCI'NİN ENDOJEN TRAGEDYA'SININ PARİS EPİZOTU ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR ÇÖZÜMLEME DENEMESİ

Doç. Dr. Münip Melih Korukçu*
Ahmet Ayaz Yılmaz**

Özet: 20. Yüzyılda tanımlanan postmodernizm, moderniteyi sorgulayan bir bakış açısı geliştirmiştir. Buna göre; modernizme ait olan kesin tanımlar ve tanımlanan türler yapıbozumuna uğramış, deneysellik, türlerarasılık, parçalılık gibi kavramlar ön plana çıkmaya başlamıştır. Tiyatro sanatında ise bu bakış açısı, yeni bir öz ve biçim sorgusu ile teatral olanın peşinden postdramatik tiyatro kavramını doğurmuştur. Postdramatik tiyatro ise Castellucci gibi başka sanat dallarında eğitim görmüş uygulayıcıların elinde kendi görsel dilini yaratmıştır. İtalyan sanatçı, 2000'li yıllardan itibaren disiplinlerarası performatif çalışmalarla dikkat çeken bir yönetmendir. Bu makale, Romeo Castellucci'nin Endojen Tragedya performansının Paris epizodunun göstergebilimsel açıdan incelenmesini merkezinde bulundurmaktadır. Castellucci, bu yapımında, kendi yıkımını yaratan insan türünün yeryüzündeki yolculuğunu kurgulanmış göstergeler aracılığıyla tarif etmektedir. Bu epizotta arkaik çağlardan başlayarak postmodernizme dek uzanan soy yıkım yolculuğu göstergelerin yıkılıp yeniden oluşturulmasıyla aktarılmaktadır. Bu araştırma ise yönetmenin "Paris" epizodunu göstergebilimsel açıdan çözümleyerek yönetmenin gösterge seçimlerinin içerdiği özü bulgulamayı amaçlamaktadır. Böylelikle Endojen Tragedya örneği sayesinde tiyatral olan bir gösterimde postdramatik tiyatronun bileşenlerinin, göstergelerinin ne olduğuna ve yapı ile ilişkisinin neler olabileceğine ilişkin bir yaklaşımı da ortaya çıkarması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Postdramatik Tiyatro, Endojen Tragedya, Romeo Castellucci, Paris.

Geliş Tarihi: 26.07.2021

Kabul Tarihi: 26.11.2021

Makale Türü: Araştırma Makalesi

* İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Drama ve Oyunculuk Bölümü Beşyol, İnönü Cd. No:38, 34295 Küçükçekmece/İstanbul mumeke@gmail.com, ORCID: 0000-0002-3628-0484

** İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Drama ve Oyunculuk Bölümü Beşyol, İnönü Cd. No:38, 34295 Küçükçekmece/İstanbul ahmetayazilmaz@gmail.com ORCID: 0000-0002-2884-274X

A SEMIOLOGICAL ANALYSING PRACTICE ON THE PARIS EPISODE OF ROMEO CASTELLUCCI'S TRAGEDY ENDOGENIDIA

Assoc. Prof. Münip Melih Korukçu*
Ahmet Ayaz Yılmaz**

Abstract: Postmodernism, defined in the 20th century, has developed a perspective that questions modernity. According to this; Definitive definitions, defined genres belonging to modernism have been deconstructed, and concepts such as experimentation, interspecies, and fragmentation have come to the fore. In theater art, this point of view has led to the postdramatic theater concept after the theatrical with a new question of essence and form. Postdramatic theater, on the other hand, has created its visual language in the hands of practitioners trained in other arts such as Castellucci. The Italian artist is a director who has attracted attention with interdisciplinary performative works since the 2000s. This article centers on the semiotic examination of the Paris episode of Romeo Castellucci's performance in Tragedia Endogonia. Castellucci defends the human species journey that created its own destruction through the use of fictional indicators. In this episode, the journey of genealogical destruction starting from the archaic ages to postmodernism is conveyed by the destruction and reconstitution of signs. This research aims to find the essence of the director's episode of "Paris" by analyzing it semiotically. Thus, thanks to the example of Tragedia Endogonia, it aims to reveal an approach to the components and indicators of the postdramatic theater and how they are formed in a theatrical performance.

Keywords: Postdramatic Theatre, Tragedia Endogonia, Romeo Castellucci, Paris.

Received Date: 26.07.2021

Accepted Date: 26.11.2021

Article Types: Research Article

*Istanbul Aydın University, Fine Arts Faculty, Drama and Acting Department. Beşyol, İnönü Cd. No:38, 34295 Küçükçekmece/İstanbul mumeke@gmail.com ORCID: 0000-0002-3628-0484

**Istanbul Aydın University, Fine Arts Faculty, Drama and Acting Department. Beşyol, İnönü Cd. No:38, 34295 Küçükçekmece/İstanbul ahmetayazilmaz@gmail.com ORCID:0000-0002-2884-274X

1. GİRİŞ

20. Yüzyılın son çeyreğinde tanımlanmaya başlayan postmodernizm, yaşamın her alanında olduğu gibi, sanatta ve edebiyatta da moderniteye eleştirel bir bakış açısı getirmiştir. Sanat alanında ve doğal olarak tiyatro sanatında da yeni bir arayış ve/ya da değişim süreci içerisine girilmiştir. Kuşkusuz ki, çağın getirmiş olduğu, toplumsal olaylar, teknolojik gelişmeler ve siyasi dinamiklerin değişkenliği yaşamın tüm alanlarında olduğu gibi bu değişimin öncüsü olmuş ve sonuç olarak tiyatroyu da etkilemiştir. Postmodernizm ile birlikte, modernitenin tanımladığı yapılar, kemikleşmiş tanımlar ve hatta keskin, bilimsel tahliller yerine, deneysellik, parçalılık, içiçe geçişlik ve türlerarasılık konuşulmaya başlanmıştır. Bu durum tiyatro sanatına da yansır. Modern tiyatrodaki hala Aristoteles'in tanımladığı dramatik tiyatro egemendir ve dramatik tiyatrodaki metin başat unsur olarak kabul edilir. Buna karşın modern sonrası süreçte tiyatro sanatında ortaya çıkan eğilimlerden biri olan postdramatik yaklaşımda metin önceliğini kaybeder. Postdramatik tiyatrodaki tiyatroyu oluşturan bileşenlerin belirlenmiş bir hiyerarşik sıralaması söz konusu değildir. Metin de diğer bütün unsurlar gibi sadece bir unsurdur ve varoluşu hayati bir nitelik taşımamaktadır. Lehmann Postdramatik Tiyatro adlı eserinde (2005, s.56), bu yaklaşımı, hiyerarşinin yok olması, gösterge yoğunluğu, eş zamanlılık, gösterge yığılması, müziksellik, bedensellik, somut tiyatro, gerçekliğin çöküşü ve olay/durum ilkeleriyle açıklamaktadır. Ona göre postdramatik yaklaşım bu çağın tiyatrosudur. Yeni formlar, kendi estetik anlayışı ile benzersiz ve hiyerarşik olmayan yapı ve yapılar karşılaşması sunar. Metnin ve yazarın tanrılaşmasının önüne geçen bu tür, tiyatrodaki yazar, yönetmen, tasarımcı, oyuncu, dekor, butafor, müzik ve müzisyen gibi kavramlar ve yapılar arasındaki, hem sahneleme üzerine

kurulmuş hem de ihtiyaç hiyerarşisi üzerine kurulmuş, her türlü liderliği, baskınlığı yok etmiştir. Bu yaklaşım türlerarasılığa fazlasıyla yer açmıştır. Böylelikle gösterimin oluşması için görsel, işitsel ve eylemsel olan tüm unsurlar ve diğer türlerin dahililiyeti bütünde bir gösterim oluşturur. Bu nedenle postdramatik tiyatroya ilişkin inceleme ve analiz sürecine girildiğinde kendine has ve eşsiz bir dramaturji çalışmasına gereksinim duyulur. Göstergebilim de bu analiz çalışmalarında başvurulan yöntemlerden biri olarak kullanılmaktadır.

