



KADIR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
FİLM VE DRAMA ANABİLİM DALI

**GÜNDELİK-DIŞI SAHNE DAVRANIŞI: ODİN
TİYATROSU'NDA OYUNCULUK ÇALIŞMASI**

DİLA OKUŞ

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, HAZİRAN, 2020

GÜNDELİK-DIŞI SAHNE DAVRANIŞI: ODİN TİYATROSU'NDA OYUNCULUK ÇALIŞMASI

DİLA OKUŞ

DANIŞMAN: PROF. DR. ÇETİN SARIKARTAL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Film ve Drama Anabilim Dalı Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla Kadir Has Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'ne teslim edilmiştir.

İSTANBUL, HAZİRAN, 2020

Ben, DİLA OKUŞ;

Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.

DİLA OKUŞ

KABUL VE ONAY

DİLA OKUŞ tarafından hazırlanan GÜNDELİK-DIŞI SAHNE DAVRANIŞI: ODİN TİYATROSU'NDA OYUNCULUK ÇALIŞMASI başlıklı bu çalışma **26.06.2020** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Çetin Sarıkartal (Danışman)
Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil
Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı

Kadir Has Üniversitesi
Kadir Has Üniversitesi
İstanbul Üniversitesi

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

İMZA
Müdür
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
ONAY TARİHİ:

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ.....	iv
GİRİŞ	1
1. GÜNDELİK-DIŞI OYUNCULUK TEKNİĞİNİN GELİŞİMİ.....	7
1.1. Stanislavski, ‘sistem’ ve Fiziksel Eylem Metodu	7
1.2. Meyerhold, Stilize Tiyatro ve Biyomekanik	25
1.3. Grotowski, Yoksul Tiyatro ve Bütünsel Edim.....	39
2. ODİN TİYATROSU ve TİYATRO ANTROPOLOJİSİNDE GÜNDELİK-DIŞI OYUNCULUK TEKNİĞİ	53
2.1. Eugenio Barba, Odin Tiyatrosu ve Tiyatro Antropolojisi	53
2.2. Tiyatro Antropolojisinde Gündelik-Dışı Sahne Davranışının Temelleri.....	64
2.2.1. Organiklik ve gerçek eylem.....	67
2.2.2. İtki ve <i>sats</i>	70
2.2.3. Yinelenen ilkeler.....	72
2.3. Odin Tiyatrosu’nda Oyunculuk Çalışmaları	79
2.3.1. Oyuncunun kendisiyle çalışması: Egzersiz	80
2.3.2. Performansa yönelik çalışmalar: Doğaçlama ve kompozisyon	85
3. OYUNCUNUN GÜNDELİK-DIŞI TEKNİĞİNİN İZLEYİCİ İLE KURDUĞU İLETİŞİM	90
3.1. Organik Dramaturji ve Kinestetik Duyum	91
3.2. Oyuncunun Skor Üzerine Çalışması.....	98
SONUÇ.....	104
KAYNAKÇA.....	113
EKLER.....	119
ÖZGEÇMİŞ	133

ÖZET

OKUŞ, DİLA. *GÜNDELİK-DIŞI SAHNE DAVRANIŞI: ODİN TİYATROSU'NDA OYUNCULUK ÇALIŞMASI*, YÜKSEK LİSANS TEZİ. İstanbul, 2020.

20. yüzyıl tiyatro düşüncesini etkileyen Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold ve Jerzy Grotowski, oyunculuk sanatının teatral estetik içindeki yeri üzerine kapsamlı çalışmalar yürütmüşlerdir. Bu tiyatro insanları, oyuncuların, hedefledikleri teatral estetiği hayata geçirebilmek için sistematik egzersizler yapmaları ve sahne üzerinde gündelik hayattakinden farklı bir davranış biçimi geliştirmeleri gerektiğine vurgu yapmışlardır ve yaptıkları çalışmalarla, oyunculuğa dair kuramsal çalışmaların önü açılmıştır. Tiyatro sahnesinde kurgulanan gerçekliğin, gündelik gerçeklik ile ilişkisi ne boyutta olursa olsun, sahne üzerinde kurgulanan bir gösterimin içinde hareket edecek oyuncunun, gündelik yaşamda sergilediği otomatikleşmiş davranış biçimini bir kenara bırakması, sahne üzerindeki bağlamın gerekleri çerçevesinde şekillenmiş bir teknik geliştirmesi gerekmektedir. Bu anlamda, oyuncunun izleyici ile iletişiminin biçim ve niteliği geliştirilen tekniğe bağlıdır. Bu çalışmada, Odin Tiyatrosu'nda oyuncunun gündelik-dışı sahne davranışının temelleri ve oyuncunun tekniğinin üzerine kurulu olduğu yinelenen ilkeler; çalışmaları 20. yüzyıl tiyatrosuna yön veren Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold ve Jerzy Grotowski'nin yaklaşımları ışığında ortaya konmaktadır. Odin Tiyatrosu performanslarında, oyuncu ve izleyici iletişimi, oyunculuk faaliyeti üzerinden, Eugenio Barba'nın organik dramaturji kavramı ile analiz edilmektedir. Oyunculuk egzersizleri ile gündelik-dışı sahne davranışını geliştiren oyuncunun, performansa yönelik skor oluşturma ve skor üzerine çalışma faaliyeti, teatral bir araç olarak ele alınmakta ve oyuncunun bu faaliyet üzerinden izleyici ile iletişim kurma biçimi tartışılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Oyunculuk, Oyunculuk Çalışması, Gündelik-Dışı Teknik, Tiyatro Antropolojisi, Odin Tiyatrosu, Eugenio Barba, Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski

ABSTRACT

OKUŞ, DİLA. *EXTRA-DAILY STAGE BEHAVIOUR: ACTOR TRAINING AT ODIN THEATRE*, YÜKSEK LİSANS TEZİ. İstanbul, 2020.

Directors who affected 20th century theatre thought, Konstantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold and Jerzy Grotowski, conducted comprehensive studies on the position of acting through theatrical aesthetic. In order to realize the theatrical aesthetic that they aim, those theatre people emphasized actors need to practice systematic exercises and develop particular stage behaviour different than daily behaviour. Thanks to all their studies, theoretical studies on acting had led up. The actor who is going to act among the reality that fictionalized on theatre stage, no matter the strength of its relationship with daily reality, has to leave the automatized daily behaviour and develop a technique that is built upon the necessities of the stage context. In that sense, the form and quality of the communication between the actor and the spectator absolutely dependent on the actors technique. In this dissertation, the basis of extra-daily stage behaviour of actors in Odin Theatre and the recurring principles as the foundation of actors' technique is being mentioned in consideration of approaches and studies of directors who strongly affected the theatre approach that developed through 20th century Stanislavsky, Meyerhold and Grotowski. The relationship between the actor and the spectator in Odin performances is being analysed through acting practices, with the help of the concept of organic dramaturgy, which is mentioned by Eugenio Barba. The practice of creation and elaboration of score of the actor, who developed extra-daily stage behaviour through acting exercises, is being taken as a theatrical tool and the actors communication with the spectator is being discussed through this activity.

Key Words: Acting, Actor Training, Extra-daily technique, Theatre Anthropology, Odin Theatre, Eugenio Barba, Konstantin Stanislavsky, Vsevolod Meyerhold, Jerzy Grotowski.

ÖNSÖZ

2018 yılının Ocak ayında Odin Tiyatrosu'nda Carolina Pizzarro ve Donald Kitt tarafından gerçekleştirilen *Feats of Performing* adlı atölye çalışmasına katılma fırsatı buldum. Bu atölyenin ardından Mayıs ve Haziran aylarında dünyanın farklı ülkelerinden oyuncu ve müzisyenlerin yer aldığı *Ikarus Stage Arts*'ın bir parçası olarak, Holstebro'da düzenlenen *Centauro Village* festivali için tekrar Odin Tiyatrosu'na döndüm. İki ay boyunca, hem Odin Tiyatrosu'nun oyunculuk yaklaşımının merkezde olduğu yoğun bir atölye dönemini, hem de atölye sonucunda hazırladığımız performans festival kapsamında icra ederek çalışmamızın izleyici ile buluşmasını deneyimleme imkânı buldum. *Ikarus Stage Arts*'ta ve Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Bölümü İleri Oyunculuk derslerinde yürüttüğüm çalışma, birbirinden çok farklı basamakların izlenmesini gerektirse de, oyuncu olarak yola çıktığım noktaların güçlü bir ortaklık taşıdığını hissetmekteydim. Bu iki çalışmanın birbirini besleme biçiminin, oyunculuğa dair herhangi bir pratiğin oyuncunun tekniğini güçlendirmesinden öte, oyunculuk sanatının ortak zeminini büyütmesinden kaynaklandığına inanmaktaydım. Ders dönemimin ardından bu ortaklığın kaynakları üzerine düşünebilmek için, bu oyunculuk yaklaşımlarının etkilendikleri oyunculuk yöntemleri ile ilişkilerine bakmaya ve tez çalışmamı bu doğrultuda şekillendirmeye karar verdim. Bu doğrultuda 2019 Ağustos ayında Odin Tiyatrosu'nda dünyanın pek çok farklı ülkesinden sanatçı ve araştırmacıların bir araya geldiği, *Odin Week Festival*'e katıldım ve Odin Tiyatrosu repertuarında hala oynanan tüm performansları izleme, oyuncular ile atölye çalışmalarına katılma, görüşmeler yapma ve Odin Tiyatrosu'nda gündelik-dışı tekniği, hem izleyici hem de oyuncu olarak yakından irdeleme imkânı buldum. Araştırmam süresince bir oyunculuk yaklaşımını gerçek anlamda kavrayabilmek için, tarihsel bir bağlam içinde bakmanın önemini bir kere daha anladım. Bu nedenle, bu çalışmada oyuncunun gündelik-dışı sahne davranışı, Odin Tiyatrosu'nda oyunculuk çalışması, 20. Yüzyıldan itibaren tiyatro düşüncesine yön vermiş ve kendi estetik yaklaşımları doğrultusunda geliştirdikleri oyunculuk kuramları ile yer yer çatışıp, yer yer uzlaşarak etkileşim içinde olmuş tiyatro insanlarının çalışmaları ışığında tartışılmaktadır.

Yüksek lisans eğitimim boyunca her zaman yanımda olan hocam ve tez danışmanım

Prof. Dr. Çetin Sarıkartal'a destekleri için ne kadar teşekkür etsem azdır. Tez jürimde yer alan Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil ve Dr. Öğr. Üyesi Oğuz Arıcı'ya, Kadir Has Üniversitesi'ndeki hocalarım Prof. Dr. Dikmen Gürün ve Dr. Öğr. Üyesi Özlem Hemiş'e, yaptığı çalışmalarla yol gösterici olan Prof. Dr. Kerem Karaboğa'ya, yüksek lisans eğitimimin başından itibaren desteğini esirgemeyen Dr. Öğr. Üyesi Nilgün Firidinoğlu'na çok teşekkür ederim. Odin Tiyatrosu'na ilk gittiğim dönemde bana ilham veren ve *Ikarus Stage Arts*'ın bir parçası olmama vesile olan Donald Kitt, Carolina Pizzaro ve Luis Alonso'ya, bu tezi hazırlama sürecimde benimle görüşme yapmayı kabul eden, deneyim ve birikimini büyük bir cömertlikle paylaşan Eugenio Barba, Julia Varley ve Roberta Carreri'ye, araştırmam sırasında tiyatronun arşivine ulaşmamı sağlayan Odin Tiyatrosu Arşivi'ne ve Simon Dragone'a, birlikte deneyip, birlikte yanıldığımız ve denemeye devam etme motivasyonunu birlikte bulduğumuz *Ikarus Stage Arts*'taki tüm çalışma arkadaşlarıma çok teşekkür ederim. Bu tezi yazma sürecimde yaşadığım stresli zamanlarda bana destek olan tüm arkadaşlarıma, İngilizce kaynakların çevirisinde düzelti desteği veren Ayşe Özşahin'e, beni her konuda cesaretlendiren ve bütün süreç boyunca yanımda olan İstek Serhan Erbek'e, tiyatro yapmamı daima destekleyen ve bana inanan ailem Fikret Okuş ve Neslihan Okuş'a destekleri ve emekleri için çok teşekkür ederim.

Bu çalışma TÜBİTAK 2211 Yurt İçi Lisansüstü Burs Programı tarafından desteklenmiştir.

GİRİŞ

*İcracı eylemi yeniden yaşamaz, eylemin yaşamını yeniden yaratır.
(Barba: 2002: 31)*

Oyunculuk faaliyeti, oyuncunun sahne üzerinde yönetmenin kurmayı hedeflediği sahne dili ile tutarlı bir davranış biçimi geliştirmesini gerektirmektedir. Oyuncunun sahne davranışı, parçası olduğu sahne metninin gerekleri doğrultusunda şekillenmektedir. Bu anlamda oyunculuğun dekor, metin, ışık, ses, kostüm gibi teatral araçlardan biri olduğunu söylemek mümkündür. Gösterimin seyirci ile iletişimi, bu teatral araçlar aracılığı ile sağlanmaktadır. Oyuncu da diğer tüm araçlar gibi, sahne ve seyirci arasındaki iletişim kanallarından biridir. Odin Tiyatrosu'nun kurucusu ve yönetmeni Eugenio Barba, oyuncunun sahne davranışının gündelik-dışı bir tekniğe dayandığını belirtmektedir. Gündelik-dışı kavramını, özellikle Doğulu gösterim biçimlerinde karşımıza çıkan, kodlanmış gösterimlerindeki icracıların sahne davranış ilkelerini esas olarak kullanmaktadır. Ancak kurgulanmış tüm gösterim biçimlerinde, oyunun estetik yapısına bağlı olarak farklı ölçülerde de olsa, oyuncunun gündelik-dışı bir teknik kullandığını söylemek mümkündür. Sahne üzerinde metni ya da karakteri temel olarak kurgulanmış bir dünyada, oyuncular, gündelik davranış biçiminden farklı bir enerji kullanmak durumundadırlar. Bir gösterimde, gündelik gerçekliğin temsili asıl hedef olsa dahi, sahne üzerinde bir gerçeklik kurgulanmış olması, oyuncunun sahne davranışını da gündelik-dışı kılmaktadır. Sahne gerçekliği, gündelik gerçeklikten uzaklaştıkça oyuncunun gündelik-dışı tekniği köklerini derinleştirmektedir.

Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold ve Jerzy Grotowski, tiyatro çalışmalarında oyuncunun sahne davranışının ilkelerini geliştirmesinin yöntemi üzerine, kendi estetik yaklaşımları doğrultusunda 20. yüzyıl tiyatro akımlarını etkileyen önemli çalışmalar ortaya koymuş yönetmenlerdir. Eugenio Barba da kendi yöntem ve yaklaşımını geliştirirken bu yönetmenlerin çalışma ve önermelerinden önemli ölçüde beslenmiştir. Bu nedenle Barba'nın oyuncu ile çalışmasını ve Odin Tiyatrosu

oyuncularının sahne davranışı ilkelerini anlayabilmek için, bu yönetmenler ile kurulan ilişkinin ortaya konması gereklidir.

20. yüzyıl tiyatro tarihi yönetmenlerin sistematik bir oyunculuk yöntemi geliştirme, oyunculuk egzersizlerine, laboratuvar çalışmalarına önem verme eğilimlerinin hız kazandığı bir dönemdir. Konstantin Stanislavski, oyuncunun yaratıcılık ve yeteneğini ancak disiplinli teknikler aracılığı ile hayata geçirebileceğini öne sürerek, Avrupa ve Kuzey Amerika'da ilk oyunculuk eğitimi sistemini ortaya koymuştur. Stanislavski ve takipçileri sayesinde, oyunculuk eğitimi, 20. yüzyılda tiyatrodaki yenilenmenin merkezi haline gelmiştir (Hodge 2010: xviii). Diğer yandan tiyatro yönetmenlerinin, peşine düştükleri sahne estetiğinin oyunculuktan bağımsız düşünülemediğinin farkına varmaları, oyunculuk yöntemleri üzerine esaslı bir çalışma içine girmelerine ve bu alanda kapsamlı çalışmalar ortaya konmasına vesile olmuştur. Meyerhold'un Moskova Sanat Tiyatrosu stüdyosunda yürüttüğü *Triangles'in Ölümü* çalışması oyuncunun sahne davranışının yönetmenin sahneleme tekniğinin önemli bir parçası olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Meyerhold, Moskova Sanat Tiyatrosu ekolünden yetişmiş oyuncuların, hedeflediği sahnelemeyi gerçekleştirmede yetersiz olduklarını görmüş ve her sahneleme biçiminin kendi oyunculuk eğitimi olması gerektiğini vurgulamıştır. Stanislavski'nin Opera Stüdyosu, Meyerhold'un Meyerhold Stüdyosu, Grotowski'nin laboratuvarı ve Barba'nın Nordisk Theaterlaboratorium'u, oyunculuk üzerine gözlemlenebilir araştırmalar yapılan merkezler konumundadırlar. Tatiana Chemi, *A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity* kitabında sanatçıların, tiyatro laboratuvarlarında, çalışmalarındaki birincil hedeflerinin prodüksiyon üretmek değil, öğrenmek ve anlamak olduğunu belirtmektedir (Chemi 2018: 11). Dolayısıyla stüdyo ve laboratuvar gibi araştırma alanlarında, oyunculuk çalışmasının kendisi, prodüksiyon çalışmasından ayrı bir alana sahiptir. Oyunculuk çalışması ya da oyuncunun kendisi ile çalışması olarak nitelenen bu çalışmalar, yönetmenlerin araştırdıkları sahneleme biçimi ile son derece bağlantılıdır. Bu yönetmenlerin hepsinin estetik bir hedefi vardır ve bu hedefe ulaşmak için oyuncunun ne yapması gerektiğine dair çalışma yürütmekte ve yöntem sunmaktadırlar. Bu süreçte birbirlerinin ortaya koydukları çalışmaları göz önünde bulundurmakta, yer yer takip etmekte, yer yer ise kendi ihtiyaçları doğrultusunda ayrışmaktadırlar. Chemi, bu yönetmenlerin yaklaşımlarındaki çeşitliliğe

rağmen, oyunculuk çalışma ve araştırmalarına ayırdıkları alan anlamında tiyatro yapma faaliyetine ilişkin genel tavırlarının benzeştiğini öne sürmektedir (Chemi 2018). Bu nedenle bu çalışmada oyunculuk çalışmaları, yönetmenlerin bütünsel teatral yaklaşımları ve birbirleri ile olan ilişkileri bağlamında tartışılmaktadır.

Birinci bölümde, Stanislavski'den başlayarak, birbirlerinin takipçileri olduklarını kendileri de beyan eden Meyerhold ve Grotowski'nin; tiyatronun işlevi ve tiyatro faaliyeti içinde seyirciyi konumlandıkları pozisyon üzerine görüşleri, gündelik gerçeklik ile kurdukları ilişki ve buna bağlı olarak geliştirdikleri oyunculuk yöntemi, dönemlerinin sosyal-politik-bilimsel gelişmeleri ışığında ele alınmaktadır. Oyuncunun sahne davranışı konusunda Batıda ilk kapsamlı çalışmayı ortaya koyan yönetmen Konstantin Stanislavski'dir. Psiko-fiziksel oyunculuk tekniğinin güncel uygulayıcılarının ustası olmasının yanında, geliştirdiği oyunculuk çalışması yaklaşımı, farklı teknikler için de başlangıç noktası niteliği taşımaktadır. Bu nedenle gündelik-dışı sahne davranışının geliştirilmesi yönünde yapılan çalışmalara Stanislavski ile başlanmasını uygun bulmaktayım. Stanislavski sahne üzerinde banal olmayan bir gerçekçilik yaklaşımını benimsemektedir. Ona göre, gündelik yaşamdan anlatılmaya değer unsurlar seçilmeli ve teatral bir kompozisyon mantığı ile birleştirilmelidir. Ancak sahne üzerindeki her şey insani olması gerektiğini düşünmekte, bu nedenle oyunculukta gündelik gerçekliğe ait iletişim kodlarından uzaklaşmamaktadır.

Meyerhold ise çalışmalarında teatral olanı ön plana çıkarmaktadır. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun öğrencisi olan ve Stanislavski ile hem teatral hem de kişisel olarak yakın bir ilişkiye sahip Meyerhold, Stanislavski tarafından insani olandan uzaklaşmak ile eleştirilmektedir. Meyerhold, sahnede gerçekçi yaklaşımın uygulanma yöntemini çok iyi bilmekte ve bu bilgisi ile ona karşı yenilikçi denemelere kalkışmaktadır. Bu denemeler, oyuncunun sahne üzerinde her anlamda gündelik gerçeklik kurallarını bir kenara bırakarak yeni bir davranış biçimi geliştirmesinin egzersizlerini sunan biyomekanik çalışmasının doğmasına yol açmıştır. Meyerhold'un tiyatronun kendisine ait bir dil ve buna uygun bir oyunculuk biçimi geliştirme hedefi Barba'nın da dahil olduğu pek çok yönetmen için ilham kaynağı olmuştur.

Grotowski ise tiyatro çalışmalarında, insanın toplumsallaşmamış ilkel halinin keşfini amaçlayan bir çalışma yaklaşımı geliştirmiştir. Grotowski'ye göre toplumsal yaşamda sergilenen, uygarlık tarafından maskelenen davranış gerçek değildir. Gerçek olana ancak bu maskelerden kurtularak ulaşmak mümkündür. Bu anlamda tiyatro bir amaç değil, hakikate ulaşmak için bir araçtır. Grotowski bu arayışını, oyuncu ile itkiler üzerinde yürüttüğü çalışmalar aracılığı ile ilerletmiştir. İtki üzerine çalışmasının Stanislavski'nin fiziksel eylem metodunda ulaştığı noktayı ilerleterek şekillendiğini ifade etmektedir. Grotowski, sanatını gündelik yaşamı esas alan gerçekçi temelden uzaklaştırarak “daha üst bir düzeye ulaşmak için”, temeli bilmenin gerekliliğini vurgulamaktadır (Richards 2005: 140). Grotowski'nin oyuncular ile geliştirdiği sahne davranışı, hakikati gizleyen gündelik yaşamın davranış kodlarından “özgürleşmeyi” amaçlamakta, dolayısıyla gündelik-dışı tekniğin gelişiminde önemli rol oynamaktadır.

İkinci bölümde, Eugenio Barba tarafından, Odin Tiyatrosu çatısı altında yürütülen oyunculuk çalışmalarının ve gündelik-dışı sahne davranışının, Stanislavski, Meyerhold ve Grotowski'nin çalışmaları ve Tiyatro Antropolojisi ilkeleri ile bağlantılı olarak nasıl şekillendiği ortaya konmaktadır. Barba, oyunculuk çalışmasının iki kaynağının, “oyuncunun gündelik tepkilerini kırmaya yönelik öğrenilmiş beden tekniklerinin kullanılması” ve “performans sırasında enerji kullanımını gerektiren kodlanmış ilkeler” (Hodge 2010: xxiii) olduğunu belirtmektedir. Bunlar oyuncunun gündelik-dışı sahne davranışının da kaynaklarıdır. Her ne kadar oyunculuk yöntemini gündelik-dışı teknik kavramı ile tanımlayan ilk kişi Barba olsa da bu tekniğin nasıl inşa edileceği yönünde çalışma yapan ilk ya da tek yönetmen değildir. Ancak Holstebro'da uzun yıllardır oyunculuk üzerine sistematik bir araştırma yapılıyor olması, prodüksiyonlarda oyuncunun ve oyuncunun eyleminin merkezi konumda olması hem Barba'nın hem de Odin Tiyatrosu oyuncularının kendi ağızlarından çalışmalarını paylaştıkları yazılı kaynakların varlığı, çalışmalarının atölye ve buluşmalar aracılığı ile düzenli olarak halka açılarak ulaşılabilir ve gözlemlenebilir kılınması, Odin Tiyatrosu üzerine çalışmayı seçmemin sebeplerini oluşturmaktadır.

Odin Tiyatrosu'nda oyuncunun gündelik-dışı sahne davranışı, Tiyatro Antropolojisi araştırma alanının bulguları üzerinde şekillenmektedir. Bu bulgulardan hareketle,

oyuncunun sahne davranışının temellerinin organiklik kavramı, gerçek eylem, itki, *sats* ve yinelenen ilkeler ile açıklanması mümkündür. Organiklik ve gerçek eylem kavramları oyuncunun sahne yaşantısının kurgusal ama hakiki doğasının niteliğini açıklamaktadır. İtki, gerçek eylemin icrasının dayandığı başlangıç anını, *sats* ise icranın ritmik kompozisyonunu açıklamaları itibariyle oyuncunun davranış kurallarına yön vermektedir. Barba'nın *Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology* kitabında yinelenen ilkeler olarak adlandırdığı davranış ilkeleri ise oyuncunun sahne üzerinde eylemlerini icra ederken kendisini içine koyduğu fiziksel sınırlamaları tarif etmektedir. Oyuncuların bu ilkeleri sahne üzerinde nasıl uyguladıkları ise, oyuncuların kendi kendilerine yaptıkları egzersizler ve performansa yönelik doğaçlama ve kompozisyon çalışmaları üzerinden anlatılmaktadır. Oyuncunun sahne davranışının temelleri ve oyunculuk çalışmaları, Eugenio Barba ve Odin Tiyatrosu oyuncularından Julia Varley, Roberta Carreri tarafından yazılmış kitap ve makaleler, 2019 Odin Haftası Festivali sırasında katıldığım atölye ve seminerlerden derlenen notlar ve gerçekleştirdiğim birebir görüşmeler ışığında tartışılmaktadır.

Üçüncü bölümde ise Odin Tiyatrosu'nda oyuncunun, gündelik-dışı sahne davranışının izleyici¹ ile kurduğu iletişim açıklanmaktadır. Barba, bir oyunun, farklı dramaturji katmanlarının bir araya gelmesi ile oluştuğunu belirtmektedir. Bu katmanlar içinde, oyuncunun oyunculuk faaliyetini organik dramaturji olarak adlandırmaktadır. Bu anlamda oyuncu, izleyici ile kendi faaliyeti üzerinden iletişim kurmakta, oyunculuk yöntemi ve oyuncunun sahne davranışı, izleyici ile kurulan iletişimin yöntemi haline gelmektedir. İkinci bölümde temelleri açıklanan sahne davranışının, üçüncü bölümde pratik olarak nasıl işlev kazandığı örneklenmektedir. Oyuncunun gündelik-dışı sahne davranışı, izleyicinin duyuları üzerinde etkili olmaktadır ve iletişimin bir boyutu duyusal düzlemde gerçekleşmektedir. Harekete dayalı bu etkilenim alanı kinestetik duyum kavramıyla, oyuncunun bu etkiyi meydana getirmek için yürüttüğü çalışma ise skor oluşturma süreciyle açıklanmaya çalışılacaktır.

¹Barba seyirci (audience) yerine izleyici (spectator) kavramını kullanmaktadır. Bu tercihte icracı dışındaki kişilerin aktif katılımına vurgu yapma kaygısı belirleyici olmaktadır. Tezde Odin Tiyatrosu'nun tartışıldığı ilgili bölümlerde bu kullanıma sadık kalınmıştır.

Tez kapsamında, oyuncunun çalışması, sözsüz bedensel aksiyon çalışmaları ile sınırlandırılmış, oyuncunun metin üzerine yaptığı çalışma dışarıda bırakılmıştır. Kuşkusuz metin bir gösterimin izleyici ile kurduğu iletişimin temel belirleyenlerindendir ancak tezin kapsamı gereği bedensel eylemlere odaklanılmaktadır. Bu tercihte araştırma konusu olan Odin Tiyatrosu'nda bedensel çalışmanın, metinden daha kurucu bir role sahip olmasının etkisi söz konusudur. Bunun en önemli sebebi; Odin Tiyatrosu'nun ana dili Norveççe olan oyuncular ve ana dili İtalyanca olan bir yönetmen ile kurulmuş ve kuruluşundan çok kısa süre sonra Danimarka'ya taşınan tiyatronun, ana dili Danca olan bir izleyici grubuna hitap etmesi sebebiyle, gösterimlerinde sözü değil bedensel ifadeyi merkeze alma zorunluluğunun ortaya çıkmasıdır. Bu nedenle Odin Tiyatrosu performanslarında Julia Varley'nin *Dead Brother* isimli çalışma gösteriminde vurguladığı üzere, gösterimin alt metni genellikle fiziksel aksiyonla verilmektedir. Bedensel çalışma metin ile birleştirildiğinde ortaya çıkan etki üzerine yapılacak benzer bir çalışma ile araştırmanın kapsamının genişletilmesi mümkündür. Eugenio Barba'nın tiyatrosu ve oyunculuk çalışmasını üzerine kurduğu ilkeler, Tiyatro Antropolojisi araştırma alanı hem Doğulu hem de Batılı gösterim biçimlerindeki oyuncunun sahne yaşamının ilkelerini araştırmaktadır. Ancak bu çalışma, oyunculuk çalışmalarını yöntemselleştirme çabası taşıyan yönetmenlerin Odin Tiyatrosu oyunculuk çalışmalarına etkilerinin tartışılması ile sınırlandırılmıştır. Bu çerçevenin başka yönetmen ve oyuncuların ilişkilerinin de dahil edilmesi ile genişletilmesi mümkündür. Bu çalışmanın, bir oyunculuk yaklaşımını analiz ederken, yaklaşımın, tarihsel olarak birbirinin takipçisi olan oyunculuk yöntemleri ile ilişkisi ve kendi döneminin koşulları çerçevesinde değerlendirilmesinin gerekliliğini vurgulayacağını umuyorum.

1. GÜNDELİK-DIŞI OYUNCULUK TEKNİĞİNİN GELİŞİMİ

1.1. Stanislavski, 'sistem' ve Fiziksel Eylem Metodu

Konstantin Sergeyeviç Alekseyev Stanislavski, 1938 yılında Moskova'da hayata gözlerini yumduğunda, tiyatro teorisyen ve uygulayıcılarına büyük bir miras bırakmıştır. Stanislavski 'sistem'², tiyatro sanatına bütünlüklü bir yaklaşım geliştiren, oyunculuk için sistematik bir yöntem sunan yazılı bir kaynaktır. Bu sebeple, Stanislavski'nin birinci kuşak takipçilerinden günümüze kadar pek çok tiyatro insanı için temel bir rehber olma özelliğini korumaktadır. Rose Whyman, Stanislavski'nin yaşamı boyunca oyunculuğa dair yanıtlamaya çalıştığı iki soruyu şöyle özetler; "aktör role duygusal ya da tinsel içeriği nasıl aşılır; bir performansı yıkıcı ya da mekanik hale getirmeden nasıl yineleyebilir?" (Whyman 2008: 23) Stanislavski'nin bu sorularının altında yatan düşünce; "Çarlık Tiyatroları'ndaki yıldız oyunculuğa dayalı, melodramatik klişelerle örülü" (Karaboğa 2018: 55) prodüksiyonlardaki oyunculuk karşısında, kendisinin büyük oyuncular olarak nitelediği, sahne üzerinde organik bir yaşantı kurabilen oyuncularadaki gerçekliğin arayışdır. Stanislavski sanat yaşamı boyunca bu soruların cevabını aramış, ulaştığı sonuçları kaydetmiş ve bunların kitapları aracılığı ile bizlere ulaşmasını sağlamıştır. Stanislavski'nin soruları, kendi deneyimi ile son derece ilişkilidir. Gençlik yıllarında akrabaları ile kurdukları grupta oyunculuk yapmış ve oyunlar sahnelemiştir. Bir yandan da Rusya'daki büyük tiyatrolarda sahnelenen oyunları izlemektedir. Ancak hem izlediklerini beğenmemekte hem de beğeneceği şekilde oynamak konusunda zorluk çekmektedir. Kendi oyunculuğunda yaşadığı problemleri çözme ihtiyacı, hayatı boyunca sürecekle araştırmasının tetikleyicisi olmuştur. Oyunculuk eğitimi almak için 1885 yılında drama okuluna girmiştir; ancak okulun ona sistematik bir çalışma yöntemi sunamayacağını kısa sürede fark etmiş ve üç hafta sonra okuldan ayrılmıştır (Benedetti 2012). Hayranı olduğu oyuncuların etkileyici olmalarının sebebi, "hakiki bir Rus tiyatrosunun başlangıcına ve hakiki bir Rus tarzının

²Stanislavski, 'sistem'in "değişmez ve katı olduğu düşüncesini engellemek için" bu sözcüğü tırnak içinde ve küçük harfle yazarak kullanmaktadır (Benedetti 2012). Tezde, Stanislavski'nin bu tercihiine sadık kalmak adına sistem sözcüğü tırnak içinde kullanılmaktadır.

(gerçekçiliğin) yaratımına yönelik ilk adımların atıldığı” Maly Tiyatrosu’nda eğitilmeleridir (Benedetti 2012: 22). Stanislavski’nin aradığı oyunculuk eğitimi, benimsediği gerçekçi yaklaşım içinden şekillenmeli ve bu yaklaşımın sanatsal ifadesine hizmet eden bir anlayış ile yürütülmelidir. Stanislavski gençlik yıllarında birlikte çalıştığı Rus oyuncu Glikerya Fetodova’dan çok şey öğrendiğini ve Fetodova’nın kendisini yönetmen olan eşi ile tanıştırmak onun bir oyununda oynamasını sağladığını anlatır. Bu oyunun provalarında, eleştirdiği tiyatrolara göre özgün bir model izlenmektedir, ancak belirli bir metot söz konusu değildir; oyuncular, yönetmenin istediklerini taklit yolu ile icra etmektedirler (Benedetti 2012: 33). Çalışmalarının ilk yıllarından itibaren aklını kurcalayan metot ihtiyacı gerek kendi oyunculuğunda yaşadığı karşılaşmalar gerekse Moskova Sanat Tiyatrosu’nun karşılaştığı teatral eleştiriler sebebiyle³ kendini göstermeye devam eder. 1905 Mart ayında sahnelenen *Bir Halk Düşmanı* oyununda Stanislavski “oyunculuğunun çıkmaz bir sokağa girmesi” ile yüzleşir (Whyman 2008: 54). Bu yüzleşmenin ardından, kafasındaki “bir oyuncunun yaratıcılığı nasıl canlandırılır ve diri tutulabilir; bu yaratıcı enerjinin üzerine bir prodüksiyon nasıl inşa edilebilir?” (Benedetti 2012: 43) soruları bir aşama daha somutlaşır.

Stanislavski’nin tiyatro anlayışını ve ‘sistem’ini şekillendiren iki temel unsur, kişisel deneyimleri ışığında oyunculuğa dair geliştirdiği sorular ve yaşadığı dönemdeki bilimsel ve siyasal gelişmeler olarak özetlenebilir. ‘sistem’in basamaklarının ve Stanislavski’nin düşünce ve önerilerinin anlaşılabilmesi için, teorik ve pratik önermeleri bu bağlam ile birlikte ele alınmalıdır. 19. yüzyıl boyunca ve 20. yüzyıl başlarında doğa ve felsefe alanlarında yürütülen bilimsel araştırmalar ve ulaşılan bulgular, Stanislavski’nin tiyatro ve oyunculuk üzerine yaptığı çalışmaları etkilemiştir.⁴ 19. yüzyıl başında Johan Gottlieb Fichte ve Georg Hegel’in “bilinci gerçekliğin temeli olarak gören” idealist felsefeleri ve Friederich Wilhelm von Schelling’in “doğa görünür

³Moskova Sanat Tiyatrosu, dönemin yenilikçi hareketleri, özellikle sembolizm, taraftarlarınca tutucu bulunmakta ve eleştirilmektedir. Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Karaboğa K., Yaralı, E. 2005. “‘Sistem’in Kısa Tarihi” *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 11: 117-159. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

⁴19.yüzyıl bilimsel gelişmelerinin Stanislavski’nin çalışmalarını nasıl etkilediğine dair detaylı bir araştırma için bkz. Whyman, R. 2008. *Oyunculukta Stanislavski Sistemi, Modern Performans Alanındaki Mirası ve Etkisi*. H. Gür (Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

tin, tin de görünmez doğadır” yaklaşımı ile başlattığı doğa felsefesi, Stanislavski’nin, “sanat ile doğanın uyum içinde olması” gerekliliğine dair düşüncesini etkilemiştir (Whyman 2008: 25). Edouard von Hartmann’ın etkisiyle bilinçaltı kavramı üzerine yapılan çalışmalar ve Teodule Ribot’un duyguların psikolojik temelleri olduğuna yönelik görüşleri, Stanislavski’nin “doğanın kendisinin bilinçaltı yaratıcılığı, sanatçının bilinçli psiko-tekniki yoluyla sağlanır” düşüncesini belirlemiştir (Whyman 2008: 26-27). Darwin’in *Türlerin Kökeni* kitabının 1859 yılında yayınlanması, doğa bilimleri üzerine yapılan çalışmaları temelden etkilemiş, “bilimsel yasanın keşfedilebilir olduğu” görüşünü tartışmaya açmış ve bu görüş Stanislavski’nin “oyunculuk sanatına dair bir metot” arayışına cesaret vermiştir. Pavlov’un koşullu refleks kuramı üzerine yürüttüğü çalışmalar ile “bireyin davranışının çevresiyle girdiği sabit bir etkileşim serisinden oluştuğu” görüşü, Darwin’in 1872’de yayınlanan “kalıtımın toplumsal davranışları açıklamada hiçbir rolü olmadığını” ortaya koyan *İnsan ve Hayvanların Beden Dili* çalışması ve devrim sonrası Rusya’da etkisini arttıran yeni materyalist felsefe, “insan doğasının köklü bir biçimde dönüştürülebileceği ve bunun gerçekleşmesini sağlayacak yöntemlerin mevcut olduğu” düşüncesinin gelişmesine yol açmıştır (Whyman 2008: 26-29). Stanislavski’nin oyunculuk araştırmalarını sistematik bir zeminde, bir metot çerçevesinde yürütme çabasının, etkisini her alanda arttıran bilimsel araştırmalarla ve sanatsal çalışmaların bilimselleştirilmesi yönündeki eğilim ile paralellik taşıdığını söylemek mümkündür;

...nesnel bilimsel araştırmalara verilen değer, edebiyat alanından sahne üstü üretime de sıçrayarak sanatı hızla bilimselleştirmiş ve özellikle insan varlığına, insan psikolojisine dair yeni bilimsel fikirlerin ortaya çıkışı sanatçıları sahne üstüne taşıyacakları insanları yeniden tanımlamaya, çağdaş istemler doğrultusunda yeni iletişim biçimleri aramaya kışkırtmıştır (Karaboğa 2018: 54).

Bilimsel araştırmaların bilgiyi ve gerçeği ortaya koyan yegâne yöntem olması yönündeki yaygın eğilimin yanında, bu düşünme biçimi 18. yüzyıldan beri Avrupa’da sanatı belirleyen romantizm düşüncesinin, 1840’larda Rusya’da özellikle edebiyat alanında etkisini arttıran gerçekçilik akımının gölgesinde kalmaya başladığı bir dönemde şekillenmektedir (Goldfrank, Hughes, Evtuhov, Stites 2004: 364). Romantizm akımının karakteristiği olan aşkın duygular, fantazyalar, kahramanlıklar karşısında, gerçek halkın, köylülerin hayatı ve hayatın gerçeklerinin temsilinin gerekliliği ön plana

çıkılmaktadır.⁵ Avrupa’da sanayi ve endüstrinin gelişmesi ile ortaya çıkan toplumsal krizlerin yarattığı atmosfer, tiyatronun, topluma karşı bir sorumluluk taşıması gerektiği düşüncesinin ağırlık kazanmasına yol açmıştır. Romantik tiyatro, seyircinin “aklına değil duygularına” seslenmektedir. Dolayısıyla seyirci sahne üzerindeki anlatımı kendi “düş gücüne ve duygu yoğunluğuna göre” değerlendirmekte ve temsil edilen gerçeklik bireysel düzeyde algılanmaktadır. Gerçekçi tiyatrodaki ise “gerçeğe benzerlik toplum ortamı içinde insanı ve onun toplum ilişkilerini göstermek, bilim ciddiyeti ve tarafsızlığı ile toplum sorunlarına eğilmek demektir”. Bu anlamda tiyatro sahnesinde gerçeklerin temsilinde bilimsellik arayışı 19. yüzyılda, dünyanın ve insanın nesnel, somut ve tarafsız yasalarla açıklanmasının mümkün olduğu görüşünün geçerlik kazanmasının bir sonucudur (Şener 2006: 163-174). Bu anlamda Stanislavski’nin sahne üzerinde yapay oyunculuğa karşı açtığı savaş, gerçekçi düşüncenin, romantizme açtığı savaşla paralel gelişmiştir.

Stanislavski’nin karşısında durduğu yapmacıklık ve yozlaşmışlık hem oyunların prova süreçlerinde oyuncuların sergiledikleri davranışları, hem de oyunculuk biçimlerini kapsamaktadır. Provalara geç gelen yıldız oyuncular, disiplinsiz ya da oyuncunun kendisini teşhir ettiği ahlak dışı davranışlar, Stanislavski’nin kesin olarak karşısında durduğu bir tiyatro ortamını yansıtmaktadır. Bu eğilimler “kişisel çıkarlar uğruna sanatın sömürülmesi”nden başka bir şey değildir⁶ (Stanislavski 2006: 50). Jean Benedetti, *Stanislavski: Bir Giriş* kitabında, Mikhail Shchepkin’in bu oyunculara dair yaptığı gözlemi Stanislavski’nin görüşlerini aydınlatmak amacıyla paylaşmaktadır:

...Kimsenin doğal bir sesle konuşmadığı zamanlardı; oyunculuk abartı ve çirkin hitabetten oluşur, sözcükler olabildiğince yüksek söylenir, hemen her söze bir jest eşlik ederdi. Özellikle aşk sahnelerinde öyle yüksek sesle konuşulurdu ki hatırladıkça gülerim... oyuncunun sahneye ilk girişinde takındığı doğal olmayan, gergin yüz ifadesi bütün oyun boyunca devam ederdi. Ve bir de oyuncu güçlü bir konuşmayı sonlandırıp sahnedeki çıkacağı vakit, sağ elini havaya kaldırmamasından anlaşılır ve böylelikle sahneyi terk ederdi... (Benedetti 2012: 23).

⁵Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Goldfrank, D., Hughes, L., Evtuhov, C., Stites, R. 2004. *A History Of Russia: Peoples, Legends, Events, Forces*. Boston-New York: Cengage Learning.

⁶Stanislavski, *Türkçeye Bir Karakter Yaratmak, Bir Aktör Hazırlanıyor ve Bir Rol Yaratmak* kitaplarında ‘sistem’ in uygulanmasına yönelik kavramsal açıklamalarda bulunmanın yanında oyuncuların çalışma sırasında sergilemeleri gereken tutuma dair son derece belirgin uyarılarda bulunmaktadır.

Bu oyuncuların ve tiyatroların Stanislavski'nin ulaşmaya çalıştığı gerçek yaşantıyı sahne üzerinde yaratmalarını beklemek mümkün değildir. Stanislavski, kendini oynayan oyuncular ile “karakterin derisine bürünmeye uğraşan” oyuncular arasında ayırım yapmaktadır (Benedetti 2012: 26). Kendisini rolün ve tiyatronun önüne koyan oyuncuların, karakterin derisine bürünmeleri mümkün değildir. Stanislavski, rolü gerçekten yaşamayı değil, kusursuz bir dış görünüşe erişmeyi önceleyen temsil sanatının da iyi örneklerinin olduğunu, ancak kendisinin bu sanat ile ilgilenmediğini belirtmektedir:

...temsil sanatı aktörünün amacı başkadır. Bu sanatın aktörü, kusursuz bir dış görünüşe bir biçime hazırlık olsun diye yaşar rolünü. Gönlünü bu yolda bir kez kandıran aktör, bu biçimi makinemsi bir eğitimden geçen kasların yardımı ile elde eder... (Stanislavski 2006: 34).

Oysa ki Stanislavski için güzel oynamaktan ziyade doğru oynamak önemlidir. İçinde yaşam ve duygu olmayan, rolün basmakalıp yönlerini ön plana çıkaran mekanik oyunda eylem kendini rastgele gösterir. Bu oyunda organik bir yaşam, sahici bir duygu yoktur, yalnızca duygunun bir taklidi, bir maskesi vardır. Bu durum eylemin her temsilde tekrarlanabilir olmasını imkânsız kılmaktadır. Duyguyu yaşamayan oyuncu, duygunun sonuçlarını, yani eylemleri de tekrar tekrar icra etmekte zorlanmaktadır. Belli bir tekniği takip etmeden, salt esin yolu ile oynayan oyuncuların seyirciye dokunan belli anlar yaratmak dışında sahne üzerinde bütünlüklü bir yaşantı yaratmaları mümkün olmayacaktır; çünkü oyuncu, esin gelmeyen anlarda ortaya çıkan boşluğu dolduracak bir teknikten yoksundur. Stanislavski'nin yaklaşımı ise, oyuncuya her zaman bilinçli olarak yaratmayı öğretmeyi amaçlamaktadır (Stanislavski 2006).

Stanislavski'nin karşı olduğu temsili oyunculuk, Çarlık tiyatrolarında hâkim olan salt eğlence amaçlı tiyatro anlayışının ürünüdür. Stanislavski ise eğlendirici olmanın yanında “seyircinin ruhunu etkileyip içine girmeyi amaçlayan” (Stanislavski 1990: 129) bir anlayış benimsemektedir. Moskova Sanat Tiyatrosu'nu Nemiroviç Dañenko ile beraber kurarlarken, tiyatronun işlevine dair düşünceleri çalışmalarının çerçevesini şekillendirmiştir. Her ikisi de “halk aydınlatma ve eğitme misyonunun içini doldurabilecek bir halk tiyatrosu” tasarlamaktadırlar (Benedetti 2012: 37). Stanislavski 14 Haziran 1898 tarihinde, sanat tiyatrosunun ilk provasında yaptığı konuşmada “toplumsal bir görev” üstlendiklerini belirtmiş, amaçlarını şöyle tarif etmiştir:

Amacımız fakirlerin yaşamına aydınlık getirmek, içinde yaşadıkları sıkıntının ortasında onlara bir parça zevk vermektir. Düşünsel ve akla yönelen ilk tiyatroyu yaratıyoruz ve bu yüce amaca yaşamlarımızı adıyoruz (Stanislavski 1990: 125).

Stanislavski'ye göre, tiyatronun kalabalıkları kışkırtabileceği gibi insanları duyarsız hale de getirebilecek büyük bir etki gücü vardır (Stanislavski 1990: 129). Bu nedenle doğru işlev ve etkinin belirlenmesi hayati önem taşımaktadır. Tiyatro seyirci üzerinde kalıcı bir etki bırakmalıdır. Oyundan sonra seyirci “gözlerini iç dünyasına çevirmek” zorunda kalmalı yani “yaşama katılmalıdır” (Stanislavski 1990: 128). Stanislavski bu anlamda kendisine toplumsal bir eğitimlik misyonu yüklemektedir. 1917 yılında Rusya'da gerçekleşen Ekim Devrimi sonrasında devrimin liderlerine yönelik yazdığı *Halk Kitlelerinin Estetik Eğitimi* başlıklı makalede, sanatın toplum için hayati bir önem arz ettiğine dikkat çekerken “...o zamana kadar tiyatroya gitmemiş proleter ve köylü kesimden seyircileri de kapsayan ve Moskova Sanat Tiyatrosu'nu model alarak taşrada kurulabilecek tiyatrolarca da yaygınlaştırılan bir kültürel aydınlanma” (Karaboğa ve Yaralı 2005: 134) sağlanabileceğini belirtmiştir. Stanislavski zengin bir aileden gelmektedir ve devrimle birlikte tüm aile servetini yitirmiştir. Ancak devrime olan tavrı geneli itibarıyla olumsuz değildir. Yaşanan toplumsal değişimle gelecek yeni soluğun tiyatro için “sağlıklı değişimlere olanak sağlayacağına” inanmaktadır (Karaboğa ve Yaralı 2005: 134). Benimsediği tiyatro anlayışı ve gerek topluma gerekse kendi tiyatrosuna karşı üstlendiği sanatçı sorumluluğu sebebiyle, dönemin politik hareketlerine ve siyasal değişimlerine yanıt verme çabası taşımaktadır.

Stanislavski'nin tiyatronun işlevine dair düşünceleri estetik tercihlerini de belirlemektedir. Amacı, gündelik hayattaki gerçekliğin sahne üzerinde tutarlı ve organik biçimde yeniden yaratılmasıdır. Onun sanatı, “yaşayan insani davranışın öğelerinde ustalaşma” ve “karakterdeki temel insani olanın keşfi” üzerine kurulmuştur. (Toporkov 2017: 160) Bu yaratımın biricik kaynağı ise doğadır, dolayısıyla rolün iç hazırlığını yaparken, bilinçaltını harekete geçirmenin tek yolu, doğaya uygunluktur. Yaratıcılığın kaynağı olarak doğayı almak, doğayı aynen taklit etmek anlamına gelmemektedir. Stanislavski, hakiki insan gerçeğini merkeze alan bir sahne gerçekliğini aramaktadır. Hayatı boyunca karşı durduğu oyunculuk biçimindeki teatrallik yani “hayatı yok eden teatrallik” ile doğa ve doğanın yansıtılması arasındaki fark anlamına gelen, yani “hayatın doğasına saygı göstererek onu sahneye getiren” (Benedetti 2012: 35) teatrallik

arasında da bir ayırım yapma kaygısı taşımaktadır. Bu konudaki mücadelesini şöyle ifade etmektedir:

...hakikaten teatral olan, oyuncuyu sıradan insandan kalın çizgilerle ayıran ve hakiki insan gerçeğinden yoksun olup alışılmış jest, hareket ve konuşma şablonları düzeninden başka bir şey olmayan teatralikten nasıl ayrıştırılırdı? (Benedetti 2012: 34).

Stanislavski, tiyatronun “etik bir araç olarak toplumu uygarlaştırmak, duyarlılığını geliştirmek, algılamayı yükseltmek” yönünde bir işleve sahip olduğuna inanmaktadır (Benedetti 2012: 29). Bunun için de gerçekçilik⁷ ilkesini benimsemektedir:

Bu sonuca ulaşmanın en iyi yöntemi gerçekçilik ilkelerine bağlılıktı. Bu estetik tercih ya da bir tarzı başka bir tarza yeğleme meselesinden öte bir şeydi... Stanislavski tiyatronun içinde tiyatroya amansızca karşıydı. Hayatının sonraki dönemlerinde, oyuncuyu mekanik bir nesneye indirgediğini düşündüğü avant-garde denemelere de daha az karşı olmadı. Oyuncuyu insandışılaştırmak, algılamamanın insandışılaşmasına yol açmaktaydı (Benedetti 2012: 30).

Stanislavski yaratımın kaynağının doğa olduğunu düşünmekte ve bu yaratımı gerçekçi bir anlayış ile sahneye koymaktadır. Geliştirdiği anlayışta Çehov’dan son derece etkilendiğini ifade etmektedir (Stanislavski 2011a: 352). Ancak bazen aksiyonların hakikatini ararken, doğalcı bir anlatıma yaklaşmakla suçlandıklarını ifade etmekte ve bunu yaptıkları noktada kendisini hatalı bulmaktadır. Gerçekçiliği, hayattaki özgün unsurları ortaya koymanın bir yöntemi olarak ele aldıklarını, karakterlerin “tarihsel ve sosyal özlerine” nüfuz etme hedefi taşıdıklarını, bunu yapamadıkları noktada doğalcılığa düştüklerini belirtmektedir. Doğalcılık ve gerçekçilik arasındaki farkı temel olan ile ikincil olan arasındaki fark üzerinden açıklamaktadır (Benedetti 2012: 30):

Onun için doğalcılık, hayatın yüzeyindekilerin ayırt edilmeksizin kopya edilmesiydi. Gerçekçilikse malzemesini gerçek dünyadan ve doğrudan gözlemden edinirken, sadece yüzeyin altında yatan ilişkileri ve eğilimleri açığa çıkaran unsurları seçmekteydi (Benedetti 2012: 30).

