



OYUNCUNUN DRAMATURJİSİ

Yüksek Lisans Tezi

Umut Barış TAŞDEMİR

Eskişehir 2018

OYUNCUNUN DRAMATURJİSİ

Umut Barış TAŞDEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Mayıs 2018

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Umut Barış TAŞDEMİR'in "**Oyuncunun Dramaturjisi**" başlıklı tezi **25 Mayıs 2018** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Sahne Sanatları Anasanat Dalı Tiyatro Sanat Dalı Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Üye (Tez Danışmanı)

: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ

Üye

: Prof. Erol İPEKLİ

Üye

: Dr.Öğr. Üyesi Rüstem MÜRSELOĞLU

İmza

.....

.....

.....


Prof. Dr. Münevver ÇAKI
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ÖZET

OYUNCUNUN DRAMATURJİSİ

Umut Barış TAŞDEMİR

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Mayıs, 2018

Danışman: Prof. Dr. Ebru GÖKDAĞ

Konstantin Stanislavski'nin oyunculuk ve fiziksel eylemler ilişkisi üzerine çalışmaları, onu yaşamının son yıllarında derinlikli fiziksel devinim sorgulamasına ulaştırmıştır. Bu mirasın Vsevolod Meyerhold ve Jerzy Grotowski gibi takipçileri hem çalışma düzeninin hem de gösterimin merkezine; oyuncunun bedeni ve eylemsel varlığını konumlandırmışlardır. Bu duruma paralel olarak, Stanislavski'nin araştırma yöntemi de tiyatro laboratuvarı modeline dönüşüp gelişim göstermiştir. İlerleyen süreçte problemi ve araştırma yaklaşımını devralan Eugenio Barba, öncelikle Odin Tiyatrosu'nda ardından da Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nda kültürlerarası bir çalışma yürüterek gösterimcinin ortak ilkelerini araştırmıştır. Barba, diğer bir taraftan gösterimin ilkeleri üzerine yürüttüğü çalışmalarındaysa dramaturji kavramını klasik bağlamından ayırarak kullanmıştır.

Bu çalışmada; Stanislavski ve sonrası dönemin oyunculuk-beden araştırmaları, tiyatro antropolojisinin gösterim ve gösterimciye dair bulguları, dramaturji kavramının yeni açılımları ve Eugenio Barba'nın çalışmaları ışığında, oyuncunun dramaturjisi kavramı analiz edilmekte ve yapılandırılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Oyuncunun dramaturjisi, Tiyatro antropolojisi, Eugenio Barba, Performans, Oyunculuk.

ABSTRACT

THE ACTOR’S DRAMATURGY

Umut Barış TAŞDEMİR

Department of Performing Arts

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, May, 2018

Supervisor: Proffessor Dr. Ebru GÖKDAĞ

The studies based on relationship on acting and physical actions of Konstantin Stanislavski lead him questioning of depth physical action in the last years of his life. The followers of this heritage like Vsevolod Meyerhold and Jery Grotowski locate body of actor and actional presence on both the center of work order and staging. In parallel with that case, also research method of Stanislavski turns into the model of theatre laboratory and makes progress. In following process, Eugenio Barba, who takes over problem and research approach, searched joint principles of projectionist by doing cross-cultural studies at first in Odin Theatre and later at International School of Theatre Anthropology. On the other hand, Barba used the concept of dramaturgy by separating from classic context on his studies about principles of staging.

In this study; acting-body researches of Stanislavski and next period, findings about staging and projectionist of theatre antropolgy, new expansions of dramaturgy concept and the concept of performer’s dramaturgy in the light of Eugenio Barba’s studies are analyzed and configured.

Keywords: Actor’s dramaturgy, Theatre anthropology, Eugenio Barba, Performance, Acting.

25.05.2018

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Umut Barış TAŞDEMİR



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar DİZİNİ	viii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
KISALTMALAR DİZİNİ	x
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	2
1.4. Sınırlılıklar	3
1.5. Yöntem	3
2. OYUNCUNUN DRAMATURJİSİNİN BİLEŞENLERİ	5
2.1. Tiyatro Antropolojisi	5
2.1.1. Anlatım öncesi	12
2.1.2. Gündelik ve gündelik-dışı	15
2.1.3. Denge / karşıtlıkların dansı	20
2.2. Dramaturjinin İşleyişi	27
2.2.1. Barba'nın dramaturji tanımı	40

3. OYUNCUNUN DRAMATURJİSİ	46
3.1. Oyuncunun Dramaturjisi ve Rol Dramaturjisi	46
3.2. Oyuncunun Dramaturjisinde Organik Varlık ve Hareket	48
3.3. Hareket Dizisi	56
3.4. Alt Hareket Dizisi	62
4. OYUNCUNUN DRAMATURJİSİ EKSENİNDE OYUNCULUK SANATI ...	66
4.1. Oyuncunun Dramaturjisinin İşleyişi	66
4.2. Oyuncunun Dramaturjisi ve Sanat Ontolojisi	68
5. SONUÇ	70
KAYNAKÇA	74
ÖZGEÇMİŞ	

TABLolar DİZİNİ¹

Sayfa

Tablo 2.1. Tiyatro antropolojisi kaynaklı oyuncunun ilkeleri ve aralarındaki etkileşim..... 37

Tablo 4.1. Oyuncunun dramaturjisinin unsurları..... 80



¹ Çalışmada bulunan tablolar, araştırmacının kendisi tarafından oluşturulmuştur.

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2.1. Tanrı Shiva'nın Ardhanarishvara görünümü.....	36
--	----



KISALTMALAR DİZİNİ

ISTA : International School of Theatre Anthropology.

NTL : Nordisk Teaterlaboratorium.



1. GİRİŞ

1.1. Problem

Oyuncu ve dramaturji ilişkisi, Batı ekseninde gelişmiş tiyatro sanatının asal problemlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu ilişki, tiyatro teorisi kapsamında genellikle açık bir biçimde ele alınmasa da Aristoteles'ten günümüze gelene kadar çoğu çalışmanın derinliklerinde kendine yer edinmiştir. Bunun yanı sıra oyunculuk teorisi de, 'Poetika' ve ardılı çalışmalarda kendine kısıtlı yer bulabilmekle beraber, konuya ilk kapsamlı bakış, 1773 yılında Denis Diderot tarafından yazılan *Aktörlük Üzerine Aykırı Düşünceler* (Paradoxe sur le Comédien) eseri bünyesinde gerçekleştirilmiştir.

Süreç 20. yüzyılın başlarında Konstantin Stanislavski'nin oyuncuların eğitim, çalışma ve performans süreçlerini kapsamlı ve deneysel bir bakış açısıyla ele alması sonucu başka bir noktaya taşınmıştır. Stanislavski'nin arayışı Meyerhold, Grotowski ve çalışma ortaklarının da araştırmalarında odak haline gelmiş, oyunculuğun prensipleri üzerine yeni bir düşün ve çalışma alanının doğmasına olanak sağlamıştır. Bu çalışmalar 'alıştırma' mefhumunu, oyunculuk sanatı içinde merkez konuma yaklaştırırken, kendi ilkeleri düzleminde 'sistem' kavramını geliştirmişlerdir.

Batı tiyatrosunda metnin tahakkümü altında bulunan ve gelişen dramaturji kavramı da oyunculuk ve sahneleme teorilerinin gelişimine paralel kendine yeni alanlar doğurmuştur. Kapsamını 20. yüzyıl tiyatro ve oyunculuk araştırmacılarının ardılı çalışmalarla geliştiren dramaturji alanı, metin odaklı yapıdan gösterimin tüm unsurlarını irdeleyen bir yapıya doğru genişlemeye başlamıştır. Bu hareketlilik günümüzde de devam etmekle beraber 'kültürlerarasılık' gibi farklı çalışma biçimleri ve arayışlarla yeni perspektifler kazanmıştır. Hali hazırda oyunculuk araştırmalarının Stanislavski sonrası çağdaş dönemde, Doğulu kaynaklara yönelip oradan beslenmesi 1960 ve 70'lerde yeni bir araştırmacı kuşağın doğmasına ön ayak olmuştur. Bu kuşağın en önemli isimlerinden biri olan Eugenio Barba; Odin Tiyatrosu ve Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nda (ISTA) yaptığı çalışmalarla hem dramaturji kavramını hem de oyunculuk sanatının doğasını ortak ilkeler ışığında analiz etme yoluna gitmekle beraber 'oyuncunun dramaturjisi' kavramının da yaratıcısı olmuştur.

Buradan hareketle, tarihsel verilerin yanı sıra günümüz dramaturji çalışmalarının kapsamı, çağdaş oyunculuk araştırmalarının ilkeleri, tiyatro antropolojisi ve Eugenio Barba'nın çalışmalarının verileri ışığında, 'oyuncunun dramaturjisi' kavramının neye

karşılık geldiği, bir başka ifade şekli ile ‘oyuncunun dramaturjisinin neliği’ araştırmanın ana problemini oluşturmaktadır.

1.2. Amaç

Temel amacı oyuncunun dramaturjisinin ne olduğu sorusuna yanıt vermek olan bu araştırma, söz konusu kavramın; hangi koşullar altında ortaya çıktığını, tarihsel boyutunu ve kendinden yola çıkan çalışmalara nasıl bir zemin yaratabileceğini ele alacaktır. Belirlenmiş bu amaçlar şu soruların ışığında incelenecektir.

- Oyuncunun dramaturjisinin temelleri nedir?
- Oyuncunun dramaturjisi bir oyunculuk metodu mudur?
- Oyuncu yaratım sürecinde bu yapının neresindedir?
- Oyuncunun dramaturjisi, oyuncunun eğitim sürecinde bir işleve sahip midir?

1.3. Önem

Bu çalışmada, daha önce çalışılmamış bir başlık olan ‘oyuncunun dramaturjisi’ kavramı üzerinden, yeni problemlerin tanımlanarak cevaplandırılması arzu edilmektedir. Bu amaç kapsamında elde edilecek veriler ve raporlar, söz konusu alanda yapılacak diğer çalışmalara kuramsal ve kavramsal bir temel oluşturacaktır. Bu kavramın alanyazına katılması, belirlenmiş sistemler ile oyunculuk metodlarının haricinde, oyunculuk teorisine dair çalışmalarda da yeni bir tanım imkânı sunabilecektir. Bunun yanı sıra çağdaş dramaturji çalışmalarının oyuncu, dansçı yahut başka bir ifadeyle ‘gösterim sanatçıları’ üstüne problemler üretmesi, kendi metodları ile analiz yoluna gitmesi durumu, güncel araştırmalarda kendine daha fazla yer bulmaktadır. Bu bağlamda oyuncu ve dramaturjinin biraradalığı araştırılırken oyuncunun, bu yapının neresinde olduğunu kavramasıyla hem dramaturji alanında yetkinleşmesi hem de bu alanın oyunculuk ile kesişimini kavraması mümkün olacaktır. Oyuncunun bedeninin dramaturjiyle olan bağının belirginleşmesi de yine bu yapı üzerinden tanımlanabilecektir. Bunlardan azade, ‘oyuncunun dramaturjisi’ kavram ve kapsamının araştırılması, oyunculuk metodları arasındaki temel ilkelerin saptanması ile oyuncunun kendi çalışma düzeni üstünde hakimiyet sağlamasını amaçlamaktadır. Bu anlamda çalışmanın, özellikle oyunculuk

eğitimi alan öğrencilerle eğitmenlerin araştırmalarında da yeni bir alana işaret etmesi umulmaktadır.

1.4. Sınırlılıklar

Oyuncunun dramaturjisi terimi genellikle E. Barba tarafından kullanılmakla beraber, literatürde sadece birkaç çalışma içerisinde oldukça kısıtlı biçimde bulunmaktadır. Hatta E. Barba'nın bu başlık altındaki kendi çalışmalarının dahi sayısı oldukça azdır. Bu sebeple araştırmada tiyatro antropolojisi ve E. Barba'nın araştırmalarının oyuncunun dramaturjisi ile ilişkide olabilecek bölümleri analiz edilecektir. Bu bağlamda kavramı analiz ederken klasik dramaturji ve oyunculuk teorilerinden ziyade modern dramaturji ve ağdaş oyunculuk araştırmaları merkeze alınacaktır.

Tiyatro antropolojisi, antropoloji biliminden metodolojik ilkeler ekseninde faydalanmaktadır. Bu benzerliğin tiyatro antropolojisindeki yansımaları ise sabit işleyişte kavramlar ve sistemler değildir. Daha çok kuramın yaratıcılarından Eugenio Barba ve diğer Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu mensupları ve araştırmacıları tarafından belirlenen ve kullanılan ilkelerdir. Bu sebepten ötürü antropoloji biliminin kendisi araştırmanın konusu içinde yer almamaktadır.

1.5. Yöntem

Bu alışmada, Eugenio Barba'nın oyuncunun dramaturjisi kavramsallaştırması ve diğer ilgili alt kavramların belirlenen örnekler üzerinden karşılaştırmalı olarak açıklanması hedeflenmektedir. Çalışma yapılırken temel araştırma sürecinde planlama, uygulama ve raporlaştırma süreçleri uygulanmaktadır. Yöntem olarak ise, gözlem ve doküman analizi yaklaşımları kullanılmaktadır.

Araştırma içerisinde yer alan kavramlar; bütüncül ve karşılaştırmalı bir bakış açısıyla, geçmiş ve güncel dokümanlar kullanılarak açıklanmaktadır. Kavramları nitelendiren örnekler ise; söz konusu kavramı temsil etme niteliğine sahip tiyatro ve oyunculuk kuramlarından yola çıkılarak inşa edilmektedir. Tiyatro antropolojisine ait unsurlar içerikleri üzerinde tartışılarak, yorumlanarak ve yeniden düzenlenerek kullanılmıştır. Bu yöntem dramaturji kavramı için de ilgili başlıkta gerçekleştirilmiştir.

Bu yeni yapıyı oluşturmadaki amaç, “oyuncunun dramaturjisi” araştırmasına ait kavram setinin oluşturulmasıdır. Bu unsurların belirlenmesi ve tanımlanması, oyuncunun dramaturjisi kavramının kendi unsurlarının analiz edilip yapılandırılmasını sağlamaktadır.

Araştırmanın geçerlilik, güvenilirlik ve inandırıcılığını sağlamak amacıyla literatürde görece geniş kabul gören yazılı, görsel ve görsel-işitsel kaynaklardan sorgulayıcı bir biçimde faydalanılmaktadır. Oyuncunun dramaturjisi kavramına ulaşabilmek adına tiyatro tarihi ekseninde, oyuncu ve dramaturji ilişkisini barındıran kaynaklarla bu izlek, belirginleştirilerek yapılandırılmaya çalışılmıştır. Bu kaynaklar kronolojik bir yapıda kullanılmıştır. Araştırmanın konusu olan başlıklar ve bu başlıklara ait önemli unsurlar, metin içerisinde kronolojik akış durdurularak açıklanmıştır.

2. OYUNCUNUN DRAMATURJİSİNİN BİLEŞENLERİ

2.1. Tiyatro Antropolojisi

Antropoloji; sosyo-kültürel bir ekseninde, tarihsel veri ve bilimsel metodla insan yaşamının hem mikro hem de makro ölçekte incelenmesi sonucu ortaya çıkan bir bilim ve çalışma alanı olarak değerlendirilebilir. Ayrıca antropoloji bilimi, bünyesinde birçok alt disiplini de barındırmaktadır. Örneğin uygulamalı antropoloji, güncel problemlere yönelip onları çözmek adına; teorileri ve metodları, antropoloji biliminin kendi birikimi ışığında ele alır. Kültürel antropoloji ise, birbirine paralel kültürler ışığında farklı varyasyonları değerlendirerek, geçmiş ve bugünüyle insanı konu edinir. Bunun yanında kültürel antropolojinin çalışma alanı kültür antropologları tarafından; dil, sosyal yapılar, sanat ve dini inanışlar kapsamında genişletilebilir. Bir başka antropoloji alanı olan adli antropoloji ise kemik kalıntıları ve benzeri bulgular üzerinden ölüm sebepleri ve suç unsurları üzerine çalışma yürütmektedir (Sullivan 2009 s. 24). Bununla beraber antropoloji; sosyoloji, etnoloji, biyoloji, coğrafya ve etnografya gibi bilimlerden yoğunlukla faydalanır. Bu bilimin çalışma alanının genişliği ve değişimi, antropolojinin konusu olan insanın varlık durumunu değiştirerek, onu farklı haller içinde inceleyecektir. Buradan düşünüldüğünde tiyatro antropolojisi kavramının, merkezine insanı (gösterimciyi / performansçıyı) alarak, onu belli bir alanda (gösterim anında / performansta) tarihsel, kültürel, sosyal vb. boyutlarıyla konu edinmesinin, kavramın antropolojik boyutunu oluşturduğu söylenebilir.

Fakat tiyatro antropolojisi ve antropoloji bilimi birbirinden farklı alanlardır. Tiyatro antropolojisinin, antropolojinin konusu olan; insanın çevre ve kültür koşullarından hareketle incelenmesi tekniğini, bünyesinde barındırdığını söylemek mümkündür. Bunun yanında insanın sosyal, kültürel ve fizyolojik varlığının da tiyatro antropolojisinde kullanılan verilerden olduğu görülebilir. Fakat tiyatro antropolojisinin başlığı, antropoloji bilimine nazaran daraltılmış bir başlıktır. İnsanın sahne üstündeki varlığına eğilen bu alan, antropoloji biliminin ilkelerini kendi sistematığında kullanmakla beraber ondan yoğunlukla ayrılır. Tiyatro antropolojisinin konusunu ve tiyatro antropoloğunun çalışma alanını Eugenio Barba ve Nicola Savarese'nin şu tespitlerinden anlamak mümkündür.

Oyuncular sanatlarının somut temellerini nasıl kuracaklarını nereden bilir? Tiyatro antropologlarının yanıtlamaya çalıştığı soru budur. Tiyatro antropolojisi ne oyuncunun dilinin neleri kapsadığının bilimsel çözümleme gereksinimine bir yanıt verir, ne de tiyatro ile

uğraşanların temel sorusu olan, kişi nasıl iyi bir oyuncu ya da dansçı olur, sorusuna (Barba ve Savarese, 2017, s. 12).

Bu yönüyle tiyatro antropolojisi bir sanat etkinliği olarak performans içindeki insanı (performansçıyı-gösterimciyi) konu edinir. Onun oyunculuğundaki kodları ve ilkeleri bulmanın peşindedir. Fakat bu çalışma yönteminin ulaşmak istediği veriler bilimin bulgularına has evrensel ilkelerden çok, kullanışlı önerilerdir². Dolayısıyla tiyatro antropolojisi kendi incelemelerinde, insanın gösterimci olarak sergilediği performansın; öncesine, sonrasına ve performans anına derinlemesine yaklaşır. Şu halde tiyatro antropolojisinin bu problematiği nasıl doğurduğunu ve kapsamını ne mahiyette geliştirip, cevaplar aradığını anlamak gerekir. Bu soruların cevaplarına ulaşmak adına tiyatro antropolojisinin ve kavramın yaratıcısı olan, E. Barba'nın bu süreçte hangi tarihsel fondan ve düşünüş biçimlerinden beslendiğini anlamak gerekir.

Eugenio Barba'nın 60'lı yıllarda Jerzy Grotowski'nin öğrencisi olması, şüphesiz onun tiyatro anlayışı ve arayışı üzerinde oldukça etkili olmuştur. Jerzy Grotowski'nin *via negativa*, yani “ters yol” olarak isimlendirdiği kendi metodu, çalışma düzeninin ilk safhalarında oyuncunun performans anındaki bütüncül varlığını, yine oyuncunun bedenini alıştırmalar aracılığıyla eğiterek yaratmaktadır. Dolayısıyla performans içinde dikkat çekilen, bedenin öğrenilmiş ve bilinçli olan hareketliliğidir³. Benzer bir çalışma biçimi Barba'nın uygulamalarında da kendini gösterecektir.

Grotowski'nin “ters yol” çalışma düzeni üzerine düşündüğümüz zaman, temel bir amaç kendini belli eder: Oyuncunun kendindeki fazlalıklardan kurtularak sahne üstünde “gerçek eyleme” ulaşma arzusu. Halihazırda sık kullanılan bir metafor olarak bu pratik, bir heykeltıraşın çalışma biçimi ile benzerlik gösterir. Bir taşı, ağacı, mermeri sanatının ana malzemesi olarak kullanan heykeltıraş, işlediği materyalde bulunan fazlalıkları atmaya başladıkça eserin kendisi ortaya çıkmaya başlar. Grotowski'nin oyunculuk metodu olan *via negativa*'da (ters yol); alışılmış düzenin aksine oyuncunun, duygu ve deneyim biriktirmekten ziyade, fazlalıklardan kurtulmaya dönük yaptığı çalışmayı ve alıştırma düzenini görmek mümkündür. Aslında oyuncunun bedeninde öz olarak var olan şey⁴ aynı zamanda onun kendi hareketliliğini değerli kılacak olan şeydir. Buradan

² Bu durum da antropoloji bilimi ve tiyatro antropolojisinin farklılıkları arasında görülebilir. Çünkü tiyatro antropolojisinin ulaşmak istediği ‘ilkelerin biçimi’ klasik antropolojininkinden farklıdır.

³ Doğru tiyatrosu örneklerinin birçoğunda görülebileceği gibi.

⁴ Burada kastedilen oyuncunun bedeninin sahne üstü hareketliliğini var eden ve anlamlı kılan, seyirci ile iletişimini sağlıklı bir şekilde gerçekleştirmesini sağlayan hareketliliklerdir. Grotowski bu iletişimin olanaksızlığını düşünüp *para-tiyatro* evresine varmadan önce, ilk dönem çalışmaları içinde bu sisteme

bakıldığı zaman şu tespit mümkün olmaktadır: *Via negativa* içinde ulaşılmaya çalışılan, bir bakıma oyuncunun “kendi ilkeleridir”.

Bu arayış Grotowski'den önce Stanislavski ile başlamıştır. Sahne üzerindeki oyuncunun, yaşayan bir varlık olarak ele alındığı ve aynı zamanda hareketliliğinin detaylı incelendiği bir mirasın kazanımlarındandır. Fakat süreç Stanislavski'den Grotowski'nin araştırmalarına varmadan evvel, Vsevolod Meyerhold'un katkılarından beslenir (Wolford, 2010, s. 200). Çünkü sahne üstünde yaşayan, düşünen bir canlı olarak insanın davranış kaynaklarının, diğer bir koldan da inandırıcılığının sorgulandığı bu arayışta Meyerhold, beden hareketliliğini esas almanın yanında onu kendi biyolojik ve mekanik haliyle incelemeye başlar. Yoğun bir biçimde oyuncu yaşamının merkezine “alıştırmayı” yerleştirir. Bu durum onun “sahne hareketinin özüne” ulaşma amacıyla bir modeli ortaya koymaktadır.

İşte bu yapının mirasından beslenen Barba, Grotowski ile birlikte yürüttüğü çalışmalar sonucunda, oyuncunun performansa dönüşecek çalışması üstüne birtakım prensipler ve kazanımlar elde etmiştir. Özellikle kültürlerarası çalışmalar iki tiyatro insanın ortak kaynağı ve gözlem alanı olmuştur. Doğu tiyatrosundan bir hayli beslenen Grotowski ile Barba'nın bu kaynaklar üzerine çalışma prensipleri benzerlik göstermektedir. Şu hâlde bu kaynak ve çalışma benzerliğinin, aynı problematiği paylaşmaktan doğduğu düşünülebilir. Benzerlik, özelde Doğudaki formun “gösterimcisinin” sahne varlığını ele almak ve onun beden malzemesini, hareketliliğini analiz etmek, prensibine dayanan bir yaklaşım benzerliğidir.

Devam eden süreçte Barba, 1964 senesinde Odin Tiyatrosu'nu kurarak kendi çalışmalarını yürütmeye başlamıştır. Burada Barba'nın bir diğer çalışma metodunu öncüllerinden devralıp geliştirildiği gözükmektedir. O da oyuncular için kolektif bir yaşamı öneren ve bu yaşam şekline göre örgütlenen eğitim süreçlerinin kendisidir. Kolektif yaşamla “eğitim süreci” kavramı bir genleşmeye uğrar. Eğitim, gösterimin bir süreci olurken, süreç de eğitimin ve sanatın kendisinin en önemli parçasına dönüşmektedir. Bu boyutuyla tiyatro sanatının esas konusu da oyundan ziyade bu süreç ekseninde oluşmaya başlamaktadır. Barba'nın çalışmalarında “süreç” kavramının hem

‘bütünsel edim diyordu’. Bunun devamı niteliğindeki yapı Barba'da ‘alt hareket dizisi’dir. İlgili başlıkta konu detaylı bir biçimde incelenmektedir.

pratik çalışmalarının içinde hem de sonrasında kuramsal bakışında, tam merkezde olduğu, eserleri incelendiğinde açıkça gözükmetedir⁵.

Odin Tiyatrosu, sergilediği oyunlardan çok, dışadönük farklı etkinlikler ve özellikle 60 ve 70’li yıllarda giderek önem kazanan bir yaşam ve çalışma biçimine önderlik eden kolektif çalışma biçimleriyle ilgi çekmeyi başarmıştır. Bu, Barba’nın otoritesini sarsmayan; ancak oyunculara bireysel gelişme olanaklarını açık tutan bir çalışma biçimidir (Kocabay, 2002, s. 108).

İlerleyen dönemlerde Odin Tiyatrosu’ndaki “süreç”, kültürlerarası çalışmaları bir hareket noktası olarak işlemeye başlayacaktır. Farklı kültürlerden davet edilen eğitmenler oyuncularla çalışmalar yürütecektir. Zamanla tiyatronun bünyesindeki oyuncular da bu çalışma alanını genişletmeye ve kendi atölyelerini oluşturarak, eğitmen-öğrenci sanatçıların var olduğu bir yapıyı hazırlamışlardır (Ledger, 2014, s. 8). Oyuncunun tek varlık “aracının” gösteri olmadığı bu yapıda, oyunculuk sanatının sadece sahne değil, aynı zamanda hayatla birebir olan ilişkisi de inceleme konusudur. Konu edilen bu durum, çalışmaları; tiyatro ya da gösterim-dışı yaşamın bir parçası haline getirecektir.

Barba’nın kendi tiyatro sisteminde olgunlaşmaya başlayan bu gelenek, farklı kültürlerdeki gösterimcilerin yaşamlarını, bir tiyatro ve oyunculuk sanatı araştırmasının konusu haline getirebilecektir. Buna bağlı olarak uluslararası kapsamda çalışmalar, atölyeler, gösteriler yapan Odin Tiyatrosu’nu günümüzde de kendilerine ait mekânda sürekli yerleşik bir halde bulmak oldukça zordur. Dolayısıyla denilebilir ki, bu kültürlerarası çalışma sistemi, Odin Tiyatrosu’nun süreç ve üretim aşamalarının her safhasına yerleşmiştir. Farklı grup ve oyuncuların, etkinliklerde ya da gezilerde birbirleri ile buluşmaları, gösterimlerin farklılık ve benzerliklerinin daha görünür olmasına sebep olmuştur. Böylece elde edilen veriler de karşılaştırmalı bir bakışla ele alınmaya başlamıştır.

Kendi tarihselliği içinde burada yaşanan süreç ve elde edilen kazanımlar, Barba’nın tanımladığı “tiyatro antropolojisi” kavramını ve bu alanın araştırmalarının özünü oluşturacaktır. Daha sonra Barba, Odin tiyatrosuyla yürüttüğü kırk yıllık çalışmadan edindiği birtakım kazanımları şu şekilde ifade edecektir;

- Dans ile tiyatro arasındaki farkları fazla önemsememek
- Karakteri gösterim birimi olarak kabul etmemek
- Oyuncunun cinsiyetini mutlaka karakterin cinsiyeti ile örtüştürmemek

⁵ Bu bakış açısı, ilerleyen dönemlerde ‘gösterim öncesine’ odaklanarak, hem tiyatro antropolojisinin temel kaynağını oluşturacak hem de oyuncunun dramaturjisi kavramının ortaya çıkmasına ön ayak olacaktır.

- Semantik⁶ üzerinde ve ötesinde bilgi aktarabilme duygu gücü içeren dilin sessel zenginliğini kullanmak.

Odin oyuncularının da sahip olduğu bu kazanımlar, Doğulu oyuncuların anlayışlarına ve Asya tiyatrosunun bazı özelliklerine eşdeğerdir. Ancak fark; Odin Tiyatrosu oyuncularının, bu çalışmaları kendilerinin, yine kendi arayışlarıyla öğrenip geliştirerek sahiplenmeleridir. Deyim yerindeyse bir özöğrenimdir. Bir bakıma da Barba'nın isimlendirmesiyle “öğrenmeyi öğrenmenin” temelleridir. Bu yöneliş ve yöntem farklılığı Odin Tiyatrosunu başka tiyatro ve çalışma gruplarından ayırmıştır. Bu ayrım zaman içinde Odin oyuncularının farklılıklarına sadık kalmalarına sebep olmuştur (Barba, 2017, s. 67).

1964'ten beri Odin'i kurduktan sonra altmışdan fazla orijinal eser yarattı. Batı Avrupa'nın hükümet destekli tek tiyatro laboratuvarları olan Nordisk Teaterlaboratorium (NTL), performans araştırması dışında bir yayınevi, film ve video arşivi ve üretim tesisi içeriyordu. Ayrıca, geleneksel Doğu ve çağdaş Batı performansı arasındaki bağları araştırmak için 1979'da kurduğu Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'na (ISTA) başkanlık ediyordu (Watson, 2010, s. 237).

Barba, bu çalışmalardan beslenirken, Odin Tiyatrosuyla⁷ aynı problematiği sahiplendiğini düşünebileceğimiz, bir kurumun daha oluşmasını sağlamıştır. Bu da: Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu olarak bilinen International School of Theatre Antropolgy (ISTA)'dir. Özellikle Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu, kültürlerarası tiyatro çalışmalarına kuramsal bir zemin yaratarak, kavramı kendi araştırma sisteminin merkezine almıştır.