Ferdinand de Saussure, Charles Morris ve Charles Pierce gibi düşünürlerin öncülleri kabul edildiği göstergebilimin (semiyotik) kökeni Prag Dilbilim Okulu'nun çalışmalarına dayanmaktadır. "Pierce, mantıkla göstergebilimin hemen hemen aynı şeyler olduğunu söyler. İkisinin de soyutlama ve simgeleme edimlerini incelediğini savunur" (Erkman, 1987, s.28). Pek çok alanda yararlanılan göstergebilim ile tiyatroyu sanatını buluşturmak yeni bir yaklaşım değildir. "Erika FischerLichte, tiyatro göstergebiliminin çok uzun bir geçmişe sahip olduğunu ifade eder ve ilk izlerine Diderot'dan Lessing'in çalışmalarına dek rastlanabileceğini öne sürer" (Kocabay, 2008, s.39) Gösterimi, göstergeler ve onlar arasındaki ilişki üzerinden analiz etmeyi amaçlayan bu yaklaşıma göre "Bir göstergenin göstergesi olarak tiyatro, gerçek nesnelere kurmaca bir dünyanın içine gösterge olarak yerleştirir ve nesnelere, ikili anlam kazanmış olurlar" (Çelik, 2003, s.40). Prag Dilbilim okulundan bugüne, tiyatrodaki göstergebilim üzerine, Otokar Zich ve Tadeusz Kowzan gibi önemli araştırmacılar göstergeleri sınıflandırabilmek ve çözümleyebilmek için çeşitli sistem ve yapı önerilerinde bulunmuşlardır. Lehmann'a göre de; "Tiyatro, göstergebilim biçimi aracılığıyla algı ile ilgili örtük bir tez oluşturur" (2006, s.82). Bu tezin anlaşılması için temel olarak öncelikle somut ve kavramsal öğeleri ayırtmak hedeflenir. Bu çalışmalar aydınlatılan

göstergelelerin birbirleriyle ilişkileri ve olgusalılıkları üzerine yeni verileri inceleme imkanı sunar. Literature et Signification adlı yapıtında Roland Barthes de tiyatroyla ilgili bir dizi soru sorar: “Bu ayrıcalıklı göstergebilimsel objeyi nasıl inceleyebiliriz? Göstergeler arasında ne tür bir ilişki mevcut? Teatral bir üründe anlam nasıl oluşur? Teatral gösteren nasıl biçimlenmiştir? Modelleri nelerdir?” (Aston, 1991, s.9). Yaratılan ve alınılan anlamı tetikleyen, simgelenmiş göstergelerdir. “Tiyatronun kendine özgü, anlam üreten bir dizge olarak nasıl işlediğini görmek ve inceleyebilmek için şifresini, yani onun göstergelerini ve olası kombinasyonları ile anlamlarını tanımlamak ve analiz etmek gerekir” (Çelik, 2003, s.44). Öte yandan postdramatik yaklaşımda hem biçimsel hem de öze ilişkin anlamların dolayısıyla göstergelerin de kırılması görülmedik bir şey değildir. Bu nedenle Patrice Pavis, “Gösterim içerisinde her şey bir gösterge olabiliyorsa ve eğer her şey kesin olarak gösterge olabiliyorsa ve eğer hiçbir şey kesin olarak gösterge değilse, hala göstergebilimden yararlanmak gerekli midir?” sorusunu sorar. (Kocabay, 2008, s.113). Teatral gösterenin, gösterim sürecindeki varlığı dinamiktir. Bu dinamizm, yeni ilişkiler, ardılıklar ve sıradanlıklar üzerinden yeniden biçimlenir. Yeni biçim başlı başına bir gösterge olur iken, aynı anda başka göstergelerin dönüşümü olmasından dolayı geçmişle bir bağ, bağımsızlık ilişkisi de kurar.

Castellucci'nin kurmuş olduğu Societas Raffaello Sanzio tiyatrosunun eserlerinde postdramatik yaklaşımın yukarıda zikredilen hiyerarşinin yok olması, gösterge yoğunluğu, eş zamanlılık, gösterge yığılması, müziksellik, bedensellik, somut tiyatro, gerçekliğin çöküşü ve olay/ durum ilkeleriyle sıkça karşılaşılır. Ve yine Romeo Castellucci'nin eserlerinde göstergelerin de kırıldığı görülür (Akgül, 2020, s.157). İkonakırıcılık olarak ifade edilen bu yaklaşımı

nedeniyle, onun eserlerinde ele alıp kırıdığı ikonaların birer gösterge olarak neyi işaret ettiğini bulgulamak açısından göstergebilimden yararlanılabilir.

Romeo Castellucci, 1960 yılında İtalya'da dünyaya gelmiştir. Bolonya'da Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki eğitiminden sonra sayısız yapımlar ve sanat olayında yazar, yönetmen, sahne, ışık, ses ve kostüm tasarımcısı olarak çalışmıştır. Prodüksiyonları dünyanın en prestijli sanat festivallerine, tiyatrolarına ve operalarına davet edilmiştir. 1996'dan bugüne, en iyi tasarımcı, yönetmen, yapımlar ve yaşam boyu onur ödülleri olmak üzere sayısız uluslararası ödülün sahibi olmuştur. 2006 yılı itibariyle çalışmalarını bireysel olarak yürüttüğü bilinmektedir. Castellucci'nin yapımlarının, öz açısından bel kemiğini oluşturan iki önemli dayanak bulunur. Bunlar felsefe tarihi ve sanat tarihidir. (Bent, 2014 s.68-72) Castellucci'nin kurmuş olduğu tiyatro topluluğunun adı Societas Raffaello Sanzio'dur. Ekip, adını ünlü Rönesans ressamı ve mimarı Rafael olarak da bilinen Raffaello Sanzio'dan almıştır. Rafael, Rönesans çağında, hem resim sanatında hem de mimari sanatında üretmiş olduğu eserlerinde, görsel zenginliği ve çeşitliliği seçmiştir. Ayrıca, Platon'un insana dair yaklaşımlarını, düşüncesini resim sanatı üzerinde ifade etmiştir (Honour ve Fleming, 1982, s.357). Bu bilgiler, Castellucci ve ekibinin sanatsal yaklaşımını ve seçimlerini destekler niteliktedir. Societas Raffaello Sanzio tiyatrosu/ekibi öncelikle üç ana beyinden oluşmaktadır. Bu ekibin lideri Romeo Castellucci resim ve scenografi sanatı üzerine eğitim almıştır. Ekibin diğer üyesi, Claudia Castellucci (kız kardeşi) de resim sanatı eğitimlidir. Ekibin son üyesi, Chiara Guidi (eşi), sanat tarihi konusunda eğitim almıştır. Bu bilgiler ışığında, Castellucci'nin eserlerine bir kez daha bakılır ise resim sanatı, ünlü ressamların tablolarından esintiler ve heykel sanatına dair birçok göstergeyi nasıl bu kadar başarılı bir

