

## Oyuncunun Sanatında Saklı Detaylar: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü

Züleyha EŞİGÜL<sup>1\*</sup>

<sup>1</sup>Tiyatro Bölümü / Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi, Ordu Üniversitesi, Türkiye

\*z.cubuk@odu.edu.tr

**Özet** – Tiyatro 1960 sonrası deneysel arayışlarla, disiplinlerarası etkileşimli bir estetik odağı kazanmıştır. Kendi tiyatro anlayışlarını çağdaş dünyanın yeni bulgularıyla birleştiren avangard tiyatro insanları, 1960’lı yıllardan itibaren tiyatroyu “edimselleşme” sürecine taşımışlardır. Bu sanatçılardan bir tanesi de İtalyan tiyatro insanı Eugenio Barba’dır. Barba, çağdaşları gibi sanat yapmanın en radikal formu olarak canlı performans araştırmalarına yönelmiş ve oyuncu (icracı) odaklı çalışmalar gerçekleştirmiştir. 1960 sonrasında Jerzy Grotowski’nin takipçileri arasında kabul edilen Barba, çağdaş dünyanın antropolojik bulgularıyla tiyatro sanatının iki başat ögesinden birisi olan oyuncunun bedensel olanaklarını geliştirmesine yarayacak icra tekniklerini araştırmıştır. Bu konuda, tiyatro antropolojisi adını verdiği disiplinlerarası araştırma alanı oluşturmuştur. Tiyatro ve antropoloji birlikteliğinin çarpıcı sonuçlarından birisi olan Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA), tiyatro antropolojisi disiplini üzerine araştırmalar yürütülmesi için 1979 yılında Barba tarafından hayata geçirilmiştir. ISTA, 1970’lerde kültürlerarası tiyatro hareketlerinin ve disiplinlerarası çalışmaların sonucunda doğmuştur. Tiyatro antropolojisi ise, özünde oyunculuğun teknik temellerinin kültürlerarası bir perspektifte araştırmak amacıyla ortaya çıkmıştır. Barba bu yeni disiplini yaygınlaştırmak adına, uzun yıllara yayılan araştırma ve deneysel çalışmalarında elde ettiği bulguları yayına dönüştürmüş ve adı geçen disiplinin kuramsal kaynaklarını da üretmeye soyunmuştur. Nicola Savarese ile birlikte yayınladığı *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü* bu alanda önemli bir kaynaktır. Bu bildiride Barba ve Savarese’nin adı geçen çalışması incelenerek alana katkısı ve ortaya koyduğu kuramsal perspektife dikkat çekilmiştir.

*Anahtar Kelimeler – 20. Yüzyıl, Tiyatro Antropolojisi, Eugenio Barba, Oyuncu, Tiyatro Tarihi*

### I. GİRİŞ

Bu bildiride Eugenio Barba’nın 1960 sonrası Avrupa tiyatrosuna kazandırdığı, “tiyatro antropolojisi” adı verilen yeni disiplinin ana kaynağı olan *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü* adlı çalışması incelenmiştir.

### II. MATERYAL VE YÖNTEM

Çalışmanın inceleme materyalini oluşturan kaynak kitabın incelenmesinde nitel araştırma yöntemlerinden doküman inceleme uygulanmıştır.

### III. BULGULAR

#### Barba’nın Tiyatroya Genel Bakışı

İtalyan tiyatro insanı Eugenio Barba, 1960 sonrası sanatta performatif eğilimlerin yeni bir

estetik paradigma oluşturduğu ve tiyatronun deneysel çalışmalarla yeni disiplinler kazandığı bir zamanın öne çıkan isimlerinden biridir. Yirminci yüzyıl tiyatrosunda hatırı sayılır bir yere sahiptir. Barbaya göre insana ait en temel gerçeklik, onun duygulardan oluşmuş olmalıdır. Barba bunun dışında evrensel bir tiyatro dilinden söz etmenin mümkün olamayacağını savunur. Barba, çağdaş olan İngiliz tiyatro yönetmeni Peter Brook’un “evrensel tiyatro” arayışına zıt bir anlayışı benimseyerek; tiyatro düşüncesini “virtüözite”, “coşkusallığa yönelik oyunculuk” ve “gündelik olanın kırılması” biçiminde tarif ettiği üç sacayağı üzerine oturtur. Kendi çağındaki tiyatro yapma biçimlerini de üçe ayırır. Bun biçimleri şu şekilde tarif eder:

Birinci tiyatro: Hem çeşitli açılımlara sahiptir, hem de ölümcül olabilir. Bu tiyatro, alışlagelmiş yerleşik tiyatrodur.

İkinci tiyatro: Avangard bir yapı biçiminde oyuncuyu ortadan kaldırarak, yerine yönetmeni koyar. Robert Wilson'ın sahne estetiği ve tiyatro yönetmeni olarak sergilediği varlık biçimi bunun en iyi örneklerinden biridir.

Üçüncü tiyatro: İzleyici ile izleyicinin içsel yaşamından verdiği iletiler sayesinde karşı karşıya gelir. Bu iletiler, mantıkla algılanmaz. İzleyici bunu daha derinden bir yerden kavrar. Bu tiyatro, kolektif bir tiyatrodur. Jerzy Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarı, Peter Brook'un Paris'teki Merkez'i, Tadashi Suzuki'nin Japonya'daki Little Theater of Wasabe'si bu kategori içinde yer alır.