Buradan bakıldığında zaman, tiyatro antropolojisi çalışma alanının da merkezinde kültürlerarasılık yer alacaktır. Şu hâlde yeni bir soru önem kazanmaktadır: Kültürlerarası olan tiyatroyla kastedilmek istenen nedir? Selen Korad Birkiye, Ian Hatsor'un ve Patrice Pavis'in tanımından hareket ederek kavramın temelini şu şekilde ifade eder;

Yeni ifade biçimleri olarak, farklı kültürlerin oyunculuk üsluplarına yer verme, geleneksel dramatik biçimlerle deneysel formları birarada kulanma, ussal kontrolün çekilerek, kopuk, nasıl bir araya geldiği ilk bakışta anlaşılmayan olaylar, belirsiz ve karmaşayı içeren dil kullanımı, enstallasyon ya da söz diline alternatif ışıkla, sesle, hareketle tasarlanmış teatral alanlar ya da boş uzam ve zaman kodları oluşturma gibi pek çok tekniğin yer aldığı, en az iki

⁶ “Semantik, Yunanca semantikos'tan gelen manalı, manidar, gizli anlamı olan (İngilizce significant) bir kelimedir. Bunun fiil kökü Yunanca (semainein) olup göstermek, mana vermek, kastetmek manalarındadır. Bundan semantikos, dilde bir manayı gösteren anlamını vermişlerdir. Mesela cümlede kelime ve kelimede hece üzerine vurgunun manayı etkileyici olması ‘semantik’ sayılmıştır” (Atay, 1996, s. 111).

⁷ Tam adı; Nordisk Teaterlaboratorium (NTL).

kültürün birbirinin içinde eriyerek kaynaştığı melez bir tiyatro biçimidir” (Korad, 2006, s. 15).

Tanımın örneklemeden çok hangi unsurlar üzerine kültürlerarasılığı konumlandığını anlamak, kavramı daha görünür kılabılır. Hâlihazırda bu bölüme kadar sıklıkla Barba’nın “ürün” yerine “süreç” kavramını, kendi var ettiği kavramların temeline nasıl ve ne şekilde konumlandığını inceledik. Bu referanstan hareketle Birkiye’nin kültürlerarası tiyatro tanımına baktığımız zaman, ifade edilen unsurların sadece ürün ya da sonuç üstünden değerlendirilmesi doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Çünkü kültürlerarası tiyatronun sadece gösterimlerin değil, oyunculuk sanatının ve tiyatronun tüm var edenlerinin üzerinden işlediği söylenebilir. Ayrıca tiyatroyu var eden unsurların her birinin kendi; düşünsel, pratik ve eğitim safhaları söz konusu olduğu zaman, kültürlerarası yaklaşımla gözlemlenebilecek farklı veriler ortaya çıkabilmektedir.

Tanımda bir diğer dikkat çeken ifadeyse “melez bir tiyatro” biçemi ifadesidir. Burada bahsi geçen melezliğin, organik bir bütünlük içermeye şartıyla kaynaşmış yapıya işaret etmesi gerektiği hatırlatılabilir. Diğer türlü, bir uyumsuzluk ortaya çıkacak ve kelimenin olumsuz anlamıyla eklektik bir yapı meydana gelecektir. Tahmin edilebilir ki bu durum, farklı kültürlerin sanatlarının birbirleri üzerinde yaratabilecekleri etkilerinden biridir. Bahsettiğimiz ilişkide esas olan, verilerin hangilerinin nasıl kullanıldığıdır. Bu bir çeşit diyalektiğin işlemesine de olanak sağlayacaktır. Kültürlerarası tiyatro çalışmalarının sadece yüzeysel hareket ederek estetik uyum yakalamaya çalışması, en fazla sonuç bazında kültürlerarası olmayı arzulayan bir rejimin ortaya çıkmasına sebep olacaktır.

Tüm bunların dışında daha büyük bir perspektiften bakıldığı vakit, farklı kültürlerin sanat bağlamında birbirleri ile (hatta birbirleri üzerinden) temas kurmaları hem sosyokültürel hem de sanat beğenisiyle estetik algıların karşılaşmasına sebep olmuştur. Özellikle tiyatro çalışmalarında bu iletişimin direkt olarak insanlar arası iletişime dayanıyor olması, kazanımın boyutlarına daha geniş bir kapsam katar. Fakat kültürlerarası tiyatro etkileşiminin tarihsel gelişiminde, her zaman doğrusal bir biçimde yükseliş yoktur. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında kültürlerarası etkileşimin Batılı tiyatro nezdinde tekrar hareketlenmesi ancak 1960 sonrası arayışlara dayanır. Bu dönem; K. Stanislavski’nin “sistemi”, B. Brecht’in “epik tiyatrosu”, V. Meyerhold’un “biyomekanik oyunculuğu” gibi ortaya çıkan ve tiyatro düşüncesini temelden sarsan kuramların, artık ilk heyecanlarının duyulmadığı bir döneme denk gelmektedir (Korad, 2006, s. 16). Bundan sonraki süreçte söz konusu ataletin ortadan kalkmasında yine

kültürlerarası tiyatro itici gücü sağlayacaktır. Antonin Artaud'dan Barba'ya varan bu dönem, tiyatro ve özelde oyunculuk sanatı adına ikinci bir altın dönemin yaşanmasına sebep olacaktır. Bu sürecin sonunda da artık Barba'nın "tiyatro antropolojisi" bir çalışma alanı olarak kendine yer edinecektir.

Tiyatro antropolojisini anlamak için, kavramın kendi problemlerini doğru algılamak gerekir. Çünkü tiyatro antropolojisi bir oyunculuk metodu değildir ve haliyle böyle bir yapının sistemi ile bir oyunculuk metodunun sisteminin problemleri arasında farklar olacaktır. Fakat bu farklılıklardan ziyade benzerlikler üzerinden düşündüğümüz zaman anlarız ki, metodların izlediği yol ile tiyatro antropolojisinin izlediği yol birbirine benzemektedir. Burada asıl fark; aynı yoldan giderek varılan noktalardır. Çünkü ulaşmak istenen net bir oyunculuk tasarımı ve önerisi, tiyatro antropolojisinin merkezinde değildir. Bunun yanında birçok katılımcının ortak katkılarıyla gelişen tiyatro antropolojisi alanı, kendi içinde de bir diyalektiğin oluşmasına imkân tanımıştır. Farklı bilim çalışmalarının ve insanların aynı problemler üstüne eğilmesi durumu, bahsi geçen diyalektiğin kaynağı olarak görülebilir. Burada araştırılan ve sanatın nesnesini oluşturan insan, aynı zamanda sosyal bilimlerin de konusu olmaktadır. Şu hâlde bir oyunculuk metodunun araştırma safhalarını taşımasına rağmen oyunculuk metodu olmayan tiyatro antropolojisinin bu sistematikle ulaşmak istediği yer neresidir ve asal problemi nedir?

Bu sorunun en güzel cevabını, kavramın yaratıcısı olan Eugenio Barba, Nicola Savarese ile ortak çalışmasında dile getirmektedir. Bir oyunculuk metodunun önerip, sonuç odağında cevaplama amacı güdeceği "nasıl iyi oyuncu olunur?" sorusuna karşın, tiyatro antropolojisi; oyuncuların sanatlarının somut temelini nasıl oluşturduğu ve bu temeli nasıl kullandığı sorularını inceler (Barba ve Savarese, 2017, s. 12).

Buradan hareketle düşünüldüğü vakit bir tanım dikkat çeker: "oyuncuların sanatlarının somut temeli". Bu spesifik bir tarif gibi gözükmeyle beraber sanılandan çok daha fazla alt başlık bulundurur. Konu, tiyatro antropolojisinin, "performansın kaynaklarına" inmesiyle genişerek⁸ başka süreçleri de araştırmaya ve analiz etmeye başlar. Çünkü performansın kaynağı bilinmeden onun sahne üstünde (ya da performans anında) nasıl var olduğu tam anlamıyla anlaşılamaz. Bu sorunun varlığı, tiyatro antropolojisinin temel unsurlarından biri olan "anlatım öncesi" (gösterim öncesi) düşünüşünün ortaya çıkmasına neden olmuştur.

⁸ Burada 'gelişme' kelimesi yerine, Barba'nın anlamın genişlemesi için sık sık kullandığı 'genleşme' kelimesi bilinçli olarak kullanılmıştır.

2.1.1. Anlatım öncesi

Anlatım öncesini anlamak adına, “anlatımın” neyi ifade ettiğini düşünmek gerekir. Bunu bağlamımızdan kopmadan bir sanat eserinin anlatımı üzerinden düşündüğümüz zaman bile oldukça geniş bir perspektif ortaya çıkacaktır. Çünkü her sanat disiplini, anlatıda farklı unsurlardan hareket etmektedir. Şu hâlde bakış alanımızı biraz daha daraltıp, tespitimizi tiyatro sanatının anlatımına yönelttiğimiz zaman temel bir farkla karşılaşırız. Bu fark; tiyatro sanatının anlatıcısının ve anlatım unsurunun insan bedeninde kaynaşmış olmasıdır. Başka bir ifade ile sanatçının malzemesi yine kendisidir. Bu durum dansçı için de geçerlidir ki hali hazırda “gösterimci” kavramıyla ikisini bir arada ifade etmemizin temel amacı da budur. Buradan hareketle beden her eyleminin ve hatta bunun da ötesinde “varlığının” bile bir anlatım olduğu düşünülebilir. Diğer bir taraftan anlatım öncesi düzeyde oyuncu, bu anlatıma dair bir yapılandırma halinde olmalıdır. Ancak bu yapılandırmanın nerede başlayıp bittiğini tespit etmek oldukça zor olacaktır. Hatta bu anlatım öncesi durumun performansın kendi içinde de devam ettiği düşünülebilir mi? Bunu anlamak ve cevaplamak adına, anlatım öncesinin neliği ile işleyişini kavramak gerekmektedir.

Anlatım öncesi; bir enerji düzeyi olmakla beraber, aynı zamanda oyuncunun yaşamındaki bir katmandır. Onun her oyuncuda var olan bir potansiyel olduğunu düşünmek mümkündür. Burada potansiyel kelimesiyle anlatılmak istenen, kelimenin bilinen anlamından daha fazlasına karşılık gelmektedir. Çünkü potansiyel kelimesinin “hareketsizliğe” daha yakın olan gündelik dildeki anlamına karşın buradaki anlamı; daha “dinamik” bir oluş şekline karşılık gelir. Bu alanın varlığına dair ilk sistemli çalışmaları yürüten Stanislavski’nin, oyuncunun sahne yaşamını tanımlamak için kullandığı “ikinci bir doğa” tanımından hareketle bizim de anlatım öncesine, oyuncuya ait ikinci bir doğa ve ikinci bir hareketlilik dememiz mümkündür.

Barba ve Savarese “Anlatım Öncesi” başlıklı yazılarında bu kavramın nereden ve nasıl beslendiğini izah etmek adına; Romalıların, Etrüsk disiplininden ne anladığını tarif ederek, Seneca’dan bir örnekleme giderler. Bu tarifte Etrüsk disiplini: sıra dışı olguları, doğaüstü olayları, tanrısal olanın meydana getirdiği birtakım alametleri yorumlayan doktrinler sistemidir. Şu hâlde bir Etrüsk için; şimşek bulutların çarpışması sonucu oluşmaz. Bulutlar, şimşek yaratmak üzere bir araya gelirler. Barba ve Savarese, bu düşünüş biçiminin, oyuncunun performansı söz konusu olduğu zaman da benzer biçimde

işlediğini söyler. Yani oyuncuların, kendilerini anlatmak adına bir araya geldiği düşünülür⁹. Oyuncu bedenini belli biçimlendirmeler ve gerilimlerle yoğurur ve izleyicide şimşek çaktıran da bu biçim ve gerilimlerdir. (Barba ve Savarese, 2017, s. 45). Buradan düşünüldüğü vakit, oyuncu kendi bünyesinde o anlatım kuvvetini sürekli olarak yaratmaktadır. Artık burada anlatım kuvvetinin alımlanmasından ziyade esas olan onun varlığıdır. “Oyuncudaki potansiyel”, tanımıyla anlatılmak istenen de böyle bir aktif var olma düzeyi, yani anlatım öncesidir.

Bu noktada hem tiyatro antropolojisinin hem de Barba’nın esas problemi; bu potansiyelin, yani anlatım öncesinin kaynaklarıdır. Her haliyle bu kaynaklar oyunculuk eyleminin de kaynakları olacaktırlar. Diğer bir yandan, “anlatım öncesi” düzeyi bu yönüyle bir oyunculuk metodunun unsuru gibi hareket etmektense, daha değerli bir konumda bulunmaktadır. Çünkü belli bir formül üstünden, oyuncunun yaşamını belli biçimlere yöneltmek yerine, oyuncunun yaratıcı ihtiyaçlarına kaynaklık edebilecek bir ilkeler arayışının alanıdır. Gösterimin özü gösterimci ise en nihayetinde anlatım öncesinde araştırılan; gösterimcinin eyleminin özüdür. Artık tiyatro antropolojisinin konusu bu sebeple “anlatmak” değil, “anlatım öncesi” düzeyidir. Jerzy Grotowski, Franco Ruffini ile yaptığı söyleşide bu durumu şöyle özetlemektedir. “Barba haklı olarak oyuncunun anlatım öncesi düzeyinden söz eder. Oyuncu anlatabiliyorsa bu, anlatmak *istediği* içindir” (Grotowski’den aktaran Barba ve Savarese, 2017, s. 320).

Anlatım öncesi düzey, yapı itibarıyla oyuncunun arzularından uzaklaşmaktadır. Oyuncunun role yaklaşımı, kendi ile rol arasındaki mesafesi vb. ruhsal durumları bu alanın konusu olmamaktadır. Savarese ve Barba, anlatım öncesinden ayrılan bu yapıyı “ruhsal teknik” olarak adlandırır ve onlara göre, son iki yüzyıl boyunca oyunculuk tekniğini ve eğitimini bu düşünüş işgal etmiştir (Barba ve Savarese, 2017, s. 47). Ruhsal tekniğin, oyunculuk sanatına dair araştırmada ve hatta oyunculuğun eğitim aşamalarında ne kadar büyük bir alana yerleşmiş olduğunu düşündüğümüz zaman, onun merkezden çekilmesi ile büyük bir boşluğun meydana çıkacağı düşünülebilir. Bu durum oyunculuk sanatında her zaman var olan ve yoğunlukla “duygu” kavramıyla gerçekleşen paradoksların da güç kaybetmesine sebep olacaktır. Oyunculuk sanatına dair Diderot’dan bu yana var olan; oyuncunun bir duyguyu seyirciye aktarmak için o duyguyu ne denli ve ne şekilde hissetmesi gerektiği, sorusunun da burada görece anlamını yitirdiği

⁹ Aynı Etrüskler’in düşünüşünde bulutların şimşek yaratmak üzere bir araya gelmesi gibi.

söylenebilir. Bahsedilen eylem analizinde seyirci üzerindeki etkiyi gerçekleştiren, Barba ve Savarese'nin de ifade şekliyle, oyuncunun bedeni üstünde yarattığı biçimlendirmelerdir. Bu biçimlendirmeler anlamdan azade bir biçimde kendi yoğunlukları, enerjileri, varlık düzeyleri ile “eylemlerin *bios*'unu” yani başka bir ifade şekli ile gösterimdeki eylemlerin kendi doğasını yaratacaklardır¹⁰.

Şu hâlde “oyuncu ve seyirci ilişkisi” tiyatro antropolojisinin “anlatım öncesi” gibi, ana unsurlarından biri olmak durumundadır¹¹. Diğer bir yapı üzerinden düşünüldüğünde, oyuncu ve seyirci ilişkisi, anlatım öncesine dair bilgi edinebilmek için en kuvvetli kaynağı oluşturmaktadır. Çünkü bu alanda da ilkeler mevcuttur. Her şeyden önce bu ilişki performansın oluşumunun zorunlu koşuludur. Eugenio Barba ve Nicola Savarese, anlatım öncesi kavramını işledikleri yazıda, bu ilişkinin tiyatro antropolojisinde nasıl karşılık bulduğunu şu şekilde açıklarlar;

Tiyatro antropolojisi, tüm oyuncular için aynı olan temel bir örgütlenme düzeyi olduğunu kabul eder ve bunu anlatım öncesi olarak adlandırır. (...) Sahnede oyuncunun enerjisini canlı tutan, yani oyuncunun izleyici tarafından hemen fark edilen bir varlık olmasını sağlayan, anlatım öncesi düzeydir. Tiyatro antropolojisinin araştırma alanı budur (Barba ve Savarese, 2017, s. 47).

Şu hâlde anlatım öncesi ile kastedilenin; (performans dışı) aktif bir potansiyelin yanında, sahne üstü varlığı da kapsadığı açıkça görülebilir. Bu durum, batılı anlamda alışılmış zamansal bir bakış açısıyla yadsınabilir. Çünkü anlatım öncesi ya da gösterim öncesi diye adlandırdığımız durumun, performansın olma anından öncesinde var olduğu ve anlatımla bittiği düşünülebilir. Barba'dan referansla bu düşünüş biçiminin, Batılı aklın çalışma şekline ya da öğretilmiş bilgiye dayandığını düşünebiliriz. Bu bakış; her yapının içinde lineer bir akış aranması ve akışın, neden-sonuçlara dayandırılması anlamına gelmektedir¹². Fakat anlatım öncesi düzey sadece potansiyel olarak var olduğu alanda değil, aynı zamanda performans anının içinde de var olmaktadır. Dolayısıyla çizgisel değil, eşzamanlı bir oluşturmaktır. Özellikle Doğu tiyatrosunun bilincinde olduğu bu yapı, kendini tiyatronun oluşu içinde açıkça ve oyuncunun bedeni üzerinden gösterir. Tiyatro antropolojisine dair rehber bir kitap olan ve araştırmamızın temel kaynakları arasında yer

¹⁰ Stanislavski'nin ‘ikinci doğa’ kavramını burada tekrar hatırlamak gerekir.

¹¹ Oyuncu ve seyirci ilişkisi diğer kavramların da çoğunda olduğu gibi hem tiyatro antropolojisi hem de oyuncunun dramaturjisi başlıklarında incelenmektedir. Burada temellenen ve ilkelerine ulaşılan ilişki, oyuncunun dramaturjisi ekseninde, ‘kinestezi’ yapısını kazanarak oyuncunun dramaturjisi kavramının yaratıcı unsurlarından birine dönüşecektir.

¹² Neden-sonuçlar hâlihazırda lineer yapının temeli olarak görülebilir.

alan; *Oyuncunun Gizli Sanatı, Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*'nde de değinildiği gibi, "Klasik Japon Tiyatrosu'nda bu düzey kimi zaman açıkça gösterilir, kimi zaman da saklanır. Bununla birlikte her oyuncuda hep vardır ve sahne yaşamının ya da *bios*'unun en temelinde yatar" (Barba ve Savarese, 2017, s.14). Klasik Japon Tiyatrosuna benzer şekilde, bu ilkeler belli kodların yerleşmiş olduğu Doğu tiyatrosu türlerinde daha belirgin bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunun başlıca sebebi ise; sahne üstü ya da performans anı yaşamının içinde (*bios*'ta) Doğu tiyatrolarında yaratılan hareketliğin sonuçtan ve anlamdan bağımsız bir şekilde beden üstünde çalışarak ve ona biçim vererek yaratılmasıdır. Hatta benzeri bir durumu Batı tiyatrosunun bir türü olmasına rağmen Commedia dell'Arte için de söylemek mümkündür. Çünkü bu tiyatro, biçimsel örgütlenmesi açısından Doğulu örneklerle benzer şekilde gelişmiştir. Kerem Karaboğa'nın da belirttiği üzere; Commedia dell'Arte "Batı Tiyatrosunun en Doğulu'sudur" (Karaboğa, 2011, s. 52).

Buradan hareketle tiyatro antropolojisinin amacını şu şekilde tarif etmek mümkündür: Tiyatro antropolojisi, oyunculuk sanatının özünü oluşturan gösterim öncesi düzeydeki ortak ilkelere ulaşmak adına, kültürlerarası bir araştırma yöntemi ile hareket etmektedir.

2.1.2. Gündelik ve gündelik-dışı

Oyun, gündelik hayatın tüm ritminin kesildiği bir an olarak düşünülebilir. Bu ritim değişimi, yaşamın da değiştiği anlamına gelecektir. Çünkü şüphesiz yaşam, ritim üzerinden her türlü unsurunu devindirir. Bu durum, insanın yaşayışında da belirgin şekilde kendini göstermektedir. Hayatın akışı içerisinde bulunan insan; belli bir düzenin ihtiyaçları ve sistemi dâhilinde hareket ederek yaşamını sürdürür. Fakat oyunun ritmi, tüm bu işleyişlerin ve akışların dışındadır. Oyunun, gündelik hayatı bölmesi için Johan Huizinga şunu söylemektedir;

(Oyun) ihtiyaç ve arzuların dolaysız tatmin mekanizmalarının dışında yer almaktadır. Dahası oyun bu mekanizmayı kesintiye uğratmaktadır. Kendinde bir amacı olan ve kendi içinde tatmin bularak tamamına eren geçici bir eylem olarak bu mekanizmaya sızmaktadır (Huizinga, 1995, s. 26)."¹³

¹³ Parantez içi ifade araştırmacı tarafından eklenmiştir.

Oyun kavramı için yapılan bu tarif, oyuncu üzerinden de düşünülebilir. Buradan hareketle oyuncunun gündelik olanı kesintiye uğratması adına, Huizinga'dan alınarak yapılacak şu tanım doğru olabilecektir: Oyuncu, kendinde bir amacı olan ve kendi içinde tatmin bularak tamamına eren geçici bir eylem yaratarak bu mekanizmaya sızar. Yani oyuncu, gündelik-dışı hareketten doğan oyun aracılığıyla yaşamı kesintiye uğratır. Dolayısıyla bu hareketliliğin kaynağını gündelik hareketten almasına rağmen, ikinci doğaya mensup ritimleri ve en önemlisi de ilkeleri vardır. Buradan düşünüldüğünde gerçek-dışı hareket; oyuncunun, gösterime ait ikinci doğa dediğimiz alana dâhil olabilmesinin de koşulu olacaktır. Söz konusu durumu daha basit bir örnekle görmek de mümkün olabilir. Gündelik olanı tekrarlayan bir oyuncu, seyir için malzeme sunmaz. Çünkü gündelik hareketten doğan “taklit” özü itibariyle, yaratıcılığın kaygısını taşıyan bir eylem biçimi ve sanat değildir. Dolayısıyla gündelik akışı sürdürerek yapıntı bir bedene dönüşen oyuncu, seyircinin kendi bedeninde oyuncunun hareketliliğini duyumsamasına imkân tanımaz.

Bir diğer taraftan, gündelik-dışı hareketin sadece seyirci ile olan bağ üzerinden kendini var ettiğini düşünmek de yanlış bir yaklaşım olacaktır. Çünkü gündelik-dışı hareket, sadece sahne üstü ya da gösterim anında var olan hareketlilikten daha fazlasına işaret eder. Tıpkı anlatım öncesi başlığında bahsettiğimiz gibi; “anlatım öncesi” kavramı ne denli performans anının içinde var olabiliyorsa, “gündelik-dışı” kavramı da benzer şekilde, performans öncesi zamanın bir parçası olabilecektir. Bunun en belirgin şekilde ortaya çıktığı zaman, oyuncunun alıştırma yaptığı evredir. Hâlihazırda oyuncu bu yapı içerisinde, gündelik-dışı hareketliliği kavramak için ve anlatım öncesi niteliklerini geliştirmek adına alıştırmalarını gerçekleştirmektedir.

Buradan yola çıkarak düşündüğümüzde, oyuncunun yaratım enerjisini beslemesinin ve ikinci doğasını geliştirmesinin yolu; “gündelik” ve “gündelik-dışı” olan üzerine çalışmak ve beden-zihin dengesinde bu iki hareketliliğin ayrımını kavramak ile mümkün olacaktır. Bu ayrım ve çalışma biçimi, Doğu tiyatrolarının örneklerinde ve çalışma düzlemlerinde kendini daha belirgin bir biçimde gösterir. Eugenio Barba'nın Hintli bir dansçı ile görüşmesinden elde ettiği verileri bu duruma örnek olarak gösterebiliriz. Görüşmede, Hintli dansçı, insan davranışını açıklayan iki farklı sözcükleri olduğunu söyler. Bunlardan ilki, kişinin günlük yaşam (loka) içerisindeki hareketliliği ve davranışını isimlendirmek üzere kullanılan *lokadharmi* kelimesidir. İkincisi ise, insanın dans (natya) içindeki hareketliliğini tarif eden *natyadharmi*'dir (Barba ve Savarese, 2017,

s. 13). Bahsettiğimiz hareket ayrımını bu *lokadharmi* ve *natyadharmi* terimleri üstünden düşünürken, kültürlerarası bir farka da dikkat çekmek gerek. *Natya*, yani “dans” içindeki hareketlilikle kastedilen sadece dans eyleminde değil, gösterimin her çeşidinin içinde var olan bir hareketlilik. Bu iki kelime gündelik ve gündelik-dışı kelimelerinin yerini tutar. Dolayısıyla Doğulu tiyatro biçimlerinde bu ayrımın, alıştırmalarda yoğunlukla kullanıldığını görmek mümkündür. Buradan bakıldığı zaman Batı düşüncesinde, gündelik-dışı hareketin özellikle tiyatro bağlamında kapsamının daraldığını görmek mümkündür. Bu daralmayı ve dansçı ile oyuncu arasında ortaya çıkan keskin ayrımı, Barba ve Savarese şu şekilde eleştirmektedir.

Kültürümüze özgü olan dans ile tiyatro arasında ayrım yapma eğilimi, aktörü sürekli bedeni yok saymaya, dansçıyı ise virtüözlüğe doğru itme riskini taşıyan gelenek yoksunu bir boşluğu, derin bir yarayı ortaya koyar (Barba ve Savarese, 2017, s. 17).

Dolayısıyla bu bakış açısı, dansçı ve oyuncuyu kendi varlık alanında belli gündelik ve gündelik-dışı hareketliliklere mahkûm eder. Burada oyuncu ve dansçı üzerinde yaşanan keskin ayrım, Batı’da da sonradan ortaya çıkmış bir ayrım olmakla birlikte sorunludur. Barba ve Savarese’nin de dikkat çektiği üzere, bu ayrımın Batılı tiyatro eğitiminde yaşattığı en büyük engel, bedenin oyuncu çalışmasında kapsam ve önemini kaybetmesidir. Bu büyük boşluğun yeri de, daha önce bahsettiğimiz bir kavram olan “ruhsal tekniğin” kendisi ile doldurulmaya çalışılmaktadır. Ruhsal tekniğin bedeni yok saymasının sebep olduğu bir diğer sorun; Batılı oyuncunun alıştırma safhasında, kendine Doğulu oyuncu gibi somut bir temel oluşturamaması, olarak görülebilir. Çünkü bedeni yok saymaya meyleden bu ayrım, gündelik-dışı hareketliğin keşfinden çok, gündelik olanın bir taklidine dönüşmeye başlayacaktır. Dolayısıyla oyuncunun bedeni, bu çalışma düzeniyle biçimlendiğinde¹⁴, tiyatro antropolojisinin de ifade ettiği şekilde, “yapıntı bir bedene” dönüşecektir.

Batı geleneğinde oyuncunun işi bir yapıntı ağına; psikolojiyle, oynamakta olduğu karakterin ve kendi kişisel tarihi ile uğraşan “tılsımlı eğerler”e doğru yönlendirilmiştir. Oyuncunun bu durumda aradığı şey, yapıntı bir kişilik değil, yapıntı bir bedendir (Barba ve Savarese, 2017, s. 25).

Buna karşın Doğulu oyuncunun bedeni üstünden oluşturulan yapı; “oyuncunun ruhsal durumunu değil, fiziksel durumunu etkilemeyi amaçlayan ruhsal bir tekniktir” (Barba ve Savarese, 2017, s. 25). Burada geçen “ruhsal teknik” tanımı, Batı tiyatrosunda

¹⁴ Yani gündelik ve gündelik-dışı hareketi keşfe uzanacak beden temelli bir arayışın yerini ‘ruhsal teknik’ aldığına.

“amaca” dönüşmüş olan ruhsallığa benzemez. Diğer bir bakışla; oyuncunun, gösterimin doğasının içinde yer alıp, hareket edebilmesiyle ortaya çıkan bir “ruhsallıktır”. Batı’da gündelik olanın ruhsallığının, oyunun doğasına diretilmesi durumunun karşısında olan bir formül gibidir. Burada Huizinga’nın, oyun için yaptığı, “kendinde bir amacı olan ve kendi içinde tatmin bularak tamamına eren geçici bir eylem” analizini bir kez daha düşünmek gerekir. Bu referans üzerinden düşünüldüğünde Doğulu tiyatro türlerinde tarif edilen ruhsallık, oyunun ya da alıştırmanın içinde varılacak bir sonuç olarak algılanmaz, sürecin içinde fiziksel olan üstünden var olur. Gündelik yaşamın reflekslerinin, otomatik tepkilerinin dışına çıkıp, en nihayetinde seyircideki ruhsallığı harekete geçirecek olan da budur.

Hareketlerin doğasını ayırarak konumlandırıdığımız zaman gündelik ve gündelik-dışı olan hareketliliğin niteliğini ve nasıl tanımlanabileceğini de düşünmek gerekir. Bu noktada hareketin oluşumunu ve niteliğini araştıran Vsevolod Meyerhold’un çalışmalarının kaynağı bir başlangıç noktası olarak görülebilir. Meyerhold’un atölyesini 1920’li yıllarda ziyaret eden Amerikalı eleştirmen ve yönetmen Harold Clurman gibi insanlar, onun “biyomekanik” çalışmalarının; bağımsız bir yöntemden ziyade, bir çeşit teknik alıştırmalar seti ya da kendine has bir biçim olduğunu düşünürler. Çünkü bu çalışmalar, 22 tane farklı kademelendirilmiş etüdün beden üstündeki değişimler temel alınarak gerçekleştirilmesine dayanmaktadır. Bunun yanı sıra biyomekanik etütler zaten Batı tiyatrosu örneklemesindeki gibi, amaç ya da sonuç ekseninde var olmazlar. Aksine süreci, olabildiğince oyuncunun beden-uzam varlığı üzerinden sürdürürler. “Dolayısıyla ruhsallığı amaç edinmezler. “... biyomekanik atölyesi, klasik ‘duygular ve sözcükler merkezli’ konservatuvar eğitiminin alternatifi bir eğitim anlayışıyla biçimlenmiştir, çünkü, hedeflenen klasik tiyatronun bir anti-tezinin oluşturulmasıdır” (Karaboğa, 2011, s. 152-153). Buradan bakıldığında Meyerhold’un biyomekanik etütlerinin, gündelik-dışı hareketten doğduğunu anlamak zor değildir. Fakat gündelik-dışı hareket üzerinden biçimlenen alıştırma yapısına ulaşırken, Meyerhold’un hangi kaynaktan beslendiğini anlamak, bu sistemleştirmeye ait belirgin ayrımlar sunacaktır.

Burada, Amerikalı makine mühendisi Frederick Winslow Taylor’un işçilerin üretim faaliyetleri ve beden kullanımı üstüne yaptığı çalışmalarla biçimlenen (1856–1915), Taylorizm kavramı karşımıza çıkmaktadır. Amerika’daki endüstriyel üretimi, işçilerin hareketliliğinin analizi ve yeniden kurgulanması ile arttırma arzusunda olan bu yaklaşım Sovyetler’de de Aleksei Gastov gibi takipçiler aracılığıyla dikkat çekmiştir.