şekilde bir araya getirebildiği anlaşılmaktadır. Yine, Castellucci'nin kurmuş olduğu tiyatronun kronolojik proje geçmişine bakıldığında 1986'da Holy Sophia, 1991'de Gilgamesh, 1995'de Orestia gibi sanat tarihi temellerine yaslanan eserler verdikleri görülmektedir. Raffeallo Sanzio tiyatrosu, konvansiyonel olanın dışında bir varlık göstermektedir. Bu tiyatronun yapmış olduğu seçimler içerik açısından teoloji, uygarlık tarihi, sanat tarihi ve felsefesinden beslenmektedir. Diğer yandan bu tiyatronun estetik yaklaşımı da yenilikçidir. (http1) Gösterim, tamamıyla birden fazla imgenin bir araya gelmesiyle gerçekleşir. Castellucci, bu estetik anlayış ile adeta imgeleri birbiriyle çarpıştırmaktadır. Bu anlamda bir imgeler tiyatrosu örneği sunar. Bonnie Maranca, 1976 yılında yazmış olduğu "The Theatre of Images" adlı eserde, Amerikan avangardlar, Richard Foreman, Robert Wilson ve Lee Breuer üzerinden İmgeler Tiyatrosuna dair kapsamlı bir çalışma ortaya çıkarır. Bonnie (1976, s.X) 'ya göre; Bu tiyatrodaki sözün liderliğinden söz etmek mümkün değildir. Konvansiyonel tiyatrodaki repliklerin, öykünün ve karakterlerin anlattığını burada tek başına yada bir araya gelen, birbirinin anlamını yeniden yaratan imgeler aktarır. İmge tiyatrosu ile buluşan seyirci belirgin bir anlatıdan çok çağrışımlar ile baş başa kalır. Castellucci'nin yapıtları tam anlamıyla imge tiyatrosu estetiğini benimsemiştir. "Bu imge estetiği içinde oluşturulan mekan çeşitli objeler, renkler ve biçimler ve oyuncu ile birlikte bir sahne plastiği üretir, oyuncular ve diğer tüm unsurlar seyirciyle imgesel ya da görsel anlam ve çağrışım düzeyinden bir iletişim kurar" (Akgül, 2020, s.49) Castellucci, sahne estetiğine getirdiği bu yeni dil ve iletişim arayışları ile, Avrupa Tiyatrosu'nun geleneklerinden sıyrılarak üretimler gerçekleştirmektedir. Bu sebeple Avrupa Tiyatrosu'nun önemli avangardları arasında yer alır.

2002 yılında Castellucci, Endojen Tragedya (Tragedia Endogonia) adında büyük bir performans projesi hayata geçirmiştir. Bu proje bir prodüksiyonun gösterim döngülerinden oluşmaktadır. Her döngünün gösterimlenme zamanına, coğrafik lokasyonuna göre de bir anlam üretilen bu döngüsel yapımlar bütünü, sadece performansın oluşturulma ve sahnelenme biçimine değil, aynı zamanda dağıtımına, gösterimlenmesine, erişimine dair de radikal bir varoluş sergilemektedir. Söz konusu proje üç yıl sürmüştür. On bir bağımsız gösterimden oluşan bu proje on farklı şehirde gösterimlenmiş ve dramaturjik açıdan bu şehirler baz alınarak tasarlanmıştır. Her gösterime, tasarlandığı şehrin baş harfi gösterge alınarak bir kod adı verilmiştir. Buna göre; 2002 yılında ilk gösterim İtalya'nın Cesena kentinde C.#01 koduyla gerçekleştirilmiştir. Aynı yıl, A.#02 koduyla Fransa Avignon'da ikinci epizot sergilenmiştir. 2003 yılında sırasıyla Almanya Berlin B.#03, Belçika Brüksel BR.#04, Norveç Bergen BN.#05, Fransa Paris P.#06, İtalya Roma R.#07 epizotları seyirci ile buluşmuştur. 2004 yılında ise, Almanya Strasbourg S.#08, İngiltere Londra L.#09, Fransa Marsilya M.#10 epizotları tamamlandıktan sonra bitiş epizodu C.#11 koduyla tekrar Cesena'da, yani gösterimin ilk başladığı yerde yapılmıştır. (Lyandvert, 2006, s.32). Castellucci'nin bu seçimi açık bir biçimde bir döngüyü işaret etmektedir. Bu proje, her biri birbirinden bağımsız ama tamamı bütüncül bir anlama dönüşen bir döngü buluşmasıdır. Endojen, eski Yunanca kökenli bir sözcük olan Endogenos sözcüğünden dilimize girmiştir. Endon, Yunanca'da, içinde demek iken, genos ise soy anlamına gelmektedir (Çelgin, 2011, s.42). Endojen, aynı zamanda bir biyoloji terimidir. Biyoloji terimleri sözlüğüne göre; "Hücre ya da sistem içinden gelen dokularda biyosentez ve yıkım olayları demektir" (Karol, Suludere ve Ayvalı, 1998, s.58). Bu bilgiler,

Castellucci'nin tasarlamış olduğu ve epizotlarının bütününe temel başlık olarak Endojen Tragedya adı vermesinin ardında yatan anlamın, insanın kendi soyunun yıkımından sorumlu olduğu temasını taşıyan bir gösterime referans verir. Bu soy yıkım tragedyası tarihsel ve teolojik birçok figürü gösterim alanı üzerinde buluşturur ve hatta çarpıştırır:

“Bu noktada, artık sözden arındırılmış olarak karşımıza çıkan imgeler, sadece bir “malzeme”, “madde” ve “iz” olarak karşımızda durmaktadır. Aslında bu anlatıların, Batı ikonografisinin taşıdığı sarsılmaz “kanonik” yapısı da sorgulamaya açılmaktadır. Artık teatral alan sözün merkezietçi yapısından sıyrılıp imgelerle donatılmış bir dünyaya açılırken, mevcut anlam ve dizgeler terk edilip (özellikle Pagan imgelerin Hristiyan imgelerinin yerine kullanılması yani ikonakırıcılık) Batı'nın kurucu mitleri/anlatıları ve büyük anlatılarının yalnızca bir imgeye ve simgeye dönüşmesi, “ikonakırıcı” estetik ve dramaturjinin de kapısını aralamaktadır” (Akgül, 2020, s.49).

Gösterim alanında parçalar, görüntüler, yankılar ve kalıntılar deşifre edilebilir. Ancak bu deşifreyon bütüncül bir anlatı sunmayı asla hedeflemez. Her şey yeterince parçalı, gerektiği kadar birleşik ve olabildiği kadar ayrıksıdır. Endojen Tragedya, yeryüzündeki yaşamın yaratımında kimyasal ve biyolojik unsurları andıran parçalanmış görüntüler ve metaforlar ile başlar. Bu çözümleme denemesinde Endojen Tragedya'nın Paris epizotu rastgele seçilmiştir. Daha önce de belirtildiği üzere, her epizot gösterimlendiği lokasyon ile canlı bir ilişki içindedir. Paris epizotu da gösterimlendiği lokasyonun ikonlarıyla ve Castellucci'nin Endojen Tragedya'da hedeflediği insanın soy yıkım döngüsüyle ilişkilidir. Bu epizottaki tüm figürler performans akışı ile belirlenecek ve sonrasında incelenecektir.