Stanislavski hayatın gerçeklerini sahneye belli bir kural çerçevesinde getirmek gerektiğini, sahne üzerinde yaratacağı yaşantıyı “güzel, sanatlı bir biçim içinde” anlatmayı amaçladığını (Stanislavski 2006: 31), sahnede gerçek hayatın şiirsel olması gerektiğini belirtmektedir.

⁷1840’lardan itibaren Avrupa ve Amerika’da sanat ve edebiyat alanında nüveleri ortaya çıkmaya başlayan gerçekçilik akımının temel amacı; gerçek dünyanın, hem çevresel öğelerinin hem de insanın kendisinin, hakiki, gerçeğe uygun ve objektif bir betimlemesini ortaya koymaktır (Habib 2005: 469).

...gündelik davranışı basitçe sahneye aktarıp seyircinin bunu anlamlı bulmasını bekleyemezsiniz. Sahne yaşam değildir ve onun kendi doğası belli bir türde davranmayı talep eder. Bir oyuncu görülebilmeli, duyulabilmelidir. Eylemleri seyirci açısından temiz, “okunabilir” olmalıdır ama diğer taraftan, aynı zamanda insani olmalıdır (Benedetti 2012: 34).

Stanislavski'nin sahne üzerinde yarattığı gerçeklik ve “oyuncunun oyun alanında yarattığı gerçeklik, gündelik hayatın doğal davranış moduna yaklaştırılır” (Karaboğa 2018: 78). Ancak sahne üzerinde gerçekçi olmak, sahnede yaşamdaki sıradanlığı olduğu gibi sahneye taşımak anlamına gelmemektedir. Stanislavski bu tür bir gerçekçiliği “bayağı” bulmaktadır:

Sanatsal olanla sanat dışı olan arasındaki ayırım resim ve fotoğraf arasındaki fark kadar büyüktür. İkincisi her şeyi olduğu gibi yansıtır, ilki sadece gerekli olanı... Bu ressamın yeteneğini gerektiren, tuval üzerine seçip koyma işidir (Stanislavski 1990: 138).

Stanislavski'ye göre sahne üzerinde yaratılacak yaşam, gerçekçilik akımının talep ettiği şekilde “hayatın gerçekleri” üzerine kurulmalıdır. Ancak sahne üzerindeki bu gerçek yaşam şiirselleştirilmeli yani oyuncu ve yönetmen tarafından seyircinin algısına yönelik bir yorum geliştirilmelidir. Sahne üzerindeki gerçeklik, gündelik yaşamın davranış kodları üzerine inşa edilir ancak doğrudan yaşamın kendisi değildir. Stanislavski bu anlamda doğrudanlığa karşıdır. Stanislavski'nin Rusya'da yaşamakta olduğu dönem, Çarlık tiyatrolarına karşı tavrı, tiyatro sanatı ile kendisine biçtiği misyon ve Ekim Devrimi üzerine olumlu görüşleri göz önüne alınarak “politik ya da taraflı bir tiyatro propagandası” önerdiği düşüncesine kapılmak doğru olmayacaktır. Oyunun mesajı kapalı olmalıdır ve oyuncu hiçbir zaman sahnede “doğrudan vaaz vermemelidir” (Benedetti 2012: 30-31).

Sahne üzerinde gerçek yaşantının yaratılması için oyuncunun organik ve sanatsal bir gerçeklik duygusu taşıması gerekmektedir. Sahne üzerinde organik gerçeğin meydana gelebilmesi için oyuncunun sahne gerçekliğine inanması, *Bir Aktör Hazırlanıyor* kitabında ifade edildiği şekliyle inanç ve gerçeklik duygusu taşıması gerekmektedir. Oyuncu “hareketlerinde baştan sona bir gerçeklik, fiziksel amaçlarının tümünde inanç duygusu taşımalıdır” (Stanislavski 2006: 176). Oyuncu, sahnedeki gerçekliğe içtenlikle inanmalıdır:

Tiyatroda neye inanabiliriz? Tiyatroda hakikat nedir? Tıpkı çocukların oynadıkları oyunların gerçek olduğuna inanması gibi, oyuncular da oyunun ‘gerçek’liğine inanmalıdır. Çocukların tepkileri kendiliğinden ve zorlamasızdır; izlediklerini hissettiklerindeyse

utangaç ve yapmacık olurlar. Kendiliğindenliklerini nasıl sağlayabilirler? Durumların gerçek olduğuna inanarak (Benedetti 2012: 47).

Gündelik hayatın gerçekliği ile sahne gerçekliği arasındaki fark, her ikisindeki inanç duygusunu birbirinden farklılaştırmaktadır. Ancak ikisi de aynı oranda gerçektir, sadece ilki kendiliğinden doğarken ikincisi “imgelem ve sanatsal tasarlama yolu” ile ortaya çıkar (Stanislavski 2006: 178). Stanislavski, oyuncunun sahne üzerinde olan bitenin gerçekliğine rol kişisi adına inanmasını ve böylelikle izleyiciyi de inandırmasını beklemektedir:

Oyuncu her şeyden önce etrafında olup biten her şeye inanmalıdır ve hepsinden önemlisi yapmakta olduğu şeye inanmalıdır. Ve sadece hakiki olana inanabilir. O halde samimi bir biçimde hakikati hissetmeli, ona bakmalı ve kendi sanatsal hakikat farkındalığını geliştirmelidir (Stanislavski 2011a: 260, alıntılan Benedetti 2012: 47).

Stanislavski oyuncuda inanç ve gerçeklik duygusunun uyandırılması için “sihirli eğer” kavramından yararlanmaktadır. Oyuncu kendisine “eğer ... yerinde olsaydım ne yapardım?” (Moore 2006: 53) sorusunu sorarak, sihirli eğer ile kurgusal bir gerçeklik yaratır. “Eğer” bir varsayımdır. Dolayısıyla oyuncunun kendisini herhangi başka biri olduğuna inandırması gerekmez ve kolaylıkla eyleme geçebilir. Stanislavski, eğer’i tam da bu işlevi sebebiyle sihirli bulduğunu söylemektedir (Stanislavski 1990: 132). Sonia Moore, eğer’in bu anlamda kuvvetli bir uyarıcı olduğunu belirtmekte ve “doğru biçimde icra edilen mantıklı eylem” ile “oyuncunun coşkularının içsel mekanizmasını” da harekete geçirebildiğini öne sürmektedir (Moore 2006: 54). Oyuncunun içsel mekanizmasının harekete geçmesi, oyuncunun sahne gerçekliğine inanması için gereklidir. “Sahne gerçekleşen her eylem, orada o an gerçekleşiyormuşçasına bir inandırıcılıkla donatılmalıdır” (Karaboğa 2018: 63). Oyunun seyirci açısından inandırıcı olması için sahnede olup bitene önce oyuncunun inanması gerekmektedir (Stanislavski 2015: 81). Oyuncu, inanç ve gerçeklik duygusu olmadan rolünü yaratamaz (Stanislavski 2015: 81) ve bu duygunun uyandırılabilmesi ancak oyuncuda “yaratıcı ruh durumu”nun oluşabilmesi ile mümkündür. Stanislavski’nin ‘sistem’ adını verdiği oyunculuk araştırması, oyuncunun yaratıcı ruh durumuna ulaşmasını sağlayacak teknik yolun inşa edilmesi üzerine kurulmaktadır:

Günlük hayatta ya bilinçli olarak ya da alışkanlıkla, insanların dışsal ve içsel eylemleri mantıklı ve ardışıktır. Genellikle hayattaki amacımız, mevcut ihtiyaçlarımız ve insani gereklilikler tarafından yönlendiriliriz. Onlara düşünmeden, içgüdüsel olarak karşılık veririz. Ancak sahne üzerinde, bir rol içindeyken, hayat gerçeklikten değil bir kurgudan kaynaklanır. Provalar başladığında, karakterinkine benzer kendi insani taleplerimiz,

yaşamsal amaçlarımız halihazırda aklımızda değildir. Onları bir çırpıda yaratamayız, onlar ancak yoğun çalışmanın ardından yavaş yavaş ortaya çıkarlar (Benedetti 2012: 72).

Sahne üzerinde bir yaşantının hangi çalışma basamakları üzerine kurgulanacağı, Stanislavski 'sistem'inin konusudur. Stanislavski 14 yaşındayken, akraba ve arkadaşları ile kurdukları Alekseyev Topluluğu isimli amatör tiyatro topluluğunda oynamaya başlamasından itibaren, oyunculuğunda karşılaştığı sorunları, izlenimlerini ve olası çözümlerini yazdığı bir defter tutmaya başlamıştır (Benedetti 2012: 19). Sistem konusundaki çalışmaları asıl olarak 1906 yılındaki Finlandiya gezisi sırasında hız kazanmıştır. Stanislavski üzerine belki de en kapsamlı araştırmaları yürüten Jean Benedetti, 'sistem'in Stanislavski'nin tamamen kendi deneyim izlenim ve ihtiyaçlarından yola çıkmış olmasının onu daha da değerli kıldığını belirtmektedir:

'sistem' diye kabul ettiğimiz şey, Stanislavski'nin bir sanatçı olarak kendi gelişimini analiz etme ve izleme girişiminden, bir oyuncu olarak kendi ülkelerine erişme, kendi gelişim standartlarını karşılama çabasından kaynaklanır ve somut faaliyetten doğduğu, spekülasyon ya da soyut teori sonucu değil de yaşanmışlıkla bulunmuş çözümler içerdiği içindir ki, bu haliyle çok daha değerlidir (Benedetti 2012: 18).

Stanislavski'nin savaş açtığı tiyatro biçiminde, temsili oyunculuğun yanında karşı olduğu bir diğer konu da "sonucu ön plana çıkaran" yaklaşım biçimidir. 1936 yılında gerçekleşen bir röportajda "sonucu ön plana çıkararak çalışan değil, temeli ön plana çıkaran yönetmenlere ihtiyaç duyduklarını" (Stanislavski 1989: 94) ifade etmektedir:

"Ben bir oyun yapacağım hepsi bu" ya da "ben bir oyun yapacağım ve süreç bir oyuncu yaratmamı sağlayacak" burada bir fark var. Yönetmen bir oyunu oyuncuyu hesaba katmadan da kurabilir. Hazırlıklı ve iyi eğitilmiş oyuncularla çalışabilir. Fakat öncelikle bir tiyatro grubu oluşturmalıdır – oyunlar ve tiyatro bundan sonra nasılsa ortaya çıkar (Stanislavski 1989: 95).

Bu anlamda 'sistem' üzerine yoğun bir çalışma yürütmesi tesadüf değildir. 'sistem' oyunculuğa dair temelleri oluşturmaya yönelik adımları içeren bir çalışmadır. Sahnelenecek oyunlar için yürütülecek çalışmalar ile 'sistem' için yürütülecek çalışma ayrıştırılmıştır. Stanislavski, provaların 'sistem'i öğretmek için en iyi yer olmadığını erken zamanda fark etmiştir ve 1912-1921 yılları arasında bu çalışmalarını yürütebilmek adına, oyuncular için dört stüdyo kurulmuştur (Benedetti 2012: 77):

... Stanislavski sistemi denen konuyu incelemek, anlamak, öğrenmek isteyen herkesi buraya topladık; stüdyo bu amaçla kurulmuştu çünkü... Kursun amacı, aktöre yaratıcı üst bilincini uyandırıp harekete geçirecek pratik ve bilinçli yöntemler vermektir (Stanislavski 2011a: 528-529).

Stanislavski'nin stüdyolarda yürüttüğü çalışma, oyuncunun yaratıcı ruh durumuna ulaşmasının yöntemini bulmaya yöneliktir. Yaratıcı durum ile oyuncunun doğal ve olağan davranış modu edinmesi gerektiğini, aksi halde yalnızca “yüzeydeki hareketlerin görünüşünü içsel yönden gerekçelendirmeksizin” kopyalamanın ötesine geçemeyeceğini belirtmektedir (Benedetti 2012: 50). Hayranı olduğu oyunculara gördüğü, doğal ve organik yaratıcılığın, “her türlü kas gerginliğinden kurtularak fiziksel özgürlüğe erişme” ile mümkün olacağını tespit etmiştir. (Karaboğa 2018: 62) Oyuncu bunun için kendini şartlamalıdır. Oyuncunun kendini şartlaması ise ancak gündelik zihinsel ve fiziksel egzersizler ile mümkündür. (Benedetti 2012: 50). Stanislavski'nin önerdiği bu düzenli ve disiplinli çalışma yaklaşımı, 20. yüzyıl boyunca oyunculuk alanında çalışma yürütecek pek çok yönetmen ve laboratuvarın tartışmasız paylaştığı bir ilke haline gelmiştir. Oyuncunun yaratıcı durumuna ulaşması da kendi başına yeterli değildir. Ulaşılan bu durumun tekrarlanabilmesi gereklidir. Stanislavski için rolün her oyunda tekrar tekrar yaşanabilmesi gerekmektedir. Çünkü *Bir Karakter Yaratmak* kitabında da ifade ettiği gibi bir rolün yaşanmaması durumunda o rolde sanat olmayacağını düşünmektedir (Stanislavski 2011b: 269). Bu anlamda sistem sadece yaratıcı ruh durumuna nasıl ulaşılacağını değil, bunun nasıl tekrarlanacağını da içeren bir teknik sunmalıdır.

Yaratıcı durumun hangi yöntem ile kışkırtılacağı ve ortaya çıkarılacağı çalışmalarının ilk döneminde içten-dışa, ilerleyen döneminde ise dıştan-içe olarak anılan tekniklere dayanmaktadır. Stanislavski oyuncunun yaratıcı ruh durumuna ulaşması ile oyuncunun bilinçli teknik yolu ile bilinçdışına ulaşmasını kastetmektedir. Bilinçli teknik yolu ile bilinçdışına ulaşmak için yapılan çalışmalar, psiko-teknik olarak adlandırılan oyunculuk yönteminin temelini oluşturmaktadır (Karaboğa 2018: 57). Stanislavski'nin karşı olduğu oyunculuk biçimine en büyük eleştirisi, oyuncuların sahne üzerinde gerçekten yaşamamaları, ancak yaşıyor(muş) gibi yapmalarıdır. Bu sebeple kendi sisteminde oyuncuda gerçek bir yaşantıyı ortaya çıkaracak basamakları inşa etmektedir. Çalışmalarının ilk yıllarında oyuncuda bir yaşantı uyandırabilmek için öncelikle onun iç dünyasına belirli uyaranlar ile müdahale etme yolunu izlemiştir. Bu yöntemi

geliştirmesinde Ribot⁸'un “herhangi bir coşkunun fiziksel sonuçlar doğurmaksızın var olamayacağı” bulgusu ışık tutmuştur (Karaboğa 2018: 56). Dolayısıyla içsel yaşamda uyanacak bir coşkunun kendiliğinden dışsal sonuçlar doğuracağını öngörmüştür. Ekim Devrimi'nin ardından “Akademik Tiyatrolar”ın⁹ yöneticiliğine gelen Elena Malinovskaya, Bolşoy operacılarının oyunculuklarını geliştirmek için Moskova Sanat Tiyatrosu ile bir iş birliği girişiminde bulunmuştur ve 1919'da Opera Stüdyosu kurulmuştur. Moskova Sanat Tiyatrosu öğrencileri ve Bolşoy operasının genç sanatçıları bu okulda bir araya gelmişlerdir. Stanislavski'nin bu dönemde yaptığı çalışmalar “sistemi tempo ve ritim gibi teatral unsurlar açısından” zenginleştirmiş ve daha sonra fiziksel eylem metodu¹⁰ olarak geliştirilecek çalışma yönteminin temellerinin atılmasını sağlamıştır (Karaboğa, Yaralı 2005: 136-137):

Opera ve üçüncü stüdyo çalışmaları oyuncunun yaratıcı ruh durumu içine girmesi için, salt imgesel ve psikolojik (içten dışı) bir arayış ve analizin değil, gövdesel eylem ve gövdesel amaçların da etkili olabileceğini göstermesi açısından önemlidir... fiziksel şekillendirmeye dair yardımcı araçların bulunması anlamında bu stüdyo çalışmaları belirleyici olmuştur (Karaboğa, Yaralı 2005: 137).

Moskova Sanat Tiyatrosu, 1921 yılı sonunda karşı karşıya kaldığı maddi sorunlar ile baş edebilmek için uzun bir Amerika turnesine çıkmıştır. Döndüklerinde sanat üzerindeki kontrolünü arttırmış yeni bir devlet rejimiyle resmen kurumsallaşan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ile karşılaşmışlardır. Stalin iktidarının kültür politikası, “gerçekliğin her türlü biçimci ve soyut sanattan değerli olduğu ve fiziksel, maddi dünyanın ruhani ve fantastik olana üstünlüğü ilkesi üzerine kurulmuştur” (Karaboğa 2018: 59). Bu dönemde devlet sansürü kendisini her alanda olduğu gibi, sanat alanında da şiddetli biçimde hissettirmektedir. Tiyatro, sansürden geçecek bir repertuar oluşturma konusunda hayli zorlanmaktadır. Stanislavski'nin yazdıkları da sıkı bir denetime maruz kalmaktadır. Bu dönemde özellikle “sihirli eğer, sistemin alaya alınan

⁸Deneysel psikoloji profesörü Theodule Ribot'un görüşlerinin Stanislavski'nin çalışmaları üzerindeki etkisi için bkz. Rose Whyman. 2008. *Oyunculukta Stanislavski Sistemi, Modern Performans Alanındaki Mirası ve Etkisi*. Hakan Gür (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları. s.80-85.

⁹Rusya'da Ekim Devrimi'nin ardından “Lunaçarski'nin Kültür Komiserliği'nde biçimlenen ve 1920'lerin sonuna kadar geçerli olan sanat politikası, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun da içinde yer aldığı devrim öncesinde kurulmuş tiyatrolarla, devrimden hemen sonra kurulanları birbirinden ayıştırdı. Birinciler, parti organlarından bağımsız, ancak repertuar denetimi ve maliye açısından devlete bağımlı bir statüye yerleştirilerek, “Akademik Tiyatrolar” diye adlandırıldılar.” (Karaboğa, Yaralı 2005: 135-136)

¹⁰Bu kavram Türkçe kaynaklarda bazen Fiziksel Eylem Metodu bazen de Fiziksel Aksiyon Yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Tezde, karışıklıkları önlemek adına “Fiziksel Eylem Metodu” çevirisi kullanılmıştır.

birkaç unsurundan biridir”. Stanislavski bu kavram ile kast ettiği şeyin “aktörün hissetmesinin soyut ve hayali bir dünyadan türetilmediği; köklerinin insan gereksinimine uzandığı” gibi açıklamalar yapmak durumunda kalmaktadır (Whyman 2008: 60).

Stanislavski yaşamının son yıllarında, Opera Stüdyosu yıllarında edindiği bulgular ışığında yürüttüğü çalışmalar sonucu, “fiziksel eylem metodu” kavramından bahsetmeye başlamıştır.¹¹ Fiziksel Eylem Metodu, oyuncunun “fiziksel aksiyonları gerçeklikle icra ederek ve onların mantık ve ardışıklığını takip ederek”, “ karmaşık hissiyatlara ve deneyimlere” (Toporkov 2017: 92) ulaşmasının yöntemini ortaya koymaktadır. Stanislavski, yaratıcı ruh durumuna ulaşabilmek için duygu hafızasının sınırlı olması ile karşı karşıya kalmıştır ve bu nedenle yönteminde rol için fiziksel bir temel oluşturmaya yönelmiştir (Benedetti 2012: 71). Ayrıca rol hazırlığı aşamasında yürütülen coşkuları uyandırma amaçlı uzun tartışmaların “oyuncunun yaratıcı enerjisini engellediğini ve fiziksel eylemden alıkoyduğunu” gözlemlemiştir (Karaboğa, Yaralı 2005: 149). Stanislavski’nin erken yıllarında fiziksel eylem yalnızca “istenen duyguları ayartmak için kullanılan bir yemken” (Benedetti 2012: 71), artık çalışmanın başlangıç noktasını oluşturmaktadır.

Stanislavski’nin ilk döneminde, coşku belleği ve iç yaratıcı davranış gibi kavramlardan hareketle, psikolojik olanı harekete geçirip fiziksel sonuçların ortaya çıkmasını öngören “içten dışa” ulaşmaya çalıştığı yaratıcı duruma, Fiziksel Eylem Metodu’nda verili koşullar ve sihirli eğer ile, fiziksel olandan hareketle, psikolojik olana ulaşılmasını öngören bir analiz yöntemiyle ulaşılmaktadır (Karaboğa, Yaralı 2005: 150). Oyuncu, rolün incelenmesine ulaşılabilir olandan başlamalıdır:

Sonuçta ulaştığımız şey basit fiziksel aksiyondur ve bizim işe başladığımız yer de odur... Neden aylarca masa başında oturmanız ve edilgin haldeki duygularınızı uyanmaya zorluyasınız? Neden onları aksiyondan kopuk olarak canlandırmaya çalışasınız? Sahne üstüne çıksaydınız ve derhal aksiyona girseydiniz yani o anda sizin için ulaşılabilir olanı yapsaydınız daha iyi ederdiniz. O aksiyonu takiben duygularınız için o anda ulaşılabilir olan şey neyse doğal bir biçimde vücudunuzla uyum içerisinde ortaya çıkacaktır (Stanislavski 1999: 266-67).

¹¹Stanislavski’nin son dönem çalışmaları ve fiziksel eylem metodu üzerine çalışmaları için bkz. Vasili Toporkov. 2017. *Stanislavski Provada*. C. Yalaz, D. Dalyanoğlu, Ö. Eren (Çev). İstanbul: Bgst Yayınları.

Pek çok araştırmacı, Fiziksel Eylem Metodu'nun sistemin yerini alan, çalışmalarının geldiği en st seviye değil, rolü yaratmak için uygulanabilecek bir prova yöntemi olduğunu ileri sürmektedir (Carnicke 1998: 177, alıntıl原因 Whyman 2008: 92). Stanislavski'nin yazılarındaki ve yöntemindeki bu değişiklik; her ne kadar önceki yıllarında olduğu gibi, somut ve oyunculuk alanında deneyimlediği ihtiyaçlardan doğru gelişmiş olsa da, değişikliğin materyalist olmayan her türlü söylemin şiddetle sansürlendiği bir döneme denk gelmesi, dönemin siyasal kabullerinin ve politik söylemlerinin çalışmalarında etki sahibi olduğu düşüncesini sorgulamaya değer kılmaktadır. Stanislavski'nin çalışmalarında söylemsel bir değişiklik olsa da yönteminde işlevsel bir değişimden söz etmek mümkün değildir. Nihayetinde uyandırmaya çalıştığı şey yaratıcı ruh durumudur. Yalnızca uyarının etkilediği yer, yaratıcı durumuna giden yolun başlangıç noktası değişmiştir. Stanislavski'nin hedefinde ve arayışında bir değişiklik söz konusu olmamıştır, yöntemin basamakları konusunda değişikliklere gidilmiştir. 1936 yılında, ölümünden iki yıl önce insan yaşamının temelinin insan ruhu olduğuna dair görüşünü hala korumaktadır:

İnsan bedeninde bir yaşam yaratmak istiyorsak bunu önce insan ruhunda yaratmalıyız. Bu yolla eylemin mantığını, içsel çizgisini yaratırsın ardından da bunun dışsal biçimini verirsin (Stanislavski 1989: 97).

Stanislavski “her fiziksel eylemde fiziksel eylemi oluşturan bir içsel psikolojik itki olduğu gibi, her psikolojik içsel eylemde de psişik doğaya özgü bir fiziksel eylem” olduğunu ifade etmektedir. “Bu iki eylemin birliği sahnede organik eylemin oluşmasını” sağlamaktadır. Gerçek organik eylem “içten duyguları harekete geçirerek” oyuncuyu yola çıkaracaktır (Stanislavski 1990: 132). Oyuncunun bir eylemi icra etmesi demek, “sihirli eğer kullanmak yoluyla gerçeğe uygun bir oyunculuk üreterek verili durumlar dahilinde görevler yerine getirmesi” demektir (Whyman 2008: 97). Oyuncu sahnede her an bir şey yapıyor olmalıdır. Ancak bu sürekli hareket halinde olma anlamına gelmemektedir. *Bir Aktör Hazırlanıyor* kitabının ‘Eylem’ bölümünde eylemsizliğin de sahne eylemi olabileceğini açıkça belirtmektedir. Oyuncunun sahne üzerinde sürekli bir şey yapıyor olması, sahne üzerinde sürekli bir amacı olmasına bağlıdır. Amaç oyuncunun eyleminin yönünü belirlemektedir (Stanislavski 1989: 100):

Sahne üzerinde olup biten her şeyin bir amacı olmalıdır. Yerinizden kalkmanızın bile bir amacı olmalı, sadece seyircinin görüş açısı içinde bulunmak gibi genel bir amaçtan öte,

özel bir amaç. İnsan orada oturmayı hak etmelidir. Bu ise kolay değildir (Stanislavski 2006: 55).

Oyuncu öncelikle oyunu analiz etmeli ve karakterin görevini bulmalıdır. Sonra bu görevi yerine getirmek için ne yaptığına karar vermelidir (Benedetti 2012: 53). Eğer oyuncu “görevi tanımlarsa sonuçta deneyimleme mümkün olacaktır” (Whyman 2008: 95). Oyuncu inanç ve gerçeklik duygusunu uyandırmak için sihirli eğer sorusunu sorarak verili koşulları tasarlamaya başlamaktadır. Stanislavski, verili koşulların yeterince tasarlanmasının, oyuncunun sahnedeki gerçekliğe inanmasına yardımcı olacağını belirtmektedir. Çünkü “eğerin gücü, belirli koşulların¹² ana çizgilerinin açık seçik belirtilmiş olmasına da bağlıdır” (Stanislavski 2006: 77). Verili koşullar iyi tasarlanırsa ve “küçük hareketlerin her biri gerçeğe uygun olarak yerine getirilirse, o zaman eylemin tümü de doğal yönde serpilip gelişir” (Stanislavski 2006: 185). Verili koşullar belirlenmeden oyuncunun herhangi bir eylemi icra etmesi mümkün olmayacaktır:

...babasının cenazesinden gelmesi bir durum. Eğer meyhaneden sarhoş olarak dönüyorsa başka bir durum. Sevgilisinden gelmekteyse üçüncü bir durum. Nereden ve neden geldiğini bilmeden bir bardak çayı bile içemez (Stanislavski 1989: 98).

Oyuncu, oyundaki koşulları analiz ederek, bu koşullara “onların bir parçası haline gelecek kadar aşına olduktan sonra” (Moore 2006: 54) rolü “sihirli eğer” sorularına dayanarak kendi kişiliğinde yaratmaya başlamaktadır. Rolün inşa sürecinde, oyuncu ilk aşamada verili koşulları ve karakterlerin fiziksel eylemlerini dikkate almalıdır, ikinci aşamada ise yaratım süreci oyuncunun kendisinden yola çıkarak ilerlemelidir (Benedetti 2012: 53). Romeo’yu oynayacak bir oyuncu Romeo’nun içinde bulunduğu verili koşulları iyice tasarladıktan sonra “Aşık olsaydın ne yapardın?” sorusunu sormalı ve bunu yaparken “kendi yaşamından hatırladıklarımı, kendi duygularını” role aktarmalıdır (Stanislavski 1989: 96). Aşkı oynayacak oyuncu duyguyu doğrudan çağdırmaktansa, bu duyguya ulaşmasını sağlayacak olaylar ve anılar tasarlamalıdır (Benedetti 2012: 73). Duygu, “bilinçli eylemin parçalanmış anlarına” ayrıştırılmakta ve bu parçaların bir araya gelmesiyle aşk ortaya çıkmaktadır (Stanislavski 1989: 96).

¹² Bu kavram farklı çevirilerde, belirli koşullar, verili koşullar ve verili durumlar olarak karşımıza çıkabilmektedir. Tezde verili koşullar teriminin kullanılması tercih edilmiştir.

Oyuncu sahne üzerindeki eylemlerinin yönünü, karakterin amacı belirlemektedir. Söz konusu amacın belirlenmesi ve oyun üzerine yapılacak detaylı analiz sonucu amaca yönelik fiziksel eylemlerin sıralanması ile kesintisiz eylem çizgisi meydana gelmektedir (Stanislavski 2006: 337). Skor olarak da isimlendirilen kesintisiz eylem çizgisi, “oyuncunun oynadığı rol kişinin oyunun başından sonuna kadar götüreceği içsel ve gövdesel bütün eylemleri” (Karaboğa 2018: 70) kapsamaktadır:

...rolün sürekliliği skor oluşturulmasına bağlıdır. Oyuncu her eylemi her koşulda aynı şekilde yapacak biçimde, içsel ve gövdesel eylemleriyle rolün baştan sona eylem çizgisini oluşturmalıdır (Karaboğa ve Yaralı 2005: 132).

Skor, oyuncuların rolde süreklilik yaratmalarını ve tekrarlanabilir bir yapı kurmalarını sağlamaktadır. Stanislavski, eylemin yol haritasını belirleyerek çalışmaya başlamayı önemli bulduğunu belirtmektedir. Çünkü oyuncu amacını net olarak belirler ve eylemi bu amaç doğrultusunda şekillenen yolda ilerletirse, rolü “bedenin bütün kaslarıyla hissetmeye başlar” (Stanislavski 1989: 96). Bunun için kendine bir amaç belirlemeli, yani eylem amaç taşımalı, eylemin icra edildiği verili koşullar analiz edilmeli ve bir skor oluşturulmalıdır.

Stanislavski'nin ‘sistem’inde oyuncu sahne üzerinde gerçek, yani organik yaşamı gündelik gerçekliğe biçimsel olarak benzer bir davranış biçimiyle icra ettiği eylemler aracılığıyla inşa etmektedir. Ancak Stanislavski, sahne gerçekliğinin bir kurgu olduğunu ısrarla vurgulamaktadır. Sahne üzerinde, gündelik gerçeklik, gerçekçi bir anlayış ile şiirselleştirilmekte ve yeniden yaratılmaktadır. Stanislavski sanat yaşamı boyunca tiyatronun eğitici ve uygarlaştırıcı bir işlev taşıması gerektiğine vurgu yapmış ve salt eğlendirici olmasına karşı çıkmıştır. Bu anlamda sahne üzerinde gündelik hayatın sıradanlığının temsilinin bir anlamı yoktur. Tiyatronun yaşamın hakikatini anlatabilmesi için, gündelik yaşamın banal sıradanlığı içinden seçilen detaylar, sanatlı bir biçimde bir araya getirilmelidir. Tez çalışması kapsamında ele alınacak tiyatro yaklaşımları arasında, sahne üzerinde gündelik yaşamdaki davranışa biçimsel olarak en benzer sahne davranışı Stanislavski'nin tiyatrosunda karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu biçimsel benzerlik, oyuncunun davranışının gündelik bir sıradanlık taşıdığı anlamına gelmemektedir. Oyuncunun davranışı tıpkı gündelik hayattaki gibi kendiliğindenlik taşımaktadır, ancak bu kendiliğindenlik sahne üzerindeki davranış kuralları üzerine

yürütülen detaylı çalışma sonucunda ortaya çıkan, sahne üzerine ait bir kendiliğindenlik olmalıdır. Stanislavski oyuncunun, kişinin gündelik hayatta sergilediği kendiliğinden davranışı mekanikleşmeden tekrarlayabilmesinin yolunu aramıştır. Eylemler sahne üzerinde her tekrarda aynı canlılığı korumalıdır. Gündelik hayatta bu mümkün değildir, oyuncu ise 'sistem' ile bunu yapabilmeyi öğrenmektedir. Stanislavski'nin sanattaki arayışı, gündelik hayattan farklı olarak sahnedeki tekrarı her seferinde canlı kılacak oyunculuk yönteminin arayışıdır.

Stanislavski'nin gündelik eylemlerin sanatlı biçimde icrası için geliştirdiği yöntem, gündelik gerçeklik ile sahne gerçekliği arasında yaptığı ayırım, tiyatronun işlevinin estetik tercihten bağımsız olmadığı yönündeki vurgusu, oyuncunun sahne gerçekliğini kurmak için taşıması gereken inanç ve gerçeklik duygusu, organik eylem icrası için izlenmesi gereken işlem basamakları, oyuncuların düzenli egzersiz yapması gerekliliği gibi kavram ve önerileri; gündelik dışı tekniğin gelişiminde önemli bir başlangıç noktası teşkil etmektedir. Stanislavski'nin, gerçekçi olmayan (stilize ya da dışavurumcu) tiyatro anlayışı için fiziksel olanı incelemesi sebebiyle ilk dönem çalışmalarından daha fazla olanak sunan, Fiziksel Eylem Metodu; sağlık sorunları sebebiyle tamamlanamamış bir çalışmadır. Stanislavski, 1938'de bu yeni metot ile çalışmayı planladığı Tartuffe prodüksiyonu prova aşamasındayken hayatını kaybetmiştir (Benedetti 2012: 76). Çalışmaları, ölümünün ardından stüdyolarında öğrenci olarak yer alan kişiler tarafından dünyanın farklı yerlerinde farklı yorumlarla sürdürülmüştür. Özellikle 'sistem'i eylem içinde deneyimlememiş kişilerin Stanislavski'nin sistemini aktardıklarını iddia etmeleri, 'sistem'in Batıda zaman zaman yanlış anlaşılmasına yol açmıştır (Benedetti 2012: 78). Ne var ki bu çalışmaların Stanislavski'nin kendi yazdığı eserler ışığında incelenmesi ile karışıklığın ortadan kaldırılması mümkündür. 'sistem'in ne olup ne olmadığını net biçimde ortaya koymak tabii ki gereklidir ancak daha da önemlisi sistemin hangi sebeplerle nerelere evirildiği konusunda çalışma yürütülmesidir. Bu yaklaşım, onu geliştirmeye devam etmek anlamına gelmesi itibarıyla değerlidir. Stanislavski'nin düşünceleri, bilinç yolu ile bilinçaltına ulaşma sürecinde uyguladığı teknikler, ortaya koyduğu sihirli eğer, verili durumlar, inanç ve gerçeklik duygusu, organiklik gibi kavramlar, oyun metninden yola çıkan ve karakteri merkeze alan kurgusal bir gerçekliği, gerçekçi bir yaklaşımla sahneye koyma amacına hizmet etmektedirler. Bu

anlamda Stanislavski'nin kurgusallığın inşasına yönelik ortaya koyduğu metot, 'sistem'in uygulayıcısı olma iddiasında bulunmayan ya da sahnede gerçekçiliğin meşruluğunu reddeden tiyatro insanları için çalışmalarına bir başlangıç noktası olarak geçerliliğini korumaktadır. Ayrıca oyunculuk davranışına dair ortaya koyduğu ahlaki kurallar ve ısrarla üzerinde durduğu disiplinli ve düzenli çalışma yaklaşımı, pek çok tiyatro uygulayıcısı için hala temel bir prensiptir.



1.2. Meyerhold, Stilize Tiyatro ve Biyomekanik

Vsevolod Meyerhold, tiyatro çalışmalarına, gençlik yıllarında, “amacı tiyatroyu halkın ayağına götürmek olan Penza Halk Tiyatrosu” (Whyman 2008: 253) adlı amatör tiyatro topluluğunda başlamıştır. 1897’de Moskova’daki Filarmoni Derneği Müzik ve Drama Enstitüsü’ne oyuncu olarak kabul edilmiştir. 1898’de dernek öğretmenlerinden Nemiroviç Dançenko ve Konstantin Stanislavski’nin grubundaki amatörler ile beraber Sanat Tiyatrosu’nun kuruluşunda yer almıştır (Berkday 1997: 20). 1902’de Moskova Sanat Tiyatrosu’ndan ayrılmış ve 1903’te Yeni Dram Birliği’ni kurmuştur. Sahneleme çalışmalarında doğalcı¹³ tiyatro anlayışına alternatif olabilecek, sembolist bir anlayış benimsemiştir (Worral 1989: 4). 1905’te Moskova Sanat Tiyatrosu bünyesinde deneysel çalışmalar yürütülmesi hedefiyle kurulan Tiyatro Stüdyosu¹⁴ yöneticiliği için Stanislavski’nin davetiyle Sanat Tiyatrosu’na geri dönmüştür ve burada stilize bir tiyatro estetiği üzerine çalışmaya başlamıştır. Meyerhold, yeni biçimler ile çalışma hedefini Tiyatro Stüdyosu’nun 5 Mayıs tarihli toplantısında açıkça belirtmektedir:

Tiyatro sanatının çağdaş biçimleri işlevini çoktan yitirmiştir. Çağdaş seyirci yeni teknikler görmek istemektedir. Sanat Tiyatrosu hayata yakın bir natüralizm¹⁵ ve sahnesele sadelik yaratma konularında ustalık mertebesine erişmiştir, fakat bir yandan da yeni üretim biçimleri ve sahneleme yöntemleri gerektiren oyunlar ortaya çıkmaktadır. Tiyatro-Stüdyo (Tiyatro Stüdyosu) sahneleme tekniklerinde yeni form ve yeni yöntemler kullanarak tiyatro sanatında yenilikçiliğe giden yollar aramalıdır (Meyerhold 2014: 27-28).

Meyerhold, Stanislavski’nin oyunculuk çalışmalarında üzerinde durduğu “bilinçaltı, duygusal bellek ve gerçeği hissediş” (Whyman 2008: 256) vurgularını reddetmekte, oyuncunun yaratım sürecinde tamamen bilinçli olması gerektiğini savunmaktadır. Stanislavski tiyatro sahnesinde “gerçeğin hakikatini” aramaktadır, Meyerhold’a göre ise sanat hakikati ararken başka bir yerde var olan gerçekliği taklit etmemeli, kendi gerçekliğini yaratmalıdır (Hoover 1974: 1). Bu iki tiyatro insanının yaklaşımlarındaki farklılıklar, yöntemlerini ve yöntemlerinin yol açtığı sonuçları, yani sahnelemelerini de

¹³Stanislavski tiyatro yaklaşımını doğalcı değil, gerçekçi olarak tanımlamaktadır. Ancak Meyerhold’un *Tiyatro Üzerine* kitabında da, Meyerhold tiyatrosu üzerine yazılan diğer kaynaklarda da Sanat Tiyatrosu’nun çalışmaları doğalcı olarak nitelenmektedir.

¹⁴Stanislavski 1905 yılında Moskova Sanat Tiyatrosu çatısı altında, genç oyuncuların yeni fikirleri deneyebileceği bir stüdyo kurmuş ve yöneticiliğini Meyerhold’a vermiştir. Detaylı bilgi için bkz. Jean Benedetti. 2012. *Stanislavski: Bir Giriş*. K. Karaboğa (Çev.). İstanbul: Habitus Yayıncılık, s. 41-42.

¹⁵Meyerhold’un *Tiyatro Üzerine* kitabında doğalcı kavramı “natüralist” olarak çevrilmiştir. Alıntılarda bu çeviri aynen korunmaktadır.

farklılaştırmıştır. Bu durumun da etkisiyle, Meyerhold'un Tiyatro Stüdyosu'nda yürüttüğü çalışma başarılı bulunmamış ve stüdyo iki yıl sonra kapatılmıştır. Tiyatro Stüdyosu deneyiminin ardından 1920'li yılların başlarında Meyerhold'un şöhreti oldukça artmıştır. Yürüttüğü deneysel çalışmalar sayesinde avangard tiyatro içinde önemli bir yer edinmiştir. 30'lu yıllarda ise biyomekanik adlı oyunculuk yöntemi ve sahnelediği repertuar, biçimcilik ve anti-sosyalistlik gibi sert eleştirilere maruz kalmıştır (Whyman 2008: 254). Aynı dönemde "oyunculuk yöntemi devletin resmî kurumlarına girmiş bir sanatçı olan Stanislavski, Meyerhold'u savunmak için girişimlerde" bulunmuştur (Karaboğa 2018: 127). Ancak Meyerhold, Stanislavski'nin ölümünün ardından hapse atılmış ve 1940'ta idam edilmiştir (Whyman 2008: 254). Yöntem ve yaklaşımları arasındaki farklılığa rağmen Meyerhold, Stanislavski'nin mirasçısı olarak anılmaktadır. Bu durum çelişkili görünmekle beraber Meyerhold'un Moskova Sanat Tiyatrosu'nun öğrencisi olduğu ve yaşamının son yıllarında Stanislavski ile bulunduğu göz önüne alındığında, ikilinin sanatsal yoldaşlığının yıllar boyunca devam ettiği düşünülebilir. Ayrıca sanatın işlevine ve bunun gerektirdiği yöntemsel adımlara dair farklılığın yanında, Stanislavski ve Meyerhold'un çalışmaları tiyatro sanatına estetik ve oyunculuk yöntemi anlamında bütüncül bir bakış açısı getirme ve dönemin temsili oyunculuk biçimine karşı olma gibi paralellikler taşımaktadır. Her ikisi de bütünlüklü bir tiyatro estetiği tahayyül etmiş ve bu estetiğe uygun biçimde oynayabilecek oyuncuların nasıl eğitilmesi gerektiği üzerine çalışma yapmışlardır. Meyerhold tiyatro bilgisinin temellerini Sanat Tiyatrosu'nda atmıştır ve çalışmalarını bu temel üzerinde, onu farklılaştırarak inşa etmiştir. Bu nedenle onun estetiğini anlamak için temelinden hangi gerekçeler ile ayrıldığını anlamak önemlidir.

Meyerhold'un tiyatro estetiği; tiyatronun işlevine dair düşüncelerine, yaşadığı dönemdeki siyasal gelişmelere ve politik duruşuna sıkı sıkıya bağlıdır. Doğalcı estetik ona göre, "bir burjuva estetiğidir", bu anlamda partinin ve seyirci kitlesinin taleplerini göz önünde bulundurmamaktadır. Meyerhold'un devrim öncesi çalışmaları, "sanatsal gerçekliğe alternatif bir estetik geliştirmek ve yeni bir oyunculuk tekniği inşa etmek üzerine yoğunlaşmıştır" (Karaboğa 2018: 147). Devrimden sonra ise, bu arayışının yanında "yönetmen ve oyuncuların oyunla ne anlatmaya çalıştığını" (Meyerhold 2014:

213) anlamak isteyen yeni seyirci kitlesinin, yani halkın çıkarlarını da gözetmeye çalıştığını sıklıkla vurgulamıştır.

Sanat Tiyatrosu'nun temel ilkesi hayatın kusursuz temsilidir ve sahne üzerindeki her şey gerçeğe olabildiğince yakın olmalıdır. Meyerhold ise, "sahicilik telaşını gerçek gibi olma geleneğini" (Meyerhold 2014: 61) reddetmekte ve doğalcı yaklaşımı, sanatı fotoğrafa dönüştürmekle suçlamaktadır:

Doğayı birebir taklit etme fikrinden yola çıkan Natüralist Tiyatro'nun (bu tür) saçmalıklarına pek çok yerde rastlanabilir. Bir nesnenin rasyonel tanımı, bir oyun metninin sahne tasarımı aracılığıyla fotoğrafını çekmek ve çizimini yapmak, tarihsel üslubu kopya etmek –bütün bunlar natüralist tiyatronun belirlediği temel hedeflerdir (Meyerhold 2014: 14).

Oysa Meyerhold'un sahne üzerindeki amacı, doğayı birebir taklit etmek değil oyunun özündeki atmosferi yaratabilmektir. Gerçeğin rasyonel temsili, bir oyunun özünün aktarılması için yeterli değildir:

Jül Sezar gibi bir oyunun ritmik yapısı doğal olarak görmezden gelinir... Ne yazık ki tek bir yönetmen bile 'gerçeğe yakın' sahneler geçidinin ya da dönemin ayaktakımının birebir temsilinin 'Sezarizm'i aktarmaya yetmediğinin farkında değildir (Meyerhold 2014: 5).

Meyerhold gençlik yıllarında Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahnelenen *Martı* oyununda Treplev'i oynamıştır. Burada yürütülen çalışmalar sırasında oyunun atmosferinin yakalanmasının, mizansen ya da cırcır böceğiyle değil "Çehov'un şiirsel ritmini kavrayan ve yaratımlarını sihre dönüştürmeyi bilen oyuncuların eşi benzeri görülmemiş müzikalitesiyle" (Meyerhold 2014: 15) mümkün olduğunu görmüştür. Oyunun özüne ve atmosferine yapılan vurgu, oyunun bir tiyatro eseri olarak taşıdığı teatral unsurların merkeze alındığı bir sahneleme yaklaşımına işaret etmektedir. Sahne üzerinde gerçeğin rasyonel temsilinin esas alınması, doğalcı tiyatronun çeşitlilik içeren bir repertuar sahnelemesi önünde engel oluşturmaktadır ve bu nedenle değişen dünyadaki biçim arayışlarına cevap verememektedirler. Meyerhold, çağdaş tiyatrodaki estetik etki yakalanması için gerçeklik peşinde koşmanın beyhude bir arayış olduğunu düşünmektedir. Gerçekliğin sahnede tümüyle aktarılması imkansızdır, dolayısıyla gerçeklik tiyatronun yeni imkanlarının devreye sokulmasıyla şemalaştırılmalıdır (Meyerhold 2014: 132). Ancak şemalaştırma, Stanislavski'nin de karşı olduğu temsili oyunculuk ile karıştırılmamalıdır. Gerçek hayattaki doğallığı sahne üzerinde icra etmeyi beceremeyen oyuncuların, yapaylığa başvurduğu basmakalıp bir oyunculuk

önermemektedir. Meyerhold, oyunun özünü seyirciye en iyi şekilde aktarabilecek yeni bir anlatım biçimi peşindedir:

Bir dönemi ya da olayı stilize etmek, o dönemin ve olayın iç sentezini aktarmak, herhangi bir sanat yapıtının biçiminde saklı duran gizli özellikleri açığa çıkarmak için muhtemel her türlü anlatım biçimlerinden yararlanmayı gerektirir (Meyerhold 2014: 30).

Stilizasyon sanatı, karmaşık sahne düzeneklerini bir yana bırakarak oyuncunun rolünün merkeze alındığı sade bir yaklaşımla çalışma gerektirmektedir. Stilize tiyatrodaki amaç, gündelik eylemler aracılığı ile gerçeğin rasyonel temsili değil, yeni bir sahne gerçekliği yaratılmasıdır. Karaboğa, stilizasyon kavramının geliştirildiği Tiyatro Stüdyosu'nun yenilik arayışına yön veren üç unsur olduğunu belirtmektedir:

Stüdyo'nun yenilik arayışına yön veren üç unsur; sahne dekorunun ve mizansenin çağrışımsal düzenlemesi, oyunculukta gövdesel ifadeye, beden plastiğine öncelik verilmesi ve seyircinin yazar yönetmen ve oyuncunun yanı sıra dördüncü yaratıcı olarak üretime dahil edilmesidir (Karaboğa 2018: 137).

Meyerhold, doğalcı tiyatronun her şeyi söyleme çabasının, sahneyi gereksiz detaylar ile doldurarak oyunun ruhunu bozduğunu düşünmektedir. Oysa ki tiyatronun hedefi oyun metnini sahne üzerinde tasvir etmek değildir. Oyun bir bütünlük taşımaktadır ve seyirciye bu bütünün, yani sanat yapıtındaki uyumun, taşıdığı anlam aktarılmalıdır (Meyerhold 2014). Sahne tasarımı oyunun bütününe vurgulanması amacıyla hizmet etmeli, "oyunun düşünsel planına, yaratılmak istenen duygusal atmosfere uygun düşen işlevsel ve stilize sahne donanımı tekniği" (Karaboğa 2018: 135) geliştirilmelidir. Dekor, "temsil görevlerinden kurtulmalı ve bir anlam ifade etmemelidir" (Berktaş 1997: 51). Sahnenin gerçekçi ilişkilere değil, sembolik anlamlara dayalı kompozisyonlar üzerine kurulu tasarımını öneren sahne konstrüktivizminde, sahne tasarımı stilize oyunculuk biçiminin gerekliliklerine göre şekillenmektedir:

Plastik hareketler, içsel duyguyu dışa vurmada kullanılan bir araç olarak önemli rol oynadığından, sahne dekoru da bu hareketi arka plana atmayacak şekilde tasarlanmalıdır. Seyircinin dikkati, oyuncunun hareketlerine odaklanmalıdır. Tintagiles'in Ölümü¹⁶'nde fon perdesi kullanmamızın sebebi de budur (Meyerhold 2014: 47).

Temsili tiyatronun aşırı jest ve aksiyonları, oyunun özünün aktarılması önünde engel teşkil etmektedir. Meyerhold oyundaki trajik durumun "aşırı dramatik aksiyonlarla (...) değil, en sessiz, en hareketsiz biçimlerle" (Meyerhold 2014: 21) aktarılabilmesine

¹⁶Triangles'in Ölümü, Tiyatro Stüdyosu'nda stilize yaklaşımla çalışılmıştır. Sadece bir kere sahnelenmiş ve Moskova Sanat Tiyatrosu yöneticileri tarafından beğenilmediği için gösterimden kaldırılmıştır.

inanmaktadır. Bu anlamda statik bir tiyatroya ihtiyaç olduğunu ifade etmektedir. Temel hedef, içsel diyalogun seyirciye aktarılabilmesidir ve yeni anlatım olanakları bu amaç doğrultusunda geliştirilmelidir. Statik teknikte oyuncunun hareketleri içsel diyalogun anlatılması için önemli bir araçtır. Meyerhold'un tiyatrosunda sözcüklere verilen önem azalmakta, saklı olanın ortaya çıkarılmasına verilen önem artmaktadır.

...sözgelimi iki kişi havadan sudan sanattan ya da evlerden konuşuyorlar. Üçüncü bir kişi – ki yeterince duyarlı ve gözlemci bir kişi olmalıdır- kişisel ilişkilerini açığa vurmeyen konulardan bahsettikleri halde, yalnızca bu konuşmayı dinleyerek onların dost mu düşman mı sevgili mi olduklarını anlayabilir, jestlerinden duruşlarından bakışlarından bunu söyleyebilirdi. Çünkü bu iki kişi konuştukları şeye birebir uygun jestlere başvurmazlar, ilişkilerini belli edecek hareketler sergilerler (Meyerhold 2014: 46).

Meyerhold sahnelemelerinde sözlerden ziyade, ruh durumuna göre belirlenen heykelsi jestlerden yola çıkmaktadır. *Sister Beatrice* oyununda Memlinh Botticelli'nin resimlerinden, *Kamelyalı Kadın* oyununun çalışmalarında Degas, Manet, Renoir gibi ressamın resimlerinden yararlanmışır. Oyuncuların resimleri iyi incelemeleri halinde, sahne üzerinde ellerini ya da ayaklarını nasıl kullanacakları sorununu büyük ölçüde aşabileceklerini düşünmektedir çünkü tablolarındaki kompozisyon, bütünlüklü ve iyi düşünülmüş hareket şemaları sunmaktadır (Law ve Gordon 1996: 97). Sözler ile seyircinin kulağına, plastik ile gözüne hitap ederek, seyircinin imgelemine hem görsel hem işitsel olarak harekete geçirmektedir. Çünkü “seyirci, söylenmeyeni kendi imgelemiyile doldurmayı çok iyi bilir. Pek çok insanı tiyatro sanatına çeken de bu gizem ve bu gizemi çözme arzusudur” (Meyerhold 2014: 6). Stilizasyon kavramının çıkış noktası Schopenhauer'un gerçeğin birebir temsilinin estetik bir etki uyandırmadığı görüşünden etkilenmiştir:

...balmumu heykeller, doğayı en üst düzeyde temsil etseler de, estetik bir etki uyandırmaz. Onlara bir sanat yapıtı gözüyle bakılamaz, çünkü seyirciye hayal edecek hiçbir şey bırakmazlar (...) bir sanat eseri, ancak imgelem gücüyle etkili olabilir. İşte bu yüzden imgelemi her daim canlı tutmak gerekir (Meyerhold 2014: 6-8).