Meyerhold'un da hareket araştırmalarında beslendiği bu kaynak, üretim anındaki işçinin bedenini, dengesini, ritmini ve hareketliliğinin niteliğini araştırır. Bu araştırma sonucu eylemlerindeki fazlalıkları saptamanın yanında, çalışan bedenin dinlenme süreleri gibi konularda da öneriler getirir (Gordon, 2002, s. 108-109 ; Braun, 1998, s. 172). Dolayısıyla denilebilir ki Taylor, insan bedenine biyolojik bir makine gibi yaklaşıp onun gündelik hareketini, gündelik-dışı bir yapıya sokma arzusuyla hareket ediyordu.¹⁵ Meyerhold, hareketin biyomekanik yapısını incelerken Taylor'un yaptığı çalışmayı tiyatroya ve oyunculuk araştırmalarına uyarlamıştır. Bu soru ve incelemelerden faydalanarak zamanla kendi oyunculuk tekniğinde, bedenin hareketliği ile karakterin sözlerinin uyuşmasının gerekmediğine karar vermiştir. Oyuncunun bedeninin bu özerkleşmesi ve beden içi çatışma, Batılı tiyatro çalışma sisteminde gündelik-dışı olanın niteliğini sorgulayan bir araştırma alanına katkıda bulunmakla beraber, tiyatro antropolojisinin de konusu haline gelmiştir.¹⁶

Barba ve Savarese gündelik-dışı olan hareketliği incelerken oyuncuya, adeta Taylor'un fabrika işçisine yaklaştığı gibi yaklaşırlar. Taylor'un harekette fazlalık düşüncesini, onlar da oyuncunun gündelik-dışı eyleminde görmüşlerdir. Bununla beraber Doğulu tiyatro türleri kapsamında "gösterimcinin" beden hareketliğini incelerken, onun gündelik olanı genişletirip, incelttiğini ya da indirgediğini fark ederler. Böylelikle bu hareketliği, belli dinamikler üzerinden karşıtlıkları, zıtlıkları ve gerilimleri ile beraber incelerler. Bu kapsam; hem gündelik, gündelik-dışı karşılaştırmasında hem de bu hareket biçimlerinin kendi içlerindeki en alt birimlere kadar uzanır. Buna bağlı olarak gündelik ve gündelik-dışı hareket üzerine şu yargılara varırlar;

Gündelik teknikler genellikle en az çaba ilkesi'ni izler. (...) Gündelik beden tekniklerinin amacı iletişimdir. Ustalık teknikleri ise şaşırtmayı, hayranlık uyandırmayı ve bedeni dönüştürmeyi amaçlar. (Barba ve Savarese, 2017, s. 14).

Bu hareket ayrımını oyunculuk ya da gösterim dışı alanlar üstünden de düşünmek mümkündür. Gündelik-dışı tekniğin bedende yarattığı değişimi hem yoga gibi disiplinlerde hem de spor çalışmalarında ve müsabakalarında görmek mümkündür, bu durum onları tiyatral bir hale getirir. Burada yapılan ekonomik olmayan hareket, zamanla

¹⁵ Taylor'un mekanik olan ile insan bedeni arasında kurduğu bağı "Frederick Winslow Taylor ve Fizyolojik Örgüt Kuramı" isimli makalede yer alan, yaşamından şu örnekle görmek mümkündür. "Geliştirdiği 40'tan fazla makinenin patentini alan Taylor'un yaratıcı bir kişiliği vardı. Bununla birlikte Taylor, iş görme sürecinin rasyonelleştirilmesi konusuna özel bir ilgi duymaktaydı. Ustabaşı olarak çalıştığı dönemde bile, çalışma sürecini zaman ve hareket araştırmaları (1891'den sonra) sayesinde ayrıntılı bir biçimde incelemiş ve büyük bir zaman kaybının söz konusu olduğunu saptamıştı" (Asunakutlu ve Coşkun, 2005, s. 159).

¹⁶ Bkz. 'Denge / Karşıtlıkların Dansı'

bir ustalık ve maharete dönüşmeye başlar ki oyuncunun eğitiminde; dans, akrobasi, eskrim vb. çalışmaların yerleşmiş olması, onun bedeninde bu ayrımı kavraması ve uygulayabilmesi için zemin teşkil eder. Oyuncunun gündelik-dışı harekete dair bu kazanımları onu zaman içinde kendi bedeni ve dengesi üstünde bir denetim sağlama noktasına taşıyabilecektir. Bu gelişim onun gündelik olan dengesini gündelik dışı denge (lüks denge) için terk etmesine paralel bir şekilde var olur. Bir diğer taraftan sahne üstü (oyuncular arası) paylaşımın gerçek bir ilişkiye dönüşebilmesinin imkânı da bu hareketliğe bağlı dengenin kurulması ile mümkündür.

Tiyatro, sözlü ve sözsüz diyalog aracılığıyla gösterilen ilişkilerin sanatıdır. Sahne ilişkileri yapaydır. Dolayısıyla, onlara inandırıcı bir güç aşlamak için kas sistemlerini, eylemler ve tepkilerin fiziksel ağını bulmak gerekir (Barba, 2017, s. 36).

Buradaki akıştan anlaşıldığı üzere tiyatro antropolojisinin anlatım öncesi düzeyini araştırırken kullandığı en önemli malzeme, gündelik ve gündelik-dışı olanın tahliline dayanır. Çünkü karşı karşıya olunan yine bir “ilke” meselesidir. Eğer oyuncunun gündelik dışı yaşamı nasıl deneyimlediği ve bedeniyle var ettiği gözlemlenebilirse bu bakış gündelik olanlardan, arınmış ve ayrılmış olacaktır. Haliyle ortak bir ilkeye dayanabilecektir. Bu ilke, insan temelli bir davranışın kodları üzerinden var olmasıyla beraber evrenseldir. Fakat bir diğer yönüyle de “biricik” olana varan bir hareketliliğin temelidir. Çünkü buradan beslenen oyuncu, kendi sanatını var etme noktasında beslendiği gündelik-dışını performansın öncesinde ve içinde kendi kodlarını katarak var eder. Bu, izler kitlenin genellikle oyuncunun duygusu, enerjisi vb. kavramlarla açıklamaya çalıştığı şeydir. Aslında algılanan ve seyirci tarafından tarif edilmeye çalışılanın, oyuncunun “bütünlüklü sahne duruşu” olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Daha detaylı bir tarifile duyumsanan; gündelik ve gündelik-dışı olanın bilinci ile yaratılan ve oyuncunun varlığındaki “anlatım öncesi” düzeyden beslenen, bütünlüklü bir sahne duruşuna sahip bedendir.

2.1.3. Denge / karşıtlıkların dansı

Tiyatro antropolojisi başlığının ana unsuru olan gösterim öncesi, iki temel hareketlilik unsurunda kendini var eder. Bunlardan biri “gündelik, gündelik-dışı” iken bir diğeri de “denge”dir. Burada gündelik-dışı hareket ile dengenin organik bir bağı vardır. Oluşum esnasında bu unsurlardan biri diğerinden önce ya da sonra meydana gelmeyebilir.

Yoğunlukla iki unsur bir arada devinerek ortaya çıkarlar. Bu birliktelik üzerinden düşündüğümüzde, “gündelik denge” ve “gündelik-dışı denge” kavramlarından bahsetmek mümkün olacaktır.

İnsan bedeninin hareket içinde olmadığı bir an neredeyse yok gibidir. Özellikle ayakta olduğu zaman bu hareketlilik yoğunlaşmaya başlar. Bedenin birçok noktasında bu hareketlilik, en küçük alanlardan beden bütününe dek sürekli olarak devam eder. Bu durum, beden hareketsiz görünse bile aslında hareketliliğin devam ettiğini ve buna bağlı olarak dengenin sürekli yer değiştirdiğini kanıtlamaktadır (Barba ve Savarese, 2017, s. 16). Şu hâlde beden sürekli olarak denge noktasını değiştirmek durumundadır. Gündelik hareketlilikte bu değişim bir bilinç etrafında şekillenmeyecektir. Yine de insanın belli durumlara verdiği reflekslerde, farklı duygulanımlarda, bir eylemin; öncesinde, yapılma anında ve sonrasında oluşan denge değişimleri, çok kez deneyimlenmiş denge merkezlerine dayanarak tekrarlanır. Burada gündelik dengeden bahsetmek mümkündür. Gündelik denge, gündelik harekete benzer bir şekilde ortaya çıkar. Önceki bölümde gündelik hareketin ekonomik bir hareketlilik olduğunu görmüştük. Gündelik denge de aynı minvalde ekonomik bir dengedir ve en az enerji tüketimi ilkesi ile ortaya çıkar.

Buna karşın yine gündelik-dışı hareketle beraber biçimlenen gündelik-dışı denge, bu ekonomi ilkesinin dışındadır ve oyuncunun bedeninde var olan da yoğunlukla bu denge biçimidir. İnsanın gündelik yaşamının tamamında var olan, gündelik dengenin yerini alan gündelik dışı dengeye E. Barba “lüks denge” demektedir. Jerzy Grotowski’nin lüks denge üzerine söyledikleri bu noktada bize söz konusu denge biçimini, gündelik ve gündelik-dışı ekseninde düşünme imkânı verecektir.

Barba’nın sözünü ettiği ilk yasa, beden dengesini ile ilgilidir. Bu denge, gündelik-dışı tekniklerde gündelik yaşamda olduğundan çok farklı bir düzeyde işler. Gündelik yaşamda “kolay” diyebileceğimiz bir denge kurarız. Kolaydır, çünkü çocukluğumuzdan beri bedenimize aittir. Gündelik-dışı tekniklerde ise başka bir denge düzeyine erişmek için bu alıştığımız dengeden vazgeçmek durumunda kalırız. Benim kişisel gözlemime göre bu yeni denge, normal dengenin güçlendirilmiş şeklidir. Bu gündelik-dışı dengeye Barba’nın da adlandırdığı gibi “lüks dengesi” denilebilir (Grotowski’den aktaran Barba ve Savarese, 2017, s. 321).

Grotowski burada Barba’nın dikkat çektiği yapıya bir ekleme yaparak, lüks dengenin, “normal dengenin güçlendirilmiş şekli” olduğunu söylemektedir. Grotowski’nin gündelik-dışı “dengenin” oluşumu için söylediğini, çalışmamızda gündelik, gündelik-dışı “hareket” ilişkisi için kullandık. Söz konusu tanım: gündelik-dışı olanın, gündelik

olandan “doğarak” veya Huizinga’nın tanımıyla ona “sızarak”, yeni ve kendine ait bir doğa inşa etmesidir. Şu hâlde gündelik ve gündelik-dışı tanımlarının yanına “hareket” ya da “denge” ifadelerini koyduğumuz zaman büyük farklar söz konusu olmayacaktır. Bu durum hareket kavramının ilkelerinin, başka unsurlar üzerinde benzer biçimde işlemlerinden kaynaklanır.

Buradan hareketle Grotowski’nin gündelik-dışı denge tanımı vasıtasıyla, gündelik dengeyi bir kez daha düşünmek mümkün olacaktır. Gündelik dengenin bahsettiğimiz sürekli gezinimi, bedenin tüm düzlemlerinde bir değişim etkisine sebep olur. Bu sürekli değişimi, büyütme, genişletme ya da Grotowski’nin ifade ettiği şekilde “güçlendirmek” gündelik-dışı dengenin hâkim olduğu bir yapıyı sunacaktır. Barba da dansın oluşumunu benzer bir şekilde ifade eder;

(...) dans, hareketsiz kalmak için kullandığımız ve denge ölçümünde uzmanlaşan laboratuvarların karmaşık çizgilerle açıkladığı ağırlığın o sürekli çok ufak yer değiştirmelerini bir büyüteç altına yerleştirilmişçesine büyütür. Tüm gösterim biçimlerinin temel ilkelerinde açığa çıkartılan, bu *denge dansı*’dır (Barba ve Savarese, 2017, s. 17).

Önceden de bahsettiğimiz dansçı ve oyuncu ayrımının olumsuzluğunu, burada bir kez daha hatırlatarak Barba’nın dans tanımı düşünmemiz gerekir. Çünkü oyuncu da benzer bir “denge dansı” ile başka bir bedene (soyut bir kavramdan dramatik bir karaktere dek) geçerek seyirci ile iletişim kuracaktır. “Oyuncunun yaşamı gerçekte dengenin yer değiştirmesi üzerine kuruludur” (Barba ve Savarese, 2017, s. 16). Şu hâlde Barba’nın tanımından yola çıkarak bu dengenin sürekli değişimini, omurganın hareketliliği üzerinden düşünmek mümkün olacaktır. İster Doğulu olsun ister Batılı, denge üstündeki bilinçli çarpıtmayı tüm tiyatro türlerinde var olan oyuncuların ortak bir amacı ve oynama edimi olarak görebiliriz. Buradan hareketle düşünersek, oyunculuğun omurgadan doğduğu gibi bir varsayımda bulunmak mümkün olacaktır. Bu merkezin yönetiminde olan beden, duruş ve hareketliliği ile anlatım öncesini besleyerek oyuncunun sanatının doğasını biçimlendirecektir.

Gerçek bir eylem, bedenindeki tüm gerilimlerde ve bunun sonucu olarak seyircinin algısında, değişiklik yaratır. Bir başka deyişle, gerçek bir eylem gövdede, omuriliğinde meydana gelir (Barba, 2017, s. 33).

Hatta oyunun unsurları da bu bedendeki dengeler dansının içerisinde yer alır. Bir nevi oyuncunun bedeni, oyunu var eden unsurlardan -başta metin olmak üzere- doğan duygu ve fikirlerin biçimlendiği yerdir (Benedetti, 2007, s. 56).

Grotowski'nin gündelikten evrilerek güçlendirilmiş denge ve hareket tanımları üzerinden düşündüğümüz zaman, oyuncunun gündelik hareket üzerinde de bir ödevi olduğu ortaya çıkacaktır. Gündelik hareketin oyuncunun bedeninde evriltilebilir bir şekilde var olması, onun tüm bedeninin nötr olabilme durumuna dayanacaktır. İnsan bedeninin en nötr hali hem denge hem de hareketlilik için ekonomik bir enerjiyle oluşan gündeliğin özünü barındırmaktadır. Buradan hareket edildiğinde “güçlendirme” bu enerjinin karşıtıyla yani gündelik-dışı ile olan ilişkisine dayanır. Bu ilişki doğası gereği beden içindeki kaynakları aynı olan iki farklı enerjinin karşılaşması üzerine kuruludur. Varılacak gündelik-dışı da yine kendi içinde kaynağını barındırmakla beraber onun yansımalarını farklı biçimlerde ortaya çıkarabilir. Bu sebeple gündelik-dışı hareket ve dengenin gündeliğe nazaran daha amorf bir yapıda olduğu söylenebilir. Örnek olarak Japon No Tiyatrosunun *hippari hai* hareketliliğine ve enerjisine bakmak, söz konusu ilişkinin varyasyonlarına bir örnek sunacaktır.

Kyogen oyuncusu Mannoja Nomura, Kita Okulu'ndan No oyuncularının “oyuncu, tepesinde demirden bir çemberin asılı durup kendisini yukarı doğru çektiğini hayal etmeli. Ayaklarını yerde tutabilmek için bu çekime karşı koymalı,” dediklerini anımsıyor. Bu karşıt gerilimi tanımlayan Japonca deyim *hippari hai*'dir. Bu, “Bir şeyi ya da bir kişiyi, o aynını yaparken kendine doğru çekmek” anlamına gelir (Barba ve Savarese, 2017, s. 17).

No oyuncusunun çalışması ve *hippari hai* kavramı aslında harekette var olan ilişkinin gündelik-dışının yaşanma şeklinde barınan bir gündelikten ortaya çıktığını anlatır. Barba “bu kavramı genişleterek gündelik-dışı tekniklerin bu anlamda gündelik tekniklerle bir *hippari hai* ilişkisi vardır diyebiliriz” (Barba ve Savarese, 2017, s. 17) demiştir. Yani gündelik teknikler, gündelik-dışı içinde var olurken aynı amacı gütmelerine karşın, başka bir varoluşla form değiştirirler. Buna ek olarak *Hippari hai* kökünü korumakla beraber, gündelik-dışı teknikte var olan; sertlik, yumuşaklık, yavaşlık, hız, keskinlik ve muğlaklık gibi farklı eylem biçimleri de kendi orijinal gündelik, gündelik-dışı ilişkilerini var edecektir.

Bu bilgiler ışığında düşünersek; gündeliğin dönüşüm süreci ve gündelik-dışı hareketin akışı, bedendeki dramatik bir akış gibi biçimlenmektedir. Hâlihazırda oyuncuya ait ve onun bedeninde biçimlenen bir çeşit dramaturjinin işaretlerini ilkin burada görmek mümkün olacaktır. Kastedilen Barba'nın dramaturji için kullandığı “örgü” tanımına yakın bir dramaturji olacaktır ve bu kesintisi olmayan devamlı bir örgüdür. Sonuçta, gösterimde gündelik-dışı hareketin olmadığını varsaydığımız bir an olsa bile onun yerini gündelik-dışı denge alacaktır. Nihayetinde bahsettiğimiz akışın devamlılığının en büyük göstergesi

olarak, dengenin de bir hareketlilik biçimi olması durumu görülebilir. Aslında bu bakış bize “statik duruş”un olmadığı bir eylem şeklini tarif edecektir. Şu hâlde böyle bir görüşün kabulü ile oyuncunun hareketliliğinin, yani hareket dizisinin¹⁷ “duruşsuz” bir yapıda, organik bir dizi olarak aktığını düşünmek mümkün olabilecektir. Barba bu konuda şöyle demektedir: “Oyuncunun beden gerilimleri üzerine kurulu dinamik dengesi, ‘eylem içinde denge’dir. Sadece hareketsizlik olduğunda bile izleyicide hareket duyumu uyandırır” (Barba, 2017, s. 125). Bu karşıtlıkların akışına/dansına başka bir örnek olarak, Bali dansındaki *keras* ve *manis* kavramlarını göstermek mümkündür.

Bali dansının tüm biçimleri *keras* ile *manis* arasında bir dizi karşıtlığın bir araya getirilmesiyle kurulur. *Keras* güçlü, sert, şiddetli demektir. *Manis* narin, yumuşak, tatlı demektir. *Keras* ile *manis* bir danstaki ve aynı gösterimdeki ardarda gelen hareketlerdeki bedenin değişik bölümlerinin çeşitli hareket ve duruşlarına uyarlanabilir (Barba ve Savarese, 2017, s. 18).

İster *hippari hai*, ister *keras* ile *manis* olsun tüm bu hareket biçimlerinin “ortak ilkesi” gündelik-dışı tekniklerin kendi içindeki ve gündelikle olan devinimlerinin sonucu olarak ortaya çıkmalarıdır. Bu hareket/denge biçimleri oyuncunun anlatım öncesini beslemenin yanında Jean Benedetti’nin de belirttiği üzere, gösterimin hareketliliğini var ederler. Hareket başlığına paralel biçimde, Doğulu tiyatro türlerinde gündelik-dışı denge unsuru da daha görünür biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bunun yanında Doğu tiyatrosunun bir başka ilkesi de denge üzerine kazanımlar sağlayacaktır, o da oyuncuların hem kadın hem de erkek rollerini cinsiyet ayrımı gözetmeksizin oynamalarıdır. Bu farklı bir denge boyutuna işaret eder. Çünkü bedendeki gündelik-dışı dengeler arası gerilimin en belirgin gözüktüğü uygulamalardandır. Bu durum kadın ve erkeğin, cinsiyet arketiplerinin bir yansıması olan *animus* ve *anima*’nın, Doğulu tiyatro türlerindeki farklı ifadeleridir. Bu ayrım¹⁸, kendini Bali dansında *keras* ve *manis* olarak gösterirken Hint dansında da *lasya* (yumuşak) ve *tandava* (sert) olarak en belirgin biçimde karşımıza çıkmaktadır.

Danstaki bu iki yön ayrımı çok eskidir ve dansın tanrısı olan Shiva’nın Ardhanarishvara, yani “yarı kadın olan tanrı” olarak görülmesiyle ilgili bir söylenle bağlantılıdır. Ardhanarishvara imgesi, tipik olarak yarı erkek, yani Shiva’nın kendisi ve yarı kadın, Shiva’nın karısı Parvati olan bir figürdür. Bu imge evrendeki erkek ve dişi öğelerin birbirini bütünleyen eyleminin

¹⁷ Oyuncunun hareket dizisi ile kastedilen, oyuncunun dramaturjisinde ‘hareket dizisi ve alt hareket dizisi’ olarak biçimlenen kavramların kaynağıdır.

¹⁸ Her erkekte bir kadın ve kadında bir erkek var. Dolayısıyla bahsedilen ayrım bir cinsiyet ayrımı değil, enerji kutuplarının ayrımıdır (Barba, 1995, s. 60-61).

bir anlatımı olarak görülür. Shiva Ardhanarishvara'nın ilk yarattığı dans, kaba ve vahşiydi (*tandava*), oysa Parvati yarısının yarattığı ve onun hareketlerine öykünen dans, narin ve yumuşaktı (*lasya*) (Barba ve Savarese, 2017, s. 175).

Bu tariftaki iki farklı dişil ve eril enerji düzeyleri, Tanrı Shiva'nın Ardhanarishvara imgesine bakıldığında açıkça görülebilmektedir (Bkz. Görsel 2.1.).



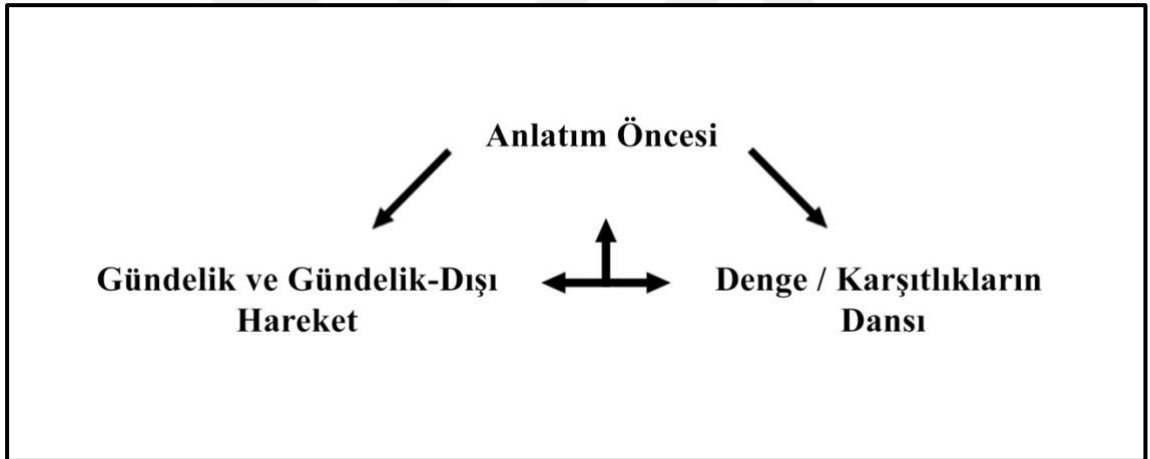
Görsel 2.1. Tanrı Shiva'nın Ardhanarishvara görünümü.

Şu hâlde insanın fiziksel dengesi, farklı enerji düzeylerinin dengelerini yaratma amacıyla bir kaynak olarak görülebilir. Bu dengeleri bulma adına, alıştırma aracılığıyla oyuncu kendini sınamayı sürdürürken, bedenin ona verdiği yanıtları takip eder. Bu noktada oyuncunun bilinçli denge çarpıtmalarıyla yarattığı gerilimler, zamanla

yeni bir denge noktası daha keşfetmesine sebep olacaktır. Barba'ya göre bu noktada oyuncunun doğru denge ve tekniğe ulaşmak adına kullandığı rehber “rahatsızlıktır” (Barba ve Savarese, 2007, s. 18). Özellikle alıştırmadaki rahatsızlık, oyuncuyu zamanla doğru olan lüks denge formuna ulaştıracaktır. Devamında ortaya çıkarsa, o rahatsızlık durumu içinde bir rahatlık hissiyatıdır. Bu artık oturmuş bir lüks denge ve kararlı bir bedene işaret eder. Doğulu tiyatro türlerinde bu yapı ustalığa giden çalışmada ön koşuldur.

Artık bedenın tüm unsurlarıyla girdiğı hareketlilik ve denge dönüşümünün, “ikinci doğayı” nasıl oluşturduğu daha belirgin şekilde gözükmeğdir. Bunu şu tanım üzerinden de açıklayabiliriz: Gündelik ve gündelik-dışı denge/hareketlilik, potansiyelinde barındırdığı, karşıtlıkların dansıyla anlatım öncesini var eder ve besler (Bkz. Tablo 2.1.).

Tablo 2.1. *Tiyatro antropolojisi kaynaklı oyuncunun ilkeleri ve aralarındaki etkileşim.*



Dolayısıyla bu tanım, oyuncunun temel örgütlenme düzeyi olmakla beraber, oyunculuk sanatının gündelik olana sızarak onun formunu değiştirmesinin süreci olarak da düşünülebilir. Haliyle bu değişimin ilk aşaması bedende başlamaktadır ve bahsettiğimiz dönüşüm süreci, oyuncunun bedeninin her bir uzvu için ayrı ayrı gözlemlenebilir. Tiyatro antropolojisinin; el, ayak, göz, yüz vb. organları kendi gösterim biçimleri içinde inceleyerek çalışma alanına dâhil etmesinin sebebi de yine buna dayanmaktadır. Ancak burada ulaşılacak olan veriler, kültürel kodun etkisinden belirgin bir biçimde ayrılamayabilir. Ayrıca bu veriler merkeze alındıkça konu, hareketin oluşumu ve neliğinden, biçimin bir unsuru olarak harekete kayabilecektir. Böyle bir yaklaşım da

hareketin statik bir pozisyonda yorumunu doğuracaktır. Dolayısıyla hareket, artık oyunculuk metod çalışması ve arayışının konusu gibi işleyecek bir konuma gelebilir. Bunun birincil sebebi olarak, söz konusu uzuvların bulundukları tür içinde –metin benzeri- bir göstergeye dönüşme durumu görülebilir. Bu minvalde tam tersi bir yol izlemek ilkelere ulaşmak adına daha iyi bir düşünme sistemi sunacaktır. Kastedilen, tümevarımla yaklaşarak uzuvların hareketliliklerinden, harekete dair ilkeleri tespit etmektir. Tiyatro antropolojisinin çalışmamızda özellikle eğildiğimiz yönünü, bu düşünüş ve sistematik oluşturmaktadır. Diğer taraftan “oyuncunun dramaturji” ekseninde incelediğimiz ve analiz ettiğimiz tiyatro antropolojisinin unsurları, bu yaklaşımla terimi biçimlendirebilecek kavram setini sunacaktır. Analiz edilen, spesifik bir biçimde belli kültürlerin gösterimlerinde beden hareketliliğinden çok, o verilerle elde edilen hareketin neliğine, yani doğasına dair bir sorunun cevabıdır. En nihayetinde oyuncunun tüm beden uzuvları bu yasalarla parçalara ayrılıp yeni bir düzen oluşturur biçimde bir araya gelmektedir. Unutmamak gerekir ki “Her koşulda bölünmüş bir organizma, asla önceki yaşamına dönmez” (Savarese, 2017, s. 31). Neticede tiyatro antropolojisinin analiz ettiğimiz üç asal unsuruyla ulaşılan; oyuncunun bedeninin yeni bir kompozisyonu ve dramaturjisinin de ilk adımı olmaktadır.

2.2. Dramaturjinin İşleyişi

Dramaturjinin çalışma alanının metin ekseninden ayrılması, bu çalışma yönteminin yeni kapsamını şüphesiz daha geniş bir perspektife kavuşturmuştur. Fakat yine de kavramın başlangıcından bu yana, sadece bir metin analiz metodu olduğunu düşünmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Dramaturjinin metinle arasındaki ilişki, metni eleştirmenin ve analiz etmenin yanında başka bir eylem daha içerir ki o da Zehra İpşiroğlu’nun da tanımladığı biçimde metindeki boşlukları doldurmaktır (İpşiroğlu, 2013, s. 33). Söz konusu boşlukları doldurma eylemi, dramaturjiyi daha dinamik ve eğildiği yapıya katkı sağlayabilen bir konuma getirmektedir. Bu durum genel bir bakışla, yazarın sustuğu, öykünün ve karakterin metinde temas etmediği anlar ve alanlar üzerinden yapılan “eklemeler” olarak görülebilir. Ancak metindeki boşluk metaforunu, sadece söylenmeyenlerin olduğu, sınırları belli olan alanlar gibi düşünmek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Çünkü metni hareketliliğe yönelten eklemeler, muhakkak ki yeni boşluklar da yaratacaktır. Bununla beraber, metindeki boşluklar ondan yapılacak “çıkarmalarla” da

doldurulabilir. Yanı sıra tüm öykü üzerinden kurulabilecek “sahne dışı”, aynı şekilde doğabilecek yeni boşluklara işaret edecektir. Metindeki boşlukları tarifleyen ya da onlara sebep olan bu örneklerin sayısını arttırmak mümkündür. Şu hâlde bahsi geçen boşluk noktaları; belli söylenmeyenleri söyleme, söylenenlerin formunu değiştirme ya da yapıdan çıkarma anlarının tamamında bilfill var olur. Buradan hareketle öyküdeki, karakterdeki, mekândaki, tüm bükülmeler söz konusu boşluk kavramına karşılık gelecektir. Metin üstünde bu bükülmeleri yaratmaksa, dramaturji eylemini gerçekleştirene, kendinin bir ‘yaratıcı’ varlık olduğunu düşündürür. Artık pasif alıcı rolü, aktif bir yaratıcı rolle değiştirilmektedir.