2. PARİS (P#06) EPİZODUNUN BİR KESİDİNİN PERFORMANS AKIŞI

Bu bölümde Endojen Tragedya'nın bölümlerinden biri olan Paris adlı epizot göstergebilimsel açıdan incelenecektir. Bu epizodun, gösterimi üzerinden deşifre edilmiş olan performans akışı ise şu şekildedir:

İki adet büyük Fransız bayrağı sallanmaktadır. Eş zamanlı olarak, polislerin coplar ile vurarak çıkardıkları sesler duyulur. Bu eylemi gerçekleştirirken gülmekte olan polisler görülmektedir. Coplarla vurma eylemini bırakarak kaybolurlar, yankı halinde son cop gürültüleri duyulur. Karanlıktır. Önce yavaşça, nota sehplarının aydınlandığı görülür. Performans alanının sonundaki pencerelerin önündeki karanlık azaldıkça yukarıdan aşağıya bir biçimde pencereler görülmeye başlanır. Alanın sağ tarafından bir sfenks heykeli sahneye itilir. Üst pencerelerden gelen ışık alanı aydınlatmaktadır. Performans alanında su birikintileri vardır ve heykel dışında alan boştur. Alt pencerelerin de üzerindeki siyah örtü çekilince içeriye güçlü bir güneş ışığı girer. Tüm pencereler aydınlanır. Mekanın sonunda, sağ tarafta ve sol tarafta olmak üzere iki büyük kapı ve üst pencereler bulunmaktadır. Söz konusu kapılar da camlıdır. Ortada iki pencere daha bulunmaktadır. Dışarıda bir figür belirir, ellerini pencere üzerine koymuştur ve oyun alanını gözetlemektedir. Alana su damlamakta olduğu görülür. Su birikintileri oluşmuştur. Dışarıdan alanı izlediğini gördüğümüz kişi pencerelerin birinden alana girer. Performans alanının önüne doğru yürür. Yarı çıplak vücuda sahip, sadece genital bölgesinin beyaz bezler ile örtülü olduğu ve başında dikenli taçın takılı olduğu bir erkek, orkestranın önüne gelmiştir. Birden, orkestranın ayağa kalktığını, önündeki nota sehplarında bulunan ışıkları kapattıklarını ve hiçbir eser çalmadan çıktıkları görülür. Erkek, heykelin

önünde durur ve ona uzun süre bakar. Heykelin eteğinde bir kafatası vardır. O sırada, sadece yarısını ve bedeninin arka kısmını gördüğümüz bir beyaz at alana girer. Erkek kafatasını eline alır uzun süre bakar. Üç polis, alana sessiz filmlerdeki hızlı çekim efekti verilmişçesine girer, pencereyi kapatır, bir eski tarz kamera getirir ve heykelin başını örter. Daha sonra cam tüp ile erkekten bir idrar örneği alırlar. O sırada pencereler tekrar bir siyah örtüyle kapanır ve alan kararır. İdrar örneğinin alındığı tüp, duvardaki uygun bir girişe yerleştirilirken, delikten idrar yoluyla ışık parlamaya başlar. Performans alanı tamamen kararır. Sanki işçilerin çalıştığı bir alan ya da bir fabrika imiş gibi sesler duyulur. Yerde bir biberon görülür. Sonrasında başka bir erkek görülür, bir önceki ile aynı kıyafet ve fiziki duruşa sahiptir. Sağ kolunda 5 yazan bir kolluk vardır. Üzerine pardösü gibi bir şey giymiş bir başörtülü kadın, bir yatak üzerinde oturmaktadır. Yanında, deri bir çanta ve poşetler vardır. Bu erkeğe bakmaktadır. O sırada yatağın boş tarafını eliyle göstererek, oraya yumuşak bir vurma eylemi yapar, bu eylem ile onu davet ettiği bellidir. Ancak erkek, bakmamaktadır ve duruşu sabittir. Bu sırada birinin duvara boya ile yazı yazma eylemi görülür. Kadının, iki memesini düzenli olarak sıkarak bir emzirme eylemi gerçekleştirdiği görülür. Birkaç işçi çalışıyormuşçasına vurma, çakma benzeri sesler duyulmaya devam etmektedir. Çeşitli makina homurtuları da bunlara eklenir. Birden tavandan, bir araba yere düşer. Emzirmekte olan kadın ve erkek aynı yerlerinde kalırlar. Sadece arka kısmı görülmekte olan at da yerindedir. Ardından ikinci bir araba düşerken birkaç saniye fark ile üçüncü araba düşmüştür. Birinci ve ikinci arabanın düşüş yönü sol iken, üçüncü araba öne sağa dönük olarak düşmüştür. Erkek, sahne önünde bu üç arabanın düşüşüne rağmen aynı şekilde durmaktadır. Tavandaki floresanlar yanmaya başlarlar.

3. PARIS (P#06) EPİZODUNUN GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEMESİ

Paris epizodunun bu kısmı, iki adet büyük Fransız bayrağının sallanması ile başlamaktadır. Fransız bayraklarının dalgalanması hali, şüphesiz ki, 1789 ile 1799 yılları arasında gerçekleşen Fransız İhtilalini anımsatır. Monarşinin devrilmesi, cumhuriyet sisteminin inşası ve Roma Katolik Kilisesi'nin ciddi reformlara gitmeye zorlandığı bir süreci işaret eder. Batı ülkeleri ve tüm dünya içinde önemli bir tarihsel harekettir. Bununla birlikte buradaki bayraklar sadece Fransız İhtilalindeki feodal yapının yıkımına değil, Endojen tema düşünüldüğünde, soy yıkımın başka bir örneği olan Yedi Yıl Savaşları'nı da anımsatmaktadır.

“Yedi Yıl Savaşları, İngiltere ve Fransa arasındaki imparatorluk kurma yarışının tüm dünyaya yayılmış mücadelesidir. Amerikalılar, bu savaflara Fransız veya Yerli savaşı deseler de, Yedi Yıl Savaşları ilk dünya savaşı olarak tanımlanabilir. Sadece Kuzey Amerika'da değil, Karayipler'de, Güney Asya'da, Batı Afrika'da İngiltere ve Fransa arasında yoğun çatışmalar yaşanmıştır” (http – 2)

Yedi yıl savaşlarının temel amacı ve Castellucci'nin de çıkış noktalarından biri olan, egemenlik iddiası ve hükmetme güdüleridir. Bu savaflarda çok sayıda kızılderili ırkına mensup kişi katledilmiştir (http 3). Fransa ve Büyük Britanya bütün dünyaya birçok açıdan sahip olmak, hükmetmek istemektedir. Amerika kıtasının iki ülke arasındaki paylaşımı olarak şekillen bu savaşların aslında çok daha büyük bir amaca hizmet ettiği görülmektedir. Bu savaşta, paralı asker kullanan ve bir süre sonra birçok açıdan ekonomik gücü zayıflayan bu iki ülke uzun yıllar didişerek tükenme durumuna gelmiştir. Bunun sonucu olarak 1763 Paris Barış Antlaşması imzalanmıştır. Bu anlaşma yedi yıl savaşlarının yani 1. Dünya savaşı öncesi ilk dünya savaşları olarak tanımlayabilecek savaşları bitiren anlaşmadır (Hazan, 2015; Rude, 2015; Ruhi,

