


## Karşı-Teatral Bir Düş: İnsansız Tiyatro

### An Anti-theatrical Dream: Theatre Without Human

Melike Saba Akım<sup>1</sup> 

<sup>1</sup>Doktor Öğretim Üyesi, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sahne Sanatları Bölümü-Dramatik Yazarlık ve Dramaturji Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye

Sorumlu yazar/

Corresponding author : Melike Saba Akım

E-posta/E-mail : melike.saba@medeniyet.edu.tr

#### ÖZ

Bu çalışma, insan-sonrası [*post-human*] düşüncenin bir yansıması olarak, insan-oyuncunun tiyatro sahnesinden kaldırıldığı çağdaş deneysel teatral girişimlerin köklerini soruşturmayı amaçlar. İnsan-oyuncunun tiyatro sahnesinden geri çekilmesi fikri, tiyatronun ontik bileşenlerinden oyuncu ve seyirci çiftinin deformasyonuna sebep olduğundan, makalede karşı-teatral bir tutum olarak ele alınmıştır. Makalenin “Kökler” başlıklı birinci bölümünde, insansız tiyatro tahayyülünü farklı biçimlerde mesele edinen Heinrich Wilhelm von Kleist, Charles Lamb, Maurice Maeterlinck, Gordon Craig ve Vsevolod Meyerhold gibi öncü isimlerin görüşlerine yer verilmiştir. Makalenin “Bugün” başlıklı ikinci bölümünde ise, bu tahayyülün vardığı noktada, sahnede insan-oyuncunun yerini alan canlı ve cansız varlıkların yer aldığı gösterimlere —sırasıyla: Heiner Goebbels, *Stifters Dinge* [Stifter’in Şeyleri]; Romeo Castellucci, *The Rite of Spring* [Bahar Ayini]; Rimini Protokoll, *Uncanny Valley* [Tekinsiz Vadi]; Rimini Protokoll, *Temple du Présent*’a [Şimdinin Tapınağı]— değinilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Karşı-teatralite, İnsan-oyuncu, Üst-kukla, Robot, Dijital tiyatro

#### ABSTRACT

This study explores the roots of contemporary experimental theatrical productions in which the human-actor is removed from the stage as a reflection of post-human thought. The idea of withdrawing the human-actor from the theatre stage is seen in the article as an anti-theatrical position because it leads to a deformation of the ontic components of theatre, the actor, and the audience pair. The first part of the article, entitled “Roots,” presents the perspectives of influential figures including Heinrich Wilhelm von Kleist, Charles Lamb, Maurice Maeterlinck, Gordon Craig, and Vsevolod Meyerhold, who each approached the concept of human-free theatre in different ways. In the second part of the article, titled “Today,” we explore the current state of this vision and the performances involving animate and inanimate entities replacing the human-actor on the stage, respectively: Heiner Goebbels’ *Stifters Dinge*, Romeo Castellucci’s *The Rite of Spring*, Rimini Protokoll’s *Uncanny Valley*, and Rimini Protokoll’s *Temple du Présent*.

**Keywords:** Anti-theatricality, Human-actor, Über-marionette, Robot, Digital theatre

Başvuru/Submitted : 12.08.2023

Revizyon Talebi/  
Revision Requested : 09.10.2023

Son Revizyon/  
Last Revision Received : 20.10.2023

Kabul/Accepted : 10.11.2023



This article is licensed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0)

## EXTENDED ABSTRACT

Tracing the origins of anti-theatrical imaginations across a broad period, from Platon to Nietzsche, is possible. However, imagining a theatre devoid of human-actors might represent the most radical of the anti-theatrical endeavors. This would mean disarraying the actor–audience dichotomy, which stands at the navel of the theatre’s ontic components. Today, as an aesthetic pursuit in contemporary theatre, performances without human-actors are frequent. Nonetheless, dreaming of this move—of constructing a dramaturgy centered on a theatrical design without human-actors—is not just a contemporary approach that is exclusive to new dramaturgies. In contrast, it is an idea that dates back almost two centuries.

The first part of the article explores this idea and presents the views of pioneers who based their theatrical imaginations on the “non-human actor.” Theatre without human-actors has been performed since puppet theatre existed. On a theoretical level, however, eliminating the human-actor from the theatre gained traction in the late 19th century, especially concerning symbolism. The essay “On the Marionette Theatre,” written by Heinrich Wilhelm von Kleist in 1810, is regarded as one of the earliest instances in which this notion was proposed as a theatrical aesthetic model. In this essay, Kleist argues that puppets operate on a plane unaffected by human volition and that the human body is incompatible with nature in motion.

Writing in the same years as Kleist, Charles Lamb stresses in one of his essays the inadequacy of the human-actor. For him, the theatre’s art corrupts the dramatic text’s literary power. Lamb’s argument is important because it significantly influenced Maurice Maeterlinck’s views on theatre. Maeterlinck posits in his renowned essay “Un Théâtre d’Androdes,” published in 1890, that by their imitative nature, artistic creations are artificial and methodological constructs that can only be conformed to by inanimate beings. As the human presence violates the condition of the artificiality of the artwork, the absence of the human-actor (as an aesthetic goal) is therefore an inevitable necessity.

Another symbolist, Gordon Craig, asserts in his famous 1908 essay “The Actor and the Über-Marionette” that acting is not an art. He sees that the human-actor, one of the ontic elements of theatre, is alive as a problem for the art of theatre. This is because, as a living material, the human being can never be entirely controlled. On the assumption that the puppet, being an inanimate material, is more suitable for theatrical use due to its capacity for manipulation, he proposes the notion of the *über-marionette*.