### **Barba ve Odin Tiyatrosu Geleneği**

Eugenio Barba Danimarka'da Odin Tiyatrosu ismini verdiği profesyonel bir topluluk meydana getirmiştir. Bir dönem Grotowski'nin de öğrencisi olan Barba, bu çalışma yöntemine benzer bir ekip oluşturmak istemiş ve Odin Tiyatrosu'nu da bu amaçla meydana getirmiştir. Odin Tiyatrosu için bir manastır benzetmesi yapılır. Çünkü Barba oyuncu topluluğunun üyelerini burada katı bir eğitimden geçirir. Odin tiyatrosunun en temel özelliği, gündelik olanın kırılması/aşılmasına yönelik çalışmalar yapmış olmasıdır. Oyuncunun gündelik olarak gerçekleştirdiği fiziksel eylemlerin ötesine geçmesi için yapılan çalışmaların amacı, coşkusallığı gündelik yaşamdakinden farklı olarak sahneye yansıtmaktır. Bu da sahnesele anlatımda kesintiler oluşmasını sağlar. Birbirinden farklı ve ilişkisiz anlam parçacıkları ve katmanları izleyici tarafından yakalanabilmekle birlikte, eleştirel bir bağlam oluşturmaya kimi zaman yetmektedir.

Odin yapımları içinde ritüel öğeler ve mitlerin kullanımları tekrar tekrar gündeme gelir. Ancak Barba, oyunlarını ritüel kavramına oturtmak istemez. Çünkü ona göre ritüel dinsel bir çerçevededir. Oysa bağlamından koparılmış bir ritüel, hareketler dizgesinden/davranış kalıplarından öte bir şey değildir artık. Barba yapımlarında, her oyuncu kendi ana dilini kullanır. Tiyatro için yazılmış metinler özellikle

kullanılmaz. Daha çok oyuncu ve rejisörlerin getirdikleri malzemeler ve birikimlerle yeni prodüksiyonlar üzerinde çalışılır.

Barba'nın tiyatro yapma biçimi ve Odin tiyatrosu geleneğine baktığımızda üç aşamalı bir gelişim izlediğini rahatlıkla görürüz. Bu gelişim izleklerini kısaca şöyle bölümleyebiliriz:

#### *1. Katı bir disiplinle geçen fiziksel-akrobatik eğitim*

Barbanın Odin'deki tiyatro çalışmalarının ilk evresinde, oyuncular gerekli olan yetkinliğe erişene kadar kolektif çalışma içinde ağır egzersizler yapar. Her oyuncu kendi biçimini, sistemini, pedagojisini geliştirmeye başladıkça çalışmalarını kişiselleştirebilir.

#### *2. Takas aşaması*

Odin tiyatrosu çalışmalarının ikinci evresi 1970'lerde kendiliğinden başlayan bir süreçtir. Bu evre "üçüncü tiyatro buluşmaları" olarak da adlandırılır. Barba ve Odin tiyatrosu ekibi İtalya'nın güneyinde ücra bir köye gider ve burada kendi gösterimlerini sergiler. Bu gösterimlerin sonunda, köylüler onları alkışlamak yerine (çünkü bu, konvansiyonel tiyatro seyircisinin alışkanlığıdır), onlar da kendi yerel gösterimlerini (folklorik danslar, oyunlar, çocuk oyunlar vs.) konuk ekiple paylaşır. Böylece iki topluluk arasında karşılıklı kültürel takas durumu ortaya çıkar. Daha sonraki bir dönemde Sardunya'da gerçekleştirilen takasta, köylüler Barba ekibinin gösterimlerini izleyebilmek için birer kitap bağışında bulunmak durumunda kalır. Böylece takas aşamasında kültürel bir mal paylaşımı doğar ve takas evresi başka bir boyuta taşınmış olur

#### *3. Tiyatro antropolojisi dönemi (ISTA)*

Üçüncü evre, takas aşamalarının birer ürünü olarak yine doğal bir süreç ilerisinde kendiliğinden ortaya çıkar. Takas evresindeki kültürel paylaşımlar bir süre sonra eğitsel bir öğretim fikrini doğurur. Buradan hareketle, 1979 yılında tiyatroya antropolojik bir bakış geliştirmek için Danimarka'nın Holstebro kasabasında Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA) kurulur. Bu

okulda temelleri atılan tiyatro antropolojisi disiplini tamamen uygulamaya dönük çalışmalar içerir.

Barba tiyatro antropolojisi adını verdiği disiplini bu okul çatısı altında araştırmaya başlar. ISTA'nın temel kuruluş amacı, oyunculuğun teknik temellerini kültürler arası bir perspektifte araştırmaktır. Seyyar bir üniversite olarak da kabul edilen ISTA, 1970'lerdeki kültürler arası tiyatro hareketlerinin ve disiplinler arası çalışmaların bir meyvesi olarak doğmuştur. 1970'lerde; Richard Schechner, Victor Turner, Clifford Geertz, Irving Goffman, Barbara Myerhoff gibi akademisyenler, antropoloji ve gösteri sanatları arasındaki bağıntılar üzerinde çalışmışlardır. Grotowski'nin tiyatro laboratuvarı araştırmaları ile Barba'nın 1960'larda tanıştığı kathakali dansının etkisinde geçirdiği yıllar tiyatrodaki disiplinlerarası bir etkileşim yaratmıştır. Barba daha sonra doğu tiyatrosuyla ilişkisini hep sürdürmüştür. Düzenlediği atölye çalışmalarıyla, bir batılı olarak doğu tiyatrosu tekniklerini çözümlenmeye ve tanımlamaya çalışmıştır. ISTA'da dünyanın farklı kültürlerinden gelen ustalar, yönetmenler, oyuncular ve eleştirmenler burada bir araya gelerek profesyonel takaslar gerçekleştirmektedirler. Farklı zaman aralıklarında dünyanın çeşitli yerlerinde sponsor destekleriyle ISTA kongreleri gerçekleştirilmeye halen devam etmektedir.