2014). Ne var ki, adının Paris Barış Antlaşması olması, masaya oturan Fransa, Büyük Britanya, Portekiz ve İspanya'nın toprak ve hükümdarlık sınırları antlaşmasıdır. Bu antlaşmanın adının Paris olmasının Castellucci'nin bu epizoduna Paris adını vermesinin sebeplerin biri, yalnızca biri olabilir. Çünkü bu antlaşma, Fransa'yı, monarşinin bu ekonomik kayıpları kapatabilmek için, yüksek toprak vergileri çıkarmasına, dış ticaret yetkilerinin tek elde sınırlandırılıp daraltılması ve kontrolünün artırılmasına götürmüştür. Bu iki önemli sebepte, Fransız İhtilalini doğuran temel sebepler olmuştur. Aynı zamanda Fransız ihtilalinin milliyetçilik, ulusçuluk akımını başlattığı açıktır. Bu da haliyle ırkçılık kavramını doğurmuş, insanın birbirinden üstün olma güdüsü uğruna kullandığı bir kılıf ile en hayvani ve dürtüsel biçimde birbirini, çıkar uğruna katli söz konusu olmuştur. Romeo Castellucci, kuşkusuz ki resim sanatı kökenli bir sanatçı olması dolayısıyla, Paris epizodunda seçmiş olduğu bu görsel gösterge sebebiyle, üçünün de Paris Louvre müzesinde sergilendiği bilinen, Fransız ihtilalini konu alan eseriyle tanınan, döneme tanıklık etmiş üç önemli ressamın tablolarından da etkilenmiş olduğu açıktır. Bunlardan ilki ve en çok ses getireni, Fransız Ressam Eugene Delacroix'in Liberty Leading the People adlı (Halka Yol Gösteren Özgürlük) eseridir. Görsel 1'de görülebileceği gibi bu eserde Fransız bayrağının dalgalanışı bir gösterge olarak yer almaktadır. Diğeri, Görsel 2'de bulunan Fransız ressam Jean Victor Schnetz'in Fighting at the Hotel de Ville adlı (Hotel de Ville'de Savaşmak) eseridir ki bu eserde de aynı şekilde Fransız bayrağı sallanmaktadır. Sonuncusu ise Görsel 3'de görülebileceği gibi yine Fransız ressam Hugues Merle'nin The Eagle's Flight adlı (Kartalın Uçuşu) eseridir. Bu eserde de Fransız hakimiyeti ve Bayrağın dalgalanması resmedilmiştir. Bu üç eserin de Paris Louvre müzesinde sergileniyor olması, yönetmenin göstergebilimsel seçiminin sebeplerinden biridir.



Görsel 1: E. Delacroix, Liberty Leading the People, 1830, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 x 325 cm, Louvre Müzesi.



Görsel 2: J. Schnetz, Fighting at the Hotel de Ville, 1830-1833, Tuval Üzerine Yağlıboya, 458 cm x 500 cm, Louvre Müzesi.



Görsel 3: H. Merle, *The Eagle's Flight*, 1857, Tuval Üzerine Yağlıboya, 129,5 x 90,2 cm, Louvre Müzesi.



Görsel 4: Charpentier, *Le maréchal Jourdan*, (t.y), Tuval Üzerine Yağlıboya, 215 x 140 cm, Louvre Müzesi.

Bir sonraki gösterge, gösterim boyunca taşıyıcı görevi üstlenen polislerdir. Polislerin ellerinde görsel gösterge olarak cop bulunmaktadır. Bu copları bir yere vurarak gürültü çıkarmaktadırlar. Bu bir işitsel gösterge oluşturmaktadır. Polisler aynı zamanda bu eylemi yapar iken gülmektedirler. Burada polisler ve onların dahil olduğu eylemler ve kullandığı nesnelere ile doğru orantılı tüm göstergeleri bu bileşenlerle tanımlayabiliriz. Polislerin, ellerinde coplar olduğu görülmektedir.¹ Görsel 4'de, Fransız mareşal Jean-Baptiste Jourdan'ın 1813 yılında Vitoria savaşında Fransız batonu görülmektedir. Söz konusu baton, savaşın hemen ardından İngiliz kuvvetleri tarafından ele geçirilmesiyle de anılmaktadır.

Tarihte Fransız batonu/bağeti olarak bilinen ve silah olarak da kullanılan çubukların, Fransa ve Büyük Britanya'nın hükmetmek ve toprak

sahibi olmak üzerinden uzun soluklu savaşımlara girdikleri dönemde, işçi devriminin başladığı, emek hırsızlığı ve sömürünün karşısında duran 1848 devrimleri ile aynı tarihte, hırsız aleti olarak kayıtlara geçmesi oldukça manidardır. Sanayi devriminin neredeyse tamamlandığı dönemde kentte ve köyde çalışan işçi sınıfının çok fazla çalıştırılması, emeğinin sömürülmesi bu kitlesel hareketin çığ gibi büyümesine sebep olmuştur. Aynı tarihte Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından sınıfsız toplum düzenini savunmak için ilk komünist manifesto ilan edilmiştir. (Rude, 2015, s.122) Yine polisin cobu teriminin 1956 yılında terimsel olarak yazılı kayıtlara geçmesi, bu sefer de 1956 yılında yine Paris'de gerçekleşen, Paris Anlaşmasına işaret ediyor olabilir. Bu anlaşma göstergesel olarak yine Paris'e çıkmaktadır. Paris anlaşması, Fransa için oldukça önemli ekonomik çıkarlar kazanımı sağlamıştır.

¹"Copların tarihinin Fransız bağeti/batonu adı ile 1500'lü yıllara dayandığı bilinmektedir" (<http> -4).

(Rude, 2015, s.143) Epizot boyunca taşıyıcı görevi üstelenen polislerin bu bölümde zevkle gülüyor olması, insanın insana uyguladığı şiddet biçimlerinden aldığı zevki tasvir etmektedir.

Gösterimin alımlanmasına geri dönüldüğünde, gösterim alanına, sağ taraftan bir heykelin girdiği görülmektedir. Üst pencerelerden gelen ışık alanı aydınlatmaktadır. Heykel ile içeriye giren güneş ışığının bir an çok güçlendiği görülmektedir. Pencerelerin önündeki siyahlık açıldıkça, mekân aydınlanır ve pencere mimarisi gösterimi alımlayana, gösterim alanına dair bir gösterge sunmaktadır. Aynı şekilde heykelin içeriye girişi ve eş zamanlı güneş ışığının bir noktada çok güçlenmesi, görsel gösterge sistemleri kapsamında incelenir. Öyle ki yönetmen bir heykel kullanarak, enstalasyon sanatına dair bir türlerarasılık tercih etmiştir. Üstelik bu heykel bir Sfenks'dir². Castellucci'nin Paris epizodunda bulunan Sfenks heykelini, türleri ile karşılaştırdığımızda, Sfenkslerin ilk görüldüğü mısır uygarlıklarını ve sonrasında Mezopotamya uygarlıklarını temsil etmediği çok açıktır. Bu sfenks tam anlamıyla batı dünyasının Sfenksi olup Arkaik çağı temsil etmektedir. Jeffery'a göre; "Arkaik döneme gelindiğinde Sfenksler öyle farklı biçimde işlenir ki, sanat alanına girdiği ilk tasvirle arasındaki bütün ilişki kaybolur. Artık Sfenks Yunanlıdır. Bu dönemde Sfenksler aslan gövdeli, kanatlı ve dişidir" (1963, s.27-28). Yunan sanatı içinde, daha önce görülen koruyucu-bekçi vasfının yanında, ölüm cinleri olarak tapınak, sunak ve mezar stelleri üzerinde görüldüğü gibi, süs eşyaları üzerinde de sıkça rastlanılan figürlerden biri olmuştur ve pagan kültürü işaret etmektedir. Yan yana gelen göstergeler Castellucci'nin yaratımındaki bütünlükte son derece önemli anlam birleşmelerine sebep olmaktadır.