Meanwhile, Vsevolod Meyerhold envisioned the human being as a body that would work like a machine on stage. This projects the idea that the stage is a set of signs and that the actor is only one of these signs. For him, the actor is a moving unit on the stage. In contrast to the Symbolists, he did not exclude the human-actor from the stage; rather, he focused to control the human-fallible actor’s body as if it were a controllable machine, for reasons similar to those of the Symbolists. According to Meyerhold, the desire to control the error-prone body of a human actor results in the development of a physical acting channel rather than a character-oriented acting channel. The anti-theatricality of this channel is not at all reminiscent of that of the Symbolists, for here, the actor’s physical presence remains central to the theatre.

The second part of the article focuses on today’s productions without the human-actor. In this respect, the performances with animate and inanimate beings replacing the human-actor on the stage are briefly mentioned, respectively: Heiner Goebbels’ *Stifters Dinge*, Romeo Castellucci’s *The Rite of Spring*, Rimini Protokoll’s *Uncanny Valley*, and Rimini Protokoll’s *Temple du Présent*. The mechanisms underlying the exclusion of human beings from stage in contemporary theatre frequently diverge from those of its early symbolist predecessors, as the latter does not strive to substitute humans with humanoids. The stage is redesigned in this context with a post-human perspective, which deconstructs the Anthropocene world. The aforementioned examples suggest a novel relational model in which the human is not the focal point. As suggested by Gertrude Stein in her landscape formula at the beginning of the last century, the contemporary theatre presents a conceptual framework wherein all elements exist in interconnection.

## Giriş

Karşı-teatral tahayyüllerin köklerini Platon’dan Nietzsche’ye oldukça geniş bir zaman diliminde incelemek mümkün.<sup>1</sup> Fakat tiyatroyu insan-oyuncunun olmadığı bir biçimde tahayyül etmek, karşı-teatral girişimler arasında, tiyatroyu tiyatrodan uzaklaştıracak en radikal hamle olarak öne çıkıyor. Çünkü bu, tiyatronun ontik bileşenleri arasındaki birbirine kilitlenmiş gibi göbekte duran oyuncu ve seyirci bileşenini eksik kılmak anlamına geliyor. Ne var ki, bu hamleyi düşlemek, insan-oyuncusuz bir tiyatro tasarımını merkeze alan bir dramaturji kurmak, salt yeni dramaturjilerle

<sup>1</sup> Karşı-teatralite üzerine yazılmış temel bir kaynak metin için bkz. Jonas Barish, *Antitheatrical Prejudice* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985). Teatralite ve karşı-teatralite kavramları üzerine daha önce yazdığım bir metin için bkz. Melike Saba Akım, “Teatralite / Karşı-teatralite”, *Logosun Kurtulmak: 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı* içinde (İstanbul: Habitus, 2022), 52-60.

birlikte karşımıza çıkan çağdaş bir yaklaşım değil. Aksine, bu düşün geçmişi neredeyse iki asır kadar gerilere uzanıyor. Makalede, ilkin tiyatro tahayyüllerini ‘insan olmayan oyuncu’ fikri üzerine kuran öncü tiyatro insanlarının görüşlerine yer vereceğiz. Ardından, bu tahayyülün bugün vardığı noktada, çağdaş gösterimlerden örneklere odaklanacağız.

### Kökler

İnsan-oyuncusuz tiyatro, hiç şüphe yok ki, kukla tiyatrosu var olduğundan beridir yapılıyor. Fakat tiyatrodan insan-oyuncuyu kaldırmak fikrinin teorik düzlemde, geç 19. yüzyılda, özellikle sembolizm ile popülerleştiği söylenebilir. Çünkü sembolistlerin gerçekçilik akımına karşı takındığı olumsuz tavır, tiyatronun reel düzlemdeki malzemesinin sembolik bir düzleme taşınması olarak karşılık buluyordu ve buna elbette oyuncu da dahildi: insan-oyuncunun yerine kuklaların var olduğu bir tiyatro.

Alman şair; oyun, öykü ve roman yazarı Heinrich Wilhelm von Kleist’in 1810 tarihli makalesi “On the Marionette Theatre” [Kukla Tiyatrosu Üzerine]<sup>2</sup>, bu fikrin tiyatrodan estetik bir model olarak öne sürüldüğü en erken örneklerden sayılıyor. Anlatıcı ve bir dansçı arasında geçen diyaloglardan oluşan kısa bir öykü biçiminde yazılmış makalede, insan iradesi dışında gerçekleşen hareketlerin çok daha kendiliğinden ve doğal görüldüğü, dolayısıyla çok daha doğaya uygun olduğu düşüncesi öne sürülmekte. Kleist, dolayısıyla, dansın insan iradesinden (olumsuz olarak) etkilenen bir hareket pratiği olduğu; kuklaların ise insan iradesinden etkilenmeyen bir düzlemde hareket ettiği görüşünü savunuyor. Kleist’e göre “[hareket halindeki bedenleri tetikleyen motor kuvvet (*vis motrix*) olarak] duygulanım, kendisini hareketin ağırlık noktası dışında kalan herhangi bir yerde konumlandığında gerçekleştirir.”<sup>3</sup> Buna göre, “hareket merkezindeki bu sapma, dansçının iradesi tarafından yaratılır; bunun dışında kalan [insan iradesi altında olmayan] hareketler ise doğanın mekanik kanunlarına uygun hareketlerdir.”<sup>4</sup>