### ***Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü Okumaları***

*Oyuncunun Gizli Sanatı* (2002), Eugenio Barba'nın Nicola Savarese ile birlikte oluşturduğu bir ana kaynaktır. Bu ortak çalışma, oyuncunun/icracının gösterim öncesi ve gösterim durumundaki teknik uygulamalarının kültürden kültüre incelenmesi üzerine kurulu somut bulgular içermektedir. Araştırmacılar kitaba, bazı sanatçıların daha güçlü sahne varlığı sergilediklerine dikkati çekerek başlarlar. Sahne varlığı güçlü oyuncuların/icracıların bunu nasıl başardıklarına ilişkin teknikler incelenir. Araştırmacıların gözlemlendiği örnekler kitapta görsel açıdan kademe kademe ele alınır. Araştırmacılara göre sahne varlığı güçlü sanatçılar, varlık ve duruşlarıyla izleyicinin dikkatini kendi

üzerlerine çekerler. Bunun nedeni, bedenün özel bir kullanımından kaynaklanır. Onlara göre oyuncunun sahnedeki var oluşunu, oyuncunun "bio"sunu meydana getirir. Oyuncunun sahne yaşamını, bedenün gündelik dışı tekniği olarak adlandırarak tiyatro antropolojisinin temel kavramlarını oluşturmaya başlarlar. Doğu ve batılı tiyatro yapma geleneklerinin incelemesinden sonra kitapta iki önemli kavramsal ayırım yapılır:

**Gündelik beden kullanımı:** En az çaba harcayarak, en fazla bilgiyi vermek ve iletişimi gerçekleştirmek üzerine kurulu bir kullanımdır.

**Gündelik dışı beden kullanımı:** Şaşırtmayı, hayranlık uyandırmayı ve bedeni dönüştürmeyi amaçlar. Bu tip bir bedene ulaşmak için "enerji" üzerine odaklanılır. Gündelik dışı bir bedeni, diğer bir deyişle, oyuncunun sahne "bio"sunu gerçekleştirmesi için üç önemli kural vardır:

- i. Dengeli bir şekilde, etkin olan güçlerin büyütülüp canlandırılması
- ii. Hareket ilkelerini belirleyen karşıtlıklar
- iii. Bedeni gündelik tekniklerden uzaklaştıran bir gerilim, eylemlerde en önemli şeyin altını çizen bir indirgeme ve başka şeyin yerini alma işlemi.

Ağırlık, denge, omurganın duruşu, uzam içinde gözlerin yönelişi gibi fizyolojik etmenler anlatım öncesi organik gerilimler üretir. Bunlar değişik bir enerji niteliği üretilir, bedeni teatral bakımdan kararlı-canlı yapar ve oyuncunun sahnesel varlığını gözler önüne serer. İzleyicinin dikkatini anlatımdan önce bu etmenler çeker. ISTA'nın çalışma alanı, bedenün bu gündelik dışı kullanımının ve bunların aktör ya da dansçının yaratıcı çalışmasına uygulanma ilkelerinin incelenmesinden oluşur.

Bedenimizi gündelik yaşamdaki kullanımımız ile gösterimlerdeki beden kullanımımız öz olarak birbirinden farklıdır. Gündelik tekniklerimizde bilinç yoktur, ama gündelik dışı tekniklerde bilinçli edimler söz konusudur. Değişik kültürler değişik beden teknikleri belirler. Oyuncunun sahne yaşamı ya da bio'sunu yöneten ilkeleri bulmada ilk adım, bedenün gündelik

tekniklerinin karşısındaki gündelik dışı teknikleri kavramaktır.

Batı'da gündelik olan ile gündelik dışı teknik arasındaki ayrım net değildir. Oysa Hindistan'da bu ayrım nettir. Örneğin Hint kültüründe, insan davranışını açıklayan iki sözcük bulunur:

\**Lokadharmi*: Kişinin günlük yaşam (loka) içerisindeki davranışı (gündelik vurgusu)

\**Natyadharmi*: Dans (natya) içindeki davranışı (gündelik dışı vurgusu)

Barba ve Savarese'ye göre, akrobatlar ve dansçılar bize "başka bir beden" gösterir. Gündelik tekniklerden çok farklı, onlarla ilişkiyi yitirecek kadar farklı teknikler ortaya koyarlar. Gündelik beden tekniklerinin amacı, iletişimdir. Ustalık tekniklerinin oluşturduğu gündelik dışı teknikler ise şaşırtmayı, hayranlık uyandıracak derecede bedeni dönüştürmeyi amaçlar. Gündelik dışı tekniklerin amacı, tersine, bilgi vermektir; bedeni bilgiye yönelik biçimlendirmektir. Gündelik dışı teknikleri, salt bedeni dönüştürmeyi amaç edinen başka tekniklerden ayıran temel fark işte budur.

Oyuncuyu ilgilendiren şey, gündelik teknikler-ustalık teknikleri-gündelik dışı teknikler arasındaki ayrımın farkında olmaktır. Herhangi bir şey anlatmaya girişmeden önce, oyuncunun yaşamını belirleyen bu üç unsur keşfedilmeli ve uygulanma pratiği geliştirilmelidir.

Barba ve Savarese bu aşamada şu soruyu sorar: Oyuncunun sanatında, onun hem herhangi bir şeyi betimlememe, bir anlam taşımazken, hem de canlı varlık gösterdiği bir düzey nasıl mümkün olabilir? Japon Moriaki Watanebe buna *oksimoron* kavramıyla cevap verir. Oksimoron, "oyuncunun kendi yokluklarını betimleme hali" anlamına gelir. Bu halin pratik uygulamasına örnek olarak Kyogen ve Kabuki'den örnekler gösterilir. Bu tiyatro biçimlerinde, ya gerçek ya da yapıntı bir kimliği betimleyen karakterler arasında bir "ara karakter" bulunur. Bu karakterin adı "Waki"dir. Noh tiyatrosunda "kendi olmayan kişiliğini betimleyen yardımcı oyuncudur. Waki, kendini anlatmak için değil, ifade etme yeteneğine dikkat çekmek için

kullandığı gündelik-dışı bir teknikten yararlanır. Bu yadsıma, Noh tiyatrosu formunun final anlarında bulunur. Esas kişi (shite), ortadan yok olur. Karakterinden yoksun kalmış aktör, gündelik kimliğine geri dönmez; izleyici karşısında herhangi bir şeyi ifade etmeye çalışmaksızın, ifade anlarındaki aynı enerjiyle geri çekilir. Bu örnekler, oyuncunun enerjisinin saf halinden yaralanan bir düzeyin (anlatım öncesi düzeyin) var olduğunu gösterir. Doğu tiyatrosunda bu düzey her oyuncuda vardır ve sahne yaşamının ya da bios'unun en temelinde yatar.

Kitapta enerji kavramı "çalışır olmak, iş başında olmak" anlamında kullanılır. Barba ve Savarese enerji kavramının önemine dikkati çekmek için şu soruları sorar: Oyuncunun bedeni nasıl oluyor da anlatım öncesi bir düzeyde çalışır halde olmaktadır? Enerji yerine başka hangi sözcük kullanılabilir? Bu sorulara Kabuki aktörü Sawamura Sojuro'dan bir anekdot aktararak cevap verirler. Buna göre, Japon sanatçılar çalışırken doğru enerjiye sahip olup olmadıklarını belirtmek için "bir aktörün koshi'sinin bulunup bulunmadığından" söz ederler. Koshi, bedenin kalça bölümü demektir. Koshi'si var ya da yok demek, "kalçası var, ya da yok" demektir. Gündelik beden tekniklerini kullanarak yürürken kalçalar bacakları izler. Kabuki ve Noh oyuncularının gündelik-dışı tekniklerinde bunun aksine kalçalar sabit kalır. Yürürken kalçaları kilitlemek için hafifçe dizleri bükme ve böylece aşağı doğru basan gövdeyi tek birim halinde kullanabilmek üzere omurgayı harekete dâhil etmek gerekir. Bu yolla, bedenin üst ve alt birimlerinde iki farklı gerilim yaratılmış olur. Bu gerilimler, bedeni yeni bir denge noktası bulmaya zorlar.

Barba ve Savarese buradan şu sonuca varır: Oyuncunun yaşamı gerçekte **dengenin yer değiştirmesi** üzerine kuruludur. Araştırmacılar burada, doğu tiyatrosunun gündelik-dışı beden tekniklerinin kullanımı üzerine kurulu olduğunu, bu tekniklerin oyuncuyu sahneden kanlı-canlı, bio sahibi bir varlık kıldığını tespit ederler. Çeşitli Doğu tiyatrosu biçimlerindeki temel duruşları inceleyerek, bu duruşların denge mekanizmasının

bilinçli ve denetimli bir çarpıtılmasının örnekleri olduğunu ortaya koyarlar. Doğulu oyuncu çocukluk çağlarından başlayan katı bir disiplin ile ustasının eline kendini bırakır. Uzun ve acılı bir eğitim almak için hayatını vakfeder. Çırac oyuncu ustasının tekniklerini öğrenirken, usta da kendisini çırağında gerçekleştirme deneyimi yaşar. Öğrenme-öğretme süreci usta-çırak ilişkisinde karşılıklı olarak gerçekleşir. Doğuda bu teknikler belli bazı ailelerin veya tapınakların elindedir. Dolayısıyla kapalı bir ilişkiler ağı ile kadim bilgiler bir giz gibi sakınılarak çırağa aktarılır. Gündelik dışı teknik kodlar, sadece seçilmiş belli kişilere öğretilir. Çırac, ustasından yıllarca enerji ve denge çalışmaları ile bedenini ustalıklı kullanma yöntemleri öğrenir. Doğulu oyuncunun bedeni, bu mekanizmaları kullanmayı öğrendikten sonra yaşamı, izleyiciye karşıt güçler arasındaki bir gerilim aracılığıyla açıklar. Dolayısıyla doğulu oyuncu, enerjinin ve dengenin kullanımını öğrendikten sonra, anlatımı oluşturmak için bedeninde karşıtlıklarla örülü kodlanmış hareket dizgeleri kurar. Barba ve Savarese bu birbirine karşıt olarak kodlanmış hareket dizgelerini şöyle saptar:

\**Keras*: Güçlü, sert, şiddetli

\**Manis*: Narin, yumuşak, tatlı

Gözlemlerine göre doğulu oyuncu, enerji ve denge mekanizmalarını bu kelimelerle açıklanan karşıt hareket dizgeleri üzerine oturtur. Doğulu icracı, bedenin değişik bölgelerinde yarattığı gerilimlerle, hareket ve duruşlar arasında bir dizge meydana getirir. Barba, buna karşıtlıkların dansı adını verir. Oyuncu bu dansı ararken bir pusula kullanır: Rahatsızlık. Bu bir denetim aracı olarak, oyuncuların kendilerini eylem halindeyken gözlemlerine izin veren bir tür radar görevi görür. Doğulu oyuncu, gözleriyle değil, gündelik dışı, alışık olunmayan gerilimlerin bedende çalışmakta olduğunu olumlayan bir dizi fiziksel algı aracılığıyla, “karşıtlıklar” üzerine kurulu hareket dizgelerini üretir.

Doğu tiyatrosunda “enerji” mutlaka uzam içinde hareket etmek değildir. Araştırmacılar burada “eylemi uzamda genişletme” düşüncesini

üretir. Bu, şu demektir: Batıda enerjik oyunculuk çoğu zaman yanlış anlaşılmakta; sahne üzerinde kan ter içinde kalana dek oradan oraya koşturmak olarak algılanmaktadır. Oysa kadim doğuda enerji kavramı çok daha farklı bir noktadan işler. Enerji, **tameru** (toplamak, tutmak) kelimesi ile izah edilir. “Eylemi uzamda genişletme”, eylemi gerçekleştirmek için gereken enerjiyi uzamdan kısıtlı bir eyleme yedirmek anlamına gelir. Bu beceriyi edinen oyuncu, genel yeteneğinin tanımlamada başarılı olur. Doğuda bir oyuncunun yeterli sahne varlığı gösterip göstermediğini belirtmek için ustası ona **tame**’si olup olmadığını söyler. Örneğin, bir sigarayı yakma eylemi içine tüm bedeni dâhil etmek, ufacık bir kibriti değil de ağır bir kutuyu kaldırıyormuş gibi davranmak ya da ısınmak için kullanılacak aynı güçle çeneyi açıp kapamak ve ağzı hafif aralık bırakmak gibi. Bu yöntemle çalışmak hareketsiz haldeyken bile oyuncunun tüm bedenini canlandıran bir enerji niteliğini açığa çıkarır.

Baba ve Savarese, Japon Buyo dansçısı Katsuko Azuma’nın ustasının, ona çıraklık yıllarında “soluk alıp vermeyi, yani ritmi öldürmesini” salık verdiğini hatırlatarak; **tame** kavramını açıklamaya devam eder. Onlara göre usta, çırağının jestleri ister istemez soluğun ve müziğin ritmine göre yapma eğiliminin farkında olmasını, sonra da bu uyumu kırmasını istemiştir. “Ritmi öldürmek” demek, dansın hareketlerinin müziğin yapısı ile örtüşmesini önleyici bir dizi gerilim yaratmak demektir. “Solunmayı öldürmek” ise, soluk verirken bile –ki bu gevşeme anıdır – soluğu tutmak ve nefes verişe karşıt bir güçle karşı koymak demektir. Bu düşüncelerde “yapıntı beden” fikri vurgulanır. Japon kültüründeki bu sanatsal uygulamadan hareketle “yapıntı beden” formunu inşa edebilmek için, oyuncunun kararlı olma ilkesini eğitim süreci boyunca istikrarla sürdürmesi gerekmektedir.

Barba ve Savarese, bu kavrama ilişkin bir anekdotu da aktarmayı ihmal etmez: Katsuko Azuma’nın hocasının adı da Azuma’dır. Japon ustalar, kendi deneyimlerini öğrencilerine aktarmayı başardığına karar verdiğinde, çıraklarına aynı anda adlarını da aktarırlar. Usta Azuma,

gelecekteki Azuma'ya; "Mâ'nı bul" der. Mâ, uzam içinde boyut gibi bir şeydir. Mâ'yı bulmak için çırak öncelikle ritmi öldürmek durumundadır. Araştırmacılar bu anekdotun Batılı okur için daha anlaşılır olması amacıyla şu örneği verir: Gündelik yaşamda, hızlı koşmadan sonra örneğin, doğal beden ritmimiz hızlı soluk alma gereksinimi duyar. Bu gereksinim doğmasına rağmen, soluk alıp vermemiz koşuya rağmen, koşudan önceki ritimde gerçekleşmişse, ritmi öldürmüş sayılıyoruz. Azuma'nın bahsettiği olay tam da böyle bir şeydir. Doğal ritmi öldürmek, seyirciye göstermeden ritmi normalleştirmektir.

Ritmi öldürmek için, eylemleri bölme işlemi uygulanması gerekir. Bu da üç aşamada gerçekleşir:

- i. Artma eğilimindeki bir güç ile geri çekme eğilimindeki bir başka güç belirler. (*Jo* hareketi: geri çekmek)
- ii. Geri çeken güçten kurtulma anında ortaya çıkar ve üçüncü aşamaya dek sürer. (*Kyu* hareketi: hız)
- iii. Burada eylem tüm gücünü kullanarak, sanki bir engelle, yeni bir dirençle karşılaşmış gibi ansızın durmak için en yüksek noktaya ulaşır.

Barba ve Savarese, bu aşamaların, havaya zıplama eylemini gerçekleştirmek için dizlerin yere doğru kırılma gereksinimi hissetmesi gibi, basit bir fizik kuralını anlatmaya çalıştığına dikkati çekerler. Ustası Azuma'ya bu "jo-ha-kyu" ilkesini öğretmek için, onu belinden kavrayarak, Katsuka devingen bir hareket halinde iken birden bırakarak, bu üç aşamayı deneyimleyerek öğretmiştir.

Katsuko Azuma, bir oyuncu-dansçı olarak enerjisini, göbek ile kuyruk kemiği arasındaki bir çizginin ortasında bulunan ağırlık merkezinde bulduğunu aktarır. Oynarken, dengesini hep bu nokta çevresinde bulmaya çalıştığına dikkati çeker. Araştırmacılar, Balili bir ustanın, Azuma'nın söylediklerini, **manis** ile örtülü **keras**, yani **yumuşaklıkla** örtülü **sertlik** olarak tanımladığını aktarır. Bu kavramlar da doğulu oyuncu/icracı geleneklerinde gündelik yaşamın otomatik

tepkilerini kırmak için kullanılmaktadır. Batılı geleneklerde de benzer örnekler ararlar. Onlara göre klasik balede ve Decroux'nın pantomim sisteminde beden eylemlerinden her biri, itmekte, kaldırmakta, belirlenmiş ağırlıkta ve yoğunluktaki nesnelere dokunmakta olmayı hayal ederek oyunlar üretilir. Bu, oyuncunun ruhsal değil fiziksel durumunu etkilemeyi amaçlayan ruhsal bir tekniktir ve bu yanı sıra manis ve keras kavramlarına yakındır.

Barba ve Savarese kitapta Hint geleneklerinde gözlemedikleri bulgulardan hareketle şu öneriyi de geliştirirler: *Oyuncu, beden gündelik-dışı tekniklerini bulmak için fizyoloji üzerinde çalışmaz. Kendisini fiziksel eylemlere yönlendiren bir dış uyarımlar ağı yaratır.* Bu önerinin ortaya çıkışının kaynağı Hintli icracıların gözleri kullanma konusunda uyguladıkları geleneksel tekniklerdir.

Gözlerin kullanımına ilişkin Hindistan dans geleneğinde, icracı adayında aranan altmış nitelikten biri de; "nasıl görmek gerektiği" ile "gözlerin uzamda nasıl yönlendirilmesi gerektiği"dir. Gözler, bakışlar, gündelik dışı kullanımları ile doğunun oyunculuk-dansçılık geleneklerinde etkin bir anlatım aracı olarak kullanılmaktadır. Yaşayan bir dans, göz ile beden hareketinin birlikteliğiyle gerçekleşir. Hintli dansçı Sanjukta Panigrahi enerjiye "**Shakti**" adını verir. Bu, ne erkek, ne dişi; ama bir kadın imgesiyle betimlenen yaratıcı bir enerjidir. Hangi cinsten olursa olsun, bir oyuncu hep **Shakti**'dir. Bu kelime, insan nasıl daha iyi bir oyuncu olur sorusunun Hint geleneğindeki simgesidir.

Barba ve Savarese, edindikleri tüm gözlem ve bulgulardan hareketle konuyu tiyatro antropolojisi disiplinine getirir. Tiyatro antropolojisi, tüm oyuncular için aynı olan temel bir örgütlenme düzeyi olduğunu kabul eder ve bunu "anlatım öncesi" olarak adlandırır. Eylem ve eylemin nasıl yapıldığı, oyuncunun ne anlatacağını belirler. Oyuncunun enerjisini canlı tutan ve onun sahneye çıktığında izleyici tarafından hemen fark edilen bir varlık olmasını sağlayan, anlatım öncesi düzeyidir. Tiyatro antropolojisi bu alanı araştırır.

Araştırmacılar Doğu tiyatrosu gelenekleri ile Batı tiyatrosu geleneği arasında şu ayrımı yaparlar:

Tablo-1: Doğu ile Batı tiyatrosu karşılaştırması

Doğu tiyatrosu	Batı tiyatrosu
Kültürden soyutlanmış	Kültür oluşturmuş

Kültürden soyutlama tekniği, oyuncunun davranışlarını yapaylaştırır ya da üsluplaştırır. Kültürden soyutlama tekniği, bildik görünümün, duyular için taze ve şaşırtıcı bir biçimde yeniden yaratılmak üzere çarpıtılmasıdır. Bu teknik, ani ritim ve yoğunluk değişimlerine yol açar.

Araştırmacılar Stanislavski'nin kültür oluşturma tekniğine en çok katkıda bulunan kişi olduğunu belirtir. Onların bakışına göre, modern ve klasik bale dansçıları, mim sanatçıları ile geleneksel Doğu tiyatrosu oyuncuları doğallıklarını yadsıyarak başka sahne davranışları benimsemişlerdir. Bu batılı gelenekler, kültürden soyutlanma süreci geçerek gündelikten farklı duruş, yürüyüş, bakış ve oturuş biçimleri yaratmışlardır ve bu yolla, yapıntı bir beden inşa etmişlerdir. Çağdaş Batı tiyatrosu, gündelik bedenün oyun kişisinin yapıntıdan kaynaklanan bedeni ile özdeşleştirilmesi üzerine kurulu iken; Doğu tiyatrosu gelenekleri gündelik beden ile oyun kişisinin hayali bedeni arasında bir ara düzey meydana getirirler. Burada oyuncunun ürettiği yapıntı bedeni rahatlıkla algılarız. Örneğin Noh oyuncusu, gösterim sona erdiğinde sahneden ayrılırken çok özel bir davranış sergiler. Çok ağır hareket eder.

Yapıntı beden inşasında, dövüş sanatı geleneği doğulu oyuncuların elini kuvvetlendiren bir etmendir. Dövüş teknikleri, tarihsel gelişmelere koşut olarak sanatlaştırılmış, çeşitli dans ve tiyatro biçimlerine temel olmuştur. Asya'daki dövüş sanatlarıyla gösterim sanatları arasında ciddi bir bağ vardır.

Ayakların kullanım biçimi doğulu oyuncu için çok önemlidir. Tadashi Suzuki de bunu vurgulamıştır: Bu sanatçıya göre, ayakların kullanım biçimi, oyuncunun sahne yorumunun temelidir. Çünkü beden duruşunu ayaklar saptar. El

ve kol hareketleri, buna ancak biraz anlatım ekleyebilir.

Barba ve Savarese, oyuncunun bedeni üzerindeki bilinçli ustalıklarına “oyuncunun büyüyüp genişmesi” adını verir. Demek istedikleri, oyuncunun teknik kusursuzluğa erişmesidir. Doğulu oyuncuların/icracıların yaptıkları alıştırılarda her oyuncunun kişisel, kendine özgü bir ritme sahip olduklarını gözlemler ve buradan hareketle beden çalışmasının yalnızca bireysel olabilecek bir çalışma olduğu sonucuna varırlar. Hatta Barba bu gözlemleri yaptıktan sonra kendi eğitim uygulamalarında aktörün çalışmasını kişiselleştirdiğini, oyuncularına “Kendi yolunuza gidin. Tek bir ortak yöntem yok” dediğini aktarır.

Doğu tiyatrosu eğitiminde öğrenci, bütün bir rolü tüm ses nüanslarıyla, titreşimleriyle, tonlama ve ünlemleriyle mekanik olarak ezberler. Bunun da gösterim öncesinde ve gösterim anında gündelik dışı bir icra stili geliştirmede yardımcı bir unsur olduğunun altı çizilir.

Araştırmacılar tüm bu aşamalara değindikten sonra bir genellemeye gider. Onlara göre doğulu gelenekler oyuncunun/icracının **ağırlık-denge-ritm-enerji kullanımı-karşıtlık yaratma-bunları bir kompozisyonda birleştirme ilişkisini**, bunları süre ve ritimlerini nasıl kullanıp bir araya getirdiklerini önemsemektedir. Bu bireşimlerin gerçekleştirilebilmesi için **yineleme** ilkesi üstünde çok durulur. Barba'ya göre; “Oyuncu yürümeyi ve hareket etmeyi öğrenen bir çocuk gibidir ve en basit hareketleri, edilgin hareketleri eyleme dönüştürmek için sonsuza dek yinelemelidir”. Bedenimizin toplumsal kullanımı, ister istemez bir kültürün ürünüdür. Bedenimiz, içinde yaşadığımız kültürle koşullanmış ve sömürgeleştirilmiştir. Bu nedenle kültürden bağımsız bir tiyatro yapma biçimi olamaz.

