



KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
FİLM VE DRAMA PROGRAMI

**ÇAĞDAŞ OYUNCULUK ÇALIŞMALARINDA
SOMATİK UYGULAMALAR VASITASIYLA
ENGELSİZ BİR BEDEN DRAMATURJİSİ İNŞA ETMEK**

BURCU BACANAK ŞAHİN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İSTANBUL, NİSAN, 2023



Burcu Bacanak Şahin

Yüksek Lisans Tezi

2023

**ÇAĞDAŞ OYUNCULUK ÇALIŞMALARINDA
SOMATİK UYGULAMALAR VASITASIYLA
ENGELSİZ BİR BEDEN DRAMATURJİSİ İNŞA ETMEK**

BURCU BACANAK ŞAHİN

DANIŞMAN: DOÇ. DR. ZEYNEP SİREL GÜNSÜR YÜCEİL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

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, Nisan, 2023

ONAY

BURCU BACANAK ŞAHİN tarafından hazırlanan **ÇAĞDAŞ OYUNCULUK ÇALIŞMALARINDA SOMATİK UYGULAMALAR VASITASIYLA ENGELSİZ BİR BEDEN DRAMATURJİSİ İNŞA ETMEK** başlıklı bu çalışma jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS TEZİ** olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Zeynep Sirel Günsür Yüceil (Danışman)

Kadir Has Üniversitesi

Dr. Özlem Hemiş

Kadir Has Üniversitesi

Prof. Dr. İhsan Kerem Karaboğa

İstanbul Üniversitesi

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. Mehmet Timur Aydemir

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

Onay Tarihi: 10/04/2023

ARAŞTIRMA ETİĞİ VE YAYIN YÖNTEMLERİ BİLDİRİMİ

Ben, BURCU BACANAK ŞAHİN;

- Hazırladığım bu Yüksek Lisans Tezinin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntıların kaynaklarını kurallara uygun biçimde belirttiğimi;
- Bu Yüksek Lisans Tezinin başka bir eğitim kurumunda bir derece veya diplomaya sunulan veya kabul edilen herhangi bir materyal içermediğini;
- "Yükseköğretim Kurulu Etik Davranış İlkeleri" uyarınca hazırlanan "Kadir Has Üniversitesi Akademik Etik İlkeleri"ni takip ettiğimi onaylıyorum.

Buna ek olarak, bu çalışma ile ilgili ortaya çıkabilecek herhangi bir usulsüzlük iddiasının, üniversite mevzuatına uygun olarak disiplin işlemi ile sonuçlanacağını kabul ediyorum.

Burcu Bacanak Şahin

10/04/2023

TEŞEKKÜR

Öncelikle Film ve Drama Yüksek Lisans Programı çatısı altında oyuncularını, yönetmenleri ve yazarları bir araya getiren ve disiplinlerarası yaklaşımıyla bizlere diğer alanlarla temas hâlinde kendimizi geliştirme fırsatı sunan Kadir Has Üniversitesi ailesine teşekkür etmek isterim. En karmaşık teorik konuları bile sade ve gündelik bir dille anlatarak oyunculuğun akademik yönüne olan merakımı artıran ve uygulamalı dersleriyle hem oyuncunun hem de metnin dramaturjisini oya gibi incelikte işleyerek oyunculuğa daha farkındalıklı bakmamı sağlayan sevgili hocam Prof. Dr. Çetin Sarıkartal'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Anın içine dalıp gerçekten dinlemeyi deneyimlememi sağlayan ve tez çalışmamı nokta atışı önerileriyle destekleyen danışman hocam Doç. Dr. Zeynep Sirel Günsür Yüceil'e; önceden bir şeyleri tasarlamadan öylece oynamanın basit görünen ama cesaret isteyen bir iş olduğunu anlamamı sağlayan hocam Bülent Emin Yarar'a; yoğunluktan devam edemesem de girebildiğim birkaç dersinde detaylı ve dolu dolu içeriği bir hikâyeye anlatıcısı gibi keyifle anlatışına hayran kaldığım hocam Dr. Oğuz Arıcı'ya çok teşekkür ederim. Sanatsal tasarımın yaratıcı, felsefi ve teorik yönleri arasındaki bağlantıları kurmamızı sağlayıp bizleri doğrudan iş üretmeye teşvik eden, enerjisine hayran olduğum hocam Doç. Dr. İnci Eviner'e; sanat ile tasarım tarihinin kesiştiği noktada bizleri âdeta bir zaman yolculuğuna çıkararak ve sınıf içi tartışmalarla, sunumlarla, gezilerle derse dâhil ettiği öğrencilerine meslektaşısı gibi yaklaşan hocam Doç. Dr. Ayşe Ereğ'e her şey için çok teşekkür ederim. Tez savunma jürimde bulunan Prof. Dr. İhsan Kerem Karaboğa'ya ve Dr. Özlem Hemiş'e sordukları zihin açıcı sorular ve yaptıkları değerli yorumlar için ayrıca çok teşekkür ederim. Hem ders döneminde hem de tez yazım sürecinde uzun zaman sonra sınıf arkadaşlığı hissini yaşamamı sağlayan Şükran Çakmak'a ve Barış Arman'a paylaşımları ve destekleri için minnettarım.

Dolu dolu geçirdiğim iki sene boyunca hem teorik olarak hem de oyun tasarımı ve sahne çalışmaları anlamında ilk kapsamlı eğitimimi aldığım, oyuncu olarak da bana performatif oyunculuğu deneyimleme fırsatını sunan Studio Oyuncuları'nın yeri benim için çok ayrıdır. Değerli hocalarım Şahika Tekand'a, Esat Tekand'a, Tulu Ülgen'e, Deniz Karaoğlu'na, Gizem Bilgen'e ve Verda Habif'e bana kattıkları her şey için çok teşekkür ederim. Studio'da birlikte oyun oynama şansı bulduğum, ortak sanatsal yaratım yapmanın

acı/tatlı yönlerini paylaştığım ve isimlerini tek tek yazamayacağım kadar çok fazla sayıda oyuncu arkadaşımın birlikte deneyimlediğimiz her an için çok teşekkür ederim.

Hayatın her alanında olduğu gibi tez yazdığım yoğun dönemde de üzerimdeki yükü hafifletmek için ellerinden geleni yapan, manevi desteklerini her daim arkamda hissettiğim ve yüksek enerjilerine hayran olduğum canım annem Tülin Bacanak'a ve canım babam Yunus Bacanak'a her zamanki gibi minnettarım. Hayatın iyi veya kötü tüm dönemeçlerinde yanımda olan, her kararımdaya beni destekleyen ve bir ayna gibi dürüstçe ilişki kurabildiğim nadir insanlardan biri olan sevgili eşim Sedat Şahin'e yoldaşlığı için çok teşekkür ederim. Doğduğu günden bu yana kendi büyürken beni de büyüten, birlikte geçen her günümüzde hayata dair yepyeni farkındalıklar kazanmamı sağlayan, evimizin neşesi, canım kızım Bilge'ye varlığı için minnettarım. Umarım bir gün bu tezi okuma fırsatı bulur ve her ne alanda olursa olsun engel tanımayan, çok daha yaratıcı ve kapsamlı işler yapmasında ufak da olsa bir katkısı dokunur bu çalışmanın.

ÇAĞDAŞ OYUNCULUK ÇALIŞMALARINDA SOMATİK UYGULAMALAR VASITASIYLA ENGELSİZ BİR BEDEN DRAMATURJİSİ İNŞA ETMEK

ÖZET

Çağdaş tiyatronun yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren postdramatik olarak adlandırılan bir yaklaşıma doğru evrilmesiyle birlikte tiyatronun diğer tüm unsurlarında olduğu gibi oyunculuk alanında da yaratıcı olasılıkların sınırsız şekilde deneyimlendiği bir döneme girilmiştir. Metnin ve yazarın boyunduruğundan kurtulan oyuncu bedeni, karakterin temsilcisi olmanın ötesine geçerek doğrudan kendisini sunmasını, şimdi ve burada mevcut olmasını sağlayan, yaratıcı bir bedenleşmiş deneyime kendisini açmaya başlamıştır. Bununla birlikte, çağdaş oyunculuk yaklaşımlarının gündelik-dışı davranışa yaptıkları vurguya paralel olarak farklı özelliklere sahip bedenlerin kendi sınırları ve kısıtlılıkları içerisinde oyunculuğu deneyimlemesi mümkün hâle gelmiştir. Engelli olarak adlandırılan bedenlerin gündelik hayatın içindeki eşitsizliklerden kaynaklı olarak sürekli gündeliği aşan bir performans göstermesi gerektiği düşünüldüğünde, oyuncu olarak bu postdramatik yeni oyunculuk paradigmasına doğal olarak yatkın oldukları görülmektedir. Beden/zihin birliğine dayanan ve –“engelli” olsun veya olmasın- herkesin kendi bedensel çalışmasını özgün ve özgür bir keşif alanına dönüştürebileceğini iddia eden somatik uygulamaların oyunculuk çalışmalarına dâhil edilmesiyle engelleri aşmanın ötesinde bizzat engel fikrinin kendisini ortadan kaldırmak mümkündür.

Anahtar Sözcükler: Postdramatik, Tiyatro, Oyunculuk, Mevcudiyet, Bedenleşme, Gündelik-Dışı Davranış, Engellilik, Beden Dramaturjisi, Somatik Uygulamalar, Beden/Zihin Birliği

CONSTRUCTING A BARRIER-FREE BODY DRAMATURGY
THROUGH SOMATIC PRACTICES IN CONTEMPORARY ACTING

ABSTRACT

As the contemporary theater has evolved into an approach called postdramatic by the second half of the twentieth century, we have entered a period in which creative possibilities are experienced unlimitedly in the field of acting, as in all other elements of theater. The body of the actor, freed from the yoke of the text and the author, has begun to open itself up to a creative embodied experience that allows it to go beyond being the representative of the character, directly present itself, and be present in the here and now. Moreover, parallel to the emphasis of contemporary acting approaches on the extra-daily behavior, it has also become possible for bodies with distinctive characteristics to experience acting within their own limits and constraints. Considering that the so-called disabled bodies need to constantly perform beyond the everyday due to the inequalities in everyday life, it is seen that they are naturally predisposed to this postdramatic new acting paradigm as actors. It is possible to eliminate the idea of disability itself, beyond overcoming obstacles, by incorporating somatic practices into acting practices, which are based on the unity of body/mind and claim that everyone - whether “disabled” or not - can transform their own bodily work into a unique and free field of discovery.

Keywords: Postdramatic, Theater, Acting, Presence, Embodiment, Extra-Daily Behavior, Disability, Body Dramaturgy, Somatic Practices, Body/Mind Unity

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
1. GİRİŞ.....	1
2. “ENGELLİ” BEDENİN GÜNDELİK HAYATTAKİ TEMSİLİ.....	6
2.1 Engelli Çalışmalarının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi.....	6
2.2 Engellilik Modelleri.....	10
2.3 Engelli Kavramının Eleştirisi ve Beden Odaklı Bir Yaklaşım.....	13
3. POSTDRAMATİK TİYATRO VE YENİ OYUNCULUK PARADİGMASI.....	19
4. “ENGELLİ” BEDENİN TİYATRODAKİ TEMSİLİ.....	31
4.1 “Engelli” Bedenlerin Temsiline Giriş.....	31
4.2 (“Engelli”) Oyuncunun Paradoksu.....	41
4.3 “Engelli” Bedenin Zamanla ve Mekânla İlişkisi.....	48
5. BEDENLEŞME VE SOMATİK BEDEN UYGULAMALARI.....	55
5.1 Bedenleşmiş Oyunculuk.....	55
5.2 Somatik Beden Uygulamaları.....	62
5.2.1 Feldenkrais metodu.....	66
5.2.2 Alexander tekniği.....	69
5.2.3 Laban/Bartenieff hareket çalışmaları.....	73
6. SONUÇ.....	77
KAYNAKÇA.....	85
ÖZGEÇMİŞ.....	88

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 4.1 "Congress of Freaks" - P.T. Barnum's Traveling Freak Show, New York City, 1924.....	31
Şekil 4.2 Candoco'nun "Face In" (2017) adlı işinden. Koreograf: Yasmeeen Godder	35
Şekil 4.3 The Cost of Living (2004) filminin son sahnesi.....	37
Şekil 4.4 One Breath is an Ocean for a Wooden Heart (2007) - Lisa Bufano (sağda) ve Sonsheree Giles (solda).....	38
Şekil 4.5 Farklı Bedenlerle Dans (2000) – İstanbul. Koreograf: Tuğçe Tuna.....	38
Şekil 4.6 Mary Duffy'nin 1987 tarihli "Cutting the Ties that Bind (Heroes)" adlı fotoğraf serisinden. 1995 yılında yaptığı isimsiz performans bu fotoğraf serisinin canlı hâli gibi düşünülebilir.....	40
Şekil 5.1 İçsel Bağlantısallık + Dışsal İfadesellik = HEDEF (Hackney, 2002, s. 37)	74

KISALTMALAR LİSTESİ

- akt. : aktaran
Bkz. : bakınız
Çev. : çeviren
Der. : derleyen
s. : sayfa
ss. : sayfalar
vb. : ve benzeri



1. GİRİŞ

Engeller hayatımın her alanında dikkatimi çeken ve aslında deneyimlemekten de keyif aldığım önemli temalardan biri olmuştur. Gerek psikolojik sorun veya sosyal kaygı anlamında gerekse doğup büyüdüğüm yerin ekonomik, kültürel veya coğrafi kısıtlılıkları anlamında hep bir engelin ardında olduğumu ve onu aşmam gerektiğini düşünmüşümdür. Özellikle görünür olmakla ve iletişim kurmakla ilgili yaşadığım yoğun kaygılara rağmen, oyunculukla ilgili yaptığım ilk amatör denemelerde engellerin nasıl çabasız şekilde yok olduğunu gördüğümde çok şaşırılmıştım. “Ben” dediğim ve iyi/kötü her yönüyle özdeşleştiğim kişiliğimin biraz olsun dışına çıkma fırsatı bulduğum için, yani kişilik engelini aşabildiğim zaman oyunculüğün ne kadar özgürleştirici bir alan olduğunu keşfetmiştim. Kendimi engelli hissetmediğim tek yer bedenimdi belki de. Vücudumun ve zihnimin tüm parçaları standart şekilde işlevini yerine getirebildiği için yani fiziksel ya da zihinsel olarak “engelli” olmadığım için bedensel anlamda önüme ne gelirse, aklıma ne düşerse yapabileceğimi düşünürdüm. Ta ki yüksek lisans eğitimimin ortasında önce hamileliği sonra da yeni anne olarak bebeğimle yaşamayı deneyimleyene kadar. O noktada önce hamile ve lohusa bedenimle oyunculuk alanındaki engellere takıldım; anlam üreten, kısıtlı şekilde hareket ettirebildiğim hamile bedenimle ve emzirme döneminde âdeta bedenimin bir uzantısı hâline gelen küçük bebeğimle ilgilenirken oyunculuk yapamayacaktım. Sonra bebeğimle birlikte, oturduğumuz semtin bol yokuşlu, dar kaldırımlı, girintili çıkıntılı yollarında bebek arabası kullanırken istediğim yere, istediğim zaman, istediğim gibi gidemeyeceğimi gördüm. Rampası olmayan bazı yollara ve mekânlara hiç giremiyordum mesela. Bir yandan engelli olarak adlandırılan bireylerin gündelik yaşam pratiklerine benzer şeyler deneyimlediğim için büyük bir farkındalık yaşadım. Bir yandan da engelli değil “engellenmiş” olduğumu anladım aslında. Bana veya bedenime içkin bir engel yoktu aslında; gündelik hayatın her alanının tek tip bir yapabilirliğe uygun şekilde tasarlandığını fark ettim. Her ne kadar erişilebilirlik kavramı altında engelli, hamile, yaşlı gibi kategorilere sığdırılan kişiler için çeşitli imkânlar yaratılmış olsa da bunlar çoğunluk düzeninin kıyısına köşesine iliştilmiş yamalar gibi görünmeye başladı gözüme. Tüm bu sorgulamaların ötesinde herkesin aslında bir “engelli adayı” olduğuna dair söylenegelen o klişe sözün de ne kadar yerinde bir söz olduğunu anladım. Tüm bu sorgulamalar bir noktadan sonra engelli bedenimle oyunculuk deneyimi

üzerine düşünmeye ve okumaya sevk etti beni. Sonuç olarak, bu tez çalışmasında engelli bedenlerin nasıl engelsiz bedenleşmiş bir oyunculuk deneyimi yaşayabileceklerini anlatmaya niyetlendim. Tez boyunca kullanılan “engelli”, “engelli kişi”, “engelli beden” gibi ifadelerin tümü yaygın kullanımı ifade edecek şekilde, yalnızca anlaşılır olmak adına kullanılmaktadır. Öte yandan, tezin ana fikri ve temel yaklaşımı doğrudan engel fikrinin kendisini hedef almakta ve engelli tanımını baştan reddetmektedir. Bu nedenle, bu karşıtlığı ifade etmek ve bunu okuyucuya her seferinde hatırlatmak üzere, özellikle ana ve alt başlıklardaki uygun yerlerde engelli ifadesi tırnak içerisinde kullanılmıştır. Metin içerisinde ise okuma akışını görsel olarak çok fazla zorlamaması adına, yalnızca engelli ifadesine özellikle vurgu yapılan yerlerde tırnak işareti kullanılmıştır.

Tezin konusu kavramsal olarak postdramatik olarak adlandırılan ve yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, tiyatronun başta oyunculuk olmak üzere bütün bileşenlerinde köklü dönüşümler meydana getiren anlayış üzerine temellendirilmiştir. Bu yaklaşımla birlikte, konvansiyonel tiyatro ve oyunculuk anlayışının oyuncuyu karakterin temsilcisi veya yorumcusu olarak gören, oyuncu bedenini araçsallaştıran bakış açısı kırılmıştır. Bedenleşme (*embodiment*) kavramıyla ifade edilen bu yenilikçi bakış açısıyla birlikte, bedeni zihinden, özneyi nesneden, doğayı kültürden, duyguyu akıldan keskin bir biçimde ayıran Kartezyen düalist dünya algısı da etkisini yitirmeye başlamıştır. Oyuncu artık kendisini karakterin hizmetine adanmış bir aracı olmaktan çıkıp, bizzat kendisini sunan, sahnede bizzat mevcut olan, bedenini yaratıcı bir oyun alanı olarak keşfeden ve kendi yöntemlerini bulma özgürlüğüne sahip otantik bir özne hâline gelmiştir. Modern ve postmodern öncesinden kalma bedeni kontrol altına almaya, eğitmeye, tek tipleştirilmeye, ehlileştirilmeye dayalı bakış açısı etkisini yitirdikçe; renk, boyut, ritim, işlev, estetik gibi açılardan farklı özelliklere sahip bedenler de kendilerini sahne sanatları alanında ifade edebilmeye başlamıştır. Özellikle engelli bireylerin hem dramatik metinlerdeki hem de sahne üzerindeki mevcudiyetleri sorgulanmaya başlanmıştır. Tiyatro yazını alanında Oedipus, III. Richard, Laura Wingfield gibi engelli karakterler eskiden beri vardır, ancak bunlardaki bedensel engelin karakter psikolojisini metaforik olarak destekleyici birer tercihten ibaret olması engelli çalışmaları alanında çokça eleştirilmiştir. Bu durum göz ardı edilse dahi bu karakterlerin oyuncu seçimleri sırasında engelli oyuncuların uğradığı ayrımcılık (*ableism*) ve büyük çoğunlukla bedensel engeli olmayan oyuncuların tercih edilmesi bir başka eleştiri konusudur. Bununla birlikte, özellikle Avrupa’da ve ABD’de

bu durumu mesele edinip, başlıca tiyatro metinlerini sahnelemek yerine kendi performatif metinlerini yaratıp hem engelli hem de engelli olmayan oyuncularla birlikte çalışan toplulukların sayısı da gün geçtikçe artmaktadır.

Engelli oyuncuların hem sosyal hem de sanatsal alandaki görünürlükleri politik olarak bir var oluş mücadelesine karşılık gelirken, öte yandan engelli olma durumlarının bir noktadan sonra sahne üzerinde görünmez hâle gelmesi de zaruridir. Bu çelişkiyi aşmanın yolu, bedensel engeli estetik yaratımın bir parçası hâline getirerek engelli oyuncunun belirli ilkeler doğrultusunda kendi beden dramaturjisini çalışabilmesi ile mümkün hâle gelebilir. Bu noktada, tiyatro, dans, spor gibi bedensel faaliyetin yüksek olduğu alanlarda etkin bir şekilde uygulanan ve bedenleşme teorisinden beslenerek beden/zihin birlikteliğini amaçlayan somatik beden uygulamaları öne çıkmaktadır. Bu uygulamaların çıkış noktasında da hep bir bedensel sakatlık/engel durumu ilham verici unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Somatik çalışmaların en bilinen örneklerinden olan Feldenkrais Metodu'nun yaratıcısı Dr. Moshé Feldenkrais, bir futbol maçı esnasında dizini kaybedecek kadar ciddi şekilde sakatlanmış ve oldukça riskli olan ameliyat seçeneği yerine kendi bedeni üzerinde çalışmayı tercih ederek tekrar yürümeye başlamıştır. Aynı zamanda oyuncu da olan Frederick Matthias Alexander bir diğer somatik çalışma olan Alexander Tekniği'nin kurucusu olup ciddi ve kronik bir ses kaybı yaşadktan sonra kendi problemini çözebilmek adına tekniğini geliştirmiştir. Ruben von Laban'ın Laban Hareket Analizi adlı çalışmasını daha ileriye götürerek geliştiren, fizyoterapi uzmanı Irmgard Bartenieff de uzun yıllar boyunca başta çocuk felci olmak üzere çeşitli bedensel ve nörolojik sorunların tedavisi için yaptığı çalışmalarını sahne sanatlarında kullanılabilecek bir hareket çalışması olarak tasarlamıştır. Dolayısıyla, tüm bu örnek hikayelerden alınan ilhamla, engelli olsun veya olmasın oyuncu bedeni üzerindeki dramaturjik bir çalışmanın ancak gündelik olanın kesintiye uğradığı, alışkanlıkların kırıldığı ve beden bir keşif alanı olarak deneyimlendiği anda başladığı söylenebilir. Engelli oyuncuların ise gündelik hayatın içerisinde herhangi bir alışkanlık oluşturamayacak kadar çok dış engelle ve eşitsizlikle mücadele ettiği düşünüldüğünde, engelli olmayan oyunculara göre bu postdramatik yeni oyunculuk paradigmasını çok daha kolay içselleştirebilecekleri öne sürülebilir. Dolayısıyla bu tez çalışmasının cevap arayacağı araştırma sorusu şudur: Çağdaş oyunculuk çalışmalarında somatik beden uygulamaları vasıtasıyla “engelsiz” bir beden dramaturjisi nasıl oluşturulabilir?

Tezin temel amacı ise, engelli çalışmaları alanında tartışılan eşitlik, ayrımcılık, görünürlük, erişilebilirlik, katılım gibi kavramların, yine doğrudan bedenün temsiliyle ilgili olan performans çalışmaları alanındaki karşılıkları üzerinde düşünerek, bu iki alanın kesiştiği noktada varlık göstermeye çalışan engelli oyuncuların, somatik beden uygulamaları yoluyla engelin kendisini nasıl estetik bir değere dönüştürebileceklerini tartışmaya açmaktır. Başta tiyatro olmak üzere sahne sanatlarının tüm dallarında, bedenün en üst seviyede yapabilirliği ve oyuncu bedeninin nötr olması gerekliliği hâlâ geçerli görünmektedir. Öte yandan, hayatın her alanında olduğu gibi tiyatrodaki da engelli bireylerin eşit katılım hakkına sahip olması için, oyuncunun bedeniyle ilişki kurma biçiminin de tüm farklılıklara hitap edecek şekilde tasarlanması gerekmektedir. Bedeninin belirli yerlerinde kısıtlı yapabilirliğe sahip, oyuncu için olmazsa olmaz kabul edilen dengeye ve nötrlüğe bedenindeki aksaklıklardan dolayı doğal olarak sahip olmayan engelli oyuncuların bu durumu somatik hareket uygulamaları vasıtasıyla nasıl aşabileceklerine dair bir öneri sunulmaktadır. Ayrıca, çağdaş oyunculuk yaklaşımlarının hemen hepsinde, bedenün gündelik-dışı bir teknikle çalışılmasına yapılan vurgu düşünüldüğünde, engelli bedenlerin doğal olarak gündeliği, standartları, olağan ve normal olanı aşan bir deneyime sahip olması nedeniyle, engelli oyuncuların engelli olmayan meslektaşlarına göre çok daha avantajlı olduklarını, hatta onlara ilham kaynağı olabileceklerini, o noktadan sonra da ortada “engel” olarak tanımlanabilecek bir ayrımın kalmayacağını göstermek amaçlanmaktadır.

Tezin kapsamı, tarihsel olarak çağdaş tiyatro anlayışının özellikle 1960’lardan günümüze kadar uzanan ve postdramatik olarak adlandırılan evresindeki kavramsal tartışmalar etrafında şekillenmektedir. Tezin temel meselesi olan engellilik durumu ise görme, işitme, konuşma gibi engeller ile uzuv kaybı veya başka sinirsel durumlar sebebiyle yürüme, oturma, eğilme, tutma gibi bireyin temel bedensel fonksiyonlarını yerine getirememesine neden olan engelleri kapsamaktadır. Engelli oyuncuların bulunduğu topluluklara otizm, down sendromu, öğrenme güçlüğü gibi çeşitli zihinsel engellere sahip oyuncular da artık daha çok katılmaktadır. Ancak zihinsel engeller genellikle çeşitli genetik ve nörolojik etmenlerden kaynaklandığı için bedensel engellerle birlikte tartışılması kapsamı çok genişleteceğinden bu tezin konusuna dâhil edilmemiştir. Aynı zamanda, somatik beden uygulamalarının işlevli hâle gelmesi için kişinin belirli bir farkındalığa, bilinçlilik hâline sahip olması, kendi kendisi üzerinde çalışabilme ve

değerlendirme yapabilme iradesine sahip olması gerektiği için, zihinsel engellerin bu tezin kapsamının dışında bırakılması daha uygun bulunmuştur. Teorik bir çalışma olan bu tez çalışmasında, literatür analizi yöntemiyle ilgili yazın üzerinde değerlendirmeler yapılarak mevcut tartışmalara yeni bir bakış açısıyla yaklaşılmaktadır. Özellikle sonuç kısmında yapılan değerlendirmeler, daha sonraki yayınlar veya pratik çalışmalar için bir öneri niteliğine sahiptir.

İçerik kısmına baktığımızda, tezin konusunun, araştırma sorusunun, yönteminin, amacının ve kapsamının genel hatlarıyla açıklandığı birinci bölüm olan bu giriş bölümünden sonra, ikinci bölümde genel olarak engelli bedenlerin gündelik hayatın içindeki temsiline odaklanılmaktadır. Engelli çalışmalarının kısa tarihine ve gelişimine değinildikten sonra, mevcut engellilik modellerine ve alandaki tartışmalara yer verilmekte ve son olarak da engelli kavramının eleştirisi üzerinden beden odaklı bir engellilik modeli önerisi sunulmaktadır. Üçüncü bölümde, postdramatik tiyatro anlayışı ve bunun paralelinde ortaya çıkan yeni oyunculuk paradigması anlatılmaktadır. Dördüncü bölümde, engelli bedenlerin tiyatrodaki temsili üzerinde durulmaktadır. Öncelikle engelli bedenlerin sahne üzerindeki temsilinin tiyatro dışı ilk örneklerine değinilmekte, sonra da engelli oyuncunun -ve aslında genel anlamda oyuncunun- reel ve kurgusal bedenleri arasındaki ilişkinin yarattığı paradoks tiyatrodan örneklerle tartışmaya açılarak engelli oyuncu bedeninin mekânla ve zamanla ilişkisi üzerinden sahne üzerindeki mevcudiyeti sorgulanmaktadır. Beşinci bölümde, öncelikle bedenleşme kavramının felsefi ve teorik arka planı anlatılıp, sonrasında somatik beden uygulamalarının ortak özellikleri genel olarak açıklanmaktadır. Devamında da belli başlı somatik uygulama örnekleri olan Feldenkrais Metodu, Alexander Tekniği ve Laban/Bartenieff Hareket Çalışmaları üzerinde durulmaktadır. Sonuç bölümünde ise kavramsal çerçevede dâhilinde önceki bölümlerde geçen tüm tartışmalar değerlendirmeye tabi tutularak somatik hareket çalışmaları vasıtasıyla engelli oyuncular için “engelsiz” bir beden dramaturjisi inşa etmenin olanakları üzerinde durulmaktadır.

2. “ENGELLİ” BEDENİN GÜNDELİK HAYATTAKİ TEMSİLİ

2.1 Engelli Çalışmalarının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Engelli çalışmalarının detaylarına girmeden evvel, engelli (*disabled*) kavramından önce kullanılan ve Türkçedeki “özürlü” kelimesine karşılık gelen *handicapped* sözcüğünün kökenlerine göz atmak faydalı olabilir. Ayrımcılığı güçlendiren bir çağrışıma sebep olduğu için kaldırılan *handicapped* sözcüğünün kökeni aslında 17. yüzyılda oynanan *hand-in-cap* adlı, malların değerlerini eşitleme üzerine kurulu bir takas oyununa dayanır.¹ 18. yüzyılda ise aynı seviyede olmayan atlardan güçlü olan tarafa çeşitli yüklerin bindirilmesi suretiyle rekabeti eşitleme esasına dayanan at yarışlarını tanımlamak için kullanılmıştır. *Handicapped* engelli anlamında ilk kez 1915’te engelli çocuklar için kullanılmış, 1958’de ise yetişkinleri de kapsayacak şekilde kapsamı genişletilmiştir. *Disabled* sözcüğünün etimolojik kökeni, yasal olarak yetersiz olan (*legally disqualified*) anlamında 16. yüzyıla, aciz/güçsüz bırakılmış (*incapacitated*) anlamında ise 17. yüzyıla dayanmaktadır.² *Disabled* kavramının resmî olarak tanınması ise 1990 yılında yürürlüğe giren ve engelli vatandaşların toplumun her alanında maruz kaldığı ayrımcılığı önlemek için çıkarılan bir sivil haklar yasası olan *Americans with Disabilities Act (ADA - Engelli Amerikalılar Yasası)* ile olmuştur.³ Yasayla birlikte *Education for All Handicapped Children Act (EHA - Tüm Özürlü Çocukların Eğitimi Yasası)* ismi de *Individuals with Disabilities Education Act (IDEA - Engelli Bireyler Eğitim Yasası)* olarak değiştirilmiştir.

Afrika ve Latin kökenli Amerikalıların ve feminist grupların kitlesel hareketlerine paralel olarak, engelli bireylerin sivil hak ve özgürlükler adına başlattıkları toplumsal hareketler de 1960’larda görünür olmaya başlamıştır. 1972’de İngiltere’de kurulan *Union of the Physically Impaired Against Segregation (UPIAS - Ayrılmaya Karşı Fiziksel Özürlüler Birliği)* engellileri politize etmeye ve engelliliğin toplumsal yönüne dikkat çekmeye çalışan erken dönem bir örgütlenmedir. Engelli çalışmalarının başlı başına bir çalışma

¹ Bkz.: <https://www.etymonline.com/word/handicap>

² Bkz.: https://www.etymonline.com/word/disabled#etymonline_v_37344

³ Bkz.: <https://disabilitycenter.colostate.edu/disability-awareness/disability-history/>

alanı olarak ortaya çıkışı ise 1980’lerde öncelikle ABD, İngiltere ve Kanada’da gerçekleşmiştir. 1982’de *Western Social Science Association*’a (WSSA⁴ - Batı Sosyal Bilim Derneği) bağlı olarak kurulan *Section for the Study of Chronic Illness, Impairment and Disability* (SSCIID - Kronik Hastalık, Sakatlık ve Engellilik Çalışması Birimi) 1986 yılında adını *Society for Disability Studies* (SDS - Engellilik Araştırmaları Derneği) olarak değiştirmiştir.⁵ Engelli çalışmaları ilk kez 1992 yılında İngiltere’deki Leeds Üniversitesi’nde, ABD’de ise 1994 yılında Syracuse Üniversitesi’nde yapılandırılmış akademik bir program olarak kurulmuştur. Engelli çalışmalarının bu erken döneminde üzerinde durulan ve aslında bu alanın dayanak noktası olan ayırım, bedensel veya zihinsel sakatlık/özürlülük (*impairment*) ile engellilik (*disability*) arasında yapılan ayırımdır. Engellilik çalışmalarıyla birlikte, kişinin tedaviye, müdahaleye veya yardıma ihtiyaç duyduğu fiziksel veya zihinsel durumunun tıbbi yönünün ötesine geçilmiş ve bu durumun toplumsal anlamda kişinin hayatında yarattığı etkiler üzerinden bir okuma yapılmaya başlanmıştır. Amaç, kişinin yaşadığı somut durumu düzeltmek değil, bu durumdan kaynaklanan ayrımcılıklara karşı engellilerin sivil hak ve özgürlüklerini kazanmasını sağlamak ve yaşam kalitesini artırmaktır. Tarihsel, kuramsal, hukuki, siyasi, etik ve sanatsal açılardan engelliliğin anlamını, doğasını ve sonuçlarını incelemektedir.

Engellilik çalışmalarının ilerleyen dönemlerinde alanın tek yönlü bakış açısı sorgulanarak kapsamı daha da genişlemiş ve engelliliğin ırk, etnisite, toplumsal cinsiyet, cinsellik, sınıf gibi kimliklerle olan kesişimselliği (*intersectionality*) üzerinden tartışmalar yapılmaya başlanmıştır. Engelli çalışmaları alanında baskın şekilde “beyaz” aktivistlerin ve akademisyenlerin başı çekmesi ve çoğunlukla beyaz engelli bireylerin deneyimleri üzerinden çıkarımlar yapılmasına dair eleştiriler gelir. Engelliliğin özellikle ırk ve etnisiteyle olan kesişimselliği üzerine yazan Chris Bell (2006) o dönemdeki engelli çalışmalarını “beyaz engelli çalışmaları” olarak tanımlayarak engelliliğin başta ırk ve etnisite olmak üzere diğer kimliklerle kesiştiği noktada ele alınması ve engelli çalışmalarının daha “hibrit” bir alana dönüşüp “eşikte” konumlanması gerektiğini savunur (s. 281). Engelli bireyler ile kadınların görünüş, sağlık, cinsellik gibi açılardan baskı mekanizmalarına ve beden politikası uygulamalarına maruz kalmalarından yola

⁴ WSSA kısaltması hâlâ kullanılmakla birlikte derneğin kapsamının ve etki alanının Batı dünyasının sınırlarının dışına taşması nedeniyle baştaki *Western* ifadesi kaldırılmış ve ismi tüm dünyayı kapsayacak şekilde *World Social Science Association* olarak değiştirilmiştir.