Shakespeare eserleri üzerine çalışmalarıyla bilinen İngiliz yazar Charles Lamb ise, 1811 tarihli “On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation” [Sahne Temsiline Uygunlukları Bakımından, Shakespeare Tragedyaları Üzerine]<sup>5</sup> isimli makalesinde, Shakespeare oyunlarının ancak okunduğunda asıl gücüne ulaştığını, oyunlar sahnelendiğinde metinlerin edebi gücünün hep eksik kaldığını öne sürer. Bunun temel sebebini Shakespeare’in iyi bir oyun yazarı olmasından çok, iyi bir şair olmasıyla açıklayan Lamb’a göre, tiyatronun maddi gerçekliği oyunların edebi değerini yozlaştırmaktadır. Burada tiyatronun maddi gerçekliğine yaptığı vurgu dikkat çeker; çünkü Lamb, yozlaşmanın temel sebebini bu maddi gerçeklikle ilişkilendirerek, tüm sorunun oyuncunun varlığı kaynaklı olduğunu söylemektedir:

*Sahne gördüğümüz bedensel zafiyetten, zayıflıklardan, öfkenin güçsüzlüğünden başka bir şey değil; oysa okurken Lear’ı görmemize rağmen Lear oluyoruz.*<sup>6</sup>

[...]

*Hamlet’in oynanmaması gerektiğini öne sürmüyorum; fakat Hamlet’in oynanırken nasıl başka bir şeye dönüştüğünü tartışıyorum.*<sup>7</sup>

[...]

*Tiyatrodan önemli olan karakterin ne olduğu değil, nasıl görüldüğüdür; ne söylediği değil, nasıl konuştuğudur. [...] Eskilerin “görmek inanmaktır” sözünün aksine, görmek aslında inancı yok eder.*<sup>8</sup>

Charles Lamb’ın makalesi, insan-oyuncunun yetersizliğine ilişkin metin-merkezli Batı tiyatrosuna özgü klasik bir karşı-teatral savı ortaya koyar: tiyatro sanatı, dramatik metnin edebi gücünü yozlaştırmaktadır. Fakat bu makale bizim için esas önemini sembolist Maurice Maeterlinck’in tiyatro üzerine görüşlerini önemli ölçüde etkilemiş olmasından alıyor.

Maeterlinck, 1890 tarihli ünlü “Un Théâtre d’Androïdes” [Bir Android Tiyatrosu] makalesinin bir bölümünü, Lamb’ın insan-oyuncunun dramatik şiiri sahnede temsil etme konusundaki yetersizliğine ilişkin görüşlerine ayırır. Pedro Manuel’in de belirttiği üzere, Maeterlinck’in bu makalesi pek çok bakımdan bir manifesto niteliğindedir. Tıpkı Lamb gibi, Maeterlinck de oyuncunun yokluğunu başlı başına bir amaç olarak değil, estetik bir arayışın sonucu olarak görür. Çünkü sanat eserleri, taklide dayalı doğaları gereğince, yalnızca cansız varlıkların uyum gösterebileceği, yapay ve metodolojik yaratımlardır. Fakat Lamb’dan farklı olarak Maeterlinck, insan varlığının sanat yapıtının yapaylık koşulunu

<sup>2</sup> Heinrich Von Kleist, “On the Marionette Theatre”, çev. T. G. Neumiller, *The Drama Review* 16/3, (1972): 22-26.

<sup>3</sup> Kleist, “On the Marionette Theatre”, 24.

<sup>4</sup> Pedro Manuel, “Theatre Without Actors: Rehearsing New Modes of Co-Presence” (Doktora tezi, Utrecht University Repository, 2017), 97.

<sup>5</sup> Charles Lamb, “On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation”, *Lamb’s Criticism: A Selection From the Literary Criticism of Charles Lamb* içinde, ed. E.M.W. Tillyard (İngiltere: Norwood Editions, 1977), 34-57.

<sup>6</sup> Lamb, “On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation”, 45.

<sup>7</sup> Lamb, “On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation”, 38.

<sup>8</sup> Lamb, “On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation”, 48.

bozduğunu ve dolayısıyla insan-oyuncunun yokluğunun (estetik bir amaç olarak) kaçınılmaz bir sonuç olduğunu öne sürer:<sup>9</sup>

*Belki de canlı varlığı tamamıyla sahneden geri çekmek gerekiyor. [...] [Şayet bu gerçekleşirse, gelecekte] insanoğlunun yerini bir gölge, sembolik biçimlerin bir yansıması mı alacak; yoksa yaşam görünümü, canlı olmayan bir varlık mı? Bunu bilemiyorum, ama insanın yokluğu bana kaçınılmaz [bir sonuç] gibi görünüyor.*<sup>10</sup>

Pedro Manuel'e göre, "Maeterlinck, tiyatro alanında oyuncuyu sahneden çıkarma olasılığını ciddi olarak tasavvur eden ilk yazar olabilir."<sup>11</sup> Onun ardından, bir diğer simbolist Edward Gordon Craig'in, özellikle 20. yüzyıl modern tiyatro anlayışını şekillendirecek düşüncelerinin merkezinde yine insan-oyuncunun yokluğu fikri bulunmaktadır. 1908 yılında yazdığı "The Actor and the Über-Marionette" [Oyuncu ve Üst-Kukla] isimli ünlü makalesinde Gordon Craig, rol yapmanın [*acting*] bir sanat olmadığını öne sürer:

*Rol yapmak [acting] bir sanat değildir. Bu yüzden, oyuncunun sanatçı olduğunu söylemek doğru olmaz. Çünkü rastlantı sanatçının düşmanıdır. Sanat, karmaşanın tam bir anti-tezidir; ve karmaşaysa çok sayıda tesadüfün bir araya gelmesiyle ortaya çıkar. Sanat ancak tasarımıyla oluşur. Dolayısıyla, herhangi türden bir sanat eseri ortaya koymak için ancak ölçülebilir materyallerle çalışabileceğimiz açıktır. İnsan, bu materyallerden biri değildir.*<sup>12</sup>

Gordon Craig, tiyatronun ontik materyallerinden biri olan insan-oyuncunun canlı oluşunu tiyatro sanatı için bir sorun olarak görmektedir. Çünkü insan, canlı bir materyal olarak asla tümüyle kontrol altına alınabilecek bir varlık değildir. Craig'e göre, insan doğası özgürlüğe içkindir.<sup>13</sup> Sanatsal bir materyal olarak oyuncunun doğasına özgü insan iradesi, sanatsal tasarım için hep bir risk unsuru barındırır. Oyuncu, potansiyel olarak sahnedeki tasarımı bozabilecek, her an patlayabilecek bir bomba gibidir: sözlerini unutabilir, ayağı takılıp düşebilir. Ya da en iyi ihtimalle, hiçbir zaman tümüyle aynı performansı gösteremez, her bir performansı, kimi zaman büyük kimi zaman küçük farklarla, bir diğerinden ayırır. Şu hâlde, performansın biriciklik niteliği, Gordon Craig'e göre, tiyatro için büyük bir sorundur: "insan-oyuncunun tiyatro için özü itibarıyla kullanışsız bir malzeme"<sup>14</sup> olduğunu düşünür. Bu düşüncesinden hareketle, cansız bir malzeme olan kuklanın, kontrol edilebilirlik niteliği sayesinde tiyatro için çok daha uygun olduğunu varsayarak "üst-kukla" kavramını öne sürer. Çünkü Craig'e göre,

*Üst-kukla yaşamla rekabete girmeyecek—onun ötesine geçecektir. Onun amacı acı ve ter olmayacak, coşku içinde beden olacaktır. Yaşayan bir ruhun zaferini dışa yansıtırken kendisi bir ölüm güzelliğine bürünecektir.*<sup>15</sup>

Sembolistlerin gerçekçilikle kurduğu olumsuz ilişki hem Maeterlinck'in hem Craig'in tiyatro anlayışında başat bir yerde durmaktadır. Craig, sanatı yaşamdan keskin biçimde ayırırken, onun düşünsel bir tasarım oluşuna vurgu yapar. Yukarıda alıntılanan sözlerinden hareketle, ona göre sanatsal tasarım, yaşamın karmaşasını aşan ölümcül bir dinginlik, bir düzen, bir zarafet içerir. Tam da bu sebeple Craig, Dikmen Gürün'ün de dikkat çektiği gibi, simgelerin altını çizerek ve tiyatronun özünün göstergelerden oluştuğunu söyleyerek, bir bakıma günümüz tiyatrosuna önemli göndermelerde bulunmaktadır.<sup>16</sup> Bu anlamda oyuncuyu da sahnedeki tüm diğer göstergelerden bir diğeri olarak kabul eder ve göstergelerin her birinin adresinin şaşmaması gerektiğinden, yaşama özgü bir varlık olarak insan-oyuncuyu, tasarımın mükemmelliğini bozan bir unsur olarak sorunsallaştırır.

Sahnenin bir göstergeler bütünü olarak düşünülmesi ve oyuncunun da bu göstergelerden yalnızca biri olduğu fikri, insanın sahnede makine gibi çalışacak bir beden olarak tasarlanmasıyla Vsevolod Meyerhold'da karşımıza çıkar. "Meyerhold, oyuncuyu sahne içerisinde devinen bir birim olarak ele almıştır."<sup>17</sup> Sembolistlerden farklı olarak, insan-oyuncuyu sahneden dışlamak yerine, fakat simbolistlerinkine benzer motivasyonlarla, insan-oyuncunun bedenini kontrol edilebilir bir makine olarak denetim altına almaya odaklanır. "Meyerhold'un biyomekanik oyunculuk anlayışı ile birlikte beden bir makineye dönüştürülmüştür."<sup>18</sup> Yönetmene göre, "beden bir makine, oyuncu da bir makinisttir."<sup>19</sup> Bu anlamda Meyerhold'un tiyatro anlayışında insan-oyuncu, yönetmenin üzerinde durduğu ve sahneleme için etkin öğelerden biri olarak önem kazanır. Nihayetinde, Ferdi Çetin'in ifade ettiği gibi, 1930'lu yıllara gelindiğinde, "bölünen, parçalanmış ya da bir makine gibi tahayyül edilen beden, sahneden tamamen kaldırılmaz."<sup>20</sup>

<sup>9</sup> Pedro Manuel, *Theatre Without Actors: Rehearsing New Modes of Co-Presence*, 101.

<sup>10</sup> akt. Manuel, *Theatre Without Actors: Rehearsing New Modes of Co-Presence*, 102. (Parantez içi ifadeler bana ait).

<sup>11</sup> Manuel, *Theatre Without Actors: Rehearsing New Modes of Co-Presence*, 102.

<sup>12</sup> Edward Gordon Craig, "The Actor and the Über-Marionette", *Edward Gordon Craig – A Vision of Theatre* içinde, ed. Christopher Innes, (İngiltere: Routledge, 2004), 287.