Barba ve Savarese oyuncunun/icracının enerji kullanımı örneklerini incelerken Doğu tiyatrosu geleneklerinde bir kavram ikilisi ile daha karşılaşırlar: **Animus-Anima**. Doğulu oyuncular cinsiyet ayrımı gözetmeksizin, hem erkek hem kadın rollerini oynayabilecek beden esnekliğine erişir. Bir doğulu oyuncunun bedenine erillik veya

dişillik özelliğini veren şey, oynadığı rolün enerjisinde saklıdır. Doğulu geleneklerde, bir aktris erkek rolü veya bir aktör yaşlı bir nine rolü oynayabilir. Oynadıkları figürlere cinsiyet özelliğini veren şey, enerjiye yükledikleri bu kavramlardır. Eril enerji (animus), dişil enerji (anima)'dır. Doğulu icracılar, erkek bedeninde bir anima enerjisi, kadın bedeninde bir anjimus enerjisi üreten teknikleri eğitimleri sürecinde öğrenir ve meslek yaşamları boyunca uygulurlar.

Akrobatik hareketler de doğulu icra geleneklerinde oldukça önemli bir yer tutar. Akrobasi hareketleri, oyuncuya gücünü sına fırsatı verir. Oyuncunun korku ve direnci yenmesine, sınırlarını aşmasına yardım eder. Oyuncu, daha sonra görünürde denetlenemez olan enerjilerini denetleme yolu bulur.

Usta-çırak ilişkisi, doğu tiyatrolarının doğası bakımından bir ortak yaşam türüdür. Usta, kendisini çırağında gerçekleştirir, onun ustalık mertebesine eriştiğine kanaat getirdiğinde ona kendi ismini verir. Ayrıca Doğu tiyatrolarında eğitim çalışmasının üçüncü işlevi gizli bilgilerin korunmasıdır. Doğuda gösterim metotları değerlidir ve bunlar belirli aileler ya da topluluklara ait olup giz özeniyle saklanır. Hindistan'da; usta, çırak ve ikisi arasındaki ilişki şu kavramlarla adlandırılır:

\**Guru*: usta,

\**Shishya*: çırak

\**Parampara*: guru ile öğrencisi arasındaki ilişki

Doğu tiyatrolarında çeşitli davranış kesitleri mevcuttur. Bu davranış kesitleri sürekli olarak yeniden düzenlenir. Richard Schechner de davranış yenilemesi kavramının altını çizer. Yenileme; hem onarma hem de yeniden kurma anlamlarına gelir. Yenileme, kesinlikle anlatım öncesine dayalı bir yasalar dizisidir. Yenilenen davranış, canlı bir davranıştır. Şamanizm ve cin çıkarmadan esrikliğe, dinsel törenden estetik dans ve tiyatroya, kabile üyeliğine kabul töreninden sosyal dramalara, psikanalizden psikodramaya ve insanlar arası ilişkilerin çözümlenmesine kadar her türlü gösterimde yenilenen davranışlar kullanılır. Yenilenen davranış, gösterimin temel özelliğidir. Yenileme çalışması, provalarda veya ustadan

çırağa aktarmayla sürdürülür. Yenilenen davranış, sembolik ve dönüşlüdür. Boş değildir, çok sesli olarak anlamlar yayını yapan, yüklü bir davranıştır. Barba ve Savarese'ye göre, bu tanımlar/deyimler bir tek ilkenin altını çizer: Bireyin kendisi, bir başkasında/bir başkası gibi hareket edebilir. Sembolik ve dönüşlü davranış; toplumsal, dinsel, estetik, eğitsel süreçlerin tiyatrodaki kristalleşmesidir. Gösterim hiçbir zaman ilk kez anlamına gelmez. Gösterim, "ikinci kez gerçekleşmiş davranış"tır. Davranış yenilemesi, değişim tamamen geleneksel biçimleri etkilediği ve bu biçimler haline geldiği zaman gerçekleşir.

Barba ve Savarese kitabın ilerleyen bölümlerinde denge kavramına vurgu yapan çıkarımları ardı ardına sıralar. Onlara göre gündelik dışı denge kullanımına erişmek, doğu tiyatroları için hayati bir olgudur. Doğulu oyuncular/icracılar eğitimleri boyunca, denge mekanizmasını sınavan, kodlanmış duruşları çalışarak o duruşları bedenlerine öğretir. Bunlardan biri de **tribhangi** (üç kemer) duruşudur. Nepal'den Japonya'ya kadar yayılmış bir duruştur. Beden bu duruşta, baş-gövde-kalçalardan geçen kavisli bir çizgiye göre bükülür. Amaç, sürekli bir denge durumu yaratmaktır. Veya Japon Noh tiyatrosunda oyuncu, topuklarını yerden hiç kaldırmadan yürür. Topuklarını kaldırarak ileri hareket eder. Doğu tiyatrolarında "eylem içinde denge" kullanımına yönelik eğitimler verilir. Bu, oyuncunun beden gerilimleri üzerine kurulu dinamik bir denge eğitimidir. Bu eğitim sonucunda, sadece hareketsizlik olduğunda bile izleyicide o figürün hareket halinde olduğu duyguyu yaratılır. Buna erişmek için her oyuncu kendi güç merkezini bulmalıdır. Oyuncu bedeninin sahne üzerindeki yaşamı, oyuncunun yerine getirdiği hareketlerin ya da hareket parçalarının bütünden ayrılması ve belirgin kılınmasından oluşan bir eleme sürecinin sonucudur. Richard Schechner'in davranış yenilemesi dediği şey de esasında budur.

Araştırmacılar inceledikleri tiyatro kültürlerinde gözlemledikleri "yokluğu oynamak" diye bir olguya da dikkati çeker. Bu deyim, gerekli olan öğeyi ortaya çıkarmak için fazlalık oluşturan öğenin elenmesi anlamına gelir. Batı tiyatrosunda ve dansında yan kulisler ile sahne arası vardır. Bu da oyuncunun sahneden çıkıp kılık değiştirmesine olanak verir. Ama doğu tiyatrosunda bu unsurlar



yoktur ve seyirciler, sahne üzerinde oyuncunun hareketlerine veya kostüm değiştirmesine yardım eden yardımcıları da izler. Onların bile çeşitli anlamlara gelen hareket kodları vardır. Doğulu oyuncular, göremedikleri halde görüyor olduklarının bilincindedirler. Yani seyircinin varlığını gözetererek oynadıklarını seyirciye gösterirler.

Dışlama erdemi, oyuncunun sahne bio'sunu/varlığını güçlendiren bir etmendir. Batı tiyatrosu, önceden yazılmış bir metin sahnelenmesi üzerine kurulu bir tiyatrodur. Doğulu tiyatrosu ise gösterim metni üzerine kurulu bir tiyatrodur. Gösterim metni üzerine kurulu doğulu tiyatrosunda **ellerin, enerjinin, dengenin, gözlerin, ayakların** kullanımı çok önemlidir. Enerji demek, doğulu tiyatrosu geleneklerinde oyuncunun canlı bir varlık göstermesi demektir. Doğulu oyuncu bileğin bükülüşünü, dirseğin ve parmakların duruşunu belirleyen bir kodlama yoluyla gündelik yaşamdaki çeşitli gerilimlerin eşdeğerini kurar ve bunları gösterimin bir parçası kılar. Meyerhold'un **otkaz** çalışmaları da eşdeğerlilik ilkesini çalıştırmaya yönelik alıştırmalardandır.

Barba ve Savarese'ye göre yaşayan (enerjik) bir beden, oyuncunun varlığını ve izleyicinin algılamasını geliştirir. Teknikler farklı olsa da doğulu ve batılı ustaların ortak noktaları şu üç eylem çizgisi içinde kurulur:

- i. Gündelik dengenin, istikrarsız ya da "lüks" denge içinde başkalaşması
- ii. Dinamik karşı koyma
- iii. Tutarlı tutarsızlığın kullanılması

Batıda bacaklarla, doğuda kollarla dans edilir. Doğulu oyuncusu, bedenini karşıtlık ilkesi üzerine yapıntılaştırır. Batılı bir oyuncu, boynun dosdoğru bir çizgisel hareketini kullanır. Doğulu oyuncusu ise farklı bir yöne bakmak istemiş gibi yapar, derken ansızın yön değiştirip gözlerini bakması gereken figüre çevirir. Kişi sola doğru gitmesi gerekiyorsa, önce sağa gider. Böylece harekete istenilen düzeyde bir vurgu çekmiş olur. Oyuncu karşıtlıklar yaratarak direnç geliştirir.

Doğulu oyuncusu, hareket kodlarını öğrendikten sonra montaj ve kompozisyon refleksi geliştirir. Bu evre için kalfalık evresi diyebiliriz. Buna bir de gösterimlerde, yönetmenin montajı da

eklenir. Doğulu gösterimleri esasında, oyuncunun ve yönetmenin montaj ve kompozisyon sanatından başka bir şey değildir. Şu ana kadar değinilen söz konusu ilkelerin tamamı bu gösterimlerin dokusuna montaj ve kompozisyonuna yerleştirilmiş olur.

#### IV. SONUÇLAR

Tiyatro Antropolojisi disiplini anlamak ve uygulamaya dönük pratik geliştirmek isteyen araştırmacıların veya sanatçıların bu kitapta anlatılan kavramları özümsemesi ve bu kavramları kendilerinde gerçekleştirecek kişisel bir yol bulmaları gerekir. Barba ve Savarese bu kitapta, tiyatro antropolojisi disiplininin temel yapısını kurmakta ve alanı yaygınlaştırmak üzere çeşitli araştırma ve inceleme makalelerine de yer vermiştir. Burada tiyatro antropolojisini, "insanın örgütlenmiş bir gösterim durumunda fiziksel ve zihinsel varlığını kullanırken, gündelik yaşamdakinden başka olan ilkelere göre davranışının incelenmesi" olarak tanımlamışlardır. Ayrıca tiyatro antropolojisinin evrensel ilkelerden çok, kullanışlı öneriler aradığını da belirtmişlerdir. Oyuncunun çalışmasına yararlı bilgiler bulmak amacı taşıyan tiyatro antropolojisinin oyunculuğa ilişkin dogmatik yasalar oluşturmaktan çok, kültürden kültüre uygulanan davranış kurallarını araştırdığının da altını çizmişlerdir.

Doğulu ile batılı tiyatrosunun oyunculuk teknikleri arasında bir araştırmaya giren Barba ve Savarese, bulgularından hareketle kitapta şu saptamaya yer verir: Batılı sanatçılara yön verecek bir öneriler dağarı, bir gelenek yoktur. Bu bir taraftan sanatçıya kurallar arasında sıkışıp kalmama özgürlüğü verir, bir taraftan da kuralsızlık, keyfilik içinde kaybolmaya neden olabilmektedir. Doğulu sanatçılar için mutlak önerilere dayalı, iyi sınılanmış, kodlanmış bir kurallar ağı vardır. Doğulu sanatçı daha özgürdür. Yine de doğulu sanatçıların bir handikapı vardır. Uzmanlaşmaya gitmek, sonunda bildiklerinin sınırını aşma olanağını engelleyebilir.

Barba ve Savarese bulgularının sonuna yaklaşırken, ortak temel ilkelere ulaşmak ve bunları kendi deneyimine aktarmak için sanatçının çeşitliliğe açık olması gerektiğini; tiyatro

antropolojisinin de bu temel ilkelerin kullanımlarıyla ilgilendiğini vurgulamışlardır.

### **TEŞEKKÜR**

Tiyatro antropolojisi disiplini üzerine okumalar yapacak imkanlar sunan, bu önemli kaynak çalışma ile tanışmamı ve içeriğindeki yeni tartışma alanlarına dikkatimi çeken DTCF tiyatrodan kıymetli hocalarım Prof. Dr. Tülin SAĞLAM'a ve Prof. Dr. N. Selda ÖNDÜL'e verdikleri emekler için teşekkür ederim.

### **KAYNAKLAR**

[1] Barba, E. ve Savarese, N. (2002). *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü* (Çeviren: Ayşın Candan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.