Ancak bu tanım üzerinden metne yapılan eklemeleri düşündüğümüzde, kapsamı büyüten bir bakışla durumu açıklama ihtiyacı doğar. Çünkü eserin boşluklarından ziyade yapılan her bir değişimin, yine eserin tamamı üstünden gerçekleştiğini söyleyebiliriz. Bu bakışla dramaturji eylemi; salt yapıya eklemeye bulunmaktan ziyade, yapının kendisini dönüştürmeye yöneliktir. Çünkü müdahale, yazarın iletisini taşıyın taşımasını yeni bir özne tarafından gerçekleştirilecektir. Bu yolla “özne” tarafından yapılan değişim, esere ait “öz” üstünde bir değişime işaret edecektir. Buradan bakıldığında, artık lokal bir dönüşüm söz konusu olamayacaktır. Söz konusu dönüşümü örnekleme yoluna gidersek, bunu bir bardak suya damlatılan mürekkebin suya karışmasına benzetebiliriz. İlk suda bölgesel ve yoğun bir varlık gösteren mürekkep, zamanla yayılıp suyun içinde homojen bir karışıma dönüşür. Sürecin sonunda mürekkebin rengi hangi renkse, su da damlatılan mürekkep oranında o renge dönüşecek ve karışım farklı bir yoğunluk ihtiva edecektir. Bu karışımda artık su ve mürekkebin duyular özelinde bir ayrımı kalmamıştır. Metnin dramaturjisine yapılan müdahalede de benzer bir dönüşümün olacağını düşünmek mümkündür. Öz üstündeki değişim; mikro ölçekte esere dâhil edilen ya da eser bünyesinden çıkarılan küçük bir parça vasıtasıyla olabilir. Bunun eşzamanlı bir reaksiyon gibi işleyerek tüm yapı üstünde yaratacağı etki, bütüncül bir dönüşüm etkisidir. Karşıt görüşse; eser üstünde bu denli büyük bir dönüşümün olamayacağı düşüncesidir. Bu bakış, eserin doğasını; tamamıyla heterojen görmekle beraber, bu heterojen yapının unsurlarını da “kısmi olarak dönüşebilen” ya da “dönüşemeyen” bir yapı üstünden açıklar.

Teorinin kaynağını anlamak adına, kökeni dramaturji kavramı gibi Aristoteles’e dayanan ve varlığın, var olma halini araştıran, varlık felsefesi (ontoloji)¹⁹ alanına bakmak

¹⁹ **Varlıkbilgisi** İng. *Ontology* Eski Yunanca’da ‘varlık’ ya da ‘var olma’ anlamlarına gelen *on*, *ontos* ile ‘söz’, ‘us’, ‘konuşma’, ‘bilgi’ gibi anlamlara gelen *logos* sözcüğünün birleştirilmesiyle oluşturulmuş,

gerekir. İsmail Tunalı, *Sanat Ontolojisi* isimli eserinde; varlığın ve “sanat eseri olarak varlığın yapısının” ontoloji başlığında nasıl çözümlendiğini kendi tarihsel bakışıyla analiz etmiştir. Ona göre, eski ve yeni ontoloji, heterojen ve homojen varlık halindeki sanat eserini karşılaştırma adına bir aracıdır. Eski ontolojiden yeni ontolojiye geçişte bu problematik, Nicolai Hartmann’ın varlığı, varlık tabakaları yönünden ele almasıyla yeni bir boyut kazanır. Hartmann’ın yaklaşımı daha bütüncül olmakla birlikte, bir ilke arayışıdır. Diğer bir söyleyişle onun varlık üzerindeki düşüncesi; kelimenin daha önce birçok kez kullandığımız manasıyla, “varlığa ait ilkeler” problemine eğilir. “N. Hartmann tarafından yeniden temellendirilen ontoloji, bir bütün olarak varlığı ele alan ve var olanların en temel niteliklerini inceleyen bir felsefe dalıdır” (Çelebi, 2014, s. 78). Bu tutumla ortaya çıkan yapı çok boyutlu (reel ve irreel tabakalar üzerinden) sanat eserinin varlık halini yorumlayan, yeni bir düşünceye kapı açacaktır.

Bundan önceki kısımda²⁰, ontoloji adını alan bu felsefe anlayışının, varlığı nasıl varlık ve varlık tabakaları halinde çözümlendiğini gördük. Böyle bir çözüm içinde varlık, heterojen bir yapı olarak belirleniyor, ama bu yapıya hâkim olan varlık kanunlarının etkisiyle bu tabakalı yapı, yine birlik ve bütünlük elde ediyor. Buradan şu çıkıyor ki, varlıkta bir genel kanun varsa, o da **çoklukta birlik** kanunudur. Çünkü, varlık, heterojen olması yönünden bir çokluğu gösterir, ama, bu çokluk yine de birbiriyle bağlantılı bir yapıyı, bir düzeni ifade eder ve bu da bir birliği, bütünlüğü dile getirir (Tunalı, 2011, s. 47).

Tunalı’nın varlık tabakaları üstüne yaptığı yorumu, (bir varlık olarak) sanat eserinin varlık şeklini açıklamak adına kullanabiliriz. Buradan bakıldığında Tunalı’nın, varlığın/eserin katmanlarını yaratan karşıtlığı “çoklukta birlik” olarak tanımlaması, özellikle bir sanat eserinin varlık niteliği hakkında yapılabilecek en iyi tespitlerden biri olacaktır. Çünkü çoklukta birlikten yola çıkıldığı vakit eser; ne heterojen ne de homojen bir tarife net bir şekilde uymamakla birlikte, çokluğun sağladığı bir “bütünlüğe” kesin olarak işaret edecektir.

sözcük anlamıyla varlıkbilgisi ya da varlıkbilim demeye gelen felsefe dalı. En genel anlamıyla varoluşun doğası ile en son anlamdaki gerçekliğin varlıksal yapısını soruşturan (...) Yerleşik felsefe dilindeki daha özel anlamlarıyla, hem tek tek varlıkları hem de varolan bütün varlık teklerini olanaklı kılanın ne olduğunu soran, onlara dayanaklık eden ana ilke ya da ilkelerin neliğini soruşturan (...) gerçek anlamda varolan varlık türleri ile katmanlarını tanımlayan (...) varlıkla birlikte zorunlu olarak bulunması gerektiği düşünülen ‘bütünlük’, ‘birlik’ (...) gibi kavramların varlıkbilgisel değerlerine açıklık kazandıran; deneyimler dünyasının en temel yapıtaşlarının neliğini, doğaları ile özlerini çözümleyen; tek tek bilimlerin üstüne kurulduğu varlıkbilgisel dayanakların geçerliliklerini irdelenen (...) felsefeye düşünme biçimi (...) Bu anlamda varlıkbilgisinin başlıca ödevlerinden biri de, bilgiyi araştıran bu öteki alanların varlıkbilgisel dayanaklarının ne denli sağlam olduklarını araştırmaktır (Güçlü vd., 2008, s. 1514-1516)

²⁰ Sanat Ontolojisi kitabının, ‘Sanat Ontolojisinin Kuruluşu’ bölümünün öncesinde yer alan ‘Genellikle Ontoloji’ bölümü.

Ancak yine de belirtmek gerekir ki herhangi bir varlığın çoklukta birliği ile bir sanat eseri olarak varlığın çoklukta birliği arasında fark bulunur. Bu bağlamda kullandığımız çoklukta birlik sanat eserine özel, ona has bir formu niteler. Bu bir nevi “organik birlik” olarak kendini gösteren, heterojen oluşumun ikinci bir boyut kazandığı, varlığın başka bir değer kavramı ile ele alındığı ve bilinçli bir eylem aracılığıyla bütüne ulaşılan bir yapı olarak düşünülebilir. Diğer bir yandan sanat eserinin var edenleri arasındaki tanımladığımız parçalar bütünlüğü, aynı şekilde oyunun kendi ontolojisinde de varlık gösterecektir. Bu oluş halini, daha büyük unsurlar üzerinden, tiyatro sanatı içinde de düşünmek mümkündür. Barba’nın da değindiği üzere oyuna ait unsurlardan hemen her birinin kendi dramaturjileri, bizzat eserin/oyunun kendisini oluşturacaktır (Barba, 2010, s. 204). Burada farklı sanat eserlerini bünyesinde barındıran tiyatro sanatının kapsamlılığı başka bir önem kazanır. Çünkü dramaturjinin devamlılığa ve akışa hizmet eden yapısının altında bu sistemi kurmak adına, parçalamaya ve bölmeye yönelik bir doğası vardır. Unsurların eserde ya da sanatın kendisinde ilk hallerinden ayrılarak yeni bir bağlama oturtulması eserin anatomisi üstünde yapılan bir çalışmadır. Buradan hareketle yeni bir yaşam yaratma arayışı ‘organik’ bir bütünlüğe hizmet edecektir. Eserin kendi yapısında hali hazırda bulunan organik yapı, onun malzemeye dönüşüp yeni esere zemin oluşturduğu anda bütünlüğünü kaybetmez. Yeni bir sanat disiplininde var olacak olan bu eser, dönüştürülerek kendi yapısındaki akışı yeni esere devreder. Disiplinin değişimi beraberinde ister istemez yapının doğasının değişimini de gerektirecektir. Bu noktada dramaturji, dramatik olanın metinden ya da fikirden ‘eyleme ve sahneye’ geçişinin her aşamasında görev alır. Buna seyircinin kendi varlığı ve düşüncesiyle esere kattığı anlam da dâhildir. Dolayısıyla hem var edenlerin hem de bir eser olarak oyunun, iki aşamalı varoluşu ortaya çıkmaktadır. Artık, hem her bir unsurun (metin, oyuncu vb.) kendi içinde onu oluşturan çoklukta birliği, hem de bu unsurların biraradalığı ile ortaya çıkan, eserin çoklukta birliği söz konusudur.

Bu bilgiler ışığında klasik dramaturjinin dönüştürme edimini tekrar düşünmek mümkündür. Bahsettiğimiz üzere dönüşüm için esas olan “özne”, kendi varlık noktasıyla dönüşümü gerçekleştiren, olarak karşımıza çıkar. Sanat eseri (metin) karşısında bulunan ve onun dokusuna bu yolla nüfuz eden “sanatçı özne” değişim için bir sabit nokta gibi görülebilir. Onun müdahalesi eser üstündeki bütünsel algının referansı ile gerçekleştiğinden, kendi yaptığı; eklemeleri, çıkarmaları ya da dönüşümleri eseri var eden unsurların tamamına dayalı bilgileri ışığında gerçekleştirir. Bir başka ifadeyle onun

yaratımı, “çoklukta birliği” sağlamak durumundadır. Hâlihazırda metin üstündeki dramaturji çalışmasının özünde yatan “bilgi sahibi olma” zorunluluğu buradan da yorumlanabilir. Aksi takdirde yapılan müdahale eserin özüne nüfuz edilemediği ve onun üzerinde bir bilinç yaratılamadığı için, değişim ve dönüştürme imkânı vermeyecektir. Dolayısıyla bu müdahale, yine eserin kendisi tarafından reddedilecektir. Son tahlilde eserin varlığı üstünde çoklukta birlik kurulamamasıyla, ortaya organik bütünlüğü olmayan eklektik bir yapının çıkması kaçınılmaz olacaktır.

Yine öznenin, sanat eseri üzerindeki etkisinden hareketle, kapsamı bir kez daha genişletmek ve daha geniş etki alanına sahip bir soruya yönelmek mümkün olabilir. Özne tarafından açık bir müdahale olmadığı zaman da sadece algılama boyutuyla eserin dönüşümü söz konusu olabilir mi? Sanat eserinin nasıl alımlandığını düşündüğümüz zaman cevap daha görünür olabilir. Çünkü alıcı olunan anda da bir boyutuyla yaratıcı olma durumu söz konusudur. Bir yapıyı (özellikle de dramatik bir yapıyı) algılamaya ve anlamaya çabalarken, onu bir biçimde dönüştürürüz ki bu da sanat eserinin var olma koşullarından biridir. Gören gözün arkasında algılayan beyin için bir sanat nesnesi asla yalın ve tek bir haliyle var olamaz. Aksi koşulda eser, algılanamamış olur. Çünkü alımlanan nesne, doğadaki kendi halinde bir madde ya da öznel boyutu görece kuvvetsiz bir bilgi nesnesi değildir. Sanat eseri söz konusu olduğunda, algılanan maddenin altında yeni bir anlam tabakası var olacaktır. Beyindeki yansımasıyla duyumsama eylemi, eser üstünde bir anlam tabakası oluşmasına sebep olur. Artık o, bir veri olma durumuyla beraber bir yorumun da kendisidir. Örnek olarak bir plastik sanatlar üretimi olan heykeli düşündüğümüz zaman, fark daha belirgin bir şekilde anlaşılabilir. Sözgelimi doğada bulunan haliyle bir taş ile yontulmuş heykel arasındaki alımlama farkı, özne, heykele (sanat eserine) yöneldiğinde, bir alt anlam evreninin oluşumuna olanak tanır²¹. Bu noktada denilebilir ki eseri algılamada tüm veriler bir yoruma dönüşmektedir. Dolayısıyla burada da dönüştürücü bir kuvvetin varlığından söz etmek mümkündür. Ancak böyle bir yorumlamaya girişirken, sanat eserinin tamamlanma ve var olma evresini, hangi unsurdan hareketle açıkladığımız önem arz eder. Bakış açımızı, özellikle alıcı öznenin²² alımlama edimine yöneltmekte ve sanat eserinin tamamlanışını, alıcının (seyircinin)

²¹ ‘Alt anlam evreni’ ile oyuncunun dramaturjisi konusunun “alt hareketler dizisi” düşüncesi benzer bir oluşla meydana gelmektedir.

²² ‘Alıcı’ ya da alıcı ‘özne’ ile kastedilen sanat disiplinine göre; seyirci, dinleyici, okuyucu vb. şekilde değişebilir. Ancak yine de söz konusu süreç, tüm sanat eserlerinin alıcısıyla kurduğu ilişki bakımından aynıdır.

yorumlamasıyla giriştiği katılımda bulmaktayız. Aslında bu konumlandırma da alışılmış pratiğin dışında gözükebilir. Amaç; dramaturjide de yoğunlukla meydana gelen “eseri özneleştirme” arzusunun tersi istikamete işaret etmektir. Sanat eserinin özneleştiği yapıya bir örnek olarak Yücel Dursun’un *Oyunun Ontolojisi* kitabında incelediği Hans-Georg Gadamer’in oyun ontolojisine bakabiliriz.

Gadamer’in sanat eseri ve sanat eserinin hazzına varan kişi arasındaki ilişkiyi, oyun ve oynayan arasındaki ilişkiyle benzer tuttuğunu görüyoruz. Bu benzerlik, sanat ya da oyunun “öznesinin” aslında kim olduğu şeklinde bir soruyla dile getirilir. Gadamer’e göre, “sanat eseri, kendini bekleyen bir öznenin karşısında duran bir nesne değildir”. Tam tersine o, deneyimlendikçe deneyimleyeni değiştirendir. Bu tıpkı oyunda olduğu gibidir. Oyunun varlık modu, bu noktayı açığa vurur. Yani, oyun özü itibarıyla oynayanın bilincinden bağımsızdır. Nasıl ki oyun kendi amacını, oyuncu oyuna kendini kaptırdığı sürece gerçekleştirir, aynı şekilde sanat eseri de, eseri deneyleyen kişiyi kendine çektiği ve yuttuğu sürece başarılıdır. Dolayısıyla sanatta ve oyunda tek bir “özne” vardır, bu sanat eserini ya da oyunu deneyimleyen değil, sanat eseri ya da oyunun kendisidir (Dursun, 2014, s. 118-119).

Gadamer’in tarifi, eseri aktif bir hareketlilik içinde gösterir. Ancak bunun yanında tam tersi bir tehlikeyi de potansiyelinde barındırır. O da; eserin özünü statik bir değişmez olma yoluna sokma tehlikesidir. Çünkü bir kapan gibi işleyen, alıcısının takılıp yutulduğu yapı, dönüşüm adına tek taraflı bir ilişki biçimini temsil eder. Haliyle bu tarif içinde olabildiğince ettirgen olan eser, alıcısının kendisi üstünde yeni bir yaratıma gitmesini engelleyecektir. Etki altındaki insan-öznenin karşısında, adeta kendi bilgisine sahip bir eser özne-vardır. Bir başka boyutla, burada neredeyse eserin kendinde oluşan bir bilince vurgu yapılmaktadır. Bu bilinç üzerine düşünüldüğünde, bir süre sonra akla, bilim-kurgu üretimlere benzeyen, negatif ya da kötücül bir bilincin gelmesi çok şaşırtıcı olmaz. Bunun tek bir sebebi olabilir; o da söz konusu bilincin kaynağının, insan aklının dışında konumlandırılmasıdır.

Bir başka boyutuyla, muhakkak ki her başarılı eser, alıcısı için böyle bir duygulanım ve etki yaratabilecektir. Ancak Gadamer’in tarifindeki etki kavramı farklı bir dinamikle işlediğinden, unsurları arasındaki ilişkiyi düşünmek ve tanımlamaya çalışmak gerekir.

- Alıcı (insan) öznenin, özne olma durumunu kaybetmesi ve eser karşısındaki pasif vaziyeti, tek bir ilişki anının varlığına işaret ederek, karşılıklı iletişimin süreğenliğini dışarda bırakmaktadır.

- Eser tüm unsurlarıyla değişime kapalı, keskin “tek bir iletiyi”²³, özneyi kendine çekip, yutmak adına bünyesinde barındırmaktadır.
- İnsan özne sadece pasif alıcı pozisyonunda var olup, kısmı bir dönüşüm yaşarken eser de bizzat statik, dönüşmez bir konuma yerleşmektedir.

Bu durum, eseri üst bir bilgi kaynağına, insanı da ondan payını alması gereken bir ögeye dönüştürebilir. Bu akışla, maddenin bilincinin insanınkinin üstüne konumlanması durumu ortaya çıkacak ve insanın, maddeyi yani eseri dönüştürmesi mümkün olmayacaktır. Tiyatro metinlerine yüklenen kutsiyet ile bu varlık algısı arasında bir bağ olduğunu düşünmek de mümkündür. Buradan başlayan hareket, bir nevi bilginin kutsallaştırılıp, dönüştürülemez olmasına varabilir.

Ancak eser ile ilişkideki öznenin, eserle olan iletişimini ya da estetik hazzını²⁴ başka bir düşünüşle açıklamak da mümkündür. Theodor Lipps, bu konuda öznenin varlığını başka bir boyuta taşır.

Süjenin, sanat eseri karşısında duyduğu en temel duygu, **estetik hazzı**dır. Estetik hazzın psikolojisi, sanatın ve sanat eserinin çözülmesine götüren bir ana yol olmalıdır. Böyle bir görüşün ünlü bir temsilcisi, örneğin yüzyılımızın başlarında **Theodor Lipps** olmuştur. Ona göre “estetik haz, insanın kendi dışında bulunan bir objede kendi kendinden haz duymasıdır.” Bu anlamda sanat eseri, kendi kendimizden, kendi aktivitemizden haz duymamız için bir **vesile**dir. Önemli olan, estetik obje, yani sanat eseri değildir, tersine, önemli olan bizim aktivitemiz, duygularımız ve duyduğumuz hazzıdır. Buna göre, araştırmamızın ağırlık merkezi, estetik obje’de değil de, estetik akt ve duyguda bulunur (Tunalı, 2011, s. 50).

T. Lipss’in süjeyi (özneyi) merkeze konumlandırması ve eserle arasındaki bağı (akt’ı) yine alıcı öznenin kendi bilincinden hareketle açıklaması, iki unsura da Gadamer’in aksine, dinamik ve dönüşebilen bir potansiyel sunmaktadır. Dolayısıyla bu bakış esere dair bilginin kaynağı olarak özneyi görmektedir. En nihayetinde onun kendi varlık şekli ile sanat nesnesi arasında ilişki söz konusu olduğunda iki unsur da dönüşüm içerisinde bir bağ kuracaktır. Öznenin bu değeri kazanması onu, dönüştürme eylemi için bilinç ve bilgi sahibi olabilme konumuna getirecektir. Yani yaratıcı potansiyeli barındıran bir hareketliliğe itebilecektir. Bu ilişkinin sanat ontolojisinde nasıl var olduğunu ve işlediğini anlamak adına, öncelikle “genel ontolojide” özneye ile nesne arasındaki bilgi bağının nasıl oluştuğuna bakmak gerekir. Nicolai Hartmann, bilgi ve nesne ilişkisine dair

²³ Bu ileti, alıcısıyla karşılıklı ilişki içinde oluşmadığından, nesnel bir gerçeklik gibi değişmez olmak durumundadır.

²⁴ Bir başka ifade ile Gadamer’in eserin, özneyi kendine çekip, yutması olarak tanımladığı süreci.

düşünüşün, bilinçle olan bağımlı *Die Erkenntnis im Lichte der Ontologie* (Ontolojinin Işığında Bilgi) kitabında şu sözlerle ifade etmektedir;

19.yüzyılın geleneği içinde ortaya çıkmış olan kuramlar bilgi nesnesini nasıl düşünüyorlardı? Hemen söyleyelim: Bu kuramlar nesneyi büyük ölçüde tasarım, kavram, kuram yoluyla nesneden elde edilmiş olan imgeyle karıştırdılar. Bunlar nesneyi bilerek tasarım ile özdeşleştirmiş olmasalar bile, tasarım ile nesne arasındaki sınır çizgisini bulanıklaştırmışlar, sonuçta ikisi arasındaki farkın yok olmasına yol açmışlardır. Ama her şey bu farka bağlıydı. Çünkü tasarım bilinçtedir, kendisi bir bilinç oluşumdur ve kendisini taşıyan bir bilinç alanı (Descartes'in *cogito*'su) olmaksızın, kendi başına var olamaz; aynı şey kavram için veya bizim nesneden hareketle oluşturduğumuz diğer imge türleri için de geçerlidir (Hartmann, 1998, s. 5).

Şüphesiz Hartmann'ın ontolojisinde bilgi nesnesi ve sanat nesnesi arasında farklar vardır. Buna bağlı olarak, sanat ve bilgi nesnesinin ya da diğer nesnelerin değerler sistemi arasında birbirinden farklı kademeler mevcuttur. Temel değerler, nesneye özgü değerler, özneye özgü değerler ve estetik değerler birbirinden farklı oluşlar içinde meydana gelmekte ve gerçekte karşılaştığımız tabakalaşma, bu değerler alanında da yeniden ortaya çıkmaktadır (Poli, Scognamiglio, Tremblay, 2011, s. 207). Fakat yine de bilgiye dair bu görüşte bizim için esas olan, öznenin yaratıcı ve bilinç sahibi pozisyonudur. Buradan hareketle düşündüğümüzde bilinç, tasarımın ve nesneden oluşturulan diğer imge türlerinin kaynağı ve hatta “varlık koşulu” olarak gözükmektedir. “Bir nesneyi bilmek, öznenin bilincinde, kendisine yönelinilen nesnenin özelliklerinin yeniden ortaya çıktığı bir şeyin, yeni bir (oluşum olarak) bilgi oluşumunun meydana gelmesi demektir” (Wirth'den aktaran Harun Tepe, 1998, s. 9). Bu yönüyle sanat nesnesine yönelim de benzer bir işleyişle var olacaktır. Aslında burada artık bir değil iki özne arasındaki ilişkiden bahsetmek mümkündür. Çünkü sanatın üreticisi olan özne “sanatçı süje”, bir diğer özne olan “sanatın alıcısı süje” ile organik bir bağ içerisinde. Bu bağ daha evvelden değindiğimiz üzere sanat eserinin oluşumunun koşuludur. İsmail Tunalı, Hartmann ontolojisinden de hareketle, sanat eseri ve estetik varlık alanının oluşumunu şu şekilde tarif eder;

Estetik varlık alanı, genel olarak söylenirse, çok karmaşık bir alandır. Bu varlık alanında farklı faktörler, birer yapı elemanı olarak ontik bir görev alırlar. Bu estetik varlık, ilkin bir *yaratma* olayı ile ilgilidir. Yaratıcı olan süje, sanatçıdır. Sanatçı, nasıl olduğu bilinmeyen, esrarlı bir olgu içinde sanat eserini meydana getirir. Buna göre, yaratma olayı ile sanatçı, bir eleman olarak estetik varlığa katılır. Öte yandan, yaratılan şey, yaratıcısından ve onun süjesinden bağımsız bir varlık olarak ortaya çıkar. Bu yaratılan şey, *sanat eseridir*. Sanat eseri, apayrı bir dünya, apayrı bir düzen gösterir. Yine yaratılmış olan bu eser *süje* için, *bilinç*

sahibi bir ben için yaratılmıştır. Bu bilinç sahibi ben, estetik objeye, sanat eserine eğilir, onunla arasında belli bir bağ ve ilgi kurar. Süje, sanat eseri karşısında bir hoşlanma ve bir haz duygusu duyar. Bu bağ ve ilgi ile o da estetik olaya katılır, ondan pay alır. Bunun yanı sıra, estetik hoşlanma belli bir estetik değerle ortaya çıkar. Bu da *estetik değer* alanıdır. Estetik varlığın gösterdiği bu karmaşık varlık alanı, yalnız bundan ibaret değildir. Bunlara bir başka yapı elemanının daha katılması gerekir. Çünkü, biz estetik değeri bir yargı halinde ifade ederiz. Buna göre *estetik yargı* da yine bir eleman olarak ortaya çıkıyor ve estetik varlığa zorunlu bir eleman olarak katılıyor (Tunalı, 2011, s. 52).

Tunalı'nın bu analizi tüm sanat dalları ve eserleri için geçerli olan bir yapıdır. Söz konusu iki süje arasındaki ilişki; sanat eserini, estetik değeri ve estetik yargıyı var eder. Bu anlamda özellikle vurgulanması gereken; iki süjenin (sanatçı ve sanatın alıcısı), bu üç asal unsurun oluşumu için zorunlu bir varlık olma durumudur. Ancak iki özne arasındaki etkileşimin kaynağı olan, sanat eserinin kendisidir. O; nesneleşmiş bir fikir, duygu ya da eylem olmakla beraber, iki öznenin bilinci üzerinden var olur. Şu hâlde Gadamer'in eser-özne fikrinden ulaşılan nokta, estetik obje ya da sanat eserinin ortaya çıkmasını sağlayan iki insan-özne'dir.

Ancak söz konusu hâlihazırda kendi başına bir sanat disiplini olmadığı düşünülen “dramaturji” eylemi olduğu zaman farklı bir akış ortaya çıkacaktır²⁵. Özellikle metin merkezli dramaturjide belirginleşen bu fark; yeni bir eser yaratma amacındaki dramaturjiyi yapan kişinin, doğada var olan bir nesneden değil de var olan bir sanat eserinden hareket etme durumudur. Bu durum onun sanatçı süje ile alıcı süje arasında sürekli hareketini gerekli kılan, girift yapıdır. Dramaturjiyi yapan hem alıcı hem de yaratıcı süje olarak hareket edeceğinden, algılanan kurgusal yapıyı yeni bir kurgusal yapı üstünden düşünmesi gerekmektedir. Bunun sonucunda yapacağı yorumlar da (şayet başarılı bir yorumlama gerçekleşiyorsa), organik bir biçimde, eserle birbirine bağlanmalıdır. Bu, estetik yargı ve estetik değer kavramlarının yaratma sürecine katıldığı, var olan bir sanat eserinin dramaturji eylemi için “sanat malzemesine” dönüştüğü, katmanlı bir yapı olacaktır. Aksi bir durumda, metnin ya da eserin kendisi ile bağ kurulamayacak ve iki süjenin “bilinci” arasındaki etkileşim ihtimali ortadan kalkacaktır. Kendi metaforumuzla bu durumu açıklarsak; bu sefer suya mürekkep değil, yoğunluğu sebebiyle karışıma dönüşmesi mümkün olmayan zeytinyağı benzeri bir sıvı katılmış gibidir. Sonuçta katılan sıvı ancak suyun “yüzeyinde” kalabilecek, ona nüfuz edip yeni bir karışıma dönüşemeyecek ve haliyle onu da bütüncül bir şekilde dönüştüremeyecektir.

²⁵ Bu genel kanıya karşın ontolojik boyutuyla dramaturji, bir sanat eylemi olarak da algılanabilmektedir.

Netice itibariyle tüm bu akış üzerinden düşünüldüğü zaman, dramaturji eyleminde artık metindeki boşluklardan değil, iki olgun yapının organik bir şekilde deviniminden söz etmek gerekir.

Araştırmamızın bu noktasına kadar amaç; sanat ontolojisi ışığında dramaturjinin neliğini düşünmek ve nasıl bir düşünme-yaratma edimi olduğunu analiz etmeye çalışmak olmuştur. Fakat bir yönelim dikkat çekecektir. Ulaşılan dramaturji pratiğine dair yorum, genellikle metin ekseninde gelişen ve klasik dramaturji olarak adlandırabileceğimiz yapı üzerinden örneklenmektedir. Burada bir ayrıma dikkat çekmek gerekebilir. Dramaturji alanını sanat ontolojisi aracılığıyla düşünürken, metin ekseninde işleyen dramaturji yapısı, “genel dramaturji kavramının kendi ilkelerine” ulaşmada bir aracı olarak hizmet etmektedir²⁶. Dolayısıyla dramaturjinin sanat ontolojisi aracılığıyla tanımladığımız ilkeleri, tiyatronun diğer unsurlarıyla ilişkiye girdiğinde de aynı şekilde işleyecektir. Bu unsurlar, metin dışındaki tüm unsurlar olabileceği gibi, tabiatıyla tiyatronun “oyuncu” unsuru da olabilecektir²⁷.

Diğer bir taraftan dramaturji kavramını metin ekseninden uzaklaştırmak, onun gelişmesi için bir gereklilik değildir. Çünkü dramaturji, kendi sistemini ve alanını oluşturmada metinle ilişki içinde bulunarak gelişmiştir. Deyim yerindeyse, bu şekilde kendini gerçekleştirmiştir. Şüphesiz dramaturji kavramının kendi tarihsel süreci içinde gelişen yapısı, metnin yanı sıra ilişkiye girdiği her unsurla kapsamını büyötmüştür. Dramaturjinin sanat ontolojisi yorumunu bir kenara bırakmak ve kısa bir düşün tarihçesine bakmak da kavramı ve kapsamının nasıl genleştiğini anlamının başka bir yolu olabilir. Bu gelişimi incelemek bize dramaturji üstüne düşünüşte ortaya çıkan kazanımları ve dönemsel olarak yaşanan perspektif kaymalarını gösterebilecektir. Söz konusu perspektif ya da odak kayması, dramaturjinin kendi yapısından ve işleyişinden çok, dramaturjinin yöneldiği “eserin” yapısının araştırma merkezine konumlanması ve onun üstüne düşünmek anlamına gelmektedir.

Ortaya çıkışı, genellikle Aristoteles’in *Poetika* adlı eserindeki düşüncelerle başlatılan dramaturji kavramını, eser odağında incelememizin bir boyutu da Aristoteles’in felsefesinin işleyiş biçimiyle yakından ilgilidir.

²⁶ Bu işleyiş, tiyatro antropolojisinde ‘oyuncunun ilkelerine’ ulaşmak adına, ‘hareketin’ bir amaç değil araç olarak ele alındığı yaklaşımla benzerlik gösterir.