<sup>13</sup> Craig, "The Actor and the Über-Marionette", 287.

<sup>14</sup> Craig, "The Actor and the Über-Marionette", 287.

<sup>15</sup> akt. Dikmen Gürün, "Oscar Wilde ve E. Gordon Craig: Tiyatro Sanatı Üstüne", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 0/1 (Aralık 2011): 47.

<sup>16</sup> Gürün, "Oscar Wilde ve E. Gordon Craig: Tiyatro Sanatı Üstüne", 42.

<sup>17</sup> Sevda Şener, *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, (Ankara: Dost Kitabevi, 2008), 240.

<sup>18</sup> Ferdi Çetin, "Tiyatroda Namevcüdiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları", (Doktora tezi: İstanbul Üniversitesi, 2019), 84.

<sup>19</sup> Vsevolod Meyerhold, *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, der. Ali Bertay, (İstanbul, Mitos Boyut Yayınları, 1997), 316.

<sup>20</sup> Çetin, "Tiyatroda Namevcüdiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları", 84.

*Nasıl ki modern psikolojinin gelişmesiyle bütünlüklü zihin ve beden algısının bir illüzyondan ibaret olduğu anlaşılırdıysa, modern üretim teknolojileri ve Fordizm bağlamında “kısıpaca alınan” beden de bütünlüğünü yitirerek Meyerhold’un oyunculuk anlayışında gördüğümüz şekilde “ironik” olarak mekanik hareketler çıkaran bir mekanizmaya dönüşmüştür.<sup>21</sup>*

İnsan-oyuncunun varlığına tümenden olumsuz yaklaşan sembolistlerden farklı olarak, Meyerhold, sahnedeki insanın hataya meyilli bedenini kontrol altına almaya odaklanmıştır. Meyerhold’la birlikte bu çaba, karakter yerine beden odaklı bir oyunculuk kanalının gelişimiyle sürecektir; ve sembolistlerin karşı-teatral yaklaşımının tam aksine, söz konusu bu kanalda oyuncunun fiziksel varlığı tiyatro için merkezde olmaya devam eder.

### Bugün

İnsan-oyuncunun karşı-teatral bir yönelim olarak sahneden kaldırılması fikri, bugün çağdaş tiyatro estetiğinin temel unsurlarından biri olarak karşımıza çıkar. Örneğin, Alman tiyatro yönetmeni Heiner Goebbels, 1993 yılından itibaren sahneye koyduğu oyunlarında bir “namevcudiyet estetiği” yaratmayı amaçladığını belirtmektedir. Ferdi Çetin’in *Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları* başlıklı çalışmasında ifade ettiği gibi, “Goebbels namevcudiyeti bir estetik ve tiyatro anlayışı olarak benimsediği süreçteki uygulamalarını, yaratım sürecinin “büyüsünü bozan” [demystify] nitelikte bir listeyle” açıklar; ve Goebbels’in listesinin en başında “oyuncunun/performansçının sahneden kaldırılması fikri” bulunmaktadır.<sup>22</sup> Çetin, Goebbels’in oyunlarında, bu sahneden kaldırma işleminin oyuncunun “merkezden kaldırılması” şeklinde olabileceği gibi, oyuncuyu sahneden tamamen kaldırmak şeklinde de görüldüğünü vurgular.<sup>23</sup> Burada bir örnek olarak değinebileceğimiz 2007 tarihli *Stifters Dinge* [Stifter’in Şeyleri] isimli oyunu, yönetmenin web-sitesinde “piyanisti olmayan beş piyano için bir beste, oyuncusu olmayan bir oyun, performansçısı olmayan bir performans, insansız bir gösteri” olarak tanımlanmaktadır. Oyunda, sahnede “oyuncu olarak tezahür bulan herhangi türden bir ‘icracı’ fikrinden” bahsedilemeyeceğini belirten Çetin, oyunun tasarımı aşamasında, oyuncuyu sahneden kaldırmaktan ziyade, oyuncu fikrinin tartışma konusu bile edilmemiş gibi görüldüğünü belirtir.<sup>24</sup> Oyun, bir enstalasyon olarak ve şeylerin (nesnelerin) mekânda kontrollü bir serbestlikle salınacağı bir biçimde tasarlanmıştır.<sup>25</sup>

Günümüz öncü yönetmenlerinden Romeo Castellucci’nin 2014 tarihli *The Rite of Spring* [Bahar Ayini] isimli prodüksiyonu, insan-oyuncunun sahnede bulunmadığı çağdaş örneklerden bir diğeridir. Sahnenin üst kısmına yerleştirilmiş makinelerle, sahneye kontrollü olarak bırakılan kemik tozlarının Stravinski’nin müziği eşliğinde dans ettiği bu gösterimde insan-oyuncu yoktur, başrolde kemik tozları vardır. Melis Bilgin’in sözleriyle, “oyuncunun yerini kemik tozunu havada savurarak müzikle dans ettiren dijital makineler almış, dijitalleşme dramaturjiyi gözeterek performansçiyı başkalaşıma uğratmıştır.”<sup>26</sup>



Şekil 1: Romeo Castellucci’nin *The Rite of Spring* [Bahar Ayini] isimli performansından bir fotoğraf.<sup>27</sup>

<sup>21</sup> Çetin, “Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları”, 84.

<sup>22</sup> Çetin, “Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları”, 57.

<sup>23</sup> Çetin, “Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları”, 57.