⁵ Bkz.: <https://www.britannica.com/topic/disability-studies#ref1222789>

çıkarak engelli çalışmaları feminizmle de kesişimsel olarak ele alınmaya başlanır. Engelli çalışmalarını feminizmle bağlantılı olarak ele alan önemli akademisyenlerden biri olan Rosemarie Garland-Thomson'a göre (2002) cinsiyetçi toplumlardaki kadınlar doğal olarak fiziksel engellidir. Toplumsal cinsiyetin ve ırkın engelliliğin performansları olduğunu söyleyen Garland-Thomson, bunların yetersizlik, eksiklik, kırılabilirlik, bağımlılık gibi temalar üzerinden birbirine bağlı olduğunu savunur. Engellilik çalışmaları alanının benzer dönemlerinde, heteronormatif anlayışın öteki veya anormal olarak kabul ettiği gey, lezbiyen gibi çeşitli cinsel kimliklerin engellilik olgusuyla bağlantısı üzerinde de sıkça durulmuştur. Aslında bu kimlikleri de içerecek şekilde trans bireyleri ve diğer cinsel kimlik ve yönelimleri de kapsayan kuir (*queer*) teorisiyle yakın temasta olunur. Kuir nasıl ki homoseksüelliğin kendi içindeki kategorileşmeye karşı aradaki geçişliliği ifade etmek üzere ortaya çıktıysa, engelli kimliğinin fiziksel engel odaklı yaklaşımına karşı da duyuşsal, zihinsel engeller ve öğrenme güçlüğü gibi görünürlüğü daha az olan engelleri de kapsayacak şekilde *crip*⁶ kavramı ortaya çıkmıştır. Tuhaf, acayip gibi anlamlara gelen kuir ile sakat ve topal anlamlarına gelen krip kavramlarının özünde küçümseyici ifadeler olması ve bir noktadan sonra hem akademisyenler hem de aktivistler tarafından yeni birer şemsiye kavram olarak geri dönüşüme sokulup olumlu yönde kullanılmaya başlanması da aradaki bağlantının en önemli göstergelerindedir. Engelli çalışmaları alanındaki önemli akademisyenlerden olan Carrie Sandahl'ın "Queering the Crip or Crippling the Queer? Intersections of Queer and Crip Identities in Solo Autobiographical Performance"⁷ (2003) adlı makalesi bu iki alanın kesişimselliği üzerine yapılmış ilk çalışmalardan biridir. Akışkanlığı ve geçişkenliği ifade eden kuir ve krip kimliklerinin birbiriyle bir denetim ve denge ilişkisi içerisinde olduğunu söyleyen Sandahl (2003), bu iki kavramın kesiştiği alanda yalnızca anaakım kültüre karşı mücadele edilmediğini, her bir alt kültürün kendi içindeki tahammülsüzlüklerin de su yüzüne çıktığından bahseder. (s. 35). Stand-up ve tek kişilik anlatı tiyatrosu arası bir tarzda otobiyografik öykülerini anlatan kuir ve krip performansçıların kendi anlatımlarından yola çıkan Sandahl (2003), krip kimliğiyle kuir topluluğundaki engelli ayrımcılığına (*ableism*), kuir kimliğiyle de engelli topluluğunun homofobisine maruz kalılabildiğini anlatır (s. 36.) Engelli çalışmalarının sınıfla ilişkisi de alan içerisinde dikkate alınmış ve

⁶ Bu kavramın herhangi bir Türkçe kaynaktan karşılığı olmadığı için, *queer* kavramının kuir olarak Türkçeleştirilmesine benzer şekilde, bu noktadan sonra "krip" olarak kullanılmıştır.

⁷ Makalenin başlığı "Krip Kuirleştirmek mi, Kuir Kripileştirmek mi? Tek Kişilik Otobiyografik Performansta Kuir ve Krip Kimliklerinin Kesişimleri." şeklinde çevrilebilir.

yoksulluk ile engellilik ilişkisi üzerinde durularak ikisinin de birbirini doğurabileceği ifade edilmiştir.

Bütün bu tartışmalara değindikten sonra, engelli çalışmalarının kurumsal anlamda amacını ve kapsamını SDS'nin (*Society for Disability Studies*) yayımladığı ilkeler üzerinden anlamak faydalı olacaktır.⁸ SDS'ye göre engellilik sadece fiziksel engeli olan insanları ilgilendiren bir durum değil, genel anlamda yaşam deneyiminin en temel yönlerinden biridir. Bu nedenle, fiziksel engeli olsun veya olmasın herkes üzerinde sosyoekonomik, politik, kültürel ve duygusal etki etme gücüne sahiptir. SDS, bütüncül ve birleştirici bir yaklaşım benimseyerek engelliliği ırk, etnisite, sınıf, yaş, toplumsal cinsiyet, cinsellik, dil, din, vatandaşlık gibi farklı kimlik özelliklerinin kesiştiği bir noktada konumlandırmaktadır. Engellilik deneyimini akışkan bir süreç olarak ele alan SDS'ye göre, engellilik bedenleşmiş bir deneyimdir ki bu da kültürel anlam üretimi ve kolektif kimlik inşası açısından bir kaynak olduğunu göstermektedir. SDS, her bir bireyin kendi yaşadığı deneyimin uzmanı olduğu ilkesinden yola çıkarak, engellilikle ilgili yeni yaklaşımlar üretme konusunda herkesi katkı sunmaya davet eder. Engelliliği tarihin tüm dönemlerinde, farklı coğrafyalar ve kültürler açısından anlamayı ve engelli bireylerin yaşadıkları deneyimlerle ilgili daha büyük bir farkındalık yaratarak yaşamın tüm alanlarını besleyen olumlu bir sosyal dönüşüm yaratmayı amaçlamaktadır. Ayrıca, birden fazla baskı unsurunun kesiştiği noktada yaşayan engelli topluluklarının gündelik hayatına etki eden sorunları azaltmayı ve engellilik alanındaki araştırma, sanatsal üretim, akademik çalışma ve eğitim arasındaki mesafeyi kapatmayı hedeflemektedir. SDS, her bir engelli bireyin kendi kimliğini, dünya görüşünü ve amacını en iyi ifade edecek terminolojiyi seçme hakkına sahip olduğunu kabul eder; bu nedenle kimliği önceleyen (*disabled person*) ve kişiyi önceleyen (*person with disabilities*) dil kullanımlarının her ikisini de -diğer tüm kullanımlar da dâhil olmak üzere- kişinin kendi tercihini ve mevcut engellilik deneyimini yansıtan son derece geçerli ifadeler olarak kabul etmektedir.⁹ Engelliliği, karşılıklı bağımlılığı ve küresel ölçekte erişimi yeniden ele almayı, incelemeyi, tahayyül etmeyi ve kuramlaştırmayı sağlayabilecek ulusötesi ilişkiler kurup bunları geliştirmeye çalışmaktadır. SDS, terapi ve koruma amaçlı olsun veya olmasın

⁸ Bkz.: <https://disstudies.org/index.php/sds-principles/>

⁹ Bu kavramlarla ilgili açıklama ilerleyen sayfalarda dipnot olarak verilmiştir.

engellilik durumunu istismar eden her türlü davranış değişikliğine, kişilerin her türlü acıya, negatif uyarıcıya ve zorla müdahaleye maruz bırakılmasına karşı çıkmaktadır.

Bu ilkeler SDS'nin internet sitesinde yayımladığı güncel bilgilerden alındığı için aslında engellilik çalışmalarında geline son noktayı ifade etmektedir. Engellilik çalışmalarının 1960'lardaki toplumsal hareketlerle başlayıp 80'lerden itibaren kurumsal olarak günümüze kadar uzanan tarihinde kendi içerisinde pek çok tartışmanın olduğunu ve çok sayıda yaklaşımın ortaya çıktığını göz önünde bulundurmak gerekir. Geline noktada daha insan odaklı, çeşitliliğe açık ve çok yönlü bir bakış açısının hâkim olmasını sağlayan şey de kuşkusuz engelli çalışmalarının tarihi boyunca kendi içinde yaşadığı bu dinamikler olmuştur. Kavramsal tartışmalara geçmeden önce engelliliği farklı açılardan tek boyutlu şekilde ele alan modellere/yaklaşımlara değinmek gerekir.

2.2 Engellilik Modelleri

Engellilik modelleri farklı kaynaklarda değişebilen sayılarda ve başlıklarda kategorize edilse de Marno Retief ve Rantoa Letšosa'nın "Models of Disability: A Brief Overview"¹⁰ (2018) adlı makalesinde özetlediği şu dokuz başlık üzerinden incelemek oldukça kapsayıcı ve açıklayıcı olacaktır: ahlaki/dini model, tıbbi model, sosyal model, kimlik modeli, insan hakları modeli, kültürel model, yardım modeli, ekonomik model ve limit modeli. Engelliliğin en kadim yorumu olan ahlaki/dini modelde engellilik tanrı vergisi bir durum olarak kabul edilir ve genellikle kişinin kendi işlediği veya ailesinden miras kalan bir günah nedeniyle cezalandırılması veya genel olarak dünya hayatı içerisinde imtihana tabi tutulması şeklinde yorumlanır (Retief ve Letšosa, 2018, s. 2). Bu modelin daha mistik yorumlarına baktığımızda ise engellilik durumu kişinin engelli olmayan duyularının daha da güçlenmesine, dolayısıyla özel yeteneklere sahip olmasına neden olarak spiritüel açıdan aşkın bir hâl yaşamasını sağlamaktadır. Yani bu model için genel olarak engelliliğe karşı olumlu veya olumsuz yönde teslimiyetçi ve kabullenici bir tutum olduğu söylenebilir.

1800'lerin ortasından itibaren özellikle modernizmin ve bilimsel gelişmelerin etkisiyle yükselişe geçen tıbbi modele göre engellilik tedavi edilmesi gereken bir hastalık,

¹⁰ Başlık "Engellilik Modelleri: Kısa Bir Genel Bakış" şeklinde çevrilebilir.

düzeltilmesi gereken anormal bir durumdur (Retief ve Letšosa, 2018, ss. 2-3). Özürlü, spastik, sakat, çürük gibi ayrımcı ifadelerin kaynağı olan bu modelde engellilik nesnel olarak olumsuz bir durum olarak görülürken engelli bireylerin deneyimleri de tamamen göz ardı edilir. Başka kaynaklarda fonksiyonel model olarak geçen yaklaşım da tıbbi modelin bir varyasyonu sayılabilir. Yine tıbbi modelde olduğu gibi fonksiyonel modelde de kişinin engelliliğinin kaynağı olarak verili biyolojik durum gösterilir ve bunun pratik çözümleri üzerinde durulur. Çeşitli mekanik veya teknolojik araçların inovasyonu sayesinde kişinin engeli ortadan kaldırılarak kendi kendine yeten bir hayat sürmesi ve bu şekilde engeli olmayan insanlarla “eşit” bir konuma gelmesi amaçlanır. Tıbbi model gibi bu model de engelliliğin sosyal yönüne hiç değinmemesi ve gereğinden fazla pratik ve faydacı bir yaklaşım olması sebebiyle engellilik çalışmaları alanında çokça eleştirilmiştir.

Tıbbi modelle birlikte bir diğer baskın yaklaşım olan sosyal model, tıbbi modelin insan deneyimini ve engelliliğin toplumsal yönlerini yok saymasına bir eleştiri olarak ortaya çıkmıştır (Retief ve Letšosa, 2018, ss. 3-5). Engellilik çalışmalarının kendisi zaten başlı başına sosyal model üzerine kuruludur. Engelliliği toplumsal olarak inşa edilen bir olgu olarak gören sosyal modele göre kişiler fiziksel veya zihinsel durumlarından dolayı değil, hayatın her alanında onlara eşit katılım hakkı tanımayan toplumun kendisi tarafından engelli hâle getirilmektedir. Bu açıdan sosyal modeli savunan kuramcılara göre *person with disabilities* ifadesinde kişinin engelinin tıbbi yönüne işaret edildiği için, bunun yerine *disabled person* ifadesini kullanarak kişinin engelinin toplumsal olarak inşa edildiğine vurgu yapmak gerekmektedir.¹¹ Engelli çalışmalarının ilerleyen dönemlerinde dil kullanımı konusunda da tartışmalar başlamış ve kişinin kendisinden ziyade kimliğe yapılan vurgu sorgulanmaya başlanmıştır. Sosyal modelin bu şekilde konuya fazlasıyla yapısalcı bir perspektiften yaklaşarak kişilerin gündelik hayatta yaşadığı somut fiziksel acıyı göz ardı etmesi yakın dönemde çokça eleştirilmiştir. Engellilik çalışmalarının erken döneminde sakatlık ve engellilik arasında, yani engelliliğin tıbbi ve sosyal modelleri arasında yapılan bu keskin ayrımın son dönemlere doğru bulanıklaştığını, hatta “tıbbi beşerî bilimler” (*medical humanities*) şeklinde bir alanın ortaya çıktığını görürüz

¹¹ *Person with disabilities* ifadesi *person-first language*, yani birey öncelikli dil kullanımının bir örneğidir. Türkçeye ancak “engele sahip kişi” veya “engeli olan kişi” şeklinde çevrilebileceği ve kişiyi önceleyen bir Türkçe çevirisi yapılamayacağı için bu şekilde verilmiştir. *Disabled person* ifadesi *identity-first language*, yani kimlik öncelikli dil kullanımına karşılık gelir ve “engelli kişi/birey” şeklindeki çevirisi orijinal anlamını vermektedir.

(Garden, 2010). Tıbbi ve beşerî bilimlerin kesiştiği bu noktada, hekimler danışanlarının kendi anlatımlarıyla aktardığı birincil deneyimleri üzerinden hastalığın ve engelliliğin sosyal bağlamını da işin içine katarak duruma daha geniş bir perspektiften bakma olanağı bulurlar. Bu sayede, dışarıdan bakıldığında ya da muayene esnasında fark edilmeyen ancak acı veren ve yaşam kalitesini etkileyen kronik hastalıklar teşhis edilebilmektedir. Böylece, fiziksel veya psikiyatrik engellere sahip bireyler de engelli statüsünde tıbbi ve sosyal haklardan faydalanma şansı bulmaktadır.

Dini/ahlaki modeli konunun ilk çıkış noktası, tıbbi ve sosyal modelleri de modern dönemdeki en baskın iki yaklaşım olarak düşünürsek, kimlik modeli, insan hakları modeli, kültürel model, yardım modeli ve ekonomik model ise bu iki büyük modelden türeyen diğer tek yönlü yaklaşımlar olarak ele alınabilir (Retief ve Letšosa, 2018, ss. 5-6). Kimlik modeli, sosyal model gibi engellilik deneyiminin toplumsal olarak inşa edildiğini savunur, ancak sosyal modelden farklı olarak engelliliği tamamen olumlu bir yaklaşımla ele alır. Bu modelin temel odak noktası, engelliliğin ırk, etnisite, toplumsal cinsiyet gibi kolektif sinerji yaratan bir kimlik olması ve bu kimliğin utanılacak bir şey değil, aksine bir gurur ve övünç kaynağı olması gerektiğidir. Bu model de engelli olmanın somut zorluklarını göz ardı etmesi bakımından yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. İnsan hakları modeli ise yine sosyal modele çok yakın görünmekle birlikte, engellilik politikası üzerine daha somut bir kuramsal altyapı oluşturması, sivil ve politik hakların her ikisine de odaklanması, engelli bireylerin yaşadığı somut acıları göz ardı etmemesi, kimlik politikası konusunda daha duyarlı olması, kamu sağlığı politikalarını desteklemesi ve engellilerin yaşam koşullarını iyileştirmek için somut öneriler sunması açısından sosyal modele göre daha ayakları yere basan, çözüm odaklı bir model olduğu söylenebilir. Kültürel model ise tıbbi ve sosyal modellerin engelliliğin tek bir yönüne odaklanmış olmalarını eleştirerek, engelliliği herhangi bir tanıma indirgemeye çalışmadan, engelli olmanın ve olmamanın farklı kültürlerde ne anlama geldiğini anlamayı amaçlamaktadır. Yardım modeli ise engelli bireyleri içinde buldukları durumdan dolayı bir kader kurbanı konumuna sokarak çektikleri acıların gereğinden fazla altını çizmektedir. Engellilerin trajik bir hayat yaşadıkları fikrinden yola çıkarak onlara her türlü desteği sağlamanın yollarını araştırır, ancak engelli bireylerle ilgili yardıma muhtaç, depresif ve bağımlı bir imaj çizmesinden dolayı bu model çokça eleştirilmiştir. Engelliliği üretim açısından çözülmesi gereken bir mesele olarak gören ekonomik model ise kişinin fiziksel

veya zihinsel engellerinin özellikle çalışma hayatındaki yapabilirliği üzerindeki etkilere odaklanmaktadır. Bu model, engelliliği gereğinden fazla fayda-maliyet bağlamında ele alması ve yaşamın diğer alanlarını göz ardı ederek engelliliğin insani yönüne karşı duyarsız olması bakımından eleştirilmiştir. Başka kaynaklarda bu modellere çok yakın ancak farklı şekilde adlandırılmış pek çok kategori bulunsa da engelliliğin tek yönlü ve engelli/engelsiz karşıtlığı üzerine kurulu modelleri bu şekilde özetlenebilir.

2.3 Engelli Kavramının Eleştirisi ve Beden Odaklı Bir Yaklaşım

Bu tez çalışmasının varmak istediği noktaya gelmek için esasen konunun “kategori-dışı” olarak ele alındığı tartışmalara girmek gerekmektedir. Bu anlamda, Retief ve Letšosa'nın (2018) bahsettiği modellerin sonuncusu, tezin bu yaklaşımına en uygun olan ve engelliliği bedenleşmiş bir deneyim olarak ele alan “sınırlar modeli”dir.¹² Bu model, araştırmacı/yazar Deborah Creamer'ın engellilik modellerini teolojik bir perspektiften incelediği *Disability and Christian Theology: Embodied Limits and Constructive Possibilities*¹³ (2009) adlı kitabında geçen, mevcut modellerin ve dogmatik din anlayışının eleştirisini yaparak yeni bir engellilik modeli olarak sunduğu bir yaklaşımdır. Ayrıca engelliliğin ırk, etnisite, toplumsal cinsiyet, cinsellik gibi diğer kimliklerle kesişimselliğini ele alan yaklaşımların meselenin belirli yönlerine vurgu yapıp diğerlerini dışarıda bırakmaları bakımından yetersiz kaldığını savunan Creamer (2009), kişinin yalnızca bir bedene sahip olmadığı aynı zamanda bedeninin kendisi olduğu fikrinden yola çıkarak konuya daha geniş bir perspektif olan beden teolojisi üzerinden bakmak gerektiğini ifade etmektedir (ss. 55-57). Bu modele göre fiziksel/zihinsel olarak engeli olsun veya olmasın her insan gündelik hayatında belirli bir sınır deneyimi yaşamaktadır. Creamer'ın (2009) sınırların olumsuzluğuna, engellenmeye çağrışım yapan ve sınırlılık anlamına gelen *limitedness* sözcüğünü özellikle kullanmaması oldukça ilgi çekicidir. Bunlar yerine, sınırların insan olmanın ayrılmaz bir parçası olduğuna işaret etmek için kendisinin türettiği ve İngilizcede kullanılmayan bir kelime olan *limit-ness* kavramını kullanır. Türkçede dahi karşılığı olmayan bu kavram ancak “sınırlılık” olarak kulağa biraz

¹² Orijinali *limits model* olarak geçmektedir. Bu modelle ilgili Türkçe bir kaynağa ulaşamadığı için burada bu şekilde çevrilmiştir.

¹³ Kitabın başlığı “Engellilik ve Hıristiyan Teolojisi: Bedenleşmiş Sınırlar ve Yapıcı Olasılıklar” şeklinde çevrilebilir.

da saçma gelen bir şekilde çevrilebilir; ancak bedenleşme deneyimi üzerinden düşünüldüğünde aslında ne kadar derin bir yere işaret ettiği anlaşılabilir. Sınırların insan deneyiminin dışında var olan, onu kısıtlayan, engelleyen bir şey olmadığı anlamını veren “sınırlılık” kavramı, sınırın insana içkin bir özellik olduğunu, fiziksel/zihinsel durumu ne olursa olsun herkesin kendi bedenleşmiş sınırları içerisinde tam olarak mevcut olmasını, sınır deneyiminin de gayet olağan ve normal olduğunu ifade eder (Creamer, 2009, ss. 96, 119). Dolayısıyla “engelli” diye nitelendirilen insanların önünde/arkasında/etrafında herhangi bir engel ya da sınır yoktur; tüm diğer insanlar gibi bedeninin sınırlarını deneyimliyor sadece. Diğer modellerin “kendi sınırlılıklarına” dikkat çeken Creamer (2009) kişilerin engelli ve engelsiz şeklinde kategorize edilmesine karşı çıkarak böyle bir ayrımın olmadığını savunur ve şu örneği verir: Kör bir insan, yürüyemediği için tekerlekli sandalye kullanan birinden ziyade, gözleri bozuk olduğu için gözlük kullanan birine daha yakındır aslında (ss. 31-32). Yani kişiler yapabilirliklerinin sınırları üzerinden değil, yaşadıkları sınır deneyiminin benzerlikleri üzerinden birbirlerine yaklaşabilirler. Akışkanlık kavramının özellikle üzerinde duran Creamer, bedenleşmiş deneyimin ancak akışkan bir ilişkisellik üzerinden okunabileceğini savunur.

Benzer şekilde, engellilik çalışmaları alanında önemli bir teorisyen olan Tobin Siebers “Disability in Theory: From Social Constructionism to the New Realism of the Body”¹⁴ (2001) adlı makalesinde, sosyal inşacı modelin zayıf ve güçlü yönlerini ortaya koyarak beden kendi gerçekliğini öne çıkaran bir öneride bulunur. Kişinin toplumsal anlamda temsilinin beden somut gerçekliğini yönettiği fikri üzerine kurulu o dönemin baskın sosyal modelini eleştirir ve bedenin kendisinin topluma rağmen yeni temsil biçimleri yaratabileceğini iddia eder. Siebers (2001), insan benliğinin engelli bedeni kolayca kabul edememesini ve acıdan kaçıp zevk peşinde koşmasını Freud’un benliği bedenin en yüzeysel bölgesi olan deride konumlandırması üzerinden açıklar ve sosyal inşacı yaklaşımın da bedeni zevk üzerinden tanımladığını, bu yüzden de engelli bireylerin fiziksel olarak yaşadıkları acıyı yok saydığını savunur (s. 742). Sosyal model için acı, engelli bireylerin yaşadığı fiziksel bir gerçeklikten ziyade toplumsal baskının ve bunun sonucu olarak yaşanan suçluluk, utanç, hoşgörüsüzlük ve yalnızlık gibi durumların yarattığı bir acıdır (Siebers, 2001, s. 744). Siebers, Amerikalı feminist akademisyen

¹⁴ Makalenin ismi “Engellilik Teorisi: Sosyal İnşacılıktan Bedenin Yeni Gerçekçiliğine Doğru” şeklinde çevrilebilir.

Donna Haraway'ın makine ve insan melezi olan siborg (*cyborg*) imgesi üzerinden oluşturduğu siborg teorisini, engelli bedenlerin kendi temsilini inşa edebileceği fikrini desteklemek için kullanır. Haraway, siborg teorisini esasen insan/hayvan, insan/makine, doğa/kültür, doğal/yapay, zihin/beden, ben/öteki, kadın/erkek gibi katı zıtlıklara karşı çıkarak konvansiyonel feminist anlayışın kimlik odaklı bakış açısını eleştiren posthümanist bir feminist manifesto olarak ortaya atmıştır. Siebers (2001), Haraway'ın engelli ve siborg bedenler arasında yaptığı kıyaslamaya atıfta bulunarak ağır şekilde fiziksel engeli bulunduğu için çeşitli teknolojik/mekanik ekipmanlar kullanan – mesela belden aşağısı felçli olup tekerlekli sandalye kullanan veya herhangi bir uzvunu kaybettiği için protez kullanan- engelli bireylerin günümüzün siborgları olduğunu ve bu hibrit bedenlerin kendi somut gerçeklikleri üzerinden yeni bir temsil yarattıklarını, dolayısıyla sosyal yapıyı dönüştürdüklerini iddia eder (s. 745). Protezler ve diğer tüm ekipmanlar bir sorunun göstergesi değil, aksine yeni bir güç kaynağı hâline gelir; dolayısıyla siborglar engelli değildir ve “olağan-üstü” bir yer olan siborgların dünyasında engel diye bir şey yoktur. Sosyal modelin gereğinden fazla ilgilendiği toplumsal realitenin karşısına “bedenin yeni gerçekçiliğini” koyan Siebers (2001), engelli aktivistlerin fiziksel olarak yaşadıkları acıyı ve bedenlerinin “kusurlu” yönlerini gerek sanat yoluyla gerekse doğrudan verdikleri demeçler üzerinden açık seçik ortaya koyduklarını, dolayısıyla sosyal inşacı anlayışın üzerini kapattığı “acı” gerçekleri toplumu dönüştürmek üzere ortaya döktüklerini ifade eder (s. 747). Beden mahremiyeti konusu bu anlamda özellikle öne çıkmaktadır; öyle ki engelli/engelsiz ayrımının ötesinde engelli olup tuvalet ihtiyacını gideremediği için günlük hayatının tüm mahrem alanlarında birinin yardımına muhtaç yaşayanlar ile böyle bir desteğe ihtiyacı olmadığı için beden mahremiyetini koruyabilen engelli bireyler arasında başka bir ayrışma ortaya çıkar. Burada beden mahremiyetini koruyamayan engelli kişi, bunu yaşamayan engelli birinden ziyade tüm ihtiyaçları annesi, babası veya bakıcısı tarafından karşılanan bir bebekle daha benzer deneyimler yaşamaktadır. Creamer'ın kategorizasyonun karşısına deneyim benzerlikleri üzerinden yakınlaşmayı koyması gibi, Siebers da burada tek bir engelli kategorisinin altına herkesin konulamayacağını, herkesin kendi özgül deneyimlerinin başka gerçeklikler yarattığının altını çizmektedir. Dolayısıyla, engelli/engelsiz ayrımının bulanıklaştığı noktada bedenin kendi maddi gerçekliğinin dikkate alınmasıyla birlikte, beden hem toplumsal temsilleri dönüştürebilen bir güç olarak ortaya çıkar, hem de bir kimlik, bir etiket olmanın ötesine

geçerek tüm bu temsillerden etkilenen canlı bir organizma olarak belirir (Siebers, 2001, s. 749).

Siebers'ın sosyal inşacı yaklaşıma getirdiği eleştiriye benzer şekilde, kişiyi yapabilirliğini tanımlayan kategorilerin/kimliklerin altına koyup etiketlemek yerine beden deneyimi üzerinden tanımlamalar yaparak bedenleşmiş deneyimi öne çıkarmaya çalışan başka görüşler de mevcuttur. Amerikalı feminist felsefeci Elizabeth Barnes'ın *The Minority Body: A Theory of Disability*¹⁵ (2016) adlı kitabında kavramsallaştırdığı “azınlık bedeni” (*minority body*) kavramı beden deneyimine işaret edecek şekilde fiziksel engeller nedeniyle azınlık deneyimi yaşayan bedenleri tanımlamaktadır. Engelliliğin kimlik modeli çeşitli kaynaklarda “azınlık modeli” (*minority model*) olarak geçse de azınlık bedeni kavramının kimlik veya azınlık modeliyle doğrudan bir ilişkisi yoktur. Engelliliği olumlu bir yaklaşımla ele alan kimlik/azınlık modelinde engelli kimliği altında örgütlenmiş olmanın yarattığı birlikte güçlü olma duygusu hâkimdir ve bedenin somut engellilik deneyimi göz ardı edilir. Barnes'ın azınlık bedeni kavramı ise toplumsal bir kimliği değil belirli fiziksel özelliklere sahip bedenin azınlık olma deneyimini anlatması bakımından kimlik/azınlık modelinden ayrılır. Sosyal modelin de bedensel deneyimi görmezden gelen yaklaşımını eleştiren Barnes (2016), engelliliğin toplumsal olarak inşa edildiğini kabul eden ancak esas olarak bedenlerin nasıl muamele gördüğüne veya algılandığına değil bedenlerin nesnel gerçekliğine önem veren “ılımlı” bir sosyal inşacı modelin gerekliliğine dikkat çekmektedir (s. 38). Öte yandan, engelliliğin kimlik modelinde olumlu, sosyal ve tıbbi modellerde olumsuz bir yargıyla ele alınmasına karşın, azınlık bedeni kavramını kategori dışı bir konuma koyan en temel özelliği engelliliğe değer yargısı taşımadan yani nötr bir yerden yaklaşmasıdır.

Fiziksel engeller nedeniyle farklı olma durumu ile kişinin iyilik hâli arasındaki ilişkiye odaklanan Barnes (2016), bu noktada iki temel yaklaşımdan bahseder: engelliliğin -tüm ayrımcılıklar ortadan kalksa dahi- kişinin refah düzeyini doğrudan olumsuz olarak etkilediğini söyleyen “olumsuz farklılık” (*bad-difference*) görüşü ile engelliliğin “standart dışı” bir durum olduğunu ancak kişinin refah düzeyine etkisini iyi veya kötü olarak değerlendirmeyen “salt farklılık” (*mere-difference*)¹⁶ görüşü (s. 55). Engelliliği

¹⁵ Kitabın başlığı “Azınlık Bedeni: Bir Engellilik Teorisi” olarak çevrilebilir.

¹⁶ Barnes'ın bu görüş için seçtiği “*mere*” sözcüğünün salt, ufak, önemsiz gibi çeşitli anlamları olmakla birlikte akademik bir yayında Türkçe karşılığına denk gelemediğim için bu şekilde çevirmeyi uygun

salt farklılık olarak ele alan Barnes (2016), engelli bedenlerin engelli olmayanlara göre yaşamını zorlaştıran daha fazla deneyim yaşadığını kabul etmekle birlikte bu zorluğu engelli olmanın değil toplumsal ayrımcılığın yarattığını ifade etmektedir (ss. 55-56). Bu noktada, salt farklılık görüşü herhangi bir sosyal inşacı anlayıştan farklı gözükmemekle birlikte, esasen kişinin doğuştan sahip olduğu/olmadığı yapabilirliklerin yaşamına etkisini ele alış biçimi açısından önem kazanmaktadır. Barnes (2016) engelli kişinin - örneğe görme, duyma, yürüme gibi- doğuştan kazanılan belirli yapabilirliklere sahip olmamasının “salt” kayıp ya da eksiklik olarak değerlendirilemeyeceğini ve bu eksiklik hissinin ancak bir “normal” idealinden bakınca ortaya çıkacağını söylemektedir; öyle ki engelli kişi bir yandan engelli olmayan kişiler için “normal” kabul edilen belirli deneyimlerin eksikliğini yaşarken, bir yandan da engelli olmayanların bilmediği ve engelli bedenlere has başka deneyimleri kazanmaktadır (ss. 56-57). Örneğin sağır ve dilsiz biri işitme ve konuşma özelliklerinin eksikliğini yaşarken, başka bir açıdan bu eksikliği yaşamayan kişilerin hiç bilmediği, kişiye bambaşka bedensel ifade yolları sunan işaret dilini kullanma veya müziğin titreşimlerini hissetme özelliğini kazanmıştır. Barnes (2016) burada bir parantez açarak salt farklılık görüşünün “*supercrip*” denilen yaklaşımla ilgisi olmadığını, yani engelli bireylerin yaşadıkları eksiklikleri “telafi eden” mucizevi duyulara veya özel yeteneklere sahip olduğunu ima etmediğinin, yalnızca engelli bir bedende yaşamının kendine has biricik özelliklerine işaret ettiğinin altını çizmektedir (s. 57). Bu durum aslında engelli olmayan bireyler için de son derece geçerli bir argümandır. Başka bir örnek üzerinden düşünersek benzer şekilde doğuştan çocuk doğurma yetisine sahip olmayan erkek bedeninde bu eksikliği “telafi eden” özel bir yetenek ortaya çıkmaz, yalnızca kendine yani erkek bedenine has özelliklere sahiptir (Barnes, 2016, s. 58). Dolayısıyla, engelli olsun veya olmasın herkes kendi “verili” bedensel gerçekliğinden kaynaklanan bazı özelliklere sahipken bazılarında da sahip değildir ve bu durum iyi ya da kötü bir duruma değil bedensel deneyimler arasındaki somut farklılıklara işaret etmektedir. *Mere-difference* kavramında engelli olmanın “salt” farklı olma yönüne dikkat çeken “*mere*” sözcüğünün eski kullanımlarında “sınır çizgisi” (*boundary*)¹⁷ anlamının olması da dikkat çekicidir. Tam da Creamer’in sınır modeline benzer şekilde, Barnes’ın azınlık bedeni kavramı da engelli olarak adlandırılan farklı bedenlerin fiziksel veya

gördüm. Ufak veya önemsiz anlamlarını seçtiğimizde yine bir değer yargısı atfedilmiş olacağı için doğrudan farklılığın kendisini işaret eden “salt” anlamı Barnes’ın yaklaşımını daha doğru yansıtmaktadır.

¹⁷ Bkz.: <https://www.etymonline.com/search?q=mere>

duyusal olarak farklı sınırları deneyimlediğine işaret etmektedir. Sonuç olarak, engelliliğin en haklı ve en etkili görünen sosyal modeline karşı hem içeriden hem de dışarıdan yöneltilen eleştiriler sayesinde kişinin bedenleşmiş deneyiminde herhangi bir engel olmadığını, herkesin bu hayatı hem *bedeninde* hem de *bedeniyle* yaşadığını ve yalnızca kendi bedensel gerçekliğinin sınırlarını deneyimlemekte olduğunu, dolayısıyla “engel” sözcüğünü kullanarak yazılan sayfalar dolusu yazıda tek gerçek engelin bedenleşmiş deneyimi görünmez kılan “engel” kavramının kendisi olduğunu anlamak gerekmektedir.



3. POSTDRAMATİK TİYATRO VE YENİ OYUNCULUK PARADİGMASI

Postdramatik kavramı, Alman tiyatro teorisyeni Hans-Thies Lehmann'ın 1999 yılında yayımlanan *Postdramatisches Theater* adlı kitabında uzun uzadıya anlattığı, özellikle 1960 sonrası hâkim olmaya başlayan “yeni tiyatro” anlayışını ifade etmektedir. Kitabın İngilizce çevrisinin ancak 2006 yılında yapılabilmesi nedeniyle postdramatik kavramının uluslararası anlamda tiyatro tartışmalarına konu olması da biraz geç olmuştur. Aslında bu kavramın ortaya atılmasından çok önce, 1960 sonrası gelişen yeni tiyatro anlayışına postmodern, deneysel, alternatif gibi çeşitli yakıştırmalar yapılsa da bunların çok genel tanımlamalar olması nedeniyle postdramatik kavramı akademik çevrelerce çok daha fazla benimsenmiştir. Kavramın çıkış noktası olan 1960'lı yıllara tarihsel olarak baktığımızda, başta sanat olmak üzere tüm sosyal ve kültürel alanlarda ciddi dönüşümlerin yaşandığı görülmektedir. Pop art¹⁸, Fluxus¹⁹, Happening²⁰, body art²¹ ve kavramsal sanat²² gibi aslında kökenleri yirminci yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan avangart/öncü sanat akımlarına dayanan ve sanat ile hayat arasındaki keskin ayrımı kırma motivasyonuna sahip neo-avangart akımların hızla yükseldiği zamanlara denk gelmektedir. Tiyatro da bu dönüşümden nasibini almış ve oyun ile “gerçek” hayat, oyun yeri ile seyir yeri, oyuncu ile seyirci arasındaki sınırların bulanıklaştığı ve hatta bazen tamamen ortadan kalktığı tiyatro örnekleri bu yıllara damgasını vurmuştur. Sanatın diğer alanlarında olduğu gibi tiyatrodaki dönüşümün köklerini de yine tarihsel avangartlarda bulmak mümkündür. Yüzyılın başında etkisi devam eden realist ve natüralist tiyatro anlayışlarını sahnede gündelik hayatı yeniden üreten bir illüzyon yaratmakla eleştiren ve gündeliğin ötesine

¹⁸ Resim, heykel, sinema ve çevresel düzenleme alanlarında gündelik hayatın içindeki nesnelere, reklamları, TV ve sinema ikonlarını ve kitlesel medyayı kullanarak kolaj estetiğinde yapılan çalışmalardır.