²⁷ Çalışmanın üst amacı olan ‘oyuncunun dramaturjisi’ kavramına ulaşmak adına, dramaturjinin ilkeleri ile oyunculuk sanatının etkileşimini doğru tahlil etmek gerekmektedir. Bu bölümde amacımız, ‘üst amacımıza’ ulaşabilmek adına dramaturjinin neliğini kavramaktır. Söz konusu etkileşim ‘Oyuncunun Dramaturjisi’ bölümünde ele alınmaktadır.

Aristoteles, Poetika’da Platon’dan tamamıyla ayrı bir görüş içinde sanat fenomeni üzerine eğilir. Bu ayrılık, her şeyden önce, Aristoteles’in genellikle sanat eserini kendisine temel araştırma konusu yapmasına karşılık, Platon’un genellikle sanat fenomenini ele almasında temellenir (Tunalı, 2011, s. 48).

Dramaturji çalışmasının ilk yazılı örneği sayabileceğimiz Poetika’ya bu eksenle bakmak, “sanat eseri ve sanat fenomeni” üzerinden yaklaşımın, dramaturji başlığında önemli bir ayrım olduğunu bize gösterir. Bu bağlamda dramaturji eyleminin kendisinin değil, “dönem eserleri üzerinden dramaturjinin” ön plana çıkışının yansımalarını, Aristoteles’in yaklaşımının kodlarında da görmek mümkündür. Bu anlayış günümüze kadar devam etmiş ve dramaturjinin varlığını, yöneldiği eser üzerinden anlamlandıran bir yapıya evrilmiştir. Dolayısıyla Tunalı’nın da belirttiği gibi sanat fenomenine dair düşünüş, eserin nispeten arkasında kalmaktadır. Bundan sebep uzunca bir dönem dramaturji pratiğinin kendi niteliği, asıl araştırma ve düşün konusunu oluşturamamış olabilir. Ancak her koşulda Dramaturji kavramı, kendi işleyişi yerine, kendi üzerinden esere yönelen sorulardan bağımsız bir şekilde varoluşunu sürdürmüştür. Çünkü dramaturjinin sistematiği, kendi varlığını düşünüş sistemlerine paralel bir şekilde var etmiş ve geliştirmiştir.

Dramaturjiye dair düşünüş sürecinin köklerini Eski Yunan’da aramaya devam ettiğimiz zaman, karşımıza çıkan bir başka temel konuda da hermeneutik kavramı ve çalışma alanı olacaktır. Hermeneutik’in en bilinen tanımı; “açıklama sanatı” olmasıdır. Bu açıklama, önceleri metin üzerinden bir açıklamaya karşılık gelse de zaman içinde kapsam genişlemiş ve “anlama, açıklama” gibi insanın temel problemlerini konu alan bir felsefe alanı haline gelmiştir. Kendi tarihselliği içinde hermeneutik çalışması, başlangıçta dini metinlerin anlamlarına eğilmiştir. Bu metinlerin anlam-kurgularının anlaşılması ve düşünülmesine dair bir pratiği meydana getirmiştir. Uzun bir sürece yayılan bu pratik; Eski Yunan’da kehanet sözlerinden Homeros’un destanlarına kadar uzanan bir kaynağı kullanırken, Patristik dönem Hristiyanlığı’ndan, erken Protestanlığa kadar da tefsir pratiğini sürdürmüştür. Ancak yine de hermeneutik tefsirle bir tutulmamış, kavramın kendi çalışma prensibi yani “yorum sanatının kuralları” merkezde kalmayı sürdürmüştür.²⁸ Burada hermeneutiğin, dramaturji adına kullandığımız biçimde boşluk doldurma görevini dini metinler üstünden gerçekleştirdiği söylenebilir. Söz konusu

²⁸ Bu anlamda dramaturjinin kendi sorularının merkezden esere kayması durumunu, hermeneutik kavramının aynı yoğunlukta yaşamadığı düşünülebilir.

boşluklar bu sefer Jean Grondin'in de tanımladığı biçimde “karanlık yerler” yani *ambigua*'lardır (Grondin, 2017, s. 7).

Bu bakımdan hermeneutik, sözün ardındaki manayı bulma arzusuyla hareket etme ve bu aracıyla, kehanetin ne olduğuna ermek arzusundadır. Eski Yunan'dan kaynak bulan iki çalışma yönteminin (dramaturji ve hermeneutik) aynı erek üzerinden hareket etmesinin temel dayanağı, Yunan düşün dünyasının bu analize “ihtiyaç” duymasıdır. Çünkü söz kendini açmak ve anlamını ona yönelene göstermek ister. Fakat bunun gerçekleşebilmesi için bir anlama, yorumlama sürecinin yaşanması gerekmektedir. Bu anlamda; retorik, tiyatro, dini metinler, mitler aynı gizi yoğun biçimde barındıran yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır²⁹. Dolayısıyla bu alanlarda sözün anlamı da aynı oranda büyümekte ve çok katmanlı bir yapıya dönüşmektedir. Yunan düşüncesinde bu manaya ulaşmak bir gereklilik olarak kendini belli eder. Çünkü görünenin arkasındaki mutlak bilgi oradadır. Bu Yunanlı için süregelen bir eylem olmakla birlikte, Yunanlıların sürekli olarak Tanrısal alametlerle ve kehanetlerle dolu bir dünyada yaşamasından kaynaklanmaktadır. Bu yaşam, onların sözlerle, sözlerin anlam ve yorumlarını ayırabilmelerine imkân sağlamaktadır. Yani sözler (*to legomenon*) anlam ve yorumla (*hermêneia*) karşılıklı hareket içindedir (Dürüşken ve Çoraklı, 2017, s. 59-60). Burada tanrıların sözlerini barındıran tragedya için, heremeneutik ve dramaturjinin biraradaliğundan söz etmek mümkün olacaktır. Birbirine çok benzer iki pratik hem yazarın hem de eserin alıcısının, anlam ve yorumlamaları üzerinden ortak bir döngü ve bilinçli bir üretim üzerinde biçimlenmiştir. Daha önceden tiyatro eserinin ontolojisine dair yaptığımız tanımlamanın gerçekleşebilmesine kaynaklık eden unsurlar da yine bu iki kavramın söz konusu döngüsü ile ortaya çıkmaktadır.

Eski Yunan sonrası dramaturjinin özgün bir kavram olarak ortaya çıkmaya başladığı ilerleyen süreçte, düşünle arasındaki ilişkiye baktığımız zaman, özellikle Almanya'da yeşeren düşünce dünyasıyla ilişkisi dikkati çekecektir. Bu sürecin 18. Yüzyılda Gotthold Ephraim Lessing'in *Hamburg Dramaturgisi*, kitabıyla başladığı varsayılabilir. Lessing'in gerçekleştirdiği, tiyatronun tüm dinamikleri üzerine düşünmenin ve metni dinamik bir eleştiri sürecine tabi tutmanın ilk aşamasıdır. Bu sistematik, uygulamalı dramaturjinin ilk adımları olarak da görülebilir. Çünkü Lessing'in çalışmaları tiyatro sanatında eleştiri ve seyirci kavramlarının üzerine eğilirken, kuram ve

²⁹ Metinde yine bu başlık altında bahsedilen, eserdeki esere ait bilginin dönüşmez ve kutsal olduğuna dair yaklaşımın köklerini de bir yandan burada görmek mümkündür.

uygulamanın ayrılmazlığını vurgulamıştır. Onun unsurları ele alışıyla dramaturjinin yazın sanatı alanının yanına, sahne sanatı aktif bir şekilde eklemlenmeye başlar (Nutku, 2001, s. 40-41). İlerleyen süreçte dramaturjinin, Alman felsefesinin varlığı ve gelişimiyle paralel bir yapıda ilk modern sistematik yapısına kavuştuğu da söylenebilir. Bu bağlamda Alman Tiyatrosu'nun dramaturjinin beşiği sayılması da Alman felsefesi ile olan bağından ileri gelmektedir. En nihayetinde bir düşün eylemi olarak dramaturji; determinizm, dedüksiyon, indüksiyon, dekonstruksiyon gibi düşünme metodlarından beslenerek hareket etmektedir. Söz konusu etkileşim 18. Yüzyıldan bu yana dramaturjinin Almanya'da köklü bir geleneğe sahip olmasına ve 20.yüzyılda Piscator ile Brecht gibi tiyatro düşünürlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur (İpşiroğlu, 2013, s. 10).

Bu düşünme şekli pratikleri, tarihsel süreçte dramaturjinin alanına katılan her bir yeni unsurla onun kapsam ve niteliğini evrilterek değiştirmiştir. Fakat diğer bir taraftan dramaturjiyle ilişki içinde düşünüşün, belli dönemlerde (keskin) belli şekillerde var olduğunu söylemek de doğru bir yaklaşım olmayabilir. En nihayetinde daha genel bir bakışla, bilgi ve düşünme arasındaki bağ da sürekli bir dönüşüm halindedir. Bunun genel kabul gören şekli ile kümülatif bir birikime dayandığı ya da başka bir biçimde işlediği bakış açıları, bir gerçeği değiştirmeyecektir ki o da bilginin biçiminin sürekli olarak tarihsel sınıflandırmadan azade bir şekilde dönüşüm içinde olduğudur. Bu dönüşümü N. Hartmann, bilgiye dair bir dinamizm olarak görür ve şu şekilde açıklar;

Nitekim bilgi hiç olduğu gibi kalmaz. Yalnız içerik bakımından ilerleme, dünya imgesini genişletme ve derinleştirme anlamında değil, kendi edimini değiştirme, başka aletlerle de çalışmayı öğrenme, hatta bu aletleri bulma, icat etme, bunlarda kendini iyileştirme ve kendine çeki düzen verme anlamında da ilerleme gösterir (Hartmann, 1998, s. 40).

Hartmann'ın bilgi üzerine yaptığı tanım, adeta dramaturji ve onun düşüncenin tarihselliği ile ilişkisi üzerine söylemek istediğimiz tüm yapıyı içermektedir. Şüphesiz bu rastlantısal bir benzerlik değildir. Çünkü benzerlik, “düşün/bilgi” ve dramaturji ilişkinin bir göstergesi olarak da görülebilir. Hâlihazırda dramaturji bir düşün ve bilgi aksiyonu türü olduğundan, bilginin ilkeleri ile aynı işleyiş içinde bulunması onun doğasından kaynaklanacaktır.

Bu bakışla dramaturjiye ait düşünün hareketliliği üzerinden kavramın dönüşümünü tarihsel boyutuyla algılamak daha mümkün olabilmektedir. Yanı sıra geniş tarihsel sürecinin altındaki küçük dönemler içerisinde de düşünüşün ve bilginin evrimi, dramaturjinin işleyişinde farklı problemler yaratarak yine kendi yarattığı problemlere çözümler aramıştır. Böylece dramaturjinin yapısında mevcut olan katmanlar oluşmaya

başlamıştır. Buradan bakıldığında dramaturjinin kesin tanımında yaşanan zorluğun sebeplerinden bir tanesi daha görünür olmaya başlamaktadır. Çünkü bu sistemi kabul ederek dramaturji kavramını tanımlamaya kalkıştığımız zaman, net bir tariften ziyade, bir üst başlık olarak dramaturji kavramının var olmaya başladığını görürüz.

Günümüz dramaturji sisteminin gelişen alanı içinde bu ilişki biçimi, tabiatıyla hala varlığını sürdürmektedir. Bu bağlamda yeni unsurların dramaturji üst başlığının altında yer alarak yeni uygulama ve çalışma alanları yaratması, dramaturji kavramını daha da dinamik bir hale getirmiştir. Bu genişleme zaman içinde yeni düşüncelerin ve bağların kurulmasına neden olmuştur. Ayrıca dramaturjinin bu yeni unsurları da kendi içlerinde paralel bir ilişkiye sahiptirler ki bunlar da başka bağların kurulması anlamına gelmektedir. Nitekim artık bahsettiğimiz, birçok bağdan beslenen yeni bir yapıdır. Artık onu tanımlamak için belki de en güzel terim, Barba'nın dramaturji kelimesinin etimolojisinden hareketle ulaştığı, *drama-ergon* yani “eylemlerin çalışması” sözcükleri olabilir. Çünkü “gerçekten de her gösterim birçok dramaturjik düzeyi birden içerir; kimileri diğerlerinden daha belirgindir ve hepsi birden sahne üzerinde yaşamın yeniden yaratılması için gereklidir” (Barba, 2017, s. 33, 144).

2.2.1. Barba'nın dramaturji tanımı

Eugenio Barba “dramaturji” kelimesini, “eylemlerin çalışması” olarak tanımlarken, “tekst” kelimesini de yine kelimenin köklerine inerek “dokuma” sözcüğüyle tanımlar. Eylemlerin çalışması ile dokuma arasında; karşılıklı, aktif bir bağ söz konusudur. Şu hâlde Barba'ya göre, dramaturjisi (eylemlerin çalışması / aksiyonu) olmayan bir gösterim olamayacağı gibi bu anlamıyla teksti -yani dokuması ya da örgüsü- olmayan bir gösterim de olamaz (Barba, 2017, s. 144). Çünkü diğer bir taraftan bakıldığında zaman, eylemlerin çalışmasını yani dramaturjinin varlığını sağlayan, onların kendi içlerindeki dokumalardır. Bu tanım, dramaturjiye ait unsurların organik bütünlüğü olarak tarif ettiğimiz yapıya karşılık gelmektedir. Ancak Barba bu unsurların neler olduğu ve nasıl bir araya geldiği konusunda hem tarihsel bir metodla analiz yoluna gitmiş hem de tiyatro antropolojisinin kültürlerarası yaklaşımı ile bu sistematığı günümüz dramaturjisini analiz edecek biçimde evrilmiştir.

Dramaturjinin ya da daha geniş bir başlık içinde tiyatronun unsurları düşünüldüğü zaman, yoğunlukla gruplandırma; metin ve diğer unsurlar arasında yapılmaktadır. Barba

bu durumu daha önceden belirttiğimiz, dramatik metin aracılığıyla kendi sistematliğini geliştiren dramaturji unsuruyla açıklamaz. Daha çok bunun dramaturjinin unsurları adına bir yaklaşım problemi olduğunu düşünür. Bu problem; tüm tiyatro yapısı içinde, tek bir dramaturjinin var olduğu düşüncesidir ve söz konusu dramaturji de haliyle metin odaklı dramaturji olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bakış açısı, tüm tiyatronun tek bir hammadresi ve var edeni olduğunu düşünmekle paralel bir bakıştır. Barba bu bakışın ortaya çıkmasında etkili olan durum olaraksa; tiyatro belleğinin nesilden nesile aktarımında oyun kişilerinin konuştukları sözlerin (yani metnin) aracı olması durumunu görmektedir. Halbuki Barba'ya göre, dramaturjinin ilk örneği sayılan Aristoteles'in çalışmalarına yeniden döndüğümüz zaman görülebilir ki Aristoteles, tiyatroya dair çalışmalarında iki farklı alana dikkat çekmektedir. Bunlar hem metin alanı hem de bu metinlerin nasıl oynandıkları ya da oynanması gerektiği sorusudur (Barba, 2017, s. 144).

Fakat Barba burada özel olarak değinmese de metin dışı unsurların dramaturji başlığında geç oluşmasıyla ilgili başka bir problem mevcuttur. O da söz konusu metin dışı unsurların tam da Barba'nın kendi teziyle, günümüze nasıl aktarılabilceği sorusudur. Çünkü diğer bir taraftan, Aristoteles'in çalışmaları içinde, -metin dışı tiyatro unsurları ve dramaturji ilişkisi- adına yaklaşabileceğimiz tek eser olan *Poetika*, bu konuda söz konusu ilişkiyi tanımlayarak yol açmakta ancak tatmin edici bir analiz de sunamamaktadır. Çünkü "Aristoteles'in biçime ve olasılığa yaptığı vurgu onun en büyük önemi olaylar örgüsüne (mitos) vermesine neden olur ve hakikaten de onu tragedyanın 'ruhu' olarak adlandırır" (Carlson, 2007, s. 19). İlerleyen tarihsel süreçteyse, araştırmalar daha kısıtlı bir perspetif içinde, uzunca bir dönem metin-dramaturji eksenini üzerinden devam etmektedir.

Yine de sadece metin odaklı dramaturjinin, tek başına var olduğu kabulüyle tiyatro sanatının temeline yerleştirilmesi Barba'nın da değindiği üzere, alanda sınırlı bir yaklaşımın sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Diğer bir taraftan bu bakış, *dramaturjinin işleyişi* bölümünde bahsi geçen, Aristoteles'in "sanat fenomeni yerine esere yönelik felsefesi" üzerinden biçimlenen yapının da bir sonucu olarak düşünülmemelidir. Çünkü *Poetika* kendi tarihselliği içinde bütüncül bir bakışla esere yönelmekte ve tiyatro unsurlarına yaklaşmaktadır. Yanı sıra ne yoğunlukta olursa olsun, dramaturjinin metin dışı unsurlarla olan etkileşimi *Poetika*'da ifade ettiğimiz üzere mevcuttur. En nihayetinde tarihsel süreçte de oyun ve ona bağlı unsurlar, metinden çok daha önce varlık göstermektedir. Buradan hareketle metin ekseninde ilk gelişimini

sürdürmüş olsa da, dramaturjinin var olduğu zamandan bu yana metin dışı unsurlarla etkileşime girmedğini düşünmek de mümkün değildir. Ancak önceden perspektif kayması olarak nitelediğimiz, özellikle Aristoteles sonrası düşünceler içinde gelişim gösteremeyen bu etkileşim, Batılı tiyatro ile Doğulu tiyatronun da temel farklarından birini teşkil etmektedir. Bu noktada kültürlerarası yaklaşım, diğer olası senaryoların görülebilmesi adına önemli bir çalışma biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü başka bir boyutuyla yinelemek gerekirse, Doğulu ve Batılı tiyatro arasındaki farklar, yoğunlukla kendi tiyatro unsurları arasındaki etkileşimlerin farklılıklarından doğmaktadır. Bu farklılıkların tespiti, diğer bir taraftan tiyatro antropolojisinin de aradığı “ilkeleri” tespit etmenin koşulu olarak görülebilir. Barba’nın dramaturji bakışı da hâlihazırda buradan kaynağını elde etmektedir.

Gösterimin unsurlarının neler olduğunu anlamak adına, gösterim içinde “eylem” yaratan unsurları düşünmemiz gerekir. Genel düşünüşle bunun oyuncu ve “sözün” referansı ile metin odağında açıklanması, eylem kelimesinin hareket bildirmesinden kaynaklanıyor olabilir. Ancak gösterimde yer alan her bir unsur aynı zamanda bir eylem unsurudur.

Gösterimde (dramaturginin ilgilendiği her şey olan) eylemler, sadece söylenenlerden ve yapılanlardan ibaret değildir. Sesler, ışıklar ve uzamdaki değişiklikler de onlara dahildir. Daha yüksek bir örgütlenme düzeyinde eylemler, öykünün olaylarıdır ya da durumun farklı yüzleridir, gösterimin iki vurgusu arasındaki, uzamdaki iki değişim, ya da müziğin evrimi, ışık değişiklikleri ile bir oyuncunun belli kesin fiziksel izleklerin izinde (yürüyüş biçimleri, aksesuar kullanımı, makyaj ve kostüm kullanımı) geliştirdiği ritim ve yoğunluk çeşitlilikleri arasındaki zaman kemerleridir. Gösterimde kullanılan nesneler de eylemlerdir. Farklı anlamlar, farklı duygusal renkler edinerek, dönüşürler (...) İzleyicinin dikkati ya da anlayışı, duyguları, derin duyguyu üzerine doğrudan işleyen her şey, eylemdir (Barba, 2017, s. 144-145).

Barba’nın gösterimdeki eylem unsurları adına yaptığı tanımlamada son cümlesi kendi referansını belirtmesi adına önemlidir. Bu tanım dahilinde izleyicinin algılayışı merkeze alınmakta ve onun derin duygusunu “harekete” geçiren her bir unsur, eylem olma niteliği kazanmaktadır. Bu durum, alıcı öznenin sanat eserinin var edenlerinden biri olarak açıklandığı, sanat eseri ontolojisi tanımına paralellik arz eder. Seyirci-özne alıcısı olduğu esere yönelerek; estetik değer, estetik haz ve estetik yorumu ortaya çıkarır. Bu esere yönelişte ise onun alımladığı her unsur bir “eylem” biçimi olarak kendini gösterir. Buradan hareketle tiyatro eserinin ontolojisini tekrar düşündüğümüzde Barba’nın katkısını alarak şu tanımlı yapmak mümkün olabilir: Gösterimde hareketler ve tüm

unsurların kendilerine ait eylemleri, eseri var etme adına seyircinin derin duyguyu üzerinden maddeleşir³⁰.

Buradan hareketle düşündüğümüzde bir gösterim içerisinde sayısız eylem kendini gösterir. Bu noktada esas olan Barba'ya göre eylemlerin neliğini izah etmekten çok onların bir tekste yani dokumaya dönüştükleri zaman nasıl var olduklarını anlamaktır (Barba, 2017, s. 145). Çünkü eylemler, olay örgülerinin var edenleri olarak gözükürler ve bir dramaturjiden söz ettiğimiz vakit, bu olay örgüleri, eylemlerin çalışmasının koşulu olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Bu sistematik, bölümün başında değindiğimiz tekst (dokuma) ve dramaturji (eylemlerin çalışması) ilişkisi içine, “olay örgüsünün” katılarak aradaki organik bağı yaratması anlamına gelmektedir. Yanı sıra Eugenio Barba ve Judy Barba, *The Three Faces of Dramaturgy* isimli makalede, dramaturjinin üç şeklinden yahut bir bütün içinde düşünüldüğünde üç safhasından söz etmektedirler;

Dramaturji üzerine çalışmak sadece izleyicilere anlatmak ve görünür kılmak istediğimiz metni veya hikâyeyi içermez. Eşzamanlı olarak gerçekleşmesi gereken üç farklı dramaturji vardır, ancak her biri ayrı ayrı çalışılabilir:

1. Sinirsel, duysal ve duysal düzeyde seyircileri etkileyen ritimlerin ve dinamizmlerin bileşimi olan organik veya *dinamik bir dramaturji*;
2. Olayları ve karakterleri birbirinden ayıran, izleyicileri ne izledikleri hakkında bilgilendiren bir *anlatı dramaturjisi*;
3. Ve son olarak, *değişmekte olan durumların dramaturjisi* dediğim şey, gösterdiğimiz şeyin tamamının farklı bir duyum yaratmayı başarması. Bu durum bir şarkı gelişirken başka bir sesin armoni üzerinden ona katılması gibidir (Barba, 2000, s. 60).

Eugenio Barba'nın “gösterim içindeki eylemler” tanımlamasından hareketle düşündüğümüz zaman, Eugenio ve Judy Barba'nın dramaturjiye dair üç tanımını, eylemlerin dramaturjisinin çalışma unsurları içinde görmek mümkün olacaktır. Burada diğer bir önem kazanan çalışma prensibiye; dramaturjiye ait unsurların eşzamanlı, ancak ayrı ayrı çalışabilmesi durumudur. Bu durum, E. Barba'nın dramaturji tanımında önemli bir noktadır ve temelinde Richard Schechner'in dramatik metin ile gösterim metni ayrımı bulunmaktadır.

Schechner'e göre bilinen dramatik metnin yanında başka bir metinden yani gösterim metninden bahsetmek mümkündür. Gösterim metni; gösterim eylemini üreten iletişimdeki tüm unsurların bütünüdür. Burada yazılı bir metin söz konusu değildir. Örnek

³⁰ Söz konusu maddeleşmeden kasıt, hareketin ve eylemin sanat eserinin kendisi olduğuna işaret etmektir. Aynı durumu dans sanatı içinde de görmek olasıdır. Hali hazırda dansla, oyunculuk arasındaki ayrımın doğru bir tercih olmadığı burada bir kez daha karşımıza çıkmaktadır.

vermek gerekirse No oyunundaki; müzik, hareket, dans, diksiyon, kostüm gibi unsular bir bütün olarak No oyununu yaratırken her biri bu tiyatro türünü var eden sözcükler gibi bir araya gelip, rlrler. Bu sebeple No gösterimine artık yazılı bir metnin gerçekleşmesi değil, gösterim dilimleri içindeki tüm unsurların (sözsüz bileşenlerin) bir arada var olduğu bütün bir gösterim metni olarak bakmak gerekmektedir. rneği, Hindistan’daki Kathakali, Bali Dansı ve klasik bale gibi gösterimlerle de genişletmek mümkündür. Burada esas olan söz konusu türlerin, sözlü iletişimden çok davranılı iletişim üzerinden kurulan bir örgüyle var olmalarıdır (Schechner’den aktaran Barba ve Savarese, 2017, s. 91).

E. Barba ise bu grten hareketle gösterim metninin dramaturjik varlığından söz eder. Bu görüş, Barba’nın dramaturji tanımının temelinde yer alan organik birlik fikrinin kaynaklarından bir tanesidir. Ona göre gösterim metnine dayalı dramaturjinin yapısı bir organizma gibidir ve organizmaya ait her düzlemin özerk bir yaşamı vardır. Diğer taraftansa bu unsurlar birbirleri ile iletişim halindedirler. Barba bu tanıma izah etmek adına, “değişen durumların dramaturjisi”nde verdiği örneğin hemen hemen aynısını verir. “Her düzlemin özerk bir yaşamı vardır ve bir müzik bestesindeki farklı enstrümanların çizgileri gibi diğer düzlemlerle etkileşim halindedir” (Barba, 2017, s. 41). Gösterim metni kaynağından doğan ve çok katmanlı dramaturjinin bir yüzünü yansıtan bu bakış, Barba’nın “eşzamanlılık” görüşünün de kaynağını oluşturmaktadır. Dramatik metin ve gösterim metni ayırımından hareketle Barba, iki çeşit olay örgüsünün varlığından söz eder. Bunlar; Aysın Candan’ın çevirisiyle “ardardalık” ve “eşzamanlılık” olarak karşımıza çıkmaktadır,

Olay rgs iki tür olabilir. Birincisi, eylemlerin zaman içinde neden sonuçların ardarda gelme yoluyla gelişmesiyle ya da iki koşut gelişimi betimleyen eylemlerin yer değiştirmesiyle elde edilir. İkinci tür, eşzamanlılık yoluyla ortaya çıkar, birkaç eylemin aynı zamanda varlık göstermesidir. *Ardardalık* ile *eşzamanlılık*, olaylar örgüsünün iki boyutudur. Bunlar iki estetik seçenek ya da iki farklı yöntem seçimi değildir. Gösterimi ve onun yaşamını diyalektik ve gerilimleriyle belirleyen iki karşıt uçtur; yani etkin eylemlerdir, dramaturgidir. Özellikle Richard Schechner tarafından aratırılmı olan, önceden yazılmış bir metnin sahnelenmesi üzerine kurulu tiyatro ile *gösterim metni* zerine kurulu tiyatro arasındaki önemli ayrıma dönelim. Bu ayırım tiyatro olgusuna iki farklı yaklaşımı, dolayısıyla da iki farklı gösterim sonucunu tanımlamak için kullanılabilir (...) Bu bakış açısından bir gösterim metni ile önceden yaratılmış bir metin arasındaki ilişki artık karşıtlık olarak değil de, birbirini tamamlayan bir durum olarak, bir çeşit diyalektik zıtlık olarak gözükür. Bu yüzden sorun iki

kutuptan birinin seçimi, bir tiyatronun ya da ötekinin tanımlanması değildir. Sorun *ardardalık kutbu* ile *eşzamanlılık kutbu* arasındaki *denge* sorunudur (Barba, 2017, s. 145).

Bu iki kutup arasındaki ilişki, tiyatroyu var eden tüm unsurların deviniminin niteliğidir. Aynı zamanda bu hareketlilik tiyatro antropolojisinden bir terimle, karşıtlıkların dansı olarak da görülebilir. Bir başka şekilde ifade edersek; bu diyalektik gerilim, eylemlerin çalışması olan dramaturjinin bizzat kendisidir.

Bu iki uç arasındaki karşıtlıkların dansını var eden, oyuncunun ilkelerinde işlediği üzere yine “denge” unsurudur. Bu denge unsurunun bozulması, gösterimin doğasının zarar görmesi anlamına gelebilir. Örneğin eşzamanlılığın gösterim içinde öneminin azalması, neden sonuç ilişkisine dayalı ardardalığın merkeze daha yakın olmasıyla, gösterimden farklı anlamlar çıkarma olasılığı da azalmaya başlayacaktır. Bu durum yapı içerisinde birbirine paralel pek çok eylemin zayıflamasıyla devam edip, gösterimin sadece “kendinden önce ve sonra gelenlerle” belirlenmesine sebep olabilir. Artık alıcı gösterimi rahatlıkla hatta uyuşuklukla izleme noktasına doğru çekilmektedir. Diğer bir taraftan eşzamanlılık kutbunun yoğunluğuna kayan bir denge de keyfilik ve kargaşaya ya da uyumsuzluğa doğru bir dönüşüme sebep olabilir. Buradan hareketle Barba, dramatik metin, gösterim metni, ardardalık ya da eşzamanlılık kavramlarının hiçbirinin artı ya da eksi değer taşımayan ögeler olduklarını belirtir. Onları artı ya da eksi değere dönüştüren bu ögeler arasındaki örgünün nasıl kurulduğu ya da dramaturjinin nasıl işlediğidir (Barba, 2017, s. 150).

3. OYUNCUNUN DRAMATURJİSİ

3.1. Oyuncunun Dramaturjisi ve Rol Dramaturjisi

Oyuncunun dramaturjisinin ne olduğunu anlamaya çalışırken bir ayrıma dikkat etmek gerekir. Oyuncunun dramaturjisi ile ona benzer, bir başka kavram olan “rol dramaturjisi”, gösterimde ilişki içinde olan ama birbiri ile karıştırılmaması gereken kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Kesin bir ayrımı bulunmayan bu iki kavramın ilişkisi üzerine düşünüldüğü zaman; oyuncunun dramaturjisinin, rol dramaturjisini kendi uygulama alanı içinde kullandığını fakat ona dönüşmediğini görmek mümkün olacaktır. Buradaki ayrımı daha net ifade edebilmek adına oyuncuya ait söz konusu iki dramaturjinin hangi kaynaktan beslenerek, oyuncunun yaratım sürecine dâhil olduğunu anlamak gerekmektedir.