Bir sonraki gösterge şu şekilde seyirciyle buluşur. Dışarıda bir figür belirir, ellerini

pencere üzerine koymuştur ve olası başı görünmektedir. Bu pencerelerin birinden alana bir insan girer. Performans alanının önüne doğru yürür. Yarı çıplak vücuda sahip, sadece genital bölgesinin beyaz bezler ile örtülü olduğu ve başında taç benzeri bir cismin takılı olduğu bir erkek, orkestranın önüne gelmiştir. Bu tasvire bakıldığında, şüphesiz özellikle katolik kiliselerindeki İsa Mesih tasviri akla gelmektedir. Sfenks'in aksine tek tanrılı dine geçişi temsil etmektedir. İnanışa göre İsa, günahsız doğmuştur ve günahsız ölmüştür. Bununla birlikte hristiyanlık inancında İsa'nın yeniden dünyaya gelişine, yeniden dirilişine ve yeryüzünde tanrı krallığını kuracağına inanılmaktadır. Gösterim alanındaki İsa sahnenin ön tarafına geldiğinde, birden, orkestranın ayağa kalktığını, önündeki nota sehparlarında bulunan ışıkları kapattıklarını ve hiçbir eser çalmadan çıktıkları görülmektedir. Orkestra, çok sesli müzik için kullanılmaktadır. İsa tasvirinin orkestra önüne gelmesi, çok sesliğin ortadan kalkması demektir. Yani hristiyanlığın, tek tanrılı dinin, çok sesli ifadeyi yok etmesi anlamına gelir. Bu bölümde, oyuncunun emrindeki gösterge sistemlerinden yararlanarak, yüz ifadesi, jest, gövde dili ve mekân içinde hareket bileşenleri incelediğinde bu sonuca varılmaktadır. Bir sonraki aşamada, artık İsa olarak tanımladığımız erkek performansçının, Sfenks heykeli önünde durması ve ona uzun süre bakması söz konusudur. Sfenks heykellerinin, ölüm tapınaklarını ve mezar anıtlarını korumak için kullanıldığı belirtilmişti. Bu sebeple bu iki göstergenin bu pozisyona geliyor olması, ölüm ve yeniden dirilişin karşı karşıya gelişi, ya da arkaik çağı bağlantısı dolayısıyla, çok tanrılı inanç ile tek tanrılı inancın karşı karşıya gelişi olarak yorumlanabilir. Ancak hali hazırda dekode edilen bu anlamların yanı sıra, Castellucci alımlayana yeni bir şey sunmaktadır. İsa olduğuna dair görsel göstergeler sunan erkek oyuncunun, Sfenks heykeli ile karşı karşıya gelmesi bir mite referans

²"Sfenks, Yunan sanatında insan, genellikle de kadın başlı ve aslan gövdeli olarak tasvir edilen kanatlı bir yaratıktır" (<http://5>).

göstermekte ve olgulararası yeni bir anlam doğurmaktadır. Buna göre, birbiriyle bağlantılı olsa da iki farklı metindeki olgular ile temas söz konusudur. İlki, Yunan mitolojisindeki bilmece örnekleri ile açıklanır. “Mitolojik kahraman Sfenks’in Oidipus’a sorduğu bilmece bir hayli meşhurdur: O hangi yaratıktır ki bir süre iki ayak üzerinde, bir süre üç, bir süre ise dört ayakla yürür ve doğa yasalarına aykırı olarak ayakları en çok olduğu zaman en güçsüzdür?” (Açıkgöz, 2013, s.34). Ayrıca, Sophokles’in yazdığı Kral Oidipus tragedyasında bu sahneye yer verilmiştir. Oidipus bilmeceyi bilmiştir ve artık kraldır. Görsel 5’de Neoklasik ressam Jean-Auguste-Dominique Ingres’in yine Paris’deki Louvre müzesinde sergilenen eseri bulunmaktadır. Paris epizodunun içinde yer alan diğer bir çok gösterge gibi bu tablo da Paris Louvre müzesinde sergilendiği için bu sahnenin temel seçim sebeplerinden biri olmuş olabilir.

Castellucci’nin Endojen Tragedya’nın Paris epizodundaki refere edilmiş bir sonraki görsel gösterge ile de devam etmektedir. Heykelin eteğinde bir kafatası vardır. Erkek kafatasını eline alır uzun süre bakar. Oyuncunun emrindeki gösterge sistemi ve görsel gösterge sisteminin bir araya gelmesi ile oluşan bu gösterge Shakespeare’in yazmış olduğu Hamlet’in, “Olmak ya da olmamak işte bütün mesele bu” diye başlayan tiradını ifade etmektedir. Aslında Shakespeare’in yazdığı metinde kafatası kullanımı başka sahnede geçse de, yapılmış birçok sahnelemede bu varoluş sancısını anlatan ve ölüm-yaşam arasındaki ilişkiyi sorgulayan tirada, bir kafatası eşlik etmiştir. Böylelikle bir görsel gösterge kodu oluşmuştur.

Gösterim alanına o sırada, sadece yarısı ve bedeninin arka kısmı görülen bir beyaz at girmektedir. Gösteriyi alımlayan yeni bir görsel gösterge ile karşı karşıya kalmaktadır. Görsel 6’da görülebileceği üzere, Castellucci ve ekibi, resim sanatıyla olan ilişkileri dolayısıyla, erken

dönem Rönesansı için çok önemli olan Pisanelli adında bir İtalyan ressamın 1436 yılında yaptığı Arkadan Görünen At Deseni tablosundan esinlenmiştir. Yukarıda, Paris epizodunda yer alan gösterge dolayısıyla Fransız İhtilalini, Fransız bayrağının dalgalanması göstergesi ile resmeden üç farklı ressamın eserlerinin Paris’de bulunan Louvre Müzesinde sergilendiği belirtilmişti. Castellucci’nin resim sanatından Paris epizodunun içine yerleştirmiş olduğu bir diğer gösterge olan Pisanello’nun Arkadan görünen at deseni tablosu da, Paris Louvre müzesinde sergilenmektedir.

“...Güç olgusu, Pisanello’nun resimlerindeki arka plandan resmedilen at figürlerinde gözlemlenebilir. Figürlerin arka plandan resmedilmesi, ressamın çalışmalarını klasik ressamların eserlerinden farklı kılmıştır. (...)



Görsel 5: Ingres, Oidipus ve Sfenks, 1808-1827, Tuval Üzerine Yağlıboya, 189 x 144 cm, Louvre Müzesi.



Görsel 6: Pisanello, *Arkadan Görünen At*, 1436, *Desen no: 2444*, *Suluboya*. (Arghava-nian, 2017, s.68).

Yenilik arayışı, simgesel olarak sanatçının, biçimsel olduğu kadar içsel bir yenilik arayışında olduğunu da ifade edebilir. Bununla birlikte, yeni bir bakış açısı, koşulların değişmiş, normalin dışında gelişmeler olduğuna işaret edebilir” (Arghavanian, 2017, s.80-81).