¹⁹ Konvansiyonel sanat anlayışının seçkinci bakışına karşı sanat ile hayat arasındaki ayrımı kırmayı ve sanat üzerindeki burjuva tekeli ortadan kaldırmayı amaçlayan, bunu da son derece gündelik materyallerle somut işler veya bedensel performanslar olarak yapan karşı-sanat akımıdır.

²⁰ Metne bağlı olmayan, spontane gelişen, doğaçlamaya dayalı, seyirciyi dâhil etmeyi ve duyuşal/duygusal olarak kışkırtmayı amaçlayan, performans sanatının öncülü kabul edilen bir olay ya da durum sanatıdır.

²¹ Bedeni dövme, boya, piercing gibi çok çeşitli materyallerle ve hatta yaralama, sakatlama, ameliyat gibi ciddi müdahalelerle dönüştürerek sanatın nesnesi hâline getirmeyi amaçlayan vücut sanatı akımıdır.

²² Biçimsel estetiğin yerine kavramın kendisini, duygunun yerine düşüncüyü öne çıkaran ve sanat nesnesinin fetişleştirilmesine karşı çıkararak atıklar, buluntu nesnelere, karalamalar gibi çok çeşitli gündelik materyal kullanılarak yapılan işlerdir.

geçip onu dönüştürme kaygısı taşıyan Bertolt Brecht (1898-1956) ve Antonin Artaud (1896-1948) gibi öncü tiyatro insanları, Lehmann'ın postdramatik olarak kavramsallaştırdığı ve günümüze kadar uzanan dönemi büyük ölçüde etkilemişlerdir.

Postdramatik kavramına kelime anlamı olarak baktığımızda “dramadan sonra gelen” gibi kronolojik bir anlam taşısa da aslında dramanın tarihsel olarak bitişi değil bir tür dönüşümünü ifade etmektedir. Kitabın çevirmeni olan ve aynı zamanda önsözünü yazan akademisyen Karen Jürs-Munby, Lehmann'ın kavramı nasıl ele aldığını, *Theory of the Modern Drama* (1956) adlı kitabıyla iyi bilinen edebiyat bilimci ve filolog Peter Szondi'nin konuya yaklaşımı ile karşılaştırarak açıklamaya çalışmıştır. (Lehmann, 2006, ss.2-4). Szondi, edebiyatçı olması nedeniyle de konunun daha ziyade edebi yönüne odaklanıp Aristotelyen drama ve modern epik tiyatro anlayışlarının karşıtlığı üzerinden dramatik anlatımın sonunun geldiğine işaret eder. Szondi'nin “mutlak dram” teorisine göre, drama içinde bulunduğu dönemde baskın olan felsefi ve sanatsal akımlara sıkı sıkıya bağlıdır ve bunlara paralel olarak insan ilişkilerine dair diyaloglara odaklanır, dramatik dünyaya dâhil olmayan her şeyi dışlar, zamanı çizgisel olarak ele alır ve Aristocu zaman/mekân/eylem birliğine dayanır. Szondi modern dramın bir krizin içinde olduğundan bahseder ve tarihsel avangartlarla birlikte içe kapanık ve mutlak olma özelliklerine sahip dramanın miadının dolduğuna, yeni sosyal, politik, felsefi ve ekonomik konuların ve bunlara uygun sanatsal biçimlerin ortaya çıktığına işaret eder. Lehmann ise Szondi'nin bu Hegelci karşıtlıklar üzerine kurulu anlatımının aksine dramadan keskin bir kopuş olduğunu ileri sürmez ve konuyu edebi yönünden ziyade “performans olarak tiyatro” fikri üzerinden anlamaya çalışır. Lehmann'a göre Hegel'in başka bir okuması yapıldığında, tiyatronun hâlâ dramayla ilişkisini koruduğu, yalnızca dramatik unsurlarının çözüldüğü sonucu çıkarılabilir. Buna paralel olarak, postdramatik tiyatro dramanın ötesine geçmiş veya onunla ilişkisini kesmiş bir tiyatro anlayışı olarak değil, bizatihi dramanın içerisindeki bir çözülme potansiyelinin ortaya çıkışı olarak anlaşılmalıdır (Lehmann, 2006, s.44). Dolayısıyla postdramatik tiyatro kavramı tarihsel bir bitişi veya başlangıcı değil, bir paradigma değişimini ifade etmektedir.

Adına o dönem için henüz postdramatik denmese de bu “yeni tiyatro” paradigması 60'lı yıllardan itibaren akademik çevrelerde de kendisini göstermeye başlar. Tiyatronun ve dramanın sınırları içerisinde kalan bir bakış açısının kısıtlılığı anlaşıldıktan sonra, bunları

da kapsayan ama aynı zamanda psikoloji, sosyoloji, antropoloji, kültür bilimi gibi alanlardan da beslenen “performans çalışmaları” alanının bir disiplin olarak ortaya çıkışına şahit olunur. Özellikle Amerikalı tiyatro teorisyeni ve yönetmen Richard Schechner ile İngiliz kültür antropoloğu Victor Turner’ın (1920-1983) dirsek temasları sayesinde, sahne üzerindeki performans ile sahne dışında çeşitli ritüellerin içerisindeki performans olgusu arasındaki paralellikler üzerine akademik bir yazın ortaya çıkmıştır. Sosyoloji ve psikoloji alanlarında çalışan ve gündelik davranış kalıplarını dramaturjik bir yaklaşımla oyuncu/seyirci ilişkisi üzerinden açıklayan Amerikalı sosyolog ve sosyal psikolog Erving Goffman’ın (1922-1982) 1956 yılında çıkardığı *The Presentation of Self in Everyday Life* (Gündelik Yaşamda Benliğin Sunumu) adlı kitabı da kuşkusuz performans çalışmaları açısından büyük bir ilham kaynağı olmuştur. New York Üniversitesi’ne bağlı Tisch Sanat Okulu’nda Performans Çalışmaları bölümünün kurucularından biri olan ve aynı zamanda TPG’nin (The Performans Group) veya daha sonraki adıyla The Wooster Group’un sanat yönetmeni olan Schechner, performans kuramı ile sosyal bilimler arasındaki bağlantıları kurarak performansın hem artistik hem de kültürel yönüne dikkat çekmiştir. Schechner’e (1973) göre performans kuramı ile sosyal bilimlerin kesiştiği yedi ortak alan vardır: gündelik hayattaki her türlü bir araya gelme durumu; spor karşılaşmaları, ritüel, oyun ve kamusal politik davranışlar; yazılı olmayan materyallerin analizi, yani göstergebilim; insan ve hayvan davranışları arasındaki benzerlikler; psikoterapinin yüz yüze etkileşim, dışa vurum ve beden farkındalığıyla ilişkili yönleri; etnografya ve tarih öncesi kültürler; ve genel olarak davranış kuramları (s. 3). Schechner (1988) performansın yalnızca sanat olarak değil, aynı zamanda tarihsel, sosyal ve kültürel süreçleri anlamak açısından bir araç olarak kullanılabileceğini söylemiştir (s. 50). Dönemin postmodern sanat anlayışıyla paralel olarak, tiyatroya performans gözlüğüyle bakıldığında, bitmiş yazılı metnin yerine performans metninin, oyunun oynanması yerine prova süreci de dâhil olmak üzere sürecin kendisinin, oyuncunun karakterle ilişkisi yerine seyirciyle olan iletişiminin öne çıktığı görülmektedir. Modernist anlayışın sanat eseri olarak değerlendirdiği bitmiş sanatsal ürün, postmodern sanatta “proje” olarak karşımıza çıkmaktadır. Postmodernizmin bir uzantısı olan performans anlayışında da tiyatro artık temsil fikrinden uzaklaşarak teatrallliğini kaybetmiş ve Lehmann’ın (2006) da vurguladığı gibi sürecin bütününe işaret edecek şekilde “iş” olarak ele alınmaya başlanmıştır. Lehmann (2006), bu noktada estetik unsurların kaybı nedeniyle performansın gereğinden fazla öznel bir noktaya kayma

riskinden de bahsetmektedir (s. 136). Bir diğerk önemli husus, seyircinin sahnede olup bitenden etkilenmeksizin yalnızca tanık olmanın ötesine geçerek ortak bir katılımcıya dönüşmesidir. Lehmann (2006) bu durumun da olumlu ve olumsuz olarak kabul edilebilecek yönlerine dikkat çeker. Tiyatro bir yandan metnin ve temsil fikrinin hegemonyasından kurtularak bağımsızlaşır ve bir kitle iletişim meselesine dönüşerek estetik alandan biraz daha uzaklaşmaya başlar; öte yandan, bu özgürlük durumunun sonucu olarak sahneleme anlamında birbirinden yaratıcı tarzlar ortaya çıkmıştır (Lehmann, 2006, s. 136).

Oyuncu-seyirci etkileşimini ve seyircinin tiyatronun ana bileşenlerinden biri olarak oyuna katılımını aktif şekilde araştıran ve bu yönde oldukça yaratıcı sahneleme örnekleri veren Polonyalı tiyatro kuramcısı ve yönetmen Jerzy Grotowski (1933-1999) dönemin öncü isimlerinin en önemli örneğidir. Lehmann'ın (2006) temel argümanına uygun olarak, Grotowski de oyunlarını dramatik metinlerden yola çıkarak ama klasik dramatik sahneleme yöntemleriyle değil, "montaj" adı verilen bir teknikle metni yeniden oluşturup oyuncunun kullanımına sunar. Metnin ve yazarın dokunulmazlığı ortadan kalkar ve bir çıkış noktası olarak kullanılan metin çalışmalar esnasında performans metni olarak yeniden ve yeniden kendisini inşa eder. Montaj süreci oyuncunun metinle çalışması esnasında da devam eder ve her oyuncu bir diğerkinin varlığıyla ilişkilenebilir ve devam ederken metinle ilişkisini de kendi kişisel hikâyesi üzerinden kurar (Richards ve Grotowski, 1995, s. 65). Montajın nihai ve aslında en önemli ayağı da seyircinin algısında tamamlandığı andır, ancak bu tamamlanma zihinsel olarak değil, kişisel hikâyelerin ilkel bir mitte birleşmesiyle meydana gelir ki bu da -postdramatik anlamda- katarsistir (Grotowski, 2002a, ss. 22-23). Yoksul Tiyatro olarak adlandırdığı tiyatro anlayışına uygun olarak kostüm, müzik, dekor, ışık gibi tüm bileşenleri de en minimum seviyede tutarak sahneyi oyuncu ve seyirci için bir karşılaşma alanı olarak tasarlar çünkü ona göre tiyatro oyuncu ve seyirci arasında geçenlerden ibaret olup diğerk her şey ek unsurlardır (Grotowski, 2002a, ss. 32-33). Öte yandan, 1990'lardan sonra "araç olarak sanat" başlığı altında yaptığı son dönem çalışmalarında, montajın seyircide bitmediğini, başlı başına yapan kişiyle ilgili bir süreç olduğunu savunmaya başlar (Richards ve Grotowski, 1995, s. 124). Grotowski'nin bu son dönem yaklaşımı, Lehmann'ın (2006) yukarıda vurguladığı üzere, performansın estetik alandan uzaklaşma ve gereğinden fazla öznelleşme riskinin açık bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Laboratuvar Tiyatrosu adlı altında

prodüksiyon tiyatrosu yaptığı zamanlarda oyuncu (*actor*) kelimesini kullanırken son dönemde bunu “yapan kişi” (*doer*) şeklinde ifade eden Grotowski için tiyatro -ki ortada “tiyatro” diyebileceğimiz bir yapı kalmasa da- kişinin manevi yolculuğunun bir aracı hâline gelmiştir.

Grotowski'nin tiyatro yolculuğu, çağdaş tiyatronun temsile dayalı klasik dramatik anlayış ile mevcudiyet (*presense*) üzerine kurulu performans anlayışı arasında yaşadığı gelgit hâline güzel bir örnek teşkil etmektedir. Bunları bir çizginin iki ucu gibi düşünebiliriz ki bir açıdan sanat (tiyatro/temsil) ile hayat (performans/mevcudiyet) arasında uzanan bir çizgidir bu. 1960 sonrası bu alanda yapılan tartışmaların en temel ortak noktası, sanat ile hayat arasında var olduğu düşünülen çizginin tam olarak neresinde ve hangi uca hangi mesafede konumlanmak gerektiğidir. Bu çizgi metaforunu, performans çalışmaları alanındaki en önemli akademik dergilerden biri olan *The Drama Review*'in farklı zamanlarda sırayla editörlüğünü yapan ve aynı zamanda New York Üniversitesi'nden de meslektaş olan Schechner ile Michael Kirby de kullanmıştır. Schechner “6 Axioms for Environmental Theater” (1968) adlı makalesinde, mekân kullanımını tiyatro salonunun sınırlarının dışına taşıyan ve tiyatronun tüm bileşenlerinin -teknik ekip de dâhil olmak üzere- ilişkiselliği üzerine kurulu çevresel tiyatro ile tasarlanmış sahnenin sınırları içerisinde kalan ve oyun yeri/seyrir yeri ayrımını koruyan klasik prodüksiyon tiyatrosu arasındaki farkları/ilişkileri anlatmak üzere bu metafordan faydalanmıştır. En solunda kamusal hareketler/gösteriler (hayat) olan çizginin bir diğer durağı Happening performansları, sonraki durağı çevresel tiyatro ve en sağdaki ucu da temsile dayalı klasik tiyatro (sanat) olacak şekilde tasarlanmıştır (Schechner, 1968, s. 41). Burada hayat/sanat karşıtlığı üzerinden kurulan skala, aslında dönemin temel meselesi olan seyirci/oyuncu ilişkisini anlamak ve aradaki katı diyalektik ilişkiyi karşılıklı ilişkiye dönüştürerek yeniden inşa etme amacını taşır. Schechner'in burada idealize ettiği çevresel tiyatronun klasik tiyatronun hemen solunda olduğu düşünüldüğünde, ideal seyirci-oyuncu ilişkisini, gündelik hayattaki performanslarda veya Happening performanslarında olduğu kadar sınırların tamamen/büyük ölçüde ortadan kalktığı bir ilişki olarak düşünmediği görülebilir.

Schechner ideal tiyatroyu mekânsal ve ilişkiyel dönüşümler üzerinden tasarlarken, Michael Kirby'nin hayat/sanat ölçütü daha ziyade oyuncunun kendi çalışması üzerine

yoğunlaşmıştır. “On Acting and Not-Acting” (1972) adlı makalesinde “ oynamak” ve “ oynamamak” arasında farklı oynama durumlarını tanımlayan Kirby -Schechner’den farklı olarak- konuya herhangi bir değer yargısıyla yaklaşılmaması gerektiğini ve değerlendirmesini yalnızca oynamanın miktarı üzerinden yaptığını sıkça vurgular. Skalanın en solundan en sağına doğru matrislenmemiş performans, matrislenmemiş temsil, maruz kalarak oynamak, basit oynamak ve karmaşık oynamak kavramları sıralanır (Kirby, 1972, ss. 6-10).²³ Bu sıralamada oyunculuk, basit oynamak ile karmaşık oynamak arasında belirmeye başlar çünkü ancak bu aralıkta temsil etme, taklit etme, canlandırma, rol yapma gibi oynamayı ifade eden durumlar değişen miktarlarda ortaya çıkar. Bunun öncesinde ise kişi gündelik olarak yaptığı eylemler, dış görünüşü ya da maruz kaldığı durumlar nedeniyle seyredilmektedir ancak birisi ya da bir şey olmak gibi bir gayesi/çabası yoktur ve seyreden kişiye bir bilgi aktarma ya da onda özdeşleşme yaratma amacı da taşımamaktadır. Kirby’nin (1972) ifade ettiği üzere, “soyutlamayı kişiselleştirmeye çevirebilecek psişik enerjiden yoksundur” (s. 7). Buna benzer şekilde Grotowski de oyuncuya has bir özellik olarak psişik kavramından bahseder. Psişik tesir tekniği sayesinde oyuncu rolünü bir araç, basamak ya da trambolin olarak kullanarak gündelik hayatta arkasına saklandığı maskeleri birer birer indirir, en derindeki özüne ulaşır ve seyirciyle karşılaşmasında aynı şeyin onda da olmasını sağlar (Grotowski, 2002a, s. 37). Dolayısıyla, sahne üzerinde yalnızca mevcut olarak gündelik hayattaki pratikleri tekrar ediyor olmak oyuncunun varlığından söz etmek için yeterli olmaz; seyirciyle iletişim kurma arzusuna sahip olmak ve bunu gündelik iletişimin ötesine taşıyıp estetik alanın içerisinde kalarak ve yaratıcı kaynaklardan beslenerek yapmak gerekmektedir.

Lehmann (2006) ise konuya çizgisel bir bakış açısıyla bakmaz ve iki zıt uç olarak görülen mevcudiyet ve temsil kavramlarının ortaklaştığı alanlar üzerinden bir okuma yapar. Lehmann’a (2006) göre postdramatik tiyatro, tiyatro ile performans sanatının çakıştığı alanla ilgilidir (s. 137). Oyuncu, artistik olarak dönüştürülmüş bir gerçekliği temsil ederek seyirciyi dönüştürmek isterken, performans sanatçısı kendi öz dönüşümüyle ilgilenmektedir. Nitelik açısından farklarına bakacak olursak tiyatrodaki mevcudiyeti

²³ Kavramların Türkçe karşılıkları veya yayımlanmış herhangi bir Türkçe kaynaktan çevirileri olmadığı için orijinal anlamına uygun olacak şekilde çevrilmiştir. Orijinal metinde *non-matrixed performance*, *non-matrixed representation*, *received acting*, *simple acting* ve *complex acting* şeklinde geçmektedir.

temel alan bir iş bile olsa- dönüşüm ve katarsis sanaldır, isteğe bağlı olarak ve gelecek zamanda gerçekleşir; performans sanatı ise gerçektir, duygusal olarak zorlayan ve şimdi ve burada gerçekleşen bir süreç/an yaratma idealini taşır (Lehmann, 2006, s. 138). Mevcudiyet açısından bakıldığında, performans sanatçısının bedenini yalnızca eylemin öznesi olarak değil aynı zamanda nesne olarak kullanarak mevcudiyetini estetik bir materyale dönüştürdüğü görülürken, oyuncu da biricik anlar yaratmak ve anda mevcut olmak ister ancak bu anları tekrar etme sorumluluğunu da taşır (Lehmann, 2006, s.137). Oyuncu açısından bir mevcudiyet paradoksudur bu ve oyuncunun mevcudiyeti nesneleşmiş bir şey olarak değil, seyirciyle birlikte mevcut olmak (*co-presence*) şeklinde açıklanabilir (Lehmann, 2006, s. 142).

Oyuncu ile seyirci arasındaki bu ortaklık kuşkusuz bir zaman-mekân düzleminde kurulacaktır, ancak postdramatik tiyatro konuya konvansiyonel tiyatro anlayışından farklı bir şekilde yaklaşır. Lineer zaman anlayışının ve Aristotelyen zaman birliği kuralının aşılmasıyla birlikte zaman artık performansçı ve seyirci arasında paylaşılan, sürece dayalı, açık devre, başı, ortası, sonu olmayan bir zamandır. Postdramatik zaman anlayışında metnin zamanını seyirciye dayatmak yerine, seyircinin zamanı da işin içine dâhil edilir ve böylece zaman “estetik deneyimin nesnesi” hâline gelir (Lehmann, 2006, s. 156). “Doğal” olmayan, yani gündeliğe uygun olmayan ritimlerin kullanımı ile zamanın uzatılması ya da kısaltılması şeklinde yeni estetik araçlar kullanılır. Postdramatik tiyatronun ikonik isimlerinden Amerikalı yönetmen Robert Wilson yavaşlığı temel bir estetik araç olarak kullanmasıyla bilinir. Tekrarlama da postdramatik estetik yaratımın önemli bir aracıdır, ancak konvansiyonel anlayışta olduğu gibi bir biçim yaratma maksadıyla değil, aksine hikâyeyi, anlamı ve biçim bütünlüğünü bile isteye yapı bozuma uğratmak üzere kullanılır. Gelineen noktada tekrar edilen şeyin içeriği önemsizleşir ve tekrar etmenin kendisi ve bunun nasıl yapıldığı estetik sonucu doğuracaktır. Lehmann (2006) klasik Fransız trajedisinin yaratıcısı Pierre Corneille’e (1606-1684) atıfta bulunarak konvansiyonel tiyatrodaki kullanılan zaman birliği kuralının salt Aristotelyen bir bakış açısından kaynaklanmadığını, gündelik hayatın içinde de insanın içgüdüsel olarak yaşadığı bir kuralsızlık korkusundan ileri geldiğini söyler (s. 160). Bu anlamda, postdramatik tiyatronun bu korkunun üzerine gidiyor olması ve üstüne üstlük bunu estetik bir yolla yapması hem oyuncunun hem de seyircinin gündeliği aşan bir zaman algısında ortaklaşmasını sağlayacaktır.

Postdramatik tiyatronun mekânı ele alış biçimi de konvansiyonel tiyatrodaki sahneden seyir yerine doğru, doğrusal ve tek yönlü bilgi akışı sağlayan yapıyı ters yüz edecek cinstendir. Diğer tüm bileşenlerde olduğu gibi mekânın kendisi de estetik yaratıma dâhil edilir ve mekân artık oyunun içerisinde geçtiği sanal bir yer olmaktan çıkar, oyuncu ile seyirci arasındaki enerji paylaşımının sağlandığı yaşayan bir unsura dönüşür. Dolayısıyla, reel ve kurgusal deneyim arasındaki sınırların böylesine bulanıklaştığı bir noktada, metaforik veya sembolik olarak kabul edilen tiyatro mekânı, “metonimik”²⁴ bir mekâna dönüşmüştür (Lehmann, 2006, s. 151). Metonimik ifadesinin kattığı anlama baktığımızda, yine ilişkiselliğe yapılan bir gönderme görülmektedir. Parça-bütün ilişkisi üzerinden parçanın bütünü, bütünün parçayı ifade etmesi ve en geniş anlamda ikiliğin ortadan kalkması, birleşmenin ortaya çıkması şeklinde algılanabilecek metonimik kavramına göre, postdramatik mekân kurgusal, sembolik bir dünyayı temsil etmez; reel anlamda tiyatro mekânının bir parçası ve devamı olarak ele alınır. Tiyatronun diğer tüm unsurlarında olduğu gibi mekânın da bir ilişkisellik içerisinde ele alınması sonucu, bunu sağlamanın yaratıcı yolları da sınırsız olacaktır, dolayısıyla postdramatik tiyatro açısından genelgeçer bir tarzdan da söz edilemez. Mekânla ilgili dönüşümün belki de ilk yaratıcı örneklerini veren Grotowski’nin işlerinde seyirci ile oyuncu arasındaki mesafenin kaldırılması gerçek anlamda aynı alanın içerisinde konumlanmaları ya da örneğin bir masanın etrafında birlikte oturmaları şeklinde tasarlanmıştır. Öte yandan, Robert Wilson’ın işlerinde mekân tablo gibi tasarlanarak ya da ışık oyunları ile çeşitli geometrik alanlar yaratılarak çerçeveleme etkisi kullanılır. Wilson’a göre ideal tiyatro sessiz film ile radyo tiyatrosunun birleşimi gibidir çünkü ancak bu yolla “sınırsız mekân” yaratılabilir (Lehmann, 2006, s. 148). Öyle ki sessiz film izlerken işitsel alan, radyo tiyatrosu dinlerken ise görsel alan sınırsız yaratıcılığa kapılarını açar; dolayısıyla tiyatrodaki her bir seyirci kendi öznel ve biricik mekânsal deneyimini yaşama imkânı bulur. Wilson’ın konuyla ilgili işlerinden örnekler sonraki bölümde ele alınacaktır. Başka bir postdramatik örnek olarak, Belçikalı yönetmen Jan Lauwers’ın zaman-mekânsal sürekliliği bozarak sahnede sinematik kurgulama tekniğini kullanması gösterilebilir. Alman dansçı ve koreograf Pina Bausch’un (1940-2009) işlerine baktığımızda, dansçıların kalp atışlarının ve nefes alışverişlerinin ses cihazlarıyla dışarıya verilmesi ve seyircinin de bu seslere

²⁴ Metonimi, edebiyatta ad aktarması ya da mecazımürsel olarak da bilinir ve TDK’ye göre “benzetme ilgisi bulunmaksızın, neden sonuç gibi türlü ilişkilerle bir sözcüğün başka bir sözcük yerinde kullanılması sanatı” anlamına gelmektedir.

yoğun şekilde maruz kalması bedeninin kendi zamanının “mekânlaşması” anlamında önemli bir postdramatik etkidir (s. 152).

Postdramatik tiyatronun yaratımın parçası hâline getirdiği ve mekânsallaştırdığı bir diğer önemli unsur da oyuncu bedeninin kendisidir. Konvansiyonel tiyatro anlayışında bir enstrüman, gösterge ya da yorumcu olarak araçsallaştırılan oyuncu bedeni, postdramatik anlayış içerisinde anlamı iletme veya gerçeklik yaratma kaygısı taşımaksızın - Lehmann’ın deyişiyle- “ajan provokatör” şeklinde mevcut olasılıkları deneyimler. Dramatik süreç bedenler-*arası* gerçekleşirken, postdramatik süreç bedenle *birlikte*, bedenin *üzerinde* ve bedene *doğru* gerçekleşir (Lehmann, 2006, s. 163). Semantik bedeni aşan postdramatik bedenin gösterge/aracı olma özelliği ortadan kalktığı için artık kendisini olduğu gibi sunmaktadır, ancak bu durum yüzeysel bir beden temsili şeklinde algılanmamalıdır. Grotowski’nin (2002a) “kutsal” oyuncusu da bedenini sunmaktadır ancak bu, “satmak” anlamında değil, kurban etmek ya da feda etmek şeklinde bir sunuştur (s. 34). Grotowski, kendi kutsal oyuncusunu “fahişe” oyuncu metaforuyla karşı karşıya koyarak aslında oyuncunun kendi dramaturjik çalışmasının derinliğine işaret eder. *Via negativa*²⁵ olarak adlandırılan tekniğin üzerinde durmasının sebebi de budur. Oyuncu, sosyal, kültürel ve psikolojik olarak üzerine yapışmış tüm rollerden ve gündelik alışkanlıklardan sıyrıldığında hakiki özüne kavuşacak ve bir şey yapmaya çalışmadan, herhangi bir meziyet gerektirmeyecek şekilde bedenini yaratıcı alana açacaktır. Bu alan, İtalyan tiyatro kuramcısı ve yönetmen Eugenio Barba’nın (2005) “gündelik-dışı” (*extra-daily*) olarak tanımladığı alana denk düşer ve oyuncunun ağırlık merkezi, omurga, eklemler, kaslar gibi hareketi sağlayan, dolayısıyla ifadeyi yaratan bedensel özelliklerinin gündelik hayattaki kullanımının aksine farklı yönelimlerde, ritimlerde ve bir gerilim yaratacak şekilde kullanılması oyuncunun sahnedeki mevcudiyetini güçlendirmektir (s. 9).²⁶ Wilson’ın *slow motion*²⁷ tekniği de bunun güzel bir örneğidir. Öyle ki yürüme, kalkma, oturma gibi her bir hareket gündelik ritmin aksine olabildiğince yavaş yapılır ve böylece Lehmann’ın (2006) deyişiyle “bedenin kendisi kaçınılmaz şekilde kendi

²⁵ Bir şey yapmaya değil, aksine bir şeyler yapmaktan vazgeçmek üzerine kurulu bir yaklaşımdır.

Grotowski, “fahişe” oyuncunun tekniğinin tüm dengeli olduğunu, “kutsal” oyuncunun tekniğinin ise tümevarım, yani *via negativa* olduğunu söyler.

²⁶ Barba’nın gündelik-dışı olarak tanımladığı bu teknik Noh tiyatrosu, Kabuki tiyatrosu, Kathakali dansı, Bali dansı gibi çeşitli Uzak Doğu ve Güneydoğu Asya kökenli geleneksel türlerin beden çalışmalarından esinlenilerek oluşturulmuştur.

²⁷ Yavaş çekim veya ağır çekim olarak bilinen, özellikle fotoğrafçılık, video ve sinema alanında uygulanan, hareketlerin yavaşlatılması üzerine kurulu bir tekniktir.

maddeselliğine maruz kalır”, izleyen kişide optik olarak yakından bakma hissi yaratılır, zaman-mekân sürekliliği kesintiye uğrar, yabancılaşma etkisi oluşur ve sonuç olarak “amaçsız saf jestin güzelliği” ortaya çıkar (s. 164). Lehmann’a (2006) göre postdramatik beden bir jest bedenidir. İtalyan yönetmen kardeşler Romeo ve Claudia Castellucci’nin yaptıkları oyunlara fiziksel bir anomalisi olan ya da bir hastalık sebebiyle fiziksel durumu değişime uğramış kişileri dâhil etmeleri de sahnede gündelik-dışı anlatımı “doğrudan” sağlama isteklerini göstermektedir. Romeo Castellucci’nin dediği gibi “Her bedenin kendi hikâyesi vardır.”²⁸ Oyuncu bedeninin görsel ve işlevsel anlamdaki bütünlüğü ve kusursuzluğu postdramatik tiyatro açısından sorgulanan bir meseledir ve bu özelliklere sahip olmayan bedenlerin sunumu estetik yaratıma dâhil edilir. Özellikle acı çeken beden ve bunun yarattığı postdramatik katarsis etkisi göze çarpmaktadır. Artık bir karakterin acısının temsili önemini yitirir; temsilin acısı, yani temsilde reel olarak deneyimlenen acı estetik bir unsur olarak karşımıza çıkar (Lehmann, 2006, s. 166).²⁹ Bunun tiyatrodaki yansımalarının temel ilham kaynağı, 1960’lardan itibaren yükselişe geçen performans sanatı olmuştur. Bir şemsiye kavram olarak düşünebileceğimiz ve pek çok alt dalı içerisinde barındıran performans sanatını burada tüm yönleriyle ele alamasak da, postdramatik tiyatro anlayışına doğrudan etki eden örnekleri üzerinde durmak gerekmektedir. Özellikle bedene acı çektirmek üzerine kurulu performanslardan oluşan body art çalışmaları bu anlamda oldukça ilham verici olmuştur. Amerikalı performans sanatçısı Chris Burden’in bir başkası tarafından kolundan vurulduğu *Shoot* (1971) adlı performansı veya bir arabanın üzerinde avuç içlerinden çiviyle çarpmıya gerilmiş şekilde kendisini sergilediği *Trans-Fixed* (1974) performansı body art alanında öncü çalışmalardandır.³⁰ Bir diğer önemli isim olan Sırp performans sanatçısı Marina Abramović, bir nesne olduğunu ve tüm sorumluluğu kabul ettiğini belirten bir yazıyla altı saat boyunca sessiz ve hareketsiz şekilde kaldığı *Rhythm 0* (1974) adlı işinde, seyirciye bedeni üzerinde istediklerini yapabilecekleri 72 obje sunar ve bunların arasında tüy, kalem, boya, gül gibi şeylerin yanı sıra bıçak, makas, silah, testere gibi yaralama ve öldürme potansiyeli bulunan objeler de vardır.³¹ Bir grup seyirci tarafından şiddet dozu gittikçe artan performansta, kıyafetleri parçalanıp bedeni yaralar ve çeşitli

²⁸ Lehmann (2006) kitabın 165. Sayfasında bu alıntıyı yapmaktadır.

²⁹ Lehmann burada Adorno’nun ‘Mimesis an den Schmerz’ tanımlamasına atıfta bulunarak konuyu açıklar.

³⁰ Bkz.: <https://www.theartstory.org/artist/burden-chris/>

³¹ Bkz.: <https://www.theartstory.org/artist/abramovic-marina/>

yazılar/boyalar/objeler ile kaplanan Abramović'in kafasına bir seyircinin dolu silahı doğrultması üzerine başka bir grup seyircinin müdahalesi ile performans sonlandırılır. Gerçek acının gerçek anlamda sergilendiği veya doğrudan seyirci tarafından uygulandığı bu öncü performans örnekleri, tiyatrodaki temsil krizini aşmak anlamında ilham kaynağı olan öncü çalışmalar olarak kabul edilebilir. Body art ile sıklıkla karıştırılan ancak acı unsuru olmayıp yalnızca bedene müdahale üzerine kurulu olan “carnal art” (etsel sanat) performans sanatının başka bir özgün alanıdır. 90'lı yıllardan itibaren ortaya çıkan akımın öncü ismi Fransız sanatçı Orlan, narkoz verilerek yüzüne yaptırdığı estetik ameliyatları performansa dönüştürmesiyle meşhurdur.³² Ameliyatların temel amacı kendini güzellik standartlarına uydurmak değil, aksine yüzünün her bir bölümünü sanat eserlerindeki farklı ikonik kadın simgelerini andıracak şekilde dönüştürerek müdahale edilmiş bu kolaj yüzle kimlik-beden ilişkisine ve standart güzellik anlayışına meydan okumaktır. Bedenin görsel anlamdaki tutarlılığını ve bütünlüğünü yitirdiği bu işler de oyuncu bedeninin tiyatrodaki varoluşunu derinden etkilemiştir. Postdramatik yaklaşımdaki tiyatro performanslarında oyuncu bedeni bile isteye acı içindedir, yorgun düşürülür ve fiziksel olarak riskli durumlara maruz bırakılır. Hastalıklı, “çirkin”, çıplak, havada asılı, yere düşen, kötü muamele gören, tekerlekli sandalyeye bağlı, inleyen bedenlerin gerçek anlamda acı içinde oluşunun seyircide yarattığı şok durumu üzerinden katarsis yaratılmaya çalışılır. Dolayısıyla postdramatik tiyatrodaki oyuncu bedeni hangi fiziksel/işlevsel özelliklere sahip olursa olsun üzerinde dramaturjik çalışma yapılabilecek ayrı bir performans alanı olarak ele alınmaktadır.

Postdramatik tiyatro ve bununla birlikte ortaya çıkan yeni oyunculuk yaklaşımını yukarıda genel hatlarıyla anlamaya çalıştık. Klasik dramatik tiyatro ile postdramatik tiyatro ilişkisinin bir bitiş ve başlangıç ilişkisi değil, bir paradigma ya da yaklaşım değişimi olduğunun altını tekrar çizmemiz gerekir. Zira tiyatronun yazar, metin, oyuncu, seyirci, yönetmen, sahne, dekor, müzik, ışık gibi tüm unsurları hâlâ geçerliliğini korumaktadır. Esas değişim bunların arasındaki hiyerarşik ilişkinin kırılması, herhangi bir unsuru kullanmanın zaruriyetinin ortadan kalkması ve bunların nasıl kullanılacağına bir tarifini yapmanın artık mümkün olmamasıdır. Performans fikrinin tiyatroya sağladığı en büyük katkı Lehmann'ın (2006) da ifade ettiği gibi tiyatroyu bir ‘olasılıklar tiyatrosu’ hâline getirmiş olmasıdır belki de. Üstelik içe kapanık, salt estetik üzerine kurulu, hayatın

³² Bkz.: <https://www.theartstory.org/artist/orlan/>

içindeki meselelerden kendisini soyutlamış bir sanat anlayışının aşılmasıyla birlikte tiyatro da hem estetik anlamda yaratıcı işler yapılabilen hem de sosyal, kültürel, politik tartışmalara doğrudan etki edebilen çok yönlü bir alan hâline gelmiştir. Bu tez çalışmasının temel konusu olan “engelli” bedenlerin postdramatik tiyatrodaki varlığı ve görünürlüğü tam olarak sanat ile hayatın, estetik ile politik olanın kesiştiği alana denk düşmektedir.



4. “ENGELLİ” BEDENİN TİYATRODAKİ TEMSİLİ

4.1 “Engelli” Bedenlerin Temsiline Giriş



Şekil 4.1 "Congress of Freaks" - P.T. Barnum's Traveling Freak Show, New York City, 1924.³³

Engelli bedenlerin sahne üzerindeki temsiline ilk örneği -doğrudan tiyatroyla ilgili olmasa da- 19. yüzyılın ikinci yarısında başlayıp 20. yüzyılın ilk yarısına kadar etkinliği süren *freak show* gösterileridir.³⁴ Özellikle P. T. Barnum adlı Amerikalı şovmenin 1841 yılında kurduğu *Barnum's American Museum*'da (Barnum'un Amerikan Müzesi) yapılan *freak* şovlar oldukça ses getirmiştir. *Freak* şovlar; cüce, aşırı uzun, aşırı kilolu, kıllı, albino gibi doğrudan fiziksel engel teşkil etmeyen görsel farklılıkların yanı sıra mikrosefali gibi beyin ve kafa gelişimiyle ilgili rahatsızlıklara, atavistik denilen evrimle kaybolup sonradan ortaya çıkan genetik özelliklere sahip olan veya kol, bacak gibi uzuvları doğuştan olmayan/sonradan kaybeden kişilerin bedenlerinin sahne üzerinde çeşitli performanslar şeklinde sunulması üzerine kuruludur (Bogdan, 1988). Öncelikle bir

³³ Çeviri: "Freak Kongresi" – P.T. Barnum'un Gezici Freak Şovu, New York Şehri, 1924.

³⁴ *Freak show*'un kökenleri Orta Çağ'dan itibaren Avrupa'daki tavernalarda ve panayır alanlarında fiziksel ve zihinsel olarak "farklı" kişilerin sergilenmesi şeklindeki pratiklere dayandırılabilir.

şovmenin freak denilen kişileri sunmasıyla başlayan şovlarda, herkes kendi “anormal” durumunu öne çıkaracak şekilde çeşitli kostümler giyerek koreografiyle tasarlanan performanslarını sergilerken, şovların pazarlaması da el ilanlarıyla, afişlerle, gazete reklamlarıyla ve performans sonrası toplu olarak çekilip seyircilere dağıtılan fotoğraflarla desteklenir (Garland-Thomson, 1996). Irk ve etnik kökenin de dâhil edildiği şovlarda, siyah tenli olup fiziksel engellere sahip kişiler “bilinmeyen” (*unknown*) ırk olarak lanse edilerek seyircinin dikkati çekilmeye çalışılmıştır (Bogdan, 1988, s. 6). 19. yüzyılın bilim anlayışı nedeniyle şovların giderek büyümesi etik açıdan sorgulanmazken, 20. yüzyılda hâkim olan ve bu farklılıkları ortadan kaldırma eğilimindeki medikal yaklaşımın da etkisiyle 1940’lardan itibaren şovlar bitmeye başlamıştır (Bogdan, 1988, s. 67).

Bir sanat dalı olarak tiyatronun engellilik olgusuyla karşılaşmasının ilk izlerini ise dramatik metinlerde bulmak mümkündür. Sofokles’in kör Oedipus’u, Shakespeare’in kambur ve topal III. Richard’ı, Tennessee Williams’ın topal Laura’sı hafızamıza kazınan belli başlı engelli tiyatro karakterleridir. Oedipus’un baba katili olduğunu ve annesiyle ensest ilişki içerisinde olduğunu anlamasıyla birlikte gözlerini kör etmesi, mevcut gerçekliği inkâr etmek istemesini sembolize eder. Aynı zamanda oldukça çirkin biri olarak betimlenen III. Richard’ın topallığı ve kamburluğu, ahlaken normal kabul edilenin dışında olmasının, yani sosyopat derecesindeki kötü karakterinin fiziksel işaretleridir. Laura’nın topallığı ise utangaçlığının, depresif ruh hâlinin ve bir türlü gerçekleşmeyen karşı cinsle ilişki kurma isteğinin, yani “aksak” hayatının bir yansıması gibidir. Engelli çalışmaları alanındaki önemli akademisyenlerden David Mitchell ve Sharon Snyder’ın literatüre kazandırdığı “anlatı protezi” (*narrative prosthesis*) kavramına atıfta bulunan Sandahl (2005), bu fiziksel engellerin bedensel bir özellik olmanın ötesinde karakterlerin iç dünyalarını ve duygusal durumlarını temsil eden birer sembolden veya göstergedenden ibaret olduklarının altını çizmektedir (s. 255). Öte yandan, bu karakterlerin oyuncu seçimleri söz konusu olduğunda engelli oyunculara nadiren şans verilmesi ve çok büyük oranda engelli olmayan oyuncuların tercih edilmesi de bir başka bir tartışma konusudur.

Engellilik ile tiyatro arasında dramatik metinler vasıtasıyla kurulan bu ilk karşılaşmadan sonra, tiyatronun ilk aşamada zihinsel ve fiziksel engelli bireylerin psikolojik rehabilitasyonu için bir sanat terapisi olarak kullanıldığını görürüz. Tiyatronun sanat terapisi olarak kullanımı iki ana model üzerinden incelenebilir: İlki Amerikalı psikiyatrist

Jacob Levy Moreno'nun 1920'lerin başında doğaçlamaya dayalı deneysel tiyatronun terapötik etkileri üzerine yaptığı çalışmalar sonucu ortaya çıkan psikodrama; ikincisi ise psikodramanın daha yapılandırılmış bir terapi yöntemi olarak kullanıldığı 1960'larda ortaya çıkan ve psikodramaya benzemekle birlikte teorik olarak daha zayıf olan ancak dramanın yaratıcı araçlarından daha çok beslenen drama terapisi (Kedem-Tahar ve Felix-Kellermann, 1996). Her iki yaklaşımda da modern oyunculuğun babası kabul edilen Konstantin Stanislavski (1863-1938) ile önceki bölümde bahsi geçen tarihsel avangart isimler Brecht ve Artaud ile neo-avangartın öncü ismi Grotowski gibi tiyatro insanlarının yaptıkları deneysel çalışmaların etkisi görülmektedir. İki yöntem de yazılı metin olmaksızın yapılan doğaçlamalara dayanır ancak beslendikleri kaynaklar açısından ayrışır. Psikodramada kişinin doğaçlama malzemesi doğrudan kendi şahsi yaşam öyküsü, deneyimleri, anıları ve beklentileriyken, drama terapide kişi kurgusal karakterler ve durumlar üzerinden doğaçlamaya teşvik edilir. Dolayısıyla psikodramada kişinin kendisinden yarattığı rol kişisi vasıtasıyla gerçek kişiliğini sergilemesi ve bu şekilde görünür hâle gelerek bir tür katarsis yaşaması söz konusuysa, drama terapide kişinin kendi trajik dünyasından çıkıp başka birisi olma ihtimali üzerinden estetik bir mesafenin yaratılması ve bu sayede kişinin sağaltılması amaçlanmaktadır. Psikodrama dramayı araç olarak kullanarak terapötik sonuçlar elde etmeyi amaçlarken, drama terapisi aksine terapiyi araçsallaştırarak dramanın kendisini öne çıkarmaktadır. Hedef gruplarına baktığımızda, her iki terapi yöntemi de psikiyatri klinikleri, ayakta tedavi poliklinikleri, hapishaneler, okullar, üniversiteler, huzur evleri ve insan kaynakları yönetimi gibi alanlarda, rol yapma gerekliliğine karşılık verebilen kişiler üzerinde uygulanabilmektedir. Ancak psikodrama daha ziyade kişinin kendi kimliğinin temsil edilmesine ve daha çok anlatıma dayalı şekilde gerçekleşen bir yöntemle sahip olduğu için kendini ifade edebilecek ve grup içi iletişimi sağlayabilecek zihinsel yeterliliğe sahip kişiler için daha uygundur. Drama terapide yaratıcı sözsüz ifade biçimlerinin ve beden hareketlerinin daha çok kullanılması nedeniyle her skaladan zihinsel engelli bireyler ile fiziksel engeli olan kişiler için daha uygun görünmektedir. Her iki terapinin amacı da katılımcılarda bulunan semptomların ortadan kalkmasını, yaşadıkları zor durumların üstesinden gelebilmelerini, bastırılmış duygularını serbest bırakabilmelerini, geçmişte yaşadıkları travmatik deneyimleri hatırlayıp yeniden ele alarak aşabilmelerini ve özgüven kazanabilmelerini sağlamaktır. Terapiyi uygulayan kişilerin rollerine baktığımızda, psikodramatistin ortaya çıkan malzemeyi anlamlandırma, estetik ve duygusal olarak etkili kılma, iyileşme

durumunun takibini yapma ve grup içi iletişimi sağlama gibi rolleri varken, drama terapisti daha ziyade dramaturg, sanatçı, ritüel önderi veya drama öğretmeni gibi davranarak kişinin artistik dönüşümü üzerinden iyileşmesine odaklanmaktadır.

Psikodramanın ve drama terapisinin engelli bireyleri iyileştirme ve normale yaklaştırma şeklindeki bu medikal yaklaşımı engelli çalışmaları alanında eleştirilere maruz kalmıştır. Terapistin karşısındaki kişiyi “hasta” veya başka bir açıdan da “müşteri” olarak kategorize etmesinin, engelli aktivist ve akademisyen Petra Koppers’ın Foucault’ya referansla ifade ettiği gibi, “teşhis edici” bakıştan (*diagnostic gaze*) ileri geldiği söylenebilir (Koppers, 2000, ss. 136-137). Koppers’a göre (2000) bu teşhis edici bakış, beden mevcudiyetini okunabilir ve kategorize edilebilir bir metne indirmediği için, “bilmemek” ve bir şeyleri değer atfetmeden belirsiz şekilde bırakmak sayesinde farklılıklara ve değişim ihtimaline kapı açılabilir. Teşhis edici bakışın ardında ise -sesli bir şekilde söylenin veya söylenmesin- Garland-Thomson’ın ifadesiyle “Neyin var?” ya da “Sana ne oldu?” sorusu belirir. (Sandahl ve Auslander, 2005, s. 130). Bu noktada, görünür şekilde engelli olan bireyler bu soruya açık veya kapalı şekilde sürekli maruz kalırken, teşhis edici bakışın ardında kurulan bu tek yönlü ilişki gündelik hayatın içinde doğrudan fark edilmese de engelli bedenlerin sahne üzerindeki varlığıyla birlikte tümüyle afişe olmaktadır. Bunu “gündelik hayatın teatralleştirilmesi” olarak ifade den Sandahl ve Auslander (2005), yukarıda bahsi geçen “anlatı protezi” kavramına atıfta bulunarak, engelli bireyin abartılmış ifadelerle veya durumu gereğinden fazla dramatize eden zoraki bir sakinlikle kendisini oynamak zorunda kaldığından bahseder (s. 130). Terapist-hasta veya terapist-müşteri ilişkisinin daha en başından engelin varlığı üzerine kurulu olması ve engelli kişinin terapiyi ancak “iyileşmiş bir engelli” olarak bitirebileceği düşünüldüğünde terapi uygulamalarının engel fikrinin ötesine geçemediği anlaşılmaktadır.

1970’lerde yükselişe geçen engelli hakları hareketinin (*disability rights movement* veya *disability people’s movement*) bir parçası olarak ortaya çıkan engelli sanatı hareketi (*disability arts movement*) sosyal inşacı anlayışa paralel olarak engelliliğin kültürel ve medya temsiline odaklanır ve engellilerin anaakım sanatsal üretim/tüketim ağının bir parçası olması gerektiğinin altını çizer (Barnes ve Mercer, 2001). Ayrıca engellilikle yaşamının nasıl bir deneyim olduğunun sanat yoluyla keşfedilmesini ve buradan ortak

kültürel anlamlar çıkararak olumlu anlamda kolektif bir bilinç ve kimlik yaratmayı amaçlamaktadır. Bu noktada, bir yandan engelliliğin birleştirici bir kimlik olma özelliği öne çıkarken, diğer yandan “sanat yapan engelli bireyler” ile “engelli sanatı” arasındaki ayrıma dikkat çekilerek engelli bireylerin sanatla ilgisinin yalnızca politik bir amaca hizmet etme zorunluluğu ortadan kalkar ve engelli bireyin kendi bedenleşmiş sanat deneyimi de önem kazanır (Barnes ve Mercer, 2001, s. 529). Dolayısıyla engelli bireylerin hem politik hem de bedensel anlamda görünür olmasını destekleyen bu hareketin etkisiyle engelli bedenler freak şovların doğrudan metalaştıran, sanat terapilerinin de rehabilite etmek üzere inceleyen tek taraflı bakışından kurtulmuş olur. Bu hareketin etki ettiği beden odaklı ilk sanat dallarından biri dans olmuştur. Yalnızca engelli dansçılardan oluşan gruplar olduğu gibi, hem engelli hem de engelli olmayan dansçıları bir araya getirerek engelli sanatı fikrinin sınırlarını aşmaya çalışan gruplar da ortaya çıkmıştır. “Fiziksel olarak bütünleşik dans” (*physically integrated dance*) olarak adlandırılan dans yaklaşımında, konvansiyonel dansın tek tip beden ve koreografi dayatmasına karşın karma bedensel özelliklere sahip dansçıların aynı sahneyi paylaşmasıyla birlikte koreografik olasılıklar çok çeşitli hâle gelmektedir (Sandahl, 2018, s. 88). Bu akımın profesyonel anlamdaki belli başlı temsilcilerinden biri 1991 yılında kurulan İngiliz dans grubu *Candoco Dance Company*'dir. İki kurucusundan biri olan Celeste Dandeker bir dans performansı sırasında kaza geçirir, her iki kolu ve bacağı felce uğrar ve hayatının kalan kısmını

tekerlekli sandalyede yaşamak durumunda kalır. 2007 yılına kadar grubun sanat yönetmenliğini de yürüten Dandeker, eski bir Londra Çağdaş Dans Tiyatrosu (London Contemporary Dance Theatre) dansçısı olarak, profesyonel dansın ne olduğunu iyi bildiğini ve bu sebeple dans terapisiyle de engelli dansıyla da ilgilenmediğini açıkça ifade etmiştir.³⁵



Şekil 4.2 Candoco'nun “Face In” (2017) adlı işinden.
Koreograf: Yasmeen Godder

Dolayısıyla, fiziksel olarak bütünleşik dans hareketinin önemli bir örneği olan

³⁵ Bkz.: <https://www.communitydance.org.uk/DB/animated-library/a-compelling-combination?ed=14048>

Candoco'nun engelli ve engelsiz ayrımının ötesine geçerek sanatsal niteliği öne çıkarmaya çalıştığı söylenebilir.

Fiziksel olarak bütünleşik dansın bir diğer önemli örneği ise, İngiliz dansçı, koreograf ve yönetmen Lloyd Newson tarafından 1986 yılında kurulan, konvansiyonel dansın estetik odaklı yaklaşımına ve kısıtlı içeriğe sahip oluşuna bir eleştiri olarak ortaya çıkan ve dans ile fiziksel tiyatroyu birleştirerek farklı konuları çok çeşitli biçimsel yollarla anlatmayı amaçlayan DV8 Physical Theater adlı gruptur.³⁶ Tüm işlerinde engelli dansçıların olması gibi bir zorunluluk olmasa da belli başlı performansları engelli ve engelsiz dansçılardan oluşan karma bir grup tarafından icra edilmektedir. En çok ses getiren işlerinden biri olan ve sonradan film versiyonu da çekilen *The Cost of Living*³⁷ (2000) adlı dans/fiziksel tiyatro çalışmasının iki ana performansçısından biri herhangi bir fiziksel engeli olmayan Eddie Kay, diğeriyse iki bacağı da olmayan David Toole'dir. Filmin bir bölümünde Toole ve ona eşlik eden engelli olmayan birkaç dansçı bir yokuşun arkasından belirir ve bacakları tamamen kullanışsız bıraktıkları bir kompozisyonda elleri üzerinde yürüyerek dans ederler. Başka bir sahnede yine aynı yokuşun üzerinde sadece Toole vardır ve engelli olmayan bir adam ona yukarıdan bakarak elindeki el kamerasıyla onu kayda almaya çalışır. Toole ondan kurtulmak istercesine kadrajın dışına çıkmaya çalışırken adam sorguya çeker gibi ona sürekli şu tarz sorular sorar: Böyle mi doğdun yoksa bacakların kesildi mi? Tuvalete gidebiliyor musun? Mastürbasyon yapıyor musun? Sırtındaki bu kambur da ne? Böyle doğduğun için Tanrı'yı suçluyor musun? Hiç arkadaşın var mı? Hiç kavga ettin mi? Engelli bedeninin gündelik ihtiyaçlarını karşılayamayacağı, sosyal ilişki kuramayacağı veya cinsel olarak çekici olamayacağı şeklindeki toplumsal önyargıların seslendirmesini andıran bu sahnede -Kupper ve Garland-Thomson'ın ifade ettiği gibi- teşhis edici bakışın ardındaki sessiz sorular açığa çıkmaktadır. Yönetmen Newson'ın ifadesiyle "olduğumuzu düşündüğümüz şey" ile "olmamız gerektiğini düşündüğümüz şeyi" anlatan bu işte, engelli ve engelli olmayan bedenlerin bir aradalığı üzerinden, toplumun kişileri bir kusursuzluk algısıyla değerlendirmesi ve kişinin de buna karşılık

³⁶ Lloyd Newson 2022 yılında emekliğe ayrılarak gruba son verdiğini ilan ettiği için grubun internet sitesindeki içeriklere ulaşamamaktadır. Grubun kendi sitesinde, bilgi almak isteyenler Wikipedia'ya yönlendirilmektedir. Bkz.: https://en.wikipedia.org/wiki/DV8_Physical_Theatre

³⁷ Yine Newson tarafından yönetilen film versiyonu 2004 yılında çekilmiş ve pek çok ödül almıştır.



Şekil 4.3 *The Cost of Living* (2004) filminin son sahnesi.

kendisini bir mış gibi üzerinden inşa etmesi anlatılmaktadır.³⁸ Kay'ın Toole'yi sırtına alarak elleri üzerinde yürüdüğü sahnede bedensel bütünlüğün kusursuzluğu ile parçalanmışlığı arasındaki sınırın bakan kişiye ve nasıl baktığına bağlı olarak değişebildiği oldukça can alıcı bir imgeyle sunulmuştur.

Fiziksel olarak bütünleşik dans akımında engelli ve engelli olmayan bedenlerin yan yana oluşu bir yandan aradaki keskin sınırı muğlaklaştırarak estetik olasılıkları artırmakta bir yandan da hâlâ aradaki farkın estetik olanın önüne geçme riskini barındırmaktadır. Sandahl'a (2018) göre -freak şovlarda cüce ile devin, kılıklı kadın ile köse erkeğin yan yana getirilerek aradaki farkın altının çizilmesine benzer şekilde- farklılığın görünür, açık ve hazır şekilde izleyicinin algısına sunulması doğal olarak işin kendisinden ziyade farklılığa odaklanma riskini beraberinde getirmektedir (ss. 89-90). Sandahl (2018) hem dans gurubu içerisindeki karma yapıyı koruyan hem de farklılığın estetik yaratımın önüne geçme riskini bertaraf eden bir yaklaşım olarak "yeni bütünleşik dans" (*new integrated dance*) kavramını ortaya atar. Bu yaklaşım içerisinde, hem fiziksel engellerin ötesinde duysal, zihinsel veya entelektüel engellere sahip kişiler de işin içine dâhil edilmiş olur, hem de engelli/engelsiz ayrımının altını çizmeyen estetik bir yapı içerisinde farklı bedenlerin birliktelik ve başkalık arasındaki dengeyi kurması sağlanmış olur. Buna örnek olarak, engelli ve engelli olmayan dansçılardan oluşan ilk gruptan biri olan ve 1987 yılında kurulan Amerikalı çağdaş dans grubu AXIS Dance Company'nin³⁹ *One Breath is an Ocean for a Wooden Heart*⁴⁰ (2007) adlı dans performansı üzerinde durmaktadır. Performansçılardan biri, her iki bacağı ve iki eli belirli bölgelerinden ampüte edilmiş yani kesilmiş olup bastonu andıran protez uzuvlarla yaptığı performanslarıyla bilinen Lisa

³⁸ Bkz.: <https://www.pact-zollverein.de/en/programme/cost-living>

³⁹ Bkz.: https://en.wikipedia.org/wiki/AXIS_Dance_Company

⁴⁰ Koreografisi Lisa Bufano, Sonsheree Giles ve Jerry Smith tarafından yapılmış olup performansçılar Lisa Bufano ve Sonsheree Giles'dir. AXIS Dance Company ile Alliger Arts ortaklığında yapılmıştır.

Bufano'dur⁴¹. *One Breath*, Bufano'nun protez estetiği üzerine kurulu olup, Bufano'ya eşlik eden ve herhangi bir engel durumu olmayan diğer dansçı Sonsheree Giles de performansta aynı protezleri kullanmaktadır. Engelli ve engelsiz bedenleri öylece yan yana getirmek yerine, engelli estetiğinde tasarlanmış bir engelli deneyimine engelli olmayan bir beden dâhil edilmesiyle farklı bedenlerin aynı "zeminsiz" düzlemde benzerliği deneyimlemesi sağlanır; böylece anaakım denen şey engelliliğin kendi dinamikleri içerisinde yapıbozuma uğratılarak yeniden ele alınmış olur (Sandahl, 2018, ss. 92-94).



Şekil 4.4 One Breath is an Ocean for a Wooden Heart (2007) – Lisa Bufano (sağda) ve Sonsheree Giles (solda).



Şekil 4.5 Farklı Bedenlerle Dans (2000) - İstanbul Koreograf: Tuğçe Tuna

doğduğu ilk ve belki de tek profesyonel örnek olarak, koreograf, çağdaş dans ve performans sanatçısı Tuğçe Tuna'nın 2000 yılında başlattığı "Farklı Bedenlerle Dans"

Konunun Türkiye'deki yansımasına baktığımızda, engelli beden temsiline henüz yeterince ele alınmadığını, mevcut örneklerin de büyük oranda dans alanında olduğunu görüyoruz. Engelliler kategorisinde çeşitli dans yarışmaları mevcut olmakla birlikte, farklı yapabilirliklere sahip dansçıların bir arada olduğu ve estetik yaratımın bu birliktelikten

⁴¹ Bkz.: https://en.wikipedia.org/wiki/Lisa_Bufano

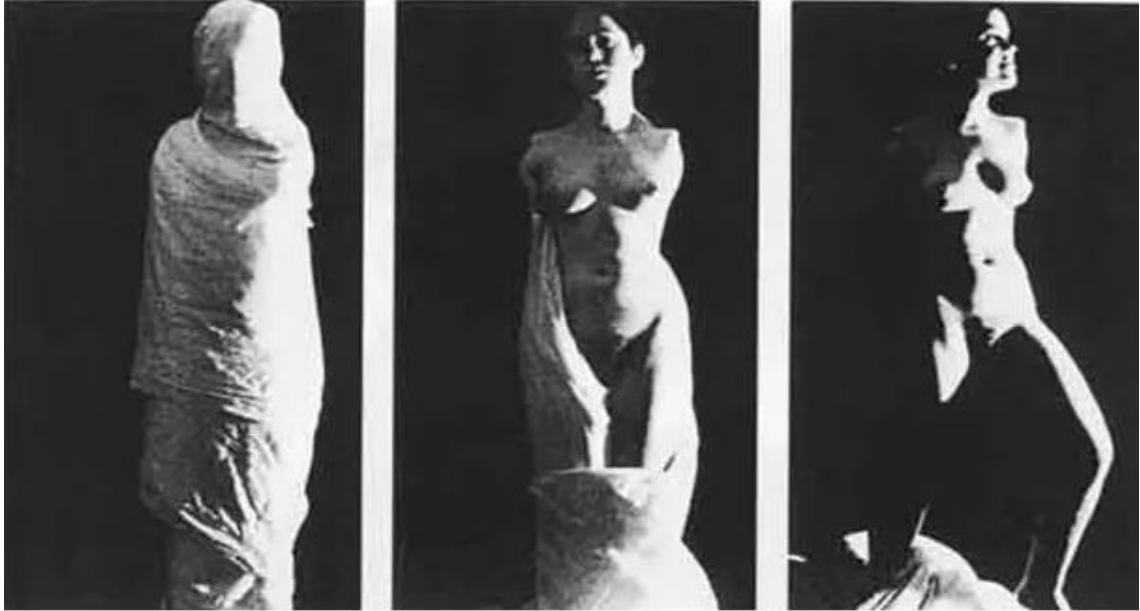
projesi gösterilebilir.⁴² Fiziksel bütünleşik dans akımına yakın bir yerde duran bu projede, bedene alışlagelmişin dışında bir bakışla yaklaşılarak engel fikrinin kendisi ve “engelli beden” tanımının yarattığı ayrımcılık sorgulanmaktadır.

Engelli bedeninin hem sanatın sınırları içerisinde kalıp hem de medikal bakışa maruz kalmadan var olabildiği, sanat ile hayat arasındaki bir ara alan olan performans sanatı alanında da oldukça ilgi çekici örnekler karşımıza çıkmaktadır. Akademisyen Jennifer Eisenhauer’ın (2007) performans sanatı özelinde ifade ettiği gibi engelli kişi performatif eylem vasıtasıyla “sadece bakan” kişinin nesneleştirilen bakışına “kendi bakışıyla” karşılık verir (s. 12). Akademisyenliğinin yanı sıra performans sanatçısı da olan ve topalladığı için baston kullanarak yürüyen Carrie Sandahl’ın 1999 yılında yaptığı *The Reciprocal Gaze* (Karşılıklı Bakış) adlı performansı engelli ayrımcılığına dayalı tek taraflı bakışı ters yüz edecek cinsten bir çalışmadır (Eisenhauer, 2007). Beyaz laboratuvar önlüğü ve beyaz pantolon giyinmiş hâlde dışarıda yürüyen Sandahl’ın beyaz fonu andıran kıyafetinin üzeri günlük hayatta engelliliğiyle ilgili aldığı yorumları ve soruları içeren kırmızı renkte yazılarla kaplıdır. Üzerinde ayrıca omuriliğinin ve kalça kemiklerinin çizimleri de vardır ve pelvik bölgenin bulunduğu yerde seks yapabildiğine ve çocuk doğurabileceğine dair bir ibare bulunmaktadır. Bunun dışında, o zamana kadar maruz kaldığı cerrahi operasyonlardan kalan izlerin tam olarak bulunduğu yerlerde çizimleri ve hangi doktora ait oldukları yazılıdır. Sandahl bu kıyafetle yürürken karşılaştığı kişilere de tıbbi geçmişini detaylı olarak anlatan yazıyı dağıtır ve böylece gündelik hayat teatral bir alana, onu görenler seyirciye, kendisi ise canlı bir klinik metne dönüşmüş olur (Garland-Thomson, 2005, s. 30).

Sandahl’ın gündeliği teatralleştiren ve gündelik bakışı tersine çeviren performansının yanı sıra doğrudan estetik alanı hedef alan ve engelli bedenlerle ilgili estetik algıyı sorgulayan performanslar da vardır. Doğuştan iki kolu olmayan İrlandalı sanatçı Mary Duffy 1995 yılında yaptığı isimsiz performansta, batı dünyasında güzellik sembolü olarak kabul edilen ve iki kolu kopmuş şekilde bulunan *Venus de Milo* heykelini andıracak şekilde çıplak hâlde kendisini sergiler (Garland-Thomson, 2005). Çeşitli ritmik sesler eşliğinde, bedeni tamamen karanlık alanın içerisinde spot ışığıyla aydınlatılmış şekilde,

⁴² Bkz.: <https://tunatugce.blogspot.com/2006/12/dance-with-different-bodies-2001-2004.html?view=sidebar>

kendisiyle ilgili önyargılardan, “böyle doğmuş” olmasının nedenini araştıran sorulardan, üzerine etiket gibi yapışan “konjenital malformasyon” teşhisinden, üstündeki bitmek bilmeyen bakışlardan ve bütün bunları nasıl içselleştirmiş olduğundan bahseden monoloğunu kendisine bakanların gözünün içerisine bakarak seslendirir (Garland-Thomson, 2005, ss. 36-37; Eisenhauer, 2007, ss. 14-15). Kendisini bir sanat nesnesi hâline getiren Duffy, kolsuz bedeninin görsel sunumunu medikal bağlamdan veya freak show bağlamından çıkararak estetik alanın içerisine dâhil eder; böylece bedeni klinik bakışın teşhis için soyduğu medikal bir beden veya bayağı şovlarda dik dik bakılan egzotik bir beden değildir artık (Garland-Thomson, 2005, s. 36). Aynı zamanda, engelli bedenin erotik olamayacağı önyargısına dayalı baskın yaklaşıma karşı bu kolsuz erotik bedenin izleyicide yarattığı gerilim de dikkat çekicidir (Eisenhauer, 2007, s. 14).



Şekil 4.6 Mary Duffy'nin 1987 tarihli "Cutting the Ties that Bind (Heroes)" adlı fotoğraf serisinden. 1995 yılında yaptığı isimsiz performans bu fotoğraf serisinin canlı hâli gibi düşünülebilir.

Bir diğer örnek olarak, çocuk yaşlarda başlayan iltihaplı romatizma rahatsızlığı nedeniyle lise yıllarından itibaren hayat boyu tekerlekli sandalye kullanmak durumunda kalan aktivist Cheryl Marie Wade'in şiir okuma performansları gösterilebilir. Diğer örneklerde olduğu gibi otobiyografik performanslar yapan Wade, engelli bedeniyle yaşadığı deneyimleri anlatan şiirlerini seyirci-performansçı ilişkisi içerisinde -Duffy'nin müze sergisini andıran performansında olduğu gibi- estetik alanı ve izleyicinin estetik beklentisini alaşağı edecek şekilde sunmaktadır. Duffy'nin performansında izleyicinin estetik beklentisi güzellik ve çekicilik üzerine kuruluyken Wade örneğinde performansın

şiiir dinletisi olmasından ötürü esasında şiiirin edebi estetiğini deneyimlemeye gelen izleyicinin şair bedeninden beklentisi de nötr bir beden olmasıdır (Garland-Thomson, 2005). Özellikle “My Hands” (Benim Ellerim) adlı performansında “*Mine are the hands of your bad dreams.*” (Benim ellerim kabuslarındaki ellere benzer.) diyerek başlayan Wade, bir yandan da sürekli tekerlekli sandalye kullanımından dolayı oldukça yıpranmış olan ve sahnede beklenen estetik beklentinin çok dışındaki ellerini de sergilemektedir (Garland-Thomson, 2005, ss. 34-35).

Otobiyografik performans yapan engelli performansçılar olmaları bakımından ortaklaşan Sandahl, Duffy ve Wade, bir yandan engelli ayrımcılığının (*ableism*) önyargılarıyla mücadele ederken aynı zamanda engelli feminist performansçılar olarak erkek egemen bakışın estetik dayatmalarını boşa çıkaracak şekilde “engelli” kadın bedenlerini görünür kılmaktadırlar. İkinci bölümde üstünde durduğumuz gibi, engelli hareketinin politik olarak başta toplumsal cinsiyet olmak üzere cinsel yönelim, ırk, etnisite, sınıf gibi diğer tüm kimliklerle olan kesişimselliği performans alanında da kendisini göstermektedir. Engelli bedenlerin hayatın içerisinde politik olarak, sahne üzerinde ise estetik olarak var olma çabası, hayat ile sanat arasındaki sınırın bulanıklaştığı geçişken bir alan olan performansın içerisinde âdeta can bulmuştur. Ancak engelli bedenlerin tiyatrodaki temsiline baktığımızda, Schechner’in ve Kirby’nin hayat-performans-tiyatro çizgisinin tiyatroya yakın kısımlarına geçeriz ve işler biraz daha karmaşık hâle gelir. Öyle ki bu tezin kapsamını oluşturan ve Lehmann’ın performans ile tiyatronun kesiştiği alan olarak tanımladığı postdramatik tiyatrodaki engelli bedenlerin temsili söz konusu olduğunda, konvansiyonel tiyatrodaki engelli karakterin canlandırılması kadar tek katmanlı olmayan bir oyunculuk anlayışı ortaya çıkar. Dolayısıyla bir yandan otobiyografik performanslardaki politik özneyi inşa eden, bir yandan da engelli bedenine “rağmen” - belki de hayatında ilk kez- kendisine benzemeyen, bambaşka biri olma ihtimalini deneyimleyen “yeni” oyuncuyla karşılaşırız.

4.2 (“Engelli”) Oyuncunun Paradoksu

Engelli oyuncunun sahnedeki varlığının yarattığı paradoks, engelli bedeninin politik anlamdaki görünür olma ihtiyacı ile estetik anlamda karakteri ifade edecek şekilde görünmez olma gerekliliği arasındaki gerilimi ifade etmektedir. Daha geniş bir

perspektiften bakıldığında, bu durum engelli oyunculara has bir durum değildir aslında. Herhangi bir fiziksel veya zihinsel engeli olmayan oyuncular için de aynı çelişki her zaman hazır bulunmaktadır: aynı anda hem ben (oyuncu) hem de o (karakter) olma meselesi. Tiyatro çalışmaları alanında önemli bir akademisyen olan Erika Fischer-Lichte'nin *Asthetik des Performativen* (2004), Türkçe çevirisiyle *Performatif Estetik* adlı kitabında da ifade ettiği üzere genel anlamda oyuncunun fenomenal (reel) bedeni ile semiyotik (kurgusal) bedeni arasındaki çelişkidir bu. Fenomenal (reel) beden oyuncunun öznel bedenini, semiyotik (kurgusal) bedense nesnel bedenini ifade eder ve Fischer-Lichte'ye (2004) göre oyuncunun öznel bedeni her zaman için nesnel bedeni üzerinde baskı kurar. Yani seyirci tarafından karakter olarak algılanmanın önündeki en büyük engel oyuncunun mevcut bedenidir ve karakter mevcut bedenini aştığı noktada belirmeye başlar. Bu çelişkinin engelli oyunculara ve özellikle görünür şekilde fiziksel engeli olan oyunculara daha belirgin şekilde yaşanması aslında dramatik tiyatro anlayışıyla ilgili bir sorun gibi görünmektedir. Bu konvansiyonel anlayış içerisinde, engelli olmayan oyuncuların çeşitli çağdaş oyunculuk teknikleri vasıtasıyla kendi benliğini ve bedensel özelliklerini aşip kendine hiç benzemeyen bir karaktere ulaşması sağlanmaya çalışılırken engelli oyuncular için bunun imkânsız olduğuna dair bir ön kabul mevcuttur.

Çağdaş oyunculuk yöntemlerinin çoğunda oyuncunun bedensel özellikleri ve hareket etme biçimi ile iç dünyası ve psikolojisi arasında doğrudan bir ilişki kurulur ve beden mümkün olan en nötr seviyeye geldiği zaman karakteri inşa etmeye hazır olacağı düşünülür. Sandahl'ın (2005) “nötr zorbalığı” (*the tyranny of neutral*) olarak ifade ettiği bu bakış açısına göre, nötr seviyeye yaklaşmak için kişisel özellikleri törpülenemeyen oyuncular fiziksel ve duygusal anlamda esnek olmamakla suçlanırken ancak kendilerini veya kendilerine benzeyen karakterleri oynayabilecekleri iddia edilir (s. 256). Fiziksel durumun ve eğilimlerin geçmişte yaşanan duygusal deneyimlerden kaynaklandığı anlamına gelen “duygusal beden” (*emotional body*) kavramına dikkat çeken Sandahl (2005), çağdaş oyunculuk eğitiminde, prova süreçlerinde ve oyuncu seçimlerinde duygusal bedene dayalı anlayışın baskın olduğundan bahseder. Oyuncunun rolün içinde görünmez olması yani oyuncu-karakter ilişkisinin “dikişsiz” olması gerektiği üzerine kurulu, kökenleri daha ziyade psikolojik gerçeklik akımına dayanan duygusal beden anlayışı, oyunculuk çalışmalarının “içten dışa” ve “dıştan içe” şeklindeki iki karşıt

yöntem arasına sıkışmasına neden olur (s. 257). Stanislavski'nin ilk dönem çalışmalarında psikolojik eylemler üzerine yoğunlaşırken son döneminde fiziksel eylemler üzerinden çalışması da yaklaşımının içten-dışa yönteminden dıştan-içe yöntemine evrildiğini gösterir ki her iki yöntem de duygusal beden fikri üzerine kurulu olup gidiş yönü anlamında farklılaşır (Sandahl, 2005, s. 258). Stanislavski'nin çalışmalarından ilhamla kendi yaklaşımlarını oluşturan diğer çağdaş oyunculuk yöntemleri de bu anlayışa dayanır ki oyunculuğu sistematik olarak ele alan ilk isim olması bakımından Stanislavski'ye yolu düşmeyi bulmak pek mümkün değildir. Ünlü Amerikalı oyunculuk eğitmenleri Stella Adler (1901-1992), Sanford Meisner (1905-1997) ve Lee Strasberg'in (1901-1982) Stanislavski'nin çalışmalarından yola çıkarak geliştirdikleri metot oyunculuğu da oyuncunun psikolojik yönüne ve özellikle de şahsi tarihine daha çok yoğunlaşması bakımından içten-dışa yöntemine daha yakın durmaktadır. Öte yandan, Fransız tiyatro yönetmeni Jacques Copeau'nun (1878-1949) maskeli oyunculuk çalışmaları ile ondan etkilenen Etienne Decroux'nun (1898-1991) ve Jacques Lecoq'un (1921-1999) maskeli uygulamaları, Rus yönetmen Vsevolod Meyerhold'ün (1874-1940) biyomekanik oyunculuk tekniği ve ayrıca Grotowski'nin psikofiziksel eylem üzerinden yaptığı oyunculuk çalışmaları da skalanın dıştan-içe ucuna daha yakın görünmektedir.

Oyuncuyu denge, ritim, ifade ve esneklik anlamında geliştirerek oldukça stilize bir oyunculuk tarzına hazır olacak şekilde yoğun bir fiziksel çalışmanın içine sokan bu çalışmalar tarzları, yaptırdıkları egzersizler ve uyguladıkları teknikler anlamında farklılaşsa da hepsinde oyuncunun öncelikle “nötr bedene” ulaşması gerekir ki Sandahl'a (2005) göre engelli bedenler için bu durum bir anlam ifade etmemektedir (s. 259). Oyunculuk çalışmalarında nötr kavramını ilk kez kullanan Copeau ve halefleri Decroux ile Lecoq maske kullanımı yoluyla kişisel özellikleri bertaraf ederek oyuncunun bedensel ifade gücüne odaklanmasını sağlar, ancak daha ziyade bedensel mim (*mime corporel*) çalışmalarıyla bilinen Decroux acının, krizin ve mücadelenin estetiğini yansıtmak üzere beden zıt ve doğal olmayan şekillerde hareket etmesini de ister ki bunu yapabilmek için beden üzerinde tam anlamıyla kontrol sağlamak gerekmektedir.⁴³ Copeau ayrıca uyum,

⁴³ Sandahl, buradaki bilgiler için Philip B. Zarrilli'nin editörlüğünü yaptığı *Acting (Re)Considered: A Theoretical and Practical Guide* adlı kitabında bulunan, Deidre Sklar'a ait “Etienne Decroux's Promethean Mime” adlı bölüme referans vermektedir.

parça-bütün ilişkisi ve verimlilik anlamında en üst seviyede hareket eden işçilerin ve atletlerin bedenlerini ideal oyuncu bedenine örnek olarak göstermektedir. Sandahl (2005) burada engelli oyuncuyla ilgili başka bir paradoksun su yüzüne çıktığından bahseder: engelli bedenlerin -serebral palsili kişilerin mesela- zaten “doğal olarak” zıt ve “doğal olmayan” biçimde hareket ettiğini ancak bunu kontrollü şekilde yapmadıkları için kendi bedenlerine benzeyen bedenleri bile temsil edemeyecek kadar dışlanmaları (s. 260). Benzer şekilde Stanislavski de “Bir Karakter Yaratmak” (1988) adlı kitabında kendisi için yarattığı Tortsov karakteri aracılığıyla öğrencilerine şunları söyler:

Fakat sahneye ayak basar basmaz daha az gibi görünen pek çok fiziksel eksiklikler hemen göze çarpar. Sahnede oyuncu binlerce seyirci tarafından, sanki bir büyüteç altındaymışçasına yoğun bir dikkatle izlenir ve incelenir. Oyuncunun amacı, fiziksel kusuru olan bir karakteri canlandırmak ise, bunu tam ölçüsünde gerçekleştirebilmelidir; ayrıca, yarattığı izlenimden bir şeyler eksiltmek şöyle dursun, ona bir şeyler katabilecek bir rahatlık içinde hareket etmelidir. Bunu başarabilmek için oyuncu düzgün işleyen sağlıklı bir vücuda ve olağanüstü denetim gücüne sahip olmalıdır. (ss. 45-46)

Copeau'nun oyuncu bedeninin bütünlüğüne, düzgün işleyişine ve kontrolüne yaptığı vurguya benzer şekilde, Stanislavski de engelli bedeni yaratmayı engelli olmama ve hatta kusursuz bir bedene sahip olma şartına bağlamıştır. Sandahl'ın (2005) da deyişiyle bir karakteri, hatta gerçek anlamda engelli olan veya sembolik olarak acı çeken bir karakteri yaratmak için ideal oyuncu bedeninin sadece engelsiz değil, olağanüstü şekilde hareket eden bir beden olması gerekmektedir (s. 262). Sandahl (2005), bu noktada diğer örneklerdeki gibi bir kusursuzluk vurgusu olmasa da Meyerhold'ün fabrika işçilerinin etkin beden kullanımından esinlenerek oluşturduğu etütlerle oyuncunun hareketlerini birimlere ayırmasını, yine Grotowski'nin de oyuncuyu sosyal alışkanlıklarının ötesine taşımak adına psikofiziksel egzersizlerle oyuncu bedeni üzerinde temel ifade birimleri oluşturmasını engelli bedenleri dışarıda bırakan yaklaşımlar olarak değerlendirmektedir (s. 261).

Dramatik tiyatro anlayışı içerisinde çalışan ve gerçekçi tarzda oyunlarda oynatmak üzere oyuncularını hazırlayan Stanislavski'nin yaklaşımında -yukarıdaki alıntıda kendisinin de açıkça ifade ettiği gibi- engelli bedenler oyunculuk sanatının tamamen dışında bırakılmış durumdadır. Burada dramatik tiyatronun kendi sınırlılığı nedeniyle oyuncunun fenomenal/reel bedeninin semiyotik/kurgusal bedeni yani karakter yaratımı üzerinde kesin bir belirleyiciliği olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan, Copeau, ardılları Lecoq ile

Decroux, Meyerhold ve Grotowski oyuncu bedeninin bütünlüğüne ve tam anlamda yapabilirliğine dayalı standart egzersizler üzerinden çalışmalar yapmış olsalar da hepsinin ortaklaştığı bir nokta var ki o da -Eugenio Barba'nın çok doğru bir şekilde kavramsallaştırdığı üzere- “gündelik-dışı” bir yaklaşıma sahip olmalarıdır. Bu yaklaşımların uygulama kısmının daha baştan engelli oyuncuları sahnenin dışına itiyor olması açısından Sandahl'ın eleştirisi oldukça yerindedir. Ancak daha kavramsal bir yerden yaklaşırsak, oyuncunun kurgusal bedenini gündelik hayattaki standartlara uymayan ve gündeliği aşan bir yaklaşımda ele almaları nedeniyle sahnede görmek istedikleri bedenin aslında doğal olarak gündeliği aşan “engelli” bedenler olduğunu söyleyebiliriz. Gündelik-dışı davranışı bile isteye ve kontrollü olarak yaratma vurgusuna sahip olmaları ise içinde yetiştikleri dönemin doğal bir sonucu olarak kabul edilebilir. Öyle ki her ne kadar dönemlerinin öncü isimleri olsalar da modernizmin beden disiplinine dayalı eğitim anlayışında yetişmiş olmaları ve zaten hepsinin doğrudan veya dolaylı olarak Stanislavski'den etkilenmiş olması nedeniyle beden bütünlüğüne ve kontrollü olmaya yaptıkları vurgu tarihsel açıdan bakıldığında şaşırtıcı değildir.

Tüm bunlara postdramatik tiyatro anlayışından baktığımızda karşımıza bambaşka bir tablo çıkmaktadır. Birinci bölümde de üstünde durduğumuz gibi, dramanın bitişini değil dramanın sınırları içerisinde kalarak dramatik anlayışın çözülmeye başlamasını ifade eden postdramatik anlayışta gereklilikler yerini ihtimallere bırakmıştır. Postdramatik tiyatronun bu heterojen yapısı itibarıyla ideal oyuncu bedeni veya ideal oyunculuk yöntemi olamayacağı için engellilik olgusunun kendisi de anlamını yitirmektedir. Bu durum yalnızca oyuncunun kendi çalışması açısından değil, daha önce de ifade ettiğimiz gibi, oyuncunun metinle, oyunla, seyirciyle, yönetmenle ve tiyatronun tüm diğer bileşenleriyle kurduğu ilişkinin baştan aşağı değişmiş olmasıyla ilgilidir. Dolayısıyla postdramatik tiyatro sabit bir anlayışı ifade etmekten ziyade birbirinden farklı yaklaşımların, üslupların, yöntemlerin farklılıklarına rağmen aralarındaki geçişkenliğe işaret etmektedir.

Postdramatik tiyatro ile engelli bedenler arasındaki sıkı ilişki üzerinde duran akademisyen Yvonne Schmidt (2018), Tobin Siebers'in engelliliğin modern sanatta ve görsel kültürdeki temsilini ifade etmek üzere kullandığı “engelli estetiği” kavramını postdramatik çerçeve içerisinde tanımlamaya çalışır. Postdramatik tiyatro içerisindeki

farklı üsluplar engelli oyuncular için yeni fırsatlar sunar ve bunu da Sandahl'ın “nötr zorbalığı” olarak adlandırdığı katı oyunculuk anlayışını kırıp farklı duyuşal, zihinsel ve fiziksel özellikleri içerecek şekilde çok daha geniş bir estetik çerçeveden bakarak gerçekleştirir (Schmidt, 2018, s. 203). Postdramatik tiyatrunun en temel özelliği olarak metnin oyun üzerindeki tahakkümünün sona ermesi bu noktada son derece önemlidir. Öyle ki artık tek başına yeterli olmadığı anlaşılın metin dramaturjisi, sahnede temsilin ötesine geçip mevcudiyeti sağlayabilmek için oyuncunun beden dramaturjisiyle ve seyirci dramaturjisiyle sürekli alışveriş içerisinde olmalıdır. Dolayısıyla postdramatik estetik için dramaturji -Schmidt'in (2018) ifadesiyle- “doğrusal olmayan” bir dramaturjidir ve bu sebeple de tiyatrunun fiziksel unsurlarını, özellikle de “sıra dışı” bedenleri öne çıkarmaya meyillidir (s. 204). Öte yandan, postdramatik tiyatrunun yeni bir tiyatro türü değil, yeni bir ele alış biçimi olduğu düşünöldüğünde her türlü estetik form ve içerik çok çeşitli kombinasyonlarda karşımıza çıkabilmektedir. Fokomeli⁴⁴ sendromu nedeniyle doğuştan kısa kol kemiklerine sahip olan İngiliz müzisyen ve oyuncu Mat Fraser⁴⁵, 2001 yılında sahneye koyduğu “Sealboy: Freak” adlı tek kişilik oyununa burlesk⁴⁶ ve body art türlerinin yanı sıra yukarıda ele aldığımız üzere engelli tarihi ve kültürünün de bir parçası olan freak şov estetiğini de dâhil etmiştir (Schmidt, 2018, s. 205). Fraser, kendisiyle aynı sendroma sahip ve görüntüsü nedeniyle fok balığına benzetilerek “*Sealo the Seal Boy*” sahne adıyla sunulan Amerikalı freak şov figürü Stanislaus Berent'ten⁴⁷ (1901-1980) etkilenerak sahnelediği oyunda, aslında etik açıdan oldukça sorunlu bulunan freak şov kültürünü ve estetiğini dahi kendi anlatısını oluşturmak üzere bir malzeme olarak kullanabilmiştir. Fraser, 2008 yılında sahneye koyulan “Beauty and The Beast” adlı bir diğer oyununda ise herhangi bir fiziksel engeli olmayan eşi Julie Atlas Muz'la birlikte cinsellik ve çıplaklık içeren bir performans sergiler. Engelli beden ve cinsellik konusu burada -Fraser'in de ifade ettiği üzere- “anlatılan” bir hikâye olarak değil, doğrudan sahne üzerinde “gösterilen” bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır.⁴⁸

⁴⁴ Orijinal adı *phocomelia* olan sendrom, kalıtsal olarak da oluşabilen ama daha ziyade gebelikteki bulantı sorunu için üretilmiş ancak yan etkileri tam olarak test edilmeden satışa çıkan *Thalidomide* ilacını alan hamile kadınların 1950'li ve 60'lı yıllarda doğan çocuklarında görölen ve uzuv kaybına neden olan bir durumdur.

⁴⁵ Bkz.: [https://en.wikipedia.org/wiki/Mat_Fraser_\(actor\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mat_Fraser_(actor))

⁴⁶ Burlesk, kökenleri edebiyatta 17. yüzyıla, müzikal tiyatroda ise 18. yüzyıla dayanan, ciddi ve komik öğelerin bir arada kullanıldığı, abartı ve mizah içeren edebi ve dramatik bir türdür.

⁴⁷ Bkz.: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sealo>

⁴⁸ Bkz.: <https://www.chicagotribune.com/entertainment/theater/ct-beauty-beast-mca-jones-1125-20161122-column.html>

Öte yandan, postdramatik işlerde engelli bedeninin saf bir estetik forma dönüşmesinin risklerinden bahseden Schmidt (2018), bedenin sahnedeki varlığının bir yandan engelli bireylerin politik anlamdaki görünürlüğüne hizmet ettiğini bir yandan da engelli bedenlere dair “egzotik” algıyı besleyebileceğini söyler. Çözüm olarak -her ne kadar postdramatik anlayışta dramatik karakterden ve olay örgüsünden uzaklaşılsa da hikâyenin ve karakterin işin içine dâhil edilmesiyle, engelli performansçılar hikâye anlatıcılığını kullanarak estetik bir nesneye dönüşmeden kendi öznelliğini ortaya koyabilmiş olur (Schmidt, 2018, s. 206). Profesyonel oyuncular yerine başka mesleklerden, çeşitli sosyoekonomik sınıflardan, farklı yaş gruplarından kişileri ve ayrıca farklı yapabilirliklere sahip engelli bireyleri yaptıkları işlere oyuncu olarak dâhil edip kendi yaşam öykülerini icra etmelerini sağlayan İsviçre-Almanya kökenli tiyatro grubu Rimini Protokoll’ün 2015 yılında çıkan işi *Qualitätskontrolle* (Kalite Kontrol), Schmidt’in (2018) sunduğu çözüm önerisinin güzel bir örneğidir (s. 216). Performansçı Maria-Cristina Hallwachs’ın belden aşağısı yirmili yaşlarında yüzme havuzunda geçirdiği kaza nedeniyle felç geçirmiştir ve tekerlekli sandalyede yaşamak durumunda kalmıştır. Performansçı kendi yaşam öyküsünü tasarlanmış bir sahne üzerinde belirli bir hareket dizgesini takip ederek anlatır ve planör pilotu olma hayalinden de bahseder. Konuşmasının sonunda ise bu hayalinin gerçekleştiğini gösteren bir video gösterilir. Dolayısıyla, bir yandan doğrusal olarak olmasa da dramatik tiyatroyu andırarak şekilde bir olay örgüsünün akması ve bir sahne tasarımı olması sebebiyle oyuncu/performansçı ve seyirci arasında tiyatroya özgü estetik bir mesafe oluşur, bir yandan da gerçek hayat öyküsünün ait olduğu kişi tarafından anlatılması sebebiyle engelli beden salt biçime dönüşmeden politik anlamdaki öznelliğini de ortaya çıkarmış olur.

Öte yandan, engelliliğin postdramatik tiyatro anlayışı içerisinde her zaman politik anlamda özgürleşmeyi sağlamadığını ve bedensel yaratıcılığı kışkırtacak şekilde ele alınmadığını belirtmek gerekmektedir. Dramatik metinlerin engelliliğe metaforik yaklaşımına benzer şekilde, postdramatik anlatı içinde de engelli bedenlerin sembolik ve biçimsel bir öğeden ibaret olduğu örnekler mevcuttur. Postdramatik anlayışta oyunlar yapan ünlü Japon yönetmen Tadashi Suzuki’nin 1990 yapımı *Dionysus* ve 2012 yapımı *Waiting For Orestes: Electra* oyunlarında bazı oyuncular herhangi bir bedensel engelleri olmamasına rağmen tekerlekli sandalyede oynamışlardır. *Waiting For Orestes: Electra* oyunuyla ilgili yaptığı bir röportajda Suzuki’nin ifade ettiği üzere, tekerlekli sandalye

gerçek anlamda bir fiziksel engele veya bağımlılığa değil, aksine kişinin kendi içindeki psikolojik bağımlılığa işaret etmektedir.⁴⁹ Oyuncuların fiziksel engeli olmadığı gibi karakterler de fiziksel engelli değildir ve tekerlekli sandalyeler karakterlerin zihinsel engelinin sembolik araçları olarak kullanılır. Schmidt'in -yukarıda bahsi geçen- engelli bedenlerin öznelliğini kaybederek estetik nesneye dönüşme riskine dair yaptığı uyarıya benzer şekilde burada da engelli bedenlerin tamamen sembolik bir gösterene dönüştüğünü söyleyebiliriz. Dolayısıyla yaratıcılığın sınırsızlığına işaret edecek şekilde Lehmann'ın deyimiyle “olasılıklar tiyatrosu” olan postdramatik tiyatrodaki politik öznelğin kaybedilme olasılığı da maalesef mevcuttur. Bu anlamda, postdramatik tiyatroyu politik doğrucu bir yaklaşımla ele almak yerine engelli bireylerin tiyatrodaki politik ve estetik temsiline kapı açan, engel fikrinin kendisini tümüyle ortadan kaldıran ve tüm ihtimallere açık boş bir zemin olarak görmekte fayda vardır.

4.3 “Engelli” Bedenin Zamanla ve Mekânla İlişkisi

Postdramatik anlayışta oyuncunun zamanla ve mekânla kurduğu ilişkinin de dramatik tiyatro anlayışındakinden farklı olduğuna değinmiştik. Rimini Protokoll'ün yukarıda bahsi geçen işinde de olduğu gibi postdramatik anlatıda zaman birliği kırılır ve zaman oyuncu ile seyirci arasında gerçekleşen estetik deneyime hizmet etmek üzere tasarlanan bir unsur hâline gelir. Diğer unsurlarda olduğu gibi zamanın da gündelik-dışı biçimde aktığı postdramatik tiyatrodaki -Wilson'ın *slow motion* örneğinde olduğu gibi- normalden çok daha yavaş veya çok daha hızlı zaman kullanımları olduğundan da bahsetmiştik. Zamanla ilişkileri bakımından postdramatik estetik ile engelli oyuncular arasında tam bir paralellik bulunur; öyle ki ikisi de çok çeşitli zamansallıklara sahiptir. Engelli çalışmalarında kullanılan “*crip time*” (krip zamanı)⁵⁰ kavramına göre, farklı zihinsel, duyuşsal, fiziksel ve psikolojik durumlara sahip kişiler için zamanlama algısı ve deneyimlenen zamansallıklar birbirinden çok farklı olabilir (Schmidt, 2018, s. 213)⁵¹. Zihinsel engelli oyuncularla çalışan İsviçreli tiyatro grubu Theater HORA'nın on iki saat süren ve “hatanın zevki” anlamına gelen *Lust am Scheitern* adlı oyununda oyuncular

⁴⁹ Röportaj için bakınız: https://www.heraldscotland.com/life_style/arts_ents/13068629.murder-mind/

⁵⁰ Krip kavramının engelli anlamında kullanıldığına değinmiştik. Daha ayrıntılı bilgi önceki bölümde mevcuttur.

⁵¹ Schmidt'in kaynağı için bakınız: Kupperts, Petra. “Crip Time.” TIKKUN Magazine 29.4 (2014): 29–31. Print.

istedikleri zaman sahneye girip doğaçlamalarını yapar ve istedikleri zaman çıkar, hatta sahnenin yanında istedikleri zaman uyuyabilecekleri yatakları ve perdenin arkasında da çorba yiyebilecekleri bir alan vardır (Schmidt, 2018, ss. 212-213)⁵². Oyunun ismiyle de ilişkili olarak hata yapmaya açık, âdeta hatayla oynayan, bir yandan büyük bir tahmin edilemezliğin hâkim olduğu bir yandan da her şeyin mümkün olduğu anlar yaşanır ki çağdaş oyunculuk yöntemlerinin bedeni kontrol altında tutma vurgusuna karşın engelli bedenler tahmin edilemezdir ve disipline edilmeyi reddeden bedenlerin yaratıcı estetiğini ifade eder (Schmidt, 2018, s. 214). Dolayısıyla, her bir engelli beden kendi özgül durumundan kaynaklanan bir zamansallığı olduğu için dışarıdan herhangi bir zamansal dayatma yapılamaz. Benzer şekilde, postdramatik tiyatro anlayışıyla birlikte dramatik metnin kendi çizgisel zamansallığının oyuncu ve seyirci üzerindeki dayatması ortadan kalkar ve oyuncunun seyirciyle birlikte şimdiki zamanda yarattığı zamansallık öne çıkar.

Bedensel tikler ile ses tiklerinin bir arada bulunduğu bir sinir sistemi bozukluğu olan Tourette sendromuna sahip olan oyuncu Jess Thom sürekli göğsünü yumruklamak gibi bedensel tiklerin yanı sıra günde yaklaşık on altı bin kez “bisküvi” demektedir.⁵³ *Backstage at Biscuit Land* (2014) adlı kuklalı ve şarkılı komedi gösterisinde içinde bulunduğu durumun komedisini yaparken bir yandan da sürekli bisküvi demeye devam eder. Kendisinin de seyircisine ifade ettiği üzere nörolojik durumunun yarattığı bu tiklerden dolayı herhangi bir metne bağlı kalamayan Thom, Schmidt’in (2018) ifadesiyle disipline edilmeyi reddeden ve tahmin edilemeyen bedenlerden biridir (s. 214). Thom, tiklerinin etkisiyle deneyimlediği kesintili zamansallığı gösterisinin hem içerik hem de biçim tasarımına uyacak şekilde dâhil edebilmiştir. Dolayısıyla, kaçınılmaz şekilde yaşadığı bu durum, postdramatik tiyatroya özgü tekrarlama estetiğine de uygun olarak performansın estetik tasarımının bir parçası hâline gelmiştir.

Postdramatik tiyatronun oyun yeri-seyir yeri ayrımını bulanıklaştıran ve hatta oyuncu bedeninin kendisini de mekânsallaştırarak bir performans alanına dönüştüren yaklaşımı ile engelli bedenlerin mekânla ilişkisi arasında da tam bir paralellik mevcuttur. Özellikle dramatik tiyatronun performans alanı ile seyir alanını hayali bir çizgiyle ayıran yaklaşımında, kamusal bir alan olan tiyatro mekânı Sandahl’ın (2002) ifadesiyle

⁵² Giriş bölümünde zihinsel engelleri tezin kapsamı dışında bıraktığımızı ifade etmiştik. Bu örnek konuyu daha iyi açıklamak adına ilginç bir örnek olduğu için verilmiştir.

⁵³ Bkz. <https://www.bricartsmedia.org/events-performances/touretteshero-backstage-biscuit-land>

birbiriyle iki yönlü iletişim hâlinde olan, yani duyan ve gören iki bedeninin fenomenal deneyimi üzerine kuruludur (s. 25). Engelli bedenlerin hem oyuncu hem de seyirci olarak bulunduğu bir tiyatro mekânı düşündüğümüzde ise oyun yeri ve seyir yeri ilişkisi daha geçişkendir, aradaki iletişimi sağlayabilmek adına arada üçüncü kişiler veya çeşitli cihazlar gerekebilir ve dil kullanımını çok boyutlu hâle gelir. Örnekte konuşamayan kişiler işaret dili bilen bir tercümana, bir bilgisayara veya konuşma cihazına ihtiyaç duyabilir, görme engelliler oyun metninin transkripsiyonunu kulaklıktan dinleyebilir veya Braille alfabesiyle okuyabilir, sağır olup dudak okuyabilenler için konuşan kişinin ağız hareketlerinin tam olarak görülebilmesi veya hem kör hem sağır kişiler için avuç içine dokunarak tercüme yapılması gerekebilir. Bu şekilde performansla eş zamanlı şekilde birbirinden farklı kombinasyonlarda cihazların çalıştığı ve aracı bedenlerin hareket hâlinde olduğu bu ortamda konuşma dili ve sözel iletişim Sandahl'ın (2002) ifadesiyle üç boyutlu, mekânsal, fiziksel ve kolektif bir hâle gelir (s. 26).

Sahnedeki sözel iletişimin engelli bedenler söz konusu olduğunda iletişimin ötesine geçerek başlı başına performatif bir duruma dönüşmesi postdramatik estetik açısından hiç de şaşırtıcı değildir. Lehmann'ın (2006) metin, ses ve gürültünün kaynaşmasını ifade etmek üzere kullandığı akustik mekân/ortam anlamına gelen *soundscape* kavramı sesin mekânsallaşmasına işaret eder ve sahnenin ve sesin birlikteliğinden üçüncü bir mekân yaratılmış olur (s. 148). Postdramatik anlayış metni karşı tarafa düz iletişim yoluyla aktarmanın ötesine geçtiği için ses ve gürültüden oluşan akustik ortama elbette sessizlik de dâhildir. Önceki bölümde değindiğimiz üzere, Robert Wilson'ın ideal tiyatroyu sessiz film ile radyo tiyatrosunun birleşimi olarak ifade etmesi tam da bu noktayı desteklemektedir. İşaret diliyle anlaşmaya çalışan konuşma ve işitme engelli oyuncuların/seyircilerin sahnedeki durumuna benzer şekilde sessiz film izlerken fiziksel olarak gördüğümüz kişilerin hareketlerinden ne söylediklerini anlamaya çalışırız. Sesli çeviri dinleyen görme engelli oyuncuların/seyircilerin durumuna benzer olarak radyo tiyatrosu dinlerken de seslerin ait olduğu yüzleri, bedenleri, hareket, jest ve mimikleri hayal ederiz. Lehmann'ın (2006) ifade ettiği üzere hayali işitme ve hayali görme sonucu “sınırsız mekân” açığa çıkar; öyle ki sessiz film (sağır/dilsiz) örneğinde akustik mekân, radyo tiyatrosu (kör) örneğinde görsel mekân sınırsız şekilde deneyimlenir (s. 148). Her insanın dış dünyayı hem “dış ekran” (*exterior screen*) yani görme ve işitme yoluyla, hem de “iç ekran” (*interior screen*) yani uykuda rüya yoluyla algıladığını söyleyen Wilson, iç

ekranın uyku dışında fark edilmese dahi aktif olduğunu ve özellikle sağır, dilsiz ve kör kişilerin dış dünyayı doğrudan iç ekran yoluyla deneyimlediğinden bahseder (Simmer, 1976, s. 101). Öyle ki kör kişiler şeyleri yalnızca iç görsel ekran üzerinden görürken, sağır ve dilsiz kişiler tamamen iç işitsel ekran üzerinden duyar. Wilson'ın bu çıkarımlarının kökeni, fiziksel ve zihinsel engelli olarak adlandırılan bireylerle birlikte yaptığı performanslara dayanmaktadır. Özellikle 1970-71 yıllarında sahnelenen *Deafman Glance* adlı oyunu sınırsız mekân yaratan erken dönem çalışmalarının iyi bir örneği olarak gösterilebilir.⁵⁴ Evlat edindiği sağır ve dilsiz bir çocuk olan Raymond Andrews ve başka performansçılarla birlikte Wilson'ın kendisinin de dâhil olduğu bu oyun, yalnızca sağır-dilsiz kişilerin çıkardığı seslerin olduğu sessiz bir görsel performans üzerine kuruludur. O zamana kadar hiçbir eğitimi olmayan Andrews'un tek bir sözcük bilmediğine, hatta ailesinin onun sağır-dilsiz olduğunun dahi farkında olmadıklarına ve çocuğu zihinsel engelli olarak kabul ettiklerine şahit olan Wilson, onunla geçirdiği süre zarfında kendisini resimlerle ifade eden Andrews'un aslında görsel bir düşünme yapısı olduğunu keşfeder ve oyunun estetiğini de doğrudan bunun üzerine kurar (Simmer, 1976, s. 102). Wilson, Andrews'la olan çalışmalarına benzer şekilde, doğum esnasında oluşan bir beyin hasarı nedeniyle farklı bir dil kullanımına ve iletişime sahip Christopher Knowles'la da pek çok performans gerçekleştirmiştir (Simmer, 1976, s. 106-109).⁵⁵ Knowles, duyuşal bir problemi olmamasına rağmen dünyayı dış ekran yerine baskın şekilde iç işitsel/görsel ekran yoluyla algılamaktadır. Knowles'un yaptığı resimlerdeki ve yazdığı şiirlerdeki yapının daha ziyade grafik ve ritmik bir dil üzerine kurulu olduğunu gören Wilson, bunların kendi işlerinde yapmayı hayal ettiği estetik dünyaya çok yakın olduğunu görür ve bunlardan büyük ölçüde ilham alır, hatta bazı workshopların ve provaların yönetimini Knowles'a bırakır.

Sessiz film ve radyo tiyatrosu metaforlarının da ötesine geçip hem kör hem sağır hem de dilsiz bir oyuncunun/seyircinin sahnedeki varlığını düşündüğümüzdeyse iletişim dokunma ve hareket etme yoluyla sağlanacağı için beden mekânsallaşır ve hem görsel hem de işitsel mekân sınırsız hâle gelir. Duyuşal engellerin dışında bedensel engellere sahip kişilerin mekânla kurduğu ilişki de farklı olacaktır. Sandahl'ın (2002) verdiği bir

⁵⁴ Bkz.: <https://robertwilson.com/deafman-glance>

⁵⁵ Knowles'un durumu Simmer'in makalesi gibi daha eski kaynaklarda beyin hasarı olarak tanımlansa da daha yeni kaynaklarda otizmli olduğu şeklinde bilgiler de vardır.

örnek üzerinden gidersek, felç nedeniyle tekerlekli sandalye kullanarak hareket edebilen bir oyuncunun mekânla dikey ve yatay yönlü ilişkisi çok daha farklı olurken mekândaki diğer kişilerle ve objelerle de kendi özgül durumuna bağlı olarak ilişkilendirir (s. 28). Bedenin bir uzantısı hatta uzvuna dönüşen tekerlekli sandalye, ortez, protez, baston gibi destekleyici araçlar bedensel kısıtlılığa değil, aksine bedenin uzamsal deneyiminin özgünlüğüne ve hareket kapasitesinin zenginliğine işaret etmektedir. Dolayısıyla postdramatik tiyatrodaki bedenin mekânsallaşmasına ve gündelik-dışı davranışa yapılan vurguya paralel olarak, fiziksel engelli bedenler hem sahnede hem de gündelik hayatta zaten mekânsallaşmış durumdadır ve engelli bedenlerin sahnedeki eyleyışleri de doğal olarak gündelik-dışı niteliğe sahip olacaktır.

Tüm bu örneklere baktığımızda, engelli bedenlerde gerek duysal gerek fiziksel olarak “eksik” kalan yerlerde oluşan boşluklardan deyim yerindeyse yaratıcılık fişkırmaktadır. Fiziksel ve duysal bütünlüğe sahip bedenlerin engel olarak gördüğü durumlar aslında “bambaşka” deneyimlere karşılık gelmektedir. Postdramatik tiyatrodaki ve natüralist olmayan çağdaş oyunculuk yöntemlerinin sahnede amaçladığı “sıra dışı” ve “gündelik-dışı” sonuçları doğal olarak yaratabilen engelli bedenler, engelli olmayan oyunculara da bu anlamda rehberlik edebilir. Sandahl (2002) bu duruma örnek olarak, işitme engelli solo performans sanatçısı Mike Lamitola’nın 1999 yılında Florida Eyalet Üniversitesi’nde engelli olmayan oyunculuk öğrencilerine yaptırdığı atölye çalışmasından bahseder (s. 27). Çoğunlukla Amerikan metot oyunculuğu eğitimi almış bu öğrencilerle işitme engelli hikâye anlatıcılığı üzerinden çalışan Lamitola, sağır hikâye anlatıcılarının bedenlerini film kamerası gibi kullandıklarından bahseder; öyle ki kameranın yatay kaydırma hareketine benzer şekilde sahneyi panoramik olarak kullanırlar ve karakterlerin de hem yakın hem de geniş plan görüntülerini karşı tarafa aktarırlar. Bir karakter tanıtılırken aşamalı olarak önce karakterin genel biçimini anlatan bir işaret kullanılır, sonra daha detaylı bir özelliğini ifade eden bir işaret yapılır, son olarak da kendine has hâli tavrı resmedilir. Engelli olmayan öğrenciler, aynı şeyi yapmaya çalıştıklarında yani konuşmadan bir hikâye anlatmaya ve sessiz bir hikâye dinlemeye çalıştıklarında, işaret dilini kullanmamalarına rağmen beden hareketleri, jest ve mimikler vasıtasıyla çok daha yaratıcı ifade biçimleri bulduklarını ve gayet karmaşık hikâyeleri aktarabildiklerini ifade etmişlerdir. Dolayısıyla, engelli bedenlerin bedensel ve duysal anlamda yaşadıkları - Creamer’ın (2009) deyiimiyle- “sınır deneyimi” sürecinde buldukları yaratıcı çözümler,

engelli olmayan ancak gündelik alışkanlıklarla kendisini sınırlamış oyunculara ilham olabilecek niteliktedir.

Performans teorisi, tiyatro tarihi ve drama terapisi alanlarında çalışan akademisyen Fabrizio Fiaschini, 2012 tarihli “Creativity and Scenic Presence: The Secrets of Disabled Actors”⁵⁶ adlı makalesinde bu durumu “engelli oyuncunun yeteneği” olarak tanımlar. Psikososyal sorunları olan, toplumsal anlamda ötekileştirilmeye maruz kalan veya fiziksel ve zihinsel engelleri olan oyuncuların, yaşadıkları deneyimlerden kaynaklı olarak beklenmedik derecede hassas ve çok yönlü olduklarını, duygusal zekalarınınsa şaşılacak şekilde yüksek olduğunu söyleyen Fiaschini (2012), yüksek seviyedeki ifade yetenekleri sayesinde iletişimsel ve sembolik eylemde bulunmaya son derece yatkın olduklarından bahseder (s. 24). Engelli oyuncunun bu “gizli yeteneği” deneyim gerektiren ancak sahne üzerinde değil hayatın içinde pratik edilebilen “doğal” bir yetenektir; öyle ki oyuncunun bedenini “doğal olarak” odaklanmış, mevcut ve yaratıcı kılan şey genellikle günlük hayatın sıkıntıları ile yaşamla ve dünyayla ilişki kurma çabasıdır ki bu her zaman normalden daha fazla enerji harcamayı gerektirir (Fiaschini, 2012, ss. 25-26). Dolayısıyla, gündelik hayatın içinde dahi sahnede olma hissini yaratan ve spot ışıklarını andıran bakışlara sürekli maruz kalan ya da her şey yolunda gitse bile bir kaldırım aşmak için bile normalin en az iki katı enerji sarfetmek yani sürekli çözüm üretmek zorunda olduğu için gündelik hayatı gündelik-dışı biçimde yaşayan engelli bedenlerin oyunculuk potansiyelinin son derece ilham verici ve yol gösterici olduğu sonucuna varabiliriz.

Bölüm boyunca üzerinde durduğumuz akademik kaynakların, verdiğimiz örneklerin ve öncü isimlerin neredeyse tamamı başta ABD, İngiltere, Almanya, İsviçre olmak üzere Batı dünyasıyla sınırlı kalmıştır. Engelli bedenlerin sahne sanatlarıyla ve özellikle oyunculukla ilişkisi üzerine yazılmış Türkiye’den herhangi bir kayda değer akademik kaynağa rastlamamak üzücü bir durumdur. Var olan birkaç kaynak da herhangi bir öneride bulunmayan, yalnızca mevcut durumu betimleyen çalışmalardan ibarettir. Engelli bedenlerin oyunculuk alanındaki Türkiye’den örneklerine baktığımızda ise, karşımıza sayısı bir elin parmaklarını geçmeyen ve “engelli tiyatrosu” başlığı altında çeşitli müzikli, şiirli, skeçli etkinlikler yapan Tek Engelliler Sanat Merkezi⁵⁷, Yetenekli Engellsizler Komedi

⁵⁶ Makale başlığı “Yaratıcılık ve Sahne Mevcudiyeti: Engelli Oyuncuların Gizemleri” şeklinde çevrilebilir.

⁵⁷ Bkz.: <https://tekengellilersanattiyatrosu.com/anasayfa>

Tiyatrosu (YEK)⁵⁸ ve Bedensel Engelliler Sanat Eğitim Merkezi (BESEM)⁵⁹ gibi oluşumlar çıkmaktadır. Tiyatro veya oyunculukla ilgili herhangi bir akademik/sanatsal formasyona sahip olmayan kişilerce kurulan bu oluşumlar, daha ziyade engelli bireylerin sosyal hayata katılmalarını ve sahne üzerine çıkarak kendilerini “işe yarar” hissetmelerini sağlamayı amaçlamaktadır. Bir yandan da etkinlik biletlerinden kazanılan gelirlerle ve doğrudan alınan bağışlarla engelliler için tekerlekli sandalye gibi çeşitli destekleyici ekipmanlar tedarik edilmeye çalışılmaktadır. Bu açıdan, engelli bedeninin oyunculuk deneyimine dair yazılmış ilk Türkçe kaynaklardan biri olacak bu tez çalışması, bu alanda yaratıcı işler yapmak isteyen grupların da dil engelini aşmasını sağlaması açısından faydalı olacaktır.

⁵⁸ Bkz.: <http://www.yektiyatrosu.org/>

⁵⁹ Bkz.: <https://www.besem.net/>

5. BEDENLEŞME VE SOMATİK BEDEN UYGULAMALARI

5.1 Bedenleşmiş Oyunculuk

Bedenleşme (*embodiment*) kavramının oyunculukla bağlantısının bilimsel temelleri her ne kadar 21. yüzyılda sinirbilim, bilişsel bilim ve fenomenoloji alanlarının ortaklaşması sonucu ortaya çıkmış olsa da kökeni Stanislavski'nin oyunculuk çalışmalarına kadar dayandırılabilir. Son dönem çalışmalarında daha ziyade fiziksel eylemlere yoğunlaşan Stanislavski, ilk dönem çalışmalarındaki psikolojik gerçekçiliğe dayalı yaklaşımından farklı olarak psikofiziksel kavramını ortaya atarak karakterin içsel dünyası ile fiziksel özellikleri arasındaki ilişkiselliğin üstünde durmuştur. Stanislavski'yle yolu kesişen ve/veya oyunculuk çalışmaları adına ilk bilgileri ondan alan isimlerden öğrencisi Michael Chekhov (1891-1955), önceki bölümlerde de bahsi geçen Grotowski, Barba ve Artaud ile oyunculuk çalışmalarında Uzak Doğu dövüş sanatları ile yoga pratiklerini kullanan Phillip Zarrilli (1947-2020) de kendi öznel tekniklerini temel olarak bu psikofiziksel kavramı üzerine oturtmuşlardır (Zarrilli, 2007, s. 637). Batılı oyunculuk anlayışı için bilimsel gelişmeler sonucu ortaya çıkan yeni bir keşif gibi görünen bu anlayış, esasında Doğu'nun mistisizmi ile geleneksel tiyatro ve dans türlerinde zaten mevcut olan beden/zihin ilişkiselliği üzerine kuruludur. Öte yandan, bahsi geçen isimlerin konuyu kendi oyunculuk uygulamalarında ele alış biçimleri birbirinden farklıdır. Örnekte, Artaud'nun çalışmalarında dramatik anlamda karakterin varlığından söz etmek mümkün değildir ve oyuncunun çalışması aslında ilkel ritüellere benzeyen performanslar yoluyla oyuncunun kendi bilinç altı dünyasını keşfettiği bir yolculuğa dönüşür. Artaud'dan oldukça etkilenen Grotowski de psikofiziksel bir yaklaşıma sahip olmakla birlikte Artaud'ya göre daha sistematik egzersizler uygular ve oyuncunun gündelik kişiliğini aşarak ruhsal itki ile bedensel itki arasında mesafe olmayan bütünsel edime ulaşmasını, yani bilinç dışı ile bilinci bütünlemesini sağlamaktadır.

Oyuncu bedeninin bir enstrüman olarak araçsallaştırılmasına karşı çıkararak oyunculuğa fenomenolojik olarak yani bedensel deneyimi merkeze koyarak yaklaşan tüm bu psikofiziksel oyunculuk çalışmaları kavramsal olarak bedenleşme kavramı üzerine kuruludur. Fransız felsefeci Maurice Merleau-Ponty'nin (1908-1961) 1945 yılında çıkan

ve Türkçe'ye *Algının Fenomenolojisi* olarak çevrilen kitabında üzerinde durduğu algı fenomenolojisine göre, öznenin dünya ile ilişkisi bedenleşmiş deneyimi ile kurulur, dolayısıyla algı bedensellikten bağımsız bir zihinsel sürecin ürünü değildir, bizzat bedensel deneyimle karşılıklı ilişki içinde oluşur.⁶⁰ Dolayısıyla Descartes'ın varoluşun ve algının merkezine aklı koyarak beden/zihin ikiliği üzerine kurduğu Kartezyen anlayışa karşı, fenomenolojinin bedensel deneyime dayalı bütüncül yaklaşımıyla birlikte ruh/madde, beden/zihin, doğa/kültür, öznel/nesnel, iç/dış, ben/öteki gibi ikiliklerin ötesine geçilerek varoluş bir bütün olarak ele alınır. Konunun oyunculuktaki iz düşümüne baktığımızda, insanın dünya üzerindeki durumuna paralel olarak oyuncu da sahne üzerinde bedenleşmiş bir deneyim yaşamaktadır. Sahnede karakterle veya oyun kişisiyle ilişki içerisinde oyunun gerekliliklerini sürdürmeye çalışan oyuncu, tüm bunları zihinsel bir yaratımın bedensel sonucunu temsil ederek değil hem zihnen hem de bedenlen sahne anbean “yaşayarak” seyirciyle ortak bir deneyim paylaşmaktadır. Temelleri Stanislavski'den başlayıp günümüze kadar süren beden ile zihin ilişkisini kurmaya yönelik bu çabanın en üst sürümü diyebileceğimiz bedenleşme kavramı, oyunculuk açısından oldukça postdramatik bir yaklaşım olup oyuncunun herhangi bir insanı/şeyi temsil etmediği, aracı konumunda bulunmadığı, yalnızca kendisini sunarak ve seyirciyle karşılık iletişim kurarak belirli bir anlamı veya bilgiyi aktarma ihtiyacı hissetmeden bir bütün olarak sahnede mevcut olma hâline karşılık gelmektedir. (Lehmann, 2006, s. 85). Lehmann'ın (2006) ifadesiyle “semantik bedeni aşmak” (s. 162) anlamına gelen bedenleşme, Fischer-Lichte'nin önceki bölümde bahsi geçen reel beden (oyuncu) ile kurgusal beden (karakter) arasındaki çelişkiyi de doğal olarak kapsamaktadır.

Bedenleşmenin fenomenoloji yoluyla kurulan felsefi alt yapısının yanı sıra sinirbilim ve bilişsel bilim alanlarında ortaya çıkan yeni bilgiler yoluyla bilimsel bir arka planı da oluşturmuştur. Konuyla ilgili besleyici bir kaynak olan Rick Kemp'in 2012 basımı *Embodied Acting: What Neuroscience Tells Us About Performance*⁶¹ adlı kitabında doğrudan bedenleşmiş oyunculuk kavramı kullanılarak oyuncu ve bedenleşme ilişkisi sinirbilimin yeni bulguları doğrultusunda incelenmektedir. Bedenleşmiş oyunculuk

⁶⁰ Duyularla algılanan şey olarak fenomenle ilgilenen ve bir felsefi akım olan fenomenolojinin öncü isimleri Alman felsefeciler Edmund Husserl (1859-1938) ve Martin Heidegger (1889-1976) olarak kabul edilir. Oyunculuk literatüründe daha ziyade Merleau-Ponty'ye atıfta bulunduğu için burada da onun üstünde durulmuştur.

⁶¹ Kitabın ismi “Bedenleşmiş Oyunculuk: Sinirbilim Performansla İlgili Bize Ne Anlatır” şeklinde çevrilebilir.

kavramının çağdaş oyunculuk çalışmaları üzerindeki en önemli etkisi, psikolojiyi ve duyguları merkeze koyan içten-dışa ile bedeni ve hareketi öne çıkaran dıştan-içe oyunculuk yöntemlerinin tek yönlülüğüne işaret ederek aslında bir varsayım olan iç/dış ayrımını sorgulamasıdır. Düalist bakış açısını kıran fenomenolojinin açtığı kapıdan girip sinirbilimdeki gelişmelerle karşılaştığımızda, beden/zihin ayrımını birlemek amacıyla dilin performatif şekilde kullanımı sonucu ortaya atılan ve Türkçede herhangi bir karşılığı bulunmayan beden-zihin (*bodymind*) kavramı karşımıza çıkar. Hareket, duygu, düşünce ve ifade arasındaki dönüşümlü ve bütünlük ilişkisine işaret eden beden-zihin kavramına göre, zihin özü itibariyle bedenleşmiştir, düşünce çoğu zaman bilinçsizce oluşur ve soyut kavramlar genellikle metaforik özelliktedir (Kemp, 2012, ss. xv-xvi). Daha açık bir ifadeyle, fiziksel deneyim kavramsal düşünceyi şekillendirir ve hem düşünce hem de fiziksel eylem aynı sinir yollarını kullanır; beyin aktivitesine dair ancak yüzde beş oranında bilinçli bir farkındalık mevcuttur; metaforların kökeni ise maddesel dünyadaki kinestetik⁶² ve algısal deneyimlere dayanmaktadır (Kemp, 2012, s. xvi). Dolayısıyla beden/zihin ayrımı üzerine kurulu düalist yaklaşımın aksine, anlamın yalnızca dil üzerinden sözel iletişim yoluyla değil, fiziksel deneyim ve aktivite, hayal gücü, sözsüz iletişim, ayna nöron mekanizması gibi diğer unsurlarla karşılık ilişki içerisinde daha karmaşık ve bütüncül bir süreç içerisinde aktarıldığı anlaşılmıştır.

Nesneleşmiş/araçsallaşmış bedenden yaşayan/deneyimlenen bedene geçtikten sonra, deneyimin kapsamına dair daha derinlikli anlatımları Zarrilli'nin (2004) ifade ettiği şekliyle “post-Merleau-Ponty” yaklaşım içerisinde buluruz. Bu yaklaşımın öncü isimlerinden olup hem felsefe hem de tıp eğitimi olan Amerikalı felsefeci Drew Leder, özellikle *The Absent Body*⁶³ (1990) adlı kitabı ile “Flesh and Blood: A Proposed Supplement to Merleau-Ponty”⁶⁴ (1990) başlıklı makalesinde, Merleau-Ponty'nin açtığı kapıdan girerek bedensel deneyimin sınırlarını çok daha geniş bir perspektiften ele almıştır. Merleau-Ponty, bedenleşmiş deneyimdeki bedeni nesneleşmiş bedenden ayırmak üzere ifade ettiği “yaşayan beden” (*corps propre*) kavramıyla Dekartçı zihin merkezli yaklaşımın “düşünüyorum” (*I think*) ile başlayan varoluş anlatısını

⁶² Kinestetik, vücudun bölümlerinin nerede olduğunu ve nasıl hareket ettiğini bilme becerisiyle ilgilidir. Daha yaygın kullanımı olan kinestetik öğrenme ise fiziksel aktivite yoluyla veya dokunarak öğrenme anlamına gelmektedir.

⁶³ Kitabın çeviri basımı bulunmamaktadır. “Yok Beden” şeklinde çevrilebilir.

⁶⁴ Makalenin başlığı “Et Beden ve Kan: Merleau-Ponty’ye Öneri Niteliğinde Bir Ekleme” olarak çevrilebilir.

“yapabiliyorum” (*I can*) olarak güncelleyip dolaysız anlamda canlı, somut ve deneyimlenen bedeni öne çıkarır (Zarrilli, 2004, s. 655). Merleau-Ponty’nin yaşayan bedenini “yüzeysel beden” (*surface body*) olarak tanımlayan Drew Leder (1990a) ise, “yapabilmek” üzerine kurulu bu yaklaşımda algının duyu-motor becerilerle sınırlandırıldığından bahseder ve yüzeyin daha derinlerine inildiğinde algılamanın viseral (*visceral*) boyutta, yani iç organların faaliyetleriyle de sürdüğünü ifade eder (s. 209). Dolaşım, sindirim ve solunum sistemlerini kapsayan viseral boyutta, “bilinçli ben” yerine “her an mevcut olan ben” ortaya çıkar. Dolayısıyla duyu-motor faaliyetlerin askıya alındığı uyku anında ya da anne karnındaki fetus için viseral anlamda hayat devam etmekte ve bilinçli olmayan bir düzeyde algı devam etmektedir. Öte yandan, erken dönem çalışmalarındaki bilinç ve öznel farkındalık vurgusuna öz eleştiri getirerek yaşayan beden kavramını son çalışmalarında “et beden” (*flesh*) olarak tanımlayan Merleau-Ponty, beden kavramını özneye de dış dünyaya da ait olmayan ancak her ikisini de karşılıklı ilişki içerisinde doğuran “ilksel unsur” olarak kavramsallaştırır (Leder, 1990a, s. 209-210). Merleau-Ponty’nin iki el örneği de bu noktada ilgi çekici görünmektedir. Buna göre, kişi bir eliyle diğer eline dokunduğunda beden hem algılayan hem algılanan yani hem özne hem de nesne olur ancak bu iki ontolojik konum aynı anda mevcut değildir. Leder (1990a) bu ikiliğin bedeni duyu-motor algıyla sınırladığını ve dışavurumcu bir alana hapsettiğini söyleyerek, Merleau-Ponty’nin yaşayan bedeninin “görünürlük” üzerine kurulu olduğunu dolayısıyla yüzeysel bir beden anlatısı olduğunu ifade eder (ss. 210-212). Yüzeysel bedeni aşmak ve bedeninin daha derinlikli alanlarını ve çok boyutluluğunu keşfetmek adına, görünürlüğün karşına viseral boyutu koyan Leder (1990a), Merleau-Ponty’nin “et beden” (*flesh*) tanımına kan (*blood*) eklemesini yaparak “*flesh and blood*” tanımını önerir. Görünür dış dünyayı algılayan/gören bedeninin kapsamını genişleterek, dünyayı nefes olarak içine çeken, yemek olarak sindiren, su olarak içen, kan olarak içinde dolaştıran bedeninin “görünmez” alanına işaret etmektedir (Leder, 1990a, ss. 215-216). Dolayısıyla et beden hem dünyanın içinde bulunan hem de dünyayı içine alan bir beden olduğu zaman özne/nesne, iç/dış, algılayan/algılanan gibi ikilikler ortadan kalkar ve çok boyutlu bir bedenleşmiş deneyim belirir.

Leder’in (1990a) duyu-motor alana dayalı yüzeysel (*surface*) beden ve viseral alana dayalı çekinik (*recessive*) beden tanımlarının her ikisi için de geçerli olan ve yukarıda bahsi geçen kitabının da konusunu oluşturan “yok beden” (*absent body*) kavramı,

bedenleşmenin çelişkili doğasını anlamak açısından önemlidir. En klişe örneği vermek gerekirse merak uyandıran bir kitabı okumak, bir filmi izlemek, bir spor müsabakasında yarışmak ya da resim yapmak gibi kişinin yaparken zaman ve mekândan soyutlandığı, bedenini âdeta unuttuğu durumlarda bedenin yok olma durumu yaşanır. Leder'a (1990b) göre bu durum bir bakıma Descartes'ın zihin/beden düalizminin fenomenolojik alt yapısını oluşturur ki tam olarak bu yüzden beden ve zihin arasında bağlantı yokmuş hissi oluşur ve rasyonel zihin bedensizleşmiş gibi düşünülür (s. 108). Gündelik hayattaki bedenleşme deneyiminin farklı yönlerini anlatan yüzeysel beden ve çekinik beden bu yok olma durumunu farklı algı modlarında deneyimler. Esrik (*ecstatic*) beden olarak da geçen ve et bedeni ifade eden yüzeysel bedende algılar dış dünyaya yöneliktir ve yok olma durumu hem beş duyuadan oluşan dış algı (*exteroception*) moduyla hem de kaslarda, eklemlerde, tendonlarda ve iç kulaktaki reseptörlerin sağladığı denge, duruş ve kas gerginliği hissini yaratan öz algı (*proprioception*) moduyla gerçekleşir (Leder, 1990b; akt. Zarrilli, 2004, ss. 656-658). Dış algı modunda, bedenleşmiş deneyim zaman-mekânsal devamlılık üzerine kurulu olup herhangi bir duyu işlevini yerine getiremeye dahi, örneğin gözler görmese bile diğer duyular bu devamlılığı tamamlayacak şekilde çalışır. Öte yandan, bedenin odağın dışında kalan kısmı, mesela zaman ve mekân anlamında odak ilerideyken bedenin arka kısmı yok gibidir. Uzuvarlar, kaslar gibi hareket etmeyi sağlayan unsurları uygun şekilde ayarlayan öz algıda ise hareketin kendisi gerçekleşirken, örneğin yürürken, kişi bacağın ritmiyle, yönüyle, adımları atarken kasların nasıl örgütlendiğiyle ilgilenmez, sadece yürür ve öz algı sayesinde yürüme hareketi için gereken ne varsa beden tarafından kendiliğinden gerçekleşir. Dolayısıyla hareket esnasında kişinin beden-zihni her şeyi "sezgisel olarak" ayarlarken bedenin kendisi de aynı zamanda yok olur/unutulur (Leder, 1990b; akt. Zarrilli, 2004, s. 659). Et bedenin derinliklerindeki viseral alanı ifade etmek için kan metaforuyla tanımlanan çekinik bedende ise açlık, tokluk, yanma, üşüme, susuzluk gibi durumları hissetmeyi sağlayan iç algı (*interoception*) modu aktiftir. İç algı modu, dış algının dışa dönük çok boyutluluğuna sahip değildir; öyle ki Leder'ın elma örneğine bakacak olursak elmadan bir ısırık aldıktan sonra elmanın görünüşü, tadı, kokusu, dokusu, çıkardığı ses gibi pek çok duyuusal boyutu dış algı yoluyla deneyimlenirken, elma yutulup viseral alana gittikten sonra tüm bu deneyim ihtimalleri de yutulmuş olur, yani yokluk durumu bu kez derinliğin getirdiği bir yokluk olarak yaşanır (Leder, 1990b; akt. Zarrilli, 2004, ss. 659-660). Bu yok olma durumunu doğal olarak içeren viseral beden, bedenin dünyaya doğrudan etki

edebildiği veya dünyayı doğrudan algılamak için kullandığı bir bölüm olmadığı için kaçınılmaz olarak çekinik şekilde deneyimlenir (Leder, 1990b; akt. Zarrilli, 2004, s. 660). Hem esrik/yüzeysel bedende hem de çekinik/viseral bedende kendine özgü şekilde gerçekleşen bu kaçınılmaz yokluk hissi Leder'a (1990b) göre aslında kişinin dünya ile arasındaki bitmek bilmeyen ilişkisellelikle alakalı olup bunun tersine döndüğü tek istisna ise herhangi bir sebeple ortaya çıkan acı ve işlev bozukluğu durumlarıdır. Normalden fazla duyuşsal uyarıcının ortaya çıkmasıyla odak bedenin acıyan ya da aksayan kısmında yoğunlaşacağı için bedenin fabrika ayarlarına dönmesi için yönelim bu kez bedenden dış dünyaya doğru değil, doğrudan bedenin kendisine doğru gerçekleşir ve tüm bunlar kişinin iradesi dışında gerçekleşir. Sonuç olarak, acı ve işlev bozukluğundan kaynaklı bu geçici odaklanma durumunu bir kenara bırakırsak yaşayan bedenin gündelik deneyimi, “et beden” ile “kan”, esrik ile çekinik, dışarı ve içeri arasında bitmeyen bir gelgit durumu olarak ifade edilebilir.

Bedenleşmiş deneyimin oyuncu bedeniyle ilişkisine yaklaşacak olursak, Leder'ın (1990b) bedenin gündelik hayattaki deneyimini ifade etmek üzere kavramsallaştırdığı bu iki beden tanımına ek olarak, Zarrilli (2004) ise bedenin olağandışı veya gündelik-dışı algılayışını ve deneyimini ifade etmek üzere, aynı zamanda kendilerine has bedensel yok olma (*absence/disappearance*) durumuna sahip estetik anlamda iki farklı beden tanımı yapar. Bunların ilki; yoga, dövüş sanatları, oyunculuk, performans gibi belirli psikofiziksel çalışmaların veya eğitim programlarının uzun vadeli ve derinlemesine şekilde uygulanması sonucu açığa çıkan, gündelik-dışı deneyimin ve algının alanı olan “estetik içsel beden-zihin” (*aesthetic inner bodymind*) durumudur (Zarrilli, 2004, s. 661). Gündelik anlamdaki bedenleşmeye nazaran daha incelikli bir deneyim ve farkındalık hâli sunan bu bedenleşme modunda iç algı, dış algı ve öz algının hepsi birden aktif olup yüzeysel ve viseral bedenlerde kaçınılmaz şekilde yaşanan yok olma durumunun veya acıdan/aksaklıktan kaynaklı olarak ortaya çıkan istemsiz farkındalığın aksine, çeşitli bedenleşme pratikleri vasıtasıyla bedenin kendi kendisiyle olumlu anlamda ve gönüllü olarak ilişkilenebilir/karşılaşması söz konusudur (Zarrilli, 2004, ss. 657/661). Yokluk açısından baktığımızda ise esasen bu bedenleşme modunun kendisi gündeliğin içinde yoktur/mevcut değildir ve ancak düzenli beden-zihinsel pratikler yoluyla bu daha incelikli bedenleşmiş deneyim ve farkındalık seviyesine gelinebilir. Metaforu “nefes” olan estetik içsel beden-zihin durumunda, özellikle çeşitli yoga ve meditasyon çalışmaları vasıtasıyla

viseral alana ait olan ve gündeliğin içerisinde yokmuş gibi algılanan nefes alışverişine odaklanılıp daha incelikli/estetik bir farkındalıkla kişi kendi kendisini şimdi ve burada mevcut kılma imkânı bulur (Zarrilli, 2004, ss. 663-664).

Zarrilli'nin (2004) bir diğer beden tanımı ise doğrudan oyuncu bedenini ifade eden "estetik dışsal beden" (*aesthetic outer body*) durumudur. İkili bir doğaya sahip oyuncu bedeni hem oyuncunun kendisi hem de seyircinin bakışı için bir deneyim alanına dönüşmektedir. Oyuncunun yapması gereken bir takım eylem ve görevleri ifade eden performans skoru oyuncu bedeniyle deneyimlenirken, bir yandan da seyircinin soyutlayıcı bakışı tarafından karakter olarak okunur/deneyimlenir (Zarrilli, 2004, s. 664). Bu dördüncü beden yokluk durumuna baktığımızda, kurgusal/inşa edilmiş skoru ifade eden bu eylemler/görevler aslında yaratılana kadar mevcut değildir, performans esnasında bedenleşir ve oyuncu rolün içinde skoru ifa ederken iç algı, dış algı ve öz algının her biri aktif şekilde bahsi geçen dört beden arasında gidip gelir (Zarrilli, 2004, ss. 664-665). Oyuncu skora ne kadar çok odaklanırsa odaklansın oyuncunun bu dört beden arasında gelgit yaşadığı deneyimsel alanının en önemli özelliği ikircikli ve muğlak olmasıdır; öyle ki bir yandan skoru en kusursuz şekilde yerine getirirken bir yandan da kendi dengesine, diğer oyuncunun eylemine, seyirciden gelen bir öksürük sesine veya kahkahaya uygun şekilde anın içinde gerekli değişiklikleri yapabilmesi gerekir (Zarrilli, 2004, s. 665). Dolayısıyla oyuncu bedeninin içi ile dışı arasındaki gerilimi ifade eden bu sürekli belirsizlik durumunda dört bedenden hiçbiri sabitlenmez, aksine hepsi arasında bitmek bilmeyen bir diyalektik ilişki cereyan eder. Gündelik hayattaki bedenleşmiş deneyimin gerçekleştiği yüzeysel ile viseral bedenlere, gündelik-dışı deneyimin yaşandığı estetik içsel beden-zihin ve estetik dışsal beden katmanları eklendiğinde, oyuncu bedeni karakteri temsil eden bir et beden olmanın ötesine geçer. Oyuncu bedeni bir yandan performansın ödevlerini yerine getirirken bir yandan da gören, duyan, işiten, koklayan, dokunan, sindirim yapan, kan dolaşımı olan, nefes alan/veren, hareket eden, dengeyi sağlayan karmaşık bir organik yapı olarak kendi içinde deneyimsel bir alan yaratan, yaşayan bir bedendir. Performansın skorunu icra etmek dışında tüm bu özelliklere sahip bir başka yaşayan beden olan seyirciyle karşılaşması da çizgisel bir anlam aktarımının ötesine geçerek çok yönlü ve çok boyutlu bedenleşmiş bir karşılaşma deneyimi olacaktır.

5.2 Somatik Beden Uygulamaları

Felsefi ve bilimsel arka planıyla ele aldığımız bedenleşme kavramının tiyatro ve performans alanındaki pratik karşılığına baktığımızda karşımıza somatik beden uygulamaları çıkmaktadır. İlk kez 1976 yılında Amerikalı felsefeci Thomas Hanna (1928-1990) tarafından ortaya atılan somatik kavramının kökeni Yunancada beden anlamına gelen *soma* sözcüğüne dayanır ve “bedenin” (*of the body*) anlamına gelen *somatikòs* sözcüğüne karşılık gelir (Kohler Amory, 2010, s. 5). Somatik sözcüğünün İngilizcedeki karşılığı Kartezyen anlayışı yansıtabilecek şekilde “zihin yerine bedenle ilişkili olan”⁶⁵ anlamına gelip viseral alanı da dışarıda bırakarak cismani/yüzeysel bedene karşılık gelmektedir. Öte yandan, Hanna’nın kullandığı şekliyle *soma* “kendi bütünlüğü içinde yaşayan beden” anlamına gelir ve “bir şey ya da nesnel bir beden değil, bir süreçtir; *soma* değişmez ya da sabit değildir, değişken ve esnektir.” (Hanna, 1980; akt. Göksülük, 2021, s. 11). Et bedeni aşan ve yaşayan bedeni ifade eden *soma* kavramını Hanna şu sözleriyle açıklamaktadır:

Yaşayan organizmalar somadır; öyle ki bunlar hem evrimleşmiş geçmişlerinden hem de uyumsal geleceklerinden ayrı düşünülmemeyen bedenleşmiş unsurların oluşturduğu yekpare ve düzenli bir sürece karşılık gelir. Bir *soma*, zamana dayanan ve uyum sağlayan bir sürece ait tekil bir bedenleşmedir ve yaşadığı süre boyunca da *soma* olarak kalır. Öldüğü anda *soma* olmaktan çıkar ve bir bedene dönüşür... Somatik alanın merkezinde, var olduğu sürece kendi varlığını idare edebilen bütünsel ve tekil bir süreç olan *soma* bulunur.⁶⁶ (Hanna, 1976; akt. Eddy, 2002, ss. 47-48)

Dolayısıyla, *soma* kendi kendisini en optimal şekilde düzenleyen yaşayan bedene ait tüm sosyal, kültürel, ekolojik ve biyolojik katmanları da içerecek şekilde bütüncül bir süreç iken; somatik yaklaşım ise bedeninin yalnızca üçüncü kişinin bakışı tarafından tasarlanmadığı, yaratımın harekete dayalı olarak, birincil deneyim yoluyla bir keşif sürecine dönüşmesi gerektiğini savunan bir yaklaşımdır (Hanna, 1980; akt. Göksülük, 2021, s. 11). Hedefi yerleşik bilimsel alanları genel anlamda bir yaşam bilimiyle sentezleyerek teorik altyapıya sahip bir “yaşayan bedenler bilimi” ortaya çıkarmak olan Darwinizm ile dini/kültürel bağlamdan çıkararak bakıldığında somatik teorinin beden/zihin birliğine dayanan yaklaşımını zaten doğal olarak içeren judo, aikido, T’ai Chi, karate, yoga ve tantra gibi Asya kökenli dövüş sanatları ve beden disiplinleri somatik

⁶⁵ Bkz.: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100517657>

⁶⁶ Çeviri İngilizce metin üzerinden yapılmıştır; basılı çevirisi yoktur.

yaklaşımın ortaya çıkışına ilham veren temel kaynaklardır (Hanna, 1976; akt. Eddy, 2002, ss. 48-49).

Somatik beden uygulamaları, başta dans olmak üzere oyunculuk, performans gibi beden kullanımına dayalı sanatsal alanların tümünde yaratıcılığı uyandırmak amacıyla, sakatlık durumlarında terapi, rehabilitasyon ve tamamlayıcı tedavi yöntemi olarak ve her türlü kişisel beden çalışmasını desteklemek üzere etkin şekilde kullanılmaktadır. Bedenleşme konusunda bedenin kendi kendisiyle karşılaşması ve kişinin kendi kendisini mevcut kılması durumlarına yaptığımız vurguya paralel olarak, somatik beden uygulamalarının alametifarikası da kişiye kendi bedeni üzerinde çalışarak kendi yaratıcı keşfini yapma özgürlüğünü sağlamasıdır. Öz farkındalık, öz kabul ve öz kontrol üzerine kurulu somatik beden uygulamalarının en temel üç unsuru özgün öğrenme içeriğine sahip olması, duyuusal uyumlanmayı sağlaması ve artırılmış dinlenme aralıkları sunmasıdır (Berardi, 2007: akt. Batson, 2009, ss. 3-4)⁶⁷. Özgün öğrenme içeriğine baktığımızda şunu görürüz: Konvansiyonel beden çalışmalarının mekân, zaman ve efor kısıtlamaları ile ideal sonuca ulaşmak üzere kendini düzeltme refleksi somatik çalışmalar açısından geçerli değildir. Aksine kişinin kendisiyle veya bir başkasıyla yarış hâlinde olmadığı, doğru veya yanlış hareketin bulunmadığı, katı şekilde belirlenmiş hareket kalıplarına veya diğer kısıtlamalara uyma zorunluluğu bulunmayan özgün, özgür ve kişiye özel bir öğrenme ortamı sunmaktadır. Zihni sessizleştirerek başlayan çalışmalar nefes, kas gerilimi, yerle temas gibi bedendeki duyuusal uyarıcılara odaklanmayı gerektirmektedir. Duyumsama ile hareket etme arasında normalden çok daha uzun zaman aralıkları verildiği için sessizliğin sağladığı duyuusal geri bildirimler sayesinde beden bir araştırma alanına dönüşür; böylece kaslardaki fazla efor azaltılır ve gündelik hayatın içinde bedensel alışkanlık hâline gelmiş duruş ve hareket niteliğinin ötesine geçilerek başka bedensel olasılıklar keşfedilir. Somatik yaklaşımın ikinci önemli özelliği olan duyuusal uyumlanma ise dikkatin duyulara verilmesiyle birlikte oluşan duyuusal farkındalık durumuna işaret etmektedir. Motor eylemlere ve “yapmaya” değil duyulara ve duyumsamaya odaklanıldığı için hareketin ne olduğundan çok nasıl hareket edildiği, yani sonuç değil süreç önem kazanır. Dolayısıyla, duyuusal otorite sağlandıkça hareket bağımsızlığı gelişir ve kişi dışarıdan bir

⁶⁷ Somatik beden uygulamalarının sahne sanatları alanında ilk uygulamaları büyük oranda dans alanında olduğu için literatürdeki kaynakların da tamamına yakını dans ve somatik ilişkisi üzerine yazılmıştır. Bu kaynak da dans üzerine olmasına rağmen burada oyuncunun bedensel çalışmasını da açıklayacak şekilde kullanılmaktadır. Batson, Berardi'den aktardığı bu üç özelliği başka kaynaklardan aldığı verilerle desteklemiştir.

yönlendirmeye ihtiyaç duymadan hareketi kendi kendine organize etme iradesine sahip olur. Hem konvansiyonel dans çalışmalarında hem de somatik uygulamalarda ayrıca kinestetik farkındalık da mevcuttur, ancak bu farkındalık somatik uygulamalar açısından esasen alışkanlığı kırmak üzere kullanılmaktadır. Üçüncü özellik olan artırılmış dinlenmede, mümkün olduğunca çok tekrarla pratik yapmak üzerine kurulu konvansiyonel beden çalışmalarının aksine, görece çok daha uzun dinlenme süreleri verilerek sinir sisteminin bilgiyi işleyip entegre etmesi, fizyolojik sistemin de kendisini yenilemesi için zaman tanınmış olur. Tekrarın motor beceri öğrenimi üzerinde büyük bir katkısı olduğu bilinmekle birlikte, dinlenme aralıklarında motor kalıpların zihinde canlandırma yoluyla pratik edilmesi ile fiziksel pratikler birleşince çok daha etkili bir öğrenme deneyimi yaşanmaktadır.

Somatik beden uygulamalarının sahne sanatları alanındaki karşılığına baktığımızda yoğun şekilde dans çalışmalarında kullanıldığını görmekteyiz. Dansın hareket odaklı bir alan olmasından dolayı bu durum şaşırtıcı değildir. Çağdaş oyunculuk çalışmalarının fiziksel çalışmayı ve gündelik-dışı davranışı öne çıkaran eğilimi düşünüldüğünde, somatik uygulamaların aslında oyuncu bedenini performansa hazırlama anlamında da oldukça etkili olabileceği görünmektedir. Grotowski'nin "kutsal" olarak tanımladığı ideal oyuncu tanımı, bedenleşme konusunda yukarıda bahsi geçen "yaşayan beden" tanımıyla ve bunun somatik beden uygulamalarında *soma* olarak ifade edilen karşılığıyla tam olarak örtüşmektedir:

Oyuncunun sanatının düğüm noktasını kastediyorum: oyuncunun üstesinden gelmesi gereken şeyden, yani (isimden korkmayalım) bütünsel bir edimden söz ediyorum, ne yaparsa yapsın bütün varlığıyla yapmasından söz ediyorum, mantıksal bir eğilim ve düşünce yardımıyla gerçekleştirilen mekanik (ve dolayısıyla katı) bir kol ya da bacak hareketinden, herhangi bir yüz buruşturmadan değil. Bir oyuncunun bütün organizmasına, hiçbir düşünce yaşayan bir biçimde kılavuzluk edemez. Düşüncenin oyuncuyu uyarması gerekir ve gerçekten yapabileceği tek şey budur. Oyuncu bağlanma içinde olmazsa organizması yaşamayı keser, itkileri yüzeysel olarak gelişir. Bütünsel bir tepkiyle bir düşüncenin kılavuzluk ettiği tepki arasındaki fark ağaç ile ot arasındakiin aynısıdır. Son çözümlemede, tinsel olanla fiziksel olanı birbirinden ayırmanın mümkün olmadığından söz ediyoruz. Oyuncu organizmasını, bir "ruh hareketini" resmetmek için kullanmamalı, bu hareketi organizmasıyla tamama erdirmelidir. (Grotowski, 2002b, ss. 95-96)

Grotowski'nin "bütünsel edim" olarak adlandırdığı beden/zihin birliğine dayalı yaklaşımın diğer çağdaş oyunculuk yaklaşımlarında da mevcut olduğunu ve bunun çeşitli psikofiziksel egzersizler yoluyla uygulandığını önceki bölümde anlatmıştık. Her bir oyunculuk yaklaşımının kendine has yöntemini -örneğin Grotowski'nin *via negativa*

yöntemi veya Lecoq pedagojisindeki maske kullanımı gibi- bir kenara bırakırsak temelde fenomenolojinin ve bilimsel gelişmelerin sağladığı bilgiler ışığında oluşturulan “performatif beden”⁶⁸ kavramı karşımıza çıkmaktadır. Odak özellikle beden üzerinde olmadığı hâlde beden tam da olması gerektiği gibi büyük bir ustalıklarla işleme durumunu ifade eden performatif bedende farkındalık durumu da “performatif farkındalık”⁶⁹ olarak kendini gösterir (Göksülük, 2021, s. 18). Bu özel farkındalık durumu, bedenin deneyime farklı şekillerde dâhil olması sonucunda ortaya çıkar; öyle ki doğrudan bedene odaklanılmadığı zaman mevcut olan “ön-reflektif bedensel bilinç” ve bunun tam tersine özellikle bedene odaklanıldığı zaman işleyen “reflektif bedensel bilinç” şeklinde iki türlü bilinç durumu vardır (Göksülük, 2021, ss. 18-19)⁷⁰. Ön-reflektif bedensel bilincin bir örneği olan performatif beden bilincinde, bedenin üzerine düşünülmeden bedenin kendisi deneyimlenir ve performatif farkındalık hâli ise akıl yoluyla değil, öz algısal ve kinestetik duyular yoluyla kendiliğinden oluşur. Zarrilli’nin (2004) oyuncu bedenine dair yukarıda bahsi geçen “estetik içsel beden-zihin” ile “estetik dışsal beden” tanımlarıyla da paralellik göstermektedir. Somatik beden uygulamalarında da dış algısal, öz algısal, iç algısal ve kinestetik duyuların tümünün etkin şekilde çalıştığı düşünüldüğünde, somatik pratiklerin performatif oyuncu bedenini geliştirmek için oldukça faydalı olacağı söylenebilir (Göksülük, 2021, s. 19). Öte yandan, somatik çalışmaların aynı zamanda reflektif bilinç seviyesinde oyuncunun bedeni üzerinde düşünüm geliştirmesini yani kendi birincil deneyimini bir araştırma alanı olarak kullanabilmesini sağladığını düşünürsek, aklın tamamen devre dışı kalmadığı ancak eleştirel aklın dışarıda bırakılarak bedenin olduğu gibi deneyimlendiği, “düşünsel bir somatik bilince” ulaşılabilir (Göksülük, 2021, ss. 19-21).

Buraya kadar üstünde durduğumuz temel noktalarda ortaklaşan ancak farklı isimlerle kendi özgün pratikleri olan pek çok somatik beden çalışması mevcuttur. Somatik çalışmalar iki ana başlık altında incelenebilir: İlki masaj, bedensel denge terapisi (kranyosakral terapi) ve bedensel-duygusal özgürleşme (*somato-emotional release*) gibi daha pasif ve alıcı uygulamalar, ikincisi ise İdeokinesis, Alexander Tekniği, Feldenkrais

⁶⁸ Dorothee Legrand tarafından kavramsallaştırılmıştır. Bkz.: Legrand, D. (2007). Pre-reflective self-consciousness: on being bodily in the world. *Janus Head*. 9(2): 494-507.

⁶⁹ Shaun Gallagher’ın tanımıdır. Bkz.: Gallagher, S. (2016). Theory, practice and performance. *Connection Science*. 29(1): 106-118.

⁷⁰ Bu iki bedensel bilinç tanımı esasen Giovanna Colombetti tarafından yapılmıştır. Bkz.: Colombetti, G. (2014). *The feeling body: affective science meets the enactive mind*. MIT Press.

Metodu ve Laban/Bartenieff Hareket Çalışmaları gibi motor davranış değişiklikleri yapabilmek için hareket farkındalığı ve imgelem yoluyla kişinin bilinçli katılımını sağlayan aktif uygulamalardır (Batson, 2009, s. 2). Bu tez çalışması, özellikle fiziksel ve duyuşsal olarak engelli kabul edilen bedenlerin oyunculuk deneyimi üzerinde durduğu için, dans ve tiyatro alanlarında da daha yoğun şekilde kullanılan ikinci grubun yani aktif uygulamaların detayları üzerinde durmak gerekmektedir. Ortaya çıkış hikâyelerinde engeli/sakatlığı aşma teması bulunan ve kişinin kendi bedeni üzerinde çalışmasına imkân tanıyan Feldenkrais Metodu, Alexander Tekniğı ve Laban/Bartenieff Hareket Çalışmaları bölümün kalan kısmında ele alınacaktır.

5.2.1 Feldenkrais metodu

Feldenkrais Metodu'nun yaratıcısı olan Dr. Moshé Feldenkrais⁷¹ (1904-1984) Rusya'da doğmuş, ergenlik yıllarında İsrail'e göç etmiş ve önce makine ve elektrik mühendisliği okuyup sonra da Sorbonne'da fizik alanında doktorasını tamamlamıştır. Aynı zamanda bedensel alanlarda aktif olan Feldenkrais, futbol ve dövüş sanatlarıyla ilgilenmiş, hatta judonun yaratıcısı Jigoro Kano'yla çalışarak bu alanda siyah kuşak alan ilk Avrupalı sporculardan biri olmuştur. Metodun ortaya çıkış hikâyesi, Feldenkrais'ın futbol oynadığı dönem dizindeki bir çapraz bağın yırtılması ve yıllar içinde bu bölgenin sürekli şişerek kronik bir soruna dönüşmesi, en sonunda da yürüyemeyecek hâle gelmesiyle başlar (Feldenkrais ve Morris, 1966, s. 114). Birkaç sene bu durumla yaşadından sonra bir uzmana görünen Feldenkrais acilen ameliyat olması gerektiğini ancak ameliyatın başarılı olma ihtimalinin yüzde elli olduğunu öğrenir ve tüm uyarılara rağmen ameliyat olmayı reddederek metodunun oluşmasını sağlayacak pratikleri kendi üzerinde denemeye başlar. O noktadan sonra yanlış olduğunu gördüğü alışkanlıklarının üzerine giderek dizini doğru şekilde kullanmaya başlar ve bir süre sonra da dizi iyileşir. Ancak her şey trajikomik şekilde bir muz kabuğuna basıp düşmesiyle tekrar başa sarar. Metodun dayanak noktasını oluşturan sorunsal da burada ortaya çıkmıştır: ne yaptığını bilmeden hareket etmek (Feldenkrais ve Morris, 1966, s. 115). Kendi hikâyesinden yola çıkarak başkalarını da gözlemlemeye başlayan Feldenkrais, bunun kendisine has bir durum olmadığını, çoğu insanın ne yaptığını bilmediğini, hatta bilmediğinin de farkında olmadığını anlar. Hem

⁷¹ Biyografisi için bakınız: <https://feldenkrais.com/about-moshe-feldenkrais/>

insan fizyolojisi hem de psikoloji üzerine okumalar yapmaya başlar ve ikisinin kesiştiği noktada işlerin “nasıl” döndüğüne dair bir bilgisizliğin olduğunu göreyerek bedensel keşiflerini bir metot olarak çalışmaya başlar.

Feldenkrais Metodu'nun ele aldığı en önemli kavramlardan biri, kişinin kendi konuşma, yürüme, duruş özelliklerine dair sahip olduğu ve değişmez kabul ederek özdeşleştiği izlenimi ifade eden öz-imge (*self-image*) kavramıdır (Feldenkrais ve Morris, 1966, s. 115). Kişi doğduğu yerin/çevrenin etkisiyle ve öğrenme yoluyla “belirli” hareketler, duruşlar, konuşma biçimleri vs. edinir ve bunları kişiselleştirerek alışkanlık hâline dönüştürür. Basit bir çalışma olarak yere sırt üstü uzanıp beden zihinsel olarak baştan sona tarandığı zaman kişi bedeninin belirli kısımlarına gereğinden fazla odaklandığını, belirli bölgeleri de tamamen göz ardı ettiğinin farkına varacaktır. Bu durum kişinin kendi öz-imgesine nasıl farkındalısız bir şekilde sıkı sıkıya bağlı olduğunu göstermektedir. Bu noktada, bir eylemi bir başkasıyla değiştirmeye çalışmanın da kişiyi sabit ve değişmez bir öz-imgeye hapsedeceğini söyleyen Feldenkrais, eylemin kendisinden ziyade eyleme şeklinde bir değişiklik yapmak gerektiğini, bunun da ancak genel anlamda etkinliğin dinamiğiyle başarılacağını savunmaktadır (Feldenkrais ve Morris, 1966, s. 116). Dolayısıyla, “iyi” hareketin en temel özelliğinin “tersine çevrilebilirlik” olduğunu ifade eden Feldenkrais, oyuncunun da çalışması sırasında durup tekrar başlayabilmesi veya bambaşka bir şey yapabilmesi gerektiğini ve şaşırtıcı şekilde ancak bu yolla her oyunda aynı rejiyi tutabileceğini söylemektedir (Feldenkrais ve Morris, 1966, s. 117). Grotowski'nin yukarıda bahsi geçen “yaşayan organizma” ve “bütünsel edim” ifadelerine paralel olarak, Feldenkrais da hareketten kastının yalnızca fiziksel hareket olmadığını, sesi, nefesi, kulağı, gözü ve aynı zamanda zihinsel faaliyetleri de kapsayacak şekilde bir bütün olarak “insan organizması” olduğunu açıkça ifade etmektedir. Tersine çevrilebilirlik ile farkındalığın ayrılmaz ilişkisi de bu noktada önem taşır; öyle ki kişi ancak bir hareketin tam anlamıyla farkında olduğu zaman yoğunluğu, hızı, ritmi ve tonlamayı değiştirme iradesine sahip olacaktır. Oyuncu, partneriyle arasındaki pozisyon farklılıklarını hissedemediği sürece gerçek anlamda uzamsal bir farkındalığa sahip olamaz; dolayısıyla aralarında karşılıklı bir ilişki oluşmaz ve her biri kendi repliğini söylemek için diğerini bekler durumdadır (Feldenkrais ve Morris, 1966, s. 118). Oyuncu bir yandan bir başkasının (karakterin) beden imgesini icra ederken rolüne iyi hazırlanmış olmalı, bir yandan da bu icranın kendiliğinden ve çabasız görünmesini sağlamalıdır.

Bunun için, oyuncunun yalnızca kendi rolünü değil cinsiyet, yaş, görünüş vb. anlamda kendisine benzeyen/benzemeyen diğer tüm rolleri de oynayabilmesi gerekir ki ancak bu şekilde sahnede gerçek anlamda bir dinleme ve cevap verme durumu oluşabilir. Yapılması gereken en önemli pratik, eylemde farkındalık kazanmaktır: başka bir ifadeyle kişinin aynı anda hem kendi iskelet sistemiyle ve kaslarıyla hem de çevreyle temas hâlinde olabilmesi. Bunu sağlamak amacıyla, başta yerde uzanarak yapılan pratikler olmak üzere çok fazla efor gerektirmeyen çeşitli egzersizlerle gerginliğin azaltılması gerekir ki hem gündelik hayat hem de sahne sanatları açısından düşünüldüğünde verimli ve etkili hareket çabası gerçekleşir (Feldenkrais ve Morris, 1966, s. 119). Burada gerginliğin azaltılmasından kasıt, vücudu rahatlatmak değildir ki rahatlamak aslında hiçbir şey yapmamaya kadar gidebilir ve sonuç olarak esas amaç olan konsantrasyon ve farkındalık sağlamak konusunda ters etki yaratabilir. Feldenkrais bu noktada istenen sonucun rahatlamak veya gerginliğin yok olması değil, *eutony*⁷² olduğunu, yani gereksiz/fazla baskı miktarının azaltılarak yerçekiminin ihtiyaçlarını karşılayacak miktarda, yönlendirilen ve kontrol edilen bir gerginlik olduğunu ifade etmektedir (Feldenkrais ve Morris, 1966, s. 121). Yapılan egzersizlerde yerde sırt üstü uzanırken başı 30-40 kez indirip kaldırmak, yere sağlam basarak ayakta dururken 50 kez topukları indirip kaldırmak veya yine sırt üstü vaziyette omurgayı yere doğru bastırıp 30 saniye kadar tutup serbest bırakmak gibi basit görünen ancak bedendeki kolayca anlaşılamayan gerginlikleri ve dengesizlikleri keşfetmeyi sağlayan oldukça etkili çalışmalardır. Egzersizlerin düzenli şekilde yapılması ve hareket alışkanlıklarının kırılmasıyla birlikte, Feldenkrais'ın deyimiyle "olasılıkların restorasyonu" sağlanmış olur (Feldenkrais ve Morris, 1966, s. 124). Feldenkrais'a göre, altmış yaşa kadar her yaştan, ciddi sağlık sorunları olmayan, makul, sağlıklı kişiler bir saatlik bir çalışmayla hareketin olasılıklarını kendilerine açabildikleri gibi, bunun ötesinde gereken zaman miktarı ise kişinin idrakine ve isteğine bağlıdır. Olasılıklara açılabilme için gelinen noktanın her yöne gidebilmeyi sağlayan bir sıfır noktası veya nötr bir konum olduğunu ifade eden Feldenkrais, aynı zamanda nötrlüğü herkesin aynılaştığı veya aynı şartlara sahip olduğu bir konum olarak değil, kişinin tek bir özelliğe sahip olmasına izin verilmeyen bir alan olarak ele aldığını da vurgulamaktadır (Feldenkrais ve Morris, 1966, s. 125). Dolayısıyla, Feldenkrais Metodu için bireysel

⁷² *Eutony*, sözlükte doğrudan bir karşılığı olmamakla birlikte, duyuşal farkındalığa dayalı bir uygulamanın adıdır. Bedendeki gerginliği dengelemeyi, kolayca hareket etmeyi ve çevreye daha uyumlu hâle gelmeyi sağlamak için Gerda Alexander (1908-1994) tarafından geliştirilmiştir. Daha fazla bilgi için bakınız: <https://www.eutony.co.uk/what-is-eutony/>

farklılıkların son derece kabul edilebilir olduğu ve bilhassa kişinin/oyuncunun kendisiyle ve çevresiyle ilişkilendiği bireysel bir keşif alanı yarattığı rahatlıkla söylenebilir.

5.2.2 Alexander tekniği

Avustralya'ya bağlı bir ada olan Tazmania'da dünyaya gelen Frederick Matthias Alexander⁷³ (1869-1955) çocukluğunu bitmek bilmeyen hastalıklarla geçirir; öyle ki okula devam edemeyecek kadar çok hastalandığı için eğitimini evde tamamlar. Shakespeare oyunlarına olan ilgisini keşfetmesiyle birlikte, ses ve diksiyon dersleri alıp oyuncu olabilmek için ergenliğin başlarında evini terk eder. Kendi tiyatro kumpanyasını kurup Yeni Zelanda'da turneler yapan Alexander nispeten başarılı işler yapmış olsa da performansları esnasında sık sık yaşadığı ses kısıklığı ve sesinin gücünü kaybetme sorunları yakasını bırakmaz. Doktorların dinlenme önerisine uyararak performanstan önceki birkaç hafta yüksek sesle konuşmama gibi çözümler bulmaya çalışsa da sesi kısılmadan oyunun sonunu getirmesi imkânsız hâle gelir. Yaptığı yanlış bir şeyin bu duruma neden olduğunu düşünmeye başlayan Alexander'ı doktoru da onaylar ancak ona geçerli bir neden sunamaz. Bunun üzerine, kendi sorununu ancak kendisinin çözebileceğine ikna olan Alexander çareyi başka yerlerde aramayı bırakır. Yalnızca üç ayna ve kendine has gözlem yeteneğini kullanarak kendisi üzerinde daha sistematik çalışmalar yapmaya koyulur. Öncelikle, repliğini vermeye hazır olduğu anda boyun kaslarını gerginleştirdiğini, bu nedenle de başının geriye ve arkaya doğru çekildiğini gözlemler. Aynı zamanda, ses tellerine basınç yapacak şekilde rahatsız edici bir ses çıkararak nefes almaya çalıştığını ve tüm vücudunu -kısa süreli de olsa- gerginleştirdiğini fark eder. Alexander, bu replik vermeye hazırlanma alışkanlığını değiştirecek çeşitli yöntemler bulur ve uzun süren çalışmalar sonucunda ses sorunu ortadan kalkar. Çevresinden sürekli bunu nasıl başardığına dair sorular gelir ve bu soruların çaktığı şimşekle başkalarını da gözlemlemeye başlar. Gözlemleri sonucunda sahip olduğu tüm hatalı alışkanlıkların aslında başkalarında da değişen oranlarda mevcut olduğunu anlar. Bu kez oyuncu meslektaşlarına yardımcı olan Alexander, bir süre sonra doktorların da kendi hastalarını ona yönlendirmesiyle tekniğini sanat camiasının dışından çok daha fazla insana uygulamaya başlar. İlerleyen dönemlerde ünü gitgide artar; İngiltere ile ABD

⁷³ Biyografi için bakınız: <https://www.alexandertechnique.be/f-m-alexander-about-his-life-and-teaching/>

arasında mekik dokuyarak tekniğini çok daha fazla kişiye anlatır ve kitaplar çıkarmaya başlar. 79 yaşındayken geçirdiği bir kaza sonucu vücudunun sol tarafı felç geçiren Alexander, yine doktorların sunduğu umutsuz tabloya rağmen kendi tekniğiyle bir yıl içerisinde tekrar toparlanır ve ölene kadar derslerini vermeye devam eder.

Alexander'ın kendi ses sorunu üzerinde çalışarak oluşturmaya başladığı tekniği iki temel ilke üzerinden gelişmiştir: yapma biçimi (*manner of doing*) ve yapmamak (*not doing*) (Craze, 1996, ss. 8-9). Alexander ayna karşısında kendi kendisiyle ilgili yaptığı gözlemlerle mevcut yapma biçimini keşfeder ve üç temel alışkanlığa sahip olduğunu anlar: başının geriye gitmesine neden olacak şekilde boynunu gerginleştirilmesi, boğaz kaslarını sıkıştırması ve kısa derin bir nefes alması. Bunları engellemeye çalıştığı pratiklerin sonunda yalnızca boynunu gerginleştirme konusunda başarılı olduğunu görürken diğer ikisini bırakmayı bir türlü başaramaz. Bu noktada, sorunları tek tek ele almaya karar vererek hâlihazırda kontrol edebildiği boyun gerginliği üzerinde çalışıp diğer sorunlarla ilgili hiçbir şey yapmamayı tercih eder ve sonuç olarak diğer iki sorun kendiliğinden ortadan kalkar. Bu “yapmama” pratiğiyle aslında yapmak için bilinçli bir tercihte bulunduğunu fark eden Alexander, tekniğinin sonraki ilkelerini daha ziyade bu temel üzerine kuracaktır.

Alexander Tekniği'nin belli başlı ilkelerinden olan “temel kontrol” (*primary control*) ilkesi de yine Alexander'ın kendi boyun ve baş bölgesiyle başlayan pratiklerinden ilhamla oluşmuştur (Craze, 1996, s. 22). Baş, boyun ve gövde arasındaki ilişkinin tüm bedeni etkilediğini, dolayısıyla baş ve boyun uygun şekilde sırtla hizalandığı zaman tüm bedenin de doğal olarak rahat ve doğal bir duruşu takip edeceği fikri üzerine kuruludur. Bu konuda çıkan sorunların yalnızca yetişkin insanlara özgü bir problem olduğunu belirten Alexander hayvan ve çocuk bedenlerinin zaten en doğal ve olması gereken şekilde hareket ettiğinden bahseder. Örnekte kediler yürürken yumuşak bir akışkanlıkla hareket eder, maymunlar ağaçlarda zarifçe sallanır, leopardlar çabasızsız şekilde koşar veya çocuklar annelerinin tüm uyarılarına rağmen çoğu kez yere uzanarak yer çekimine kendilerini bırakır. Öte yandan, asker bedeni örneğinde ise beden üst seviyede hazır, dinç ve sağlıklı olsa da gereğinden fazla katı ve gergin olduğu için bedenin doğal akışına ters şekilde hareket ettiği söylenebilir.

Başı yukarı ve ileri doğru bakacak şekilde tutarak bu temel kontrolü sağlamanın yolu ise mekanik şekilde başı o pozisyona getirerek değil, “bilinçli yansıtma” (*conscious projection*) denilen yaklaşımla mümkündür. Zihin yeniden programlandığında beden de onu takip edeceği fikrinden yola çıkan Alexander, hareket hâlindeyken bilinçli yansıtma denilen belirli yönlendirmeleri sürekli sesli olarak tekrar edip duyduğumuzda - mantra veya zikir etkisine benzer şekilde- fark etmeden zihnin görünmez katmanlarına bu bilgilerin yerleştiğinden bahsetmektedir (Craze, 1996, s. 25). Alexander’ın en temel bilinçli yansıtma cümleleri şunlardır: “boynu serbest bırak”, “başın ileri ve yukarı gitmesine izin ver” ve “sırtın uzamasına ve genişlemesine izin ver”. Alexander’ın bu noktada vurguladığı en önemli nokta, bunların “yapılması” gereken şeyler değil, “düşünülmesi” gereken düşünceler olmasıdır. Her oturma, kalkma, yürüme, hareket etme, jest yapma vb. anında bu bilinçli yansıtma cümleleri tekrar edilir ve düşünceler bir kez yerleştikten sonra eylemler de onları otomatik olarak takip edecektir. Burada dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise başın konumuyla ilgili ifade edilenlerin bir doğru/yanlış varmış hissi yaratmasıdır ki Alexander’ın yaklaşımında genelgeçer bir “doğru” bulunmamaktadır (Craze, 1996, s. 23). Hepimizin farklı bedensel özellikleri, farklı baş yapısı, farklı yürüme, oturma, kalkma, uzanma şekilleri olduğu düşünüldüğünde herkese uyan tek bir doğru duruş, pozisyon veya hareket etme şekli olmadığı gibi kişinin kendi durumuna özel bir doğrusu bulunmaktadır. Dolayısıyla Alexander Tekniği’nde doğru veya yanlış yoktur ve ancak vücudun geri kalan kısımlarını özgürleştirecek “daha iyi” bir baş pozisyonundan söz edilebilir (Craze, 1996, s. 24).

İnsanın hem hareket ederken hem de hayatın içindeki seçimlerinde sahip olduğu “amaca ulaşma” (*end gaining*) alışkanlığı da bir diğer önemli husustur (Craze, 1996, ss. 25-28). Otobüse yetişmeye çalışırken başın öne ve aşağıya doğru konumlanmasıyla beden de aynı ivmeyle sürüklenmesi veya okula giderken eğitim sürecinden ziyade notları, diplomaları, kazanılacak unvanları ve paraları düşünme örneklerinde olduğu gibi insanın farkındaliksız şekilde süreçten çok yapılması/ulaşılması gerekene odaklanma eğilimidir bu. Sürekli bir şeyler yapma ihtiyacıyla da başa baş giden bu alışkanlığın çözümü ise hiçbir şey yapmamaktır. Bir süre yapılması gereken hiçbir şeyi yapmadan yalnızca kendini ve çevreyi gözlemlene pratiği yapılır, daha sonra “bilinçli olarak” tekrar amaca ulaşma hâline geri dönülür ve son olarak iki durum karşılaştırıldığında beklentisizce

hareket edildiğinde her şeyin nasıl yerli yerine oturduğu ve doğal akışına girdiği anlaşılabilir.

“Nasıl/neden yöntemi” (*means whereby*) olarak adlandırılan ve alışkanlıkları kırmak için yapılan gözlem ve analiz pratiğiyle, kişi kendisine iki temel soruyu sorar: “Bunu nasıl yapıyorum?” ve “Bunu neden yapıyorum?” (Craze, 1996, ss. 28-29). Nasıl kısmına baktığımızda belirli bir eylemi/hareketi yaparken kasların nasıl kullanıldığına, bedenin nasıl yerleştiğine, kişiye nasıl bir his verdiğine, bedenin farklı bölgelerinin diğerleriyle nasıl ilişki kurduğuna dair; neden kısmında ise ulaşılabilecek amacın ne olduğuna, gerçekleşikten sonra elde edilecek sonuca, devam etme nedenine, kendine uygun olup olmadığına dair ek sorular ortaya çıkacaktır. Dolayısıyla bir şey yapmak veya bir şeyi düzeltmek değil, derinlemesine gözlem ve analiz yaparak mevcut durumla ilgili farkındalık kazanmak ve bedenin bu farkındalığı doğal akışında takip etmesine izin vermek gerekmektedir.

Alexander Tekniği’nde üstünde durulması gereken bir diğer ilke ise “durmayı öğrenmek” anlamında kullanılan “engeller” (*inhibitions*) ilkesidir (Craze, 1996, ss. 30-31). Bir şey yapmaya veya hareket etmeye başlamadan hemen önce durabilmeyi öğrenmek, kuşkusuz sürekli yapmaya ve aktif olmaya yatkın olan insan bedeni için basit görünen ancak oldukça zor bir pratiktir. Üstelik yalnızca eylemi veya hareketi değil, bunlar üzerinde sorgulama ve analiz yapmayı da durdurabilmek anlamına gelmektedir. Egzersiz örneği vermek gerekirse, kişiden giyinmek, uykuya hazırlanmak, yemek/içmek gibi gündelik faaliyetleri neden ve nasıl yaptığını ayrıntılı şekilde yazması istenir; sonrasında bunu bir kenara bırakıp bu faaliyetleri yapması ve yazdıklarını yaparken gözden geçirmesi beklenir; son olarak da tüm bu faaliyetleri doğal akışında tekrar yapıp her bir eylemden önce bile isteye durması ve bunu yapmayı gerçekten isteyip istemediğini kontrol etmesi sağlanır. Sonuç olarak, kendi önüne bilinçli olarak koyduğu bu “engeller” sayesinde kişi uyanık ve diri kalma, ne yaptığını sorgulama ve yapmanın daha iyi, verimli, etkili ve bilinçli yollarını bulma imkânına sahip olabilir. Dolayısıyla Alexander Tekniği’nde aslında “tekniki aşan” çeşitli pratikler yoluyla kişinin kendisini beden-zihnin doğal akışına bırakması ve böylece suyun yatağını bulması gibi kendisi için daha iyi olan duruma gelmesi sağlanabilir.

5.2.3 Laban/Bartenieff hareket çalışmaları

*Beden hareketi bir ifade sembolü değil, ifadenin kendisidir.
(I. Bartenieff)⁷⁴*

Laban/Bartenieff Hareket Çalışmaları, temelinde Avrupa’da modern dansın babası olarak bilinen Bratislava doğumlu dansçı, koreograf, eğitmen ve dans teorisyeni Rudolf Laban’ın (1879-1958)⁷⁵ performans sanatları ile bilim arasındaki boşluğu kapatan hareket analizlerine dayanmaktadır. Teorileri performans, görsel sanatlar gibi yaratıcı alanlardan eğitime ve fabrika işçileri üzerine yapılan verimlilik çalışmalarına kadar pek çok alanda uygulanmıştır. Pek çok sanatçıyı ve düşünürü etkileyen Laban, 1960’lardan itibaren Pina Bausch gibi isimlerle birlikte gelişip büyüyen yeni Alman Dans Tiyatrosu’nun (*Tanztheater*) felsefi arka planını şekillendirmiştir. En önemli çalışmalarından biri de insan hareketini tanımlamak ve anlaşılır kılmak üzere yarattığı bir dil olan ve “Laban notasyonu” anlamına gelecek şekilde kavramsallaştırılan *Labanotation* sistemidir. Bu dil, özellikle dans alanında performansın skorlar şeklinde tekrar sahnelenmesini ve böylece yaratımın üstünden uzun zaman geçse dahi tekrar kolayca icra edilmesini ve sahneye konabilmesini sağlamaktadır. Laban’ın çalışmalarını kendi çalışmalarıyla sentezleyerek daha sonra Laban/Bartenieff Hareket Çalışmaları⁷⁶ olarak adlandırılacak oluşumun ortaya çıkışına ise aynı zamanda Laban’ın öğrencisi olan Alman dansçı, fizyoterapist, teorisyen ve dans/hareket terapisinin öncüsü Irmgard Bartenieff⁷⁷ (1900–1981) ön ayak olur. Çalışmalarında farklı disiplinleri bir araya getirmeye gayret eden Bartenieff, hareket araştırmalarını çocuk gelişimi, etnik dans, sözsüz iletişim ve fizik tedavi gibi pek çok farklı alanın içerisinde sürdürür. Fizyoterapist olarak çocuk felci olan hastalarla yaptığı çalışmalarında Laban’ın teorilerini ve insan gelişimi ilkelerini uygulayarak hareket verimliliğini ve ifadeselliğini geliştiren bir fiziksel rehabilitasyon yaklaşımı olan *Bartenieff Fundamentals* (Bartenieff Prensipleri) adlı yaklaşımı ortaya çıkarır.

Bartenieff Fundamentals, kişisel ifadeyi ve psikofiziksel olarak tam katılımı destekleyen bir bağlamda, verimli hareket işleyişi ilkelerine uygun olarak bedende bağlantılar

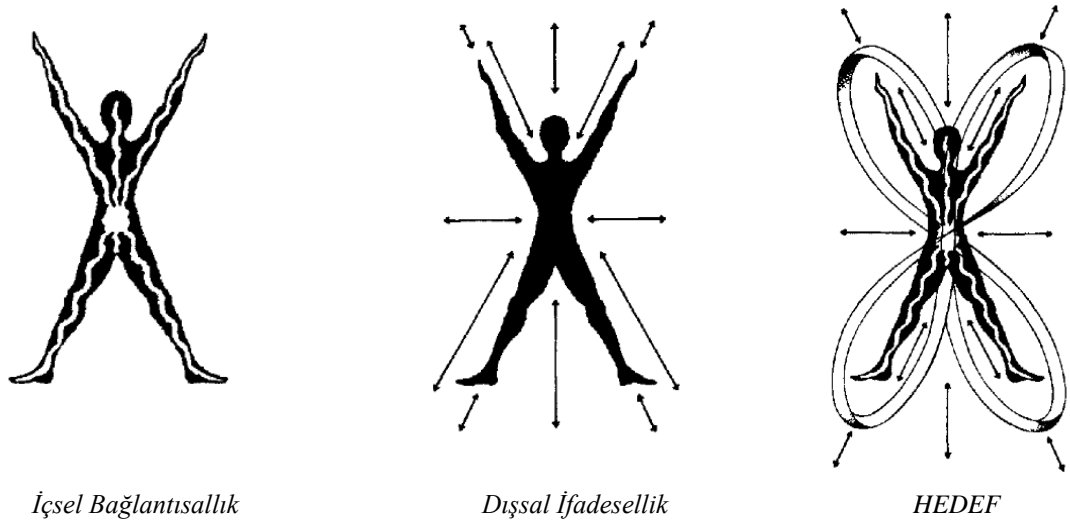
⁷⁴ Bkz.: Hackney, 2002, s. 36.

⁷⁵ Biyografi için bakınız: <https://labaninstitute.org/about/rudolf-laban/>

⁷⁶ 1978 yılında kurduğu Laban Institute for Movement Studies (Laban Hareket Çalışmaları Enstitüsü) daha sonra bu şekilde anılacaktır.

⁷⁷ Biyografi için bakınız: <https://labaninstitute.org/about/irmgard-bartenieff/>

kurmayı sağlayan temel bir beden çalıştırma yaklaşımıdır (Hackney, 2002, s. 33). Bedeni tam hareket kapasitesine göre çalıştırmayı hedefleyen bu yaklaşımda öğrenmenin kendisi yaratıcı bir süreç olarak ele alınır ve bu sebeple de öğrenmenin ve öğretmenin “doğru” bir yolu olmadığı savunulur. Aynı zamanda çok yönlü bir yaklaşım olması nedeniyle, bazen kinestetik olarak, bazen sesler ve görseller yardımıyla, bazı zamanlar hisler ve duygusal dinamikler aracılığıyla, bazen de tekrarlanan egzersizlerle ya da kavramsal materyali veya mekân örgütlenmesini anlamaya çalışarak hareket deneyiminin fitili ateşlenir. *Bartenieff Fundamentals*, set egzersizlerinden oluşan bir sistem olmamakla birlikte zaman zaman kullanılan bu egzersizler belirli hareketleri yapmış olmak için değil, nöromüsküler sistemdeki bağlantıları kurmak için uygulanır. Çalıştırıcının daha çok aktif olduğu konvansiyonel beden çalışmalarının aksine, burada öğrencinin kendisi çalışma esnasında sürekli hareket hâlinindedir ki öğrenme deneyimi -yukarıda detaylı olarak anlatılan- öz algısal ve kinestetik algılama yoluyla gerçekleşen “bedensel olarak bilme” üzerine kuruludur (Hackney, 2002, s. 34). Temel hedef, içsel bağlantısallık ile dışsal ifadesellik arasında canlı bir etkileşim sağlayabilmektir ve ikisi arasındaki ilişki sürekli değişen ve beraber yaratıma dayalı bir ilişkidir. (Hackney, 2002, s. 36-37).



Şekil 5.1 İçsel Bağlantısallık + Dışsal İfadesellik = HEDEF (Hackney, 2002, s. 37)

Omurganın bedende merkezi desteği sağlayıp diğer tüm kısımları bir arada tutması gibi Bartenieff'in yaklaşımının omurgasını da belli başlı temel ilkeler oluşturmaktadır (Hackney, 2002, s. 41-42). Bu ilkelerin ilki “tüm beden bağlantısallığı” olup bedenün tüm

parçalarının birbiriyle ilişkili olduğunu ve bir parçadaki değişimin bütünü etkileyeceğini ifade etmektedir. “Nefes desteği” ilkesine göre yaşam ve hareket nefesle ortaya çıkar, dolayısıyla yaşam veren temel unsur nefestir. “Köklenme” ilkesine göre yeryüzü var olmak ve hareket etmek için bir zemin oluşturur; dolayısıyla insan yeryüzüyle ve yerçekimiyle ilişki içerisinde hareket eder. “Gelişimsel ilerleme” ilkesine göre temel beden bağlantıları yaşamın ilk yıllarında kurulur, yetişkinlikte yerleşik hâle gelir ve tüm beden bağlantısallığının kalıpları olarak işlev gösterir. “Niyet” ilkesi, niyetin organik bağlantıları etkilediğini ve nöromüsküler sistemi düzenlediğini ifade eder. Niyetin açıklığı ise bedenin bu niyeti gerçekleştirecek motor kalıbı bulmasını sağlar. “Karmaşıklık” ilkesine göre hareket çok yönlüdür ve her bir hareket olayı esnasında her zaman birden fazla unsur bulunur. Her hareket olayı, birbiriyle etkileşim içinde olan beden, çaba, biçim ve uzay unsurlarının düzenlediği bütün bir sisteme karşılık gelir. “İçsel-dışsal” ilkesine göre içsel itkiler dışsal biçimde ifade edilirken, dış dünyaya dâhil olmak da içsel deneyimi etkiler. Yani içsel ve dışsal olan karşılıklı şekilde birbirini yansıtır. “İşlev-ifade” ilkesine göre hareketin işlevsel ve ifadesel yönleri yakın ilişki içerisinde olup bu ikisinin belirli bir bağlamda birleşmesiyle hareketin anlamı ortaya çıkar. “Sabitlik-hareketlilik” ilkesiyse sabitleştiren ve hareket ettiren unsurların verimli hareketi üretmek için sürekli etkileşim hâlinde olduğunu anlatır. “Efor-dinlenme” ilkesine göre aktif ve doğal bir şekilde birbirini takip eden efor ve dinlenme döngüsü sayesinde beden kendisini yeniler ve hareket canlılığını sağlar. “Sıralama” ilkesi, hareketin kendi içinde bir sıralamayla gerçekleştiğini ifade eder. Hazırlık ve başlama aşaması dizilimin gidişatını baştan sona belirler. Buna göre, koordineli hareketi ortaya çıkarırken kas gücünden ziyade kasların nasıl sıralandığı çok daha önemlidir. “Kişisel biriciklik” ilkesi ise yaşamın diğer alanlarında olduğu gibi hareketi oluşturmanın da son derece kişisel ve biricik bir yolculuk olduğunu ifade etmektedir.

Genel hatlarıyla özetlediğimiz *Bartenieff Fundamentals*'ın oldukça detaylı ve teknik anlatımları mevcut olmakla birlikte bu çalışmayı ilgilendiren kısmı bedeni ve bedenleşmiş deneyimi ele alma biçimidir. Her bir ilkenin aslında zıddıyla birlikte var olduğunu ve aralarında ayrılmaz bir ilişki olduğunu anladığımız zaman, hareketin yalnızca yapmak, eylemek, ilerlemek, devam etmek gibi aktif ve dışsal unsurlarla değil, bunların tam tersi olan pasif ve içsel unsurlarla sürekli etkileşimi sonucunda oluştuğu ortaya çıkmaktadır. Bu temel ilkeler bir yandan birleştirici bir etki yaratırken bir yandan

da herkes için geçerli olan “doğru” bir yöntemin/egzersizin olmayışına dair yapılan vurgu sayesinde her bir bireyin kendi bedensel ve zihinsel durumunun biricikliğini anlamamızı sağlamaktadır. Laban’ın şu sözleri de bunu desteklemektedir:

Hayal edilebilir her hareketi yapabilmeli, sonra da kendi doğamız için en uygun ve en çekici görünen hareketleri seçebilmeliyiz. Bunlar her bir bireyin ancak kendisi tarafından bulunabilir. Bu yüzden, kinetik ve dinamik olasılıkları serbest kullanma pratiğinin çok büyük avantajları vardır. Hem sağlıklı bir beden ve zihnin genel hareket kapasitesine hem de kendi mevcut bedenlerimizin ve zihinlerimizin bireysel yapısından kaynaklanan özel sınırlılıklara ve kabiliyetlere aşına olmalıyız.⁷⁸ (Bartenieff ve Lewis, 2002, s. 17)

Dolayısıyla temel ilkeler üzerine kurulan Laban/Bartenieff Hareket Çalışmaları, yalnızca gündelik hayata yönelik değil, performans sanatları alanında, özellikle beden dramaturjisi oluşturulurken oyuncunun öncelikle bedeninin mevcut koşullarını kabul etmesini, sonra da dışarıdan yönlendirilmeye ihtiyaç duymadan uygun bir yöntemle kendi kendine çalışabilmesini sağlayabilir.

⁷⁸ Orijinal metinden çevrilmiştir; yayınlanmış çevirisi yoktur.

6. SONUÇ

Önceki bölümlerle ilgili değerlendirmelere geçmeden önce kısa bir anekdotla başlamak isterim. Yakın zamanda yaptığım bir metro yolculuğu esnasında hemen çaprazımda duran bir baba-kız dikkatimi çekmişti. Gözlerinin kısıklığından ve elindeki katlanır bastondan anladığım kadarıyla baba görme engelliydi; yedi-sekiz yaşlarında olduğunu tahmin ettiğim kızının ise herhangi bir engeli yoktu. Baba sırtında kocaman çantasıyla otururken, oldukça kalabalık bir saat olduğu için kızını babasına tutunarak ayakta onun önünde duruyordu. Hararetli ama bir o kadar da neşeli bir atmosfer içindeki kız, babasına hangi durakta olduklarını ve nerede inceklerini sorup duruyordu. Durakların yazılı olduğu tabelaya bakmaya çalışıyor ancak kalabalık olmasından ötürü belki de “Nerede olduğumuzu göremiyorum baba!” deyip duruyordu sürekli. Büyük bir sakinlik içinde olan babası metronun nereden başlayıp nereye gittiğini, hangi durakta bindiklerini, az önce hangi duraktan geçtiklerini, hangi durakta inceklerini ve kaç durak kaldığını tane tane anlatmaya çalışıyordu kızına. Tatlı bir telaş içindeki çocuk “Bakıyorum ama bir türlü göremiyorum, hem sen nasıl anlıyorsun ki?” şeklinde hem babasını hem de etraftaki diğer yolcuları gülümseten sözleri söyledi. İncekleri durağa geldiklerinde de katlanır bastonunu açıp ayağa kalkan baba kızının elini sıkıca tuttu ve oradan ayrıldılar. Hem insanın içini ısıtan hem de düşündüren tuhaf bir andı bu benim için. El ele çıkıp giden baba kızın arkasından bir süre baktım ve kim kimin elinden tutuyor veya kim kime destek oluyor diye düşündüm bir an. Görmek ile bakmak arasında ciddi bir fark olduğunu bir kez daha anlamıştım. Bakmak için işlevini sorunsuzca yerine getirebilen göz organına ihtiyaç varken, görmek için aslında gözlere ihtiyaç olmadığını “gördüm”. Görmek için bakmak yeterli değildi; işiterek, dokunarak, tadararak, koklayarak, nefes alarak ve belki de acı duyarak bile görebilirdi insan. Görmek, hangi yolla sağlanırsa sağlansın idrak etmek ve farkında olmaktı aslında.

Önceki bölümlerde fikirlerine başvurduğumuz Tobin Siebers’in (2001) şu sözleri de bu anekdotu destekleyecek niteliktedir: “Her engelli beden, dillerin karışması denen durumu yaratır ki aynı şekilde gözler, eller ve diğer beden bölümleri için de geçerlidir bu. Sağır için eller konuşmanın ağızıdır; gözler ise kulağı. Sağırın elleri konuşur. Sağırın gözleri

dinler. Engellilik, bedenın temsiline yönelik bir meydan okuma başlatır.”⁷⁹ (s. 737). Buradaki “meydan okuma” ifadesi oldukça çarpıcı bir etkiye sahiptir; öyle ki herhangi bir fiziksel/zihinsel engeli olmayan kişiler için bedensel anlamda meydan okuma ancak bir eylemin veya hareketin daha hızlısını, daha büyüğünü, daha tehlikelisini, daha etkilisini, daha kusursuzunu ve başka başka dahilara sahip, biçimselliğe ve yapabilirliğe dayalı bir meydan okuma olacaktır. Oysa engelli bedenlerin meydan okuması kulaklarla görmek, gözlerle duymak, ellerle konuşmak, dokunarak dinlemek/anlatmak, otururken koşabilmek, başını çevirmeden bakabilmek, bacaklarla sarılabilmek, ellerle yürüyebilmek gibi bambaşka olasılıklara kapı açan, yaratıcılık gerektiren, gerçek bir bedensel meydan okumadır. Tezin kavramsal kapsamını oluşturan postdramatik yaklaşım ve yöntem önerisi olarak sunduğumuz somatik uygulamalar da engelli bedenın yarattığı olasılıklar dünyasıyla son derece uyumlu görünmektedir. Önceki bölümde bahsi geçen Feldenkrais’ın (1966) “olasılıkların restorasyonu” vurgusu ve Laban’ın “kinetik ve dinamik olasılıkları serbest kullanma pratiği”⁸⁰ şeklindeki ifadesi düşünüldüğünde, engelli beden zaten kendisine içkin olan olasılıkları somatik beden uygulamaları yoluyla kolayca açığa çıkarabilir. Aynı zamanda, Lehmann’ın (2006) postdramatik tiyatroyu “olasılıklar tiyatrosu” olarak tanımlamasından yola çıkarak, postdramatik anlayışın farklı bedensel özelliklere ve ifade biçimlerine açtığı kapı sayesinde engelli bedenlerin reel bedenlerine benzeyen veya benzemeyen her türlü kurgusal bedeni sahnede mevcut kılabileceğini de rahatlıkla söyleyebiliriz. Üstelik, çağdaş oyunculuk çalışmalarındaki içten-dışa veya dıştan-içe şeklinde ağırlığın değişen oranlarda ya fiziksel alana ya da psikolojik alana verildiği psikofiziksel oyunculuk yöntemlerinin aksine, somatik uygulamalar sayesinde oyuncunun -engelli olsun veya olmasın- mevcut bedensel özelliklerinin deneyimlendiği, Kemp’in (2012) ifadesiyle “bedenleşmiş bir oyunculuk” deneyimi ortaya çıkabilir.

Postdramatik tiyatro, somatik uygulamalar ve engelli beden üçgeninde ortaya çıkan bir diğer ortak nokta da sınır temasıdır. Postdramatik tiyatro zaten en temelinde dramatik metnin ve yazarın oyun üzerindeki sınırlayıcılığını ortadan kaldıran bir yaklaşımdır. Bunun dışında yazar, oyuncu, seyirci, yönetmen ve teknik ekip de dâhil olmak üzere yaratıcı sürecin doğrudan veya dolaylı şekilde bir parçası olan tüm aktörlerin arasındaki

⁷⁹ Orijinal metinden çevrilmiştir.

⁸⁰ Bkz.: Bartenieff ve Lewis, 2002, s. 17.

hiyerarşik sınırları da sorgulatacak kadar ileri gidebilmiştir. Özellikle oyuncu/seyirci etkileşimine ve seyircinin aktif katılımına odaklanan postdramatik yaklaşımda, mekânsal anlamda da oyun yeri ve seyir yeri arasındaki sınırın çeşitli sahneleme tercihleriyle nasıl ortadan kaldırıldığından bahsetmiştik. Dramatik anlayışta metnin geçmiş zamanının sahnede temsil edilmesine karşın, postdramatik anlayışta oyuncu ile seyircinin şimdiki zamanda Lehmann'ın (2006) ifadesiyle birlikte mevcut olduğu (*co-presence*) bir yaratıcı sürecin zamansal sınırları da ortadan kaldırdığı rahatlıkla söylenebilir. Robert Wilson'ın sessiz sinema ile radyo tiyatrosunun birleşiminden oluşan ideal tiyatro tanımında görsel ve işitsel alanın sınırsızlaşmasıyla ortaya çıkan “sınırsız mekân” engelli bedeninin postdramatik tiyatrodaki metaforik karşılığı gibidir. Dolayısıyla, belirli fiziksel özelliklerin sınırlılığı yaratıcılığın sınırsızlaşmasıyla sonuçlanmaktadır.

Öte yandan, bedensel sınırlar belirli duyuşal işlevlerin çalışmaması, belirli uzuvların hareket işlevine sahip olmaması veya hiç mevcut olmaması gibi bedeninin somut sınırlarından ibarettir. Bu sınırları olumsuzlayan ve aşılması/düzeltilmesi gereken bir sorun hâline getiren ise toplumsal yapının kendisidir. Engellilik modellerini incelediğimiz bölümde üstünde durduğumuz üzere, engelli bedeninin sınırlılığını yaratan yalnızca medikal modelin engelli beden üzerindeki teşhis edici bakışı değil, aynı zamanda sosyal inşacı modelin bir engelli kimliği altına sıkıştırdığı gerçek yaşam deneyimlerini görmezden gelerek işin hak ve hukuk boyutunda sınırlı kalmış olmasıdır. Dolayısıyla beden veya deneyim sınırlı değildir, bedeni ve deneyimi değerlendiren bakış sınırı yaratmaktadır ve bu bakışın kendisi sınırlı bir bakıştır aslında. Creamer'ın (2009) sınır modeli teolojik bir yaklaşım olmasından ötürü önyargıyla karşılanabilecek olsa da diğer yaklaşımların hepsinden daha geniş bir bakış açısına sahiptir. Hem kurumsal dini yaklaşımın bedensel engeli imtihan veya ceza olarak gören hem de sosyal inşacı modelin kişiyi mağdur konumuna hapseden olumsuz yaklaşımlarına karşı çıkan sınır modelinde, engellilik olağan bir sınır deneyimidir ve engelli olmayan bedenleri de kapsayacak şekilde genel olarak bedeninin sınırlarının deneyimlenmesinden ibarettir aslında. Bu yüzden, engelli kavramının kendisi anlamsızlaşır ve esas problemin bedensel deneyimlerin çeşitliğinin ve zenginliğinin tek bir engelli etiketi altında göz ardı edilmesi olduğu ortaya çıkmaktadır.

Sınır modelinin açtığı özgürlük alanını bedenleşme kavramı ve somatik uygulamalarla da desteklemek mümkündür. Medikal, sosyal inşacı ve tek yönlü bakış açısına sahip diğer tüm engellilik modelleri Kartezyen beden/zihin ayrılığına dayalı düalist yaklaşımdan beslenirken, sınır modeli ise bedenleşme kavramının bedensel deneyimi öne çıkaran ve bütünsel bir şekilde ele aldığı yaşayan beden tanımını desteklemektedir. Özellikle Merleau-Ponty'nin duyu-motor alanla sınırlı olan “yüzeysel” yaşayan beden (et beden) tanımına viseral alanı da ekleyerek derinlik boyutunu da açan Leder'in (1990a) “viseral” yaşayan beden tanımı sayesinde, insanın algılama kapasitesinin görme, işitme, dokunma gibi dış algısal modla veya kinestetik algıyla sınırlı olmadığını ve duyuların/motor becerilerin bir veya birkaçı işlevini yerine getiremese dahi öz algısal ve iç algısal modda bedensel farkındalığın devam ettiğini anlamış oluruz. Dolayısıyla bedensel engel olarak gördüğümüz şey bedenün yüzeysel boyutuna dair bir durum olup bedene viseral alanı da kapsayacak şekilde bütüncül bir yerden baktığımızda eksiklik veya engel diye bir şey yoktur ve beden farklı algı modları sayesinde yaşamsal faaliyetini en optimal şekilde sürdürmeye devam etmektedir.

Bedenün gündelik yaşam deneyimini ifade eden yaşayan bedene dair bu çıkarımların oyuncu bedenindeki tercümesini ise Zarrilli'nin (2004) estetik anlamda yaptığı eklemelerle anlayabiliriz. Bedenün gündelik-dışı deneyiminin ilk aşaması olan “estetik içsel beden-zihin” durumunun ancak yoga, dövüş sanatları, oyunculuk/performans çalışmaları gibi beden üzerinde özel bir dikkat gerektiren psikofiziksel çalışmaların düzenli ve uzun vadeli uygulanması yoluyla açığa çıkarılabileceğinden bahsetmiştik. Gündelik deneyim esnasında bedenün kendini unutturmasına rağmen bu beden durumunda başta nefes olmak üzere tüm bedensel faaliyetlere odaklanıldığı için bedensel/zihinsel farkındalık durumu çok yüksektir, beden-zihnin gündeliği aşan bir boyuta geçmesi sağlanır ve burası estetik alanın giriş kapısıdır âdeta. Burada artık yalnızca bedenden değil, beden-zihinden bahsediyor olmamız dahi farklı bir boyut olduğunu göstermektedir. Zarrilli özellikle bahsetmese de somatik uygulamalar, bu estetik içsel beden-zihin durumunu yaratabilecek çalışmalara rahatlıkla dâhil edilebilir. Zarrilli'nin gündelik-dışı beden deneyimine dair sunduğu bir diğer estetik katmanın da “estetik dışsal beden” olduğunu görmüştük. Önceki aşamada hazırlanan beden-zihne bu noktada karakter katmanı da eklenir ve bu dış beden katmanı hem oyuncunun kendisi hem de seyirci tarafından estetik bir alan olarak deneyimlenir. Burası diğer beden

durumlarından kopuşu değil, gündelik veya gündelik-dışı tüm beden durumlarının geçişken şekilde deneyimlenmeye devam ettiği daha karmaşık bir alandır. Oyuncunun oyuncu olarak görevlerini (skorlarını) yerine getirirken yani karakter adına bedenini deneyimlerken bir yandan da bedenin diğer tüm gündelik faaliyetlerinin deneyimlenmeye devam ettiği bedenleşmiş oyunculuk alanıdır burası. Dolayısıyla, postdramatik anlayışa da uygun şekilde, bu noktada karakteri temsil etmek gibi bir sorun yoktur. Karakter ve oyuncu katmanı aynı anda, aynı bedende ve başka bedenlerle (seyirciyle) de etkileşim hâlinde deneyimlendiği için karakter bu ortak deneyimin içerisinden açığa çıkar ki böylece oyuncu gibi karakter de gerçek anlamda bedenleşmiş olur.

Zarrilli'nin bu anlatımlarından yola çıkarak engelli bedenün oyunculuk deneyimi açısından kendi çıkarımlarımızı yapabiliriz. Öncelikle yüzeysel ve viseral beden alanında herhangi bir eksiklik/aksaklık olmasının gündelik-dışı deneyimin yaşandığı estetik alana geçmek için bir engel oluşturmadığı açıkça görülmektedir. Bedeni gündelik alanın ötesindeki beden-zihin durumuna taşımak için kusursuz bir beden bütünlüğüne sahip olmak değil, bedenin verili durumu üzerinde farkındalık sağlamak yeterli olacaktır. Bunun da somatik uygulamalarla yapılabileceği çok açıktır. Öte yandan, karakterin işin içine dâhil olduğu son aşama açısından da engelli bedenin önünde herhangi bir engel yoktur. Oyuncu karakterin görsel karşılığı olarak ele alınmadığı için yani temsiliyetin yerine mevcudiyet hâkim olduğu için oyuncunun kolunun olmaması, gözlerinin görmemesi veya herhangi bir destekleyici ekipman/cihaz kullanması onun sahnede karakter olarak deneyimlenmeyeceği anlamına gelmez. Bu noktada önceki bölümlerde ele aldığımız, oyuncunun reel ve kurgusal bedeni arasındaki çelişki de engelli veya engelsiz tüm oyuncular için bir sorun olmaktan çıkar. Bu ikisi zaten sürekli olarak aynı anda deneyimlenmektedir. Öte yandan, engelli oyunculara has bir çelişki olarak bahsettiğimiz, engelli bedenin politik olarak görünür olma arzusu ile karakter olarak görünmez olmasının gerekliliği arasındaki gerilim de ortadan kalkmış olur çünkü artık birinin diğerine tercih edilme zorunluluğu yoktur. Engelli beden aynı anda hem görünür hem de görünmez olabilir ve engelli oyuncu bedeni ile karakter bedeninden hangisinin performansın hangi anında daha baskın hâle geleceği de bu estetik dışsal beden katmanındaki geçişkenliğe ve belirsizliğe içkin bir durumdur.

Postdramatik tiyatronun ve somatik beden uygulamalarının olasılık ve sınır temaları üzerinden okuduğumuz, yani olasılıkların sınırsızlığına açılan yaklaşımı engelli beden hem politik özne olarak hem de oyuncu olarak bedenleşmiş deneyimini desteklemektedir. Bu yaklaşımın bir diğer getirisi de doğru/yanlış şeklindeki değer yargılarının geçersiz hâle gelmesidir. Postdramatik tiyatronun bir tiyatro türü olmadığından ya da ideal bir yöntem önerisinde bulunmadığından, aksine tüm tanımları/tarifleri boşa çıkaran bir yaklaşım olduğundan bahsetmiştik. Öte yandan, belki de tek temel kriter olan bedenleşmiş deneyim -dolayısıyla mevcudiyet- merkeze alındığı sürece tüm estetik tercihler ve yöntemler postdramatik başlığı altında ele alınabilir. Bu sebeple, oyuncu açısından ideal bir beden tanımı da bulunmamaktadır çünkü hangi özelliklere sahip olursa olsun tüm bedenlerin ortak özelliği mevcut olmalarıdır. Somatik uygulamalarda belirli çalışma prensiplerinin ve egzersizlerin olduğundan, ancak bunların kişiye herhangi bir doğruyu veya yöntemi dayatmadığından da bahsetmiştik. Bu anlamda, somatik uygulamaların öz farkındalık, öz kabul ve öz kontrol üzerine kurulu olması da engelli beden ile oyunculuk ilişkisi açısından oldukça önemlidir. Engelli tanımının kendisinin üçüncü kişinin bakışına yani dışardan bir bakışa ait olduğu düşünüldüğünde somatik uygulamalar sayesinde engelli beden kendi kendisini içeriden bir bakışla deneyimlemesi söz konusu olacaktır. Önce kendi kendisini gözlemleyerek öz farkındalık kazanan engelli beden, sonra verili durumunu kabul eder, son olarak da mevcut durumunu kontrol edecek iradeye sahip olabilir. Bu noktada ulaşılması gereken bir nokta ya da kendisini kıyaslayabileceği bir rakibi de olmayacaktır.

Engelli ile engelsiz oyuncu bedenleri arasında kıyaslama yapabileceğimiz ve engelli bedeni avantajlı kılan tek bir noktadan bahsedebiliriz. Bu da herhangi bir özellik üstünlüğünden değil, doğrudan gündelik hayatın içindeki deneyim farkından kaynaklanmaktadır. Postdramatik yaklaşımın oyuncululuğu ele alış biçimine paralel olarak çağdaş oyunculuk yaklaşımlarının çoğunda bulunan gündelik-dışı beden vurgusundan ve engelli bedenlerin bu özelliğe doğal olarak sahip olduğundan bahsetmiştik. Engelli olmayan bedenlere uygun şekilde tasarlanmış bir dış dünyada yaşamaya çalışan engelli kişinin odağı sürekli beden üzerinde olmaktadır. Dolayısıyla Leder'in yüzeysel ve viseral beden tanımlarında bahsettiğimiz “yok beden” tanımı yani bedenin gündelik deneyimi içerisinde kendisini unutturması engelli beden açısından çok daha zordur. Engelli kişinin bedenini bir an için unuttuğunu varsaysak bile başkalarının tiksinen, korkan, şaşırın,

inceleyen veya acıyan bakışlarının sürekli üzerinde olması sebebiyle engelli beden aslında sürekli bir beden-zihinsel farkındalık hâlinde yaşamaktadır. Performatif beden ve farkındalığın, odağın bedende olmadığı ön-reflektif bedensel bilinç seviyesinde ortaya çıktığını, somatik beden bilincinin ise beden bir keşif alanına dönüştürülmesinden ötürü reflektif bedensel bilinç seviyesinde ortaya çıktığını söylemiştik. Dolayısıyla, engelli beden gündelik hayattaki mücadelelerden alışık olduğu reflektif bilinç seviyesindeki bedensel farkındalık hâli nedeniyle somatik uygulamaları engelli olmayan kişilere göre çok daha rahat uygulayabilecekleri, dolayısıyla gündelik-dışı beden durumuna çok daha yatkın oldukları söylenebilir. Ayrıca engelli beden girdiği her yeni mekânda veya kurduğu her yeni ilişkide bedensel alışkanlıklarını yeniden gözden geçirmesi ve yeni çözümler bulması gerekmektedir. Bu açıdan da somatik yaklaşımın alışkanlıkları kırmaya yönelik uygulamalarına benzer pratikleri gündeliğin içerisinde sık sık deneyimlemektedir. Dolayısıyla, çağdaş oyunculuk yöntemlerinde ideal olarak sunulan gündelik-dışı beden kusursuz şekilde sağlıklı bedenler tarafından “kontrollü” şekilde yaratılmaya çalışılmasına karşın, engelli beden bu sonucu doğal olarak yarattığı düşünüldüğünde aradaki deneyim farkı daha net anlaşılacaktır. Üstelik, somatik uygulamaların bedensel gerilimi azaltmak ve beden doğal akışına girmesini sağlamak için sunduğu “hiçbir şey yapmama” önerisi de bu noktada anlamlı hâle gelmektedir. Sorun fikrinin olmadığı yerde çözüm de olmayacak, dolayısıyla engel fikrinin olmadığı yerde aşılacak herhangi bir engel de kalmayacaktır.

Son olarak, bu tez çalışması boyunca genel olarak engel fikrinin kendisini hedef almamıza rağmen, kişilerin bedensel durumları nedeniyle gündeliğin içerisinde yaşadıkları fiziksel veya duygusal anlamdaki acıları ve haksızlıkları göz ardı etmemek gerekmektedir. Yaşanan acı ve tatlı her durum gerçektir ve eşit şekilde deneyime dâhildir, ancak olumsuz çağrışımları olan “engelli” tanımı altında etiketlenen insanların kişisel deneyimlerinin fark edilmesi de mümkün görünmemektedir. Creamer’ın (2009) yapabilirliklerin sınırları üzerinden değil deneyimlerin benzerliği üzerinden kişilerin birbirine yaklaşabileceğine dair yaptığı vurgu düşünüldüğünde, birbirinden farklı bedensel deneyimlerin tek bir engelli başlığı altında görünmez kılındığı anlaşılabilir. Benzer şekilde, postdramatik bağlamdan bakıldığında, oyuncu bedeni için yapabilirliklerin sınırı açısından herhangi bir engel yoktur. Sözde fiziksel/zihinsel engellere sahip olsun veya olmasın oyuncu açısından olsa olsa bir mevcudiyet engeli olabilir ki bu da postdramatik bir yaklaşımda somatik

uygulamalar yoluyla kolaylıkla aşılacaktır. Tez boyunca bir yandan engel fikrini çürütmeye çalışırken bir yandan da anlaşılır olmak adına “engelli” ifadesini kullanmak zorunda kaldık. Umarım bu çalışmanın dil kullanımını açısından yetersiz kaldığı bu durum, başka çalışmalarda dilin performatif olarak çok daha yaratıcı şekilde kullanılmasıyla aşılabılır.



KAYNAKÇA

- Barba, E. ve Savarese, N. (2005). *A dictionary of theater anthropology*. New York: Routledge.
- Barnes, C. ve Mercer, G. (2001). Disability culture: Assimilation or inclusion? G. Albrecht, K. Seelman ve M. Bury (Der.), *Handbook of disability studies* içinde (ss. 515-534). Thousand Oaks: Sage Publications.
- Barnes, E. (2016). *The minority body: A theory of disability*. Oxford: Oxford University Press.
- Bartenieff, I. ve Lewis, D. (2002). *Body movement: Coping with the environment*. New York, NY: Routledge.
- Batson, G. (2009). Somatic studies and dance. *International Association for Dance Medicine & Science (IADMS)*. Erişim adresi: <https://iadms.org/media/3599/iadms-resource-paper-somatic-studies-and-dance.pdf> (Erişim tarihi: 5 Aralık 2021).
- Bell, C. (2006). Introducing white disability studies: A modest proposal. L.J. Davis (Der.), *The disability studies reader* içinde (2. baskı, ss. 275-282). New York, NY: Routledge.
- Bogdan, R. (1988). *Freak show: Presenting human oddities for amusement and profit*. Chicago: University of Chicago Press.
- Craze, R. (1996). *Alexander technique*. Londra: Hodder Headline.
- Creamer, D. (2009). *Disability and Christian theology: Embodied limits and constructive possibilities*. New York, NY: Oxford University Press.
- Eddy, M. (2002). Somatic practices and dance: Global influences. *Dance Research Journal*, 34(2), 46-62.
- Eisenhauer, J. (2007). Just looking and staring back: Challenging ableism through disability performance art studies in art education. *A Journal of Issues and Research*, 49, 7-22.
- Feldenkrais, M. ve Morris, K. (1966). Image, movement, and actor: Restoration of potentiality. *The Tulane Drama Review*, 10(3), 112-126.
- Fiaschini, F. (2012). Creativity and scenic presence: The secrets of disabled actors. *Dramatherapy*, 34(1), 22-28.
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif estetik* (T. Acil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Garden, R. (2010). Disability and narrative: New directions for medicine and the medical humanities. *Medical Humanities*, 36(2), 70-74.

- Garland-Thomson, R. (1996). *Freakery: Cultural spectacles of the extraordinary body*. New York, NY: New York University Press.
- Garland-Thomson, R. (2002). Integrating disability, transforming feminist theory. *NWSA Journal*, 14(3), 1-32.
- Garland-Thomson, R. (2005). Dares to stares: Disabled women performance artists & the dynamics of staring. C. Sandahl ve P. Auslander (Der.), *Bodies in commotion: disability and performance* içinde, (ss. 30-41). Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Göksülük, B. S. (2021). Bedenleşme ve enaksiyon teorilerinin çağdaş tiyatro uygulamalarına yansımaları: Oyunculuk eğitiminde somatik yaklaşım. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 32, 145-168.
- Grotowski, J. (2002a). *Towards a poor theater*. E. Barba (Der.). New York, NY: Routledge.
- Grotowski, J. (2002b). *Yoksul tiyatroya doğru*. E. Barba (Der.), H. Yetişkin (Çev.). İstanbul: Tavanarası Yayıncılık.
- Hackney, P. (2002). *Making connections: Total body integration through Bartenieff Fundamentals*. New York, NY: Routledge.
- Kemp, R. (2012). *Embodied acting: What neuroscience tells us about performance*. New York, NY: Routledge.
- Kirby, M. (1972). On acting and not-acting. *The Drama Review: TDR*, 16(1), 3-15.
- Kohler Amory, K. (2010). Acting for the twenty-first century: A somatic approach to contemporary actor training. *Perfformio*, 1(2), 5-20.
- Kuppens, P. (2000). Towards the unknown body: Silence, stillness, space in mental health settings. *Theatre Topics*, 10(2), 129-43.
- Leder, D. (1990a). Flesh and blood: A proposed supplement to Merleau-Ponty. *Human Studies*, 13, 209-219.
- Leder, D. (1990b). *The absent body*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lehmann, H-T. (2006). *Postdramatic theater*. K. Jüers-Munby (Çev.). New York, NY: Routledge.
- Retief, M. ve Letšosa, R. (2018). Models of disability: A brief overview. *HTS Teologiese Studies/Theological Studies*, 74(1), 1-8.
- Richards, T. ve Grotowski, J. (1995). *At work with Grotowski on physical actions*. New York, NY: Routledge.
- Sandahl, C. (2002). Considering disability: Disability phenomenology's role in revolutionizing theatrical space. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 16(2), 17-32.

- Sandahl, C. (2003). Queering the crip or crippling the queer? Intersections of queer and crip identities in solo autobiographical performance. *GLQ A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 9(1), 25-56.
- Sandahl, C. (2005). The tyranny of neutral: Disability & actor training. C. Sandahl ve P. Auslander (Der.), *Bodies in commotion: Disability and performance* içinde, (ss. 255-267). Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Sandahl, C. (2018). Disability art and culture: A model for imaginative ways to integrate the community. *ALTER, European Journal of Disability Research*, 12: 81-95.
- Sandahl, C. ve Auslander, P. (Der.). (2005). *Bodies in commotion: Disability and performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Schechner, R. (1968). 6 axioms for environmental theatre. *The Drama Review: TDR*, 12(3), 41-64.
- Schechner, R. (1973). Performance and the social sciences: Introduction. *The Drama Review: TDR*, 17(3), 3-4.
- Schechner, R. (1988). Performance studies: The broad spectrum approach. *TDR*, 32(3), 4-6.
- Schmidt, Y. (2018). Disability and postdramatic theater: Return of storytelling. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, 12(2), 203-219.
- Siebers, T. (2001). Disability in theory: From social constructionism to the new realism of the body. *American Literary History*, 13(4), 737-754.
- Simmer, B. (1976). Robert Wilson and Therapy. *The Drama Review: TDR*, 20(1), 99-110.
- Zarrilli, P. B. (2004). Toward a phenomenological model of the actor's embodied modes of experience. *Theatre Journal*, 56(4), 653-666.
- Zarrilli, P. B. (Der.). (2002). *Acting (re)considered: A theoretical and practical guide*. New York, NY: Routledge.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı Burcu Bacanak Şahin
Yabancı Dil İngilizce (İleri) / Osmanlıca (İyi)

Eğitim Durumu

Yüksek Lisans Öğrenimi Kadir Has Üniversitesi (2019-2023)
Film ve Drama / Oyunculuk (Burslu)
Koç Üniversitesi (2011-2014)
Karşılaştırmalı Tarih ve Toplum Çalışmaları
(Burslu/İngilizce)
Lisans Öğrenimi Koç Üniversitesi (2006-2011)
Tarih (Burslu/İngilizce)
Oyunculuk Eğitimi Studio Oyuncuları (2016-2018)

İş Denevimi

Kadir Has Üniversitesi Tiyatro Lisans Asistanı (2019-2020)
Studio Oyuncuları Oyuncu (2018-2019)
WikiHow İngilizce Çevirmen/Düzeltilen (2018-2021)
Altyazar İngilizce Çevirmen (2016)
Koç Üniversitesi Araştırma Asistanı (2012-2013)
Koç Üniversitesi Ders Asistanı (2011-2012)