Rol dramaturjisinin kaynağı üzerine düşündüğümüz zaman kavramın temelinde, metne dayalı olan klasik bir dramaturji modelinin hareket noktasını oluşturduğu görülebilir. Burada rol dramaturjisi ile paralellik gösteren ve belki de onu var ettiği söylenebilecek unsur; “dramatik karakterin” kendisidir. Dramatik karakter; çok uzun bir zamana dayanan varlığı ile artistik bir fenomen olarak karşımıza çıkar. Kendi tarihselliği içinde dramatik karakterin; antik dünyadaki algılanışından Yunan’da kazandığı karakteristiğe ve bugün var olduğu; sahne, sinema ve televizyon alanında yaşadığı değişime kadar uzun bir varoluş serüveni bulunmaktadır. Buna bağlı olarak dramatik karakterin oluşumu, dönüşümlerin bolca yaşandığı, geniş bir süreci ifade etmektedir. Ancak temel bir etken, tiyatrodaki dramatik karakter adına, “değişmez” olarak karşımızda durmaktadır. O da dramatik karakterin, tiyatronun kendi illüzyonunu yaratmak adına ana unsur olduğu gerçeğidir (Storm, 2016, s. 1). Bu noktada metin ekseninde var olan karakterin, sahne üstünde var edilip başka bir düzleme geçirilmesi ve bu dönüştürme sonucu istenen illüzyonun kurulabilmesi adına, “rol dramaturjisi” aracı görevi görmektedir.

Diğer bir ifade ile rol dramaturjisi; metin üzerinden, karakterin oyun boyunca sürdürdüğü eylem ve hareketlerinin analizi üstüne eğilerek, bu örgüyü oyuncuya sunmaktadır. Burada söz konusu olan dramaturji modeli, daha önce bahsettiğimiz metin dramaturjisinin bir parçası olarak, karakterler üzerinden yapılan çalışmayı ifade eden bir alt başlık olarak da görülebilir. Bu dramaturjinin sonucunda elde edilmek istenen; oyun kişinin oyun sürecindeki izleğinin oluşturulabilmesidir. Öyle ki bu çalışma yoğunlukla

yönetmen ya da kimi zaman dramaturgun kendi dramaturji çalışmalarının içerisinde gerçekleşerek, oyuncunun tercihleri üzerinde bir tavsiyeden çok daha fazlasına dönüşebilmektedir. Benzer bir problemi, daha genel bir perspektifle Hülya Nutku, *Oyun Sanat Bilimi Dramaturgi* isimli çalışmasında şu şekilde dile getirmektedir;

20. yüzyılda bu örgütlü sunumun mimarı yani gösterinin ikinci yazarı ve yaratıcısı konumunda olan yönetmen ağırlıklı tiyatro, sahneye ilişkin (oyun, oyuncu, ses, ışık, kostüm., dekor, efekt, müzik, mizansen vb...) öğelerin, uzmanlaşmanın getirdiği dinamik ve kesintisiz bir olguya dönüştürülebilmesi için, kendi içinde çatışmalı bir çokanlamlılığa dönüşme ihtiyacı duydu. Bu da yönetmenin sınırsız sorumluluğunu zorlayan bir noktaya getirmiştir tiyatroyu... (Nutku, 2001, s. 16).

Problemin tanımlanmasından anlaşılacağı üzere tiyatronun unsurlarının ve bu buna bağlı olan “eylemlerin dramaturjisinin” tek bir dramaturji odağına indirilmesi ve bu sorumluluk alanının da tek başına yönetmenin üzerinde olması yapıyı, “yönetmenin sınırsız sorumluluğunu zorlayan” bir noktaya getirmektedir. Buna karşın Barba’nın yönetmenin kendi dramaturjisini yaratması adına tariflediği hâkimiyet, farklı bir içerik barındırmaktadır. Bu da yönetmenin sanatının bir ön koşulu olarak oyuncunun dramaturjisini gördüğü yapıdır. Hatta bu durumu Barba, Ibsen’den yaptığı edebi alıntıyla şöyle betimler;

Yazar, gökte kaleler inşa edebilir; fakat bu kaleler granitten temellere dayanmalıdır. Ibsen’in edebi kompozisyon hakkında yaptığı bu açıklama; aynı zamanda oyuncuyla yönetmenin dramaturjisini karakterize eden özerklik ve bağlılık, anarşi ve disiplin diyalektiğini işaret ediyor (Barba, 2010, s. 24)³¹.

Bu noktadan düşünüldüğü zaman oyuncunun ve yönetmenin dramaturjileri birbirini ile karşılıklı bir ihtiyaç ve gerilim ilişkisi içinde var olmaktadır. Barba’nın açık bir tanımlaması bulunmasa da rol dramaturjisinin de bu alanda oyuncunun dramaturjisine hizmet eden, yönetmenle oyuncunun ortak bir çalışma alanına işaret edeceğini düşünmek mümkündür.

Buna karşın oyuncunun dramaturjisi; oyuncunun, oyunculuk sanatını gerçekleştirirken kendi malzemesi (yani bedeni) üzerinden yarattığı duyumdur. Bu duyum oyuncunun sanatının alıcısı olan seyircide yarattığı *kinestetik* (devinduyumsal) etki ile meydana gelen yazılı metinden azade hareketin kendi örgüsü içinde biçimlenen bir yapıya karşılık gelmektedir ve organik hareketliliğin bir sonucudur. Bu bağlamda rol

³¹ İngilizce orijinal kaynaklardan yapılan çevirilerin tamamı, araştırmacıya aittir.

dramaturjisi de oyuncunun dramaturjisinin oluşumunda fayda sağlayacak ya da ona dolaysız etkide bulunacak bir izleği tariflemektedir.

Oyuncunun dramaturjisi kavramının kendine en geniş yer bulduğu kaynak olan Eugenio Barba'nın, *On Directing and Dramaturgy: Burning The House* kitabında, ilgili bölümün girişinde Barba, oyuncunun dramaturjisi üzerine şu genellemeyi yapmaktan çekinmez;

Yıllar geçtikçe oyuncuların yaptığı işi 'oyuncunun dramaturjisi' diye nitelendirme alışkanlığı edindim. Bu terimle anlatmaya çalıştığım şu: Oyuncular, bir performansın büyümesi için organik hareketlerin yapısına dahil ettikleri özellikleriyle, bireysel yaratıcı katkıda bulunurlar (Barba, 2010, s. 23).

Buradan hareketle düşünüldüğü zaman Barba, oyuncunun dramaturjisini mümkün olan en geniş perspektifte tanımlamakta, yani oyunculuk sanatının bizzat kendisi olarak görmektedir. Ve oyuncunun dramaturjisinin gerçekleşmesinde asal olanın; organik hareketliliğin var olması olduğunu iddia etmektedir.

3.2. Oyuncunun Dramaturjisinde Organik Varlık ve Hareket

Konstantin Stanislavski, *Bir Rol Yaratmak* kitabının, "bir rolün fiziksel yaşamını yaratmak" bölümüne şu diyalogla başlamaktadır;

(...) Sistemim içsel nitelikler ile dışsal niteliklerin yakın ilişkisine dayalıdır. Bu sistem, rolünüze *fiziksel bir yaşam* yaratarak onu hissetmenize yardımcı olmak için tasarlanmıştır. Bunu birkaç ders boyunca gösterilecek pratik bir örnek yardımıyla açıklayacağım. Başlangıç olarak, Vanya ve Grisha sahneye çıkıp bize Barbantino'nun sarayının önünde Roderigo ve Iago arasında geçen geçen *Othello*'nun ilk sahnesini oynasınlar." Öğrencilerin şaşkınlık dolu tepkisi "hazırlıksız ya da metinsiz nasıl oynayabilirler?" şeklindeydi. "Hepsini oynayamazlar ama bir bölümün üstesinden gelebilirler." "Ama bu, oyunu oynamak demek değildir." "Böyle düşünmekle aldaniyorsunuz. Oyunla uyumlu bir şekilde davranıyor olurlardı. Şüphesiz, bu en yüzeysel haliyle olurdu. Ama bu da yeterince zordur; muhtemelen en basit fiziksel amaçları gerçek bir insanın icra ettiği gibi icra etmek en zor olan şeydir (...) Şimdi, her yeni rolle birlikte her şeyi -oturmayı, kalkmayı, yürümeyi- en başından öğrenmeniz gerektiğini söylediğimde ne kadar haklı olduğumu görüyorsunuz (Stanislavski, 2009, s. 141-142).

Alıntıda görülebileceği üzere günümüzde, herhangi bir oyun provasında doğal karşılanabilecek sahneye yönelik sınırlandırılmış fiziksel doğaçlama, o dönem için oyuncu güruhunda bir şaşkınlık yaratmaktadır. Bu durum, aslında Stanislavski'nin kendi döneminin ötesinde bir anlayışla oyunculuk teorisinin özüne yeni bir açı kattığını

gösterebilir. Bu katkıysa, şüphesiz tiyatro antropolojisinin de özellikle eğildiği; hareketliliğin gösterimin temel bileşeni olması durumuna temel sağlayan, oyunculuk ve fiziksel eylem ilişkisidir.

Konstantin Stanislavski kendi fiziksel çalışma yöntemini başlatarak, ardından gelecek olan; Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski ve sonraki süreçte Grotowski'nin yanında ilk dönem çalışmalarını yürütmüş olan Eugenio Barba'ya öncülük etmiştir. Böylece söz konusu yapı; evrilerek tiyatro antropolojisinde ve oyuncunun dramaturjisinde ana unsura (organik hareket kavramı) dönüşüp kendini yeniden var etmiştir. Hatta Barba, “organik” tanımlamasını direkt olarak Stanislavski'den referansla kullanmaktadır.

Tiyatroda ve dansa “organik” deyiimi, “canlı”, “inandırıcı” deyimleriyle eşanlamlı olarak kullanılır. Stanislavski onu 20. yüzyılın tiyatro çalışma diline katmıştır. Rus reformcu için organichnost (organiklik) ve organicheskij (organik), gösterimcinin eylemlerindeki temel bir nitelikti, izleyicinin koşulsuz bir “inanyorum” ile tepki vermesinin önkoşuluydu (Barba, 2017, s. 266).

Ancak Barba'nın, Stanislavski üzerine yaptığı yorumlamada değinmediği bir başka durum daha mevcuttur. O da oyuncunun söz konusu fiziksel devinimle ulaşmasının beklendiği “empatik” yapıdır. Yani diğer bir deyişle ruhsal tekniğin de temelini oluşturan noktalardan biridir. Buradan hareketle Stanislavski'nin birbirinden taban tabana ayrılan iki farklı yönelime birden kaynaklık edebildiğini görmek mümkündür. Bu duruma örnek olarak, bölümün girişindeki alıntının üzerine bir kez daha düşünebiliriz. *Bir Rol Yaratmak* eserinde Stanislavski, söz konusu fiziksel çalışmayı oyuncunun rol ve rolün duyguları üzerinde empatik bir duyumsama yaşaması için tasarlamakta ve uygulamaktadır. Buna karşın ilerleyen dönem içinde gösterimin “fiziksel boyutu”, özellikle Grotowski'nin açtığı yolla başka bir önem ve içerik kazanmaktadır. Oyuncunun fiziksel boyutu, tiyatro antropolojisi odağında düşünüldüğü zamansa Batılı oyunculuk yönteminin merkezine yerleşen ruhsal tekniğin karşısında konumlanan, Doğulu gösterim biçimlerine ait bir arketipe rehber olarak kullanılmıştır. Bu anlamda Stanislavski'nin empatik oyunculuğa kaynak oluşturması için attığı adım; zaman içinde bu yapının en güçlü alternatifine dönüşmüştür. Hâlihazırda benzeri bir durumu Stanislavski kendi çalışmaları içinde de (derinlikli fiziksel devinim dönemi) yaşamıştır (Çevik, 2003, s. 4).

Yanı sıra Stanislavski'nin fiziksel çalışma yöntemini keşfederken araçsallaştırdığı tiyatro araştırma yöntemi ve laboratuvar düşüncesi; Grotowski ve Barba'dan, dolayısıyla tiyatro antropolojisinden önce de Michael Chekhov ve Vakhtangov için yeni bir araştırma

yöntemi yaratmıştır. Bu yöntem aracılığıyla sahnenin otonom ve kendi dramaturjik potansiyeline sahip bir kaynağının olduğu keşfedilmiştir: oyuncunun bedeni. Bu yönde gelişen teoriler, oyuncunun bedeninin özerk hareketliliğini ve bu alanı araştıran performatif sanat formlarına yönelir. Süreç dahilinde oyuncunun bedeni konu olmakla beraber performansın içinde başka bir değer kazanarak evrilmeye başlar ve sahne için temel bir enerji kaynağına dönüşmüş olur. Estetik bir cisimden ziyade, gerçekliğe ve gerçekçiliğe yeni bir bakış açısı getirerek oyuncunun bedeni, bu sanat için tartışılmaz ontolojik bir hakikat olarak kendini gösterir. Söz konusu bedenin varlığı; birincil konuma yerleşerek kendi eylemselliği içinde, psikofiziksel, varoluşçu, duygusal ve entelektüel bir hakikate karşılık gelirken, *bios*'u izleyicilerin gözleri önünde geliştirmeye başlamaktadır. En nihayetinde tiyatro laboratuvarlarının deneyleri; beden tiyatrosunun taleplerini yorumlamak için yeni ve farklı yollar buldu, ancak hepsi bu *bedensel odakta* ısrar eder (Chemi, 2017, s. 39).

Bu süreç takip edilip de oyuncunun dramaturjisi kavramsallaştırmasına geldiğimiz zamansa *hareket* ve harekete ait diğer unsurlar oyunculuk ediminin temeli ve hatta bizzat kendisi olmaktadır. Ancak ulaşılmak istenen hareketliliğin bütünü, “organik olan hareketlilik” diye tanımlanır. Barba organik hareketlilik ile ne anlatmak istediğini şu şekilde açıklamaktadır;

Öncelikle, “organik” kelimesinden ne kastettiğimi açıklığa kavuşturayım. Bir insanın hareketi, daha önce aynı hareketi yapmış seyircinin kendi deneyimini akla getirir. Görsel bilgi, seyircide şekillendirilmiş kinestetik (devinduyumsal) bağlılık yaratır. Devinduyum, başkalarının olduğu kadar kendi hareketlerimizi ve gerilimlerimizi kendi bedenimizde hissettiğimiz iç duygudur (Barba, 2010, s. 23).

Bu tarifle organik olan hareketliliğin koşulu; onun alıcısı tarafından duyumsanmasıdır. Bir başka bakışla oyuncunun empati duygusu bu sefer alıcının kendisine yüklenmektedir. Artık koşul olarak; oyunculuk metodlarının ruhsal teknik üzerinden biçimlenen yöntemlerinde olanın aksine; “oyuncunun empatisinden” ziyade “seyircinin yaşadığı empati” duygusundan bahsetmek gerekmektedir.

Söz konusu bağ kinestetik bir bağ yahut duyum olarak isimlendirilmektedir. Hatta Barba bu kinestetik bağ üzerine yaptığı çalışmalarda; bedendeki gerilimin ve değişikliklerin, yaklaşık on metre uzaklıktaki seyirci için onun bedeninde ani bir etkiye neden olabileceğini, mesafe daha genişse etkinin azabileceğini ve kaybolabileceğini söylemektedir (Barba, 2010, s.23). Christopher Innes, Barba’nın kinestetik etkinin mesafesi için yaptığı tarifi köklerini ustası Grotowski’nin sisteminde bulur. O dönem

Tokyo'daki *Tenjo Sajiki Laboratuvarı*, oyun ile gerçek arasındaki engelleri yıkmak adına abartılı araçlar kullanmakta ve seyirci üzerinde kendilerine yönelmiş bir saldırı hissi yaratmaktaydı.

Oysa Grotowski “yeni bir mit” olarak bir izleyici katılımını yaratmaya yönelik bu tür dolaysız çabaları reddediyor ve gerçek yakınlığın daha çok fiziksel bir uzaklıkla sağlanabileceğine işaret ediyordu (Innes, 2010, s. 226).

Burada söz konusu olan kinestetik etkinin mesafesi, farklı örnekler üzerinden düşünüldüğü zaman başka bir yorumlamayla da açıklanabilir. Uzun dönemler boyunca başarılı ve olgun gösterimlerin sergilendiği Berliner Ensemble, Globe Theatre gibi farklı mimarideki tiyatro mekânları düşünüldüğü zaman ya da Cirque du Soleil gösterimlerinin devasa, seyirciye uzak mekânları söz konusu olduğunda Barba tarafından yapılan tarif sorgulanabilmektedir. Yahut başka bir alandan hareketle yaklaştığımızda da benzer bir sorgulama meydana gelebilir. Örneğin herhangi bir spor müsabakası izlendiği zaman da benzeri bir hareket duyumunun, kinestetik etkinin gerçekleştiğini düşünmek mümkündür. Şu halde söz konusu bir futbol maçı olduğu zaman, bir stat dolusu insanın oyuncuya olabilecek en uzak mesafelerde dahi bedeninde yaşadığı gerilim ve hareketliliği duyumsayabilmesi, belki de spesifik bir mesafe belirlemenin çok da doğru olamayacağı yorumunu akla getirmektedir.

Ancak mesafe ne olursa olsun değişmez olanın organik hareketin yarattığı etkilenim olduğunu söylemek doğru olacaktır. Bu etkilenimin kökündeysen “görünenin etkisi” vardır. “Görünenle devinduyum (kinestezi) birbirinden ayrılamaz: İzleyicinin gördüğü, farkında olmadan gördüğü şeyi yorumlamasını, anlamlandırmasını etkileyen bedensel bir tepki üretir. Oyuncunun/dansçının hareketleriyle, izleyicinininkiler arasındaki bu bağ, ‘kinestetik empati’ olarak ifade edilir” (Barba, 2010, s. 23). Bu bir nevi seyircinin, zihin ve kasları aracılığıyla kontrol dışı beliren bir duyum ya da eylemi olarak gerçekleşmektedir. Ve aynı şekilde oyuncunun yaşadığı “organik” hareketliliğin bir yansımasıdır.

Bu durum oyuncunun sahne üstünde *organik varlığı* olarak karşımıza çıkmaktadır. Birçok tanımlamada oyuncunun sahne üstünde var olması durumuna vurgu yapılır ancak bununla beraber kastedilenin ne olduğu muğlaktır.

İlk nesil büyük reformcuların -Stanislavski, Appia, Craig, Meyerhold, Vakhtangov, Michael Chekhov, Copeau- her biri kendine özgü bir biçimde, tiyatro sanatında var oluş kaybına karşı gelmenin acilliğini duydu. “Var oluş” sözü kelime anlamında anlaşılmalıdır: olmak ve canlı hissetmek ve bu farkındalığı izleyicilere aktarma yetisi olarak (Barba, 2017, s. 266).

Oyuncunun dramaturjisi alanından oyuncunun sahne üstü varlığı problemi düşünüldüğü zamansa, “organik bir var olma hali” cevap olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda oyuncunun kendi varlığı yazardan ve yönetmenden bağımsız bir şekilde sahne üstünde gerçekleşir. Onun seyirciyle birebir ilişkisi, seyircinin duyularını kendi hareketliliği üzerinden oyuna çekme başarısını sağlayan araçtır. Bu koşulda canlı ve var olan gösterime dair en önemli etken; oyuncunun kendi varlığında ve dramaturjisinde şekillenmektedir. “Performans, anlattığı hikâyeden bağımsız olarak, oyuncuların sahne duruşunu – ya da sahne *bios*’unu – temel alan bir bütünlüğe sahip olmalıdır” (Barba, 2010, s. 24).

Buradan bakıldığında akla tiyatro antropolojisinin terimlerinden “anlatım öncesi” gelmektedir. Aslında anlatım öncesi ve oyuncunun organik varlığı birbiri ile benzer kavramlar olarak karşımıza çıkar. Ancak anlatım öncesinin, direkt olarak performans anının kendisinden ziyade, “aktif bir potansiyeli” tanımladığını hatırlarsak, organik varlığın; anlatım öncesinin performans anındaki yansıması olduğunu söylemek mümkün olabilmektedir. Diğer bir ifadeyle; anlatım öncesi oyuncunun organik varlığını kapsamaktadır. İSTA içerisinde de çalışmalar yürütmüş olan Franco Ruffini, *Genleşmiş Zihin* makalesinde organiklik ve anlatım öncesi kavramlarının ilişkisine benzer bir düşünüş ortaya koymakta ve bu yapıyı da Stanislavski’nin çalışmaları üzerinden değerlendirmektedir;

Aktörün çalışmasının dolaysız ve açıklanan nesnesi, Stanislavski’ye göre, organikliğin yeniden yaratımıdır. *Sistem*’in yardımıyla aktör, gösterimini yapmak durumunda olduğu rollerden önce ve onlardan ayrı olarak, sahnede organik bakımdan var olmayı öğrenir. Bu nedenle aktörün *Robota aktëra*’da³² tanımlanan çalışması, anlatım öncesi düzlemde yapılan bir çalışmadır (Ruffini’den aktaran Barba ve Savarese, 2017, s. 209).

Diğer bir taraftan, gündelik-dışı hareket ve denge kavramları da oyuncunun “organik hareketliliğinin” koşullarını oluşturmakta, ona ikinci bir doğa yani *bios* yaratma imkânı dâhilinde hizmet etmektedir. En nihayetinde bu hareketlilik de seyirci üzerinde kinestetik etkinin, yani devinduyumun yaşanmasına sebep olacaktır. Tiyatro antropolojisinin kazanımları olan; anlatım öncesi, gündelik-dışı hareketlilik ve denge kavramları üzerinden oyuncunun dramaturjisi düşünüldüğü zaman, kavramlar arasında

³² F. Ruffini, “Robota aktëra” ifadesiyle; K. Stanislavski’ye ait olan *Rabota aktera nad soboy* (An Actor’s Work on Himself) kitabından bahsediyor. Bu kitap İngilizce baskısında iki ayrı kitap olarak basılmıştır; *An Actor Prepares* (Bir Aktör Hazırlanıyor) ve *Building a Character* (Bir Rol/Karakter Yaratmak) (Worrall, 2003, s. 202).

böyle bir bütünleşme meydana gelebilmektedir³³. O halde oyuncunun dramaturjisinin, tiyatro antropolojisinin temel arayışı olan “gösterimcinin ilkeleri” üzerinden meydana geldiğini söylemek de mümkün olabilir. En nihayetinde Barba’nın arayışında; Doğu tiyatrosunun arketiplerinde tespit edilen bu unsurlar; Batılı modern oyunculuk perspektifinde ve kültürlerarası bir bağlamda düşünülmektedir. Buna bağlı olarak, oyuncunun dramaturjisi kavramı; belli bir kültür, tür ve üsluba işaret etmeyen, tüm gösterimciler için ortak olan bir yapıyı vurgulamaktadır. “Dolayısıyla organik kelimesiyle kastettiğim; kinestetik bağlılığı serbest bırakan ve oyuncunun kullandığı gelenek ve janr (üslup) ne olursa olsun, izleyici için duyu yolu ile inandırıcı olan hareketlerdir” (Barba, 2010, s. 23). Buradan hareketle düşünüldüğünde (tiyatro antropolojisi terminolojisiyle ifade edersek); oyuncunun dramaturjisinin, tüm gösterimciler için en temel ilke olduğunu söylemek mümkündür.

Oyuncunun dramaturjisi, oyuncunun kendi özerk mantığından doğan bir var olma şekli olarak karşımıza çıkar. Özellikle konvansiyonel tiyatronun üretim süreci düşünüldüğü zaman metin; merkezde yer almaktadır. Bu merkezîyet, metnin yaratıcısı olan yazarı da dolaylı yoldan gösterimin merkezine yerleştirir. Ardından bu metnin hareketli bir hale gelmesi adına yönetmen, o metni başka bir boyuta ve sanat dalına taşır. Buradan bakıldığında oyuncunun işlevi; aslında diğer iki sanatçının (yazar ve yönetmen) üretilerinin, tercihlerinin ve tasarımlarının bir çeşit uygulayıcısı (zanaatçı) olarak görülebilir. Ancak şüphesiz gösterimin türü ne olursa olsun, onu sanatın alıcısıyla buluşturacak yegâne aracı oyuncunun bizzat kendisi olduğundan, onun da bir üretişi, tercihi ve tasarımı olması gerekir. İşte oyuncunun dramaturjisinden kasıt; oyuncunun bu kendine ait bağımsızlık alanı üzerinden yarattığı, ona yaratıcı bir sanatçı niteliği sağlayan eylem alanı ve hareketliliğidir.

Ancak yine oyuncunun dramaturjisi ve rol dramaturjisi ayrımını aklımıza getirirsek, bu sürecin oluşmasında oyuncu birçok etkenle ilişki içine girmekte, Hartmann ontolojisinden hareketle tanımlarsak; kendi sanatının içindeki diğer objektivasyonlardan³⁴ faydalanmaktadır. Barba, oyuncunun dramaturjisinde, oyuncunun kendi özerkliğini ve mantığını beslediği alanları daha geniş bir perspektifte tarif eder; “Oyuncu, bu mantığı kendi biyografisinden, ihtiyaçlarından, deneyimlerinden, varoluşsal

³³ Söz konusu ilişki, ‘dramaturjinin işleyişi’ bölümünde daha detaylı bir sistematik içinde analiz edilmektedir.

³⁴ Bir bütüne dönüşüp tiyatro/gösterim sanatını oluşturan her bir sanatın; kendi üretileri, eserleri ve onların oluşum süreci kastedilmektedir.

ve profesyonel durumundan, metinden, üstlendiği karakter ya da görevlerden ve yönetmenle ve diğer oyuncularla kurduğu ilişkilerden edinir” (Barba, 2010, s. 24).

Tüm bu unsurlar göz önünde bulundurulduğunda ortak amaç; sahne bios’unun yani daha önceden ifade ettiğimiz şekliyle sahneye ait ikinci doğanın yaratılmasıdır. Bunun için unsurlar, oyuncunun dramaturjisi etrafında var olur ve onun aracılığıyla seyirciye iletilir ve bu eylemin kinestetik etkiye dönüşebilmesi, organik bir eylemin sonucudur. Öyleyse artık “organik” kelimesiyle kastedilen; söz konusu ikinci doğa içinde organik bir şekilde var olmak/devinmek anlamına gelecektir. Mirella Schino *Doğal ve Organik* başlıklı yazısında benzeri bir sistematikten bahseder;

“Doğallık” gerçekçilik anlamına gelmez; daha çok izleyicide uyandırılan tutarlılık etkisi ile ilgilidir. İzleyici ve bilirkişiler ‘nihayet doğal’ gibi gözüken bir oyuncudan söz ettiklerinde her ayrıntısında öylesine net bir düzenlemeye tanık olmuşlardı ki bu, izleyicilere oyuncunun sahne davranışının yapaylığını, geçici bir süre için unutturabiliyordu. Sanki hareket etmenin ya da davranmanın bundan başka yolu yokmuş, ya da oyuncu, sanatı üzerinden bir doğa kesiti yaratmış gibiydi. Dolayısıyla ‘doğallık’, oyuncunun kendi sahne davranışında, yaşayan bir organizmayı betimleyen tutarlılık ve karmaşıklığa koşut ve eşdeğer bir karmaşıklık ve tutarlılık yaratması olarak anlaşılmalıdır (...) ‘Organiklik’ deyişi oyuncunun davranışındaki karmaşıklık ve tutarlılığa işaret etmek için kullanılır. Bu karmaşıklık ve tutarlılık, çeşitlilik içeren, doğanın kurallarını izleyen bir oyunculuk biçimi yanılması ayakta tutar. ‘Organik’ sözcüğü şimdilerde izleyicide yaratılan etkiyi belirtir, önceleri ‘doğal’ niteliğinin yaptığı gibi. Sonuca götüren süreçten çok oyuncunun düzenlemesinin algılanış biçimine işaret eder (Schino’dan aktaran Barba ve Savarese, 2017, s. 269-270)

Schino’nun da ifade ettiği gibi organik olan, oyuncunun sahne üstü yaşamının bir parçasıdır. Şu halde oyuncunun kendi organik varlığı ya da hareketi, seyircinin duyuları için var olur. Barba tam da bu eyleme odaklanarak daha ileri gider ve esas olanın; oyuncunun kendi organikliğinden ziyade, seyircinin gözüne organik görünmesi olduğunu iddia eder (Barba, tas s. 268). Ancak buradan oyuncunun duyumunun önemsizliği ya da organik etki için oyuncunun duyumuna ihtiyaç olmadığı düşüncesi çıkarılmamalıdır. Barba bu ifadeyle iki noktaya dikkat çekmek ister. Birincisi ruhsal teknikten uzaklaşmak olarak görülebilir. Çünkü oyuncu; organik varlığını, hareketini vb. durumları kendi içine kapanarak, ruhsal tekniğe yakın, yoğunlukla empatik oyunculığa benzeyen bir yapıya dönüştürme tehlikesini her zaman taşımaktadır. Hâlihazırda Barba’nın bu ifadeyle kurduğu ikinci amaç, birinciye bağlı olarak gelişir: o da oyuncunun kendi içine kapanışının önüne bir seyirci bilinciyle geçmektir. Söz konusu durumu Barba şu sözleriyle açıklamaktadır;

Oyuncular için asal sorun inandırıcı bir sahne varlığı kurabilmek için kullanmayı seçtikleri yönlendirmeler ve yöntemlerle ilgilidir. Dışarıdan bakan birinin algısının oluşturduğu referans noktasını yitirir ve değerlendirme ölçüsü olarak yalnızca kendi algılarını kullanırsa, büyük olasılıkla kısa bir süre sonra kendi organik niteliklerini kendileri de bir yanılsama olarak deneyimlerler (Barba, 2017, s. 268).

Barba oyuncuya organik olanı yitirmemesi ya da bu güdüyü kazanması adına rehber olarak, “rahatsızlığı” sunar. Tiyatro antropolojisinde özellikle “denge” unsurunun gerçekleştirilebilmesi adına önem kazanan rahatsızlık; oyuncunun organik varlığının da bir unsuru olmaktadır. Oyuncu rahatsızlık duygusu sayesinde, kendi bedeninde organik olmayan her bir birimin farkına varmaktadır. Denge unsurunda amaç; rahatsızlık içinde rahata erişmek (lüks denge) şeklinde tanımlanırken, Barba, oyuncunun organikliği başlığında en büyük kazanımlardan bir tanesi olarak; bu rahatsızlık duygusunun yenilmesi gerektiğini söylemektedir. Hatta Barba; Stanislavski ve Copeau’nun tanımladığı ikinci doğanın, uzun bir çıraklıktan gelen rahatsızlığın yenilmesi olduğunu ifade eder (Barba, 2017, s. 268). Barba’nın iddiasının köklerini, yine ustası Jerzy Grotowski’nin sisteminde görmek mümkündür. Thomas Richards, *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak* isimli kitabında oyuncunun fiziksel eylemi üstündeki hâkimiyetini ve seyirci tarafından algılanması durumunu şu şekilde öyküselleştirir;

İzleyici, oyuncunun zorlandığını hemen hisseder (...) çok derinde bir yerde, zorlandığınız anları siz de bilirsiniz onlar da bilir. Kendi tepkilerinizi bir izleyici olarak gözlemlerseniz bu gibi anları açıkça görebilirsiniz. Örneğin, oyuncunun sahtekârlıkla duygusal bir doruk yaratmaya çalıştığı bir an olacaktır. Siz, izleyici olarak, bir tür utanç duymaya başlarsınız, bir an başka yöne bakarsınız. İçinizden bir ses “keşke bunu görmeseydim, keşke bunu belleğime hiç kaydetmeseydim” diyordur sanki. Sonra bu imgenin içinize sızmasını önlemek için gözlerinizi kaçırırsınız. Duygu abartısı izleyici tarafından da oyuncu tarafından da içgüdüsel biçimde, doğallıktan uzak bir şey olarak açık açık hissedilir. Stanislavski, yaşamının sonlarında bunu görmüştü, Grotowski de duyguların isteğimize bağlı olmadığını açıkça bilir. Duyguları kurcalamayın. İsteğimize bağlı olan *yaptığımızdır*. Öyleyse yalnızca, sahnede *yaptıklarına egemen olan* bir oyuncu *sahnede* bir yaşam yaratabilecektir (Richards, s. 2005, 142-143).