Seyircinin imgelemine harekete geçirerek onu üretime dahil etmek, stilize tiyatronun temel hedeflerindedir. Stilize yöntem seyircinin yaratıcı katılımını biçimsel olarak teşvik etmektedir, çünkü bu sahnelemede seyirci sahne üzerindeki göstergeleri okuyup yorumlamak için imgelemine yaratıcı biçimde çalıştırmak durumunda kalmaktadır. Böylelikle seyirciyi yazar yönetmen ve oyuncunun yanında “dördüncü yaratıcı” olarak konumlandırılmaktadır (Karaboğa 2018). Bu anlayış, Meyerhold'un tiyatronun devrim

dönemi Rusya'sındaki işlevine dair yaklaşımı ile yakından ilgilidir. Tiyatro, 1917 dönemi seyircisinin çıkar ve isteklerine cevap verebilmelidir, çünkü seyircinin çıkarları Rusya'nın çıkarları anlamına gelmektedir:

Seyirci öyle büyük bir değişim geçirdi ki, artık şapkamızı önümüze koyup bir düşünmemiz gerekiyor. Hiçbir saçmalığa bir an olsun katlanmayacak yepyeni bir toplumumuz var, her seyirci deyim yerindeyse Sovyet Rusya'yı temsil etmekte (Meyerhold 2014:163).

Meyerhold için, seyircisiz bir tiyatrodan bahsetmek mümkün değildir (Leach 1989: 30). Ancak, seyirci Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurduğu "sessiz akademik atmosfer" içinde konumlanmak yerine, tepkilerini oyun sırasında sesli biçimde alkışla ya da ıslıkla ifade etmeye teşvik edilmektedir (Rudnitsky 1981: 269). Meyerhold, seyirci üzerinde güçlü bir etki yaratmak istemektedir:

Saatlerce esir tuttuğu seyircinin pasifliğinden, herkesten çok Moskova Sanat Tiyatrosu sorumludur; hatta bir keresinde, bir heyecan dalgası, alkış gerektirdiğinde bile seyircinin alkışlamasına izin verilmemişti. Teatral bir gösteri, toplumun duygularını ayaklandıran keyifli bir olay olmalıdır (Meyerhold 2014: 169).

Tiyatronun halkın katılabildiği bir etkinlik olarak kurgulanması amacının temelinde; "gücü elinde bulundurmamayanların hayal kırıklıklarını ifade etmek için bir fırsat yaratılması, halkın bir araya toplanması ve bir tür ulusal kimlik duygusu yaratılması" amacı yatmaktadır (Milling ve Ley 2001: 56, aktaran Whyman 2008: 259). Halkın oyunu sorgulayarak yaratım sürecine ortaklık etmesi, devrim sonrası Rusya'sında ortaya çıkan devrim toplumunun güçlenmesine de hizmet etmektedir. Meyerhold, seyirci katılımının mümkün kılınması için, sahne yerleşiminde değişiklikler yapmakta, oyuncu ve seyirciyi fiziksel olarak yakınlaştırmaktadır. Örneğin Don Juan¹⁷ oyununun sahne notlarında oyuncular için seyirci alanına doğru uzatılmış bir ön sahne tasarlandığı, ramp ışığı ve suflör kulisi kullanılmadığı belirtilmektedir, "yalnızca boyalı pano için düşünülen sahne arkası oyuncular tarafından final dışında neredeyse hiç kullanılmaz" (Meyerhold 2014: 99).

Meyerhold'a göre tiyatro her şeyden önce oyunculuk sanatıdır ve teatral etkiyi, "oyuncunun yaratıcılığı ile seyircinin imgelemi arasındaki sürtüşmeden" ortaya çıkan kıvılcım oluşturmaktadır (Meyerhold 2014: 55). Seyirciyi söylediği replikler ve icra

¹⁷ Meyerhold 1908-1918 yılları arasında St. Petersburg'daki Çarlık Tiyatrolarında opera ve drama yönetmenliği yapmıştır. Moliere'in Don Juan oyununu da burada sahnelemiştir (Hoover 1974: 10).

ettiği eylemlere tepki vermeye teşvik eden unsur öncelikle oyuncudur. Bu nedenle yalnızca “verili durumun bizzat kendisini değil, onun ardında yatanı ve içinde barındırdığı (...) şeyi” canlandırmalıdır (Meyerhold 2014: 192). Oyunun temelini oyuncu, oyuncu faaliyetinin temelini de hareket oluşturmaktadır. Çünkü “seyirci aktörün düşüncelerini ve güdülerini onun hareketlerinden, onun jestlerinden ve onun ifadelerinden” (Whyman 2008: 267) anlamaktadır. Meyerhold, bu iletişimin sağlanabilmesi ve hareketin seyirci üzerinde hedeflenen etkiyi yaratabilmesi için tiyatronun araçlarından yararlanmaktadır:

Geleceğin tiyatrosunda oyuncu hareketlerini ritimle desteklemelidir; böylece eşsiz bir hareket müziği yaratacaktır. İnsanın hareketleri biçimsel anlamda dahi müziği yakaladığında, sözcükler abartıdan başka bir şey değildir ve ancak güzel sözler bizi tatmin edebilir (Meyerhold 2014: 281).

Meyerhold’un tiyatrosunda yeniden canlandırılan araçlardan biri de müziktir. Müziğin ritmi ile oyuncu arasında ilişki kurulmaktadır, ancak bu ilişkide müzik yalnızca karakterin “hareketlerini değil, içinde yaşanan çalkantıları anlatır” (Meyerhold 2014: 254). Bu anlamda sahnede eşlikçi değil temel bir kurucu öğedir ve sahnelemenin ayrılmaz bir parçasıdır. Oyuncudan müziğin taşıdığı ritim ve enerjiyi, icra ettiği hareketlere aktarması beklenmektedir.

Sahne gestusu aslında müzikal gestusun bir uzantısıdır... Yönetmenin gerçek özgürlüğü yakalayabilmesinin tek yolu, sağlam bir müzikal temel kurması ve içinde barındırdığı hareketin özünü iyi kavramasıdır (Meyerhold 2014: 255).

Meyerhold’un opera yönetmenliği deneyimi ve bizzat kendisinin 1910 yılında Schumann’ın *Carnival* balesinde oyunculuk yapmış olması, müzik ve sahne ilişkisine dair çalışmalarını beslemiştir (Hoover 1974: 106). Meyerhold, söz ve pantomimin buluşması olarak tanımladığı operayı, teatral gerçeklik ve stilizasyon kavramlarını açıklamak açısından işlevsel bulmaktadır, çünkü operanın temelinde stilizasyon vardır. İyi bir temsilin pantomim ile müziğin ritminin uyumlanması ile ortaya çıkacağını belirtmektedir. Müzikal tiyatro da opera da sahnede teatral bir gerçeklik yaratır. Bu gerçeklik öyle inandırıcı bir biçimde kurgulanmalıdır ki seyirci “oyuncuların neden konuşmak yerine şarkı söylemeyi tercih ettiğini” sorgulamamalıdır (Meyerhold 2014: 73).

Meyerhold, müzik ve operanın yanında tiyatronun kendisinin geleneklerini, özellikle Antik Yunan Tiyatrosu'nu ve Commedia dell'Arte'yi incelemiştir. Hem Antik Yunan Tiyatrosu'nda hem de doğu tiyatrolarında “oyuncunun kaynağının dansta yattığını, her aksiyonun ritmik bir koreografi ile icra edildiğini” (Karaboğa 2018: 139) gözlemlemiştir. Dansın sahne üzerinde yeniden doğuşunun stilize tiyatronun önünü açacağını ileri sürmektedir:

stilize tiyatro, oyuncu ve sahne ekipmanının aynı düzleme yerleştirildiği sahne dekorunu arka plana almak, ramp ışıklarını kaldırmak, ve oyunculuğu konuşma ritmine ve plastik harekete odaklamak istiyorsa; dansın yeniden doğuşunu bekliyor, seyircinin performansa katılımını sağlayacak yeni yollar arıyorsa, o zaman stilize tiyatro Klasik Yunan Tiyatrosu'nun yeniden doğuşuna ön ayak oluyor demektir (Meyerhold 2014: 56).

Commedia dell'Arte geleneği hem oyunculuk tekniğiyle hem de seyircinin tiyatroya katılım biçimiyle dikkat çekicidir. Meyerhold, oyunculuk eğitimi verdiği stüdyolarda Commedia dell'Arte tekniklerini müfredatına dahil etmektedir (Law ve Gordon 1996: 24). Çünkü ona göre Commedia dell'Arte bir yandan geleneksel olmayan sahneleme biçimlerine olanak tanımakta, diğer yandan ise oyuncuyu “fiziksel, hareket temelli bir performans sergilemeye” zorlamaktadır (Karaboğa 2018: 141). Commedia karakterlerinin Rusya toplumunda karşılığı vardır, karakterler “devrim öncesi çağdaş toplumda insanlığın simgeleri olarak” kullanılmaktadırlar (Whyman 2008: 262), yani halk bu biçime aşinadır. Commedia oyuncularından psikolojik olarak tutarlı karakterler yaratmaları beklenmez, oyuncular, seyirci tarafından anlaşılabilir ve tanıdık olan geleneksel bir fiziksel dil içinde, yani sahnedeki belirli kurallar ve çerçevesi sınırlı öykü içinde doğaçlamakta serbesttirler (Pitches 2004: 19). İç duygucu oyuncular¹⁸, Commedia tekniğinin sınırlarının, yaratıcı özgürlüğü kısıtladığı yanılıgısına kapılmaktadırlar, Meyerhold ise bu doğaçlama tekniğini kusursuz olarak nitelendirmektedir (Meyerhold 2014: 122). *Harlequin the Marriage Broker* (Çöpçatan Soyтары)¹⁹ oyununda Comedia dell'Arte tekniğine dayanan bir çalışma yürütülmüştür. İzlenen yöntem, Commedia dell'Arte tekniğinin Meyerhold'un oyunculuk yaklaşımını nasıl etkilediğine açıklık getirmektedir:

Pantomimde oyuncuya olay örgüsü ana hatlarıyla aktarılır ve belli başlı noktalar arasında, dilediği gibi doğaçlamasına izin verilir. Fakat oyuncu belli bir partiyon disiplinine sahip olduğundan, doğaçlama özgürlüğü de sınırlıdır. Panayır gösterisine çıkan bir oyuncunun

¹⁸ Meyerhold, Sanat Tiyatrosu geleneği ile oynayan oyunculara “iç duygucu” demektir.

¹⁹ 8 kasım 1911'de sahnelenmiştir.

kusursuz bir ritim duygusuna, hatta kıvraklık ve özdenetime sahip olması gerekir (Whyman 2008: 140).

Meyerhold, Commedia dell'Arte geleneğinin üzerine kurulu olduğu grotesk biçimin, sanatçıya gündelik olanın sınırlarının aşılması için son derece elverişli bir zemin sunduğunu ileri sürmektedir. Sahnede teatrallik arayışını, gerçekliğin doğruluğu arayışının her daim önüne koyan Meyerhold, “seyircide entelektüel kanallardan aktarılmayan, daha çok duyuumsal duyarlılığa, derin duyuma (kinestezi) dayanan etkili bir refleksi” (Barba ve Savarese 2017: 308) kışkırtmak istemektedir. Grotesk biçim karşıtıllıklara dayanmaktadır, bu anlamda seyirci algısının yer değiştirmesine olanak sağlar. Algının bu faaliyeti, seyircinin sahnede icra edilen eylemlerden duyuusal olarak etkilenmesine yol açmaktadır:

Grotesk sanatı içerik ile biçim arasındaki kavgadan kaynaklanır. Grotesk... bile isteye kesin çelişkiler yaratır... gündelik yaşamı sadece olağan olanı betimlemekten vazgeçene kadar derinleştirir. Grotesk karşıtıllıkların özünü bir birleşime doğru birleştirir ve izleyiciyi anlaşılmanın bulmacasını çözmeye çağırır... Grotesk'te bir şey çok önemlidir o da sanatçının seyirciyi yeni varılmış bir düzlemden büsbütün beklenmedik bir düzleme taşımaya hep eğilimli olmasıdır (Barba ve Savarese 2017: 308).

Meyerhold'un sahne üzerinde aradığı estetiği icra edebilecek kapasiteye sahip olan yeni tiyatronun oyuncusu, teknik imkanların tümüne hakim olmalıdır ve bunu “ancak teatrallüğün gerçek anlamda var olduğu dönemlere özgü oyunculuk ilkelerini irdeleyerek” başarabilir (Meyerhold 2014: 144). Bu sebeple hem oyunculuk çalışmalarında hem de yeni tiyatro dilini oluştururken sanatın özünü bulmak adına tiyatronun temellerine ve kökenine bakmıştır. Geleneksel tiyatronun ve sirkini araçlarını canlandırmış (Hoover 1974: 1), Antik Yunan Tiyatrosu ve Commedia'nın yanında, Kabuki gibi Asya Tiyatrosu'nun geleneksel sahneleme biçimlerini araştırmıştır. 1902 yılında Japon oyuncu Sada Yakko'nun Kabuki performansını izledikten sonra, sahne üzerinde gerçek stilizasyonun anlamını kavradığını belirtmiştir (Law ve Gordon 1996: 21).

Meyerhold, teatral anlatımın geleneksel araçlarını olduğu gibi sahneye taşımak yerine, bunların çağdaş gerçeklik içinde taşıdıkları anlamı keşfetmeye yönelik çalışmıştır. 1916-17 stüdyo programında temel çalışma rotasının 4. maddesi “on yedinci ve on sekizinci yüzyıl tiyatrolarının geleneksel araçlarının çağdaş tiyatroya uyarlanması” (Meyerhold 2014: 150) olarak belirtilmiştir. Meyerhold da Stanislavski gibi, dünyayı

anlaması için faydalı bulduğu bilimsel yaklaşımları, sanatsal çalışması ile ilişkilendirme kaygısı taşımaktadır. Bu anlamda çağdaş tiyatro çalışmalarında Taylorculuk'tan ve refleksolojiden etkilenmiştir. Meyerhold, “oyuncunun da işçi-seyirciyle aynı kültürü paylaşması gerektiğine” (Karaboğa 2018: 154) inanmaktadır. Bu nedenle “çalışma süresini en verimli düzeye çıkaracak bedensel hareketlerin keşfi” (Meyerhold 2014: 180) için Taylor'un görüşlerinden yararlanmaktadır:

Taylorizm üretkenliği en üst düzeye çıkarma bakımından oyuncunun çalışmasına da uygulanabilir: 1-istirahat belirli aralıklarla çalışma sürecinin içine yayılır 2-oyuncu vaktini olabildiğince ekonomik kullanmalıdır, çünkü çalışan birinin programında sanata ayrılan zaman diliminde en verimli sonucu elde etmesi gerekir (Meyerhold 2014: 181).

Refleksolojiyi temel alarak geliştirdiği yaklaşım, biyomekanik adlı oyunculuk çalışması yöntemini “mekaniklikten ayırıştırıp bios yönünde” kuvvetlendirmektedir (Karaboğa 2018: 155). Biyomekanik yöntemin hareket ve ruh durumu arasında kurduğu ilişki, Pavlov'un “koşullandırılmış refleks insanın tüm üst-sinirsel etkinliklerinin temelidir” (Whyman 2008: 281) savına dayanmaktadır. Oyuncu belli bir ruh durumuna ulaşmak için öncelikle fiziksel eylemi tüm bedeniyle icra etmelidir. Kişinin kaçması durumunda korku algısı tetiklenmekte ve bu duyguyu gösteren refleks tüm bedende hissedilmektedir, yani hareket refleksi, refleks ruh durumunu doğurmaktadır; “...oyuncu tüm hareketlerinin ardında zihin ve bedeniyle var olduğunda en küçük gerilimde bütün beden çalıştırıldığında, oyuncuya gerekli duygular kendiliğinden oluşacaktır” (Karaboğa 2018: 172).

Biyomekanik yöntemin dayandığı bilimsel temeller, oyuncunun bedeninin olanaklarını en iyi şekilde kullanabilmesi amacıyla hizmet etmektedir. Meyerhold, stilizasyon üzerine yaptığı çalışmalar sırasında, bu biçime uygun oynayabilecek oyuncuların yetiştirilmesi ihtiyacı ile karşı karşıya kalmıştır. *Triangles'in Ölümü* çalışmasında, sahne stilize biçimde tasarlanmış ancak ayrıntılar ve oyunculuk gerçekçi kalmıştır. Çünkü bu çalışmada yer alan oyuncular, Sanat Tiyatrosu'nun yöntemi ve geleneğiyle yetişmişlerdir. Yeni biçime uygun oynayabilecek oyuncuların yetiştirilmesi amacıyla 1913-17 arasında aktif olan Meyerhold Stüdyosu'nda, Vladimir Solovyov ile beraber 1918'den itibaren biyomekanik ismiyle anılacak (Whyman 2008: 270) oyunculuk çalışması yönteminin temelleri atılmış ve Commedia dell'Arte, Elizabeth ve Asya tiyatroları gibi çeşitli tiyatro geleneklerinden beslenen 16 etüt geliştirilmiştir:

...çeşitli geleneklerden on altı etüt oluşturuldu. Devinim, jest ve nesnelere oynama alıştırmaları etütlere ekleniyor, ardından pantomime dönüştürülüyordu. Ok atma alıştırmaları av etüdüne dönüşüp ardından da bütün stüdyonun katıldığı bir pantomim halini alıyordu. Bu 'biyomekanik' adlı yaklaşımın özüydü (Whyman 2008: 266).

Etütlerin amacı oyunculara sahne davranışının temel ilkelerinin öğretilmesi (Law ve Gordon 1996: 25) ve oyunculuk çalışması için bir egzersiz modeli oluşturulmasıdır. Oyuncunun içinde bulunduğu mekâna dair bir farkındalık geliştirmesi, objelerle çalışabilmesi ve partneri ile ilişkisinin güçlenmesi temel çalışma başlıklarıdır. Oyuncunun yer çekimi ile olan ilişkisi ve denge üzerine çalışmalar yürütülmektedir. Etütlerde gündelik eylemler, en küçük parçalarına ayrılmakta (*segmentation*) ve her bir parçanın temel özellikleri üzerinde detaylı bir çalışma yürütülmektedir.²⁰ Meyerhold, bu etütlerle oyuncunun sahnede karşılaşılabileceği tüm temel anlatımsal durumları kapsayacak sınırlı ve belirgin bir sistem oluşturmayı hedeflemektedir (Law ve Gordon 1996: 26). Üzerine çalışılan tüm ilkeler, temelde oyuncuda sahne üzerinde bütünsel bir bedensel davranış becerisi geliştirmesi amacına hizmet etmektedir:

Etütler, asıl olarak oyuncunun oyun alanı ya da uzam içindeki bedensel koordinasyonunun, hareketler üzerindeki öz denetiminin, dengeli ve partneriyle uyumlu bir jest hakimiyetinin sağlanması ve güçlendirilmesine hizmet ederler ve diğer taraftan, oyuncunun daha sonra büyük çaplı bir oyun üzerine çalışırken üstesinden gelmesi gereken sorunların deşifre edilmesine ve sahne üstü yaratıcılığın hazırlanmasına yararlar (Karaboğa 2018: 153).

Biyomekanik, "biyo" ve "mekanik" kelimelerinin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Mekanik, fiziğin bedende hareket ve dengeyi çalıştığı alandır, bios ise yaşam anlamına gelmektedir. Biyomekanik, "canlı bedenlerin hareket ve dengesini inceler" (Barba ve Savarese 2017: 285). Biyomekanikte temel prensip, oyuncunun "hem malzeme hem de o malzemeyi düzenleyen kişi" (Whyman 2008: 279) olmasıdır. Oyuncu, hareketi icra ederken kendisini dışarıdan gözlemleyebilmelidir. Gözlem faaliyeti ile oyuncunun güzel ve ilginç hareketler bulması değil, gereksiz hareketlerden sakınması hedeflenmektedir. Çünkü Meyerhold için, oyuncunun başı sonu belirli ve net hareketler icra edebilmesi, sahne anlatımı için elzemdir. Oyuncunun sanatı "plastik biçimin yaratımı" olduğundan, oyuncu "bedenin mekaniği üzerine eğitilmelidir... çünkü herhangi bir kuvvetin dışavurumu mekaniğin yasalarına" (Meyerhold 2014: 182); biyomekaniğin yaşamsal yönünün, yani duygusal ve ruhsal durumun yaratımı da harekete bağlıdır:

²⁰Biyomekanik etütleri ve etütlerin dayandığı sahne davranış ilkeleri üzerine detaylı bir açıklama içeren belgesel için bkz. *Meyerhold's Theatre and Biomechanics*, 1999, Mime Center Berlin Gennadi Bogdanov katkılarıyla, Jörg Bochov, Thilo Wittenbecher.

...deneyim yoluyla rolün anlamının derinlerine inmeye çalışarak, olgunun psikolojik esasını özümseyerek değil, yani içeriden değil dışarıdan başlar. Devinimle (hareketle) başlamalıdır. Bu da kusursuz düzeyde eğitilmiş, müzik ritmini ve refleks açıdan kolaylıkla uyarılabilirliği edinmiş bir aktörün doğal yetenekleri sistemli eğitim yoluyla geliştirilmiş bir aktörün devinimi demektir (Whyman 2008: 273).

Biyomekanik çalışmasının amacı, sahne üzerinde “hareketin anlatım gücünden en iyi şekilde” (Meyerhold 2014: 294) yararlanmaktır. Meyerhold, duygu ve hisleri merkeze alan oyuncunun, hareketlerini ve sesini kontrol etmesinin mümkün olmadığını düşünmektedir. Bu, duyguları ve ruh durumunu yok saydığı anlamına gelmemektedir; ancak ruh durumunun anlaşılması öncelikle hareketin doğru biçimde icrasına bağlıdır. İçsel psikolojik hareket dışsal fiziksel hareket tarafından belirlenmektedir:

Psikolojik temeller üzerine kurulmuş bir tiyatro kumandan kale gibi yıkılmaya mahkumdur. Öte yandan fiziksel unsurlara dayalı bir tiyatro da anlaşılır olmaktan tamamen uzaktır. Ruh durumlarının tümü, belirli psikolojik süreçlerin bir sonucudur. Oyuncu ruh durumunun fiziksel yollarla doğru bir değerlendirmesini yaparsa, işte o zaman seyirciye ulaşip onu içine çeken “uyarılma durumu”na erişmiş olur (Meyerhold 2014: 182).

Stanislavski'nin oyuncunun yaratım sürecinin başlangıç aşaması olarak kabul ettiği yaratıcı ruh durumu, Meyerhold'un tiyatrosunda tepkisel uyarılma olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyuncu, tepkisel uyarılabilirlik yetisine ve “doğru bir bakış ve denge duygusuyla, vücudu ağırlık merkezine her an hakim olacağı” (Meyerhold 2014: 182) fiziksel yetiye sahip olmalıdır. Tepkisel uyarılma, oyunculuk faaliyetinin üç temel aşamasını kapsamaktadır; bunlar “amaç”, “gerçekleştirme” ve “tepki”dir. Amaç, “yazar, yönetmen ya da oyuncunun girişimi tarafından dışarıdan belirlenen bir görevin fikrinsel anlamda özümsemesi”, gerçekleştirme “mimetik ve sözlü tepkilerin dönüşümü”, tepki ise “yeni bir tasarımın hayata geçirilmesi amacıyla yapılan hazırlık aşamasından iradeli tepkinin taklitsel ve sözel anlamda azalmış halidir” (Meyerhold 2014: 184-5). Biyomekanik, bir sahneleme biçimi değil, bir oyunculuk çalışması yöntemidir. Egzersiz, oyun sırasında oyuncunun hareketlerinde tamamen kaybolmalı ve sahnede yalnızca seyircinin eyleme katılmasını sağlayacak kinestetik etkiyi yaratacak unsurlar kalmalıdır (Law ve Gordon 1996: 4). Kinestetik etkide, oyuncu bir hareket gerçekleştirdiğinde, izleyici de “bu hareketi yoğunlaştırılmış biçimde üretir ve böylece oyuncunun sahnelemekte olduğu duygusal duruma girer” (Law ve Gordon 1996: 208). Meyerhold'un üzerine çalıştığı harekete dayalı biçim, seyirci üzerinde bu şekilde etki üretmektedir.

1930’larda Stalin yönetiminde Meyerhold’un kuramları “mekanik nitelikli” oldukları gerekçesiyle eleştirilmiş, “imge ve biyolojik gerekçiliğin toplumsal özünün diyalektik yönden gözler önüne serilmesi yerine, dışsal fiziksel eylem kullanmakla” (Law ve Gordon 1996: 59) ve Sovyet Tiyatrosu’nun aleyhine çalışmakla suçlanmıştır. Çünkü sosyalist gerçekçilik²¹ “sanatçıdan devrimsel gelişimi içinde gerçekliğin doğru bir tarihsel gösterimini” talep etmektedir (Whyman 2008: 289). Bu suçlamalar üzerine Meyerhold biyomekanik kelimesini sadece oyunculuk çalışmaları ile ilgili olduğu kadar dile getirmiş, bir daha ideoloji bağlamında kullanmamıştır (Law ve Gordon 1996: 59).

Meyerhold’un, tiyatrodaki biçim arayışına, gündelik gerçekliğin sahnedeki rasyonel temsilinin gerçeğin hakikatini anlamak ve oyunun özünü anlatmak için yeterli olmadığı varsayımı yön vermektedir. Gerçeğin hakikati, sahnelenen oyunda konu edilen durum ve duyguların özünde saklıdır ve oyunun özünde yer alan unsurları ortaya çıkarmak ancak sahnede teatralliğin yasalarını uygulayarak ve teatral araçları kullanarak mümkün olacaktır. Tiyatronun yaşamın özündeki hakikati anlatabilmesi için, sanat eski gerçekçi biçiminden kurtulmalı ve yeni araçlarını devreye sokmalıdır. Meyerhold için oyuncunun bedeni son derece önemli bir teatral araçtır. Oyuncu biyomekanik egzersizleri uygulayarak bedenini bir araç olarak hazır duruma getirmelidir. Meyerhold, Stanislavski’nin sahne üzerinde kurguladığı dünyayı biçimlendiren gerçekçi estetiğinin, Stanislavski’nin kendisinin eleştirdiği tiyatrolara biçim olarak benzediğini düşünmekte ve bu biçimin kendisini eski bulmaktadır. Gerçekçi sahne estetiğinin yeni dünyayı anlamak ve anlatmak için yeterli olmadığını düşünmektedir. Bu arayışına bağlı olarak sahne üzerinde gündelik yaşamdakine benzemeyen yeni bir dünya yaratma çabası içindedir. Oyuncu da sahne üzerinde oyunun özünde yer alan durum ve duyguları vurgulayacak yeni bir davranış biçimi geliştirmelidir. Stilizasyon, bu anlamda içsel duygunun dışa vurulması için güçlü bir anlatım biçimidir. Meyerhold, bir durum ya da duyguyu anlamak için, onun gizli anlamını ortaya koyacak sembollerin sahnelenmesi gerektiğini düşünmektedir. Bu anlamda hareketi sözün önüne koymaktadır ve oyunculuk çalışmalarında oyuncunun gündelik davranış biçiminden farklı bir sahne davranışı geliştirebilmesinin yollarını ararken Doğulu kodlanmış gösterim biçimlerine

²¹Sosyalist gerçekçiliğin Sovyet Tiyatrosu üzerindeki etkisi için bkz. Nick Worrall. 1989. *Modernism to Realism on the Soviet Stage*. New York: Cambridge University Press.

yönelmiştir. Meyerhold'un, oyunculuk aracı ile oyunun özünün anlatılmasının ancak gündelik gerçekliğe ait davranış biçiminin bir kenara bırakılması ile mümkün olacağı yaklaşımı, gündelik-dışı bir oyunculuk tekniği üzerine çalışma yürütmesine yol açmıştır. Deneysel çalışmaları, devrim dönemi Rusya'sında çağdaş dünyanın ihtiyaçlarına cevap oluşturması anlamında desteklenmiş, ancak Stalin döneminde değişen politik koşullar sebebiyle deneyselliği düzeni tehdit eden bir konuma düşmüştür. Meyerhold'un çalışmaları sadece biçimsel bir arayış olarak algılanmamalıdır, stilizasyon ile dünyayı algılama biçimini ortaya koymaktadır. Sanatsal arayışının, gerçeğin rasyonel temsilini bir kenara bırakarak yeni bir gerçeklik inşası peşine düşmesi ve biyomekanik üzerine yaptığı çalışmalarda oyuncunun gündelik yaşam davranışından kurtularak, sahne davranışı oluşturmasını hedeflemesi sebebiyle, gündelik dışı oyunculuk tekniği için önemli bir yöntemsel çalışma geliştirdiğini söylemek mümkündür.

1.3. Grotowski, Yoksul Tiyatro ve Bütünsel Edim

1933 yılında Polonya’da doğan Jerzy Grotowski, yaşamı boyunca tiyatro sanatının kendine özgü iletişim biçimi üzerine kapsamlı bir çalışma yürütmüştür. Tiyatro yolculuğu prodüksiyonlar dönemi, laboratuvar dönemi ve para-tiyatro dönemi olarak üç dönemde incelenmektedir.²² Grotowski, Krakow ve Moskova’da önce oyunculuk daha sonra yönetmenlik eğitimi almıştır. Bu dönemde, Yuri Zavadsky süpervizörlüğünde oyunlar yönetmiş ve tiyatrosunu önemli ölçüde etkileyecek Stanislavski, Meyerhold ve Vakhtangov üzerine çalışma fırsatı bulmuştur (Schechner 2013: 40). 1956 yılında “tiyatroyu bir yaşam türü, bir varoluş biçimi” olarak görmesini sağlayacak doğu felsefesiyle tanışmasına yol açacak orta Asya seyahatini yapmıştır (Karaboğa 2018: 85). 1959 yılında Ludwig Flaszen²³ ile beraber Opole’de Teatr 13 Rzedow’u kurmuştur. 1962 yılında tiyatro, ismine laboratuvar kelimesi eklenerek, 1965 yılında Wrocław’a taşınmıştır. Grotowski, birlikte çalıştığı oyuncular ile burada araştırma perspektifinin ön plana çıktığı oyunculuk çalışmaları yürütmüş ve bütünsel edim, yoksul tiyatro gibi kavram ve önermeler geliştirilmiştir. Ayrıca Flaszen’in, “Grotowski’nin oyunculuk yönteminin teyit edilmesini sağlayan bir egzersiz” (Flaszen 2016: 78) olarak nitelediği *Sadık Prens* oyunu ortaya çıkmıştır. 1969 yılında sahnelenen *Apocalypsis Cum Figuris* prodüksiyondan para-tiyatro dönemine uzanan bir köprüdür. (Schechner 1999: 6). Grotowski, çalışmalarının ilk döneminden itibaren tiyatrodaki seyirci ve oyuncunun birlikteliğine dayanan yeni bir uzam üzerine denemeler yapmıştır. 70’li yıllarda araştırmalarının geldiği noktada, seyirci ve oyuncu arasındaki engeli tam olarak aşmadığını düşünmekte, bu engeli aşabilmek için başka türlü bir deneyime ihtiyaç duymaktadır. Tiyatronun esasının insanlar arası temas olduğu sonucuna varmıştır ve “böylesi bir temas sanatsal düzeyden ziyade gerçek yaşamda var olabileceğinden sanatın ötesine geçip gerçekliğe ulaşmaya” yönelik çalışmaya başlamıştır (Kumiega 1985: 156, alıntılanan; Karaboğa 2018:115). Böylelikle tiyatroyu geride bırakarak parateatral deneyime yönelmiştir. Para-tiyatro dönemi, insanlar arası temas

²² Hayatına dair detaylı kronoloji için Polonya’da yer alan Grotowski enstitüsünün web sitesi ziyaret edilebilir. <http://www2.grotowski-institute.art.pl/> (18 Aralık tarihinde erişilmiştir.)

²³ Ludwig Flaszen, tiyatronun dramaturgudur ve Grotowski ile uzun yıllar birlikte çalışmışlardır. Flaszen’in tiyatro içindeki pozisyonu ve çalışmaları hakkında daha detaylı bilgi için bkz. Forsythe, E. 1994. “Ludwik Flaszen’le Söyleşi”. Ç. Genç (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 139-171.

olanaklarının sosyal olarak arandığı bir araştırma sürecini ifade etmektedir. Kaynaklar tiyatrosu adı ile anılan doğu sanatlarının ustalarının bir araya geldikleri bir araştırma çalışması yürütmüştür. Grotowski son dönemde çalışmalarında gösterim hedefini bir kenara bırakmış, oyunculuk araştırmalarını ise sürdürmüştür. 1980’li yıllardan itibaren Thomas Richards ile İtalya Pondetera’da, Peter Brook tarafından “araç olarak sanat” diye adlandırılan çalışmayı yürütmüştür.

Peter Brook, Eugenio Barba tarafından derlenen *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* adlı kitaba yazdığı önsözde Grotowski’nin tiyatro çalışmasını “bir hayat tarzı, bir hayata açılan tarz” olarak betimlemektedir (Brook: 2016: x). Grotowski’nin tiyatro ile nihai amacı, kişinin kendini bulmasıdır. Tiyatro bir amaç değil, insanın temel durumuna ulaşma yolunda kullanılan bir araçtır. Tiyatro sanatına dair cevabını aradığı temel soru, tiyatro faaliyetinin kendine özgü olan, onu diğer gösteri kategorilerinden ayıran özelliğinin ne olduğudur. Bu anlamda yaptığı çalışmanın esas olarak oyuncu seyirci ilişkisinin soruşturması olduğunu ve “oyuncunun kişisel ve sahne tekniğini, tiyatro sanatının özü” saydığını belirtmektedir (Grotowski 2016: 2). Tiyatronun en önemli ayırıcı özelliği oyuncu ve seyircinin bir arada var olmalarına imkân sunmasıdır. Bu nedenle yürütülecek çalışma bu ilişkinin olanaklarını araştırmalıdır. Yoksul Tiyatro fikri bu yaklaşım üzerine kurulmaktadır:

Yüzeysel kaldıkları anlaşılacak şeyleri kademe kademe ortadan kaldırarak, tiyatronun makyajsız, özgül kostüm ve sahne düzenlemesiz, ayrı bir performans alanı (sahne) olmadan, ışıklandırmaya ve ses efektlerine gerek duymadan da var olabileceğini saptadık. Tiyatro algısal, dolaysız, “canlı” katılımlı bir oyuncu-seyirci ilişkisi kurulmadan var olamaz (Grotowski 2016: 5).

Ludwig Flaszen, Grotowski’nin Yoksul Tiyatro anlayışının, sahne düzenlemesinde açığa çıkan biçim üzerinden de analiz edilebileceğini belirtmektedir (Forsythe 1994: 142). Sahnede her türlü gereksiz dekordan vazgeçilmesinde Meyerhold’un konstrüktivist anlayışının etkisi olmuştur. *Akropolis* oyunundaki dekor kullanımında bu etkinin izlerini görmek mümkündür:

Sözcüğün alışılmış anlamıyla “dekorlar” yoktur. Dramatik aksiyonun vazgeçilmez öğelerini meydana getiren nesnelere indirgenmiştir sahne. Her nesne oyunun anlamına değil, dinamiğine katkıda bulunmalıdır; her nesnenin değeri çeşitli kullanımındadır... kuvvet bildik bir banyo küvetidir; öte yandan, sembolik bir küvetir: İnsan bedenlerinin sabun ve deri yapımında kullanıldığı tüm küvetleri temsil eder (Flaszen 2016: 57).

Tiyatronun esasına dair arayışı, tiyatronun, 60'lı yıllarda etkisi yaygınlaşan televizyon ve sinemanın sunduğu görselliğe yetişmek kaygısıyla, çeşitli araçları sahneye getirme çabası ile yakından ilişkilidir. Ancak Grotowski televizyon ve sinemanın tiyatronun alanına girmesinin onu “ölüm tehlikesiyle karşı karşıya” getirdiğini düşünmektedir (Barba 2016: 13). Sinemanın ve televizyonun tiyatrodan alamayacağı tek ögenin oyuncu seyirci birlikteliğinden doğan “canlı organizmanın yakınlığı” (Barba 2016: 25) olduğunu belirtmekte ve bu avantajın olanakları üzerine çalışmanın gerekliliğini vurgulamaktadır.

Grotowski'nin sanat anlayışı Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Vaktangov gibi yönetmenlerden ve sosyal bilimler alanındaki çalışmalardan etkilenmiştir. Polonyalı yönetmen Osterwa'nın²⁴ tiyatronun misyonunun her şeyden önce ruhsal, eğitsel ve ahlaki olduğu savına” dayanması ve yürüttüğü deneysel çalışmalar (Braun 1994: 220), Carl Gustav Jung'un kolektif arketipler ve kolektif bilinçdışı konusundaki görüşleri ile Wilhelm Reich'in “bedenin zihinden farklı bir hafıza sistemine sahip olduğuna” dair görüşleri (Karaboğa 2018: 86) hem sanatın işlevine dair düşüncelerini hem de yol haritasını şekillendirmiştir. Grotowski bu kişi ve görüşlerden etkilendiğini dile getirmektedir; ancak, çalışmasının onlardan türetilmediğini, yaptığı araştırmanın bir sosyal bilim olmadığını vurgulamaktadır. Ayrıca mevcut tiyatro tarihinin her anlamda farkındadır ve çalışmalarını belli bir birikim üzerine inşa etmektedir (Grotowski 2016: 10-11). Stanislavski'nin oyunculuk çalışmasına yaklaşımı, fiziksel aksiyon yöntemi ve oyuncunun gündelik çalışması ile prodüksiyon çalışmasının birbirinden ayrıştırılması, Meyerhold'un her “hareketin arkasında bütün beden yer almalı” (Karaboğa 2018: 82) önermesi yönteminin kilit unsurlarının üzerine inşa edildiği önemli buluş ve yaklaşımlardır. Bu iki tiyatro insanının çalışma yöntem ve ilkelerinin birlikteliği, Grotowski'nin yaklaşımının temelini oluşturmaktadır:

Meyerhold çalışmalarını disipline, dışsal oluşuma dayandırmıştı, Stanislavski gündelik hayatın kendiliğindenliğini öne çıkarıyordu. Bunlar elbette yaratıcı sürecin birbirini tamamlayan iki yönüdür (Bablet 2016: 183).

²⁴ Osterwa'nın Grotowski'nin çalışmalarını nasıl etkilediği hakkında detaylı bilgi için bkz. Kazimierz Braun. 1994. “Grotowski Nerede?” M. Öztürk (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 209-227.

Grotowski de Stanislavski gibi sahne üzerinde doğallık ve hakikat arayışındadır. Ancak gerek yaşadıkları dönemin sosyal ve politik koşulları, gerekse doğallık kavramına getirdikleri tanım konusundaki farklılıklar, arayışlarında farklı yollardan ilerlemelerine yol açmıştır. Grotowski gençlik yıllarındaki çalışmalarını, İkinci Dünya Savaşı yıllarında, Nazi güçlerinin, Polonya’da kurdukları toplama kamplarıyla etkin olduğu ve SSCB’de sanatın sosyalizm adına dogmatik kalıplar içine sıkıştırıldığı Stalin politikalarının etkisini yitirmeye başladığı bir coğrafyada yürütmüştür (Rush ve Lowe 2004: 108). Ludwik Flaszen, insanların içinde buldukları öz bilinçlilik krizine vurgu yapmaktadır; insanın teknolojik gelişmelerle yabancılaştığı, üçüncü dünyanın geliştiği, kişinin kendisi olamadığı çağda, bütün bu meselelerin temelinde yatan soruna dair bir arayış içinde olduklarını belirtmektedir (Forsythe 1994:150). Grotowski, modern uygarlıkla beraber yok olan doğal insanlık durumuna ulaşmak istemektedir. “Modern uygarlıkta hayatın ritmini hız, gerilim, mahvolma duygusu, kişisel dürtülerimizi saklama isteği ve hayatta çeşitli ... rollerle maskeler olduğu varsayımı belirler” (Grotowski 2016: 227). Kişinin akılsal yanı sıra biyolojik benliği yapay olarak bölünmüş haldedir. Ona göre insanın doğal durumuna erişmesi, beden zihin bütünlüğünü yakaladığı bütünsel edim ile mümkündür. Bütünsel edim, “insanı özünden ayıran engellerin yıkılmasını ve insan davranışlarının diyalektiğinin görülmesini sağlayan eylemdir” (Şener 2006: 312). Grotowski ve Stanislavski’nin insanın doğal durumu ve organik davranış tanımlarının birbirinden ayrıştığı görülmektedir. Stanislavski, organik kelimesiyle “gündelik sıradan etkinlikleri” kastetmektedir. Grotowski’ye göre doğallık, gündelik hayattaki gerçekliğin kodlarını taşımamakta, gündelik davranışın özünde yer alan temel durumu anlatmaktadır:

Stanislavski için organiklik, yapı ve kompozisyonun da yardımıyla sahnede beliren ve sanata dönüşen “normal” yaşamın doğal ilkeleri anlamına gelir. Grotowski’de ise organiklik, bir itki akımı gücü gibi bir şeyi, beden “içinden” gelip kesin bir eylemin gerçekleşmesine giden neredeyse biyolojik bir akımı belirler (Richards 2005: 132).

Stanislavski’nin kastettiği “doğal”, gündelik toplumda kendini rahat hissetmek anlamını içermektedir. Grotowski ise gündelik davranışın aşılmasıyla ilgilenmektedir (Forsythe 1994: 153). Bu nedenle oyuncu, sahne üzerinde, gündelik hayatta yer alan davranış kodlarını, gündelik doğallıkla icra etmemelidir. Aksi halde gündelik hayatta olan sınırlar yeniden üretilecektir, o ise algı kalıplarını sarsmak istemektedir. Grotowski’nin çalışmasında geleneksel mitlerden ve geleneğin kutsadığı arkaik durumlardan yola

çıkması bu isteğinden kaynaklanmaktadır; “onlara saldırmak, onların ötesine geçmek, daha doğrusu çağımızın kolektif deneyimiyle belirlenen kendi deneyimlerimle karşı karşıya getirmek” (Grotowski 2016: 8) istemektedir. Oyuncu ve seyirci arkaik olanla, yani davranışlarının özüyle yüzleştğinde, uygar toplumun taktığı hayat maskesi düşecek, insanların ortak hakikati deneyimi yeniden canlanacak ve seyircide şok etkisi oluşacaktır (Grotowski 2016: 9). Yaptığı çalışma gündelik gerçekliği aşma hedefi taşımakta ve aynı zamanda tamamen hakikat arayışı üzerine kurulmaktadır.

Grotowski'nin oyunculuk alanında yaptığı araştırmaları, oyuncu ve seyirci ilişkisini kapsamadan ele almak mümkün değildir. Çünkü prodüksiyonlarında, “her temsil türüne uygun düşen seyirci-oyuncu ilişkisini yakalamak ve bu kararı fiziksel düzenlemelerle somutlaştırmak” (Grotowski 2016: 6) kaygısı taşımaktadır. Bu amaçla her oyunda sahne dekorunun ötesinde özel bir mekân tasarlanmaktadır. 1959-1962 arasındaki prodüksiyonlar döneminde, seyircinin oyunda doğrudan katılımcı konumda olması yönünde düzenlemeler yapmıştır. 1961 yılında sahnelenen *Dziady* oyununda seyirci oyunun içindeki koro işlevini görmektedir:

...oyun gelişigüzel yerleştirilmiş izlenimi veren seyirci koltuklarının arasında oynanıyor, oyundaki bütün roller altı oyuncu tarafından canlandırılıyor ve seyirci de metindeki koro işlevini görüyordu. Böylelikle, oyuncuların seyircilerle birlikte icra edecekleri, katılımcı bir tiyatro modeli, ortaklaşa bilinen dini ve ulusal simgeler aracılığıyla da paylaşılan bir ritüel hedeflenmekteydi (Karaboğa 2018: 105).

Seyircinin oyuncular ile şarkı söyleyip “oynadığı” dolaysız katılımı, Grotowski'nin istediği sonucu vermemiş, hatta seyirciler kendilerine yönelik bir saldırı gerçekleştiği hissiyle çoğunlukla rahatsız olmuşlardır. Bu eğilimin seyirciye baskı uyguladığı düşüncesiyle, seyircinin tanık konumunda kalması gerektiğine karar vermiştir (Grotowski 1994: 121). 1963- 1970 arasındaki laboratuvar döneminde sahne tasarımcısı Gurawski²⁵ ile, seyircinin insani bir edime tanıklık ederek oyuncu ile nasıl buluşabileceğine dair araştırmalarını sürdürmüştür:

Yapılarımızın her birinde bizim oyuncularla seyirci arasında farklı bir ilişki yarattığımızı biliyorsunuz. Dr. Faustus'ta seyirciler konuklardır; Sadık Prens'te dışarıdan gözleyenler. Ancak bence temel nokta, oyuncunun seyirci için oynamaması, seyirciyle karşılaşmış bir halde, onların varlığında oyunu icra etmesidir (Bablet 2016: 187).

²⁵ Jerzy Gurawski, tiyatro Wrocław'a taşınana kadar, Grotowski'nin yönettiği oyunların sahne tasarımını yapmıştır. Grotowski ile iş birlikleri uzun süre devam etmiştir.

Grotowski, oyuncunun sahne üstü davranışı ile seyircinin deneyimleyeceği etkinin doğrudan bağlantılı olduğunu vurgulamaktadır. Seyircinin, sahnede içgüdüsel ve vahşi arzuları ile yüzleşerek bütüne ulaşan oyuncunun edimine tanıklık etmesi ile terapik bir etki deneyimlemesi mümkündür (Karaboğa 2018: 100). Ancak gerçek bir buluşmanın yaşanabilmesi için seyircinin de bu deneyimi, dönüşümü ve şoku yaşamaya gönüllü olması gerekmektedir. Grotowski'nin ilgi duyduğu seyirci, “gerçek tinsel ihtiyaçları olan ve –temsilde yüzleşerek- kendini çözümlmeyi gerçekten isteyen seyircidir” (Barba 2016: 24). Seyircinin sahne üzerinde gördüğü hareketler kendisine son derece yabancı, oyunların üzerine kurulu olduğu temalar ise oldukça tanıdıktır. Oyuncunun bedenini seyircinin –yani sıradan insanın yapamayacağı şekilde kullanması ile sahne üzerinde olağanüstü davranışlarda bulunmasının, yani imkânsız olanı gerçekleştirmesinin, seyirci üzerinde büyü benzeri bir etki yaratacağını düşünmektedir (Karaboğa 2018: 104). Bu nedenle Grotowski, yürüttüğü oyunculuk çalışmasının, seyircinin ruhuna dokunmanın yegâne yolu olduğunu düşünmektedir.

Grotowski, laboratuvar döneminde oyunculuk çalışmalarını prodüksiyon çalışmalarından bağımsız bir araştırma zemininde sürdürmeye başlamıştır. Tiyatro sanatının bilimsel bir disiplin olmadığını, dolayısıyla araştırmaları sonucunda bir yöntem sunmadığını; ancak oyuncunun yaratıcı olabilmesi için kendini ortaya koyma sürecini teşvik edecek ve engellerle dirençleri süreçten çıkaracak “bir yöntemde ustalaşmaya zorunlu” olduğunu belirtmektedir (Grotowski 2016: 105). Oyuncu, sahne üzerinde gündelik dirençlerinden kurtulmalı, gündelik hayattaki sınırları aşip kendini bilme sürecine yoğunlaşarak içsel itkiyi dışsal tepkiye dönüştürme becerisini geliştirmelidir. Bu beceriyi geliştirme yöntemi ise “via negativa” yani eksiltmedir. Oyuncu hünerlerini biriktirmemeli, aksine elemelidir (Barba 2016: 19). Grotowski geliştirdiği tekniklerden ve önermelerinden herkesin bir ölçüde yararlanabileceğini belirtmekle beraber, her koşulda uygulanabilir bir yol haritası sunmamakta, hataları göstermekte olduğunu vurgulamaktadır:

Biz oyuncudan onu ketleyen şeyi alırız, fakat oyuncuya nasıl yaratımda bulunacağını (sözelimi Hamlet'i nasıl oynayacağını, trajik jestin ne olduğunu, bir farsı nasıl icra edeceğini) öğretmeyiz, çünkü yaratıcılığı kovan sıradanlığın ve klişelerin tohumları tam da bu “nasıl”a ekilmektedir (Grotowski 2016: 106).

Grotowski, oyunculuk çalışmasında farklı durumlarda uygulanabilecek çeşitli stratejiler geliştirmektedir. Stanislavski'nin yaklaşımını, deneylerini bizzat yapmasını ve herhangi bir reçete ortaya atmamasını bu anlamda önemli bulmaktadır. Önergeleri, oyuncunun yaratıcılığının ortaya çıkması için sahip olması gereken donanım ve araçları içermektedir. Bunları nasıl kullanacağı ise oyuncunun bireyselliği ile ilişkilidir.

Grotowski'ye göre "tiyatronun esas oyuncu, onun eylemleri ve yapabilecekleridir" (Barba 2016: 148). Oyuncunun gündelik hayattakinden farklı bir sahne üstü davranış pratiği geliştirebilmesi için zihnin hakimiyetinden kurtularak fiziksel olarak özgürleşmesi ve içsel itkilerin dışsal tepkiler halinde ifade edildiği bir kendiliğindenliğe ulaşabilmesi gerekir. Ancak bu kendiliğindenlik gündelik hayatta sergilenen otomatizasyondan farklı, hakiki tepkilerin oluşmasını sağlayacak bir davranış durumudur. Grotowski gündelik aksiyonlar ile ilgilenmez, çünkü gündelik aksiyonlar kişinin gündelik yaşamdaki saklanması sürdürmektedir, "gündelik çabalarımızdaki amaç kendimiz hakkındaki hakikati yalnızca dünyadan değil kendimizden de gizlemektir" (Barba 2016: 22). Grotowski ise gerçek bir açıklık ve yüzleşme peşindedir. Temel amacı gündelik hayattaki maskeleri atmak, komplekslerden kurtulmak, "gündelik ahlakın ötesine geçmek ve vicdanla yüzleşmektir" (Fosythe 2016: 146). Bu anlamda sahne üzerindeki davranış biçiminin gündelik dışı olması bir tesadüf ya da tercih değil, arayışı için zorunluluktur:

...oyuncunun yaratıcı ruh durumu içine girmesi için, gövde ve duygular üzerindeki fiziksel denetimin zayıflatılması, aksiyonun kendiliğinden doğabileceği bir yaratım ortamı sağlanması ve bütünüyle sahne üstüne, partnere ya da o an yapılan işe yönelik bir konsantrasyon örgütlenmesi esastır (Karaboğa 2018: 87).

Thomas Richards, Grotowski ile yaptığı çalışmalar sırasında, uzun provalarda fiziksel yorgunluğunun artmasıyla zihninin suskunlaştığını ve hareketlerini bedenine yönlendirmeye başladığını gözlemlemiştir (Richards 2005: 43). Oyuncu sahne üzerinde bilinç hakimiyetinden kurtularak özgürleştiğinde ve etki – tepki ilişkisi üzerinden yaratıcı duruma ulaştığında, sahne üstü davranış kendiliğindenlik içermektedir (Karaboğa 2018: 88). Dolayısıyla oyuncu biçim üzerine çalışmasında sahne üzerinde kendiliğindenlik kazanacak kadar yetkinleşmelidir. Söz konusu kendiliğindenlik, kişinin kendisini saklamadan bir bütün olarak ortaya koyabilmesi becerisini içermektedir. Grotowski gündelik hayattaki bölünmüşlüğü ortadan kaldırmış şekilde, ruhsal ve

fiziksel bir bütünlük halinde seyirci karşısına çıkma durumunu bütünsel edim olarak adlandırmaktadır. İnsan, uygar toplum içinde, yani gündelik hayatta, potansiyelinin ancak yarısıyla reaksiyon göstermektedir. Bütünsel edim, uygarlık maskesinin atılmasını sağlamaktadır. Edim bütünsel olduğunda, oyuncu bütünsel olarak reaksiyon vermektedir yani gerçekten var olmaya başlamaktadır (Grotowski 2016: 103). Oyuncunun samimiyetle sergilediği bütünsel edim seyirciye de bir davettir (Grotowski 2016: 228). Seyirci de bu faaliyete ilk dönemde katılarak sonra tanıklık ederek bütünsel edime ulaşmaya ya da onu aramaya teşvik edilecektir:

Bizim kanımız bir oyuncunun samimiyetle bir edimi yerine getirdiğinde, yüzündeki peçeyi indirdiğinde, kendini aşırı, ciddi bir jestle açıp teslim ettiğinde, geleneklerin ve davranışların getirdiği bir engelin önünde geri çekilmediğinde mesleğinin özüne ulaştığı yönünde (Grotowski 2016: 102).

Bütünsel edimden bahsedebilmek için bilincin devre dışı olduğu kendiliğinden durum ile oyuncunun yetkinleştiği fiziksel disiplin bir arada olmalıdır. Grotowski, biçimsel disiplin ile kendiliğindenliğin bir aradalığı üzerine yaptığı çalışmalarda tiyatrunun kaynaklarına yönelmiştir. Hint Kathakali'sinde de Balililerin gösterilerinde de kendiliğindenlik ve disiplinin birbirini pekiştirdiği gözleminde bulunmuştur ve bu birliktelik onun için ilham kaynağı olmuştur (Grotowski 2016: 99). Bu çalışmasını ilerletmek amacıyla Kaynaklar Tiyatrosu²⁶ dönemde çeşitli teatral kültürlerin temelinde bulunan köklere yönelik bir araştırma yürütmüştür. Amacı, Doğu formlarının ya da teatral biçimlerin salt tekniklerini alıp uygulanmak değildir. Onun ilgilendiği mesele kültür-ötesi bir grup ile, biçimsel disiplinlerinin üzerine kurulu olduğu yalın ilkeleri keşfetmektir:

...peşinde olduğumuz şey kaynaklara ait tekniklerin bir sentezi değildi. Farklılıkları önceleyen noktaları araştırdık. Kaynaklara ait tekniklerin var olduğunu düşünelim. Ama bizim aradığımız şey kaynaklara ait tekniklerin kaynaklarıdır.... (Grotowski 1994: 187).

Kaynaklar tiyatrosu döneminde bir araya gelen “kültürlerüstü grup” farkları incelemekte ve basitliği keşfetme amacı taşımakta (Grotowski 1994: 204) böylelikle “kişisel varoluşun anahtarını bulmaya” çalışmaktadır (Innes 1993: 221). Doğu tiyatrosuna yönelmesinin sebebi, kültür değişse de formların sabit olanı gözlemleyecek

²⁶ Bu çalışma hakkında detaylı bilgi için bkz. Jerzy Grotowski. 1994. “Kaynaklar Tiyatrosu”. Ç. Genç (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 185-191.

bir zemin sunmasıdır, Avrupa tiyatrosunda ise bir “kodlama yoktur... oyuncu doğaçlar ama ürettiği gündelik yaşamın stereotipleridir” (Grotowski 1994: 194). Bu arayış “insan bedeninin belli bir ilksel konumu olduğu” (Grotowski 1994: 200) varsayımından yola çıkmaktadır. Tiyatroda hakikati arayan Grotowski, insanın temel durumuna dair ortak olanı tiyatronun kaynaklarında bulabileceğini düşünmektedir.

Grotowski'nin “bireyler arasındaki engelleri ortadan kaldırma amacı, bireyin içindeki engelleri ortadan kaldırmayla el ele gitmektedir” (Innes 1993: 207). Bu anlamda birlikte çalıştığı oyuncular ile sahne üstü davranışı geliştirmek için oyuncunun engellerinden kurtularak bütünsel edime ulaşması amacıyla bir dizi egzersiz geliştirmiştir. Oyuncu, itkilerinin serbestçe dışsal tepkilere dönüşebilmesi için teknik bir donanım geliştirmeli, vücut direncini aşmalı ve taşıdığı engellerden kurtulmalıdır (Barba 2016: 21). Sahne üstü davranışı geliştirmeyi amaçlayan egzersizlerin amacı; oyuncunun davranış kalıbını kısıtlamak değil, sahip olduğu tüm olanakları kullanma becerisini geliştirerek yaratıcı dürtüleri serbest bırakmasına zemin hazırlamaktır. Prodüksiyonlar döneminde egzersizlerin amacı temel olarak engellerin aşılmasıdır, laboratuvar döneminde ise çalışmalar bir temas arayışına (verme – alma ilişkisine) yönelmiştir (Grotowski 2016: 100). Egzersizler temel olarak bedenin ve zihnin içsel itkinin dışsal tepkiye kendiliğinden dönüşebilmesine imkan sunmasını hedeflemektedir. Isınma egzersizlerinin²⁷ sıradan bir jimnastik ya da akrobatik hünerlerle sınırlı kalmaması için, organizmanın her seferinde bütün olarak çalışmanın içinde yer alması gerekmektedir. Egzersiz, her zaman bir görüntü ya da imaj ile desteklenmeli, tüm bilinçle, dinamik biçimde, bedende beliren itkilerin sonucu olarak (Barba 2016: 165) ve her seferinde araştırarak yapılmalıdır.

..bedeninizin ağırlık merkezini, kasların gerilme ve gevşeme mekanizmasını, çeşitli kuvvetli hareketlerde omurganızın işlevini araştırın. Tüm bunlar tekil hareketlerdir ve sürekli, bütünsel araştırmaların sonucudur. Yalnızca “araştıran” egzersizler oyuncunun bütün organizmasını kapsar ve gizli kaynaklarını harekete geçirir. Tekrarlayan egzersizler yetersiz sonuçlar verir (Barba 2016: 113).

²⁷Egzersizlerin detaylı tasviri ve açıklaması için bkz Jerzy Grotowski. 2016. “Oyuncu Eğitimi 1959-1962” ve “Oyuncu Eğitimi 1966” *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (s. 1-12) der. Barba, E., O. Akhınay (Çev.) İstanbul: Agora Yayınları. s. 111-181.

Isınmanın yanında bir diğer önemli egzersiz, hareket icralarında karşıt vektörlerin çatışması temel ilkesi üzerine kurulu plastik egzersizlerdir. Bu çalışmada vücudun sağ tarafı zarif, maharetli ve güzelken aynı anda sol tarafı kızgınlık ve nefret belirten duygularla donatılabilir. Beklenmedik hareketler de bu çalışmanın bir parçasıdır. Beklenmedik hareketleri icra ederken “hareketin başlangıcı her zaman vurguyla yapılmalı ve sonra ansızın, kısa bir duraksama anını takiben, doğru harekete çevrilmelidir” (Barba 2016: 118). Grotowski ilkel insanın tepkilerinin keşfi için, hayvan imgelerinden, yeni doğan bebek davranışlarından ya da faklı yürüme biçimlerinden yararlanılan kompozisyon egzersizleri önermektedir. Klişeleşmiş mimiklerin aşılması için yüz maskı egzersizleri yapılmaktadır (Barba 2016: 122). Ses ve nefes tekniği çalışmalarda önemli bir yere sahiptir ve oyuncunun ses imkanlarının geliştirilmesi için detaylı ve kapsamlı bir araştırma yürütülmüştür. Çalışmanın temel amacı, oyuncunun sahne üzerinde metnin okunmasını sekteye uğratacak duraklamalardan kaçınmasını sağlamaktır. Nefes üzerine çalışma, sesin taşıyıcısı olduğundan elzemdir (Barba 2016: 126). Bedende itkinin kendiliğinden tepkiye dönüşmesi, sesin iletimi için gerekli yolu sağlamaktadır. Bedenin özgürleşmesi ile “sesi otomatik olarak ileten canlı itkiler” serbest kalacaklardır (Barba 2016: 150). Yani sesin özgürleşmesi için öncelikle bedenin özgürleşmesi gerekmektedir:

Beden bir tepkiler merkezi olmalıdır. Her şeye bedenimizle tepki vermeyi öğrenmeliyiz – gündelik bir konuşmaya bile. Kademe kademe bütün fiziksel formaliteleri davranışlarımızdan çıkarmaya çalışmalıyız (Barba 2016: 157).

Grotowski egzersizleri oluştururken Hatha yogadan yararlanmıştı. Yogada özellikle omurga üzerine yapılan çalışma önemlidir çünkü omurga bedensel ifadenin merkezidir ve “her canlı itki –dışarıdan görünmese dahi- bu bölgede başlar” (Barba 2016: 164). İtkilerin omurga üzerinde etkin biçimde hissedilmesi için yapılan egzersizlerde, yoganın “tipik özelliği olan içleştirme” eğiliminden uzak durulmaktadır ve yoga hareketleri dışarıyı hedefleyen dinamik egzersizler olarak ele alınmaktadır (Barba 2016: 159). Oyuncunun dışarıya dönük algıları her zaman açık olmalı ve gerçekleştirdiği hareketin ya da eylemin sonuçlarını gözlemlemeyi asla bırakmamalıdır. Tepkilerinin sonuçları ile devamlı bir temas geliştirmelidir:

..her zaman onu (egzersizi) dış dünyayla, başka insanlar ya da nesnelere ilintili kendiliğinden bir hareket olarak yerine getirin. Bir şey sizi uyarırsa tepki verirsiniz; işin tüm sırrı burada yatıyor. Uyarılar itkiler ve tepkiler (Grotowski 2016: 198).

Oyuncu egzersizlerde ustalaştığında onları doğaçlama ile birleştirerek kendi ihtiyaçları doğrultusunda formüle edebilmektedir. Egzersizlerin öğeleri bellidir ancak “herkes bu egzersizleri kendi kişiliği doğrultusunda uygulamalıdır” (Bablet 2016: 184). Doğaçlamanın sahici olabilmesi için tamamen hazırlıksız olarak yapılmalıdır. Cieslak’ın icra ettiği egzersiz serileri buna önemli bir örnektir:

..böyle bir durumda egzersizler bahanelere, Grotowski’nin deyişiyle “ayrıntılara” dönüşür. Cieslak egzersizi yaparken tüm bu ayrıntıları önceden hazırlanmayan bir doğaçlamayla birbirine bağlamıştır. Hiçbir hazırlık yapılmasına izin yoktur (Barba 2016: 166).

Oyuncu rolünü icra ederken egzersizler sırasında keşfettiği imkanlardan “kendiliğinden ve neredeyse bilinçaltı yoluyla” faydalanmalı yani egzersiz sahnede organik olmalıdır. Egzersizler sahne üzerinde vardır ancak seyirci tarafından görünmezler (Barba 2016: 140). Egzersizler oyuncuya sahici bir eylem yapmasını sağlayacak tekniği sunmaktadır. Oyuncunun sahne üzerinde icra ettiği her şey sahici olmalıdır aksi halde izleyicinin tanıklık edebileceği bir şey meydana gelmez (Fumaroli, Grotowski ve Reavey 1969, aktaran Innes 1993). Grotowski, Thomas Richards ile beraber fiziksel eylemler üzerine yaptıkları çalışmada, gerçek bir fiziksel eylemin inanç ve gerçeklik duygusu ile desteklenmesi ve amaç taşıması gerektiğini belirtmektedir. Grotowski eylemin sahiciliğini sağlayacak unsurları Stanislavski’den almıştır ancak çalışmadaki amacı, sahnede gerçekçi bir yaşam yaratmaya çalışan Stanislavski’nin aksine, eylemi icra eden kişinin, yaşamın temel akışında yer alan itkileri bulmasıdır. Oyuncunun hareketinin sahici olması için eylemselleşmesi, yani itkiler ile bağlantılı icra edilmesi gerekmektedir. Aksi takdirde yapılan, bir etkinlik olmanın ötesine geçmeyecektir. Grotowski itkiyi “bedenin içinde başlayan ve yalnızca küçük bir eyleme dönüştüğünde görünür olan tepki” (Richards 2005: 133) olarak tanımlamaktadır. Her fiziksel eylemin kökünde onu iten bir itki vardır ve eylemin sıradanlaşmasını engelleyen de bu itkidir. Ancak itkileri bulmak için öncelikle gündelik yaşamda olanın çok iyi analiz edilmesi gerekmektedir. Gündelik dışına giden yol gündelikten geçmektedir.

Gösterimi izleyen seyircinin algısı da tamamıyla oyuncunun itkilerine bağlıdır. Oyuncunun hareketleri göstergelerdir ve gösterge saf itkidir. Eğer seyirci algılıyorsa bir göstergenin yani itkinin varlığı söz konusudur (Grotowski 2016: 207). İtkilerin

inandırıcı olmaları için sahici olmaları gerekmektedir, sahici bir itkinin belirmesi için de oyuncunun kendi deneyiminden yola çıkması önemlidir:

Plastik egzersizler sırasında, beden hareketlerini bir kişisel itkiler döngüsüne çevirip gerçekten çağrışımlarla çalışmaya koyulursak, o anda kararlılığımızı pekiştirir ve kolay yollara sapmaya kalkışmayız. Bir hareketi bir bakışı ve düşünceleri hesaplayarak, kötü anlamda “oyunabiliriz”. Bu da şişirmeden ibaret olur (Schechner ve Hoffman 2016: 221).

Oyuncu, egzersizler sayesinde itkiler ile skor oluştururken çağrışımları nasıl kullanacağını öğrenmektedir. Çağrışımlar ile çalışmak, oyuncuların fiziksel eylemleri icra ederken imgelemlerinde gördükleri anılardan yararlanmalarını amaçlamaktadır. Ancak bu çalışma ciddi bir sistematik ile yürütülmektedir. Oyuncu doğaçlaması sırasında yararlandığı çağrışımları not almalı ve ayrıntılar üzerine çalışarak tekrarlanabilir bir yapı oluşturmalıdır. Bu yapı oyuncu tarafından tamamen özümsemiş, düşünmeden icra edilebilecek noktaya gelmeden, gösterim için gerekli düzenlemelerin yapılması mümkün değildir (Richards 2005: 31). Oyunlarda, özellikle laboratuvar döneminde karakterler bu egzersizleri uygulayan oyuncuların doğaçlamaları ile oluşturulmaktadır. Oyuncular sahnede kurgusal bir ötekini aydınlatmaktansa, “kişisel bir etki yaratmaya çalışmışlardır” (Innes 2013: 219). Dolayısıyla skor oyuncunun kendi kendisinden doğan çağrışımlardan yola çıkarak oluşturulmaktadır. Flaszen, çağrışımlardan faydalanmanın, yani oyuncunun geçmişine dönmesinin, oyunculuk çalışmasının temel bir karakteristiği olduğunu belirtmektedir (Forsythe 1994: 169). Oyuncunun çağrışımlar için yararlandığı bellek Stanislavski’nin coşku belleği gibi salt tinsel değildir, bedensel hafızayı da kapsamaktadır. *Apocalypsis Cum Figuris*²⁸ oyununda oyuncuların doğaçlamaları ile kurgulanan karakterler, “oyuncuların daha önceki çalışmalarıyla ve kendi kişiliklerinin temelini oluşturan bireysel özellikleriyle destekleyecekleri arketipler üzerine” (Innes 2013: 213) inşa edilmiştir. Skor, oyuncunun çağrışımlar ile harekete geçen organizmasında uyanan itkilerin dışa çıktığı tepkilerden oluşan, ruhsal ve fiziksel aksiyondan oluşmaktadır. Sahne üzerinde iki oyuncunun skorları ya da oyuncunun skoru ile seyircinin izlediği skor farklı çağrışımlardan ya da eylemler dizisinden oluşabilmektedir (Richards 2005: 96). Ancak bu farklılık rastlantısal değildir, ortak bir kök ile birbirine bağlı sahici bir ilişki taşımaktadır. Bu

²⁸ Bu oyunda izlenen montaj yöntemini, Edward Braun, *Yönetmen ve Sahne* kitabının Grotowski bölümünde anlatmıştır.

bağı kurarak montaj ile okunabilir bir imge oluşturma görevi ise yönetmene aittir (Richards 2005: 166).

Grotowski, yaşadığı dönemde toplumsallaşma ve ilişkilene biçimlerine eleştirel bir tutum geliştirmiştir. Tiyatrosunu da bu eleştiri üzerine kurmaktadır ve sanatının politik niteliğini bu yaklaşım oluşturmaktadır. Grotowski sorunsallaştırdığı meseleyi ancak ve ancak tiyatronun sunduğu imkanlar ile çözebileceğini düşünmektedir. Baskı ve şiddetin yükseldiği dönemlerde “bütün dükkanlar kapanmış sokağa çıkma yasağı ilan edilmişken ...laboratuvar Wrocław'daki binasında çalışmalarını” (Karaboğa 2018: 112) sürdürmüştür, çünkü politika onun işinin kendisidir. İmkansız gerçekleştirme, yani uygar toplumda imkânsız olduğu söylenen olağan davranış ve düşünme biçimini aşma amacıyla yaptığı çalışmalar, önermenin kendisi itibariyle son derece politiktir. İmkânsızlık hem sahne üzerinde icra edilen hareketleri hem de prova ve çalışma süreçlerinin kendisini kapsamaktadır:

Provalar bir bitkinlik durumu yaratarak, bu durumda, oyuncuların yaratım sürecini bloke eden ve kendi kendimize uyguladığımız sınırları aşmalarını sağlayacak biçimde tasarlanmıştır ve bu oyuna da taşınıyordu (Innes 1993: 209).

Grotowski bütün çalışmalarında gündelik otomatizmi kırmaya yönelmiştir. Çünkü ona göre yaratıcılık, gündelik maskelerin kullanılmadığı “istisnai durumlar ortaya koymak demektir” (Schechner ve Hoffman 2016: 223). İmkansız gerçekleştirmek yaratıcılığın tek yoludur:

“Kendinizin ötesine gidin” dediğimde dayanılmaz bir çabayı kastediyordum. Burada bitkin düşmeye rağmen durmamak ve yapamayacağımızı iyi bildiğimiz şeyleri yapmaya çalışmak söz konusu... İmkansız olan şeyleri yapma cesaretini topladığımızda, bedenimizin bizi engellemediğini keşfederiz, imkansız yaparız ve içimizde anlama ile bedenin yeteneği arasındaki bölünme ortadan kalkar (Schechner ve Hoffman 2016: 221).

Grotowski yaşamı boyunca yürüttüğü tiyatro çalışmasında, uygarlığın birey üzerinde yarattığı bölünmüşlük ve yabancılaşma halini ve toplumsallaşma durumunun hakikatin önüne koyduğu engelleri aşmanın yollarını aramıştır. Toplumsallaşmış bireyin gündelik davranışının insanın hakiki durumu gizlediğini öne sürerek, oyuncunun, uygarlığın hakikatin önüne koyduğu engelleri aşarak bütünsel edime ulaşmasını hedeflemektedir. Bu anlamda tiyatro faaliyetinin hakikati ortaya çıkarma potansiyeli taşıdığını düşünmektedir. Tiyatro bu potansiyelini ancak kendine özgü iletişim biçimini kullanarak hayata geçirebilmektedir. Dolayısıyla oyuncu sahne üzerinde gündelik

davranışın gölgelediği hakikati ortaya çıkarmak için tiyatroya özgü bir davranış biçimi geliştirmelidir. Oyuncunun sahne üzerinde icra edeceği eylemler, gündelik yaşam maskelerinden arındırılmalıdır. Toplumsal yaşamdaki, yani gündelik gerçeklik içindeki davranış biçiminden kurtulmayı hedefleyen oyuncunun eylemleri, gündelik dışı bir nitelik taşımaktadır. Grotowski'nin tiyatro faaliyeti içinde insanın hakiki durumuna ulaşmaya yönelik çalışmaları ve geliştirdiği yöntem yaşamı boyunca evrilip gelişmiştir. Çalışmaları boyunca, oyuncuyu tiyatro çalışmasının merkezine koyması ve oyunculuk çalışmasına tiyatronun işlevine yönelik arayışı ile bağlantılı olarak bir sistematik kazandırma çabası, Stanislavski'nin mirasını ilerlettiğinin en büyük kanıtıdır. Beden ve zihin arasındaki ayrımın ortadan kalkması ile ulaşmayı hedeflediği bütünsel edim fikri, çalışmasının ilerleyen dönemlerinde hayat ve sanat arasındaki ayrımı ortadan kaldırma eğilimini de belirlemiştir. Toplumsallaşmış insanın gündelik yaşamının özündeki hakikati bulmak adına yürüttüğü çalışma, oyuncu için zorunlu olarak gündelik-dışı bir davranış biçimi geliştirme gerekliliği doğurmuştur. Bu anlamda Grotowski'nin yaklaşımı ve oyuncunun gündelik dışı bir sahne tekniği geliştirmesine yönelik çalışması, tiyatronun işlevsel değeri ve yöntemsel araçları arasındaki güçlü ilişkiye dair tutarlı bir çerçeve ortaya koymaktadır.

2. ODİN TİYATROSU ve TİYATRO ANTROPOLOJİSİNDE GÜNDELİK-DIŞI OYUNCULUK TEKNİĞİ

2.1. Eugenio Barba, Odin Tiyatrosu ve Tiyatro Antropolojisi

1936 yılında İtalya’da doğan Eugenio Barba, on yedi yaşında gittiği Norveç’te fabrikalarda ve gemilerde çalışmış, Oslo Üniversitesinde Norveç Edebiyatı ve Karşılaştırmalı Din üzerine eğitimini tamamlamıştır. 1960 yılında aldığı burs ile Polonya’da, Varşova Tiyatro Okulu’nda eğitim görmüş, ustası olarak kabul ettiği Grotowski ile çalışma imkânı bulmuştur (Barba 1994: 23). 1964 yılında Oslo’ya dönmüş ve konservatuvarların Tiyatro bölümlerine kabul edilmeyen Norveçli oyuncular ile Odin Tiyatrosu’nu kurmuştur. 1966 yılında yerel yöneticilerin daveti üzerine, Odin Tiyatrosu, Barba ve iki oyuncu ile beraber²⁹ Danimarka’da yalnızca 18.000 kişinin ikamet ettiği küçük bir kasaba olan Holstebro’ya taşınmıştır (Barba 2002: 14). Grup üyeleri eski bir çiftlik olan yapıyı tiyatroya dönüştürmüşlerdir ve hala araştırma, atölye ve prodüksiyon çalışmalarını burada yürütmektedirler (Watson 1988: 49). Barba, Polonya’da, Opole’de kaldığı üç yıl boyunca Grotowski’nin asistanlığını yapmıştır. Bu deneyim tiyatro anlayışını önemli ölçüde şekillendirmiştir. Grotowski’nin her anlamda ustası olduğunu ve bildiği her şeyi ondan öğrendiğini ifade etmektedir (Barba 1986: 240). Barba’nın tiyatro anlayışının temelinde, Grotowski’nin tiyatro yaklaşımının izleri açıkça görülmektedir. Ancak Barba’nın “atası” olarak kabul ettiği tek kişi Grotowski değildir. Tiyatro Antropolojisi adlı araştırma alanında yürüttüğü çalışmalar sırasında 20. yüzyılda Batı tiyatrosunu etkileyen yönetmenleri de incelemiş ve geliştirdikleri yöntem ve yaklaşımlardan önemli ölçüde etkilenmiştir. “Grandfathers, Orphans, and the Family Saga of European Theatre” makalesinde; Stanislavski ve Meyerhold’u kendisinin büyükbabaları, Grotowski’yi ise büyük erkek kardeşi olarak nitelemektedir (Barba 2003: 108). Barba için bu yönetmenleri önemli kılan birincil unsur, ulaşmak istedikleri sonuçlar farklı olsa da oyuncunun sahne yaşamı üzerine detaylı ve sistematik bir

²⁹Bahsedilen iki oyuncu Else Marie Laukvik ve Torgeir Wethal’dır. Torgeir Wethal geçtiğimiz yıllarda hayatını kaybetmiştir. Else Marie Laukvik ise gruba ilerleyen yıllarda dahil olan 12 oyuncu ile beraber hala Odin Tiyatrosu’nda oyunculuk çalışmasını sürdürmektedir. Tiyatronun toplam çalışan sayısı ise yaklaşık 30 kişidir.

çalışma yürütmüş olmalarıdır. Stanislavski'nin oyuncunun sahne üzerinde psiko-fiziksel egzersizlerden yararlanarak, sihirli eğer ile ulaştığı bir varsayım ile, yaratıcı duruma ulaşması fikri son derece önemlidir. Oyuncunun yaratıcı duruma ulaşması, Barba ve Stanislavski için farklı anlamlara gelmekle beraber, her iki yönetmenin tiyatrosunda da oyuncunun çalışmasının temel hedefini oluşturmaktadır. Meyerhold'un biyomekanik egzersizi, oyuncunun sahne yaşamının kurallarını bir egzersiz serisi ile ortaya koymakta ve oyuncuya sahne davranışını edinmesini sağlayacak düşünme pratiğini geliştirmektedir. Ayrıca Meyerhold'un oyuncunun metin ve jestlerin birbirlerinden bağımsız varlıklarını müzikal bir kompozisyon gibi birleştirmesi fikri, Barba'nın montaj tekniğinin temelini oluşturmaktadır (Barba 2019a).

20. yüzyıl tiyatrosuna yön veren bu yönetmenlerin Barba için de ilham kaynağı olmalarının sebebi; yalnızca oyuncunun sahne üzerinde nasıl etkili olabileceğinin yollarını sunmaları değil, aynı zamanda neden, nerede ve kimin için etkili olunacağına dair bir yaklaşım da geliştirmiş olmalarıdır (Barba 2002a: 12). Bu yaklaşımı geliştirmeleri, içinde buldukları siyasal ve toplumsal koşullara dair bir algı ve duruş geliştirebilmiş olmaları ile yakından ilişkilidir. Eugenio Barba'nın tiyatrosunda oyunculuk araştırmasının bu anlamda da izlerini sürebilmek mümkündür. Tiyatronun "işlevine" dair görüşlerini, sanatsal çalışmaları ile bağlantılı biçimde çeşitli konuşma ve yazılarda ortaya koymaktadır. Barba'nın tiyatrodaki arayışı, Grotowski'nin vurguladığına benzer bir hakikat arayışıdır. Tıpkı Grotowski'nin uygarlığın maskelerinin hakikati gizlediğini öne sürmesi gibi, Barba da kültürel kodların ve önyargıların hakikati gizlediğini öne sürmektedir. Dolayısıyla oyunculuk egzersizlerinin çıkış noktası, bu kodlardan sıyrılmanın yollarını aramak üzerine kurulmuştur. 2002 yılında Küba'da yaptığı bir konuşmada, tiyatro faaliyetini "özel bir hareket etme biçimi" olarak tanımlamakta ve bu anlamda, tiyatronun bildik dünyadan, kültürümüzce belirlenenden ayrı, tercih edilmiş bir diaspora deneyimi anlamına geldiğini (Barba ve Barba 2002: 152) ve bu faaliyet içindeki kişinin bir nevi öteki konumunda olduğunu belirtmektedir:

Bir oyuncu ya da yönetmen için hareket, kişiyi, yıllarca, disiplinli ve tutarlı biçimde, özgün kültürünün ortak alanlarından ve önyargılarından uzaklaştıran ve ötekiliğin pürüzlü bölgelerine iten zihinsel ve somatik bir çalışmadır. Bu ötekiliğin iki yüzü vardır: Varlığımızın derinliklerinde sürgünde yaşayan bir parçamız olan içimizdeki "öteki", ve

mizaç, kültür ve cinsiyet bakımından bizden ayrı ve uzak olan dış “öteki” (Barba ve Barba 2002: 147).

Barba için tiyatro faaliyeti dünyayı anlamaya yönelik bir işleve sahiptir, aynı zamanda dünyayı şekillendiren koşullara dair bir sorgulama geliştirmektedir. Bu sorgulama yer yer eleştirel bir tutum olarak da kendini göstermektedir. Barba, tiyatro ile dünyayı kurtarmak gibi bir hedefi olmadığını belirtmektedir. Ancak “Reflections on Forty Years of Odin Teatret” makalesinde, çalışmasının 40 yılına baktığı bir değerlendirmede hem kendi faaliyeti için hem de tiyatronun toplumla ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi açıklamak için “rahatsızlık” kavramını sıklıkla kullandığını tespit etmektedir. Bir rahatsızlık hissedilen durumda, dünya artık eskisi gibi algılanamayacaktır, bu anlamda rahatsızlık, estetik bir kategori olmamakla birlikte, yeni bir gerçekliği ortaya koyacak estetik arayışının çıkış noktasını oluşturmaktadır (Barba 2005: 157). Barba, bu arayışta sonuçlara dair kesin yargılarda bulunmaktan ziyade, arayışın kendisine odaklanmakta, yeni temas olanaklarının peşinden koşmaktadır:

Yapabileceğimiz en iyi şey, kendi kişisel hakikatimizi analiz etmek ve bu hakikatle deneyimlerimiz, çevremizdeki dünyada olup bitenler, sürekli maruz kaldığımız sayısız izlenimler arasındaki bir karşılaşmayı sahnelemektir... kendimizi başkalarına açma kapasitemizi geliştirerek, bizi yeni bir temas biçimine götürecek yeni bir dil geliştirmek istiyoruz (Barba 1994: 27).

Barba, hakikat arayışında gerçeklik ile bağını koparmamakta ve arayışını “günlük toplumsal tutumla sıkı bir denge içinde” (Barba 1994: 28) ilerletmektedir. Bu yaklaşım, tiyatro faaliyetini örgütlenme biçimini de belirlemektedir. Eugenio Barba’nın tiyatro yaptığı koşullar, dünya ve toplumla sıkı bir ilişki içinde bu çalışmayı yürütmesini mecbur kılmıştır. Holstebro’ya ilk geldiklerinde, kent sakinleri, ne yaptığı tam olarak belli olmayan bu tiyatro grubunu kasabada istemediklerini, topladıkları imza listesi ile belediye başkanına iletmiştir. Belediye başkanı, halk ile, Odin Tiyatrosu’na üç sene zaman vermeleri için bir anlaşma yapmış, bu süre sonunda talepleri değişmezse, tiyatroyu kasabadan göndermeye söz vermiştir. Odin Tiyatrosu’nun Danimarka’daki ilk üç senesi kendi çalışmalarını burada yaşayan insanlara kabul ettirme çabası ile geçmiştir (*Program for deaf-mutes on Odin Teatret* 1971). O güne kadar hiçbir kültürel aktivite olmayan bu çiftçi kasabasında, kendilerini kabul ettirmek için halkla temas olanakları üzerine dikkatli ve özenli bir çaba yürütmüşlerdir. Bu süreç, Odin Tiyatrosu

oyuncularının ve çalışanlarının yaşamları boyunca izleyici ile kuracakları ilişki stratejisinin ön habercisi olmuştur.

Eugenio Barba, her ne kadar tiyatro ile dünyayı kurtarmayı hedeflemediğini belirtse de ürettiği işlerin içeriği ve işleri yapma biçimi, tiyatronun toplumsal dönüşüme katkıda bulunabilecek bir işleve sahip olabileceğine dair ipuçları vermektedir. 90'lı yıllarda yayınlanan "Üçüncü Tiyatro" başlıklı makalesinde, tiyatro pratiğinin gösteri endüstrisi gölgesinde meşruluğunu kaybetme tehlikesi ile karşı karşıya olduğu bir dönemde, bu faaliyeti sürdürmek konusunda ısrarcı olmanın kendi başına bir zanaat olduğunu belirtmektedir:

...zanaat sözcüğü... geleneksel seyirciler olmadan yapabilen ve kendi seyircisini bulabilen gösteriler düzenlemek demektir. Tiyatronun gelişimindeki kaynaklara (ekonomik, ideolojik ve kültürel nedenlerle) yatırım yapanlarca rağbet edilen değerleri cisimleştirmeden para aramayı ve bulmayı bilmek demektir... aslında bir kimsenin kendi anlamını icat etmesi, hepsinin ötesinde onu bulmak için gerekli araçların nasıl aranacağını bilmeyi ima eder (Barba 1994: 93).

Üçüncü tiyatro, profesyonel ve amatör kategorilerinin dışında yürütülen bir tiyatro faaliyetinin; "bizi çevreleyen kültür tarafından zanaatımıza ayrılan sınırları tanımayan bir anlamın özerk biçimde inşasıdır" (Barba 1994: 91). Barba Grotowski'nin yanında çalıştığı dönemde onun sansüre karşı mücadelesini ve ideolojik tuzaklardan kaçınmak için ortaya koyduğu kurnazlığı görmüştür ve bundan etkilenmiştir (Hernandez 2020). Bu düşünce, Odin Tiyatrosu'nun tiyatro anlayışlarına alan açma ve kültürel alanda kendilerine yer bulma arayışlarını ifade etmektedir. Üçüncü tiyatro belirlenmiş sınırları dönüştürme mücadelesi anlamına gelmekte, dolayısıyla sürecin kendisi bir arayış olarak ön plana çıkmaktadır. Eugenio Barba'nın tiyatronun toplumsal işlevi konusundaki düşünceleri bu yaklaşımla paralellik taşımaktadır. Tiyatro yapma eyleminin değerini ve mesajlarını, yani sonucunu tanımlayamayacağını; ancak bu eylemin kendilerine ait olabileceğini ve bu konuda yargı belirtmeyi tercih ettiğini belirtmektedir (Barba 1994: 87). Dolayısı ile üçüncü tiyatronun bir kategori olarak geçerliliğini, onu ziyaret eden seyircilerin varlığı belirlemektedir (Hernandez 2020). Barba, yaptığı işin sonuçları konusunda öngörü ve değerlendirmelere sahiptir ancak esas olarak sorumluluk aldığı nokta, tiyatro eylemini icra etme halidir. Bu anlayış çerçevesinde; tiyatronun toplumsal değerine dair yargılardan ziyade, tiyatronun kendileri için ifade ettiği anlamın ve kişinin tiyatro içinde kendisini dönüştürmesinin ön plana çıkması bir tesadüf değildir. Odin

Tiyatrosu'nun bu yaklaşımı hem sanatsal üretim aşaması hem de üretimin örgütlenme aşaması için geçerlidir:

Tiyatronun özü, estetik kalitesinde ya da yaşamı temsil etme ya da eleştirme kapasitesinden ziyade bireysel ve kolektif bir varlık biçiminin, zorlu sahne tekniği ile yayılmasıdır. Tiyatro, bir dünya görüşünü, bileşenlerinin her birinin reddine rehberlik eden değerler bütünüdür içeren, sosyal bir hücre olabilir (Barba 2002a: 16).

Tiyatronun özünü hem sahne üzerini hem de üretim aşamasını kapsayın tüm süreçlerin, bir dünya görüşü çerçevesinde bileşimi olarak tanımlayan Barba'nın bu yaklaşımını sonuçları ile karşılaştırabilmek için, nasıl bir üretim anlayışına sahip olduğunu anlamak önemlidir. Odin Tiyatrosu, kurumsal tiyatrolara kabul edilmeyen kişilerin bir araya gelmesi ile oluşmuştur (Barba 2002: 12). Barba bunun sebebinin mevcut geleneğe ve oyuncu eğitim sistemine karşıt bir duruş sergileme kaygısından kaynaklanmadığını, sadece sisteme kabul edilmedikleri ve tiyatro yapmak istedikleri için buna mecbur kaldıklarını belirtmektedir (Barba 2018: 9). Kuruluşundan bu yana geçen elli sene içinde dünyanın farklı yerlerinden oyuncular tiyatronun ekibine katılmışlardır. Çalışmalara başladıkları dönemde, liberal değerlerin popülerliğini arttırdığı, olayların, felaketlerin, savaşların sorumlularının anonimleştiği bir dünyada yaşamaktadırlar ve bu dünyada taraf olmanın gerekli olduğunu düşünmektedirler (Barba 1994: 24). Barba, tiyatro ile taraf olmayı ve sorumluluk almayı önemli bulduğunu sıklıkla vurgulamaktadır, çünkü toplumun bir parçası haline geldiğinde “popüler ve kolektif bir rol” oynayabilen tiyatronun, toplumsal düzeyde bir etki alanı olduğuna inanmaktadır (Barba 1994: 26). Tiyatronun taraf olması ve sorumluluk alması ise, ancak onu yapan insanların sorumluluk alması ile mümkündür. Bu nedenle gruba dahil olacak kişilerde bu nitelik aranmaktadır:

...oyuncularımızı yeteneklerine göre değil, iç güdülerine, dışa yönelen yüce gönüllülüklerine, azimlerine göre seçiyoruz... topluluk üyelerinin her birinin bu küçük toplumumuzda kendi özel yerine sahip olduğu ve –sanatsal açıdan olduğu kadar, fiziksel teknik ve yönetime dair açılardan da, bütün proje içinde kendine düşen sorumluluk payını üstlendiği bir tiyatro kurmaya çalışıyoruz (Barba 1994: 24).

Barba, Odin Tiyatrosu'nu oluşturan kişileri, isteyerek ya da tesadüf sonucu ülkelerini terk ederek Holstebro'da bir araya gelen bir grup göçmen olarak tanımlamaktadır. Her gün ayaklarını bastıkları dünyayı yeniden inşa etmek bu göçmenlerin görevinin bir parçasıdır. Bahsedilen dünya bir coğrafya, kişi ya da inanç değildir. Bu dünya; grup üyelerinin varlıklarını, kişisel gereksinimlerini sürekli olarak başkalarıyla ilişki içinde

yeniden tanımladıkları bir zemindir. Grup üyelerinin köksüzlük üzerinden taşıdıkları ortaklık, tiyatrolarının temelini belirlemektedir (Barba 2002a: 18). Odin Tiyatrosu'nun çalışma biçimi ve anlayışı, çalışma yaptıkları somut koşullar, içinde buldukları durum, imkanları ve imkansızlıkları tarafından şekillendirilmiştir. Ancak bu durum grubun karşı karşıya olduğu her gerçeği olduğu gibi kabullendiği anlamına gelmemektedir. Aksine mevcut durum onlar için genellikle aşılması yönünde çaba gösterilecek bir sınır konumundadır. Grotowski'nin de tiyatrosunda vurguladığı sınırların aşılması hedefi, Odin Tiyatrosu'nun hem çalışma düzeninde hem de oyunlarda temel bir prensip olarak karşımıza çıkmaktadır. Ian Watson, Odin Tiyatrosu üyelerinin grup kurulduğundan beri düzenli olarak haftada altı gün çalıştıklarını, bunun bazı dönemlerde günde 8-10 saati bulduğunu bazı dönemlerde ise yoğunluğun azaldığını kaydetmiştir (Watson 1988: 50). Oyunculardan Roberta Carreri *Traces in The Snow* adlı çalışma gösteriminde oyuncu olarak yaptıkları uzun süreli egzersizler ardından son derece yorulduklarını ve karşılıklarına iki seçenek çıktığını belirtmektedir. Oyuncu bu noktada yeterince çalıştığına karar vererek durmaya ya da kendisine yorgunluğun, yani kendi sınırının, devamında ne olduğunu sorarak devam etmeye karar verebilmektedir. Carreri devam etme durumunda yorgunluk ile ağırlaşan bedenin bir süre sonra beynin endorfin salgılamaya başlaması sonucunda hafiflediğini belirtmektedir. Egzersiz sonucunda yorulanın önce bedeni değil beyni olduğunu keşfettiğini ve beynini egzersiz sırasında farklı odaklar ile çalışmaya yönelterek yorgunluk sınırının ötesine geçmenin mümkün olduğu sonucuna vardığını ifade etmektedir (*Traces in the Snow* 1994). Yorgunluğun getirdiği bariyerlerin aşılması ilkesi grubun pedagojik faaliyetlerinde de görülmektedir. Son üç yıldır düzenli olarak her yılın ocak ayında gerçekleşen *Feats of Performing*³⁰ atölyesinde katılımcılar ile yaklaşık yirmi gün boyunca hemen hemen her gün fiziksel egzersiz çalışmaları yürütülmektedir. Bu süreçte katılımcılar kendi sınırlarının farkına varma ve onları aşma yönünde teşvik edilmektedirler.

Odin Tiyatrosu'nun tiyatro faaliyeti kapalı alandaki oyun gösterimleri ile sınırlı değildir. Bu etkinlik, çalışmalarının neredeyse yüzde ellisini oluşturmaktadır. Grup üyeleri 1975 yılında, bir süreliğine Güney İtalya'nın Carpignano köyünde yaşamaya karar vermişlerdir. Burada oyunculuk çalışmalarını yürütürlerken edindikleri deneyim,

³⁰Odin Tiyatrosu oyuncularından Carolina Pizarro ve Donald Kitt tarafından her yıl yaklaşık 30 kişilik bir katılımcı grup ile yürütülmektedir.

ilerleyen yıllarda Odin Tiyatrosu'nun gelenekselleşen bir temas alanı olan *barter* (takas)³¹ fikrini ortaya çıkarmıştır. Daha da önemlisi köy halkı ile yaşadıkları karşılaşma, peşinde oldukları hakikatin, “ancak başkalarının hakikati ile karşılaşma içinde tamamlanabileceği”ni (Barba 1994: 37) anlamalarına yol açmıştır. Bu noktada “yeni” ve “yabancı” bir grupla karşı karşıya geldiklerinde, bu grupla kendilerini oldukları gibi ortaya koyarak ilişkilennmelerinin, gerçek bir teatral durum ortaya çıkarabileceğini görmüşlerdir:

...orada bir tek profesyonel tiyatro yoktu. Buna rağmen teatral durum var oldu: bir araya toplanılmasına, bir etki oluşturulmasına ve başka insanları kendilerine çeken tanınmayan insanları içeren durumların vuku bulmasına izin veren, zaman içinde bir an (Barba 1994: 38).

Odin Tiyatrosu üyeleri ve Carpignano köylüleri arasında yaşanan deneyimde, köylüler ya da halk, sanatçılar tarafından incelenen, onlar adına kararlar verilerek sanatsal bir gösteri ortaya konması gereken bir grup değildir. Tam tersine bu karşılaşmada, tiyatro grubu kendisini incelenmek üzere insanlara açmıştır. Yani incelemenin nesnesi köy değil tiyatro olmuştur. Her ne kadar takas deneyimi salonda gerçekleşen gösterimden son derece farklı bir yapıya sahip olsa da Odin Tiyatrosu'nun izleyici ile ilişkilennmeyi yatay bir düzlemde ilerletme çabasının altında yatan yaklaşımı bu deneyimde görmek mümkündür. Barba, grubun ilk yıllarındaki pozisyonunu açıklarken “dünyanın bize oyuncular olarak ihtiyacı yoktu, ancak bizim tiyatroya ihtiyacımız vardı” (Barba 2002: 12) demektedir. Odin Tiyatrosu'nun bu anlamda izleyici ile kurduğu ilişkide, her zaman izleyicinin ihtiyaç duyulan bir grup olduğu düşüncesi merkezi konumda yer almaktadır. Gerek takas deneyimi gerekse Holstebro halkına kendilerini kabul ettirme çabaları, tiyatro faaliyeti üzerinden izleyici ile temas olanaklarının yelpazesini genişletecek yöntemler üzerine çalışmalarına yol açmıştır. Kuruluşundan itibaren yerel yönetimin maddi desteği kurumun önemli bir gelir kalemi olmuştur ve Odin Tiyatrosu, Holstebro şehrinin kültürel hayatının merkezinde yer almıştır. Bu ilişki kapsamında tiyatro

³¹Barter (takas), grubun turnelerde, özellikle yeni gittikleri yerlerde, yaşayan insanların deneyimleri ile kendi deneyimlerinin buluşturulması mantığı üzerine kurulu bir paylaşım ilişkisidir. Tiyatro, kamusal alanda bir performans sergiler, bunun tamamlanmış bir gösteri olması şart değildir, bir şarkı ya da çalışmalarından bir egzersiz olabilmektedir ve izleyicilerin de paylaşmak istedikleri herhangi bir şeyi paylaşmaları beklenir. Bu buluşma biçimi hakkında detaylı bilgi için bkz. Eugenio Barba. 1994. “Eugenio Barba'dan Bir Mektup”. H. Bahçeci (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 29-43. ve *In cerca di teatro*. 1974. Rai - Radio Televisione Italiana, Italy, 60 min. directed by Ludovica Ripa di Meana. OTA – Audiovisual Fonds – 71-03.

faaliyeti sadece eski çiftlik binasının içi ile sınırlı kalmamış; sokağa, festivallere, okullarda çocuklar ile yapılan atölyelere ve göçmen merkezinde yapılan gösterilere uzanan geniş bir kapsamda ilerlemiştir. Odin Tiyatrosu'nun gösterimlerini paylaştığı seyirci grubu Holstebro halkından ibaret değildir. Grup her yılın ortalama üç - dört ayını dünyanın çeşitli yerlerine gerçekleştirilen turnelerde geçirmektedir. Bu kadar yoğun bir turne programının olmasının birincil sebebi buldukları kasabada nüfusun sınırlı olması ve izleyici ile buluşmak için turne yapılmasının zorunluluğudur. Odin Tiyatrosu'nun araştırma ve prodüksiyon süreçlerinde farklı ülkelerden çok fazla insanla temas halinde olması, turneleri mümkün kılacak bir altyapı geliştirmelerini sağlamıştır.

Barba, tiyatronun izleyici ile buluşmasının zorunluluğundan bahsederken, tiyatronun sosyolojik değeri kadar her oyuncu ve izleyici üzerindeki belirgin psikolojik etkisini de önemsemektedir (Barba 1986: 25). Bu buluşmada estetik biçim arayışını harekete geçiren rahatsızlık durumunun yaratılması merkezi konumdadır. Ancak izleyici ikna edilmesi ya da fethedilmesi gereken bir yabancı konumunda değildir. İzleyici derken ilk olarak oyunu yöneten kişi olarak kendisini kastettiğini belirtmektedir (Barba 2005: 154). Yaratım aşamasında sahnedeki gösterimin kendisine bir şey söylemesini, kendisiyle konuşmasını beklemesi gibi, her bir izleyici ile ayrı ayrı konuşuyor olmasını beklemektedir. Dolayısı ile izleyici pozisyonu, izlediğine dair genel bir beğeni ya da hoşnutsuzluk geliştiren, genel anlamdaki topluluktan farklı bir konum ifade etmektedir. İzleyici “gösterimin ne dereceye kadar belli bireysel hafızalarda kök saldığını belirlemektedir” (Barba 1994: 80). Gösterimde hedeflenen, izleyen kişinin bireyselliği ile ilişki kurulmasıdır:

İşin titizliği ya da buluşun sevinci, izleyicide kışkırtabileceğimiz zevk ya da bilginin farkına varmaktır hepsi bu. Çalışmalarımız öyle bir yıkıcılıkla beslenmelidir ki, bu bizi hem koruyan hem de tutsak eden bir duvar işlevi taşımalı, profesyonel kimliğimizin ötesini yansıtmalıdır. Performans her izleyicinin hafızasına büyüyen bir tohum eker ve izleyici de bu tohumla birlikte büyür (Barba 2002a: 17).

İzleyicinin hafızasına ekilen tohum, gösterimde gizlenmiş gerçek anlamın keşfedilmesini sağlamaktan ziyade, “izleyicinin anlam hakkında kendisine sorular sormasına izin veren koşulları yaratmak” (Barba 1994: 81) için onu kışkırtmak anlamına gelmektedir. Bu her zaman izleyicinin entelektüel kapasitesi ile kavrayacağı rasyonel anlamları içermemektedir. Barba'nın, izleyicinin oyunu salt entelektüel birikimi ile yorumlamadığı düşüncesi Meyerhold'a dayanmaktadır. Gösterimi izleyen

herkes zihinsel olarak aynı şeyi anlamasa da ortak bir deneyimi paylaşabilmektedir. Barba Batının anlam takıntısının, izleyicinin performans ile bir deneyim yaşama potansiyelinin önünü kestiğini düşünmektedir (Turner 1997: 124). Amacı öncelikle izleyicinin algısında değişim yaratarak, ona bir deneyim yaşatmaktır:

İzleyici için oyuncuların etkinliği yalnızca entelektüel anlayışa değil, her şeyden önce yaşamın hareket yasalarını –bir diğer deyişle biyomekaniği- içeren, organik etki yaratma becerilerine bağlıdır. İzleyicilerin duyuları ve kinestetik tepkileri ile harekete geçen bu özel anlayış, sözleri yaptığı gibi, düşüncelerini harekete geçirir ve onları görünür kılar (Barba 2003: 112).

İzleyicinin algısında değişim yaratmanın yolu kinestetik duyuların harekete geçirilmesidir. Kinestetik duyular, “Dört Seyirci” makalesinde Barba tarafından “kas, tendon ve sinir uçları aracılığıyla algılanan vücut devinimlerinin (pozisyon, hareket, gerilim) duyumu; devinduyum” (Barba 1994: 84) şeklinde tanımlanmaktadır. Gösterim ile karşılaşan izleyicideki algı ve hazzın kaynağı, sahnede gördüğünü kendi bedenleri ile deneyimlemelerini sağlayan kinestetik duyulardır. Bu duyuları harekete geçiren mekanizma sinir sistemidir. İzleyicinin sinir sisteminin harekete geçebilmesinin tek yolu, oyuncunun, kendi bedenine dair bir farkındalık geliştirmesidir. Oyuncunun kendi bedeninin farkında olması, izleyenlerin de farkına varmasını sağlamaktadır. Bu anlamda Odin Tiyatrosu’nun oyunculuk çalışmalarında öğrenilen şey jimnastik değil, itkilere hakim olabilmek becerisidir (Barba 2019a). İzleyicinin algısını harekete geçirme çalışması entelektüel anlayışı tamamen yok saymamaktadır. Odin Tiyatrosu’nun prodüksiyonlarında dramaturji yani performans metni çok katmanlı bir yapıdan oluşmaktadır.³² Gösterim ile izleyici arasındaki ilişki sahnelemeye dair pek çok çeşitli unsurun bir araya gelmesinin bir sonucu olmakla beraber, oyuncunun izleyici ile kurduğu ilişkinin temelini, oyuncunun beden-bilinç teknikleri oluşturmaktadır (Barba ve Savarese 2019: 7).

Araştırma çalışması, Eugenio Barba ve Odin Tiyatrosu oyuncularının temel bir çalışma alanıdır. Holstebro’da yer alan tiyatro mekânı, Odin Tiyatrosu’nun yanında Nordisk Theaterlaboratorium adlı araştırma platformuna da ev sahipliği yapmaktadır. Batı Avrupa’daki yalnızca devlet destekli tiyatro laboratuvarlarından biri olan Nordisk

³² Oyunların dramaturjik inşası ve farklı katmanların nasıl bir araya getirildiği hakkında detaylı bilgi için bkz Eugenio Barba. 2010. *On Directing and Dramaturgy, Burning the House*, J. Barba (Çev.) New York: Routledge.

Theaterlaboratorium, araştırmacıların oyuncuların yönetmenlerin bir araya gelerek temas kurabilecekleri ve sanatsal araştırmalar yürütebilecekleri ayrı bir yapılanma olarak faaliyet göstermektedir. Odin Tiyatrosu'nda tiyatro üzerine yapılan araştırmanın temel konusu ise oyuncunun sanatıdır, çünkü Barba'nın tiyatrosunun merkezi oyuncu ve oyuncunun sahne yaşamıdır (Watson 1988: 50). Barba'nın oyuncunun sahne yaşamının dayandığı ilkeler üzerine çalışma süreci, Grotowski'nin kaynaklar tiyatrosu çalışması ile paralellik taşımaktadır. Barba, Grotowski'nin asistanlığını yaptığı yıllarda Hindistan'a yaptığı ziyarette Kathakali dansını incelemiş, burada yaptığı gözlemleri Grotowski'nin çalışmalarına da taşımıştır. Bu süreçte Doğu formlarında gözlemledikleri teknikler hala Odin Tiyatrosu'nun oyunculuk çalışmalarının bir parçasıdır (Watson 1988: 54). Barba, Doğulu formlarda oyuncunun gündelik davranış kalıplarının dışında hareket etmesine imkân tanıyacak ilkelerin geliştirilmesine dair olanaklar görmüştür. Kaynaklar tiyatrosu çalışması sürecinde geliştirdikleri kültürlerarası bir araştırma perspektifi ile oyuncunun sahne yaşamının ilkelerini araştırma çalışması, Nicola Savarese, Fernando Taviani, Sanjukta Panigrahi gibi sanatçı ve araştırmacılar ile beraber gelişerek, Tiyatro Antropolojisi adlı araştırma alanının ve ISTA'nın (Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu) doğmasını sağlamıştır. ISTA, 1980 yılından bu yana süresi iki hafta ile iki ay arasında değişen 15 oturum düzenlemiş bir laboratuvardır. Dünyanın farklı yerlerinden, doğudan ve batıdan sanatçı ve araştırmacıların bir tema çerçevesinde bir araya gelerek deneyim paylaşımında bulunarak çalışma ve tartışma yürüttükleri bu araştırmanın bulguları, *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü* (E. Barba, N. Savarese), *The Paper Canoe: The Guide to Theatre Anthropology* (E. Barba) ve *Thinking with the Feet* (ed. Anne Vicky Cremona, Francesco Galli ve Julia Varley) ve *The Five Continents of Theatre: Facts and Legends about the Material Culture of the Actor* (E. Barba, N. Savarese) adlı dört kitapta paylaşılmıştır.

Tiyatro Antropolojisinin araştırma alanı; “oyuncu, sanatının maddi temellerini nasıl inşa edeceğini bulmak için nereye başvurabilir?” (Barba 1994: 44) sorusu etrafında şekillenmekte ve sahne davranışını, gündelik hayattakinden farklı ilkeler doğrultusunda şekillenmiş, gösterim durumundaki kişiyi incelemektedir (Barba ve Savarese 2019: 166). Bu araştırma alanında, farklı gösterim biçimlerinde oyuncuların temel aldığı davranış kurallarının ortaklıkları üzerine çalışmaktadır. Hem Doğu hem de Batı

formlarını incelemektedir. İncelemenin konusu, biçimlerin üzerine kurulu olduğu ilkelerdir. Barba bu yaklaşımda Batıda “Doğulu gelenekle kıyaslanabilir kurallar bütünü” ortaya koyan tek usta Etienne Decroux’un, sanatların yapıtları ile değil, ilkeleri ile birbirlerine benzedikleri (Barba 1994: 44 -45) gözleminden yola çıkmıştır. Doğu formlarında belirlenmiş davranış ilkeleri çoğunlukla daha belirgindir, belirlenmiş davranış ilkeleri, oyuncunun, gösterim sırasında gündelik otomatizmden kurtulmasını ve enerji kullanımını dikkate almasını sağlamaktadır. Bu davranış ilkeleri, Barba’nın sahne varlığının temeli olduğunu vurguladığı gündelik-dışı tekniğin temelini oluşturmaktadır (Watson 1988 54-55). Ortaklıkların keşfine dayanan bu araştırma, sahne üzerinde kullanılacak bir tekniğin ve vücudun gündelik hayattakinden farklı, özel bir kullanımının geliştirilmesi amacı taşımaktadır. Barba, gündelik hayatta doğal olduğunu varsaydığımız davranışların kültürel olarak kodlanmış davranışlar olduğunu belirtmektedir. Gündelik yaşamda, belli alışkanlıklar ve değerler tarafından şekillendirilmiş, bilinçli olmayan davranışlar icra edilmektedir. Otomatikleşmiş ve bilinçsiz davranışlar insanlık durumuna dair bir hakikat arayışının önünde engeldir, sahne üzerinde geliştirilecek teknik, gündelik gerçekliğe ait unsurların belli bir şekilde bir araya getirilmesi ile bu unsurların anlamlarının dönüşmesine ve böylelikle engelin aşılmasına imkan sağlamaya hizmet etmektedir (Barba 2019b). Grotowski, oyuncunun gündelik dışı bir teknik geliştirerek kültürleşmiş davranışlarını bir kenara bırakmasının, yani sosyolojik ve biyolojik nesnelikten uzaklaşmasının, kişisel bir özneliğe ulaşmanın tek yolu olduğunu ifade etmektedir (Barba ve Savarese 2017: 322). Barba da çalışmalarında oyuncunun kültür ve alışkanlıklarını bir kenara bırakarak sahne üstü davranış biçimi geliştirmesinin yollarını aramaktadır, çünkü kültürel önyargılar hakikati gizlemektedir. Gündelik-dışı tekniğin temelinde bu arayış yer almaktadır ve Tiyatro Antropolojisinin ilkeleri, sahne üzerine gündelik-dışı tekniğin nasıl uygulanabileceğine dair yol haritası sunmaktadır.

2.2. Tiyatro Antropolojisinde Gündelik-Dışı Sahne Davranışının Temelleri

Tiyatro Antropolojisi araştırması kapsamında, oyuncunun tekniği, bedenini, belirli davranış kurallarına bağlı kalarak özel bir kullanımı anlamına gelmektedir. Söz konusu davranış kuralları bir bütünlüğe sahiptir ve oyuncunun sahne üzerindeki yaşamının sınırlarını ve olasılıklarını tarif etmektedir. Oyuncu gündelik hayattaki yaşamı ve davranış kodları ile sahne üzerindeki yaşamı ve davranış kodlarını birbirinden kesin biçimde ayırmaktadır. Eugenio Barba, oyuncunun gündelik davranışı ile sahne davranışını birbirinden ayırırken, araştırmalarında birlikte çalıştığı ve ISTA'yı birlikte kurduğu Sanjukta Panigrahi'nin Hindistan'daki terminolojiden aktardığı Lokadharmi ve Natyadharmi kavramları üzerinden yaptığı ayrıma referans vermektedir (Barba ve Savarese 2017: 14) Lokadharmi insanın gündelik yaşamdaki davranışını, Natyadharmi ise dansdaki davranışını ifade etmektedir. Tiyatro antropolojisi çalışması, oyuncunun sahne davranışında, bilinçsiz ve kendiliğinden gündelik davranışın yerini, bilinçli ve belirlenmiş davranış biçiminin aldığını ortaya koymaktadır. Oyuncunun sahne yaşamının temelleri kültürlerarası bir çalışmanın bulgularından yola çıkarak ortaya konmuş ilkeler çerçevesinde şekillendirilmektedir. Oyuncunun sahne davranışı; mevcudiyet, organik eylemlerin icrası ve beden-bilinç bütünlüğünün bir arada olmasını gerektirmektedir. Sahne davranışının, sahne mevcudiyetinin, gerçek bir sahne yaşamı (bios) yaratabilmesi için tıpkı gündelik hayattaki gibi bir kendiliğindenlik taşıması gerekmektedir. Sahne davranışının kendiliğindenliği, yeniden yapılandırılmış bir kendiliğindenliktir ve ancak yeterince egzersiz yapılması ile kazanılabilir. Oyuncunun sahne davranışı geliştirmek için yürüteceği tüm çalışmaların nihai amacı, "seyircinin duyularına organik (canlı) ve etkili (ikna edici) görünen kararlı eylemleri icra etme kapasitesini" oluşturabilmektir (Barba ve Savarese 2019: 160).

Barba, Tiyatro Antropolojisi çalışmalarında, kendisini oyuncunun sahne davranışını incelemeye iten soruyu şöyle ifade etmektedir; "Neden sahnede aynı şeyi yapan iki oyuncudan biri merakımı cezbediyor da diğeri cezbetmiyor?" (Watson 1995: 57). Bu sorunun cevabını ararken oyuncunun sahne yaşamı ile gündelik yaşamı arasındaki keskin ayrımı vurgulamış ve oyuncunun sahne yaşamının gündelik-dışı bir oyunculuk tekniği üzerine kurulu olduğu sonucuna varmıştır. Oyuncunun sahne davranışı ile

gündelik davranışını birbirinden ayırarak, sahne yaşamının nasıl kurgulanacağı üzerine en kapsamlı çalışmalardan birini Stanislavski'nin yürüttüğünü belirtmektedir (Barba 1994: 29-43). Stanislavski, oyuncunun sahne yaşamını, “ikinci doğa” diye adlandırmaktadır. Oyuncunun sahne üzerindeki yaşamı gündelik yaşamından farklıdır, yani sahne üzerinde hareket ederken gündelik hayatta sergilediği davranış kurallarından farklı kuralları takip etmektedir. Bu faaliyet oyuncunun sahnede olduğu, ancak temsil durumunda olmadığı aşama için dahi geçerlidir. Barba bu aşamaya “anlatım öncesi aşama” adını vermektedir ve oyunculukta bu aşamanın varlığının tüm kültürlerde ortak olduğunu belirtmektedir (Barba ve Savarese 2017: 48). Barba bir performans, yaşayan bir organizmaya benzetmektedir ve performansın da aynı yaşayan organizma gibi farklı örgütlenme katmanlarının bir araya gelmesi ile bütünlüğe kavuştuğunu belirtmektedir. (Barba 2010: 30). Anlatım öncesi aşama da tıpkı temsil aşaması gibi bu katmanlardan biridir ve oyuncunun sahne yaşamı bu aşamadan başlamaktadır. Oyuncu anlatım öncesi aşamayı oluştururken, yani oyunculuk faaliyetine başlarken, tıpkı Stanislavski'nin yaptığı gibi, doğduğundan beri bildiği, içinde yaşadığı gündelik davranış kodlarından yararlanabilir, bunları farklı bağlam ve koşullara taşıyabilir. Yani Barba'nın ifadesiyle; kültür oluşturarak (*inculturation*) yapabilir; ya da bale, No ve Kabuki tiyatrosundaki gibi tamamen yeni ve gündelik olandan farklı bir teknik ya da davranış biçimi ile, yani kültürden soyutlanarak (*acculturation*) yapabilir:

Her birimiz kültürlenmiş bir beden içindeyiz. İçine doğduğumuz kültürden, aile çevremizden, işimizden türemiş olan gündelik beden tekniği kullanırız. Hayatımızın ilk saatlerinde itibaren organik biçimde içimize nüfuz eden ve kişinin kişisel tarihi boyunca gelişmeye devam eden bu kültürlenme, koşullu reflekslerin ve bilinçdışı otomatizmin ağından oluşan kendiliğindenliği inşa eder.

Bazı icracılar bu kendiliğindenliği kültürlenmiş varlıklarının potansiyel zenginliğini kullanmak için geliştirirler. Bazıları ise bundan uzak durur: kendilerini gündelik-dışı teknik ile tanıştıran, fiziksel kültürden soyutlanma sürecinden geçerler (Barba ve Savarese 2019: 312).

Oyuncunun sahne üstü yaşamının gündelik gerçeklik ile olan ilişkisini “kültür oluşturma” ya da “kültürden soyutlanma” tercihi belirlemektedir. Odin Tiyatrosu'nun oyunculuk çalışmalarında oyuncular, gündelik gerçeklik içinde yeri olan imge, kavram, davranış ve iletişim kodlarını tamamen yadsımamakla beraber, bunları ifade aşamasında icra ederken kültürden soyutlanma sürecini temel almaktadırlar. Gündelik-dışı tekniğin temeli de kültürden soyutlanma sürecine dayanmaktadır. Gündelik-dışı teknikleri anlamak için, bu tekniklerin, vücudun alışkanlıkları tarafından yönlendirilen gündelik

tekniklerine tamamen karşıt olduğunun kavranması gerekmektedir (Barba 1994: 46). Bunun için gündelik davranış biçimi çok iyi analiz edilmelidir. Gündelik teknikler minimum enerji ilkesine dayanmaktadır, çünkü gündelik yaşamda davranışlar alışkanlıkların sonucudur ve kendiliğinden sergilenirler. Gündelik-dışı teknikte ise en ufak bir hareket bile maksimum düzeyde enerji içermektedir. Ancak gündelik dışı teknik, akrobaside gözlemlenen gerçeklik ile temasını tamamen yitirmiş, vücudun erişilmezliği üzerine kurulu “ustalık teknikleri” ile karıştırılmamalıdır:

Gündelik beden tekniklerinin amacı iletişimdir. Ustalık teknikleri ise şaşırtmayı, hayranlık uyandırmayı ve bedeni dönüştürmeyi amaçlar. Öte yandan gündelik dışı tekniklerin amacı, tam tersine bilgi vermektir, bedeni bilgiye yönelik biçimlendirmektir. Gündelik-dışı teknikleri salt bedeni dönüştüren başka tekniklerden ayıran işte budur (Barba ve Savarese 2017: 14).

Gündelik dışı tekniğin taşıdığı bilgi, oyuncu ile izleyici arasındaki ilişkinin niteliğini oluşturmaktadır. Sahne üzerinde icra edilen hareket, itkilerin ve omurganın dahli ile eylemleşmekte ve izleyiciyi etkilemenin ötesinde onunla bir iletişim kurmanın yolunu açmaktadır. İzleyici sadece bir virtüözlük izlememekte, gündelik hayatta karşılaşılabileceği bir bilgiyi, gündelik olmayan iletişim kodları ile deneyimlemektedir. Gündelik-dışı teknikler, bedende dengenin, yönelimin, enerjinin; bir hareketi belirleyen unsurların bütünsel olarak yeniden detaylandırılmasını içermektedir. Gündelik-dışı tekniği oluşturan ilkeler, gündelik davranış biçiminde de mevcut öğelerin farklı kullanımını üzerine kurulmaktadır. Bu anlamda gündelik-dışı teknik gündelik teknikten uzaklaşmaktadır; ancak ondan tamamen ayrılmamakta, ona yabancılaşmamaktadır (Barba ve Savarese 2017: 17). Barba, gündelik-dışı tekniğin bir diğer ayırıcı özelliğinin oyuncunun bu teknik içinde kendisini rahatsız hissetmesi olduğunu belirtmektedir. Çünkü oyuncu, gündelik hareket alışkanlıklarının dışındaki gerilimleri bedeninde güçlü biçimde hissetmektedir ve her zaman bu gerilimleri fiziksel algıları ile gözlemlemelidir. Gündelik teknikte bir kerede bir eylem gerçekleştirilir oysa gündelik-dışı teknikte “iki karşıt güç eşzamanlı eylem içindedir” (Barba 1994: 55). Gündelik-dışı teknik ile inşa edilen “yaşam içindeki beden”, ağırlık merkezinin değişimine, karşıtlıklara ve gerilimlere dayanmaktadır (Barba 1986: 62).

2.2.1. Organiklik ve gerçek eylem

Eugenio Barba, sahnede “hakikat” arayışındadır. Oyuncunun hakikat arayışının temsil aşamasında temel aldığı gösterim tekniği ise, kültürden soyutlanmış gündelik-dışı bir tekniktir. Bu anlamda, sahne üzerindeki her şeyin seyirci için son derece etkili ve ikna edici olması, oyuncunun sahne üzerinde bir yaşam duygusu yaratabilmesi beklenmektedir. Oyuncunun mevcudiyeti, sahnede gerçek eylemlerin icrasına bağlıdır, dolayısıyla oyuncunun icra ettiği tüm hareketler gerçek birer eylem olmalıdır. Bunun teknik olarak nasıl mümkün olduğunu araştırmadan önce Barba'nın Tiyatro Antropolojisi çalışması bağlamında organiklik ve gerçek eylem ile tam olarak ne kastettiğini anlamak gerekmektedir. Organiklik, izleyicinin sahne üzerindeki gösterime koşulsuz inanması için gerekli temel bir niteliktir (Barba ve Savarese 2017: 266). Yönetmenler ve yöntemleri, oyuncunun bu etkiyi nasıl sağlayabileceğine yönelik geliştirdikleri yol haritaları anlamında çeşitlenmektedir. Barba için, organik etki yaratmak adına sahne üzerinde icra edilen eylemler ya da montaj sırasında yapılan seçimler rasyonel olmasa da gerçek olabilmektedir. Bir ağaç gördüğümüzde; dallarının neden sallandığını sorgulamayız, çünkü tanık olduğumuz durum organikdir. Sahnede gerçek, hakiki bir yaşam yaratılmasının yolu, eylemin organik olmasından geçmektedir. Barba, bir eylem organikse izleyicinin ona inanacağını, eğer inanırsa hakiki olduğu anlamına geleceğini ifade etmektedir (Barba 2019a). Yani organik etkiyi yaratma görevi oyuncudadır:

Organik etki, seyircinin gösterimde bulunan canlı – beden deneyimlemesini sağlama yetisi anlamına gelir. Oyuncunun temel görevi organik olmak değil, seyircinin gözlerine ve duyularına organik gözükmesidir (Barba ve Savarese 2017: 268).

Oyuncunun organik olarak deneyimlediği eylemler, izleyici tarafından yapay olarak algılanabilir ya da oyuncunun cansız ve yapay olarak deneyimlediği eylemler seyirci üzerinde organik bir etki yaratabilir. Bu anlamda Mirella Schino, doğal olmak ile gündelik yaşam temsiline sadık kalmak arasında ilişki olmadığını belirtmektedir. Organik kavramının ifade ettiği sahne yaşamı, Stanislavski öncesinde doğal olmak kelimesi ile nitelendirilmektedir. Bu anlayışta, izleyicinin beğenisini, duygularını harekete geçirebilme becerisine sahip olabilen doğallık belirlemektedir (Barba ve

Savarese 2017: 269). Dolayısı ile oyuncuların amacı, gerçekten doğal olmaksana, izleyiciye doğal gibi gözükme haline gelmektedir:

Doğallık gerçekçilik anlamına gelmez; daha çok izleyicide uyandırılan tutarlılık etkisi ile ilgilidir... doğallık, oyuncunun kendi sahne davranışında, yaşayan bir organizmayı betimleyen tutarlılık ve karmaşıklığa koşut ve eşdeğer bir karmaşıklık ve tutarlılık yaratması olarak anlaşılmalıdır (Barba ve Savarese 2017: 270).

Sahne üzerine organik bir etki yaratılabilmesi için, oyuncunun yaşayan bir organizmanın taşıdığı kendiliğindenliği, yapay olarak yeniden yaratabilmesi gerekmektedir. Bunun için öncelikle mevcudiyetine dair bir farkındalık geliştirmesi gerekmektedir. Ancak bu şekilde duyduklarını uygun biçimde ifade etmesi mümkün olacaktır. Bu ifade biçimi ne kadar çabası olursa, izleyicinin onu izlemesi ve dinlemesi de o derece kolaylaşacaktır (Barba ve Savarese 2017: 272). Sahne üzerinde inşa edilen yapıyı yaşam, oyuncunun ikinci doğası haline geldiğinde, oyuncunun bedeni bir açıklık kazanmakta ve Barba'nın "genleşmiş beden" adını verdiği niteliğe ulaşmaktadır. Oyuncunun bedeninde meydana gelen genleşme, izleyicinin algısını da belirlemektedir:

...genleşmiş beden olmasının sebebi, yalnızca enerjisini geliştirmesi değil, kas gerilimlerine gündelik davranışın ekonomi ve işlevine riayet etmeyen yeni bir yapı kazandırarak seyircinin kinestetik algısını da geliştirmesidir (Barba ve Savarese 2019: 312).

Oyuncunun gündelik yaşamı ve sahne varlığı arasındaki ikiliğin ortadan kalkması ile, oyuncunun davranışları, Stanislavski'nin "ikinci doğa" diye nitelediği sahne yaşamının kendiliğinden bir parçası haline gelmektedir. Dolayısı ile gündelik-dışı teknik, oyuncunun bedeni tarafından "kullanılan" yapay bir taklit olmaktan çıkmakta ve sahne üzerindeki canlı bedenin organik yaşamının formu haline gelmektedir. Tüm teatral pratiklerin yöntemleri, bu organik etkiye ulaşabilmek için, oyuncunun bedeninde yeni bir yapı, kaslarında yeni bir tonalite kurmaya hizmet etmektedir (Barba 1986: 61). Oyuncunun sahnede icra edeceği eylemin inandırıcı ve ikna edici, gerçek olması, eylemin bedenin ve kasların edindiği yeni doğanın kurallarına uygun icra edilmesine bağlıdır. Barba için sahne üzerinde inşa edilen yaşamın temeli oyuncunun duyguları değil eylemleridir. Marco de Marinis, gerçek bir eylem icra etmenin yani sahnede gerçek şekilde hareket etmenin yolunun, disiplin ve teknik eğitimden geçtiğini belirtmektedir. Oyuncu ancak bu şekilde inşa edilmiş ama gerçek bir kendiliğindenliğe ulaşabilecektir:

Sahne üzerinde fiziksel bir eylem ancak yapay bir biçime, katı ilkelerin sınırları içinde kök salmış bir hareket dizisine dönüşürse gerçek eylem halini alır. Ancak bu yolda kendini basmakalıp, otomatik ve organik olmayan karmaşadan kurtarabilir: başka bir deyişle yapay kendiliğindenliğin dizgininden kurtularak. Yapay kendiliğindenlik, teknik keskinlikten önce gelen aşamadır, dolayısıyla eylemin istemli kontrolünden önce gelir. Sonuç olarak sahte kendiliğindenlik aldatıcı ve sözde bir özgürlüktür (Barba ve Savarese 2017: 274).

Organik sahne yaşamı ile yapay kendiliğindenlik arasındaki keskin ayrımı belirten Marinis, bir eylemin sahne üzerinde gerçek olması için iki tür tutarlılığa sahip olması gerektiğini öne sürmektedir. Bunların ilki kesinlik diye de adlandırılabilir biçimsel dış tutarlılık, ikincisi ise organiklik yani oyuncunun sahne yaşamı tarafından sağlanan içsel tutarlılıktır (Barba ve Savarese 2017: 274). Oyuncunun sahne yaşamını belirleyen beden farkındalığı, oyuncunun bedeni üzerinde tam bir denetime sahip olması anlamına gelmektedir. Bu da ancak disiplinli ve yoğun bir teknik çalışma ile mümkündür. Marinis sahne eyleminin gerçek yaşamdaki akışın bir kopyası değil, eşdeğeri olduğunu belirtmektedir. Sahne eyleminin sürekliliği, bir aşamalar dizisidir ve üç temel ilke üzerine kuruludur:

1. Karşıtlıkların oyunu (ritmik, dinamik vs.). Ayrıştırıldıktan sonra bir eylemin farklı farklı parçaları (atomları, hücreleri), hız, yoğunluk ve enerji niteliği bakımından sürekli ve ani değişiklikler mantığına uyarak seçici bir biçimde yeniden birleştirilir.
2. Bir eylemin çizgisel olmayışı
3. Bir eylemin öngörülemez oluşu: her eylem oyuncu tarafından öyle bir biçimde gerçekleştirilmelidir ki izleyici, eylemin hangi yönde ve hangi ritmik ve dinamik yöntemlere uyarak gelişeceğini öngöremesin (Barba ve Savarese 2017: 278).

Bütün bu ilkeler, eylemin, oyuncunun kendisini ve izleyicinin oyuncuyu algılama biçimini değiştirmesine hizmet etmektedir. Roberta Carreri, eylem ve hareketin birbirinden nitelikleri ile ayırdıklarını belirtmektedir. Eylem oyuncuda ve mekânda bir şeyi değiştirmeli, bunun için bir amaç taşınmalıdır, yani her eylem aynı zamanda bir tepkidir (Carreri 2019). Julia Varley de çalışmalarında eylemin değişim yaratma özelliğine vurgu yapmaktadır. Eylem gerçekçi olmak zorunda değildir ancak gerçek olmak zorundadır. Çalışmalarında yani egzersizlerde, gerçek ve yaşayan eylemler icra etmeyi öğrendiklerini belirtmektedir. Bu eylemlerin başı sonu vardır, ancak doğrusal değildirler, eylem içinde denge, kontrollü biçimde merkezden başka yerlere kaydırılmaktadır (Varley 2019a). Eylemin oyuncuda değiştirdiği temel durum tüm bedendeki kas gerilimidir. Bu değişim omurgayı da kapsamaktadır, omurga eylemin doğduğu itkinin belirdiği yerdir:

Bu gerçekleştiğinde dengede ve ayakların zemine uyguladıkları baskıda değişim meydana gelir. Eğer elimi hareket ettirsem ve hareket dirseğimden başlarsa, bu hareket tüm beden gerilimimi değiştirmez. Bu bir jesttir. Ve tüm işi yapan dirseğin katılımıdır. Ancak aynı şeyi bana direnen bir kişiyi püskürtmek için yaparsam, omurga devreye girer, bacaklar aşağıya doğru güç sarf eder. Gerilimde değişim meydana gelir. Eylem buradadır (Barba 2002: 155).

Bir hareketin eylem olabilmesi, omurganın dahline bağlıdır, çünkü itkiler ilk olarak burada belirmektedir. Barba gerçek eylemin oyuncunun eylemin icrası için gerekli tüm gerilimleri bedeninde yeniden üretebilme becerisine bağlı olduğunu ifade etmektedir (Barba 2019b). Oyuncunun izleyici ile iletişiminin temeli de bu aşamadan başlamaktadır. İletişim kurulması, bedende itkilerin belirmesi ve hareketlerin eylemleşmesi anlamına gelmektedir.

2.2.2. İtki ve *sats*

Oyuncunun gerçek eylemlerin bir aradalığından oluşan sahne yaşamını inşa etmesi, Odin Tiyatrosu'nun oyunculuk çalışmalarının nihai hedefidir. Oyuncunun gündelik-dışı tekniklerden yararlanarak, gündelik yaşamdaki gibi “yaşayan” ama gündelik davranış ilkelerinden farklı ilkeler üzerine kurulu bir yaşantının mümkün olabilmesi için, eylem üzerine son derece detaylı bir çalışma yürütülmesi gerekmektedir. Eylemi oluşturan unsurlar üzerine yürütülen bu detaylı çalışmanın temelini, eylemin en küçük birimi yani itki oluşturmaktadır. İtkiler, fiziksel eylemleri genel geçer hareket ve jestlerden ayırmaktadırlar:

Fiziksel eylem, algılanabilir en küçük harekettir ve onu mikroskobik bir harekette bile (örneğin elin en ufak yer değiştirmesi) beden tüm geriliminin değişmesinden tanımak mümkündür. Gerçek bir eylem beden tüm gerilimlerinde, ve bunun sonucu olarak seyircinin algısında, değişiklik yaratır. Bir başka deyişle, gerçek bir eylem gövdede, omurilikte meydana gelir. Eli hareket ettiren dirsek değildir, kolu hareket ettiren omuz değildir, dinamik itkilerin her birinin kökeni gövdededir. Bu organik bir eylemin varoluş koşullarından biridir (Barba ve Savarese 2017: 33).

Stanislavski yaşamının son yıllarında organik eylem ile itki arasındaki bağlantıya dikkat çeken çalışmalar yapmıştır. Grotowski ise Stanislavski'nin tamamlamaya fırsat bulamadığı bu çalışmayı derinleştirerek, oyuncular ile fiziksel eylemlerin başlangıç noktası olarak itkiler üzerine araştırma yürütmüştür. Barba da Grotowski'nin açtığı bu yoldan ilerleyerek oyunculuk çalışmalarının merkezine, eylemin temelini oluşturan itkileri koymuştur. Gerçek bir eylemin mekânda ve oyuncuda değişim yaratmasının

gerekliliğini vurgularken, bu değişimi yaratacak olan amaç ya da isteğin ilk olarak itki ile belirdiğini öne sürmektedir:

Tiyatroda, oynamak, değişmek ve değiştirmek amacıyla zaman ve mekâna müdahalede bulunmaktır. Eylemin itkisi, omurgada başlayan “amacın hareketi”dir. Belirgin eylemleri oluşturacak olan enerji, tirsoda yoğunlaşmış ve itki olarak tutulmaktadır. Eylem burada doğar. Üst gövdesi minyatür eylemler sergileyen oyuncuların bile oynamakta oldukları gözlemlenebilir. Kollar, eller ve parmaklar yalnızca oyuna girmeyi bekleyen eklentilerdir. (Barba 2002: 161).

Oyuncunun genişmiş bir bedene ulaşması, eylem üzerine yürüttüğü çalışmanın sonucudur. Bu çalışma eylem için gerekli olanın araştırılmasını, gereksiz hareketlerin atılmasını ve eylemin dışsal biçimi değişse bile enerjisinin korunmasını başarmayı sağlayacak teknik donanımın geliştirilmesini içermektedir. Genleşmiş bir bedenın sırrı, eylemin dinamik çekirdeği olan itkinin korunmasından ibarettir (Barba 2010: 31). Barba tarafından kullanılan itki ile bağlantılı bir diğer kavram *sats*'dir. Norveççe bir kelime olan *sats*, eylem akışı içindeki duraklamaları ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır.³³ Zaman zaman itki ile eş anlamlı olarak kullanılsa da aslında *sats*, itki belirmeden önceki duraksama anıdır. Yani itkiler arasındaki geçiş anını tarif etmektedir. Grotowski, Tiyatro Antropolojisinin pragmatik yasalarını anlattığı yazısında *sats*'ın izleyicinin gördüğünü sindirmesi, işlemin biçim, biçimin de kalıp olarak algılanması için gereken süreyi sağladığını belirtmektedir (Barba ve Savarese: 322). *Sats*, eyleme geçmeye hazır olan kişinin taşıdığı enerjinin askıya alındığı anı göstermektedir. Oyuncuya “*Sats*'ın yok, *sats*'ın belirgin değil” gibi yorumlarda bulunulabilmektedir (Barba 2002: 39). Odin Tiyatrosu oyuncularından Roberta Carreri, *On Training and Performance: Traces of an Odin Actress* kitabında *sats*'ı şöyle tanımlamaktadır:

Eugenio'nun çalışmada kullandığı ve hala tekrar tekrar kullanmaya devam ettiği bir kelime *sats*'dir. İtki için Norveççe bir kelime. Ben *sats*ı aynı zamanda belirli bir eylemi başarıyla tamamlamak için gerekli olan niyet şeklinde de tanımlayabilirim. Bir metre uzunluğa atlamak için gereken, sonuçta fiziksel olacak zihinsel enerjiyi biriktirdiğim an *sats* pozisyonundayımdır. Eğer bacaklarım tamamen açıksa *sats* pozisyonunda değilimdir. *Sats* pozisyonunda olmak, her an tepki vermeme ve yön değiştirmeme izin verir. Tahmin

³³Odin Tiyatrosu'nun oyunculuk çalışmalarında duraksama anını ifade eden *sats* kavramının farklı vokal çalışmalarında, nefes egzersizlerinde ve edebiyatta da karşılığı vardır. Kristin Linklater vokal çalışmalarında benzer bir anı, *the moment of nothing* (hiçlik anı) olarak ifade etmektedir. (Bkz Kristin Linklater. 2006. *Freeing the Natural Voice: Imagery and Art in the Practice of Voice and Language*. 2nd ed. Hollywood: Drama Publishers) Walter Benjamin'in sanatı kuran prensiplerden bir tanesi olarak incelediği *caesura* (durgu) kavramı ise dizede bir vurgunun bittiği ve diğerinin başladığı sanatsal boşluğu tanımlamak için kullanılmaktadır. (Bkz. Walter Benjamin. 2002. *Selected Writings Volume 1 1913-1926*. USA: Belknap Press of Harvard University Press) Bu hiçlik anı çalışma konusu olarak değerlidir.

edilemez olmama izin verir. Sats pozisyonunda olmak, anda olmayı sağlar (Carreri 2014: 27).

1981 yılında Brecht'in Külleri (*Brecht's Ashes*) oyununun provalarında, Arturo Ui'nin sahneye girdiği ve Almanca konuşmasının İngilizceye tercüme edildiği sahne üzerine yürütülen çalışmada, Barba'nın yaptığı uyarılar, sats teriminin oyuncunun yaratım ve iletişim sürecindeki yerini açıklamaktadır. Barba, Julia Varley'e aşağıdaki uyarıda bulunmaktadır:

Sen de, Francis de eylem sona ermeden gerilimi salıverdiniz. Daha eylemin ortasında diğeri için hazırlanıyordunuz. Zihinsel olan fizikseli etkiler. Eğer düşünürsen skor içinde yaşayamazsın. Ritminiz tesadüfi olduğunuzu hissettiriyordu. Bu hareketleri üretir, eylemleri değil. Her postürünüzün bir sonu olmalı, bu satsdır, bir sonraki için gerekli itkidir (Barba 2010: 67).

Odin Tiyatrosu'nun teknik bir terimi olarak "eyleme, itkiye hazırlanmak", anlamına gelen *sats*'ı, Stanislavski'nin doğru ritimde durmak kavramına özdeş olarak düşünmek mümkündür (Barba ve Savarese 2017: 186). Meyerhold'un çalışmalarında da bu duraksama anını açıklayan kavramlara rastlanmaktadır. *Predigra* yani "ön oyunculuk" kavramı, eylem ile sonuçlanan gerilim anını tarif etmek için kullanılmaktadır. Bu gerilim anı biriktiren, geliştiren ve çözülmeyi bekleyen bir unsurdur. Meyerhold'un kullandığı bir diğer kavram ise reddetme anlamına gelen *okatz*'dir. *Okatz*, bir hareketin bitip diğerinin başladığı, durma ve devam etmenin bir arada olduğu noktayı tarif etmektedir. Stanislavski de Meyerhold da oyuncu ile eylem üzerine çalışırken, eylemin icra aşamasını düzenleyecek kavramlara başvurma ihtiyacı duymuşlardır. Bu kavramların Barba'nın terminolojisinde de önemli bir yeri vardır. Bu durum *sats* ile tarif edilen duraksama anının ve itkinin, eylem üzerine yürütülen çalışmalarda önemli bir yere sahip olduğunu ispatlar niteliktedir. İtki, eylemin temeli olması bakımından, *sats* ise eylem akışını belirlemesi bakımından, oyuncunun ifade aşamasının temel bileşenlerini oluşturmaktadırlar.

2.2.3. Yinelenen ilkeler

Tiyatro Antropolojisi "gösterim durumundaki insanın sosyo-kültürel ve fizyolojik davranışlarını" (Barba 1994: 44) incelemektedir. Bu inceleme sonucunda farklı köklerden gelen oyuncularda ortak olarak gözlemlenen ilkeler, "yinelenen ilkeler"

olarak adlandırılmaktadır. Barba, yayınlanan çeşitli makaleler ile birlikte ilk olarak *Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology* kitabında bu ilkeleri tanımlamış, daha sonra çeşitli teorisyen ve uygulayıcıların yazılarından da yararlanarak Nicolas Savarese ile birlikte hazırladıkları, *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*'nde bu ilkeler üzerine daha kapsamlı bir çerçeve ortaya koymuştur. Yinelenen ilkeler evrensel olarak geçerli harfiyen uyulması gereken yasalar olarak değil, yararlı olabilecek yönergeler olarak ele alınmalıdır. Bu anlamda ilkeleri ortaya koyarken izlediği yaklaşım, Grotowski'nin bir yöntem sunmadığını vurgulaması ile benzeşmektedir. Barba bu ilkelerin hem uyulabilir hem de önemsenmeyebilir olmalarının, oyuncuya bir özgürlük alanı tanıdığını belirtmektedir. Yinelenen ilkelerin sunduğu davranış kodları oyuncuya özgürce hareket edebileceği bir çerçeve sunmaktadır. Böylelikle keyfiliğin yol açacağı ne yapacağını bilememe durumu ortadan kalkmaktadır. Oyuncu bu ilkeleri gerektiğinde aşabilmek ve ihlal edebilmek için onlara riayet etmelidir (Barba 1994: 45). Yinelenen ilkeler üzerine çalışmanın amacı, sahne üzerinde daha estetik ya da güzel bir görüntü yaratmak değildir. Bedene yeni bir yaşam kazandırmak ve gündelik otomatiklikten kurtulmak için yararlanılabilecek araçlardır. Barba, yasalar değil, “nasihatler” olarak algılanmasını önerdiği ilkeleri, Odin Tiyatrosu'nun oyunculuk çalışmalarında da benzer bir yaklaşım ile kullanmaktadır.

Odin Tiyatrosu'nun dramaturjisinin ve oyuncularının bazı karakteristikleri ile doğu tiyatrolarının bazı karakterleri eşdeğerdir ama Odin'inkiler otodidaktik bir eğitimden, yabancı konumumuzdan ve sınırlamalarımızdan doğmuştur (Barba 1994: 76).

Barba bu ilkelerin oyuncu tarafından nasıl uygulanacağını mantığının Stanislavski'nin sihirli eğer yaklaşımı ile benzerlik taşıdığını belirtmektedir. Sihirli eğer ile oyuncu kendisini zihinsel olarak karakterin psikolojik geçmişini de içeren belirli bir kurgusal durumun içine koymaktadır. İlkelerde de aynı şekilde oyuncu kendisini bir kurgunun içine koyar ama bu psikolojik bir kurgu değil, hareketlerini yönlendiren fiziksel güçlere dair bir kurgudur. Jestler, “belirlenmiş ağırlık ve tutarlılığa sahip nesnelere itildiği kaldırıldığı dokunulduğu tahayyül edilerek” icra edilmektedir. Bu anlamda ilkeler sadece mekanik ile ilgilenmemekte, psiko-fiziksel bir teknik ile uygulanmaktadır; ancak tekniğin birincil hedefi oyuncunun ruhsal değil, fiziksel halini etkilemektir (Barba 1994: 66).

Tiyatro Antropolojisi'nin araştırma alanına giren tüm kodlanmış gösterim biçimleri, yürümenin, mekânda hareket etmenin ve bedeni hareketsiz tutmanın gündelik tekniklerini deforme etmek üzerine kurulmaktadır. Bu deformasyon sürecinin müdahale ettiği unsurlardan biri denge ile kurulan ilişkidir. Gündelik teknikte denge çoğunlukla sabitken, gündelik dışı teknikte denge sürekli yer değiştirmektedir, yani beden gündelik hayattakinden çok daha fazla enerji harcamaktadır. Barba enerji terimini etimolojik anlamında; “iş halinde olma” anlamıyla kullandığını belirtmektedir (Barba ve Savarese 2019: 17). Çünkü denge değişimi, kas gerilimlerinin sürekli olarak değişmesi demektir, dolayısıyla beden sürekli bir faaliyet halindedir. Dengede durmak yani düşmemek için de aynı faaliyet söz konusudur. Hem Doğudaki hem de Batıdaki kodlanmış biçimlerde gösterim durumundaki kişi, doğal dengeyi bir kenara bırakmakta, fazladan enerji kullanımını gerektiren lüks dengesini kullanmaktadır:

Klasik Asya tiyatro ve dans formlarının temel duruşları, dengenin bilinçli ve kontrollü olarak bozulmasının diğer örnekleridir. Aynı şey, gündelik denge tekniğinin bir kenara bırakıldığı ve lüks dengenin benimsenmesi ile beden gerilimlerinin genleştiği, temel bale duruşları ve Decroux'un mim sistemi için de söylenebilir (Barba 2002: 20).

Bedenin gündelik yaşamdaki olağan ağırlık merkezinin çeşitlenmesi, balenin temel bir karakteristiğidir. Pantomim geleneğinde de oyuncunun doğal dengesini terk ederek bir “dengesizlik” durumu içinde hareket ettiği gözlemlenmektedir (Barba ve Savarese 2017: 121). Japon gösterim biçimlerinden No ve Kabuki tiyatrosu tamamen denge çeşitlenmesi üzerine kuruludur ve yürüyüş dansları olarak anılmaktadırlar:

Kabuki de bir “yürüyüş dansı”dır. Burada icracı iki ayrı ölçütü takip eder: *aragoto* ve *wagoto*. *Aragato*'da sert biçim ve diyagonal yasa kullanılmaktadır. Diyagonal çizginin bir ucu baş ise, diğeri öbür yana doğru esneyen ayaktır. Tek ayak tarafından desteklenen tüm beden, çeşitlenen ve dinamik dengeyi korur (Barba 2002: 18).

Oyuncunun gündelik-dışı teknik içinde denge ile çalışması, anlatım öncesi aşamada başlamaktadır. Beden gerilimleri üzerine kurulu dinamik denge, “eylem içinde denge” olarak adlandırılmaktadır. Bu anlamda oyuncu hareketsizken bile izleyicinin bedeninde olmasa da zihninde bir hareket duygusu yaratmaktadır (Barba ve Savarese 2017: 125). Denge, oyuncunun sahne yaşamının niteliğini ve oyuncunun mevcudiyetini belirlemektedir. Denge oyuncunun bir anlamda yaşam kaynağıdır:

...oyuncunun yaşamı bir denge değişimine dayanır. Kendimizi dik tutarken, hiçbir zaman devinimsiz olamayız: öyle görünsek bile, aslında ağırlığımızın yerini değiştirdiğimiz birçok küçük devinim kullanırız (Barba 1994: 50).

Oyuncunun sahne yaşamını oluşturan bir unsur olarak denge ve dengeyi kontrol eden temel uzuv olan ayaklar üzerine Grotowski, Meyerhold ve Stanislavski de çalışma yürütmüşlerdir. Stanislavski, oyuncuların, farklı ayakkabılar ile yerle farklı temas olanakları ve denge değişimleri üzerine çalışarak, bunlar arasındaki ilişkiyi gözlemlenmelerini istemiştir. Meyerhold ise oyuncunun yeteneğini, ayaklarını yerle temas etme ve hareket etme anlamında nasıl kullandığını ile anladığını belirtmiştir. Biyomekanik egzersizi, kişinin hareketlerinin dengesini sabit tutmayarak, bilinçli olarak devamlı bozup yeniden kazandığı bir seri olarak kurgulamaktadır. Grotowski de ayakların ifadenin merkezi olduğunu ve tepkilerini vücudun geri kalanına iletme işlevi taşıdığını düşünmektedir, oyuncular ile yeni duruş ve dinamikler geliştirmek için çalışma yürütmüştür (Barba 2002). Odin Tiyatrosu'ndaki oyunculuk çalışmalarında da kodlanmış gösterim biçimindeki denge değişimine dayalı davranış ilkesi açıkça görülmektedir. Oyunculuk çalışmaları sırasında hiçbir duruşta ağırlık iki ayağın üzerine eşit olarak dağıtılmaz. Ağırlık merkezi ortadadır ancak denge sürekli yer değiştirir. Bu teknik kodlanmış gösterim biçimlerinde gözlemlenen denge dansına dayanmaktadır. Sanjukta Panigrahi, *Odisi* dansının tekniğinin “vücudun, onu dikey olarak kesen bir doğruya göre ve ağırlığın kâh bir tarafta kâh öbüründe daha çok olmak üzere eşitsiz yerleşimiyle iki eşit parçaya bölünmesine” (Barba 1994: 51) dayandığını belirtmektedir. Oyuncunun gündelik-dışı tekniği, gündelik-dışı, lüks dengesini kullanması üzerine kuruludur.

Tiyatro Antropolojisinde yinelenen ilkelerden bir diğeri karşıtlık ilkesidir. Bu ilke, oyuncunun enerjisinin özünü oluşturmaktadır. Mim sanatında ve pek çok Doğulu gösterim biçiminde bu ilke açıkça görülmektedir; *Noh* tiyatrosunda, ileri doğru yürüyüş, kalçalardan geriye doğru bir çekime geliştirilen direnç ile icra edilmektedir. Böylelikle enerji, sadece adımlar arası bir denge değişiminden değil, karşıt güçler arası gerilim sonucunda ortaya çıkmaktadır. *Kyogen* oyuncusu her zaman tepesinde onu yukarı çeken bir halat olduğunu hayal etmekte ve “ayaklarını yerde tutmak için ona direnmesi gerektiğini tahayyül etmektedir.” Böylelikle oluşan karşıt gerilim sadece ön ve arkada değil alt ve üstte de oluşmaktadır. Pekin Operası'nda hareket sistemi, her hareketin gideceği yönün karşıt yönünde başlaması ilkesi üzerine kuruludur. Bali dansında ise vücudun farklı bölümlerinde aynı anda yer alan sert ve yumuşak enerjilerin yer

değiştirmesi ile karşıtlık yaratılmaktadır (Barba 1994: 52). Karşıtlık enerjinin özünü oluşturur ve sadeleştirmenin sonucudur (Barba 1994: 56). Oyuncu gündelik hayatta minimum enerji ve zaman ilkesi ile üst üste icra ettiği eylemleri gündelik-dışı teknikte sadeleştirmektedir ve en ufak birimleri en fazla enerjiyle icra etmektedir. Fazlalıklar elenmekte ve sadece aksiyon için gerekli öğeler yeniden üretilmektedir. Karşıtlık ilkesine dayalı pandomim çalışmaları, Meyerhold'un biyomekanik egzersizini anımsatmaktadır. Biyomekanik çalışması üzerine kurulu sahne davranışı karşıtlıklara dayalıdır. Öyle ki, *Don Juan* prodüksiyonundan sonra bazı eleştirmenler, bunun bir tiyatro değil, bale olduğunu iddia etmişlerdir. (Barba 2002: 22). Karşıtlık ilkesi, gündelik dışı tekniğin, gündelik hayat otomatizmini kırmaya yönelik arayışının somut sonuçlarından bir tanesidir.

Eugenio Barba, sanatsal bir süreçten bahsedebilmemiz için sahne yaşamında gerçeqliğin yabancılaştırılması gerektiğini, tüm sanatsal biçimlerde bunun ortak olduğunu belirtmektedir. Yabancılaşma, organiklik kavramı ile yakından ilişkilidir, çünkü gerçeqliğin yabancılaştırılıp yeni bir gerçeqliğe bürünmesi, gündelik kodlardaki karşılığı bulmaya yönelik sorulan neden ve nasıl sorularını ortadan kaldırmaktadır. Tiyatro Antropolojisi araştırmaları sonucu ortaya konan eşdeğerlik (*equivalence*) ilkesi, tiyatrodaki bir gerçeqliği yabancılaştırırken izlenen süreci tarif etmektedir. Eşdeğerlik ilkesi, sahnedeki gerçeqliğin bir başka (gündelik hayattaki) gerçeqlik ile aynı değere ve işleve sahip olması ancak farklı bir formda icra edilmesi anlamına gelmektedir. İzleyici sahne üzerinde bir balerinin hareket ettiğini, adım attığını rahatlıkla ayırt edebilir ancak bunu nasıl yaptığını, tekniğinin inceliklerini göremez. Bu süreç gerçeqliğin yabancılaştırılmasıdır. Oyunculuk çalışmalarının temel hedefi de gösterimcide bu mantık ile hareket edebilecek donanım ve becerilerin geliştirilmesidir. Bu nedenle oyuncunun egzersizler sırasında öğrendiği, Grotowski'nin de kendi çalışmaları için vurguladığı gibi, jimnastik değil, yeni bir davranış biçimi inşa edebilmek amacıyla itkileri kontrol edebilme becerisidir (Barba 2019a). Oyuncu sahne üzerinde gerçeqlik eylemi icra ederken biçimi gündelik-üstü bir düzleme taşımaktadır. Gündelik gerçeqlik kodlarından yola çıkarak icra edilen bir eylem, ifade düzeyinde mutlaka gündelik-dışı bir davranış biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerçeqlik bir eylem, tıpkı gündelik gerçeqlikte olduğu gibi, tiyatronun gündelik-dışı gerçeqliğinde de itkilere

indirgendiğinde bile, organik etkiyi yaratan duyusal bir ikna gücüne sahip olmaya devam etmektedir (Barba 2010: 27). Eşdeğerlik, Decroux'un mim çalışmasının da temel bir ilkesidir. Çalışma, gündelik-dışı gerilimlerin, tamı tamına bedenin gündelik yaşamda taşıdığı gerilimlerin yerine geçmesi üzerine kurulmaktadır. Gündelik yaşamdan bir eylemin, gündelik icraya tamamen zıt biçimde ama gene de inandırıcı olabileceğini ortaya koymaktadır. Meyerhold'un biyomekanik egzersizlerinde hem eşdeğerlik hem de denge ilkesi açık bir şekilde görülmektedir. Meyerhold'un birlikte çalıştığı oyuncularından Erast Garin egzersizi şöyle açıklamaktadır:

Sol elde hayali bir ok tutulur. Öğrenci sol omuzu önde, öne doğru eğilir. Hedefi gördüğünde her iki ayağı üzerinde dengeli olarak durur. Sağ el, sırtındaki hayali bir kuşaktan bir oka ulaşmak için kavis çizer. Elin hareketi, ağırlığın arkadaki ayağı geçmesine yol açacak biçimde tüm bedeni etkiler.

El oku çeker ve yaya yerleşir. Denge ön ayağa aktarılır. Nişan alınır. Yay, dengenin yine arka ayağa geçmesiyle gerilir. Ok fırlatılır ve alıştırmaya bir sıçrama ve haykırmaya ile tamamlanır.

Bu ilk alıştırmalardan biri sayesinde öğrenci, uzamsal bağlamda kendini tanımaya başlar, kendi bedenini denetlemeyi öğrenir, en basit bir hareketin –örneğin el hareketinin- tüm bedende yankılandığını fark eder ve ret adı verilen durumda deneyim kazanır. Bu durumda bu alıştırmada “ön-hareket”, “ret” olan elin arkaya oka doğru uzanmasıdır. Bu çalışma, amaç, gerçekleştirme, tepki aşamasından oluşan “oyunculuk hareket dizisine” bir örnektir (Barba ve Savarese 2017: 192).

Gerçekliğin gündelik-dışı ifadesi, gerçekliğin başka bir gerçekliğe dönüşümü (*transposition*) ile mümkündür. Eylemin icrası sırasında, oyuncunun yola çıktığı imgenin taşıdığı gerçeklik dönüştürülmektedir. Oyuncu kendi içsel alanına ait olan gerçekliği, yani tepkisini, ortak alana yani seyirci ve diğer oyuncular ile paylaşılan sahne düzlemine, gündelik-dışı düzleme dönüştürür. Bu dönüşüm, oyuncunun içsel alanında meydana gelen eylemin eşdeğerinin icra edilmesi ile mümkün olmaktadır. Gündelik gerçekliğin, sahne gerçekliğine dönüştürülmesi sürecinde gerçeklik yabancılaştırılmakta, yeni ve tutarlı bir gerçeklik inşa edilmektedir. Eşdeğerlik ilkesi, gerçeklik ile sahne gerçekliği arasındaki denklik ilişkisini kurarak, organik etkinin oluşmasını sağlamaktadır.

Sahne yaşamı, yaratılmış, yapay bir yaşamdır, ancak inandırıcıdır. Barba, gündelik gerçeklik ile yaratılmış davranışlar arasındaki farklılıkları aynı cümlenin çeşitli dillerdeki söylenişleri arasındaki farklılıklara benzetmektedir. Bu cümleler, birbirleri ile karşılaştırıldıklarında tutarsızdırlar ancak kendi içlerinde tutarlılık taşımaktadırlar.

Oyuncu bu yapay yaşamı inşa ederken, yeni bir beden kültürü yaratacak yeni bir enerji niteliği ve yeni kas-sinir refleksleri inşa etmektedir. Böylelikle ikinci bir doğaya, yeni bir tutarlılığa, yapay ancak yaşam dolu bir sahne varlığına ulaşmaktadır. Sahne üzerindeki organik etkiyi, gündelik-dışı tekniğin temel bir karakteristiği ve yinelenen ilkelerden bir diğeri olan tutarlı tutarsızlık oluşturmaktadır (Barba 2002: 25).



2.3. Odin Tiyatrosu'nda Oyunculuk Çalışmaları

Odin Tiyatrosu'nda oyuncunun çalışması, oyuncuların kendi başlarına yaptıkları egzersizler ve performansa yönelik doğaçlamalar olarak iki koldan ilerlemektedir. Her iki çalışmada da sahne davranışının temelini oluşturan ilkeler ortaktır; ancak çalışmalar sırasında izlenen adımlar ve çalışmaların çıkış noktaları farklılaşabilmektedir. Egzersizler, oyuncuların doğaçlama sırasında, sahne davranışını oluşturan, Tiyatro Antropolojisi araştırması çerçevesinde ortaya konan yinelenen ilkeleri uygulayabilmeleri için, beden ve zihinlerini eğittikleri bir çalışma düzeneğini kapsamaktadır. Tiyatroya yeni katılan üyeler ilk aşamada toplu olarak yapılan egzersizlere katılmakta ve daha deneyimli oyuncular tarafından eğitilmektedirler. Bir süre sonra oyunculardan kendi ihtiyaçları doğrultusunda, kendi egzersizlerini oluşturmaları beklenmektedir ve bu çalışmayı tek başlarına yürütmeye devam etmektedirler. Her oyuncunun egzersiz düzeneği kendi ihtiyaçları ve yaratıcılığı doğrultusunda oluşturulmaktadır. Bu anlamda egzersizler, günlük öz disiplin alışkanlığının kazanılması ve çalışmanın kişiselleştirilmesi imkânı ile değişimin mümkün olduğunun ispatını sunmaktadırlar.³⁴ Bu sistem Odin Tiyatrosu'nun tiyatro anlayışının temelini oluşturmaktadır, çünkü bir oyunu oluşturan dramaturji katmanlarından biri olan oyuncu dramaturjisi, tam bu çalışmalar sırasında inşa edilmektedir. Oyuncu dramaturjisi, oyuncunun kendisinin yaptığı çalışma ve doğaçlamalar üzerinden izleyici ile ilişki kurma biçimini ifade etmektedir. Bu anlamda egzersiz bir dramaturji paradigmasıdır (Barba ve Savarese 2017: 34). Oyuncu egzersizler ile bir dil öğrenmekte, doğaçlamalarında ise bu dili kullanarak izleyici ile konuşmaktadır.

³⁴ Odin Tiyatrosu'nda fiziksel egzersizlerin çerçevesi ve pratik örnekleri için bkz. *Physical Training at Odin Teatret*. 1972. Yön. Torgeir Wethal. Oyn. Iben Nagel Rasmussen, Jens Christensen, Tage Larsen, Torgeir Wethal. Metin. Eugenio Barba. Odin Teatret Film. Erişim Tarihi: Nisan 2020. <https://vimeo.com/408359868>

2.3.1. Oyuncunun kendisiyle çalışması: Egzersiz

Stanislavski, Meyerhold ve Grotowski gibi yönetmenlerin tiyatro çalışmalarına en önemli katkılarından biri oyuncunun sahne davranışı geliştirmesi için düzenli egzersizler yapmalarının gerekliliğini fark ederek, sahne davranışı beklentileri doğrultusunda bir dizi egzersiz geliştirmiş olmalarıdır. Stanislavski birinci stüdyo döneminde Sulerzhitski, Vakhtangov, Chekov, Boleslavsky gibi isimlerle geliştirdiği çalışmada, hiçbir prodüksiyon hedefi olmadan stüdyo üyeleri ile yalnızca egzersizler üzerine çalışmıştır. Bu süreçte “oyuncunun kendisiyle çalışması” diye adlandırdığı çalışma yaklaşımını geliştirmiştir. Meyerhold’un biyomekanik çalışması da prodüksiyon çalışmasından bağımsız olarak yürütülmüş, oyuncun sahne yaşamını belirleyen ilkeler üzerine derinleşmesine imkân sunmuştur. Stanislavski ve Meyerhold’un önerdikleri yaklaşım, dönemlerinin tiyatro okullarında yaygın olan eskrim, şan jimnastik gibi egzersizlerden şu anlamda farklıdır; bu kişiler bir skor üzerinde onu detaylandırmak yönünde inşa edilen bir çalışma geliştirmişlerdir, egzersiz en küçük detaylar üzerinde titiz bir çalışmayı içermektedir, bir amacı vardır ve kendi içinde bir başlangıç ve bir sona sahiptir (Barba ve Savarese 2017: 34). Grotowski’nin yaşamının son yıllarında İtalya’da yürüttüğü, temsil amacı olmayan fiziksel eylem çalışmaları da bu yaklaşımın örneğidir. Bu yönetmenlerin hepsi, sahne anlatımında gündelik gerçeklik ilişkileri farklılaşsa da oyuncunun sahne yaşamını oluşturan davranış biçimini geliştirebilmesi için dikkatle hazırlanmış yoğun bir çalışma yürütmesi gerektiği konusunda hemfikirdirler. Egzersizler, oyuncunun sahne davranışını oluşturan değerleri içselleştirmesi ve bedenselleştirmesi için uygulamak zorunda olduğu, yıllar boyunca devam eden çıraklık döneminin temel faaliyetini oluşturmaktadır (Barba 2002a: 26). Odin Tiyatrosu’nun oyuncularını, çalışmalarını 20. yüzyıl başından itibaren gittikçe yaygınlaşan bu yaklaşım üzerine kurmaktadırlar:

Egzersizler nasıl oynanacağını öğretmeyi amaçlamazlar. Genelde belirli bir becerinin geliştirilmesi peşinde bile değildirler. Anlatım düzeyinde olmaktan çok, organik düzeyde dramaturji ve kompozisyon modelleridirler. Bunlar, bir planla değil, oyuncunun bedenselleştirdiği bir bilgi ile, dinamik dönüm noktalarını birbirine bağlayan, Meyerhold’un biyomekanikle ilgili söylediği gibi “sahnedeki hareketin özü”nü oluşturan sade biçimlerdir (Barba 2002a: 23).

Sahne üzerinde gündelik-dışı davranışın oluşması oyuncunun beden-bilinç bütünlüğü içinde düşünmeyi öğrenmesini, davranışını belirleyen tüm kodların gündelik-dışı

davranışın ilkeleri doğrultusunda yeniden düzenlenmesini gerektirmektedir. Bu da beden-bilinç bütünlüğünün bu yeni kod içinde devinmesinin formülünü bulmakla mümkündür. Oyuncunun bedeni alıştığında farklı biçimde hareket edebilecek becerileri edinmelidir ancak egzersizin amacı kasların güçlenmesi değil, düşünsel ve bedensel bir konsantrasyon geliştirilmesidir. Yani bu fiziksel çalışmanın hedefi bir alanda ustalaşmak değil, bir alanı keşfetmektir (Watson 1988: 57). Egzersizler oyuncuya hem beden-bilinç bütünlüğü içinde yeni bir kodla davranma becerisini hem de gerçekçi olmak zorunda olmayan ancak gerçek eylemler ile bu yeni davranışı algılanabilir kılma becerisini katmaktadır (Barba 2002a: 23).

Alıştırmalar, oyuncuların aykırı bir düşünme şeklini somutlaştırmak için beden-bilinçleriyle tekrar tekrar izledikleri ve çizdikleri labirentlerdir; böylelikle kendi gündelik davranış biçimlerine karşı mesafe alır ve sahnenin gündelik-dışı davranış biçimleri alanına girerler. (Barba ve Savarese 2017: 34)

Egzersizler ile edinilen düşünme biçimi oyuncunun anlatım öncesi aşamada başlayan sahne mevcudiyetini doğrudan belirlemektedir. Anlatım öncesi oyun başlamadan önceki durum olarak algılanmamalıdır. Oyuncunun her eylemin sonunda bir sonrakini başlatacak itkinin belirmesinden önce, *sats* diye adlandırılan duraksama anı bulunmaktadır. Anlatım öncesi işte tam bu aşamadır. Egzersiz, anlatım öncesi aşamada gündelik-dışı teknik yoluyla mevcudiyeti sağlayabilmenin yegâne yoludur. Tiyatro Antropolojisi çalışmasının ortaya koyduğu anlatım öncesi aşamanın ilkeleri, oyuncunun sahnede tamamen mevcut ve ikna edici olmasının yolunu ortaya koymaktadır³⁵ (Barba ve Barba 2002: 148). Oyuncunun temsil aşamasından bağımsız sahne mevcudiyeti üzerine çalışmalara ve analizlere hem doğuda hem de batıda rastlamak mümkündür. Meyerhold, oyuncunun işinin oyunculuk ve ön oyunculuk aşamaları arasında devamlı değişimi sürdürebilme becerisiyle bağlantılı olduğunu belirtmektedir. Grotowski de ön-hareket'in (pre-movement), hareketten önceki sessizlik anı olabileceği gibi bir eylemin aniden kesilmesi ile ortaya çıkacak potansiyelle dolu sessizlik anı da olabileceğini ifade etmektedir (Barba 2002: 56). Egzersizlerin temel amacı, gündelik davranışın her anında var olan otomatizmi, alışlagelmiş davranış biçimini bir kenara bırakmak, gündelik kendiliğindenlikten sıyrılmaktır. Barba, bozulmalar, yani gündelik hayattaki davranışın

³⁵ Bu konuda detaylı bilgi için bkz. E. Barba, N. Savarese. 2017. "Anlatım Öncesi". *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. A. Candan (Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, s. 45.

bozulması ve çarpıtılması, üzerine kurulu olan *Kathakali* ve *No* gibi gösterim biçimlerinin bu niteliğinin, gündelik-dışı tekniğin kapısını açtığını belirtmektedir:

Gündelik yaşamda fiziksel eylemlerimizin çoğu sürekli tekrar sebebiyle otomatiktir. Bedenimiz yürümek, merdivenden çıkmak gibi karmaşık görevlerin üstesinden nasıl geleceğini, harekete dahil olan kas düzeneği üzerine fazla düşünmez, çünkü bunu çok sık yaparız. Diğer yandan Kathakali ve No gibi geleneksel doğulu formlarda beden, özellikle ayak ve bacakların aldıkları pozisyonlarla, bilinçli olarak bozulmaktadır. Kathakali’de, icracı ayaklarının dış kenarlarına basar, bacakları açık pozisyonudadır, No’da ise oyuncu kalçasını kilitler, dizlerini kırar omurga hattını ve ağırlık dağılımını çeşitler. Bu bozulmalar, Barba’nın gündelik davranıştan farklı bir performans davranışı modeli kuran, öğrenilmiş bir teknik olan gündelik-dışı tekniği kurarlar (Watson 1988: 55).

Egzersizin amacı gündelik davranıştaki otomatizmi ve kendiliğindenliği ortadan kaldırmaktır. Gündelik-dışı davranış biçimi de organik olması anlamında kendiliğindenlik taşımaktadır ancak bu gündelik olandan farklı, her hareketin sahne yaşamının bir parçası olması anlamına gelen bir kendiliğindenliktir. Oyunculardan Roberta Carreri egzersizin vücudunda otomatik hale gelmesi durumunda, yani bilincinin aktif olmayı bıraktığı ve bedenin kendiliğinden hareketi yapar hale geldiği noktada çalışmasını değiştirmesi gerektiğini anladığını ifade etmektedir. Çünkü egzersizin vücudunda otomatik hale gelmesi, yani bedenin gündelik davranışı haline gelmesi, gerilimleri kaybetmesine yol açmaktadır (*Traces in the Snow* 1994). Gerilimler sabitlenerek inşa edilen biçimsel kesinlik ile gerilimlerin bedenin gündelik davranışının parçası haline gelmesi arasındaki farka dikkat çekmektedir. Barba da egzersizin biçimsel kesinliğinin özellikle üzerinde durmaktadır. *Physical Training at Odin Teatret* belgeselinde yer verilen, oyuncuların ayakları ile birbirlerinin göğüs kafesine dokunmaları egzersizi, sahne davranışında biçimsel kesinliğe ulaşmalarını hedeflemektedir (*Physical Training at Odin Teatret* 1972). Biçimsel kurallar davranışın temelini oluşturmaktadır ve egzersizin bir dramaturji düzeyi olarak etkililiğini tanımlayan özelliklerinden birinde bunu vurgulamıştır:

Alıştırmalar, biçimsel kesinliğin gerçek eylemdeki temel önemini öğretir. Alıştırmaların bir başı ve bir sonu vardır, bu ikisi arasındaki yol ise çizgisel değildir, ani peripetialarla, sıçramalarla, dönüm noktaları ve karşıtlıklarla yüklüdür. En basit alıştırmalar bile birçok çeşitleme ve gerilim, ani veya kademeli yoğunluk değişimleri, ritim hızlanması ve farklı yönlerde ve farklı seviyelerde mekân kullanımını varsayar (Barba ve Savarese 2017: 34).

Bu biçimsel kesinlik üzerine inşa edilen yaklaşım ile Meyerhold’un biyomekanik çalışması arasında güçlü bir paralellik kurmak mümkündür. Meyerhold, biyomekanik çalışması ile, oyuncuya sahne üzerinde her an kullanacağı davranış kodlarını

bedenselleştirmesinin yolunu sunmuştur. Sahne davranışının ilkeleri, egzersiz içine yerleştirilmiştir ve oyuncunun bu egzersizleri tekrarlaması, beden-bilinç bütünlüğünün egzersizin davranış kodları içinde yeni bir yaşam yaratmasını sağlamaktadır. Biyomekanikte yer alan etütler arka arkaya sıralanmış eylemler dizilerinden oluşmaktadır ve bu eylemler, oyuncu için gündelik iletişim kodları içinde karşılığı olan eylemlerdir. Örneğin taş atma etüdünün aşamaları şunlardır; oyuncu taşı arar, bulur, atar, nereye gittiğine bakar, hedefi vurduğunu görür, bunu kutlar... Bu eylemler sürekli denge değişimleri, karşıt vektörlerin çatışması gibi ilkeler çerçevesinde icra edilmektedir. Eugenio Barba, izleyicinin gördüğünde hikayesini zihni ile açık biçimde okuyamadığı bu icranın, duyular ve sinir sistemi üzerinde etkisi olduğunu, dengenin değiştiğini anlayan kinestetik duyuların tepki verdiğini ve izleyici katılımının böylelikle gündelik-dışı bir düzeyle mümkün olabildiğini belirtmektedir (Barba 2019b). Odin Tiyatrosu oyuncuları, egzersizlerini bu ilkeler üzerine inşa etmektedirler. Roberta Carreri'nin kendi kişisel egzersizini oluşturmasında, 1980 yılında Fransa'da turnedeysen Hans Silvester tarafından hazırlanan *Pétanque et jeu provençal* adlı kitapta gördüğü, *boules*³⁶ oynayan yaşlı insanların fotoğrafları çıkış noktası olmuştur. Bu fotoğraflarda topu atmaya hazırlanan oyuncuların, hareketi sadece elleri ve kollarıyla değil, tüm bedenleri ile yaptıklarını ve gerçekten bunun için gerekli miktarda enerji kullandıklarını açıkça algılayabildiğini fark etmiştir. Fotoğraflarda gördüğü mevcudiyet onu çok etkilemiştir ve egzersizinde bu alıştırmaların bir eşdeğerini yaratmaya karar vermiştir. Egzersizin temelinde, hayali bir topun mekânda farklı yönlere fırlatma eylemi yer almaktadır. Her atma eyleminin sonunda, hareket kısa bir an donmakta ve mutlaka farklı bir yöne doğru devam etmektedir. Kendisine koyduğu bir diğer kural her eylemin tek ayak üzerinde icra edilerek ayak ve top arasında bir denge ilişkisi kurulmasıdır³⁷:

Eğer, *boule*'u soluma atarken, bedenimin ağırlığının da kolumla aynı yönde ilerlemesine izin verirsem, düşerim. Denge kalmak için, karşı-itki yaratmalıyım: örneğin torsomun sağ tarafıyla. Ancak eğer bu çok güçlü olursa, bu sefer bedenim o tarafa düşer. Bu nedenle hem atışın hem de karşı-itkinin kuvvetini sürekli olarak hesap etmeliyim (Carreri 2014: 55).

Egzersiz içinde denge iki karşıt ancak eşdeğer gücün bir aradalığı ile meydana gelmektedir. Carreri, hayali topu hızlı ya da yavaş, yumuşak ya da sert, küçük ya da

³⁶Ağır bir top ile oynanan oyun.

³⁷Egzersiz uygulaması için bkz. *Traces in the Snow*. 1994. Yön. Torgeir Wethal, Oyn. Roberta Carreri, Yap. Dimitris Vernikos, Document Films, Athens ve Odin Teatret Film.

büyük hareketlerde atarak eylemin niteliğini çeşitlemektedir. Egzersiz içindeki atma eylemi, her zaman bir itkinin devamı olarak icra edilmektedir ve eylemin niteliğini itki üzerinde yapılan çalışma belirlemektedir. Her eylemin sonunda, onu bir sonraki eyleme bağlayan *sats* vardır (Carreri 2014: 57). Böylelikle egzersiz, oyuncunun gerçek eylemler icra ederken takip etmesi gereken gündelik-dışı ilkeler üzerine bir araştırma yapabilmesine zemin sağlamaktadır. Odin Tiyatrosu oyuncularından Julia Varley, egzersizin gerçek eylemler icra etmesine ve sahne mevcudiyetine katkısını şöyle ifade etmektedir:

Bedenimin kendi kendine düşünmesini teşvik eden egzersizleri inatla tekrar ederek, gerçek eylemler yapmayı öğrendim ve sahnedeki varlığımı keşfettim. Tekrar ediyorum; iyi kurgulanan ve iyi uygulanan egzersiz, gerçek eylemin ilkelerini içerir. Belirgin bir başı ve sonu vardır; karşıtlıkları ve tirsodaki gerilim değişimlerini içerir; dengeyi merkezden kaydırır, ağırlığı enerjiye çevirir, tutarlılık, kararlılık, ritim ve direnç devamlılığı, belirgin amaç ve itkileri talep eder.

Başlangıçta, egzersiz gündelik davranıştan uzaklaştı ve aşırı enerji kullanılan, biçimlendirilmiş bir var olma ve oynama yolu oluşturdu. Daha sonra, kazanılmış olan bu sahne davranışı mekanik hale geldi ve oluşturduğum yeni egzersizlerde, bunların benimsenmesi için çok fazla zaman ve enerji harcadığım biçim geçersiz oldu (Varley 2011: 48).

Gerçek eylemler ile yapılan bu çalışma oyuncunun temsil aşamasını oluşturan karmaşık örgütlenme katmanlarının oluşturduğu “eş zamanlı çokluğa” geçmesini sağlamaktadır (Barba ve Savarese 2017: 36). Oyuncu egzersiz sırasında dahi eylemleri icra ederken duygunun karmaşık yapısını yeniden kurmaktadır. Barba yapılan tüm çalışmaların izleyiciye “bir şey söylemesi” gerektiğini ve duyguların görülebileceği bir formda yapılması gerektiğini belirtmektedir. Egzersiz içinde icra edilen eylemler mantıksal olarak tutarlı olmak zorunda değildir ancak inandırıcı olmak zorundadır. Bu anlamda oyuncu egzersiz sırasında temel olarak sahnede mevcudiyet durumunu geliştirmeyi, yabancılaştırmayı ve izleyicinin kinestetik duyularını harekete geçirmeyi öğrenmektedir (Barba 2019a). Egzersizi yapıyor olmak, bütün bunların yanında tiyatro çalışması için gerekli bir yaklaşım ve davranış biçimi geliştirilmesine de katkıda bulunmaktadır. Kişinin yani öğrenci/oyuncunun kendi sınırları ile karşılaşp onları aşmasını teşvik eden bir kendini tanıma becerisi geliştirmesini sağlamaktadır. Egzersizler ile kazanılan öz disiplin, oyuncuya aynı zamanda mesleğinin gereklilikleri üzerinden şekillenmiş bir özerklik alanı sağlamaktadır.

2.3.2. Performansa yönelik çalışmalar: Doğaalama ve kompozisyon

Odin Tiyatrosu'nda doğaalama, grubun 1965 yılında sahnelenen ilk prodüksiyonu *Ornitofilene*'den beri provaların ayrılmaz bir parçasıdır. 1972'deki *Min Fars Haus* prodüksiyonuna kadar doğaalamalar prova döneminden önce hazır olan metinler temel alınarak yapılmaktadır. İlk kez, bu oyun, provalarda şekillenen mizansen üzerine kurgulanmıştır (Watson 2010: 242). Bu gelişme, doğaalama çalışmalarının tiyatro içinde kendisine daha geniş bir yer bulmaya başlaması ile sonuçlanmıştır. Doğaalamanın temel amacı, oyuncunun, yönetmen ve diğer oyuncular ile beraber üzerine çalışabileceği bir malzeme oluşturmaktır. Oyuncu doğaalamasının sonucunda tekrarlanabilir bir eylem dizisi oluşturmaktadır. Bu eylem dizisi oyuncunun fiziksel skorunun temel aşamasıdır. Julia Varley, bu çalışmayı "oyuncunun, provalar sırasında gerçekleşen yönetmen müdahalesi ya da montajdan önce yürüttüğü özerk çalışma" (Varley 2011: 56) olarak tanımlamaktadır. Eylem dizisini oluşturmak için her oyuncu farklı bir çıkış noktasından hareket edebilmekte ve farklı bir yol izleyebilmektedir. Oyuncu bir ressamın resimlerindeki figürleri ya da bir heykeltıraşın heykellerini taklit edebilmekte, bir savaş sanatının duruşlarını arka arkaya sıralayabilmektedir. Seçilen temel eylemlerin beden farklı bölgeleri ile ifade edilmesi de (çağırarak, işaret etmek, durdurmak...) doğaalama için bir çıkış noktası olabilmektedir. Bu çalışmanın en önemli özelliği, oyuncunun doğaalama boyunca icrasının tamamen eylemlere dayalı olmasıdır. Yani doğaalama gelişigüzel hareketler ile değil, eylemler ile yapılmaktadır. İcra edilen tüm jestler bir amaç taşımalı, oyuncunun kendisinde ve mekanda bir değişikliğe yol açmalı, oyuncunun tüm bedeni harekete dahil olmalıdır. Oyuncu malzemesini oluştururken icra ettiği eylemler ile oluşturduğu eylem dizisini, bedenine tamamen yerleşene kadar defalarca tekrarlamaktadır. Bu nedenle doğaalanan eylemin tekrarlanabilir olması ve her seferinde tamamen aynı şekilde tekrarlanması fiziksel skorun oluşması için gereklidir. Söz konusu olan mekanik bir tekrar değildir. Barba, skor üzerinde yapılan tekrar çalışmasında, eylemin doğaalamanın başında taşıdığı hayatın ilk tekrarlarda kaybolduğunu, ancak skor içindeki detaylar üzerine yapılan yoğun çalışma ile eylemin tekrar yaşamaya başladığını gördüklerini belirtmektedir ("*The Moving Ever Shall Stay*" – *A History of Odin Teatret* 2018). Dolayısıyla ile tekrarlanmanın amacı, eylemin özündeki ilk durumu bulmak, yani eylemin icrasını

sağlayan itkiyi analiz etmektir (Barba 2019a). Barba, yürütülen doğaçlama çalışmaları sırasında Roberta Carreri'nin doğaçlamasına yaptığı yorumda, her eylemin doğaçlamanın ilk aşamasından itibaren istek taşınması gerektiğini vurgulamaktadır:

Çeşitlemeleri kaçırdım. Konuştuğunda fiziksel eylemlerin belirginliği bozuldu. Yalnızca motivasyonunun netliği eylemlerini mantıklı ve makul kılar. Elini ısırduğunda, açıklayamasam bile niyetini sezebilmeliyim. Elini ısırmanın sebebi; çılgınlığını bastırmak için mi, kendi canını yakmak için mi, aslında başkasını ısırarak istediğin için mi, seni ısırarak bir başkasını hatırladığın için mi? Şu anda elini ısırarak bir kadın görüyorum ama başka mantıksal, duygusal, sezgisel ya da politik herhangi bir bilgi alamıyorum (Barba 2010: 77).

Eylemler izleyici tarafından rasyonel karşılığı olan anlamlar içermiyor bile olsalar, oyuncunun kendisi için belirgin anlamlara sahip olmalıdırlar. Bunun için, oyuncunun belirgin bir amacı olmalıdır. Jestlerin genel geçer olmaktan çıkıp eylemlaşmelerini sağlayan temel unsur, amaçtır. Dolayısıyla doğaçlamalar sırasında oyuncunun icrasının öncelikle kendisi için, kendisine açıklayabileceği şekilde netleşmesi önemli bir aşamayı oluşturmaktadır. Barba da bu konuda son derece titiz bir çalışma yürütmektedir. Odin Tiyatrosu oyuncularından Iben Nagel Rasmussen, aldığı çalışma notlarında, yönetmenin çalışma sırasında her eylemin arkasındaki somut anlamları aradığını ve bunun oyuncular için zorlayıcı bir sürece dönüşebildiğini paylaşmaktadır:

Her gün tekrar tekrar kralın cenazesi sahnesini tekrar ettik ama sen tatmin olmadın. Bir oyuncudan tüm eylemlerini teker teker açıklamasını istedin. Alt dudağı titreyerek, “Bu jest ile babama çiçek veriyorum” diye cevap verdi. Çalışma arkadaşım göz yaşlarına boğulurken, tanrıya şükür ben değilim dedim kendi kendime... Ertesi gün benim sıram geldi; her eylem ile ne yaptığımı açıklamam gerekiyordu... Bazı eylemler düzeltildi ve somutlaştırıldı... (Barba 2010: 62)

Oyuncunun icrasında netliği sağlamanın yolu, Barba'ya göre, oyuncunun doğaçlama sırasında, eylemlerini icra ederken ilginç olmaya çalışmaması ve somut düşünmesidir. Roberta Carreri'nin prova notlarında görüldüğü gibi; Barba, *Brecht's Ashes* oyununun provaları sırasında, Francis Pardeilhan'ın Arturo Ui'nin sahneye girdiği ve konuşmasını yaptığı bölüm için hazırladığı önerisini bu anlamda eleştirmiştir:

Eugenio: “Bu sahne tehdit ve tehlike saçmalı. Tanrısal çözümlere başvuramazsın. Tepkilerini tetikleyecek belirgin imgelerin olmalı. Hangi çağrışımları uyandırmak istiyorsun?” Uzun bir sessizlikten sonra Francis: “Bu şekilde düşünmek benim için çok zor.” Eugenio: “Bir oyuncu gibi düşünmelisin, somut düşün, zihninin süreçlerini, zihinsel eylemlerini davranışını etkileyecek şekilde ayarla” (Barba 2010: 65).

Oyuncunun, eylemler dizisi oluştururken somut ve basit olandan yola çıkmasının gerekliliği hem Barba hem de oyuncular tarafından sıklıkla vurgulanmaktadır. Odin

oyuncularından Jan Ferslev, 2019 yılı Odin Haftası'nda³⁸ gerçekleştirdiği atölyede bir eylem dizisi doğaçlamasına örnek olarak katılımcılar ile şöyle bir çalışma yürütmüştür: Oyuncu başlangıç pozisyonunu alır. Başlangıç pozisyonunda bedenin ağırlığı ayaklardan biri üzerindedir, dizler hafifçe kırıktır, kollar hafifçe açık ve eller kapalıdır. Oyuncu kollarının yönlendirdiği üç eylem doğaçlar, daha sonra ayaklarının yönlendirdiği altı eylem doğaçlar. Doğaçladığı eylemleri bir eylemler dizisi halinde istediği sıralamada bir araya getirir ve üç cümleyi geçmeyecek bir metni eylem dizisi ile birleştirir. Atölye sırasında Ferslev şunlara dikkat çekmektedir; doğaçlama hareket değil, eylem olmalıdır, eylemlerin başlangıç ve bitiş anları belirgin olmalı ancak eylem dizisinin geneli akışkan olmalıdır, doğaçlama sırasında duyguya güvenemeyiz, fiziksel olan duygu da yaratmaktadır. Roberta Carreri de bir doğaçlama sırasında, çalışmada hissettiği duyguyu, üzüntüyü herhangi bir eyleme aktardığında, her eylemi “üzgün” bir şekilde icra ettiğinde, üzerinde çalışmanın mümkün olmadığı bir akış meydana geldiğini belirtmektedir. Bir sonraki aşamada duygusunu fiziksel bir eylem olarak ifade ettiğinde, yönetmen bu materyali çalışılabilir olarak değerlendirmiştir (Carreri 2019). Julia Varley de doğaçlama sırasında fiiller ile düşünmenin kendisi için daha faydalı olduğunu belirtmektedir. “Dün gece kendimin değil başkalarının hayatını kurtarmayı hayal ettim” metni ile bir doğaçlama yaparken “hayal etmek” ve “kurtarmak” kelimelerinin, “dün gece” ve “kendimin” kelimelerinden daha somut çıkış noktaları olduğunu düşünmektedir (Varley 2011: 59). Doğaçlaması sırasında düşünce ve duygular kendilerini eylemler ile ortaya koymaktadır; böylece, sabitlenip ezberlenebilecek fiziksel biçimler ve ifadeler haline gelmektedirler (Varley 2011: 72).

Oyuncu doğaçlaması sırasında bir temadan, metinden, imgeden, müzikten, bir ilişkiden, karakterden, kostümden, durumdan ya da teknik bir ödevden (sandalyeyi sahnenin bir ucundan diğerine götürmek) yola çıkabilmektedir (Varley 2019b). Oyuncu yola çıktığı imgeden hareketle eylemler icra etmektedir ve her eylemi aynı zamanda bir tepkidir. Bu nedenle oyuncu yola çıkış noktasında neye tepki verdiğini de görmek durumundadır. Odin Tiyatrosu'nun son prodüksiyonu olan *The Tree* oyununun provalarının başlangıcında Barba, Julia Varley ve Roberta Carreri'ye Walt Disney filmlerinin

³⁸ Odin Haftası Festivali, her yıl Hostebro'da yaklaşık 40 katılımcı ile beraber, tiyatronun çalışma biçimine dair atölyeler, oyuncuların çalışma sunumları ve Odin oyunlarının yer aldığı bir programı kapsamaktadır.

DVD'lerini vermiştir. Bu filmleri izlemelerini ve filmlerden yola çıkarak materyal hazırlamalarını istemiştir. Roberta Carreri'nin ödevi Pamuk Prenses'i izlemektir. Carreri, Barba'nın verdiği tema ve yönlendirme çerçevesinde oyundaki karakterini aşama aşama inşa etmiştir:

Eugenio'nun elinde Julia ve benim için Walt Disney filmlerinin DVD'leri var, bize bunları izlememizi ve bunlardan materyal hazırlamamızı istiyor. Bana, benim Pamuk Prenses'im Walt Disney'dekinin aksine umutsuz biçimde cüceleri aradığını söylüyor. Onun çok yavaş, adeta bir uyurgezer gibi hareket ettiğini görüyorum. Arayışı kendi içinde meydana geliyor. Uykusunda konuşuyor. Eugenio'nun ilk kelimeleri yavaş yavaş sönmüş volkanımın kraterine düşüyorlar... Performansa materyal hazırlamak için siyah salona çekildim... Mozart'ın Requiem'ini yanıma aldım. Walt Disney filminde Pamuk Prenses'in böğürtlenlerin arasından kaçışı, kuşlar tarafından kovalanışı beni büyüledi. Başka kaçma imgeleri ile çeşitleyerek bu imge üzerine çalıştım; karada ya da denizde... Tıpkı Çin tiyatrosundaki beyaz ipek giysi manşetleri gibi, kireçlenmeden kaynaklı deformasyonu gizleyen, uzun kollu ve ayakların üzerine düşen uzun bir kostüm hayal ettim. Yüzümü saklamayı düşündüm ve yüzüme çocuksu parmak izleri çizdim. Karakterin kabuğu oradaydı. Şimdi kalbini yaratmalıydım. Noel'den önce Eugenio bana Adichie Chimamanda'nın Half of a Yellow Sun kitabını okumamı söylemişti. Karakterimin o kitapta olduğunu söylemişti. Şubat'ta Meksika'dan döndüğünde bana bir su kabağı verdi. "Bu bütün oyun boyunca sana eşlik edecek" dedi. Güzel ve yuvarlak, rengi sıcak ve dünyasaldı. Pamuk Prenses'im, kızımın başını bir su kabağı içinde saklayan Afrika'lı bir kadına dönüşmüştü (The Tree 24-25).

Carreri, doğaçlama çalışması sırasında, verilen temada kendisi için anlamlı olabilecek ve kendisini icraya teşvik edecek çıkış noktaları belirlemiş ve bu noktalar üzerinden ilerlemiştir. Julia Varley de benzer şekilde doğaçlama ya da kompozisyon için bir çıkış noktası aldığında, bunu ilk olarak kendi kişisel diline çevirdiğini ve kendisi için ilgi çekici olan, merakını tetikleyen noktalara odaklandığını belirtmektedir (Varley 2011: 58).

Doğaçlama çalışması, sıcak doğaçlama ve soğuk doğaçlama olarak ikiye ayrılmaktadır. Yukarıdaki örnekte görülen sıcak doğaçlama, oyuncunun, yönetmenin verdiği bir tema üzerinden skor oluşturması ile ilerlemektedir. Soğuk doğaçlama ise kompozisyon üzerine kuruludur. Kompozisyon, oyuncunun yalnız çalışması ile yapılabildiği gibi, yönetmenin direktifleri ile de ilerleyebilmektedir. Kompozisyon, eylemlerin tasarım, biçim, detay, ritim ve seyirciye farklı bilgiler iletebilme kapasitelerine göre, onları arka arkaya getirme çalışmasıdır. Eugenio Barba, bir alkoliğin davranışı üzerinden yaptıkları kompozisyon çalışmasını şöyle anlatmaktadır:

Örneğin alkolik davranışı: bir elin eylemiyle bir bardak konyak içme isteğini, diğeriyle de kişinin kendi zayıflığından utandığı imasını nasıl gösterebilirsin; gözler yukarıdaki lambaya bakar, sağ bacak fenalaşır ve sarhoştur, soldaki ise alkolün cezbediciliğinden kaçmadan

önceki sats'dadır. Oyunculara soğuk doğaçlamayı takdim eden bendim. Örneğin birinden kaygılı biçimde, bir örümceğe dokunması için, sağ kolunu belli belirsiz, sanki orta ve işaret parmağı istiyormuşçasına (normal harekette olduğu gibi yalnızca işaret parmağıyla değil) kaldırmasını söyleyebilirim. Düşünüyor gibi yukarı bakarken aynı zamanda tavandaki lekeleri saymasını, ayağıyla topuğuna kırılmalı bir ipe bağlıymış gibi adım atmasını isteyebilirim. Benim göstergelerim her zaman gerçek eylemlerin icrasını önerir (Barba 2010: 71).

Julia Varley, *Notes from an Odin Actress: Stones of Water* kitabında “geçmişin sırları” teması üzerinden yaptığı sıcak ve soğuk doğaçlamayı örneklemektedir. Sıcak doğaçlamada ilk olarak büyükannesinin sandığının saklı olduğu alçak tavan arasına girmek için dizlerini kırmıştır. Bu belirgin eğilme ile, küçük bir kapıdan hayali bir tavan arasına girme eylemini icra etmektedir. Her ne kadar kapıyı gerçekçi biçimde tasvir etmese de eğilme eylemi aynen bu şekilde gerçekleşmektedir. İzleyici ve yönetmen kapıyı görmeyecektir ve oyuncunun tavan arasına girdiğini anlamayacaklardır. Algılayacakları tek şey oyuncunun hareketlerinin belirli bir mantık çerçevesinde şekillendiğidir. Eğer eylem yeterince kesin ve belirgin olursa, izleyicinin duyuları nezdinde inandırıcı da olacaktır. Aynı tema çerçevesinde yapılan bir kompozisyon çalışması ise beden farklı bölümlerinin farklı eylemler icra etmesine ve çeşitliliğin bir araya getirilmesi ile meydana gelmektedir. Karanlıkta yürümeye çalışan biri gibi dikkatli adımlarla hareket ederken, kolları ile zamanda geriye gitmek ister gibi geriye doğru kürek çekmektedir. Göğsünü büyükbabasının portresindeki gibi şişirir. Suratında yaşlılığın boş gözleri ve dedektifin meraklı yüzü görülmektedir. Bu davranışların bir araya getirilmesi gerçekçi bir yanı olmayan yapay bir davranış biçimi ortaya koymaktadır. Ancak çağrışımlar üzerine kurulu bir mantığa ve kendiliğindenliğe sahiptir (Varley 2011: 57). Varley, bu çalışması ile Odin Tiyatrosu oyuncularının gündelik gerçekliğe ait kodları gündelik-dışı bir düzeyde ifade ettiklerini örneklemektedir. Bu icra süreci tamamen dönüşüm ve eşdeğerlik ilkeleri üzerine kuruludur. İcra edilen eylem gerçektir, çünkü oyuncunun torsosu ve omurgası eyleme dahil edilmektedir, eylem bir itkinin sonucu, bir duruma karşı somut bir tepki olarak meydana gelmektedir. Ancak eylemin gündelik gerçeklikteki değerinin eşdeğeri bulunmakta ve gündelik dışı bir sahne yaşamına dönüştürülmekte, böylece kendi içinde tutarlılığa sahip ama gerçekçi olmaktan uzak bir sahne yaşamı inşa edilmektedir.

3. OYUNCUNUN GÜNDELİK-DIŞI TEKNİĞİNİN İZLEYİCİ İLE KURDUĞU İLETİŞİM

Gündelik-dışı sahne davranışını geliştiren oyuncu, gündelik davranışını, dolayısı ile gündelik iletişim kodlarını bir kenara bırakarak, sahne üzerinde, sahne gerçeğliği içinden şekillenen yeni bir davranış biçimi edinmektedir. Odin Tiyatrosu'nda, oyuncular gündelik gerçeklik içinde karşılığı olan eylemler icra ederler, ancak bunları gündelik yaşamdaki davranış kuralları ile icra etmezler. İcra gündelik-dıőıdır ve yinelenen ilkeler üzerine kuruludur. Bu davranış biçimi gündelik hayat ile tutarsız olsa da kendi içinde taşıdığı tutarlılık sebebiyle organik ve inandırıcıdır; böylelikle icra edilen gerçeğ eylemler, oyuncunun izleyici ile iletişim kurabilmesini mümkün kılmaktadır. Odin Tiyatrosu'nda oyuncunun izleyici ile iletişimi, fiziksel eylemler dizisi yani skor üzerine yürüttüğü detaylı çalışma üzerinden kurulmaktadır. Oyuncu ile izleyici iletişimi, izleyicinin oyunu bütünsel olarak alımlaması ile karıştırılmamalıdır. Oyun, pek çok farklı örgütlenme katmanının bir araya gelmesi ile oluşmaktadır dolayısıyla oyunun izleyici üzerinde yarattığı etkinin analiz edilmesi için oyunu oluşturan tüm katmanların dahil edildiği bir inceleme gerçeğleştirilmelidir. Oyuncunun fiziksel faaliyeti ise Odin Tiyatrosu oyunlarını oluşturan katmanlardan yalnızca biridir. Barba, oyuncunun fiziksel eylemlerinin, izleyicinin sinir sistemini ve kinestetik duyularını harekete geçirerek iletişim kurduğunu belirtmektedir. Oyuncunun kendisinin yaptığı fiziksel faaliyet, izleyicide de oyuncuda meydana gelene benzer bir etkide bulunmaktadır. Bu tespitten hareketle, Odin Tiyatrosu'nda oyuncuların izleyici ile iletiőimlerini, skor üzerinde yaptıkları çalışmadaki, detaylandırma, parçalara ayırma ve eksiltme teknikleri ile kurduklarını söylemek mümkündür.

3.1. Organik Dramaturji ve Kinestetik Duyum

Odin Tiyatrosu'nda bir gösterimin dramaturjisi çeşitli örgütlenme katmanlarının bir araya gelmesi ile oluşmaktadır. Dramaturji, sahnedeki malzemeyi düzenleyerek sahne üzerindeki teatral araçlar arası ve araçlar ile izleyici arası ilişkileri inşa etme faaliyetidir. Bu ilişkiler izleyici için açıklık ve netlik taşımak zorunda değildir, ancak dramaturjik yapının karmaşıklığı, kendi içinde tutarlılık içermek durumundadır. Her sahnenin, eylem dizisinin ya da oyuncunun tek bir eyleminin kendi dramaturjisi vardır. Yönetmenin, oyuncunun, yazarın ve izleyicinin dramaturjileri birbirlerinden farklılaşabilmektedir (Barba 2000: 1). Bir performans üç temel örgütlenme katmanından oluşmaktadır. Bunlar metin, hikaye ve anlam üzerine kurulu anlatıma dayalı dramaturji, izleyicinin rasyonel algısından başka bir algı düzeyine hitap eden organik ya da dinamik dramaturji ve çağrışımsal dramaturjidir. Organik dramaturji, katmanların başlangıç seviyesidir. Dinamizmlerin, ritimlerin, oyuncunun fiziksel ve vokal skorunun düzenlenip, iç içe geçirilmesiyle, izleyicinin dikkati duyuşal düzeyde harekete geçirilmektedir. Anlatıma dayalı dramaturji katmanında, olayların iç içe geçirilmesi ile izleyicinin anlama ya da anlamlara yönelmesi sağlanmaktadır. Çağrışımsal dramaturji katmanı ise performansın her izleyiciye özgü ama gizli anlamını yakalayan dramaturjidir. Herkesin deneyimlediği ama bilinçli olarak planlanmayan katmandır. Barba bu katmanın yarattığı etkiye oyunlarında her zaman ulaşamadıklarını belirtmektedir. Organik dramaturji katmanında, fiziksel ve vokal aksiyonlarla, nesnelere, müzikle, seslerle, ışık ve diğer uzamsal unsurlarla çalışılmaktadır. Anlatıya dayalı dramaturji katmanında, karakterler, hikayeler, metin, olaylar ve ikonografik referanslar ile çalışılmaktadır. Çağrışımsal dramaturji ise bunlardan farklı olarak bir hedefdir. Ancak izleyicinin ve ilk izleyici olan yönetmenin “yaralarına ve batıl inançlarına” temas etme etkisi ile ölçülebilmektedir. Barba bu çerçevede ışığında organik dramaturjiyi oyunun sinir sistemi, anlatıya dayalı dramaturjiyi oyunun beyin kabuğu, çağrışımsal dramaturjiyi ise içimizde sürgünde yaşayan bir parçamız olarak nitelemektedir (Barba 2010: 10-11).

Oyunun farklı örgütlenme katmanlarından meydana gelmesi, Meyerhold'un tiyatro bölünmesi düşüncesine dayanmaktadır. Meyerhold, "tiyatro çalışmasında bir tür bölünme yaratmanın" yolunu bulmuş ve oyuncunun plastik eylemlerinin sözlerle uyum içinde olması gerekliliği düşüncesine karşı çıkmıştır. Müzik kompozisyonu gibi gösterim metni de "çeşitli örgütlenme katmanlarından oluşan bir organizmadır" (Barba ve Savarese 2017: 40). Barba'nın oyunun bütünselliğinin çeşitli örgütlenme katmanlarından oluştuğu görüşü de bu yaklaşıma dayanmaktadır. Örgütlenme katmanlarının temeli organik dramaturjidir. Dolayısıyla iletişimin başlangıç aşamasını oluşturmaktadır. Barba, oyuncunun, sahne mevcudiyetinin üzerine kurulu olduğu yasalar ile yaptığı çalışmanın, egzersizlerin ve skor oluşturma faaliyetinin, izleyicinin duyuları üzerinde etkide bulunduğu bulgusu ile çalışmaktadır; ancak tiyatro antropolojisi ilkelerini anlattığı *Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology* kitabında buna oyuncu dramaturjisi dememektedir, *On Directing and Dramaturgy* kitabında ise bu çalışmayı oyuncu dramaturjisi olarak adlandırmaktadır. Oyuncunun icra ettiği gerçek eylemler ve bunların oyundaki ilişkiler ağındaki yeri oyuncunun dramaturjisidir. Barba, Odin Tiyatrosu'nda oyuncu dramaturjisini; "kurgusal sahne mekânında gerçek eylemler icra etmek (oynamak değil)" şeklinde tarif etmektedir. Barba için eylem; en ufak gözlemlenebilir itkidir, bu niteliği ile genel bir hareket ya da jestten kolaylıkla ayrıştırılabilir. Eylemin tamamen itki ile bağlantılı olması, gerçek eylemin icrasının, oyuncunun tüm beden geriliminde değişim meydana gelmesine yol açmaktadır. Bu değişim izleyicinin algısını da aynı şekilde değiştirmektedir. Böylelikle izleyici oyuncunun eylemini, oyuncuda gerçekleşen sürece paralel şekilde kinestetik olarak duyumsanmaktadır (Barba 2010: 26). Odin Tiyatrosu oyunlarında eylemler sadece oyuncuların yaptıkları ve söylediklerinden ibaret değildir. Işık, ses, mekân ve kostüm üzerinden yapılan değişiklikleri, bu unsurları kullanma ve manipüle etme etkinliklerinin tümü, oyuncunun bedensel gerilimi üzerinde etkide bulunduğu ölçüde, eylem olarak ele alınmakta ve nitelenmektedir. Oyunun teatral olarak etkili olabilmesi, bir performans metninin ortaya çıkabilmesi için, tüm bu unsurların bir arada örülmesi gerekmektedir (Barba 2010: 106).

Oyuncu dramaturjisi, oyuncunun gerçek eylemler ile oluşturduğu eylem dizisi izleyici ile oyuncu arasındaki iletişim köprüsünün en temel başlangıç aşamasıdır. Bu nedenle

oyunun tamamına dair yapılacak inceleme çalışmalarının önemli bir aşamasını da oluşturmaktadır. Oyuncunun gerçek eylemler icra etme çalışmasında, kişiliği, doğası, mesleği ya da psikolojisi çıkış noktaları olabilmekle beraber, Odin Tiyatrosu'nda oyuncular bu amaca gerçek eylem skoru oluşturmak yönünde geliştirdikleri doğaçlama teknikleri ile ulaşmaktadırlar (Barba 2010: 27). Bu tekniklerin neler olduğunu incelemeden önce, skor ile tarif edilen eylem dizisinin kapsamını tanımlamak gerekmektedir. Barba, skorun üç kapsam alanını tarif etmektedir:

eylem dizisinin genel biçimsel tasarımı ve her bir eylemin gelişimi (başlangıç, doruk noktası, sonuç)

her eylemin sabitlenmiş detaylarının kesinliğine ilave olarak bunları birbirine bağlayan geçişler (sats, yön değişimleri, farklı enerji nitelikleri, hız çeşitlemeleri)

dinamizm ve ritim: eylemler dizisinin temposunu (müzikal anlamda) ayarlayan hız ve yoğunluk. Bu eylemin küçük durakları ve kararları, kısa ve uzun olarak çeşitlenmesi, vurgulu ve vurgusuz bölümleri, güçlü ya da yumuşak enerji özelliği, beden farklı parçaları (eller, kollar, bacaklar, ayaklar, gözler, ses, yüz ifadesi) arasındaki ilişkinin düzenlenmesi ile ayarlanan ölçüsüdür (Barba 2010: 27).

Eylem dizisinin biçimsel tasarımı üzerine detaylı bir çalışma yürüten ve bu diziyi skor ismini veren ilk yönetmen Barba değildir. Stanislavski, oyuncunun bir rol içinde taşıdığı içsel ve gövdesel eylem dizisini “skor” olarak adlandırmaktadır. Eylem skoru karakterin oyunun başından sonuna kadar gerçekleştirdiği, amaçlı iç eylemlerin tümünü kapsamaktadır. Fiziksel eylem skoru ise, oyuncunun sahnedeki amacına yönelik psiko-fiziksel eylemi icra edebilmesi için gerekli dışsal hareket dizisine verdiği isimdir (Carnicke 2010: 17). Meyerhold, oyuncunun fiziksel eylemlerinin tıpkı müzikal skor gibi, biçimsel bir mantık içinde sıralanması gerektiğini düşünmektedir. Grotowski de detayları sabitlenmiş, kodlanmış hareket dizisine skor adını vermektedir (Wolford 2010: 211). Grotowski'nin çalışmasında bu kodlanmış hareket dizisi, oyuncunun bedeninde uyanan itkilerin ortaya çıkardığı tepkilerin birleşimidir. Odin Tiyatrosu çalışmalarında kullanılan skor kelimesi, Stanislavski'nin kullandığı terimi temel almaktadır, ancak uygulama aşamasında farklılıklar meydana gelmektedir. Stanislavski'nin fiziksel eylem yöntemi, skor üzerine yürütülecek titiz çalışma ile eylemlerin hayattaki duruma yaklaşması halinde, inanç duygusunun, düşüncelere, isteklere, duygu ve kelimelere de yansıtacağını, oyuncunun rol kişisi ile ortak düşünce ve duygular içine gireceğini yani yaratıcı duruma ulaşacağını varsaymaktadır (Whyman 2013: 80). Barba'nın çalışmasında da skor üzerine yapılan çalışmada oyuncunun sahne yaşamını yaratması

hedefi Stanislavski ile ortaktır ve sahne yaşamı gündelik yaşam ile bağlantı taşımaktadır. Ancak Stanislavski'nin aksine, Odin Tiyatrosu'nda oyuncu sahnede gündelik yaşamın iletişim kodlarından yola çıktığında dahi, bilinçli olarak tepkilerini gündelik davranış dinamiklerinden farklılaştırmakta, bu farklılaştırma ile kurduğu yapı içinde “gündelik yaşamdaki eylemi tanımlayan karmaşıklığa denk bir karmaşıklık” kurmaya çalışmaktadır. Sahne yaşamı ve gündelik yaşam arasındaki paralellik eylemin görünümü ile değil, yapısı ile kurulmaktadır. Stanislavski'de eyleme hayat veren, karakterin gizli motivasyonlarına, niyet ya da düşüncelerine dayanan alt metinken, Barba'da hayat veren yani iletişimi kuran, detaylandırılmış ama görünmeyen skor olan alt hareket dizisidir (Barba ve Savarese 2017: 33). Oyuncunun alt hareket dizisini oluştururken temel aldığı ilkeler, egzersizler ile kazandığı sahne davranışının ilkeleridir. Dolayısıyla skor oluşturma çalışmasında da gündelik davranışlara ait tüm dinamikler bozuma uğratılmaktadır:

Bir alıştırmanın her evresi, gündelik davranışa ait belli dinamikleri genişletir, inceltir ya da indirger. Böylelikle bu dinamikler yalıtılmış ya da kurgulanmış olurlar, bir montaja dönüşür ve zıtlıkların, karşıtlıkların ve gerilimlerin oyununu –diğer deyişle gündelik davranışı, sahnenin gündelik-dışı davranışına dönüştüren bütün temel dramatiklik öğelerini öne çıkarırlar (Barba ve Savarese 2017: 35).

Barba'nın egzersizler ile ilgili ortaya koyduğu bu yol haritası skor oluşturma sürecine hazırlık niteliği taşımaktadır. Egzersizin temel amacı, oyuncunun skor oluştururken sergilediği sahne davranışını bedenselleştirmesini sağlayacak becerileri kazanmasıdır. Bu anlamda skor çalışması, oyuncunun gündelikten gündelik-dışına geçişinin köprüsüdür. Barba'nın skor üzerine çalışma yaklaşımında, Meyerhold'un büyük bir etkisi vardır. Meyerhold, plastik çalışmasında beden üzerine yürütülen çalışma ve oluşturulan skor ile metin üzerine yürütülen çalışma ve skor arasında ayırım yapmaktadır. Bu ayırım, jestlerin ya da hareketlerin metni göstermemekle beraber metindeki gizli kelimeleri söyledikleri düşüncesi üzerine şekillenmektedir. Odin Tiyatrosu oyunlarında da benzer bir şekilde oyuncunun sözsüz fiziksel skoru ve metin skoru birbiriyle çalışma sürecinde örtüştürülmektedir (Varley 2019b). Fiziksel skorunu metinden bağımsız biçimde oluşturan oyuncu, bu skorun üzerine metni yerleştirerek skorunu basamak basamak inşa etmektedir. Fiziksel skor ve metnin senkronize edilmesi ile oluşan bütünsel skor, hayattaki ritmin çeşitliliğini içermekte, bu çeşitlilik, izleyicinin gördüğünü organik bir akış olarak algılamasını sağlamaktadır (Barba 2010: 101). Skor

çalışması konusunda tıpkı Stanislavski ve Grotowski tiyatrosunda olduğu gibi, Barba'nın tiyatrosunda da oyuncunun icra ettiği skorun kendisi için anlamı ile izleyicide oluşan anlam ve etkinin örtüşmesi zorunlu değildir (Kitt 2019). Özellikle Odin Tiyatrosu'nda, organik dramaturji, oyunu meydana getiren katmanlardan yalnızca biri olduğu için, izleyicinin takip ettiği skorun, oyuncunun skorundan farklılaşması rastlantısal değildir.

Odin Tiyatrosu'nda oyuncunun skor üzerine yaptığı, itkileri merkeze alan detaylı çalışma sonucunda icra ettiği eylemler dizisi, izleyicinin kinestetik duyuları üzerinde etkili olmakta, bir diğer deyişle oyuncunun icra ettiği skor, izleyici tarafından fiziksel olarak deneyimlenmektedir. Rudolf Arnheim, dansçının kolunu kaldırdığında yaşadığı gerilimin, izleyiciye kol "imgesi üzerinden görsel olarak" iletildiğini ifade etmektedir (Barba ve Savarese 2017: 128). Sahne üzerinde icra edilen eylem izleyicinin sinir sistemi üzerinde etkide bulunmaktadır ve görsel olarak iletilen imge, kinestetik duyular aracılığı ile algılanmaktadır. Oyuncu ile izleyici arasındaki iletişimin temelini rasyonel bir algının yanında duyular aracılığı ile yaşanan bir deneyim oluşturmaktadır. Bu anlamda oyuncu tekniğinin iletişimin temeli olduğunu söylemek mümkündür, dolayısıyla tekniğin izleyiciye dönük hedefi de kinestetik duyuları harekete geçirmektir. Oyuncunun tekniği, izleyici deneyimini bütünüyle açıklamak için yeterli değildir; ancak duyularının harekete geçmesi için oyuncunun tekniğini nasıl şekillendirdiği, iletişimin başlangıç noktasını açıklamak için çıkış noktası olarak düşünülebilir.

Sinirbilim çalışmaları kapsamında 1990'lı yıllarda ortaya konan ayna nöronların keşfi, izleyici ve oyuncu birlikteliğinin açıklanmasına büyük katkıda bulunan ortak bir eylem alanı ve somut fiziksel bir zemin sunmaktadır. Ayna nöron mekanizması ve yanıtların seçiciliği ise bu zeminin sınırlarını ortaya koymaktadır. *Theatre and Cognitive Neuroscience* kitabında, beynin motor fonksiyonlarının ve izleyicinin kinestetik deneyiminin oyuncu ile ilişkili biçimde nasıl inşa edildiği, bedenselleşen bilgi (*embodied knowledge*) ve performativite kavramları ile tartışılmaktadır. Bu tartışmada Clelia Falletti, Tiyatro Antropolojisinin sahne davranışı ilkelerinin ve dolayısıyla oyuncunun anlatım öncesi aşamasının, eylemleri anlayan izleyicinin tepki öncesi (*pre-*

reflexivity)³⁹ aşaması ile paralellik taşıdığını, oyuncunun eylemi icra etme öncesinde yaşadığı deneyimin, maruz kalınan etkiye tepki verecek izleyicinin deneyimiyle eşzamanlı geliştiği öne sürülmektedir (Falletti: 2016: 12).

İzleyicinin sahne üzerinde takip ettiği ve tepki verdiği şey oyuncunun eylemleri, dolayısıyla itkilerdir. Barba, izleyicinin kinestetik duyuları ile algı sürecini Meyerhold'un biyomekanik egzersizindeki taş atma etüdü ile örneklemektedir. Barba, Odin Haftası'nda biyomekanik egzersizi üzerine çalışma yapan katılımcılardan birinden taş atma etüdünü icra etmesini, icranın ardından etüt içindeki her bir eylemin ne olduğunu açıklamasını istemiştir. Katılımcı her eylemin ne anlama geldiğini cümleler ile açıklamıştır; taşı arıyorum, hedefe atıyorum, attığım hedefi vurduğumu görüyorum gibi... Barba icracının sözleri ile de anlaşılan egzersizin, izlendiğinde, izleyicide tamına aynı cümlelerin anlaşılmasına yol açmasa da duyular üzerinde, kinestetik bir düzlemde etki ettiğini belirtmektedir. Çünkü kinestetik duyular icracıda dengenin değiştiğini algılamakta ve buna tepki vermektedirler (Barba 2019a). Tepki, oyuncunun icra ettiği denge değişiminin aynısının, izleyicinin duyuları aracılığı ile kendi bedeninde meydana gelmesi şeklinde tezahür etmektedir.

Sinirbilim, izleyici-oyuncu ilişkisi ve birlikteliğinin açıklanması için bilimsel bir zemin sunmaktadır; ancak bu ilişkideki bilişsel fonksiyonlar, öznel deneyim ve insan bedeninin çevre ile ilişkisinin tüm boyutları, sadece nöron ölçümleri ile açıklanamamaktadır. Bu nedenle, sinirbilimin sunduğu zeminin izleyicinin deneyimini açıklaması sürecine bilincin nasıl dahil edilebileceği hala güncel bir araştırma konusudur. Bir eylemi her algılayışımızda, eylem, onu motor ve biyografik bagajımıza, öğrenme sistemimize ve kültürel koşullanmamıza göre dönüştüren, beden-zihin sistemimizde yankılanmaktadır (Sofia 2016: 54). Marco de Marinis, sinir sisteminin biyografik olmasının, sosyal koşullara ve bilince bakılmasını gerekli kıldığını belirtmektedir (Marinis 2016). Motor sistem, biyografinin depolandığı bir yerdir ve kişinin her an çevresinde gelişen eylemlere yönelik algısını yankılamaktadır. Bu nedenle her izleyicinin deneyimi değişkendir. İzleyici deneyiminin, oyuncunun faaliyeti

³⁹Bkz. Corrado Sinigaglia ve Giacomo Rizzolatti. 2017. *Beyindeki Aynalar*. D. Keleş (çev.) İstanbul: Alfa Yayıncılık.

bağlamında değerlendirilmesinin sebebi ise izleyicinin ilişkisel bir figür olmasından kaynaklanmaktadır. İlişki, oyuncu ve izleyici tarafından karşılıklı olarak inşa edilmektedir. Oyuncunun sahnede gündelik-dışı nöromotor rutinleri kullanması, izleyicinin deneyiminin de gündelik-dışı olmasına yol açmaktadır (Sofia 2016: 58). Oyuncunun fiziksel faaliyeti yani sahne üzerinde geliştirdiği bedensel davranışın incelenmesi tam da bu noktada önem kazanmaktadır. Çünkü kinestetik duyum, izleyici ve oyuncunun bedenleri arasında meydana gelen bir etkileşimdir. Oyuncunun icra ettiği küçük nüans ve gerilimler izleyici rasyonel olarak fark etmeden beynine gönderilen bilgilerdir, bu süreçte aktif olan rasyonel algı değil, bedensel algıdır (Barba 2019a). Oyuncunun sahnede icra ettiği gerçek eylemler, organik dramaturji, izleyicide duyuşal bir etki yaratmaktadır:

Organik dramaturji, oyuncunun dinamik ve kinestetik sinyaller olarak işlenmiş tüm eylemlerinin düzenlenmesinden oluşur. Amacı dans eden bir tiyatro yaratmaktır. Bu düzenleme, izleyicinin duyularını iten ve çeken, gerekli ve öngörülemeyen fiziksel bir uyaran akışı üretir. Bunlar beynimizin sürüngen ve limbik kısımlarına hitap eden sanatsal formlar ve biyolojik sinyallerdir. Duyusallık ve duyuşal tahrikler izleyicinin hayvansal doğasını avlar (Barba 2010: 24).

Organik dramaturji, oyuncunun skoru üzerine yürütölen detaylı ve titiz çalışmaya bağılıdır. Bu çalışmanın temelini ise oyuncunun egzersizler ile edindiğı sahne davranışını, doğaçlama ve kompozisyon çalışmasında uygulayarak ve sonrasında oyunun diğör dramaturji katmanları ile ilişkilendirerek oluşturduğı skor oluşturmaktadır. Oyuncunun skor oluşturma çalışmasının her aşamasında kinestetik etkinin oluşmasına hizmet eden ilkelere rastlamak mümkündür.

3.2. Oyuncunun Skor Üzerine Çalışması

Oyuncu, skor oluşturmaya yönelik doğaçlama çalışması sırasında kendisini etkileyen uyaranları içsel alanında tepkiye dönüştürmekte ve eylem olarak icra etmektedir. Oyuncunun içsel alanında dönüşüme uğrayan uyaranlar, izleyici ile paylaşılan alan olan sahnenin diline dönüştürülmektedirler. İzleyicinin duyularına hitap eden eylemler bu dönüşüm aşamasından geçen, gündelik gerçeklik içinde şekillenmiş uyaranlardır (Barba 2019a). Odin Haftası'nda Eugenio Barba ve katılımcılar arasında gerçekleşen buluşmalardan birinde, Barba, oyuncu Julia Varley'e bir fiziksel skor oluşturma görevi vermiştir. Julia, içinde bulunduğu odayı⁴⁰ kısa bir süre gözlemledikten sonra bu gözlemini fiziksel bir skora dönüştürecektir; Julia odayı gözlemler ve ortalama bir buçuk dakikalık eylem dizisi icra eder. Yönetmen, icra ettiği eylem dizisini 2-3 kere tekrarlamasını ister. Bu tekrarların ardından skorun temeli oyuncunun bedenine yerleşir, tüm detaylar (skor içindeki temel gerilimler) sabitlenir ve üzerinde çalışılabilir, üzerine yeni görevler eklenebilir bir akış meydana gelir. Çalışmanın devamında, Julia icra ettiği skorun ritminde ve skor içindeki fiziksel gerilimlerde yumuşak çeşitlemeler yapar, böylelikle skor içindeki eylemlerin yeni ilişkiler ve çağrışımlar kazanmalarını sağlar. Julia, bu çeşitlemelerin, sahnedeki eylemin arkasındaki yeni anlamların görünür kılınmasına olanak sağladığını ifade etmektedir. Bu yeni anlamların ne olduğunu oyuncu olarak bilmek zorunda değildir. Amaç, izleyicinin kendisinin birtakım ilişkiler ve çağrışımlar kurmasını, düşünmesini ya da geliştirmesini sağlayacak bir yapıyı meydana getirmektir. Ritmin yavaşça değişmesi, eylemin niteliğinin şiddetlenmesi ya da yumuşaması, izleyicide “burada bir şey oldu” düşüncesini canlandırmaktadır. Julia, skordaki çeşitleme ve farklılaştırma çalışmasının hayattaki davranış akışı ile paralellik kurma hedefi taşıdığını belirtmektedir. Fiziksel bir skor icra ederken çalışma ilk başta tekrarlar üzerinden ilerlemekte, skora daha fazla nitelik eklemek istendiğinde ise ritim ve enerji niteliğinde çok ufak çeşitlemeler yapılmaktadır (Varley 2019b).

Odin Tiyatrosu oyuncularından Donald Kitt ve Tage Larsen, skor oluşturma sürecinde izlenebilecek çalışma ilkelerinin paylaşılması için Feats of Performing atölyesinde (2018) ve Odin Haftası'nda (2019) eylem ve hareket farkını ortaya koyan bir atölye

⁴⁰ Çalışma, Holstebro'da yer alan Odin Tiyatrosu binasındaki kırmızı salonda gerçekleşmiştir.

gerçekleştirmişlerdir. Atölyedeki egzersiz katılımcı grubun çalışma salonunda çember şeklinde konumlanması ile başlar. İlk katılımcı ismini hecelerine ayırarak ve her bir heceyi farklı bir vokal niteliği kullanarak söyler, aynı zamanda her bir hece için fiziksel bir eylem icra edecektir. Katılımcıdan icrasını tekrarlaması, detayları sabitlemesi, gerilimlerin farkına varması ve her seferinde aynı biçimde tekrarlayabilecek belirginliğe ulaştırması istenmektedir. İlk katılımcının ardından diğer katılımcılar da hem kendilerinden önceki kişinin yaptığı gibi aynı işi icra ederek, hem de kendileri aynı yöntem ile isimlerini söyleyerek egzersizi sürdürürler. Katılımcılar, kendi icralarının, bir sonraki kişi tarafından tekrarlanmaması ya da farklı bir şekilde tekrarlanması durumunda, hangi gerilim ve detayları yeterince belirginleştirmediklerini anlamaktadırlar. Çember tamamlandığında tüm katılımcıların isimleri, fiziksel eylemler ve vokal çeşitlemelerini içeren bir malzeme oluşur. Bu egzersiz sırasında Kitt ve Larsen sahne davranışının yinelenen ilkeler üzerine kurulması için şu uyarılarda bulunmaktadırlar:

- Heceleri takip eden vokal ve bedensel hareket çeşitlemeleri karşıtlıklar içermelidir. İlk hece yumuşak enerji ile telaffuz ediliyorsa ikincisi daha sert ya da hızlı icra edilmelidir.
- Fiziksel eylemlerde her eylemde tüm beden harekete dahil olmalıdır.
- Bedensel icrada, mekân içindeki farklı yükseklik seviyeleri kullanılmalıdır.
- Hareket ilerleyeceği yönün aksi yönünde başlamalıdır.
- Bir önceki icracının eyleminin ritmi ve yoğunluğu taklit edilmemelidir. Uygulama sırasında kişi sürekli bir öncekini taklit etmeye yönelir. Çeşitleme becerisi uzun çalışmalar sonucunda kazanılmaktadır.

Oyuncular, skorlarının temelini oluşturduktan sonra, skor üzerine çalışma başlamaktadır. Vokal kısım atılır ve eylemleşmeyen hareketler üzerinde, fiziksel eylem olarak icra edilmeleri yönünde bir çalışma yürütülür. Örneğin, atölye yürütücüsü kollarını başının üzerinde birleştirip sağa sola sallayan bir oyuncuya ne yaptığını sormuştur, oyuncu bir çan çaldığını söylemiştir. Atölye yürütücüsü katılımcıdan çanın ağırlığını, büyüklüğünü, eylemdeki amacını yani çanı neden çaldığını kurgulamasını ve eylemi bu şekilde icra etmesini istemiştir. Barba, oyunculuk çalışmasında, skor üzerinde

yapılan çalışmalarda, her bir eylemin en ufak unsurlarının bile detaylandırılmasının (*elaboration*), skor ile oluşturulan organik dramaturjinin şekillenmesi için son derece önemli olduğunu belirtmektedir:

Skor dramaturjisi, her şeyden önce eylemin biçimini düzenlemek için, yani detaylar, sapmalar, itkiler ve karşı itkiler ile canlandırmak için kullanılır. Bu detaylandırma icracı için önemlidir. Bunun daha fazlası, mevcudiyetin belirginliğine ve dolayısıyla niteliğine bağlıdır. Buradaki amaç mikroskobik bir dramaturjidir. İracı tarafından genel olarak tasarlanan bir hareket tasarımından, en minimal özelliklerinin tanımlandığı bir tasarıma geçmek için kullanılan araçlardan biridir. Stanislavski'nin oyuncularından talep ettiği takıntılı isteği hatırlamak yeterlidir; "yaptığımız hiçbir eylem genel olarak olmamalıdır" (Barba 2002: 126).

Skor oluşturma egzersizinin devamında, her oyuncudan ezberledikleri bir metni mevcut skora adapte etmeleri istenmiştir. Bu çalışmada skor içindeki eylemler, oyuncuların metinlerindeki anlamlar ile ilişkilenecek şekilde detaylandırılmalı ve düzenlenmelidir. Adaptasyon çalışmasında skor içindeki itkiler ve temel gerilimler sabit tutulmakta, eylemlerin yoğunluğu, büyüklüğü, hızı üzerinde ise çeşitlemeler yapılmaktadır. Bu yaklaşım ile, Odin Tiyatrosu çalışmalarında doğaçlanan ve oyuncu tarafından tüm detayları sabitlenerek tekrarlanabilir bir forma kavuşan skor, üzerine yapılan çalışma ile pek çok farklı bağlamda (Stanislavski'nin tabiri ile verili durumda) geliştirilerek icra edilebilmektedir. Bu geliştirme ve çeşitleme çalışması, belirli tekrarlanabilir dinamikler dizisi anlamına gelen skor şablonu üzerinden yapılmaktadır. Belirgin bir skor şablonu, yapılacak ritim ve enerji çeşitlemeleri ile bir asker ya da bir kelebek olarak ya da farklı objeler ve kostümler ile farklı formlarda icra edilebilmektedir. Detaylandırma çalışması hem oyuncu hem de izleyici için yeni çağrışımlar ve ilişkiler geliştirme çalışmasıdır. Oyuncu çan çalma eylemini icra ederken, izleyici çan çalma eylemini farklı çağrışımlar ile ilişkilendirebilmektedir. Donald Kitt, *The Tree* oyununda bir keşiş karakterini icra etmektedir. Skor oluşturma aşamasında Barba kendisinden kuşlar üzerine araştırma yapmasını istemiştir ve Donald, oyundaki bir bölümde kuş olduğunu ve uçtuğunu tasarladığı bir eylem akışı icra etmektedir (Kitt 2019). İzleyici ise sahnede bir keşiş görmekte ve keşişin eylemlerini oyunun dramaturji katmanları ve kendi bilinci ile bağlantılı bambaşka çağrışımlar ile ilişkilendirebilmektedir. Çalışmalar sırasında oyunun ilk izleyicisi olarak yönetmen, oyuncunun skorunun ilişki ve çağrışımlarının, oyuncunun kendisi için net olmasını sağladıktan sonra, skoru oyunun diğer örgütlenme katmanları ile ilişkilendirecek düzenlemeler yapmaktadır. Bu anlamda skor çalışması hem oyuncunun hem de yönetmenin çalışmasıdır. Odin Tiyatrosu'nda Barba ile

oyuncuların buluşması, oyuncuların sabitlenmiş skorlarını oluşturmalarının ardından gerçekleşmektedir. Bu buluşma sırasında oyuncu ve yönetmen birlikteliğinde yürütülen çalışma, anlatıma dayalı dramaturji katmanının da temelini oluşturmaktadır. Barba oyuncunun ilk doğaçladığı skora yaklaşımını şöyle açıklamaktadır:

Bunlar bana henüz açık bir anlam yansıtmadı. Birer uyaran gibi deneyimledim: bambaşka çağrışımlar uyandırabilecek ya da hiçbir şey uyandırmayacak eylemler, itkiler, tekrarlanabilir dinamik şablonları. Eylemlerin, durgunluğun ve aceleciliğin eşzamanlı olarak birbirine geçmesi birleştirilmesi malzemenin organik yüzeyini oluşturdu. Bunlar bende daha sonra, etkileşimler, bağlantılar, anlam kümeleri, benzeşmeler çağrışımların detaylandırılması üzerine çalıştığım anlatıya dayalı dramaturji aşamasında tanıtılmak üzere korunması gereken göstergeler, açık ve soyut belirtiler aldatıcı bilgiler izlenimi uyandırdılar (Barba 2010: 53).

Oyuncuların hazırladıkları skor, oyuncu ve yönetmenin birlikte bambaşka bir forma kavuşturacağı bir şablon olarak işlev görmektedir. Julia Varley, *Dead Brother* isimi çalışma gösteriminde, oyuncunun önerilerinin, yönetmenin fikirleri ile çarpışarak, performansın doğası içinde ikinci bir doğa kazandığını, yeni bir mantığa oturduğunu ifade etmektedir. Barba oyuncu ile yürüttüğü skor çalışmasında ilk olarak eylemlerin belirginleştirilmesi üzerine odaklanmaktadır. Bu çalışma parçalara ayırma (*segmentation*) tekniği ile yürütülmektedir. Skoru oluşturan eylem dizisi (mektup yazmak ve zarfa koymak, elma soymak, yerden bozuk para almak gibi...) daha fazla bölünemeyecek hale gelene kadar ufak parçalara ayrılmaktadır. Bu en ufak parça anlık bir dinamiktir ancak tüm beden gerilimi üzerinde etkiye sahiptir. Bu anlık dinamik formu, oyuncunun gerçek eylemidir. Sadece bir itkiden ibaret olsa da oyuncunun tüm bedenine yayılmakta ve izleyicinin sinir sistemi tarafından duyumsanabilmektedir (Barba 2010: 26). Skor üzerine yapılan çalışmada eksiltme (*reduction*) tekniği de skor içindeki eylemin özünü bulma amacına hizmet etmektedir. İcrada betimlemeye düşmemek için eylemin parçalanarak itkilere ayrılması gerekmektedir (Barba ve Savarese 2017: 139-144). Stanislavski de bu tür bir çalışmayı fiziksel eylemlerin hakkıyla icra edilebilmesi için önemli bulmaktadır ve oyuncunun minimum hareketle hatta hiçbir jest kullanmadan skor üzerine çalışma yürütebileceğini belirtmektedir. Oyuncunun ikinci doğası üzerinde böylesi bir teknik kontrole aylar, yıllar sürece bir çalışma sonucunda ulaşabileceğini düşünmektedir (Whyman 2013: 131). Roberta Carreri'nin *Salt* (Tuz) oyununda izlediği skor oluşturma ve skoru metne adapte etme yöntemi eksiltme tekniğinin oyun skorundaki kurucu rolünü örneklemektedir. *Salt* prodüksiyonu Jan Ferslev ile 1996 yılındaki ISTA buluşması için hazırladıkları çalışma

gösterimini geliştirmeye karar vermeleri ile ortaya çıkmış bir oyundur. Carreri ve Ferslev uzun süre boyunca birlikte yürüttükleri doğaçlama çalışmalarının ardından bir saati aşkın süreli malzeme oluşturmuşlar, daha sonra bu malzeme üzerinden Eugenio Barba ile yaptıkları çalışmalar sonucunda *Salt* oyunu ortaya çıkmıştır. Bu oyun sürecinin en önemli noktası, iki icracının uzun süre boyunca hazırladıkları malzeme ve skorların yeni bir temaya ve metne adapte edilerek ve yönetmenin önerdiği yeni çağrışım ve ilişkilendirmeler ile geliştirilerek bambaşka bir forma kavuşmasıdır.⁴¹ Carreri, Ferslev ile beraber oyun sürecini anlattıkları *Letter to the Wind* isimli çalışma gösteriminde, hazırladığı fiziksel skorun oyundaki karakterinin temelini kurduğunu ifade etmektedir. Carreri, hazırladığı bir sahnede, fiziksel skor üzerine hem tek başına hem de yönetmenle uzun süre çalışma yürütmüştür. Bu çalışmalarda Barba eylemlerinin yoğunluk ve büyüklüğünü arttırmasını, metni bu yapının üzerine adapte etmesini istemiştir. Bu yöntemle devam eden çalışmaların ardından, oyunda ilgili bölümü sadece sahne önünde bir sandalyede oturarak icra etmesine karar vermişlerdir. Carreri, bu bölümdeki metni, uzun süre boyunca yürüttüğü fiziksel skordaki sabitlenmiş itkilerine adapte ederek oynadığını, oyunun bu noktadaki etkililiğinin itkileri beyinde icra etmesinden ve izleyici tarafından görünmese de omurgasında hissetmesinden kaynaklandığını belirtmektedir (*Letter to the Wind*).

Skor çalışması bir anlamda itkileri sabitleme çalışmasıdır. Oyuncunun doğaçlamasının ardından oyunun bağlamı ve dramaturji katmanları doğrultusunda yapılan çalışma sonucu, skor hangi yöne evrilirse evrilsin, itkiler sabit kalmakta ve oyuncu dramaturjisi bağlamında izleyici ile iletişim, itkilerin bedende yarattığı gerilim aracılığı ile kurulan kinestetik etki ile sağlanmaktadır. Bu etki Odin Tiyatrosu için oldukça önemlidir. Her ne kadar anlatıya dayalı dramaturji katmanında da son derece detaylı bir metin çalışması yürütülüyor olsa da Odin Tiyatrosu oyuncularının anadilleri birbirlerinden farklıdır. Grup, İtalyanca, Danca, İspanyolca, İngilizce konuşan oyuncularından oluşmaktadır ve hem dünyada çok farklı ülkelerde turne yapmakta hem de Holstebro'daki aktivitelerde kültürel çeşitlilik içeren gruplarla buluşmaktadırlar. Dolayısıyla izleyici ve oyuncu arası iletişimin, anlatıya dayalı dramaturjinin ötesinde bir iletişim kanalı üzerinden

⁴¹ Salt prodüksiyonunun yaratım süreci için bkz. Roberta Carreri. 2014. *On Training and Performance: Traces of an Odin Actress*, Frank Camilleri (Çev.) New York: Routledge.

şekillenmesi, estetik bir tercih olmanın ötesinde oyunların izlenebilmesi için bir gerekliliktir. Odin Tiyatrosu'nun farklı dil ve kültürlerden insanlara aynı oranda hitap edebilme çabasının; Tiyatro Antropolojisi araştırma alanının, kültür ötesi bir iletişim kanalı arayışının temelini oluşturduğunu ve gösterimlerde iletişimin, önemli bir ölçüde izleyici ve oyuncu arası bedensel etkileşim üzerine kurulmasının nedenlerinden biri olduğunu söylemek mümkündür. Odin Tiyatrosu için tiyatronun gücü canlı bedenlerin bir aradalığına dayanmaktadır ve bu canlı buluşmanın olanaklarını merkeze alan sanatsal arayışları, oyuncuyu, tiyatro faaliyetinin merkezine koymakta ve gösterim ile izleyici arasındaki iletişimin temel aracı haline getirmektedir. Bu nedenle Odin Tiyatrosu'nda oyuncunun faaliyeti, izleyici ile gösterim arasındaki iletişimin temelidir.



SONUÇ

Bu çalışmada, 20. yüzyıl tiyatro düşüncesine yön veren Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold ve Jerzy Grotowski'nin çalışmalarının, oyuncunun gündelik-dışı sahne davranışının gelişmesine etkisi ortaya konmakta ve oyuncunun gündelik-dışı sahne davranışının izleyici ile kurduğu iletişim, Eugenio Barba'nın çalışmaları ve Odin Tiyatrosu örneği üzerinden tartışılmaktadır. Oyuncu ve izleyici arasındaki iletişim, oyunculuk faaliyetinin kapsamı merkeze alınarak açıklanmaktadır. Oyuncunun izleyici ile iletişim kurmasının sahne davranışı ilkelerini uygulaması ile mümkün olduğu varsayımı, Tiyatro Antropolojisi çalışması kapsamında ortaya konan sahne davranışı ilkeleri ve Odin Tiyatrosu oyuncularının oyunculuk çalışmaları ile açıklanmaktadır. İzleyicinin söz konusu iletişim sürecinde ne deneyimlediği ise ayrı bir çalışmanın konusudur.

Tez kapsamında tiyatro yaklaşımları ve buna bağlı olarak geliştirdikleri oyunculuk çalışmaları analiz edilen Stanislavski, Meyerhold, Grotowski ve Barba için, tiyatronun temel işlevinin, çağdaş tiyatro düşüncesinin felsefi arayışının bir parçası olarak, yaşamın hakikatine ulaşmanın bir tür yolu olduğu açıkça görülmektedir. Yaşamın hakikati arayışının temelinde ise daha iyi bir dünya ve daha mutlu bir insan arayışı yatmaktadır. Stanislavski, hakikatin gündelik yaşamın banallığından sıyrılmış ayrıntılarında gizli olduğunu düşünmektedir ve sahnelemesinde bu ayrıntıları vurgulama çabası içindedir. Dolayısıyla oyuncular bu ayrıntıları sahne üzerinde gündelik yaşamdaki kendiliğindenlik ile yaşamalıdır ki, eylemleri seyirci açısından inandırıcı olabilsin ve hakikat oyuncu ve seyirci tarafından paylaşılabilir. Meyerhold ise hakikatin, sahne üzerinde gündelik hayatın dilinde değil, tiyatronun dilinde yakalanabileceğini savunmaktadır. Hakikatin başka bir yerde değil, tiyatronun kurduğu gerçekliğin içinde tezahür edeceğini iddia etmekte, bu nedenle ancak teatral araçlar ile kurulacak bir sahne dilinin hakikat barındıracağını belirtmektedir. Oyuncu da sahne üzerinde gündelik gerçekliğe ait davranış kodlarını değil, teatral bir gerçeklik dilini davranış biçimi olarak benimsemeli ve kendini bu dil ile ifade edebilecek şekilde eğitmelidir. Grotowski ise gündelik gerçeğin, yani toplumsallaşma halinin, hakikati

gizlediğini düşünmekte ve hakikatin, izleyici ve oyuncu tarafından paylaşılan alanda, toplumsallıktan arınmış ilkel halin keşfine dayalı bütünsel edime ulaşılarak ortaya çıkacağını düşünmektedir. Oyuncular kendilerini çağrışımlardan meydana gelen uyarıları tepkiye dönüştürerek, bütünsel edime ulaşma yolunda eğitmelidirler. Barba ise hakikatin, gündelik gerçekliğe dair olay ve durumların, sahne üzerinde gündelik kültürel kodlardan sıyrılarak yeniden yaratılması ile ortaya çıkacağını düşünmektedir. Gündelik yaşamdan eylemlerin, gündelik dışı davranış ile yeniden yaratımı, evrensel insanlık durumuna dair bir hakikate ulaşılmasını sağlama ihtimali taşımaktadır. Barba insanlık durumuna dair ortak unsurlara vurgu yapmakta ve oyuncu ile izleyicinin sanatsal bir gerçeklik düzleminde bu ortaklığı deneyimlemesini hedeflemektedir. Tiyatro Antropolojisi araştırma alanında kodlanmış gösterim biçimlerindeki ortaklıkları keşfetme amacına yönelik faaliyet, bu amaca ulaşmak için izlenen bir yöntemdir. Gündelik davranışın kültürel kodlar ile şekillendiğine, kültürel olanın ötesinde paylaşılan ortaklığın hakikat barındırdığına inanmaktadır. Grotowski'nin modern yaşamın bölünmüşlük yarattığı ve bu bölünmüşlüğün insanın toplumsallaşmamış ilkel durumunun keşfi ile aşılabileceği görüşü, amaç ve vizyon olarak Barba tarafından da paylaşılmaktadır; ancak yöntem olarak Grotowski'nin çalışmalarının ilerleyen yıllarında tiyatro ile hayat arasındaki ayrımın ortadan kalkması gerektiği görüşüne karşı, tiyatronun form olarak sahip olduğu gücün önemine vurgu yapmaktadır. Bu anlamda Meyerhold'un teatral olanın gücüne yaptığı vurguya daha yakın durduğunu söylemek mümkündür. Sahne üzerinde kurgulanmış bir gerçeklik yaratma yöntemi olarak 'sistem', Barba için tam da bu noktada önemlidir. Sahne üzerinde kurgulanan teatral gerçeklik, Stanislavski'nin hedeflediğinin aksine gündelik gerçeklikten uzaklaşmaktadır; ancak Stanislavski'nin kurgusallığı inşa etme kuralları, Barba'nın gösterim inşası için bir model sunmaktadır.

Bu yönetmenlerin çalışmalarında, oyuncular merkezi konumdadırlar ve yönetmenlerin her biri kendi arayışlarına hizmet edecek oyunculuk kuramını da geliştirmişlerdir. Oyuncunun sahne davranışını geliştirme çalışmasını, yönetmenin amaçladığı estetiğe ulaşmak için elindeki sahne araçlarını gerekli donanımlarla geliştirmesi çalışmasının bir aşaması olarak düşünmek mümkündür. Oyuncunun sahne davranışının inşası, oyunculuk aracının sahne amacına hizmet edecek biçimde gelişmesidir. İcracının

kendisine gerekli donanımı kazandırmasının temel yolu da oyunculuk çalışması olarak egzersizleri uygulamasıdır. Gündelik-dışı teknik kişinin gündelik yaşamda kendiliğinden ve otomatik olarak sergilediği davranış biçiminin tam tersini hedeflediğinden, gündelik otomatizasyonun kırılması için egzersizlerin yapılması son derece önemlidir. 20. yüzyıl Batılı yönetmenlerinden oyunculuk çalışmalarının özellikle üzerinde duranların çoğu, egzersizlerini Stanislavski'nin sunduğu, oyuncunun yaratıcı ruh durumuna bilinç yolu ile ulaşmasını sağlayan basamakları ortaya koyduğu yöntemsel yaklaşım üzerinden, yani yaratıcılığın sistemli olarak harekete geçirilebileceği fikri üzerinden geliştirmişlerdir. Stanislavski'nin oyuncunun ulaşmasını hedeflediği yaratıcı ruh durumu, Meyerhold'da tepkisel uyarılma, Grotowski'de organizmanın çağrışımlar ile uyarılması, Barba'da ise anlatım öncesi aşama olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütün bu kavramlar, oyuncunun sahne davranışını sergileyeceği bedensel ve zihinsel duruma işaret etmektedir. Stanislavski oyuncunun sahne davranışını sergileyeceği duruma, kendisini belli egzersizler ile koşullayarak ve belli adımları tekrarlayarak, tesadüfi olmayan şekilde gelebileceğini ortaya koymuştur. Stanislavski, ortaya koyduğu 'sistem' ile psikolojik-gerçekçi tiyatro düşüncesinin oyunculuk kuramını oluşturmuştur. Oyuncunun sahne davranışını sergileyebilmesinin sistematik yol haritasını ortaya koyması ve inandığı tiyatro düşüncesinin gereği olan oyunculuk kuramını yöntemsel bir yaklaşım ile inşa etmiş olması anlamında, diğer yönetmenler için ilham vericidir ve tam da bu sebeple yöntemi temel olma niteliği kazanmaktadır. Meyerhold, Grotowski ve Barba da kendi takip ettikleri tiyatro düşüncesinin sahne üzerinde ifade edilebilmesi için, oyuncuların sahne davranış kurallarını yöntemsel bir yaklaşımla ortaya koyma çabası içine girmişlerdir. Stanislavski'den başlayarak bu yönetmenlerin hepsinin vurguladıkları ortak düşünce, oyuncunun sahne davranışını kazanması için yoğun ve sistematik bir çalışma yürütmesinin gerekliliğidir. Stanislavski yaptığı araştırmalar sonucunda sistematik bir oyunculuk yöntemi ortaya koymuştur. Onun öğrencisi Meyerhold, Stanislavski'nin stüdyolarında kendi estetik arayışına yönelik araştırma yürütme olanağı bulmuş, kendi yaklaşımını onun psikolojik gerçekçi anlayışına karşı çıkararak şekillendirmiştir. Grotowski, çalışmalarını Stanislavski'nin fiziksel eylem yöntemini bıraktığı yerden devam ettirdiğini belirtmektedir ve Meyerhold'un oyuncunun çalışmasının bir kompozisyon mantığında ilerletilmesi gerektiği fikri ve üzerinde durduğu biçimsel

disiplin, çalışmalarının temelini oluşturmaktadır. Gençlik yıllarında Grotowski'nin asistanlığını yapan Barba, özellikle oyuncunun çalışmasının çerçevesini oluştururken, Grotowski'nin egzersizlerinden yola çıkmıştır, hatta Richard Cieslak, Odin Tiyatrosu oyuncularına atölyeler yaptırmıştır. Bunun yanında Meyerhold'un oyuncunun bedensel faaliyetinin izleyicinin duyuları üzerinde etkili olması düşüncesi Barba için önemlidir. Bu yönetmenlerin çalışmalarının biçimi, içeriği ve niteliği, kendilerinden önce yapılan çalışmalara geliştirdikleri tepkiler ile, birbirlerinden etkilenerken, birbirlerinin bıraktıkları yerden devam ederek şekillenmektedir. Dolayısıyla çalışmaları anlamak için, bu yönetmenler arasındaki ilişkilere bakmak ve çalışmaları tarihsel bir perspektif içinde değerlendirmek gerekmektedir.

Stanislavski, sahneleme ve oyunculuk çalışmasını psikolojik-gerçekçi bir yaklaşım üzerine kurmakta ve oyuncunun yaratıcı duruma ulaşmak için yürütmesi gereken sistematik çalışmanın basamaklarını bu yaklaşıma hizmet edecek şekilde ortaya koymaktadır. Sihirli eğeri kullanan oyuncu verili durumları tasarlamalı, bu verili durumları kendi sınırları olarak kabul etmeli, fiziksel eylemleri bu koşullar altında icra etmelidir. 'sistem'in temelini oluşturan bu yol haritası, sahne üstünde, sahneye ait gerçekliği kurgularken, oyuncunun izlemesi gereken adımların genel çerçevesini sunmaktadır. Sihirli eğer kurgulanmış bir gerçekliğe işaret etmekte, verili durumlar ise bu gerçekliğin sınırlarını belirlemektedir. Stanislavski'yi önemli kılan bir diğer unsur, oyuncunun, izlediği yöntemi etkili kılabilmesi için, sahip olması gereken ahlaki kurallara dikkat çekmiş olmasıdır. Oyuncu 'sistem'den doğru şekilde sonuç alabilmek için çalışmalarda kendisini değil, karakteri ve karakterin eylemlerini ön plana koyan bir yaklaşım geliştirmelidir. Oyuncunun yürüteceği oyunculuk çalışmasına, ondan verim alabilmek için belli bir etik tutum ile yaklaşmasının gerekliliği, Stanislavski'den sonraki yönetmenler için de önemli olmuştur. Hem Grotowski'nin hem de Barba'nın, oyuncuları sınırlarının ötesine gitmeye teşvik etme vurguları, onların gündelik davranış ve düşünme biçiminden sıyrılmalarına hizmet etmektedir. Kendi yorgunluklarına değil, çalışmaya odaklanmaları; çalışmada kendi benliklerini değil, işlerini ön plana koymalarını sağlamak ve çalışmanın sonuç vermesi için gerekli tutumu geliştirmeleri anlamına gelmektedir. Stanislavski'nin çalışmalarını bizzat kendisinin dahil olduğu gözlemlenebilir ve denemelere açık bir zeminde yürütmesi ve bir laboratuvar çalışması

olarak kurgulaması, Meyerhold'un Grotowski'nin ve Barba'nın oyunculuk çalışmalarına model olmuştur. Stanislavski'nin 'sistem' üzerine yürüttüğü çalışmanın geldiği son aşama olan fiziksel eylem yöntemi, oyuncuya sahne davranışını geliştirirken eylemi merkeze koyan bir yol haritası sunması anlamında temel bir çalışma olma özelliği taşımaktadır.

Meyerhold'un tiyatro, oyunculuk çalışması ve sahne estetiği yaklaşımı stilizasyon üzerine kuruludur. Tiyatro sahnesinde, tiyatroya ait bir gerçeklik kurmayı hedeflemektedir. Geleneksel tiyatronun anlatım araçlarından yararlanarak, çağdaş sahnede teatral olanı inşa etmenin yollarını araştırmaktadır. Bu araştırmanın bir parçası olarak oyuncu, kendisini biyomekanik egzersiz ile şartlayarak, sahneye özgü bir davranış biçimi geliştirmektedir. Meyerhold, Stanislavski'nin öğrencisidir, onun stüdyolarına yetişmiş, oyunlarında yer almıştır. Bu donanımının yanında, psikolojik-gerçekçi ya da kendi deyimi ile doğalcı yaklaşımın, sınırlayıcı olduğunu ve çağdaş sanat düşüncesinin ihtiyaçlarına karşılık vermekte yetersiz kaldığını düşünmektedir. Bu nedenle sanat çalışmaları ile çağdaş dünyayı şekillendiren düşünceler arasında köprüler inşa etmektedir. Sahne tasarımında konstrüktivizmden, oyunculuk çalışmalarında refleksoloji ve Taylorculuktan etkilenmesinin sebebi bu arayıştır. Meyerhold'un estetik arayışına dahil olacak oyuncu, sahne davranışında kesin bir biçimsel disiplin geliştirmelidir. Meyerhold, oyuncunun bu beceriyi kazanabilmesi için egzersizin önemini vurgulamaktadır. Oyunculuk çalışmasını bir stüdyo çatısı altında araştırma yaklaşımı ile kurgulaması, Stanislavski'nin çalışmalarını model almaktadır. Meyerhold, gösterimin bütününde de biçimsel bir disiplin arayışındadır. Bu anlamda gösterime müzikal bir kompozisyon olarak yaklaşması, Barba'nın gösterimin örgütlenme katmanlarından oluşması fikrine kaynaklık etmiştir. Meyerhold'un oyunculuk çalışmasında, oyuncunun bir hareketinin arkasında tüm bedenin yer almasının gerekliliğine yaptığı vurgu, oyuncuyu bu yetiyi kazanma yönünde eğiten egzersizler geliştirmesi ve bu çalışmanın sonucu olarak oyuncu ve izleyici arasında harekete dayalı duyumsal iletişimi esas alması, Odin Tiyatrosu'nda organik dramaturji katmanının şekillenmesine önemli ölçüde katkıda bulunmuş çalışmalardır.

Grotowski, tiyatro sanatının kendine özgü bir araya gelme biçimine dair bir arayış yürütmüş, bu arayışında insanın toplumsallaşma ile bölünmüşlüğüne aşacak bütünsel bir edime ulaşma çabasını ön plana koymuş ve çalışmasının son döneminde oyunculuk çalışmasının kendisi üzerine yoğunlaştırmıştır. Toplumsallaşma halinin insanın beden ve zihni arasında bir bölünmüşlük yarattığını ve bu bölünmenin insanı özünden uzaklaştırdığını söylemektedir. Tiyatronun ayırıcı özelliğinin ise seyirci ve oyuncudan oluşan canlı organizmaların aynı mekandaki bir aradalığına dayandığını belirtmektedir. Beden ve zihin bütünlüğünü sağlayacak teatral unsur, sahne üzerindeki oyuncudur ve seyirci bu edime ilk başta dahil edilmeye çalışmakta, daha sonra tanık konumunda katılmaktadır. Bütünsel edime ulaşacak oyuncu, toplumsal düşünme ve davranış biçiminden uzaklaşmalı, çağrışımlarının bedeni üzerinde uyaran niteliğine bürünmesini ve bu uyaranların tepkiye dönüşmesini sağlayacak bir dizi egzersiz yapmalıdır. Oyuncunun bu davranışı sahne üzerinde bir kendiliğindenlik içinde tezahür etmelidir, Stanislavski'nin organik eylem üzerine yaptığı çalışma, beklenen sonuç farklılaşmak ile beraber sahne davranışı kuralları anlamında Grotowski için ufuk açıcudur. Eylemin icrası aşamasında ise her hareketin ardında bütün bedenin yer alması gerektiğini savunan Meyerhold'un biçimsel disiplini icranın temelini oluşturmaktadır. Grotowski'nin itkiler üzerine yürüttüğü detaylı çalışma, Odin Tiyatrosu'nda eylemin icrası üzerine yürütülen çalışmalarda itkinin temel rolünü belirlemiştir. Grotowski'nin oyuncular ile yürüttüğü egzersiz çalışmaları Barba'nın çalışmalarını önemli ölçüde etkilemiştir, çünkü Barba bu sürece çok yakından tanıklık etmiştir. Nitekim *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* kitabındaki oyuncunun çalışması bölümlerinde çalışma notlarını Barba'nın aldığı görülmektedir. Grotowski'nin yaşamının son döneminde oyuncular ile yürüttüğü çalışma, her ne kadar seyirci katılımı üzerine yürütülen araştırmayı bir kenara bırakmış olsa da bu çalışmalar diğer tiyatro grupları ya da araştırmacılar tarafından izlenmeye açık olarak kurgulanmaktadır. Oyunculuk araştırmasının süreç ve sonuçlarının bir laboratuvar mantığında paylaşımına açılıyor olması, Odin Tiyatrosu'nda oyunculuk araştırmasını şekillendirmiştir. Odin Tiyatrosu oyuncularının oyunculuk çalışmalarının kamuya açık paylaşımı ve çalışma gösterimleri bu durumun ispatı niteliğindedir. Grotowski ve Barba ilişkisi açısından bir diğer önemli etkileşim, Kaynaklar Tiyatrosu döneminde Grotowski ile beraber çalışan Barba'nın çalışmasını Odin Tiyatrosu çatısı altında devam ettirmesi ve bu çalışmanın Tiyatro Antropolojisi araştırma alanını açmış olmasıdır.

Barba'nın tiyatro estetiğini insanın kültürlenmiş davranışının ötesindeki hakikat arayışı şekillendirmektedir. İnsanın gündelik hayatta sergilediği otomatikleşmiş davranışları kültürlenmiş davranışlardır. Kültürlenmiş davranışlar ve kültürel önyargılar hakikati gizlemektedir. Bu önyargıların yıkılması ise ancak insanlık durumuna dair ortaklıkların keşfedilmesi ile mümkündür, dolayısıyla sahne üzerinde geliştirilecek teknik bu engelin aşılmasına hizmet etmektedir. Yinelenen ilkeler ismi ile ortaya konan sahne davranış ilkeleri, gösterim durumundaki kişinin davranış ilkeleri arasındaki ortaklıkların incelendiği Tiyatro Antropolojisi araştırma alanına dayanmaktadır. Bu araştırmanın ortaya koyduğu karşıtlık, eşdeğerlik, dönüşüm gibi yinelenen ilkeler, icracıya gündelik-dışı sahne davranışının sınırlarını sunmaktadır. Bu sınırlandırma Stanislavski'nin sihirli eğer ve verili durumlar ile koyduğu çerçevenin bir versiyonu olarak düşünülebilir. Tıpkı Stanislavski'nin oyuncusunun, eylemi icra ederken kendisini karakterin verili koşullarından oluşan psikolojik çerçevenin içinde sınırlandırması gibi, Barba'nın oyuncusu da eylemi icra ederken kendisini yinelenen ilkelerin koyduğu fiziksel davranış ilkeleri çerçevesinde sınırlandırmaktadır. Oyuncunun kendisi ile yürüttüğü egzersiz çalışmaları, bu ilkeleri bedenselleştirmesini sağlayacak alıştırılardan oluşmakta ve bu hedef ortak kaldığı müddetçe, her oyuncunun eğilim ve ihtiyaçları doğrultusunda farklılaşabilmektedir. Oyuncuların kendileri ile yürüttükleri egzersiz çalışması sonucunda gündelik-dışı sahne davranış dili kazanan beden, performansa yönelik doğaçlama çalışmalarında eylemleri icra ederken ilkeleri uygulayabilmektedir.

Odin Tiyatrosu gösterimlerinde oyuncunun izleyici ile kurduğu iletişim organik dramaturji katmanı olarak ifade edilmekte ve dramaturjinin bu katmanının niteliğini oyunculuk çalışmaları belirlemektedir. Çünkü oyuncu izleyici ile iletişimi kendi oyunculuk çalışmaları ve bu çalışmaların ürünü olarak ortaya koyduğu malzemesi, yani performansa yönelik hazırladığı skor ile kurmaktadır. Skor oyuncunun sahne üzerinde icra ettiği eylemler dizisidir. Oyuncu gündelik-dışı sahne davranış ilkelerine dayalı sahne davranış içinden eylemler icra etmektedir ve arka arkaya sıraladığı eylemler serisi ile bir skor oluşturmakta, bu skor üzerine yürüttüğü detaylandırma çalışması ile izleyicinin duyuları üzerinde etkili olma hedefi taşımaktadır. Skor üzerine çalışma, oyuncunun oluşturduğu taslak yapı üzerine uzun ve detaylı bir çalışma sürecini

içermektedir. Oyuncu bu çalışma sırasında, kendi bedenine ve sinir sistemine dair tam bir farkındalıkla beraber, icra ettiği eylemlerin itkilerini sabit tutarak, icranın hız, yoğunluk ve büyüklüğünü çeşitlemekte ve detaylandırmaktadır. Oyuncunun bedeninde meydana gelen bu değişimler, izleyicinin kinestetik duyularını harekete geçirmekte ve eylemler izleyici tarafından rasyonel algının yanında, duyular aracılığı ile deneyimlenmektedir. Bu iletişimin kurulabilmesinin en önemli koşullarından biri, oyuncunun sahne üzerinde icra ettiği tüm eylemlerin kendisi için net olması yani belirgin bir amaç taşımasıdır. Sahne davranışı ilkelerini icra eden ve kendi bedeninin farkında olan oyuncu izleyicinin sinir sistemini harekete geçirme potansiyelini kazanmakta, izleyici ile iletişimi sahnede eylemleri icra ederek kurmaktadır.

Gündelik-dışı teknik, oyuncunun sahne üzerindeki davranışının, gündelik hayattaki davranış biçiminden farklılaşması vurgusuna dayanmaktadır. İzleyicilerin gündelik gerçekliğe dair iletişim kodlarından başka bir iletişim koduna dayalı bir paylaşım alanının parçası olabilmeleri, insanların, gündelik gerçekliğin ötesinde bir ortaklık taşıdığını işaret eder niteliktedir. Bu anlamda, sanatın ve tiyatronun politik değerinin bu tür bir alan açmaya imkân tanınmasından kaynaklandığını söylemek mümkündür. Tekniğin gündelik-dışı niteliği eylemin rasyonel anlamından ziyade icra edildiği fiziksel kurallardan kaynaklanmaktadır. İzleyici için halihazırda belli anlamlar ifade eden eylemlerin gündelik-dışı bir teknikle icra edilmesi, bu eylemlere olan bakış açısına ve eylemleri deneyimleme biçimine müdahale etmektedir. Gündelik-dışı teknik, kültürün kişinin davranışını nasıl filtrelediğinin yeniden düşünülmesine, kültürlenmiş davranışa öz eleştirel bir bakış geliştirilmesine ve gündelik yaşamdaki kanıksanmış davranış biçimine müdahalede bulunulmasına imkan sunmaktadır.

Tez çalışması kapsamında yöntemleri incelenen yönetmenlerin hepsinin oyuncunun sahne üzerinde gündelik davranış biçimini bir kenara bırakarak sahneye ait bir davranış biçimi geliştirmesinin gerekliliğine dikkat çektikleri görülmektedir. Yönetmenin yaratmak istediği tiyatro estetiğinin gerektirdiği sahnelemedeki biçimsel görünümün gündelik gerçekliğe benzerliği, oyuncunun gündelik-dışı tekniğinin niteliğini belirlemektedir. Meyerhold ve Grotowski oyunculuk çalışmalarında oyuncunun gündelik davranış biçimini bir kenara bırakması gerektiğini açıkça ifade etmektedirler.

Stanislavski'nin oyuncusunun sahne davranışı, gündelik gerçekliğe biçimsel olarak Barba'nın oyuncusunun sahne davranışından daha fazla benzemektedir ancak oyuncu gerçekçi bir yaklaşım ile oynadığında dahi gündelik davranışını bir kenara bıraktığından sahne davranışı gündelik-dışı bir nitelik taşımaktadır.

Bu çalışmada, Odin Tiyatrosu çalışmaları üzerinden yapılan incelemede, oyuncunun belirlenmiş faaliyeti, izleyici ile iletişimin tarafı olma bağlamında mercek altına alınmaktadır. Oyuncunun tekniğini anlamak adına tekniğin bağlamı ve Stanislavski, Meyerhold ve Grotowski'nin çalışmaları ile bağlantıları ortaya konmaktadır. Benzer bir çalışmanın farklı oyunculuk çalışmalarına uygulanması da mümkündür. Yönetmenin amacı ve oyuncuların çalışması ilişkisi üzerinden yürütülecek benzer çalışmalar ile, izleyicinin gündelik-dışı teknik ile icra edilen gösterimleri neden izlediği ve nasıl deneyimlediğine dair veriler artacak, sanata ve tiyatroya, bugün hem icracıların hem de izleyicilerin neden ihtiyaç duyduklarına dair ipuçları yakalanması mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

- Barba, E. 1986. *Beyond the Floating Islands*. J. Barba, R. Fowler, J. C. Rodesch, S. Shapiro (Çev.) New York: Paj Publications.
- Barba, E. 1986. "The Way of Refusal" *NCPA Quarterly Journal*, Vol. XV, No:1-2.
- Barba, E. 1994. "Sekte Bir Tiyatro". H. Bahçeci (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 23-29.
- Barba, E. 1994. "Eugenio Barba'dan Bir Mektup". H. Bahçeci (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 29-43.
- Barba, E. 1994. "Tiyatro Antropolojisi". H. Bahçeci (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 43-73.
- Barba, E. 1994. "Avrasya Tiyatrosu". H. Bahçeci, H. Gürel (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 73-79.
- Barba, E. 1994. "Üçüncü Tiyatro: Bizden Kendimize Bir Miras". H. Bahçeci (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 85-95
- Barba, E. 1994. "Dört Seyirci". H. Bahçeci (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 79-85.
- Barba, E. 2000. *Action, Structure, Coherence – Dramaturgical Techniques in Performing Arts*, 99-5 (E). Holstebro: Odin Teatret Archives.
- Barba, E. 2002. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*, R. Fowler (Çev.) New York: Routledge.
- Barba, E. 2002a. "The Essence of Theatre". *TDR (1988-)*, Vol. 46: 3: 12-30. The MIT Press.
- Barba, E ve Barba, J. 2002. "A Chosen Diaspora in the Guts of the Monster". *TDR (1988-)*, Vol. 46: 4: 147-153. The MIT Press.
- Barba, E. 2003. "Grandfathers, Orphans, and the Family Saga of European Theatre". *New Theatre Quarterly* Vol. 19:2 (NTQ 74): 108-118.
- Barba, E. 2005. "Children of Silence: Reflections on Forty Years of Odin Teatret". *TDR (1988)*, Vol. 49:1: 153-161. The MIT Press.
- Barba, E. 2010. *On Directing and Dramaturgy, Burning the House*, J. Barba (Çev.) New York: Routledge.
- Bablet, D. 2016. "Oyuncu Tekniği" *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (s. 179-197) der. Barba, E., O. Akhınay (Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.

- Barba E. 2016. “Tiyatro’nun Yeni Ahit’i” *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (s. 12-37) der. Barba, E., O. Akhınay (Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.
- Barba E. 2016. “Oyuncu Eğitimi 1959-1962” *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (s. 109-148) der. Barba, E., O. Akhınay (Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.
- Barba E. 2016. “Oyuncu Eğitimi 1966” *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (s. 148-179) der. Barba, E., O. Akhınay (Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.
- Barba, E. ve Savarese, N. 2017. *Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. A. Candan (Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Barba, E. 2018. “Comment: The Laboratory Instinct”. *TDR (1988-)*, Vol. 62:2: 8-14. The MIT Press.
- Barba, E. 2019a (23 Ağustos – 2 Eylül), *Odin Week 2019 Atölye ve Seminer Konuşmaları*. Okuş, D.(der.) Holstebro, Danimarka.
- Barba, E. 2019b. Odin Tiyatrosu Kurucusu ve Yönetmeni, “Odin Tiyatrosu’nda Oyuncu Dramaturjisi” konulu görüşme, Eylül, Holstebro. (Ek A).
- Barba, E. ve Savarese N. 2019. *The Five Continents of Theatre: Facts and Legends about the Material Culture of the Actor*. T. H. Simpson (Çev.) Boston: Brill Sense.
- Benedetti, J. 2012. *Stanislavski: Bir Giriş*. K. Karaboğa (Çev.). İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Benjamin, W. 2002. *Selected Writings Volume 1 1913-1926*. USA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Berktaş, A. (Haz.) 1997. *Tiyatro – Devrim ve Meyerhold*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Braun, K. 1994. “Grotowski Nerede?” M. Öztürk (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 209-227.
- Braun, E. 2013. *Yönetmen ve Sahne: Natüralizm’den Grotowski’ye*. B. S. Şener (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Brook, P. 2016. “Önsöz” *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (s. ix-xii) der. Barba, E., O. Akhınay (Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.
- Carnicke, S. M. 1998. *Stanislavsky in Focus*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Carnicke, S. M. 2010. “Stanislavsky’s System: Pathways for the Actor” *Actor Training* içinde (1-26) der. Hodge, A. New York: Routledge.
- Carreri, R. 2014. *On Training and Performance: Traces of an Odin Actress*, Frank Camilleri (Çev.) New York: Routledge.
- Carreri, R. 2019 (23 Ağustos – 2 Eylül), *Odin Week 2019 Atölye ve Seminer Konuşmaları*. Okuş, D.(der.) Holstebro, Danimarka.

- Chemi, T. 2018. *A Theatre Laboratory Approach to Pedagogy and Creativity: Odin Teatret and Group Learning*. Palgrave Macmillan.
- Dead Brother*, 1993. Oyn. Julia Varley, Yap. Claudio Coloberti, Odin Teatret Film.
- Faletti, C. 2016. "Introduction: The Shared Space of Action" *Theatre and Cognitive Neuroscience* içinde (3-15) der. Faletti, C., Sofia, G., Jacono, V., London: Methuen Drama.
- Forsythe, E. 1994. "Ludwik Flaszen'le Söyleşi". Ç. Genç (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 139-171.
- Flaszen, L. 2016. "Akropolis – Metin İncelemesi" *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (s. 42-59) der. Barba, E., O. Akhınay (Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.
- Fumaroli M., Grotowski, J., Reavey, G. 1969. "External Order, Internal Intimacy: An Interview with Jerzy Grotowski" *TDR (1988-)* Vol.14: 1 s. 177.
- Goldfrank, D., Hughes, L., Evtuhov, C., Stites, R. 2004. *A History Of Russia: Peoples, Legends, Events, Forces*. Boston-New York: Cengage Learning.
- Grotowski, J. 1994. "Kutlugün". C. Yalaz (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 99-131.
- Grotowski, J. 1994. "Kaynaklar Tiyatrosu". Ç. Genç (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 185-191.
- Grotowski, J. 1994. "İSTA ve Kaynaklar Tiyatrosu". S. Saral (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 191-195.
- Grotowski, J. 1994. "Sen Birinin Oğlusun". S. Saral (Çev.). *Mimesis Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi* 5: 195-209.
- Grotowski, J. 2016. "Yoksul Bir Tiyatroya Doğru" *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (s. 1-12) der. Barba, E., O. Akhınay (Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.
- Grotowski, J. 2016. "O Tümüyle Kendisi Değildi" *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (s. 95-104) der. Barba, E., O. Akhınay (Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.
- Grotowski, J. 2016. "Yöntemsel İrdeleme" *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (s. 104-109) der. Barba, E., O. Akhınay (Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.
- Grotowski, J. 2016. "Skara Konuşması" *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (s. 197-217) der. Barba, E., O. Akhınay (Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.
- Grotowski, J. 2016. "Temel İlkelerimiz" *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (s. 227-235) der. Barba, E., O. Akhınay (Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.
- Habib, M. A. R., 2005. *A History of Literary Criticism: From Plato to the Present*, Oxford: Blackwell Publishing.

- Hernandez, H. 2020. “Eugenio Barba: El teatro debe sobrevivir a la modernidad de hoy” [Elsoldemexico.com](https://www.elsoldemexico.com). Erişim tarihi: Ocak 2020.
<https://www.elsoldemexico.com.mx/cultura/eugenio-barba-el-teatro-debe-sobrevivir-a-la-modernidad-de-hoy-4701976.html?fbclid=IwAR2mPKys49XmgLf2O5ouJAzT2j-BGDo3eo7Hk8ScUxIBNWbygRINOZrbKJI>
- Hodge, A. 2010. “Introduction” *Actor Training*, s. (xviii – 1). New York: Routledge
- Hoover, M.L. 1974. *Meyerhold: The Art of Conscious Theater*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Innes, C. 1993. *Avant-Garde Tiyatro 1892 – 1992*. B. Güçbilmez, A. V. Kahraman (Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- In cerca di teatro*. 1974. Rai - Radio Televisione Italiana, Italy, 60 min. directed by Ludovica Ripa di Meana. OTA – Audiovisual Fonds – 71-03.
- Karaboğa K., Yaralı, E. 2005. “‘Sistem’in Kısa Tarihçesi” *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 11: 117-159. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Karaboğa, K. 2018. *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.
- Kitt, D. 2019. Odin Tiyatrosu Oyuncusu, “Odin Tiyatrosu’nda Oyunculuk Çalışmaları” konulu görüşme, Eylül, Holstebro, (Ek B).
- Kumiega, J. 1985. *The Theatre of Grotowski*. New York: Methuen.
- Law, A ve Gordon, M. 1996. *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, ABD: Mc&Company.
- Leach, R. 1989. *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Letter to the Wind*, 2006 (ilk gösterim). Oyn. Roberta Carreri ve Jan Ferslev.
- Linklater, K. 2006. *Freeing the Natural Voice: Imagery and Art in the Practice of Voice and Language*. 2nd ed. Hollywood: Drama Publishers.
- Marinis, M. 2016. “Body and Corporeity in the Theatre: From Semiotics to Neuroscience. A Small Multidisciplinary Glossary” *Theatre and Cognitive Neuroscience* içinde (61-75) der. Faletti, C., Sofia, G., Jacono, V., London: Methuen Drama.
- Meyerhold’s Theatre and Biomechanics*, 1999, Mime Center Berlin Gennadi Bogdanov katkılarıyla, Jörg Bochov, Thilo Wittenbecher.
- Meyerhold, V. 2014. *Tiyatro Üzerine*. T. Kanbur (Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Milling, J. Ve Ley, G. 2001. *Modern Theories of Performance*, Londra: Palgrave.
- Moore, S. 2006. *Stanislavski Sistemi: Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı*. Ö. Çiçek, B. Sezgin, C. Yalaz (Çev.). İstanbul: bgst Yayınları.

- Physical Training at Odin Teatret*. 1972. Yön. Torgeir Wethal. Oyn. Iben Nagel Rasmussen, Jens Christensen, Tage Larsen, Torgeir Wethal. Metin. Eugenio Barba. Odin Teatret Film. Erişim Tarihi: Nisan 2020. <https://vimeo.com/408359868>
- Pitches, J. 2004. *Vsevolod Meyerhold*. Taylor&Francis e-library.
- Program for deaf-mutes on Odin Teatret*, Danish Television, 1971, 9 min., B/W in OTA – Audiovisual Fonds – 71-03 Five fragments from the Danish Television
- Richards, T. 2005 *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*. Candan, A. Ve Yıldız H. (Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Rudnitsky, K. 1981. *Meyerhold the Director*. G. Petrov (Çev.). Ann Arbor: Ardis.
- Rush, P., ve Lowe, R., 2004. *A Student's Guide to A2 Drama and Theatre Studies for the AQA Specification*. Rhinegold Publishing
- Rizolatti, G. ve Sinigaglia, C. 2017. *Beyindeki Aynalar*. D. Keleş (çev.) İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Schechner R., 1999 “Jerzy Grotowski 1933 – 1999”. *TDR (1988-)* Vol. 43:2: 5-8.
- Schechner R. ve Welford Wylam L. 2013. *The Grotowski Sourcebook*. Taylor and Francis
- Schechner, R. ve Hoffman, T. 2016. “Amerika Karşılaşması” *Yoksul Bir Tiyatroya Doğru* içinde (s. 215 - 227) der. Barba, E., O. Akınay (Çev.) İstanbul: Agora Yayınları.
- Sofia, G. 2016. “Introduction: Towards and Embodied Theatrology?” *Theatre and Cognitive Neuroscience* içinde (49-61) der. Faletti, C., Sofia, G., Jacono, V., London: Methuen Drama.
- Stanislavski, K. 1989. “Oyuncuyla Yaratıcı Çalışma: Yönetmenlik Üzerine Tartışma” M. Göksel (Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 1:94-102. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Stanislavski, K. 1990. “Stanislavski'nin Mirası” M. Göksel, G. Ahıskanlı (Çev.). *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 3: 125-166. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Stanislavski, K. 1999. *Bir Rol Yaratmak*. Ç. Genç, F. Güllü, B. Tanyel (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Stanislavski, K. 2006. *Bir Aktör Hazırlanıyor*. S. Taşer (Çev.). İstanbul: Papirüs Yayınevi.
- Stanislavski, K. 2011a. *Sanat Yaşamım*. S. Taşer (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stanislavski, K. 2011b. *Bir Karakter Yaratmak*. S.Taşer (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Stanislavski, K. 2015. *Oyuncunun El Kitabı*. O. Akınay (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- The Tree*, oyun kitapçığı, 2016 Holstebro.

- Şener, S. 2006. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- “*The Moving Ever Shall Stay*” – *A History of Odin Teatret*. 2018. BBC Persian Production. Erişim tarihi: Nisan 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=bHOW1rKVbLM&feature=youtu.be&fbclid=IwAR0n_cYJfRvKvVPrF7rMFafQbHUoXFjFCA3NM_rMednI5J2m5HautLJAgaY
- Toporkov, V. 2017. *Stanislavski Provada*. C. Yalaz, D. Dalyanoğlu, Ö. Eren (Çev). İstanbul: Bgst Yayınları.
- Traces in the Snow*. 1994. Yön. Torgeir Wethal, Oyn. Roberta Carreri, Yap. Dimitris Vernikos, Document Films, Athens ve Odin Teatret Film.
- Turner, J. 1997. “Prospero's Floating Island: ISTA 1995” *Asian Theatre Journal*, Vol. 14:1: 120-125.
- Watson, I. 1988. “Eastern and Western Influences on Performer Training at Eugenio Barba's Odin Teatret”. *Asian Theatre Journal*, Vol. 5:1: 49-60.
- Watson, I. 1995. *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London: Routledge
- Watson, I. 2010. “Training With Eugenio Barba: Acting Principles, The Pre-expressive and ‘Personal Temperature’”. *Actor Training Second Edition*. Hodge, A. (Der.). New York: Routledge.
- Whyman, R. 2008. *Oyunculukta Stanislavski Sistemi, Modern Performans Alanındaki Mirası ve Etkisi*. H. Gür (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Whyman, R. 2013. *Stanislavski the Basics*. New York: Routledge.
- Wolford, L. 2010. “Grotowski’s Vision of the Actor: The Search For Contact” *Actor Training içinde* (199-215) der. Hodge, A. New York: Routledge.
- Worrall, N. 1989. *Modernism to Realism on the Soviet Stage*. New York: Cambridge University Press.
- Varley, J. 2011. *Notes From an Odin Actress – Stones of Water*. New York: Routledge.
- Varley, J. 2019a (23 Ağustos – 2 Eylül), *Odin Week 2019 Atölye ve Seminer Konuşmaları*. Okuş, D.(der.) Holstebro, Danimarka.
- Varley, J. 2019b. Odin Tiyatrosu Oyuncusu, “Odin Tiyatrosu’nda Oyunculuk Çalışmaları” konulu görüşme, Eylül, Holstebro. (Ek C).

EKLER

Ek A: Eugenio Barba ile Odin Tiyatrosu'nda Oyuncu Dramaturjisi Konulu Görüşme – Eylül 2019 / Holstebro

Dila Okuş: Eylem ile başlamak istiyorum. Odin Haftası Festivali boyunca, çalışma gösterimlerinde Odin Tiyatrosu için “gerçek eylem”in ne demek olduğunu konuştuk. Gerçekçi olmak ile gerçek bir eylem icra etmek arasındaki farkı, bir eylemin gerçekçi olmadan nasıl gerçek olabileceğini açıklar mısınız?

Eugenio Barba: Gerçekçi, bir tür eğilim için kullanılan bir terimdir. Edebiyat ya da resimdeki biçimin yanında, şeyleri herhangi bir yerde fark edebileceğimiz şekilde temsil etmek; bu gerçekçilik. Edebiyatta uygulandığında enteresan oluyor. Flaubert ya da Tolstoy gibi bir yazarın kalemindeki gerçekçilik sıra dışı bir güç taşıyor, oysa ki bir gazete yazısına da gerçekçi diyebiliriz. Gerçek eylem – teknik olarak konuşursak, oyuncunun temsil etmek istediği eylemin icrası için, gerekli olan tüm gerilimleri yeniden üretebilme becerisi ve kapasitesidir. Tenis oynadığımı göstermek için kolumla şu hareketi yapabilirim (gösteriyor). Ancak gerçekte eylemi sadece temsil ediyorum, yapmıyorum. Çünkü yapmak demek, benim kas sistemimi ve böylelikle seyircinin kinestetik duygusunu etkileyecek şekilde bütün bedenim ve çok daha fazla gerilimin dahil olması demektir. Fark bu. Gerçek ve gerçek olmayan eylemi yapmaya ilişkin bir örnek verebilirim; bir araştırma. Bazı itfaiyecileri ve oyuncularını almışlar ve su dolu hayali bir kovayı kaldırma eylemini icra etmelerini istemişler. İtfaiyeciler kova ile su taşımaya alışıklar. Bu yüzden yalnızca bir kova su kaldırdıklarını hayal etmelidirler. Ve bir mekanizma üzerindeler, dengede duran büyük bir mekanizma. İtfaiyeciler kaldırdıklarında hiçbir hareket olmamış, çünkü sadece kollarını kaldırmışlardı. Bunu oyuncular yaptığında ise, bu mekanizma hareket etti, çünkü bazıları bütün bedenini uyguladığı belirgin kuvveti hayal etmişlerdi. Oyuncular eylemi temsil etmiyorlardı, yapıyorlardı.

Başka bir konuya, “bağlam”a dönmek istiyorum. Bir oyunu hazırlama sürecinde oyuncuların fiziksel skorları ve oyunun bağlamı arasında ilişki hangi aşamada

kurulmaya başlanıyor? Oyuncular performansa yönelik çalışmaya fiziksel bir skor hazırlayarak başlıyorlar, ancak oyunu çevreleyen bir bağlam var. Bu ilişki nasıl gelişiyor?

The Tree oyunundaki iki keşişi ele alalım. İlk başta her biri, ayrı ayrı nasıl hareket ettiklerini, farklı durumlara nasıl tepki verdiklerini, nasıl konuştuklarını, nasıl durduklarını, nasıl göründüklerini bulmak için çalıştılar. Her biri, kullanabilecekleri tepkiler ya da davranış biçimleri edindi. Daha sonra belirlenmiş bir sahne bağlamında ilişkilenemeye başladılar. Diyelim ki yerlerdeki dalları toplayarak bir ağaç inşa etmeliler. Bunu çevreleri ile koordineli biçimde yapmalılar. Bu yüzden sahnedeki dünyadaki hareket etme biçimleri, sadece diğerlerinin yaptıkları ile değil, Hindistanlı Baul şarkıcısı, Parvathy'nin⁴² müziğinin sesi ile de ilişkilendirilir. Kendi başlarına buldukları bütün bu şeyler bazen çalışır, ancak adaptasyon sıklıkla duraksamaya uğrar, denemek yanılmak ve yeniden denemek gerekir. Bu, oyuncuların sıklıkla yaptıkları, alışıldık bir çalışmadır.

Başlangıçta tamamen fiziksel bir skorları var. Bu fiziksellik izleyici üzerinde güçlü bir duygusal etki yaratmayı nasıl başarabiliyor?

Montajı ilk yaptığımızda genellikle bu gece izlediğiniz gibi bir etki olmaz.⁴³ Etki var, çünkü oyuncular bu performansı yüzden fazla kez icra ettiler. Bu nedenle halihazırda kendilerinde bedenselleştirmiş haldeler. Bildikleri, abartısız, binlerce küçük detay üzerine düşünmek zorunda değiller. Bu nedenle skoru değiştirmeden, skor içinde doğaçlamakta bir müzisyen gibi özgürler. Partnere, duruma, şeylere uyumlama, adapte etme işi, bu tür bir doğaçlamanın parçası. Üç tür doğaçlamamız var. Birinde elimizde hiçbir şey olmadan başlıyoruz, bir tema alıyoruz; mesela haçlıların İstanbul'a, Konstantinapolis'e gelişi... ve sonra doğaçlama yaparak, elinde hiçbir şey yokken, tekrarlayabileceğin ve sahnede kullanabileceğin bir şey yaratıyorsun. Başka bir tür doğaçlamamız da var; sabitlenmiş pek çok şey biliyorsun, ve sonra çeşitlemeler yapıyorsun. Caz müzisyenleri bu şekilde doğaçlarlar. Bildikleri bir tema vardır ve bunun içinde pek çok çeşitleme yaparlar. Oysa oyuncular için, küçük detayları sabitledikleri ve her akşam, her gösterimde küçücük değişiklikleri ağır ateşte pişirdikleri

⁴² *The Tree* oyunundaki iki hikaye anlatıcısından biri. Oyun hakkında detaylı bilgi için bkz. <https://odinteatret.dk/the-odin-experience/performances/the-tree/> (25.04.2020 tarihinde erişilmiştir).

⁴³ Görüşme *The Tree* oyunu gösterimi ardından gerçekleştirilmiştir.

bir dönem var. Bedenselleştirdiğinizde, bir gösterimi oyuncu olarak pek çok sefer, belki 50, 60, 80 kere icra ettiğinizde, icra artık kendi kendine akıp gidiyor, güçlü bir etkiye ulaşıyor. Ancak ben provada montajın sonucunu yargılamak, gelecekte çalışıp çalışmayacağını hayal ediyorum, duygusal bir etki olup olmayacağını seziyorum. Bunun en iyi örneği *Ave Maria*⁴⁴. Herkes bana *Ave Maria*'nın ilk gösterimlerinin ardından, çalışmadığını söyledi. Ama ben eğer oynanma şansı olursa tamamen farklı bir şeye dönüşeceğini biliyordum. Çoğunlukla bunun gibi bir şey...

Bugünkü buluşmamızda izleyiciyi eğlendirmenin gerekliliği için sıfır noktadır dediniz, ve sonrasında oyunlarınızda izleyiciyi baştan çıkarmayı hedeflediğinizi ifade ettiniz. İzleyiciyi baştan çıkarmak ile ne kastettiğinizi açıklayabilir misiniz?

Baştan çıkarmak (seducing) kelimesinin Latince anlamı yoldan çıkarmak. Bu şu anlama geliyor, genellikle belli şeylere bakıyorsunuz ve bir anda bunları bir yere götürüyorsunuz. Bir diğer deyişle, eğer izleyicilerin halüsinasyon görmelerine sebep olursanız, gerçeği gösterdiğinizde, gerçeklik artık kişisel, duygusal ya da entelektüel biyografilerinin sonucu olan gerçeklik ile örtüşmeyecektir. Gördükleri şey bir adaptasyon. Oyuncuları görüyorlar, askeri pantolon giymiş bir Bali'li görüyorlar.⁴⁵ Başlangıçta gördükleri gerçeklik çok merak uyandırıcı, çok tuhaf. Sonrasında bu tuhaflık yavaş yavaş, duygusal olarak üstü kapalı biçimde söylenen saçma bir şey haline geliyor. Düşünürseniz, neden oyuncak bir bebeğin kafasını kestiklerinde etkilenelim ki? Demek istediğim, sanatsal tekniğin gücünün burada olduğu. Gerçeğe ait unsurları belli bir şekilde bir araya getirmek. Sanatsal teknik, o unsurların doğrudan anlamlarının, tamamen başka bir şey haline gelmesini sağlıyor.

İzleyicinin, “nehir alanı”⁴⁶ biçiminde konumlanması, Odin Tiyatrosu oyunlarında kullanılan yerleşim biçimlerinden bir tanesi. Bu yerleşimin ne gibi olanaklar sağladığını düşünüyorsunuz?

İlk olarak, eşzamanlılığı daha fazla kullanabiliyorsun. İtalyan sahne kullandığımızda, olan bitene her zaman izleyici hükmeder. Burada hükmedemez, çünkü bir tarafa bakarken diğer tarafta olanı kaçırır ve her zaman farklı bağlam ve hikayelerden

⁴⁴Julia Varley'in tek kişilik performanslarından biri.

⁴⁵The Tree oyununda Bali'li oyuncu I Wayan Bawa, bir savaş lordunu canlandırmaktadır.

⁴⁶Nehir alanı (river space) izleyicilerin gösterim alanının iki tarafına yerleştiği ve gösterimin iki cephede yer alan izleyicilerin arasında gerçekleştiği seyirci yerleşimi biçimidir.

karakterler görür. Bu nedenle tam olarak neler olduğunu bilemez, sıklıkla başka hikayelere ait oyuncular tarafından rahatsız edilmektedir. Adaptasyon alanına gelirse, sahnede önce savaş lordlarının hikayesi başlıyor, sonra keşifler geliyor. Montaj, itkilerin icra edilmesi, farklı anlatısal dramaturjilere ait karakterlerin ritimlerinin keşiferek, ritmik dramaturjide, yani organik hareketin dramaturjisinde, bir yere oturması ile meydana geliyor.

Her performansta farklı bir yol izlediğinizi söylediniz. Bir önceki oyununuz ile The Tree arasındaki fark bu anlamda neydi?

The Chronic Life tamamen bambaşka idi çünkü sahnede büyük bir kargaşa vardı, eşzamanlılık çok daha karmaşıktı bu nedenle izleyicinin hikayeyi takip etmesi çok daha zordu. *The Tree*'yi izleyen pek çok izleyici, çocuklar için bir oyun yaptığımı söyledi Bu sefer hikayeyi takip etmek kolay, bu doğru, temel fark bu.

The Tree oyununun kitapçığında, her oyuncuya karakterlerine hazırlık yapma aşamasında farklı bir görev verdiğinizi görüyorum. Bu görevleri belirlerken neye göre karar verdiniz?

Başlangıçta hiçbir şey bilmiyordum. Çünkü tek hedef iki savaş lordunun hikayesiydi, ancak diğerlerinin karakterlerini bilmiyordum. Özellikle Julia, Donald, Roberta ve aynı zamanda müzisyenler... Bali'li oyuncu Bawa'yı savaş lordlarından biri olarak hayat ettim ve benim oyuncularımın biri de ikincisi olacaktı. Ancak diğer dört oyuncuyu hala tam olarak bilemiyordum. Bu nedenle önce görevler vermeye başladım. Aklıma gelen ilk görevi, mesela Pamuk Prenses ya da Sindirella'yı izlemelerini istedim, bunun gibi şeyler. Bu görevleri nasıl kullanacağım konusunda oldukça şaşırılmışlardı. Ancak materyallerini ve ilişkilendirmelerini bana göstermeye başladıklarında, onlara başka görevler de verebiliyordum. Bu yalnızca başlangıçtı, kafamdaki imgeleri mümkün olduğunca somut hale getirmeye çalışıyordum ki oyuncuların başlayacak bir şeyleri olsun ve belli davranışları, objeleri, mekanı, bazı müzikleri kullanma biçimlerini geliştirebilsinler.

Son sorum kırmızı burunlarla ilgili. The Tree oyununun kitapçığında her oyuncunun sahnede bu burunların kullanılmasına farklı bir yaklaşımı olduğunu gördüm. Kırmızı burunları kullanmanızın sizin için amacı neydi?

Shipwreck dediğimiz bir geleneğimiz var. Uzun yıllar boyunca oynadığımız bir oyunun son gösteriminde, bir sebeple onun son oyun olduğu durumda, shipwreck yapıyoruz ve onu çok tuhaf bir koşulda icra ediyoruz. Örneğin oyuncuların zeminde, tahta zeminde süzülerek hareket ettikleri bir oyunu, ağaçların arasında, inişli çıkışlı bir zeminde, onlar için son derece karmaşık bir durumda icra ediyoruz. Bu oyunu sonlandırmıyorduk, ama uzun zamandan beri Bali’de çalışıyorduk ve çalışmaların finalindeki gösterimde bir shipwreck yapılabilirdi. Ben de Donald’dan bu kırmızı burunları getirmesini istedim, son derece basit bir şey. Tabii ki oyuncular “bu çok saçma, neden bu kırmızı burnu takmak zorundayız” diye protesto ettiler. Ancak şu çok enteresan; özellikle son derece dramatik sahnelerde, bu burun durumu utanç verici olmaktan çıkarıyor. İzleyiciye bir tür mesafe sağlıyor, aynı zamanda hepsini, hem kurbanları hem de hükmü infaz edenleri ortak bir iz sahibi yapıyor. Onlar, karakterler çok insanlar, çok kırılğanlar.

Kırmızı burunlar bir maske işlevi görüyor, maske kullanımının oyuncu ve izleyici arasındaki ilişkiyi nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

İnsan yüzünü deforme ettiğinizde elinizde güçlü bir yabancılaşma etkisi yaratılmış oluyor. Çünkü oyuncunun ifadesinin büyük bölümünü yüzünden ve gözlerinden alıyoruz. Eğer maske tarafından saklandığı için ya da burun ona yarı komik bir ifade verdiği için yüzü göremezseniz, her şeyi söyleyen tüm beden haline gelir. Bu oldukça açık.

Ek B: Donald Kitt ile Odin Tiyatrosu'nda Oyunculuk Çalışmaları Konulu Görüşme - Eylül 2020 / Holstebro

Dila Okuş: “Gerçek eylem”i nasıl tanımlarsınız? Oyunculuk çalışmalarınızda hareket hangi noktada eyleme dönüşüyor?

Donald Kitt: Çalışma yaparken, eylemler ile çalışırken tam olarak yaptığım şeyi düşünmüyorum, daha görsel bir şey söz konusu benim için. Şöyle olabiliyor; bir fotoğraf gördüm, Oyuncunun Gizli Sanatı kitabında yer alan bir fotoğraf, galiba Alman bir dansçı kadındı ve tekme atarak bacağını çok yükseğe kaldırmıştı. “Ben de bunu yapmak istiyorum” diye düşündüm. Ama sadece bacağını tekme atarak havaya kaldırmak istemiyordum tabii ki. Egzersizlerde ya da benzeri çalışmalarda böyle düşündüğümde, bir şey geliyor ve bir anlamda eylemi icra etmiş de oluyorum, uğraştığım bir iş oluyor. Her zaman bunu kullanmıyorum ama bu beni oynarken bir aşırılık noktasına getiriyor. Gerçekten yaptığım gibi yapmalıyım, yapıyormuşum gibi değil, saf eylem olmalı, eylemin gerilimini gerçekten anlamalıyım.

Yani somut imgeler ile çalışıyorsunuz?

Benim için evet son derece somut, herkes böyle yapmayabilir. Bir içgüdü ya da görsel hafızadan bahsediyorum. Bunlar benim için çok hızlı ve pratik. Onlarla oynayabilirim, doğaçlayabilirim çünkü zihnimde hızlıca beliriveriyorlar. Duygusal bir şey değil, son derece pratik. Aşırı olana ulaşmak istiyorum, bu kişisel olarak hoşuma gidiyor.

Bir performans için çalışma yaparken ilk başta fiziksel bir skor hazırlıyorsunuz ancak performansın bir bağlamı var. Performansın bağlamı ile hazırladığınız fiziksel skor nasıl birleşiyor?

Performansın tamamında dahi bu bir araya gelme aynı anda olmuyor. *The Tree* oyununda yaptığım bir örnek olabilir. Bana göre ben uçan bir kuşum, ama sahnede beni görersen, uçan bir kuş görmezsin. “Kanatlarımla” ne yaptığımı biliyorum. Bunun bendeki hissiyatı, karakterin materyali bu. Yaptığım çok fazla araştırmanın sonucunda ortaya çıktı ve benim için çok önemli. Genelde ufuk açıcı olması için heykellere, resimlere bakıyorum ama bu sefer çok daha fazla araştırma yaptım. Cennetkuşunun çiftleşme dansı gerçekten büyüleyici. Sanırım kaydedilebilen 39 tane türü var. Özellikle bir

tanenin kendi alanını temizlemesi benim de mekanı hazırlamam, eylemleri icra etmemde oldukça ilham verici oldu. Bu tür şeyler kullandım ama tekrarlıyorum bu benim yorumum. Yaptığım şey her seferinde benim için son derece net. Bacaklarımı bir şarlatan gibi o anı bütünlüklü biçimde ifade etmeden, rastgele hareket ettiremem. Bunu yaparken yaptığım şeyi nereye gittiğini düşünerek bir bağlam içine yerleştiriyorum. Benim için işe yarıyor. Bağlama dair diğer bilgiler yaptığım şeyin güçlenmesini sağlıyor. Ama bu bilgileri bulma zamanlamam çok değişken. Bazen yaptığım şeyin çok bariz olduğunu düşünüyorum. Beni izleyen insanlara akıllı görünmekle ilgilenmiyorum. “Ne yaptığımı görüyor musunuz, nasıl, güzel değil mi?” düşüncesi kimseyi beslemez ve etkisi on saniye bile sürmez. Bütünlüklü bir dünya yaratmaya çalışıyoruz. Materyal hazırlamamız bunun sadece bir parçası. Hazırladığımız materyali Eugenio’ya gösteriyoruz ve onu alıp montajlamaya başlıyor. Bazen de bize “şuradan şuraya gitmeni istiyorum” diyor ve bunu nasıl yapacağımızı biz seçiyoruz.

The Tree oyunun kitapçığında çalışmalara başlarken, karakterleri oluşturmanız için Eugenio’nun herkese farklı görevler verdiğini gördüm. Başlangıç noktası olarak kimine bir kitap, kimine bir film vermiş. Bunu yaparken size oyunun temasını da açıkladı mı?

Evet ne yapacağı konusunda çok netti ama benim karakterim konusunda değildi. Bana verilen görev Küçük Prens’ti. Oyunda Küçük Prens değilim ama içimde hala ona dair bir hissiyat var. Yaptığım şeyde Küçük Prens ile bir bağlantı kurdum ve kendi Küçük Prens’imi yarattım. Küçük Prens’in neden orada olduğu gibi şeylerle ilgili cevaplar artık benim yorumum. Ama istediği şeyde, savaş ile ilgili bir performans yapma konusunda çok netti. Çin’de yaptığımız bir toplantıdaydı ve herkese bir rol verdi. Kai ve Bawa’nın rolleri konusunda çok netti. Bana kuşların davranışlarına odaklanmanı istiyorum dedi. Bu çalışmayı daha sonra herhangi bir şekilde yorumlayabilirdim ama taklit yapmak istemiyordum, bir kuş gibi davranmaya çalışmaktan hoşlanmıyorum. Yaptığım şeyde kuş davranışlarının özellikleri var ama insanların bunu açıkça gördüklerini zannetmiyorum. Yavaş yavaş küçük bağlantılar oluşuyor, çok uzun sürede yavaş yavaş inşa ediliyor, yaptığım şeye sürekli bir şeyler ekleyerek ona bir yaşam kazandırıyorum.

Yani bağlam ile ilişki adım adım kuruluyor...

Kesinlikle, hem provalarda böyle hem de performansın icrası boyunca devam ediyor. Hala eklediğim, değiştirdiğim, yaptığım küçük şeyler var. Çok fazla değişmiyor ama dünyanın güçlenmesini, odak noktamı korumamı sağlıyor.

Neden bu kadar çok farklı ülkede prova yaptınız?

Çünkü çoğunlukla turnedeyiz... Eugenio böyle şeyleri seviyor, çünkü bizi bir araya getiriyor, küçük bir mekanda beraber yaşıyoruz. Turne sadece gezi zamanı değil, bizi bir ortama sokuyor. Sadece biz varız ve performansa konsantre olmuş durumdayız. Holstebro'dayken çok fazla evrak işimiz oluyor. Prova salonundan dışarıya adım attığımız anda “iş” zamanı başlıyor, insanlar geliyor şunu imzalamam lazım, şunu araman lazım demeye başlıyorlar... Burada değilken çalışma düzenimiz farklı oluyor, sabah altıdan akşam yediye sekize kadar çalışıyoruz –tabii ki aralarla, yemek yiyoruz! Son derece konsantre olabildiğimiz bir zaman oluyor, bu zamanları çok seviyorum, burada çalışmayı da çok seviyorum ama dediğim gibi burada bölünmeler olabiliyor.

İzleyicinin yerleşiminin onlarla kurduğunuz ilişkiyi etkilediğini düşünüyor musunuz? Mesela The Tree oyununda izleyici nehir alanı biçiminde konumlanırken Ode to Progress oyununda ön cephede konumlanıyor. Bunlar arasındaki fark bir oyuncu olarak sizi nasıl etkiliyor?

Evet çok farklı, ama biri diğerinden daha iyi ya da daha kötü değil, ikisi de benim hoşuma gidiyor. Nehir alanı şeklindeki yerleşimi yaptığımızda izleyicilerin bir tarafı izlediklerini ve diğer tarafta ne olduğunu merak ettiklerini hissedebiliyorsun, bunu biliyorum ve gayet farkındayım ama yine de yaptığım her şeyi ön cephede konumlandıklarındaki gibi yapmam gerekiyor. Ode to Progress'te izleyici ile yakın olduğum, bağlantı kurduğu tek an oyunun sonunda onlara doğru düştüğüm zaman, ama bu The Tree'deki gibi sürekli bir ilişki olmuyor. İzleyici yalnızca izlemiyor, tepki de gösteriyor. Doğrudan oyuna dahil edilmiyorlar ancak bir şey olabileceğinin daha çok farkındalar. Özellikle The Tree'de beyaz perdeler insanların üzerine geldiğinde ve kafalarından geçtiğinde, “bu performansa dahil olmaya davet ediliyorum” algısı oluşuyor. Nerede hangi mekanda olduklarına dair algıları değişiyor. Pasif bir izleyici algısı son derece aktif bir katılımcıya dönüşüyor. Bu his ayrıca izleyicilerin birbirlerinin tepkilerini görebilmeleri ile de ilgili. Etrafınıza bakmanıza gerek yok karşıya bakarak

oyunu izlerken diğer izleyicileri de görüyorsunuz. Nehir alanı ile ilgili Eugenio'nun sıklıkla dikkat çektiği bir konu da Şu; bir karakteri izliyorsunuz ve bir sonraki sefer başka bir karakteri izleyebilirsiniz çünkü sahnede çok zamanlı izleme olanağı var. Sürekli faklı Őekillerde zevk alabileceğiniz anlar bulunuyor.

The Tree oyunun kitapçığında kırmızı burunlar ile ilgili bir tartışma olduğunu gördüm. Son noktada kırmızı burunların size ve performansına nasıl bir etkisi olduğunu düşünüyorsunuz?

Örneğin provada kırmızı burnu her zaman takmıyorum ama taktığımda bir Şeyler değişiyor çünkü bu devam eden bir sürecin parçası. Kostüm, aksesuar... her Şeyin bir sırası var ve burun eklediğim son Şey. Karakterimi deđiŐtirmiyor ancak gerçekten de bir Şey ekliyor, varlığının gayet farkında olduğum bir Şey ve performans boyunca benimle olmak zorunda. Burnuna yapıŐık olduğu için son derece farkında olduğun bir gerilim ekliyor. Doğrudan karakterime etki etmese de yeni bir düzlem yaratıyor. Çok hafif, onu artık hissetmiyorum ve görmüyorum. İlginçtir ki artık arkadaŐlarımınkileri de görmüyorum sadece o karakterleri görüyorum. İzleyici üzerinde bir etkisi olduğunu kabul ediyorum. İzleyicinin bakıŐını değiştiriyor ve kafasında “neden kırmızı burunları var” sorusunu ortaya çıkartıyor. Bu konu hakkında aramızda çok fazla konuŐmadık ama bence kırmızı burun takan palyaçolar kliŐesini hatırlatıyor ve sahnede olan biteni başka bir bağlama taşıyor çünkü tabii ki karakterlerin hiçbiri palyaço değil. Ama kırmızı burunları kullanmak başka bir düşünce biçimi ekliyor ve pek çok insan bunu palyaolarla iliŐkilendiriyor. Sanırım burunlar ve olan biten arasındaki çeliŐkiyi izlediğinde tam olarak anlamasan da sorular soruyorsun, bu nedenle kullanıŐlı. Başka bir Şey de olabilirdi, göze takılan bir yama mesela, bunların hepsi seçim ama rastgele seçimler değil. Bali'ye giderken Eugenio benden kırmızı burunlar almamı istedi ve ben de alıp götürdüm. zerine fazla konuŐmadık, en son provada “elimde bu kırmızı burunlar var, prova için takalım” dedi. Herkes taktı ve burunlar kaldı. Burunların işe yaramasından çok memnundu, ona göre sahnede gerçekten bir Şey olmuŐtu ve izleyici için de etkili olacağına inanıyordu.

Ekleme istediğiniz bir Şey var mı?

Dün birisi bana “Odin Haftası bitiyor artık boş olacaksın, çok mutlu olmalısın” dedi. Odin yaşamında bu yaptıklarımız bizim için çok önemli. Pedagoji ya da bunun gibi şeyler anlamında değil, bu bizi uyaran bir alan. Öğretirken, öğrettiğim insanlar bana başka hiç kimsenin veremeyeceği bir şey veriyorlar. Bunu kendi kendime yapamam. Odamda oturup bir şey öğretemem, bu kişiden kişiye iletişim ile mümkün olan bir şey. Bağlantılarımız, temas kurduğumuz gruplar sayesinde hayatımın 42 yılında tanışmadığım kadar çok insanla son 13 yılda tanıştım. Bu insanların Odin’den hoşlanmaları ile ilgilenmiyorum, daha çok insanlarla iletişim kurup onların neler yaptıklarını görmek beni etkiliyor. Dünyanın pek çok yerinden gruplarla tanışıp onların performanslarını gördüğünüzde bütün dünyayı görmenize gerek kalmıyor. Son derece farklı kültürel ve estetik değerleri, özellikleri var... Sadece seyahat eden bir insan gerçek dünyayı görme fırsatına sahip olamayabilir. Bence bizi yeniden doğuran şey bu. Kesinlikle işimi seviyorum, çalışma arkadaşlarımı seviyorum, Eugenio ile çalışmayı seviyorum..

Ek C: Julia Varley ile Odin Tiyatrosu'nda Oyunculuk Çalışmaları Konulu Görüşme - Eylül 2020 / Holstebro

Dila Okuş: “Gerçek eylem”i nasıl tanımlarsınız? Oyunculuk çalışmalarında bir hareket hangi noktada eyleme dönüşüyor?

Julia Varley: Bana göre eylem, torsodaki kas tonusunda değişim yaratan şeydir. Bir imge ya da amaç ile bağlantılı olabilir. Ya da basitçe başımı kaldırabilirim (gösteriyor), ne yaptığımı sorarsan, cevabım “başımı kaldırma eylemini icra ediyorum” olur. Torso dahil olmadığında, yaptığım şey hareket olarak kalır. Bir atölye yaptığımda genelde şöyle bir örnek veriyorum: katılımcılardan bir şeyi alıp yere koymalarını istiyorum, genellikle oyuncular bir şeyi “-mış gibi” yaptıklarında bu sadece bir hareket oluyor, eylem icra etmiş olmuyorlar. Daha sonra yaptıkları şeyi tekrarlamalarını ve bunu yaparken sırtlarında ne olduğunu düşünmelerini istiyorum. Bu noktada yaptıkları şeyin farkına varıyorlar ve küçük bir parlama meydana geliyor, oysa ki sadece hareketi yaptıklarında hiçbir şey olmuyor. Bu yüzden bir oyuncu için bir şeyin nasıl yapılacağı sorusunun yanında asıl önemli olan torsoyu dahil edebilmek, böylelikle yapılan şey eyleme dönüşüyor. Tabii ki oyunculuk çalışmalarında, akrobasi gibi çalışmalarda hareketin gerektirdiği şeyi yapmak yeterli, aksi halde kendinizi sakatlayabilirsiniz. Ama oyuncu için en küçük hareketlerde bile eylemin nasıl icra edileceğini bilmek önemli.

Bir performans için çalışma yaparken ilk başta fiziksel bir skor hazırlıyorsunuz ancak performansın bir bağlamı var. Performansın bağlamı ile hazırladığınız fiziksel skor nasıl birleşiyor?

Bağlamdan kastımızın ne olduğuna göre değişir. Bağlam bir mekan, bir hikaye, diğer oyuncuların varlığı ya da ışık olabilir... Bağlamı oluşturan pek çok farklı şey var. Hatta bazen oyuncu materyal oluşturmak için bağlamı bir başlangıç noktası olarak alabilir. *Andersan's Dream* oyununun çalışmalarına başladığımızda Eugenio oyundaki temalardan birinin yaşlı insanlar olacağını söylemişti. Yaşlı insanların resimleri olan kartpostallardan hareketle bir eylemler dizisi oluşturabilirdim ya da bambaşka ve son derece kişisel, merakımı cezbeden bir şeyle de başlayabilirdim. Hazırladığım eylemler dizisi başka oyuncularla, metinle, kostümle ya da mekanla iletişime geçtiğinde ise bunların hepsi birbirini etkiliyor. Benim yaptığım şey bağlamı, bağlam da yaptığım şeyi

nasıl yapacağımı etkiliyor. Çünkü metnin ayrı bir ritmi var, bir fiziksel skoru metinle birleştirdiğinizde skoru metne adapte etmelisiniz, her zaman materyalinizi adapte ettiğiniz bir aşama vardır.

Gerçekleştirdiğimiz oturumlardan birinde Eugenio sizden içinde bulunduğumuz mekanı gözlemlemenizi ve bir skor oluşturmanızı istedi. Bir sonraki aşamada ise yaptığınız şeyin ona “bir şey söylemesini” istedi ve icranız değişti. Bu noktada tam olarak ne yaptınız?

Hatırladığım kadarıyla önce fiziksel yapmamı, sonra bedenselleştirmem için tekrarlamamı istedi. Bedenselleştirdiğin ve hatırlayabildiğin zaman başka görevleri de eklemeye hazır hale gelirsin. Bana bir şey söylesin dediğini tam olarak hatırlayamıyorum ama bu genellikle bir ritim sorusudur. Sürekli aynı ritimdeyseniz, yaptığınızın bir şey söylemesi zorlaşır, ama ritmi çeşitlemek bir anda başka bağlantıların kurulmasına yol açar. Eylemi icra ederken ritmin hafifçe değişmesi bile eylemimde hareketin arkasında başka bir şey olduğunu gösterir. Bu “başka bir şey”in ne olduğunu bilmek zorunda değilim ama izleyici olarak size başka bağlantılar veren bir mantık olduğunun farkına varırsınız. Bu nedenle bana göre bu genellikle bir ritimle çalışma meselesidir, fiziksel gerilimlerin yumuşak çeşitlemeleriyle ilgilidir. Çeşitlemeleri biraz daha sert ya da daha yumuşak yapabilirsiniz, çünkü hayatta da yaptığımız her şey her zaman farklıdır. Bu nedenle fiziksel bir skoru icra ederken ilk seferden ya da birkaç tekrardan sonra, biraz daha özellik kazanmasını sağlamak için ritme ve enerji niteliğine küçük detaylar ile farklılıklar eklenebilir.

Bazı performanslarınızda maske kullanıyorsunuz ya da mesela Ave Maria’da yüzünüzü örtüyorsunuz. Bunun izleyici ile ilişkinizi nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?

Maske ve örtü birbirinden çok farklı. Maske başka bir yüz, örtü ise yüzünüzü gizliyor. Mr Peanut⁴⁷’ta gözlerim başka bir yüzün gözleri içinde yaşıyor, etrafı maskenin gözleri içinden görüyor. Mesela çapraz yöne bakmak için dizlerimi kırmam gerekiyor. Dizlerimi Mr. Peanut gibi kırdığımda ise, sen de izleyici olarak o yöne bakman

⁴⁷ *The Castle of Holstebro* oyununda Julia Varley’in canlandığı karakterin adı.

gerektiğini anlıyorsun ve fiziksel algımı değiştiriyorum. Eğer başarılı olursan izleyici maskeyi gerçekten izler. Ama örtü farklı, çünkü örtüde izleyici arkada bir şey olduğunu biliyor ama gözlerini göremiyor. Gözler bilginin iletildiği enerji için çok önemli bir kaynak. *Ave Maria*'da örtü yüzünden genellikle gözlerim kapalı oynuyorum çünkü gözlerimi o şekilde kullanmıyorum. Geri kalan her şey çok daha güçlü olmak zorunda çünkü çok önemli bir araçtan yoksun kalıyorsunuz. İzleyici için de yüzümü görememenin zor olduğunu biliyorum. Bir yandan zor ama bir yandan da performansın teması bu; ölüm, yaşamın yokluğu. *Ur-Hamlet*'te oynadığım karakter de görmüyordu, seninle konuşurken gözlerimi hep farklı yönlere çeviriyordum, bu da gözleri kullanmanın bir başka yolu. Mr. Peanut başta bir sokak performansı karakteriydi. Bu yüzden sevdiğim pek çok farklı şeyi yapmama izin veriyordu, maskeliyken maskesiz olduğumdan çok daha özgür hissediyordum. Kapalı mekan performansında iş değişti. Kapalı mekanda izleyici ile ilişkide göstergeler çok daha belirli Mr. Peanut'un kapalı mekanda nasıl var olacağı benim için bir meydan okumaydı.

Tek kişilik performanslarınızda izleyici sahnenin ön tarafında, grup performanslarında ise nehir alanı biçiminde konumlanıyor. Bu iki yerleşim biçimi sizi nasıl etkiliyor?

Tek kişilik olduğunda her zaman sahnedesin ve her zaman ilginin merkezindesin. İzleyiciye “tamam şimdi başka bir şeye bakın” diyemezsin. İlişki bir şekilde her zaman tek cepheli. Kumpanya oyunlarında ise izleyici nereye bakacağını seçebiliyor. Biz bir yerin merkez olmasına karar verip sesler yaparak dikkatlerini oraya çekmeye çalışıyoruz ama isterlerse başka yere de bakabilirler. Sahnede çok sayıda oyuncu var, her zaman dikkat odağında değilsin ve çoğunlukla sen de dikkatini başka bir oyuncuya veriyorsun. Bu aynı zamanda bir teknik meselesi, eğer dikkatin odağında sadece sen varsan tek bir yöne doğru nasıl konuşacaksın? Mesela *The Skeleton of the Whale*'de hem seninle konuşuyorum, hem seninle hem de seninle (farklı yönleri gösteriyor). Farklı yönleri dikkate almak zorundasın. Bence bu izleyici için daha fazla şey değiştiriyor çünkü izleyiciler yalnızca oyuncuları değil, diğer izleyicileri de görüyorlar, neye tepki gösteriyorlar, nereye bakıyorlar... İzleyici bir topluluk olma hissini daha güçlü paylaşıyor. Ön cephede konumlandığında kendini izole edebilirsin, karanlıkta kendinle baş başa olabilirsin. Grup performanslarında ise diğer izleyicilerin de

farkındasın ve böylece bir izleyici olduğunun, tepkilerinin başkaları tarafından görüldüğünün farkına varıyorsun. Bu yüzden izleyici için çok şey değiştirdiğini düşünüyorum.

The Tree oyunun kitapçığında kırmızı burunlar ile ilgili bir tartışma olduğunu gördüm. Son noktada kırmızı burunların size ve performansa nasıl bir etkisi olduğunu düşünüyorsunuz?

Bu tür temalardaki performanslar çok çok zor. Tamamen kabul edilemez, insanlık dışı, korkunç şeyler hakkında konuşuyoruz. Palyaço burunları bir mesafe katıyor ve böylece söylediğimiz şeylerin söylenebilmesini melodramatik olmadan, daha mümkün kılıyor. İzleyiciye “tamam bunu kabul ediyorum, bunu kabul etmiyorum” deme şansı sunuyor. Bir mesafe unsuru katıyor, bu nedenle yararlı buluyorum. Oyuncu için çok fazla şey değiştirdiğini düşünmüyorum, ki benim kullandığım burun diğerlerinden farklıydı. Burnum çok küçük olduğu için yapıştırdıktan üç saniye sonra düşüyordu, ben de yapıştırmaya çalışmaktan vazgeçtim. Ayrıca şu anda kullandığım ipli burun 18 yaşında İtalya’da politik tiyatro yaparken kullandığım burun, hala aynısı. O yüzden bir şekilde beni tiyatroya başladığım ilk yıllarda yaptığım aktiviteye bağlıyor, bir palyaço sahnemiz vardı ve o burnu kullanıyordum. Bu benim küçük kişisel hikayem. Ama teknik olarak zor nefes almak ve terlemek dışında büyük bir farklılık yaratmıyor. Bir de Parvathy ile ilgili bir tartışma yaşadık çünkü başta Parvathy ve Elena da burun takıyorlardı ama daha sonra Parvathy Hindistan’da önemli bir ruhani rehber rolüne sahip olduğu için insanların burnu takmasını kabul etmelerinin zor olacağını söyledi, *clown* geleneği sebebiyle bizim kullanma biçimimizden değil. Biz de iki hikaye anlatıcısının burun takmaması gibi bir çözüm bulduk. Böylece hikaye anlatıcıları ile diğer karakterler arasında da bir farklılık oluştu. Karakterler gerçek karakterler, var olan insanlar ama burun şunu söylüyor: “Evet, karakterler gerçekler ama izlediğiniz bir tiyatro”.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Dila Okuş
Doğum Yeri ve Tarihi : İstanbul – 07.02.1989

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi :Boğaziçi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi
Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü
Yüksek Lisans Öğrenimi : Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Yüksek Lisans
Programı

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar ve Tarihleri:

2017 Temmuz - CULTHEATER - Kültür ve Tiyatro Araştırmaları Derneği
(Dernek Başkanı / Proje Koordinatörü)
2018 Eylül – 2019 Haziran Kadir Has Üniversitesi Film ve Drama Yüksek Lisans
Programı Öğrenci Asistanı
2018 - ... IKARUS Stage Arts / Odin Tiyatrosu & Nordisk
Theaterlaboratorium - Oyuncu
2015 Eylül – 2016 Nisan Toplum Gönüllüleri Vakfı (TOG) / Gençlik Araştırmaları
ve Politikalar Departmanı - Genç Kadın Fonu
Koordinatörü
2015 Ocak – 2015 Eylül Toplum Gönüllüleri Vakfı (TOG) / Küresel İlişkiler
Departmanı – Proje Asistanı
2014 - Tiyatro İLK YAZ / Oyuncu
2013 - 2014 Terakki Vakfı Okulları Özel Şişli Terakki Lisesi – Tiyatro
Eğitmeni
2012 - 2014 BGST (Boğziçi Gösteri Sanatları Topluluğu) / Tiyatro -
Oyuncu

İletişim

E-posta Adresi : dilaokus@gmail.com