İtalyan ressam Pisanello'nun bir sanatçı olarak da öncüsü görüldüğü erken Rönesans dönemi, Aydınlanma çağının başlangıcıdır. Bu dönem, dinin geri plana atıldığı, feodal yapının yıkılmaya başladığı, bireyselliğin, ritüelleri ve gelenekleri geride bırakarak ön plana çıktığı dönemdir. İtalya'da başlayıp, Avrupa'ya yayıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda Castellucci'nin bu gösterge seçimi ile işaret ettiği sürecin Aydınlanma süreci olduğu düşünülebilir.

Gösterimin devamında üç polis alana sessiz filmlerdeki hızlı çekimi andırır şekilde girerler. Pencereyi kapatır, bir eski tarz kamera getirir ve heykelin başını örterler. Bu sahneye,

oyuncuların emrindeki gösterge sistemi üzerinden bakıldığında, oyuncuların yüz ifadesi, jestleri ve mekan içindeki hareketleri sessiz film dönemindeki oyunculuk üslubuna dair bir gösterge ile buluşturulmaktadır. 1860'lı yıllarda icat edilen sessiz film teknolojisi, kuşkusuz ki, 1800'lerin sonu ve 1900'lerin başlangıcında büyük derecede yaygınlık kazanmıştır. Bu tarihler gösterge olarak alındığında, sanat tarihi yönünden önemli bir adım olan modernitenin doğduğu dönem işaret ediliyor olabilir.

Gösterim alanında, polisler, cam tüp ile İsa'dan bir idrar örneği alırlar. O sırada pencereler tekrar bir siyah örtüyle kapanır ve alan kararır. Duvardaki uygun bir girişe yerleştirirler iken, delikten idrar yoluyla bir ışık parlamaya başlar. Delikten gelen en güçlü ışık, yerleştirme eyleminin sonunda görülmektedir. Bu sırada gösterim alanı tamamen karanlıktır. Bu göstergeler bütünü, kuşkusuz, gelenekselliğin en önemli bileşenlerinden olan dinin gücünün yok olmasını ve artık, söz konusu olanın, bilim ve gerçekçilik olduğunu göstermektedir. İsa figürü üzerinden gerçekleşen işeme eylemi, göstergesel olarak, dinin tanrısal gücünün zayıflaması, etkisizleşmesi anlamlarına gelebileceği gibi, dinin modernite ile açıklanma çabasına da işaret ediyor olabilir. Çünkü idrar tüpü ve ışık da modern çağın objelerini temsil etmektedir. Bu gösterge işitsel olarak işçilerin çalıştığı bir fabrikanın ortam sesi ile de desteklenmektedir.

Yerde bir biberon görülür. Sonrasında başka bir İsa görülür, bir önceki ile aynı kıyafet ve fiziki duruşa sahiptir. Sağ kolunda 5 yazan bir kolluk vardır. Başka bir İsa figürü, modernitenin getirisi olarak Hristiyanlığın farklı mezheplere ayrışmasıdır. Artık herkesin İsa'sı başkadır. Sadece katolik mezhebi bile kendi içinde 5 farklı mezhebi barındırmıştır. Bunlar; 1- Keldani Mezhebi, 2- Ermeni Mezhebi, 3- Süryani Mezhebi, 4- Maruni Mezhebi, 5- Kıpti Mezhebi olarak bilinmektedir. (Küçük, Küçük ve

Tümer, 2017, s.244) Bir diğer anlam ise bilimin ölümsüzlük arayışları, laboratuvarlarda klonlama teknolojisi üzerine yapılan çalışmalar ve son olarak da İsa'nın reankarne oluşu ya da geri dönüşünün arzulanması olarak adlandırılabilir. Üzerine pardösü giymiş bir başörtülü kadın, bir yatak üzerinde oturmaktadır. Eş zamanlı olarak bir fabrikaya ait çalışma sesleri duyulmaktadır. Fabrikalar ve işçilik tam olarak da modernizmi hatırlatmaktadır. Fabrika sesleri arasında işten yeni geldiği anlaşılan bir kadın yatağın üzerinde oturmaktadır. Yanında, deri bir çanta ve poşetler vardır. 5. İsa'ya bakmaktadır. O sırada yatağın boş ucunu göstererek, oraya yumuşak bir vurma eylemi yapar, bu eylem ile onu davet ettiği bellidir. Bu kadın, Meryem ikonuna bir gönderme olarak okunabileceği gibi, anne rolü üzerinden cinsiyet rollerine de gönderme yapıyor olabilir. Çünkü modernite, Kadın ve Erkek üzerindeki toplumsal cinsiyet algısını, anne ve baba olmak gibi ulvi bir yerden kurulan bir inşa üzerinden tanımlamaktadır. Burada kadının dönemselsel rolü üzerinden hala moderniteye yapılmış önemli bir atıf olduğu düşünülebilir. Annenin davetine karşılık, İsa bakmamaktadır ve duruşu sabittir. Birinin duvara boya ile yazı yazma eylemi görülür. Kadının, iki memesini düzenli olarak sıkarak bir emzirme eylemi gerçekleştirdiği görülür. İşçiler çalışıyormuşçasına vurma, çakma sesleri duyulmaya devam etmektedir. Modernite'nin hem teknoloji hem de sanayileşme olguları üzerine kurulduğu bilinmektedir. Bu işitsel göstergeler hala modernite sürecinde devam etmekte olan fabrikalaşma ve endüstrileşmedir.

Gösterim alanında, gördüğümüz anne figürü ve İsa'nın tepkisizliği sonrasında birden sofitadan, bir otomobil yere düşer. Emzirmekte olan kadın ve erkek aynı yerlerinde kalırlar. Sadece arka kısmı görülmekte olan at da yerindedir. Ardından ikinci bir otomobil düşerken birkaç saniye fark ile üçüncü otomobil de düşer. Birinci ve

ikinci otomobilin düşüş yönü sol iken, üçüncü otomobilin yönü sağa dönüktür. Erkek, sahne önünde bu üç arabanın düşüşüne rağmen aynı şekilde durmaktadır. Tavandaki floresanlar yanmaya başlarlar. Otomobilin icadı, 19. yüzyılda teknolojik olarak büyük bir gelişmedir. Ancak otomobilin gelişmesi, endüstrileşmesi ve kullanımının bir yaşam tarzına dönüşmesi 20. Yüzyıl'da gerçekleşmektedir.

Modernizm, birinci ve ikinci dünya savaşlarını içine almaktadır. Gösterim alanına düşen, birinci ve ikinci otomobil modernizmi temsil ederken, ikinci otomobilin düşmesinin hemen ardından düşen üçüncü otomobil, modern sonrası dönemi işaret etmektedir. Üstelik Castellucci'ye göre üçüncü otomobilin yönü ilk ikisinden farklıdır. Bu gösterimde, Castellucci, geleneksel yapıya dair göstergeleri, sahnenin sağında, yenilikçi yapıya dair göstergeleri sahnenin solunda kullanmıştır. Üçüncü arabanın yönünün diğerlerine oranla geleneksel göstergelerin bulunduğu yöne bakması, postmodernizm yaklaşımının kökler ve geleneksellik ile yeniden kurmakta olduğu bağı temsil etmektedir. Bir başka deyişle, üçüncü araba, birinci ve ikinci arabaların temsil ettiği dünya savaşlarından farklı olarak, üçüncü dünya savaşının bambaşka bir biçimde gerçekleşeceğini işaret etmektedir.

SONUÇ

Yönetmen, tasarımcı, ressam, skenograf Romeo Castelluci ve ekibinin kurmuş olduğu Societas Raffaello Sanzio tiyatrosunun artistik seçimleri ve tasarladıkları Endojoen Tragedya adlı yapıtın bir epizodu olan Paris, içerdiği göstergelerin göstergebilimsel açıdan incelenebileceği varsayımından hareketle, analiz edilmeye çalışılmıştır. Gösterimin göstergelerini ayırtırmak, birleştirmek ve nihayetinde dekode etmek, öznel bir süreçtir ancak yapıdan hareketle nesnelleştirilebilir. Bu noktada, söz konusu gösterimde alımlayan da sürecin bir

parçasıdır, alımlamaya devam ettiği sürece, parçası olmaya da devam edecektir. Castellucci, Endojen Tragedya'da, "kendi yıkımını hazırlayan/ üreten insan" fikrinden yola çıkarak, evrenin varoluşu, türlerin var oluşu ve bu varoluş sürecinde insan olgusu üzerine durmuştur. Arkaik çağdan başlayarak ilk çağ, orta çağ, yeniçağ, yakın çağı ve sonrasında modernizm, postmodernizm sürecinde insanın varoluş dinamiklerini tarihsel ve sanatsal göstergeler aracılığıyla ortaya koymuştur. Analiz edilmeye çalışılan ve çoğunluğu Paris lokasyonu ile ilişkili olan göstergeler, tematik olarak yapımın endojen özelliğiyle örtüşecek seçimlerle desteklenmiştir. Varoluş, vahşet, yıkım ve yeryüzündeki her türlü, toplumsal, sınıfsal, kitlesel, biçimsel, kurgusal yapının bozuma uğraması... Analiz edilerek ortaya konulan bulgular ışığında şunu söylemek mümkündür ki, Castellucci, bu epizotta Paris'e özgü ve Paris ile ilişkili olan göstergeler aracılığıyla insan türünün kendi sonunu hazırlayışını performatif bir şekilde ortaya koyarken birer ikona dönüşmüş ritüelistik ya da sanatsal yapıları da sahne üzerinde sorgulamıştır.

KAYNAKLAR

- Akgül, O. O. (2020). *Çağdaş Sahnelemede Sözden İmgeye Geçiş Olgusuna Günümüz Tiyatrosundan Bir Örnek: Romeo Castellucci Tiyatrosu*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirme ve Dramaturji Bölümü.
- Arghavanian, A. (2017). *Karşılaştırmalı At Figürleri*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Sanat Dalı.
- Aston, E., Savona, G. (1991). *Theatre As Sign-System*, London: Routledge.
- Bent, Eliza. *American Theatre; New York Vol. 31, Iss. 1, (Jan 2014): 68-72.*
- Bonnie, Maranca, (1996). *The Theatre of Images*, London, The Johns Hopkins University Press.
- Çelgin, G. (2018). *Eski Yunanca Türkçe Sözlük*. İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Çelik, S. (2003). *Modern Sonrasında Dramatik Metinler Dramatic Texts in Postmodern Period*. Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 15. DOI: 10.1501/TAD_0000000015
- Erkman, F. (1987). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Hazan, E. (2015). *Fransız Devrim Tarihi (Çev: N. C. Sümter)*. İstanbul: Say Yayınları.
- Honour, H., Fleming, J. (1982). *A World History of Art*. London: Macmillan Reference Books.
- Jeffery, L., Richter, G.M.A. (1963). *The Archaic Gravestones of Attica*. London: The Phaidon Press. 1961. Pp. viii 184. 96 plates (= 216 figs.), 22 drawings in text. £3 13s. 6d. *The Journal of Hellenic Studies*, 83, 176-177. doi:10.2307/628487
- Karol, S., Suludere, Z., Ayvalı, C. (1998). *Biyoloji Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kırılmaz, H., Ayparçası, F. (2016). *Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları*. İnsan ve İnsan, 3 (8), 0-0. DOI: 10.29224/insanveinsan.280014
- Kalkan Kocabay, H., (2008). *Tiyatroda Göstergebilim*. E Yayınları. İstanbul.
- Küçük, A., Küçük, M.A., Tümer, G. (2017). *Dinler Tarihi*. İstanbul: Berikan Yayınevi.
- Lehmann, H. (2006). *Post Dramatic Theatre (Çev: K. Jürs-Munby)*. New York: Routledge.
- Lyandvert, M. (2006). *Origins and Destinations: Representation in the Theatre of Romeo Castellucci*. Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi. Galler: The University of South Wales.
- Rude, G. (2015). *Fransız Devrimi (Çev: A. İ. Dalgıç)*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ruhi, M E. (2014). *1789 Fransız Devrimi'nden İki Portre: Sieyes ve Robespierre*. İstanbul: Adalet Yayınevi.
- Şener, S. (1998). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

İnternet Kaynakları

- http - 1. *Societas Raffaello Sanzio web sitesi*, <https://www.societas.es/artisti/> (Erişim Tarihi:20.02.2021)
- http - 2. *Türkiye Bilimler Akademisi. (2019) İngiltere-Fransa Arasındaki Yedi Yıl Savaşları (1756-1763) : kasıtsız savaş*, (Erişim Tarihi: 28.02.2021), https://acikders.tuba.gov.tr/file.php/124/LectureNotes/yediyil_savaslari.pdf
- http - 3. *Zeytinoglu, Ö. (2020). Bir İnsanlık Trajedisi: Kuzey Amerika Kızılderililerinin Trajik Öyküsü. Uluslararası Suçlar ve Tarih*, 21, 191-213, (Erişim tarihi: 03.03.2021), <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1381051>
- http - 4. *Wikipedia. (t.y). Baton (Law enforcement) İnwikipedia Özgür Ansiklopedi*. (Erişim tarihi: 25.02.2021), [https://en.wikipedia.org/wiki/Baton_\(law_enforcement\)#History](https://en.wikipedia.org/wiki/Baton_(law_enforcement)#History),
- http - 5. *Temür, A. (2016). Yunan Sanatında Karışık Yaratıklar ve Kökenleri Işığında, Doğu Sanatları ile Batı Sanatları Arasındaki Etkileşimler / The Interactions Across Western and Eastern Arts Under The Light of Mixed Creatures in Greek Art and Their Roots*. Amisos, 1 (1), 1-15. (Erişim tarihi: 25.02.2021), <https://dergipark.org.tr/tr/pub/amisos/issue/27022/265429>

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1. *Delacroix, E. (1830). Liberty Leading the People [Tuval üzerine yağlı boya]. Louvre Müzesi, Paris, FR.*
- Görsel 2. *Schnetz, J. (1830-1833). Fighting at The Hotel de Ville [Tuval üzerine yağlı boya]. Louvre Müzesi, Paris, FR.*
- Görsel 3. *Merle, H. (1857). The Eagle's Flight [Tuval üzerine yağlı boya]. Louvre Müzesi, Paris, FR.*
- Görsel 4. *Charpentier, E. (2008). Le Maréchal Jourdan [Tuval üzerine yağlı boya]. Capelle, B., Demory J. Maréchaux d'Empire.*

- Görsel 5: Ingres, J.A.D (1808-1827) *Oidipus ve Sfenks* [Tuval üzerine yağlı boya]. Lou-vre Müzesi, Paris, FR.
- Görsel 6: Pisanello, *Arkadan Görünen at*, (1436). Arghavanian, A. (2017). *Karşılaştırmalı At Figürleri. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Sanat Dalı.