Richards’ın tanımlamasına baktığımız zaman görürüz ki; oyuncunun organik olmayan eylemi, seyirci tarafından adeta bir oyuncu adına utanma durumu yaratır. Oyuncunun da seyircide uyanan bu duygulanımı hissetmemesi oldukça zor olacaktır. Burada problem Barba’nın tariflediğinde de öte, organik hareketin değil “duygunun” peşinde bir arayışa girmektir. Hâlihazırda bu durum, hem Stanislavski’nin “derinlikli fiziksel devinim” döneminde hem de Grotowski’nin fiziksel çalışma sisteminde yanlış bir

yönelim olarak görülmektedir. Hatta Grotowski, oyuncunun duygular üstünde bir hâkimiyeti olmadığını, oyuncunun “yaptıklarının”, yani “hareketin” isteğe bağlı olduğunu söylemektedir. Bu anlamda Grotowski’ye göre; yalnızca sahne üstünde yaptıklarına hâkim olan bir oyuncu *bios*’u yaratabilir.

Barba’da aynı yoldan ilerleyerek finalde *bios*’un varlığını oyuncunun dramaturjisine bağlar. Çünkü oyuncunun dramaturjisini, onun sanatçı ve birey olarak bağımsızlığının ölçütü olarak görmektedir. Tanımı genişletirsek bu eylem; oyuncunun sadece bir icracı ve uygulayıcı olmadığı, diğer tüm dramaturjileri kendi dramaturjisi üzerinden seyirciyle, kinestetik bir yolla paylaştığı hareketliliğidir. Yani oyunculuk “sanatının” bizzat kendisine karşılık gelen şeydir. Şimdi Barba’nın oyuncuların yaptığı işi, oyuncunun dramaturjisi olarak tanımlamasını bu analiz üzerinden bir kez daha düşünmek gerekir.

3.3. Hareket Dizisi

Oyuncunun dramaturjisinin gerçekleşme safhalarında biraz daha geriye gittiğimiz zaman, organik varlık ve hareketliliğe sebep olan iki unsur karşımıza çıkmaktadır; hareket dizisi (score) ve alt hareket dizisi (subscore).

Organik hareketin, gerçek bir eyleme dönüşmesi, oyuncunun dramaturjisinde bir dizi fiziksel hareketliliğin eseridir. Bu süreç, “en küçük gerçek hareketle” başlayan ve finalde organik hareketliliğin, gerçek eyleme dönüşmesini sağlayan yapıdır. Bu en küçük gerçek hareketlilik, aynı zamanda “dürtü” olarak isimlendirilir. Bu anlamda dürtü; Jerzy Grotowski’nin kendi sisteminde “itki” olarak isimlendirdiği yapıyla benzerlik gösterir. Grotowski, itkiyi *Liege*’deki konferansında (1986) şu şekilde tanımlar: İtkiler; fiziksel eylemlerden önce gelen, bedeninin içerisinden bir itidir ve eylemlerden çok itkilere çalışırsanız, fiziksel eylemlerinizi doğanıza daha köklü bir şekilde yerleşir (Richards, 2005, s. 133-134). Barba’ya göre, bu itki ya da dürtü omurilikten doğar;

Bir oyuncuya hareket gösterdiğim zaman, onu basit bir ‘kıvıldamadan’ ya da ‘jestten’ ayırarak, eleme yöntemiyle tanımasını öneririm. Ona derim ki: Hareket, senin en küçük algılanabilir dürtüdür ve ben bu dürtüyü, en ufak eyleminde (örneğin elinin azıcık yer değiştirmesi) dahi bütün bedeninin enerjisinin değişmesinden tanırım. Gerçek bir hareket, tüm bedeninin gerginliğinde ve ardından izleyicinin algısında bir değişim yaratır. İşte o sırada benzer bir şekilde hareketin kinestetik olarak algılanır. Eylem, omurilikten gelir; eli hareket

ettiren bilekten ya da kolu hareket ettiren omuz ya da dirsekten değil. Dinamik dürtünün kaynağı gövdedir (Barba, 2010, s. 26-27).

Bu anlamda oyuncunun dramaturjisi sürecinin başlangıcı; omurilikten ve ona bağlı ortaya çıkan dürtüden kaynaklanmaktadır. Bu tanımıyla dürtü; organik eylem ile gerçek harekete varacak sürecin kaynağı ya da malzemesidir. Dürtü; var olmasıyla bütün bir bedene yayılarak, bedenin her biriminde bütüncül bir etkinliğe ve oradan organik eyleme dönüşür. Bu anlamda bir dürtüden beslenmeyen gerçek eylem yoktur denebilir. “Organik eylem açıkça yetersizdir. Organik eylem, eninde sonunda içsel bir boyutta canlılık bulmuyorsa, eylem boş kalır ve oyuncu hareket dizisinin biçimi tarafından önceden belirlenmiş gibi görünür” (Barba, 2017, s. 33).

Bu noktada dürtünün organik eyleme varması sürecinde, alt hareket dizisi ve hareket dizisinin varlığından söz etmek gerekir. Artık burada hareket dizisi; oyuncunun gündelik ve gündelik-dışı hareketliliğiyle ulaştığı bir sahne üstü eylem yeteneği yani içsel dürtünün ifade edilebileceği bir hareket düzenidir. Odin Tiyatrosu’nun oyuncuları bu anlamda gündelik ve performans hareketliliğini birbirinden ayırarak çalışırlar. Ulaştıkları yapı; eylemlerinin “kesinlik” kazandığı ve kodlanmaya başladığı bir noktadır. İşte bu kesinlik, oyuncunun kendisi tarafından bir hareket dizisi olarak belirlenir ve kaydedilir. Bu kodlama; bedenin duruşundan/konumundan, nefese ve gözlerin odağına varana dek bir fiziksel bilinçle gerçekleşir. Hareket dizisi; Barba ve Odin oyuncuları tarafından eylemlerin sıralanışını tanımlamak için sıklıkla kullanılan bir terimdir (Turner, 2004, s. 27-28). Dolayısıyla hareket dizisinin; dürtülerin bilinçli bir hareket dâhilinde ortaya çıktığı, dönüştüğü ve işlendiği bir yapıya karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Odin Tiyatrosu’nda hareket dizisi, şu işlevler adına kullanılır;

- Hareketler serisinde, formun genel tasarımı ve her bir hareketin gelişimi (giriş, gelişme, sonuç);
- Her bir hareketin ve onları birbirine bağlayan geçişlerin değişmez detaylarının kesinleştirilmesi (sats, reji değişiklikleri, enerjinin farklı nitelikleri, hız farklılıkları);
- Dinamizm ve ritim: Hareketler silsilesinin temposunu (müzikal anlamda) düzenleyen hız ve yoğunluk. Bu en küçük duraklamalar ve kararlar, uzun ya da kısa olanın birbirini izlemesi, vurgulu ya da vurgusuz bölümler, güçlü ya da yumuşak enerjiyle karakterize edilmiş hareketler göstergesidir;
- Vücudun farklı bölümlerinin birbiriyle kurduğu ilişkinin orkestrasyonu (eller, kollar, bacaklar, ayaklar, gözler, ses, yüz ifadeleri) (Barba, 2010, s. 27-28).

Odin Tiyatrosu’nda hareket dizisinin işlevine baktığımız zaman, kavramın oyuncunun dramaturjisi içinde, belirgin ve düzenlenebilir bir hareketliliğe işaret ettiğini

görürüz. Hareket dizisi, bütün kaynaklarıyla oyuncu tarafından kavranabilir bir ürün olarak ortaya çıkmaktadır.

Skor'un (hareket dizisinin) her detayı somutlaştırılmalıdır. Hareket dizisi; sadece bir dizi hamle değil, aynı zamanda eylemin nereden geldiği, enerjinin nasıl kontrol edildiği ve yönlendirildiği, soluğun nereden geldiği, büyüklük, tempo ve eylemin ritmidir (...) Skor, hareket değil eylemlerden oluşmalıdır (Turner, 2004, s.33).

Ortaya çıkan eylemlerin bu denli kapsamlı varlığı ve tespiti, hareket dizisini gösterim için üzerinde çalışıp düzenlenebilir bir malzemeye dönüştürmektedir. Dolayısıyla hareket dizisi; yönetmenin müdahil olduğu ve oyuncunun hareket dizisi üzerinden bir orkestrasyon yarattığı alan olarak da düşünülebilir. “Hareketler dizisi, yani score, oyuncunun şahsi dünyasının nesnel, tarafsız dışavurumudur. Oyunu müşterek zanaatkâr işi ölçütlere göre detaylandıran yönetmenle buluşmayı mümkün kılar” (Barba, 2010, s. 28).

Ancak yine de yapılan müdahale, ortaya çıkmış olan eylem üzerinedir. Yani oyuncunun hareket dizisinin üretiminde bir tahakkümle gerçekleşmemektedir. Aksine Barba, oyuncunun hareketlerinin metnin klasik kurgusundan ve hikâyenin kendisinden bağımsız bir yol izlemesini tercih etmektedir. Bu yaklaşımı, yönetmenin çalışması için de daha faydalı bir form olarak görmektedir. Barba, oyuncunun bu bağımsız hareket dizisi yaratımını “dinamik mantık” olarak isimlendirir. Bu sayede yönetmen, hareket dizisi üzerinde bir müdahalede bulunduğunda dahi “dinamik mantık” istenen değişimi, eş değer bir enerjiyi yerine koyarak karşılayacaktır. Barba bu durumu bir sahne çalışmasıyla örnekler: Oyuncu bir sahnede birini tokatlamıştır, ama yönetmen bu eylemi sarılmaya çevirir. Oyuncu dinamik mantık ve tasarımla hareketi sarılacakmış gibi biçimlendirmesine rağmen tokat atma eyleminin gerilimini de korur. Dolayısıyla seyircideki kinestetik algı, tokat atma eylemini tanırken, sarılma eylemini görür (Barba, 2010, s. 26). Dinamik mantık burada, hareket dizisine ait bilgiyi korumuş olur. Barba'nın burada oyuncu adına önemli gördüğü şey; onun kendi hareket dizisiyle bir eşzamanlılık yaratabiliyor oluşudur. Bu detay onun adına, oyuncunun kendi mantığının bağımsızlığını ve dramaturjisini var eden unsurdur.

Barba, oyuncunun hareket düzlemini belirlemesinde rol dramaturjisi ve ona bağlı unsurlardan da uzaklaşarak, doğaçlama odaklı bir yaratımı seçmektedir. Ancak bu oyuncunun dramaturjisinde, hareket dizisini yaratmak için bir zorunluluk değil Odin Tiyatro'su ve Barba'ya ait bir tercihtir. “Karakterin kişiliği, doğası, işi ve psikolojisi, gerçek hareketleri hayata geçirme yolunda önemli bir bilgi ve somut bir adım

oluşturabilir. Ancak Odin Tiyatrosu’nda oyuncular, gerçek hareketler dizisi yaratmak için her şeyin ötesinde, çeşitli doğaçlama teknikleri kullanarak bu amaca ulaşıyorlardı” (Barba, 2010, s. 27).

Burada oyuncunun hareket dizisini oluşturması için yapılan çalışma hem gösterimin kendi içeriği hem de bir çeşit alıştırmanın başlangıcını oluşturması bakımından önemlidir. Artık oyuncunun eğitim süreciyle performansın harmanlandığı, bir nevi “anlatım öncesinin” odakta olup, beslendiği bir yapı işlemektedir. Karaktere ve rol dramaturjisine dair dışarda tutulan unsurlar, oyuncunun bir lineer neden-sonuç çizgisi içinde karakteri geliştirmemesi adına önem arz eder. Doğaçlama merkezli yapı sayesinde oyuncu, kendi hareket düzeniyle beraber oyunun bütünü içinde işlevsel olan bir hareketliliğinde farkında olacak ve mümkünse bunu duyumsayacaktır. Barba’nın dramaturji yaklaşımındaki “eşzamanlılık” kavramıyla düşünürsek, gösterime dair tüm bilgiler ve dramaturjiler bu vesileyle oyuncunun kendi hareket düzeni üzerinde bir yaratım sağlayabilirler. Genel anlamda Odin Tiyatrosu’da, hareket dizisi için yapılan doğaçlamalar birbirinden farklı üç ana biçim üzerinden ifade edilir;

Doğaçlama, oyuncunun kendi malzemesini yaratması olarak anlaşılabilir. Herhangi bir metinden veya temadan, görüntülerden, zihinsel ya da duysal bağlantılardan, resimden, melodiden, hatıralardan ya da hayallerden yola çıkarak fiziksel ya da sesli hareketlerin birbirini takip etmesini sağlayan bir süreçtir doğaçlama.

İkinci yöntemde, doğaçlama çeşitlendirmeyle eş anlamlıdır. Zaten oluşturulmuş bir malzemeyi değiştirip yeniden birleştirerek bir tema ya da durum geliştirmektir. Daha önce sindirilmiş olan unsurlar ‘birdenbire’ ortaya çıkar ve tercihlere, ilişkilere, sırasına, ritime ve bağlama göre farklı anlamlar üstlenir (...)

Üçüncüsü, daha üstü kapalı, ince bir yöntem. Burada doğaçlama, kişiselleştirme anlamını taşıyor. Oyuncu geceler boyunca, çoğunlukla en küçük detayına varan bir hareketler dizisini tekrar ederek karakterin hareketlerine yaşam aşılar. Değişimlere ve yeni seçeneklere dair ihtimallerin dışarıda bırakıldığı, her şeyin kurulmuş olduğu izlenimi doğabilir; ne var ki, bu doğaçlama türü, oyuncunun pratiğinde en yaygın olanıdır. Tıpkı bir piyanistin Beethoven’ın bir bestesini yorumlaması gibi, her akşam hareketler dizisini birtakım nüanslarla ‘yorumlama’ kapasitesidir (Barba, 2010, s. 27).

Doğaçlama aracılığıyla, hareket dizisinin oluşturulması üzerine verilen örneklerle bakıldığında çalışma sistemleri birbirinden oldukça farklı gözükmektedir. Adeta her bir yöntem, başka bir oyunculuk metoduna ait gibidir. Bu durum üzerinden düşündüğümüz zaman, oyuncunun dramaturjisinin hâlihazırda bir oyunculuk metodu değil, oyunculuk eylemini analiz eden bir model olduğunu bir kez daha görmek mümkün olacaktır. Bu

anlamda yaratılmak istenen hareket düzeni; başka materyaller aracılığıyla oluşturulabildiği gibi var olan bir hareketliliğin çeşitlenmesi ya da tekrarlar sonucu hareket üzerinde bir hâkimiyet kurulması yöntemleriyle de var edilebilmektedir. Yanı sıra verilen örneklerin, bütün bir hareket dizisine ulaşma yöntemi olmadığını da belirtmek gerek. Söz konusu örnekler hareket dizisine ulaşmak adına Odin Tiyatrosu özelinde genellikle kullanılan yöntemlerdir. Buna ek olarak hareket dizisine, doğaçlamayla ya da doğaçlamanın kendisine hareket dizisi ile ulaşmak da mümkün olabilir.

Hareket dizisinin şekillendirilmesi ve zenginleştirilmesi adına bir diğer önemli unsur olarak; “eleme” ve “detaylandırma” çalışmaları karşımıza çıkmaktadır. Eleme çalışması, içinde bir çeşit basitleştirme mantığını barındırır. Bazı öğelerin elenmesi adına diğerlerinin öne çıkarılması durumu kullanılır. Bunu “karşıtlıkların dansı” olarak görmek de mümkündür. Karşıt olanlardan bir tanesinin vurgulanması, diğerini elemekte ve öne çıkarılması, daha görünür bir hale getirmektedir. Söz konusu çalışma; *hippari hai*, mantığıyla var olur, eyleme doğru iten bir güç ile geri tutan bir güç arasındaki karşıtlık işlenmektedir. Hareketin bu minvalde işlenmesi, sürecin özellikle zaman ve mekân bilinci içinde gerçekleşmesine sebep olur. Bir diğer anlamda eleme; oyuncunun büyük çaplı ve geniş bir eylemi gerçekleştirmek için harcadığı enerjiyi kısıtlı hareketler içinde var etmektir. Bu anlamda oyuncunun enerjisini ve hareketliliğini sahne uzamında ve zamanında saçmasının önüne geçerek, daha rafine ve yoğun bir sahne yaşantısının kurulması amaçlanır. Detaylandırma çalışmasıysa; oyuncunun doğaçlamalardan ya da hareket dizisinden var ettiği malzeme üstünde biçimlendirme ve yorumlamada bulunma anlamına gelmektedir. Bu yapı da malzemenin değişikliğe uğradığı, “elemeden” geçtiği bir çalışmadır. Artık yoğunlukla hareketlerin, oyuncunun “dinamik mantığı” işletilerek bir değişime uğraması söz konusudur. Detaylandırma, hareket dizisinin; ritimdeki, mekandaki, diğer oyuncuların hareket dizileriyle olan bağındaki ve bedenin farklı bölümlerindeki düzenlenmesini kapsar (Barba, 2010, s. 28 ; Barba ve Savarese, 2017, s. 20-21).

Barba’nın, hareket dizisi üzerindeki bu çalışmasının köklerini de Grotowski’dan aldığı kazanımlarda bulmak mümkündür. Hareket dizisi üstünde uyguladığı “eleme” Grotowski’nin temellerini attığı *via negativa* (ters yol) sistemiyle benzerlik göstermektedir. Hatta Grotowski adına en önemli kaynaklardan bir tanesi olan, *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru*’da, ilgili bölüm Barba’nın ön ayak olduğu kayıtlarla kitaba geçirilmiştir;

Bu bölümdeki³⁵ alıştırmlar 1959-62 yılları arasında yapılan çalışma ve araştırmaların sonucudur. Eugenio Barba tarafından Tiyatro Laboratuvarı'nda geçirdikleri süre boyunca benim rehberliğim doğrultusunda eğitimi yönlendiren yorumlarım ve eğitmenlerimin katkılarıyla kaydedildi. Bu süre zarfında, pozitif bir teknik ya da başka bir deyişle, aktörün nesnel olarak hayal gücüne ve kişisel çağrışımlarına dayanan yaratıcı bir beceriye varabilen belirli bir eğitim yöntemi arıyordum. (...) Egzersizler artık kişisel bir eğitim biçimi için bahane haline geldi. Oyuncu, yaratıcı görevinde ona engel olan dirençleri ve engelleri keşfetmelidir. Böylece egzersizler bu kişisel engellerin üstesinden gelmek için bir araç haline gelir. Oyuncu artık “Bunu nasıl yapabilirim?” sorusu yerine, ne yapmamayı, onu neyin engellediğini bilmek zorundadır. Egzersizlerin kişisel olarak uyarlanmasıyla, her bir aktöre göre değişen bu engellerin, ortadan kaldırılması için bir çözüm bulunmalıdır. **Via negativa** ile kastettiğim şey budur: bir eleme süreci. 1959-62 eğitimi ile sonraki aşama arasındaki fark en çok fiziksel ve vokal egzersizlerde işaretlenmiştir. Fiziksel egzersizlerin temel unsurlarının çoğu korunmuştur, ancak bunlar bir arayış arayışına yönelmişlerdir: uyarıların dışarıdan alınması ve bunlara tepki (başka bir yerde bahsi geçen "verme ve alma" süreci). (...) Her bir olaya göre, söz konusu zorlukları keşfedip, nedenlerini tespit edip, daha sonra onları ortadan kaldırmak (Grotowski, 1968, s. 133-134).

Bu pasaj üzerinden düşündüğümüz zaman Barba'nın, Grotowski'nin yanındaki çalışmalarından tek kazanımının oyuncunun eylemlerindeki eleme mantığı olmadığını rahatça görebiliriz. Açık bir şekilde hareket dizisinin kökleri de Grotowski'nin laboratuvar çalışmalarının kazanımlarındandır. Yani sıra oyuncunun kendi yaratıcı görevinde engelleri aşması ve egzersizlerin kişisel olarak ayarlanması düşüncesi Barba'nın, öğrenmeyi öğrenme mantığının köklerini ifade edebilecek niteliktedir. Tüm bunlarla beraber iki tiyatro düşünürü arasındaki belki de en önemli paylaşım; pozitif bir teknik ya da oyuncunun “nesnel” hayal gücü ve yaratımına dair düşüncedir. Bu ifade, aslında Stanislavski'den beri var olan nesnel bir oyunculuk teorisinin arayışı olarak algılanabilir. Barba bu arayışı kendi oyunculuk anlayışında da sürdürmüş ve ilerleyen dönemlerinde, dramaturjiyi bu amaç için bir aracı olarak kullanmıştır. Oyuncunun dramaturjisine varan süreci de bu izlek içerisinde düşünmek mümkündür.

Ancak Barba, devraldığı mirasın “oyunculuk metodu” arayışından farklı bir arayışını da kendine konu edinmiştir: Oyunculüğün ortak ilkeleri ve oyunculuk sanatının kendi varoluşu. Barba'nın bu düşüncesinin kaynağını da yine bizzat Stanislavski ve Grotowski'de bulmak mümkündür. Çünkü hem Stanislavski hem de Grotowski bilindiği üzere, yaşamları boyunca kendi metodlarını bir tatminle kabullenip savunmamışlardır.

³⁵ *Towards a Poor Theatre*, kitabının *Actor's Training (1959-1962)*, bölümü.

Aksine ikisi de Barba'nın da problem edindiği arayışla, kendi çalışmalarında; Stanislavski, derinlikli fiziksel devinim ve Grotowski, para-tiyatro araştırmalarını (dönemlerini) gerçekleştirmişlerdir. Bununla beraber Barba'nın da özellikle Odin Tiyatro'sundaki çalışma ve uygulamalarının bir oyunculuk metodu ya da o amaç doğrultusunda bir yapılanma olup olmadığı tartışılabilir. Fakat bu pratik doygunluktan gelen kazanımlar ve tiyatro antropolojisinin ilkeler arayışı düşünüldüğünde, Barba'nın tiyatro unsurları adına kurguladığı dramaturji düşüncelerinin; bir oyunculuk tekniği ya da metodundan farklı olarak ortaya çıktığı sonucuna varılabilecektir. Jane Turner'ın *Eugenio Barba* isimli kitabında³⁶, oyuncun sahip olduğu teknikle hareket dizisi arasındaki ilişki adına söyledikleri, bu anlamda güzel bir örnektir;

Teknik, oyuncu tarafından bir zırh ya da arkamızda sakladığımız bir şey olarak algılandığında problem olabilir. Aktörün hikayesi, yaptığı eylemlerle ifade edilir, bu yüzden bir 'teknik zırhının' arkasına saklanırsa, hikayeleri ve eylemleri söner. Zırhı, onun ötesine nüfuz etmek ve gerçek eylemler yapmak ve boks egzersizlerinde olduğu gibi dürtülere gerçek cevaplar bulmak için eritilmelidir (...) Barba bu uyarı duygusunu aktörün 'kararlı olması' olarak açıklar (Turner, 2004, s. 27).

3.4. Alt Hareket Dizisi

Hareket dizisi oyuncunun yaratım sürecinde, onun belirgin olan eylemselliği olarak düşünülebilir. En yalın haliyle seçilmiş ve kesin bir hareketliliğe varan "organik hareketliliğin" oluşumunda bir aşamadır. Ancak bu hareketliliğin altında onu canlı kılan başka bir devinim bulunur, bu oyuncunun "alt hareket dizisidir".

Alt hareket dizisi, hareket dizisinin aksine belirgin ve keskin bir varlık göstermez. Çünkü belirgin olan hareket serisinin oluşmasını sağlayan alt hareket dizisinin kendisidir. En genel tabiriyle alt hareket dizisi; oyuncunun kendi biyografisidir. Yine de alt hareket dizisini muğlak bir algılamadan kurtaracak olan, onun oyuncunun dramaturjisindeki konumudur. Bu konum alt hareket dizisinin, hareket dizisi ve organik varlığa, oradan da seyirci üstünde kinestetik etkiye dönüşmezden "önceki" varlığıdır. Bu varlık oyuncunun dramaturjisinin işleyişi adına ilk birim olan omurilik. Omurilikten başlayan dürtü, alt hareket dizisi içinde bir anlam kazanır. Yani diğer bir ifade ile alt hareket dizisinin; bir çeşit dürtüler serisi ya da dürtülerden doğan bir iç hareketlilik ağı olduğunu düşünmek

³⁶ Bu alıntı kitap içinde Turner'ın, "hareket dizisi" konusunu işlediği, "*Training Seasons and Scores*" başlığı altında bulunmaktadır.

mümkündür. Burada oyuncunun biyografisi olarak kastedilen de; onun bir insan ve sanatçı olarak kendi duygularının, düşüncülerinin, tercih ve yönelimlerinin yani onu “o kişi” yapan her şeyin, bu yapı üstündeki mutlak varlığıdır. Eugenio Barba, alt hareket dizisinin köklerini (ya da bir benzerini) Konstantin Stanislavski’nin “alt metin” düşüncesinde bulur.

Stanislavski’nin deyişiyle – alt metin, belli bir tür alt hareket dizisidir. Alt hareket dizisi mutlaka bir karakterin ifade edilmeyen niyetlerinden ve düşüncelerinden, ya da eylemlerinin ardındaki motivasyon yorumlanmasından oluşmaz. Alt hareket dizisi bir ritimden, bir şarkıdan, belli bir nefes alıştan, ya da gerçek boyutlarında uygulanmayan, oyuncunun özümseyip indirgediği bir eylemden oluşabilir; öyle ki, oyuncu hareketsizlik içindeyken bile, hiç göstermeksizin, onun dinamizmi tarafından yönetilir (Barba, 2017, s. 33).

Barba’nın tanımlaması üzerinden düşünüldüğü zaman, alt hareket dizisini var eden kaynaklar adeta sınırsız sayıda görülebilir. En nihayetinde tanımlanan; insan algısı üstünde hareket ettirici güce sahip her şeyi kapsayabilir yapıdadır. Burada yeniden bir sadeleştirmeyle düşünüldüğü zaman söz konusu tüm “hareket ettiriciler” aslında bir dürtü kaynağıdır. Yani dürtünün ya da itkinin doğması adına gerçek hayattan, bireysel algılar dâhilinde alınan şeylerdir. Alt hareket dizisini Barba, yine Stanislavski’nin kullandığı başka bir kavram üzerinden açıklama yoluna gider. Bu kavram “iç müziktir”. İç müzik; Stanislavski’nin, oyuncunun kendi içinde anladığı şekliyle, hareketin organik niteliğine verdiği addır; oyuncunun zihinsel ve sinirsel dürtülerinin tempo-ritmidir (Barba, 2010, s. 33). Stanislavski’nin sistemi aracılığıyla açıklandığı üzere oyuncunun dramaturjisinde hareket dizisi ve alt hareket dizisi arasında sürekli ve çift yönlü bir akış söz konusudur.

Hareket dizisindeki eylemleri var ederken, oyuncunun varlığının birtakım özellikleri hareketi belirler. Bu oyuncuya ait; zamanın ya da zamansızlığın, biyografik varlığın, zihinsel enerjinin, bedensel hafızanın, mutlak öznelliğin ve yaratıcı özgürlüğün ortaya çıkardığı bir devinimdir. Barba bunu bir çeşit “ip” olarak tarifler. Bu ip alt hareket dizisidir; oyuncunun duyduğu, gördüğü ve tepki verdiği şeydir. Hikâye ritimleri, ses ve ezgileri, sessizlik ve askıya almaları, koku ve renkleri, insanları ve tezat görüntü gruplarını yani dinamik formlara dönüşen uyarıcılar ve içsel hareketler akışını (dizisini) içerir. Bu anlamda oyuncunun hareket dizisi; tanımlanabilen, farklı ritimlere uygulanabilen, tekrar tekrar biçimlendirilebilen bir eylem örgüsüyken, bu dürtüleri harekete dönüştüren, (yine Barba’nın tanımıyla) bir iç astar yani alt hareket dizisi vardır. Diğer bir tanımlamayla; tiyatro izleyicisinin gördüğü her şeye hareket veren, bu oyuncuya ait görünmez şey alt hareket dizisidir. Alt hareket dizisi bir gösterim içinde, oyuncunun

bireysel varlığından, oyuncular arası iletişimin örgüsüne, uzamın şekillenmesinden dramaturjik seçimlere değin uzanmaktadır. Alt hareket dizisi olmadan oyuncunun kendi sanatıyla sunduğu, öznel tepkilerin açığa çıktığı, onun içsel ahengin yarattığı bir organik hareketlilik var olamaz. Ancak, anlamsız jestler, hareketler ve sahne üstünde bir takım gelişigüzel yer değiştirmeler var olur (Barba, 2010, s. 29-32; Barba, 2017, s. 33).

Alt hareket dizisinin varlığı için yine hareket dizisinde olduğu gibi beden-bilincin üzerinde bir hâkimiyet kurulması gerekmektedir. Bu anlamda Stanislavski'nin alt metin ya da iç müziği, Grotowski'nin *via negativa* çalışması gibi yöntemler ortak bir hareket ilişkisi içerir. O da oyuncunun; gündelik, gündelik-dışı hareket ve dengesinin bilinçli bir şekilde kullanımıdır. Barba'nın Odin Tiyatrosu içindeki çalışmaları da ilk dönem Grotowski'nin çalışmalarının referanslarıyla ilerlemiş ancak bir süre sonra bu egzersizler üzerinde kurulan hâkimiyet, çalışmanın oyuncuya meydan okumasına engel olmuştur. Buna karşın Meyerhold'un çalışmaları sadece eğitim anlamında değil performans alanında da bir etkinliğin yoğunluğunu taşımaktadır. Çünkü o anlatıyı sözel ve bedensel düzlemde ayırarak, aynı amaç için iki farklı mantık olarak görüp işlemektedir. Barba ise “egzersizler tuğla gibidir ve farklı şeyler inşa etmek için bir araya getirilebilir” der (Turner, 2004, s. 28). Buradan anlaşılacağı üzere alt hareket dizisine ulaşmak adına farklı oyunculuk metod ve yaklaşımlarında farklı yöntemler ve çalışma biçimleri kullanılabilir. Ancak bu “anlatım öncesi” enerjinin yaratılması adına her birinde ortak olan ilke, ifade ettiğimiz üzere beden-bilincin güçlendirilmesi ve oyuncu tarafından bu farkındalığın kazanılmasıdır.