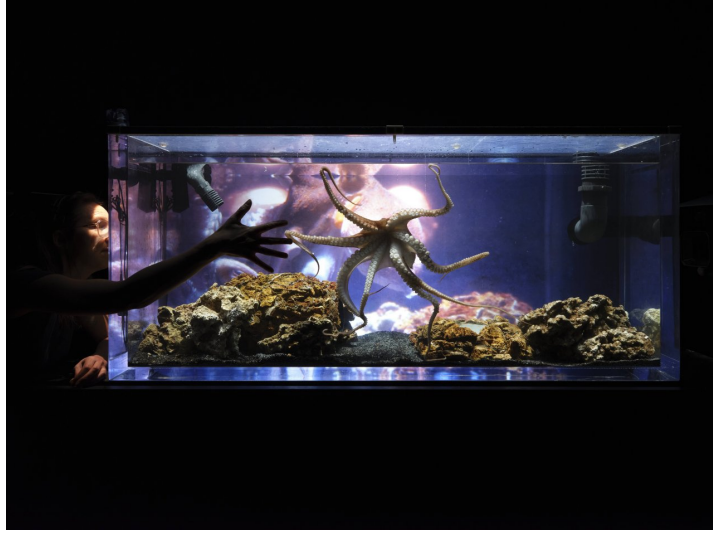
<sup>24</sup> Çetin, “Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları”, 102.

<sup>25</sup> Çetin, “Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları”, 102.

<sup>26</sup> Mesrur Melis Bilgin, “Dijitalleşen Sahne Sanatları Deneyimi”, *Dijital Dönüşümün Kültür ve Sanat Üzerindeki Yansımaları* içinde, ed. Canan Arslan, (İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık, 2021), 80.

<sup>27</sup> www.festival-automne.com, erişim 08.07.2023, <https://www.festival-automne.com/en/edition-2014/romeo-castellucci-sacre-printemps>

Çağdaş tiyatronun deneysel ekiplerinden Alman tiyatro kolektifi Rimini Protokoll'ün çok sayıdaki işi de insansız tiyatro bağlamında örnek gösterilebilir. Sahnede animatronik bir robot oyuncunun yer aldığı 2018 tarihli *Uncanny Valley* [Tekinsiz Vadi], şimdilerde insansız tiyatro dendiğinde akla gelen öncü işler arasında sayılıyor. Bir sunum-performans [*lecture performance*] olarak tasarlanan oyun, günümüz Alman yazarlarından Thomas Melle'in yaşamı ve davranışları örnek alınarak yaratılan bir robotu oyunun merkezine yerleştiriyor. İnsan-oyuncunun yerine insanın animatronik bir kopyasını koyan *Uncanny Valley*, çok basitçe, bugün kukla tiyatrosunun vardığı son nokta olarak düşünülebilir. Fakat burada daha ziyade ekibin son işlerinden 2021 tarihli *Temple du Présent*'a [Şimdinin Tapınağı] değinmek isterim. Çünkü buraya kadar, sahneden oyuncu-insanı kaldırma fikrinin —çoğunlukla— insan canlılığının handikapları kaynaklı bir çabadan doğduğundan söz ettik. *Temple du Présent* ise bu tartışmayı başka bir yere taşıyor.



**Şekil 2: Rimini Protokoll'ün *Temple du Présent* [Şimdinin Tapınağı] isimli performansından bir fotoğraf. <sup>28</sup>**

İnsan-oyuncuyu sahneden çekip, oyuncu olarak bu kez başka bir canlıyı, bir ahtapotu başrole yerleştiren *Temple du Présent*, ekibin yaratıcılarından Stefan Kaegi'nin sözleriyle, “seyirciye bir ahtapotla çok başka türden bir karşılaşmayı deneyimleme olanağı” sunuyor.<sup>29</sup> Kaegi, tiyatro sahnesindeki bir akvaryuma yerleştirilen canlı hayvanın davranışlarının, performansın dramaturjisini ve iletişim süreçlerini belirleyen temel etmen olduğunu söylüyor. Kameralarla desteklenen sahnede, ses ve müzik eşliğinde, seyirci için bir gözlem nesnesine dönüşen hayvanın, akvaryumun hemen yanı başında duran insanlarla etkileşime girmesi veya bunu reddetmesi performansın belirleyici unsurları haline geliyor.<sup>30</sup>

*Ahtapot, benzeri görülmemiş hareketlerle sahnede gerçek zamanlı olarak dans etmekte. Belki dans ediyor, belki yanındaki kadının ilgisini çekmeye çalışıyor, ya da bir keşif halinde. [ . . . ] Dış ses şöyle diyor: “Bu belki de dilin bir fonksiyonu. Belki de bazı zihin durumlarını ifade eden bir anlam vardır.” Ahtapotun hareketlerinin ardındaki asıl motivasyonun ne olduğunun burada bir önemi yok, buradaki esas mesele insan aklının bu işaretleri okumaya kifayetsiz oluşu; ve elbette böylesi bir karşılaşmayı günlük yaşantımızda “tekinsiz” addederiz.<sup>31</sup>*

Yukarıdaki alıntıda Ferdi Çetin, gündelik yaşantımızda böylesi bir karşılaşmanın tekinsizlik yaratacağını söylüyor. Hiç şüphesiz, tiyatro sahnesinde insan-oyuncunun yerini alan canlı hayvan da seyirci için bir tekinsizlik hissi yaratıyor. Gündelik yaşantımızda rastlamaya alışkın olmadığımız bir canlıyla kuracağımız (ya da kuramayacağımız) ilişki, alışkın olduğumuz ilişkisellik düzleminden oldukça uzak. Yüzyıl başında Gertrude Stein, tiyatroya özgü konvansiyonel olay örgüsünü ve dolayısıyla bildiğimiz anlamdaki ilişkisellik düzlemini sahneden tasfiye etmeyi önerirken, *landscape* [peyzaj-uzam] olarak tarif ettiği bir düzlemde, her şeyin her şeyle ilişkisinin tiyatronun konusu olabileceğini yazıyordu:

*[ . . . ] peyzaj hareket etmez fakat her zaman ilişki içindedir, ağaçlar tepelerle, tepeler çayırlarla, ağaçlar birbirleriyle, her bir parça bir diğeriyle ve gökyüzüyle ve her bir detay tüm diğer detaylarla. İster bir hikaye anlatmak ister dinlemek isteyin, hikayenin önemi her hâlükârda orada bulunan bu ilişkidir, ilişki de zaten oradadır. İşte bu ilişkiden bir oyun yapmak istedim ve yaptım, çok sayıda oyun yazdım.<sup>32</sup>*

<sup>28</sup> rimini-protokoll.de, Rimini-Protokoll, erişim 17.07.2023, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/temple-du-present>.

<sup>29</sup> Stefan Kaegi, “Solo for an Octopus”, Rimini-Protokoll, erişim 13 Temmuz 2023, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/temple-du-present#project-slides>.

<sup>30</sup> Kaegi, “Solo for an Octopus”.

<sup>31</sup> Ferdi Çetin, “A Real-time Encounter: Temple du present”, (*Non*)*Human Bodies in Various Contexts* içinde, ed. İ. B. Tekin & Ö. Sözalın, (Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang, 2022), 133.

<sup>32</sup> Gertrude Stein, “Plays”, *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1909-45* içinde, (Londra, Penguin Books, 1990), 78.

Gertrude Stein'in *landscape* tanımının, çağdaş tiyatronun eko-dramaturjik yönelimlerinde sıklıkla referans gösterilen bir ilk model olduğunu belirtmek gerek.<sup>33</sup> Söz konusu bu ilişkisellik modeli, canlılığı insan-merkezli bir yerden deneyimlemenin çok daha ötesini vaat ediyor. Dolayısıyla, Stein'in *landscape*'i, kendi zamanının yüz yıl sonrasında dünyanın tartışmaya açtığı insan-sonrası [*post-human*] düşünceyi bilgelikle öneriyordu. İşte, *Temple du Présent*, insan-oyuncu yerine başka bir canlıyla tanıklık etmeyi, antroposen deneyimi aşmayı, fenomenolojik bir deneyimi öneriyor.

Alışkın olduğumuz deneyim bize tanımadığımız, ilişki kurmayı bilmediğimiz, yabancıladığımız canlı-cansız her şeyi tuhaf bir korkuyla karşılamayı kodluyor. İnsan olmayan ama insansı olan ise tekinsizlik hissiyle karşılanıyor. Bu anlamda, (tiyatro sahnesinde) insanın yerini almış bir robot ile insanın yerini almış bir ahtapot arasında, insanda uyandırdığı tekinsizlik duygusu bakımından, hiçbir fark yoktur.

## Sonuç

1970 yılında kaleme aldığı "Tekinsiz Vadi" isimli öncü makalesinde Masahiro Mori, "ilk bakışta gerçekmiş gibi görünen protez bir elin yapay olduğunu fark ettiğimizde ürkütücü bir duyguya kapıldığımızı" yazıyordu<sup>34</sup>. Protez bir elle tokalaşıldığında elin pörsük ve kemiksiz tutuşunun, dokusu ve soğukluğunun bizi tedirgin edeceğini ifade eden Japon robotbilim profesörüne göre, böylesi bir tokalaşma anında kişiyle benzerlik duygumuzu kaybederiz ve el tekinsizleşir.<sup>35</sup> Mori, "tekinsiz vadi" kavramıyla robotların daha insansı göründükçe kişiye daha çekici göründüklerini öne sürüyordu; öte yandan bu çekicilik bir noktada yerini tekinsizlik hissine bırakıyordu. Mori'nin dolayına soktuğu kavram bugün "insanların canlı gibi görünen, insansı robotlara karşı verdiği olumsuz tepki" olarak tanımlanıyor.<sup>36</sup>

Tiyatroda insan-oyuncunun yerini insansı bir kuklanın, bir kopyanın, bir robotun alması fikri, tıpkı Mori'nin "tekinsiz vadi" kavramında öne sürdüğü gibi, seyirci tarafından tekinsiz olarak karşılanıyor. Makalede, insan-oyuncunun yerine cansız ve insansı bir kukla, makine, robot vb. koyma tahayyüllerinin köklerini soruşturduk. Beri yandan, günümüzde, insan-oyuncunun yerine insansı bir kopyayı düşlemenin alabildiğine antroposen bir tahayyül olarak kaldığı çok açık. Bugün insanı sahneden kaldırma fikri, sahnede insandan geriye kalacak boşluğu yine insansı olanla doldurma şeklinde seyretmiyor. Makalenin ikinci bölümünde yer verilen Romeo Castellucci ve Rimini Protokoll gibi güncel örnekler, insan-oyuncuyu insan-sonrası [*post-human*] bir kavrayışla yerinden ediyorlar. Fakat hiç şüphesiz bu güncel örnekler "Kökler" bölümünde değinilen öncülleriyle karşı-teatrallik nosyonunda birleşmekte.

Makalede, oyuncu-seyirci ikili bileşenini ontik olarak köksüz kılan/kılmayı arzulayan tüm girişimleri karşı-teatral veya daha düz bir söyleyişle tiyatro-dışı varsayarak ilerledik. Öte yandan, söz konusu girişimlerin verili kalıpları ve tanımları muğlak kıldığını, genişlettiğini, yerinden ettiğini vb. de kabul etmek gerek. Nitekim bugün geldiğimiz noktada ve uzunca bir süredir, tiyatroya ilişkin verili tanımları ve estetik yaklaşımları belirleyen 'tiyatro'dan (konvansiyondan) ziyade 'tiyatro-dışı' olan. Öyleyse, makalenin başlığına geri dönerek noktalayalım: Şayet uzunca bir süredir 'karşı-teatral düş' tiyatronun güncel estetiğini biçimlendirmekteyse, bugün artık —her zaman olduğundan çok daha müphem bir kavrama dönüşmüş— teatrallik terimi üzerine yeniden düşünmenin vakti gelmiş olabilir.

---

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Etik Kurul Onayı:** Çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Peer Review:** Externally peer-reviewed.

**Ethics Committee Approval:** Ethics committee approval is not required for the study.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

---

<sup>33</sup> Konuyla ilgili temel bir okuma için bkz. Bonnie Marranca, *Ecologies of Theater*, (New York: PAJ Publications, 2012).

<sup>34</sup> Masahiro Mori, "The Uncanny Valley", *Energy* 7, (1970): 33.

<sup>35</sup> Mori, "The Uncanny Valley", 33.

<sup>36</sup> Rina Diane Caballar, "What is the Uncanny Valley", *IEEE Spectrum*, erişim 6 Haziran 2023, <https://spectrum.ieee.org/what-is-the-uncanny-valley>.

**ORCID:**

Melike Saba Akım 0000-0003-2275-237X

**KAYNAKÇA / BIBLIOGRAPHY**

- Akım, Melike Saba. "Teatrallik / Karşı-teatrallik", *Logostan Kurtulmak: 20. Yüzyıl Dramında Karşı-Anlatı içinde*, 52-60. İstanbul: Habitus, 2022.
- Barish, Jonas. *Antitheatrical Prejudice*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1985.
- Bilgin, Mesrure Melis. "Dijitalleşen Sahne Sanatları Deneyimi", *Dijital Dönüşümün Kültür ve Sanat Üzerindeki Yansımaları içinde*, editör Canan Arslan, 71-86. İstanbul: Nobel Akademik Yayıncılık, 2021.
- Caballar, Rina Diane. "What is the Uncanny Valley", *IEEE Spectrum*. Erişim 6 Haziran 2023, <https://spectrum.ieee.org/what-is-the-uncanny-valley>.
- Craig, Edward Gordon. "The Actor and the Über-Marionette", *Edward Gordon Craig – A Vision of Theatre içinde*, yazar Christopher Innes, İngiltere: Routledge, 2004.
- Çetin, Ferdi. "A Real-time Encounter: Temple du present", *(Non)Human Bodies in Various Contexts içinde*, editör İ. B. Tekin & Ö. Sözülan, 129-136. Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Warszawa, Wien: Peter Lang, 2022.
- Çetin, Ferdi. "Tiyatroda Namevcudiyet Estetiği: Heiner Goebbels Oyunları". Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi, 2019.
- festival-automne.com. Erişim 08.07.2023, <https://www.festival-automne.com/en/edition-2014/romeo-castellucci-sacre-printemps>.
- Gürün, Dikmen. "Oscar Wilde ve E. Gordon Craig: Tiyatro Sanatı Üstüne", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 0/1, (Aralık 2011): 39-53.
- Kaegi, Stefan. "Solo for an Octopus", Rimini-Protokoll, Erişim 13 Temmuz 2023, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/temple-du-present#project-slides>.
- Lamb, Charles. "On the Tragedies of Shakespeare, Considered with Reference to Their Fitness for Stage Representation", *Lamb's Criticism: A Selection From the Literary Criticism of Charles Lamb içinde*, editör E.M.W. Tillyard, 34-57. İngiltere: Norwood Editions, 1977.
- Manuel, Pedro. "Theatre Without Actors: Rehearsing New Modes of Co-Presence", Doktora tezi, Utrecht University, Hollanda, 2017. <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/358079>.
- Marranca, Bonnie. *Ecologies of Theater*. New York: PAJ Publications, 2012.
- Meyerhold, V. *Tiyatro-Devrim ve Meyerhold*, der. Ali Berktaş. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 1997.
- Mori, Masahiro. "The Uncanny Valley", *Energy* 7, (1970): 33-35.
- rimini-protokoll.de. Rimini Protokoll. Erişim 17.07.2023, <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/project/temple-du-present>.
- Şener, Sevda. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi, 2008.
- Stein, Gertrude. "Plays", *Look at Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1909-45 içinde*, 59-83. Londra: Penguin Books, 1990.
- Von Kleist, Heinrich. "On the Marionette Theatre", çeviren Thomas G. Neumiller. *The Drama Review* 16/3, (1972): 22-26. doi:10.2307/1144768.

**Atıf Biçimi / How cite this article**

Akım, Melike Saba. "Karşı-Teatral Bir Düş: İnsansız Tiyatro" *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi* 37, (2023): 36-43. <https://doi.org/10.26650/jtcd.1342205>