Çünkü alt hareket dizisi oyuncunun en derin bireysel etkinliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Onun diğer bir kişi tarafından, hareket dizisine dönüşmeden önce algılanmasına gerek yoktur. Hatta büyük ihtimalle algılanamaz. Adeta oyuncunun sadece kendisinin anlayabileceği bir alfabe, dil gibidir. Dışardan dinleyenlerin saçma hatta komik bulabileceği bu dil, oyuncunun kendi içinde cümleler kurabilmesine yarar. Daha teknik bir ifadeyle; oyuncunun dramaturjisinin bu aşaması, kinestetik etkinin beklenmediği bir aşamadır. En fazla oyuncunun kendi içindeki kinestetik bir duyumu olarak ifade edilebilir. Ancak bu alt hareket bir harekete dönüştüğü zaman, oyuncunun organik varlığı ve hareketi ortaya çıkarak kinestetik etkiyi yaratır. Yine de bu an içinde alt hareket dizisi de hareket dizisi de etkinliğini kaybetmezler. Unutmamak gerekir ki tüm bu eylemler, kelimenin tam manasıyla bir “bütündür”. Hatta seyirci tarafından kinestetik bir etki ve tepkiye dönüşen de yine bu bütünün algılanmasıdır.

İzleyiciler oyun sırasında hareketin akışını, ritmini ve biçimini birbirinden ayırmamalıdır. Aynı şekilde, fiziksel bir hareketi zihinsel olandan, bedeni sestən, kelimeleri amaçtan, organik etkiyi anlamdan, oyuncunun anlatmaya geçmeden önceki halini dışavurumun etkileyciliğinden ve hatta oyuncunun dramaturjisini başka bir oyuncununkinden ve yönetmeninkinden ayırmamalıdır (Barba, 2010, s. 33).



4. OYUNCUNUN DRAMATURJİSİ EKSENİNDE OYUNCULUK SANATI

4.1. Oyuncunun Dramaturjisinin İşleyişi

Oyuncunun dramaturjisi; oyuncunun omurgasında başlayan hareketliliğin, seyircide bir kinestetik etkiye dönüşmesini sağlayan süreç olarak tanımlanabilir. Bu hareketlilik; gündelikten ayrı, oyuncuya ait biricik bir eylem biçimini ifade eder. Oyuncunun dramaturjisinin gösterime ait diğer dramaturjilerle ilişkisi son derece karmaşık bir fenomendir. Bu anlamda her bir unsuru üzerinden ayrı bir tahlili gerektirir. Ancak yine de bu ilişkiler (ya da dramaturjiler) bütünü, bizi gösterimin ve gösterimcinin temel ilkesi olan, oyuncunun dramaturjisine ulaştırmaktadır. Bu anlamda oyuncunun dramaturjisini, oyunculuk sanatının ve oyuncu-seyirci ilişkisinin ya da oynama fenomeninin bir tahlili olarak görmek mümkündür. Buradan hareketle oyuncunun dramaturjisi ve bu kavrama ait unsurların ilişkisi, araştırmamızda şu şekilde yapılandırılmaktadır;

Oyuncunun bedeni ve özelde omurgası, tüm hareketliliğin başladığı noktadır. Ancak buradaki ilk hareketlilik; gözlemlenebilir bir hareket değil, daha çok içsel bir harekettir. Söz konusu içsel hareketin en küçük birimiye dürtüdür. Dürtü; en küçük gerçek hareket ya da eylem olarak görülebilir. Bu en küçük gerçek eylem, genişerek dışsal bir eyleme varma potansiyeliyle alt hareket dizisiyle ilişki içindedir. Ancak bununla beraber, dışsal bir eylem ya da hareket dizisi de, içsel bir eylem yani alt hareket dizisi ve hatta dürtüye sebep olabilir³⁷. Buradan da tekrar anlaşılması gereken; hareketin oyuncunun dramaturjisinde; çizgisel, *linear* bir akışla değil eş zamanlı bir eylemsellikte var olduğudur. Oyuncunun dramaturjisinin işleyişi ile ifade edilmek istenenin; bir yön ve akış kurallılığından ziyade, unsurların birbiri ile yakınlığı ve ilişkileri olduğu düşünülebilir. Çünkü bu hareket düzeni içinde hiçbir unsur görevini tamamlayıp yok olmaz. Aksine her biri sürekli bir var olma ve iletişim halindedir.

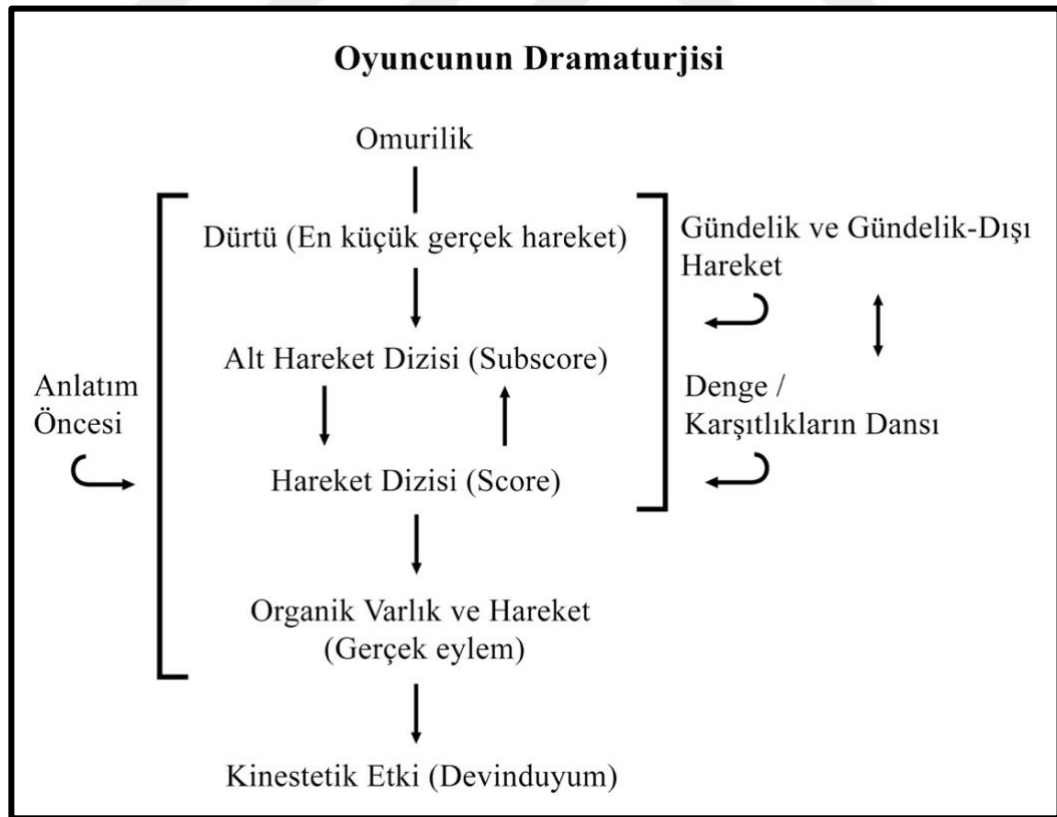
Buraya kadar tariflenen eylem, hala görünür bir nitelikte olmayan içsel hareketliliği tarifler. En fazla oyuncunun kendi duyumsamasının bir parçası olarak düşünülebilir. Ancak alt hareket dizisi, diğer bir taraftan oyuncunun kendi iç yaşamıyla dış varlığının arasında durmaktadır. Hareketin bu iç yaşamdan dış yaşama varması (ya da tam tersi) hareket dizisi ve alt hareket dizisi arasındaki iletişimden doğar.

³⁷ Bunun en belirgin örneği olarak harekete dayalı oyunculuk çalışması ve doğaçlamayı görebiliriz.

Buraya kadar ki süreç; itkiyle görünebilir eylem arasındaki ilişki olarak tariflenebilir. Diğer bir taraftan buraya kadarki hareketliliğin varlığı; gündelik ve gündelik-dışı hareket, gündelik ve gündelik-dışı denge ve bir çeşit tüm ikiliklerin bir aradılığı olarak açıklayabileceğimiz; karşıtlıkların dansı, ilkelerinin ve hareketliliklerinin varlığıyla gerçekleşir.

Tüm bu devinimin gerçekleşmesi, oyuncunun organik varlığının bir koşuludur ve bu organik varlık, organik hareketle aynı biçimde var olur. Bununla ifade edilmek istenen artık “gerçek eylem”dir. En küçük gerçek eylem olan dürtünün, gösterimde algılanabilir, somut bir gerçek eyleme varmasıdır. Dürtünün, organik eyleme ya da diğer bir ifade şekliyle; en küçük (içsel) gerçek hareketin, gerçek harekete (dışsal) dönüşmesi süreci; oyuncunun “anlatım öncesi” olarak ortaya çıkar. Bu eşzamanlı hareketliğin seyirci tarafından alımlanmasıyla da “kinestetik etki” ya da diğer bir ismiyle devinduyum gerçekleşmiş olur (Bkz. Tablo 4.1.).

Tablo 4.1. Oyuncunun dramaturjisinin unsurları.



4.2. Oyuncunun Dramaturjisi ve Sanat Ontolojisi

Oyuncunun dramaturjisi; bir performans içinde izleyicinin sinir sistemine direkt etki eden şeydir. Bu etki tabiatıyla oyuncunun sinir sisteminde var olur. Dürtüyle başlayan bir beden-hareket-bilinç sürecinde, oyuncunun yaratıcı bir süje yani gösterim sanatının sanatçısı olduğu yapıya varır. Haliyle de oyunun yegâne unsuru oyuncunun yaratıcı beden-bilinci olarak karşımıza çıkar. Bunun karşısı olan durum; oyuncunun yaratıcılığının kısıtlandığı ya da kimi durumlarda olmadığı bir yapıya denk gelebilecektir. Yani oyuncunun metnin ve karakterin yorumlayıcısı olan bir unsura dönüştüğü yapı. Söz konusu yoldan ulaşılabilecek olan noktaysa yoğunlukla ruhsal tekniğin kendisidir. Artık oyuncunun görevi, ruhsal teknik aracılığıyla oynadığı karakterin psikolojisine girmek ve bu yolla, yazılı olan (yoğunlukla ruhsal) analizleri sahne üstünde tatbik edebilmektir. Bu durum tam da dramatik edebiyatın sahne düzenlemesi olan bir anlayışla benzeşir (Barba, 2010, s. 23-24). Bir benzetmeyle, yatay olan metnin oyuncular aracılığıyla sahne üstünde dikey hale getirilmesi olarak tanımlanabilir. Ancak Barba'dan referansla; gösterimin, birçok dramaturjinin bir aradılığıyla var olduğunu söylediğimizde, böylesi metin odaklı ve empatik oyunculuk temelli bir gösterimin, sanat formuna ve eylemine ne kadar uyacağı ya da içinde organik hareketliliğin ne kadar var olabileceği tartışma konusu olacaktır.

Bu durumu analiz etmek adına Eugenio ve Judy Barba'nın tariflediği; dramaturjinin üç safhasını, oyuncunun dramaturjisi bağlamında düşünmek gerekir. Eugenio ve Judy'nin tanımladığı “dramaturjinin üç yüzü” olan unsurlar şu şekildedir;

- Sinirsel, duyuşal düzeyde işleyen; *organik dramaturji*
- Olaylar ve karakterler üzerinde gelişen, izleyiciyi bilgilendiren; *anlatı dramaturjisi*
- Ve gösterdiğimiz her şeyin bir çeşit dönüşüme uğradığı, unsurların devindiği; *değişmekte olan durumların dramaturjisi*.

Tüm bu tanımlamalar üzerinden düşündüğümüz zaman, üç safhada da en etkin varlık gösteren unsur; oyuncunun kendisidir ve bu varlık durumu, onun bedeni üstünden biçimlenir. Öyleyse, oyuncunun dramaturjisi; gösterimin diğer tüm dramaturjilerini (yönetmenin ve seyircinin dramaturjileri de dahil olmak üzere) içeren ve harekete geçiren, diğer bir ifadeyle onların varlık sebebi olan yegâne unsur olarak bir kez daha karşımıza çıkar. Halihazırda Barba, oyuncunun dramaturjisini performansın merkezine şu sözlerle yerleştirir;

Bugün biliyorum ki organik dramaturji, performansın farklı bileşenlerini duymusal deneyime çevirerek bir arada tutan güçtür. Organik dramaturji, tüm oyuncuların dinamik ve kinestetik işaretler olarak düşünülen hareketlerinin orkestrasyonu ile kurulur. Amacı dans eden bir tiyatro yaratmaktır. (...) Performansın canlı kökleri, edebi bir metin, anlatılacak bir hikaye ya da benim yönetmen olarak tasarımlarım değil; sahne duruşu, organik etki, karşı konulmaz inandırıcılık, bedenin can bulması gibi oyuncuların beden dilleri ve ses kullanımlarının özel nitelikleridir (Barba, 2010, s. 24-25).

Barba'nın dramaturji tanımından hareketle; tekst'i "dokuma/örgü" ve dramaturjiyi de "eylemlerin çalışması" olarak tanımladığını düşünürsek, oyuncunun dramaturjisi; tüm örgülerin birleştiği ve tüm eylemlerin oyuncunun bedeni üstünden çalıştığı bir yapıya işaret eder. Dolayısıyla oyuncunun varlığı ontolojik açıdan da gösterim sanatı için merkezi ve bir bütünlüğü ifade etmektedir.

Buradan hareketle oyuncunun dramaturjisini, sanat ontolojisi ışığında düşünmek mümkün olacaktır. Bu aşamada ilkin sanat eserinin doğasında var olan çoklukta birlik kavramını oyuncunun dramaturjisi aracılığıyla düşünmek gerekecektir ki aslında birçok kez ifade ettiğimiz; diğer tüm gösterim unsurlarının ve dramaturjilerinin birleştiği yapı olan oyuncunun dramaturjisi, bu çoklukta birliği işleten ana unsurdur. Şu hâlde sanat eserinin oluşmasında bir koşul olan organik birlik, bizzat oyuncunun "organik varlığı" ile ortaya çıkmaktadır.

Sanat ontolojisinin unsurları ile düşündüğümüz zaman da Barba'nın ifade ettiği gibi; gösterimin ana unsuru olarak da oyuncunun bedeninin kendisini görürüz. Bu durum tiyatro ve dansı diğer sanat dallarından ayırtıran farktır. Oyuncu (ya da dansçı) gerçekleştireceği sanat eseri için bir sanat malzemesine ihtiyaç duyar. Bu sanat malzemesi ise yine onun bedeninin kendisidir. Şu hâlde İsmail Tunalı'nın sanat ontolojisi tarifi üzerinden düşünmeye devam edersek onun estetik varlığı yaratma eylemi, tamamıyla beden üstünden gerçekleşir ve diğer unsurlar (reji, metin, ışık, dekor vb.) birer yapı elemanı olarak ontik bir görev alırlar. Yaratıcı olan "sanatçı" süje oyuncunun kendisidir ve bu yaratma edimi, oyuncunun dramaturjisi aracılığıyla gerçekleşir. Çünkü yaratılan sanat eseri bir başka bilinç sahibi; yani seyircinin kendisi için yaratılmaktadır. Bu bilinç sahibi estetik objeye, yani oyuncunun bedenine eğilir ve onunla bir bağ kurar. Artık seyirci, yöneldiği yapıya dair bir ilgi ve "estetik haz" duyar. Bu eylem de oyuncunun bedeni üstünden gerçekleşen estetik olaya yeni bir anlam katar. Bu da gösterim sanatının gerçekleşmesi ve estetik değerinin oluşması anlamına gelecektir.

Bu açıdan bakıldığında tüm eylem; oyuncunun bedeni üzerinden gerçekleşen oyuncunun dramaturjisinin, kinestetik etkiye varması süreci olarak da görülebilir. En basit anlamıyla tariflenen; sanatçı (oyuncu), sanat nesnesi (oyuncunun bedeni) ve sanatın alıcısı (seyirci) arasındaki bağın analizidir. Oyuncunun dramaturjisi ile sanat ontolojisinin bir sanat eserinin “varlığı” adına yaptığı tarif, bu anlamda da bir örtüşme göstermektedir.

Bu noktada kinestetik etkinin sanat ontolojisinde tariflenen diğer bir unsur; yani estetik hazza karşılık geldiğini söylemek mümkündür. Theodor Lipps’in estetik haz açıklamasını hatırlarsak; “estetik haz, insanın kendi dışında bulunan bir objede kendi kendinden haz duymasıdır” (Lipps’den aktaran Tunalı, 2011, s. 50) demektir. Bu tarif kinestetik etkiyle birebir uymakta ve oyuncunun dramaturjisi ile sanat ontolojisi arasındaki bağın son aşamasını (sanat eserinin oluşumu) ifade etmektedir.

5. SONUÇ

Bu çalışmada, oyuncunun kendi eylemselliği ve sanatı diğer bir ifadeyle oyunculuk edimi, alanda kabul görmüş kaynaklar rehberliğinde, oyunculuğa ait fiziksel deneyim üzerinden kavramsallaştırılmaya çalışılmıştır. Oyunculuk eylemini tanımlaması adına “oyuncunun dramaturjisi” kavramı merkeze alınmıştır. Bu anlamda “ruhsal tekniğin” oyunculuk algısında ve eğitiminde uzun bir süreci kapsayan, günümüzde de varlığını sürdüren etkisine alternatif bir hareket noktası tercih edilmiştir.

Oyuncunun dramaturjisi kavramı analiz edilirken ve çalışmanın kavram seti oluşturulurken;

- Tiyatro antropolojisinin; anlatım öncesi, gündelik ve gündelik dışı hareket, denge, karşıtlıkların dansı başlıkları, çalışma alanından seçilmiş ve ayrılmıştır. Bu kavramlar üzerinde yorumlamaya giderek ve farklı kaynaklar kullanarak, yeni bir yapılandırma ve ilişki ortaya çıkarılmıştır.
- Dramaturji kavramı salt metinle olan ilişkisi içinde değerlendirilmemiş gösterimcinin ve gösterimin tüm unsurları üzerinden düşünülmüştür. Yanı sıra dramaturji bir eylem olarak analiz edilmiş, sanat ontolojisi aracılığıyla ele alınmış ve dramaturji çalışması da bu anlamda oyunculuk kavramına benzer şekilde bir oluş içerisinde yorumlanmıştır. Bu sayede gösterimin ve gösterimcinin ontik varlığının yorumlaması yapılabilmektedir.
- Konstantin Stanislavski ve sonrası dönem oyunculuk araştırmalarında, oyuncunun “fiziksel varlığı, devinimi ve bedeni” başlığı içindeki problematik esas alınmıştır. Vsevolod Meyerhold ve Jerzy Grotowski’nin çalışmalarından referansla bir izlek oluşturulmuş ve söz konusu sürecin son halkası olan Eugenio Barba’nın çalışmaları bu açıyla değerlendirilmiştir.

Elde edilen veriler ışığında oyuncunun dramaturjisi kavramına ve kavramın işleyişine dair şu sonuçlara ulaşılmıştır.

Oyuncunun dramaturjisi; oyuncunun beden-bilinci aracılığıyla gerçekleştirdiği, en küçük gerçek hareket olan dürtüden başlayıp, algılanabilir gerçek bir hareket olan, organik harekete ve oradan da seyircinin algılayışına varan süreci tanımlamaktadır. Oyuncunun bu eyleminin alımlanması sonucunda, seyircide kinestetik bir etki ya da diğer ifade biçimiyle, devinduyum gerçekleşir. Tüm bu hareketlilik, oyunculuk eyleminin

somut temellerinden doğan ve gösterim ile gösterimcinin en temel ilkesi olan, oyuncunun dramaturjisinin safhalarını ifade eder.

Omurilikteki itkiyle başlayıp, seyircinin algıladığı hareketlilik üzerinden yaşadığı devinduyumla devam eden süreç; oyuncunun dramaturjisine ait bir dizi iç ve dış hareketliliğin sonucudur. Bu anlamda oyuncunun dramaturjisi; anlatım öncesi, gündelik ve gündelik-dışı hareket, denge / karşıtlıkların dansı, itki, alt hareket dizisi, hareket dizisi, organik varlık-hareket ve kinestetik etki unsurlarını içermektedir. Tüm bu unsurlar aynı zamanda kendi başına özerk birer süreç ve harekettir.

Oyunculuk hareketliliğini analiz etmeye çalışan bu yapıda itki (dürtü); alt hareket dizisi ve hareket dizisi ile etkileşim halindedir. Bu üç unsurun kendi içindeki devinimiyle beraber bir dış katmanda gündelik ve gündelik-dışı (performans) hareketlilikle ilişkisi vardır. Yine gündelik ve gündelik-dışı hareketlilik de hem kendi içinde devinir hem de itki ve hareket dizileriyle temas halindedir. Dolayısıyla; gündelik ve gündelik-dışı hareket ile denge; süreç içinde aktif bir şekilde var olup, oyuncu adına çalışmanın ve gösterimin koşullarından biri haline gelir.

Bu noktada beden-bilinç; her türlü ikilik olarak tanımlayabileceğimiz, tiyatro antropolojisinde “karşıtlıkların dansı” olarak nitelenen, bir çeşit denge unsuruyla da varlığını organik düzleme taşır. En dış katmandaysa bu süreç, anlatım öncesi olarak nitelendirilmektedir. Tüm bu etkinliğin sonucunda; oyuncunun dramaturjisinin en önemli koşulu olan kinestetik etki gerçekleşir. Kinestetik etki; seyircinin görünür olan gerçek eyleme gösterdiği tepki yani devinduyumdur.

Tüm bu süreç belirli bir akışla ya da çizgisel bir yapıda oluşmaz. Her organik varlıkta var olan prensiplere benzer şekilde, aynı anda doğan etkileşimlerin eşzamanlılığı ile yaşanmaktadır. Oyuncunun dramaturjisi bahsettiğimiz yapı içerisinde gerçekleşirken, oyuncunun beden-hareketliliği sayesinde sahneye ait ikinci bir doğa yani *bios* var edilmiş olur (Bkz. Tablo 4.1.).

Buradan bakıldığında oyuncunun dramaturjisi, bir oyunculuk metodu ya da sistemi değil, oyunculuk sanatını yine oyuncunun fiziksel varlığında ve eyleminde görerek açıklamaya, analiz etmeye çalışan bir modeldir. Buna karşın oyuncu, söz konusu oyuncunun dramaturjisinin unsurlarını kendine mal edercesine kavradığında, gündelik zaman-uzamdan bir kopuş gerçekleştirerek gerçek eyleme ulaşma noktasında önemli bir yol kat edecektir. Bu kavrayış; sahne bios'unu yaratacak olan kararlı bir beden/hareketliğin de koşulu olarak görülebilir. Oyuncunun kendi sanatını kendi

dramaturjisi üzerinden var etmesi, oyunun yanı sıra kendi varlığı üzerinde de ikinci bir doğa yaratabilmesi anlamına gelmektedir. Oyunculuk sanatını var eden ve oyuncuyu bir sanatçıya dönüştüren eylemin kaynağını da burada aramak mümkündür.

Çalışmamızda bu sorgulama başka bir boyutuyla da araştırılmış, oyuncunun (ve bedeninin) tiyatro ya da gösterim sanatı içindeki varlığı, sanat ontoloji ışığında değerlendirilmiştir. Ulaşılan sonuçtaysa oyuncunun dramaturjisine benzer bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu yapıda; oyuncunun bedeni sanat malzemesi, oyuncu ise gösterim sanatının malzemesini (bedenini) dönüştüren ve bu sanatı var eden asal unsur olarak görülmüştür. Bu noktada oyuncunun kendi beden hareketliliği; diğer tüm unsurların varlığını ve devinimini aktaran bir bütüncül sanat eseri, anlatının somutlaşmış nesnesi olmaktadır. Oyuncunun dramaturjisinin söz konusu somut varlığı, onun gösterimin doğası içinde diğer oyuncuların varlığıyla yani dramaturjileriyle bir arada deviniminin de koşulu olarak görülebilir.

Bir diğer taraftan söz konusu hareketliliği kavramak, oyuncunun kendi çalışma ve performans sistemi üzerinde daha etkin bir varlık göstermesine sebep olabilecektir. Bu yolla oyuncu, kendi kurallarını yaratmanın yanında kendi kurallarını çiğnemeyi de başarabilir. En nihayetinde oyuncunun dramaturjisine dair kavrayış; oyuncunun kendi çalışma biçimini oluşturabileceği yapıya dair atılmış bir adım olacak ve bir safhada Barba'nın tanımıyla "öğrenmeyi öğrenmeye" dönüşebilecektir.

KAYNAKÇA

- Asunakutlu, T. ve Coşkun, B. (2005). Frederick Winslow Taylor ve fizyolojik örgüt kuramı. *Sosyal Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 1(10), 157-176.
- Atay, H. (1996). Semantik. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (7). Retrieved from <http://erciyes.dergipark.gov.tr/erusosbilder/issue/23740/252848>. (Erişim tarihi: 08.03.2018)
- Barba, E. (1995). *The paper canoe: a guide to theatre anthropology*. London and New York: Routledge.
- Barba, E. (2000). The Deep Order Called Turbulence The Three Faces of Dramaturgy. *TDR/The Drama Review*, 44(4), 56-66.
- Barba, E. (2010). *On directing and dramaturgy: burning the house*. London ; New York: Routledge.
- Barba, E. ve Savarese, N. (2017). *Oyuncunun gizli sanatı tiyatro antropolojisi sözlüğü*. (Çev: A. Candan). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Benedetti, J. (2007). *The art of the actor: the essential history of acting, from classical times to the present day*. New York: Routledge.
- Braun, E. (1998). *Meyerhold: a revolution in theatre*. London: Methuen.
- Carlson, M. (2007). *Tiyatro teorileri Yunanlılardan bugüne tarihsel ve eleştirel bir inceleme*. (Çev: E. Buğlalılar, B. Yıldırım). Ankara: De Ki Yayım.
- Chemi, T. (2017). *A theatre laboratory approach to pedagogy and creativity: odin teatret and group learning* (1st edition). New York, NY: Springer Berlin Heidelberg.
- Çelebi, V. (2014). Nicolai Hartmann'ın Yeni Ontolojisinde Varlık ve Değer İlişkisi. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 7(2), 74-97.
- Çevik, K. (2003). Derinlikli fiziksel devinimin önemi ve birbirinin devamı iki usta: K.S. Stanislawski, J. Grotowski K. S. Stanislawski und J. Grotowski - zwei Meister des Theaters: über die Wichtigkeit der physisch. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, (15), 4-35.
- Dursun, Y. (2014). *Oyunun ontolojisi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Dürüşken, Ç., Çoraklı, E. (2017). Antik çağda hermenia. Ş. Öztürk, K. Ökten (Ed.), *Hermeneutik içinde* (59-77). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gordon, M. (2002). Meyerhold's Biomechanics. P. B. Zarilli (Ed.), *Acting (re)considered içinde* (106-128). London and New York: Routledge.

- Grondin, J. (2017). Hermeneutik. Ş. Öztürk, K. Ökten (Ed.), *Hermeneutik içinde* (7-41). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Grotowski, J. (1968). *Towards a poor theatre*. New York: Touchstone Books.
- Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S. ve Yolsal, Ü. H. (2008). *Felsefe sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hartmann, N. (1998). *Ontolojinin ışığında bilgi, die erkenntnis im lichte der ontologie*. (Çev: H. Tepe). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Huizinga, J. (1995). *Homo Ludens*. (Çev: M. A. Kılıçbay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Innes, C. (2010). *Avant-garde tiyatrosu*. (Çev: B. Güçbilmez, A. V. Kahraman). Ankara: Dost Kitabevi.
- İpşiroğlu, Z. (2013). *Dramaturgi: tiyatrosu düşünsellik*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Karaboğa, K. (2011). *Oyunculuk sanatında yöntem ve paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Kocabay, H. K. (2002). Kültürlerarası etkileşim ve Eugenio Barba tiyatrosu. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, (1), 106-117.
- Korad Birkiye, S. (2006). Kültürlerarası Tiyatro ve Grotowski. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 1 (2), 17-32. Retrieved from <http://dergipark.gov.tr/ydrama/issue/23800/253635>. (Erişim tarihi: 11.03.2018)
- Ledger, A. (2014). *Odin teatret: theatre in a new century*. London: Palgrave Macmillan.
- Nutku, H. (2001). *Oyun sanatbilimi dramaturgi*. İstanbul: Mitos & Boyut Yayınları.
- Poli, R., Scognamiglio, C. and Tremblay, F. (Ed.). (2011). *The philosophy of Nicolai Hartmann*. Berlin and Boston: De Gruyter.
- Richards, T. (2005), *Grotowski ile fiziksel eylemler üzerine çalışmak*. (Çev: A. Candan, H. Yıldız). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Stanislavski, K. (2009). *Bir rol yaratmak*. (Çev: B. Tanyel, F. Güllü, Ç. Genç). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Storm, W. (2016). *Dramaturgy and dramatic character: a long view*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sullivan, L. E. (Ed.). (2009). *The SAGE glossary of the social and behavioral sciences*. London ; Thousand Oaks, CA: SAGE.
- Tunalı, İ. (2011). *Sanat ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Turner, J. (2004). *Eugenio Barba*. London and New York: Routledge.

- Watson, I. (2010). Training with Eugenio Barba: acting principles, the pre-expressive and ‘personal temperature’. A. Hodge (Ed.), *Actor training* içinde (237-249). London and New York: Routledge.
- Wolford, L. (2010). Grotowski’s vision of the actor: the search for contact. A. Hodge (Ed.), *Actor training* içinde (199-214). London and New York: Routledge.
- Worrall, N. (2003). *The Moscow Art Theatre*. London: Routledge.



ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Umut Barış Taşdemir
Yabancı Dil : İngilizce
Doğum Yeri ve Yılı : Ankara / 1991
E-posta : umutbaristasdemir@anadolu.edu.tr
umutbaristasdemir@gmail.com

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2009, Ankara Üniversitesi, DTCF, Tiyatro Bölümü, Oyunculuk Anasanat Dalı.
- 2017-2018, Araştırma Görevlisi, Nişantaşı Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetimi.