

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Oyuncunun Gizli Sanatı

Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü

Eugenio Barba - Nicola Savarese



İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI

YAZARLAR

EUGENIO BARBA

1936 yılında İtalya'da doğan Barba, 1954'te Norveç'e göç etti, orada kaynakçı ve denizci olarak çalıştı. 1961'den 1964'e Polonya'da Jerzy Grotowski'nin çalışmalarını izledi ve onun hakkında *In Search of a Lost Theatre* adlı ilk kitabını 1965 yılında yayınladı. 1963'te Hindistan'da altı ay kaldıktan sonra, daha önce Batı'da hiç tanınmayan tiyatro biçimi kathakali üzerine bir yazı yayınladı. 1964'e Oslo'da Odin Teatret'i kurdu, 1966'da bunu Nordisk Theaterlaboratorium olarak Holstebro'ya (Danimarka) taşıdı. Avrupa, Asya, Kuzey ve Güney Amerika'da düzenli olarak gösterilen otuzdan fazla yapım yönetti. 1979'da sahne üzeri var oluşun ilkelerini araştıran oyuncu, dansçı, müzikçi ve araştırmacılardan oluşan gezgin bir kurum, Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu ISTA'yı kurdu. Aralarında *Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology* (Routledge, 1994), *Theatre: Solitude, Craft, Revolt* (Black Mountain Press, 1999) ve *Land of Ashes and Diamonds: My Apprenticeship in Poland* (Black Mountain Press, 1999) bulunan pek çok kitap ve makale yazmıştır. Sayısız uluslararası ödül ve onursal doktora vardır.

NICOLA SAVARESE

1945 yılında dünyaya geldi. Antik Greek ve Roma tiyatrosunun yanı sıra Doğu ve Batı gösterim etkileşiminin karmaşık dinamikleri konularında uzmanlığı vardır. Lecce, Kyoto, Montreal, Bolonya ve Roma Üniversitelerinde görev almıştır. Asya'da geniş çaplı yolculuk etmiş, iki yıl Japonya'da yaşamış ve 1999 yılında Los Angeles'teki Getty Araştırma Enstitüsünde konuk araştırmacı kadrosunda bulunmuştur. *Teatro aldida del mare* (1980) Batı ve Doğu tiyatroları arasındaki ilişki üzerine *Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente*'yi yayınlamıştır. Yayınlanmış diğer çalışmaları şunlardır: *Parigi/Artaud/Bali* (Textus, 1996); *Il racconto del teatro cinese* (Carocci, 1997); *Teatro Eurasiano* (Laterza, 2003); *Training* (Audino Editore, 2004) ve *Te@tri nella rete. Arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media* (Carocci 2004).

ÇEVİRMEN

AYŞIN CANDAN

1947 doğumlu Candan, İngiliz Kız Ortaokulu ve Robert Kolej'de orta öğrenimden sonra Viyana Üniversitesi'nde tiyatro bilimi okudu. New York Eyalet Üniversitesi (SUNY) Binghamton'da rejî dalında yüksek lisans eğitimi gördü. 1979'da Viyana Üniversitesi'nde doktorasını tamamladı. İstanbul Şehir Tiyatrosu'nda Muhsin Ertuğrul'un son genel sanat yönetmenliği sırasında 4 yıl dramaturg-yönetmen olarak çalıştı. 1981-1997 arası Mimar Sinan Üniversitesi Sahne ve Görüntü Sanatları bölümünde öğretim üyeliği yaptı. 1990'da New York'ta Fulbright, 1993'te Berlin'de Goethe Enstitüsü burslarıyla çağdaş tiyatro, 2004'te ARIT bursuyla Atina'da antik tragedya sahnelemeleri araştırdı. 1996'dan bu yana Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu üyesidir. 1997-2013 arası Yeditepe Üniversitesi'nde, 2013-2016 yılları arasında ise Haliç Üniversitesi Konservatuarı'nda gösterim araştırmaları alanında profesör olarak görev yapmıştır. Uluslararası "Spectacle Vivant" araştırmacı topluluğuyla ortak çalışmalar yürütmekte olan Candan daha önce yayınlanmış eserleri şunlardır: *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim* (İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2015) ve *Oyun, Tören, Gösterim* (Norgunk, 2011).

Eugenio Barba - Nicola Savarese
OYUNCUNUN GİZLİ SANATI
Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü

Eugenio Barba - Nicola Savarese
OYUNCUNUN GİZLİ SANATI
Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü
Çeviren Aysin Candan

THE SECRET ART OF THE PERFORMER
A Dictionary of Theatre Anthropology
© Eugenio Barba ve Nicola Savarese, 2014

İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları 583
Sanat-Estetik 9

ISBN 978-605-399-438-1

Kapak **Kabuki** tiyatrosunda dikiz aralığı (Ippitsusai Buncho'dan baskı, 1770)

1. Baskı İstanbul, Şubat 2017

© Bilgi İletişim Grubu Yayıncılık Müzik Yapım ve Haber Ajansı Ltd. Şti.
Yazışma Adresi: İnönü Caddesi, No: 43/A Kuştepe Şişli 34387 İstanbul
Telefon: 0212 311 52 59 - 311 52 62 / Faks: 0212 297 63 14
Sertifika No: 11237

www.bilgiyay.com
E-Posta: **yayin@bilgiyay.com**
Dağıtım: **dagitim@bilgiyay.com**

Yayına Hazırlayan: **Cem Tüzün**
Tasarım - Uygulama: **Mehmet Ulusel**
Dizin: **Belgin Çınar**
Baskı ve Cilt: **Mega Basım Yayın San. ve Tic. A.Ş.**
Cihangir Mah. Güvercin Cad. No: 3/1 Baha İş Merkezi, A Blok Kat 2 Avcılar İstanbul
Telefon: 0212 412 17 00 Faks: 0212 422 11 51
Sertifika No: 12026

İstanbul Bilgi University Library Cataloging-in-Publication Data
İstanbul Bilgi Üniversitesi Kütüphanesi Kataloglama Bölümü Tarafından Kataloglanmıştır.

Barba, Eugenio, 1936-
Oyuncunun gizli sanatı: tiyatro antropolojisi sözlüğü / Eugenio Barba, Nicola Savarese;
çevirenler Aysin Candan.
350 pages, 859 illustrations (some color); 24 cm.
Includes bibliographical references and index
ISBN 978-605-399-438-1

1. Theater – Anthropological aspects. 2. Acting 3. Dance. I. Title. II. Savarese,
Nicola, 1945–. III. Candan, Aysin. IV. Onur, Tarhan. V. Seven, Asli.
PN2041.A57 A5319 2017

İçindekiler

11 ÖNSÖZ

İSTA: ULUSLARARASI TİYATRO ANTROPOLOJİSİ OKULU

12 GİRİŞ: TİYATRO ANTROPOLOJİSİ

- 12 Benzer ilkeler, farklı gösterimler
- 13 Lokadharmi ve Natyadharmi
- 14 Eylem içinde denge
- 17 Karşıtlıkların dansı
- 20 Elemanın değeri
- 21 Intermezzo: Ara oyun
- 23 Kararlı bir beden
- 25 Yapını bir beden
- 26 Bir milyon mum

29 SÖZLÜK: A'dan Z'ye

30 ANATOMİ

- 30 DENİZ, DAĞ DORUKLARINI
AŞABİLİR Mİ?
Nicola Savarese

33 ALIŞTIRMALAR

- 33 HAREKET DİZİSİ VE
ALT HAREKET DİZİSİ
Oyuncunun Dramaturjisinde
Alıştırmaların Anlamı
Eugenio Barba

- 34 İç yaşam ve yorum
- 33 Fiziksel eylem: Algılanabilir
en küçük hareket
- 33 Alıştırmalar çağı
- 35 Duygunun karmaşıklığı
- 36 Gerçek ilişki
- 36 Dans olarak spor
- 38 İzleyicilerle fiziksel diyalog
- 38 Gerçek eylem
- 40 Meyerhold'un tiyatro bölünmesi
- 43 Alıştırma: Organik ve
dinamik bir dramaturji modeli
- 44 Biçim, ritm ve akış
- 44 Örtük bilgi

45 ANLATIM ÖNCESİ

- 45 Bütünlük ile örgütlenme düzeyleri
- 48 Kültür oluşturma ve kültürden
soyutlanma tekniği
- 51 Doğu'da ve Batı'da kodlama
- 56 Yapını beden
- 56 Doğu'da dövüş sanatları ve tiyatrallık
- 58 Batı'da dövüş sanatları ve tiyatrallık

- 61 Beden mimarisi
- 61 İzleyicinin ön yorumu

65 AVRASYA TİYATROSU

65 AVRASYA TİYATROSU

- Eugenio Barba*
- 65 Gün ağarkirken
- 65 Avrasya tiyatrosu
- 65 Gelenek karşıtı
- 66 Neden
- 67 Kökler
- 67 Köy
- 67 Bir metni yorumlamak
ya da bir bağlam yaratmak
- 69 İzleyici

- 70 ANLAMAZLIKLAR VE BULUŞLAR:
İPEK YOLU'NDAN SEKİ SANO'YA
Nicola Savarese

77 AYAKLAR

- 77 Mikrokosmos – Makrokosmos
- 77 Parmak uçlarında
- 79 Ayakların dilbilgisi

87 ÇALIŞMA

- 87 “ÖĞRENME”DEN
“ÖĞRENMEYİ ÖĞRENME”YE
Eugenio Barba
- 87 Teknik söylencesi
- 88 Belirleyici bir aşama
- 88 Tam varlık
- 89 İncinebilirlik dönemi

- 91 KÜLTÜRLERARASI EĞİTİM ÇALIŞMASI
Richard Schechner

- 94 EĞİTİM ÇALIŞMASI VE ÇIKIŞ NOKTASI
Nicola Savarese
- 94 Başlangıç düşünceleri
- 98 Alıştırma modelleri
- 100 Akrobasi
- 100 Usta ile çalışmak

101 ÇIRAKLIK

101 BATILI ÖRNEKLER

- Fabrizio Cruciari*
- 101 Yüzyıl başında pedagojik tiyatro
ve kurucular
- 101 Yaratıcı süreç, tiyatro okulu
ve tiyatro kültürü
- 104 Yazarın pedagojisi

106 DOĞULU ÖRNEKLER

- Rosemary Jeanes Antze*
- 106 Saygıdeğer öğretmen, ebeveyn olarak guru
- 107 Guru-kula, gurunun evinde çalışma
- 109 Guru-dakshina, armağanlar ve ücretler

- 109 Ekalavya, olağandışı öğrenci
110 Guru-shishya-parampara

111 DAVRANIŞ YENİLEMESİ

111 DAVRANIŞ YENİLEMESİ

Richard Schechner

- 113 Bharatanatyam
114 Purulia Chhau
117 Bali'de trans ve dans

118 DENGİ

- 118 Gündelik-dışı denge
118 Lüks dengesi
121 Gündelik-dışı teknik:
Yeni bir duruş arayışı
122 Dengeye ilişkin genellemeler
125 Eylem içinde denge
126 Çelik ile pamuk
128 Oyuncu neden lüks dengeye ulaşmak ister?
Oyuncunun denge değişirmesi izleyici için
ne anlam taşır?
128 Denge ve hayal gücü
131 Brecht'in bilinmeyen dansı

139 DIŞLAMA

- 139 Parçalanma ve yeniden yapılanma
140 Gereklikli erdemi
141 Yokluğu oynamak
142 Dışlama erdemi

144 DRAMATURJİ

144 EYLEMLER ÇALIŞIYOR

Eugenio Barba

151 ELLER

- 151 Ellerin fizyolojisi ve kodlanması
152 Eller: Saf ses ya da sessizlik
155 Hareket içindeki eller nasıl yaratılır
157 Hindistan: Eller ve anlam
159 Pekin Operası'nda eller
160 Bali dansında eller
161 Japon tiyatrosunda eller
162 Klasik dansla eller
163 Çağdaş tiyatrodan bir örnek

165 ENERJİ

- 165 Kung-fu
166 Enerji ve süreklilik
168 Koshi, ki-hai, bayu
168 Animus – Anima
174 Keras ve manis
175 Lasya ve tandava
175 Santai, oyuncunun üç bedeni
176 Tame
178 Uzam içinde enerji, zaman içinde enerji
180 Eylemi kırmak
183 Oyuncunun enerjisi

187 EŞDEĞERLİK

- 187 Eşdeğerlik ilkesi
191 Dhanu: Hint Odissi dansında okçuluk
191 Japon Kyogen tiyatrosunda ok nasıl atılır
192 Ok atma

196 GENLEŞME

196 GENLEŞMİŞ BEDEN

- Eugenio Barba*
197 Köprü
198 Peripeteia
201 Olumsuzlama ilkesi
203 Düşüncüyü düşünmek
204 İkiz mantık
206 Teba'nın yedi kapısı

209 GENLEŞMİŞ ZİHİN

Franco Ruffini

214 GÖZLER VE YÜZ

- 214 Fizyoloji ve kodlama
219 Somut bakış
221 Görme eylemi
224 Görmekte olduğunu göstermek
227 Doğal yüz
228 Geçici yüz
230 Boyalı yüz

232 KARŞITLIK

- 232 Karşıtların dansı
232 Güzellik çizgisi
236 Tribhangi ya da üç kavis
239 Gölge tesisi

244 METİN VE SAHNE

244 METNİN KÜLTÜRÜ, SAHNENİN KÜLTÜRÜ

Franco Ruffini

- 244 Çırpılan iki elin sesi
248 "Yoksul" metin ile "zengin" sahne
248 Dramaturgi
249 Rol tipi ile oyun kişisi

251 MONTAJ

251 OYUNCUNUN MONTAJI, YÖNETMENİN MONTAJI

Eugenio Barba

- 253 Oyuncunun montajı
257 Yönetmenin montajı
257 Yönetmenin montajının devamı

259 NOSTALJİ

259 NOSTALJİ YA DA DÖNÜŞE DUYULAN TUTKU

Nicola Savarese

266 ORGANİKLİK**266 ORGANİK ETKİ***Eugenio Barba***266** Organiklik, sahne varlığı, bios**266** Oyuncu için organik olan /
seyirci için organik olan**269 DOĞAL VE ORGANİK***Mirella Schino***270** Organik ve doğal**270** Organik bütünlük olarak gösterim**270** Hep doğa, ama farklı bir doğa**272** Çalışma dilleri**272** Var oluş**273** Axé, shinmyong, taksu**273** Matah, mi-juku, kacha**274 FİZİKSEL EYLEMLERLE ÇALIŞMAK:****ÇİFT EKLEMLEME***Marco de Marinis***274** Birinci eklemeleme**276** İkinci eklemeleme**278** Genç ilkelere**279** Yontulmuş zaman**279 RİTM****282** Jo-ha-kyu**283** Biyolojik hareketler ve
bedenin mikroritmik**284** Meyerhold: Ritm asıldır**286 SAHNE VE KOSTÜM TASARIMI****286** Kostüm, sahnedir**287** Gündelik giysi, gündelik-dışı kostüm**288** Su kolları**295 TARİHYAZIMI****295 ENERJİK DİL***Ferdinando Taviani***296** Mikroskop altında Henry Irving**298** Yaşayan mermer**299** Soyutları kostümü altında**301 STANISLAVSKI'NİN "SİSTEM"İ***Franco Ruffini***301** Stanislavski'nin sözcükleri**301** "En basit insanlık hali":
Organik beden-zihin**302** Zihin isteklerde bulunuyor: Perezhivanie**302** Beden uygun yanıt veriyor: kişileştirme**303** Organik beden-zihin, karakter, rol**305** Anlamanın koşulları ve
anlatımöncesi düzeyi**306 MEYERHOLD: GROTESK,
YANI BIOMEKANİK***Eugenio Barba***306** Sözcüklerle anlatılamayan biçimlerimiz**307** Grotesk**309** Biomekanik**310 TEKNİK****310** Beden teknikleri kavramı**310** Beden teknikleri kavramı**311 BEDEN TEKNİKLERİNİN
BİYOGRAFİK LİSTESİ***Marcel Mauss***311** Doğum ve ebelik teknikleri**311** Bebeklik dönemi teknikleri -
Çocuğun büyümesi ve beslenmesi**312** Ergenlik teknikleri**312** Yetişkin yaşam teknikleri**313** Uyanıklık: Dinlenme teknikleri**313** Etkinlik, hareket teknikleri**315** Tüketim teknikleri**316** Genel düşünceler**316** Omurga: Enerji'nin dümeni**319** Sessiz çılgılık**321 PRAGMATİK YASALAR***Jerzy Grotowski***322** Sats**322** Logos ve bios**323 VİZYON****323 OYUNCUNUN GÖRÜŞÜ,
SEYİRCİNİN GÖRÜŞÜ***Ferdinando Taviani***339 TEŞEKKÜR****1979-2005 arası ISTA Oturumları.****Düzenleyiciler****Çağrılı Sanatçılar****Araştırmacılar ve Özel Konuklar****Çizimler****Fotoğraflar****341 GENEL DİZİN****347 İSİM DİZİNİ**

2014'te Odin Tiyatrosu Eugenio Barba önderliğinde kuruluşunun 50. yılını kutladı. Güney Amerika önu çeki yordu ama kutlamaya neredeyse tüm dünya tiyatrocuları büyük coşkuyla katıldı.

Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu (ISTA) bugün belli aralıklarla yeryüzünden pek çok sanatçı ve kuramcıyı bir araya getirmeyi sürdürüyor. Oturumlarda tüm dünya renkleri bir araya geliyor. Birkaç haftalığına da olsa oyun sanatının tılsımlı ortamında etkin bir ortak düzen kurılıyor. Araştırılıp bulunacak, yaratıcı süreç içinde değerlendirilecek pek çok konu var, çünkü insanın insanla oyun durumunda karşılaşması sonsuz olasılıklara yön gösteriyor. ISTA bu zengin olasılıkların paylaşımı üzerinden gelişen uluslararası bir katılım zinciri. Oyuncunun Gizli Sanatı ise bu zincirin önemli bir halkası.

Eugenio Barba'nın ve tiyatro profesörü Nicola Savarese'nin ISTA sonuçlarından derledikleri bu anısal yapıtın son ISTA oturumlarının katkılarıyla genişletilmiş bu yeni baskısını İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları üstlendi. Güç bir işti, çünkü Oyuncunun Gizli Sanatı, özgün basımının tasarım ve renklerine ilk kez bu baskıda gerçekten yakınlaştırılmış hatta kusursuzlaştırılmış oldu. Bu süreçte yayınevi Genel Yayın Yönetmeni Fahri Aral en büyük desteği verdi. Tasarımcı Mehmet Ulusel'in ve Yayın Koordinatörü Cem Tüzün'ün büyük emeği geçti. Oyuncunun Gizli Sanatı'nın bu Türkçe baskısı da bizlerin Odin Tiyatrosu'nun yarım asırlık başarısına gecikmiş bir kutlama armağanı olsun.

Ayşin Candan

ÖNSÖZ

İSTA

ULUSLARARASI TİYATRO ANTROPOLOJİSİ OKULU

Her araştırmacı eşesli sözcükleri tanıır ve onları benzeşik durumlarla karıştırmaz. Örneğin kültürel antropolojiden başka hukuk antropolojisi, felsefe antropolojisi, fiziksel antropoloji ve paleoantropik antropoloji vardır. İSTA'da "antropoloji" deyiminin kültürel antropoloji anlamında kullanılmadığı, İSTA'nın çalışmasının örgütlenmiş bir gösterim durumundaki insana uygulanan yeni bir araştırma alanı olduğunun ayırımı yinelenerek vurgulanır.

İSTA'nın çalışması ile kültürel antropoloji arasındaki tek yakınlık, görünür olanın (kendi geleneginin) sorgulanmasıdır. Bu bir yer değiştirme, bir yolculuk, bir yön değiştirme stratejisi anlamına gelir. Bu da insanın kendi kültürünü daha kesin bir biçimde anlamasına olanak verir. Yabancı gibi görünene yüzleşme yoluyla insan kendi görme biçimini eğitir, hem katılımcı hem de kopuk hale getirir.

Bu yüzden yanlış anlamalardan kaçınalım. Tiyatro antropolojisi, kültürel antropoloji örneklerinin tiyatro ve dansa uygulanmasını olanaklı kılan örgütlenme düzeyleri ile ilgili değildir. Geleneksel olarak antropologların incelediği kültürlerin gösterim olgularının araştırılması değildir. Tiyatro antropolojisi gösterimin antropolojisiyle de karıştırılmamalıdır.

Yineleyelim. Tiyatro antropolojisi insanın örgütlenmiş bir gösterim durumunda fiziksel ve zihinsel varlığını kullanırken, gündelik yaşamdakinden başka olan ilkelere göre davranışının incelenmesidir. Bedenin bu gündelik dışı kullanımına teknik deriz.

Gösterimin kültürlerarası bir çözümlemesi, oyuncu çalışmasının üç değişik örgütlenme düzeyini yansıtan üç yönün birbiri içinde erimesinin sonucu olduğunu ortaya koyar: 1) Oyuncuların kişilikleri, duyarlılıkları, sanatsal zekaları ve sosyal kişilikleri, onları tek ve bir defalık yapan tüm özellikleri. 2) Oyuncunun bir defalık kişiliğinin içinde belirlediği geleneksel, toplumsal, tarihsel bağlamların özellikleri. 3) Fizyolojinin gündelikteki tekniklere göre kullanımı. Bu tekniklerin üzerine kurulu olduğu, hep yinelenen ve kültürlerarası ilkelerini, Tiyatro Antropolojisi, anlatım öncesi alan olarak tanımlar.

Yönlerden ilki bireyseldir. İkincisi, aynı gösterim türüne ait olanların tümüne ortaktır. Sadece üçüncüsü her çağ ve her kültürden oyuncularını ilgilendirir. Buna gösterimin biyolojik düzeyi diyebiliriz. İlk iki yön anlatım öncesinden anlatıma geçişi belirler. Üçüncüsü, değişmeyen

aynıdır. Çeşitli bireysel, sanatsal ve kültürel değişkenlerin altını çizer.

Oyuncunun biyolojik düzeyinde sürekli ortaya çıkan ilkeler, çeşitli oyunculuk tekniklerine olanak verir. Bunlar oyuncunun sahne varlığı ile dinamızın belirli kullarımlarıdır.

Belli bazı fizyolojik etmenlere uygulandığında (ağırlık, denge, omurganın durumu, uzam içinde gözlerin yönelişi) bu ilkeler, anlam öncesi organik gerilimler üretir. Bu yeni gerilimler değişik bir enerji niteliği üretilir. Bu enerji "tiyatral" bakımdan "kararlı", "canlı" yapar ve oyuncunun sahne "varlığı" ya da sahne *bios*'unu gösterir, herhangi bir kişisel anlatım biçiminden önce izleyicinin ilgisini çeker. Bu apaçık biçimde kronolojik bir "önce" değil, mantıksal bir öncedir. İzleyici açısından ve gösterim içinde çeşitli örgütlenme düzeyleri birbirinden ayrılır. Ancak soyutlama yoluyla çözümleyici bir araştırma durumunda ve aktör ya da dansçının yaptığı teknik kompozisyon çalışması sırasında ayrılabilirler.

İSTA'nın çalışma alanı, bedenin bu gündelik-dışı kullanımının ve bunların aktör ya da dansçının yaratıcı çalışmasına uygulanma ilkelerinin incelenmesidir. Buradan mesleki pratik düzeyinde çok büyük etkileri olan bir bilgi genişlemesi çıkar. Genelde deneyimlerin aktarımı teknik bilginin sindirilmesiyle başlar. Oyuncu öğrenir ve kişiselleştirir. Sahne *bios*'unu yöneten ilkeleri bilmek, kişinin bir teknik öğrenmesinden çok, öğrenmeyi öğrenmesini olanaklı kılar. Bu, uzmanlaşma tekniğinin sınırlarını aşmayı seçen ya da seçmek zorunda olanlar için olağanüstü önem taşır.

Batu'da gösterim araştırmaları çoğunlukla kuram ya da ütopyalara odaklanarak oyuncunun sorunlarına uygulamacı bir yaklaşımı dışlamıştır. İSTA bu "uygulamacı alan"a belirli disiplin, teknik ya da estetik uzmanlaşmaların ötesine geçme amacıyla ilgisini yönelir. Bu, tekniği değil de tekniğin ötesine geçmeden önce sahip olunması gereken tekniğin sırlarını anlama sorunudur.

Eugenio Barba

GİRİŞ

TİYATRO ANTROPOLOJİSİ

Oyuncular sanatlarının somut temellerini nasıl kuracaklarını nereden bilir? Tiyatro antropologlarının yanıtlamaya çalıştığı soru budur. Tiyatro antropolojisi ne oyuncunun dilinin neleri kapsadığının bilimsel çözümleme gereksinimine bir yanıt verir, ne de tiyatro ile uğraşanların temel sorusu olan, kişi nasıl iyi bir oyuncu ya da dansçı olur, sorusuna.

Tiyatro antropolojisi, evrensel ilkelere çok, kullanışlı öneriler arar. Bilim gibi alçakgönüllü değildir ama oyuncunun çalışmasına yararlı bilgileri bulup ortaya çıkartma konusunda kararlıdır. Yasaları bulmaya çalışmaz, ama davranış kurallarını araştırır.

En başta antropoloji, insan davranışının sadece sosyokültürel düzeyde değil, fizyolojik düzeyde de incelenmesi olarak anlaşıldı. O halde tiyatro antropolojisi, insanın gösterim durumundaki sosyokültürel ve fizyolojik davranışının incelenmesidir.

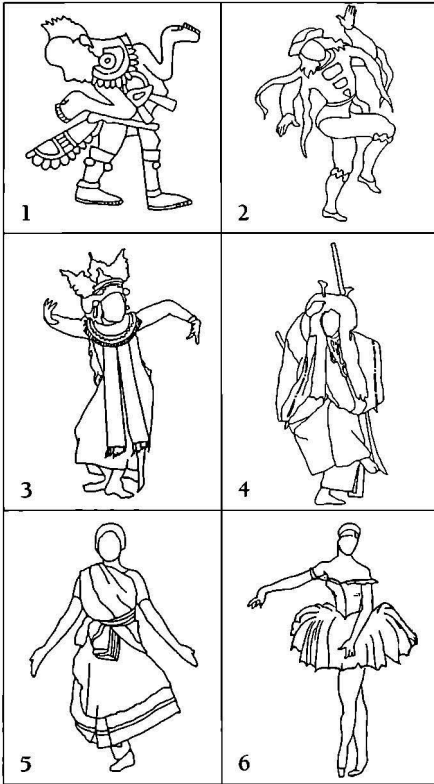
Benzer ilkeler, farklı gösterimler

Değişik zaman ve yerlerden değişik oyuncular, kendi geleneklerine özgü biçimlere karşın, ortak ilkeleri paylaşmışlardır. Tiyatro antropolojisinin ilk görevi bu hep yinelenen ilkelerin izini sürmektir. Bunlar bir "tiyatro bilimi"nin ya da birtakım evrensel yasaların varlığının kanıtları değildir. Sadece özellikle işe yarar küçük öneriler, sahne uygulaması açısından yararlı bilgilerdir. "Tiyatro antropolojisi" deyimiyle kıyaslandığında "yararlı öneriler"den söz etmek, değeri az bir şeye yönelmek gibi gözükabilir. Ama tüm araştırma alanları da—örnek olarak retorik, ahlak ya da davranış araştırmalarını düşünebiliriz—aynı biçimde "yararlı öneriler" toplamından oluşur.

Bu "yararlı öneriler" de bu bakımdan çok özeldir. Bunlar uygulanabilir ya da görmezden gelinemez. Dokunulmaz yasalar değildir. Kullanılıp daha ilerlemek adına unutulabilirler.

Çağdaş Batılı gösterim sanatçılarının kendilerine destek olup yön verecek organik bir öneriler dağıtı yoktur. Çeşitli görevlerinde onlara destek olurken bir yandan da sanatsal özgürlüklerini kısıtlamayan birtakım kurallardan yoksundurlar. Öte yandan Doğulu geleneksel gösterim sanatçısının iyi sınıranmış organik bir temele dayanan "mutlak öneriler"i vardır. Bunlar kapalı bir gösterim biçiminin simgeler dizgesini oluşturan ve belli bir türün tüm oyuncularının uymak zorunda olduğu sanat kurallarıdır.

Kodlanmış birtakım kurallar ağı içinde çalışan oyuncuların, Batılı sanatçılar gibi kuralsızlık ve keyiflik tutsağı olanlara kıyasla daha büyük özgürlük içinde bulunduklarını belirtmeye gerek yoktur. Ama tabii Doğulu gösterimciler daha fazla özgürlüğün bedeli olarak uzmanlaşmaya gerek duyar, bu da onların bildiklerinin sınırını aşma olanaklarını kısıtlar. Oyuncu için birtakım kesin, kullanışlı ve kestirme kuralların varlığı, ancak mutlak olmakla, başka gelenek ve deneyimlere kapalı kalmakla sağlanabilir mi gibidir. Doğru tiyatrosunun neredeyse tüm usta-



1-6. Benzer ilkeler, farklı gösterimler: (1) Aztek dansçısı, (2) Ortaçağ'da Avrupalı soyтары, (3) Bali dansçısı, (4) Japon Kabuki oyuncusu, (5) Hintli Odissi dansçısı, (6) Klasik bale dansçısı. Oyuncuların sahnedeki davranışlarını çeşitli kültürlerde düzenleyen ilkeler benzer ama gösterimler farklıdır.

ları, öğrencilerine başka gösterim türleriyle ilgilenmemelerini öğütür. Bazen başka tiyatro ya da dans biçimlerini izlemelerini bile istemezler. Onlara göre sanatçı ancak bu yoldan biçim saflığını koruyabilir ve kendini sanatına nasıl adanmış olduğunu gösterebilir. Bu savunma mekanizması en azından kuralların göreceliğini fark etmekten kaynaklanan hastalıklı durumu, yani tam bir kuralsızlık ve keyfiliğe içine düşmeyi önler.

Bir Kabuki oyuncusunun No sanatının en derin "sır"larını görmekten gelmesi gibi, Avrupalı ustalar içinde Doğu gelenekleriyle kıyaslanabilecek belki de tek kurallar düzenini geliştirmiş olan Etienne Decroux'nun, öğrencilerini kendi düzeninden farklı sahne biçimlerine sıkı sıkıya kapalı tutması, bu yüzden tipik bir davranıştır. Doğulu ustalar gibi Decroux için de bu, bağnazlık ya da hoşgörüsüzlük anlamına gelmez. Oyuncunun çalışmasının temel çıkış noktalarının, yalnız kalma pahasına da olsa, en değerli mülkiyet olarak savunulması gerektiğinin bilincinde olmak anlamına gelir. Aksi halde çelişkiler tarafından onarılmaz biçimde bozulup yok edilebilirler.

Yalnız kalmanın tehlikesi, sağlığı bedeli olarak kısırlıkla başa kalmaktır. Öğrencilerini güçlülük adına görecelikten uzak bir kurallar kalesine tutsak ederek onları kıyaslamadan yararlanırsanız yoksun bırakan ustalar, gerçi sanatlarının niteliğini korumasına korurlar, ama geleceğini tehlikeye atarlar.

Bununla birlikte bir tiyatro, başka tiyatroların deneyimlerine açık olabilir. Farklı gösterim yaratma yollarını birbirleriyle karıştırmak için değil, ortak temel ilkelere ulaşmak ve bunları kendi deneyimleri üzerinden aktarabilmek için bunu yapabilir. Bu durumda çok çeşitliliğe açık olmak demek, çelişkiler ve dil karmaşası içine düşmek demek değildir. Hem kısırcasına yalnız kalma sakıncası atlatılmış olur, hem de her ne pahasına olursa olsun açılmaktan ötürü müstahcenliğe doğru çözülmekten korunulur. Soyut ve kuramsal biçimde bile olsa, ortak eğitimsel bir temel olasılığı üzerinde durmak, aslında ortak bir tiyatro yapma yöntemi üzerinde durmak demek değildir. Decroux şöyle yazmıştı: "Sanatlar birbirlerine ilkeleri yüzünden benzer, yapıları yüzünden değil. Buna ben de ek olarak tiyatrolar da öyledir, diyebilirim. İlkeleri yüzünden birbirlerine benzerler, gösterimleri yüzünden değil.

Tiyatro antropolojisi bu ilkeleri incelemeyi amaç edinir. Kullanımlarıyla ilgilenir, yoksa nasıl olup da birbirlerine benzediklerinin derin, varsayımsal nedenleriyle değil. Bu ilkeleri bu yolla incelemenin hem Batılı hem de Doğulu oyunculara, yani hem kodlanmış bir geleneğe sahip olanlara hem de bundan yoksun olanlara yararı olacaktır.

Lokadharmi ve Natyadharmi

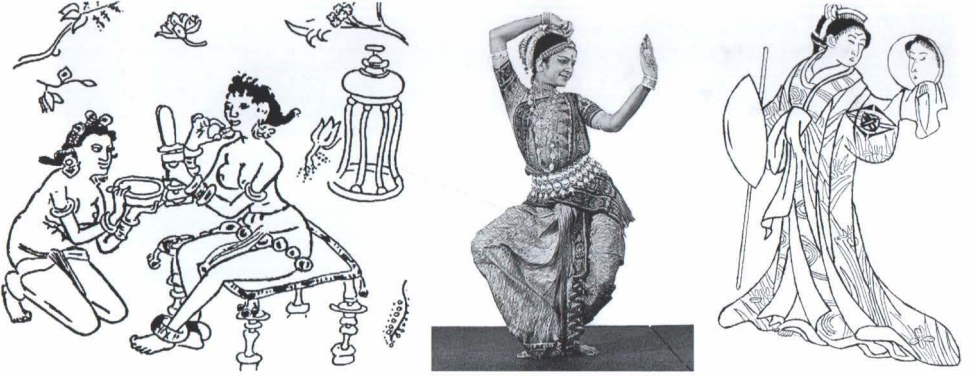
"İnsan davranışını açıklayan iki sözcüğümüz var." dedi Hintli dansçı. "Biri, Lokadharmi, kişinin günlük yaşam (loka) içerisindeki davranışını demektir. Öteki, natyadharmi, dans (natya) içindeki davranışını ifade eder."



7. Etienne Decroux (1898-1991), modern mim sanatının kurucusu.

Son yıllarda farklı gösterim biçimlerinin kimi ustalarını ziyaret ettim. Kimileriyle de uzunca süre birlikte çalıştım. Araştırmamın amacı, farklı geleneklerin özelliklerini incelemek ya da sanatlarını başkalarından ayıran şeyin ne olduğunu bulmak değildi. Ortaklıklarını incelemekti. Neredeyse herkesten kopuk bir biçimde başlayan araştırmam, yavaş yavaş bilim adamlarını, Batı ve Asya tiyatrosu uzmanlarını ve çeşitli geleneklerden sanatçıları içine alan bir ekip araştırmasına dönüştü. Onlara teşekkür borçluyum. İşbirlikleri sayesinde "sır"larını ve mesleklerinin mahremiyetini ortaya sermek adına suskunluğun engellerini kıran bir cömertlik biçimi geliştirdiler. Bu öylesine bir cömertlik ki, zaman zaman kendilerini yeni bir şey araştırmaya zorlayan bir çalışma durumuna soktuklarında hesaplı bir ıddiaya dönüşüyor ve umulmadık bir deneme merakını su yüzüne çıkartıyordu.

Kimi Doğulu ve Batılı aktörde öyle bir sahne varlığı niteliği vardır ki seyirci derhal etkilenir ve pur dikkat kesilir. Bu oyuncular donuk, teknik bir gösteri sunduklarında bile bu vardır. Ben uzun süre bunun oyuncularda yılların çalışma ve deneyimleriyle elde edilen özel bir güç, özel bir teknikten ileri geldiğini düşündüm. Oysa bizim teknik dediğimiz: Asiyerinde kullanılan teknik kullanımdan ibarettir.



8-10. Lokadharmi: (solda) Hintli bir kadının tuvaleti sırasındaki gündelik davranışı (İS. 11. yüzyıldan bir resim); (ortada) Natyadharmi: Odissi dansçısı Sanjukta Panigrahi'nin gündelik-dişi davranışı ve (sağda) bir *onnagata*'nın (Japon Kabuki tiyatrosunda kadın rolleri oynayan bir oyuncu) yine aynı biçimde ayna sahnesindeki gündelik-dişi davranışı.

Bedenimizi gündelik yaşamdaki kullanışımı, gösterimdeki kullanışımımdan öзде farklıdır. Gündelik tekniklerimizde bilinç yoktur. Kıpırdarız, otururuz, bir şeyler taşırız, öperiz, bir fikre katılıp katılmadığımızı bildiririz ve bunların hepsini "doğal" olduğuna inanmışız, kendiliğinden ama aslında kültürel olarak belirlenmiş hareketlerle yaparız. Değişik kültürler değişik beden teknikleri belirlerler. Yürürken ayakkabı giyecek miyiz, giymeyecek miyiz; bir ağırılığı ellerimizin arasında mı, kolumuzun üzerinde mi taşıyacağız; burnumuzla mı, dudaklarımızla mı öpüşeceğiz? Oyuncunun sahne yaşamı ya da *bios*'unu yöneten ilkeleri bulmada ilk adım, bedenin gündelik tekniklerinin karşısındaki gündelik-dişi olanları kavramaktır. Gündelik koşullanmaları pek ciddi saymayan teknikler, gösterim durumunda gündelik tekniklerin yerini alır. Oyuncular bu gündelik-dişi tekniklerden yararlanır.

Batı'da gündelik ve gündelik-dişi beden tekniklerini birbirinden ayıran uzaklık ne açık seçiktir ne de bilinçli olarak uygulanır. Oysa Hindistan'da bu iki teknik arasındaki fark ortadadır. Adları bile vardır: *Lokadharmi* ve *natyadharmi*. Gündelik teknikler genellikle en az çaba ilkesini izler. Yani en düşük enerjiyle en büyük sonucu almaya dönüktür. Odin Tiyatrosu ile birlikte Japonya'dayken seyircilerin gösteri sonunda oyunculara teşekkür etmek için söyledikleri "Otsukaresama" deyimini çok merak etmiştim. Aktörler için kullanılan bu sözcük, "yorulduğun" anlamına geliyordu. Seyircinin ilgisini toplayan ve ona ulaşan oyuncular yorulur, çünkü enerjilerini kendilerine saklamamışlardır. Bu yüzden onlara teşekkür edilir.

Ama aşırılık ya da enerji savurganlığı sözleri, oyuncunun "yaşam"ından, sahne *bios*'undan algıladığımız gücü yeterince açıklamaz. Bir aktörün yaşamıyla bir akrobatın canlılığı arasındaki fark bellidir. Pekin Operası'ndaki bazı büyük ustalık anları ile oyuncunun *bios*'undaki farkı

ve tiyatro biçimleri arasındaki fark da açıktır. Akrobatlar ve dansçılar bize "başka bir beden" gösterir. Gündelik tekniklerden çok farklı, onlarla ilişkiliyi yitirecek kadar farklı teknikler ortaya koyarlar. Artık bu bir gündelik-dişi teknikler sorunu değildir, bütünüyle "başka teknikler" sorunudur. Artık gündelik tekniğin yarattığı uzaklığın gerilmesi, diyalaktik ilişkisi yoktur. Artık sadece bir ustanın bedeninin erişilmezliği vardır.

Gündelik beden tekniklerinin amacı, iletişimdir. Ustalık teknikleri ise şaşırtmayı, hayranlık uyandırmayı ve bedeni dönüştürmeyi amaçlar. Öte yandan gündelik-dişi tekniklerin amacı, tam tersine, bilgi vermektir, bedeni bilgiye yönelik biçimlendirmektir. Gündelik-dişi teknikleri salt bedeni dönüştüren başka tekniklerden ayıran temel fark işte budur.

Eylem içinde denge

Sahne varlığının belli bir niteliğinin gözlemi, gündelik teknikler, ustalık teknikleri ve gündelik-dişi teknikler arasında bir ayırım yapmamıza yol açtı. Oyuncuyu ilgilendiren, bu sonucumdur. Herhangi bir şey betimlenmeden ya da anlatıma girmeden önce oyuncunun yaşamını belirleyen bunlardır. Bunu kabul etmek bir Batılı için kolay değildir. Oyuncunun sanatında, onun, hem herhangi bir şeyi betimlemeyi ya da bir anlam taşımazken hem de canlı ve varlık gösterir olduğu bir düzey nasıl mümkün olabilir? Bu güçlü biçimde sahne varlığı taşırken hiçbir şeyi betimlemeyi olma durumu, oyuncu için bir oksimoron, yani kendi tanımını içinde karşıtık içeren bir durumdur. Moriaki Watanabe oyuncunun salt varlığının oksimoronunu şu biçimde tanımlıyor: "Oyuncuların kendi yokluklarını betimleme hali." Bu bir manuk oyunu gibi görünebilir ama aslında Japonya'daki bir yonudur.



11. Ustalık Teknikleri: Pekin Operası'ndan akrobat oyuncular.

Watanabe No, Kyogen ve Kabuki'de öteki iki olasılık arasında (ya gerçek bir kimliği ya da yapıtı bir kimliği betimler olan) bir ara karakter bulunduğuna dikkat çekiyor. Bu *Waki*'dir, No'daki kendi olmayan kişiliğini betimleyen yardımcı oyuncu. Kendini anlatmak için değil, ifade etmeme yeteneğine dikkat çekmek için kullandığı karmaşık bir gündelik-dışı teknikten yararlanır. Bu yadsıma No'nun final anlarında da bulunur. Esas kişi, *-shite*-ortadan yok olur. Karakterinden yoksun kalmış aktör bu durumda gündelik kimliğine geri dönmek, izleyici karşısında herhangi bir şeyi ifade etmeye çalışmaksızın, ifade anlarındaki aynı enerjiyle geri çekilir. Kara giysiler içinde Kabuki ve No'nun baş aktörüne yardımcı olan adamlar, yani *kokhen*'den de "yok olma halinde oynamaları" istenir. Onların hiçbir şeyi anlatmayan ya da betimlemeyen varlıkları öylesine doğrudan aktörün yaşam ve enerji kaynaklarından çıkmaktadır ki, bilirkişiler *kokhen* olmanın aktör olmaktan daha güç olduğunu söyler.

Bu örnekler gündelik-dışı beden tekniklerinin oyuncunun enerjisinin saf bir halinden yararlanan bir düzeyin yani anlam öncesi düzeyin, var olduğunu gösterir. Klasik Japon tiyatrosunda bu düzey kimi zaman açıkça gösterilir, kimi zaman da saklanır. Bununla birlikte her oyuncuda hep vardır ve sahne yaşamının ya da *bio*'sunun en temelinde yatar

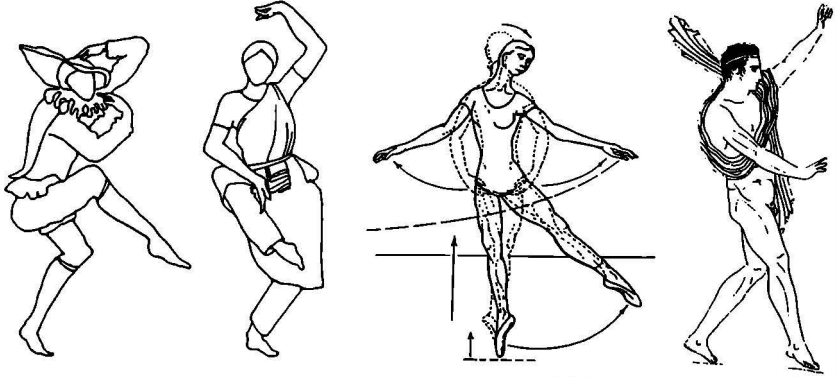
Bir oyuncunun "enerji"sinden söz etmek demek, bir- bir yanlış anlamaya açık bir deyim kullanmak demektir. "Enerji" sözcüğüne pek çok somut anlam veririz. Etimolojik bakımdan enerji, çalışır olmak, iş başında olmak demektir. O zaman oyuncunun bedeni nasıl oluyor da anlam öncesi bir düzeyde çalışır halde oluyor? "Enerji" yerine başka hangi sözcükler geçerli olabilir?

Doğulu oyuncunun ilkelerini kendi dilimize çevirirken enerji, yaşam, güç ve ruh gibi sözcükleri gereksinimiyoruz, bunlar, Japoncada *ki-ai*, *hikoro*, *io-in*, *koshi*, Balicede *taksu*, *virasa*, *bayu*, *chikara*, Çince'de *shun*, *toeng*, *kung-fu* ve Sanskritte *prana* ile *shakti* gibi sözcükleri karşılıyor. Oyuncunun yaşam ilkelerinin pratik anlamları özensizce çevrilmiş karmaşık deyimler yüzünden bulanıklaşıp anlaşılmaz oluyor

Geriye doğru yol alarak ilerlemeye çalıştım. Doğu tiyatrosunun belli ustalarına çalışmalarında kullandıkları dilde bizim enerji deyimimize karşılık olacak sözcükler bulunup bulunmadığını sordum. Kabuki aktörü Sawamura Sojuro, "Çalışırken doğru enerjiye sahip olup olmadığını belirtmek için bir aktörün *koshi*'sinin bulunup bulunmadığından söz ederiz, dedi. Japoncada *koshi* soyut bir kavram değildir, bedenin çok belirli bir bölgesidir, kalçalarıdır. *Koshi*'si var ya da yok demek kalçası var ya da yok demektir. Peki kalçası olmamak ne demek?

Gündelik beden tekniklerini kullanarak yürürken kalçalar bacakları izler. Kabuki ve No oyuncularının gün-





13. Dengenin yer değişimi: İtalyan Commedia dell'Arte oyuncusu, Hintli Odissi dansçısı, klasik bale dansçısı; antik Yunan'da, Dionysos onuruna bir tören alayındaki dansçı.

delik-dışı tekniklerinde bunun aksine kalçalar sabit kalır. Yürürken kalçaları kilitlemek için hafifçe dizleri bükmek ve böylece aşağı doğru basan gövdeyi tek birim halinde kullanabilmek üzere omurgayı hareketi dahil etmek gerekir. Bu yolla bedenün üst ve alt bölümlerinde iki farklı gerilim yaratılmış olur. Bu gerilimler bedeni yeni bir denge noktası bulmaya zorlar. Bu biçimsel bir seçim değil, aktörün yaşamını oluşturanın bir yoludur. Sonra ikincil olarak belirli biçimsel bir özelliğe dönüşür.

Oyuncunun yaşamı gerçekte denginin yer değişimi üzerine kuruludur. Dik durduğumuzda, öyle görünsek bile hiçbir zaman hareketsiz değildiriz, ağırlığımızın yerini pek çok ufak kıpırtıyla değiştiririz. Bir dizi sürekli düzeltmeyle ağırlığımızı önce ayak parmaklarımıza sonra topuklarımıza, ayaklarımızın bir sağ bir sol yanına oynatırız. En mutlak hareketsizlik içinde bile fizyolojik durumumuz, yaşımıza, mesleğimize göre bazen yoğunlaşarak, bazen genişleyerek zaman zaman da az ya da çok denetlenerek bu en ufak hareketlerden yaparız. Profesyonel oyuncularla deneyler yapılmıştır. Kosarken, düşerken ya da tırmanırken bir ağırlık taşıdıklarını hayal etmeleri istendiğinde bu hayal etmenin dengelerinde derhal bir değişmeye yol açtığı saptandı. Aynı işi yapmaları istenen oyuncu olmayan birinin bedeninde hiçbir denge değişimi olmaz, çünkü oyuncu olmayan biri için hayal gücü salt zihinsel bir alıştırma olarak kalır.

Bütün bunlar bizi denge ve zihinsel süreçler ile kas gerilimleri arasındaki ilişkiler hakkında oldukça bilgilendirir. Ama oyuncu üzerine yeni bir şey söylemez. Gerçekte oyuncuların kendi sahne varlıklarını denetlemeye ve zihinsel imajlarını fiziksel ve sesli eylemlere dönüştürmeye alışık olduklarını söylemek, en basitinden oyuncu oyuncudur demek oluyor. Ama denge deneylerinde ortaya çıkan çok ufak hareketler, bu deneylerin sonucunda

doğru çeker. Bu ufak hareketler, bedenün gündelik tekniklerinin derinliğinde saklı bir çeşit çekirdek olup oyuncunun sahne varlığının gücünü artırmak üzere biçimlendirilebilir ve büyütülebilir. Böylelikle gündelik-dışı tekniğin temeli olur.

Bir Marcel Marceau gösterimi izlemiş olan herhangi biri, bir an için de olsa durup Marceau'nun numaraları arasında bir sonraki parçanın başlığının yazılı olduğu bir kartı tutarak sahnede tek başına beliren pantomimcinin garip yazgısı üzerine mutlaka düşünmüştür. Evet, pantomim sözsüz bir biçimde denenebilir ve sessizliği bozmak uğruna başlıklar bile sözsüz olarak verilmelidir. Ama neden bir pantomimci, bir oyuncu ilan tahtası gibi kullanılsın? Bu, onun umutsuz bir durumda tutsak olduğu ve hiçbir şey yapamadığı anlamına gelmez mi? Marceau'nun başlık kartlarını yıllarca sunan Pierre Verry, bir gün sahnede görüldüğü kısa an içinde hiçbir şey yapmadığı –ve yapamadığı– sırada en yüksek derecede sahne varlığını elde etmek için nasıl çabaladığını anlatmıştı. Bunu başarmanın tek yolunun kartı tutma duruşunu mümkün olduğunca güçlü, mümkün olduğunca canlı kılmak olduğunu söylüyordu. Sahnedeki birkaç saniyesi içinde bu sonuca ulaşmak için uzun bir süre “tehlikeli denge”sini bulmak için dikkatini yoğunlaştırması gerekiyordu. Hareketsizliği, duragan değil dinamik bir hareketsizlik oluyordu. Üzerinde çalışabileceği herhangi bir şeyi olmadığından Verry'nin kendini en özlü olana indirgemesi gerekiyordu. En özlü olanın denge değişimi olduğunu bulmuştu.

Çeşitli Doğu tiyatrosu biçimlerinin temel beden duruşları da benzer biçimde denginin bilinçli ve denetimli bir çarpıtılmasının örnekleridir. Çeşitli Doğulu geleneklerin oyuncuların bacakları ile dizlerin duruşlarını ve ayakların yere basışını değiştirerek ya da bir ayak ile öteki arasında-

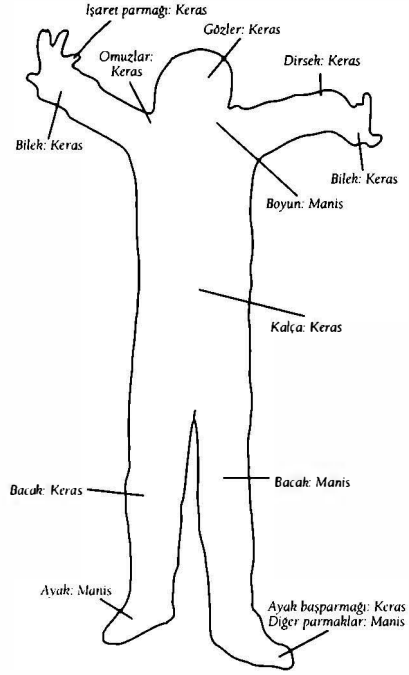


16-20. Karşıtlıkların dansı: (sol üstte) Henry Irving (1838-1905), Shakespeare'in 8.Henry'sinde Kardinal Wolsey rolünde; (sol altta) V.E. Meyerhold (1874-1939), F. Shentan'ın Akrobatlar'ında; (orta üstte) Buyo oyuncusu, Kanichi Hanayagi, Yashima'da, Bielefeld İSTA 2000; (orta altta) Tom Leabhart, Küçük Bir Şey'de, Bielefeld İSTA 2000; (sağ üstte) Kabuki oyuncusu, Ichikawa Danjuro I (1660-1704).

rak Doğu' nun kodlanmış gelenekleri çeşitli kompozisyon sistemleri kurmuşlardır

Pekin Operası'nda oyuncunun tüm hareket tasarımı her hareketin sonunda hangi yöne doğru gerçekleşecekse ona tam karşıt yönde başlaması gerektiği ilkesi üzerine kuruludur. Bali dansının tüm biçimleri *keras* ile *manis* arasında bir dizi karşıtlığın bir araya getirilmesiyle kurulur. *Keras* güçlü, sert, şiddetli clemektir. *Manis* narin, yumuşak, tatlı demektir. *Keras* ile *manis* bir danstaki ve aynı gösterimdeki aralarda gelen hareketlerdeki beden değişik bölümlerinin çeşitli hareket ve duruşlarına uyarlanabilir. Bu ilişki Bauli gözlerle son derece süzile görünebilen temel Bali dansı duruşlarında açıkça görülür. Her durumda beden *keras* duruşundaki bölümleriyle *manis* duruşundaki bölümleri arasındaki tutarlı gidiş gelişin sonucudur

Karşıtlıkların dansı oyuncunun yaşamını birçok düzeyde belirler. Oyuncular bu dansı ararken yön bulmak için bir tür pusula kullanır. Bu, rahatsızlıktır. Decroux, "Pantomim rahatsızlık içinde rahatlıktır, der Tüm geleneklerin ustalarının benzer genel doğruları vardır. Japon Buyo dansçısı Katsuko Azuma'nın ustası ona bir duruşun doğru uygulandığının, o duruşun can acımasından anlaşılacağını söylemişti. Gülümseyerek şunu eklemiştir: "Ama can acıması mutlaka doğru olduğu anlamına gelmez. Hintli dansçı Sanjukta Panigrahi, Pekin Operası'nın ustaları, klasik bale ya da Bali dansı, hepsi aynı düşünceyi yineler. Rahatsızlık bu durumda bir denetim aracı, oyuncuların kendilerini eylem halindeyken gözlemlemelerine izin veren bir tür radar olur. Gözlerle değil, gündelik-dışı, alışık olunmayan gerilimlerin bedende çalışmakta olduğunu hissetmek için kişisel algı aracılığıyla bunu yaparlar



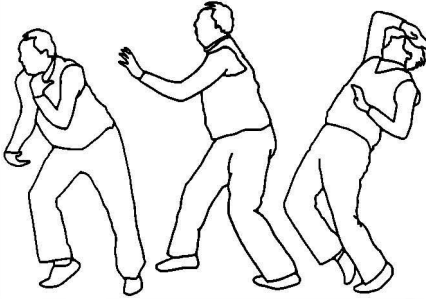
21-22. Keras ile manis (sert ve yumuşak) ikeler, I Made Pasek Tempo'nun küçük kızı Jas'ın gösterdiği bir Bali dans duruşunda.

Balili usta I Made Pasek Tempo'ya, ona göre bir aktör ya da dansçının en önde gelen yeteneğinin ne olduğunu sorduğumda yanıtı *tahan*'dı yani "direnme, katlanma yetisi. Aynı kavram Çin tiyatrosunda da bulunur. Aktörlerin kendi sanatlarında usta olmaları anlamına *kung-fu* sahibi oldukları söylenir. Bu da "sıkı tutmak, karşı koymak yeteneği" anlamına gelir. Batı'da bizler aynı şeyi söylemek için "enerji, sözcüğünü kullanırız, "çalışmada sebatlı olmak, katlanmak" için. Ama yine bu sözcük bir kapana dönüşebilir.

Batılı oyuncular enerjiyi olmayı istediklerinde, tüm enerjilerini kullanmak istediklerinde, çoğunlukla uzam içinde büyük canlılıkla hareket etmeye başlarlar. Büyük hızla ve kas gücüyle büyük hareketler yaparlar. Bu çaba ağır işçilik ve yorgunlukla bağlantılıdır. Doğulu oyuncular (ya da Doğu'nun büyük oyuncularını) neredeyse hiç kıpırdamadan daha da yorulabilir. Onların yorulma nedenleri aşırı canlılık ya da büyük hareketler yapmaktan kaynaklanmaz, karşıtıllıkların oyunundan kaynaklanır. Beden enerji yüklü olur, çünkü içinde, yavaş hareketlerde ya da görünürde hareketsizlik halinde bile bir enerjiyi saklar.

bir biçimde var eden bir dizi potansiyel farklılıkları kurulmuştur. Karşıtıllıkların dansı, beden ile *birlikte* dans etmeden önce bedeninin *içinde* dans eder. Oyuncunun yaşamının bu ilkesini anlamak önemlidir. Enerji mutlaka uzam içinde hareket demek değildir.

Lohadharma'de bir kol ya da bacağı ya da bir elin parmağını uzatma ya da geri çekme eylemlerine yaşam veren güçler, değişik beden teknikleri, teker teker harekete geçer. *Natyadharma*'de gündelik-dışı tekniklerde iki karşıt güç (uzanma ve çekilme) aynı anda hareket halindedir, yani kollar, bacaklar, parmaklar, omurga, boyun, bedeninin bütün bu bölümleri sanki onları eğilmeye zorlayan bir güç karşı koyuyormuşcasına uzanır ve tam tersi de olur. Katsuko Azuma örneğin –hem Buyo dansı hem de No'ya özgü olarak– üst bedenini hafifçe büküldüğü, kollarını ise yumuşak bir eğri çizerek öne doğru uzandığı hareketle hangi güçlerin çalışmakta olduğunu açıklar. Gözlenenin aksi yönünde uygulanmakta olan güçler üzerine konuşur. Onun söyleciğine göre kollar eğri çizercesine uzanmıyor, daha çok kare biçimli koca bir kutuyu göğüse doğru çekiyo gibidirler. Bu Arslan, <https://traktory.org>



23. İtalyan aktör Dario Fo'nun sentez dizisi: aşırı karşıtlıklar geriliminde durağan anlar.

bedene doğru itilmektedir, aynen üst gövdenin içe doğru itildiğinde bu dirence karşı koyup öne eğilmesi gibi.

Elemenin değeri

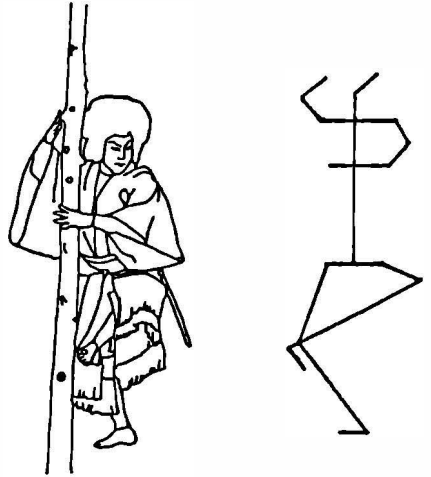
Bedendeki karşıtlıklar dansının ortaya çıkarttığı ilke –tüm dış görünüşe karşı– eleme yoluyla işleyen bir ilkedir. Eylemler bağlamlarından yalıtılır ve bu sayede ortaya çıkarlar. Dans içine örülmüş hareketler gündelik hareketlerden çok daha karmaşık gibidir. Gerçekte, basitleştirmenin ürünüdürler. Bedenin yaşamını yöneten karşıtlıkların kendilerini en basit düzeye ortaya koyduğu anlardan bir araya gelmişlerdir. Bu oluşur, çünkü sayısı iyi belirlenmiş bazı güçler, yani karşıtlıklar bir arada ya da ardarda gelecek biçimde yalıtılıp, büyütülüp toplanmıştır. Bir kez daha yineleyelim, bu, bedenin ekonomik olmayan bir kullanımıdır, çünkü gündelik teknikler daha sonradan zaman ve enerji bakımından tutumluluk sağlayan çeşitli süreçleri talep etme eğilimindedir. Decroux, pantomimin “bedenin çizdiği bir çalışma portresi” olduğunu yazarken söylediklerinin başka gelenekler için de geçerli olduğu düşünülebilir. Bu bedensel “çalışma portresi” bu durumu gizli tutanların yaşamları üzerinde egemen olan ilkelere biridir. Örneğin ağırlıklı ve harcadıkları çabayı hafiflik ve kolaylık imgesi arkasına gizleyen klasik bale dansçıları gibi. Karşıtlık enerjinin özü olduğundan karşıtlıklar ilkesi, basitleştirme ilkesiyle bağlantılıdır. Bu durumda basitleştirme, belli bazı öğeleri, başka öğeleri öne çıkartmak amacıyla elemek anlamına gelir. O zaman bu öteki öğeler önemli görünür.

Hareketleri, gündelik hareketlerden olabildiğince uzak olan dansçının yaşamını ayakta tutan ilkelere, gündelik olarak kullanılan hareketlere yakın hareketleri olan aktörün yaşamını da güçlendirebilir. Aktörler gerçekte yalnızca çalışmalarının özünü, *bios*’larını temel karşıtlıklar üzerinden ortaya çıkarmak amacıyla bedenin gündelik kullanımının karmaşıklığını elemekle kalmayabilir, eylemi uzamda genişletmeyi bile eleyebilirler. Dario Fo bir aktörün hareket gücünün büyük bir kısmını, bedeniyle

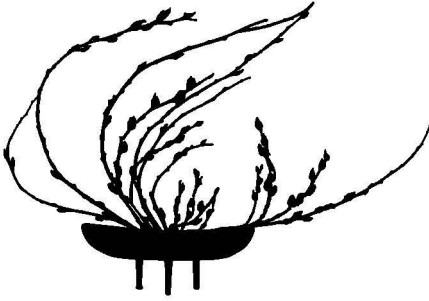
nı açıklar, yani ya dar uzam içinde büyük miktarda enerji kullanan bir eylemin yoğunlaşması ya da gereksiz sayılan öğeleri eleyerek sadece eylem için gerekli öğelerin yaratılmasıdır. Hintli bir oyuncu gibi Decroux da bedeni temelde üst bedenle sınırlı sayar. Kol ve bacakların hareketlerinin aksuesu ya da anekdot hareketler olduğunu düşünür, onları ancak üst bedenden kaynaklandıklarında bedene aitmiş gibi görür.

İçindeki eylemin kısıtlı bir yer tuttuğu bu süreçten bir enerji emilim süreci olarak söz edebiliriz. Bu, karşıtlıkların büyütülmesinden gelişir ve gösterim uygulamasına yararlı olabilecek “yinelenen ilkelere” in keşfi için yepyeni ve bambaşka bir yol gösterir. Eyleme doğru iten bir güç ile geri tutan bir başka güç arasındaki karşıtlık –No ile Kabuki oyuncularının kullandığı gibi– uzam içindeki enerji ile zaman içindeki enerji arasındaki karşıtlığı yaratan bir dizi kurala dönüşür. Bu kurallardan birine göre aktörün enerjisinin onda yedisi zaman içinde ve ancak onda üçü uzam içinde kullanılmalıdır. Aktörler aynı zamanda der ki sanki eylem, hareketin uzam içinde bittiği yerde bitmeyip zaman içinde sürmekte gibidir.

No ile Kabuki’de *tameru* diye bir deyim kullanılır. Çinlilerin resim alfabesinde bu, “toplamak” anlamına gelen bir ideogram ile, Japoncada ise bir bambu kamışı gibi hem esnek hem de dirençli olan bir şeyi “bükmek” anlamına gelen bir ideogram ile anlatılır. *Tameru* geri tutmak, geri çekmek eylemini tanımlar. *Tame*, yani enerjiyi içeriye tutmak, çok daha büyük bir eylemi gerçekleştirmek için gereken enerjiyi uzamda kısıtlı bir eyleme yedirmek yeteneği de *tameru*’dan gelir. Bu beceri, bir oyuncunun



24. Japon Kabuki oyuncusu ile duruşunun temel çizgilerin yarattığı etki. www.kabuki.org



25. Dalgalar: Soghetsu okulundan ikebana.

genel yeteneğini tanımlamanın yolu olur. Bir oyuncunun yeterli sahne varlığı gösterip gösteremediğini belirtmek için ustası ona *tame'si* olup olmadığını söyler.

Bütün bunlar oyunculuk sanatının fazlasıyla karmaşık ve aşırı bir kodlaması gibi görünebilir. Gerçekte pek çok gelenekte ortak varlık gösteren bir deneyimden kaynaklanır. Bu da çok daha geniş çaplı, ağırlıklı bir eylemi başarmak için kullanılan enerjinin aynısının kısıtlı hareketler içine sıkıştırılmasıdır. Örneğin bir sigara yakma eylemi içine tüm bedeni dahil etmek, ufalcık bir kibriti değil de ağır bir kutuyu kaldırmış gibi davranmak ya da ısınmak için kullanılabilecek aynı güçle çeneyi açıp kapamak ve ağız hafif aralık bırakmak gibi. Bu yöntemle çalışmak, hareketsiz haldeyken bile oyuncunun tüm bedenini cاندlandırان bir enerji niteliğini açığa çıkartır.

Birçok ünlü oyuncu büyük olasılıkla bu nedenle "sahne işi" denilen anlardan en unutulmaz sahnelerini oluşturmuştur. Bu oyuncular oynamayı bırakıp başka oyuncular ana eylemi geliştirmekteyken kenara çekildiklerinde kendi uygulayamadıkları eylemlerin gücünü, neredenye algılanamaz hareketlerle içlerine çekmeyi başarır. İşte bu durumlarda *bios*'ları özel bir güçle ortaya çıkar ve seyrinin belgesinde izini bırakır. "Sahne işi" sadece Batı geleneğine ait değildir. Kabuki oyuncusu Kameko Kichiwaemon 17. yüzyılda oyunculuk sanatı üzerine *Kulaklarda Toz* başlıklı bir yapıt kaleme almıştı. Bazı gösterimlerin belli anlarında tek bir oyuncu dans etmekte, ötekiler seyirciyi sırtlarını dönerek rahat durmaktadır, der. "Ben rahatlamam, tüm dansı kelimemde taşıyorum," diye yazar. "Öyle yapmazsam, sırtımın görüntüsü seyirciyi ilginç gelmez," der.

Elemanın tiyatral erdemi sadece, kendini tanımlanmamış eylemsizliğe bırakmak değildir. Eleme, sahne üzerinde ve oyuncu açısından gerçek tiyatro yaşamını ayırt ettiren şeyi, aşın anlatımsallık ve canlılıkla sağa sola saçmak yerine elde tutmak anlamına gelir. Elemanın güzelliği aslında dolaylı eylemin, asgari etkinlikle ortaya konan azamî yoğunluktaki yaşamın güzelliğidir. Bir kez daha söyleyelim; bu, oyunculuk sanatının anlatım öncesi düzeyinin bile ötesine geçen bir karşılıklı ilişkidir.

Intermezzo: Ara oyun

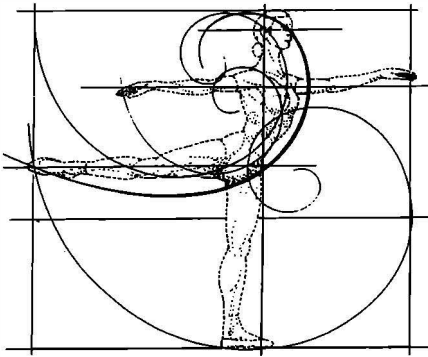
Buraya kadar tanımlamış olduğum oyunculuk sanatı ilkelinin bizi Batı'da bildiğimiz ve uyguladığımız tiyatro ile danstan fazla uzaklaşıp uzaklaşmadığını sorabiliriz. Bu ilkelere gerçekten gösterim uygulaması açısından yararlı "iyi öneriler" mi? Oyuncunun sanatının anlatım öncesi düzeyine dikkat çekmek Batılı oyuncunun gerçek sorunlarını gözmezen gelmek anlamına mı geliyor? Anlatım öncesi düzey belki sadece yüksek ölçüde kodlanmış tiyatro kültürlerinde mi doğrulanabiliyor? Batı geleneğinin önde gelen özelliği yoksa belki kodlama yoksunluğu ile bireysel anlatım arayışı değil mi? Bunlar kuşkusuz bağlayıcı sorular ama acil yanıtlar istemek yerine bizi biraz durup dinlenmeye çağırıyor.

Gelin çiçeklerden söz edelim.

Birkaç çiçeğin bir vazoya yerleştirdiğimizde bunu onların güzelliğini sergilemek için ya da onların tadını çıkartmak için yaparız. Onlara çok gizli anlamlar da yükleyebiliriz, anne babaya ya da dine saygı, sevgi, onurlandırma gibi. Ama ne kadar güzel olursa olsunlar çiçeklerin bir kusuru vardır. Kendi bağlarının dışına çıkardıklarında yalnızca kendilerini betimlemeyi sürdürürler. Decroux'un sözünü ettiği aktör gibidirler. Sadece bir adama benzemeye mahkûm bir adam, bir bedeni taklit eden bir beden. Bu hoş olabilir. Ama bir şeyin sanat olarak kabul edilmesi için sadece hoş olması yetmez. Decroux, sanat olarak kabul edilmesi için şeyin düşüncesi başka bir şey tarafından betimlenmeli, diye ekliyor. Vazo içindeki çiçekler ister istemez vazo içindeki çiçeklerdir. Bazen sanat yapıtlarının öznesidir ama hiçbir zaman kendileri sanat yapıtı değildir.

Kopartılmış çiçekleri bir başka şeyi betimlemek için kullandığımızı düşünelim. Bitkinin büyüme kavgasını, köklerinin gömülü olduğu topraktan gökyüzüne doğru uzanırken bir yandan giderek derinlere gömülmesini betimlediğimizi düşünelim. Bitki çiçek açar, büyür, gelişir ve ölürken zamanın geçişini betimlediğimiz hayal edelim. Eğer başarılı olursak, çiçekler, çiçeklerden başka bir şeyi betimleyecek ve sanat yapıtı olacaklar, yani biz bir ikebana yaratmış olacağız.

Ikebana ideogramı "çiçekleri yaşatmak" anlamına gelir. Çiçeklerin yaşamı kesintiye uğratılmış, engellenmiş olduğundan betimlenebilir. Yöntem aşıkardır. Herhangi bir şey normal yaşam koşullarından kopartılmıştır (onları vazoya basit bir düzene yerleştirdiğimizde çiçekler bu durumdadır) bu normal koşulları yöneten kuralların yerini başkalan almıştır ve başka kurallara göre benzer biçimde yeniden yapılandırılmışlardır. Örneğin çiçekler zaman içinde eylemde bulunamaz, tomurcuklanırları ve soluşlarını zamansal olarak betimleyemezler ama zamanın geçişini bir uzam benzetmesiyle anlatılabilir. Tomurcuk halinde bir çiçek ile tam açmış bir başka çiçek yan yana getirilebilir, kıyaslanabilir. Dallarından biri yukarı öteki aşağı doğru uzanırken, bir diğeri yatay yöne dikkat çekilebilir.



26. Klasik baledeki temel duruşlardan biri olan arabeskin şematik çizimlemesi.

Bir güç onu yere bağlarken bir öteki yerden yukarı doğru itmektedir. Eğri bir çizgi biçiminde uzanan üçüncü bir dal ise iki karşıt gerilimin sonucu olan karmaşık gücü gösterebilir. İncelmiş estetik beğeniden kaynaklanır görünen bir kompozisyon, gerçekte bir olgunun çözümlemesi ile derin incelenmesinin sonucu ve zaman içinde etkin olan enerjinin uzam içinde uzanan çizgilere dönüşmesidir.

Bu dönüşüm, kompozisyonu yeni anlamlara doğru açar. Anlamlar, özgün olanlardan farklıdır. Yukarı doğru uzanan dal, gökyüzü ile bağlantılı olur, aşağı uzanan dal yer ile bağlantılıdır ve ortadaki dal bu iki karşıtlığın ortasındaki aracı olur. Gerçekliğin şematik bir çözümlemesi ve bu gerçekliğin onu betimleyen ilkeler uyarınca onu yeniden yaratmaksızın dönüşümü, felsefi akıl yürütmelere konu olur.

"Zihin, tomurcuk düşüncesini uzun uzadıya koruyamaz, çünkü böyle seçilmiş nesne şiddetli bir gelişime tabidir ve –bizim düşüncemize karşın– bir çiçek tomurcuğu olmaya değil, bir çiçek olmaya doğru güçlü bir itki gösterir." Bunlar Bertolt Brecht'in Hu-Jeh'nin ağzından sözleridir. Ayrıca şunu ekler: "Böylece düşünür için çiçek tomurcuğu kavramı, olduğundan başka bir şey olmaya can atan bir şeyin kavramıdır." Bizim düşüncemizin bu güçlüğü, *ikebana*'nın önerisiyle örtüşür. Bu, geçmişin belirtisi, geleceğin düşüncesi olarak olumluyu olumsuz ve olumsuz olumluya döndüren sürekli hareketin hareket-sizlik yoluyla betimlenmesidir.

Ikebana örneği bize soyut anlamların nasıl olup da fiziksel bir olgunun titiz bir çözümleme ve yerini değiştirme çalışmasıyla ortaya çıktığını gösterir. Bu soyut anlamlarla başlayacak olursak *ikebana*'nın somutluluğu ve kesinliğine hiçbir zaman ulaşamazdık. Oysa somutluk ve kesinlikten başlayarak bu soyut anlamlara ulaşabiliriz.

Oyunculara gelince onlar çoğu kez soyuttan somuta doğru yol alır. Çıkış noktasının ne anlatılmak istendigiğine bağlı olduğunu düşünürler. Bu düşünce, bir Aristo-

nigin kullanılması anlamına gelir. Bu saçma düşüncenin bir belirtisi de kodlanmış gösterim biçimlerine ve bunların içerdiği oyuncu yaşamı ilkelerine karşı gösterilen çekingeliktir. Bu ilkeler gerçekte oyuncunun bedenini daha güzelleştirmek üzere yapılan estetik öneriler değildir. Bedeni, sadece kendini sunmaya ve kendini betimlemeye mahkûm bir insan bedeni olarak kalmaması için gündelik alışkanlıklarından sıyrılmanın yöntemleridir. Belli bazı ilkeler farklı boyamlar ve geleneklerde yeniden ve yeniden ortaya çıktığında onların bizim durumumuzda da geçerli olduğuna inanabiliriz.

Ikebana örneği zaman içinde gelişen kimi güçlerin nasıl olup da uzamsal anlayış içinde bir koşutu bulunduğunu gösterir. Bedenin gündelik kullanımını belirleyen güçlerin yerini alan koşut güçlerin kullanımı, Decroux'un pantomim sisteminin temelini oluşturur. Decroux çoğu kez gerçek eyleme tam karşıt bir eylemde bulunarak gerçek eylem düşüncesini yaratır. Örneğin bir şeyi itme eylemini göğsünü ileri iterek ve ayağını geriye doğru basarak –gerçek eylemde yapıldığı gibi– değil, omurgasını içbükey biçimde bükerek, sanki itmek yerine o itiliyormuş gibi yaparak ve kolları öne göğüse doğru getirip öndeki ayak ve bacağıyla aşağı doğru basarak gösterir. Gerçek eylemde nasıl olabilecekleri bakımından güçlerin böyle kökten tersine çevrilmesi, gerçek eylemde olaya dahil olan çalışmayı –ya da çabayı– yeniden canlandırır. Sanki oyuncunun bedeni gündelik yaşamın kuralları olmayan birtakım kurallar tarafından parçalara bölünmüş, sonra yeniden bir araya getirilmiş gibidir. Yeniden bir araya getirme işleminin sonunda beden artık kendine benzer. Vazomuzdaki çiçekler ya da Japon *ikebana*'sındaki gibi oyuncu ve dansçı, beden bulunmaya alışık oldukları "doğal" bağlamdan kopartılmıştır, gündelik tekniklerin egemenliğinden özgürleşmiştir. Oyuncular, *ikebana*'nın çiçekleri ve dalları gibi, sahnedeki canlı olmak uğrunda kendilerini sunamaz ya da betimleyemezler. Başka deyişle kendi otomatik tepkilerinden vazgeçmeleri gerekir.

Oyunculuk sanatının çeşitli kodlamaları her şeyden önce gündelik yaşamın otomatik tepkilerini kırma yöntemleridir.

Otomatiklikten bu kopuş doğal olarak anlatım değildir. Ama bu kopuş olmadan anlatım da olmaz. Katsuko Azuma'nın ustası onu çalıştırırken hep "Soluk alıp vermeyi öldür. Ritmi öldür," diyordu. Soluk alıp vermeyi ve ritmi "öldürmek" demek, jestleri ister istemez solumanın ve müziğin ritmine göre yapma eğiliminin farkında olmak, sonra da bu uyumu kırmak demektir. Gündelik yaşamın alışkanlık oluşturmaya eylemlerini kırmak belki de en bilinci ve köktenci biçimde Japon tiyatro kültüründe uygulanır.

Katsuko Azuma'nın ustasının anlattığı, ritmi ve solumanın öldürülmesini talep eden kural, bedeninin gündelik tekniklerinin alışılmış tepkilerinin kırılmasıyla istenen karşılığın nasıl yaratıldığını gösterir. Ritmi öldürmek demek gerçekte dansın hareketlerinin müziğin yapısı ile örtüşmesini sağlamak demektir. Solumayı

öldürmek demek, soluk verirken bile –ki bu bir gevşeme anıdır– soluğu tutmak ve nefes verişe karşı bir güçle karşı koymak demektir. Katsuko Azuma, Japon kültürü dışındaki tüm kültürlerde olduğu gibi, bir dansçının müziğin ritmini izlediklerini görmek için kendisine gerçekten acı verdiğini söylerdi. Onun kültürünün bulduğu özel çözümlere göre müziğin ritmini izleyen bir dansın, dıştan müzik ya da gündelik yaşam tarafından kararlaştırılmış olan bir eylemi göstermesinden ötürü niçin rahatsızlık verdiğini anlamak kolaydır. Japonların bu soruna buldukları çözüm sadece onların kültürüne ait bir çözümdür, ama sorunun kendisi her yerdeki oyunculara ilgilidir.

Kararlı bir beden

Birçok Avrupa dilinde oyuncunun yaşamı için elzem olanı özelemek üzere seçilebilecek bir deyim vardır. Bu, içinde edilgin bir biçimin etkin bir anlam kazandığı ve bir eyleme hazır olma göstergesinin bir edilgenlik biçiminde anlam bulduğu gramer bakımından paradoks içeren bir deyiştir. Deyiş ikircikli değildir, hemafrodit'tir. İçinde hem eylemi hem de edilgenliği barındırır ve tuhaflığına karşın gündelik konuşmada bulunan bir deyiştir. Gerçekte "essere deciso" "être décidé", "to be decided" "kararlı olmak" deriz. Bu, birinin ya da bir şeyin bize karar verdiğini ya da karara katlandığını ya da kararın nesnesi olduğumuzu anlamına gelmez.

"Kararlı olmak" biz karar veriyoruz ya da karar verme eylemini uyguluyoruz anlamına gelmez. Bu iki karşıt durum arasında dilin betimleyemediği ve çevresinde imgelerle dans ettiği görünen bir yaşam akınısı akar. "Kararlı olma"nın ne demek olduğunu yalnızca dolaysız dene-



28. Massine'in Parade balesindeki Çinli büyü rolünde dansçı Christian Holder'in yapıntı bedeni. (Koreografi: Leonide Massine, müzik: Erik Satie, perde, sahne ve kostümler: Pablo Picasso).

yim gösterir. Birine "kararlı olma"nın anlamını açıklamak için sayısız düşünceler çağırışına, sayısız örneklerle, ya da durumların kurulmasına göndermede bulunulmaz. Oysa herkes bu deyişin ne anlama geldiğini hayal edebilir. Oyuncu ve dansçılara uygulanan tüm karmaşık imgeler, belirsiz kurallar, incelenmiş bir estetik anlayışın sonucu gibi görünür –ve öyle de olan– sanatsal kurallar katmeri, gerçekten aktarılamaz, iletilemez olan ve ancak yaşanabilen bir deneyimi aktarma çabasının cambazlığıdır. Aktörün ya da dansçının deneyimini açıklamak için o deneyimin içinde yeniden yaratılabildiği koşulları papay olarak oluşturmak üzere karmaşık bir strateji kullanmamız gerekir.

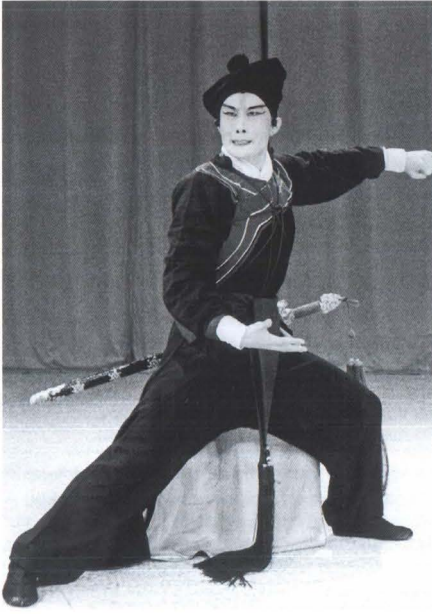
Bir kez daha Katsuko Azuma ile ustası arasında gerçekleşen çalışmanın mahrem dünyasına girebildiğimizi varsayalım.

Ustanın adı da Azuma'dır. Kendi deneyimlerini öğrencisine aktarmayı başardığına karar verdiğinde ona aynı anda adını da aktaracaktır. Azuma, gelecekteki Azuma'ya "ma'nı bul, der Ma uzam içinde "boyut" gibi bir şeydir, ama zaman içinde "süre"dir. Ma'yı bulmak için ritmi öldürmek, kencil "jo-ha-kyu"nu bulmak gerekir. Jo-ha-kyu deyişi, bir oyuncunun eylemlerinin bölündüğü üç aşamayı tanımlar. İlk aşamayı, artırma eğiliminde bir güç ile geri çekme eğiliminde bir başka güç belirler. (Jo, "geri çekmek" anlamına gelir). İkinci aşama, (ha, "kırmak" demektir) geri çekme gücün kurulma anında ortaya çıkar ve üçüncü aşamaya dek sürer (kyu, "hız" demektir). Burada eylem tüm gücünü kullanarak, sanki bir engelle, yeni bir dirençle karşılaşmış gibi anınsız durmak için en yüksek noktaya ulaşır.

Azuma'ya jo-ha-kyu uyarınca hareket etmeyi öğretmek için ustası onu belinden kavrar sonra birden bırakır. Azuma'nın (bir başka deyişle, öğrencinin), dizlerini bükerek,



27. Japon Buyo dansçısı Katsuko Azuma bir öğrencisine jo-ha-kyu ritmine göre hareket etmeyi öğretiyor.



29-30. Kararlı beden; (solda) Pekin Operası oyuncusu Pei Yan-Ling; (sağda) klasik bale dansçısı Martine Van Hamel.

ayak tabanlarını yere bastırarak gövdesini hafifçe eğerek ilk iki adımı atmak için büyük bir çaba harcardı. Sonra öğretmeninin bırakmasıyla hareketin belirlenmiş sınırına süratle ilerlerdi. Burada, birkaç santim ötesinde derin bir uçurum açılmışçasına ansızın dururdu. Başka deyişle yaptıkları, Japon tiyatrosu görmüş olan herkesin tipik olarak tanımlayacağı hareketin uygulanmasıydı. Oyuncular bu yapay hareket biçimini kendilerine malederecesine öğrendiklerinde, gündelik uzam-zaman ilişkisinden kopmuş ve “canlı” görünürler. O zaman “kararlı”dır!ar Söz-lük anlamıyla “kararlı olmak” “kopmuş olmak” demektir. “Kararlı olmak” deyişinin bir başka yönü daha vardır. Kişinin yaratmaya açık oluşu sanki kendini gündelik uygulamalardan kopartmış olduğunu göstermektedir.

Jo-ha-kyu’nun üç aşaması, Japon gösteriminin atomları, hücreleri, tüm organizması üzerinde etki yapar. Bir oyuncunun eylemlerinin her birine, jestlerinin hepsine, solumasına, müziğe, her sahneye bir No günündeki her oyuna uygulanır. Tiyatronun örgütlenme düzeylerinin tümünde bulunan bir çeşit koddur.

René Sieffert, *jo-ha-kyu* kuralı için, “insanlığın estetik duyusunda bir değişmezdir, der. Bu bir anlamda doğrudur. Aynı zamanda bir kuralın evrensel uygulanıma gir-diginde önemsiz bir şeye dönüşür.”

bakış açımızdan Sieffert’in deyişlerinden bir başkası da-ha önemli görünür. *Jo-ha-kyu*’nun –Zeami’nin dediği gi-bi– kurala, seyirciyle temas kurabilmek uğruna karşı çı-kılmasına izin verdiğini söyler. Bu, bir oyuncunun yaşa-mında bir değişmezdir. Yapay kuralların yaratılması on-ların çığnemesiyle el ele ilerler. Kurallardan başka bir şeyi olmayan bir aktör, artık tiyatrosu değil sadece kutsal kitabı olan bir aktördür. Kuralsız bir aktör, tiyatro-suzdur da. Elinde yalnızca *Lohadhar*’mi vardır, gündelik davranış-ların önceden bilelirbilirliği ile seyircinin dikkatini uyanık tutabilmek için dolaysız kıskırtmaya olan gereksinimleri vardır.

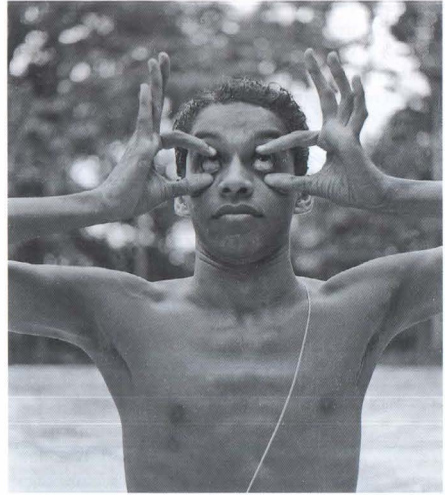
Usta olan Azuma’nın öğrenci Azuma’ya verebildi-gi tüm öğretiler, öğrencinin enerjisinin merkezini bulma hedefine yöneliktir. Arayışın yöntemleri, kuşaklar ve ku-şaklar boyunca deneyimin meyveleri, büyük özenle kod-lanmıştır. Sonucu kesinlikle tanımlamak olanaksızdır ve kişiden kişiye değişir.

Bugün Azuma yaşamının ilkesinin, bir oyuncu ve dansçı olarak enerjisinin, göbeği ile kuyruk kemigi ara-sındaki bir çizginin ortasında bulunan ağırlık merkezi olarak tanımlanabildiğini söylüyor. Oynarken hep den-gesini bu nokta çevresinde bulmaya çalışıyor. Bugün bile bu büyük ustalardan birinin ci-

rağı olmasına ve artık kendisi de usta olmasına karşın bu merkezi her zaman bulamıyor. Ustanın ona deneyimini aktarmada kullandığı imgeleri kullanarak, enerji odağının göbek ile kuyruk kemigi arasındaki çizgi üzerinde belli bir noktada ya da bu çizgilerin biçimlendirdiği kalçalar ile kuyruk kemigi arasındaki bir üçgenin ortasında bulunan bir çelik top olduğunu ve bu çelik topun kat kat pamukla örtülü olduğunu hayal ediyor. Balili usta I Macle Pasek Tempo, "Azuma'nın yaptığı her şey *manis* ile örtülü *kerus*, yani yumuşaklıkla örtülü sertlik, diyor.

Yapını bir beden

Batu geleneğinde oyuncunun işi bir yapını ağına; psikolojiyle, oynamakta olduğu karakterin ve kendi kişisel tarihiyle uğraşan "üslumlu eğerler"e doğru yönlendirilmiştir. Oyuncunun bu durumda aradığı şey, yapını bir kişilik değil, yapını bir bedendir. Gündelik yaşamın otomatik tepkilerini kırmak amacıyla Doğu geleneklerinde, balede ve Decroux'un pantonim sisteminde bedenün eylemlerinden her biri, imekte, kaldırmakta, belirlenmiş ağırlık-



32. Kathakali öğrencisi bir göz alışırması yapıyor.



31. Iben Nagel Rasmussen, Cesare Ana'nın sağır dilisz kızı Kattrin rolünde, Odin Tiyatrosu'nun Brecht'in Küllerinde (1994) Kitap Arşivi

ta ve yoğunluktaki nesnelere dokunmakta olmayı hayal ederek oyunlaştırılır. Bu, oyuncunun ruhsal durumunu değil, fiziksel durumunu etkilemeyi amaçlayan ruhsal bir tekniktir. Dolayısıyla oyuncuların kendi aralarında konuşurken kullandıkları dille ve bundan daha çok ustanın öğrencisine söyledikleriyle bağlantılıdır, ama izleyici için bir anlam taşımaz.

Oyuncu bedenün gündelik-dışı tekniklerini bulmak için fizyoloji üzerinde çalışmaz. Kendisini fiziksel eylemlere yönlendiren bir dış uyarımlar ağı yaratır.

Hindistan'ın dans geleneğinde dansçıdan aranan on nitelik arasında nasıl görmek gerektiği, gözlerin uzamda nasıl yönlendirilmesi gerektiğiyle ilgili bir nitelik vardır. Bu, dansçının çok belirgin bir şeye tepki göstermekte olduğunun işaretidir. Bir oyuncunun eğitim çalışmaları zaman zaman olağanüstü doğru uygulanmakta izlenimi verir, ama gözler tam olarak yönlendirilmediği için eylemler güçsüz görünür. Öte yandan beden rahat duruşta gözler etkinse –yani gözlem için görmekteyse– işte o zaman oyuncunun bedeni canlanır. Bu anlamda gözler oyuncunun ikinci omurgası gibidir. Tüm Doğulu gelenekler göz hareketlerini ve gözlerin izlemesi gereken yönleri kodlandırır. Bu, sadece seyircinin gördükleriyle ilgili değildir. Aynı zamanda oyuncunun kendisiyle, boş uzamı güç çizgileriyle, tepki göstermesi gereken uyarımlarla nasıl doldurduğuyla ilgilidir.

1712'de ölen Kabuki oyuncusu Sadoshima Dampachi, günlüğünün sonunda "insan, gözleriyle dans eder" diye yazar, yani dansın kendisinin bedenle, gözlerin hareketiyle ilgili olduğunu ima eder. Sonra go,

https://arxiv.org/



33. Kabuki oyuncusu (18. yüzyıl baskısı). Görme eylemini uygulamak, yalnızca gözlerin değil, tüm bedenin görülen nesneye doğru yönelik etkinliğini gerektirir.

lerin katılımı olmaksızın dansın ölü bir dans olduğunu, yaşayan bir dansın göz ile beden hareketinin birlikteliğiyle gerçekleştiğini ekler. Batı geleneklerinde de gözler "ruhun aynasıdır" ve bir oyuncunun gözleri, fiziksel davranışının gündelik-dışı tekniği ile gündelik-dışı ruhsal teknikleri arasında yarı yolu belirleyen nokta olarak düşünülür. Gözler, oyuncunun kararlılığını gösterir. Gözler onu kararlı kılar.

Büyük Danimarkalı fizikçi Niels Bohr tanı bir kovboy filmleri meraklıydı ve neden bütün son tetik çekme sahnelerinde kötü adam silahına ilk davranışta halde kahramanın daha hızlı vurduğunu merak ederdi. Bohr, acaba bu durumu açıklayabilen fiziksel bir gerçek bulunabilir mi diye sormuştu. Gerçekten de böyle bir gerçeğin bulunduğu sonucuna vardı. İlk çeken yavaş vuruyordu çünkü vurmaya karar veriyordu ve ölüyordu. İkinci çeken daha hızlı olduğu için yaşıyordu. Daha hızlıydı çünkü karar vermek zorunda değildi, o zaten kararlıydı.

Grotowski "Gerçek anlatım, bir ağacinkidir, der. Ve şöyle açıklar: "Bir aktör anlatım iradesine sahipse, bölünür. Bir yanı iradeyle ilgilidir, öteki yanı komut verir ve bir başka yanı komutu uygular.

Bir milyon mum

Oyuncunun enerjisinin izini sürdükten sonra artık enerjinin çekirdeğini şu üç noktada algılayabiliriz:

- 1- dengeli bir şekilde etkin olan güçlerin büyütülüp canlandırılmasında,
- 2- hareket ilkelerini belirleyen karşıtılıklarda,
- 3- bedeni gündelik tekniklerden uzaklaştıran, içinden enerjinin geçtiği bir gerilim, güçler arası bir farklılık yaratan ve eylemlerdeki en önemli şeyin ne olduğunu ortaya koyan bir indirgeme ve başka bir şeyin yerini alına işleminde

Bedenin gündelik-dışı teknikleri, herkesin yakından tanıdığı ama anında tanınması mümkün olmayan bir mantık izleyen gerçeklik üzerine kurulu görünen fiziksel yöntemlerden oluşur.

No'da enerji deyimi *ki-hai* olarak çevrilebilir. Bu, bedenin ruh (*hi*) ile derin uyumu (*hai*) anlamına gelir. Ruh, burada *prana*, nefes anlamında kullanılır. Hem Hindistan hem de Bali'de *prana* sözcüğü *ki-hai*'ye denktir. Bunlar coşkulu imgelerdir, ama bize yol gösterecek öneriler değildir. Gerçekte, ustanın etkisi dışında kalan, adına oyuncunun sanatının "ince büyü" denilen bir şeyden söz edilmektedir.

Zeami *yugen*'den, yani "ince büyü"den söz ederken örnek olarak *Shirabishi* denilen dansı vermişti. *Shirabishi* 13. yüzyılda bir kadın dansçıydı. Elinde kılıçla, erkek giysileriyle dans ederdi. Özellikle Doğuda ama aynı zamanda Batı'da da erkeklerin kadın karakterleri ya da kadınların erkek karakterleri oynamasıyla oyunculuk sanatının doruğuna ulaşılmasının nedeni, bu gibi durumlarda oyuncuların modern bir oyuncunun karşı cinsten biri gibi giyindiğinde yapıklarının tam tersini yapmalarından kaynaklanır. Karşı cins gibi giyinmiş geleneksel oyuncu kılık değiştirmiş sayılmaz. Yumuşak ya da sert bir ruh yapısının ısıldamasına izin vermek üzere kendi cinsiyetinin maskesinden yoksun bırakılmıştır. Bu gösterim içi ruh hali bir kadın ya da erkeğin ait olduğu özgül kul-



tür yüzünden uyması gereken davranış kalıplarından bahımsızdır.

Çeşitli kültürlerin gösterimlerinde erkek ve dişi karakterler, kültürel açıdan karakterin cinsiyetine "doğallıkla" uygun ruh halleriyle betimlenir. Dolayısıyla cinsiyetlerin ayırt edici ruh hallerinin betimlenmesi tiyatro yapıtlarında alışkınların (*convention*) koşullandırmasına en çok uyan durumlardır. Bu betimleniş öylesine derinden koşullandırılmıştır ki cinsiyet ile ruh hali arasında ayırım yapmak neredeyse olanaksızlaşır. Bir oyuncu karşı cinsten birini oynadığında cinsiyetlerden biri ya da ötekinin özgül ruh haliyle olan özdeşleşme bozulur. Bu belki de *lokadharmi* ile *natyadharmi* arasındaki, gündelik davranış ile gündelik-dışı davranış arasındaki karşılığın fiziksel ortamdan çıkıp bir başka kolay anlaşılamayan ortama geçtiği andır. Bu bozulmayla birlikte yeni bir fiziksel varoluş ile yeni bir insel varoluş ortaya çıkar. Bu, gösterimde erkek ve dişi rollerde paradoks biçiminde kabul görür.

Enerji deyiminin en uygun ama en kullanışsız çevirisi Hintli dansçı Sanjukta Panigrahi ile söyleşilerimden birinde ortaya çıktı. En kullanışsız çeviriydi çünkü bir çıkış noktasını, aynı zamanda görkemli bir sonucu çeviriyordu ama sonuca ulaşma sürecinin deneyimini çeviremiyordu. Sanjukta Panigrahi, enerji'ye *Shakti* denilir demişti. Bu, ne erkek ne de dişi ama bir kadın imgesiyle betimlenen yaratıcı enerjidir. Bu nedenle Hindistan'da *Shakti amsha* (*Shakti* parçası) unvanı yalnız kadınlara verilir. Ama hangi cinsiyetten olursa olsun bir oyuncu hep *Shakti*'dir, yani yaratıcı enerjidir, demişti Sanjukta Panigrahi.

Oyuncunun yaşamının temeli olan karşıtlıklar dansını tartıştıktan ve oyuncunun bilinçli olarak büyüttüğü zıtlıklar üzerine düşündükten sonra, önce tehlikeli bir hale getirip sonra kullandığı dengeyi inceledikten sonra, *Shakti* imgesi belki burada üzerinde hiç durmadığımız temel bir sorunun, insan nasıl iyi bir oyuncu olur, sorusunun simgesi olabilir.



35. Kasuke Namura'nın *ki-ha'i*'si

Sanjukta Panigrahi danslarından birinde *Ardhanarishwara*'yı, yarı erkek yarı dişi Şiva'yı gösterir. Bunu Danimarkalı oyuncu Iben Nagel Rasmussen'in *Ay ve Karanlık* gösterimi izler. Bonn'da, Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nun sonundayız. Başka başka kütalardan hoca ve öğrenciler bir ay boyunca oyuncunun sanatının soğuk, teknik anlatım öncesi temeli üzerinde çalışmışız. Sanjukta'nın dansına eşlik eden şarkı şöyle diyor

*Senin önünde eğiliyorum
Sen ki hem erkek hem dişisin
Tek olmuş iki tanrı
Erkek yarın çampak çiçeği gibi canlı
Dişi yarın solgun renkli
Kâfur çiçeği gibi
Dişi yarının altın bilezikleri şıkırdar
Erkek yarın yılan bilezikleriyle suslensin
Dişi yarının gözlerinde aşk
Erkek yarının derin düşünce var gözlerinde
Dişi yarının badem çiçeklerinden bir çelenği
Erkek yarın kâfataslarından çelenği
Göz kumaştırır giysisi
Dişi yarının
Çıplaktır, erkek yarı.
Dişi yarı yaratabilir her şeyi
Erkek yarı yok edebilir her şeyi
Sana geliyorum
Tanrı Şiva'yla bağlı
Karn
Sana geliyorum
Tanrıca Şiva'yla bağlı
Kocan*

Iben Nagel Rasmussen yok edilmiş bir halk için bir şamanın ağtını söylüyor. Sonra bir dünya savaşının eşğinde neşeye sıçrayan bir genç kız olarak yeniden beliriyor. Doğulu oyuncu ile Batılı oyuncu birbirlerinden ayrı, her biri kendi kültürü içinde farklı yönlerle doğru hareket ediyor. Yine de buluşuyorlar. Sadece kendi kişiliklerinin ve cinsiyetlerinin ötesine geçmekle kalmıyor, kendi sanatsal yeteneklerini de aşarak bütün bunların ötesinde bir şey gösteriyorlar.

Bir oyuncunun ustası böyle anların arkasında kaç yıllık çalışma yatığını bilir. Ama yine de aranmadan, istenmeden, kendiliğinden çiçek açan bir şeyler varmış gibidir. Söylenecek hiçbir şey yoktur. Sadece izlenebilir, Virginia Woolf'un Orlando'yu izlediği gibi: "Orlando'nun içinde bir milyon mum yanyordu, kendisi bir tanesini bile yakmayı akıl etmediği halde.



ARTAUD

"Tiyatro, insan anatomisinin öğrenebildiği durum, yer, noktadır; insan anatomisiyle yaşamı iyileştirmek ve yönlendirmek mümkündür."

A



ZEAMI

"No gösteriminde üç temel öge vardır: ten, et ve kemik. Üçü hemen hiçbir zaman aynı oyuncuda bir arada bulunmaz. Ten, et ve kemik öğelerini No deyimleriyle açıklamaya gelince, kemik olarak tanımlanabilecek olan, yetenekli bir oyuncunun gösteriminde doğal olarak gösterdiği ve ona kendiliğinden, doğuştan yeteneği sayesinde gelen o kuraldışı sanatsal güçtür. Et, kuşkusuz oyuncunun iki temel sanat olan şan ve dansa ustalık edinmeyle elde ettiği yetilerin gücünden kaynaklanan öğenin gösterimde görünmesi olarak tanımlanabilir. Öte yandan ten, öteki iki öge sonuna kadar mükemmelleştirildikten sonra elde edilebilen gösterimdeki rahatlık ve güzellik olarak açıklanabilir. Başka türlü şöyle anlatılabilir: görmeden gelen sanatı, sestən gelen sanatı ve yürekten gelen sanatı düşündüğümüzde, görmenin tene, sesin ete, yüreğin kemiğe denk olduğunu söyleyebiliriz."

Z

ANATOMİ

DENİZ, DAĞ DORUKLARINI AŞABİLİR Mİ?

Nicola Savarese

Anatomi, yaşamı, yokluktan yola çıkarak tanımlamaktır. Anatomi kadavraların yaşamının görkemini ve üstün geometrisini kullar. Bu yüzden yaşam, ancak yaşam olmaktan çıktıktan sonra bilgi ve gözlem nesnesi olabilir. Yaşam ya yaşanır ya da tanımlanır. Matematikte saçma sayesinde ahl yürütme yapılabilir. Anatomide bunun hoşutu, yokluk sayesinde ahl yürütmedir.

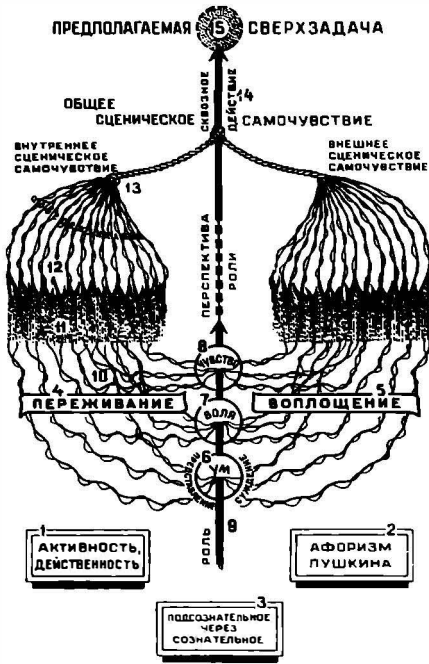
– Giorgio Celli, *La Scienza del Comico*

Japonya'da 19. yüzyılın başlarında Hokusai ve Hiroshige gibi sanatçılar İtalyan perspektifini öğrenip kısa sürede benimsediler. Üstelik öylesine ustalık kazandılar ki bunu kullanarak ön plan ile arı alan arasında baş clöndürücü karşılıklar gibi hayranlık uyandıran etkiler yaratabildiler. Bu yepyeni bir olanaktı ve Bau'da ancak ileride fotoğraf sanatı resmin etkisinden, sinema da tiyatronun

etkisinden kurtulduktan sonra bulunacaktı. Gerçekte, Hokusai'nin geometrik perspektifin ötesine geçip görsel bir paradoksa dönüşü olağanüstü bir dalga resminde de görülebildiği gibi Japon sanatçısının görme biçimi çağının üç kuşak ilerisindeydi.

Hokusai'nin *Dalga'sı* sadece dalganın dağ doruklarından yukarılara yükselebildiğini göstermekle kalmıyor,





2. Stanislavski'ye göre aktörün yaratıcı sürecinin anatomisi.

1. Fiziksel eylem. 2. Puşkin'in tümcəsi. 3. Biliñci teknik üzerinden bilinçaltı. 4. Yaşayan deneyim. 5. Kişileştirme. 6. Zihin. 7. İstem. 8. Duygu. 9. Rol-rolün perspektifi, eylemler çizgisi. 10, 11, 12. Tinsel çalışma ile fiziksel çalışma. 13. İç ve dış sahne duyarlılığı. 14. Genel sahne duyarlılığı. 15. Ana sorunlar.

bizlere olanaksız görmenin, dalgalar arasında tehlikeli de olsa uygun bir bakış noktası bulmanın yolunu öneriyor. Bu sözlük oyuncunun anatomisini, *bios*'unun incelenip araştırılmasını sunarken hem bir bakış noktası hem de bir tehlike öneriyor. Yaratıcılığa, kendiliğinden olana ve hatı sanattaki yaşama karşı ve onlara karşıtlık oluşturuyor

Özenle ayrılmış parçalar yeniden bir araya getirilemez. Ama büyük fizikçi Niels Bohr'un da belirttiği gibi karşılıklar birbirini tamamlar Einstein bundan ötürü yazılarını Mozart'a değil de Salieri'ye adanmış yegler. Salieri'nin pek bilinmeyen titiz çalışması –müziğin kesilip biçilerek incelenmesi– Mozart'ın dehasının karıştıydı ama aynı zamanda onu bütünüyordu.

Her durumda bölünmüş bir organizma asla önceki yaşamına dönmez. Yaşamı yeniden yaratmak da anatomi uzmanının işi değildir. Sahnedeki bir oyuncunun yaşamı bir kitabın sayfalarından çıkabilir mi? Fuji dağı denizin altında olabilir mi?

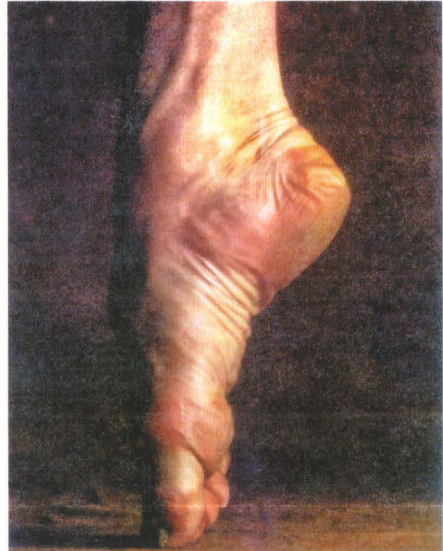
Bu sözlüğün yeniden kurmayı üstlendiği anatomi, bir görme okulunun sonucudur. Kuşuklar karmaşası, deneme yanılmalar, uzun ölçüm yolculukları, sonuçlardan önce gelen ve onları izleyen araştırma gidiş gelişleri bu sayfalarda yer almıyor. Aynı zamanda İSTA'yı sürekli mayalanma laboratuvarı yapan çelişkili yönleri, Okul'un uygulamalı bir etkinliğe dönüştüğü dönemler dışındaki sürekliliği, tanınmış ustalarla kendini yetiştirmiş öğrenciler arasındaki ilişkiler, tekil işbirlikçilerin tarihi yoluyla çoğul kültürlerin kaulımı, bunların hepsi burada yok.

Gündelik yaşamın iletken devreleri –oyuncu, dansçı ve pantomimci arasındaki yanlış ayırımların aşılması, sanat ile bilim arasındaki karşılaşma/yüzleşme, görmeyi öğrenmek ve özellikle öğrenmeyi öğrenmek– burada ister istemez, yaşam ve hareketin yokluğunda, sözcükler ve imgeler olarak beliriyor.

Deniz, dağ doruklarının üstüne yükselebilir mi?

Hokusai'nin resmi insanlar, tekneler ve Fuji dağını gösteriyor. Doğanın yüce akışı içinde insanlar ve çabaları ayrıntıdan başka bir şey değil. Zen'e göre dalgaya ilişkin dört bakış noktası var:

1- Çocuklar dalganın bir şey olduğunu, denizin yüzeyinde denizden bağımsız olarak hareket eden ayrı bir beden olduğunu düşünüyor. Oysa onlara daha dikkatle bakmayı öğretecek olursak dalgayı ayrı bir şey olarak göremediklerini fark ederler. Dalga, denizde hareket eden bir olgudur. Dalgadan hâlâ söz etmek mümkündür, ama o sadece kuramsal olarak ayrı bir birimdir.





4. Hokusai (1760-1849).

2- Dalga, tekneleri de Fuji dağına da yıkıp geçmek üzeredir.

3- Dalga, Fuji dağına yıkıp geçmez, çünkü dalganın altında kalıyormuş gibi gözükmesine karşın Fuji dağı çok uzaktadır.

4- Ne tekne ne de deniz, dağ ya da gökyüzü kâğıttan yapılmıştır. İnsan kâğıt arar ama bulamaz, oysa bütün bu şeyler kâğıttan başka bir şey değildir. Aslında ne hareket vardır, ne uzaklık, ıslaklık ya da kuruluk, yaşam ya da ölüm, bütün bunlar yoktur.

Kâğıtan yapılmamış bir gösterimde hareket, uzaklık, ıslaklık ve kuruluk yoktur, bunlar ancak bir yapının yansımasıdır. Öte yandan denilir ki sadece müzik dinlemek değil, biçimlerin ve yansıyan imgelerin algılanması da insanı kendi içinde dans ettirir

İçinde 17 ve 18. yüzyılların en ünlü Kabuki oyuncularından kahramanların tatlı renklerle hüküm sürdüğü eli alı sahneyi içeren ünlü albümü *Oyunlardan Alıntılar*'ı 1815'te yayımladıktan sonra Hokusai bir başka yapıt daha yayımladı. Bu, daha ufak bir çizimler koleksiyonuydu, başlığı *İnsanın Kendisi İçin Dans Dersleri*'ydi.

Bu kitapçık, her biri dört ya da beş dansçıyı gösteren bir dizi siyah-beyaz tablodan oluşur. Her kol ve bacağın sağ ve soluna doğru düz ya da eğri çizgiler kol ya da bacağın başlatıldığı hareketin izlenimini verir. Kitap Arşivi

ve eşliğindeki yazılı notları inceleyerek en sevilen Japon dansları öğrenilebilir. Arabalı vapur görevlisinin dansı, kötü hayaletin dansı, soyutan dansı, suçunun dansı..

Hokusai son sayfada her zamanki tersinlemesiyle şöyle yazar

"Hareketleri ve adımları açıklarken bir hata ettimse, bağışlayın. Düşlediklerimi çizdim. Bir izleyicinin düşü her şeyi birden kapsayamaz. İyi dans etmeyi öğrenmek isterseniz bir ustadan öğrenin.

Benim düşün sizi iyi bir dansçı yapamaz ama bir albüm haline gelebilir. Son olarak size önerim, dans etmek istiyorsanız enliye kutularınızı, çay fincanlarınızı sağlam bir yere yerleştirin. Yoksa ne kadar dikkatli olursanız olun yerde kırık fincan parçaları bulacaksınız.

ALİŞTIRMALAR

HAREKET DİZİSİ VE ALT HAREKET DİZİSİ

Oyuncunun Dramaturjisinde Alıştırmaların Anlamı

Eugenio Barba

20. yüzyılda görünmez olanın devrimi gerçekleşti. Fizikte olduğu kadar toplumbilimde, psikolojide olduğu kadar sanatta ve hayal dünyasında gizli yapıların önemi açığa vuruldu. Benzer bir devrim tiyatrodaki gerçekleşti. Gizli yapılar, tiyatro tarafından, gerçekliğin nasıl kurulduğunu anlamak için keşfedilmesi gereken şeyler olarak değil, sahnelenen yapıntıya etkin bir canlılık kazandırmak için sahne üzerinde yeniden yaratılması gereken şeyler olarak ele alındı.

Tiyatro izleyicisinin gördüğüne hayat veren görünmez "şey", aktörün alt hareket dizisidir. Alt hareket dizisi deyimi ile anlatmak istediğim, gizli bir yapı iskelesi değil, çoğunlukla kavranması veya dile gelmesi imkânsız olan, bir süreçten, bir devrimden, bir itkidenden, bir imgeden ya da bir sözcükler dizisinden kaynaklanan çok kişisel bir süreçtir. Gösterim örgüsünün temel düzlemine ait olan bu alt hareket dizisi, gösterimin daha ileri düzlemlerdeki örgütlenişini destekler. Söz konusu düzlemler, oyuncunun bireysel varlığının içkinliğinden, oyuncular arasındaki ilişkilerin örölüşüne; uzam şekillenmesinden, dramaturjik seçimlere kadar uzanır. Gösterimin seyirciğinde bütündüğü anlam, farklı örgütlenme düzlemleri arasındaki organik etkileşimden doğar.

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

Fiziksel eylem:

Algılanabilir en küçük hareket

Birçok kimse tarafından bir psikolojik yorum ustası olarak görülen Stanislavski, karakterleri ve itikleri bir roman yazarının üttü keskinliği ile inceler. Amacı, alt metnin girift örgüsünden "fiziksel eylem"i canlılığı için bir dizi destek noktası çıkarsamak. "Fiziksel eylem" deyimini

ise öncelikle, kendi iç yaşamlarından kaynaklanan tavırlar ve hareketler dizisi anlamında kullanıyordu.

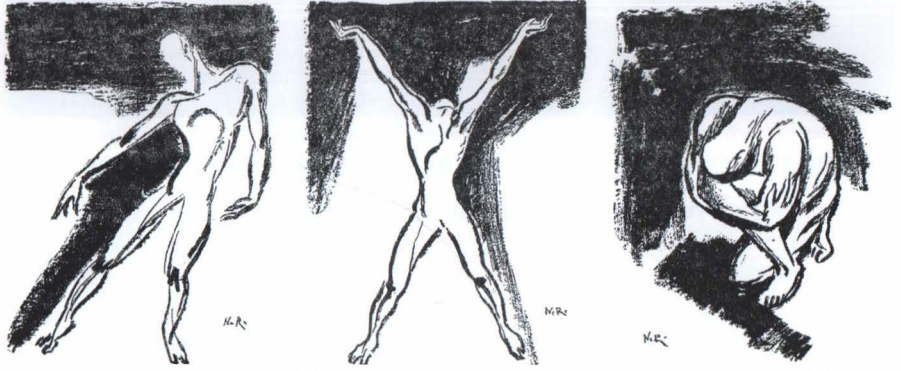
"Fiziksel eylem"i'nin ne olduğunu kendime anlatmak istediğimde, bir mısır başındaki hafif rüzgâr esintisini düşünüyorum. Mısır, seyircinin dikkatidir. Fırtınada savrulmuşçasına sallanmaz, ama o hafif esinti tam da dikeyliğini bozmaya yeter.

Bir oyuncuya fiziksel eylemi göstermem gerektiğinde, onu eleme yöntemiyle ayırdetmeyi, basit bir devrim veya hareketten farklı kılmayı öneriyorum. Oyuncuya şöyle diyorum: 'bir "fiziksel eylem", "algılanabilir en küçük hareket" ve onu, mikroskobik bir hareketinde bile (örneğin, elin en ufak yer değiştirmesi) bedeninin tüm gerginliğinin değişiminden tanım mümkündür. Gerçek bir eylem, bedenindeki tüm gerilimlerde, ve bunun sonucu olarak seyircinin algısında, değişiklik yaratır. Bir başka deyişle, gerçek bir eylem gövdede, omurliliğinde meydana gelir. Eli hareket ettiren dirsek değildir, kolu hareket ettiren omuz değildir, dinamik itkilerin her birinin kökeni gövdedir. Bu, organik bir eylemin varoluş koşullarından biridir. Organik eylem açıkça yetersizdir. Organik eylem, eninde sonunda içsel bir boyutta canlılık bulmuyorsa, eylem boş kalır ve oyuncu hareket dizisinin biçimi tarafından önceden belirlenmiş gibi görünür.

İçsel canlılık yaratmanın tek bir yöntemi olduğuna inanmıyorum, yöntemin bir yadsıma yöntemi olduğuna inanıyorum. Bu da kişinin kendi içsel yaşamının gelişimine engel olmamasıdır. Bunu öğrenmenin tek yolu, sanki öğrenilemez bir şeymiş gibi davranmaktır.

Alıştırmalar çağı

Görünmez olanın devrimi, tiyatrodaki alıştırmalar çağına başlatıldı. İyi bir alıştırma, bir dramaturji paradigmasıdır, yani oyuncu için bir modeldir. "Aktörün dramaturjisi" deyişi, gösterimin düzenlenme seviyelerinden birine, veya dramaturjik örgünün bir yüzüne işaret eder. Gerçekten de, her gösterim birçok dramaturjik düzeyi birden içerir; kumileri diğerlerinden daha belirgindir ve hepisi birden sahne üzerinde yaşamın yeniden yaratılması için gereklidir.



1-3. Michael Chekhov'un bol sayıda ve çeşitli alıştırmalar betimleyen kitabı *Oyuncuya*'dan (ilk baskısı *To The Actor* adıyla İngilizce dilinde Harper & Row Yayınevi tarafından yapılmıştır, New York, 1953) üç çizim.

Peki alıştırma ("dramaturji paradigması" olarak tanımladığım) ile geleneksel anlamda dramaturji (komedi, trajedi veya fars) arasındaki esas fark nedir? Her iki durumda, sorun, iyi tasarlanmış bir eylemler örgüsü sorunudur. Fakat, komedi, trajedi ve farsların bir biçime ve içeriğe sahip oldukları yerde alıştırma, saf biçimle ilgilidir, oykusuz, kurgusuz dinamik gelişimlerdir. Alıştırmalar, oyuncuların aykırı bir düşünme seklini somutlaştırmak için heden-bilinçleriyle tekrar tekrar izledikleri ve çizdikleri labirentlerdir; böylelikle kendi gündelik davranış biçimlerine karşı mesafe alır ve sahnenin gündelik-dış davranış biçimleri alanına girerler.

Alıştırmalar, oyuncunun üzerinde taşıdığı bir tılsım benzer, onu gösteriş için değil, içinden belirli enerji nitelikleri çekip çıkarmak ve bunlardan doğan ikinci bir sinir sistemi geliştirmek için kullanır. Alıştırma, bellek ve beden belleğinden oluşur. Alıştırma, bedeninin tümü üzerinden eyleme geçen bir bellege dönüşür.

20. yüzyılın başlangıcında Stanislavsky, Meyerhold ve çalışma ortakları oyuncuları eğitmeye yönelik alıştırma yöntemleri yaratarak bir aykırılığa yol açtılar. Onların alıştırma yöntemleri tiyatro okullarında gördükleri eğitimden oldukça farklıydı. Geleneksel olarak oyuncu eğitimi eskrim, bale, şan, ve hepsinden öte klasik oyunlardan belirli metinlerin ezberden okunması ve oynanması gibi uygulamalar içeriyordu. Alıştırmalar ise en küçük ayrıntılara kadar koddanmış ve kendi kendilerinin amacı olan, özenle geliştirilmiş hareket dizileridir.

Bu durum, Meyerhold'un "sahne hareketinin özü"nü öğretmek amacıyla ürettiği ve "biomekanik" adını verdiği, günümüze varan en eski alıştırmaları özenle incelediğimizde ortaya çıkar.

İç yaşam ve yorum

Egzersizli farklı kılan, ve alıştırmaların, oyuncunun izleyiciye kapalı, yani kendi üzerindeki çalışmasına ait bir dramaturji olarak etkililiğini tanımlayan birkaç özellik şunlar:

1. Alıştırmalar her şeyden önce pedagojik hayal ürünleridir. Oyuncu, oyunculuğu öğrenmemeyi öğrenir, diğer bir deyişle, oynamayı öğrenmemeyi öğrenir. Alıştırmalar beden-bilinçin tamamıyla düşünmeyi öğretir.
2. Alıştırmalar gerçek eylemi yerine getirmeyi öğretir ("gerçekçi" değil, gerçek).
3. Alıştırmalar, biçimsel kesinliğin gerçek eylemdeki temel önemini öğretir. Alıştırmanın bir başı ve bir sonu vardır, bu ikisi arasındaki yol ise çizgisel değildir, ani peripetia'larla, sıçramalarla, dönüm noktaları ve karşılıklarla yüküldür. En basit alıştırmalar bile birçok çeşitleme ve gerilim, ani veya kademeli yoğunluk değişimleri, ritim hızlanması ve farklı yönlerde ve farklı seviyelerde mekân kullanımı varsayar.
4. Bir alıştırmaların dinamik biçimi, bir dizi farklı evreden oluşan bir sürekliliktir. Alıştırmanın doğru öğrenilmesi için parçalara ayrılmıştır. Bu süreç, sürekliliği, her biri ayrılanabilir eylemler olan dakik ve belirgin evrelerden oluşan bir dizi olarak düşünmeyi öğretir. Alıştırma hareketlerden oluşan bir ideogramdır, ve tüm ideogramlar gibi her zaman aynı sırayı takip etmesi gerekir. Fakat her bireysel hareket tokluk, yoğunluk ve güç bakımından farklılık gösterebilir.
5. Bir alıştırmaların her bir evresi bedeninin tümünü kaulıma çağırır. Bir evreden diğerine geçişe sats

6. Bir alıştırmamanın her evresi gündelik davranışa ait belli dinamikleri geliştirir, inceltir ya da indirger. Böylelikle bu dinamikler yalıtılmış ve "kurulanmış" olurlar, bir montaja dönüşür ve zıtlıkların, karşıtlıkların ve gerilimlerin oyununu -diğer deyişle, gündelik davranış sahnenin gündelik-dışı davranışına dönüşüren bütün temel dramatiklik öğelerini- öne çıkarırlar.
7. Alıştırmanın farklı evreleri kendi bedeninizi bir bütünlük olarak değil, bir eş zamanlı eylemler merkezi olarak deneyimlemenizi sağlar. Başlangıçta bu deneyim kişide bir kendi kendiliğinden vazgeçiş acısıyla örtüşür. Bu, daha sonra oyuncunun temel niteliğine dönüşecektir: birbirinden farklı yönlere fırlamaya hazır ve izleyicinin dikkatini çekebilen bir varlık.
8. Alıştırmalar yinelemeyi öğretir. Yinelemeyi öğrenmek, bir hareket dizisinin artan bir kesinlikle nasıl uygulanacağına yönelik olduğu süreç, nispeten kolaydır. Bir sonraki aşamada daha zorlayıcı hale gelir. Buradaki zorluk, sürekli yinelemenin donukluğa dönüşmemesinde yatar, ki bu da tanıdık bir hareket dizisi içinde yeni ayrıntılar keşfetmeyi ve yeni çıkış noktaları aramayı gerektirir.
9. Alıştırmalar, eylem yoluyla aykırı bir düşünme biçimini benimsemeyi sağlar, gündelik otomatik davranışların ötesine geçip gündelik-dışı gösterim davranışına uyum sağlamanızı sağlar.
10. Alıştırmalar bir yadsıma biçimidir: yorgunluk ve alçakgönüllü bir göreve bağlılıktan vazgeçmeyi öğretir.
11. Alıştırmalar, basmakalıp klişeleri ve kendi kültürel kadın/erkek davranış koşullanmalarınızı aşmanızı sağlar.
12. Alıştırma metin üzerinde değil, kişinin kendi üzerinde çalışmasıdır. Oyuncuyu bir dizi engel üzerinde sınar. Kendini analiz ederek değil, kendi sınırlarınızla karşılaşarak tanımanıza izin verir.
13. Alıştırmalar bağımsız bir disipline ve zanaatin beklentilerine ve alışkanlıklarına karşı özerklik kazanmaya götürür. Gösterimin gerekliliklerinden bağımsız, ama onları uygulamaya hazır yeni bir başlangıç, sahneye özgü bir beden-bilincin doğuşunu temsil ederler.

Alıştırmalar, görünür olan üzerinde yinelenen biçimler aracılığı ile çalışmayı öğretir. Bunlar boş biçimlerdir. Başlangıçta her bir aşamanın uygulanması için gerekli olan zihinsel yoğunlaşma ile yüküldürler. Oyuncu onlara bir kez hakim olduktan sonra, ya ölürler, ya da doğaçlama yeteneği ile dolarlar. Doğaçlama yeteneği, başka başka aşamalarının çeşitlenerek uygulanmasından oluşur, arkanındaki imgelerle (örneğin, ay üzerindeki bir astronot gibi hareket etmek), ritimlerinde (farklı müziklere uygun olarak), zihinsel çağrışım zincirlerinde (öretmiş PDF Kitap

Böylelikle, alıştırmamanın hareket dizisinden bir alt hareket dizisi gelişir.

Görünür olanın (hareket dizisinin) ve görünmez olanın (alt hareket dizisinin) değeri, ikisinin arasında bir diyalog sürdürme olanağı doğurur; hareketlerin tasarımı ve kesinlikleri içinde bir alan yaratır.

Görünür olan ile görünmez olan arasındaki diyalog, tam da oyuncunun içsel yaşamı, ve bazı durumlarda meditasyon olarak deneyimlediği şeydir. Aynı şeyi izleyici yorum olarak deneyimler.

Duygunun karmaşıklığı

Dramaturjiden söz ederken montajı düşünmeliyiz. Gösterim çeşitli öğeler içeren, kendiliğinden bütün bir sistemdir, her öğe kendi mantığını takip eder ve tüm öğeler hem birbirleriyle hem de dışarıyla etkileşim halinde.

Aktörün dramaturjisi her şeyden önce yaşamdaki eylemi tanımlayan karmaşıklığa denk bir karmaşık yapı kurma yetisi demektir. Karakter olarak algılanan bu yapı, izleyici üzerinde duygusal ve zihinsel bir etki yaratmalıdır. Aktörün dramaturjisinin amacı izleyicide duygusal tepkiler harekete geçirmektir.

Duygunun kişiyi ele geçiren ve aşan bir güç olduğunu ileri süren naïf bir anlayış vardır. Oysa duygu, bir uyarana karşısında verilen karmaşık bir tepkiler örgüsüdür.

"Duygu" deyiimi ile ifade edilen bu karmaşık tepkiler örgüsü, birbirlerini dışlayan, fakat eş zamanlı olarak var olan en az beş farklı örgütlenme düzeyinin harekete geçmesiyle tanımlanır.

1. Genel olarak "his" adını verdiğimiz öznel değişim: örneğin, korku (sokakta bana doğru gelen bir köpek);
2. Bir dizi bilişsel değerlendirme (değerlendiriyorum: köpek iyi huylu görünüyor);
3. İstem dışı bağımsız tepkilerin ortaya çıkışı (kalp çarpıntısı, nefesin hızlanması, terleme);
4. Tepki verme itikisi (hızla uzaklaşmak istiyorum);
5. Davranış kararı (kendimi sakince yürümeye zorluyorum).

Oyuncunun yeniden kurması gereken belirsiz bir his değil, duygunun karmaşık yapısıdır. Dolayısıyla bir "duygu"yu tanımlamak için belirlediğimiz farklı örgütlenme düzeylerinin tümü üzerinde çalışmamız gerekir – bunlar görünmez olanın dünyasına ait olsalar bile fiziksel somutlukları vardır. Ayrıca, bu düzeylerin her biri kendi içsel tutarlılığını takip eder.

Buradaki karmaşık yapıya, basit öğelerin zıtlık veya uyum içinde, ama hep eş zamanlı olarak birbirine örülmesiyle ulaşılır. Bu, tiyatral anlamda sonsuz olasılıkları sunar. Köpeğe verdiğimiz tepkileri bedenimin farklı parçaları üzerinde aynı ayrı çalışarak yapılandırabiliriz: örneğin, bacakların cesurca davranış; gövdem ve kollarım halifçe iç içe dönük, başımın hareketiyle iç içe, göz kapak-

larımı kırıp ritimim istem dışı bağımsız tepkilere denk bir yapı kurarken, başım uzaklaşmaya yönelik tepki verir.

Sonuçta elde edilen karmaşık yapıya varmak için, basit yapıları ayrı ayrı çalışmak, her birini aşama aşama bir araya getirip örmek ve onları, yaşayan her canlıyı tanımlayan karmaşık özü açığa vurana dek tekrarlamak gerekir.

Alistırmanın öğrettiği, basit olandan bu "eş zamanlı çokluğa" geçiştir: anlık algılanabilir eylemlerin, net bir şekilde tanımlanmış farklı aşamaların diyalogu üzerindeki, ani baht dönüşümlerine, değişimlere, sıçramalara, dönüm noktalarına ve karşıtılıklara açık, çizgisel olmayan gelişimi.

Tek bir sözcük ile alıştırma, karmaşıklığı yeniden yapılandırarak dram ile karşılaşır.

Gerçek ilişki

Tiyatro, sözlü veya sözsüz diyalog aracılığıyla gösterilen ilişkilerin sanatıdır. Sahne ilişkileri yapaydırlar. Dolayısıyla, onlara inandırıcı bir güç aşılama için kas sistemlerini, eylemler ve tepkilerin fiziksel ağını bulmak gerekir. Dövüşmeyi temel alan sporlar, bireylerin arasındaki eylemler ve tepkiler oyununun temel koşullarını sağlar. Dövüş sporları ilişkilerin doğal jimnastığıdır.

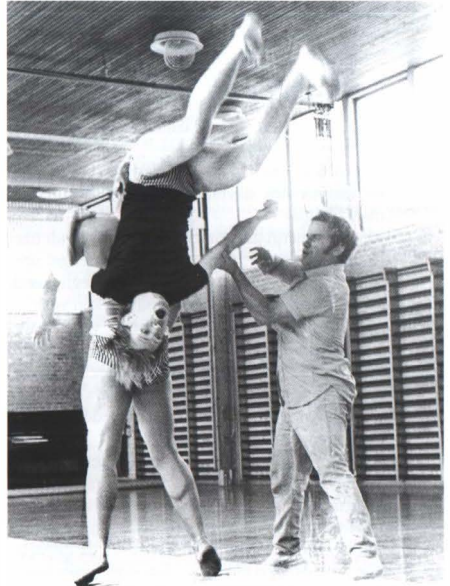
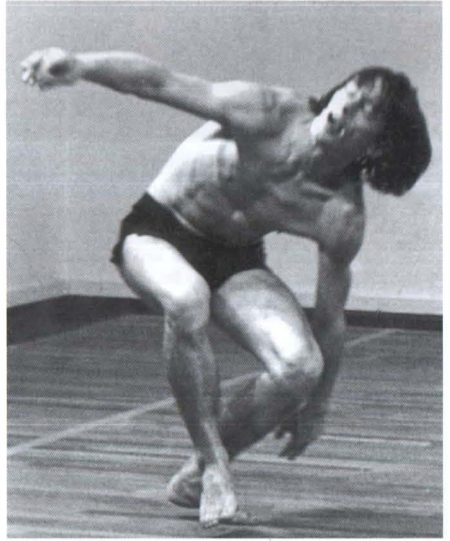
Dövüşmeyi temel alan sporlar fiziksel diyalogun jimnastığını oluştururlar. Saldırının, hilenin, savuşturmanın ve karşı hamlenin dinamikleri eylem-tepki mantığını öğretir, ve bu mantığı yapıtısız değil gerçek koşullara oturur. Bu bağlamda boks, bir güç alıştırması olarak değil, fiziksel diyalogun temel bir düzeyi olarak değer kazanır.

Bu, oyuncu eğitiminde Avrupa ve Asya geleneklerinin dövüş sanatlarına verdikleri önemi açıklar. Eskrim, bütün Avrupa tiyatro okullarının programlarında bulunurdu. Bunun gerekçesi genellikle, oyuncuların yorumlanması beklenen, klasik repertuar oyunlarının düello sahnelerine dayandırırdı: örneğin Romeo ve Juliet, Hamlet ve Cyrano. Bu gerekçelerin arkasında, eskrimin fiziksel diyalogun temelini şekillendirdiğine dair üstü kapalı bir farkındalık yatar.

Oyuncuların eğitimine zaman zaman dahil edilen akrobasi bile, görünüşe karşın bir dövüş çeşidi sayılabilir. Alistırmanın zorluğu ve göreceli tehlikesi oyuncuları birer akrobata dönüştürmeyi amaçlamaz. Onlara kararlı, her an hazır bir şekilde ve zemini ya da desteği sürekli olarak darbe vurabilecek bir rakibe dönüştüren, böylelikle en ufak dikkat eksikliğini cezalandıran bir itiş ve karşı-itiş sırasına uygun olarak tepki vermeyi öğretir. Bu anlamda, akrobasi de bir ilişki jimnastığıdır. Ağırlığı, dengeyi ve cansız nesneleri, canlı bir eylemler ve tepkiler diyalogunun kritik ortaklarına dönüştürür.

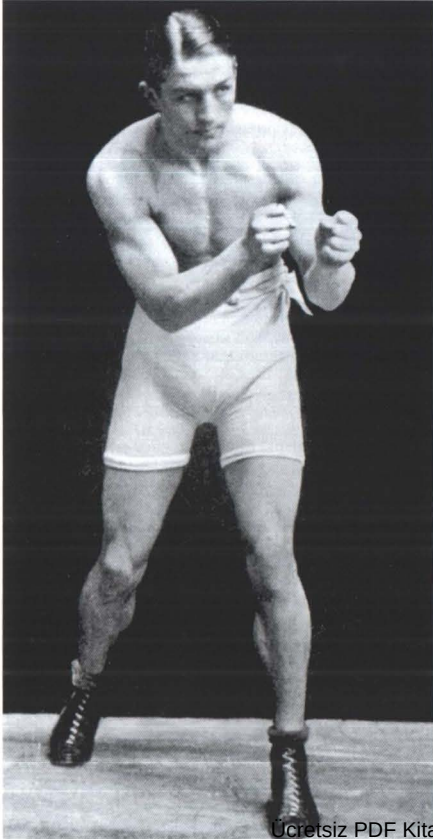
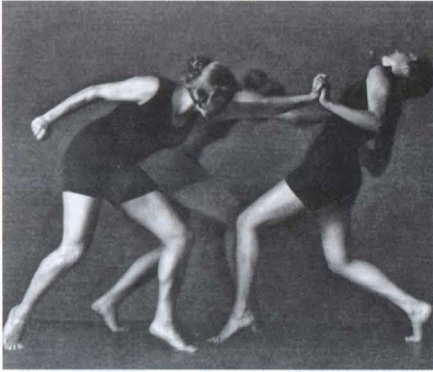
Dans olarak spor

Reformcuların okul programı –Jacques-Dalcroze, Meyerhold, Copeau ya da Dullin– yarattıkları alıştırma programları yanı sıra jimnastik, atletizm, eskrim, tenis, boks ve disk atma gibi belli bazı sporları da içermişti.



4. (Üstte) Ryszard Cieślak (1937-1990): Grotowski'nin plastik alıştırmaları (1970).

5. (Altta) İtalyan palyaço Romano Colombaioni akrobasi öğretirken (1970).



6. (sol üstte) Hellaerau'daki Jaques-Dalcroze Enstitüsü'nde ağıştırma.

7. (solda) 1920 dünya orta sıklet şampiyonu olan George Carpentier (1894-1975) 1908 ve 1925 yılları arasında Avrupa'nın en büyük boksçusuydu. Etienne Decroux ona olan hayranlığını, kendisine adadığı şu sözlerle dile getirmişti: 'Kuvvet ve zarafet, güç ve incelik, parlaklık ve düşünce; risk almaya hazır olmak ve gülümsemek. Bedensel mimimize ilham veren bir imge olduğunu hayal bile etmiş olamazdık'. Boks, Avrupa tiyatrosu reformcularını en büyüleyen spordur. Aktörleri ve aktrisleri biyo-mekanik ağıştırmaları artık uygulamadıklarında bile, Meyerhold'un okulundaki eğitimin bir parçasıydı. Eisenstein boksı inceledi ve Jack London'ın kısa bir öyküsünden yola çıkan Meksikalı (1922) yapıtının dönüm noktası bir boks maçı oldu. "İnsan dövüş makineleri" olarak tanımladığı boks şampiyonları üzerine birkaç şiir yazmanın yanı sıra Brecht Alman boksçu Samson Körner'in yaşamöyküsünü yazdı. Bkz. Franco Ruffini: *Teatro e box. L'atleta del cuore nella scena del novecento* (Tiyatro ve boks. 20. yüzyıl sahnesinin merkezindeki atlet). Il Mulino, Bologna, 1994.

8-9. (üstte) Rudolf Bode'nin jimnastik ağıştırması (1922). Jaques-Dalcroze'un öğrencisi olan Alman Rudolf Bode (1881-1970) 'dışavurumcu jimnastik' yöntemini geliştirdi. İnsan bedeni bir organizma olarak ele alınıyor ve her hareket bedenin tümünü ilgilendiriyordu. 'Doğal bir hareket, bedenin bütünüdür hareketidir'. Bode'nin temel kuramsal noktaları bütünlük ilkesi (her bir hareket her zaman beden bütününe etkililer) ile ağırlık merkezi ilkesiydi (bedenin hangi parçasının hareketi olursa olsun, bir hareket her zaman ağırlık merkezinden yola çıkar). Eisenstein 'dışavurumcu jimnastik'ten haberdardı ve 1922'de oyun yazarı S.M. Tretyakov ile birlikte Bode'nin kitabı *Ausdruckgymnastik*'i (Dışavurumcu jimnastik) yorumlayan bir deneyim yazdı. Bode'nin yöntemi gelişimsel



10-12. (Solda) Rudolf Bode'nin alıştırımları (1922); (ortada) Meyerhold'un biyo-mekanik alıştırması (1922); (sağda) sopalarla dövüşmek: Odin Teatret'de alıştırımlar (1968).

Teniste, eskrimde ve boksda atlet, bacakları aralanmış olarak, tetikte olmaya yönelik bir duruşa sahiptir. Tepki vermeye hazırdır, bir sonraki adımda ne olacağını öngöremez: ileri, geri veya yana doğru hareket gerekebilir. Zaman zaman eylemi başlatır, zaman zaman dış bir uyarana uyum sağlayarak tepki verir. Bazen tamamen hareketsiz, dikkatli ve tetiktedir, bütün gerilimini hoşalmaya; savunmaya, saldırıya veya savuşturmaya atılmaya hazırdır (bir rakibe karşı darbe hamlesi yapmak veya bir topu kortun diğer tarafına indirmek için keskinlik, güç ve fiziksel zekâ gerekir). Beden ağırlığı, çeşitli dürtülerin akımı ile canlanır, küçük zıplamalar, yavaşça kayan veya ok gibi fırlayan adımlar ile durmaksızın bir bacadan diğerine geçer, 'staccato', 'pizzicato', 'legato' (öğrencilerin Hellerau'da öğrendikleri 'yürüyüşün süslemeleri'). Bu, beden ağırlığının bir bacadan diğerine sürekli ve düzensiz olarak yaylanması prensibi-ne dayanan bir dansır. Tenis, eskrim ve boks, eylemdeki enerjinin, kesin ve işlevsel halesidir. Bu sporlar –ve başka hiçbir spor değil– reformcuların ayrıcalık tanıdıkları sporlardı, çünkü biirmeyen bir sat'lar akışını, gerçek eylemi var-sayan somut uyarılara verilen yanıtları temel alıyorlardı.

Ote yandan, disk atmada atlet kendi etrafında döner, ardından, dengesini özenle kontrol ederek ve geçilmemesi gereken bir çizginin sınırları içinde kalarak diski fırlatır. Aynı prensip, birçok dans alıştırmasında bulunabildiği gibi, Decroux'da da bulunur: çabuk hızlanışları, hedefledikleri yönü içeren dinamik bir hareketsizlikte donan bir eylemler dizisi.

İzleyicilerle fiziksel diyalog

Oyuncular ile seyirciler arasındaki ilişki, Coleridge'in "inançsızlığın askıya alınması" adını verdiği şeye dayanır. Bir sanırlar ağına yaslanan izleyicinin

mesi için sağlam bir zemine, yani fiziksel bir tutarlılığa oturtmak gerekir.

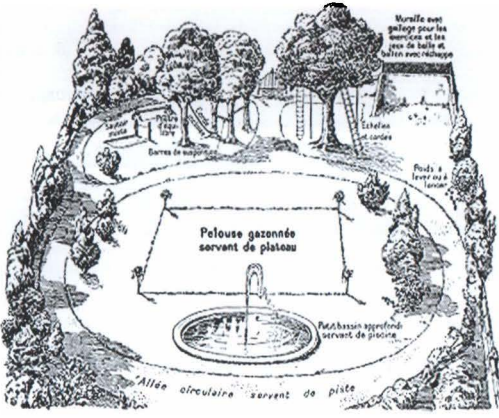
Bu fiziksel tutarlılık "kinestetik" olarak dile getirilebilir, yani izleyicilerin, görünüşteki eylemsizliklerine rağmen, sahne üzerindeki hareketlerin karşılıklarını kendi bedenlerinde algılamalarını sağlayan duyu.

Bu durumda cla, spor, jimnastik ve akrobasi, gösterim zanaatı için yararlı referans noktaları oluştururlar. Oyuncuyu izleyiciye bağlayan altı kas yapılarından birine işaret ederler.

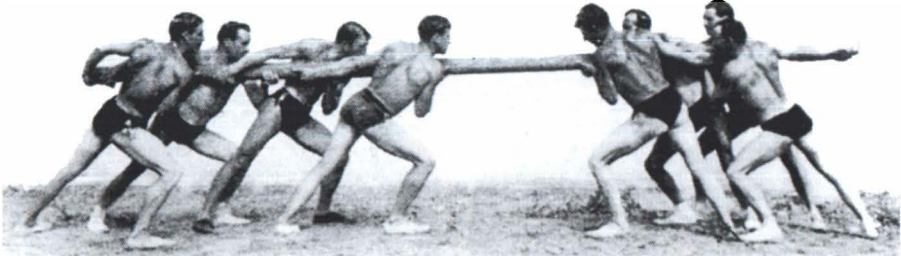
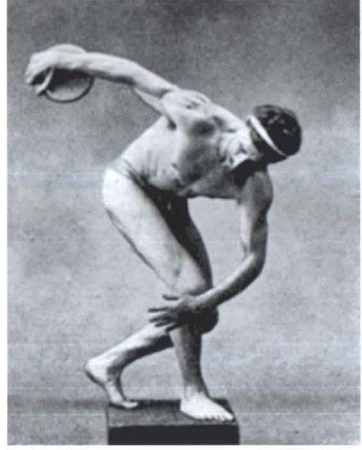
Atletik ve akrobatik ustalık, izleyicinin dikkatini kinestetik nitelikteki temel bir ilişkiyle tutar: bir eylemler ve tepkiler ağı, herhangi bir anlamlandırmayı dışlayan bir çeşit fiziksel diyalog. Sadece fiziksel çekim üzerine kurulan sirk ve akrobasi gösterimleri, entelektüel, estetik ve yazınsal güçlerine karşın gelişmiş tiyatral gösterimlerde eksik olan bu temel düzeydeki güce erişirler. Bundan dolayı sirk sanatçıları ve şarlatanlar, fütüristler başta olmak üzere, 20. yüzyıl tiyatro reformcuları ile avangardına bir örnek oldular. En derin trajedileri ve en ince şiirseliği, akrobatların ve atletlerin fizikselliklerine dayanan gösterimlerin canlılığı ve elektrik enerjisiyle bir araya getiren bir tiyatronun hayalini kurabildiler. Artaud bir "yürek atleti"nin hayalini kurdu. Bu, karakterler arasındaki diyalogların ve karşılaşmaların, bir boks maçındaki eylemlerin çıplak ve canlı gerekliliğine sahip oldukları bir tiyatrodaki gerçekleşebildi.

Gerçek eylem

Bazı jimnastik ve spor yöntemleri sahne çalışması ile doğrudan ilişkilidir, çünkü izleyicinin kinestetik duyusuna etki eden ani tepki verme yetisini geliştirmeye yöneliktir. Bu yöntemler, zanaatın fiziksel ve dinamik temel



Exemple d'un petit jardin transformé, à peu de frais, en terrain de travail familial.



13. (sol üstte) George Hébert: aile spor alanına dönüştürülmüş bir bahçe. Bahçede çember şeklinde bir koşu alanı, bir yüzme havuzu, arka taraf- ta tırmanma veya üzerinde top sektirme amaçlı bir duvar, tırmanmak için ip ve merdivenler, yürümek veya sallanmak için yerden yüksek kirişler.

14-15. (sağ üstte ve altta) Herbert'in alıştırmaları: disk atma ve halat çekme oyunu.

lerine hakim olmayı öğretir, bireysel boyutta (enerjinin kullanımı), diyaloglar boyutunda (ortak oyuncularla ilişkiler) ve kamusal boyutta (izleyiciyle olan ilişki).

Oyuncunun eylemleri yapıntı niteliği taşıyan bir bağlamda yer alsalar da, özlerinde gerçek olmak zorundadırlar, boş birer hareket değil, gerçek tinsel-fiziksel eylemler olmalıdırlar. Sahne yaşamının temel düzeyinde, eylemlerin etkililiği, zihinsel ve fiziksel enerjiyi izleyicinin sinir sistemini etkileyebilecek ve dikkatini keskinleştirebilecek, algılanabilir bir harekete dönüştürebilen somut bir çalışmanın ürünü olmalarına bağlıdır. Oyuncu, eylem çabasının ve mantığının bir engele veya zor bir göreve uyarlanmasından oluşan jimnastik ilkelerinden yararlanabilir. Tiyatro reformcuları, Georges Hébert veya Rudolf Bode'nin (bkz. Çıraklık ve Eğitim), fiziksel eğitim yöntemlerini uygularken bunun farkındaydılar.

Georges Hébert (1875-1957), jimnastik alıştırma- larından ve donanımından kurtarıp, 'doğal' engelleri aşmak için gereken eylemlere uygun olarak geliştirdiği fiziksel eğitim yöntemine 'doğal jimnastik' adını verdi. Hébert'e göre, ideal stadyum bir bahçeydi. Bahçenin sınırlı alanın- da, içinde yüzmenin, sıçramanın ve tırmanmanın müm- kün olduğu geniş bir doğal ortam çeşitliliği yaratılabilirdi.

Bu, tıpkı bir tiyatro sahnesi gibi, kişinin taklit yap- masını değil, kendini gerçek eylemlerde deneyimlemesini amaçlayan bir alandı.

Hébert bir deniz subayıydı. Seyahatleri sırasında, sö- züm ona ilkel toplumlardan gelen kimselerin bedenleri- ni nasıl formda tuttuklarını gözlemlemiş, ve onların yön- temlerini kendi toplumundaki jimnastik alıştırma- larının yayayılıyla karşılaştırmıştı. Spor salonu gibi mekânlarda yapılan alıştırma- lar üzerine kurulan jim-

nastığın, kendilerinde birer estetik amaca dönüşme riskini taşıyan soyut ölçütlere uyduğunu fark etti. Kendi sınırlarını aşmayı ve enerjisi ve ekonomisi engelin doğası tarafından belirlenen bir eylemin uyumunu keşfetmeyi istedi.

Bu nedenlerden dolayı Hébert'injinmastiği, onu dansa ve Jacques-Dalcroze'un *eurythmi* tekniğine yeğleyen Jacques Copeau tarafından kendi oyuncularının eğitim temeli olarak seçilmişti. Meyerhold'un ve Decroux'nun biomekanik ve bedensel mim araştırmalarının çıkış noktasında buna benzer düşünceler vardı. Amaç, her zaman sahneye ait yapıntının içsel bir eğilimi olan kendini sahneliğe ya da taklide dönüştürme eğilimine karşı koymaktı. Bu, yapıntının etkisiz ve zararsız bir gösteriye alçalma riski, tiyatronun tahtakurusudur.

Meyerhold'un tiyatro bölünmesi

Tiyatro çalışmasında bir çeşit bölünme yaratmanın yolunu bulan, hem tiyatroyu icra eden, hem de izleyenler için potansiyel enerjileri serbest bırakan Meyerhold oldu. İlk adım, alçak gönüllü ve zanaatkâr bir buluş niteliği taşıyordu. Meyerhold, oyuncunun "plastik eylem"inin nasıl ve neden karakterin sözleriyle uyum içinde olmak zorunda olmadıklarını açıkladı. Gündelik yaşamda sözler ve hareketler arasında birbirlerini tamamlama ya da birbirinden bağımsızlık üzerine kurulu bir ilişki olduğuna gösterdi. Sözler, insan ilişkilerinde açık niyet belirtirler, her ne kadar bunlar içten, resmi veya sahte olsalar da. Fakat sözlerle eşlik eden hareketler, tavırlar, yakınlık, bakışlar ve sessizlikler ifade ettikleri ilişkileri sadece pekiştirmekle kalmazlar, aynı zamanda bu ilişkilerin hem duygusal açıdan, hem toplumsal açıdan gerçek doğalarını ele verirler. Meyerhold, oyuncunun bu iki davranış düzeyini bilinçli olarak nasıl biçimlendirebileceğini, kendi hareketlerini, sözleri resmetmek zorunda olmadan, onlarla yeni bir ilişki kuran bir mantığa uygun olarak tasarlayabileceğini gösterdi.

Bu, etkileriyle izleyicinin yüzeyde durmamasını, bireyin kendisinin ve toplumla ilişkilerinin çeşitli gerçekliklerindeki çoğul dinamikleri eşzamanlı olarak dikkate almasını sağlayan teknik bir yöntemdi. İki gösterim düzleminin –davranış düzlemi ve söylem düzlemi– arasındaki alan, izleyicilerin görüşüne derinlik vererek anlayışlarına keskinlik kattı.

Keskin görüşlülük arayışı hem izleyiciyi hem oyuncuyu ilgilendirir. Bu ne her ikisinin de aynı şekilde görüldüğü ve anlaşıldığı anlamına gelir, ne de her ikisinin tiyatral bir eylemi izlerken veya icra ederken aynı deneyimi deneyimledikleri anlamına gelir. Bir oyuncu kendi anlam arayışını ve araştırmasını kendi beden-bilincinin mikroevreni içinde ve onunla birlikte uygulayabilir. Ancak bu anlam, gösterimi izleyen seyircinin gerçekleştirdiği araştırma ve algıladığı anlam ile olan ilişkisi bakımından bağımsızdır. Aynı gösterim hem oyuncu hem de izleyici için gerçek bir antropolojik araştırmaya dönüşebilir, ama her ikisi için de mutlaka aynı keşif süreci değildir.

Meyerhold'un tiyatro uygulamasının odasında gerçekleştirdiği bölünme, dramaturjinin karmaşıklığı ile baş etmenin ön koşuludur. "Gösterim metni" olarak drama-turji, çeşitli örgütlenme düzlemlerinden oluşan bir organizmadır: Her düzlemin özerk bir yaşamı vardır ve bir müzik bastesindeki farklı enstrümanların çizgileri gibi diğer düzlemlerle etkileşim halinde dir.

Örgütlenmenin olaylar dizisi ve peripetia'lardan oluşan anlamlı düzlemi vardır – bunu en derinlemesine inceleyen, geleneksel metin odaklı tiyatrodur.

Bir başka örgütlenme düzlemi, izleyicinin duyularına yönlendirilen eylemler ve itkiler akışının dinamiğini düzenleyen organik dramaturjidir. Bu "dans eden tiyatro" düzlemi, eylemlere anlamdan değil de, izleyicinin duyularının uyanık tutma, uyarma ve ikna etme yetisinden kaynaklanan bir bütünlük verir, tıpkı işleme duyusunu değil de oyuncunun ve izleyicinin sinir sistemini hedef alan müzik gibi.

Son olarak, daha iyi bir deyimim eksikliğinde "değişik hallerin dramaturjisi" olarak adlandırdığım düzlem vardır. Bunu, hikâyenin anlamını temelinden değiştiren ve izleyicinin duyularını ve anlayışını beklenmedik bir boşluğa daldırarak beklentilerini yoğunlaştıran ve saptıran düğümlerin veya dramaturjik kısa devrelerin bütünü olarak tanımlayabiliriz. Meyerhold dramaturjik örgütlenmenin bu üçüncü düzleminin önemini, "grotesk" kavramını kullanarak ve yorumlayarak sürekli vurguladı. Onun öğrencisi olan Eisenstein grotesk'in ilkelerini film montajına uyguladı. Bunu yaparken ekstaz'dan söz etti, *ex-stasis* olarak, gerçekliğin sıradan boyutunun ötesine bir sıçrayış demek olan sözün anlamını kastediyordu.

Dramaturjik örgütlenmenin üç düzleminin yönetimin-den ve iç içe örülmesinden doğan yoğunluk tek amacı, izleyicinin algısına etki etmek değildir, aynı zamanda oyuncunun kendisi üzerindeki çalışması için de yararlıdır. Bu durumda, dramaturji bir gösterim değil, "alıştırma" denilen bir hareket dizisi üretir. Meyerhold'un biomekanik alıştırmaları gözlemleyenler için değil, yapanlar için düzenlenmiş tiyatral organizmalardır. Fiziksel eğitimden daha fazlasıdır, bir düşünce şeklinin bedenselleşmiş biçimleridir.

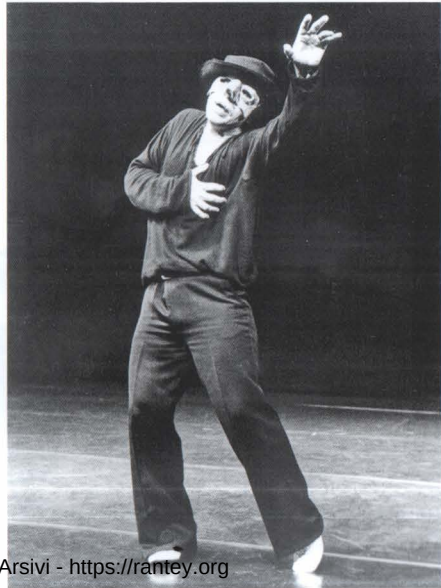
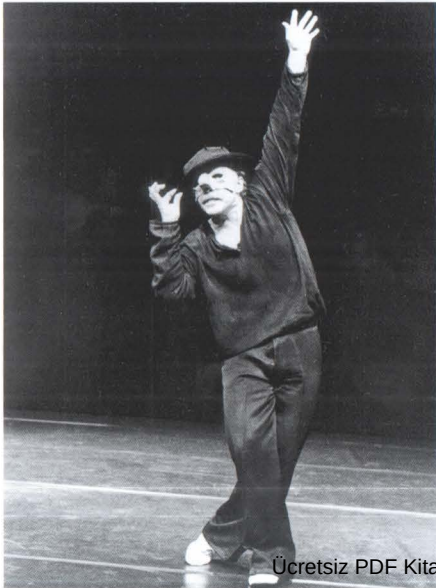
Tarih, Meyerhold'un düzenlediği ve oyuncularının uyguladığı birkaç biomekanik alıştırmayı içeren bir filmin parçalarını korumuştur. Bu belge bizlere, Meyerhold'un eylem içindeki düşüncesini kodlanmış bir dille aktarır. İnsan onu neredeyse canlı, yüzüze görebilecek gibidir. Meyerhold, oyuncunun "bir tasarıma keskinliğinde yaşamayı" bilmesi gerektiğini savunurdu. Bu belge bunu kendi gözlerimizle doğrulamamıza olanak tanır. Oyuncuların nasıl alıştırmaları sadece uygulamakla kalmayıp onların içinde yaşadıklarını açık şekilde görürüz. Her şey sanki tasarımı belirli bir bireyin organik doğasında hayat bulup canlanan bir kodmuş gibi gerçekleşir.

Organik nitelikli oyuncudan kaynaklanır, ama tasarımı Meyerhold'e aittir. Bu, bazı ayrıntıları bir yandan genişletirken, diğer yandan "normal" olarak eylemin art arda ge-



16-17. (yukarıda ve solda) Meyerhold'un stüdyosunda 1914'te yönettiği Sofokles'in *Antigone*'sinden bir sahne. Bu erken dönemde bile Meyerhold, izleyicinin sinir sistemini etkileyebilecek bir sahne dinamiğini yapılandırma çabası içinde hareket bölünmesine odaklanıyordu. Sofokles'in tragedyasından bu sahne net bir şekilde biyomekanik hareketi.

18-19. (alt solda ve alt sağda) Samuel Beckett'in *Godot*'yu Beklerken'inde Gennadi Boganov Lucky rolünü biyomekanik ilkeleri doğrultusunda yorumladı (Kopenhag ISTA, 1996).





len aşamalarına ait başka ayrıntılarla birleştiren, karşı-ıtkiler ve karşıtlıklar aracılığıyla yaşayan bir düşüncenin izidir. Bu düşünce, peripetia'ları ongorülebilir bir davranış çizgisi karşısında bir dizi çelme gibi yararır. Peripetia yalnızca hikâyenin gelişimini ilgilendirmmez, fiziksel davranışa, dinamik tasarıma, denge ve çelişen gerilimlerin dansına dönüşür. Her alışırma sadece birkaç saniye sürer, ama bu süre tiyatronun bir keşif olarak tanımını ve gerçekleştirilmesini özetlemeye, ve görünür olan suretin arkasında gizlenen iskeleti açığa çıkarmaya yeter

Biomekanik alıştırmalar eğitim şablonları değil, düşüncelerin hareketini gösteren duysal metaforlardır. Düşünceleri eğitirler "Yaşam" dediğimiz şeyin, anlatım öncesi varlık ve sahne varlığından anlama ve dramaturjiye, sosyal ve politik düzleme, kendini nasıl farklı örgütlenme düzlemlerinde ortaya koyduğunu ayrıştıran eylemlerdir. Meyerhold'u tarihi bir tiyatrodan yaratıcı ve ileri görüşlü bir kahin olarak gösterirler. Meyerhold ne mekânların ve zamanların renklerini betimler, ne de kendini tarihi olayların yorumuna adan, bakışını henüz gelecek ve olacak olanın uzak köklerine daldırır.

Alıştırmaların "tasarımı" bize Meyerhold'u herhangi bir fotoğraf ya da portreden çok daha iyi aktırır.

(Eugenio Barba, *Grandfathers and Orphans* [Büyükbabalar ve Yetimler])

20-25. 'Tre-tre', Roberta Carreri ve Julia Varley'in geliştirdiği bir alıştırmalar serisi (Montemor ISTA'da gösterilmiştir, 1998). 'Tre-tre' serisi, her eylemin ve duruşun biçimini ve dürtülerini, Sat'larını eşzamanlı hale getiren çeşitli aşamalarından geçen iki veya daha fazla oyuncu tarafından uygulanır. Bu alıştırmalar zinciri 'geçişler'in kesintiye uğrattığı dinamik bir hareketlilik üzerine kuruludur. 'Tre-tre'nin bir başka özelliği ise duruşların merkezci ve iç patlamalı tavrıdır. Odin Teatret'in usta oyuncularından otuz yıllık eğitimden sonra icat edilen bu alıştırmalar, mekâna yayılan hayatı bir taşkınlığın değil, enerji yayan gergin bir durgunluğun

Aıştırma: Organik ve dinamik bir dramaturji modeli

Bir aıştırma, organik ya da dinamik bir dramaturji modeli olarak ele alınabilir. Dramaturji bir bağlantılı olaylar dizisidir. Dramaturji tekniği, çalışmanın her eylemine bir peripetia noktası kazandırmaktan ibarettir. Peripetia derken bir yön ve gerilim değişikliğinden söz ediyoruz. Dramaturji sadece dramatik edebiyat, sözcükler ya da olay örgüsüne ilişkin değildir

İzleyiciyi sinirsel, duygusal ve duygusal düzeyde etkileyen ritimlerin ve hareketliliğin düzenlemesini yöneten organik ya da dinamik bir dramaturji de vardır. 20. yüzyıl boyunca yaratılan ve uygulanan aşırtmalar –Stanislavski ve Meyerhold'den Grotowski'ye, Yaşayan Tiyatro'ya, Açık Tiyatro ya da Odin Tiyatro'suna– sahne varlığının ilkelerini bedenselleştirmenin etkin bir yoludur. Bu ilkeler bir oyuncuyu beden-bilincinin bütünüyle düşünmeye ya da hareket etmeye iter, ve bir gösterimde oyuncunun organik dramaturjisinin gelişimine temel oluştururlar.

Dramaturji bir düşünme yoludur. Bu cisimleşmiş düşüncenin kendini açığa çıkarması, eşzamanlı eylem dizilerini düzenleyen bir teknik aracılığıyla gerçekleşir; bir hareket dizisiyle. Hareket dizisi aşama aşama bağlantıları ve ilişkileri kurar, açığa çıkarır ve birbiri içine örer. Bu, bir parçalar çokluğunu, çeşitli ayrıntıların ve bileşenlerin artık ayrı birer birim olarak ayımsanmadığı bölünmez bir organizmaya dönüştüren süreçtir. Bir egzersizi uygulamak, hiçbir şey anlatmayan yapısal bir biçime hayat aşılamak anlamına gelir. Çırak, her aşamanın kesin biçimini, farklı ayrıntılarının sırasını ve eşzamanlılığını, ve yön ve yoğunluktaki kesin değişiklikleri öğrenir. Yineleme sayesinde çırac, sürekli değişen bir ritim ve akış özelliği taşıyan organik bir bütünlüğü yeniden yaratır



B biçim, ritm ve akış

B biçim, ritm ve akış, gösteriminin eylemine ilişkin üç farklı perspektifin adıdır. Düzenlemenin değişik teknik ilkelerine ya da açılımlarına işaret etmezler. Aynı gerçekliğin üç yüzünü tanımlarlar. Bu ayrımın araştırma amacı için kullanışlı bir yapıyı olduğunu unutmaksızın bunları ge- çici ve işlevsel olarak birbirinden ayırt edebiliriz.

Doğaçlama ya da sabitlenmiş bir hareket dizisini, bir alıştırmalar dizisini ya da bir dansı şöyle ele alabiliriz:

- a) Montaj sonucu ortaya çıkan, mekân ve zaman içinde yer alan bir biçim, bir tasarım;
- b) Tempoların, vurguların, hızın ve çeşitli enerji renklerinin ve nüanslarının ölçülü düzeni ve sı- ralı değişimi;
- c) Enerjinin organik akışına yol veren bir nehir kıyısı.

Nihai sonuç eylemin akışını, ritmini ve biçimini ayırt etmeyi imkânsız kılar. Aynı şekilde, fiziksel eylemi zihin- sel eylemden, bedeni sestten, söz niyetten, gösteriminin ifade öncesi düzlemini anlamsal etkililiğinden ve oyun- cunun dramaturjisini bir diğer oyuncununkinden ya da yönetmeninkinden ayırt etmek de imkânsızdır.

Örtük bilgi

Bedensel eğitimin her türü belli eylem şablonlarını ve planlarını güçlendirme eğilimi gösterir. Bu şablonlar ve planlar, onları nasıl uygulayacağımızı düşünmek zorunda kalmadan hareket etmemizi sağlarlar. Sanki kafayı hiç işe karıştırmadan düşünen, bedeninin kendisi, bir el, bir ayak, omurgadır. Aynen böyle, örneğin, her hareketin anlaşıl- ması, öğrenilmesi ve ezberlenmesi gereken bir dönemden sonra, araba kullanmayı öğreniriz. Sonunda her bir işle- mi akla getirmek zorunda olmadan, beklenmedik bir şey olduğunda uygun biçimde ve anında tepki vererek araba kullanırız, ve aynı anda müzik dinleyebilir, bir yaya ile konuşabilir, ya da bir düşünceye dalabiliriz.

Uygun biçimde ve anında tepki verme becerisi, ezber- lenmiş bir eylemler şablonunu izleyerek otomatik olarak tepki vermek anlamına gelmez. Kesin kurallarıyla özüm- senmiş olan bir davranışa uyarak yepyeni ve öngörülemez bir şablonu hayal etmeyi bilmekten ve nereye gideceğinin henüz farkına varmazken onu uygulayabilmekten oluşur.

Oyuncunun zanaatini öğrenmek, Stanislavski ve Copeau'nun sözlerini kullanırsak, sahne üzerinde "ikin- ci bir doğa"ya dönüşen düşünce ve davranış biçimlerini, becerilerini ve yetilerini özümsemek anlamına gelir. Egi- timli oyuncu için sahne davranış, gündelik davranış ka- dar kendiliğindenleşir. Bu yeniden işlenmiş bir kendili- ğindenliğin sonucudur. Bu "yeniden işlenmiş kendiliğin- denliğin" amacı, eylemleri seyircinin duyulan üzerinde organik ve etkili olacak kararlılıkta uygulama becerisidir.

Yeniden işlenmiş kendiliğindenlik sadece doğal dav- ranışı betimleyen sınırsız, özgür ve kolay bir biçim degil- dir. Gündelik davranışımızı yönetir ve yönlendirir.

gandisi dünyasında dinamik bir karşılığını kuran bir sü- recin sonucudur: bu, farkında olarak bildiğimiz ile bildi- ğimizin farkında olmadan bildiğimiz arasındaki dengedir, örtük bilgimizdir.

Ya da, Michael Polanyi'nin terminolojisine göre bu, "odaklanmış bilgi" ile "örtük bilgi" arasındaki ilişkidir.

(Eugenio Barba, *Tacit Knowledge: Heritage and Waste*
(Örtük Bilgi: Miras ve Zıyan))

ANLATIM ÖNCESİ

Kişi olarak dansçının fiziksel ağırlığı, fiziksel güçlerce denetlenen etten kemikten bir bedeni vardır. Dansçı, bedeninin içinde ve dışında olanları, ayrıca duygular, dilekler ve amaçları duyumsal olarak yaşar. Bununla birlikte sanatsal bir enstrüman olarak –en azından izleyicisi için– görünürdeki varlığından ibarettir. Özellikleriyle hareketlerini hesin olarak tanımlayan, görünüşü ile yaptıklarıdır. Göze kanatlı bir yusufluk hafifliğinde görünüyorsa, terazideki seksen kilosu hiç yokmuş gibidir. Çabaları ancak duruş ve hareketle kısıtlanmıştır. Bir tablodaki figürden daha çok ya da daha az ruha sahip değildir.

– Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception* (Sanat ve Görsel Algılama)

Bütünlük ile örgütlenme düzeyleri

Romalılar "Etrusk disiplini" denince ne anlıyordu? Romalılar, Etrusk disiplini ya da bilimini, sıradışı ve harika olgular ve tanrısal ıradenin cennetten gönderilmiş belirirlerini yorumlayan doktrinler sistemi olarak algıladı. Aynı zamanda bu disiplin, olumsuz bir alametin karanlık etkisini kovabilen kefaret törenleriyle de bağlantılıydı.

Doğa olaylarının yorumlanması, bunların fiziksel dinamiklerinin de gözlenmesi anlamına geliyordu, ama bu, Etrusklerin doğa olgularının usçu bir bilimini geliştirmelerine yol açmadı. Seneca *Doğal Sorular*'ında bizlere Etrusk disiplini üzerine sahip olduğumuz en kapsamlı bilgiyi verirken bu gizemci yaklaşıma Aristoteles zamanından bu yana bilime egemen olan her tür üsçülüğe aykırı olduğu için karşı çıkar

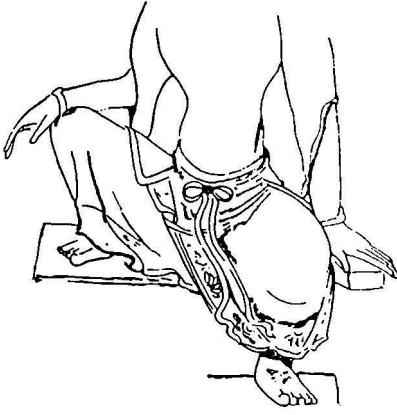
Seneca şöyle yazar: "Romalılar ve Etruskler arasında şu fark vardır: biz, şimşegin bulutların çarpışması sonucu oluştuğuna inanırız. Onlar ise bulutların şimşek yaratmak üzere bir araya geldiğine inanır. Onlar her şeyi yüce bir gerekçe bulur. Bu yüzden olayların oldukları için bir anlam taşıdığına değil, bir anlam yüzünden olduklarına inanırlar.



1. Avusturya İmparatoriçesi Maria Theresa. Bilinmeyen bir ressamın 18. yüzyıl tablosu (Prag'daki Başpiskoposluk Sarayı). Asa ile taci fark etmeden önce bile figürün tavrı ile gözlerdeki bakış, bunun kraliyetten bir kişilik olduğunun açık belirtisidir. Yazar Henry James, gizem ve ikircikli anlamların önde geldiği bir anlatı tekniği arayışında not defterine kraliyetten kişilerin varlığını tanıma üzerine kurulu bir öykünün olaylar örgüsü için şu sözleri kaydetmişti: Venedik'te bir ressam (Pasolini), İmparatoriçe Frederica'nın (Krşaliçe Victoria'nın kızı Almanya İmparatoriçesi Victoria) resmini yaptıktan sonra demişti ki: "Oturmayı, poz vermeyi, sadece imparatoriçeler biliyor. Otmurmaye ve bakılmaya alışkanlıkları var, onların resmini yapmak başkalarından üç kat daha kolay." Bu düşüncesi süsleyen bir başka küçük "model" öyküsü de şöyle: Bir ressamı bir gün ücretli model olarak bir kadın gelir. Yoksuldu, iş açısından kusura duzdu ve pek gizemlidir. Ressam, nasıl olup da bu kadar iyi olduğunu merak eder. Sonunda onun tahtından uzaklaştırılmış bir prenses olduğunu, yaşamını kazanmak zorunda kalacak ölüde yoksulluğa indirgenmiş olduğunu öğrenir. (Henry James, *Defterler*)

Aynı konuda Stanislavski aktörlerine şöyle demişti: "Metni kullanmadan, mizansen olmadan, her sahnenin sadece içeriğini bilerek her şeyi fiziksel eylem çizgisi uyarınca oynarsanız, rolünüz en azından yüzde otuz beş hazır demektir. İlk önce fiziksel eylemlerinizin mantık düzenini kuralımsınız. Ressam, resmine ne tür incelik getirirse getirsin, modelin pozu fizik yasalarını ihlal ederse, pozda hakikat yoksa, diyelim oturan bir figürün betimlenişini gerçekten otmuruyorsa, hiçbir şey onu inandırıcı kılamaz. Bu yüzden ressam, resminde en incelikli ve karmaşık ruhsal durumları canlandırmayı düşünmeden önce bizim modelin gerçekten oturduğuna, ayakta durduğuna ya da yatışına inanacağımız biçimde modelini oturtmalı, ayakta durdurmalı ya da yatırmalı.

Bir rolün fiziksel eylemler çizgisi de oyunculuk sanatında aynı anlamı taşır. Ressam gibi oyuncu da karakteri oturtmalı, ayakta durdurmalı ya da yatırmalı. Ancak bu bizler için daha karmaşık, çünkü bizler kendimizi hem ressam hem model olarak sunuyoruz. Bulmamız gereken, durağan bir poz değil, bir kişinin çok çeşitli durumlardaki organik eylemleri. Bunlar bulunana dek, aktör hakikati fiziksel davranışlarıyla destekleyene dek, başka bir şey düşünmeyiz" (O. Toporkov, *Stanislavski Provası*)



3. Kuan Yin, Merhamet tanrıçası. Çin tanrıları arasında en sevilenlerden biri olan bu Hint kökenli Budist tanrı çoğu kez Hristiyanların Meryem Ana'sına benzetilir. Kuan Yin'in bu versiyonunun (Qing Hanedanı'ndan bir porselen, 1644-1911) oturmuş biçimi onun Budist kökeninden başka soyluluğunu da ortaya koyuyor. Ayakları iki ayrı düzeyde oturan bir figürün betimlenmesi, Budist sanatın sadece üstün, soylu ya da tanrısal karakterlere özgü bir sanat olduğunu göstermektedir.

2. Budist yontu sanatında maharajalihsana, yani "kralın rahat duruşu" denilen geleneksel duruş. Özelliği, ayakların iki değişik düzeyde bulunması. Klasik dönemin Hint sanatında ve hâlâ günümüzde özellikle tiyatro ve dansa tüm eylemler ile duygular büyük bir jestler (mudra ile hasta) ve pozların belirlendiği, ancak uzman ve arif olanların anladığı alışık bir dil, basit bir gerekçeyle, Buda'yı iyi tanımlanmış ve evrensel olarak tanınan bir jestler dizisiyle göstermek için kullanılmaktaydı. Bu kodlanmış jestler, inanların anlatı, yontu ya da resimsel sahnelerde Buda'nın yaşam ve öğretisini doğrudan izlemelerine olanak veriyordu.



4. Tolstoy'un *Işe Yaramaz İvan ile İki Kardeşi* başlıklı öyküsünden alınan oyunun bir provası sırasında Vahtangov, oyuncularına yaramaz bir çocuğun nasıl oynanacağını gösteriyor (B. Zakhava'nın çizimi, 1919). Vahtangov, bacağına bükülmüş duruşu, karakterin enerjisini sahne izleyicinin ilgisini anında yakalayabilecek biçimde canlı kılmak üzere kullanıyor. Çalışmanın bu aşamasında Vahtangov karakterin psikolojisi üzerinde değil de aktörün sahne varlığı yaratacak eylemlerinin niteliği üzerinde çalışıyor. Bu, tiyatro antropolojisinin anlatım - <https://www.kayit.org> örgütlenme düzeyidir.

Birçok izleyici, oyuncunun doğasının anlatım yeteneğine bağlı olduğuna, anlatım yeteneğinin de oyuncunun niyetinden kaynaklandığına inanır. Bu izleyiciler Etrüsklerin bulutlarının şimşek yaratmak üzere bir araya geldiklerine inandıkları gibi oyuncuların kendilerini anlatmak için oynadıklarına inanır. Oysa gerçekte, kodlanmış tiyatro geleneklerinde olduğu gibi tam aksi olur, gösterim sanatçıları bedenlerini belli biçim ve gerilimlere göre yögürurlar; izleyicide şimşek çakıran, bu biçim ve gerilimlerdir. Kendisinde bir kıpırtı bulunmayan oyuncunun yine de seyirciyi kıpırdatabilmesi paradoksu buradan çıkar.

Oyuncunun biçim ve gerilimlerinin bu düzeyini nasıl adlandırabiliriz?

Bir organizmanın kendi bütünlüğü içindeki canlılığına bakınca anatomi, biyoloji ve fizyolojiden bildiğimiz kadarıyla bu organizmanın birçok değişik düzeyde örgütlendiğini görürüz. Tıpkı hücrel bir örgütlenme düzeyi ile organlara ve insan bedenini oluşturan çeşitli sistemlere (sinir, dolaşım, vb.) ait bir örgütlenme düzeyi olduğu gibi, oyuncunun gösterim bütünlüğünün de birbirinden ayrılan örgütlenme düzeylerinden oluştuğunu söyleyebiliriz.

Tiyatro antropolojisi, tüm oyuncular için aynı olan temel bir örgütlenme düzeyi olduğunu kabul eder ve bunu *anlatım öncesi* olarak adlandırır

Anlatım öncesi kavramı, oyuncuların isteklerini, duygularını, oynadıkları karakterle özdeşleşmelerini ya da özdeşleşmemelerini, kısacası ruhsal tekniği dikkate almadığı için saçma ve ayrı görünebilir. Aslına bakılırsa ruhsal teknik, profesyonel oyuncu eğitime ve bu konuyla ilgili dans ve tiyatro araştırmalarına son iki yüzyıl boyunca egemen olmuştur.

Ruhsal teknik, oyuncuyu anlatım isteğine yöneltir, ancak bu anlatım isteği oyuncunun ne yapması gerektiğini belirlemez. Oyuncunun anlatımı, kendi eylemlerine ve fiziksel varlığını nasıl kullandığına bağlıdır – hatta neredeyse onlara karşındır. Eylem ve eylemin nasıl yapıldığı, oyuncunun ne anlatacağını belirler.

"Sonuç mantığı"na göre izleyici, duygular, düşünceler ve eylemler anlatan bir oyuncu izler, yani izleyici bir istek ile bir anlam bildirgesi izler. Bu anlatım, izleyiciye bütünlüğü içinde sunulur. Böylece izleyiciler oyuncuların ne anlattıklarıyla nasıl anlatıldıklarını özdeş görmeye yönlendirilir.

Oyuncunun yaptığı işi kuşkusuz bu mantıkla çözümlemek mümkündür. Ancak bu, genelleme içeren bir değerlendirmeye yol açar. Böyle bir değerlendirme ise işin teknik açıdan nasıl yapıldığı üzerine bir fikir vermez.

Bir şeyin nasıl yapıldığının anlaşılması için, aslında bir teknik değil, bir



5. Kültürden soyutlama tekniğine örnek olarak prens kostümüyle Kamboçyalı dansçı.

uğu" ile bütünen bir mantığa bağlıdır. Bu da "işlem mantığı"dır. "İşlem mantığı"na göre oyuncunun anlatımını oluşturan örgütlenme düzeyleri tek tek ayıştırılıp üzerlerinde çalışılabilir.

Sahne de oyuncunun enerjisini canlı tutan, yani oyuncunun izleyici tarafından hemen fark edilen bir varlık olmasını sağlayan, anlatım öncesi düzeydir. Tiyatro antropolojisinin araştırma alanı budur.

Anlatım öncesinin oluşturduğu altyapı, anlatım düzeyi içinde, izleyicinin algıladığı bütünlük içinde yer alır. Bununla birlikte oyuncu, bu düzeyi çalışma süreci sırasında ayrı tutarak, bu aşamada temel amaç anlam değil de enerji, varlık ve eylemlerinin bios'uymuş gibi, anlatım ön-



Anlatım öncesi düzey böyle ele alındığında işlevsel bir düzey olur. Artık anlatımdan ayrılamaz. Artık amacı oyuncunun sahne bios'unu güçlendirmek olan pragmatik bir kategori, bir uygulamadır.

Tiyatro antropolojisi, anlatım öncesi düzeyin çeşitli oyun tekniklerinin kökeninde bulunduğunu ve burada geleneksel kültürden bağımsız olarak kültürler ötesi bir "fizyoloji" olduğunu varsayar. Anlatım öncesi düzey gerçekte sahne varlığı ile oyuncunun yaşamının sağlanması için ilkeler kullanır. Bu ilkelerin sonuçları kodlanmış gösteri türlerinde daha belirgin görünür, çünkü bedene biçim veren teknik, sonuçtan ya da anlamdan bağımsız olarak kodlanmıştır.

Tiyatro antropolojisi böylece oyuncu dansçılarının tekniklerini kültürler aşırı düzeyde karşı karşıya getirir ve kıyaslar. Sahne davranışlarının incelenmesiyle anlatım öncesine egemen olan belirli ilkelerin başta sanıldığından daha ortak ve evrensel olduğunu ortaya çıkarır.

Kültür oluşturma ve kültürden soyutlanma tekniği

"Kendi bağlamında daha etkili olabilmek için tarihsel, biyografik kimliğini oluşturmak için oyuncu, birtakım biçimler, tavırlar, davranışlar, yöntemler, göz boyama, çarpıtma ve dış görünüşlerden yararlanır... ki bunlara 'teknik' deriz. Bu, her oyuncunun özelliğidir ve her gelenekte bulunur. Kültürlerin ötesine (Doğu, Batı, Kuzey, Güney), türlerin de ötesine (klasik bale, modern dans, opera, operet, müzikal, sözlü tiyatro, dans tiyatrosu, klasik tiyatro, modern tiyatro) gidecek olursak öğrencinin izleyici karşısında nasıl etkili olacağını öğrendiği o ilk güne geri döneriz. Burada iki başlangıç noktası, iki yol buluruz. İlkinde oyuncular, kendilerine doğal gelen davranış, doğdukları günden başlayarak içinde yetistikleri kültürel ve toplumsal ortamdan özümstediklerini, geliştirdikleri "doğallıklarını" kullanır. Antropologlar, herhangi bir verili kültürün gündelik yaşamının edilgin duyumsal-motor özümsemeye

6-7. (üstte) İtalyan tiyatro oyuncusu Ruggero Ruggeri (1871-1953), D'Annunzio'dan Iorio'nun Kızı'nda (1904) Aliği rolünde kültür oluşturma tekniğine örnek oluyor. (altta) Pina Bausch'un Karanlıkta İki Sigara (1985) gösteriminden bir sahne. Klasik balenin pek kesin kültürden soyutlama tekniğinde eğitilmiş dansçıların, kendilerini bu teknikten kurtarmaya çalışarak kültür oluşturma tekniği anteyonun nasıl dönüştüklerini gözlemek ilginç.

sürecini "kültür oluşturma" (*inculturation*) diye tanımlarlar. Birçoğunun kendi kültürünün yaşam ölçütlerine ve davranışlarına organik uyum sağlayışı, "doğallığa" koşullanması, yavaş ve organik bir değişim içinde olur. Bu, aynı zamanda büyümüdür.

Stanislavski, bu geliştirilmiş doğallık yoluna ya da kültür oluşturma tekniğine yöntem açısından en çok katkıda bulunan kişidir. Bu teknik, oyuncuda kültürü oluşturulan doğallığı canlandıran ve genişleten bir zihinsel süreç içerir. "Tılsımlı eğer" ile zihinsel kodlandırma yoluyla oyuncular, gündelik davranışlarını, alışukları benliklerini değiştirir ve canlandıracakları oyun kişisini gerçekleştirirler Aynı zamanda Brecht'in yabancılaştırma tekniği ile toplumsal jest'inin de amacı budur Burada söz konusu olan, çalışma süreci boyunca kendi doğal ve gündelik davranışlarını sosyal doku ve alt metinler içeren gündelikliği sahne davranışlarına dönüştüren oyuncudur.

Kültür oluşturma türlerini kullanan oyunculuk tekniği, kültürlerarası niteliktedir. Meksika'da ücre bir dağdaki yerel halk tarafından oynanan Oxatalan "köylü" tiyatrosu, kültür oluşturma üzerine kurulu bir teknik uygulamadır. Oyuncuları çiftçi, işçi ve öğrenciler olan Kalküta'nın dış semtlerinden birindeki "Yaşayan Khardaha" Tiyatrosu'nda aynı teknik kullanılır. Avrupa, Amerika, Asya ve Avustralya'da kültür oluşturma teknikleriyle gerçekleştirilen oyunculuk öğretileri vardır.

Aynı zamanda tüm kültürlerde oyunculuğa başka bir yol da gözlenebilir Gündelik yaşamdan ayrı birtakım beden tekniklerinin kullanılmasıdır bu. Modern ve klasik bale dansçıları, mim sanatçıları ile geleneksel Doğu tiyatrosu oyuncuları, "doğallıklarını" yadsıyarak başka sahne davranışları benimsemişler. Bir "kültürden soyutlanma" sürecinden geçerek gündelikten farklı duruş, yürüyüş, bakış ve oturma biçimleri yaratırlar.

Kültürden soyutlanma tekniği, oyuncunun davranışlarını yapaylaştırır (ya da çoğu kez dengi gibi üsluplaştırır). Ancak başka bir enerji niteliği de ortaya çıkarır. Bu başka nitelikteki enerjiye hepimiz klasik Hint ya da Japon oyuncusunu, modern bir dansçıyı ya da mim sanatçısını izlerken tanık olmuşuzdur. Bu oyuncular, "doğallıklarını" değişime uğratarak klasik balede olduğu gibi hafifliğe ya da modern balede olduğu gibi güce dönüştürebildikleri ölçüde büyüleyicidir. Kültürden soyutlanma tekniği bildik (doğal) görünümün, duygular için taze ve şaşırtıcı bir biçimde yeniden yaratılmak üzere çarpıtılmasıdır.



8-9. Saleno ISTA'dan (1987) örneklemeler: iki oyuncu kültürden soyutlama tekniği ile doğaçlama yapıyor. Odin Tiyatrosu oyuncusu Roberta Carreri ile Balili dansçı I Made Bandem önde, (üstte) Iben Nagel Rasmussen ile (altta) Ni Putu Ary Widhiasthi sesli doğaçlama yapıyor.

"Kültürden soyutlanmış" oyuncu, öyle bir nitelik ve enerjik bir dalga yayar ki bu, alışkı ya da geleneğe göre dans ya da tiyatroya dönüşmeye hazır canlı bir varoluştur. Ama kültürden soyutlanma yolu, gündelik davranışın zengin tonlarda çeşitlenmesine, dilin ses etkinliğinin, beden hareketlerinin, yüz ifadelerinin, hareketlerin akışına, "dans eden



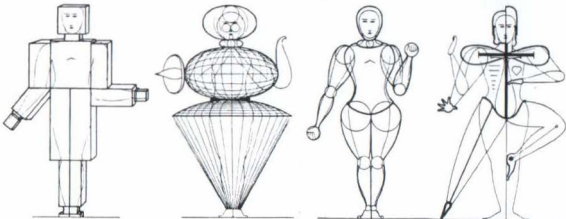
10-11. (üstte) Çinli dansçılar; boyanmış terrakota (Kuzey Hanedanı İ.S. 368-581) (Taipei Müzesi).

14. (altta) Genleşmiş beden: Krişna'nın pek çok görünümünden biri olan Vişvarupadarşanam (Hindistan, Rajasthan'dan bir resim, 19. yüzyıl başlangıcı).



12-13. (üstte solda) Etrüsk dansçısı, İ.Ö. 5. yüzyıldan bronz şamdan parçası (Karlsruhe Müzesi); (üstte sağda) Etrüsk dansçısı, bronz şamdan altı (British Museum, Londra).





tiyatro"ya yaşam kaynağı olan ani ritm ve yoğunluk değişimlerine yol açar. Gerek kültür oluşturma yolu olsun, gerekse kültürden soyutlanma yolu olsun, her ikisi de anlatım öncesi düzeyi harekete geçirir. Betimlemeye hazırlık aşamasındaki sahne varlığı ortaya çıkar.

Bunun dışında kültürden soyutlanmış oyuncularla olan klasik Doğu tiyatrosu ile kültür oluşturmuş oyuncularla olan Batı tiyatrosu arasındaki anlatım farklılıklarını fazlaca vurgulamak yerisizdir. Bu iki tiyatro zaten anlatım öncesi düzeyde birdir.

(Eugenio Barba, *The Third Bank of the River* [Nehrin Üçüncü Kıyısı])

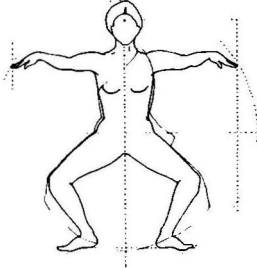
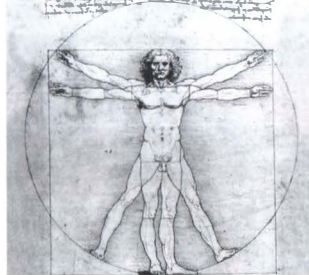
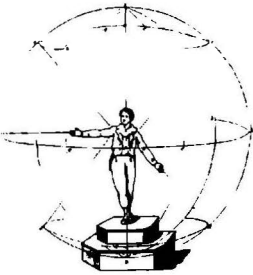
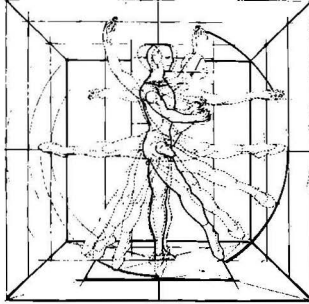
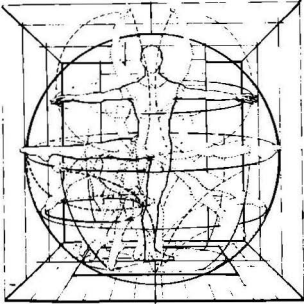
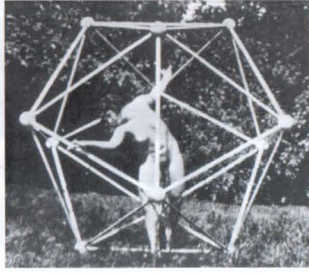
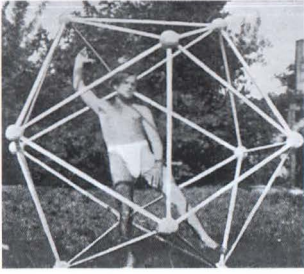
Doğu'da ve Batı'da kodlama

Oyuncuya anlatım öncesi nitelikli beden sağlayabilecek bir kodlama arayışı hem Doğu'da hem de Batı'da vardır. Batı'da oyuncularla dansçı, oyuncu, şarkıcı diye ayrıran geleneksel bir sınıflandırma olduğu için bu arayış, birkaç seyrek ve düzensiz örnekten başka bir sonuç vermemiştir (Önceden belirtti-

15-18. (üst sıra ile ikinci sıra) Johan Jacob Engel'in *Ideen zu einer Mimik*'inden (Mimik üzerine Düşünceler) (Berlin, 1785-86) ile Antonio Morrocchesi'nin *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*'inden (Gösterim ve Tiyatro Sanatı üzerine Dersler) çizimler (Floransa, 1832). Bu iki yapıt 19. yüzyılın tiyatro kültürüne egemen olan iki eğilimi betimler. Bir yandan aktörün ruhsal durumlar üzerinden kodlanması, ki bunu öneren, Lessing estetiğinin savunucusu bir kuramcı olan yazar ve yönetmen Engel'dir (1741-1838), öte yandan İtalyan aktör Morrocchesi'nin (1768-1838) yürüttüğü ve kendi sanatına bilimsel değer katan kişisel araştırmalar.

(3. sıra soldan sağa) Engel'in yapıtında rahat duruş (bkz. Resim 13) ile yeniden harekete geçme. Kaynak, Henry Siddons'un *Practical Illustrations of Rhetorical Gesture and Action* (Söylemci Jest ve Eylemlerin Uygulamalı Görüntülenmesi) (Londra, 1907). Ünlü İngiliz oyuncu Sarah Siddons'un en büyük oğlu olup kendisi de oyuncu olan Henry Siddons, Engel'in çalışmasının bir bölümünü İngilizceye çevirip uyarlamış ve resimleri İngiliz biçim ve beğenisi göre yeniden çizmiştir.

(altta) Bauhaus tiyatro yenilikçilerinden en önde gelenlerden Oscar Schlemmer'e göre (1888-1943) insan bedeninin tiyatral dönüşümü için geometri yasaları.



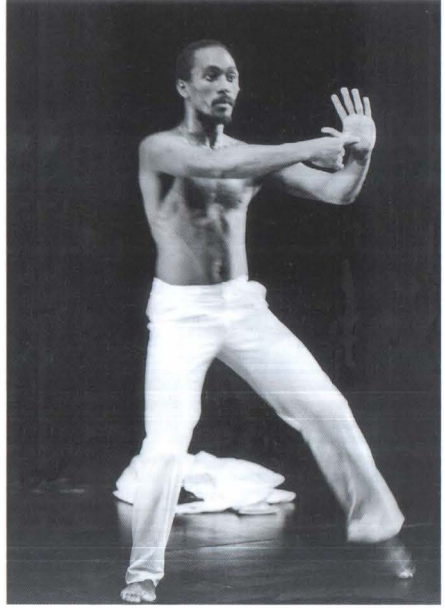
gimiz gibi klasik bale ile pantomim gibi biçimler kuraldışıdır.) Doğu tiyatrosunda ustanın be-
tümlediği yaşayan bir geleneğin sürekliliği nedeniyle taklit sürecine dayanan kodlama, kesintisiz aktarılır. Bu, dolaysız tiyatro öğreniminin tüm biçimlerinde ortak özellik olan mesleğe katılım sürecine dayanır. Bununla birlikte çeşitli tiyatro kültürlerinin her birinin tarihçesini bir kenara bırakacak olursak, oyuncunun sahnedeki temel tutumlarını açıklayan davranış kuralları arasında şaşırtıcı benzerlikler buluruz. Sözgelimi Paris Konservatuarı çıkışlı tüm oyuncuların 19. yüzyıl sonunda bazı temel kurallara uyduğunu biliyoruz. Eller her zaman bel çizgisinin üstünde tutulmalıdır, işaret ederken de eller göz düzeyinin üstünde olmalıdır. Kathakali oyuncularını ile Bali dansçıları da aynı ilkeleri uygular. Eller ve kollar asla bedene bitişik durmayıp her zaman bel çizgisinin üstünde tutulmalıdır. Gösterme hareketi birçok başka jest gibi göz düzeyinin üstünde yapılmalıdır ki, büyük ve kolay görünür olsun.

Batı'da geleneğin bozulması, gerçekçilik ve doğalcılık arayışları, eylemin fiziksel yerine ruh-

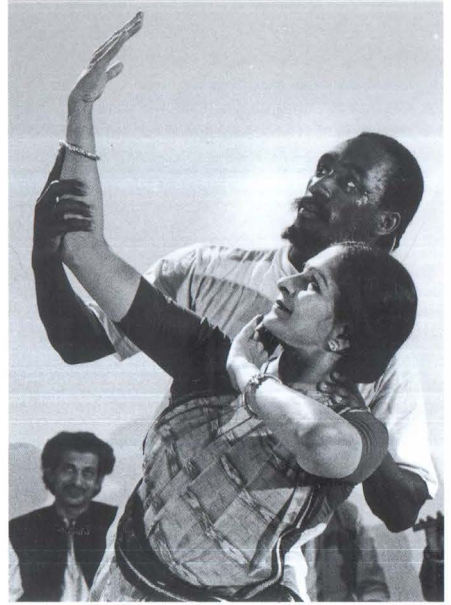
19-26. (üstte) Rudolf von Laban'ın bir dansçının uzam içindeki eylemlerini ölçmek için kullandığı icosaedron (yirmi eşit yüzü olan somut bir figür). Von Laban'ın (1879-1938) bulduğu dans notasyonu günümüze dek kodlanmış hareketi grafik biçimde saptama yönündeki tek çabadır. (Bkz. Resim 32) (İkinci sıra) Dans tarihçisi ve kuramcısı Lincoln Kirstein'in (1952) Carlus Dyer tarafından gerçekleştirilen iki klasik bale hareketinin uzamsal grafik çizimleri.

(Üçüncü sıra, sol) Gilbert Austin'in Chironomia'sından (Londra, 1806) bir jestin uzamsal çözümlemesi.

(Üçüncü sıra, sağ) Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) bir çiziminde insan bedeninin oran diyagramı, Louvre Müzesi (Paris). (alt sıra) Temel bir Odissi dans duruşu asana'nın uzamsal çözümlemesi.



27-29. gençleşmiş beden (sol üstte) 1995'te Umeia İSTA'dan Tom Leabhart (Decroux'nun pantomim geleneği, ABD) ile 1 Made Djimal (Bali); (sağ üstte) Augusto Omolu (Orixas dansı, Brezilya); (altta) 2004'te Sevil İSTA'da katılımcılarla birlikte Akira Matsui.

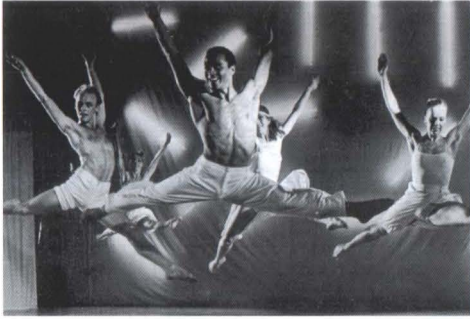


sal temele dayandırılması, yavaş yavaş oyuncu davranışını belirleyen bir kurallar mirasını yok etmiştir. Bu gibi kuralların Commedia dell'Arte'nin doruk çağında Avrupa tiyatrosunda kesinlikle var olduğunu biliyoruz. Ama bu miras yitip gitmiştir, çünkü doğrudan tiyatro eğitimi ne Doğu'da ne de Batı'da yazıya dökülmüştür. Avrupa tiyatrosunda beden hareketlerini belirli biçimlere oturma yönü bazı çabalar görülmüş ve anlatımsal güdlenme dışında toplu figüratif resimde beden oranısı için kurallar konduğu gibi (bkz. Resim 19-25) hareket yasaları bulunmaya çalışılmıştır. Ancak bu denemelerin sahipleri *a priori* (ön) kodlamadan ya da nesnel sınıflandırma ölçütlerinden yoksun oldukları için çoğunlukla yapılarını açıklamaya ve haklı çıkarmaya, yani baskıcı ve saplantılı bir biçimde bilimsel hale getirmeye kalkışmışlardır. Bu çabaları gösterenlerin çoğunlukla tiyatro uygulaması ile pek az ilgili kimseler olduğunu bildiğimizden, bunların nasıl olup da fiziksel bedenden yola çıksalar bile oyuncunun anlam gücünü ruhsal ölçütlere bağlama eğiliminde olduklarını anlamamız güç değildir.

30. (Sol üstte) Genleşmiş beden: İtalyan ressam Giuseppe Maria Mitelli'den (1634-1718) bir baskıda Arlekin.

31. (Sağ üstte) Sanjukta Panigrahi ile Augusto Omolu 1994'te Hols-tebro İSTA'da.

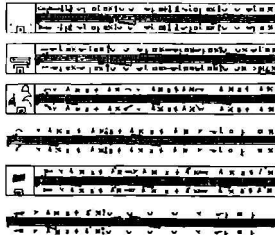
32. (sağ altta) Yapıntı beden: No oyunu Hagaromo'da aktör Moto-masa Kanze.



33. (solda) Kopenhag Nytt Dansk Dansteater'ından bir gösterim sahnesi. Bale olarak bilinen ve önceden belirlenmiş hareketlere dayalı ilke ve tekniklerle düzenlenen klasik dans, Batı'daki tek kodlanmış gösterim biçimidir. İlk hareketleri ve kuraları Domenico da Piacenza, Antonio Cornazzano, Guglielmo Ebreo gibi 15. yüzyıl İtalyan kuramcılarının çalışmalarından ortaya çıkmış olmakla birlikte klasik dansın kodlanması Paris'te 1661'de kurulan Academie Royale de la Danse tarafından gerçekleştirilmiştir. Burası aynı zamanda dans okullarında ve akademilerde hâlâ kullanılan terminolojiyi yaratmıştı. Bununla birlikte şunu da belirtmek gerekir ki (bkz. Nostalji) 16. yüzyıl sonu ile 17. yüzyıl başlarında modern Batı tiyatrosunun başlangıcında dansçının sanatı henüz oyuncunun sanatından ayrılmamıştı. Bunu pek çok örnekle izleyebiliriz. Öncelikli bir örnek Moliere'dir. Hem oyun yazarı hem de oyuncu olup besteci Giovanbattista Lulli ile birlikte ürettikleri pek çok tanınmış komik bale yapıtının yazarı ve oyuncusudur. 34. (sağda) Bir Wayang Wong sahnesi (sözcük anlamı: insanlarla oyun). Java dans tiyatrosu 18. yüzyılın ikinci yarısında Yogyakarta sultanının sarayında başlayıp Mahabharata, Ramayana ve Panji destanlarının kahramanlarının yaptıklarını anlatır. Wayang Wong oldukça yeni bir biçim olmasına karşın oyuncularının esin kaynağı olarak kadim bir sistem olan Wayang Kuli gölge tiyatrosundaki suretlerin hareket kodlarına göre hareket ve dans ettikleri söylenir.



L. GAVOTTE DE THELEUR.



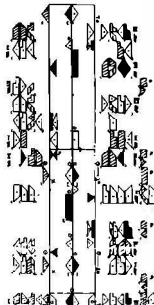
Dört değişik dans notasyon sistemi:

35. *İyi Dans Etme Sanatı ve Öğretisi*'nden ilk sayfa. Bu küçük el kitabı büyük olasılıkla Batı'da dans üzerine ilk kitap olup Paris'te 15. yüzyıl sonlarında Michel Toulouze tarafından basılmıştır. Aşağıdaki müzikal pentagram üzerinde bestenin başlığı, ritmi ve dans adlarını gösteren belirli alfabe harfleri görünür.

36. Vestris'ten Theleur sistemine göre (1833) Gavotte. Bu, soyut simgeler kullanan ilk sistemlerden biridir.

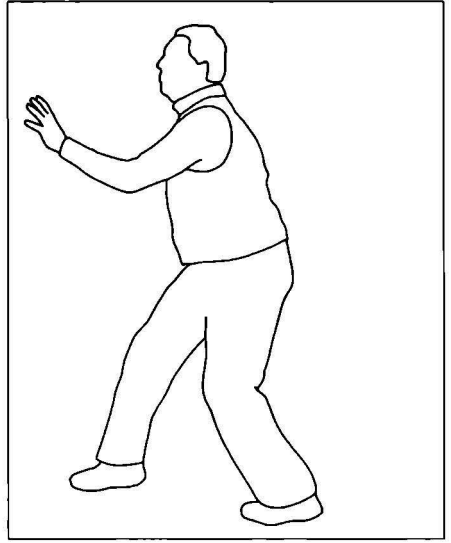
37. Bir müzik notasının Nijinski tarafından çizilmesi (1912) koreografik notasyonu: Debussy'den Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası.

38. Rudolf van Laban'ın yarattığı (Labanotasyon) sistemi: lavalı Wayang Wong'da güçlü, şiddetli ve gururlu erkek kişilerde kullanılan bir hareket olan Bapang'da eller ve mendi lin hareketlerinin çizimi. Dansçının tüm hareketlerini müziği hiç hesaba katmadan soyut simgelere dönüştüren Laban'ın kayıt sisteminde bu durumda olduğu gibi ne olursa olsun herhangi bir kodlanmış hareketi ait olduğu gelenekten bağımsız biçimde simgeye dönüştürmek mümkündür.





39. Dövüş sanatlarından esinlenen temel bir duruş içindeki Thai Khon dansçısı.



40. 1981'de Volterra'daki ISTA'da bir gösteri sırasında Dario Fo.

Yapıntı beden

Batı tiyatrosu ya da en azından çağdaş Batı tiyatrosu, gündelik beden, oyun kişinin yapısından kaynaklanan bedeni ile özdeşleştirilmesi üzerine kuruludur. Tek var olan düzeylerin bunlar olduğu sanılır, ya da en azından sanılırdı. Buna karşın geleneksel Japon tiyatro biçimlerinin çoğunda oyuncuların gündelik bedeni ile oyun kişinin hayali bedeni arasında bir ara düzey algılanabilir. Basit bir örnek verelim. Bir No oyuncusu, gösterim sona erdiği için sahneden ayrılırken çok özel bir davranış sergiler. Çok ağır hareket eder. Çıkışı, gösterimin bütünü içinde yer almış gibidir. Artık karakterin içinde değildir, çünkü karakterin eylemi sona ermiştir. Ama kendi gündelik gerçekliği içinde de değildir. Bir ara durumdadır. Bir anlamda kendi yokluğunu oynamaktadır. Ancak bu yokluk gösterimdir, bu yüzden de varlık gösteren bir yokluktur. Böyle anlatıldığında bu teknik, paradoks görünümü kazanır. Oysa uygulandığında çok açıktır. Aynı durum Kabuki'de de ortaya çıkar. Oyuncu yavaşça yok olmamalıdır, kendini göstermeli ve yapıntı durumunda kalmalıdır. (...)

Daha uygun bir deyiimi henüz bulamadığım için bu olguya biraz da gelişigüzel bir şekilde yapıntı beden dedim. Dramatik yapıntıdan söz etmiyorum. Bir yapıntıyı oynayan bir beden değil, gündelik bedenin anlatım öncesi düzeyde bir tür dönüştürülmesini taklit eden, ken-

dini belli bir "yapıntı" alanına adanmış bir bedenden söz ediyorum.

(Morioka Watanabe, *Between Orient and Occident*
[Doğu ile Batı Arasında])

Doğu'da dövüş sanatları ve tiyatrallık

Gündelik-dışı beden tekniği yalnızca gösterim durumlarında değil, gündelik olmayan davranışların kullanıldığı başka durumlarda da vardır. Asya'nın her yerinde yaygın olarak uygulanan dövüş sanatları, gündelik yaşamın kanıksanmış hareketlerini yıkarak bedende bambaşka nitelikte bir enerji yaratmak için somut fizyolojik süreçlerden yararlanır. Dövüş sanatları kültürden soyutlanma tekniğine dayanır, yani gündelik yaşamın doğallığını dikkate almayan bir davranış biçimine. Dövüş sanatlarının bu kültürden soyutlanma tekniğini kullanmaları, kodlanmış tiyatro biçimlerine esin kaynağı olur.

Bacaklar hafifçe bükülmüş, kollar gergin, atlamaya ve eyleme girmeye hazır ve kararlı bir beden tüm Asya dövüş sanatlarının temel duruşudur. Bu tavır, klasik bale'deki *plié* ile karşılaştırılabilir ve hem Batı hem de Doğu oyuncularının temel duruşlarında bulunur. Gündelikdışı teknik biçiminde, bir hayvanın saldırmaya ya da kendini savunmaya hazır halinin kodlanmasına benzetilebilir.



41. Savaşçı kaynaklı Bali dansı Baris'ten çeşitli duruşlar. 1930'larda Bali'de uzunca bir süre geçirmiş olan Meksikalı ressam Miguel Covarrubias'ın yaptığı çizimler.

Japon heykeltıraş Wakufuki (bu kitaptaki çizimlerin çoğundan o sorumludur), Dario Fo'nun mim duruşlarından birini gördüğünde karate'deki kedi ayakları üstünde durmak anlamına gelen *neko hashi daci* duruşunun başlangıcına çok benzediğini söyledi. Fotoğrafta bu İtalyan aktörün *The Story of a Tiger* (Bir Kaplanın Öyküsü) gösteriminden bir an gösterilmektedir.

Dövüş sanatları ile kişilik arasındaki ilişki üzerine araştırmalar yürütülmüş ve bedensel hareketlerin yinelenmesi yoluyla dövüş sanatları öğrenmenin, öğrenciyi, kendisini başka türlü algılamaya ve bedenini başka biçimlerde kullanmaya götürdüğü bulunmuştur. Dövüş sanatlarının bir amacı da hareketin her anında uyanık bir varoluşu öğrenmektir. Bu tür bir varoluş, izleyicinin gözünde kendini canlı kılan enerji niteliğini her gece yeni baştan yaratmak isteyen oyuncular için çok önemlidir. Belki de bu ortak amaç, farklı sonuçlara karşın dövüş sanatlarının Doğu tiyatrosu biçimlerinin pek çoğu üzerinde etkili oluşunu açıklar.

Tarihsel gelişmeler yüzünden dövüş sanatları genelde askeri değerini yitirmiştir. Bu miras büyük ölçüde değis-

tilererek kimi dövüş sanatları dansa dönüşmüştür. Dövüş sanatları alıştırma, çeşitli danslara ve başka tiyatro biçimlerine temel olmuştur.

Bali'de Baris dansı (Resim 37) vardır. Sözcüğün kökeninde çizgi, sıra, askeri eğitim anlamlarını buluruz. Bu, huzursuzluk zamanında yerel prenslerin kullandığı bir gönüllüler ordusunun adıdır. Buradan yedi değişik dans türemiştir. Bunlar da zaman içinde askeri özelliklerini yitirerek günümüzde hem kızlar hem oğlanların dans ettiği ve adına Baris denilen türe dönüşmüştür. Endonezyalıların ulusal savunma sanatı olan *Penjaj-Silat* (Malezya'da *Bersilat* denilir) kaplan hareketlerinden yola çıkarak *Pentjak* dansını doğurmuştur.

Çinli doktor Huo To (Resim 40) ne yapıyor? Bir dansa benzeyen çeşitli duruşları aslında geyik, kuş, kaplan, maymun ve ayıdan oluşan beş hayvanı animasyon bir dizi alıştırma yapıyor. Bugün bu hareketler Çin dövüş sanatının birçok okulunda bir dizi alıştırmanın temelini oluşturur. Hindistan'ın güneyinde Kathakali'de aynı hareketleri bulmak ilginçtir. Kathakali'de bir dövüş sanatından etkilenmiştir. Sanskritte askeri alıştırmaların ya-



42. (üstte) Kerala'nın (Hindistan) dövüş sanatı Kalaripayattu'nun iki oyuncusu arasında çomak dövüşü. Sağdaki dövüşçü becerisi sayesinde bir yandan çok sağlam bir duruşu korurken öteki yandan kendini tam olarak dövüş içine atmaya hazır olabiliyor.

43. (altta) 1986'da Holstebro'daki ISTA oturumunda Katsuko Azuma ile Kanho Azuma'yı kılıç (Katana) ile uzun (naginata) geleneksel silahlarının kullanımını gerektiren bir Nikon Buyo sahnesinde görüyoruz.

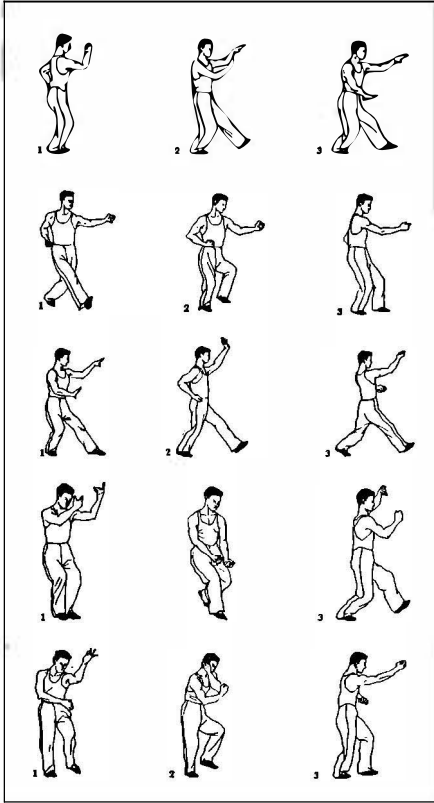
pıldığı yer anlamına gelen *khalori-ca* sözcüğünden *Kalaripayattu*, yani "eğitim yeri" türemiştir (Resim 38). Kathakali, *Kalaripayattu*'dan (her ikisi de aynı bölgede, Kerala'da uygulanmaktadır) sadece eğitim alıştırmaları ile mesajı almakla kalmayıp belli bazı duruşları aslan, fil, at, balık gibi tanımlayan terminolojiyi de almıştır. Hindistan'ın kuzeyinde Manipur eyaletinde *Takhousarol* ile *Mukna* (bugün popüler bir köy eğlencesi olan savunma biçimi) gibi başka dövüş sanatları, bölgenin geleneksel danslarını etkilemiştir. Bunların biçimi *Natya Shashtra* yapıtında anılan klasik Hint dansları ile Moğol dansları arasındadır.

Son olarak Çin ve Japonya'daki geleneksel tiyatroyu, Pekin Operası ile Kabuki örneğinde düşünecek olursak Asya'da dövüş sanatları ile gösterim arasında güçlü bir bağ bulunduğunu kavrarız. Düellolar, kavgalar hatta silahlı güçler arasında meydan savaşları, sadece oyuncu eğitiminin temelini oluşturmakla kalmaz, özgün biçimlerle karışık, en yüceltilmiş, en etkili güdüklik dışı tekniklerle sunulan gösterim öğelerini oluşturur.

Bati'da dövüş sanatları ve tiyatrallık

Eski çağlardan bu yana tiyatrallık ile savaş tekniklerine ilişkin sanatlar arasındaki bağlantı, özellikle de bu sanatların dansın gelişiminde oynadıkları rol bakımından Batı kültüründe belgelenmiştir.

Greklerde savaş komutanlarına "baş dansçı" denilirdi. Sokrat, en iyi dansçının aynı zamanda en iyi savaşçı olacağını ileri sürmüştü. Girit kökenli bir Grek dansı olan *pyrrhic*, Platon'un tanımına göre bir savaşın çeşitli aşamalarını betimledi. Yunanistan'da önceleri Sparta'da oynamaya başlayan bu dans daha sonra toplu dans olarak Atina'da, iki sıra dansçının karşı karşıya oynamasına dönüştü. *Pyrrhic* dansının en tanınmış oynanışlarından birinde *chorēutes*, yani dansçılar, bebek Zeus'u



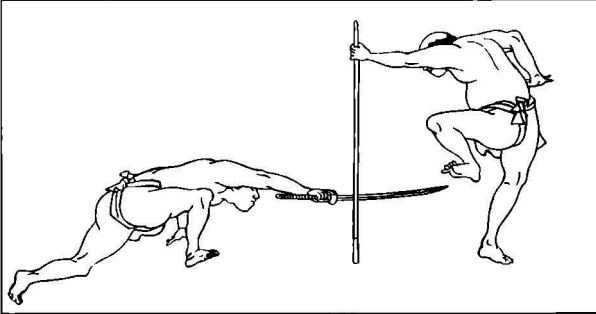
44. (üstte) Sahne üzeri varlık. Sevilla ISTA'da (2004) temel boğa güreşi duruşu gösteriliyor. García Lorca şöyle yazmıştı: Arena'da seyirciyi korkutan toreador, yaşamını tehlikeye atan herkesin başına geldiği gibi gülünç, boyutta takılıp kalır. Öte yandan duende'nin ısırıldığı toreador pitagor tarzı müzik dersi verirken seyirciyi sürekli olarak yüreğini boğanın boynuzlarına fırlatıldığını unutturur.

45. (solda) T'ai çi (sözcük anlamı, boksun doruğu) olarak bilinen Çin beden hareketleri Hsing-i'nin beş temel tekniği:

a. P'i ch'uan (bölme) bir baltayla bölüyormuşçasına kalkma ve inme;
b. Peng ch'uan (basıp sıkıştırma) aynı anda genişleme ve daralma;
c. Ts'uan ch'uan (ekme) akan eğrili akımlar; d. P'ao ch'uan (yürüme, yavaşlama) barut patlaması gibi ani alevler; e. Heng ch'uan (çaprazlama) Dairesel enerji (izgisile ileri doğru vuruşlar. Bu vuruşları ilkin sadece sol kolla sonra da sağ kolla yapılır, daha sonra kol hareketlerinin koordinasyonu sağlanır.

46. (altta) Son Han Hanedanı (İ.Ö.25-220) sırasında yaşayan Çinli hekim ve cerrah Hua To, beş hayvanın dövüş stratejisi üzerine kurulu bir dizi duruş halinde: soldan sağa geyik, kuş, kaplan, maymun ve ayı. Bu duruşlar günümüzde Çin'de çeşitli savaş sanatlarının çıkış noktaları olarak kullanılmaktadır.





Kronos Saturn'un saldırılarından korumayı taklit ediyordu.

Antik Roma'da savaş tanrısı Mars'in onuruna her yıl düzenlenen şenlikte Sali kasının silahlanmış rahipleri sokaklarda geçit töreni yapardı. Onderleri *præsul*'un komutu üzerine üç adımdan oluşan ve bir dizi dalga hareketine benzeyen danslarına başlayıp mızraklarıyla kalkanlarına vururlardı.

Halk gelenekleri uzmanlarına göre belirgin biçimde oymunmeye dayalı Ortaçağ Avrupa dansları, silahlı ve askeri dans kökenlidir. Belli durumlarda bu danslar, gerçek tiyatral gösterimlerin temelini oluşturur. İtalya'da sözcüğü kuzeyde ve güneyde sıkça rastlanan *la danza della spada* (kılıç dansı) Türkler ile Hristiyanlar arasındaki silahlı çatışmayı anlatan ve dansçıların aynı zamanda diyalog içinde konuştuğu halk gösterimlerine dönüşür.

İlk olarak 16. yüzyılda ortaya çıkan *la danza della spada*, *moresca* adını taşıyan ve tüm Avrupa'da var olan bir Ortaçağ dansından türemiştir (İspanya'da *morisca*, Fransa'da *mauresque*, İngiltere'de *morris dance*, Almanya'da *mohrentanz*). Hristiyanlar ile Magribiler (Araplar) arasındaki çatışmanın betimlenmesinden kaynaklanan bu dans aslında Batı ile Doğu, uygarlık ile barbarlık karşıtlığının simgesidir.

16. yüzyılda *moresca*, savaşçıl kökenlerinden uzaklaşarak, halk dansı özelliklerini yitirmemekle birlikte bir saray dansına dönüştü. Bazı durumlarda taklit yönü güçlü eylemlerinin dansçıları arasında di-

47-49. (en üstte) Japoncada Do-Jo denilen tipik bir açık hava eğitim alanıdır ("Do" yol, "Jo" yer demek; sözcük anlamıyla, "yolun öğrenildiği yer") değişik dövüş sanatları alıştırma alanı gösteren Batılı bir 19. yüzyıl gravürü. (ortada ve altta) İki 19. yüzyıl Japon baskısında Kabuki tiyatrosunda düello alıştırma ile gösterim içinde düello. Gösterimdeki düellonun değişik silahların, çelik kılıca karşı narin kâğıttan bir şemsiyenin kullanımıyla nasıl daha dramatikleştirildiğini izleyin. Buna karşılık oyuncuların bedenlerindeki gerilim yine aynı kılıyor.

yaloglarla bütünleşmesiyle tam dramatik gösterimlere yönelmiştir. Öteki durumlarda ise komedi ve trajedi oynanışında ara oyun olarak oynanmayı sürdürmüştür.

İtalya'da *la danza della spada*, Güney Fransa'da *bal du sabre*, Avrupa'nın her yerinde *moresca*'lar bizlere Doğu'da olduğu gibi Batı'da da saldırı ve savunma teknikleri ile oyuncunun gündelik-dışı sanatının kökenleri arasında sıkı bağlar olduğunu gösterir.

Beden mimarisi

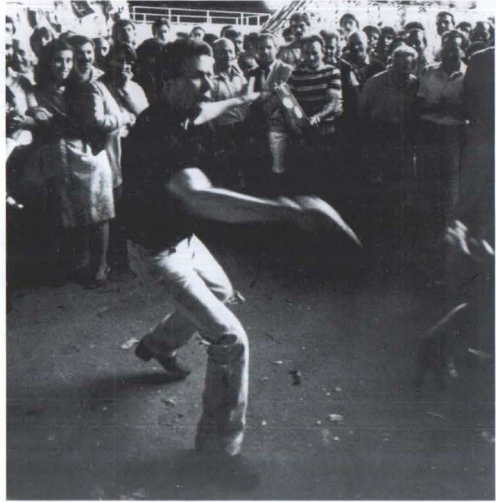
Kamae (Resim 56-58), No'dan Buyo dansına ve Kabuki'ye tüm geleneksel Japon tiyatrosu biçimlerinde temel duruştur. "Tavir" ya da "beden duruşu" anlamına gelir. Böylelikle tavir dendiğinde akla gelebileceklerin en mükemmel özeti, bedeninin temel mimarisi olur. Japoncada bu sözcüğü anlatan resim alfabeti harfleri (ideogram), başka bağlamlarda "yapı"yı, "kurma"yı anlatmak için kullanılır. Bu deyim aynı zamanda Japon dövüş sanatlarında doğru beden duruşunu belirtmek için kullanılır.

Doğu kültürlerinin tiyatro deyimleri arasında başka sanat biçimleriyle, resim, yontu, mimarlıkla bağlantılı çok sayıda deyim bulunur. Bunlara bir örnek, *sutradhara*, "kapı ipi" anlamına gelir, ama aynı zamanda bir tiyatro kumpanyasının başı için kullanılır. Sözcük, öncelikle "mimar" (ölçüm yapmak için ip ya da metre kullanan anlamında) demektir. Bir tiyatro yöneticisi de aslında hem mimardır hem de kuklaçının kuklanın iplerini tuttuğu gibi (kuklaciya da *sutradhara* denilir) oyunun iplerini elinde tutan yöneticidir. *Sutra* (ip ya da tel), bilimde anımsama metni anlamına da gelir. Bir tiyatro kumpanyasının yöneticisi aynı zamanda dram sanatının *sutra*sını elinde tutan kapı ipidir.

Bu çeşitli anlamları araştırırken Hint tiyatrosunun büyük hayranı Gordon Craig, yönetmenin imgesini hem bir gösterimin hem de üstün kukla oyuncunun mimarı olarak yakalamayı başarmıştı.

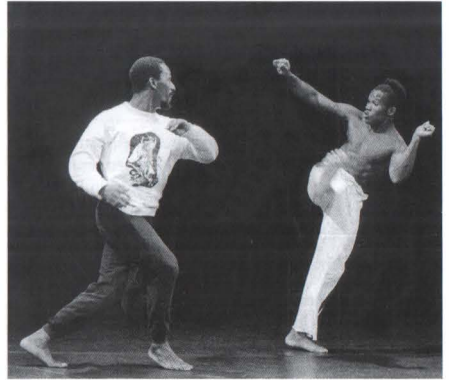
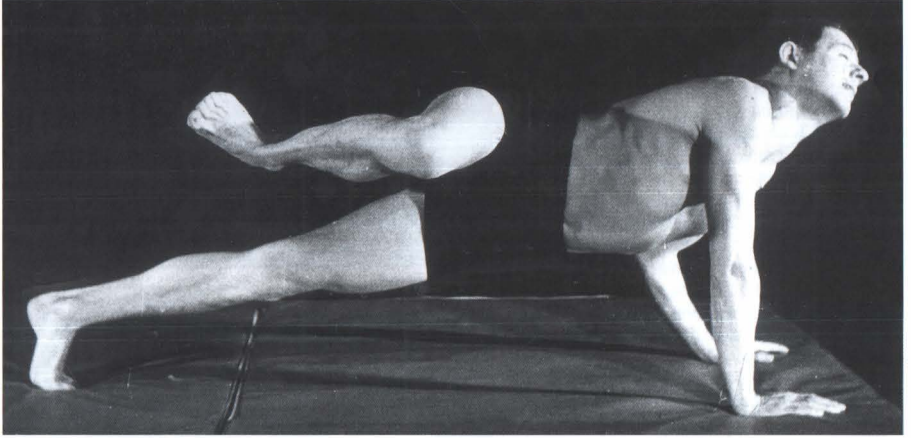
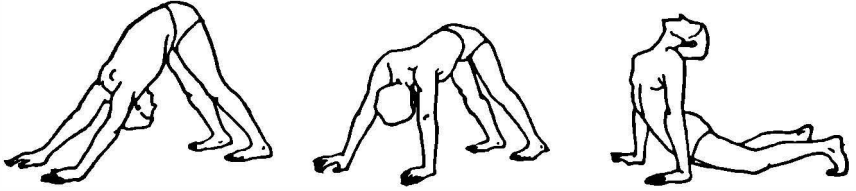
İzleyicinin ön yorumu

Oyuncunun anlatım öncesi durumu, izleyicinin izleyiş tarzının belirli bir durumunun karşılığıdır. Bu da anlık bir tür tepki gibi tüm kültürel yorumdan önce gelir. Bu durumu *ön yorum* olarak tanımlayabiliriz. Oyuncunun anlatım öncesinden önce gelen, anlatım isteğidir. İzleyicide de benzer biçimde izleme anındaki kültür, duygular ya da belli bir ruhsal durumdan bağımsız bir "psikolojik tepki" bulunur. İzleyici fizyolojisi üzerine araştırmalar henüz emeklenme aşamasında olmasına karşın gormenin doğası hatırı sayılır araştırma



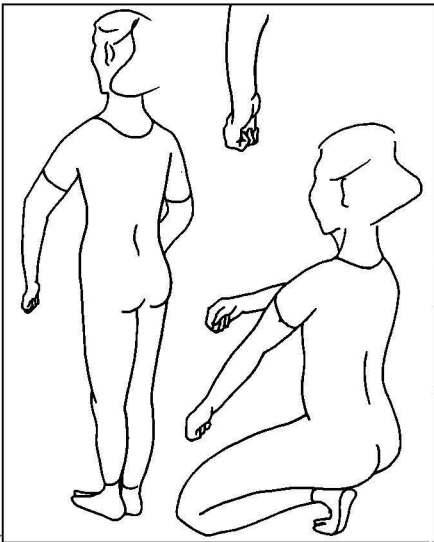
50. (üstte) Bir "eskrim dansı" yapan adam. Bu, sadece İtalya'da Lecce'de, Torrepaduli'deki San Rocco şenliğinde yapılır. Bu son derece eski bir düello dansı biçimi Güney Avrupa'nın tümünde bulunur ve çok kesin kodlanmış saptanmış jestlerle oynanır. Çoğu kez silahlarla (en çok bıçakla) yapılan bir düellodur. Burada bıçağın yerini el almıştır, avuç düz tutulmaktadır.

51. (altta) Grek pyrrhic (savaş) dansı. Poseidon diye bilinen bir ressamın y.ı.p tığı kupa üstündedir.



52-55. (en üstte) Danda (Sanskritte danda kol demektir) ya da kedi gibi gerinmek diye bilinen alıştırma. Hindistan ve Pakistan'ın dövüş sanatlarında kolların ve beden'in üst bölümlerinin gücünü geliştirmek için uygulanır. (ortada) Altmışların başlarında Jerzy Grotowski'nin Polonya'daki Tiyatro Laboratuvarı (o günlerde yeri Opole'deydi ve 13 Sıralı Tiyatro diye biliniyordu) bir dizi alıştırma geliştirdi. Fotoğrafta oyuncu Antoni Jaholowski'yi Tiyatro Laboratuvarı'nın geliştirdiği "kedi" denilen alıştırma sırasında görüyoruz.

(sol altta) Oyuncuyu süratle sıçramaya zorlayan çomaklı düello. Bu, Odin Tiyatrosu oyuncularının Pekin Operası'nın akrobasi alıştırmalarından esinlenerek geliştirdiği bir çalışma hareketiydi. Burada topluluk 1964'te yeni kurulmuşken Torgeir Wethal ile Iben Nagel Rasmussen adlı oyuncularını görüyoruz. (sağ altta) 1996'da Kopenhag İSTA'da Augusto Omolu ile Jairo de Purificação, bugün Brezilya'da sanatsal bir biçime dönüşmüş olan Brezilya'daki Afrikalı kölelerin dövüş dansı kapoe'ya'yı gösteriyor.



56-57. Japon aktörleri için temel duruş olan kamae'nin, iki çeşitlemesini (ayakta ve diz çökerek), Bonn İSTA'da (1980) Buyo dansçısı Katsuko Azuma sergiliyor.

58. Soldaki çizimde kol ve el detayları, kollarındaki gerilimi ve duruşunu sürdürmek için omurganın işlevini açıkça gösteriyor.



59-60. Holstebro'daki ISTA (1986) sırasında oyuncu ve şarkıcı Sonja Kehler, Brecht şarkı ve metinleri gösteriminde. Burada sahne varlığı bir karakterin yorumundan değil gündelik duruş ve fiziksel tavırları "danslı bir tiyatro"ya dönüştüren kültürden soyutlama tekniği kullanımından kaynaklanır.

yapıldı. Bu araştırmalar henüz kesin kuramlar oluşturmadıysa da tiyatro izleyicisine özgü bilinen izleme biçimlerine uygulanabilir pek çok ilginç varsayımı mümkün kıldı.

Oncelikle görsel algı sorusunu ele almak gerekir, yani göz ile beyin arasında gerçekleşen biyolojik ve psikolojik olguların etkileşimini. Günümüzde görsel algı araştırmaları, görüş ile beyni yöneten genel süreçlerin işleyişi üzerine önceden bilinen kuramları büyük ölçüde değiştirebilecek kadar ilerledi. Ayrıca bunlar çelişkili ve belirsiz varsayımlara da yol açtı. Her ne kadar belli bir dinamikle canlandırılan biçimler de olsalar, daha çok hareketsiz biçimlerin nasıl görüldüğü ile uğraşıyordu. Hareket halindeki biçimleri algılamaya tepki gösteren tiyatro seyircisi çok daha özel ve karmaşık bir fenomendir.

Tiyatro izleyicisine uygulanabilen araştırma sonuçları, figüratif sanat yapıtlarının izlenmesiyle ilgili araştırmalardan gelir. Rudolf Arnhem'in *Art and Visual Perception* (Sanat ve Görsel Algılama) adlı yapıtı böyle bir çalışmadır. Harvard Üniversitesinde sanat profesörü olan Arnhem, bir sanat yapısının izleyicisi üzerine varsayımını *gestalt* (kalıp biçimler olarak çevrilebilir) kuramının ilkeleri üzerine kuruyor. Sanatı (resim, yontu ve mimarlık'tan başka dans ile film gibi hareket sanatları) denge, biçim, gelişim, uzam, hareket yasaları gibi bir dizi ilkeler temeli

üzerinde çözümlüyor. Bu ilkeler, hatta daha iyisi yasalar belli boyamlarda tarihsel olarak yenilenerek sanat yapısının *yaratılışını* belirlerken bir yandan da sanat yapısının nasıl görüleceğini örgütlerler.

Arnhem'in çalışması ile bizim anlayışımız öncesi incelemeye ölçütlerimiz arasında şaşırtıcı yakınlıklar vardır. Bu kitapta her yerde denge ve hareket yasaları ya da biçimlerin karşılığı gibi kavramlara göndermeler yapıyoruz. "Sanat"ın çeşitli görüngüleriyle arasındaki benzerlik ve ayrılıkların bilincinde olarak burada Arnhem'in yorumdan önce gelen o belirli izleyici tepkisi ya da Arnhem'in *tümevarım algısı* diye tanımladığı, *mantıksal çıkarsama*'dan önce gelen görme durumu üzerine söylediklerinden alıntı yapıyoruz.

"Görsel deneyim dinamiklidir. Bir kişi ya da hayvanın algıladıkları sadece bir nesneler, renkler, biçimler, hareketler ve büyüklükler düzeni değildir. Her şeyden önce yönlendirilmiş gerilimlerin etkileşimidir. Bu gerilimler, izleyenin kendi nedenlerinden ötürü duran imgelemlere eklediği bir şey değildir. Bu gerilimler herhangi bir algının, büyüklük, biçim, yerleş-

me ya da renk kadar doğasında vardır. Büyüklük ve yön sahibi oldukları için bu gerilimler, ruhsal "güçler" olarak tanımlanabilir.

Demek ki görme alanında gözün üstü tabakasına çarpandan daha fazlası vardır. "Çıkarsanmış yapı" örnekleri de pek boldur. Tamamlanmadan çizilmiş bir daire, bir boşluğu olan tanı bir daire gibi görünür. Merkezci perspektifle yapılmış bir resimde kaçış noktası birbirine doğru ilerleyen çizgilerle, bunların bir buluşma noktası görülmesi bile saptanabilir. Bir melodide diskimiz merkezden uzaklaşıkça çıkarsama yoluyla senkoplu tonun saptamayla çıktığı düzenli vuruşu "duyabiliriz".

Böyle algısal çıkarsamalar, mantıksal çıkarsamalardan farklıdır. Çıkarsamalar, eldeki görsel gerçekleri yorumlayarak onlara bir şeyler ekleyen düşünce işlemleridir. Algısal çıkarsamalar, kimi zaman edinilen bilginin değiştirilmesidir. Bununla birlikte daha tipik olarak, algılama sırasında eldeki kalıbın aldığı biçimden, kendiliğinden kaynaklanan tamamlamalardır."

(Rudolf Arnhem, *Art and Visual Perception*
(Sanat ve Görsel Algılama))

AVRASYA TİYATROSU

AVRASYA TİYATROSU

Eugenio Barba

Batı tiyatrosunun Asya tiyatrosu üzerindeki etkisi iyi bilinen bir gerçektir. Asya tiyatrosunun Batı tiyatrosu üzerinde uyguladığı ve hâlâ uygulamakta olduğu önemli etki de aynı ölçüde tartışmalıdır. Ama bu takasın kültürler bonmarşesinin bir parçası olabileceği konusundaki yadsınmaz tedirginlik hep olduğu yerde durur.

Gün ağarırken

Ben tiyatroya başladığımda kathakali ile no, onnagata ile barong, Rukmini Devi ile Mei Lanfang, hepsi oradaydı, Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein, Grotowski ve Decroix ile yan yanaydılar. Beni en çok büyüleyen, salt tiyatral yaratılarının anısı degildi, onların yaratıtlıkları haliyle "yaşam içindeki oyuncu"nun tüm ayrıntılı yapaylığıydı.

Uzun kathakali geceleri bana oyuncunun ulaşabileceği sınırlara bir bakış atma olanığı veriyordu. Ama Kerala'da Cheruthuruthy'deki Kalamandalam Okulu'nda bu oyuncuların sırlarını bana açık eden, gün ağarmasıydı. Orada henüz ergenliğe ulaşmamış oğlanlar, alıştırma-ları, adımları, şarkıları, dua ve adakları tekdüze yinelenen ethos'larını sanatsal davranış ve etik duruşla kristalleştiriyordu.

Kendi tiyatromuzu onlarınkiyle karşılaştırdım. Bugün 'karşılaştırma' sözcüğü bile bana yetersiz geliyor, çünkü tek bir gerçekliğin iki yüzünü ayırıyor. Hint ya da Bali, Çin ya da Japon geleneklerini karşılaştırmaktan, ancak onların üst derilerini, çeşitli alışkılarını, pek çok gösterim biçimlerini karşılaştırıyorsam söz edebilirim. Ama o ışıltılı, baştan çıkarıcı üst derilerinin altındakileri gözetip onları canlı tutan organlarının ayırımına varacak olursam karşılaşturma kutupları tek bir profilde alaşıma dönüşür Avrasya tiyatrosunda.

Avrasya tiyatrosu

Avrasya tiyatrosu, tek bir grafik alanın içinde kalan, üzerinde Avrupa'nın bir yarımada olarak belirlediği kıtanın tiyatrosuna gönderme yapmaz. Zihinsel ve teknik bir boyutu, çağdaş tiyatro kültüründe aktif bir düşünce'yi anlatır.

Gösterimcinin sorunlarına odaklananlar için araştırmanın 'klasik' gönderme noktaları olan tiyatrolar topluluğunu içerir: Pekin Operası'ndan Brecht'e, bedensel mim

sanatından no'ya kabuki'den Meyerhold'un biomekanigine, Delsarte'den kathakali'ye, baleden buto'ya, Artaud'dan Bali'ye... Bu 'ansiklopedi' Avrupa ve Asya'nın sahne gelenekleri dağanna yaslanarak bir araya getirilmiştir.

Avrasya tiyatrosundan söz ettiğimizde kültürel ve mesleki kültürümüzce kutsanmış bir bütünlüğün varlığını tanımış oluruz. Bunun sınırlarını aşabiliriz ama görmezden gelemeyiz. 20. yüzyılda oyuncu üzerine uzmanca fikir üretmiş olan herkes için 'Avrupa tiyatrosu' ile 'Asya tiyatrosu' arasında bir sınır yoktur.

Gelenek karşıtı

Tiyatroyu etnik, ulusal, toplu ya da bireysel gelenekler açısından ele almak mümkündür. Ama böyle yaparken kişi, kendi kimliğini anlamaya çalışıyorsa, o zaman karşıt ve bütünlüyci bakış açılarını benimseyip kendi tiyatrosunu kültürler aşın bir boyutta, bir 'geleneklerin geleneği' akışı içinde düşünmelidir.

Batı'da olduğu kadar Doğu'da tüm gelenek karşıtı tiyatro biçimleri yaratma çabaları, geleneklerin geleneğinden güç almıştır. 15. ve 16. yüzyıllarda belli bazı Avrupalı bilginler kent ve köylerindeki gösterim ile şenlik geleneklerini bir yana bırakıp Atina ve antik Roma tiyatrosunu unutulmaktan kurtarmıştı. Üç yüzyıl sonra genç roman-tiklerin öncüleri klasik geleneklerden koparak yeni uzak tiyatrolardan esinlendiler; barbar Elizabeth çağından, Altın Çağ İspanyollarından, halk gösterimlerinden, Com-media dell'arte'den, 'ilkel' törenlerden, Ortaçağ misterium'larından ve 'Doğu' tiyatrosundan.

Bunlar 20. yüzyılda tüm gelenek karşıtı Batı tiyatrolarının yönlendirdiği devrimlere esin kaynağı olmuş tiyatral imgelerdir. Oysa günümüzde Asya tiyatroları artık anlatılar üzerinden değil, doğrudan, dolaysız olarak deneyimlenir.

Her etnosentrik yaklaşımın onu güçlendiren ve dengeleyen eksantrik karşıtı vardır.

Asya ülkelerinde günümüzde yabancı örneklerle kaynaşma ya da kültürel kimlik erozyonu karşısında özgün yerli geleneğin değeri vurgulanır. Bununla birlikte Stanislavski, Brecht, ajitprop ve 'uyumsuz' tiyatro, yakın tarihini getirdiği koşullarla baş etme konusunda yetersiz kalan sahne geleneklerini red aracı olmayı sürdürür



1. Gösterimsel türler ile gelenekler arasındaki temaslar, kültürler içinden değil, kültürler arası sınıflandırmalar üzerinden gözlenir. Avrupa tiyatrosunun yenilenmesi, klasik Greko-Romen tiyatrosunun, *commedia dell'arte*'nin, ve sirk, kabare, müzikhol gibi popüler biçimlerin yeniden keşfedilmesiyle örtüştü. Fotoğrafta sıradışı bir olay görüyoruz: no oyuncusu Akira Matsui bir nihon buyo dansçısı Kanichi Hanayagi ile birlikte doğaçlama yapıyor. (Bielefeld ISTA, 2000) Japon araştırmacıları ile gösterimcileri iki büyük no ve kabuki geleneği arasındaki düşmanlık ve nefreti anlatır. Ama aynı zamanda birbirlerinin sanatsal ve teknik uygulamaları konusunda casusluk amaçlı karşılıklı gizli ziyaretlere ilişkin belgeler vardır.

Asya'da bu gelenekten kopuş 19. yüzyıl sonunda başladı: Ibsen'in *Bir Bebek Evi*, Shaw ile Hauptmann'ın oyunları, Dickens'in romanlarının ya da *Tom Amca'nın Kulübesi*'nin tiyatro uyarlamaları, sadece Batı'dan ithal örnekler olarak değil, aynı zamanda şimdiki zamana seslenebilen bir tiyatroyu buluş olarak sunuldu.

Doğu ile Batı buluşmasında büyülenme, taklit ve takas, karşılıklıdır. Batı'da bizler, aktörün canlı yapısını bir kuşaktan ötekine aktaran Asyalılara ve onların tiyatro bilgilerine özeniriz. Onlar bizim tiyatromuzun yeni içeriklerle yüzleşmesine ve çağın gerekliliklerini yakalayışına gıpta eder. Batılıların geleneksel metinleri çoğu kez biçimsel ve ideolojik anlamda ele geçirme enerjisiyle kişiselleştirerek yorumlayış esnekliğine özlem duyarlar.

Bir yanda yazıya dökülmeleri dışında her bakımdan duraksız öyküler, öte yanda oyuncu ve seyircinin tüm fiziksel ve zihinsel düzlemlerini karşılayan, ancak son-suza dek yaşlı öykü ve göreneklere çapa atmış, derin, aktarılabilen, canlı bir sanat. Bir yanda *logos*, düşünce ve akıl yürütmeyle işleyen bir tiyatro. Öte yanda her

şeyden önce *bios* üzerinden, organik biçimlerle var olan bir tiyatro.

Neden

Neden Asya'dakine karşı Batı geleneğinde oyuncu uzmanlaşır: şarkıcı-oyuncudan farklı olarak dansçı-oyuncu ya da sırası geldiğinde metin yorumlayan oyuncudan farklı olarak dansçı-oyuncudur?

Neden Batı'da oyuncu her bir yapımda kendini tek bir karakterin derisi içine tutsak etme eğilimindedir? Neden bütün bir öykünün bağlamını elden geldiğince çok kişiyle, genelden özele, birinci tekil şahıstan üçüncüye, geçmişten geleceğe, bütünden parçaya, kişilerden nesnelere sıçramalarla yaratma olanaklarını araştırır? Neden Doğu'da pek çok tiyatro ve oyuncu türü hem tek başına oynar, şarkı söyler ve dans eder hem de rollerin paylaşıldığı bir gösterimde bunu yapar ama Batı'da bu olanak öykü ustalarına havale edilir ya da Dario Fo gibi bir kural dışına bırakılır?

Neden Batı'da sadece opera için kabul edilebilen, seyrincinin çoğunluğu tarafından anlaşılamaz sözcüklerin kullanımı gibi bir durumu Asya tiyatrosunun pek çok biçimi başarıyla yürütebilir?

Tabii ki bu sorulara tarihsel açıdan yanıt vardır. Mesleki anlamda kullanışlı olmaları, ancak bizi kendi tiyatral kimliğimizi doğamıza karşı tanımlayan sınırları genişleterek nasıl geliştirebileceğimize ilişkin hayal gücümüzü uyardıklarıyla olur. Uzaktan gözlemlemek yeterlidir; bir Avrasya tiyatrosunun keşfedilmeyi bekleyen olanaklarını bulmak üzere kendimizinkinden uzak ya da sadece farklı olan ülke ve kullanımları gözlemlemek yeterlidir.

Köhler

Batı ve Asya tiyatrolarının içinde geliştiği, birbirinden uzaklaşan doğrular bir algı çarpıtılmasına yol açar. Batı'da otomatik olarak gelişen etnosentrik bir tepki yüzünden Asya tiyatrosu konusundaki bilgisizliği haklı çıkartan kanı onun, bizleri doğrudan ilgilendirmeyen, işimize yaramaz egzotik deneyimlerle uğraştığıdır. Aynı algı çarpıtması Asya tiyatroları toplamını önce ülküleştirecek ardından düzleştirir ya da onlara kutsal tapınak saygısı gösterir.

Kendi mesleki kimliği üzerine derinleşmek, kişinin 'gelenekler geleneği'nde kendi odağını bulma noktasına doğru etnosentrik tavırları yenmesi demektir.

Burada 'kökler' deyişi aykırılır. Bizleri bir yere bağlayan bağ değil, dolaşabilmemizi sağlayan bir ethos'tur. Daha iyisi, bizi tanı tamına bir odaya doğru köklendirmesiyle ufkumuzu değiştiren gücü temsil eder.

Bu güç en azından iki koşul yerine geldiğinde belirir: kendi geleneklerini kendine tanımlama gereksinimi; ve bu bireysel ya da toplu geleneği başka değişik geleneklere bağlayan bir bağlama yerleştirme yetisi.

Köy

Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu bana pek çok gelenekten ustayı bir araya getirip en farklı çalışma yöntemlerini kıyaslama ve geleneksel ya da deneysel tiyatrolara, pantomim, bale ya da modern dansta çalışıyor olalım - ortak bir teknik katmana ulaşma fırsatını verdi. Bu ortak katman, "anlatım öncesi" alanıdır.

Bu, aktörün kendi enerjilerini gündelik yaşam dışı bir davranışa göre kullandığı, 'sahne varlığı'nı seyirci karşısında biçimlendirdiği düzlemidir. Anlatım öncesi düzlemde ilkeler, her ne kadar bir gelenekle öteki, bir aktör ile başkası arasındaki dev anlatım farklılıklarını besleseler de aynıdır. Bunlar analog ilkelerdir, çünkü değişik bağlamlarda benzer fiziksel koşullardan doğmuşlardır. Bununla birlikte homolog değildirler, çünkü ortak bir tarihleri yoktur. Bu benzer ilkeler çoğu kez değişik biçimlerde anlatılmalarına karşın birbirinden ayrıpı geleneklerden tiyatrocuların aralarında iletişim kurabilmelerine olanak veren bir düşünce tarzında sonuçlanır.

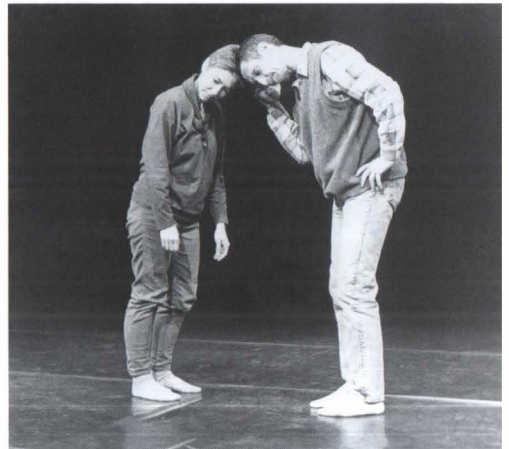
Odin tiyatrosuyla kırk yıllık çalışma beni bir dizi pratik çözüme yönlendirdi, örneğin 'dans' dediğimizle 'tiyatro' dediğimiz arasındaki farkları fazla önemsememek gibi, karakteri gösterim birimi olarak kabul etmemek gibi, oyuncunun cinsiyetini mutlaka karakterin cinsiyetiyle örtüştürmemek, semantik üzerinde ve ötesinde bilgi aktarabilme duygu gücü içeren dilin sesli zenginliğini kullanmak gibi. Odin Tiyatrosu dramaturjisinin ve oyuncularının bu özellikleri, Asya tiyatrosunun bazı özelliklerine eşdeğerdir, ama Odin'inkiler otodidaktik bir çalışmadan ve yabancı olma durumumuzdan ve kısıllamalarımızdan doğmuştur. Başka tiyatrocular gibi olamamamız bizleri, zaman içinde farklılığımıza sadık hale getirdi.

Bütün bu nedenlerden ötürü bugün ben kendimi bir Avrasya kültürü içinde görüyorum. Otodidaktik kökenleri olan, ama kahki oyuncularının Shakespeare metinlerinden daha uzak, ne de Hintli bir dansçının yaşayan varlığının Amerikan avangardından daha az çağdaş olmadığı profesyonel bir köy'de büyüyen ufak bir topluluk tiyatrosu geleneği içinde yer alıyorum.

Bir metni yorumlamak ya da bir bağlam yaratmak

Bu köyde oyuncular, sadece bir karşılığı çözümleyip kendilerini logos'un nesnelliği doğrultusunda yönlendirerek öykü anlatmakla yetinmez; öykünün içinde ve onunla birlikte bios'un büyümesine göre dans eder. Bu, bir eğretilme değildir.

Somut olarak bu, oyuncunun olay örgüsünün boyunduruğu altında kalarak bir metni yorumlaması değil,



2. Lisa Nelson ile Steve Paxton, Kopenhag ISTA'da (1996) doğaçlama yaparken.



bir bağlam yaratarak olayların içinde ve dolayında hareket etmesidir.

Oyuncu zaman zaman olayların kendisini sürüklemesine izin verir, bazen de kendisi sürükleyen olur, başka zamanlarda ise kendini onlardan ayırarak yorum yapar, kendini onların üstünde bulur, onlara saldırır, reddeder, yeni çağrışımlar izinden gider ya da başka öykülere sıçar. Anlatının çizgiselliği, bakış açısının sürekli değişimiyle, bildik gerçekliğin anatomisinin çıkartılması ve öznel ile nesnelliğin birbirinin içine örülmesiyle (gerçeklerle onlara olan tepkilerin sergilenmesiyle) parçalanır. Böylelikle oyuncu, aynı özgürlüğü ve aynı eylem içinde düşünceli izleyicinin anında tanıyamadığı bir mantık rehberliğinde kullanır.

Asya tiyatrosu üzerine yanlışlara yol açan, onu en eski törenlerle karıştıran ya da kusursuz ama durağan biçimler olarak gösteren özellikler, onu aynı zamanda zamanımızın en karmaşık zaman ve uzam kavramlarına iyice yaklaştıranlardır. Gerçekliğin bir fenomenolojisini değil, düşüncenin fenomenolojisini temsil ederler. Newton'un evrenine atılmış gibi davranmayıp daha çok Niels Bohr'un subatomik dünyasında karşılık bulurlar.

İzleyici

Avrasya tiyatrosu bugün, 21. yüzyıla adım atarken gereklidir. Bau duyarlılığıyla yorumlanan Asya öykülerini düşünmüyorum, hatta yeniden üretilebilecek teknikleri de, yeni kodların yaratılmasını da düşünmüyorum. Pek çok Asya gösteriminde anlam yaratan karmaşık kodlar bile Hindistan'da olduğu kadar Çin'de, Japonya'da, Bali'de bugün pek bilinmez ya da az bilinir..

Eylem içinde düşünce dansında oyuncuyu izleyebilen ya da eşlik edebilen o az sayıdaki seyirciyi düşünüyorum.

Yalnız Batı seyircisi aynı aktör eşliğinde bir karakterden ötekine sıçramaya, dilini çok iyi anlayamadığı biriyle ilişkiye girmeye, ne dolaysız taklit, ne de dans alışkısı içeren bir fiziksel anlatım biçimine yatkın değildir.

Genel seyircinin ötesinde Batı'da da, Doğu'da da Kuzey'de ve Güney'de de özgül izleyiciler vardır. Sayıları azdır ama tiyatro onlar için bir gereklilik olabilir.

Onlar için tiyatro, bir birlik kuran ya da ortaklık yaratan bir ilişki değildir. Ölü mitler ile değerlerin tek tip derisi altındaki toplumsal bedenin parçalanmışlığını ve karşılıklı yabancılığını törenselleştirir.

3-4. (Vanda) Kazuo Ohno (butoh) ile Sanjukta Panigrahi (odissi dansı) Odin Tiyatrosu'nun otuzuncu yıldönümünde Holstebro'da doğaçlama yaparken. Avrasya tiyatrosunun kuramsal ve uygulamalı boyutları vardır. Bizlere sadece takas ya da keşişmeyle değil çoğunlukla ortak mesleki kimlik üzerinden birbiriyle bağlanan çeşitli gösterimsel tür ve teknikleri bir bütünlük içinde ele alma olanağı verir.

ANLAMAZLIKLAR VE BULUŞLAR: İPEK YOLU'NDAN SEKİ SANO'YA

Nicola Savarese

Avrasya kıtasının iki uç noktasını, Doğu'yu ve Batı'yı birbirinden ayıran uzaklıklar müthiş. Buna rağmen, tarihcileri zamanlardan bu yana Avrupa ve Asya insanları bu uzaklığı kuzey steplerinden Orta Asya'nın dağlık bölgelerine uzanan, İpek Yolu adıyla bilinen yollar ağı sayesinde aşmaya çalıştılar. Büyük göçler, aralıksız askeri fetihler ve tüccarların durmak bilmeden açtıkları yollar, kültürlerin gerçek anlamda kaynaşmasını sağlayan ideolojik, teknik ve sanatsal takasların kökeninde yer aldı. Tarihsel dönemlerde Yunanlı ve daha da önemlisi Romalılar, Çin'den gelen değerli ipek kumaşların Roma İmparatorluk döneminin başlangıcında bulunmasıyla kanıtlandığı gibi, Asya ile ticareti ve iletişimi desteklediler. Sonraları, 19. yüzyılda, Moğol İmparatorluğu bu bağları Arap fetihlerinden kaynaklanan uzun yalıtım döneminden sonra yeniden kurmaya çalıştı. 'Büyük keşifler' döneminden ve Atlantik yollarının açılmasından sonra da Asya ile Avrupa arasındaki karavan yolları, Avrupa sömürge toplumunun içine çektiği ve yeniden dağıttığı bir insanlar, ticaret nesneleri, teknikler, fikirler ve fanteziler nehri olmaya devam etti.

İpek Yolu'nun güzergâhında, onları izleyen askerler, tüccarlar, haberciler ve gezginler ile sonsuz yolcuların arasında hayatlarını hokkabaz, akrobat, müzisyen ve dansçı olarak kazananları buluruz. Onlar kendileriyle birlikte 'bedenlerine dikili' olan, kendi özgün tekniklerini ve tarihlerini getiren kimselerdi. Plutark'a göre Büyük İskender'in ordusunun ardından yüzlerce Yunan gösterimci Hindistan'ın sınırlarına ulaştı. Aynı şekilde Suriyeli mim oyuncular, Horatius, Juvenal ve başka Augustus dönemi yazarların kaydettikleri gibi, arp çalgıcıları, trompetçiler, hokkabazlar ve dansçılardan oluşan kalabalıkları ile birlikte Romalıların egzotik gösterilere olan düşkünlüğünü gidermek üzere Roma'daki büyük tiyatrolara vardılar.

Benzer biçimde, öte yanda, en yüksek dönemde Moğolistan'dan Orta Asya'ya uzanan Tang İmparatorluğu (618-907) Chang'an'ı (bugünkü Xian) başkenti yaparak Batı'ya açık kozmopolit bir metropole dönüştürdü. Hoşgörü ile egzotik zevklerin odak konumunda olduğu Chang'an'da Çinli saray adamlarının yaşamını lüks, keyif ve dinlenme belirliyordu. Mezarlarda bulunan bu topluma ait sayısız nesne ile toprak heykelticiler, Tibet, Orta Asya ve Roma İmparatorluğu'na giden mim oyuncularının geldiği aynı bölgelerden gelen oyunculalar, çalgıcıları, dansçıları ve meddahları temsil eder. 'Tang egzotizmi' olarak bilinen bu olgu, şan ve akrobasi teknikleriyle Çin operasının kökeninde yatan 'yüz oyun' gösterimlerini miras olarak bırakmıştır.

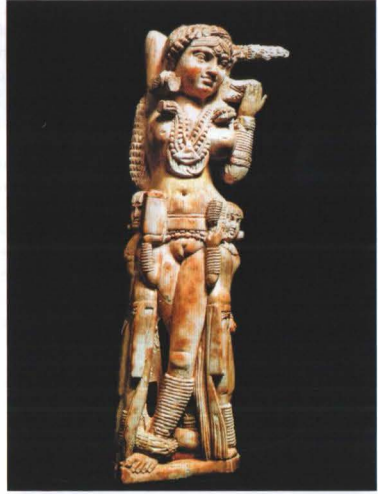
Kortuba'nın Bizans ile rekabete girip Elhamra ile Alkazar'ı inşa ettiği yüzyıllarda Arap müzisyen ve besteci

Ziryab (789-857) bu İspanyol kentine geldi. Büyük Abbasi halifesi, Binbir Gece Masalları'nın kahramanı, Bağdat'ı dünyanın en zengin ve kültür sahibi kenti yapan Harun Resid için çalışmıştı. Ziryab, Magrip ve Katolik İspanya'da çok sayıda takipçisiyle modanın belirleyicisi oldu. Birçok yemek tarifi ile mevsimlere göre farklı giysiler giyilmesini ona borçluyuz. Yeni kurallar ve yeni çalgılar tanıtılarak yerel müziği geliştirdi, büyük olasılıkla tüm Avrupa telli çalgıların öncüsü olan udu da o getirdi. Arapların Batı'ya (sonraları açıklanamaz şekilde 'Çin gölgeleri' adını alan) gölge tiyatrosunu da tanıtmış olduklarına inanılır. Bunlar sıkça Doğu tiyatrosu olarak adlandırılan imgelemin tarihi yeraltı köklerinden bazılaridir.

Bununla birlikte karışıklığa neden vermemek ve tarihsel doğruluğu gözeterek ilerlemek için Doğu'nun ve Batı'nın gösterim türlerinin hem Batılı hem Doğulu sanatçılar tarafından öğrenilmesinde, yorumlanmasında ve benimsenmesinde en az dört aşama değerlendirmeliyiz. Batı'nın bakış açısından bu dört aşama ya da perspektif, Doğulu tiyatrolar, Asyalı tiyatrolar, Doğu-Batı ile Avrasya Tiyatrosu olarak tanımlanabilir. Bu tanımlar, farklı tarihsel bilgi ve araştırma durumlarından geliyor, ne birbirleriyle çelişki içindeler, ne de birer düşünce okulu oluşturuyorlar.

Doğulu tiyatrolar perspektifi, 18. yüzyılda, Batı, Batılı olmayan medeniyetlerin varlığının bilincine vardığında gelişti. Böylece oryantalizm doğdu: Asya uygarlıklarına olan ilgilerin ve araştırmaların uzantısı olarak. Avrupalılar, bu oryantalist araştırmalar sayesinde Asya'da, Avrupa tiyatrosu biçimleriyle karşılaşılabilecek görkemli nitelikte gösteriler keşfettiler. Bu, tiyatro metinlerinin ilk çevirileriyle gerçekleşti. Fransız cizvitler tarafından çeviren 13. yüzyıl Çin oyunu Zhao Ailesinin Kimsesiz Çocuğu ile 4. yüzyılda Sanskrit yazar Kalidasa'nın yazdığı ve Latinceye İngiliz bilgin William Jones'un çevirdiği Sakuntala geniş ölçüde yayıldı ve taklit edildi. Ama bu iki metnin olay örgüsü soylu oyun içerdiğinden Avrupalı bilginler onları, dönem Aristotelesçi kurallarına göre soylu ve şanlı konulara yakın yazın türü olan 'tragedya' örnekleri olarak değerlendirdi. Bu, Doğu ile Batı'nın birbirini öğrenme tarihini doğeşey yanlış anlamalardan sadece bir tanesi. Çinli metin aslında sadece oyunculara yönelik bir librettoydur, Hint oyunu ise klasik Hindistan'da trajik kavramı var olmadığı ve Sanskrit oyunlar her zaman mutlu sonla bittiği için bir tragedya olamazdı.

Bununla birlikte bu çeviriler, Asyalı gösterimlerin yapısına ya da oyuncuların tekniklerine yönelik bir merak uyandırmadı. Yukarıda sözü geçen oyunların Çin'de ve Hindistan'daki sahnelenişlerinde dansın, müziğin ve gösterimcilerin becerilerinin temel bir rol oynadığı gerçeğini



5. (sol üst) İki zarif giyimli erkek törensel dans ediyor: Gandara (bugün Kuzey Pakistan) ya da Hint-Grek sanatı. Gandara sanatı Grek kültürünün Hindistan'da yayılmasına kanittir. Pek çok Grek Helenistik yontudaki kumaş kıvrımlarına benzer kostüm dökümüne ve dinamik duruşa dikkat edin.

6. (sağ üst) Hintli dansçı. İ.S. 79'da yol olan Pompei'deki kazılar sırasında bulunmuş olan bu fildişi heykelticik, antik çağa ve Hindistan ile Roma imparatorluğu arasındaki alış-veriş kaynaşmasına tanıklık ediyor.

7. (sol alt) Eli havada Koptik dansçı (Koptik dönemden Mısır dokuma parçası, İ.S. 4. ya da 5. yüzyıl. Bu jest, bugün geleneksel danslarda başka şeylerin yanı sıra 'çiçek toplamak', 'taç yapmak' anlamlarına hâlâ kullanılan Hintli mudra katakamukha'ya tekabül eder.

8. (sağ alt) Eski Çin'in görkemli başkenti Chang'an'dan (bugün Xian) at üstünde çalgıcı (Tang hanedanından emaye kaplı terrakota, İ.Ö. 618-907. Varlıklı tüccarlar, özellikle soylular, İpek Yolu'ndaki yolculukları sırasında çoğu kez yanlarında deve üstünde yol alan oyuncu ve çalgıcılar bulunuyordu. Tarih kayıtlarına göre Büyük İskender de Hindistan seferinde, İ.Ö. 324'de ordusunu eğlendirmek için pek çok oyuncu ve dansçı eşliğinde yol almıştı.

herkes yok saydı. Asyalı gösterimlerin doğrudan deneyiminin eksikliği, Asya tiyatrosunun yazınsal olmayan özün tiyatral doğasını Avrupalıların gözünde örtetek daha başka yanlış anlamalara yol açtı. Bu bilgisizlik ya da aldırmaçlı Asyalı gösterimcilerin, özellikle Sömürge Sergileri nedeniyle Avrupa'yı turlamaya başladıkları 20. yüzyılın başına dek sürdü. Avrupalı izleyiciler, bilginler ve tiyatro insanları, her ne kadar egemen egzotik modalarnn etkisi altında algılandsa da, ilk kez canlı Asya gösterimlerini görebiliyorlardı.

Bir zamanların Japon geysa'sı Sada Yacco ile kocası Kawakami Otojro'nun Amerika ve Avrupa turneleri onları ünlü yaptı, Japon modası ve tutkunluğunun simgesine dönüştürdü. Oysa onlar geleneksel bir tiyatro biçiminin yorumcuları değil, aksine Japonya'da 'yeni dalga' (şimpa) olarak tanımlanan parça buçuk kabuki ile Batı egzotizmi karışımı bir çeşit kopmanın temsilcileriydiler. Avrupa'da elde ettikleri üne karşın Sada Yacco ile Kawakami Otojro kendi ülkelerinde beğenilmiyordu, Batılılaşmış dışa dönük sahnelemeleri geleneksel Japon ortamında skandal yaratıyordu.

Menajer girişimci Amerikalı dansçı Loie Fuller olan daha belirsiz kökenden gelme bir başka Japon dansçısı Hanako da kötü şöhrete sahip oldu. Hanako, kendisinin sayısız portesini yontan büyük heykeltıraş Rodin ile dost olmuştu. Bu sanatçılara ek olarak 1900'de St. Petersburg'a yolculuk eden, orada Diaghilev'in Ballets Russes topluluğunun koreografı ve sahne/kostüm tasarımcısı olan Mikha'il Fokin ile Leon Bakst'in yaptında iz bırakan Siyamli dansçılar gibi topluluklar da vardır. Kamboçya Kraliyet *corps de ballet*'si, Fransa'da Marsilya'daki 1906 Dünya Sergisi'nde gösterim vermiş ve yine Rodin'e esin kaynağı olmuştur.

Michio Ito'nun (1892-1961) durumu da örnek olarak gösterilebilir. Doğduğu yer olan Japonya'dan ayrılıp Avrupa'da Isadora Duncan'dan dans öğrenmek üzere yola çıkmıştı. Onun yerine W.B.Yeats onu çok İrlanda söylenlerini anlatan 'dans eden oyunlar'ını yorumlamak üzere seçti. Sonuç, Londra'nın varlıklı kozmopolit salonlarını afillatacak bir Avrupa-Japon mitoloji karışımıydı. Michio Ito şöhretin nimetlerinden yararlanı, ABD'ye göç etti orada kabuki ile on arası kendine özgü dans biçimini öğretti. Uday Şankar'ın (1900-77) öyküsü de buna benzer. Bu genç Hintli Avrupa'da resim öğrenmeye gelmişti, ama klasik balenin büyük uluslararası yıldızı Anna Pavlova onun aklını Hindistan esinli bir dans dizisinde kendisine ekleme çeldi. Uday Şankar bu meydan okumayı kabul etmekle kalmadı, daha sonra Hintli gelenekçileri dehşete sürükleyen kendi 'geleneksel' Hint dans kumpanyasını bile kurdu.

Görüldüğü gibi bu Asyalı gösterimcilerin pek çoğu kendi tiyatral geleneklerinin temsilcileri değil, daha çok Asya ülkelerinde doğmakta olan kültürel yenilenmenin yorumcularıydılar; ortak gönderme noktalarıysa, Batılılara seslenen bir egzotik ilgi alanıydı. Dolayısıyla bu durumlarda bile Batılılar geleneksel Asya tiyatrolarının sahi-

ci yüzüyle karşılaşmıyordu. Kendisi de Asya kültürlerinin hayranı olan Gordon Craig'ın keskin bakışından bu yanlışlar kaçmadı ve onlar üzerine öyle bir katı yazı kaleme aldı ki Ananda Coomaraswamy dans tekniği üzerine eski bir Sanskrit metni olan *Abhinaya Darpana*'nın (Jestlerin Aynası) İngilizce çevirisini ona adadı. Paul Claudel gibi tekil oyun yazarları ya da Meyerhold, Dullin gibi yönetmenler de Asyalı gösterimcinin ilgi ve araştırmaya isteyen güçlü tekniğini derhal fark ettiler.

Asya'nın tiyatroları artık 'gizemli Doğu'nun bir yankısı olmaktan çıkmış, keşfedilecek ve ders alınacak bir miras olmuştu. Böyle bir tutum her ne kadar verimli de olsa, yeni yanlışlara düşmekten kaçınmadı. Kimi tiyatro sanatçıları Asyalı incelmış sahne uygulamasının çekimine kapılıp bunlara kaynak olan toplumsal ve kültürel bağları arka planda bırakıp gösterimcinin tekniklerine odaklandılar. Örneğin Artaud Paris'te 1931'deki Sömürge Sergisi'ndeki Balili dansçılar üzerine yazdığından Bali'nin özgü kültüründen hiç söz etmemişti. O sıralarda bir Hollanda sömürgesi olan ada hakkında hiçbir şey bilmiyordu, ilgilenmiyordu da. Balili dansçıları Sergi'nin Hollanda pavyonunda gördüğü zaman ona çarpıcı gelen tek şey, kendisinin yapmak istediği tiyatroyu canlandırdıklarıydı. Ona göre Bali dansı, sözcükler değil, beden hiyeroglifleri üzerine kurulu örnek bir tiyatral dilin anlatımıydı.

Artaud'nun bakış açısının kısıtlı olduğunu ve bakışının efendilerin sömürgecilik çürümüşlüğünü yansıttığını söyleyebilir miyiz? Bunu doğrulamak haksızlık olur. Artaud başka bir kültürü ele geçirmek ya da köklerinden kopartmak değil, onun derin özünü kavramak istiyordu. Bali'nin tarihini ve kültürünü bilmece de Artaud, onun yaşayan çekirdeğini, yani dansçıların kodlanmış biçimlerinde yatan *bios*'unu tanımayı biliyordu.

Verimli sonuçlar veren bir başka yanlış Moskova'da 1935'te yer almış olan ünlü buluşmadan kaynaklanır. Çinli oyuncu Mei Lanfang Rus aydınlarıyla buluşur. Aralarında Stanislavski, Meyerhold, Eisenstein ve Tretyakov vardır. Bertolt Brecht de oradadır ve Mei Lanfang'ın gösterdiklerinden sonra yabancılaştırma etkisini, böyle bir yöntemin Çin oyunculuğu sanatının temelini oluşturduğunu söyleyerek kuramlaştırmıştır. Oysa kendi öz yaşamını kaleme alırken Mei Lanfang, aktörün karakterle özdeşleşmesinin önemi uzun uzadıya açıklayarak Brecht'in yorumuna zıtlık yaratmıştır.

Asya tiyatrosu biçimlerinin Avrupa'ya akınının Asya'da da benzer bir dinamik karşılığı olmuştur. Batı tiyatrosunun etkisi, öncelikle konuşmalı dram denilen türün uyarlanması ve yaratılmasında yatar. Asya'nın klasik geleneklerine mutlak yenilik getiren bu gösterim türü, halkçı ve toplumsal bakımlardan kökten yenilik demekti. Asya'daki çağdaş ve modern tiyatronun bütünü, aynı zamanda yenilik getiren siyasal düşüncelerin aracı olan Batılı dram ölümlerinin benimsenmesinin sonucudur.

Çin'de ABD'de öğrenim görmüş olan Zhang Pengchun Batı tiyatrosuyla dolaysız tanışıklığının yararları



9. (sol üst) Hintli dansçı, ya da Hindistan'da yaşayan İngilizlerin dediği gibi 'nautch girl'. 18. yüzyıl resmi. Batı'da böyle bir dansçı kıza, Portekizce dansçı anlamına gelen 'bailadera'dan bayadera denilirdi.

10. (sağ üst) Fransız Cizvitlerince çevrilmiş 13. yüzyıl metni Zhao Ailesinin Yeti'ine öykünen Voltaire'in Çinli Yetim (1755) oyununda dansçı ldame karakterine egzotik kostüm.

11. (sol alt) Fas büyükelçisi Versailles'daki Comedie Italienne'de bir gösterim izliyor. Tablo, 18. yüzyıl başlarında 'kralın ilk resmi ressamı' Antoine Coypel'dendir.

12.. (sağ alt) Ip cambazları ve çubuk üzerinde yürüyen adamlar İstanbul'da bir meydanda dansçı, soytarı ve çalgıcılar eşliğinde halkı eğlendiriyor. (17. yüzyıldan Türk minyatürü) İstanbul'dan Venedik ve Cenova üzerinden aralarında hayal oyunu gösterenler de olan pek çok çeşitli oyuncu Avrupa'ya girmişti.

nını kullanarak 1914'te Tiajin'de "Nankai Yeni Oyun Kumpanyası"nı kurdu. Deneyleri yeni tiyatro savunucuları için ve konuşmalı oyun yazarları için örnek oluşturdu. Yazarlar, 1919'da Çin'de feodal değerlerin yerini Batı'dan kaynaklanan demokratik değerlerin almasından yana kitlesel bir gösterinin gerçekleştiği gün olan 4 Mayıs'tan alan bir kültür hareketine bağlıydılar. Ouyang Yu-qian, Tian Han ve Hong Shen (1928'de konuşmalı dram'ın tanımını yapmıştı) gibi yazarlar gerçekçi biçimde kaleme almış oyunların yazarlarıydı. Oyuncunun sanatını da içine alan bu yenilenme akımında, bujaju (konuşmalı dram) konusunda en önde gelen yazar Cao Yu, Shakespeare ve Grek klasiklerinin yanı sıra Çehov, Ibsen, Oscar Wilde, O'Neill gibi Batı örneklerinden zengin bir seçki sahnelemede geçtikmedi.

Bu deneyimler potası 1930'ların başlarında genç Huang Zuolin'e İngiltere'de öğrenim görme konusunda esin verdi. Orada George Bernard Shaw ile Copeau'nun pek tanınmış çırığı Michel Saint-Denis ile tanıştı, Stanislavski'nin sistemi ve Brecht'in düşünceleriyle de karıştı.

Stanislavski ile Brecht'in kuram ve uygulamalarının ve pek çok özgün uyarlamalarının Asya'da yayılması, engin bir araştırma gerektirir (ki bugüne dek bütünsel olarak hiç yapılmamıştır). Kısaca iki örnek durumdan söz edelim. Birincisi, Huang Zuolin'dir. İngiltere'den döndükten sonra yönettiği Şanghay Halk Tiyatrosu'nda Brecht'in oyunlarını öne çıkarmıştı. İkincisi Japon Seki Sano'dur. Tokyo'da bir işçi tiyatrosunda etkin olduktan sonra Moskova'ya gitmiş ve birkaç yıl Stanislavski'nin sistemiyle Meyerhold'un tekniklerini öğrenmiştir. 1937'de Meksika'ya kaçmak zorunda kalmış ve orada kendi ülkelerinde mesleki ve ulusal kimlik geliştirmeye katkıda bulunacak olan kuşaklarca Latin Amerikalı tiyatro sanatçısı yetiştirmiştir.

Çin cumhuriyetinde olduğu gibi Japonya'da da 1920'lerde Kawakami'nin tetiklediği 'yeni dalga'dan sonra Batı'dan esinlenen bir tiyatral yenilik hareketi (şin-kegi) gelişti. Hareketin önde gelen kişilikleri arasında Shakespeare'in birçok oyunu ve Ibsen'in Bir Bebek Evi'ni ilk kez tanıtan Tsubochi Shoyo ile yeni tiyatro ile kabuki arasında bir uzlaşma gerçekleştirdikten sonra Ibsen'den, Hauptmann'dan Wedekind ile Pirandello'ya Avrupa tiyatrosuna adanmış, Antoine modeli üzerine kurulu özgür bir tiyatro başlatan Osanai Kaoru'yu buluruz. Yeni Japon tiyatrosu hareketinin odağı kuşkusuz, Tsukiji Shogekijo'dur (Tsukiji'nin küçük tiyatrosu), 1924'te Tokyo'da Hijikata Yoshi tarafından açılmıştır. Bu tiyatro Batılı biçimlere (simgecilik, dışavurumculuk) ve Avrupa öncülerinin deneylerine odaklanan bir laboratuvarıdır.

17. yüzyıldan bu yana bir İngiliz sömürgeci olan Hindistan'da, Hintli oyuncuların Avrupa'ya gelmesinden çok zaman önce birkaç Avrupa tiyatrosu gösterisi yer almıştı. O zamanlar hâlâ askeri bir kale olan Kalküta'da büyük oyuncu Garrick'in Londra'dan kullanılmış dekorlar, hat-

ta bazen oyuncu gönderdiği ufak İngiliz tiyatroları vardı. Bu amatör gösterimler yerel olarak taklit ediliyor ve Lebdev adında bir Rus gezgini yönetiminde İngiliz ve Bengalli oyuncular bir arada oyunlar oynuyordu. Üst sınıftan çocukların eğitim gördüğü Hint kolej ve okullarında İngiliz dilinin zorunlu olması, bir yandan öğrencileri Shakespeare okumaya zorlarken öte yandan ulusal bir Hint kültürü farkındalığı yaratıyordu. Tiyatro bu farkındalığı İngiliz örnekleri taklit eden ama yerel biçimleri de araştıran oyunlarla katkıda bulunuyordu. Büyük ozan Rabindranath Tagore her iki eğilimi yüreklendiriyordu. Kendisi de Batılı bir biçimde başarılı oyunlar yazıyor ve kendisi kurduğu Santiniketan Üniversitesi'nde okuyan iyi aile kızları için ders programına aldığı geleneksel devadasi dansını kurtarıyordu.

20. yüzyılın başlangıcında Avrupalı tiyatrocular, yönetmenin mutlak yaratıcı, oyuncunun da bu süreç içinde etkin bir eş olduğu gösterimler yapıyordu. Doğu-Batı bakışı, eskiden commedia dell'arte'de olduğu gibi, bugün de kabuki'de hâlâ yapıldığı gibi dans eden, şarkı söyleyen, doğaçlamaya giren, akrobatik yapan, çalgı çalan, besleyen ve metni yorumlayan çok yönlü bir oyuncu öneriyordu. Bu hedefe ulaşmak için bu ülküyü besleyecek, oyunculuk zanaatının temellerini yenileyecek her örnek, model ya da uyarım üzerinde duruluyordu. Benzer biçimde de çeşitli Asya ülkelerinin genç kuşak tiyatro sanatçıları, kendi ülkelerinin koşullarını ve gereksinimlerini anlatabilecek bir ulusal tiyatro kurma atımları ve örneklerinin arayışındaydı.

Esin kaynakları çoktu: yeni teknolojiler, ileriye yönelik fütürizm ve çeşitli avantgard bildirgeler, yakınlarda başlamış olan antropoloji 'bilimi'nin tarif ettiği katımlı türler, Asya tiyatroları ve Batı'da 'söylen'e dönüşmüş olan commedia dell'arte, Elizabeth çağı tiyatrosu, İspan-

13. (birinci sıra sol) Sada Yacco (1871-1946) Ofelya rolünde. Avrupa turnesinden sonra Japonya'ya döndüğünde Japon oyuncu, kocası Kawakami Otojiro'nun yönettiği 'te bu rolü oynamıştı.

14. (birinci sıra orta) Sada Yacco'nun dansı, genç Picasso'nun çizimiyle (1900).

15. (birinci sıra sağ) Kawakami Otojiro (1864-1911) kendi Hamlet yapımında babanın hayaletini oynuyor.

16. (ikinci sıra sol) Japon dansçısı Hanako'nun (1868-1945) Rodin tarafından yapılmış bronz maskesi.

17. (ikinci sıra orta) Seki Sano (1905-66) Moskova'da eğitim gören ve Meksika ve Latin Amerika tiyatrosunu etkileyen Japon yönetmen.

18. (ikinci sıra sağ) Japon dansçı Michio Ito (1892-1961) W.B. Yeats'ın Şahin Kuysunda (1916) yapıtında şahinin ruhunu canlandıyor.

19. (üçüncü sıra sol) Rabindranath Tagore (1864-1941) Kalküta'da İmparatorluk Tiyatrosu'nda kendi oyunu Visarajan'da (Kurban) oynuyor.

20. (üçüncü sıra orta) Paris Dünya Sergisi'nde (1889) Kambocyalı bir dansçı.

21. (üçüncü sıra sağ) Paris'teki Sömürge Sergisi'ndeki (1931) Hollanda Pavyonu önünde Bali topluluğu Fransız ve Hollanda ileri gelenlerini karşıyor. Bunlar Artaud'nun izleyip ülerine yazdığı dansçıların kendileri.



yolların altın çağı, panayı gösterileri, sirk ve başlangıçta-ki Grek gösterimleri. Merak ile büyülenme hem kültürler arası hem de kültürler aşındı. Bütün bu biçimler, tarihsel belgeler ve klasikler üzerinden ulaşılabilecek, düş gücü ve toplumsal koşullara duyarlılıkla yorumlanan bir mirastır –Shakespeare, Lope de Vega, Gozzi. Öte yandan Asya tiyatrolarının kitaplara ek olarak sunabildikleri canlı gösterimler üstünlüğü vardı. Tarihin örnek tiyatrolarına dönecek olursak Avrupalı gösterimci ve yönetmenler 16. yüzyılda dansçılar, çalgıcılar, akrobatlar metin odaklı yazınsal tiyatrodan koparak belli gösterimsel türleri canlandırdıklarında, 'yara'yı iyileştirmek amacıyla zanaatlarının teknik temelini ve sanatsal hedeflerini yeniden gözden geçiriyorlardı. (Bkz. Nostalji)

İlgi ile büyülenme İkinci Dünya Savaşı'na kadar canlı ve etkin kaldı. Ondan sonra Doğu tiyatroları, 'esin mirası' evresini aşmış Asya tiyatroları olarak adı bilinmez araştırma inceleme alanlarına döndü. Çoğu ABD'den birkaç araştırmacı Asya gezilerine çıktı. Gezilerinin değişik amaçları olabiliyordu. Örneğin Faubian Bowers, işgal altındaki Japonya'da bir sansürcüydü. Feodal ve asker yanlısı olduğu düşünülürken kabuki metinlerinin sansürlenmesi budalalığı yürütüyordu. Budalalıkta çünkü bunlar gösterimde önemsenen öğeler değildi. Kabuki'de asolan gösterim sanatçısının sanatıdır. Ancak sansürlendiğinde kabuki metinleriyle yakın bağlanuda olan gösterimcinin sanatı ortadan siliniyor ve dünya kendine özgü bir sanat biçimini elden yitiriyor. Böylelikle sansürcü Bowers kabuki sansürünü kaldırmaya katkıda bulundu; bugün bu yüzden onun kurtarıcısı olarak tanınır. Başka Amerikalı bilginler de klasik Asya tiyatro biçimlerinin bilinmesine, üstlerindeki egzotik örtünün kaldırılmasına etkin olarak katılmıştır. Bunlar arasında Adolphe Clarence Scott, Donald Keene, James Brandon ve bir Doğu-Batı bütünsel tiyatro düşüncesini ilk kez ortaya atmış olan Leonard Pronko yer alır.

20. yüzyılın sonunda Edward Said, Oryantalizmi birçok sorunun, yanlış anlamaların, aldanmanın nedeni ve aklanamaz olarak damgaladı. Oryantalizm, Asya kültürlerinin sahici yönlerini çarpıtarak sıradanlaştıran kısmi ve etnosentrik bir algılamadır. Bugün Doğu-Batı yaklaşımındaki boşluğunun farkında olarak bu tarihsel kullanımlı bakış açısının bizim Avrupa ile Asya arasındaki tiyatral ilişkilerin tarihini yeniden kuramıza yardım edeceğini anlamalıyız. Bu yaklaşım merak ve heves yaratarak hayal güçlerini uyarak araştırma ve incelemeyi yöreklendirdi, çünkü Doğu, Batı için her zaman bir alter-ego, bir 'öteki' ve Amerika'nın keşfinden bile sonra en dolaysız kıyas seçeneğiydi. Benzer biçimde Batı ve onun mitleşmiş kültür ve teknoloji de Asya toplumlarının çeşitli toplumsal katmanların sanatsal uygulama ve duyarlılığında kıyaslanabilir bir rol oynamıştır.

Dün olduğu gibi bugün de tiyatro denilen şey pek çok gerçekliği Asya'dan, Avrupa'dan, başka kıtalardan, geçmişten ve bugünden, dinsel törenlerden ve bilimsel

deneylerden, folklordan siyasi gösterilere kadar birçok itkiyi içine almakta, onları yeni kişisel sahne uygulamalarına dönüştürmektedir. Bu uygulamalar tarihten kaynaklansalar da tarihi açıklamazlar. Doğu tiyatroları vizyonu gibi Avrasya tiyatrosu bakış açısı da yanlış anlamalara yol açacaktır. Karmaşık tarihsel süreçler ile gerçekleri çözümlemeye ve sözcüklerle anlatmaya çalıştığımızda bu, kaçınılmazdır.

Anlamak için dikkatli gözlem gerekir. Gösterim dekilerin uygulamalarını yakından incelemeliyiz ki anlamını kavrayalım. Günümüzde tiyatroyu kitaplardan okuyup araştıranlar ile kitaplardan yanı sıra gösterimcinin yaratıcı sürecini izleyenler arasında açık bir fark vardır. Bugün, üçüncü bin yılın başında tiyatro bilginleri arasındaki esas ayrım budur.

Avrasya tiyatrosu burada başlar; teknik ilkelerin farkında olmakla ve Avrasya kıtasının çeşitli tiyatro kültürlerince paylaşılan yararlı bir bilgiyle. Bu mesleki 'orta alan'da Asya'nın klasik tiyatrolarının (iridescent) gelenekleri –no, kabuki, Hint ve Bali dansları, Pekin Operası– Avrupa'nın ve Batı'nın gelenekleriyle birlikte barınır, klasik bale, modern dans, pantomim, opera, politik tiyatro ve tiyatro laboratuvarlarıyla. Bu uygulama ve tiyatro düşüncesi alanı Euripides ile Kalidasa'nın, Shakespeare ile Zeami'nin, Aristoteles'in *Poetika*'sıyla Natyashastra'nın ortak içgörü mirasının parçaları olarak bir arada erimesine tanıklık eder. Bu mesleki alan günümüzde sadece Asyalı ve Avrupalı sanatçılar için değil, zanaatın maddeselliğiyle ve onun üzerinden kendi içinde yaşadığı toplumda kişisel bir anlam yakalama sorunuyla yüzleşen herkese açıktır. Ama takaslar, etkileşimler, yanlış anlamalar ve kaynaşmalar pek çok yüzyıl önce, İpek Yolu üstünde başlamıştı.

AYAKLAR

Mikrokosmos – Makrokosmos

Gündelik-dışı tekniği ve anlatım öncesi (Bkz. *Anlatım öncesi*) olarak tanımladıklarımızın tüm ilkelerini Bali oyuncularının temel ayak duruşlarında görebiliriz. (Resim 1-2)

- dengenin yer değiştirmesi;
- yönlerin karşılığı;
- gündelik yaşamdaki ayak basparmağı gerilimlerinin eşdeğerleri yaratarak, *kerus* ve *manis* oyunları ile yerçekimi ve atalet kuvvetlerinin yok edilmesi.

Ayak, sahibinin özel yaşam tarzını örnekleyen bir mikrokosmüstür. Yeni doğmuş bebeklerin bedenlerinden geçen yaşam akımı, ayak parmaklarının hiç durmayan hareketlerinde görülebilir. Bali oyuncusu, duruşlarıyla, ayagın yürüme disiplinine ve ayakkabıya uymak zorunda olma-lığı bu bebek yaşamının bir eşdeğerini bulmaya çalışıyor gibidir.

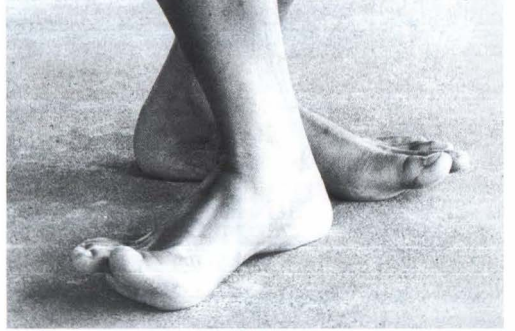
Ayagın kendi kültüründen soyulanması ile yaşamın nasıl yeniden yapılandığını görmek ilginçtir. Gençlikle modern dans devriminin dansçıların çıplak ayakla dans etmeye başlamasıyla doğduğu söylenir. Dansçılar, uçları sert saten ayakkabılarını terk etmekle ayagın özgürlüğünü ilan ettiler. Gerçekten de tüm Hint dansçı ve oyuncular (Kathakali, Bharata Natyam, Orissi), Kambocya'dan Endonezya'ya kadar Güneydoğu Asya'nın dansçıları çıplak ayakla dans eder. Japon ve Çin oyuncularına ise (bazı özel roller dışında) yerde kayarak yürümelerine olanak sağlayan özel çoraplar giyer.

İlk bakışta çıplak ayak "özgür" gibi görünse de bu bizi yanıltmamalı. Bütün kodlanmış tiyatro türlerinde çıplak ayaklar sanki değişik, özel ayakkabılar içindeymiş gibi biçimlerini değiştiren duruşlara zorlanır.

Ayagın bu deformasyonu tüm beden farklı bir gerilim içinde tutulmasına, değişik denge türlerine, değişik yürüyüşlere yol açar. Ayakkabıların içinde biçimleri de bozulsa, özgür de olsalar, bedenin canlılık derecesine ve uzamda yer değiştirmesine karar veren ayaklardır.

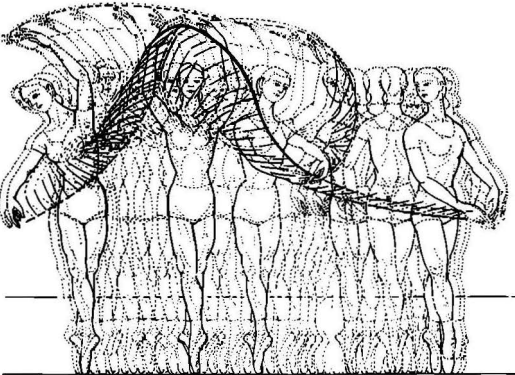
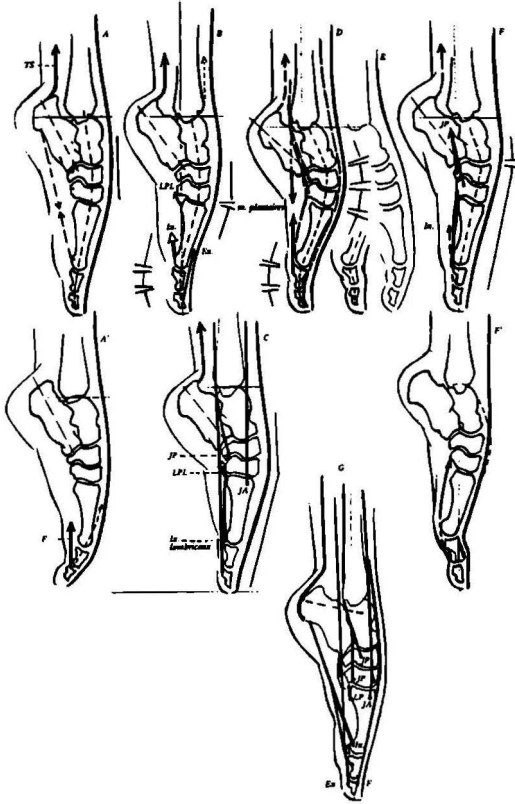
Parmak uçlarında

Yeni bir klasik bale biçiminin yaratıcısı ünlü Fransız koreograf Petipa parmak ucunda duruş-



1. (üstte) Bali dansında temel ayak duruşu. Yukarı doğru gerilmiş duran baş parmakdaki gerilime dikkat edin.

2-3. (ortada ve altta) Kathakali'de temel ayak duruşu. Ayak parmaklarının nasıl içe dönük durduğuna ve ağırlığın nasıl ayakların dış kenarları üzerine yüklendiğine dikkat edin.



ların "tablonun bütününe son fırça darbelerini vurmaya" yaradığını söylediler. Gerçekten de, klasik balenin karakteristik özelliği olan ve neredeyse onu simgeleyen bu ustalık, ayağın alabileceği bir dizi duruşun sonuncusudur. İlk olarak 1880'de, Carlo Basile'nin, özellik olarak üretilen, ucu desteklenmiş ayakkabılar kullanarak yeni teknikler geliştirilmesiyle ortaya çıkmıştır.

Klasik balenin başka ayak ve beden hareketleri gibi, "point" da beden değişik bölümleri üzerine yapılmış uzun çalışmaların ve beden olasılıklarının gündelik-dışı doğrultusunda kullanılması ve geliştirilmesi için bir geleneğin verdiği uğraşların sonucudur. Fransız koreograf Noverre dansın yedi temel hareketini (*çökmek, uzanmak, kalkmak, atlamak, kaymak, ileri atılmak ve dönmek*) 1760'da *Lettre sur la danse* (Dans Üzerine Mektuplar) adlı kitabında yayınladı. Bu tarihten sonra tüm koreograf ve dansçılar Fransız geleneğine bir şeyler ekledi, bu geleneği yorumladı ya da kendilerince düzeltti. Ancak beden hareketlerinin özgürlüğünü desteklemesine ve bu hareketin kurallarını belirlemesine karşın Noverre'in en önemli devrimi, kendisinden sonra gelenlerin de ayrılmayacakları temel bir ilkeyi saptamak oldu. Bedenin her bir bölümü teker teker ele alınarak, bu bölümlerin hareket kuralları belirlenemez. Sonuç olarak dansın yedi temel hareketini anlamak olanaksızlaşır.

İnsan bedeninin anatomisi öyle yapılandırılmıştır ki, bir bölümünün en basit hareketi öteki kısımlarında kassal bir yankı yaratır. Bu ilkeye göre, örneğin klasik balede ve tüm öteki kodlanmış tiyatro biçimlerinde ayakları yöneten kurallar, ancak bedenin geri kalan kısımları da hesaba katılarak düşünülebilir.

4. (üstte) "Point" üzerinde klasik Batılı bir dansçı ayağının anatomisi. Çizimler "point" üzerinde olmanın, başparmağın kullanılışına göre çeşitli yollar olduğunu gösteriyor.

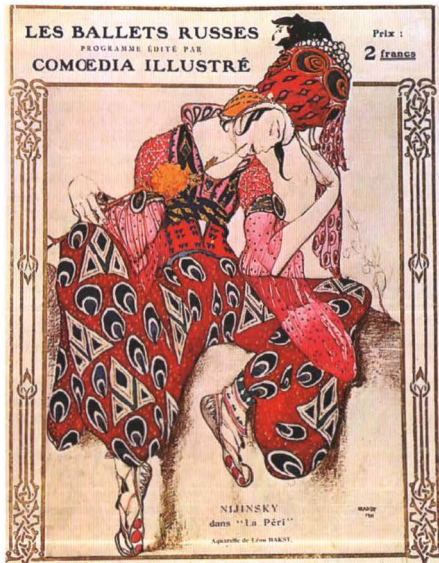
5. (altta) Kirsner'in klasik dans el kitabından alınmış bir "point" üzerinde hareket çizimi. Dansçının bedeni, kol hareketleri eşliğinde uzamda neredeyse gözle görülemez başparmak duruşu değişiklikleri ile hareket etmekte. Sıradan ya da gündelik hareket içinde bir bacak ötekini izlerken beden sahne üzerinden kayar gibi görünür.



Boyle bir düşünce doğal ve basit olduğu için ilk bakışta sıradan gibi gözükabilir. Ancak, klasik dansın büyük ustalarını diğer dansçı ve koreograflardan ayıran bu ilkedir. Yalnız teknik ve beden değişik bölümlerini düzenleyen kurallarla uğraşanlarla, tekniği özümseyerek bedenlerinin eylemlerinde uyumu sağlayabilenler, kendi sentezlerini yani kendi biçimlerini yaratabilenler arasındaki farkı ortaya çıkaran da bu temel düşüncedir.

Ayakların dilbilgisi

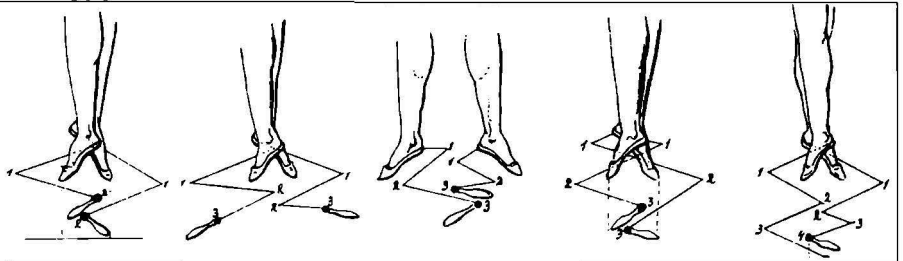
"Ayakların kullanım biçimi oyuncunun sahne yorumunun temelidir. Beden duruşunu ayaklar sağlar. El ve kol hareketleri buna ancak biraz anlatım ekleyebilir. Oyuncunun ses gücü ve nüansları bile pek çok durumda ayaklara bağlıdır. Kolsuz ve elsiz oyuncu olunabilir ancak ayaksız oyuncu olunamaz.

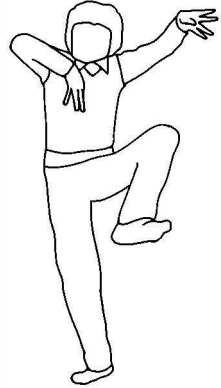
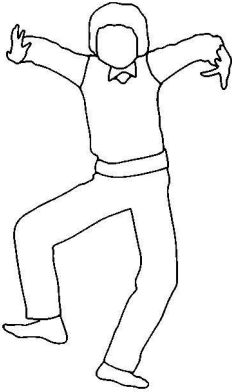
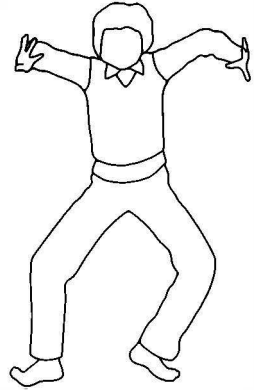
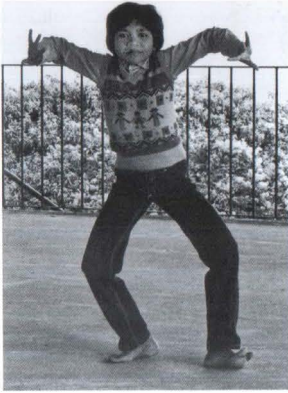


7-8. Klasik Batı balesinde ayakların yeni bir "kültürden soyutlanış"la ortaya çıkan yürüme biçimi. Bakst'ın La Peri'nin Ballets Russes yapımı için program tasarımı. (sağda) Jean Philippe Rameau'nun trajik opera balesi Hippolyte et Aricie'sinde alan gösterişli kostümlü bir dansçı.

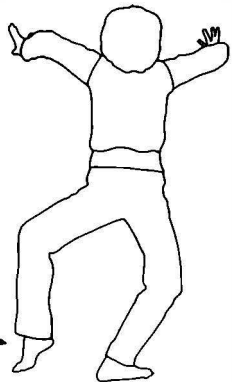


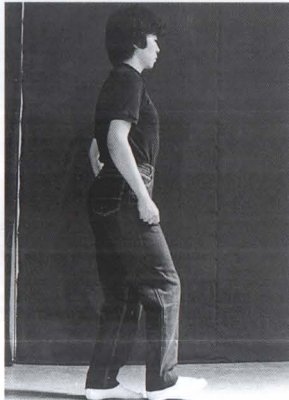
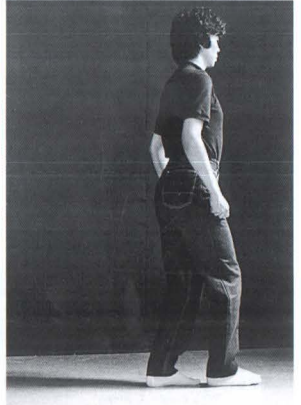
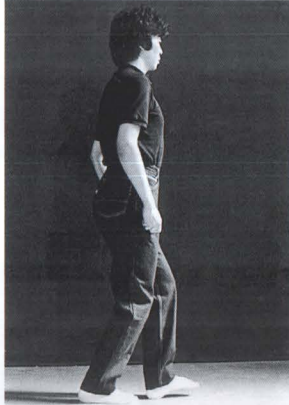
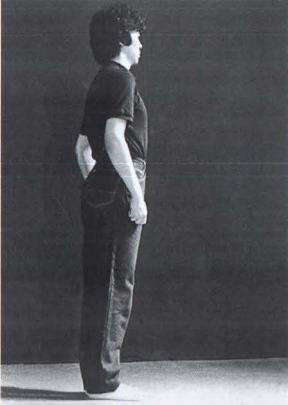
9-10. (solda) Ünlü Viyana-
lı klasik dansçı Fanny Essler'in
(1810-1884) bir 19. yüzyıl baskı-
sı. Klasik Batı dansında yürüyüş
biçimi öteki tiyatro kültürlerin-
de bulunan aynı karşıtık ilke-
leri üzerine kurulmuştur. (Bkz.
Bir sonraki resim, 11-17) 1880
öncesinde klasik dansa kulla-
nılan ayak giysisi madeni des-
tek barındırmayan basit bir ter-
likti. Ayak üzerinde hiçbir kısıt-
lama yoktu ve ayak tabanı yer-
le tam temas halindeydi. Klasik
dansa özgü hafiflik isteği ile yu-
karı doğru gerilime karşın aya-
ğın duruşu pek çok Doğu dan-
sında görülene benziyordu. Bir
ayak yerde düz basarken öteki
"point" üstündeydi. (altta) Bir
entrechat çizimi, (sözcük anla-
mı örmek, bağlamak) (çizen Al-
bert Zorn, *Grammatik der Tanz-
kunst* (Dans Sanatının Dilbili-
mi, Leipzig, 1887), adlı 1660 ile
1885 arası dans üzerine biriken
tüm teknik bilgileri toplayan ve
çok beğenilen bir kitabın yazı-
rıydı. Tipik bir klasik bale sıç-
rışıydı. Çizim uylukların giderek
çoğalan sayıdaki vuruşunu gös-
teriyor. Günümüzün dansçıları
sekiz vuruşa kadar yapabiliyor.
Nijinski on vuruşa kadar yap-
biliyordu. Dansçının "ağırlıksız"
olduğunu göstermenin yolların-
dan biri olan sıçramanın evrimi
sayesinde Romantik akım sıra-
sında klasik bale kesin olarak
yerden yükselmişti.





11-18. Genç dansçi Jas'ın Volterra İSTA'da (1981) gösterdiği Bali dansı yürüyüş biçimi. Her adım eller ve kolları bir gerilim değişimi eşliğinde atılır. Alt bedendeki her değişime, üst bedende karşılığı olan bir hareket eşlik eder. Bu yürüyüş biçimi keras, yani güç sayesinde ayağı yere yerleştirmek yoluyla (Resim 11) gündelik bir teknik olur. Yürürken parmakları yukarı kaldırma (Resim 15) sonucunda dizleri gündelik yaşamda olduğundan daha yükseğe kaldıran bir gerilim ortaya çıkar. Ayak bileğindeki keras gerilimi sadece ayağı kaldırmaz, aynı anda bacağın geri kalanını da, üstelik normalde olduğundan çok daha yükseğe kaldırır (bu arada diz asla bedenden daha yükseğe kalkmaz, ayaklar da aşağı düğüktür).





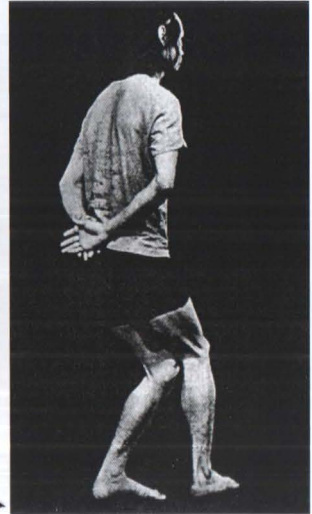
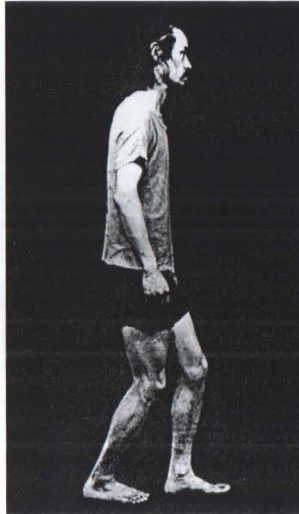
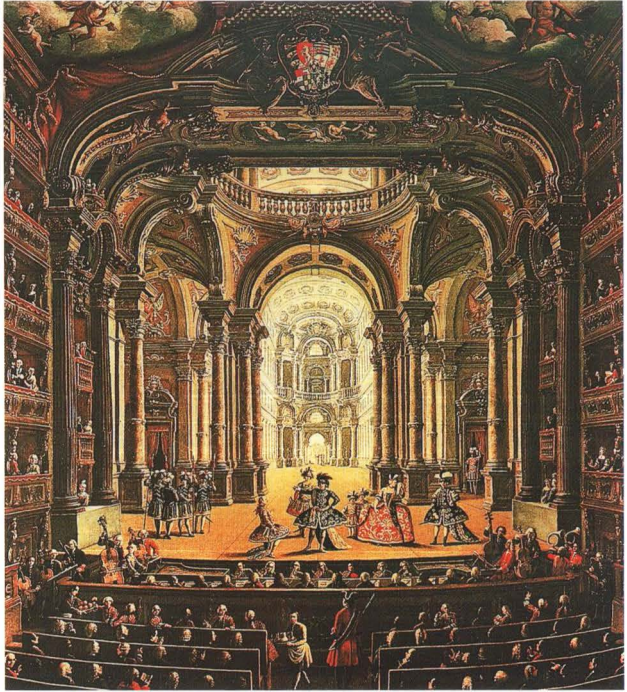
19-26. Kosuke Namura, Kyogen tiyatrosundaki yürüyüş biçimini gösteriyor. Ayaklar yerden asla kaldırılmayıp bedeni, dizlerin bükülebildiği alçak bir duruş bulmaya zorlarcasına yerde tutuluyor. Sonuçta omuzların gündelik yürümedeki gibi kaldırılıp indirilmediği çok özel bir yürüyüş ortaya çıkar. Kyogen oyuncusu yumuşakça ilerler. Hız değişiklikleri genel beden mimarisini etkilemez. Ayakları dışında her tarafını gizleyen geniş bir kimono giymiş aktör, aynı şekilde sandalına basarak ilerler.

No tiyatrosunun yürüme sanatı olduğu, ayakların yarattığı sanatsal bir dünya olduğu söylenir. No'da temel ayak tekniğine *suriaishi*, ayakların kayması, adı verilir. No oyuncusu kayarak yürür, döner, ayağını yere vurur. Gövde genellikle hareket etmez. Kollarda çok hafif, küçük hareketler görülür. Böylece oyuncu dururken olsun, hareket halindeyken olsun, ayaklar özellikle öne çıkar. No tiyatrosunun izleyicilere verdiği en derin hazlardan biri de *tabi* (iki ayrılmış, beyaz coraplar) giydirilmiş ayakların her yöne büyük bir özgürlükle, kendi bağımsız ritimleriyle hareket etmesini ve durmasını izlemektir. Bu tür ayak hareketi dizleri, oyuncunun ayaklarıyla No sahnesi arasındaki yakın ilişkiyle yaratılabilir. Bu sanatın yaşamının bağlı olduğu şey, ayak hareketlerini daha da vurucu kılmak için ayaklarla sahne arasındaki ilişkilerin belirlenmesi ve derinleştirilmesidir. Ashina bakılırsa bu türden yürüyüş sanata her türlü tiyatral gösterimde bulunur.

Tadashi Suzuki, *The Way of Acting* [Oyunculuk Yöntemi]

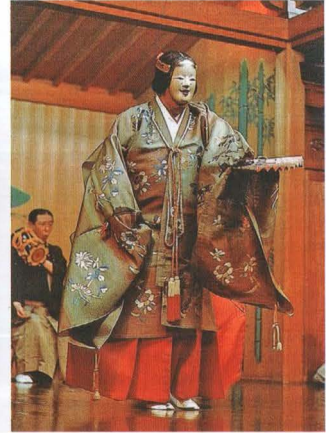
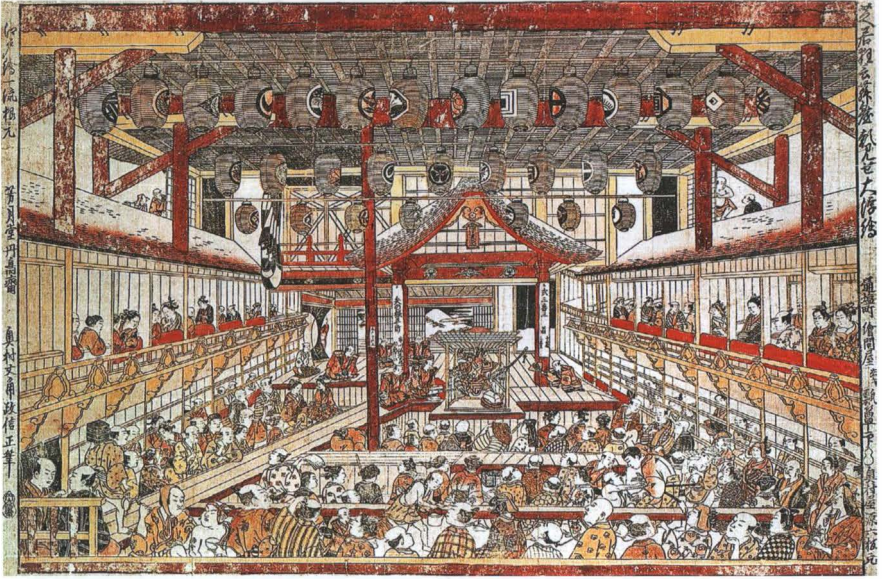
20. yüzyılın başında bir Japon yatro eleştirmeni, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun bir gösterimini izledikten sonra, Japonların hiçbir zaman Batılı tiyatro yazarlarının yapıtlarını iyi bir şekilde sahneleyemeyeceğini iddia etti. Onun görüşüne göre o zamanlar Japonya'da moda olan "çeviri" tiyatrosu denemesine devam etmek boşunaydı, çünkü "Biz Japonların Batılılara göre daha kısa kol ve bacakları var, diyorlardı. Avrupa tiyatrosunun Japon taklidinin bu ilk eleştirisinin bedenle ilgili bir gözleme dayanması ilginçtir. Ne var ki bu eleştirinin ardında daha karmaşık bir gerçek saklıdır.

Ulusların Batılılaşma çabası doğrultusunda Batılı yazarların oyunlarını ülkelerine getirmeyi deneyen ilk Japon oyuncular, sigara içmek, yemek yemek, selam vermek, yürümek gibi yüzeysel ve gündelik eylemlerden yola çıkarak Avru-



27. (Üstte) Torino'daki kraliyet tiyatrosunun ilk açılışı, 26 Aralık 1740, Pietro d'Oliviero'nun bir tablosu. Derin perspektifli sahne tasarımı Bibbiena'ya aittir.

28-29. (yanda) Tadashi Suzuki topluluğundan bir aktör yürüme alıştırmalarından iki değişik yürüyüşte.



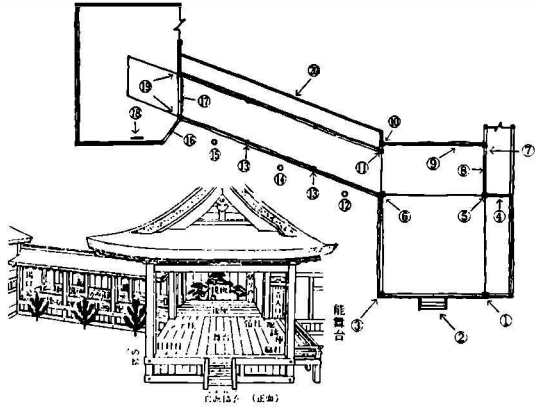
30-32. (en üstte) Ressam Okamura Masanobu'nun bir Kabuki tiyatrosunun içini gösteren baskısı (1740). Sahnenin ve hanamichi (çiçek yolu) denilen geçiş yolunun düzenlenişi görülebilir. İzleyiciyi ikiye bölen bu yoldan girişler ve çıkışlar son derece abartılı tekniklerle uygulanır. Baskı yalnızca tiyatronun iç mimarisini göstermekle kalmıyor, aynı zamanda gösterimi ve bir parçası olduğu toplumsal durumu, izleyicilerin gösteri sırasında nasıl yiyip içmekte ve aralarında konuşmakta olduklarını gösteriyor. Baş oyuncuların amblemleri olan mon'lar sahne gerisinde asılı duran lambalar üzerinde boyalı duruyor. O akşamın programındaki gösterim ve dansların başlıkları ana oyun alanının sol ve sağdaki sütunlar üzerine asılmış. Üst sağ ve sol yanlardaki şekiller, odanın içine verilen ışığın miktarını sürgülü kapakları açıp kapayarak denetleyen tiyato görevlileri. Geçmiş yüzyılın sonlarına kadar Japonya'da gösterimler gündüz olurdu; (sol altta) İspanya'da Almagro'da bugün hâlâ var olan tek ahşap corral ya da oyun avlusu. Corral ile Kabuki sahnesi arasında dikkate değer bir benzerlik bulunuyor (izleyicilerin ve balkonların yerleştirilişi, sahne üzerindeki dam, yukarıdan aydınlatma, hatta aynı renkteki ahşap sütunlar). Bununla birlikte iki sahne uzamı farklı olup izleyici ile oyuncu arasında farklı bir ilişki yaratır; (sağ altta) No oyuncusu. Paul Claudel şöyle yazmıştı: "Bati oyununda bir şey olur, No'da biri varır".

pa tiyatrosunun gerçekçilik ve doğalcılığına taklit etmeye çalışırlar. Bütün bu eylemler onlar için yeniydi ve gündelik yaşamlarında herhangi bir gönderme noktası bulunmuyordu. Bu yüzeyli taklit bizim Japonlar gibi, çubuklarla yemek yemeye ya da dizlerimizi kırarak topuklarımızın üstüne oturmaya cabalamamız kadar acemice ve gülünçtü.

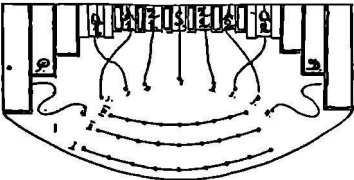
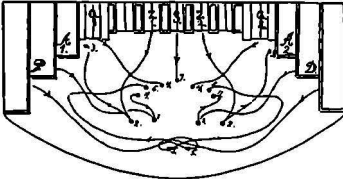
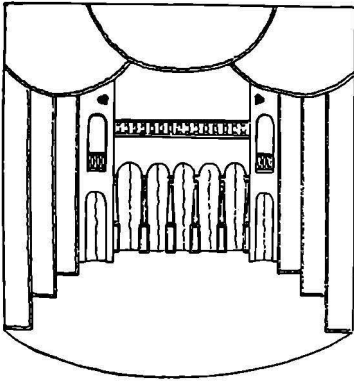
Değişik oyunculuk tekniklerinin bir-biriyle karşılaştırılması konusunda çalışan çağdaş Japon tiyatro sanatçısı, Tadashi Suzuki şöyle yazar:

"Sahne gösterim sanatı, oyuncuların gündelik yaşamı sahnede olabildigince yakından taklit etmesi ya da aynen tekrar etmesi üzerinden değerlendirilemez. Bir oyuncu sözcük ve hareketleriyle seyircisini derin bir gerçeğe inandırmaya çalışır. Yargılanan, bu çaba olmalıdır. Bu bakımdan Japon oyuncularının kol ve bacak uzunlughunun önemi yoktur ve kol ve bacak uzunluklarının Batı dillerinden çevrilmiş oyunların oynanmasına engel oluşturmaması gerekir. Yukarıda belirtilen kurallara uymazlarsa ne Japonlar ne de onlardan daha uzun kolları ve bacakları olan Avrupalılar gerçek oyuncu olamazlar.

Modern tiyatronun Japonya'ya gelişinden bu yana ayak hareketlerinin sanatsal kullanımı gelişmemiştir. Bu uzucu bir durumdur, çünkü tiyatrodaki gerçekçilik, yürüme biçimleri açısından bir hazine sağlamalıdır. Yeni Japon tiyatrosu ayak tekniklerine dayandırılmalıdır çünkü bu teknikler Japon gerçeğinin bir parçasıdır ve birçok değişik yürüyüş biçiminden oluşan bir mirası içlerinde barındırır. Oysa ki *Yeni tiyatro*, gerçekliği, gündelik yaşamı betimleyen bir yöntem olarak gördü. Bu görüşte yürüyüşün seyreden için doğal ve gündelik olması yeterlidir. Ne var ki sahnede her hareket yapıttır. (...) Oyun kişileri ruhlar ve hayaletler olan No tiyatrosunda ayakların sanatına önem verilmesi, buna karşılık modern ve yaşayan



33-34. (üstte) Bir No tiyatrosunun yer planı ile sahnesinin önden görünüşü. Aktörün seyircinin gözü önünde üzerinden geçip giyiminin tamamladığı "ayna odası"ndan sahneye vardığı köprü olan *hashigakari*'ye dikkat edin. Sayılar bir No sahnesi üzerindeki en önemli gönderme noktalarını gösteriyor: 1. *Waki* (yardımcı oyuncu) sütunu; 2. Merdivenler; 3. Yön gösteren sütun (maskeli oyuncular için); 4. Soylu kişilerin kullandığı kapı; 5. Flütçünün sütunu; 6. *Shite* (baş oyuncu) sütunu; 7. Koronun girişi için sürgülü kapı; 8. Yan duvar; 9. Üzerinde hep bir çam ağacı resmedilmiş olan arka kapı; 10. Sahne yardımcısının sütunu; 11. *Kyogen* (komik aktör) sütunu; 12. Birinci çam ağacı; 13. Oyun alanını belirleyen sütun; 14. İkinci çam ağacı; 15. Üçüncü çam ağacı; 16. Sahne üzerinde olanların izlenebildiği pencere; 17. Perde; 18. "Ayna odası"ndaki ayna; 19. Perde kapısının sütunu; 20. Dış köprü duvarı. (altta) Açık hava No tiyatrosu; Nishi Hongenji Tapınağı (Kyoto, Japonya) en eski No sahnelerinden biridir.



insanları anlatması gereken yeni tiyatronun ayakları ihmal etmesi ilginç bir çelişki oluşurur."

(Tadashi Suzuki: *Aynı Yer*)

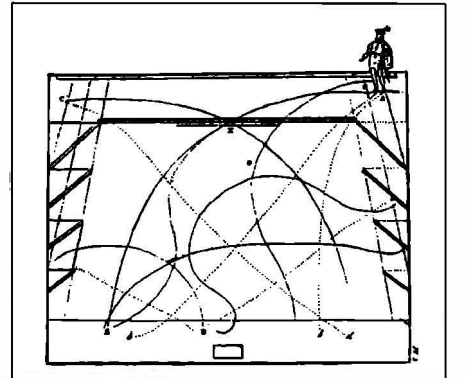
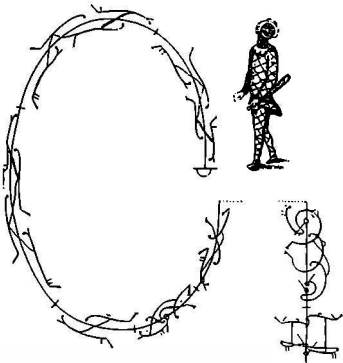
Klasik Japon tiyatrosu sahnelerinde, yürüme sanatının kahramanları olan ayakların kullanılabileceği uzun yollar vardır. No ve Kabuki'de arka sahneyi asıl sahne olan ön sahneye uzun bir köprü bağlar (Resim 28 ile 30). Oyun kişileri girişlerini bu köprüden geçerek yapar. Bu sırada oyuncuların genişlemiş bedenlerinde seyirciler *gündelik-dışı* boyutunu kavrama olanakını bulur. Kabuki'de bu uzun köprüye *hanamichi* (çiçek yolu) adı verilir. Zeami'nin sözünü ettiği oyunculuk sanatının en yüksek derecesi olan "Muhteşem Çiçek" in biçimlenmesi de bu şekilde olur.

Batılı oyuncular Japon tiyatrosundaki köprü gibi bir olanakları olmamasına karşın uzamın ve uzamda yer değiştirmelerinin gündelik-dışı özelliğini vurgulamak için özel bir tekniktan yararlanırlar. Kulislerden sahneye çıkışlar ve sahnenin önüne doğru ilerlerler. Ancak bu yolu düz bir çizgiyi izleyerek değil, eğik ya da kıvrımlı bir çizgi izleyerek geçerler.

Japon sahnelerinin *enlemesine* kullanımı (ilk Avrupa sahnelerinde de bu özellik görülürdü - Resim 32) Batı tiyatrosunda *derinliğe* dönüşür. Bu derinlik sahne düzeyindeki perspektif ve *göz aldatmacaları* ile vurgulanır (Resim 36). Sözünü ettiğimiz iki tür tiyatrodan da "yürüme sanatı"na kesinlikle uyulmaktadır.

35-37. (solda) Meyerhold ile Solovov'in Borodinskaya stüdyosundaki Commedia dell'Arte derslerinde kullandıkları sahne tasarımı (1915-1917). (a) ve (b) çizimleri oyuncuların Cervantes'in Salamanca Uçurumu oyunundaki hareketlerini gösteriyor: (a) konuşma sahnelerinin girişi; (b) bitişte selam için giriş - üç kavis, oyuncuların selam için dizilişlerini gösteriyor.

38-39. (altta) Londra'da 1730'da sunulmuş Arlekin için bir Ciaccona dansının çizimli, kişinin sahneye girdiğinde izlemesi gereken kıvrımlı dairesel şekilleri gösteriyor.



ÇALIŞMA

“ÖĞRENME”DEN “ÖĞRENMEYİ ÖĞRENME”YE

Eugenio Barba

No izleme ye gelince, sanatı gerçekten anlayanlar ruhlarıyla izler, anlamayanlar ise gözleriyle izler. Ruhla görmek demek özü kavramaktır, gözle görmek ise ethileri gözlemektir. Acemi oyuncular da böyle yalnızca ethiyi havrayıp ona öykünmeye çalışır.

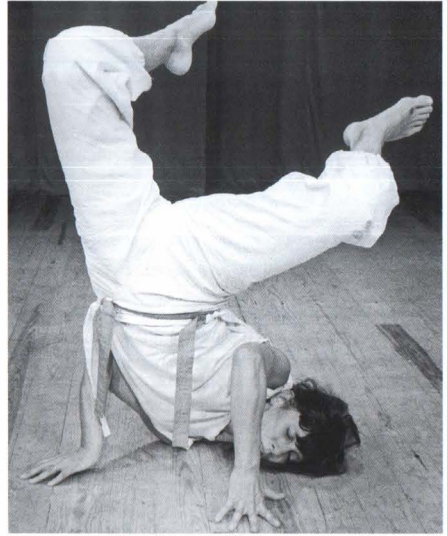
— Zeami, Shikadensho

Teknik söylencesi

İlk çalışma yıllarımızda biz de “teknik söylencesi”ne inanırdık. Bunun edinilmesinin ve sahip olunmasının mümkün olduğunu ve oyuncuya bedeni üzerinde bilinçli ustalık verdiğini düşünüyorduk. Bu aşamada örneğin gözlerimizin anlatım değerini yükseltmek için büyüyüp genişmesi için alıştırmalar yapıyorduk. Benim Hindistan’da 1963’te Kathakali’nin oyunculuk eğitimini izlerken gözlemlediğim alıştırmalardı bunlar.

En aykırı madenlerin bir kazanda bir arada eridiği gibi ben de kendi içimde çok çeşitli etkileri, benim için en verimli olmuş izlenimleri birbirine karıştırmaya başladım: Doğu tiyatrosu, Büyük Devrim deneyleri, Polonya’da ve Grotowski’nin yanındaki deneyimlerim. Bütün bunları teknik kusursuzluk ülküme uyarlamak istiyordum. Odin tiyatrosuna Rus ve Fransız terminolojisinden ve Grotowski’nin bunları yorumlayışından ulaşılmış olan kompozisyon adını verdiğimiz sanatsal çalışmamızda bile kullanmak istiyordum. Kompozisyonun, bir oyuncunun göstergeler yaratma yeteneği olduğuna, bedenini bilinçli biçimde zengin yorumlara ve çağrışım gücüne davet çıkaran şekilsizliğe dönüştürme yeteneği olduğuna inanıyordum. Aktör bedenini bir Mısır dikilitaşı, seyirciyi de Şampolyon rolünde görüyordum. Amaç, bilinçli biçimde, soğukkanlı hesapla, seyirciyi tüm dünyalarıyla inanmaya zorlayan ve sıcak olan bir şeyi elde etmektir.

Çalışmamızın ilk başlarında tüm oyuncular, ortak kolektif bir ritim izleyerek aynı alıştırmaları yapıyordu. Sonra ritmin her birey için değişik olduğunu fark ettik. Bazı kişilerin hızlı, canlı bir ritmi varken ötekilerin ritimleri ağırdu. Organik ritmden söz etmeye başladık, düzenli bir vuruş olarak değil de kalp atışı gibi, nabız vuruşu çeşitliliğinde olandan. Bu süregelen çeşitlilik, her ne kadar çok ufak ölçekte de olsa, tüm bedeni kapsayan bir örgensel tepkiler dalgasının varlığını açığa çıkarttı. Beden çalışması yalnızca bireysel olabilirdi.



1. Iben Nagel Rasmussen, Odin Tiyatrosu’ndaki eğitim çalışmalarının başlangıcında bir hareketi gösteriyor (Holstebro ISTA, 1986).

Tekniğin aktörü dış etkilere koruyan bir tür tılsımlı güç olduğuna dair inancımız bize ses eğitimi alanında da yön gösterdi. Önceleri Doğu tiyatrosu uygulamalarını izliyorduk. Sesin belli titreşimlerinin dogdran taklidiyle yetiniyorduk. Grotowski’nin kullandığı deyimle değişik ses tonlarına “rezonans başlatanlar” diyorduk. Doğu tiyatrosu eğitiminde öğrenci bütün bir rolü tüm ses nüanslarıyla, titreşimleriyle, tonlama ve ünlemleriyle mekânîk olarak ezherler. Böylece güç hegenen bir seyirci içinde onaylanabilmek için oyuncu, tam tamına yinelenmesi ge-



2. Roberta Carreri ile Julia Varley Odin Tiyatrosu'nda 1982-84 yıllarında çalışma sırasında.



3. Toni Cots Odin Tiyatrosu'nda 1982-84 yıllarında çalışma sırasında.

reken, gelenek tarafından kusursuz hale getirilmiş olan bütün bir sesler dokusunu öğrenir. Biz de şüpheyle bir dizi türeşimler, tonlamalar bulmaya ve onları her gün alıştırmalarda yinelemeye koyulduk.

Bu saf tekniğe yönelik hesaplı çalışma dönemi, aktör ustalığı varsayımını doğrular gözüküyordu. Elde ettiğimiz sonuçlar ilginçti.

Belirleyici bir aşama

Oyuncuların her birine "Kendi yolunuza gidin, ortak bir yöntem yok, dediğimizde yaşamızın karar aşamasına girdik. Ne oldu? Dişten bir ilgi noktası yitirildiğinde her aktörün çalışması güçleşti ama aynı zamanda daha kişisel oldu. Aradan yirmi yıldan fazla süre geçti, oyuncularımdan bazıları hâlâ düzenli olarak çalışıyor. Bu çalışmanın anlamı yalnızca kendilerine ait. Ama biliyorlar ki çalışma, sanatsal sonuçları garanti edemez. Daha çok, kişinin hedeflerini netleştirmenin bir yoludur. İnsan tiyatro yapmayı seçmişse, tiyatro yapmalıdır. Ama aynı zamanda enerjilerinin tüm gücüyle ve zekâlarıyla tiyatroya içine yerleştiği çerçeveyi kırmalıdır

Tam varlık

Oyuncuların ağırlık / denge ilişkisi ile değişik hareketler arasındaki karşılığı, bunların süre ve ritimlerini nasıl kullanıp bir araya getirdikleri, seyirciye sadece oyuncunun varlığını farklı biçimde algılatmakla kalmaz, aynı zamanda değişik bir zaman ve uzam algısı, uzam içinde zaman değil, bir "uzamzaman" verir.

Oyuncular, sadece ağırlıklarını ile omurgaları arasındaki maddesel karşılık üzerinde ustalık kazandıkları zaman çalışmalarını ölçebilecekleri bir ölçüt elde ederler. Bu ölçütü yaratıcı süreçlerinde çözümledikleri ve vurguladıkları durumlarda bulunan tüm öteki fiziksel, psikolojik ve toplumsal karşılıklara uygulayabilirler.

İnsanın kendi enerjilerini ustalıkla kullanabilmesi için çok uzun bir süreç gerekir. Bu gerçekten yeni bir koşullanmadır. İlk başta oyuncu, yürümeyi ve hareket etmeyi öğrenen bir çocuk gibidir ve en basit hareketleri, edilgin hareketleri eyleme dönüştürmek için sonsuza dek yinelemelidir.

Bedenimizin toplumsal kullanımı ister istemez bir kültürün ürünüdür. Beden, kültürle koşullanmış ve sömürleştirilmiştir. Hangi kullanımlar ve bakış açıları doğrultusunda eğitildiyse, onları bilir. Başka bakış açıları

bulmak için, örneklerinden kopması gerekir. Kaçınılmaz bir biçimde yeni bir "kültür" biçimine doğru yönlendirilip yeni bir "sömürgeleşme"den geçmesi gerekir. Oyuncuların kendi yaşamlarını, kendi bağımsızlıklarını ve kendi fiziksel anlatım yeteneklerini bulmalarını sağlayan yol, budur.

Eğitim alıştırmaları bu "ikinci sömürgeleştirme"dir. (...)

Alıştırma, kişinin öğrendiği ve belli bir amaca yönelik olarak seçip yinelediği bir eylemdir.

Örneğin bir aktör aynı anda her iki bacağına da büyük kereker dizlerinin üstüne inmek istiyordur. Belli bir noktada bedenini aşağıya indirirken kontrolünü yitirir, ağırlığı aşağı çeker ve diz üstü yere düşer. Sorun, aşağı inerken, hızla inerek dizlerini yere vurup canını acıtmasını engelleyecek, karşı yönde bir itki bulmak sorunudur. Bunu çözmek için ise bir alıştırma bulup onu yinelemelidir.

Bir başka alıştırma da ağırlığını öne, artık bedenini denetleyemediği bir noktaya kadar nasıl aktarabileceği sorunundan çıkabilir. Bu anda sadece yerçekimi tarafından çekilen beden, öne doğru düşer. Bu yüzden düşüş ortasında, öne doğru düşmeyi önleyen karşıt yönlü bir itki bularak yerle buluşmanın sokunu bedenini bir bölgesine yavaşça yatacak biçimde yana doğru eğilmek gerekir.

Sonuç olarak bir alıştırmaların anlamı şu noktalarda yatar:

- 1- Tüm enerjileri belirlenmiş bir yöne yansıtan tam kesin bir eylemle başlamak.
- 2- Süreci ortasından yön değiştirme ile hareket ilkesinden değişiklik oluşturan karşıt yönlü bir itki vermek.
- 3- Bir sonraki eylemin itkisini (*sats'ını*) içeren kesin bir duruşla son bulmayı başarmak.

Bu yolla bir dilin sözcüklerini yinelemek gibi öğrenip yinelenen bir dizi alıştırma kurulabilir. İlk başta alıştırmalar, öğrenilmek istenen bir yabancı dilin sözcükleri gibi mekanik biçimde yinelenir. Ama daha sonraları özümseme ve kendiliğinden gelmeye başlayacaktır. Ondan sonra oyuncu istediğini seçebilir. Çok az sayıda alıştırmayla bile uzun bir çalışma düzeni oluşturulabilir. Alıştırmalar, değişik bir düzende yinelenemelmekten başka, değişik ritimlerde, değişik yönlere, içe ya da dışa dönük olarak, vurguyu aşamalarından birine ya da ötekine yerleştirilerek de yinelenebilir. Konuşma dilinde bir türmenin anlamının sözdizimi sayesinde olduğu kadar belli sözcükleri vurgulayan tonlamalar sayesinde de ortaya çıkması gibidir. Eğitsel çalışmalarda da aynı alıştırma zinciri, kullanılan vurguya göre çeşitli mantıklarla üstlenilir.

Önemli olan ritmdir, bir alıştırmaların ötekiyle olan bağdır ve oyuncunun sonuçta ortaya çıkan halkaları nasıl yönlendirdiğidir. Konuşma dilinde de aynı süreç karşınıza çıkar. Sözcükleri kesik kesik söylemek yerine her sözcüğün sonunu bir sonrakinin başıyla denk düşürerek, duygusal ve zihinsel ritimleri, yavaşlama ve gerilim anlarını, şiddet ve açıklık anlarını yansıtan dalgalar dizisi oluşur.

Tam sahne varlığının şiddetle, baskıyla ya da her ne pahasına olursa olsun hızlı olmakla hiçbir ortaklığı yoktur.

Oyuncu, son derece hareketsiz, dikkatini toplamış, ama bu hareketsizlik içinde tüm enerjileri elinin altında, gerilmiş, oku fırlatmaya hazır bir yay gibi olabilir.

Oyuncu bir kez ustalık kazandıktan sonra alıştırmaların değeri nedir peki? Artık yinelemenin bir yararı yoktur, aşılacak bir direnç kalmamıştır. İşte bu noktada alıştırma sözcüğünün öteki anlamı olan sinamak, görüntüye girer. Kişi enerjilerini sinava sokar. Oyuncu, eğitim çalışmalarında enerjilerini biçimlendirebilir, ölçebilir, patlatabilir ya da denetleyebilir, onları kendi haline bırakıp oynayabilir, soguk ve katı hasapla denetlenebilen yakıcı bir akkor gibi davranabilir. Çalışma alıştırmalarını kullanarak oyuncu, tam bir sahne varlığı durumu elde etme yeteneğini sinar. Bu durumu, doğaçlama ve gösterimin yaratıcılarında yeniden bulması gerekecektir.

Tüm fiziksel alıştırmalar gerçekte bir kişinin genel gelişiminin, fiziksel ve zihinsel enerjilerini patlama noktasına getirme ve denetleme yönteminin parçası olan tinsel alıştırmalardır. Hem bilinçli olup sözcüklerle anlatılabilen hem de üzerinde konuşulamayan enerjiler söz konusudur. (...)

Kişinin edindiği deneyimleri başkalarına aktarması çok önemlidir; bu, aşın saygıdan dolayı öğrendiklerini yinelemekle yetenecek olan yeni yetmeler yaratmak tehlikesini içerse de. Kişinin kendine ait olmayan, kendi tarihçesinden ya da araştırmalarından kaynaklanmayan bir şeyi ilk başlarda yineleyerek edinmesi doğaldır. Bu yineleme, oyuncuya kendi yolculuğuna çıkma olanakları veren bir çıkış noktasıdır.

Pierre Boulez bir keresinde kültürel ve estetik evrimi olanaklı kulan şeyin, kötü babalar ile kötü evlatlar arasındaki ilişki olduğunu söylemişti. Asıl risk, iyi baba ya da saygılı evlat olmakta yatar.

En kötüsü, baba ile evlat arasında hiçbir ilişki olmamasıdır. Yaygın kaniya göre bir öğrenciyi etkilemek, olumsuz bir şeydir. Etki izinin sağlıksız bir ilişki gösterdiği sanılır. Ama bu tür düşünmekle hiçbir yere varılmaz. Hepimiz birilerinin etki altındayız. Asıl konu, ilişkinin doğurduğu enerji yükünün doğasıdır. Etkinin uygun bir yol almayla yeterli güce mi olduğu yoksa aynı yerde birkaç adımdan öte bir sonuca götüremeyecek kadar güçsüz mü olduğu önemlidir.

İncinebilirlik dönemi

İlk çalışma günleri silinmez bir damga bırakır. Çıraklığının ilk günlerinde oyuncunun tüm gizli güçleri el değmemiş durumdadır. Bundan sonra seçimler yapılmaya başlanır. Bazı olasılıklardan vazgeçmekle ötekileri geliştirmek mümkün olur. Oyuncu, daha derinlere gidebilmek için çalışmasını ancak deneyim alanını daraltmak yoluyla zenginleştirebilir.

Bu, incinebilirlik dönemidir.

Her çıraklık, çalışmaya başlayan her oyuncu, bir *et-hos* edinme özelliğine sahiptir. *Ethos*, sahne üzeri davranış olarak, fiziksel ve zihinsel teknik olarak ve çalışma ahlakı olarak, yani çevrenin biçimlendirdiği bir zihniyet, çıraklığın içinde geliştiği bir insani ortam olarak düşünülebilir.

Usta ile öğrencisi arasındaki ilişkinin, öğrenci ile öğrenci, erkekler ile kadınlar, gençler ile yaşlılar arasındaki ilişkinin doğası, öğrencinin uymak zorunda kaldığı hiyerarşi, ölçütler, istekler ve sınırlamalardaki katılık ya da esneklik, bütün bu etmenlerin onun sanatsal geleceğinin tohumlarını atar.

Bir başka deyişle, bunaltmadan seçmelidir.

Bu çıraklık diyalektiği, tiyatro okullarında olsun ya da daha dolaysız usta çırak ilişkisinde olsun, oyuncunun ilk uygulamaya başlangıcında, sivrilmeye başladığı sıralarda ya da kendi kendine öğrenme durumlarında olsun hep süreklilik içerir.

Oyuncunun gelecekteki gelişimini boğan ciddi engeller, kimi zaman fark edilmeyen nedenlerden doğar.

Çıraklık döneminde öğrenci, bilinçsiz bir şiddetle ya da amaçlarına bir an önce ulaşmak için, çoğu kez kendi enerjisinin bireysel eğilimlerini bulup ortaya çıkarttığı alanı keyfi olarak kısıtlar. Kutupları sert *animus* enerjisi ile yumuşak *anima* enerjisi olan yürüngenin alanı böylece indirgenmiş olur. Görünürde “doğal” olan bazı seçimler, tutsaklığa dönüşür.

Eğer çıraklık döneminde bir erkek öğrenci kendini sadece erkek rollerine, ya da bir kız öğrenci yalnızca dişi rollerine uyarlırsa o zaman kendi enerjisinin altını daha anlatım öncesi düzeyde oymuş olur.

Bunun yerine çıraklık sırasında bireysel farklılaşma, cinsiyet farklılaşmasının yadsınmasından geçebilir. Karşılıklı bütünleşme alanı genişir. Bu Batı’da (modern dans, pantomim ya da belli bazı tiyatro topluluklarında) eğitim çalışmalarında –anlatım öncesi çalışmada– izlenir. Erkek ya da dişi olan dikkate alınmaz. Dogu’da da bir oyuncu, erkek ya da kadın rollerini bir ayırım gözetmeksizin üstlenir. Oyuncunun duruma özel enerjisinin çift yönlü doğası elle tutulur gerçeklik kazanır. Katı ve yumuşak iki enerji kutbu, *animus* ve *anima* arasındaki denge korunur.

Eugenio Barba’nın bu dört metni şu yazılardan alınmıştır:

1. “Words or Presence” (Sözcükler ya da Sahne Varlığı), *Beyond Floating Islands* (Yüzen Adaların Ötesinde) içinde, *Performing Arts Journal*, New York, 1986.

2. “Seminar on Training at the University of Lecce” (Lecce Üniversitesi’nde Eğitim Çalışmaları Semineri), F. Taviani *Il Libro dell’Odin* (Odin Kitabı), Feltrinelli, Milano, 1975.

3. “The Way of Opposites” (Karşıtlıkların Yolu), *Beyond Floating Islands* (Yüzen Adaların Ötesinde), içinde, *Performing Arts Journal*, New York, 1986.

4. “The Actor’s Energy: Male / Female versus Animus / Anima” (Aktörün Enerjisi: Animus / Anima karşısında Erkek / Dişi), *New Theatre Quarterly* içinde, Cilt III Sayı II, Cambridge University Press, Cambridge, 1987

KÜLTÜRLERARASI EĞİTİM ÇALIŞMASI

Richard Schechner

Eğitim çalışması neye yarar? Aklıma beş işlev geliyor, bunlar her zaman ayrı ayrı varlık göstermez. Örtüler. Kuzey Amerika'da biz oyuncuları dramatik metinleri yorumlayabilmeleri için eğitiriz. Bu Avrupalı Amerikalı türü bir kültürel gereksinimdir. Birçok döneme ait farklı biçimlerden çeşitli metinleri yorumlama işi, esnek oyuncular ister. Bir gün Hamlet'i, ertesi gün Gogo'yu, daha sonraki gün Willie Loman'ı oynayabilecek kişiler söz konusudur. Bunun eğitimi, oyuncunun metnin sahibi ya da koruyucusu olması anlamına gelmez. Aktarıcısı olmasıdır. Aktarıcının da elden geldiğince berrak ve saydam olmasını istersiniz.

Eğitim çalışmasının ikinci işlevi, oyuncuyu bir "gösterim metni" aktarıcısı yapmaktır. Gösterim metni, bir gösterim cümlemini oluşturan çok kanallı iletişim sürecinin bütünüdür. Kimi kültürlerde, örneğin Bali ve Japonya'da gösterim metni kavramı çok açıktır. No oyunu, daha sonra oyuncular tarafından yorumlanan bir dizi sözcük bi-

çiminde varlık göstermez. No oyunu, müzik, hareket, dans, diksiyon ve kostüm yöntemlerinin içine inceliklerle örülmüş bir dizi sözcük biçiminde varlık gösterir. No'ya yazılı bir metnin gerçekleşmesi olarak değil, gösterim dilimlerini içinde sözsüz bileşenlerin baskın olduğu bütün bir gösterim metni olarak bakmalıyız.

Bu gösterim metinleri –No, Hindistan'daki Kathakali, klasik bale– sözlü iletişimden çok davranışlı iletişim ağları olarak varlık gösterir. Gösterim metinlerini yazılı metne dönüştürmek mümkün değildir. Tüm "notaya dökme" denemeleri ancak kısmen başarılı olabilir. Gösterim metinlerinin aktarılması amaçlı eğitim çalışması, dramatik metinlerin yorumu amaçlı eğitim çalışmasından temelde farklıdır.

Eğitim çalışmasının üçüncü işlevi –Avrupa-Amerika kültür ekseninde pek bilinmemekle birlikte yerli Amerikalılarda, Japonya'da ve başka yerlerde çok iyi bilinir– gizli bilgilerin korunmasıdır. "Gösterim metodları" değerlidir



4-5. (solda) Dramatik bir metnin yorumlanışı: Peter Brook'un, Peter Weiss'in *Marat/Sade* oyununu sahnelemesi (1964). (üstte) Bir gösterim metninin aktarımı: Bali'de dansçı Swasti Widjaja Bandem, kızı Ari'yi eğitiyor.



6-7. (üstte) Gizli bilgilerin aktarımı: No tiyatrosunu başlatan Zeami'nin kadın rollerinin yorumu üzerine bir el yazması sayfası. Zeami'nin 15. yüzyılda kaleme alınmış olan yapıtları 20. yüzyıl başına dek No oyuncu ailelerinin sakladığı bir sır olarak kalmıştır. (altta) Kendini anlatma: Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarı'nın en örnek oyuncularından biri olan Ryszard Cieslak'ın "üç boyutlu" eğitim çalışması (1971). Yanında duran, o sıralarda Odin Tiyatrosu'nda yeni çalışmaya başlayan Tage Larsen'dir.

ve bunlar belirli aileler ya da topluluklara ait olup giz özenile saklanır. Eğitim için seçilmiş olmak demek, ezoterik, güçlü, iyi korunmuş bilgilere ulaşma hakkı kazanmak demektir. Bu, gösterime bir güç kazandırır. Eğitim, bilgidir, bilgi güçtür. Eğitim, geçmişle, başka gerçeklik dünyalarıyla, gelecekle bağlantı kurmaktır. Bir kişi için gösterim bilgilerine ulaşabilmek demek, hem ayrıcalık hem de tehlikeli bir rıziko demektir. Bunun açıkça duyurusu yapılmaz, okullarda satışa sunulmaz ya da kitaplarda özgürce yazılmaz.

Şamanlar böyle çalışır. Şamanlar için gösterim bilgisi, her ne kadar eğlenceyi dışarıda bırakmasa da basit eğlence yaratmaya dair değildir. Eğlendirmenin ötesine, kültürün özüne varır. Şaman, kişiliği ve görevi gereği uç noktalarda bulunan ama bilgisiyle de merkezde yer alan bir oyuncudur. Merkezkaç ile merkezciil olan arasında hep o müthiş gerilim vardır. Sofokles'in Filokletes'i bir tür şamandır – onun yayından yararlanmak isteyen toplum, kötü kokulu yarasına katlanmak zorundadır.

Eğitimin çalışmasının ilk iki işlevi –dramatik metinlerin yorumu ile gösterim metinlerinin aktarımı– soyut ve kodlara hapsedilmiş olabilir. Ama bu üçüncü işlev –gizlerin öğrenilmesi– yalnızca kişiden kişiye aktarılabilir. Son derece yakınlık içeren bir süreçtir.

Eğitimin çalışmasının dördüncü işlevi, oyuncuların kendilerine özgü anlatımlar geliştirmelerine yardım etmektir. Bu, bireyselliğin bir uzantısıdır. Bu tür eğitim çalışması, içten dışı çıkmada uzmanlaşır, davranıştan çok psikolojiye odaklanmıştır. Bu tür eğitim, Grotowski'nin, Stanislavski'nin, "Actor's Studio"nun çalışmasında izlenir. Dramatik metinlerin yorumu, kişisel anlam ile yoğrulmuştur. Sonuçta Olivier'nin, Burton'un, Brando'nun, Langella'nın Hamlet'i vardır, İngiltere'nin, Amerika'nın ya da Kanada'nın Hamlet'i değil. Oyuncu, rolün içinden belirir. Bu tür oyuncu belirli bir rol için eklemeler ya da çeşitlendirmeler yapmaz ama rolün içinde ya da rol üzerinden kendini gösterir. Oyuncu, üstlendiği rolden daha gerçekçidir. Rol, gösterim metni olarak değil, dramatik metin olarak vardır. Oyuncunun kişisel anlamı bir şekilde bükülecek yazılı metnin içine yoğrulur. Metin belirgin kişisel bir tat kazanır. Böylelikle seyirci hem ortak bir eylem duygusu yaşar, hem de özel bir yaşantıya katılır.

Eğitim çalışmasının beşinci işlevi topluluk oluşturmaktır. Avrupa-Amerika kültürü gibi bireyci bir kültürde eğitim, bireyciliği yenmek için gereklidir. Bir topluluk olarak birlikte çalışabilmek bile geniş çaplı eğitim ister. Japonya ve Hindistan'da bireysel çeşitlemeleri olan topluluk anlatımı ortak ölçüyü oluşturur. Bu, Avrupa ve Amerika'da öğrenilmek zorundadır. Kültürlerarası açıdan iki tür topluluk eğitimi vardır. Bireyci kültürlerde topluluklar ana akıma karşı durmak üzere oluşur. Ortaklık içeren gösterim gelenekli kültürlerde topluluk, ana akımdır. Topluluk, ya biyolojik ya da sosyolojiktir. Bağları çok güçlüdür. Başlarındaki kişi, çocuklarına öğretmekte olan bir "baba" ya da "ana"dır. Topluluklar, bir kültürün sunabildiği en güçlü sadakatten yararlanır. İşte bundan ötürü Avrupa ve Amerikalı topluluklar bazen ailelere, dinlere ya da siyasal hücrelere benzer.

Şimdi eğitimin şu beş işlevini özetleyelim:

- 1- dramatik bir metnin yorumu
- 2- bir gösterim metninin aktarımı
- 3- gizlerin aktarımı
- 4- öz anlatım
- 5- topluluk oluşturma

Richard Schechner'in bu metni, 1981'de Kanada'da Toronto Üniversitesi'nde verdiği bir konuşmadan alınmıştır. Daha sonra genişletilerek *Between Theatre and Anthropology*'de (Tiyatro ve Antropoloji Arasında) *The Performer: training intercultural* (Oyuncunun kültürlerarası eğitim çalışması) olarak (University of Pennsylvania Yayınları, 1985) yayımlanmıştır.



8. Topluluk oluşturma: Roberto Carreri, Odin Tiyatrosu'nda çalışmada (1974).

EĞİTİM ÇALIŞMASI VE ÇIKIŞ NOKTASI

Nicola Savarese

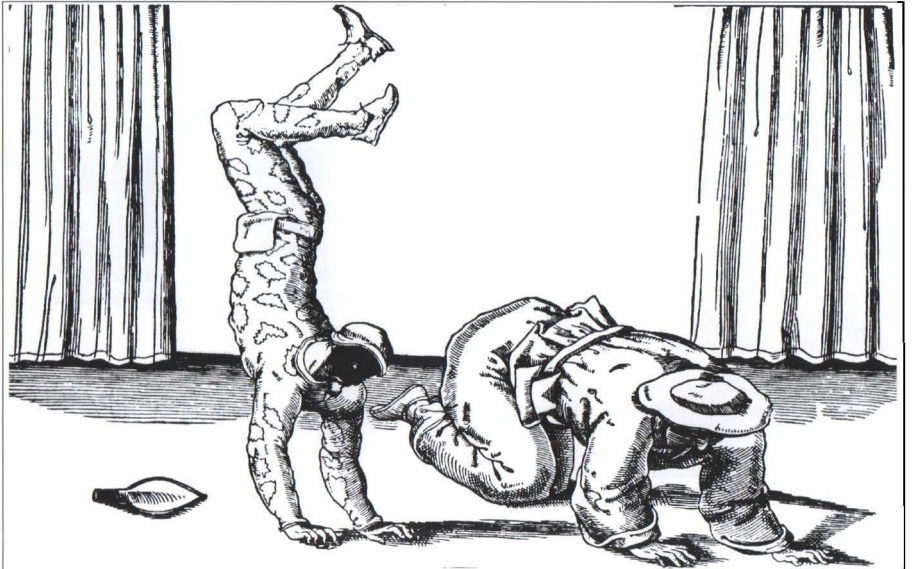
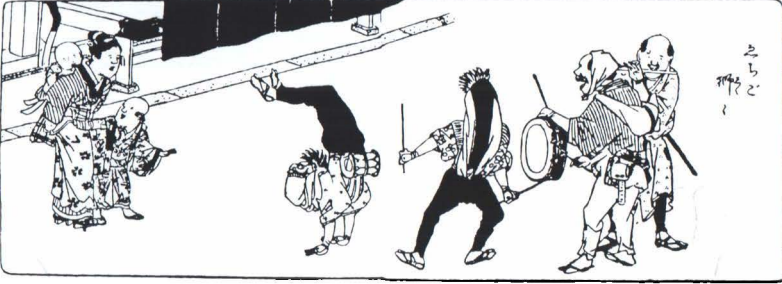
İnsanın ilk çalışma günü, onun tiyatrodaki yolculuğunun anlamını belirler.

– Eugenio Barba, *Beyond the Floating Islands* [Yüzen Adaların Ötesinde]

Başlangıç düşünceleri

Sanılanın aksine Doğulu oyuncular mutlaka bir eğitim çalışmasından geçmez. Çoğunlukla çocukluktan başlayan bir gösterim akışını bir ustaya oykünerek öğrenir ve

iyice ustalık kazanana kadar yinelerler. Söz konusu akışı tek başına ya da bir başka akışla bağlantılı olarak hiç şaşırmadan oynayabilirler. Öğrenme, böylelikle rol için birikim sağlamaya denk düşer ve çoğunlukla oyuncunun fiziksel ve estetik niteliklerine uygun roller ya da rol tipleri



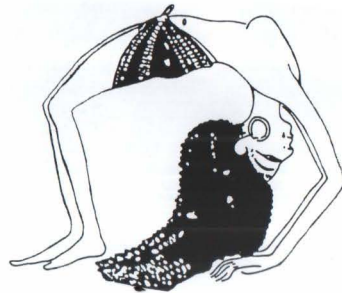
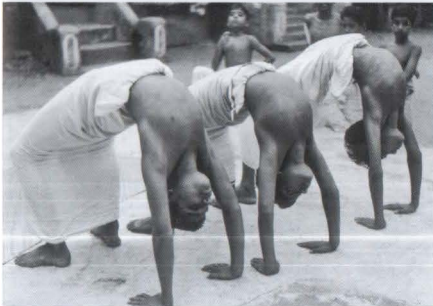
9-10. Eleri üzerinde yürüyen oyuncular: (üstte) 19. yüzyıl sonlarından bir baskıda Japon akrobattar; (altta) Recueil Fossard'dan bir gravürde Arlekino (bkz.Tarihyazımı).

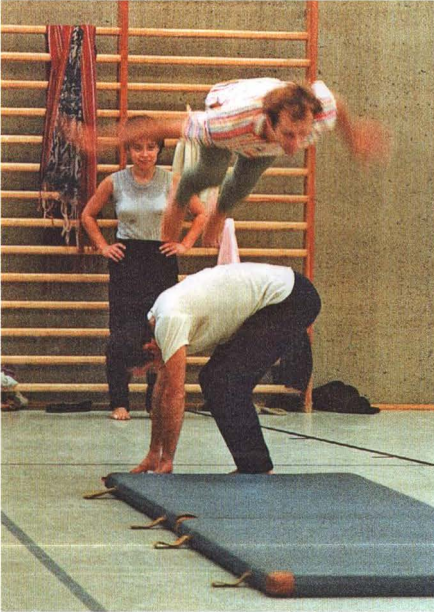
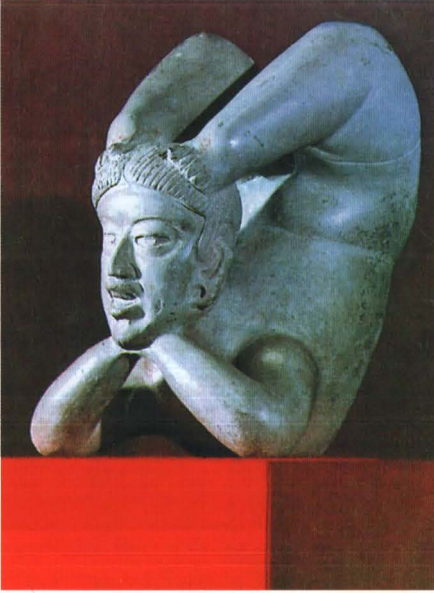


11-12. (solda) Pekin Operası oyuncusu Tsao Chun-Lin, Bonn İSTA'da (1980) bir katılımcının "köprü" için doğru duruşu bulmasına yardım ediyor. (sağda) Odissi dansçısı Sanjukta Panigrahi çıraklığı sırasında "köprü" yaparken.



13-15. (solda) Grotowski'nin eğitim alıştırmalarında "köprü". Sağdaki aktör Ryszard Cieslak'tır. (sol altta) Kalamandalam Okulu'nda (Kerala, Hindistan) Kathakali öğrencileri "köprü" alıştırmasında; (sağ altta) Mısırlı dansçı; Sakkara Mastaba'da bulunan bir taş üstü çizim.



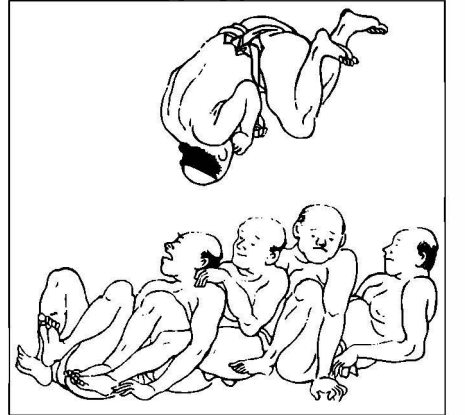


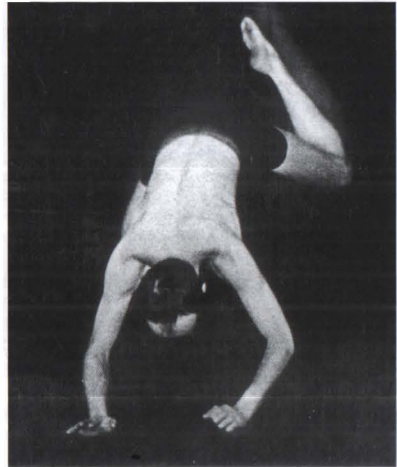
rinin kararlaştırılmasıyla sona erer. Bu öğrenmenin süresi, sonucun niteliğini garanti eder. Gösterimler yüzyıllardır yenilenmekte olduğundan akış düzenleri çok solistik bir hale gelmiştir. Bu yüzden de tam tamına uygulanabilmeleri ancak canlı geleneğin babadan oğula aktarılmasıyla sağlanabilir.

Aynı durum Avrupalı "Commedia dell'Arte aileleri" için de geçerli olmuş olmalı. Ama onların eğitim sistemi kuşkusuz çok farklıydı çünkü her ne kadar hareket ve mim dışarıda bırakılmasa da esas olarak metne dayalıydı. Genç çıraklar ulak rollerle başlayıp deneyimleri arttıkça daha büyük ve önemli roller üstleniyordu. Oyuncular bir gün bir oyunu oynayıp bir sonraki oyunu aynı anda prova ediyor, bunu oldukça geniş bir oyun dağarına sahip olana dek sürdürüyorlardı. Fiziksel özellikleri ve doğal yetenekleri, gösterimin niteliğini belirleme açısından süre kadar önemliydi. Şunu belirtmeliyiz ki Doğulu ve Batılı oyuncular için hep belli standart durumlardan söz ediyoruz. Kuraldışı durumlar bambaşkaydı.

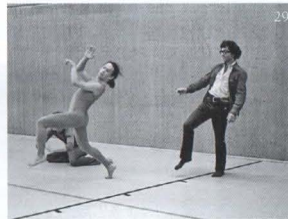
Batı'da yapımdan bağımsız olarak oyuncu hazırlığının gerektiği, ancak 20. yüzyılın başlarında onay buldu. Bu, 19. yüzyılda kurulan, yukarıda tanımlanan oyunculuk eğitim çalışmasını metinlerin öğrenilmesi ile rollerin geliştirilmesi üzerine kurulumuş olan konservatuvar ve okullara karşı gelişen bir tepkiydi. Mesleki hazırlık, eğitim ve çalışma ile oyunculuk pedagojisinin yaratılması, gösterim yapımından çok, oyuncunun eğitilmesine öncelik tanıyan okul ve atölyelerin başlatıldığı devrimci yeniliklerdir. (Bkz. Çıraklık: Batılı Örnekler)

16-18. (sol üstte) Akrobat: Thatlico'dan bir yontu (Ulusal Antropoloji Enstitüsü, Meksika). (sol altta) Bonn ISTA'da (1980) aktör ve yönetmenler, uygulamalı bir akrobasi alıştırması oturumu sırasında. (sağ altta) Bir 18. yüzyıl baskısında Kabuki oyuncularının akrobasi alıştırmaları.





19-21. (en üstte ve sağ altta) Grotowski'nin Tiyatro Laboratuvarının ilk yıllarında akrobasi eğitim çalışmaları (1963). (üstte) Odin Tiyatrosu oyuncusu Torgeir Weihaal çiraklığı sırasında bir akrobasi alışırması yaparken (1965).



23-41. Eugenio Barba Kolombiyalı aktör Juan Monsalve'nin eğitim çalışmalarında yol gösteriyor, oyuncunun kesin belirlenmiş eylemler ve tepkiler üzerinden bir ritim geliştirmesini sağlıyor (Bonn ISTA, 1980).

denilen şeyi elde etmek için bedenini güvenle yönetmesini sağlar.

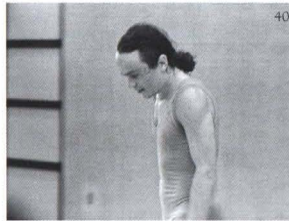
Böyle bir sürecin içerdiği kendini derinden adama durumu ile Grotowski'nin laboratuvarındaki oyuncuların elde ettiği sonuçlar, oyunculuk eğitim çalışması ile tekniği üzerine düşünme biçimlerini kökten etkiledi. Bununla birlikte dolaylı bilgi olgusunun koşullandırmasıyla ve bilginin dağılım yolundan ötürü, giderek eğitim çalışmasının içeriğinden çok biçimi ilgi görür oldu. Böylece eğitim ve fiziksel alıştırmalar söylene doğdu. Kendi kendini yetiştiren özerk tiyatro topluluklarında eğitim çalışması, oyunculuk sanatı için vazgeçilmez anahtar oldu. Oysa eğitim çalışması ancak daha karmaşık ve derin yönleri anlaşıldığında bu işlevi yerine getirebilir. Bugün eğitim çalışması konusundaki sorun, pek çok kişinin oyuncuyu geliştiren şeyin alıştırmalar olduğunu sanmasıdır. Oysa gerçekte alıştırmalar, daha geniş, bütün ve bölünmez bir sürecin sadece gözle görülür, elle tutulur yanındır. Eğitim çalışmasının niteliği çalışma atmosferine, bireyler arasındaki ilişkiye, durumların yoğunluğuna, topluluk yaşamının değişken koşullarına bağlıdır. Eugenio Barba'nın dediği gibi, "Belirleyici olan, alıştırmaların kendisinden çok sürecin ısısidir."

Bunlar, Odin topluluğunun 1964-1966 arası, Grotowski'nin Polonya'daki Teatr Laboratorium'unda ve Danimarka'daki Odin Teatret'te gerçekleştirdiği ilk buluşlardı. Buradan yavaşça Grotowski yoluyla Birleşik Devletler'e ve Eugenio Barba ile öğrencuları yoluyla Avrupa'nın geri kalan yerlerine ve Güney Amerika'ya yayıldı.

Oyunculuk eğitim çalışması kavramı ile uygulaması, altmışlı yıllarda Grotowski ve onun tiyatro laboratuvarına önemli ölçüde geliştirildi. Grotowski'den sonra "eğitim çalışması" deyimi, Batı tiyatrosunun tiyatro sözcük dağarcığının bir parçası oldu. Bu, oyuncunun yalnızca fiziksel ya da mesleki hazırlığına ilişkin değildir. Eğitim çalışmasının amacı, oyuncunun hem fiziksel hazırlığı hem de mesleki düzeyin ötesinde ve üzerinde kişisel gelişimidir. Oyuncuya bedenini denetleme yolu verir ve fiziksel zekâ

Alıştırma modelleri

Batı'da Grotowski ile Barba gibi ustalarca zenginleştirildiği biçimiyle eğitim çalışmaları bir gelişim süreci geçirdi. Önce aktör, alıştırmaya ya da şablon parçacıklarını onları kendi enerjilerini biçimlendirecek şekilde kullanılabilecek öğrenmek ve ustalık kazanmak zorundaydı. Aktörün bireysel yeteneklerine ve sürecin "ısı"sına göre belli bir süre sonunda aktör artık öğrenilmiş alıştırmaları uygu-



lamıyor, daha tam ve derin olan başka bir şeyi, bedenini sahnedeki canlı kılan ilkeleri denetliyordu.

Bir kez daha yineleyelim: bunlar denge, karşılık, ritm ve yoğunluk çeşitlemeleri (Decroux buna "dinamo ritm" derdi) olup bir tür ikinci koşullanmış refleksle dönüşerek aktörün seyircinin ilgisini çekme gücünü ve yeteneğini üzerine kurabileceği bir temeli oluşturur. Aynı zamanda bu nedenledir ki, belli bazı basit kurallara uyduğu sürece herhangi bir alıştırma kullanılabilir.

Bu yüzden Grotowski ile Barba'nın ilk alıştırma- larından biri olan "köprü"nün aynı zamanda Doğulu oyun- cuların da (Resim 11-15) Kathakali'de, Odissi dansında

ve Pekin Operası'nda ilk öğrendikleri alıştırma- larından bi- ri olduğunu belirtmek ilginç olacaktır. Omurgayı, doğal olarak öne eğilme isteğine karşı çalıştırarak, bedenini geri kalan kısmını yöneten ve yönlendiren dümen olmasını sağlamayı öğrenmek gerekir. Bu, soğukkanlılıkla, alıştır- malarla ve bu alıştırma- larla eski Mısır dansçısının taş ka- bartmasında (Resim 14) gösterildiği gibi bir gösterim bo- yutu verme olasılığını da dışta bırakmadan yapılır. Ama önceden de söylediğimiz gibi, eğitim çalışmasının ama- cı faydacı değildir. En azından doğrudan değildir. Köprü kurmak, amuda kalkmak vb. herhangi bir eğitim biçimi- nin temelidir, ama özellikle de akrobatça bir bağlamda.

Akrobasi

Bir Kabuki ya da Pekin Operası gösterimi izlediğimizde oyuncuların fiziksel ustalığı bizi çarpar. Gerçek akrobasi, bedenleri havalandırıp yer üstünde büyük hafiflikle uçmalarını sağlar. Bu eylemleri müzik, kostümler ve gereçler daha da göz doldurucu yapar. Ama ilimizi en çok çeken, bu akrobasi alıştırma-larının abartılı ve beklenmedik yenilenişidir. Sonra şaşkın bakışlarımız karşısında oyuncu ayakta durup akla gelebilecek en doğal biçimde, en ufak bir soluksuz kalma belirtisine yer vermeden konuşur. Çoğu zaman kusursuz koordinasyonu olan savaş ya da ikili dövüş sahneleri, ya da bir oyun kişinin fiziksel varlığını duyurmak için akrobasiye başvurduğu giriş ya da çıkışlar vardır. Başka zamanlarda akrobasi, diyalog içinde bölümlerin altını çizerek ya da yavaş tempolu bir sahne eylemi şaşırtıcı bir efekt ile böler.

Bu olayı daha yakından izleyecek olursak görürüz ki bu aslında *eylem retorik*i denilen bir süreçtir. Çin tiyatrosunda kadın kahraman çoğu kez her yönden kendisini tehdit eden düşmanların saldırısına uğrar. Ama bütün orduları sahneye getirmek olanaksız olduğundan, saldırı-ganları *tek başına* savuşturur. Biz, onun sayısız saldırganın fırlattığı ok ve mızrakları gerçekte el ve ayaklarını, dirsek, omuz ve sırtını kullanarak geri gönderdiğini görürüz.

Kabuki tiyatrosunda kahraman samurai, kendinden daha alçak düzeydekilerle savaşmaya tenezzül etmez. Samurainin tek bir hareketi düşmanlarının safında ölümcül düşüşlerden oluşan zincirleme tepkiler başlatır. Burada yine bir *eylem retorik*i fiziksel kabul görür. Sanki Hamlet, ünlü kuşku-larını bir dizi ürkütücü sıçrayımla anlatıyor-muş gibidir. Böyle bir yorum belki Batı geleneğinde yersiz olabilir ama seyirciyi hiç sıkmadan ona Hamlet'in çelişkilerinin fiziksel boyutunu kavratır. Böyle bir gösterim tarzı Batı'da düşünülebilir mi? Yüzyılın başında Rus tiyatrosu tarihi bunun yapılmış olduğunu gösteriyor.

Eğitim çalışmasında pek çok esin kaynağı bir araya gelir: Doğu tiyatrosu her iki dinamiğini ve daha dolaysız olarak da Çin ve Hint tiyatrosundan akrobatik alıştırma-larını vermiştir. Bu öğelerin etkisi Grotowski ile Barba'nın tiyatrolarında belirgindir. Ama bu tanıdık edimler bu ustalık tekniklerinin önemli bir yanını unutturmamalı; ürkütücü sıçramalar yapmak sadece bir öğrenme sorunu değil, daha tehlikeli olabilecek bir düşmanla yüzleşme sorunudur. Akrobatik alıştırma-ları oyuncuya gücünü sına-ma fırsatı verir. İlk başta alıştırma-ları, korku ve direncini yenmesine, sınırlarını aşmasına yardım eder. Daha sonra görünürde denetlenemez olan enerjileri bir denetleme yolu olur, örneğin canını acıtmadan yere düşmek için gereken karşı içtepleri bulmasını ya da yerçekimine meydan okurmasına havada süzülmesini sağlar. Alıştırmanın ötesinde bu başarılar oyuncuya iç rahatlığı verir: "yapmasam da *yapabiliyorum*" dedirtir. Sahne üstünde de bu bilgiye sahip olduğu için beden, *kararlı bir beden* olur. (Bkz. *Tiyatro Antropolojisi*)

Usta ile çalışmak

Bir yönetmenin eğitim çalışması yaptığı pek görülmez. Eugenio Barba'nın bunu yapması ender rastlanan bir durumdur. Burada (Resim 22-41) yönetmen herhangi bir alıştırma türünü öğretmiyor, aktöre tüm bedeniyle karşı tepki göstermesi gerektiğini, kendini alıştırmanın sınırları içine *tutsak etmemesini*, dirençler bulması ya da bulmaya hazır olmasını anlatmaya çalışıyor (Resim 22-29). Yönetmenin aktörü tuttuğu ya da bıraktığı bir ilişki kurulmuştur (Resim 22-29) ya da bunun tam karşısı olarak aktör kendini ayakta tutarken aynı anda düşmekten kaçınmaya hazır olmak zorundadır (Resim 33). Ya da yönetmen aktörün köprü kurmasına yardım eder, sonra onu kaldırır (Resim 36-37), onu eyleme kısıktırmaya çalışır ve kendi kendine kalkmaya zorlar (Resim 38-39). Bu, ilişkinin altında yatan hareket ilkesidir, belirli eylemler içeren bir ritim öğretmeyi, aktörün bir yandan kendini bırakırken öbür yandan yüzleşmek zorunda kaldığı engeller yaratmayı içerir.

ÇIRAKLIK

BATILI ÖRNEKLER

Fabrizio Cruciani

Yüz yıl başında pedagojik tiyatro ve kurucular

Tiyatro tarihi yüzyılımızda sadece gösterimlerin tarihi değildir. Tiyatro buzdığının büyük bir parçasının tarihçiler tarafından nasıl su altında bırakıldığını görebilmek için, sadece herhangi bir tarih kitabına bakmak ve o döneme ait eleştirilerde neler söylendiğiyle karşılaşmak yeterli dir

Appia, Craig, Fuchs, Stanislavski, Reinhardt, Meyerhold, Copeau, 20. yüzyıl tiyatrosu tarihinde, bir ya da daha çok gösterimle sınırlanamayacak uygulamalar ve yazınal kurallar oluşturmuş adamlardır. Gerilim çizgileri, ütopiyalar, geleceğin tiyatrosunun sürekli yeniden kurulan temelleri, tiyatro ortamında ve onun sayesinde pekiştirilen kültürel çekirdekler olmuştur. Bu, tiyatro yapılabildiği çevresinde oluşan, içinde tiyatro uygulayıcılarının çalışmalarıyla tutkularının dışı vurulduğu o kırılgan ve geçici varlıkları (gösterimleri) çevreleyen bir hale gibi yerleşen, sürekli ve nüfuz eden bir kültürdü.

Okullar, atölyeler, laboratuvarlar, merkezler, tiyatroya özgü yaratıcılığın, en üst derecede kararlılıkla anlatım bulduğu yerlerdi.

Bu büyük ustaların uygulamaları ve kuramları, başka tür bir tiyatroya yol açmıştır. Ana ögesi, pedagoji, farklı ve yenilenmiş bir tiyatro ile toplumdaki yeni insanı biçimlendirme arayışı, özgün niteliğini koruyabilecek ve değeri, gösterimlerin başarısıyla değil, tersine daha çok tiyatronun kışkırtıcı ve tanımladığı kültürel gerilimlerle ölçülen bir çalışma biçimi arayışydı. Böyle bir durumda, artık tiyatro öğretmek olanaklı değildi; Vakhtangov'un vurguladığı gibi, eğitmeye başlamak gerekiyordu. Onun coşkulu, eğitici çalışması, -Zakhava ile Gorchakov tarafından yazılan biyografisinde anlatıldığı gibi- kuşkusuz genç aktörler tarafından öne sürülen sayısız acil soruya bir yanıt verme biçimiydi. Aynı zamanda da kendi ateşli yaratıcılığının bir anlatımıydı.

Yaratıcılık konusunda eğitmek, deneyimleri aktarmak, okullar açmak, bir öğretim sürecini kurmak gibi, pek çok doğurgan ama ister istemez belirsiz girişim vardı. Bunlar, hem uygulanabilir bir eğitimi biçimini somutlaştırabilecek kurallardan arayışıyla, hem de bir düşünceye ve kültürel projeye biçim ve içerik verebilmek amacıyla anlamın üzerine deneyler yapmakla ilgiliydi. Okullar, ani ve kişisel ne-

denlerle değil, tersine daha çok kalıcı olmak ve nesnel hedeflere ulaşmak amacıyla doğar ve yaşamaya devam eder.

Akademik tiyatro okullarının öğretmenleri ve kursları vardır (ve dolayısıyla bir planı, bir ideolojisi ve kuralları). Bunlar aynı zamanda Meyerhold'un okullarının ve *Proletkult* okullarının, Copeau'nun *Vieux Colombier*'si ile *Copius* okullarının, Dullin'in *Atelier*'si ve coşkulu ve sapkın Alman kültüründen çıkan pek çok farklı okulun parçasıdır. Ama bir yandan bir okul (tiyatro gibi), zaten var olanla bir alışkıysa, öte yandan ütopiyaların gerçek olduğu, tiyatro cylemini destekleyen gerilimlerin biçim kazandığı ve sınındığı bir yerdir. Günümüz tiyatrosunun, geleceğin olası tiyatrosunu tehdit eden bir şey olarak yaşadığı bir çağda değişim ve baskalaşım, tiyatronun mikro topluluklarında *kurumsallaştırılmıştır*. Tiyatroyu yenilemek, geleceğin tiyatrosunun temellerini atmak ve tiyatronun geleceğinin bakış açılarını genişletmek için okullar açılmıştır.

Yaratıcı süreç, tiyatro okulu ve tiyatro kültürü

1926 yılında yapılan bir röportajda Copeau, "Yeni bir organizma gerekliliğinden, artık basitçe bir tek usta tarafından yönetilen bir öğrenci topluluğu olmayan, tersine daha çok kendi kendine yetme ve kendi gereksinimle-



1. Konstantin Sergeyevich Stanislavski (1863-1938), ölümünden birkaç ay önce Stüdyo'sunda bir prova sırasında çevresinde öğrenci, aktör ve yönetmenlerle.



2-3. Moskova Sanat Tiyatrosu stüdyosunda eğitim çalışmalarında Stanislavski'nin fiziksel eylem çizgisi izleniyor. Alıştırmalarda çubuklar ve Nike (zafer) figürü betimleri kullanılıyor. Görüntüler Stanislavski'nin toplu yapıtlarının Rusça basımından alınmıştır.

rine yanıt verme becerisi olan gerçek bir topluluk olan bir okul gerekliliği doğmaktadır,” diyor. Röportajı yapan Anton Giulio Bragaglia, açık ve tartışmacı bir tarafgirlikle “okullar değil Tiyatro Okulu”, biçiminde açıklamaya girişerek, “okul ile tiyatro aynı şeydir, diyen Copeau ile aynı görüşü paylaşmaktadır

Boylece, “ne öğreteceği” sorununun yerine, daha dinamik, sanatsal ve tehlikeli olan, kimin nasıl öğreteceği sorusu geçmektedir

Sanat Yaşamı'nın son bölümü “The results and the future”da (“Sonuçlar Gelecek”) Stanislavski, sanatsal yaşamının bilançosunu çıkarır. Önce aktör ve yönetmen



4. Anton Çehov (1860-1904) Moskova Sanat Tiyatrosu'nda 1899'da *Martı*'yı okuyor. Stanislavski sağında, Meyerhold ise sağda uzakta oturuyor. Nemiroviç-Dançenko ise solda uzakta ayakta duruyor.

olarak çalışmalarından söz eder ve kendisini yönetmenlik alanında geliştirmekten çok, "ilke olarak aktörün tinsel yaratımı alanında" geliştirdiğine işaret eder. Gerçekçilikten sembolizme ve fütürizme kadar, zamanının tüm *mis en scène* araştırmalarının yardımıyla, her yazınsal biçimle (doğrusu, "yaratıcı çalışmanın tüm yolları ve araçlarıyla") denemeler yapmıştır. Ama, "Sanatsal çalışmayı engelleyeceği yerde ona yardımcı olacak bir sahnesel kaynak bulmakta başarılı olamadım" şeklinde yazmış olması gerçeğine karşın, "yoksul değil, varıl bir imgelemden" kaynaklanan bir sadelik arayışında olduğundan, odakta yalnızca yetenekli aktörü görür.

Buna göre Stanislavski için asıl sorun, "aktörün yaratma kurallarının araştırılmamış oluşu ve pek çok insanın bu tür bir çalışmayı boşuna ve hatta tehlikeli bulmakta oluşu"dur. Stanislavski, "Tiyatro sanatı yeteneğe dayanır ama teknikle özü zenginleşir" der ve bunun, "deneyim ve ustalık edinme" gerektirdiği de apaçıktır. Tüm büyük aktörler, tiyatronun kadın ve erkekleri ile araştırmacıları da, oyuncunun sanatı üzerine yazmışlardır, ama Stanislavski'nin yazdığına göre bu, daima felsefenin ya da sonuçlara dayanan eleştirinin bir konusu olmuştur. Belli sözlü geleneklerin ötesinde "uygulamaya yönelik bir kılavuz yoktur", ama yine de rastlanırsal ve yüzysellikten kaçınılabilmek için, henüz araştırılmamış olan "temel ruhsal, fiziksel ve psikolojik yasalar" gereklidir.

Stanislavski bunu 1924 yılında yazar. Gençler (solcu) onu reddeder ve o, kendisini gizlemek amacıyla onlardan biri kılığında girmek ya da işe yaramaz ve hoşgörüsüz yaşlı bir adam olmak istemediğinden, kendi görevinin, bilgi ve deneyimlerini aktarmak olduğuna karar verir. Böylece hem çoktan bilinenlerin yeniden keşfedilmesinden, hem de önyargılardan kaçınmak ister. 1924 yılına gelindiğinde, bir pedagojik durumda var olan gerçeğin tutku-

lu, dargın ve tatmin olmamış arayışı içinde, Stüdyo'ları çoktan kurmuştur. Sonra, kitabında yarım sayfa boyunca keşfettiği ve aktardığı hazinayı, aktörün çalışması hakkındaki yöntemini açıklar.

Yaratıcılığın anlatımı olarak tiyatro pedagojisi, Stanislavski'nin Stüdyo'larının belirsiz ve yorucu deneyiminde bir tiyatro kültürüdür. Daha sonra tiyatro okulları kurmak için kullanılacak olan "Sistem" bize, Stanislavski'nin iletilmek deneyimin canlılığını koruyabilmek amacıyla roman biçimini değilse bile, tekniğini kullanan bir tür öğretsel yapıtı olarak tasarlanan kitapları aracılığıyla bildirilir.

Stanislavski ile Copeau farklı dünyalara aittir ve farklı araçlar kullanıyorlardı, ama her ikisi de tiyatroya anlam ve saygınlık vermeyi gerekli görüyordu ve ortak bir çıkış noktaları vardı. Bu da zamanın tiyatro kurumlarına, onların tembel tutuculuklarına karşı mücadele etmek ve tiyatro mesleğinin kayıtsızlığına karşı savaştı. Tiyatro ve bu meslek onlara, ve sadece onlara da değil, sahte, çürümüş atıklara indirgenmiş gibi geliyordu. Bu ise onların ve içinde bulundukları çağın gereksinimleri ve anlam hedefleri için yetersizdi. Her ikisi de, Copeau'nun sözcükleriyle söylersek, "sanat ve mesleğin iki ayrı şey olmayıp", tersine mesleğin de upkî gelenek gibi, artık insanın bildiği gibi kalamayacağına ve manuksal olarak kendi varlıkbilimsel gerekliliğini zaman zaman ve her zaman tekil bir olay olarak açıklayacak bir meslek arayışı olması gerektiğinin farkındaydılar.

Meyerhold da kendi okullarını, ayrıcalıklı bir gösterim sistemi olarak amaçlamamış farklı tekniklerin öğretiliği bir yer olarak görüyordu. Reinhardt'ın seçmeciliği ise, aslında son derece farklı teknikleri önyargısızca ve profesyonel biçimde kullanmaya bir çağrıdır. Tiyatro uygulayıcısının özgürlüğü ve vaatleri, medya kültürü tarafından koşullanmış olduklarından ve gösterimlerin özel



5. Jacques Copeau (1879-1949) Thomas Heyewood'un illiyile Öldürülen Kadın metnini Vieux Colombier Tiyatrosu'nun bahçesinde okuyor. Resimde soldan birinci aktör Charles Dullin (1885-1949), sağdan üçüncü ayakta Louis Jouvet (1887-1951) ile sağdan birinci Suzanne Bing (1885-1967) görülüyor.



6. Vieux Colombier aktörleri tiyatronun bahçesinde Karl Böhm önderliğinde fiziksel alıştırma yapıyor (Paris, 1913). Oyuncu Charles Dullin soldan üçüncü. Copeau'nun öğrencileri içinde fiziksel eğitim çalışmalarını kendi "Atelier Theatre"nda en çok iletilen Dullin olmuştur.

bir toplumsal bağlamda yapılması nedeniyle kırılgandır. Ama 1900'lerin başında bu özgürlük, yöntemsel ve teknik ufukların genişlemesi sayesinde, yaratıcı sürecin yeni bir gelişimi biçiminde yeniden keşfedilmiş görünüyordu. Şimdi ise eylemleri ve sözleriyle, izleyicinin beklentilerinin zihinsel ulkunu değiştiren, tiyatronun uygulayıcılarının kendileridir.

Pedagojik durumun amacı, *demier cri* (en son şey) değil, tersine daha çok "ilk şey" (bunlar Copeau'nun sözleri) olmaktadır, yani yaratıcılık eğitimi sürecini oluşturma isteği ile (genellikle kalıtsal olarak), insanın ne öğrenmesi gerektiğini seçebilmesine yardımcı olacak bilgiyi nasıl kazanacağını öğrenme isteği.

Yine bu nedenle (aynı zamanda da yüzyılın ilk birkaç on yılındaki tiyatro kültürünün anlamı olarak) okul, geleceğin bugününün yaşadığı yerdir. Aynı bir topluluktur (kentten, tiyatrodan, "normal" ya da burjuva dünyasından ayrı). Stanislavski'nin ve Sulerzhiski'nin önderlik ettikleri denemelerde, sonuncunun fiziksel çalışmaya verdiği moral üstünlükle, Copeau'nun ilk Vieux Colombier zamanındaki işra köy evinde ve daha sonra Copeau'nun Burgundy'sinde, Dalcroze'nin Hellerau okulunda, doğadaki beden dinleriyle (ki özellikle Almanya'da pek çok biçim almıştır); ve son biçimiyle Von Laban'ın "School

of Art"ında, kendine özgü törenleriyle Ascona'daki *Truth Mountain*'da, aynı zamanda da ilk ajitprop topluluklarının ve Bauhaus öğrencilerinin kendi kendini eğiten, çok yönlü ve çeşitliliklerinde bunu gördük.

Bu denemelerin her birinin arkasında farklı okullar ve farklı estetik kurallar yatar, ama hepsi yaratıcı süreç üzerine düşünmeyi, bir kültürün ve dinamik bir kavramın anlamı olan bir düşüncüyü paylaşmaktadır. Bu okulların ve pedagojik hedeflerin birbirinden ayrı, ya da bunalım anlamı olmadıkları, ya da gösterim yaratmadaki beceriksizlikten ötürü öğretime yönelildiği sanısıyla, sanatsal yaratıcılığın bir noksanlığı olmadığı anlaşılmalıdır. 20. yüzyılın ilk birkaç on yılından söz ederken, tiyatro pedagojisi yerine, yönetmen öğretmenlerden söz etmek belki daha doğru olur. Okul deneyimi, karmaşık bir görüşüdür. Olgunluklarının ve sanatsal yaratıcılıklarının örgensel bir anlamı ve pratik kuramlarınca öne sürülen açık bir taleptir.

Yazarın pedagojisi

Copeau, tiyatrodan hiçbir kural olmadığını, ama insanın çalışmak için her durumda kurallara inanması gerektiğini söyler. Yönetmen öğretmenin kural arayışı, kuramsal bir bilim gereksiniminden çok, *yapmanın* zorunlu bir par-



7. Meyerhold'un oyunculuk eğitimi için yarattığı "biomekanik" alıştırılardan örnekler.



8-9. (solda) Vsevolod Emileviç Meyerhold (1874-1939) Mayakovski'nin Böcek'inin provaları sırasında (1929) oyuncularıyla birlikte; (sağda) Bertolt Brecht (1898-1956) Berliner Ensemble'nin prova salonunda *Galilei'nin Yaşamı'nın* provasında Ekkehard Schall ile birlikte.

çasıdır. Yaratıcı edim olarak pedagoji, bir tiyatro kültürü yaratma gereksiniminin gerçekleştirilmesidir. Bu, tiyatroyun, gösterimlerin ancak kısmen tatmin ettiği ve imgelemenin canlı gerilim ilişkilerine çevirdiği bir boyutudur. İşte 20. yüzyılın ilk onlu yıllarında tiyatroyun öncelikle pedagoji sayesinde var olmasının (yüceltilmeye, örgütlenmeye ve öğretici olmaya başlamadan önce) ve pedagojinin çağın tiyatro denemelerinde iyice belirgin hale gelen süreklilik çizgisinde görülebilmesinin nedeni budur.

Dahası bu, dönemin zengin ve köpekli kültürüyle belli bazı bağlantıları görmemizi olanaklı kılar. Yalnızca tiyatro bağlamında gösterimleri değil, aynı zamanda aşırı hızlı ve vahşi dönüşümünden duyduğu umutsuz dehşetin içinde yaşayan bir toplumun kültürel deneyimleri bağlamında tiyatroyu görürüz.

Topluluk "Kumpanya ruhuna daha fazla yer vermeliyiz ve daha derin kökler salmalıyız, mesleğe daha elverişli yaşama biçimleri, entelektüel bir atmosfer, moral ve teknik eğitim, disiplin ve gelenekler bulmalıyız. Tiyatronun o kadar uzun süredir düşünen ve bugün bile hâlâ duyulur olan yeniden doğuşu, bana en başta tiyatrodaki insanın yeniden doğuşu gibi görünüyordu.

Copeau bu sözleri 1931 yılında *Memories of the Vieux Colombier* (Vieux Colombier Anıları) adlı kitabında yazmıştı. Bu sözler, Copeau'nun (ve pek çok başkalarının) yeni tiyatroyun, tiyatroya ve tiyatroyun içinden değil, tersine tiyatroyun kültürel, toplumsal ve insani karmaşıklığının anlamlı iletişimin bir biçimi ve insanın gerçekleştirilmesinin bir aracı olarak kurtarılabilmesi sayesinde doğduğu yolundaki görüşünü anlatmaktadır.

Kurumsallaşmış tiyatro okulları, başka gereksinimlere yanıt olarak kurulmuştu, kurulmaya devam etti ve başka bir kültüre aitti. Ama 1900'ü yılların başındaki stüdyolar, laboratuvarlar ve usta okulları, yaratıcı deneyim koşullarını sağlamak amacıyla, tiyatroyun çalışma yeri olarak, bir kültür olarak, uzun vadeli bir olanak olarak

kuruldu. Yönetmen öğretmenler bu olanakları, yalnızca öğrencileri tiyatro için, ya da kendi tiyatroları için eğitmek amacıyla değil, aynı zamanda kendi yaratıcılık araçlarını tavında dövmek amacıyla kullanyordular.

İlk *Conversations for the Bolshoi School'da* (Bolşoy Okulu için Görüşmeler) (bant çözümü Antaro tarafından yapılmıştı) Stanislavski'nin, bir stüdyo kurduğunda, öğrencileriyle temel ahlak ve sanatsal verimlilik sorunları üzerinde nasıl çalışmaya başladığını okuyoruz.

Attinger'in kitabının son sayfalarında, Commedia dell'Arte ruhu hakkında ve Silvio D'Amico'nun Copeau ilk söyleşisinde ise, Copeau'nun Burgundy'deki çalışmaları, özel, gündelik ve sanatsal meselelerin bir devamı olarak nasıl örgülediklerini okuyoruz.

Meyerhold'un Borodinskaya Sokakı'ndaki stüdyosunda sınıflarda kullandığı öğretim yöntemleri (*The Love of Three Oranges* [Üç Portakalın Aşkıl dergisinde anlatılmıştır), onun "kurtarıcı süreci"ni ve tiyatro tekniklerini okuyabilyoruz.

Sklovskij'i okuduğumuzda, Meyerhold'un *GVYRM'deki* (Devlet Yüksek Yönetimlik Laboratuvarı) yönetmenlik sınıfında uyguladığı öğretim yöntemleri hakkında bir fikir edinebiliyoruz. Sklovskij, aynı zamanda Eisenstein'in Meyerhold'un sınıfına yaptığı ziyaretten söz ederek, artık gelenekmiş gibi algılanmayan âdetlerin ötesinde yeni gelenekler yaratmayı öğrenmenin ne kadar gerekli olduğunu altını çizerek ("gerçekçi tiyatroyun ne kadar gelenekçi, basmakalıp olduğunu unutmamalıyız"). Sonra devanla, Stanislavski ile Meyerhold'un oyun provalarının ne yazık ki filme alınmadığını ekleyerek, yeni yönetmenlerin "öğrenme ve şaşırtılmaya alışma" olanağından yoksun kaldıklarından yakınıyor.

Burada onları anımsatmamızın nedeni, 20. yüzyılda ve akademik öğretilere karşı olarak, gösterimlerin ötesinde uzun vadeli bir tiyatro deneyiminin var olduğunu ve Kurucuların tiyatro pedagojisinin, tiyatro öğretme ve öğrenmeye le birlikte sanatsal yaratıcılık olduğunu anlamamız içindir.

DOĞULU ÖRNEKLER

Rosemary Jeanes Antze

Ressam Paul Klee, sözcüğün özgün anlamında bir öğretmen olmaktan kurtulamamıştır. "Teach" (öğretmek) sözcüğü, Gotik dilinde "taikn sign" (İngilizcede "token", "işaret") sözcüğünden türetilmiştir. Bu, öğretmenin halk yığınlarında fark edilmeden olup bitenleri gözlemleme misyonudur. Öğretmen, işaretlerin bir yorumcusudur.

– Sybil Moholy Nagy'nin Paul Klee, *Pedagogical Sketchbook* (Paul Klee, Pedagojik Eski Defteri) adlı kitabından, Faber and Faber, Londra, Boston, 1981).

Pedagoji ve usta ile öğrenci arasındaki ilişki: sanatın aktarılmasının gizemi, bu ilişkinin kişiselleştirilmesinde yatar. Geleneksel Batılı tiyatro okullarında bazı huraldışı durumlar dışında, usta-öğrenci ilişkisi büyük çapta bozulmuştur. Ama başka kültürlerde, bu canlı sanat aktarımı hala uygulanmaktadır ve bazı sanatsal ve tinsel geleneklerin kuşaklar boyu var olmasının ve güçlerini yitirmeden değişime uğramadan aktarılmasının ana nedeni budur.

Gu hecesi gölge anlamına gelir (karanlık)
Ru hecesi ise bu gölgeleri dağıtan demektir.
Bu karanlığı dağıtma gücü sayesinde
Guru'ya bu ad verilmiştir.
(Advayataraka Upanishad, 5. Beyit)

Kadim Hindistan'da bilgi sözeldi. Erken din metinleri olan *Upanishadlar* ile *Vedalar*, kuşaklar boyunca ağız yoluyla aktarılmış ve ancak sonraları yazılı sözlerle dokülmüştür. Sözlü bir geleneğin, geleneksel bilgiyi hem temsil eden hem de aktaran, yaşayan bir temsilciye gereksinimi vardır – guru'ya. Vedalar döneminde, bir babanın öğrencilerini oğluna aktarması âdetlendi, böylece bilgiyi silsile, soy, kesintisiz dizi ya da sıra, ardışıklık ya da gelenek anlamına gelen *parampara* yoluyla devam ettiriyorlardı. Burada, sözlü geleneğin ana öğelerini görüyoruz, öğretmen ya da guru, öğrenci ya da şıya ve usta ile çırağın her ikisinin de ötesine geçen bir gelenek içinde bireysel katılımcılar oldukları *parampara*'nın kesintiye uğramayan bilgi çizgisi.

Sanatta süreklilik, insanlara dayanır. Yazılı metinler belli bazı ilkeleri kaydedebilir, ama yaşayan öğretmenin yararlarına olan inanç da eski bilgi/öğretmen *Narada*'nın zamanından kaynaklanır: "Bir öğretmeninden öğrenilmiyeyip, kitaplara güvenilerek öğrenilen şeyler, bir birlik olarak parıldamaz." Bunun da ötesinde, dans ile müzik sözle olmayan araçlar üzerinden iletişim kurduklarından ve anlatımdaki ince farklılıkların sözlerin ötesinde yatıgından, bu sanatlar özellikle yaşayan sözlü geleneklere minnettar. Öğrenciler, seçtikleri guru'ya, yaratıcı çabaların zengin dünyasını açacak anahtar olarak güvenilir.

Dinsel guru, belki de geleneksel öğretmenin en görünür halidir ve yüksek Himalaya tepelerinde inzivaya çekilmiş uzun saçlı keşişten, çok sayıda Batılı izleyicileri olan jetset yogi'ye kadar sayısız biçimlere girer. Hindistan'da tinsel meselelerle ilgili olarak bir guru arayışı onu izlemek alışılmamış bir şey değildir. Genellikle Hindu yaşamının ulaşmak istediği en son hedef olan *moksha*, ya da kurtuluşu ermek için, bir öğretmenin kılavuzluğu gerekli sayı-

lır. Guru'lar genellikle erkek olmasına rağmen, "guru ana" olarak adlandırılan Madraslı Jnanananda gibi bir kadın örnek de vardır. Bir din tarihçisi olan C. White ile bir röportajda, uygun bir guru bulmak için pratik bir kural ortaya koyar: "*Chela* (mürit) guru için hazır olduğunda, guru ona gelir." Bunun arkasından gelen, *öğretmene* nasıl davranılacağı kuralı da bir o kadar tipiktir: "Gerçek bir guru bulduğunuzda, ona bütünüyle teslim olmalısınız."

Saygıdeğer öğretmen, ebeveyn olarak guru

Ashında guru, bir Brahmin erkek çocuğu için arındırıcı törenleri uygulayan ve ona Vedalara giriş için kılavuzluk eden kişiydi. Bu rolüyle guru, ikinci ve üstün bir baba oluyordu, zira tinsel bilgi aktarma yeteneği, fiziksel doğum gücünden daha üstün tutuluyordu. Erkek çocuğun gizemleri öğrenme yoluna girerken Guru'nun ikinci bir baba olma yolu, *Artharva Veda*'da (IX, 58) açıklanmıştır.

"Öğretmen *Brahmachari*'yi (yüksek Brahmin kastından gelen öğrenci) bir mürit olarak kabul ettiğinde, ona kendi bedenindeki bir cenin muamelesi yapar. Onu üç gece boyunca kendi karnında taşı; doğduğundaysa, tannılar onu görmek için toplanır."

Guru'yu ikinci bir baba sayan görüş, bugün bile şaşırtıcı sayıda genç insan tarafından paylaşılmaktadır. Bu görüş, modern eğitim sistemleri hakkında son yapılan çalışmalardan birinde belgelenmiştir. Bir ankette aşağıdaki seçenekler sunulmuştur:

1. Bir öğretmen, öğrencilerine gerçekten de ikinci bir baba olmalı ve onların çok yönlü gelişmesini güvence altına almalıdır.

2. Bir öğretmen, öncelikle sınıfta kendi konusunu öğretmekle ilgilanmeli ve öğrencinin sınıf dışındaki davranışlarını önemsememelidir.

Sekiz farklı eyaletten lise ve üniversite öğrencilerinin % 90'dan fazlası, öğretmeni ikinci baba olarak kabul eden ilk şıkkı seçmiştir ve geleneksel rolü sınıfın çok ötesine taşan guru idealinin, çoğu öğrencinin zihninde silinmez biçimde yerleşmiş olduğunu olumlamıştır.



10-11. (solda) Bali dansçısı I Made Pasek Tempo ile (sağda) Japon dansçısı Katsuko Azuma kendi öğrencilerine kol duruşları öğretirken. Asya'nın tiyatro geleneklerinde öğrenci genelde ustanın önünde durur ve ustanın hareketlerini doğrudan taklit yoluyla öğrenir. Bununla birlikte bazen, özellikle çıraklığın başlangıcında usta, öğrencinin arkasında durarak hem hareket hem de ritimleri fiziksel temas yoluyla aktarmak üzere hareketleri doğrudan yönlendirir. (Bkz. resim 5. s. 84)

Dans *guru*'ları da genelde üvey anne-baba olarak görülmüyordu, zira her öğrencinin içinde yatan dansçıyı doğuruyorlardı. Uzman Odissi dansçılarından biri ve olgun bir kadın ve anne olan Kum Kum Das, *guru*'su ile sürdürdüğü anne-kız ilişkisinin sıcaklığından söz ederken, burada tapınak dansı geleneğinin örneklerinin uyarlandığını ve böylece annenin öğrencinin bir olduğunu ifade eder.

Anne-babadan daha üstün olan *guru*, neredeyse bir tanrı ile aynı düzleme yerleştirilir ve buna uygun saygınlık görür. Onun inayeti, her tür çabada başarı için çok önemlidir. Advayatarak Upanişad'dan alınan aşağıdaki beyitler *guru*'yu insanüstü boyutlara yüceltmektedir:

*Üstün Brahman olan yalnızca gurudur
Yüce yol yalnızca gurudur
En yüce bilgelik yalnızca gurudur
Son sığınak yalnızca gurudur
En uç sınır yalnızca gurudur
En bu yük zenginlik yalnızca gurudur
Tüm bunları öğrettiği için
Guru hepşinin en üstünüdür.*

(17 ve 18. Beyitler)

Boylesine abartılı övgü, eylemde de karşılığını bulur. Kathak dansı öğretmeni Durga Lal'in Delhi'deki uygulama stüdyosunda, son *guru*'sunun bir resmi, koku çubuklarının esintisi altında çiçeklerle süslenmiş olarak bir kö-

şede asılı durmaktadır. Odaya girildiğinde, her öğrenci doğru resmin önüne gider ve saygıyla resmin altına dokunur, sonra hemen ellerini kapalı gözlerine sürer. Sonra orada bulunan *guru*'ya doğru ilerler ve ayaklarını elleyleyerek yeniden eğilir – tıpkı bir tapınaktaki bir tanrı önünde gösterilen saygı davranışı içinde.

Guru ile *shishya* arasındaki bire bir ilişki, öğrenim sisteminin köşe taşıdır ve ikisi arasında sevgi ve bağlılığa dayanan yakın ve uzun süreli bir temas içerir. Ravi Shankar, öğretmeni, müzik geleneğinin merkezindeki üç tasarımın birincisi olarak adlandırır: *guru*, *vinaya* ve *sadhana*. Ciddi bir sanatçı için, bir *guru* seçmek, bir karı ya da koca seçmekten çok daha önemlidir. Zira *vinaya*, izleyendir, bu da "sevgi ve tapınmayla kıvamını bulmuş boyun eğmedir."

Yalnızca saygı değil aynı zamanda korku da bir öğrencinin *guru*'suna bakışının bir parçası olabilir – ve öğrenimine katkıda bulunabilir. Bir baba-oğul ilişkisine göre biçimlenmiş müzikteki ideal uyum, arkadaşların ya da eşitlerin bir karşılaşmasından çok, samimi ama hiyerarşiktir. Uygulama ve disiplin anlamına gelen üçüncü kavram olan *sadhana*, *guru*'nun geleneğine bütünüyle sadakat ve onun sanat ve yaşam hakkındaki yönergelerine mutlak uyum gerektirir.

Guru-kula, gurunun evinde çalışma

Shishya'sının içindeki sanatsal becerileri ve bakış açılarını gerçek anlamda besleyebilmek için, *guru*'nun öğrencisi-



12-13. Sanjukta Panigrahi, 6 yaşında Odissi dansı çıraklığına başlarken. "Beş yaşında öğrenmeye başladım ve hâlâ öğreniyorum. İki ustam oldum. Birincisi, Rukmini Devi (Bkz. Resim 2, sayfa 110), teknik açısından mükemmeldi. Çok ünlüydü çünkü öğrencilerinin hiçbirinde en ufak bir gücsüz nokta, kusur bulmak olanaksızdı. İkinci ustam Kelucharan Mahapatra, hâlâ hocamdır ve der ki büyük sanatçı, tekniği unutmak üzere öğrenendir ve izleyeni sadece büyülemekle kalmaz, onu değiştirmeyi başarır."

le sürekli temas halinde olması zorunludur. Eski sistem bunu, öğrencinin neredeyse bir aile bireyi gibi *guru*'nun ev yaşamına kaulması olan *gurukula* sayesinde örgütlemişti. Aile, kuşak ya da ev için Sanskrit sözcük olan *gurukula*, "*guru*'nun evinde öğretim" anlamına gelir. Eski eğitim sisteminde merkezi bir yeri olan bu öğretmenle birlikte yaşamaya gitme geleneği, günümüzde Kuzey ve Güney Hindistan'daki konser sahnesine egemen olan kuşağa gelinceye kadar müzik öğreniminin yaygın biçimiydi. Günümüz dans öğrencilerinin çoğu için, *gurukula* ülküleştirilmiş bir geçmişe aittir. Yaşamın modern ritiminde zaman kısıtlamaları, artık geçmişte olduğu gibi yıllarca tam eğitim almaktan çok, *guru*'nun evinde ancak birkaç aylık bir yaşama ve öğrenmeye izin verilebilir.

1936 yılında Rukmini Devi tarafından Madras'ta kurulan ciddi ve tanınmış bir dans okulu olan Kalakshetra, *gurukula*'nın niteliklerini ve atmosferini korumaya çalışan ilkelere dayanıyordu. Burası, yıl boyunca öğretmenlerle öğrencilerin birlikte yaşayıp çalıştıkları bir yatılı okuldur. Öğrenciler en az dört yıllık bir süreyle burada kalır. Kalakshetra Kathakali bölümünün ana dayanağı olan son usta Chandu Pannikar, büyük saygınlıkla söz geçirir, tam dikkat ve kesin disiplin isterdi. Yanında öğrenim görenler, oğlu dahil, bugünün öğrencilerinin o zorluklara ve disipline dayanabileceklerini sanmadıklarını söylüyorlar

"Onu ne zaman ziyaret etseniz, bazı uygulamalar yapmanızı ister – gözler, *talam* (ritim), *mudras*. Bu yirmi dört saatlik bir çalışmaydı. Sonradan, oturup bizi izleyen biri bizi övse de, onun bizi neden azarladığının, neden o kadar kızdığının farkına vardım." (Kuniraman)

Bu *guru*, bir keresinde sadece ritmi sürdürmeyi bıraktığı için uzun saç örgüsünden tutup kendisini duvara savuran kendi öğretmeni hakkında çok daha seri öyküler anlatmaktadır. Ama öğrenci yaşamı yalnızca sınavlardan ibaret değildi. *Guru* ile sıkı yakınlık aynı zamanda keyfi geldiğinde ustanın yaratıcılığının akmasına izin veriyordu. Duygulanım iniş çıkışlarına –anlatım sanatında çok belirleyicidir– öğrenimin disiplinli yapısı içinde korunup izin veriliyordu. İki dansçı, ustaya esin geldiğinde onun gece yarısı bile olsa, bilgi aktarmak için öğrencilerini yanına çağırarak duraksamadığını söylerler.

Ama *guru*'nun çağırışı, her zaman dans bilgileri verileceği anlamına gelmezdi. *Guru-shishya* ilişkisinin çok önemli bir başka yanı da, özellikle bir *gurukula* düzenlemesi içinde, öğrencinin ustasına verdiği "hizmet"ti. Giysileri yıkamak, banyo için sıcak su hazırlamak ve taşımak, öğretmene yağlı masaj yapmak da pek çok dansçının sözünü ettiği eylemlerdi. Benim Odissi *guru*'m kendi *guru*'suna verdiği hizmetleri saymıştı: bulaşık yıkamak, alışveriş etmek, *guru* yokken evinde *puja*, ihadet hizmet-

tini yönetmek. *Guru*'lar için yolculuk düzenlemeleri yapan ve giysileri tamir eden öğrencilere de rastladım. Sıradan gündelik görevlerde hizmet ve boyun eğme, öğrencinin alçak gönüllülüğü ile kendini adanmışlığı ve öğretmende somutlaşmış olan bilgi ve beceriyi almayla değer olduğunu gösteriyordu. Geçmişte olduğu gibi, bu bugün de *guru-shishya* ilişkisinin önemli bir ögesi sayılmaktadır.

Guru-dakshina, armağanlar ve ücretler

Eski eğitim sisteminde ücretlerin önceden ayarlanması gibi bir uygulama yoktu. Bazı metinlerde, öğrenci kabul etmek için ödemeyi şart koşan öğretmenler aslında aşağılanmaktadır. Yine de, *guru-dakshina* düşüncesi, yani *guru* için armağan, uzun süredir kabul edilmiş ve gelenekselleşmiş bir uygulamadır. Eski kaynaklar, armağanın alınan bilgilerin bir karşılığı anlamına gelmeyip, sadece öğretmeni hoşnut etmek için olduğu görüşündedir. Bu ülkü, bilginin son derece kutsal olduğu ve bir *guru* alfabenin bir tek harfini öğretmiş olsa bile, dünyevi varlıkla buna asla yeterli karşılık verilemeyeceği inancına dayanır. Bununla birlikte, öğretim bittiginde *dakshina* vermek uygun görüldü. Eski bir yasada, Manu II (245-246) öğrenci evine dönme zamanı geldiğinde;

“*guru*'suna bir parça varlık sunabilir; bir tarla, altın, bir inek ya da bir at, hatta ayakkabı ya da şemsiye, ya da bir oturak, tahlil, sebzeler ve giysiler (tek tek ya da birlikte) armağan edilirse, öğretmenin hoşnut kalmasını sağlar” denilmektedir.

Bu *guru-dakshina* geleneği doğrallıkla çağdaş durumlarda süreklilik kazanmıştır. Sanatını ve sevgisini vermiş olan bir *guru*, armağan biçiminde şükran ve saygınlık bekler.

Başlıca armağan verme olayı, ana eğitim tamamlandığında gerçekleşir. Bu, dans söz konusu olduğunda, *Bharata Natyam*'da *arangetram* denilen bir ilğ gösterim (irsatına denk düşer. Standart uygulamada, öğrencinin olanakları ve öğretmenin gereksinimleri ölçüsünde verilir. Bu sistem, yeni beklentilerin *dakshina*'nın seçimini ve değerini büyük ölçüde etkilemesine karşın hâlâ tasan olarak akıcıdır. Günümüzde dans *guruları* genelde öğretim hizmetleri için belirlenmiş bir ücret alırlar, dolayısıyla *guru-dakshina* lüks maddelerin bir kaynağı haline gelmiştir. Öğretimin sonunda *guru-dakshina* için verilebilecek uygun armağanların yeni bir listesinde, televizyon seti, teyp kayıt cihazı, mobilite, ya da daha geleneksel olan giysi armağanları, belki kaşmir bir atkı ya da altın bir kolye de bulunabilir.

Ekalavya, olağandışı öğrenci

Guru öykülerini aydınlığa çıkarmaya çalışırken *Mahabharata*'daki çarpıcı bir *guru-dakshina* örneği veren merak uyandırıcı bir *guru-öğrenci* ilişkisi, sayısız insanın zihninde başta gelir. Kısa olması ve ağızdan aktarma geleneğini

koruyabilmek bakımından, *Odissi guru'm Ramani Ranjan* Jena tarafından anlatılan öyküyü aktarıyorum:

“*Drona*, tüm *guru*'ların en büyüğüydü ve okçuluk sanatı anlamına gelen *dhanurbeda* ustasıydı. *Pandava* ve *Kaurava* (birbirleriyle savaşta tutuşmuş başlıca iki ünlü destan ailesi) krallarının oğullarına öğretmenlik yapıyordu. Bir gün *Ekalavya*'nın gözü *Drona*'ya ilişmişti ve *guru*'sunun ruhu için aşk ve huşuyla dolmuştu. Bu güç *Ekalavya*'yı çok derinden etkilemişti, ama yoksul bir aileden geliyordu, dolayısıyla alçakgönüllüydü ve ok atmayı öğrenmeye hakkı yoktu. Ama öylesine eslenmişti ki, *guru* *Drona*'nın bir imgesini yaratmış ve onun önünde ok atma uygulamaları yapmaya başlamıştı, *nipa* (imge) önünde dualar ediyor ve ona armağanları sunuyordu.

Günlerden bir gün *Drona* ile öğrencileri ormana gitmişken, *Drona*'nın gözüne önceden havlamakta olan bir köpek ilişti, ama şimdi burnuna saplanmış bir ok taşıyordu –burnundan geçip çenesinden çıkmıştı– ve bu ok canavarı susturmuştu. *Drona* çok şaşırılmış, zira böyle ok atma sanatını yalnızca kendisi bilirdi ve bundan kimin sorumlu olduğunu bilmek istedi. *Ekalavya* öne çıkarak kendisinin yaptığını, onu haberi olmadan kendisine *guru* olarak seçmiş olduğunu ve bu sanatı nasıl öğrendiğini itiraf etti. *Guru* *Drona* bunun üzerine, eğitim tamamlandığında öğretmene sunulan *guru-dakshina* karşılığını ister. *Ekalavya*'nın kendisinin daha büyük bir okçu olmasından korktuğu için, *Drona* öğrencinin sağ elinin baş parmağını ister. *Ekalavya* ustasının istediği şeyi ona seve seve verir. ... *Ekalavya*'nın annesi göz yaşlarına boğulur, ama ok atma sanatının egemen sınıfın bir ayrıcalığı olarak korunması gerekir. Hırslı öğrenci, zincirlerini kırmaya yeltenmiş ve yazgının yaşamında olanaklı kıldığı sınırların ötesine geçmiştir.”

Bu öykü, *guru-shishya* ilişkisinin pek çok niteliğini çok güzel betimler –kendii içinde geleneklere aykırı bir durum olsa da– kendini adama, yogun uygulama, boyun eğme ve öğrencinin isteminin *guru*'nın isteklerine mutlak teslimiyeti. Yukarıdaki öykü anlatısında atlanan önemli bir ayrıntı ise, *Drona*'nın, onun en sevgili öğrencisi olan *Arjuna*'ya, hiç kimsenin ondan daha büyük bir okçu olmasına izin vermeyeceği vaadinde bulunmuş olmasıdır. Bu ürkütücü istegin bir açıklaması da, *guru*'nın seçtiği ve meşru öğrencisine vermiş olduğu bu sözü tutma arzusu olabilir. *Ekalavya*'nın, *guru*'sunun bu isteğini yerine getirmeyi seve seve kabul etmesi gerçeği, *guru*'nın kutsamasının bir beceri öğrenmekten çok daha değerli ve üstün sayıldığını göstermektedir. Kendini adanmış ve yaşlı bir dans öğretmeni bana, bir *guru*'ya gösterilen saygı, itaat ve hizmetin, egonun aşama aşama çökerek gerçek benlik bütünüyle ortaya çıkıncaya kadar egoyu kırmak amacına yönelik olduğunu ifade etmişti. Bunun ışığında başlangıçtaki şaşırtıcı *Ekalavya* öyküsünü, tinsel anlamda en yüksek kişisel başarı olarak yorumlamak mümkündür. Ok atma sayesinde, yalnızca yaya değil, aynı zamanda kendisine de egemen olmayı öğrenmiştir.

Guru-shishya-parampara

Buraya kadar öğretmen-öğrenci ilişkisini daha çok hiyerarşik bakımdan, genç bir öğrencinin bilginin kaynağı olan daha yaşlı bir ustaya borçlu olduğu saygı anlamında ele aldık. Oysa guru-shishya ilişkisi yine de doğası bakımından açıkça ortakyaşam türü bir bağlantıdır. *Delhi'de* sınırlarını izlediğim, tanınmış bir Bharata Natyam guru'su olan Nana Kasar, iyi bir öğrencinin bir öğretmeni kışkırtarak konuşturabileceğini ve bir öğretmenin de öğrencisinden esinlenebileceğini ve kendisini onda gerçekleştirebileceğini tez elden (öğrencilerinin yanında) söylemişti.

Bu ortakyaşamsal ilişki, guru ile shishya'nın karşılıklı bağımlılığının ötesine geçmektedir. Odissi guru'm bir gün bana, guru'nun ya da guru tasarımlarının insanın kendi içinde var olduğu, guru'nun imgesini ve gücünü insanın kendi zihninde/yüreğinde tutarak koruduğu yolundaki inancından söz etmişti. İlişkinin erken aşamalarında öğretmen öğrencinin sanatsal varlığını doğurtmaktan ve ikinci baba rolü üstlenerek, öğrencinin hünerlerini beslemekten sorumludur. Bunun sonucu olarak, guru ve onun geleneği müridin içinde var olur ve onun tarafından özümseilir.

Gelenegin arka perdesi olarak ileri sürüldüğünde *parampara*, yani guru ile öğrenci arasındaki ilişki, sadece iki birey arasında bir alışveriş ve bir karşılaşma olmanın ötesine geçer. Bu ilişki, dansın sürekliliğini sağlayan canlı bağlantı olarak hizmet eder. Seçkin ve ünlü bir Bharata Natyam ustası olan Muthukumara Pillai (1874-1960) tarafından eğitilen üç tanınmış sanatçının aşağıdaki sözleri, saygın bir guru'nun sonraki nesiller üzerindeki çarpıcı etkisi hakkında bir bilgi verebilir:

Sade yaşamında o, gerçek öğretmenin *shasta'sal* tasarımını temsil ediyordu ve etkileri öğrencilerinin zihninde daima bir aydınlanma olarak kalacaktır."

(Mirinalini Sarabhai)

O, çok büyük bir repertuvar hazinesiydi... İçimizden bazıları için onun anısı taze kalacak ve öğrendiklerimizi başkalarına aktarabilmek için bir esinlenme kaynağı olarak hizmet edecektir."

(Rukmini Devi)

"Bana ve diğer öğrencilerine aktardıklarının ölümsüz olduğunu biliyorum."

(Ram Gopal)

Burada guru'yu, müridle bir olan ve ileride de aktarılmak için yönlendiren esin kaynağı olarak görüyoruz. Dans yaşamaya devam etmekte ve guru, kendisinden sonra gelenler sayesinde ölümsüzleşmektedir.

DAVRANIŞ YENİLEMESİ

DAVRANIŞ YENİLEMESİ

Richard Schechner

Burada Richard Schechner'in dünyanın çeşitli yerlerindeki eski köyleri yeniden kurma örneğindeki gibi, geleneksel tiyatro biçimlerinden törenlere ve tarihsel durumlara dek "davranış yenileme"lerini karşılaştırdığı aynı başlıklı deneyimin bir özeti yayımlıyoruz. Dikkate değer olan bir nokta, Schechner'in davranış yenilemesi olarak adlandırdığı olguyu ("yenileme" hem onarna hem de yeniden kurma olarak anlaşılıyor) kesinlikle anlatım öncesine dayalı bir yasarlar dizisine bağlamasıdır. Bunun en son hali Between Theatre and Anthropology'de (Tiyatro ve Antropoloji Arasında) çıkmıştır.

– University of Pennsylvania, 1984

Yenilenen davranış, upkı bir film yönetmenin bir film şeridini ele aldığı gibi ele alınan canlı bir davranıştır. Bu davranış kesitleri yeniden düzenlenebilir ya da kurulabilir; varolmalarını sağlayan nedensel sistemlerden (toplumsal, psikolojik, teknolojik) bağımsızdır. Kendi yaşamları vardır. Davranışın özgün "gerçekliği" ya da "kaynağı" bu gerçeklik ya da kaynak görünüşte yüceltilip gözlenirken bile yitirilebilir, bilmezden gelinebilir, ya da ona karşı çıkılabilir. Davranış kesitinin nasıl yapıldığı, bulunduğu, ya da geliştirildiği bilinmez ya da gizli kalmış; özenle yapılmış; mit ve gelenek ile çarpılmış olabilir. Bir süreç olarak ortaya çıkan, yeni bir süreci oluşturacak prova sürecinde kullanılan gösterim ya da davranış kesitleri, kendi içlerinde birer süreç değil, birer şey, madde, ya da "malzeme"dir. Yenilenen davranış bazı oyunlar ve dinsel törenlerde olduğu gibi uzun soluklu, ya da bazı jestler, danslar ve mantralarda olduğu gibi kısa soluklu olabilir.

Şamanizm ve cin kovmadan esrikliğe, dinsel törenden estetik dans ve tiyatroya, kabile üyeliğine kabul töreninden sosyal dramalara, psikanalizden psikodram ve insanlar arası ilişkilerin çözülmesine kadar her türlü gösterimde, yenilenen davranış kullanılır. Aslında yenilenen davranış gösterimin temel özelliğidir. Bu sanatların, törenlerin ve şifacılığın uygulayıcıları, bazı davranışların –örneğinmiş olaylar dizisi, kâğıda dökülmüş eylemler, bilinen metinler, notasyonu saptanmış hareketler– bunları uygulayanlardan bağımsız var olduğunu kabul eder. Davranış, davrananlardan ayrı olduğu için, saklanabilir, iletilir, yönlendirilebilir ya da dönüştürülebilir. Oyuncular bu davranış kesitleri ile bağlantı kurar, bunları bulur, anımsar, hatta yoktan var eder ve gerek iclerine girerek (rol oynayarak, transa geçerek) gerekse yan yana varolarak (Brecht'in *Yabancılaştırma Etikisi*) bu kesitlere göre yeniden hareket eder. Yenileme çalışması provalarda ve / ya

da ustadan çırağa aktarmayla sürdürülür. Estetik ve törensel gösterimi birbirine bağlayacak en güvenli yol –bu işlemlerin ortamını oluşturan şart kipini araştırarak– eğitim, prova ve atelyeler sırasında neler olduğunu anlamaktır.



1. Bharata Natyam olarak bilinen Hint dans biçiminin temel duruşu.



2. Hintli dansçı Rukmini Devi, çağdaş Bharatanatyam'ın kurucusu.

Yenilenen davranış "orda bir yerde" "ben"den uzaktır. "Önceden oluşmuş" olmasına karşın ayrıdır ve bundan dolayı "üzerinde çalışılabilir" değiştirilebilir. Yenilenen davranış geniş bir eylemler kapsamasına sahiptir. Psikanalitik tepkilerde olduğu gibi bir başka zaman ya da psikolojik durumdaki "ben" olabilir; ya da İsa'nın Çilesi'nde ya da Rangda ve Barong arasındaki savaşın Bali'de yeniden sahnelenmesinde olduğu gibi sosyokültürel gerçekliğin sıradışı alanında var olabilir; ya da dram ve dansa olduğu gibi estetik alışı tarafından sınırları çizilebilir; ya da geleneksel bir törende, katılımcılardan birinden "beklenen" özel davranış türü olabilir. Örneğin Papua Yeni Gine'de ergenlik töreni sırasında Gahuku'lu bir oğlanın, sivri uçlu yapraklar burun deliklerinin içlerini doğrarken hiç gözyaşı dökmemesindeki yüreklilik ya da güveyi ile iki yıl beraber yaşadığı halde, düğünde, "yüzü kızaran Amerikalı gelin"in utanç-lığındaki gibi.

Yenilenen davranış sembolik ve dönüşludur. Boş değildir, çok sesli olarak anlamlar yayını yapan, yüklü bir davranıştır. Bu zor anlaşılabilen deyimler bir tek ilkeyi anlatır. Bireyin kendisi bir başkasında / bir başkası gibi hareket edebilir. Sosyal ya da birey ötesi benlik, bir rol ya da roller toplamıdır. Sembolik ve dönüşlü davranış, toplumsal, dinsel, estetik, tıbbi ve eğitimsel süreçlerin tiyatrodaki kristalleşmesidir. Gösterim hiçbir zaman

ilk kez anlamına gelmez; ikinciden bilmem kaçınıcı kez anlamındadır. Gösterim, "ikinci kez gerçekleşmiş davranıştır"

Ne resim, heykel ne de yazı gerçek davranışı davranıldığı gibi göstermez. Ancak sinemadan birlerce yıl önce törenler, yenilenmiş davranış kesitlerinden meydana geliyordu. Eylem ile durdurulmuşluk hali aynı olayda yan yana varoluyordu. Dinsel törenlerden büyük bir rahatlama çıkıyordu. İnsanlar, atalar ve tanrılar geçmişten gelen ile şimdiki varoluş ile yeni bir şey olma sürecine birlikte katılıyordu. Bu davranış kesitleri pek çok kez yeniden oynandı. Gösterimin kuşaklar boyunca, az sayıda rastlanırsal değişiklik, "doğru olarak" aktarılması, bellek yöntemleriyle güvenceye alındı. Şimdi bile, ilk gece korkusu seyirci varlığından değil, hataların artık bağışlanmadığını bilmekten kaynaklanır

Bu aktarma sürekliliği, yenilenen davranış seçenekler içerdiği için daha da şaşırtıcıdır. Aynı evreleri gibi, hayvanlar da kendilerini yineler. Oysa bir aktör herhangi bir eyleme hayır diyebilir. Bu seçim meselesi kolay değildir. Bazı etnolog ve beyin uzmanları hayvan ile insan davranışları arasında belirgin bir fark -hiçbir fark- olmadığını öne sürer. Ancak en azından bir "seçim yanılsaması" insanın bir seçimi olduğu duygusu vardır. Bu da yeterlidir. Çağrılan şaman, transa giren transçı ve gösterim metnini kendine mal etmiş olan iyi eğitilmiş oyuncu bile vazgeçebilir ya da direnebilir. Ayrıca kolayca evet ya da vaktinden önce hayır diyenlere kuşkuyla bakılır. Az seçenekli dinsel törenden çok seçenekli estetik tiyatroya dek bir süreklilik vardır. Estetik tiyatrodaki seçenekleri azaltmak ya da en azından doğaçlama kurallarını açıkça ortaya koymak, provaların görevidir. Provaların asıl işlevi bir kayıtlı oluşturmaktır, bu kayıtlı "sözleşmeyle yapılan tören"dir, yani katılımcı olan herkesin önceden kabul ettiği saptanmış davranıştır

Yenilenmiş davranış bir maske ya da bir kostüm gibi üste taşınabilir. Biçimi dışarıdan görülebilir ve değiştirilebilir. Tiyatro yönetmenlerinin, psikopos kurullarının, usta oyuncuların ve büyük şamanların yapıtı da budur. Gösterim şablonunu değiştirirler. Şablon değişebilir, çünkü "doğal bir olay" değildir, kişisel ve ortaklaşa insan seçimlerinin bir örneğidir. Victor Turner gösterim şablonunun şart kipinde varolduğunu söyler, yani Stanislavski'nin "ülsümlü eğer"i gibidir. Yenilenmiş davranış sonradan edinilmiş olduğu için her zaman gözden geçirilebilir. Bu "sonradan edinilme", olumsuzluk ile şart kipini birleştirmektedir

(...) Yenilemeler mutlaka sömürülme anlamına gelmez. Bazen öyle özenle düzenlenmiş olurlar ki, bir süre sonra yenilenmiş davranış iyi aşlanmış deri gibi geçmişi ve o anki kültürel bağlamına dönüşerek iyileşir. Bu durumlarda hızla bir "gelenek" kurulur ve bunun sahiçiliğini yargılamak çok güçtür. Hindistan ve Bali'den örnekler sunalım.

Bharatanatyam

Hintli bilginler klasik Hint dansı Bharatanatyam'ın izini, sadece dans duruşlarını betimleyen antik tiyatro metni *Natyashastra*'ya (yaklaşık İ.O. 2. yüzyıl – İ.S. 2. yüzyıl) dek sürmekle kalmaz, ayrıca bu duruşları gösteren yüz-yıllar öncesinin tapınak heykellerine dek bu izi sürer. Bu heykellerin en tanınmışları Madras'ın güneyinde Cidambaram'daki 14. yüzyıl tapınağı Nataraja'dakilidir (dansçılar kralı Shiva). Çoğu yazılar, *Natyashastra* tapınak heykelleri ile bugünün dansı arasında sürekli bir geleneğin varlığını ileri sürer. Hindistan'ın önde gelen dans kuramcısı ve tarihçisi Kapila Vatsyayan'a göre:

"Belki de Bharatanatyam Hindistan'ın çağdaş klasik dans biçimleri arasında en eskisidir. ... Tapınağın 'devadası' dansçısı olsun, ya da Tanjore'li Maratha krallarının saray dansçısı olsun, tekniği yıllarca kullanılan temel biçimlere sıkı sıkıya uyardı."¹

Bharatanatyam'ın çağdaş biçimleri olan Manipuri ile Odissi geliştiğinde iki şey açıklık kazandı:

"İlkin, *Natyashastra* geleneğini geniş anlamda izledikleri ve başlangıcından beri benzer teknik ilkeleri uyguladıkları, ikinci olarak hareket stilizasyonunun 8. ve 9. yüzyıllarda başlamış olduğu. ... Bazı çağdaş biçimler bu geleneğin önde gelen özelliklerini ötekilerden daha katı bağlılıkla saklar. Bharatanatyam temel *adhamandalis*'leri (duruşlar) en katı bağlılıkla kullanır."²

Vatsyayan'ın düşüncesi hemen hemen Hindistan'ın tüm dans bilginlerince paylaşılar. Ama gerçekçe "klasik" Bharatanatyam'ın ne zaman yok olduğu, ya da hiç var olup olmadığı bile bilinmemektedir. Eski metinler ve yontular kesinlikle bir tür dansın var olduğunu gösterir, ama 20. yüzyılın ilk onyıllarında onu "koruma", "temizleme" ve "yeniden canlandırma" adımları atıldığında, bu dansın ismi dahil hiçbir şey bilinmemekteydi.

Belli bazı tapınaklara kalıtsal olarak bağlı ailelerin kadınlarının dans ettiği *sadir nac* denilen bir tapınak dansı vardı. Milton Singer'e göre:

"Dansçı kızlar, öğretmenleri ve müzisyenler sadece tapınak şenlikleri ve törenlerinde değil ayrıca özel toplantılarda, özellikle düğünlerde ve saray eğlencelerinde temsil verirdi. Dansçı kızlar ve müzisyenlerden oluşan özel gruplar bazen sürekli olarak saraya bağlanırdı."³

Tapınaklara bağlı birçok kız fahişeydi. Dans ustası Mohan Khokar'ın dediği gibi (...)

"Eski zamandan beri var olan *devadası* geleneği, ya da tapınak dansçı kızları öyle kepezelik içine düşmüşlerdi ki, kutsal sayılan kızlar başka bir biçimde kutsal sayılmayı sürdürüyordu – fahişe olarak. Böylece yaptıkları dans –tanrısal sayılan Bharatanatyam– çok çabuk utanç içinde yitip gitti."⁴

Devadası sistemini yasaklamak için Hintli ve İngiliz reformcuları 1912'den başlayarak güçlü bir kampanya yürüttü. Fakat E. Krishna Iyer tarafından yönetilen karşıt bir hareket, "sanatı tutup, kötülüğü yok etmek" istiyor-



3. M. R. Sarabhai, Bharatanatyam dansçısı ve Ahmedabad'daki (Hindistan) Darpana Akademisi'nin yöneticisi.

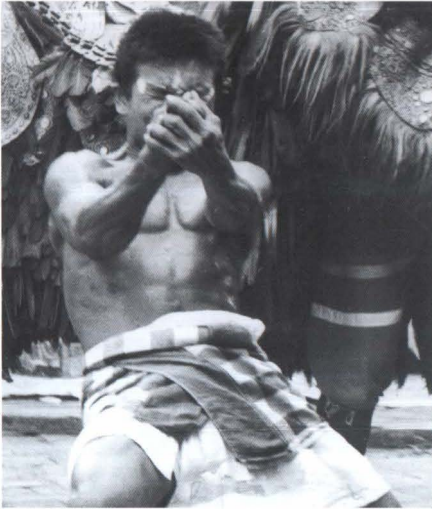
du. Madras basınında düşünceler sel gibi aktı. Özellikle 1932'de, İngiliz Hindistanı'nın ilk kadın Milletvekili Dr. Muthulakshmi Reddi'nin *devadası* sistemine saldırılarında önderlik ettiği sıralarda Iyer ve "avukatlar, yazarlar, sanatçılar ve hatta *devadası* lerin kendileri karışıklığa katıldılar."

"Kargaşanın sonucunda Krishna Iyer ve yoldaşları galip geldi. Dr. Reddi'nin savaşımının anıldığı adla *nautch* (*devadası*) karşıtı hareket, terk edildi. Günün sloganı, *dasis* olmasa da, dans sonuza kadar yaşama, idi."

Bir bakıma böyle de oldu. Madras Müzik Akademisi'nin Ocak 1933 Konferansında, Iyer ikinci kez (ilki 1931'deydi, fakat bu ilk gösteri az ilgi uyandırmıştı) *devadası* dansını bir tapınak sanatı, fuhuşa eşlik eden ya da onun reklamını yapan bir dans olarak değil, seküler bir sanat olarak sundu.

"*Dasi* ler sanatlarına karşı birden yükselen ilginin tüm avantajını kullandılar. Aralarında adlarını belirtebileceğimiz Balasaraswati, Swarnasaraswati, Gauri, Muthurambal, Bhanumathi, Varalakshmi ve Pattu'nun bulundugu birçokları sahne ışıkları için seve seve Tanrı evini bırakıp kısa sürede halk kahramanları oldu."⁶

Bir bilgin ve eleştirmen olan V. Raghavan, tapınak fahişeliğini çağırıştırabilecek deyimlerin yerine "Bharatanatyam" sözcüğünü buldu. "Bharatanatyam" bu eski / yeni dansın temel öğelerini betimler. *Bha* = *Bhara* ya da duy-



4. Kris dansında kendinden geçme halinde Bali dansçısı.

gular, *ra* = *rasa* ya da estetik tat, *ta* = *tala* ya da ritimdir; *natyam* dans demektir.

1947'de Madras eyaletinin, en sonunda *devadasi* sistemini yasaklamasından çok önce dans, tapınakların dışına taşınmıştı. *Devadasi* soyundan gelmeyen kişiler, erkekler bile dans ediyordu. "Tanınmış eşsiz bir Brahmin ve Teosofi Topluluğu'nun Uluslararası Başkanının karısı, Rukmini Devi, Bharatanatyam sanatının ne kadar yüce olduğunu ve onu kötü etkilerden kurtarma gereğinin ivediliğini anlamıştı." Devi sadece dans etmekle kalmadı, o ve arkadaşları Bharatanatyam'ı kodladılar.

(...) Devi ve meslektaşları *sadira naci* kullanmayı ama onun kötü şöhretinden kurtulmayı istiyorlardı. *Devadasi* dansını temizlediler. *Natyasastra* ile tapınak sanatına dayanan hareketleri kullanıma soktular ve standart öğretim yöntemleri geliştirdiler. Bharatanatyam'ın çok eski olduğunu ileri sürdüler. Ve doğal olarak, eski metinler ve sanata uyum sergilenilebildi: Bharatanatyam'ın her adımı, canlı kalıtı olduğu sayılan kaynaklarla karşılaştırıldı. *Sadira naci* ile eski kaynaklar arasındaki farklılıklar yozlaşmaya atfediliyordu. Artık kalıtımın yasallaştırdığı bu yeni dans sadece *sadira naci* içine almakla kalmadı, aynı zamanda en saygın ailelerin kızlarını çekti. Bugün, bir tür son cila veren okul olarak Bharatanatyam eğitimi gören çok insan vardır. Tüm Hindistan'da (amatörler de profesyoneller de) bu dansı yapar. Başlıca ihracat maddelerinden biri haline gelmiştir.

Bharatanatyam'ın eski metinler ve sanatı kökleri yani "tarihi" ve "gelenegi", gerçekte Raghavan, Devi ve diğerlerinin araştırmalarına dayalı bir davranış yenilemesi,

bir yeniden kurma işlemidir. *Sadira naci*'ta başlı başına bir dans değil, eski klasik bir dansın solmuş, bozulmuş kalıntısını gördüler. O "eski klasik dans" zamanda geriye doğru bir yansımadır. Neye benzediğini elimizde Bharatanatyam olduğu için biliriz. Kısa sürede insanlar eski dansın Bharatanatyam'a yol gösterdiğine inandılar. Oysa gerçekte Bharatanatyam eski dansa yol gösteriyordu. Günümüz ve gelecek için yenilensin diye geçmişte bir dans yaratılmıştı.

Purulia Chhau

Bihar ve Orissa'ya bitişik Batı Bengal'in kıraç bölgelerindeki maskeli bir dans olan Purulia Chhau çeşitli sıçramalar, perendeler, çalımalar, ayağını yere vurmalar ile ikona benzeri duruşları bulunan atletik bir dans oyunudur. Oyküleri genellikle Hint destanlarından ve Purana'lardan alınmıştır ve hemen her zaman ikili kavgaya ve savaşlara dönüktür. Dom kastı davulcuları, büyük davullar ve uzun dikkedöğren davullar çalarak dansçıları çılgın dönüşlü sıçramalara, haykırımlara ve karşılaşmalara sürükler. Maiha yaylasındaki yıllık şenlikte yarışan köyler arasındaki çekişme şiddetli geçer. 1961'den bu yana kendini tamamiyle Chhau'ya adanmış olan, Calcutta Üniversitesi folklor ve antropoloji profesörü Asuosh Bhattacharyya'ya göre Purulia bölgesinde birçok aborijin yerli kabile yaşar. Bunların, "dinsel töreleri ve toplumsal şenlikleri Hindu dinininkilere pek benzemez. Ama Purulia'nın Mura halkının Chhau dansının çok ateşli katılımcıları olduğu da gerçektir. Eğitim ve sosyal ilerlemelerden yoksun olan bu toplumun üyeleri, *Rama yana* ile *Mahabharata*'nın olaylarına ve klasik Hint yazınına dayalı bu sanatı büyük bir sadakatle, bazı durumlarda kuşaklar boyunca uygulamaktadırlar. Ne kadar yoksul olurlarsa olsunlar bazen, bütüncü Mura halkından oluşan bir köy halkının Chhau dans partileri düzenlemek için güçlüklerle kazandıkları tüm varlıklarını yollarını gözden çıkardıkları olur."⁷

Bu Bhattacharyya'yı düşündürmekteydi:

"Bugün Chhau dansında izlenen sistem dans eden yerli halk tarafından geliştirilmiş olamaz. Gerçekten de bu, estetik bir duyarlılığın bilincinde olan daha yüksek bir kültürün katkısıdır."⁸

Dom'lular davulcuların Chhau'yu yarattıklarını sanıyordu. Çünkü kast dışı bir topluluk olan Dom'lar bir zamanlar "yerel feodal önderlerin yiğit piyadelerinden oluşan oldukça sofistike bir topluluktu" 18. yüzyılda İngilizlerin bölgeye barış getirmesiyle işsiz kaldıklarında, Bhattacharyya'nın deyişiyle "geçmişteki savaşçı geleneklerinin kibri" yüzünden çıftıllık yapamamış ve bugünkü dokunulmaz konumlarına, deri işçiliğine, davulculuğa indirgenmişlerdi. Ama savaş dansları, Chhau olarak varlığını sürdürecekti. Bhattacharyya'nın anlatıtlıklarından ortaya açıklaçları önyargılar saçılmaktadır. Aborijin halkın hiçbir gelişmiş estetik duyarlılığı yoktur; çıftıllık yapmayı onurlarına yediremedikleri için savaş danslarını bıraktıklarında yüksekast dansçılar alçakbasi dansçılara do-

nüştü. (Niçin kılıçlarını kullanıp toprak sahibi olmak için toprak çılmadılar?)

Matha'daki yıllık yangınma eski bir gelenek değildir. Bhattacharyya tarafından 1967'de başlatılmış bir şenliktir. 1980 ve 1981'de ara verilmiştir. Bhattacharyya şöyle anımsar:

"Nisan 1961'de Kalküta Üniversitesi'nden bir grup öğrenci ile birlikte Purulia bölgesinin içlerinde bir köyü ziyaret etmişim ve Chhau dansının düzenli bir gösterimini ilk kez gözlemişim... Burada sistemli bir dans olduğunu ve kesinlikle oturmuş bir yöntemin iyi korunmuş varlığını bulmuştum. Ama herhangi bir biçimde desteklenmediğinden çıkmekteydi. Bu yeni dans biçimine dış dünyanın ilgisini çekmek istiyordum."⁹

Öyle de yaptı. Chhau dansçılarından seçme yıldızlar karması toplulukları 1972'de Avrupa, 1975'te Avustralya ve Kuzey Amerika, ayrıca İran turlerine çıktı. Yeni Delhi'de de dans ettiler. Bunu Bhattacharyya sevinçle dile getiriyor:

"Bu dans biçimini Yeni Delhi Sangeet Natak Akademisi'nin (geleneksel gösterim sanatlarını teşvik ve koruma için kurulan resmi kurum) dikkatine sundum. Akademisi hemen ilgilendi ve Yeni Delhi'de dans gösterimleri vermek üzere beni davet etti. Haziran 1969'da, kendi bölgelerinin ilk kez dışına çıkan 40 köy sanatçısından oluşan bir topluluk ile Yeni Delhi'yi ziyaret ettim. Burada çok seçkin Hintli ve yabancı davetliler önünde gösterimler düzenlendi..."

Gösterimler Delhi'de televizyonda da yayınlandı. Sa-dece üç yıl sonra Londra BBC televizyonunda ve beş yıl sonra da Amerika'da, New York'ta, NBC kanalında gösterildi." (Michigan Üniversitesi'nde 1975'te kullanılan program, s. 3)

Bhattacharyya'nın dansları nasıl sahiplendiğine dikkat edin: "dans gösterimleri düzenlemeye beni davet etti" Bunu övünme değil, koşulların saptanması olarak kabul edin. Bir hami olmaksızın köylüler hiçbir yere varamazdı. Ve bu kişi günümüzde paradan başka şeylere gereksinim duyar, bilgiye ve yenilediği biçime kendini adanma isteğine gereksinim duyar. Nakit akışını hükümet sağlar.

1961 ve sonrasındaki Chhau, Bhattacharyya'nın buldukları ve yuvarladıkları karışımından oluşan bir yaratıdır. Bir folklor antropoloğu olarak geçmiş gömüldü ve daha sonra sadakatle yenilemeye giriştiği bir Chhau tarihi ile tekniği kurdu. Kendi yıllık şenliği ve Matha, bölgede yaygın olan Chaitra Parva kutlamaları ile yıllık Chhau şenlikleri olan Seraikella ve Mayurbanj (bu dansın yakın biçimleri) ile aynı tarihe rastlıyordu. Bir zamanlar giderlerini mihracelerin karşıladığı bu şenlikler şimdi daha dar olanaklarla hükümetçe desteklenmektedir. 1976'da Matha'ya gittim. Danslar orada iki gece boyunca sürdü. İki günlük uzaklıktaki yerleşimlerden bile gelen köylüler kamp kurdu. Charpois'ler (tahta ve sicimden yapılmış karyolalar) kurdu-lar ve geçekodu bir tiyatro yaptılar. İki küsur metre kadar yükselen charpois üzerinde kadınlar ve çocuklar, kah

oturarak kah uzanarak seyrediyor ve uyuyordu. Erkekler ve oğlanlar yerde ayakta duruyordu. Dansçıların kostüm ve maskelerini giydikleri yerden dar bir geçit dairesel dans alanına geçiş yapıyorlardı. Topluluklar geçitten girer, durur, kendilerini tanır, sonra da dansın içine sıçarlar. İki kalyardan arındırılmış, ancak yeni bellemiş taze toprak ve kısa çimenler yüzünden pürüklü olan bir zemin üstünde tüm danslar çıplak ayakla yapılıyor. Bana uzak bir kasa-badaki bir rodeo duygusu verdi. Topluluklar ardarda yarıştı-kça meşaleler ve gaz lambaları gölge oyunları oynuyor, davullar uluyor, shehanai'ler (klarinet gibi) çılgınlık atıyor. Topluluklar çoğunlukla beş ila dokuz dansçıdan oluşuyor. Tavus kuşu tüyleri ile süslü kimi maskeler, dansçı-ların başının üzerinde bir metre kadar yükseliyor. On baş-lı Ravana maskesinin boyu bir metre yirmi santimi geçer. Bu maskeleri taşıran dansçılar tam perendeler ve dönüşü sıçrayışlar yapıyor. Danslar büyük güç gerektiriyor ve sıkıştırılmış kağıtın maskelerin içi çok sıcak olduğu için, her dans on dakikadan az sürüyor. Her köy iki dans edi-yordu. Ödül olmamasına karşın rekabet yüksekti ve herkes kimin iyi ya da kötü dans ettiğini anlıyordu.

Kuşkulun engellemek için, gece dansını izleyen her öğ-lenden sonra, Bhattacharyya gösterimlerin eleştirisini yapı-yordu. Dans boyunca iki gaz lambasının aydınlatığı bir masada oturmuş kendisini gösterimin en iyi aydınlatılmış figürüne dönüştürürken, üniversiteden asistanları da ya-nında oturuyordu. Bütün gece izliyor ve yazıyordu. Erte-si gün tüm köyler birer birer önünden geçiyor. Söyle-diklerini dinledim. Bir topluluğu Hindu klasiklerinde bu-lunmayan öykü öğeleri kullanılmaması konusunda uyar-dı. Bir başkasında ortak temel kostüm olan beyaz, kırmızı ve siyah halkaları ile süslü tozlu üstüne giyilen kısa etekli giysiyi giymelerini kusur buldu. Bhattacharyya bu tem-el kostümü tek bir köyden seçmiş ve herkese giydirmiş-ti. Bu konuyu sordumda, seçtiği kostümlerin en ger-çek, en az Batılılaşmış olduklarını söyledi. Tek sözcükle, Bhattacharyya, Purulia Chhau'yu eğitmeden, dans izlek-le-ri, müzik, kostüm ve adımlara dek her açıdan yönlendi-riyordu. Ocak 1983'te Calcutta yakınlarında bir şehirde Bhattacharyya'nın olmayan bir Chhau gösteriminde bulund-um. Orada Mahabharata öykülerinin enerjik bir dansa uy-gulanışını gördüm. Köy dansçılarından oluşan aynı toplu-luk, Calcutta'daki bir konferans için bir araya gelen oyuncu ve eğitimcilere gösterimlerini sunarken Bhattacharyya'nın uygun görmeyeceği en az bir şarkı söyledi:

Hindistan'da kalmayacağız,

İngiltere'ye gideceğiz.

Burada olana yemeyeceğiz

Ancak kurabiyeye ve ekmeğe yiyeceğiz.

Yırtık paçavralar üzerinde uyumayacağız

Silteler ve yastıklarda uyuyacağız.

Ve İngiltere'ye gittiğimizde

Bengalce konuşmamız gerekemeyecek

Hepimiz Hindi dili konuşacağız.



Köylüler İngiltere'deki "ulusal dil" in Hindistan'da kiyle aynı olduğunu yani Hindu dilinde olduğunu varsıyorlardı. Soru: Böylesine çağdaşlık özlemi ile dolu bu köyün Chhau'su "klasik" olmadığını için suçlanmalı mıdır? Ya da *Mahabharata* ve İngiltere'nin uyumlu bir karışımı, dansın "doğal gelişimi" olarak mı kabul edilmelidir?

Bhattacharyya farklı köylerden bireyler seçiyor ve yıldırlar karması gezgin toplulukları oluşturuyordu. Provaları yönetiyor ve bu "yabancı topluluklar" ile turne yapıyordu. Turneden dönen dansçı ve müzisyenler köylere ünleri artmış olarak geliyordu. Turneler, gerçekten de Chhau'yu derinden etkilemiştir. 1972'deki ilk turneden bu yana, üç yabancı topluluk oluşmuştur. On dokuz kişi Avrupa'ya, on altı kişi İran'a, on bir kişi de Avustralya ve Kuzey Amerika'ya gitmişti. Yabancılar dokuz saatlık dans boyunca oturamayacakları için Bhattacharyya, iki saat süren bir program oluşturdu. Ayrıca, çıplak göğsün erkek dansçılara yakışmadığını düşündüğünden, eski bir modele bağlı bir ceket tasarladı. Bu değişimlerin her biri Purulia'da bir ölçü oluşturdu. Yurt dışına çıkanların çoğu geri döndüklerinde kendi topluluklarını kurdu. Bu toplulukların her birine "yabancı topluluklar" denir ve kendilerini böyle tanıtır. Bu onlara güç, statü ve daha fazla ücret isteme olanağı sağlıyordu. Şimdi, törensel takvimde bulunmayan, gösterim amaçlı gösterimler aranıyor. Bir gösterim kırsal Bengal'de en popüler eğlence olan Jatra'dan çok daha ucuz, yaklaşık bin rupee kiralanabilir. Bin rupi yine de iyi paradır.

Bütün bu değişimler bir şekilde Bhattacharyya'dan kaynaklanmıştır. O Büyük Chhau insanıdır ve saygınlığı ender olarak sorgulanır. O bir profesör, Kalküta'lı bir bilimci. Chhau hakkında yazdığına, köy temeline ve eski kaynaklarını ön plana çıkarır. Chhau ile Bali dansları arasında olası bir bağlantı bile öne sürer. (İ.O. 3. yüzyılda şimdiki Orissa olan Kalinga İmparatorluğu ve Bengal bir olasılıkla Güneydoğu Asya üstünden Bali'ye uzanan yerlerde ticaret yapmıştır.) Fakat o, kendisinin bu dansı yenilemedeki rolünden hemen hemen hiç söz etmez. Daha çok kendisinin onu "keşfeden" olarak söz eder.

Bali'de trans ve dans

Bazen geleneksel gösterimlerdeki değişiklikler bir topluluğun içindeki kimselerce yapılabilir. Margaret Mead ile Gregory Bateson'un *Trance and Dance in Bali's* (Bali'de Trans ve Dans, 1938) Batılı olmayan gösterimleri en iyi tanıtan filmlerden biridir. Mead, ölümünden kısa bir süre önce bu filmin bir gösterilişinde, Pagutan trans kulübünün, filmi yapan ziyaretçi yabancıları, genç kızların transa girişlerini ve *krise*'leri göğüslerine saplayışlarını göstermek istediğine karar verdiğini söyledi. O zamanlar Bali'de kadınlar çoğunlukla göğüsleri açık dolayırdı. Çıplak gö-

ğüsler Bali'de New York'ta olduğundan farklı bir anlam taşırdı. (New York'ta çıplak göğüslü dansçıların olduğu kulüplere "üstsüz" denmesi çift anlamlı ve ironiktir.) Sahnın yabancı film yapımcılarını hoş tutmayı ya da en azından gücendirmemeyi umarak Bali'li kadınlar film için göğüslerini kapattı ve genç kadınlar yaşı dansçıların yerini aldı.

Mead ve Bateson'a söylemeden, trans kulübündeki erkekler transa girmenin uygun tekniklerini genç kadınlara öğretip *krise*'leri nasıl kullanacaklarını gösterdiler. Sonra da kulüp erkekleri gururla film yapımcılarına film için yapılan değişiklikleri açıkladılar. Filmin kendisi bu değişikliklerden hiç söz etmez. *Trans ve Dans* filminde, anlatıcının dediği gibi, yaşlı bir kadın önceden "transa girmeyeceğini" açıklamış, fakat yine de "beklenmedik bir şekilde" etki altına girmişti. Kamera onu izliyordu. Çıplak göğüslüydü, derin bir transa girmişti ve *krise* gücü tamamen kendi göğsüne çevrilmişti. Sonra, yaşlı bir rahip yavaşça onu transtan çıkıp içine duman çekmesini sağlar, üzerine kutsal su serper ve onun için küçük bir tavuk kurban eder. Dramatik olay sona ermiştir, oturan yaşlı kadının elleri, dans hareketlerini yapmayı belli bir süre sürdürür.

Yaşlı kadının transa girişinin, yabancı gözler –ve yabancı lensler– için yapılan provaların, estetik inceliğine gölge düşürdüğünü düşündükleri için trans kulübü üyeleri kızıştı. Sonuç olarak, Mead ve Bateson kamera ekibi bu yaşlı kadına ilgisini çokça vermişti. Anlaşılan o, gerçek bir transçıydı. Ama, Bali'lilerin açısından bakacak olursak Bali'lilerin hazırladığı genç kadınlar mı yoksa geleneksel şeyi tek başına yapan yaşlı kadın mı "sahici"ydi? Bali'de, yabancılar için var olanı değiştiren geleneği yok mu? Davranış yenilemesi, değişim tamamen geleneksel biçimleri etkilediği ve bu biçimler haline geldiği zaman gerçekleşir.

NOTLAR

1. Kapila Vatsyayan, *Indian, Classical Dance* (Klasik Hint Dansı), Publications Division, Ministry of Education and Broadcasting, New Delhi 1974
2. Kapila Vatsyayan, *Classical Indian Dance in Literature and the Arts* (Yazında ve Sanatta Klasik Hint Dansı), Sangeet Natak Akademi, New Delhi 1968.
3. Milton Singer, *When a Great Tradition Modernizes*, (Büyük Bir Gelenek Modernleştiğinde), Pall Mall Press, London 1977.
4. Mohen Khokar, *The Greatest Step in Bharatanatyam* (Bharatanatyam'da En Büyük Adım), Sunday Statesman, New Delhi, 16 January 1983.
5. A.g.e.
6. A.g.e.
7. A.g.e.
8. A.g.e.
9. A.g.e.

DENGE



1-2. Bernard Picart'ın (1696) bir gravüründe "commedia" karakteri Frittellino ile Odissi dansçısı Sanjukta Panigrahi; kültürel farklılıkları dikkate almazsak Commedia dell'Arte maskesi ile Hintli dansçıda benzer güç çizgilerinin keşiştiğini, bunun gibi her ikisinde de aynı denge ilkesinin işlemekte olduğunu görürüz.



Gündelik-dışı denge

"Başka başka çağ ve kültürlerden Aktör ve dansçıların en ortak özelliği, gündelik dengeyi 'tehlikeli' ya da gündelikdışı denge uğruna terk etmeleridir. Gündelikdışı denge daha büyük fiziksel çaba ister. Beden gerilimlerini oyuncuyu anlatıma başlamadan önce bile canlı gösterecek biçimde genleştirir. İşte bu fazladan çabadır.

Çeşitli Doğu geleneklerinin oyuncuları yeni bir dengeyi elde edilmesini kodlamış, öğrencinin çalışma ve alışırma ile öğrenmesi ve ustalaşması gereken temel duruşları saptamışlardır. Örneğin Hindistan'da (Resim 2) beden; baş, gövde ve kalçalardan geçen kavimsi bir çizgiye göre bükülür. Temel duruşun adı *tribhanga*, yani 'üç kemer' dir. Tüm Budist tapınakların heykelleri arasında bulunur. Böylece Nepal'den Japonya'ya tüm kültürler yayılmıştır. (Bkz. Karşıtlık)

Bu 17 yüzyıl Commedia dell'Arte aktöründe (Resim 1) görüldüğü gibi tehlikeli denge Batı tiyatrosunda da bulunur. Bu duruş *tribhanga*'ye çok benzer. Bu iki figürün silüetlerini izleyecek olursak görürüz ki her iki durumda da bacakların gündelik duruşunda bir biçim çarpılması ve ayağın taban desteğinde azalma vardır.

Her iki beden de kırılmış, sonra da benzer çizgide yeniden biçimlenmiş gibi görünür.

Aktör ve dansçı işlevlerinin artık birbirinden ayrıldığı yakın zamanların Batı tiyatrosu geleneğinde, bu denge değişimini, sadece pantomim ya da klasik dans gibi güçlü biçimde kodlanmış tekniklerde buluruz.

Lüks dengesi

Hem Doğu hem de Batı'daki kodlanmış gösterim biçimlerinin tümü nasıl olup da bu değişmezi, gündelik yürüme,



3. Etienne Decroux, tipik bir mim *desequilibre* (dengesizlik) durumunda.

uzamla hareket etme ve bedeni hareketsiz tutma tekniklerinin çarpıtılmasını içerir? Gündelik beden tekniğinin bu çarpıtılışı, bu gündelik dışı teknik, özde dengenin yer değiştirmesinden kaynaklanır. Amacı, sürekli olarak dengesiz bir denge durumu yaratmaktır. Doğulu oyuncu "doğal" dengeyi dışlamak yoluyla uzamı, anlamsızca karmaşık, görünüşte gereksiz ve fazladan enerji isteyen bir "lüks" dengesiyle keser.

Bu "lüks" dengesinin stilizasyon ve estetik çağrışımlara yol açtığı söylenebilir. Bu olumlama, çoğunlukla sorgulanmaksızın ve nasıl olup da doğal oluş ile bedenin gündelik kullanımını ortadan kaldıran fiziksel duruşların seçildiğini araştırma çabası gösterilmeksizin kabul edilir.

Tam olarak ne olmaktadır?

Denge –insanın bedenini dik tutma ve uzam içinde bu duruşla hareket etme yeteneği– organizmamız içinde bir dizi adale ilişkisi ile gerilimlerin sonucudur.



4. Bir soytarıdaki karşıtlıklar dansı: 15. yüzyıldan bir Alman bronz yontusu (Victoria and Albert Müzesi, Londra).



5. Eugeni Vakhtangov (1883-1922), Shakespeare'in *On ikinci Gece*'inde soytarı rolünde tehlikeli bir denge duruşunda.



6. Otuzlu yılların Avusturyalı dansçısı Grete Wiesenthal (1885-1970), *Tuna Valsleri*'nden bir sahnede, özellikle hassas bir denge duruşunda.



7-9. (solda) Shiva Nataraja - Dans Tanrısı, Güney Hindistan'dan bronz heykel, İ.S. 10. yüzyıl. (sol altta) Alman dansçı Gert Palucca, (sağ altta) Jacques Callot'dan Pantalone figürü (gravür, 1616). Büyük zaman ve mekân uzaklığıyla birbirinden ayrılan bu dansçıların duruşları, gösterim sanatında gündelik-dışi dengeğin rolünün tartışılmaz kanıtıdır.



Hareketlerimiz karmaşıklaştıkça –alışık olunandan daha geniş adımlar attığımızda ya da başımızı alışık olduğumuzdan daha onde ya da arkada tuttuğumuzda– dengemizi giderek yitirme tehlikesiyle karşılaşırız. Bedeni düşmeden alıkoymak üzere birtakım gerilimler kurulur.

Avrupa'da bir pantomim geleneğinde bu *dengesizlik* durumundan bilinçli olarak yararlanılır. Anlatım aracı olarak değil ama belli organik süreçlerin ve beden yaşamının yoğunlaştırılması için kullanılır. Dengedeki herhangi bir değişim, oyuncunun maddesel varlığını da katarak vurgulayan bir dizi belirli organik gerilim yaratır. Ama bunu, hedeflenmiş bireysel anlatım öncesi bir aşamada yapar.

(Eugenio Barba, *Theatre Anthropology: First Hypothesis* [Tiyatro Antropolojisi: İlk Hipotez])

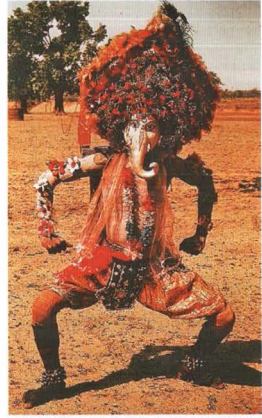
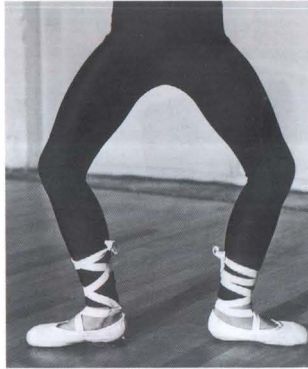
Gündelik-dışı teknik: Yeni bir duruş arayışı

Japon No tiyatrosunda oyuncu, topuklarını yerden hiç kaldırmadan yürür. Topuklarını kaydırarak ileri hareket eder. Bunu deneyecek olursak derhal ağırlık merkezimizin konum değiştiğini ve bu yüzden dengemizin değiştiğini görürüz. No oyuncusu gibi yürümek istiyorsak, dizlerimiz hafif bükülü olmalı. Bu, omurgadan aşağı doğru ve dolayısıyla tüm bedende hafif bir baskı yaratır. Bu tam sıçramaya hazırlanırken aldığımız duruştur.

Yine Japonya'dan Kabuki tiyatrosunda iki farklı biçim vardır, *aragoto* ile *wagoto*. Abarlıklı bir biçim olan *aragoto*'da çaprazlar yasası denilen yasa geçerlidir. Aktörün başı hep keskin çaprazlama bir çizginin bir ucunda yer almalı, ayaklar çizginin öbür ucunu oluşturmalıdır (Resim 14).

Kabuki'de *Wagoto* biçimi "gerçekçi" biçimdir. Burada aktör, klasik Hint dansının *tribhangi*'sine benzer biçimde hareket eder.

Hint Odissi dansında dansçının bedeni, kalçalardan, omuzlardan ve baştan bir S harfi geçiyormuş gibi tutulur. *Tribhangi*'nin yılan çizgisi tüm



10-13. (en üstte) Klasik Avrupa balesinde yarım plié'deki hassas denge duruşu; (ortada sağda) Purulia Chhau dansçısı (Hindistan); (ortada solda) Odin Tiyatrosu oyuncusu Roberta Carri ile (en altta) Pekin Operası oyuncusu, Mei Yan-Ling bacakların son kerteğe dek açılmasıyla elde edilen tehlikeli bir denge durumunda.



14. Kabuki oyuncusu Ichikawa Ennosuke, aragoto durumunda.



15. Kerala'da Hindistan'da bulunan Kalamandalam okulundan Kathakali öğrencileri, çıraklığın başlangıcında ilk öğrenilen şey olan temel duruşta.

klasik Hint yontularında açıkça görülür. Kabuki'nin *wagoto* biçiminde aktör bedenini, omurgadan sürekli eylem isteminde bulunan, yana doğru, dalgalı bir biçimde hareket ettirir. Oyuncunun dengesi ve dolayısıyla beden ağırlığı ile tabanı, ayakları arasındaki ilişki sürekli değişir.

Bali tiyatrosunda dansçı oyuncu ayaklarının tabanı ile aşağı doğru basurırken aynı anda parmak uçlarını kaldırır. Böylece yer ile temasını yarı yarıya indirmiş olur. Düşmemek için bacaklarını açıp dizlerini bükmesi gerekir. Hintli Kathakali oyuncusu ayaklarının yanlarıyla basur ama sonuç yine aynıdır. Bu yeni taban dengede temel bir değişikliğe yol açar. Aktör bacakları ayırık, dizleri bükülü durur (Resim 15)

Avrupa'daki tek kodlanmış tiyatro biçimi olan klasik balenin kuralları dansçıyı özellikle sakıncalı dengeyle hareket ettirmeye zorlar gibidir. Bu hem temel duruşlar için hem de *arabesque*, *attitud* gibi beden tüm ağırlığının tek bacak, hatta tek ayağın parmak uçlarında destek bulduğu hareketler dizisi için geçerlidir. En önemli hareketlerden biri olan *plié*'de dizler bükülü olarak dans edilir ve bu, dönüş ya da sıçrama için en iyi başlangıç duruşudur (Resim 10). (Eugenio Barba, a.g.y.)

Dengeye ilişkin genellemeler

"İnsan bedeninin dengesi, kemikler, eklemler ve adalelerden oluşan karmaşık bir kaldırma sisteminden oluşur. Bu sistem, bir denge noktası etrafında çalışır. Bedenin ağırlık merkezi bu karmaşık kaldırma sisteminin farklı duruş ve hareketleri sonucunda konum değiştirir. (...)

Adale duyusu, adalelerin kasılma ya da gevşeme durumunu ve belli bir ağırlığı tutmak için adalelerin göstermesi gereken çabayı algılayışımızdır. Aynı zamanda ayak tabanlarının beden geri kalanının onlar üzerine uyguladığı baskıdaki çeşitlilikleri algılayışındaki dokunma duyusudur. Bu adale duyusu çeşitli beden duruşlarındaki dengemizi koşullandırır, çünkü beden bir bölümünü düşmeden hangi sınırlar içinde hareket ettirebileceğimizi bize otomatik olarak gösterir. (...)

Statik. Mekanik bilgisi bize beden ağırlık merkezinin o beden tüm bölümlerinin denge noktası olduğunu ve ağırlık çizgisinin bu noktadan yere dikey indiğini öğretir.

Bir bedenın ağırlık merkezinin, ağırlık çizgisi *destek tabanı*'nın çevresi içinde yere ulaşması halinde doğru yerleştiğini de biliyoruz. Bu, *ayakta duran* bir insan bedeni için böyledir. Öte yandan iskelet o kadar çok hareketli öğeden oluştuğuna göre insan bedeni, tüm bu öğeler adalelerin çalışmasıyla ve bağlarla yerinde tutulmasa dengede duramazdı.

Bu anlattıklarımızdan şunu çıkarabiliriz: Bedeni rahat ve simetrik bir biçimde ayakta tutmak için adalelerden ancak hafif bir katkı gerekir, çünkü *işin çoğunu yapan bağlardır*.

İncelediğimiz özne normal ayakta duruşta *hazır ol* duruşuna geçecek olsa, omurganın açıcı kasları, *gluteus maximus* ile dört başlı kaslar anında kasılır. Hatta bu duruşta uzanma hareketleri ile eklemlerin bükülme eksenlerinin (birinci omur ile baş arasındaki eklemler, omurga eklemleri, kalça, diz ve ayak bileği eklemleri) ağırlık çizgisi ile aynı dikey düzlemde bulunduğu görülür.

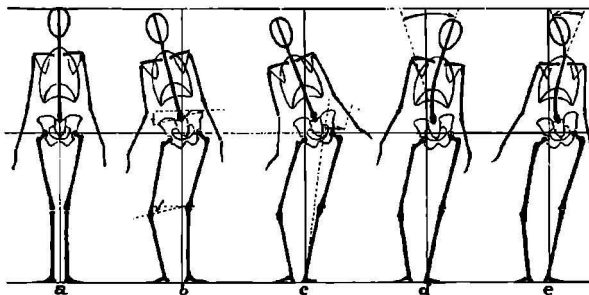
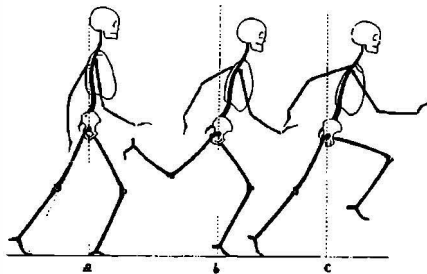
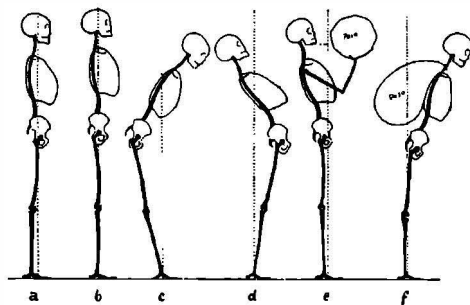
Bu eklemlerin yeni yerleşimlerinden ötürü beden, tedirgin bir denge duruşundadır. Çeşitli hareketli öğeler de adalelerin etkinliği sayesinde yerlerinde tutulur. (...)

Bedenin iki ayağı üzerinde dururken aldığı tüm duruşlarda ağırlık merkezi bedenin eksenini ile aynı zamanda hareket edecektir. Bedeni dengede tutmak için gereken adale çabası da bedenin yer çekimi dikeyinden kayma derecesiyle doğrudan orantılı olacaktır."

(Angelo Morelli, Giovanni Morelli: *Anatomia per gli artisti*, [Sanatçılar için anatomi])

Dengeyi araştırmamız, *eylem içindeki denge*'nin nasıl olup da temel bir *dram* yarattığını anlamamızı sağlar. Oyuncunun bedenindeki farklı gerilimler, seyirci tarafından kinestetik bakımdan temel güçler arasındaki bir çelişki olarak duyulur.

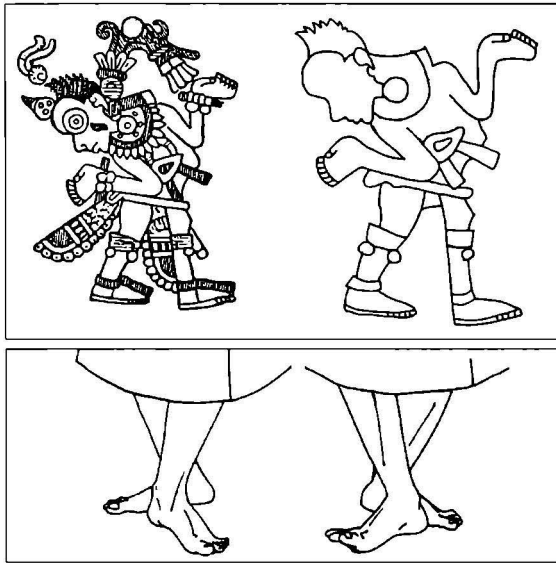
Ama asgari çabasonucu olan bir dengeden karşı güçleri görüntüleyen bir başkasına –ki bu da denge



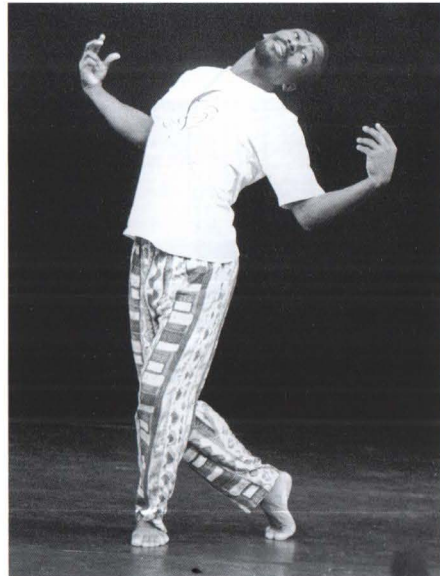
16. Giovanni ile Angelo Morelli'den *Anatomia per Artisti*'den, (Sanatçılar için Anatomi) çeşitli denge biçimlerini gösteren tablolar. (a): Yerçekimi çizgisine göre bedenin yer değiştirmesi, (b): Yürürken ve koşarken yerçekimi çizgisi, (c): Dik ve simetrik bir duruşta dik ve simetrik olmayan duruşa geçiş sağlama mekanizması (Hintli tribhangı çizgisi de bu son çizimdeki (d): Duruşunda fark edilebilir, (bkz Karşıtlık).



17. Buradaki Tai dansçılarının durağan pozlarında devingen denge açıkça belli oluyor. Gerilim (dolayısıyla devingenlik) kol ve bacakların yönünden ve bacakların son noktaya kadar ayrılmasından ortaya çıkan karşıtlıkça vurgulanıyor.



18-21. Maya dansçısı; Bonampak'ta (Güney Meksika, İ.S. 9.yüzyıl) duvar resmi. Kostümsüz beden duruşu taslağından dengenin yer değiştirme-si, baş ile gövdenin esneyişinde açıkça görülebiliyor (Bkz. Resim 23, s. 321) Temel Bali dans duruşu da ayakların çapraz tutulmasında bir den-ge değişimi içeriyor. (sol altta) Etrüsk dansçısı, İtalya'daki Trichinium mezarından fresk (İ.Ö. 430-470). (sağ altta) Augusto Omolu, Afro Brezilya dansı orixás'ı gösteriyor. Umea İSTA, 1995.



konusunda ustalaşmış bir oyuncu bedeninin imgesidir- geçebilmek için denge, dinamik olmalıdır. Etkin adaleler, duruşun korunmasında bağların yerini almalıdır

Eylem içinde denge

Oyuncunun beden gerilimleri üzerine kurulu dinamik dengesi, *eylem içinde denge*'dir. Sadece hareketsizlik olduğunda bile izleyicide hareket duygusu yaratır.

Sanatçılar bu niteliğe öncelikle önem verir. Bu niteliği noksan olan bir resim figürü, Leonardo da Vinci'ye göre iki kez ölüdür. Önce ölüdür, çünkü yapınıdır, sonra ölüdür çünkü zihni ya da bedeninin hiçbir hareketini göstermez. Modern sanatçılar da bu nitelik ile ilgili olduklarını göstermişlerdir. Matisse, 1951'de Chanbounier ile bir söyleşide "Hareketsizlik, hareket duygusu karşısında bir engel değildir. İzleyenin bedenini de birlikte götürecektir düzeyde değil, sadece zihnini götürecektir düzeyde kurulmuş bir harekettir, demişti.



Aktörler ve dansçılar da işlerinin kinestetik sonuçlarının, yani sahne üzeri davranışlarının dinamik biçimlerine tanık olan izleyicinin yaşadığı duyumların farkında olmalıdır.

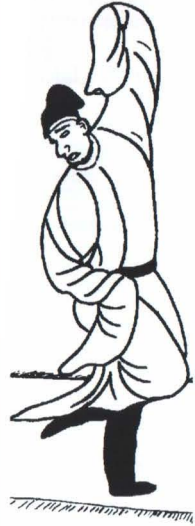
Çelik ile pamuk

"Üstam, her oyuncu kendi güç merkezini bulmalıdır, derdi. Bu, merkezinde çelik bir top bulunan bir üçgen olarak düşünülmeli. Üçgenin tepesi anüste, oteki iki açısı ise göbek düzeyinde kalçanın iki köşesindedir. Oyuncu dengesini bu güç noktasında odaklamayı başarmalıdır. Bunu bulduğunda (ama bunu yapmak güçtür, benim bugün bile bazen bulamadığım oluyor) tüm hareketleri güçlü olur. Ama bu güç, gerilim ya da şiddetle eşanlamlı değildir. Üstam çelik topun kat kat pamukla kaplı olduğunu, bu yüz-

22. (solda) Hasas denge durumunda Pekin Operası oyuncusu: duruş imparatorlar, generaller ve yargıçlar gibi yüksek rütbeli kişiler için kullanılan beyaz yüksek tabanlı tipik siyah çizmelerle daha da vurgu kazanıyor. Pekin Operası oyuncularının giydiği bu tür ayakkabılar, King hanedanında (1644-1911) kullanılan geleneksel ayakkabılardan esinlenir. Bunların arasında kadınların ayaklarını "Zambak ayaklar" a dönüştürmek üzere deforma etmede kullandıkları özel ayakkabılar ts'ai chi'ao da vardı.

23-25. (altta) Kabuki'de yüksek takunyalar boyu yükseltmede ve dengeyi farklılaştırmada kullanılır. Burada samurai Sukero tipik bir (dengesizlik) déséquilibré durumunda zarif kostümünü sergiliyor; (yüksek ökçeli ayakkabılar giymiş soytarılar dans ediyor (11. yüzyıl minyatürü, Limon, Fransa)

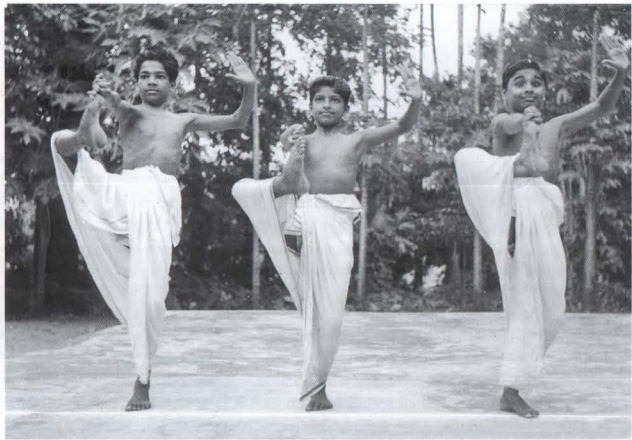




26-27. (solda) Kim Hong-do'nun bir resminde (18. yüzyıl) Koreli dansçı. Büyütülmüş detayda dansçının hassas dengesi ile Hintli tribhangi çizgisi kolaylıkla ayırtedilebiliyor (Bkz. Karşıtlık).

28. (ortada) Katsuko Azuma bir Buyo dans duruşunda. İki yelpazenin kimononun açılışı ile eş zamanlı olarak açılışı, her durumda dansçının denetiminde olan hassas dengenin gücünü görsel olarak güçlendiriyor (dengeli bir "V" harfi gibi).

29. Sodyan dansçısı (Tang hanedanı, İS 618-970) Sodyana bugünün Özbekistan, Tacikistan bölgesine takabül eden ve başkenti Semerkant olan bölge, Doğu ile Batı arasında İpek Yolu üstünde önemli bir geçit köprüsüydü.



30-31. Hintli Kathakali oyuncusu bir hassas denge duruşunda. Kathakali öğrencisi bu duruşta eğitim çalışmasında. (altta) Genç öğrenciler (ye tişkin oyuncudan farklı olarak) duruşu ayak baş parmaklarını tutarak sağlıyor.

den derin merkezinde sert bir şeyi gizleyen yumuşak bir şeye benzediğini söylediler. Oyuncunun hareketleri yavaş ve yumuşak olabilir. Bir meyvenin çekirdeğini sakladığı gibi gücünü saklayabilir.” (Katsuko Azuma)

Oyuncu neden lüks dengeye ulaşmak ister? Oyuncunun denge değiştirmesi izleyici için ne anlam taşır?

“Dansta ve oyunculukta sanatçı, gereci ve yapıtı, tek bir fiziksel şeyde, insan bedeninde kaynaşır. Bunun garip bir sonucu olarak gösterim, temelde bir ortamda yaratılınca, izleyiciye bir başkasındaymış gibi görünür. Seyirci tam anlamıyla görsel bir sanat yapıtı algılar. Dansçı kimi zaman bir ayna kullanır; zaman zaman da kendi gösteriminin az çok bulanık bir görsel imgesine sahiptir ve elbette bir topluluğun üyesi olarak ya da bir koreograf olarak başka dansçıların işlerini görür. Ama kendi bedeni söz konusu olduğunda adale, tendon ve eklemlerindeki kinestetik duyumlar ortamında yaratır. Bu gerçeğin ayırdına varmak önemlidir, çünkü bazı estetik bilimciler ancak görme ve işitme gibi daha yüksek duyumların sanatsal ortam oluşturabildiğini ileri sürer.

Kinestetik biçimler tümüyle hareket ilkesine yöneliktir. Michotte, ‘hareket, bedenin olgusal varoluşu açısından çok önemli gözükmetedir, duruş ise olasılıkla hareketin son aşaması olarak yaşanır’ gözleminde bulunur. Merleau Ponty ‘bedenim bana duruş gibi gözüküyor,’ der ve görsel olarak algılanan nesnelere karşı biçimde, beden bir duruş uzamsallığı olmayıp, ancak bir konum uzamsallığı olduğuna dikkat çeker. ‘Masanın önünde durup iki elimle masaya yaslandığımda tüm baskı ellerimdedir, bedenim ise bir kuyruklu yıldızın kuyruğu gibi onların ardından gelir. Omuzlarımdan ya da kalçalarımdan yerinden habersiz olduğumdan değil, ama onlar yalnızca ellerimin yerinden anlaşıldığından, tüm durumum sanki masanın üzerine yaslanan ellerimden’ okunabilir.

Dansçı yapıtını gerilim ve gevşeme duygularından, dikeyin gururlu sağlamlığını fırlama ve düşmenin tehlikeli serüvenlerinden ayırın denge duyumundan kurar. Kinestetik yaşantının dinamik doğası, dansçının adale duyumlarından yarattığı ile seyirci tarafından görülen beden imgesinin birbirine şaşırtıcı biçimde kabul edişinin anahtarıdır. Bu dinamik nitelik, iki farklı ortamı bir araya getiren ortak öğedir. Dansçı kolunu kaldırdığında öncelikle kaldırmanın gerilimini yaşar. Benzer bir gerilim seyirciye dansçının kolu imgesi üzerinden görsel olarak iletilir.

Sonuçta dansçının ve aktörün gösterimi açısından görsel hareket ilkerlerinin salt yer değiştirmeden net bir biçimde ayrılması, büyük önem taşır. Daha önce de belirttiğim gibi hareket, sadece yer değiştirme izlenimi veriyorsa ölü görünür. Elbette fiziksel olarak tüm hareket bir çeşit güçten kaynaklanır. Ama sanatsal gösterim için asılan, izleyiciye görsel olarak ulaşan devinim kaynağıdır, çünkü anlatım ve anlamdan tek sorumlu olan, işte bu de-

vinim kaynağıdır.” (Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception [Sanat ve Görsel Algılama]*)

Denge ve hayal gücü

“Davranışın fizyolojik temellerini araştırmak üzere ‘kassal duruş etkinliği (kişinin ayakta duruşunu dengesini koruyarak sürdürmesini sağlayan temel dengenin düzenleyici sistemi) ile el kol hareketleri ve pantomime yol açan hareket etkinliği’ arasındaki ilişkileri inceleyen deneyler yapılmıştır. Bu deneylerde çeşitli özneler kullanılmıştır. Aşağıdaki metin aktör ve atletlerle yapılan deneylere ilişkindir.

Fizyolojik bakış açısından denge sistemi, bazı duysal hareket uçlarından oluşur. Aralarında dış algılama öğeleri (görsel, işitsel, dokunsal) ile kendini algılayan öğeler (kaslara, tendonlara, eklemlere ve dengeye ilişkin) vardır. Bu sistemlerin doğru çalışması sayesinde insan ağırlık merkezinin destek çökene içinde yansımaları koruyabilir.

İnsanın ayakta ya da yatarken hiçbir zaman hareket-siz durmadığını biliyoruz. Belli karmaşık ritmlere göre hep kıpırdar. Bu ritimler kassal duruş etkinliğinin düzenini güvenceye alan çeşitli duysal hareket refleks sistemlerince kurulur. Beden ekseninin kıptırlarının boyutu ve sıklığı *stato-kinesimetre* denilen bir ağırlık ölçülebilir (Resim 39).

Aygit, belirlenmiş bir süre içinde bedenin duruşu hakkında belli bilgiler aktarır:

- bedenin ağırlık merkezinin destek çökene merkeze göre yansıma noktasının yerini gösterir;
- yer değiştirmenin büyüklüğünü ve sıklığını değerlendirir;
- olguyu zaman ve uzam içinde ölçer.

Özne platform üzerinde dururken aygıtın osiloskopunda elde ettiğimiz bilgiler, elektronik değerlendirmeden geçtikten sonra iki biçimde okunur:

- çekitiryal biçimde, üst, alt ve yana doğru yer değiştirmeler kaydedilir. Bu, *stato-kinesogram*’dır (Resim 40).
- çizgisel biçimde, üst ve alt yer değiştirmeler yana doğru olanlardan ayırt edilerek zaman içinde kayıt edilir. Bu *stabilo-gram*’dır (Resim 38).

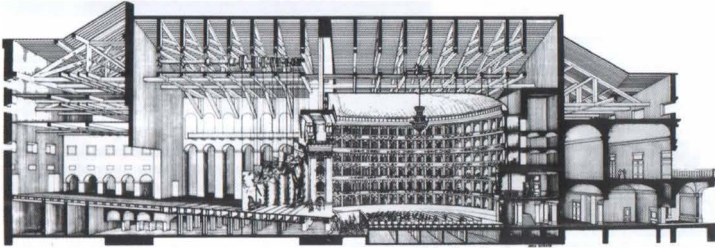
İlk durumda “leke”nin tuttuğu yüzey alan ölçülür (mm. olarak); ikinci durumda “leke”nin yarattığı çizginin uzunluğu ölçülür (cm. olarak). Osiloskop ekranı üzerindeki dört ortak merkezli daire platforma uygulanan farklı baskı eşiklerine tekabül eder. 1, 2 ya da 3 cm çapındaki yer değiştirmeler için 5, 10 ya da 15 kg. öznenin “sajital” düzlemdeki açılı yer değiştirmeleri için 1, 2 ya da 3 dereceleri. Dört ana dairede belirlenmiş eşikleri aşan tüm spot kıpırdamaları kayda geçirilir.

İlk deney dizisinde iyi fiziksel kondisyonda bulunan iki özne grubunun duruşsal davranışlarını inceledik:

- fiziksel kondisyonu gerçekliğe uyarlanmış jest anlamına bağlı olan bir atlet grubu;
- fiziksel kondisyonu taklit edilmiş, “hayal” edilmiş jest anlamına bağlı olan bir oyuncu grubu.



32-36. Dans, dengenin sürekli olarak değişiminden ortaya çıkar. Diz çökerek yapılan dansların görünürdeki ayrıklılığı şu örneklerdeki gibi, buradan kaynaklanır: Legong dansını yapan Balili dansçılar (üstte); Çinli tanrıçanın bir şalla dansı (sol ortada Dunhuang'dan bir duvar resmi, Tang Hanedanı, İ.Ö. 618-906); İlk dönem yapıtlarından birinde Susanne Linke (sağ ortada); Bedhaya Semang, Java sarayında 16. yüzyıldan bir kadınlar dansı. Fotoğraf, 19. yüzyıl sonlarından Jogjakarta'da Kraliyet sarayında çekilmiştir (altta).



37-38. (üstte) Louis Jouvet (1887-1951), solda Molière'in *Kadınlar Mektebi*'nde (Paris 1936). Bu sahnedeki *déséquilibre* (dengesizlik) Jouvet'nin uşağı tekmelemek isteyip ötekinin kaçıp kurtulmasından kaynaklanıyor. İtalyan tarzı prosenium kavisli tiyatrodaki sahne tabanının dik eğimli olduğunu unutmamak gerekir. Bu eğim sahne tasarımında perspektife kolaylık sağlarken oyuncular, dengelerini korumak için bacaklarını açmaya zorluyordu. Avrupa tiyatrosunda eğimli sahne kullanımı 19. yüzyılın sonuna dek terk edilmedi; (altta) İtalyan mimar Giuseppe Piermarini (1734-1808) tarafından tasarlanmış, 1778'de tamamlanmış olan Milano'daki Teatro della Scala'nın dikey kesiti. Sahnenin dik eğimine dikkat edin.

Deney, (1, 2 ya da 3 kg) ağırlıkların taşınmasından önce ve taşınması sırasındaki ve aynı hareketlerin taklit edilmesi sırasındaki sonuçların karşılaştırılmasından oluşuyordu. Sonuçlar (Resim 39) şu-nu gösterdi:

a) Atlet grubunda bedenın ağırlık merkezindeki yer değiştirme çeşitliliği, gerçek ağırlık taşındığında ağırlığa oranlı olarak ortaya çıkıyor, oysa aynı hareketin taklidi hiçbir yer değiştirmeye yol açmıyor.

b) Düşsel bir düşüncüyü beden ve hareketle gerçeğe dönüştürmeye alışık olan oyuncu grubunda iki duruma farklı tepkiler oluştu. Ağırlığı taşımak, yer değiştirme bölgelerini uygulamada değiştirmezken taklitli eylem, yer değiştirmeyi ağırlığa oranlı olarak büyüttü.

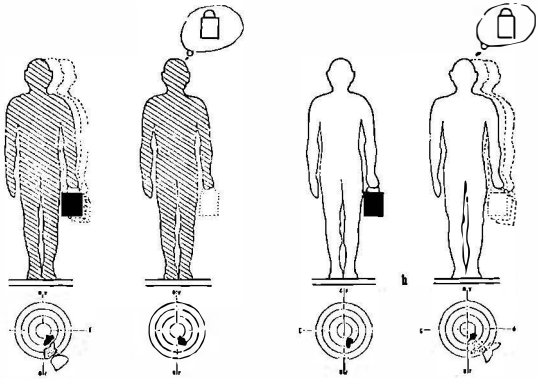
Fiziksel kondisyonu gerçekliğe uyarlanmış hareket anlatımı tarafından belirlenen özneler (atletler), bir hareket etkinliğini geliştirmek için temelde gerçek ve elle tutulur uyarılara dayanan bilgiyi kullandı. Fiziksel kondisyonları daha karmaşık, ezberlenmiş hareket anlatımınca belirlenen ve bunları gerçek fiziksel destek olmaksızın yineleyebilen oyuncular, bedenın eylemini özde hayali olan bir temel üzerinde hazırlayabildi."

(Ranka Bjelac-Babic, *Utilizzazione di un metodo scientifico nello studio dell'espressione sportiva e teatrale* [Atletik ve Tiyatral Anlatımda Bilimsel Bir Yöntem Kullanımı])

Brecht'in bilinmeyen dansı

Brecht'in bir yönetmen olarak tiyatro üzerinde gerçekleştirmiş olduğu kuramlarının ötesindeki etkisi, aktörlerindeki "yaşam"ı dışarı çıkarma yeteneğinden kaynaklanır. Bu, onun yapımlarını görenlerin tanık oldukları ve yönetmiş olduğu yapımlara adanmış *Modellbücher*'de (Örnek Refi Defterleri) belgelenen bir durumdur.

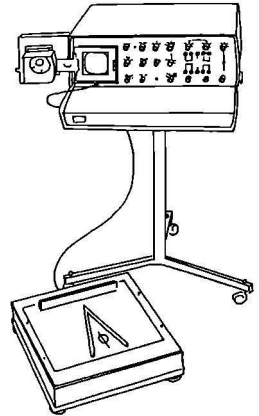
Brecht'in *Kafkas Tebeşir Dairesi*'nde asistanlığını yapan Hans Joachim Bunge'nin tuttuğu günlük, Brecht'in sahne varlığını düzenlenmesi, yani anlatım öncesi düzeyde çalışırken yol gösterici olarak yararlandığı yönelim çarpıtması ve ayrıntı kesinliği gibi uygulamaları üzerine eşsiz bir kayıttır. Provaların çoğunda sonuçla hiç ilgilenmez görünür. Önceden bilinen ya da kararlaştır-



38. Denge ve imgelem üzerine bir deney sonuçlarının görüntülenmesi: (a) atletler denge değişimini yalnızca ağırlık gerçekten taşındığında gösteriyor; (b) aktörler jest ve eylemleri hayallerinde canlandırmaya alışık olduklarından eylemin taklit uygulaması sırasında da denge değişimi gösteriyor.



42. Charles Dullin (1885-1949) *Mo-liere'in Cimri*'sinde Arpagon rolünde gündelik-dışı bir duruşta.



40. Kinetometre: beden aksındaki kıpırtıların boyut ve sıklığını ölçen aygıt.

41. Kinetogram: Kinetometre'nin ölçtüğü denge değişimlerinin vektör grafiği.





43-44. (üstte) Fransız pantomimci Etienne Decroux ile bir 17. yüzyıl gravüründen İtalyan Commedia dell'Arte maskesi aynı hassas denge duruşunda.

45-46. (altta) Hintli Odissi dansçısı Sanjukta Panigrahi ile dans eden bir pigme şamanı (çizim, Fransız antropolog LeRoy'a ait, 1897): her iki oyuncu benzer hassas denge duruşunu benimsemiş.

nlmış herhangi bir konuya göndermede bulunmaktan kaçınılır. Bu içgüdüsel süreç –“düşünceler, sıçramalarla bağlantı kurar,” derdi, “ilişkilere doğru sıçrayan düşünceler”– oyuncularının çoğunun aklını karıştırdı ama ezber ve ideolojik çıkış noktalarını yok eder, karakter ve durumlardan beklenmedik bağlantıların doğmasına yol açardı.

Bu sürece iyi bir örnek, Helene Weigel'in oyunun açılışından on gün önce, valinin karısı için sahne davranışını inşa etmesidir. Bunge'nin Weigel'in karakteri üzerine yorumları özellikle ilginçtir. Karakterin, Weigel çalışmaya başladığında ortada olmayan ama karakteri kurmada kullandığı süreç sonucunda ortaya çıkan sosyoestetik bir değer kazandığını belirtir.

C. Meldolesi ile L. Olivieri'nin Brecht Regista (Yönetmen Brecht) başlığıyla yayımladıkları ve Brecht'in hem özel yaşamında hem de meslek yaşamında oyuncularıyla ilişkisini anlamak (bugüne dek az incelenmiş bir alan) açısından vazgeçilmez olan kitapta yer alan Bunge'nin günlüğünden bazı bölümler sunuyoruz:

“27.11.1953. Provaların 7. günü

Brecht yönetirken, oyunu kendinin yazdığını unutup. İnsan çoğu kez sanki o, oyunu ilk kez görüyormuş izlenimi ediniyor. Bazen şaşırması gibi görünüyor ve en apaçık bir şeyi birisinin kendisine anlatmasını istiyor. Azdak'ı oynayan oyuncuya ‘Ama gerçekte neye benziyor?’ diye soruyor. Busch, gülerek yanıtıyor: ‘Kesinlikle bilmiyorum. Yazar ben değilim.’ Brecht, ‘Yazar mı, yok canım her zaman yazarın yazdıkları izlenmez,’ diyor.

Provaların 8. günü

İki avukat, savunma konuşmalarını yapıyor. Brecht'in aklına bir fikir geliyor. ‘Bir dans gibi, bale gibi görünmeli. Onlara bunun için beş yüz kuruş ödeniyor,’ diyor. Sonra sahneye fırlıyor ve bütün sahneyi onlar için dans ederek metnin bir bölümünü ezberden okuyor. Koltuğuna döndüğünde aktörlerle nasıl hareket etmelerini gösterirken dans etmeyi sürdürüyor

Provaların 16. günü

Valiyi götürüyorlar. Figüranların oynadığı iki dansçı kafiye eşlik ediyor. Brecht, dansçılardan birini deneyimli bir oyuncuya oynatarak figüranlara bunun nasıl yapılacağını gösteriyor. Ama yine de dansçı gibi oynamayı başaramıyorlar, oyunun renksiz kalıyor. Brecht birden şaşırarak ‘Bir aktörle figüran arasındaki fark bu işte,’ diyor. ‘Oyuncu en ulak eylemi bile güzelleştiriyor, onun ne kadar önemli olduğunu anlıyor. Figüran başlamayı bile başaramıyor.’

Provaların 22. günü

Brecht genellikle oyuncularını büyük ölçüde özgür bırakıyor ve önerilerine açık oluyor. Bu noktaya kadar çalışılmış olan, provaların iskeleti. Ama henüz hiçbir şey saptanmış değil. Provaları oluşturan başlıca öğeler, bir yanda şiirsellikle eylem içinde yaratılan karakterler, öte yanda sürekli yinelemeyle otomatikleşen hareketler. Bu aşamada her şey getirilip öyle saptanıyor. Ama hâlâ pek çok ufak değişiklik yapılıyor. Öyle ki Brecht'le çalışırken insan hiçbir şeyin kesin sonuçlanmadığı izlenimi edinmiyor.

Provaların 41. günü

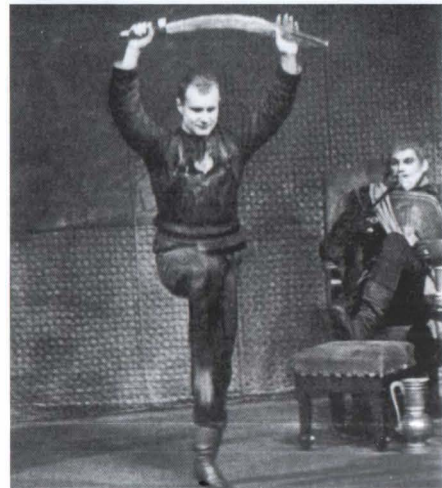
Brecht, 'Korkarım fazlasıyla erken hazırlanmış olacağız', diyor. Bununla, bazı sahnelerin ve ayrıntıların fazla çabuk kesinleştiğini, aktörlerin kapanıp katlaşabilecek kastediyor. Brecht bunu engellemek için akla gelebilecek her şeyi yapıyor. Bir sahne genel çizgileri belirginleşene dek prova ediliyor. Sonra o sahnenin çalışılmasına ara veriliyor başka bir sahne prova ediliyor. Oyuncular hareketlerini ve karakterlerini kurabilmek için provalarda daha fazla sürçlülük olsun istiyor. Brecht bu işte boyun eğmiyor. Sadece güzelliklerinden oturu orada olan belli sahnelerdeki o anları ve hareketleri feda etmeye kendini ikna etme gereksinimi duyduğu zaman, sadece o zaman sahneleri ardarda prova ediyor.

Provaların 94. günü

Brecht köprü sahnesini yaklaşık iki saat hiç durmaksızın prova ediyor. Tekrar tekrar baştan alıyor. Oyuncuların replikleri yer değiştiriyor, kesiliyor, yeniden kullanılıyor, kısaltılıyor ve sonunda baştaki yerlerine yerleştiriliyor. Jestler de aynı biçimde değiştiriliyor, yeni jestler deneniyor, saptanıyor ve yeniden değiştiriliyor. Her şeyi yapmanın çeşitli yolları var. Brecht, her zamanki gibi karmaşa yaratıyor. Her zaman yeni olasılıkları tartışıyor. Sonunda hiç kimse ne olduğunu bilmiyor. Hatta Brecht'in kendisi bile bilmiyor. Derken provaya ara veriyor. 'Bundan sonra ne yapacağımızı bilemediğimize göre bir ara verelim', diyor. Bunu çoğunlukla sahnede yaptıklarını iletmenin yolunu bulamadığı anlarda yapıyor. Bu karmaşadan büyük olasılıkla yeni bir şey çıkıyor.

Provaların 112. günü

Valinin karısını oynayan oyuncu ansızın hastalandı. Açılış için zamanında iyileşeceği ve rolü alıp kalan on gün içinde hazırlanabileceği kesin değil. Helene Weigel rolü üstlenmeyi kabul ediyor. Provalara başlıyor, ama daha çok rolün çevresinde dolanıyor. Brecht ondan Kathe Reichel'in



47-49. Aktörü bir fiziksel eylemler ustası olarak tanımlayan Stanislavski, Brecht tarafından yönetilen şu üç aktörün gerçek eylem ve karşı eylemler çizgisini onayladı: Oyuncular (üstte) Chur Şehir Tiyatrosu'nda Antigone'de Creon rolünde Hans Gaugler (1948), (ortada) Berliner Ensemble'da Bay Puntilla ile Uşağı Matti'de Puntilla rolünde Leonard Steckel (1949) ile (altta) Berliner Ensemble'da a'da Eliif rolünde Ekkehard Schall (1952).



50. Brecht'in kendi oyunu *Kağas Tebeşir Dairesi*'ni sahneleyişinde Helene Weigel valinin karısı rolünde (Berliner Ensemble, 1954). Görünürdeki hareketsizlik bir gerilim çekirdeği içeriyor. Bu, yalnızca bedenini yönlerinin (bacaklar, gövde, yüz ve gözler) bölünüşünden kaynaklanmayıp kavisli omurganın tuttuğu (rahat-sız) oturuşun neden olduğu hassas dengeyi sonucudur.

yaptığı gibi yapmasını istemiyor, kendi yorumunu bulması-na izin veriyor. Derken şaşırtıcı bir şey oluyor. Weigel, rolü oynamanın yepyeni bir yolunu buluyor. Hizmetçiler, bu ara-da Reichel ile geliştirdikleri oyun kişiliklerini koruyor. Reichel, valinin karısını sürekli hareket halinde bir kadın olarak görmüş ve olağanüstü enerjiyle çalışmış. Repliklerini çok değişik biçimlerde yüksek sesle ve keskin bir biçimde, yumuşakça ve acıyla konuşuyor, sahneye hızlı hareketlerle egemen oluyordu. Weigel, doğuştan önder olduğu izlenimini

veriyor ve bu etkiyi tam karşı yönde çalışarak elde ediyordu.

Reichel'in tipik isterik ses sıçramaları yerine Weigel durgun dengeli bir tonu yeglemişti. Derin bir sesle, ama kararlı ve delip geçici bir biçimde konuşuyordu. Sahnenin çevresinde uçarcasına dolanmak yerine çok hareketsiz bir duruş benimsedi. Neredeyse bütün sahnelerde bir yerde oturur konumda kalıp tüm sahneye oradan egemen oldu. Parmaklarını kıpırdatmadı. Sadece emirler verdi.

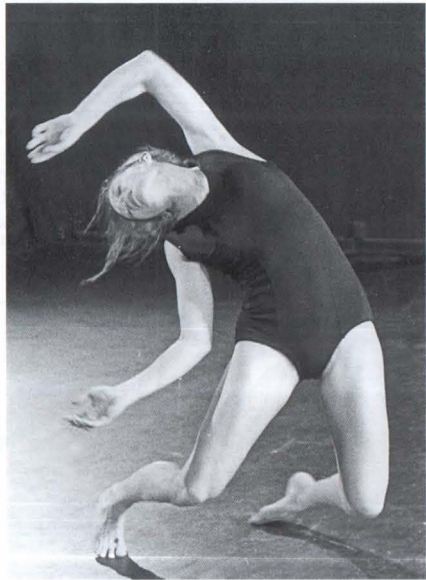
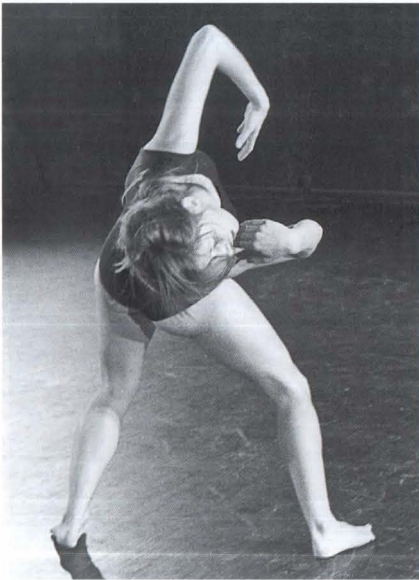
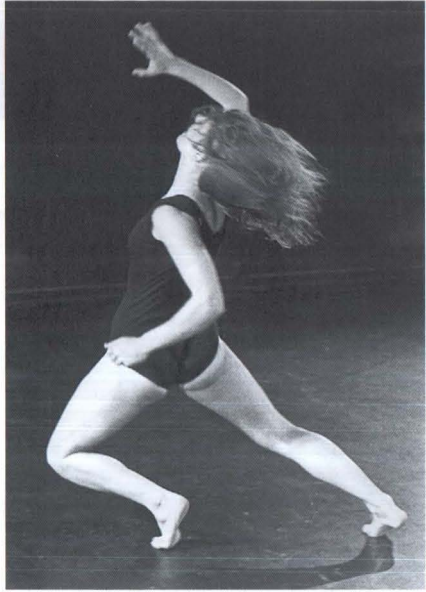
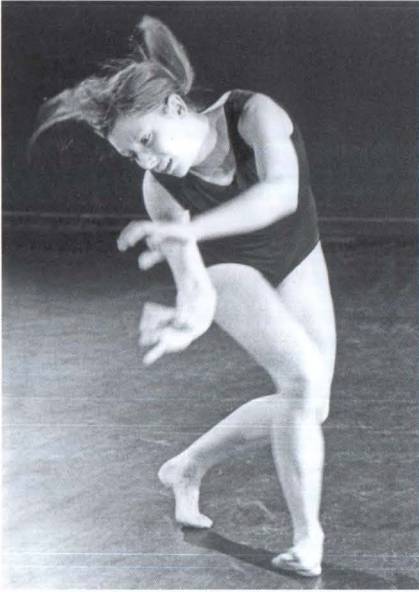
Brecht, Weigel'in düşüncelerinden birini, sahne üzerinde ne kadar iyi sonuç verdiğini gördükten sonra kabul etti. Hizmetçi her zaman hanımının yanı başında ayakta durmalıydı. Onun işaretleriyle dizlerinin üstüne çöküp sırtını ona bir sandalye gibi sunmalıydı. Reichel'in vali karısı, isterikliğiyle sadece yüzyesnel anlamda tehlikeli görünüyordu. En çok sergilediği şey, yüksek sınıftan kadınların ahmakça burnu büyüklükleriydi. Fazla ciddiye alınacak gibi değildi. Weigel'in vali karısı aptallığın baştan çıkarıcı ve kaba yüzünü gösteriyordu. Açıkça tehlikeliydi.

Tipik yüksek tabaka eğitimi sayesinde valinin karısı kati, kuklaması bir figür oldu. Hizmetçilerle ilişkisinde insan gibi görünmüyordu, bu özelliği soğuk, biçimci kibarlığıyla çok güzel vurgulanıyordu.

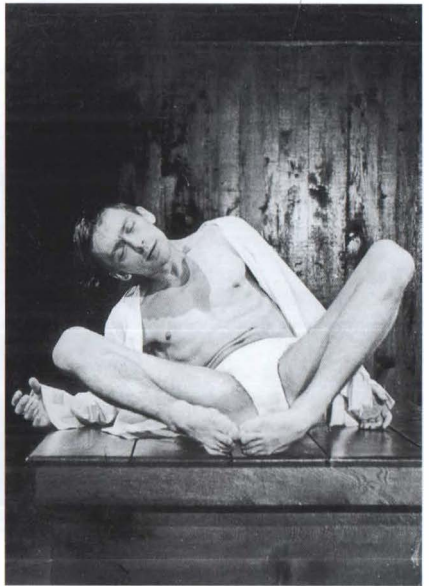
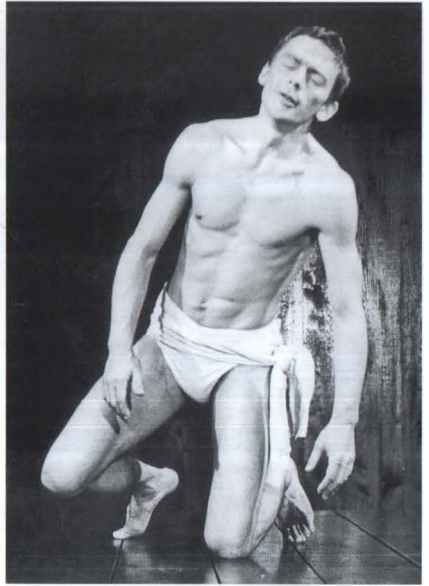
51. (sağ sayfada) İtalyan akrobat-dansçı 1816'da Londra'da Convent Garden'da. Gösterimcinin lüks denge arayışı akrobasi ve virtüözlük yönünde değil, bir sonraki sayfada gösterilen farklı kültür ve türlerden gündelik dışı duruşlar yönündedir.



52-56. İtalyan akrobasi dansçısı Sacchi (s. 134) Londra'daki Covent Garden'da (1816) (en üstte solda) Julien Beck, Living Theatre'nin 1975 Venedik Bienalindeki Altı Kuramsal Eylem gösteriminde; (en üstte sağda) Pekin Operası oyuncusu Pei Yan-Ling; (altta solda) Balili dansçı Ni Made Wiratini; (altta ortada) Isadora Duncan; (altta sağda) Japon Butoh dansçısı Natsu Nakajima.



57-60. Oyuncu Iben Nagel Rasmussen Odin Tiyatrosu'nda eğitim çalışmasında (1971). Ağıştırmaların bedenın dengesi üzerinde belirgin bir etkisi var (Bkz. Çalışma).



61-64. Calderon'dan Juliusz Slowacki tarafından uyarlanıp Jerzy Grotowski'nin yönettiği Sadık Prens'i (1965) oynayan Ryszard Cieslak'ın (1937-1990) dört görüntüsü.

DIŞLAMA

Eskiden tablolar aşamalarla oluşuyor ve geliyordu. Her gün yeni bir şeyler getiriyordu. Resim, bir eklemeler toplamıydı. Benim durumumda resim bir yıkımlar toplamı. Bir tablo yapıyorum, ardından onu yok ediyorum. Buna rağmen sonuçta hiçbir şey kaybedilmiyor. Bir yerden kaldırdığım kırmızı, başka bir yerde ortaya çıkıyor.

– Picasso

Parçalanma ve yeniden yapılanma

“Uzaktan bakıcılığında keni kentir, manzara da manzara. Ama giderek yaklaştıkça evler, ağaçlar, kiremitler, yapraklar, otlar, karınca- lar, karıncaların bacakları, vs. vs. belirir.

Film yönetmeni Robert Bresson, Pascal'in bu sözlerini yorumlarken şöyle der:

“Beitmelemenin içine düşmek istemiyorsak parçaları ayırmak kaçınılmazdır. Varlıkları ve şeyleri ayrı parçaları içinde görmek gerekir. Bu parçaları yalıtımak gerekir. Onları yeni bağımsızlık vermek üzere bağımsız kılmak gerekir.

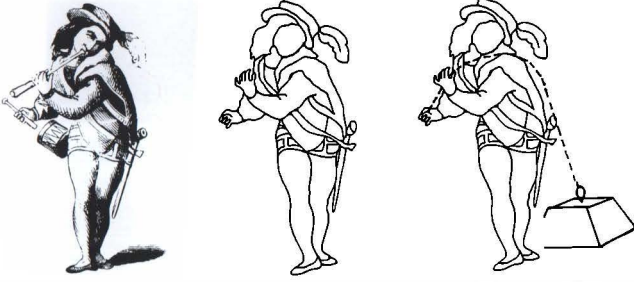
Oyuncu bedeninin sahne üzerindeki yaşamı, oyuncunun yerine getirdiği hareketlerin ya da hareket parçalarının bütünden ayrılması ve belirgin kılınmasından oluşan bir eleme sürecinin sonucudur. Böylece bütünden ayrılan parçalara, yeni bir bağ- lılık yaratma süreci için, bağımsızlık verilir. Richard Schechner bu süreçte *davranış yenilemesi* adını verir (Bkz. *Davranış Yenilemesi*). Tıpkı bir film yönet- meninin filmi önce karelere ayırıp sonra seçilen parça- ları bir araya getirerek kurgulaması gibi bir tiyatro yönetmeni ya da koreograf da oyuncu ya da dans- çının hareketlerini “film şeridi” üzerinde çalışabilir.

Bu yüzden bir oyuncunun ya da dansçının ha- reketlerinin parçaları gündelik hareketlerden çok daha karmaşık görünür. Bu hareketler önce oyuncu, sonra yönetmen tarafından gerçekleştirilen bir dramaturgi ve montajın, yani parçalama ve yeni- den yapılandırmanın sonucudur.

Boylelikle her hareket, tüm aşamalarında ve nüanslarında çözümlendikten sonra esas parçala- rı genişletilmiş, yer değiştirmiş, üstüste konmuş ya da basitleştirilmiş bir sıraya konularak yeniden ya- pılandırılır.



1-4. Dört değişik kültürde yan flüt: tanrı Krişna (Hindistan'da Somnathpur'da Kesava tapınağındaki kabartmalardan); Çin'de müzisyenlerin koruyucu tanrısı Hanxianzi (popüler bir Çin baskısından); *naka-ye lethlake* denilen Güney Afrika flütü; Edouard Manet'in Flütçü Bölüğü'nde (1866) Fransız as- kerî bandosundaki flütçü.



5. Ortaçağ'da meydan çıkırtkanı, 14. yüzyıl, Almanya. Flütün dışta bırakılması duruşa yeni bir değer, yeni bir edinebilirlik kazandırıyor ama duruş hiç bozulmamış olarak kalıyor ve bambaşka bir bağlamda parça olarak kullanılabiliyor.



6. Genç Kathakali oyuncusu flüt çalan Krişna rolünde.

Dışlama, örneğin bir aksesuar ya da enstrüman gibi bazı görsel öğeler oyuncunun eylemlerinden çıkarılmaya başlandığı anda belirlenilen ilkedir. Flüt o denli eski ve popüler bir enstrümandır ki, bütün kültürlerde bulunur (Resim 1-4). Yan flüt çalan kişi bedeninin üst kısmını geri kalan kısmına göre hafif eğri tutmalı ve başını hafifçe öne doğru eğmelidir ki dudakları ve parmakları flütün deliklerine uygun biçimde yerleşebilsin. Bu duruş, bir Hint *tribhangi'sini* anımsatır (Bkz. *Eşdeğerlik*).

Flüt pozisyonu, aslında Tanrı Krishna'yı simgelediği için Hini dansının en tanınmış duruşlarından biridir. Bir oyuncu flüt olmadan da bu duruşu alabilir (Resim 5). Ancak flütün duruştan çıkarılmasıyla beliren görüntü tümüyle farklıdır. Gerilimlerin oyunu devam eder ancak hareket ve duruş, gerekliliklerinden, tarihsel, psikolojik ve nedensel bağlamlarından koparıldıklarında, oyuncu ile yönetmenin ya da koreografin üzerinde çalışılabileceği bir davranışa dönüşür.

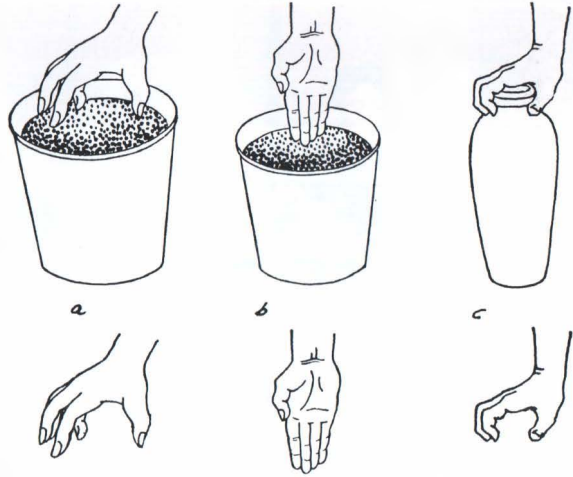
Bu durumda, görsel öğenin bütünden çıkarılması, hareketi ve duruşu bağımsız kılar; bu ikisi bütünlüklerini olduğu gibi koruyarak yeni bir bağımlılık, dolayısıyla yeni bir anlam kazanır. Kathakali tiyatrosunda flüt çalmak kendinde bir eylem değildir. Kutsal varlığı flütün sesiyle duyurulan Tanrı Krishna'nın gelişini belirtir (Resim 6).

Gereklilik erdemi

Dışlama erdemi sadece tiyatral bir oyun değildir. Bir *sentezin* mantıklı kuralıdır. Çinlilerin ve Japonların savunma sanatlarında ellerin ve parmakların duruşu –elin bir pençe gibi, ya da düz ve gergin şekillerinin karakteristik bir biçimde vurgulanışı– bir sentezin sonucudur. El adaleleri gibi en nadir kullanılanları da dahil olmak üzere adalelerin eğitimine onayak olan çeşitli dışlamalar eğitimden uygulamaya uzanan yolda gerçekleşir.

Buna *kanshu* tekniği ya da “elle giriş” denir. Bu tekniğin temellerinden biri bundan 400 yıl öncesine, Okinawa’daki Japon istilasına uzanır. Bu dönemde adanın yerli halkının her türlü silahı taşınması yasaklanmıştı, onlar da kendilerini istila karşısında koruyabilmek için *karate*’yi oldukça yüksek bir düzeye geliştirdiler. Bu sayede çıplak yumruklarıyla zırh delebiliyor ve kılıç darbelerine karşı koyabiliyorlardı (Resim 8).

Kanshu tekniği bundan bağımsız olarak Çin asıllı eski bir eğitim yönteminden kaynaklanır (Resim 7a-7b). Bir vazo ya da testi ince bir tozla doldurulur ve öğrenci elini farklı biçimlerde bunun içine sokarak çalışır. Aşama kaydedildikçe tozun yerini pirinç, kum, fasulye ve son olarak çakıltı alır. Öğrenci aynı basit ve etkili biçimde, tutma hareketini çalışır. Toprak bir testi boyundan tutup kaldırır ve oldukça uzun bir süre öylece kalır (Resim 7c). Başlangıçta testi boştur, sonraları kum ya da su ile doldurulur



7. Çin ve Japon dövüş sanatlarında Kanshu ya da el daldırma tekniği.

Yokluğu oynamak

Daha önce eşdeğerlik ilkesini inceleyen mim sanatında kolların nasıl olup da beden diğer bölümlerinin yanında önemsiz kaldığını görmüştük. Decroux (birçok Doğu geleneğinde de olduğu gibi) çoğunlukla enerjinin tümünü gövdede yoğunlaştıran bir süreç kullanır. Böyle bir durumda da dışlamadan, yani gerekli olan öğeyi ortaya çıkarmak için fazlalık oluşturan öğenin elenmesinden söz edebiliriz. Böylelikle harekete sürükleyen güçle bedenin bir parçasını tutan güç arasında oluşan enerji, *zaman içindeki enerji* olarak tanımladığımız bu belirli tipteki enerjiyi üretir. Bu, oyuncu gereksiz bir öğeyi ya da kendinin bir parçasını elediğinde oluşur; peki oyuncu sahneyi terk etmeksizin kendini bütünüyle elediğinde ne olur?

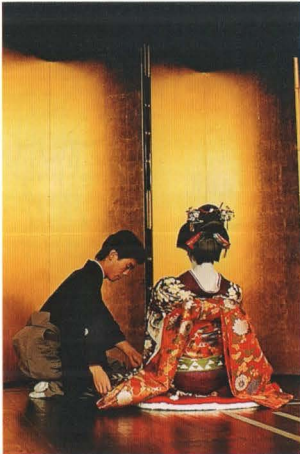
Batı tiyatrosunda ve dansında yan kulisler ve sahne arkasının var-



8. Karate'de silahların dışlanması: baş, kollar, yumruklar ile ayaklar doğal silah olarak kullanılıyor.



9. Katsuko Azuma, Japon mitolojisinde bir tür aslan-maymun karışımı olan Shojo dansını oynuyor. Çiçeklerin çekimine kapılan kelebekler Shojo'nun çevresinde kanat çırparak onu huylandırır. Bunlar esnek bir bambu çubuğa doğru çekilip sözcük anlamıyla "kara adam" ya da "hiçlik" demek olan kurogo'nun (ya da kuroombo) yönlendirilmesine bırakılır. Kurogo, sessiz bir sahne hizmetkârı olup klasik Japon tiyatrosunun ekonomisi içinde üstün saygınlığa sahip çok gerekli bir ögedir. İzleyicinin gözleri önünde kostüm değiştirmede ve gösterim boyunca sahne gereçlerini yerleştirmede vazgeçilmez varlığı, Japon sahnesinde gerçekçilik yanılsamasını ortadan kaldırır.



10. Yokluğu oynamak: bir sahne hizmetkârı (kurogo) izleyicinin önünde iki sahne arasındaki geçişte Katsuko Azuma'nın kostümünü düzeltiyor.



11. Sanjukta Panigrahi kendini gösterimin dışına çıkarıyor: Sırtını tiyatral bir biçimde seyirciye dönerek kendi yokluğunu oynuyor.

lığı, oyuncuya sahneden çıkıp seyirci görmeyen karakter ya da kılık değiştirme olanğı verir.

Doğu tiyatrosunda ise başlangıçta açık havada yer alan gösterimler, halk tarafından tanınıp kabul edilen çok sayıda alışkı kullanılıyordu:

Seyirciler, sahne üzerinde oyuncunun hareketlerine yardım eden ve işini kolaylaştıran yardımcıların varlığını, hatta oyuncunun kendilerine sırtını dönmeyi bile, kabul eder (Resim 9). Öne dönük duruşun, oyuncularını, seyirciyi incitmek için, geri geri yürümek zorunda bıraktığı Batı tiyatrosunda bu hareket kesinlikle yasaktı.

Nitekim Doğulu oyuncular halk tarafından kabul gören bu kuralı bozmaz. Tersine, göstermedikleri halde görüyor olduklarının bilincindedirler. Burada buna iki örnek görüyoruz: kimonosunun çözüluşünü göstermek üzere geri eğilen Katsuko Azuma (Resim 10, bu hareket erotik ve zarif kabul edilir); ve rahatsız bir biçimde oturmuş, yüzünü saklayarak uzun siyah at kuyruğunu (Resim 11) ve neredeyse davetkâr bir harekette bulunan elini gösteren Sanjukta Panigrahi (bu da erotik ve zarif kabul edilir).

Dişlama erdemi

Dişlama erdemi tiyatrodaki olduğu gibi savaş sanatlarında ve figüratif sanatlarda da bir senteze ulaşmanın gerekli koşuludur. Savaş sanatlarında işlevsellik artırır, tiyatrodaki ise oyuncunun varlığını, sahne bios'unu güçlendirir

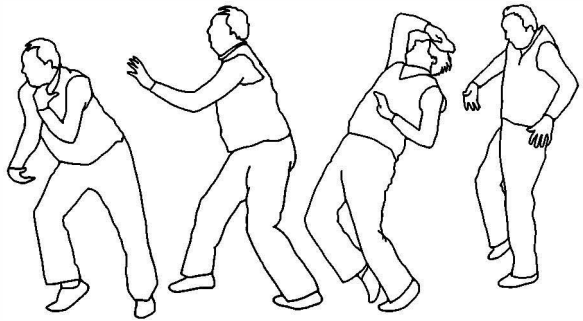
Bir oyuncu-yönetmen olarak özgünlüğüyle tanınan Dario Fo, karakterlerini bazı fiziksel hareket ve tepkileri ya da hareket parçalarını titizlikle seçerek kurar. Bu hareketler ya da hareket parçaları arasında ilişki kurmak için gerekli olan

tüm anlatım geçişlerini "dışlar"; malzemesi, enstrümanı ve yazının kendisi olduğu dramaturjik bir sentez yaratır (Resim 12).

Çizgi filmlerin de, çizerin seçimlerinin bir sonucu olması belki de sadece bir raslantı değildir. İngilizce *to strip*, aynı zamanda parçalara ayırmak anlamına da gelir ve *strip*, yani çizgi film de bir dışlamalar ve kesimler sürecinin sonucudur (Resim 13).



12. Dario Fo, Kaplının Öyküsü gösterimindeki sentezi görüntüleyen bir dizi fiziksel eylem ve tepki içinde (Volterra ISTA'dan gösteri, 1981).



13. Dario Fo gösterim metninin gücü ve çok çeşitliliği sayesinde her bir eylemi yalıtarak yeni-den bir sentez içinde bir araya getirebiliyor. Yeni dizilişte dört duruş, kendi yeni dramatik kompozisyonu ile kendi yeni anlamı olan başka bir öyküde kullanılıyor, tıpkı bir çizgi filmdeki gibi.

DRAMATURJİ

EYLEMLER ÇALIŞIYOR

Eugenio Barba

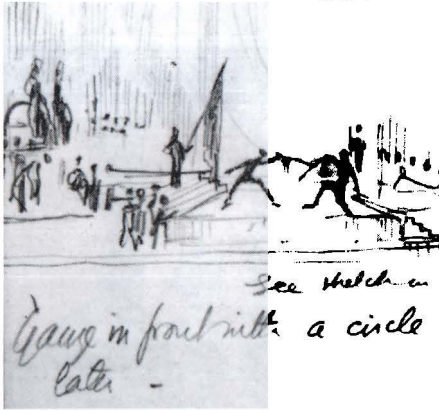
Tekst sözcüğü, yazılı ya da sözlü, basılmış ya da el yazması tekst anlamına gelmeden önce "dokuma" anlamına gelirdi. Bu anlamda "tekst"i olmayan gösterim yoktur.

Gösterimin tekstini (dokusunu) ilgilendiren, gösterimde "dramaturgi" olarak, yani *drama* – *ergon* "eylemlerin çalışması" olarak tanımlanabilir. Eylemlerin çalışma biçimi ise olay örgüsüdür.

Bir gösterimin dramaturgisi söz konusu olduğunda "sahneye koyuş" ile yazarın "yazdıkları" her zaman kesin çizgilerle birbirinden ayrılmayabilir. Bu ayırım ancak yalnızca yazılmış olanı yorumlamaya ozen gösteren bir tiyatrodan belirlenir.

Ozerk dramaturgi ile gösterimin bağımsız varlığı arasında ayırım yapma sorunu, Aristoteles'in Grek tragedyasına karşı takındığı tutum ile başlar. Grek tragedyası onun için bile gerilerde kalmış bir gelenektir. Aristoteles iki farklı araştırma alanına dikkati çekti. Bunlar, yazılı metinler ile onların nasıl oynandıklarıydı. Sadece özerk, yazılı bir metinle özdeşleştirilen ve gösterimin hammaddesi olan bir dramaturginin var olduğu düşüncesi, tarihte bir tiyatro belgesinin oyun kişilerinin gösterim sırasında konuştuğu sözcüklerin aktarımı yoluyla kuşaktan kuşağa ulaşmış durumların sonucudur. Eger gösterimler bütünlükleri içinde incelenebilir olsaydı, bir ayırım akla bile gelmeyecekti.

Gösterimde (dramaturginin ilgilendiği her şey olan) eylemler, sadece söylenen ve yapılanlardan ibaret değildir.



1-2. Metin eylem oluyor. (Üstte) Edward Gordon Craig'in (1872-1966) Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki Shakespeare'in Hamlet sahnelenışı için tuttuğu not defterinden bir sayfa, 5. Perde. 2. Sahne; Hamlet ile Laertes'in düellosu. (sağda) Moskova Sanat Tiyatrosu sahnesinin bir maketi. Craig, Hamlet'in yönetilişi için temel kavramı ile oyun kişilerinin hareketleri üzerine düşüncelerini Stanislavski ve aktörlerine bu maketi ve kartondan şekilleri kullanarak anlatmıştı. Resimde sahnenin sağ yanında Hamlet ile Laertes'in düello eden (5. Perde, 2. Sahne) şekilleri görülebilir.



Sesler, ışıklar ve uzamdaki değişiklikler de onlara dahildir. Dahayüksek bir örgütlenme düzeyinde eylemler, oykünün olaylarıdır ya da durumun farklı yüzleridir, gösterimin iki vurgusu arasındaki, uzamdaki iki değişim, ya da müziğin evrimi, ışık değişiklikleri ile bir oyuncunun belli kesin fiziksel izleklerin içinde (yürüyüş biçimleri, aksesuar kullanımı, makyaj ve kostüm kullanımı) geliştirdiği ritm ve yoğunluk çeşitlilikleri arasındaki zaman kemerleridir. Gösterimde kullanılan nesneler de eylemlerdir. Farklı anlamlar, farklı duygusal renkler edinerek, dönüştürür.

Oyun kişileri arasındaki ya da oyun kişileri ile ışıklar, sesler ve uzam arasındaki tüm ilişkiler, etkileşimler, eylemdir. İzleyicinin dikkati ya da anlayışı, duyguları, derin duyumu üzerine doğrudan işleyen her şey, eylemdir.

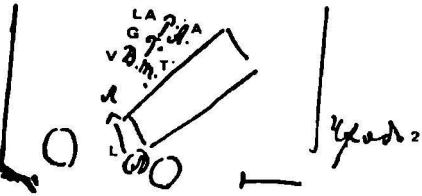
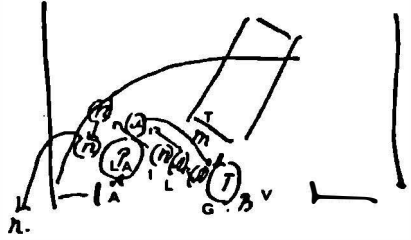
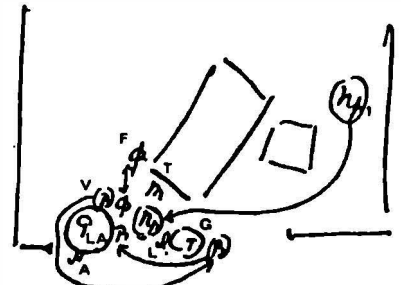
Bu liste anlamsız uzunluğa varabilir. Bir eylemin ne olduğunu tanımlamak o kadar önemli değildir, ya da bir gösterimde ne sayıda eylem bulunabildiğini belirlemek de önemli değildir. Önemli olan, eylemlerin oyun içine sadece bir örgü oluşturdukları, bir dokuya, bir tekste dönüştükleri zaman girdiklerini gözlemektir.

Olay örgüsü iki tür olabilir. Birincisi, eylemlerin zaman içinde neden ve sonuçların ardarda gelme yoluyla gelişmesiyle ya da iki koşul gelişimi betimleyen eylemlerin yer değiştirmesiyle elde edilir. İkinci tür, eşzamanlılık yoluyla ortaya çıkar, birkaç eylemin aynı zamanda varlık göstermesidir.

Ardardalık ile eşzamanlılık, olaylar örgüsünün iki boyutudur. Bunlar iki estetik seçenek ya da iki farklı yönlem seçimi değildir. Gösterimi ve onun yaşamını diyalektik ve gerilimleriyle belirleyen iki karşıt uçtur, yani etkin eylemlerdir, dramaturgidir.

Özellikle Richard Schechner tarafından araştırılmış olan, önceden yazılmış bir metnin sahnelenmesi üzerine kurulu tiyatro ile **gösterim metni** üzerine kurulu tiyatro arasındaki önemli ayrıma dönelim. Bu ayrım tiyatro olgusuna iki farklı yaklaşımı, dolayısıyla da iki farklı gösterim sonucunu tanımlamak için kullanılabilir.

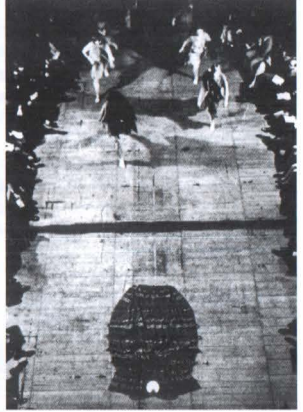
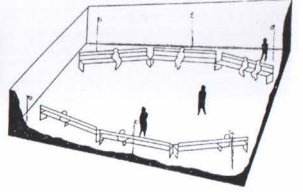
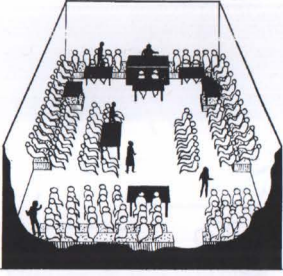
Örneğin, yazılı metin gösterim sırasında ve öncesinde tanınabilir ve aktarılabılır gösterimden bağımsız olarak tanınabilir ve aktarılabılırken gösterim metni sadece çalışma sürecinin sonuna gelindiğinde varlık gösterir ve elden ele geçemez. Aslında, gösterim metninin (ki bu gösterimin kendisidir) gösterimden çıkartılabileceğini söylemek gereksiz bir yineleme olacaktır. Müzikte kullanılan benzer çeşitli yayat bölümlerin dikey olarak düzenlenebildiği bir uyarılma tekniği kullanılacak olsa bile bilgiyi aktarmak olanaksızdır. Ne kadar aslına sadık kalınsa, okunması o kadar güç olur. Gösterimin görsel mekanik kaydı bile gösterim metninin ancak bir bölümünü yakalayabilir. En azından *prosenium* sahnesi kullanmayan gösterimlerde oyuncu-seyirci arasındaki yakınlık-uzaklık ilişkisinin karmaşık montajını dışarıda bırakır. Buna karşılık eylemlerin eşzamanlılığı durumlarının tümünde çok arasındın tek bir montajı yegler. Gerçekte *tek* bir gözlemcinin görüş biçimini yansıtır.



3. Çehov'un *Vişne Bahçesi*'nin (1904) ikinci perdesinde gezginlerin ortaya çıkışı için Stanislavski'nin mizansen çizimleri.

Yazılı metin üzerine ya da önceden yaratılan ve sahnelemenin hammaddesi olarak kullanılan tekst üzerine kurulan tiyatro ile tek anlamlı metni, **gösterim metni** olan tiyatro arasındaki fark, "geleneksel" ile "yeni" tiyatro arasındaki farkı oldukça iyi betimler. Bu ayrım modern tiyatro olgularının sınıflandırılmasından sahne *bios*'unun, dramatik yaşamın, dramaturjinin anatomik araştırmasının mikroskobik çözümlemesine doğru hareket etmek istiyorsak daha da kullanışlı olur.

Bu bakış açısından bir gösterim metni ile önceden yaratılmış bir metin arasındaki ilişki artık karşılıklı olarak değil de, birbirini tamamlayan bir durum olarak, bir çeşit diyalektik zıtlık olarak gözükür. Bu yüzden sorun iki kutuptan birinin seçimi, bir tiyatronun ya da ötekini tanımlanması değildir. Sorun **ardardalık kutbu ile eşzamanlılık kutbu arasındaki denge** sorunudur.



4-9. Sahne uzamının örgütlenmesi. Oyuncu ile izleyicileri uzam içinde yerleştirip aralarında bir ilişki yaratmak, gösterim metninin –eşzamanlılık kutbundaki– en önemli eylemlerden biridir. Çeşitli Odin Tiyatrosu gösterimlerinden oyuncu-izleyici yakınlık ilişkisi örnekleri: (solda) Ornitofilene (1965); (ortada) Kaspariana, 1967; (sağda) Feral, 1969.



10-11. Odin Tiyatrosu'nun uzama ilişkin açık hava tiyatro çalışmaları: İtalya'da, Salento'da gösterimler.

Olabilecek tek önyargılı olay, bu iki kutup arasındaki dengenin yitirilmesi.

Bir gösterim sözcüklerle kurulmuş bir metne dayanırsa, çizgisel ilişkiler yüzünden (ardardalık türünden olay örgüsü) gösterimin dengesinin bozulma tehlikesi vardır. Bu, eşzamanlı varlık gösteren eylemlerin birbirine içine örlülmesi olarak anlaşılan olay örgüsüne zarar verir.

Eğer gösterimin esas anlamı, yazılı bir metnin yorumuna yüklenmişse, gösterimin dilin çizgisel boyutuna koşut gelişen bu boyutunu öne çıkartma eğilimi olacaktır. Birkaç eylemin aynı anda etkin olmasından ortaya çıkan tüm örgüleri süs örgüleri olarak ele alma ya da bunlara bir arada örlülmesi, artalan eylemleriymiş gibi davranma eğilimi olacaktır.

Oyunun yaşamı açısından eşzamanlılık kutbunun önemini aşımsama eğilimi, modern düşünme tarzımızda, Einstein'ın yaşadığı günlerde bile "tiyatroları gerçek dünyeyi" diye adlandırdığı gösterim türü olan sinemada güçlenir. Sinemada çizgisel boyut neredeyse mutlaklır. Örlümüş eylemlerin (olayların) diyalektik yaşamı da temelde iki kutba; eylemlerin yoğunlaşmasına ve soyut bir gözlemcinin ilgisinin, yakın çekimleri, uzaklığı vb. seçen göz filtresinin yoğunlaşmasına dayanır.

Sinemanın hayal gücümüz üzerindeki tekeki, gösterimler yaptığımızda ardardalık ile eşzamanlılık kuuuplarının arasındaki dengenin yitmesi olasılığı artırır. İzleyici eşzamanlı eylemlerin birbirine içine örlülüşüne bir anlam değeri vermemeye başlar ve –gündelik yaşamdakinin aksine– sanki gösterimde oyunun anlamını yaratacak biçimde öne çıkan bir öge varmış (sözcükler, kahramanın serüvenleri, vb.) gibi davranır. Bu, Batı'da "normal" bir izleyicinin nasıl olup da çoğu kez eylemlerin eşzamanlılıkla birbirine örlümüş olduğu gösterimleri tam anlamadığını ileri sürdüğünü ve birçok Doğu tiyatrosuyla karşılaşında nasıl olup da kendini güç durumunda bulup bu tiyatroları "egzotik" oldukları için karmaşık ya da çok anlamlı gördüğünü açıklar.

Eşzamanlılık kutbu yoksullaştıracak olursa, gösterimin karmaşık anlamlar çıkarma olanağı kısıtlanmış olur. Bu anlamlar eylemlerin karmaşık bir şekilde ardarda gelmesinden türemek. Aksine her biri kendi basit anlamını taşıyan birçok dramatik eylemin birbirine içine örlülmesinden ve bu eylemlerin tek bir zaman birliği içinde bir araya gelmesinden oluşur. Böylelikle bir gösterim bölümünün anlamı sadece kendisinden önce ve sonra gelenlerle belirlenmekle kalmaz, aynı zamanda deyim yerindeyse onu kendi şimdiki zamanında yaşatan pek çok yön sayesinde belirlenir.

Çoğu kez bu demektir ki izleyici gözlerinin hemen önünde olup bitenleri kafasında ne kadar güçlülkle yorumlar ya da yargılsa bir yaşantı edinmekte olduğuna ilişkin duyumları o kadar güçlül olur. Ya da anlaşılması daha çetrefil ama gerçeğe belki daha yakın olarak, yaşantının yaşantısı daha güçlülür, diyebiliriz.

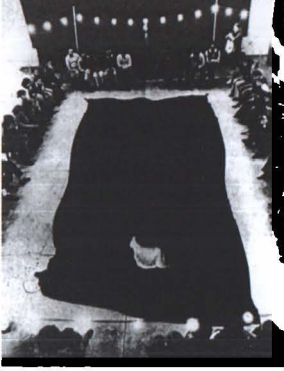
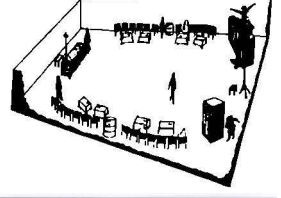
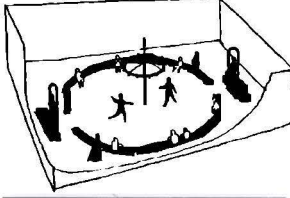
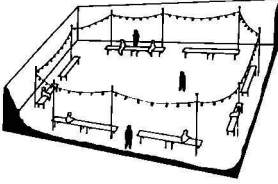
Gösterimde birkaç eylemin eşzamanlılıkla iç içe geçmesi, Eisenstein'ın El Greco'nun *Toledo Manzaryası*'na ilişkin olarak tanımladıklarına benzer bir şeye yol açar. Resminin yaptığı, gerçek bir manzaryayı yeniden yaratmak değildir. Daha çok birkaç manzaryanın sentezini kurmakta, bir yapının değişik yanlarını kurgulamakta, görünmeyen yanları bile dahil etmekte, gerçeklikten alınıp birbirinden bağımsız olarak çizilmiş çeşitli öğeleri yeni ve yapay bir bağlamda göstermektedir.

Bu dramaturgik olanaklar tüm değişik düzeyleri ile gösterimin tek tek tüm değişik öğeleri için olduğu kadar genel olarak olaylar örgüsü için de geçerlidir. Örneğin oyuncu, soyut hareket şemasını kırdığı an, tam da seyirci bu hareketleri sezmekteyken, eşzamanlılık etkisi elde eder. Eylemlerinden gündelik yaşam davranışlarının olabildiğince uzaklaşmış bir bireşim ortaya koyar. Bu kurguda eylemleri böler, bazı bölümleri seçip genişleterek, ritimleri kendi oluşturarak, Richard Schechner'in deyimleriyle "davranış yenilemesi"ni kullanarak gerçek eyleme eşdeğer yeni bir durum yaratır.

Sadece eylemlerin ardarda gelmesi olarak yorumlanmadığında yazılı metnin kendisi, kendiliğinden dramatik olmayan öge ve ayrıntıların bir eşzamanlı dokuya dönüşmesine yol gösterebilir.

Örneğin *Hamlet*'ten belli bazı bilgiler edinebiliriz. Norveç ile Danimarka arasındaki yüzyıllık kavganın izleri *Hamlet*'in babası ile Fortinbras'ın babası arasındaki çatışmada bulunabilir; İngiltere'ni Danimarka'ya vergi ödemesi, Vikinglerin zamanını anımsatır; Wittenberg'e göndermeler yapılması, Reformasyonu yansıtır. Bu çeşitli tarihsel görünümünün hepsi (gerçekten de değişik tarihsel görünümüler olarak kullanabileceğimiz) oyunu yorumlamamıza aracı olabilecek çeşitli seçeneklerdir. Bu durumda seçilen bir görünüm ötekilerin elenmesine yol açacaktır. Bununla birlikte bunların aynı zamanda birbirleriyle iç içe örlülmesi yoluyla *Hamlet* yorumuna ilişkin "anlam"ı önceden kestirilemeyen –yani oyunun izleyicilere ne göstereceği belirlenemeyen– çok sayıda eşzamanlı tarihsel ögesi bulunan bir bireşim oluşturulabilir. Yönetmen değişik iplikleri kendi mantığına göre ne kadar sık ördüyse, gösterimin anlamı yönetmenin kendisine bile o kadar şaşırtıcı, beklenmedik ve sahici gelecektir.

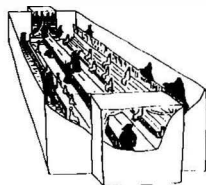
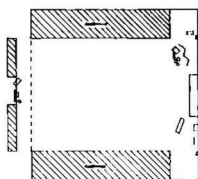
Oyunun kahramanı *Hamlet* için de benzer şeyler söylenebilir. Shakespeare'in bir araya getirdiği eylemlerin ardardalığı (montajı), çoğunlukla *Hamlet* için kuşkular içinde, kararsız, melankoliye gömülmüş, eylem için yetersiz bir filozof imgesi verir. Ama bu imge Shakespeare'in bütünsel montajın tek tek tüm öğelerinde karşılık bulmaz. *Hamlet* Polonius'u öldürdüğünde kararlı davranır; Claudius'un İngiltere Kralı'na gönderdiği mektubun içeriğini soğukkanlılıkla değiştirir, korsanları öldürer; Laertes'i düelloya davet eder; düşmanlarının taktiklerini çarçabuk fark eder ve onların içini okur; Kralı öldürür. Bir oyuncu (veya yönetmen) için tüm bu ayrıntı-



12-17. (solda) *Min Fars Hus*, 1972; (ortada) *Come And the Day Will be Ours*, 1976; (sağda) *Brecht's Ashes*, 1982.



18-21. Odin Tiyatrosu'nun uzama ilişkin açık hava tiyatro çalışmaları. Peru ve Şili'de gösterimler.



22-27. (solda) *The Million*; (ortada) *Oxyrhincus Evangeliet*, 1985; (sağda) *Talabat*, 1988.



28. *The Book of Dances*, Peru, 1978.

lar, Hamlet'in tutarlı bir yorumunu kurmada kanıt olarak kullanılabilir. Ama bunlar, Hamlet'in nasıl bir oyun kişisi olacağına önceden verilmiş bir kararın sonucu olmayan yeni bir birleşimde toplanan değişik ve çelişik davranış yönlerine kanıt olarak da kullanılabilir.

Görüleceği gibi bu basit varsayım bizi Batı gelenegindeki pek çok büyük aktörün yaratıcı sürecine (yani bileşim sürecine) yaklaştırır. Bunlar gündelik çalışmalarında bir karakterin yorumuyla başlamak yerine çalışmalarını ne? sorusundan değil, nasıl? sorusundan yola çıkarak, alışık olunan gerçekçilik açısından uyumsuz görünen yönleri bir araya getirerek ve biçimsel açıdan uyumlu bir birleşime vararak geliştirirlerdi.

Etkin eylemler (dramaturgi), ardardalık kutbu ile eşzamanlılık kutbu arasındaki denge sayesinde yaşama geçer. İki kutup arasındaki dengenin yitmesiyle bu yaşamın da yitme tehlikesi vardır.

Dengenin, ardardalıktan geçen örgü adına değişmesi, bir gösterimi rahatlıkla izlenebilme uyusukluğuna doğru çekerken, dengeğin eşzamanlılık boyutundaki örgü adına değişmesi, keyfîlik ve kargaşaya, ya da uyumsuz uyumsuzluğa yol açabilir. Önceden yazılmış bir metnin yol göstericiliği olmadan çalışanlar için bu rizikonun daha da büyük olduğu kolayca görülür.

Yazılı metin, gösterim metni, ardardalık ya da çizgisel boyut, eşzamanlılık ya da üç boyutluluk boyutu: bunların hepsi artı ya da eksi değer taşımayan öğelerdir. Artı ya da eksi değerler, bu öğelerin arasındaki ilişkinin niteliğine bağlıdır.

Gösterim, izleyiciye yaşantı yaşantısı sunduğu ölçüde, izleyicinin dikkatini de eylemler karmaşası içinde yönlendirmeli ki yön duygusunu, geçmiş ile gelecek duygusunu –yani anekdot olarak değil de gösterimin "tarihsel zamanı" olarak öyküyü– yitirmesin.

İzleyicinin ilgisini yönlendirmeyi olanaklı kılan tüm ilkeler, gösterimin yaşamından (etkin eylemlerden) çıkarılabilir: ardardalık yoluyla iç içe ölümelerinden ya da eşzamanlılık yoluyla iç içe ölümelerinden.

Bir gösterimin yaşamını yaratmak demek sadece onun eylemlerini ya da gerilimlerini iç içe örneklemek değildir. Aynı zamanda izleyicinin ilgisini, ritimlerini yönlendirmektir, onu herhangi bir yoruma zorlamaksızın gerilimler yaratmaktır.

Bir yandan izleyicinin ilgisi eylemin varlığına ve karmaşıklığına doğru çekilmekteyken izleyici öte yandan bu varlık ile bu eylemi, az önce olmuş olanların bilgisi ışığında ve az sonra olacak olanların beklentisi (ya da olacaklar hakkında soru sorarak) ile sürekli olarak değerlendirmek durumundadır.

Oyuncunun eylemi gibi izleyicinin ilgisi de üç boyutlu bir uzamda, kendine ait olmayan ve yaşamı yönlendiren diyalektiğin eşdeğeri bir diyalektiğin yönetiminde yaşıyabilmelidir.

Son kertede ardardalık örgüsü ile eşzamanlılık örgüsü arasındaki diyalektiği beynin sağ ve sol yarısı arasındaki birbirini tamamlama (karşıtılık değil) ilişkisine bağlayabiliriz.

Odin Tiyatrosu'nun her yapımı sahne uzamını değişik bir biçimde kullanır. Oyuncular kendilerini elde verilmiş uzamsal boyutlara uyarlamaz (*prosenium*'lu sahnede böyle olur), her yeni yapımın kendine özgü dramaturgi taleplerine göre uzamın mimarisini biçimlendirirler.

Yapımdan yapıma değişen tek şey oyuncular ile seyircinin kapladığı uzamlarla sınırlı kalmaz. Tek bir yapım içinde de oyuncular bazen oyun alanının bir ucunda, bazen orta yerinde çalışır. Böylece kimi izleyici belli bazı eylemleri yakından, birkaç santim öteden izlerken öteki izleyiciler tüm görüntüyü çok daha geniş bir açıdan görür.

Aynı ilkeler açık hava gösterimlerinde (bkz. s. 146-147), kentlerin ya da köylerin meydanlarında, sokaklarında, balkon ya da damlarda kullanılır. Bu durumda çevre bellidir ve elbette değiştirilemez. Ama oyuncu sahne varlığını kullanarak canlandırdığı karakteri, bizim gündelik alışkanlıklar yüzünden göremediğimiz, taze bir bakışla yaşayamadığımız mimarinin dışına taşır.

ELLER

Eller konuşkandır, parmaklar ise dil gibidir, onların sessizliği de gürültüdür. (Aurelius Cassiodorus) Ellerin her gittiği yeri gözler izler; gözlerin baktığı yeri düşünce izler; düşüncenin gittiği yeri duygu izler; duygunun gittiği yerde rasa bulunur.

– Nandikeshvara

Ellerin fizyolojisi ve kodlanması

Kodlama, (jestlerin, duruşların ve hareketlerin bir kod içinde saptanması) gündelik teknikten gündelikdışı teknığe bir eşdeğer üzerinden geçiş olarak düşünülebilir (bkz. Eşdeğerlik). Çeşitli Doğu tiyatrolarında ellerin kodlanmasını incelediğimizde bu açıklik kazanır. Hintli *mudra*'larda olduğu gibi elin bir anlamı olsa da, Bali dansçıları ile saf Hint dansında (*nrutta*) olduğu gibi anlamı olmasa ya da bu anlam yitirilmiş olsa da el, "yaşam içindeki el" in canlılığını yeniden yaratma çabasıdır.

Konuşurken (el işaretleri yaparken), almak, itmek, kendimize destek bulmak, okşamak gibi eylemler ya da tepkiler sırasında gözler gibi eller, öncelikle de parmaklar, duruş ve gerilimlerini sürekli değiştirir. Bir eylem ya da tepki sırasında parmakların duruş ve gerilimleri, gözler duruma uygun bilgiyi iletme an değişir, örneğin kırık cam parçaları ya da ekme kırıntılarını toplamak üzereyken ya da çok ağır bir sözlüğü ya da havayla şişirilmiş bir balonu tutmak gerektiğinde böyle olur. Parmakların organik hareketlerinin bozuk simetrisi inanılabilirliğini belirtir. Bu, harekete yol açan ve



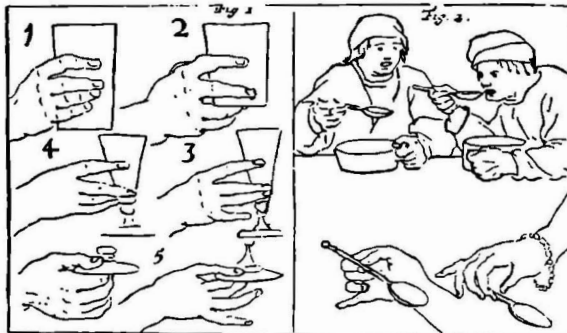
1-2. (solda) Buda, öğretisini sunuyor: Çizim, 7. yüzyıldan bir duvar resminden alınmış (Bezektli, Hindistan). Sağ elin detayı mudra, ya da vitarka işaretini gösteriyor. Bu, akıl yürütme, bir öğretiyi açıklık getirme ya da bir yükü anlatmak anlamına geliyor. (üstte) Önceki resimdeki gösterenin aynısı, ama Bulwer'in Chirologia'sından (Londra, 1644) alınmış. Burada anlam, "karşıtlıkları ayırt etmek" ya da "akıl yürütmeyi bilmek".

3-5. (sağda) çeyen kızılderiili işaret dili; işaretler Hacks'in jest yapıtından (Paris, 1890) alınmıştır. Sol üstten başlayarak: "dost", "ölen kişi", "doğru değil", "güneş", "ölü gibi", öldürülmüş". (en sağda) A. C. Nielsen'in bir 19. yüzyıl Danimarka el kitabından sağır dilsizler alfabesi (De Dövstummes haandalphabet) (Sağır-Dilsizler İçin Gösterge Dili) (Kopenhag, 1898). (altta) Paris yeraltı dünyası üyeleri arasında kullanılan gizli işaretler: "O bir haindir", "dışarıda görüşelim", "başımız dertte" (T. Brun'un The International Dictionary of Sign Language Uluslararası Gösterge Dili Sözlüğü adlı yapıtından, Londra, 1969).



Haandalfabet.

Aa	Bb	Cc	Dd
Ee	Ff	Gg	Hh
Ii	Jj	Kk	Ll
Mm	Nn	Oo	Pp
Qq	Rr	Ss	Tt
Uu	Vv	Xx	Yy
Zz	Ff	Oo	



ağırılık, kırılabilirlik, ısı, oylum ve elin uzadığı nesnenin değerine göre ama aynı zamanda nesneden yayılan duygusal durum üzerinden harekete hazır olan kasların geriliminden anlaşılır. El eylemde bulunur ve eylem üzerinden konuşur. Bu konuşma, her şeyi betimleyen bir sözcük kadar somut olabilir ya da (dudaklar, dil, ses telleri gibi) ses aygıtının sürekli değişen gerilim ve tonlamalarının sonucu olan bir ses gibi saf, sessel bir dinamizm olabilir. El, hiçbir şey söylemeyen bir ses gibi kullanılır. Ellerin anlamlı kullanımı tiyatrodan ve tiyatro dışında –Kuzey Amerikalı Kızdilerilerde (Resim 3), sağır dilsizlerde (Resim 4) ve suçlular (Resim 5) arasında– görülür. Tiyatrodan, hasta mudra denilen Hintli kodlama türü, en karmaşık olanıdır.

Eller: Saf ses ya da sessizlik

Sadece parmakların hareketlerinden bile elin anatomik yapısından ve vurgu olanaklarından kaynaklanan sonsuz biçim ve davranış değişim olanakları vardır. İletişim niteliklerinden ötürü el, yalnızca tiyatroya açısından olanaklar kaynağı olmakla kalmamıştır. Birçok kişi, elin olanaklarının büyümesine kapılıp çeşitli dönemlerde gündelik jestlerin yaygın bir kodlamasını geliştirmek yoluyla evrensel bir dil yaratmaya çalışmıştır. 1644'te J. Bulwer adında bir İngiliz, çağın için çok ileri bir yapıt olan *Chirologia*'yı yayınlamıştı. Bunun içinde elle yapılan iki yüzü aşkın jest imgesi denemiştir. Bu jestleri herkesin anlayabileceği bir dil yaratmak amacıyla Grek, Roma ve İbrani geleneklerinde bulmuştu. Bu, modern çağlarda eli sayı saymaktan öte bir gereç olarak gören ilk Batılı örnektir (Resim 6). *Scoperta della Chironomia* (Kirono-

6-7. (üstte) Bulwer'in *Chirologia*'sından (Londra, 1644) alınmış Kirogram (sözcük anlamı, ellerle yazı) çizelgesi. (altta) Sıradan gündelik proleter ve burjuva yeme-içme, el hareketi çizimleri, Gérard de Laresse'in *Groot Schilderboek*'inden. Gérard de Laresse (1641-1711) pitoresk manzara ressamıydı ve Amsterdam'da 1707'de resim sanatı üzerine bu kitabı yayınlamıştı. Kitap o kadar popüler oldu ki 18. yüzyıl jestlerini gerçekten etkiledi.

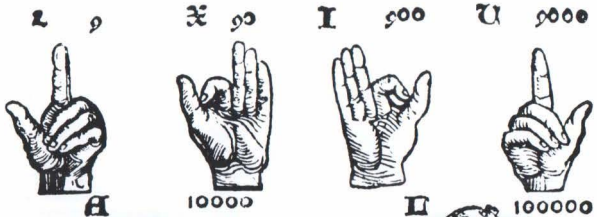
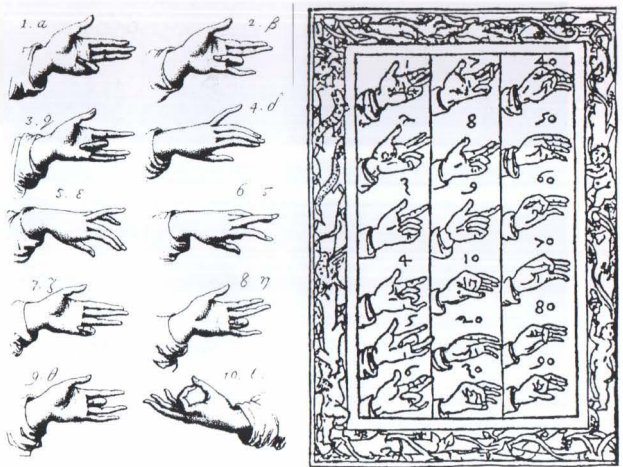
minin Bulunması, 1797) adlı yapıtında İtalya'da yaşayan bir İspanyol keşiş, Vincenzo Requeno, Grek ve Latin yazarları, öncelikle eski pantomim sanatına adanmış metinleri inceleyerek "yükük bir sanat"ı yeniden canlandırıp halka mal etmeye çalışmıştı (Resim 8). Ama onun görüntüleri belli bir yazınsal, *neoklasik* beğeniden ileri gitmiyor ve 15. ve 16. yüzyılların klasik geleneğinde yapıldığı gibi sayıları gösteren ellerden başka bir şey resmetmiyordu (Resim 8-11).

1806'da bir başka İngiliz, Gilbert Austin, *Chironomia*'sında aktör, dansçı ve siyasal konuşmacılar için Quintilian ile Cicero'nun bilimsel yapıtlarından alınmış bir kodlanmış jestler retorikini sağlamayı amaçlıyordu. Bir yıl sonra da oyuncu Sarah Siddons'un oğlu Henry Siddons, Engel adında bir Alman'ın *Ideen zu einer Mimik*'ini (Mimik Üzerine Düşünceler) yine tiyatrocular ile konuşmacıların kullanımına sunmak amacıyla uyarladı.

Batı'da el ve hareketlerini kodlama çabasına az sayıda örnek vardır. Bununla birlikte bunlarda kuramsal ve yazınsal düzeyde tiyatral ilgi çok açık olmasına karşın çağın uygulamaları üzerinde etkileri pek enderdir. Hatta denebilir ki Doğu tiyatrosunda ellerin davranışı, simgesel değer anlamı katılarak yeniden yaratılmıştır, ama Batı'daki tek doğru kodlama, eski zamanlardan bu yana sağır-ların kullandığı, uluslararası dizgeye ancak son yüzyılda dönüşen işaret dili olmuştur.

Son on yılda sağır-lar için tiyatro oynanmaya başlanmıştır. Bu tiyatro, sessizlik içinde konuşan ellerin saf dinamiği yüzünden işaret dilini anlamayan izleyiciler için büyüleyicidir, aynen biz Batılıların Hintli *mudras*'ın ne dediğini anlamadan büyülenmemiz gibi.

Bu kısıtlı örnek sayesinde yukarıda "saf sesle" "konuşan" eller tanımlıya ne dendiğini anlayabiliriz. Ellerin gündelik yaşamdaki hareketliliğine ve diline tiyatral bir karşılık bulabiliriz. Bu eşdeğer, ellerin hem konuşmasını (kavramlar aktarmasını) hem de "saf ses" olarak varlık göstermesini mümkün kılar. Ama kesin bir kod yoksa o zaman ellerin niteliğinin, saplanmamış da olsa anlatıma biçim veren belirli ilkeleri izleyen bir



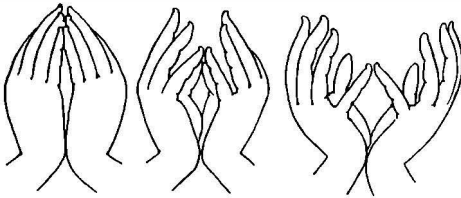
8. (sol üstte) Vincenzo Requeno'nun çizdiği *Scoperta della Chironomia* (Kironominin Bulunuşu) şekilleri (Parma, 1797).

9. (sağ üstte) Filippo Calandri'nin *De Arithmetico*'sından parmak sayılar (1491).

10. (altta) Tüccarlar için bir 16. yüzyıl hesap tahtasından parmak sayıları.



11. Todaiji Tapınağı'ndaki (Nara, Japonya) Buda heykeli. Bu, 15 metreden daha yüksek, dünyanın en büyük bronz heykeli olmasına karşın sanatçı ayrıntıya çok özen göstermiştir. Parmaklardaki gerilime saygı gösterilmiş, ellerdeki canlılık ile narinlik tam olarak yaşama geçirilmiştir.



12-13. Dışa açılan iki birleşmiş el, Kathakali'nin lotus çiçeği mudra'sı. Aynı el hareketi başka bağlamlarda başka anlamlar üstlenebilir. Örneğin Batı'da gündelik el hareketleri arasında bu, "dua" ya da "küre" anlamına gelebilir. (sağda) Rodin'in Katedral'i (Paris'te Rodin Müzesi), Dua için birleşmiş iki el, Katedrali betimliyor. Bu yapıt üzerine konuşurken Rodin sivri kemer biçiminin kendisi için gotik mimarinin temel öğesi olduğunu ve koni benzeri bir şekil oluşturan bu iki birleşmiş elde bir katedralin biçimine eşdeğer bir şekil bulduğunu söylemişti.



dizi gerilimler ve vurgulann sonucu olduğunu unutarak sadece ellerin anlatımsallığına ilgi göstermeye yöneliriz.

Hareket içindeki eller nasıl yaratılır

"En iyi el hareketlerinin mutlaka gerçeklikten sadakatle kopyalanması gerekmez. Resmin mantığı, çizimin talepleri ile yapının genel kavramı belli koşullar koyar. Leonardo, Michelangelo, Grünewald ya da Rodin'in buldukları anlatım ve yorum çözümlerini gören, sanatçının kendi içgüdüsel tepkilerine karşılık veren biçimler yaratma gereksinimini anlayacaktır. Eylem içindeki eli özgün ve kişisel biçimde çizmenin iyi bir başlangıç noktası, ellerin çok sayıda hareketinin herhangi birtakım görüntülerini eskiz olarak çizmek ya da kopyalamaktır. Bu çizimlerin çok kesin davranış göstermesi gerekmez, aranan sonuçta iyice yaklaşmış olmaları da gerekmez. Eskiz, kişinin kendi kişisel görüşünü gerçekleştirmesi için bir taban oluşturmanın başlangıcıdır.

Sagdaki eskizde (Resim 15) işaret parmağının basitçe yukarı aşağı hareketinin nasıl bir heyecan duygusu ve başka çeşitli anlam incelikleri anlattığını izleyebiliyoruz. Küçük parmağın duruşundaki değişiklikler de harekete daha öte duygusal farklılıklar kazandırır, (Resim 14) parmağın her değişimi jestin anlamını başkalaştırır. Bu çizimleri incelemeli, çizimleri değişik konumlara doğru hareket ettirerek değişik duygusal anlamlarla deneyler yapmalıdır."

(Burne Hogarth)

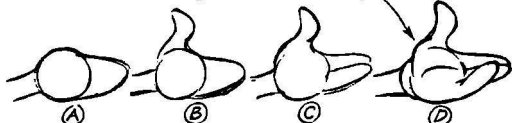
Tarzan çizimleriyle ünlü olan Amerikalı sanatçı Burne Hogarth'ın bu sözleri (Resim 16), Hogarth'ın kurucusu olduğu New York Görsel Sanatlar Okulu'ndaki bir dersinden alınıdır. Bizler için burada ilginç olan şey şu: Hogarth'ın önerdiği inceleme, yani hareketin anatomik çözümlemesi, anlatımsallığından ödün vermiyor. Tam tersine, küçük parmağın değişik duruşu gibi belli bazı anatomik ayrıntılar, çizimin anlatımsallığını "soğukkanlılıkla" belirliyor.

Elin anlatım öncesine örnek olarak hareketli çizim için bir el kitabından alınmış bir başka örnek üzerinde duralım. Preston Blair'in *Learn How to Draw Animated Cartoons* (Çizgi film Çizmeyi Öğrenin) kitabının amacı, yani nasıl hareket yaratıldığının gösterilmesi, kodlaması olmayan oyuncunun ilgi alanına yakındır (Resim 15).

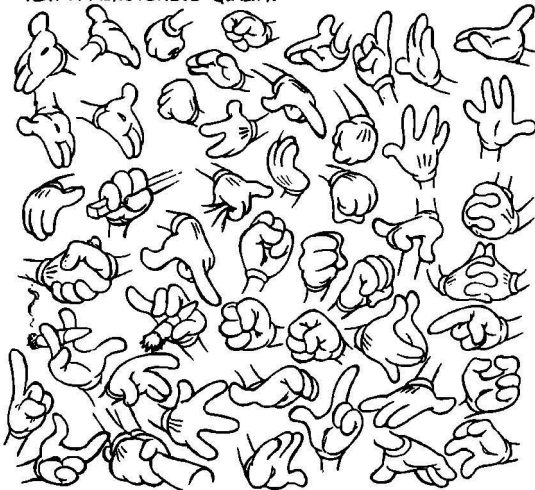
Çizim ustasının çizim ve önerileri en azından üç tanımlanmış bilgi bölümü içeriyor. Ön-

HANDS

TO DRAW THE HAND FIRST START AS IF IT WERE A MITTEN (A) AND (B) — THEN PUT THE TWO MIDDLE FINGERS IN FOLLOWING THIS SHAPE (C) — THE LITTLE FINGER IS THEN PUT IN, VARYING IT IN ANY FASHION TO PREVENT MONOTONY (D) — IT IS OFTEN A GOOD IDEA TO EXAGGERATE THE BASE OF THE THUMB.



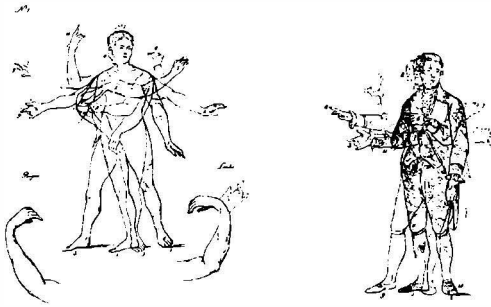
CARTOON HANDS ARE TRICKY — SO BELOW I'VE DRAWN AN AVERAGE HAND IN ALL KINDS OF POSITIONS TO GIVE YOU SOME IDEAS. — NOTICE THAT THE FINGERS SHOULD BE UNEVENLY PLACED TO PREVENT A MONOTONOUS QUALITY.



14. Karikatür ve çizgi film için el hareketleri. Alındığı yer, Preston Blair'in çizgi film çizerleri için bir el kitabı olan *Animation* [Animasyon]. (Trustin, Kaliforniya).



15-16. Burne Hogarth'ın çizimlerinden elin hareketi, hareketin çözümlemesi ve Tarzan çizgi filminden bir çizim.



17-18. Tragedyada uzun kol hareketleri (solda) ile komedide kısa kol hareketleri (sağda). *Jelgerhuis'ten Theoretische lessen over de gesticulatie en mimiek'ten* (Mim Sanatında El-kol Hareketleri üzerine Kuramsal Ders - Amsterdam, 1827) çizimler. Jelgerhuis tiyatro uygulaması dersleri veren bir Alman oyuncuydu. Bu dersleri daha sonra iki cilt halinde yayımladı. Ciltler den birinde çeşitli dramatik türlerdeki sahne hareketlerinin dilbilgisini açıklayan 100'den fazla çok net çizim vardı. Kitabın ellere ayrılmış bölümünde kolların ellere göre işlevlerini anlatıyor. El hareketleri aslında tragedya ile komedide aynı olmakla birlikte, komedide kolların farklı açılmasından oturu doğan bedenden uzaklık izlenimi yüzünden değişik gibi görünüyor.



celikle ortadaki uç parmaktan birinin dışlanması; bu parmağın ortadan kalkması fazlalık olan bir öğeyi eleterek önemli öğeleri rahatlatıyor (Bkz. *Dışlama*). Bunu yaparken farklılaşmış elin "el" kimliğini yitirmemesini de sağlıyor. İkinci olarak elin bir bölümü hafifçe vurgulanıyor. Bu, başparmak dibi oluyor. Böylelikle anlatım için onun önemi ne ve başparmak ile öteki parmaklar arasındaki diyalektığe dikkat çekilmiş oluyor. Son olarak birbirine upatıp benzerlikten kaçınılıyor. Bu resimlerde, tiyatrodaki sahne üzerinde olduğu gibi bu parmağın değişmesi gerçeği, tekdüzeliği ortadan kaldırıyor. Bir parmağın *kerasta* manisi değişmesi, tüm elin değiştiği algısına yol açıyor (Bkz. *Enerji*).

François Delsarte'nin (1811-1871) elin anlatımsal hareketleriyle ilgili keskin ve duyarlı gözlemleri arasında tek bir parmağın davranışına yönelik bazı ayrıntılar var. Delsarte yıllarca Lüksemburg Bahçeleri parkında dolaşırken çocuklara doğru eğilen kadınların hareketlerini karşılaştırmıştı. Eğer kadın bir baktıysa ve çocuğu sevmiyorsa çocuğa doğru kollarını uzatırken el başparmakları içe dönük duruyordu. Ama eğer çocuğu seviyorsa başparmak kalkık oluyordu. Kadın çocuğun annesiye o zaman başparmak en uç noktaya kadar açılmış bulunuyordu. (Resim 19) Delsarte, Michelangelo'nun yapıtında istem ve enerjinin başparmağın dışa dönüklüğüyle ifade edildiğini saptamıştı. Öte yandan morgdaki kadavralarda başparmak içe dönüktü. Bu, kodlamalı ya da kodlamasız olsun, bir aktörün yüzleşmesi gereken ellerin yaşamıdır.

19. (üstte) El incelemesi. Bir anne çocuğuna doğru uzanıyor (Fotograf, Muybridge'e ait), başparmakların nasıl yukarı doğru açılarak Delsarte'nin başparmakların açılışı ile annenin çocuğuna olan ilişkisi üzerine varsayımını desteklediğini gözleyin.

20-21. (altta) "Ellerin dansı" Loie Fuller'in yarattığı bir solo dans gösterimi.

Hindistan: Eller ve anlam

Sanskritte *hasta* (el, kol) ile *mudra* (damga), *Veda*'lar dönemindeki (İ.Ö. 1500'lerde) kutsal gösterimler sırasında *mantra* denilen dinsel formüllerini yinelerken rahipler tarafından kullanılan el hareketlerinden kaynaklanan deyimlerdir. Ayrıca geleneksel olarak saptanmış altı *mudra* vardı. Bunlar Buddha'nın yaşamının belli anlarında karşılığını bulan el hareketleridir.

Mudra'ların, Hint sanatının klasik döneminden başlayarak dans içine girmeleri, sayısız bilimsel yapıtta tanımlanarak kodlanır. (Pek çoğu hâlâ el yazması biçimindedir.) Hindistan'ın neredeyse tüm bölgelerinde bulunan Bharata Natyam'dan Kathakali'ye, Odissi dansından az bilinen ama yaygın başka biçimlere dek Hint dansının çeşitli türleri bu temel üzerinde kurulmuştur. (Bkz. *Davranış Yinelemesi*)

Mudra'ları tüm dans biçimlerinde çoğunlukla aynı duruşa sahiptir ama farklı adları ve kullanımları vardır. Örneğin Bharata Natyam'da 28 (ya da 32) kök *mudra* vardır. Buna karşılık Kathakali'de bu sayı 24, Odissi dansında ise ayrıca kendi *mudra*'ları olan başka biçimlerle ortaklaşa 20 *mudra* kullanılır. Bu kök *mudra*'lara dayandırarak Kathakali, en çok sayıda *mudra* bileşimleri oluşturmuştur. Bunlar üç olasılığa bölünür: *sanyukta*'da her iki elde aynı *mudra* vardır, *asanyukta*'da tek elde bir *mudra*, *misra*'da her bir elde başka bir *mudra* vardır. Bu *mudra*'ların uzam içinde, bedene ve yüz anlatımına ilişkin değişik biçimlerde kullanarak Kathakali oyuncusu dokuz yüz sözcükten oluşan bir sözlük yaratabilir.

Anlatım öncesi bakış açısından belki de en ilginç *mudra* özelliği, tüm Hint dans tiyatrosu ile kodlamanın köklerini ayıran çift ilke kategorilerine ilişkin kullanılan özelliklerdir. Yorum danslarında (*nritya*) *mudra*'ların sözünü ettiğimiz gerçek dil değeri vardır, yani bunlar sözcük anlamları taşıyor. Neredeyse her dans gösteriminde bulunan saf dansa (*nritya*) ise *mudra*'lar sadece bezeme değeri taşıyor ve "saf ses" olarak kullanılır. Dahası kodlama temeli üzerinde kesin işaretlere (*hasta* / *mudra*: el / damga) dönüşür, *hasta prana* adını taşıyan bir sınıflandırmaya sahiptir. Bu, ellerin yaşamı anlamına gelir ve ellerin yerleştirilebileceği duruşları belirler. Aşağıdaki *hasta prana*'ların bir listesi:

huncita: parmaklar içe doğru kıvrılmıştır.

prerita: parmaklar geriye kıvrılmıştır.

recita: eller dönmemektedir.

apavestita: avuç içleri yere bakar.

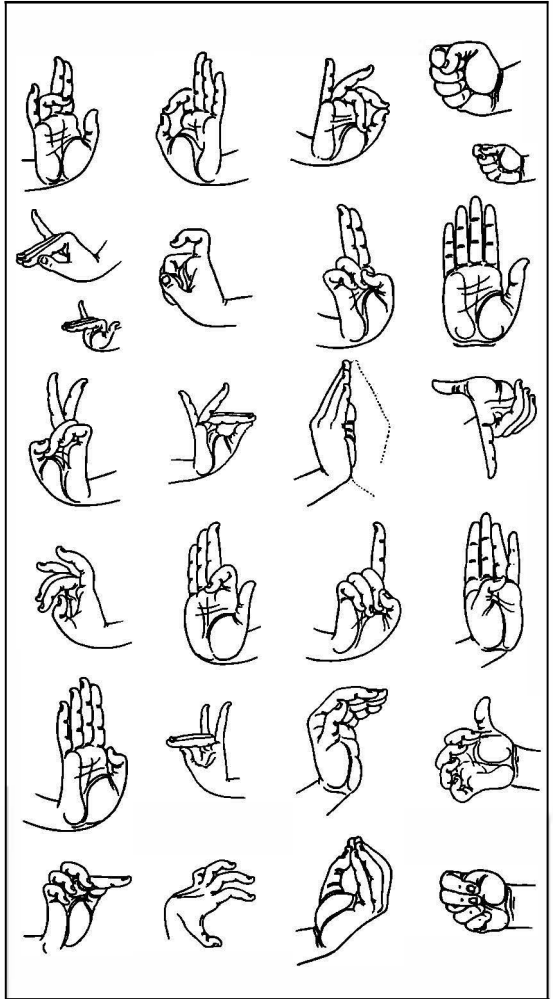
udvestita: avuç içleri yukarı dönüktür.

punkhita: titreyen parmaklar.

vyavritta: parmaklar ters dönmüştür.

bhuja: yılan gibi kıvrılma hareketleri.

prasarana: gevşemiş ya da ayrı parmaklar.



22. Kathakali'nin 24 kök *mudra*'sı: 1. Pataka; 2. Mudrakya; 3. Kataka; 4. Mushti; 5. Kartarimukha; 6. Sukhatunda; 7. Kapitthaka; 8. Hamsapaksha; 9. Sikhara; 10. Hamsasya; 11. Anjali; 12. Ardhaachandra; 13. Mukura; 14. Bhramara; 15. Suchikamukha ya da Suchimukha; 16. Pallava; 17. Tripataka; 18. Mrigasirsha; 19. Sarpasirsha; 20. Vardhamanaka; 21. Arala; 22. Urnanabha; 23. Mukula; 24. Katakamukha.

Sadece birinci *mudra*'yı, Pataka'yı ele alacak olursak örneğin çeşitli olası anlamlar şöyledir: (1) iki elle; güneş, kral, fil, aslan, boğa, timsah, kavis, sürüngen, bayrak, dalga, yol (ya da cadde), patala (yeraltı dünyası), yer, kasık, tekne (yani gemi), saray, akşam, öğlen, bulut, karnica yuvası; baldır, hizmetçi, ayaklar, disk (Vişnu'nun silahı), oturma yeri, şimşek, gedik, soğuk, araba tekerleği, barışçıl, kambur ya da eğri, kapı, yastık, kanal, ayagın üstü, sürgü; (2) tek elle; gündüz, gitme, alın, beden, gibi, benzer, bu, ses, haberci, kumsal, kıyı, yumuşak yaprak.



23-25. (solda ve sol altta) Hindistan'da Kerala eyaletinde Cherutteruthy'deki Kalamandalam Kathakali Okulunda öğrenciler mudra'ları öğreniyor.

(sağ altta) Kathakali oyuncusu M.P.S. Nambodiri 1986'da Holstebro İSTA'da bir *mudra* gösteriyor.



BHAYATA



USHATA BHAYATA



MATSYA



KURMA



GARUDA



SHIVALINGA



BARAHA



PRADIPA



26. Odissi dansında çift eli mudra örnekleri.

Bir anlamdan ötekine, bir hareket ögesinden ötekine değişen gerilimlerin yarattığı bu kesin nabız atışı, bir oyuncunun ellerini tüm kültürel kodlamaların ötesinde yaşama geçirir

Pekin Operası'nda eller

Çin tiyatrosunda, Pekin Operası kişilerinin bölündüğü çeşitli roller arasında ayırım yapabilmek gereksiniminden doğan elliden fazla alışkılal el duruşu vardır. Bunlar özellikle de erkek kişiler ile kadın oyun kişilerini ayırtmanın yöntemiydiler, çünkü çok yakın zamana kadar kadın kişiler erkek aktörler tarafından canlandırılıyordu. Özel bir makyaj ve kostümden başka karakterin cinsiyet ve sosyal konumuna uygun el davranışlarını yeniden kurmak gerekiyordu. Örneğin kadınlar uclara doğru incelen ellerle harekette bulunurken genç oyun kişileri başparmağı saklı tutan çekimlik el hareketleri yapar. Yaşlı kişiler ile savaşçılar ise başparmağı, hareketin gücünü vurgulmasına dik tutar

Duruşların sayısından da belli olduğu gibi Çinli oyuncuların elleri günlük yaşamı incelemeye ve büyütme-



27-28. (en üstte) Pekin Operası'nda el kullanımı gelenekleri örnekleri: 1. Utanç (erkek rollerde); 2. Kendi (işaret parmağını göğüse yöneltilmek, erkek ve kadın rolleri); 3. Savunma anlatan bir jestin başlangıcı; 4. İsteksizlik (1. jسته benzer biçimde baş parmak saklı olarak avuç içini göstermek); 5. Emin olmamak (kadın rolleri); 6. Bir şeyi göstermenin 20 yolundan biri (kadın rolleri); 7. Birini söyleşi dışında tutmak üzere bir elin işaret parmağı kalkık olan öteki kola işaret eder; 8. Savunma jesti, eşliğinde pelerinini hızlı bir hareketle sağa savrulması; 9. Umutsuz bir durum (baş parmak aşağıya yönelik, hem kahraman hem de düşman erkek rollerinde). Ortada: iki Pekin Operası karakteri, bir soygırı ile genç; bir el hareketi gerçekte tüm bedenle yapılan bir eylemdir. (üstte) Büyük Pekin Operası oyuncusu ve hocası Mei Lanfang bir öğrencisine doğru parmak gerilimini gösteriyor.



egitimli alışıklar tarafından düzenlenir. Dahası, Çinli oyuncu, tek bir hareketle ya da çok sayıdaki beden duruşlarından biriyle anlatılamayan karmaşık duyguları oynamak için sırtını seyirciye döner ya da yüzünü, giysiyi yapay biçimde uzatan su kollarından birinin arkasına gizler. (Bkz. *Sahne ve kostüm*)

Son olarak unutulmamalı ki Hintli ya da Balili oyuncuların farklı olarak Çinli aktörler uzun uzadıya konuşup şarkı söyler. Eller böylelikle belli bir duruşu tanımlamak ya da sözcüklerin altını çizmek için kullanılır ama sözcüklerin yerini almaz.

Bali dansında eller

Ellerin hareket ilkelerini Balili dansçılar *keras* ile *manis* duruşlarıyla (Bkz. *Enerji*), parmakların, avuç içlerinin ve bileğin gücü ve yumuşaklığı ile anılır. Aktörün tüm bedenini etkileyen ilkeler arasındaki bu karşılık, –ilk anlamlarını yitirmiş de olsalar– ellere “salın hareketliliğini sağlar”

Ellerin geriliminde hiç durmayan değişimlerin, kolların duruşunda sürekli bir değişime yol açtığını izlemek ilginçtir. Kollar da sırasıyla gövdeyi ve gözdeki bakışların özellikle önemli olduğu başı etkiler. Balili bir dansçının gösterdiği bu hareketi sıralaması, oyuncunun beden tutumunun çok yönlü gerilimi yansımaların görünümleridir. Baş bir yöne doğru hareket ederken gövde bir başka yöne, eller ve kollar yine başka bir yöne doğru hareket ediyor.

Japon tiyatrosunda eller

29-30. Salento'daki İSTA'da (1987) I Made Bandem tarafından gösterilen Bali dansı pozisyonundan *keras* (güçlü) ve *manis* (yumuşak). Çizimlerde *keras* gerilimi işaret parmağında görülüyor.

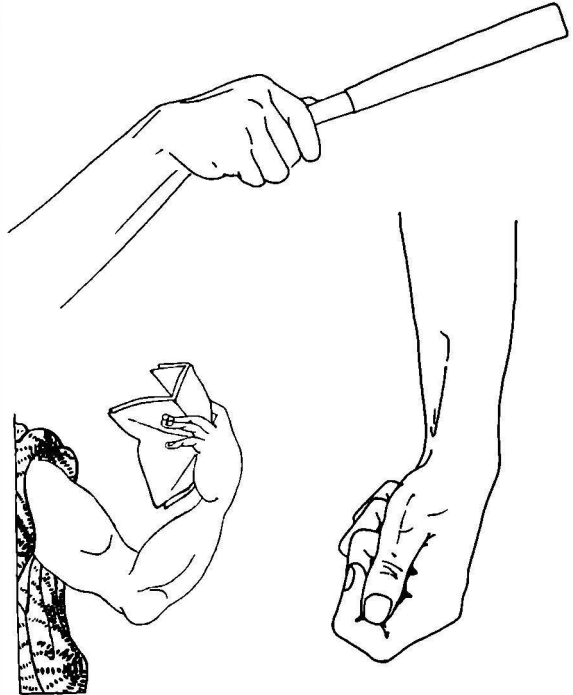


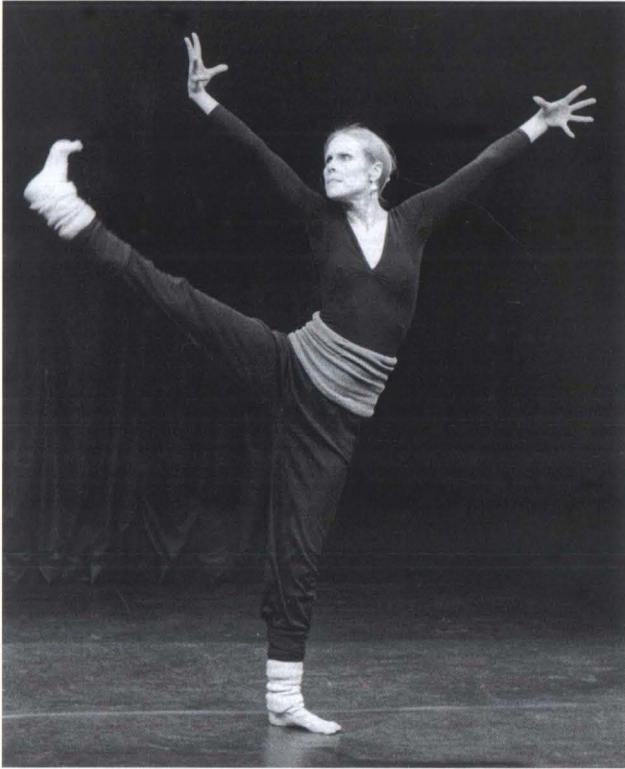
Kamae denilen temel beden duruşunda elin kıvrılmasından (Bkz. *Anlatım öncesi*) elin sahne gereçleri ve başka nesnelerle bağlantılı daha dinamik ve gerçekçi hareketlerde kullanımına dek, her tür Japon tiyatrosu oyuncularının gösterme eğiliminde oldukları şey, elin duruşunun örgenselliği ve temel doğasıdır. Her çeşitlemeyi yeniden üretirken yaşam içindeki elin her bir hareket ilkesi, ellerin duruşları, her ayrıntı fazlalığının ortadan kaldırıldığı bir tutumluluğun buyruğundadır. Japon oyuncuların el kodlamaları sözcükler ifade etmek yerine kesin anlam aktarır. (Bkz. *Vizyon*) Bu, sadece en gerekli olanı korumak amacıyla yönelik bir sürecin sonucudur ve gündelik teknikten gündelik dışı tekniğe geçişin en kusursuz örneği olarak görülebilir.

Klasik dansla eller

Klasik dansla, Japon ve Bali tiyatrosunda ol-

31-33. (solda) Kabuki oyuncusunun el duruşları: temel *kamae* duruşlarında bileği bükme yöntemi sayesinde (b) Japon oyuncuların hem canlı hem de gündelik dışı kılan tipik gerilimlerden birini gerçekleştirir. Oyuncular için bir 18. yüzyıl el kitabından alınmış bu resimde (a) basit bir kâğıt katlama hareketinin nasıl karmaşık bir el becerisi olduğunu fark ederiz. (sol altta) Japon ressam *Kyosai*'nin el ve ayak etüdleri. Temelde grafik bir doğası olan Japon resminde (örneğin Batı resminde olduğu gibi gölgeler bulunmaz) bu ellerde olduğu gibi yaşamdaki gerilimi anlatması gereken ayrıntı ve çizginin incelenmesine çok önem verilir. (sağ altta) *Katsuko Azumo*, mit aslanı *Shishi*'yi canlandırıyor.





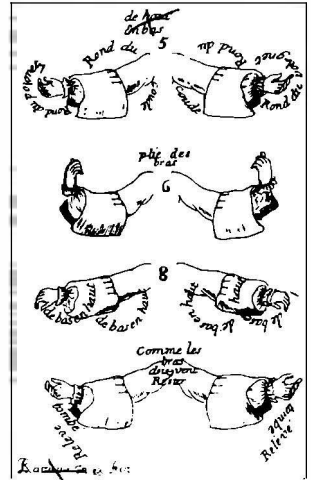
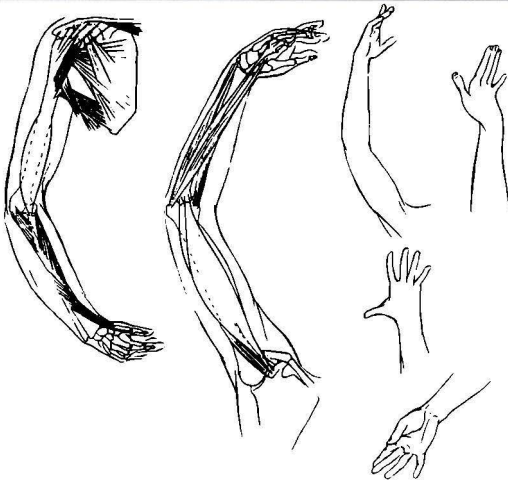
duğu gibi, elin duruşuna ilişkin kesin birtakım kodların bulunmasıyla birlikte dansçının elleri sadece saf hareket ilkesi sergiler, dolaysız söze dökülebilir bir anlam taşımaz. "Bu inceleme kol ile el mekanizmasının nasıl tam ve kesin çalıştığını göstermek amacıyla yapıldı. Kolun hareketi, beden ve elin ritmi eşliğinde uzanması, ince anlam ayrıntıları anlatır, hareketin anlamına işaret eder. Bu anlam ayrıntıları ile anlamlar üzerinde düşünce ve duyarlılıkla çalışılmalı, onların eklemli hareketlerin büyük özgürlüğü yüzünden abartıya dönüşmesinin önüne geçilmelidir. (Georgette Bordier)

Anatomie appliquée à la danse - Dansa uyarlanmış anatomi)

Çağdaş tiyatrodan bir örnek

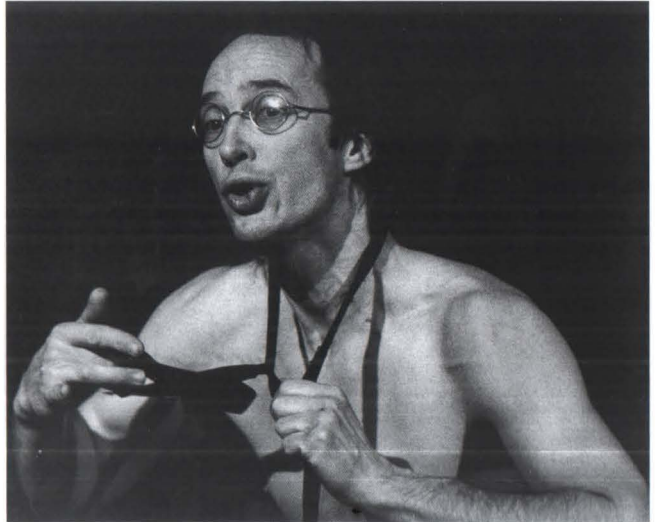
Doğulu oyuncularda eller süreci. "soğuk-

34-36. (sol altta) Klasik balede eller ve kollar. G. Bordier'in *Anatomie Appliquée à la danse*'tan (Dansa uyarlanmış anatomi) (Paris, 1980) alınmış çizelge. (altta) 18. yüzyıl klasik balesinde eller ve kolların kullanımı. Pierre Rameau tarafından *Le Maître à danser*'de (Dans Hocası) yer alan gravür (Paris, 1725).





luka gösterildiğinde bile seyirci için anlamı değeri taşır biçimde kodlanmışken ellerin aynı "yaşam" etkisi belli bazı Baudrillard oyuncular için yaşamdaki elin gerilimlerini yeniden yaratmak üzere değişerek, bireysel, çoğu kez de psikoteknik bir süreçten geçerek doğaçlama sayesinde elde edilir. Ama kişisel doğaçlamaya da dayansa, süreç, canlılığını yitirmeden "saptanmalıdır" (Resim 37-38-39-40)



37-38. (üstte) Norveçli oyuncu Else Marie La ukvik, Odin Tiyatrosu'nun *Come And the Day Will be Ours*'da (Gel, Gün Bizim Olsun) (1978). (sağda) *Wait for the Dawn*'dan (Şafağı Bekle) (1984) Kanadalı aktör Richard Fowler.



39-41. (sağ üstte) S. N. Sudibinin'ın yontusunda Stanislavski, Ibsen'in Bir Halk Düşmanı oyununda Doktor Stockmann rolünde, 1900. Bu karakterin kendine özgü jest ve fiziksel davranışları ancak bu gibi ender imgeler sayesinde görebiliyoruz (Resim 39-40). Stanislavski'nin en iyi oyunlarından birini ortaya koyan bu karakter için biyografisini kaleme alan David Magarshack şöyle yazar:

"Yönetmen olarak Stanislavski aktörlerine bir rolün derinliğine ulaşma yöntemi için betimlemekte oldukları karakterin ruhsal görüntüsüne en çok yaklaşan herhangi bir gerçek yaşamdan tanıdıkları kişinin özelliğinden yararlanmalarını öğretiyordu. Hatta onların rollerine örnek olacak kişiyi uydurma yüreklendirmeye kadar işi yapıyordu. Dr. Stockmann'ı yaratmada Stanislavski de besteci Rimsky-Korsakov'u örnek almıştı. Bu rolde sahne davranış ve jestlerinin kendiliğinden geldiğini gördü. Ama bu ancak görünüşte böyledir. Oyuncululuğunu çözümlerken anladı ki Dr. Stockmann'ın jestleri, yürüyüşü ve davranış kendine içgüdüsel bir biçimde gelmesiyle birlikte aslında bunlar yaşamda karşılaştığı insanlardan bilinçaltının

da biriktirdiği belli miktarda izlenim arasından farkına varmadan çekip çıkardığı, Dr. Stockmann'a en uygun özellikler olarak kendi imalatından kaynaklanıyordu. Böylece Dr. Stockmann'ın miyopluğu, aceleci yürüyüşü, bedeninin üst kısmını öne uzatarak yürümesi, özellikle de parmaklarını anlatımsal biçimde kullanışı -işaret ve orta parmak dışı açık, öteki iki parmak üstüne başparmak kapanarak içe kıvrılmış- bunların hepsi yaşamdan alınmış. (...) Öfkeli bir tartışmaya girdiğinde başparmağı dışı açılmış, işaret ve orta parmağı ile üçüncü ve küçük parmağı yan yana sıkı tutularak ve her iki parmak takımı bir makasın iki keskin ucu gibi ayrılmış olarak "havayı kesme"si, hep savını bu biçimde ortaya koyan Maxim Gorki'den alınmıştı" (David Magarshack, *Stanislavski*, Londra, 1950)

Meyerhold derdi ki: "Karakterler nasıl doğar? Önce bir kol belirir, sonra bir omuz, bir kulak ve sonra bir yürüyüş tarzı." (*Théâtre en Europe*, sayı 18, 1988). (sol üstte) Stanislavski'nin eli: Stanislavski, Ostrovski'nin *Akıllı Bir Adam Bile Yakalanı*'nda, Krutitsk rolünde, 1909.



42-43. İtalyan aktrıs Franca Rame kendi tek kişilik gösterimlerinden birinde (1984). Eller sözcüklerin altını çizer ve sesli eylemi büyütür. Sağ el, sol elin yumuşak hareketiyle karşıtık halinde, şiddetli hareket içinde bir ağız gibi açılır (solda): bu birbirini karşıtla hareketi bir başka imgede daha bulunur: Ağızdan kaçan sözcükler tüm bedenin hareketiyle vurgulanır, açık duran üstteki el alttaki elin titreme-yol açar (sağda).

ENERJİ

Enerji: Güç, kuvvet, iş yapma kapasitesi.

– Penguin English Dictionary, Penguin Books, Harmondsworth, England, 1984

Oyuncunun enerjisi kolay tanımlanabilir bir niteliktir, oyuncunun sinir ve kas gücüdür. Bu gücün salt varlık gösterişi, her canlı bedende doğal olarak var olduğuna göre özellikle ilginç değildir. İlginç olan, bu gücün çok özel bir bağlam içinde, yani tiyatrodan yığılmasıdır. Yaşamlarımızın her anında bilerek ya da bilmeyerek enerjimizi biçimlendiririz. Bu günlük enerji kullanımından başka, bir de hareket etmek, eylemde bulunmak ve varlık göstermek ve çevredeki dünyaya katılmak için değil ama etkili tiyatral biçimde hareket etmek, eylemde bulunmak ve varlık göstermek için fazladan kullandığımız enerji vardır. Bu yüzden oyuncunun enerjisini incelemek demek, oyuncuların kas ve sinir güçlerini gündelik dışı değişkenlere göre biçimlendirmede kullanabildikleri ilkeleri araştırmak demektir.

Bu ilkelerin çeşitli biçimlerde bir araya gelmeleri, Decroux'dan Kabuki'ye, No'dan klasik baleye, Delsarte'den Kathakali'ye çeşitli geleneklerin tekniklerinin temelidir. Ama aynı zamanda Buster Keaton'dan Dario Fo'ya, Toto'dan Marcel Marceau'ya, Ryszard Cieslak'tan Iben Nagel Rasmussen'e çeşitli bireysel tekniğin de temelidir.

– F. Taviani, *L'Energia dell'attore come premessa* [Bir temel olarak oyuncunun enerjisi]

Kung-fu

Her tiyatro geleneğinin, oyuncunun seyirci karşısında gereğince oyunculuk edip edemediğini kendine özgü söyleme yolu vardır. Gereğince oyunculuk etmenin pek çok adı vardır. Batı'da en sık sözü edilen, enerjidir. Canlılık ya da en basitinden oyuncunun varlık göstermesidir. Doğu'nun tiyatro geleneklerinde göreceğimiz gibi başka kavramlar kullanılır. Hindistan'da *prana* ya da *shakti* gibi, Japonya'da *koshi*, *ki-hai* ile *yugen* gibi, Bali'de *chikara*, *taksu* ile *hayu* gibi, Çin'de *kung-fu* gibi deyimler buluruz.

Çeşitli kodlanmış tiyatro biçimleri, elle tutulamaz, tanımlanamaz ve ölçülemez bir nitelik olan bu güç, bu canlılığı elde etmek için çok özel yöntemler kullanır. Bu

1-2. Mei Lanfang (1894-1961) Çin Operası kadın rollerinde uzmanlaşmıştı. Oğlu Mei Baoju da aynı türde bir oyuncudur. Burada Mei Baoju gösterimde ve gündelik yaşam durumlarında görülüyor. (üstte) Holstebro İSTA'da bir tan (dişi) rolünü gösterirken (1986) ve (solda) Holstebro dolaylarında kırdan dolaşırken





3-4. Ünlü Çinli kadın rolleri oyuncusu Mei Lanfang (1894-1961) (en üstte) yaşıyor ileri yıllarında bir Pekin Operası hareketi gösterirken ve (üstte) kariyerinin başlarında kadın savaşçı rolleri oynarkenki görünümüyle.

yöntemler, oyuncunun bedeninin içsel duruşları yok ederek normal dengeyi değiştirmek ve günlük hareket dinamiğinden vazgeçmek üzere tasarlanmıştır.

Bu uçucu kaçıci niteliğe ulaşmak için somut ve elle tutulur alıştırmalardan yararlanılıyor olması bir paradokstur. Bu paradoks *kung-fu* sözcüğü tam olarak anlatır. Bu, hem belirli bir alıştırmannı adidir, hem de oyuncunun varlığı dediğimiz soyut boyutu tanımlamak için kullanılan deyimdir.

Batı'da bir dövüş tekniği olarak bilinen *kung-fu*, Çince "karşı koyma yeteneği" anlamına gelir.

Bununla birlikte birkaç anlamı daha vardır. Ulusal savaş sanatının adıdır, ama aynı zamanda sadece sürekli çaba ile ustalık kazanılan her tür disiplin, yeti ya da yeteneğe ilişkin anlamı vardır. Tamamlanmış, bitirilmiş çalışma ve güç anlamına da gelebilir ama bir bilim adamının çalışması için de kullanılabilir. (Çinli düşünür Konfüçyüs'ün adı, *kung-fu-tsu*'nun Batılı bir uyarlamasıdır.) Böylece deyim tek bir anlamı olmayıp, anlamın kullanıldığı bağlama göre oluştuğu görülür. *Kung-fu* çoğunlukla tür belirleyen, alıştırmaya ilişkin kullanılan bir anlamaştır. Her sanat ya da bilim ustasının *kung-fu*'ya sahip olduğu söylenebilir.

Deyim, gerçekte alıştırmalar ya da eğitmeden, bu etkinliklerin sonuçlarına dek birbirini tamamlayan bir dizi kavrama uygulanmaktadır. Oyuncular için *kung-fu* sahibi olmak, formda olmak, belli bir eğitim disiplini uygulaması ve hâlâ uygulamakta olmak demektir. Ama aynı zamanda onları doğru titreşimde tutan ve sahnede varlık göstermelerini sağlayan ve çalışmalarının tüm teknik yönlerinde ustalık kazanmış olduklarını gösteren o belli niteliğe sahip oldukları anlamına gelir.

Enerji ve süreklilik

1935'ten son derece ender bir fotoğraf (Resim 6), bir Pekin Operası öğrencisini *ts'ai chi'ao* kullanımında ustalık kazanmayı ve ustasının yardımıyla *kung-fu* elde etmeyi öğrenirken gösteriyor. *Ts'ai chi'ao*, ayağı deforme ederek tüm beden ağırlığının ayak parmakları üstünde taşınmasını sağlayan özel ayakkabılardır. Bu ayakkabılar, geleneksel olarak ayakları doğumdan başlayarak çok sıkı sarılıp sarmalanan kadınlarca giyiliyordu. Daha sonra kadın rolleri oynayan *tan* aktörlerine de uyarlanmıştır.

Kuşkusuz tüm zamanların Pekin Operası oyuncularında içinde en büyüğü, Doğu'da ve Batı'da ünlenmiş olan Mei Lanfang (1894-1961), otobiyografisinde çiraklığı sırasında nasıl eğitilerek *kung-fu*'ya ulaştığını anlatıyor:

"Chingyi' (saygın kadın) rolünde tam doğru ölçüyü elde etmek için uzun bir süre yinelenme-

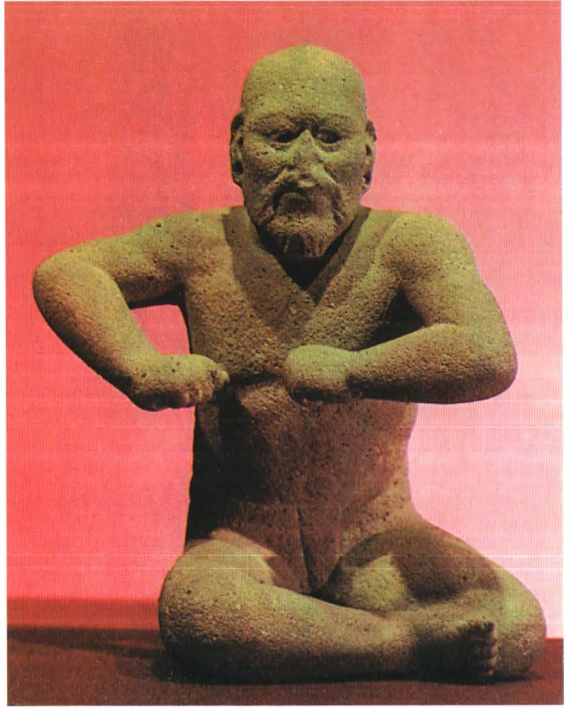
si gereken birtakım temel hareketler vardır. Bunlar, yürüme, kapı açma ve kapama, elin hareketi, parmakla işaret, giysinin kollarını savurma, şakaklardaki saç dokunma, ayakkabı giyme, ellerini göge kaldırıp yakarma, herhangi bir şeyden yakınmak için kollarını sallama, sahnede dolaşma ve bayılıp bir sandalyeye yığılmayı kapsar

Gençliğimde alıştırmalar sırasında uzun bir sırayı kullandığımı hatırlıyorum. Sıranın üstüne bir tuğla yerleştiriliyordu ve ben ayaklarıma yürüme değnekleri bağlanmış olarak o tuğlanın üzerinde bir tütsü çubuğu yanıp tükenene kadar ayakta durmaya çalışıyordum. İlk başladığımda bacaklarım titriyordu ve olay bir işkenceydi. Katlanamaz hale gelmem bir dakikayı bulmuyor, aşağı atlamak zorunda kalıyordum. Ama bir süre sonra sırt ve bacaklarımda doğru adaleler gelişti ve yavaş yavaş tuğlanın üzerinde oldukça dayanıklı hale geldim.

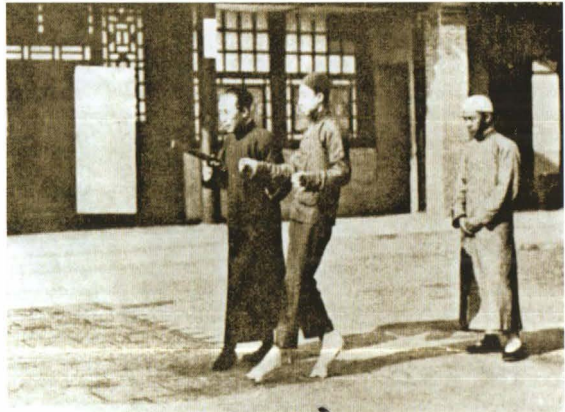
Kışın ayaklarımda kısa değneklerle buz üstünde dövüşmeyi ve yürümeyi çalışıyordum. Önceleri hemen kayıyordum, ama buz üstünde değneklerle yürümeye alıştıktan sonra aynı hareketleri sahne üzerinde değnekler olmaksızın yapmak bir çaba gerektirmez oldu. Yaptığınız her neyse, kolaylığa ulaşmadan önce zor bir aşamadan geçerseniz, acı ve sıkıntılara katlanmanın tatlı bir ödülü olduğunu görürsünüz.

Değneklerle çalışırken ayaklarımda nasırlar çıkmış ve çok acı çekmiştim. Öğretmenimin benim kadar genç bir oğlan çocuğunu bu kadar ağır sınavdan geçirmemesi gerektiğini düşünüp gücenirdim. Ama bugün altmış yaşlarımda hâlâ *Sarhoş Güzel* ile *Dağ Hisan* gibi operalarda kadın savaşçı rollerini oynayabiliyorsam bunu öğretmenlerimin bana sıkı bir temel eğitimi vermelerine borçluyum.

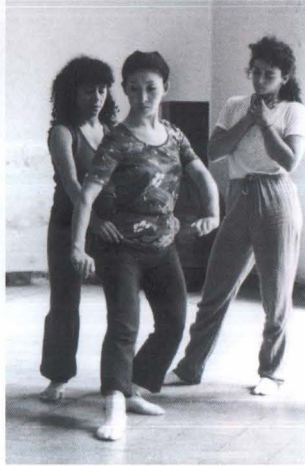
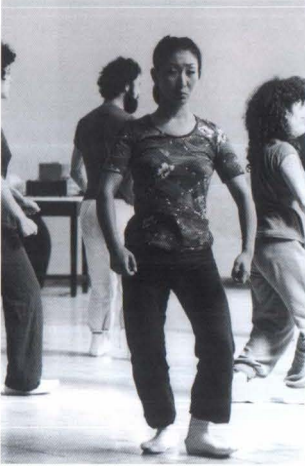
(Mei Lanfang, Özgeçmiş)



5. Güreşçi, Olmeca yontusu (Ulusal Antropoloji Müzesi, Mexico City). Duruşun hareket-sizliğine karşın figürde ezici bir gerilim ile adeta taştan fırlayacakmış gibi bir güç vardır. Ya da günümüz Meksika ozanı Octavio Paz'ın dediği gibi "Hareketsizlik iki sevgilinin kucaklaşmasıdır."



6. Pekin Operası Okulu'nda (1935) kadın rollerinde kullanılan ts'ai chi'ao denilen, deforme olmuş ayaklara uygun ayakkabılarla eğitim çalışması. Usta öğrencisine yardım ediyor ve yol gösteriyor. Ustanın kolunun altındaki sopa zaten kendi adına konuşuyor.



7-8. Buyo dansçısı Katsuka Azuma klasik Japon tiyatrosunda kullanılan ve zaman içinde enerji duruşundaki tipik bir yürüme biçimini gösteriyor (Volterra İSTA, 1981). Kolları sabit bir duruşta tutmanın, bacakları bükerek, çift kat destekli tabi denilen beyaz terliklerle ayakları kaldırdırmanın yolları, kimonosuz ikinci fotoğrafta daha da açıkça görülebiliyor.

9. (sağda) Genç Bali dansçısı Jas, parmak uçlarında hassas dengedeysen dansı bir zaman içinde enerji anında durduruyor.

Koshi, ki-hai, bayu

"Japonya'da değişik tiyatro geleneklerinden her birinin (No, Kyogen, Kabuki) kendine özgü deyimleri olmasına karşın, tüm geleneklerin oyuncunun sahne varlığını tanımlamak için kullandıkları tek bir sözcük vardır. Bu da *koshi*'dir. Japoncada *koshi*, bedenın çok belirli bir bölüme, kalçalara ilişkin kullanılır. Normal olarak yürürken kalçaları bacakların hareketini izler. Ama eğer kalçaların hareketini indirmek istersek, yani bedende sabit bir eksen yaratmak istersek, dizleri kırmamız ve gövdeyi tek bir birim halinde hareket ettirmemiz gerekir (Resim 7-8).

Kalçaları sabitleyip, bacakların hareketini izlemelerini önlemekle bedende iki farklı gerilim düzeyi yaratılmış olur. Aşağıdaki (hareket etmesi gereken bacaklar) ve yukarıdaki (kalçaları itme görevini üstlenen omurga ile gövde) gerilim.

Bedende bu iki karşı gerilim düzeyini kurmak, baş ile boyun, gövde, kalça ve bacakların kaslarını da kapsayan özel bir denge duruşunu geliştirmeyi gerektirir. Aktörün tüm adale gerilimi değişir. Çok daha fazla enerji kullanır ve gündelik teknigine uygun harcadığından daha büyük bir çaba harcar."

(Eugenio Barba, *Theatre Anthropology: First Hypothesis* [Tiyatro Antropolojisi: İlk Varsayım])

Özellikle No tiyatrosunda oyuncunun enerjisi için daha genel bir deyim buluruz. *Ki-hai*, ruhun (*ki*, nefes anlamına gelen *prana* ile *spiritus* gibi) bedenle derin

uyumu (*hai*) demektir. *Ki-hai*, *prana* ile *spiritus* anlamına gelen Sanskrit *prana* deyimine eşdeğerdir ve hem Hindistan'da hem de Bali'de kullanılmaktadır.

Bali'de, oyuncunun sahnese varlığını tanımlamak için kullanılan üç sözcük vardır: *cesta kara*, *taksu* ve *bayu*. *Cesta kara*, oyuncunun düzenli ve ağır bir eğitim sonucunda elde ettiği güçtür. Öte yandan *taksu*, oyuncuyu avucuna alan ve onun denetiminde olmayan bir tür bağımsız tanrısal esindir. Oyuncu "bu gece *taksu* vardı" diyebilir ya da "bu gece *taksu* yoktu" diyebilir. Ama *cesta kara*'nın var olup olmadığı tamamiyle kendisine bağlıdır.

Bununla birlikte normal olarak oyuncunun varlığını anlatan deyim *bayu* "rüzgâr" ile "nefes"tir (*spiritus*). *Pegunda bayu* sözü, oyuncunun enerjisinin doğru dağılımı için kullanılır. Japoncadaki *ki-hai* gibi Balililerin *bayu*'su bedeni yücelten ve yaşamsallık üreten güç arışının tam karşılığı bir tanımdır.

Animus – Anima

"Venilia ile Selacia iki Roma tanrıçasıydı. Biri, kıyılara vuran dalgaların tanrıçasıydı, öteki açık denize dönen dalgaların tanrıçasıydı. Eğer kıyıya gelen su ile yeniden denize dönen su aynı suysa, neden iki tanrıça oluyordu? Öz ile güç aynı olabilir, ama enerjinin yönü ile niteliği değişik ve karşı olabilir. Dalganın enerjisi ya da iki tanrıçanın dansı, oyuncunun anlam öncesine denk düşen alıpyıda çift kenarlı enerjilerinin, şiddetli *animus* enerjisi ile yumu-

şak *anima* enerjisi profillerinin karışımında izlenebilir

Salt tinsel varlık olarak düşünülmeden, platonik ve Katolik olmadan önce ruh, ilk bir esinti olarak, insan ve hayvanların hareket ve yaşamına can veren sürekli bir akış olarak düşünülürdü. Yalnızca Antik Greklerde değil pek çok kültürde beden, vurmali bir çalgıya benzetilirdi, hâlâ da benzetilir: bu çalgının ruhu vurgu, titreşim, ritmdir.

Bu rüzgâr –titreşim ve ritm– iç gerilimindeki hafif bir başkalaşmayla görünüm değiştirebilir Dante'yi yorumlarken ve binyıl eşiğindeki kültürel tutumları özetlerken Bocaccio, *anima* yani canlı ve içsel esinti, bir şeye doğru çekilip onu arzularsa *animus* olur, demişti. (Latince *animus* hava, soluk demektir.)

Yumuşak enerji *anima* ile şiddetli enerji *animus*, erkek ile dişi ayrımlarıyla da Jung'vari arketipler ve yansımalar-

10-11. Her erkeğin içinde bir kadın vardır, her kadının içinde de bir erkek. Bu bilinen (ya da evrensel) gerçek, oyuncunun bireysel enerjisinin, çift keskin kenarlı doğasının ya da *animus* ile *anima* enerjilerinin varlığının ayırdına varmasına yardım etmez. Dişi ve erkek enerjilerden söz etmek ya da bunları *anima* ile *animus* enerjisine eşit olarak düşünmek bir yanlışlıktır. Bir oyuncunun bu enerjilerden tek biriyle güldüğünü düşünmek de aynı derecede yanlışlıktır. Bunların her ikisi hep vardır. Deneyimli bir oyuncu kâh birini kâh ötekini öne çıkararak kullanımlarını dengeye tutmayı bilir. Enerji akımının bu gelgitinin kullanılışı, evrensel ün kazanmış kimi oyuncuları düşündüğümüzde daha iyi anlaşılır, burada Silah Omuzda'da gördüğümüz Charlie Chaplin (1889-1980) ya da Luchino Visconti'nin *Bellisima*'sından (1951) bir karede gördüğümüz Anna Magnani gibi. Chaplin'in enerjisi niteliği yumuşak, tipik *anima* türündendir ama hiç kimse onun kadınsı olduğunu söyleyemez. Anna Magnani gibi bir oyuncu ise belirgin *animus* enerjisi niteliği sergiler, ama yine onun da erkeksi olduğunu kimse ileri süremez.

Animus ile *anima* enerjileri arasındaki gelgit, Hintli, Batılı ya da Japon aktör ve dansçılarındaki, özellikle içinde pek çok karakter bulunan öyküleri oynadıklarında açıkça belirgin olur. Bu gelgit, cinsiyet ayrımı gözetmeyen bir eğitim almış Batılı dansçı, oyuncu ve pantomimcilere benzer biçimde belirgindir. Enerjilerinin birbirini tamamlayıcı kutuplarını biçimlendirme yetenekleri, pek çok oyuncunun toplumsal kadın-erkek davranış kalıplarının karşını ortaya koyma yoluyla şaşırtıcı ve büyüleyici olmalarını sağlamıştır. Sinemada örneğin Greta Garbo, Katherine Hepburn, Bette Davis gibi kadın oyuncuların, *animus* yanlarını ya da Marlon Brando, James Dean, Montgomery Clift ya da Robert de Niro gibi erkek oyuncuların *anima* yansımalarını düşünmemiz yeterlidir.





la ilgisi olmayan deyimlerdir. Çok rahat algılanabilir bir kutupsal karşıtlık tanımlamaktadır. Birbirini tanımlayan ve sözcüklerle tanımlanması güç, bu yüzden de çözümlenmesi, geliştirilmesi, aktarılması güç enerji nitelikleri söz konusudur.

Oyuncular, kendilerine gelenekle aktarılan teknikler yoluyla ya da bir karakter yaratma yoluyla gündelik dışı davranış biçimine ulaşır. Kendi varlıklarını genişletir, bunun sonucunda izleyicinin de algılarını genişletirler. Tiyatro ya da dansın yapıntısı içinde "yaşamdaki beden" olurlar.

Ya da bunu olmaya özenirler. Bu amaca ulaşmak için aynı hareketleri defalarca yinlemişler, katı bir eğitimden geçmişlerdir. Bu amaca ulaşmak için bir takım zihinsel süreçler kullanırlar, "tulsımlı eger"ler, kişisel alt metinler yaratırlar. Bu amaca ulaşmak için bedenlerinin fiziksel gerilim ve dirençlerden oluşan, gerçek dışı ama etkili bir ağız odasında bulunduğunu varsayarlar. Gündelik dışı bir beden ve zihin tekniği kullanırlar.

Görünürde kendilerini ilade ediyor, beden ve sesleri üzerinde çalışıyor gibidirler. Ama gerçekte gözle görülmeyen bir şey üzerinde çalışıyorlardı, enerji üzerinde.

12-13. (üstte) Bali'de enerjiyi tanımlamak için bayu (rüzgâr) sözcüğü kullanılır, Japonya'da bu deyim *ki-hai*'dir (ruh, soluk). Tiyatro antropolojisinde *animus* (Latince "hava", "soluk") deyimini kullanılır. Ama oyuncunun eylemlerini canlandırmada kullanılan bu rüzgârı hangi araç yükseltir? Yumuşak ve sert gerilimler arasında net bir ayırım yapmak üzerine kurulu belli kesin duruşlarda ustalık edinmenin bununla bir ilgisi vardır. Burada Balili dansçı Desak Made Suarti Laksmi'de bunu gözleyebiliriz (1986'da Holstebro ISTA'da bir gösteri sırasında). Bali dansının tüm biçimleri keras ile manis arasında bir dizi karşıtlık üzerine ve onlara göre kurulmuştur.

(altta) Bali dansçısı I Made Bandem, Ramayana'daki maymun kral Hanuman rolünde. Endonezya'da Wayang Wang öykülerinde Hanuman'a "Rüzgârın Oğlu", Bayu-atmaja adı verilir. Sadece Rüzgâr Tanrısı'nın oğlu olmakla kalmaz, kendisi de müthiş bir sürate ve insanüstü güçlere sahiptir. Bali sanatında ve dininde öзде bir biriyle bağlantılı olduğu düşünülen üç öge vardır. Bunlar bayu, sabda ve idep, "eylem", "söz" ve "düşünce"dir. Bir Brahmin rahibi dua ederken aynı anda zihninde dua vardır, dudaklarında sözcükler, elinde de eylemler vardır (Bkz. Eller, mudra'lar). Aynı üç öge oyun sırasında da amaçları, jestleri ve hareketleri sözlü diyalogla kaynaştırmaya hizmet ederek varlık gösterir.



14-15. 14-15. (solda) Burada samurai rolündeki Kaniji Hanayagi (1986) ISTA Holstebro'da gösteri durumunda. (sağda) 1986 ISTA Holstebro'da oyuncu K.N. Vijayakumar kathakali tiyatrosunda bir kadın rolünü oynarken.

Enerji kavramı (*energeia* = "güç", "işlerlik" *en-ergon*'dan yani "iş yapar"dan geliyor), hem apaçık hem de güç bir kavramdır. Onu daha çok dış itkilerle, kas ve sınırsız etkinlik fazlasıyla ilintilendiririz. Ama enerji aynı zamanda yakınlık içeren, hareketsiz ve sessizlik ortamında nabız atışları duyulan, uzamda dağılmaksızın zaman içinde akan çekimlik bir güçtür.

Enerji çoğu kez baskıcı ve şiddet içeren davranış örneklerine indirgenir. Ama aslında oyuncunun belirleyebildiği, uyandırıp biçimlendirebildiği kişisel bir ısı yoğunluğudur. Her şeyden önce araştırılıp keşfedilmesi gerekir.

Oyuncunun gündelikteki tekniği olan sahnesele varlığı, temel duruşlar ile dengenin değiştirilmesinden, beden hareketliliğini genişleten karşıt gerilimlerin oyunundan kaynaklanır. Beden, sahnesele yapını için yeni baştan kurulur. Bu "sanatsal beden" –ve elbette "doğal olmayan beden"–, ne erkek ne dişidir. Anlatım öncesi düzeyde cinsiyetin pek önemi yoktur. Tipik erkek enerjisi ile tipik diş enerjisi yoktur. Yalnızca belli bir bireye özgü olan enerji vardır.

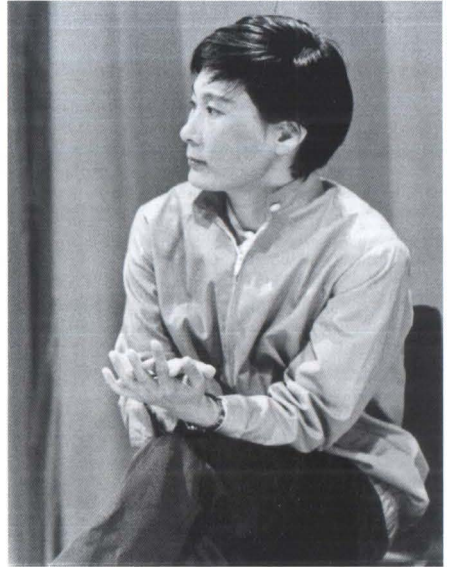
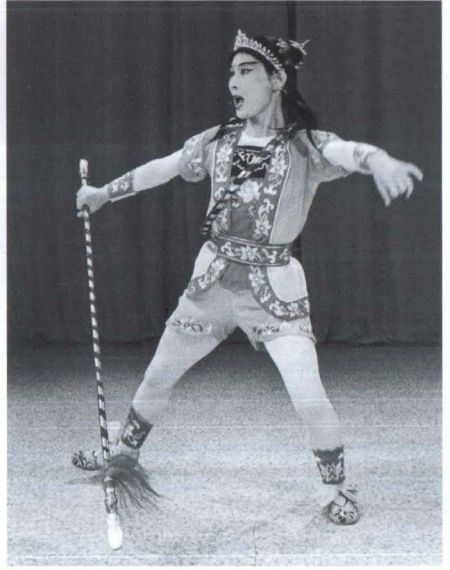
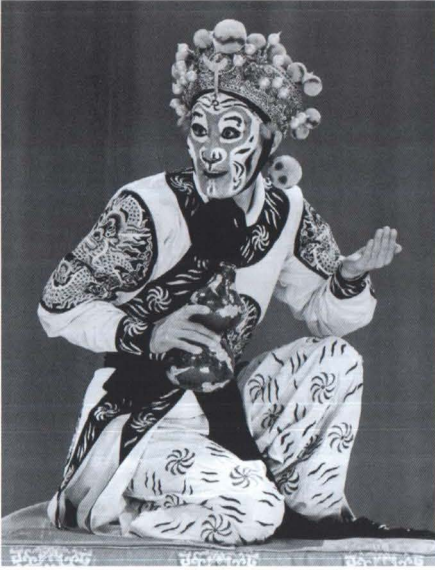
Oyuncunun görevi, kendi enerjisinin özgün eğilimlerini keşfetmek ve gizliliğini, biricikliğini korumaktır.

Her ikisi de cinsiyet ayırımıyla bağlantılı olan iki açık ve net görüşten birine uygun biçimde oynamayı öğrenmek, zararsız bir çıkış noktasıdır. Ama yine de beraberinde getirdiği bir sonuç vardır. Gündelik gerçekliğe ait birtakım kural ve alışkanlıklar, hiçbir gerçekçilik olmaksızın tiyatronun gündelikliği alanına taşınır.

Sonuç düzeyi olan gösterimde, oyuncunun sahnesele varlığı belli bir sahne figüründe, bir karakterde biçimlenir. Burada erkek ya da diş kişilik gerekli ve kaçınılmazdır. Bununla birlikte bu erkek ya da diş kişileşmenin, ait olmadığı bir düzeyde yani anlatım öncesi düzeyinde de baskın olması, hem gereksiz hem de zararlıdır.

Çıkrıklık sırasında bireysel farklılaşma, cinsiyet farklılaşmasının yadsınmasından geçer. Birbirini tamamlama alanı genişler. Bu Batı'da, eğitim sırasında (modern dans ve pantomimde) –anlatım öncesi aşamasında– görülür. Dişi olan ile erkek olan kaale alınmaz. Doğu'da oyuncu hem kadın hem erkek rolleri üstlenir. Enerji'nin iki keskin kenarlı doğası belirginleşir. Her iki enerji kutbu *animus* ile *anima* arasındaki denge korunur.

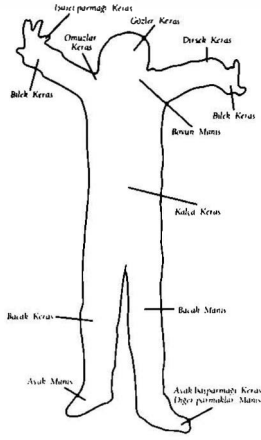
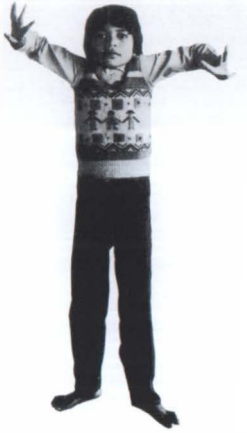
Bali'liler bu bağlamda *manis* ile *keras* arasındaki sürekli gelgit ilişkisinden söz eder. Hintliler *lasva* ile *tandava*'dan söz eder. Bu deyimler kadınlar ve erkeklerle ya da erkek ve



16-19. Pekin Operası kadın oyuncusu Pei Yan Ling, kendi olduğu gibi (sağ altta) ve üç rolde: Maymun Kral (sol üstte), tanrısal ruh (sağ üstte), bir savaşçı (sol altta). Bunlar Pei Yan Ling tarafından olağanüstü canlı kılınmış olan erkek kişiler, üçü de farklı ama açıkça animus enerjisi örnekleri. Pei Yan Ling, günümüzde Çin'de erkek rollerinin en ünlü oyuncusudur (gösteriler Holstebro ISTA'dandır, 1986).



20. Kabuki oyuncusu Kaniichi Hanayagi genç bir geysa ile bir samurai rollerinde (Bkz. Resim15). Kabuki 16. yüzyılın sonlarına doğru ilk başladığı zamanlarda sadece kadın oyuncularca oynanırdı ama bu gösteriler fazla müstehcen olmaya başlayınca kamu ahlâkını korumak amacıyla Şogun'un yönetimi bunları yasaklayıp tüm kadın rollerinin erkekler tarafından oynanacağını açıkladı. Bu erkek oyunculara onnagata denildi. Bu kural sonucunda ve sayesinde onnagata, kadın rollerinin yorumu için bir dizi inceliş ve güç teknik geliştirdi ve öyle bir kusursuzluk derecesine ulaştı ki günümüzde bile Kabuki'nin büyüü onların becerilerine dayanır. Kadın rollerinin erkek oyuncularca oynanması bugün artık eski ve kurumlaşmış bir gelenektir. Aynı zamanda Pekin Operası, Kathakali gibi başka geleneksel Asya tiyatrolarına özgü olan bu gelenek, bir rolün yorumunun oyuncunun cinsiyetine değil, enerjisini nasıl kullandığına bağlı olduğunu gösterir.



dişi niteliklerle değil, enerjinin yönleri olarak yumuşaklık ve sertlik le bağlantılıdır. Savaşçı tanrı Rama örneğin, çoğu kez "yumuşak" lasya yöntemiyle betimlenir.

Anima ile **animus** bir terazinin iki kefesine benzer, bir *concordia discors* gibidir, karşıtıkların etkileşimi, mıknauş bir alanın kutupları ya da beden ile gölgesi arasındaki gerilim gibi. Bunları cinsel olarak belirginleştirmek keyfi bir iş olur."

(Eugenio Barba, *Animus – Anima*)

Keras ve manis

"Bali'de enerji, *hayu* (rüzgâr) deyi mi kullanarak tanımlanır, Japonya'da *ki-hai* (ruh, soluk) denir, tiyatro antropolojisinde **animus** ile **anima** deyimlerini (Latince de hava, soluk anlamında) kullanıyoruz. Oyuncunun eylemlerine can veren bir rüzgâr esintisidir. Ama bu rüzgârın esmesini nasıl sağlıyor? Yumuşak ve sert gerilimler arasında doğru vurgulanmış ayırım üzerine kurulu kesin beden duruşlarında ustalık kazanarak. Bu duruşları Bali dansında gözleyebiliyoruz. Bali dansının tüm biçimleri gerçekte **keras** ile **manis** arasındaki bir dizi karşıtlık üzerine kuruludur.

Keras, güçlü, sert, şiddetli demektir. **Manis**, narin, yumuşak, tatlı. **Keras** ile **manis** çeşitli hareketlere uyarlanabilir, bir dans ta beden in çeşitli bölgelerinin duruşlarına, aynı gösterim içindeki ardarda hareketlere. Bu ilişki, Batılı gözle aşırı ölçüde biçimleşmiş görünebilen temel Bali dansı duruşunda açıkça gözlenir. Her durumda beden in bazı bölgelerinin **keras** duruşu ile beden in bazı bölgelerinin **manis** duruşu arasında sürekli olarak gidip gelişin sonucudur."

(Eugenio Barba, *Tiyatro Antropolojisi*)



21-22. Bali dans duruşlarında **keras** ve **manis** (sert ve yumuşak) ilkeler, gösteren dansçı ve hocası I Made Pasek Tempo'nun küçük kızı Jas.

23-24. İlk Commedia dell'Arte Arlekinolarından İtalyan aktör Tristano Martinelli ile Molière'in hocası olan ünlü İtalyan aktör Tiberio Fiorilli'nin oynadığı Skaramuş karakteri. Her ikisi de (boyunun omuzları arasına gömüldüğü, bkz. önceki resimler) temel Bali duruşu ile aralarında şaşırtıcı bir benzerlik ortaya koyuyor. Bu duruşa girmek sadece omuzlarda değil tüm bedende bir dizi gerilim yaratıyor.

Bali dans ustası I Made Pasek Tempo'nun en küçük kızı Jas'in aldığı tipik adım duruşunu inceleyecek olursak *heras* ile *manis*'in yer değiştiririni görebiliriz. Diyaframın esnemiş hali de bir *heras* duruşudur ve tüm Asya'da çoğu kez kostüm tarafından vurgulandığı görülür. Hindistan ve Çin'de bir çeşit kuşak ya da sıkı kemer, giysinin altunda diyaframı sıkılmış durumda tutmak üzere kullanılır. Japonya'da kimonuyu göğüs ile kalçaları arasında tutturun geleneksel obi bağı, tiyatro kostümünün bir parçası olarak kullanıldığında, gündelik yaşamdan farklı olarak çok daha sıkı biçimde bağlanır.

Lasya ve tandava

Hint geleneğinde de karakter ile oyuncunun cinsiyeti arasındaki ilişki üzerinden çalışmaktansa enerji konusunda enerji kutupları üzerinden çalışılır. Hint dans biçimleri iki büyük kategoriye ayrılır: Dansçının kadın ya da erkek olmasına dikkate almaksızın bu biçimlerin nasıl hareketlerle uygulandığına göre *lasya* (yumuşak) ile *tandava* (sert).

Danstaki bu iki yön ayrımı çok eskidir ve dansın tanrısı olan tanrı Shiva'nın Ardhanarishvara, yani "yan kadın olan tanrı" olarak görünmesiyle ilgili bir söyleyle bağlantılıdır. Ardhanarishvara imgesi, tipik olarak yarı erkek, yani Shiva'nın kendisi ve yarı kadın, Shiva'nın karısı Parvati olan bir figürdür (Resim 33, s. 36). Bu imge, evrendeki erkek ve dişi öğelerin birbirini bütünleyen eyleminin bir anlamı olarak görülür. Shiva Ardhanarishvara'nın ilk yarattığı dans, kaba ve vahşiydi (*landava*), oysa Parvati yarısının yarattığı ve onun hareketlerine öykünen dans, narin ve yumuşaktı (*lasya*).

Hint dansı, Shiva'nın bütünlüğünün bu iki yanını kullanır. Sadece biçim olarak değil, her ögesinde (hareket, ritim, kostüm, müzik) güçlü, şiddetli coşkulu olan *tandava* olarak tanımlanır; hafif, hassas ve narin olan ise *lasya* olarak. Bu nedenle karakterlerin yorumu, oyuncuların cinsel kimliği üzerine kurulmaz, onun yerine enerjinin güçlü ya da narin yonde biçimlendirilişine dayanır.

Örneğin çok yakın zamanlara kadar Orissa eyaletinde köy tapınaklarında varlığını sürdürmüş bir gelenek vardır. Ergenlik öncesi erkek çocuklar kadın gibi giydirilip süslenerek bütünüyle dişi bir dansı yorumlamak üzere eğitilir. Bunlara *gotipua* denilir ve profesyonel oyuncular olarak sadece tapınakta değil, daha geniş bir seyirci önünde de oynarlar. Dinsele şenlikler sırasında yerel soyullar bunların tapınak dışında oynamaya çağınırlar. Böyle durumlarda *Krishna-tıla*'dan kimi olayları ya da başka mitolojik öykülerini şenlik kutlamalarının kapsamı içinde sunarlar.

Santai, oyuncunun üç bedeni

No, her zaman, aynı anda kadın rollerini de yorumlayan erkeklerle özgü bir oyun türüdür. Bazen kadın genç olur ve incelik, tatlılıkla sunulur, başka zaman ise yaşlıdır,

eylemleri daha olgun olmakla birlikte yine akıcı ve yumuşaktır. Başka durumlarda kadın sahnedan çıkar ve hortlak olarak geri döner, bir etki altındaymışçasına, cin çarpmış, şeytan girmiş gibi davranır. Daha çok bir savaşçıya yaraşır enerji kullanır. Aynı oyuncu nasıl olup da bu kadar büyük değişimi canlandırabilir?

Bu soruya No'yu ilk başlatan Zeami, *Shikadosho* başlıklı kuramsal yapıtında yanıt veriyor: "Eğitiminin başlangıcındaki bir oyuncu İki Sanat'ı (*nikyoku*) ve Üç Tip'i (*santai*, tam olarak üç beden, demek) görmezden gelmemeli. İki Sanat, derken dans ile şandan söz ediyorum. Üç Tip ise rol yorumunun temeli olan insan biçimleriyle ilgilidir: bunlar yaşlı kişi (*rotai*), kadın (*nyotai*), savaşçı (*guntai*)'dır."

Zeami'nin sözünü ettiği üç temel tip, aslında *rol* tipleri değil –genellikle böyle çevrilir– *ta'i*dir, yani cinsiyetle hiç ilgisi olmayan özel bir enerji niteliğinin yönettiği *bedenler* dir. Üç Tip, aslında aynı bedeni, farklı tipte enerji sayesinde farklı yaşamlar vererek farklı kullanıma biçimleridir. *Tai* deyiminin bir başka anlamı da "görünüm"dür.

Bunun nasıl olabildiğini anlamak için "uç" bedenlere –kadın ile savaşçı– bakmaktansa, *Nikyoku* *Santai* Ezu (Resimlerle İki Sanat ve Üç Tip) başlıklı çalışmada anlatıldığı gibi yaşlı kişinin bedenine bakmalıdır. Burada Zeami üç *ta'i*yi nasıl canlandırmak gerektiğine ilişkin somut yöntem belirtir ve bunu çizimlerle görselleştirir:

1. Yaşlı kişi tipi: durgun ruh, uzak bakış

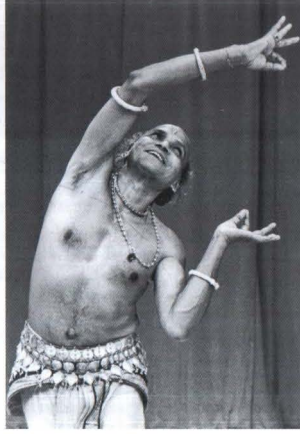
2. Kadın tipi: özü ruhtur, güç dışarıda kalır

3. Savaşçı tipi: özü güçtür; ruh, ayrıntılarda bulunur, 'gücün içinde incelik'.

Zeami bundan sonra üç *ta'i*yi kostümsüz olarak çizir ve öz'ü, yani omurganın duruşunu bulmamızı olanaklı kılar. Bu arada yaşlı kişi çiziminde Zeami'nin, karakterin yukarı doğru bakış yönünü göstermeye özenmesi, dikkate değer. Bu, kişinin çok güçsüz olduğu için bir bastonun destek almak üzere eğilmiş duruşuna karışık oluşudur. Böylelikle boyun ve omurganın üst bölümünde bir gerilim yaratılmış olur.

Bu çizim üç *beden*'in gizini ortaya koyar. Yaşlı bir kişinin bedeni aracılığıyla oyuncu, bilinçli bir biçimde kendinde canlı olarak bulunan enerjinin iki türünü –*animus/anima*– yönlendirir. Böylece gerçek *hana*'nın çıkış açmasına yol açar. *Hana*, büyük oyuncuya özgü çekiştir:

"Yaşlı bir adam rolünü oynamak, sanatımızın doruğunu betimler. Bu roller çok önemlidir. Çünkü izleyiciler oyuncunun gerçek becerisini anlamada tartabilir. (...) Sahne üzeri davranış bakımından çoğu aktör, yaşlı görünmek için belini ve kalçalarını büküp bedenini ufaltır ve böylelikle çiçeğini yitirir, solgun, ilginç olmayan bir oyun sergiler. Bu gibi oyuncuların yapıtında çekici olan çok az şey vardır. Aktörün sakat ve aksayan bir tarzda oynamak kaçınılmaz, kendini incelik ve vakar ile taşımaya çok önemlidir. En önemlisi, yaşlı bir adam için seçilen dans duruşudur. Karşımızdaki ödevi hiç yılmaksızın çalışmalıyız; yaşlı bir adamı Çiçeğimizde sahip olarak canlandır-



mak. Sonuç, hâlâ çiçek açan yaşlı bir ağaç gibi görünmelidir."

(Zeami, *Fushikaden*)

Tame

"No ve Kabuki'de *Koshi* kavramından başka, bütünüleyici biçimde yeni bir enerji niteliğinin yaratılmasını tanımlayan farklı bir kavram vardır. Fizikte enerji düşürülmemeli ve yitirilmemelidir. Tiyatroda ve dansda da durum buna benzer. Oyuncular, sürekli olarak ürettikleri ve yeniledikleri enerjiyi korumalıdır. Bunu, bir engel, 'bir baraj' kurarak yaparlar. İşte *tame* budur.

Hem No hem de Kabuki *tamercu* deyimini kullanır. Bu 'biriktirmek' anlamına gelen bir Çin resim alfabesi işaretiyle betimlenebilir, ya da bir bambu değneği gibi hem esnek hem de dirençli olan bir şeyi 'bükme' anlamına gelen bir Japon ideogramıyla betimlenebilir. *Tamercu*, geri tutma, koruma eylemini anlatır. *Tamercu*'dan *tame* türemiştir. Bu, enerjiyi içeride tutma, uzamda kısıtlı bir eyleme çok daha büyük bir eylemin gerektirdiği enerjiyi emme yeteneğidir. Bu yetenek, bir aktörün genel yeteneğini tanımlamanın bir yoludur. Bir aktörün yeterli sahne varlığı, gerekli

25-31. Odissi dansının en önde gelen mimarı olarak kabul edilen oyuncu, dansçı, koreograf, guru Kelucharan Mahapatra. Çıraklığına çok genç yaşta gopitva geleneğinde kadın rolleri öğrenerek başlamıştı (Bkz. izleyen resimler). Bugün yalnızca Odissi dansının kadın rollerinin büyük bir oyuncusu olarak değil aynı zamanda öğrencisi Sanjukta Panigrahi ile birlikte Odissi biçimini yenileyip günümüzde dünyaca tanınan klasik bir Hint dans biçimi haline getiren usta olarak bilinir.

On bir yaşında bir gopitva öğrencisi olan Gautam, kadın makyajı ve giysileriyle guru Kalircharan Mahapatra'nın önderliğinde çeşitli eğitim alıştırılmaları uyguluyor (Holstebro ISTA'dan gösteri sırasında, 1986).





32. Buyo dansçısı Katsuko Azuma Bonn ISTA'da (1980) bir gösteri sırasında bir *tame* (geri tutulmuş enerji duruşu) gösteriyor.

güç sahibi olup olmadığını belirtmek için usta ona *tame*'si olup olmadığını söyler."

(Eugenio Barba, *Tiyatro Antropolojisi*)

Katsuko Azuma (Resim 32), bedeni kimono altında saklıyken bile bize kendisini ileri iten güçle, geri tutan gücün yaratıcı karşılığı gösteriyor. Bu karşılıklı boyunda ve ellerde görülüyor, ama enerjinin saklı yapısı, omurganın kavisinde bulunuyor, gergin bir yay gibi sıkılmış olan

kol ve bacaklarında bulunuyor. Hiçbir zaman olmayacak olan öne düşüş durumunda oyuncu, görsel eylemi beklemeye alıyor ama içinde dolaşan enerjiyi göstermeyi sürdürüyor. *Koshi* ile *tame*, işte oyuncunun bu hareketsizliği eyleme dönüştürme ve genişletilmiş bir beden elde etme (Bkz. *Anlatım öncesi*) yeteneğidir. Bunu hareketlerinin büyütmeleriyle değil, bedeninin içindeki gerilimle yapar.

Uzam içinde enerji, zaman içinde enerji

"Bütün bedenim güdümlü, hazırım, çok kesin bir biçimde eyleme geçmeye, önümde masada duran şeyi kavramaya hazırım. Duruş adalelerim kasılmış, bedenim, gözle görülmese de gerçek eylem içindeyken gereken enerjilerin aynısını harekete geçiren hafif bir yer değiştirme durumunda. Bir eylem uyguluyorum, uzam içinde değil, zaman içinde –yani duruş kaslarını kullanıyorum ama kollarımı hareket ettiren, parmaklarımın şeyi tutmasını sağlayacak yönlendirici kaslarımı değil.

No'da şöyle bir kural vardır: herhangi bir eylemin onda üçü uzam içinde, onda yedisi ise zaman içinde olmalıdır. Çoğunlukla, bu şeyi tutmak istersem, o eylemi gerçekleştirmek için tam gereken enerjiyi kullanırım. Ama No'da enerjinin yedi kat fazlası kullanılır, eylemi uzam içinde gerçekleştirmek üzere değil, onu aktörün içinde tutmak ve korumak üzere (zaman içinde enerji). Bu demektir ki No oyuncusu, herhangi bir eylem için salt uzam içindeki eylemin gerektirdiğinin iki kat fazlasını kullanır. Oyuncu bir yandan uzam içinde bir miktar enerji yansıırken öbür yandan kendi içinde onun iki katını korur, böylelikle uzam içindeki eyleme bir direnç yaratır." (Eugenio Barba, *Tiyatro Antropolojisi: İlk Varsayım*)

Zaman içindeki enerji böylece üzerinden geçilen ve olabildiğince gerilim yüklü bir hareketsizlik sayesinde ortaya çıkar. Bu, mutlaka aşırı canlılık ya da beden değişikliğinin sonucu

olmayan özel bir enerji niteliğidir. Doğu geleneklerinde usta, hareketsizliği içinde canlı olan biridir. Özellikle, dövüş sanatlarında hareketsizlik, eyleme hazır olmanın belirtisidir. *Tai chi*'de etkin biçimde meditasyon yapmak, dinlenirken meditasyon yapmaktan yüz kez, bin kez, milyon kez daha iyidir, denilir. Batı tiyatrosunda bu durum çok enderdir, sadece büyük oyuncular bu tür bir enerjiyi kullanmayı başarır.

Pekin Operası oyuncularını ansızın belli duruşlarda durakaltıp, bir eylemi gerilimin doruk noktasında yarıda keser ve bu gerilimi duran, edilgin olmayan, dinamik olan



33-34. (üstte) Odissi dansçısı Sanjukta Panigrahi: hareket halinde durgunluk.

35-36. (altta) Dansçı Katsuko Azuma Buto dansında bir erkek rolünde (solda) ve bir kadın rolünde (sağda). Uzun içinde enerji ile zaman içinde enerji, erkek ya da dışı kategorilere bağlı değildir.

bir hareketsizlik halinde korurlar. Çinli bir aktörün basit İngilizcesiyle anlattığı gibi "movement (hareket) stop, inside (içinde) no stop." Bu duruşlarda karşılıkların dansına *shan-toeng* ya da *lian-shan* (yani eylemi durdurmak) denir, *bedenin içinde* dans edilir, *beden ile* değil.

Eylemi kırmak

Enerjinin zaman ve uzam içinde göreceli kullanımı, tüm gösterimin *bios*'una ve ritmine de uyarlanabilir. Meyerhold bu işlemi "ritimleri kırmak" diye adlandırıyordu.

"Ritimleri kırmak", Meyerhold'un iki gösteriminde

açıkça izleniyordu, *Öğretmen Bubus*'ta 1925'te ve *Müfettiş*'te 1926'da.

Öğretmen Bubus'ta oyun alanı, Chopin ve Liszt'in kırk altı parçasından oluşan sürekli bir müzik art alanı önünde aktörlerin hareket ettiği genişçe bir yükseltiydi. Aktörler, kısa ve uzun ritimlerin karşımıyla konuşuyordu. 1926'da Gabriloviç ile Gausner sonuçları *Tiyatroda Ekim*'de şöyle anlatıyordu:

"*Bubus*'ta ritimlerin kınılması, zaman bölünmelerinin bir araya gelişinin bir anlam oluşturabileceğini bulmamıza yardım etti. Böylece bizlere son derece önemli yeni bir tiyatral süreç sunulmuş oldu. (...)





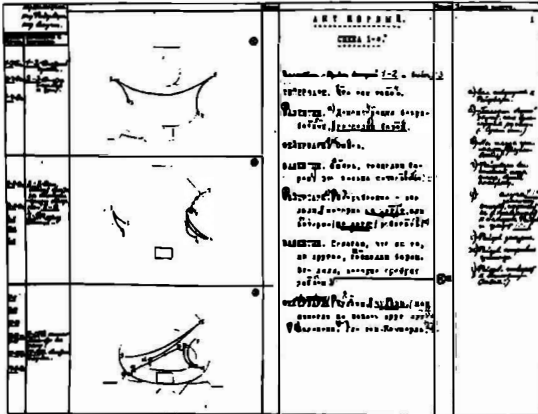
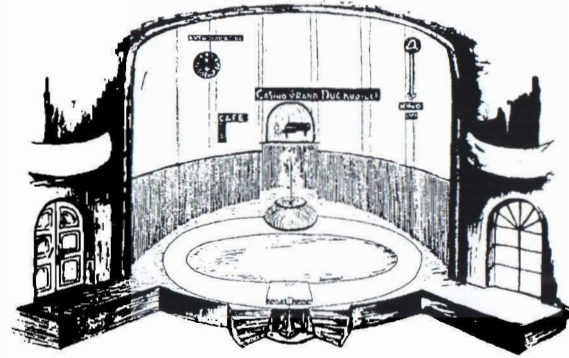
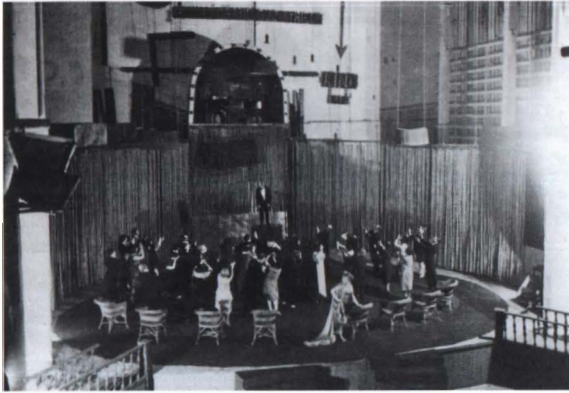
37-44. No tiyatrosunu başlatan Zeami Motokiyo'nun (1363-1444) çizmiş olduğu No tiyatrosu tipleri. Birçok bilimadama göre Zeami'nin kendisi değil de kayınbiraderi Komparu Zenicku tarafından yapılan çizimler Zeami'nin kaleme aldığı *İki Temel Sanat ile Uç Rol Tipi* başlıklı kısa çalışmalarından alınmıştır. Bu yapıt, Zeami'nin en çok bilinen *Çiçeğe Götüren Gerçek Yol* kitabında tam olarak geliştirdiği kavramların bir özetidir. Yaşlı Adam, Kadın ve Savaşçı şekilleri (Resim 37-38-39) beden duruşlarını daha iyi göstermek için kostümsüz olarak çizilmiştir ve üç temel No tiyatrosu rol tipini betimlemektedir. Yaşlı adam çiziminde (Resim 37) gözlerden yukarı doğru çizilen çizginin yaşlı bir adam bedeninin bükülme ve çökme eğilimine bir karşıtlık yarattığını gözleyin. Zeami'nin öteki çizimleri başka No tiyatrosu tiplerini gösteriyor: Tanrısal bir varlığın dans etmesi (Resim 40); Çocuk (Resim 41); Savaşçı (Resim 42); Kadın (Resim 43); Şeytan (Resim 44).

Bu tarzda neredeyse tek olan *tempo* oyuncusu Oklopkov'u görüyoruz. Bölümleriyle, uzunları ve kısalalarıyla *zaman* içinde oynuyor. *Bubu*'daki General Berkovetz rolünü böyle, bütünüyle değişimler üzerine kuruyor. Bir araya geldiğinde bunlar korku, sevinç, umutsuzluk, arzu gibi duygu izlenimleri veriyor. Mim sadece ek bir malzeme olarak katılıyor.

General'in kapitalist Van Kamperdağ tarafından te-

lefona çağrıldığı sahnede mimik üzerine kurulu öğeler, yüz, eller ve beden skeçlerinin ardarda gelmesiyle yapılanlar, *tempo*'nun desteği olmaksızın hiçbir şey anlatamazdı. Bu mim öğelerine anlam veren *tempo*'ydu.

Böylece general telefona çağılıyor. Sert bir hareketle başını kaldırıp uşağa bakıyor: sekiz saniye. Yuzu anlaımsız. Bu aranın uzunluğu korkusunu açığa vuruyor. Birden yerinden kalkıp ayakta hareketsiz duruyor: on sani-



ye. Korkunun gerilimi artıyor: on dört saniye. Yavaşça başını sallıyor: on beş saniye. Elini ceketinin içine kaydırıyor sonra yine süratle geri çekiyor: dört saniye. Önceki yavaş hareket basamaklarıyla son hareketin (elin ceketten geri çekilişi) süratı arasındaki karşıtlık, telefon konuşmasının tatsız olacağını haber veriyor.

Beden hareketleri (çok indirgenerek) ile el kol hareketleri (skeç halinde) sadece ikinci bir rol oynuyor. Bunlar, bölümlerin ardardalığının altını çizen işaretler. (...)

Bu oyun biçiminin –tempo kullanarak– mim’den çok daha etkili olduğuna kuşku yok.

1926’da Meyerhold *Mufettiş*’i sahnelediğinde müziksel aralan kullanımlarını, bir süre kısıtlaması olarak açıklamıştı. Müzik, yalnızca konuşmaların tonlamasını ve unısını düzenlemekle kalmıyor, aynı zamanda oyuncuların diyaloglarına eşlik ediyordu. Bazen müzik diyalogların melodik bir çeşilemesiydi, başka zamanlarda diyaloga karşılık oluştuyordu. Her oyun kişinin, Wagner’deki leitmotif gibi, kendi müziksel izlegi vardı.

Ote yandan bu süresel kısıtlama, uzamsal bir kısıtlamaya da eşlik ediyordu. *Mufettiş*’teki oyun alanı, *Bubus*’taki geniş alandan uzaklaşmıştı, üzerine on beş kırmızı kapının açıldığı bir yarım daireydi. Ortada (3.55 x 4.25 metre) küçük bir yükselti vardı. Tüm gösterim bu küçük oyun alanına odaklanıyordu.

Kısıtlanmış oyun alanı oyuncularını hem en ince hareket ayrıntılarını hem de gösterimin genel ritmi açısından son derece bilinçli olmaya, müzik ve sahne gerilimlerinin bütünlüğünü kırmamak için özen göstermeye zorluyordu. Meyerhold şunları anlatıyor:

“*Bubus*’ta bir tür özenetimin işlevi taşıyan müziksel bir aralan yaratılmıştı. Oyuncunun biri ara vermek istediğinde müzik onu devam zorluyordu. Ya da bir oyuncu kendini kaptırıp dogaçlama oynamak isteyebilirdi. Ama hayır,

45. Meyerhold’un, A. Faiko’nun Öğretmen Bubus’unu sahneleyişinden bir sahne (1925).

46. I. Slepjanov’un Meyerhold’un Öğretmen Bubus’u için yuvarlak sahne tasarımının bir eskizi.

47. Çernoviç tarafından yeniden sahnelenen Öğretmen Bubus’un (1926) rejî defterinin birinci sayfası. Soldaki değişik sütunlarda şunlar tanımlanıyor: her eylemin saniyelik süresi; her eylemin süratı; aktörün uzamdaki hareketinin bölümlenmiş ve her aşama için sayılarla belirlenmiş eskizi; içinde konuşmaların hızı ile “es”lerin uzunluğunun işaretlendiği müzik ile metnin ilişkisi; son olarak da belli bazı sözcüklerin ağızdan nasıl çıkacağı ya da belli hareketlerin nasıl uygulanacağını kesin belirlenışı bulunan yazar metni.

her şey sürekli birimler düzleminde öyle kursesiz orkestral bir bütünlüğe sahiptir ki birçok insan gösterimi dramatik bale olarak görüyordu.

Müfettiş'te tüm aktörleri üç metrekaresi aşmayan dar bir alanda toplamak ve bu alanı sahne gece bile olsa ful ışıkla donatmak gerekecek. Mimik oyunculuğu böylece daha iyi görülebilecek. Kişiler bir divan üzerinde oturuyor olacaklar. Ama en önemlisi, sahne zemini eğimli olacak. Üzerinde yürümek güç olacak. Mobilyalar hile seyirciye doğru eğimli olacak. Divanın önünde ahşap bir masa olacak, öyle ki divanda oturanlar ancak belden yukarılarıyla görülebilecek. Oyuncuların masanın altındaki ayaklarına bakış atmak mümkün olacak, masanın üzerindeyse yüzleri ve elleri görülebilecek. Masanın yüzeyi karanlık olacak. Oraya aktörlerin ellerini yerleştirip seyirciye gösterebiliriz. Böylece eller ve yüzler geçiti izlenebilecek. Aktörler irili ufaklı pipolar içiyor olacak. Tütün içen, dumani üfleven, kestiren, hatta uyuklayan bir grup insan."

(Meyerhold at rehearsal
[Meyerhold provada] 20 Ekim, 1925)

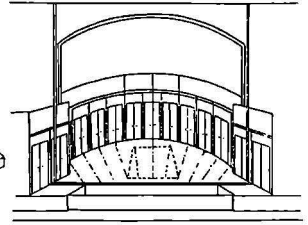
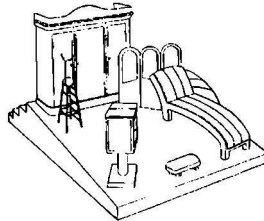
"Sahne'de durağan topluluklar sorunu değil, zamanın uzama verdiği eylem sorunu söz konusudur. Üç boyut ilkesinden önce ve ötede oyun, zaman ilkesi yani ritim ile müzik tarafından belirlenir.

Bir köprüye bakarsanız onun metalden yapılmış bir çeşit sıçrama olduğunu görürsünüz. Başka deyişle hareketsizlik değil hareketir. Bir köprü'nün en önemli yanı, parmaklıklarını süsleyen dekor öğeleri değil, anlatığı gerilimdir. Aynı şey gösterim için söz konusudur. Bir başka kıyaslamadan yola çıkarak diyebilirim ki oyuncunun oyunu melodi gibi, sahneleme ise armoni gibidir.

(Alexander Gladkov, *Meyerhold Speaks*
[Meyerhold Konuşuyor])

Oyuncunun varlığı

Alıştırma olarak ve hem zaman hem uzam içinde eylemde enerjinin varlığı olarak anlaşılan *Kunç-fu*, burada değişik bir gelenekten gelen ve değişik bir çalışma bağlamında bulunan bir oyuncunun fotoğraf dizisinde net biçimde ayırt edilebiliyor. Odin Tiyatrosu oyuncusu



48. "Güzel Bir Buluşma": Meyerhold'un Gogol'un *Müfettiş* sahnelemesinin on dördüncü sahnesi (1926). Dekorun orta yükseltisinin yakından görüntüsü.

49. Meyerhold'un *Müfettiş*'te kullandığı hareketli platformun çizimi.

50. Gogol'un *Müfettiş*'i için P. Kiselev'in sahne tasarımının çizimi, bir dizi kapı içeriyor. Hareketli platform, çizimin ortasında gösterilmiş.

51. Albrecht Dürer'in (1471-1528) İsa Hekimler Arasında tablosu. Meyerhold'un Roma'da Palazzo Barberini'de görmüş olduğu bu tablo *Müfettiş*'teki yoğunlaştırılmış ilişkiler kompozisyonu için örnek olmuştur.





52-58. En ünlü Grand Guignol yazarı olarak bilinen (Dehişel Premisi'ni vücut taşıyan) Fransız yazar André de Lorde'nun Telefon Konuşması'nda İtalyan aktör Emile Zucconi (1867-1945). Yeni icat olummay telefon konuşmasını ele alan oyun, kahramanın ailesini telefonla arayıp, karşı ile çocuklarını teravize uğrayıp kalledilmeleini duyduğu bir dehişel sahnesiyle sona erer. Bu sahne timanan duygusal tepkiler yüzünden Meyerhold'un Öğretmen Bubus'ta General Berkovetz'in telefon sahnesindekine çok benzeyen zaman içinde enerji kullanımı gerekliliği. (Bkz. önceki sayfa)



Iben Nagel Rasmussen'i kendi geliştirdiği alıştırma- lar üzerine kurulu biçimde çeşitli yürüme, durma, gündelik çalışmasından bir gereci kullanma sıra- sında görüyoruz. Burada gündelikdışı tekniğin tüm uygulamaları ilkeleri bulunuyor.

Duragan duruş bu (Resim 59), zaman içinde enerji kullanımı var. Oyuncu duruyor, ama par- mak uçlarında, tehlikeli bir dengede, boynun *keras* duruşunun daha da belirginleştirdiği, ipte asılı bir adam gibi bir duruş bu. Kolları yukarı doğru kaldı- ran, boynun bu *keras* duruşudur.

Uzam içinde enerji kullanımında ise (Resim 60) yürüme biçimi, ayaklar arasındaki uzaklığı ar- tıran bacakların ayrılması, bedenin Hintlilerdeki *tribhanga*'ye benzer biçimde bükülmesi görülüyor.

Son olarak (Resim 61), tek ayak üzerine da- yanan, dizler hafif kırılmış durumda tehlikeli bir dengede koşma hareketi ve dinamik eylem var. (Odin'de kullanılan teknik deyimler arasında buna *sats* diyoruz, yani eyleme, tepkiye hazırlık, herhan- gi bir şeyi yapmak üzere olmak.) Başın duruşu den- geyi değiştiriyor ve beden çizgisini koruyor.

Odin tiyatrosu deyimi *sats*, yani eylem itikisi, ki bu da zaman içinde enerjidir, Stanislavski'nin "do- ru ritimde durmak" tanımına özdeşir

"Stanislavski ısrar ediyordu: 'Doğru ritimde durmuyorsun!' Ritimde durmak –Nasıl yani– rit- mde durmak! Ritimde yürümek, dans etmek, şarkı söylemek – hunları anlıyorum ama *durmak*!

'Özür dilerim, Konstantin Sergeyeviç, ama rit- min ne demek olduğunu ben hiç bilmiyorum.' 'Önemli değil. Şu koşede bir fare var. Şimdi eline bir sopa al ve fare çıkar çıkmaz onu öldür... Hay- ır, oyle yaparsan onu kaçırsın. *Daha dikkatle* izle – daha dikkatle. Ben ellerimi çırttım an, sopayla vur ona... Bak nasıl geç kaldın! Bir kez daha. Dikka- tini topla. Soplanın vuruşuyla el çırpmam aynı anda gibi olsun. Gordün mü, şimdi eskisinden çok daha farklı bir ritimde duruyorsun. Buradaki farkı görebiliyor musun? Durup bir fareyi izlemek belli bir ritim, sana doğru gelen bir kaplanı izlemek bam- başka bir ritim "

(V.O. Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal* [Stanislavski Provalda])

EŞDEĞERLİK

Gözle görülmeyen rüzgârı, geçerken biçim verdiği sudan izlemek.

– Robert Bresson

Eşdeğerlik: Hem aynı değere sahip olup hem başka olmak.

– Bir sözlükten

Sanat, doğanın eşdeğeridir.

– Picasso

Örneğin Engelli Kapı'da (Sekinoto) (1784), “canlı”, “vahşi” ve “akşam” anlamlarına gelen resim alfabesi harfleriyle yazılan *ki ya bo ... şarkısı* söylendiğinde aktör, bu anlamları görmezden gelerek onların yerine ağaç, (“ki”, *Japoncada ağaç anlamına da gelir*) *ok* (“ya”, aynı zamanda *ok* demektir) ve *direk* (“bo”, aynı zamanda *direktir*) taklidi yapar.

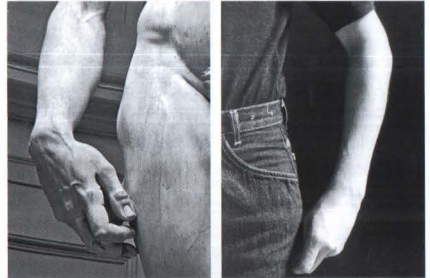
– James Brandon, *Form in Kabuki Acting* [Kabuki Oyunculugunda Biçim]

Eşdeğerlik ilkesi

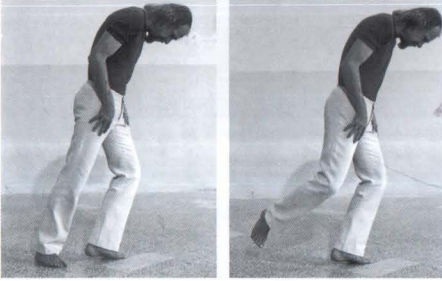
Bir eli gündelik yaşamda gözleyecek olursak görürüz ki her bir parmak önceki parmakları canlı tutan gerilimden farklı bir gerilimle canlıdır. Doğulu oyuncu, bileğin bükülüşünü, dirseğin ve parmakların duruşunu belirleyen bir kodlama yoluyla gündelik yaşamdaki çeşitli gerilimlerin eşdeğerini kurar. Büyük sanatçılar, her zaman sanatın doğanın yeniden kurulmasından değil de doğaya eşdeğer olmasından esinlenmiştir. Michelangelo'nun David'inin bilek ve parmaklarındaki çeşitli gerilimler, mermeri, yaşama özgü o sonsuz titreşen enerjiyle canlı kılar (Resim 1-2).

Ingemar Lindh'in sunduğu *belle courbe* (Resim 10-13) bir Decroux pantomimcisinin bedenindeki gündelik gerilimler oyununa iyi bir örnektir. *belle courbe*'ü çözümlmek, karşı ağırlık kullanarak nasıl bir eşdeğerlik yaratmayı başardığımızı anlamamıza yardım edecektir. Aynı zamanda oyuncunun bedeninin çeşitli bölümlerinin tek tek işlevlerine açıklık getirecektir.

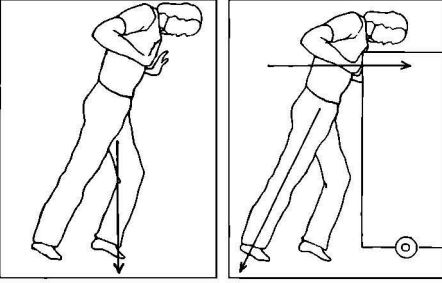
Gövde ile bacaklar hiç duruş değiştirmez –*belle courbe*'da– ama kolların duruşu değişkendir. Bacaklar karşı ağırlık ilkesini gözeterek beden ağırlığını bölüşür. Arkadaki bacak (Resim 4) yalnızca dengeye destek olurken (karşı ağırlık) öndeki bacak bükülerek bedenin tüm ağırlığını taşır. Bu öndeki bacak, omuzlarda başlayıp ayak kavisinin ortasında biten hayali bir doğru tarafından kesilir. Arkaya doğru uzatılmış olan bacak, karşı ağırlık işlevi görürken hareket edebilir, hatta bedenin duruşunu ya da dengesini bozmadan kaldırılabilir (Resim 5)



1-3. (sol üstte) Michelangelo'nun (1475-1564) David'inin (1503) sağ el detayı ile (sağ üstte) Japon Kyogen oyuncusu Kosuke Nomura'nın temel kamae duruşu. (Bkz. *Anlatım Öncesi*). (altta) Pablo Picasso'nun *Guernica*'sından (1937) detay, Picasso Müzesi, Madrid.



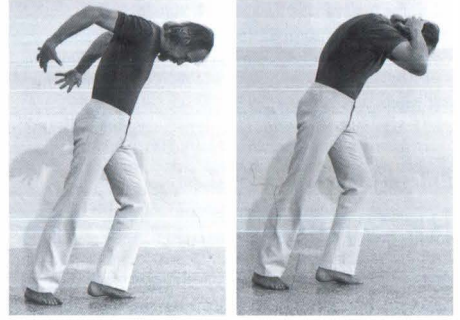
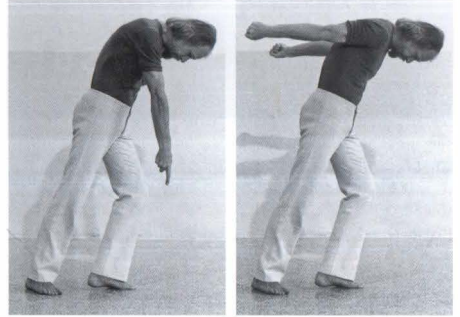
4-5. Yerden kaldırılabilen sağ bacak, karşıt ağırlıktır. Sol bacak bedenini ağırlığını taşır. Volterra İSTA'da (1981) İsveç mim sanatçısı Decroux'un öğrencisi Ingemar Lindh'in gösterisi.



6-7. Bir ağırlığın gerçekten itildiği sırada güç yönünün çizimi (solda) ile ağırlık taklit edildiğindeki durum (sağda): mim sanatçısının gerçek güce bir eşdeğer kullandığı açıkça görülebilir.



8-9. Nijinski'nin Stravinski'nin müziğine koreografisini yaptığı Le Sacre du Printemps (Bahar Ayını) balesi üzerine ressam Valentine Hugo'nun bu çizimlerinde dansçı, bacaklar ve üst gövde aynı duruşu korurken içe ya da dışa dönük kolları farklı öyküler çağırıştırıyor.



10-13. (Üstte) Mim sanatçısının belle courbe'unun Decroux imgesi. Gösteren, Ingemar Lindh. Duruşu değiştirebilen kollar öyküdür ama jestin özü ya da yaşamı hiç değişmeyen gövdede yatar.



14-15. (solda) Yürüyen adam: Auguste Rodin'in (1840-1917) bir yontusundan detay. Fransa'da Barentin'de heykel müzesi. (sağda) D'Annunzio'nun Gioconda'sında Eleonora Duse (1858-1924).



16-24. Sanjukta Panigrahi, Odissi dansında bir ok ile yayın kullanımını gösteriyor (Volterra ISTA, 1981).



25-26. Sanjukta Panigrahi geyik duruşu ve mudra'sında (Bkz. Eller); Ida Rubenstein (1885-1960) D'Anunzio'nun yazıp müziğini Debussy'nin bestelediği *Le Martyre de Saint Sebastien*'de (Aziz Sebastiyân'ın Çilesi) (1911) Saint Sebastien rolünde. Bu iki eşdeğer duruşta beden sağa doğru uzanırken baş ve gözler karşıya, ağırlık sol bacağına verilirken sağ bacağı yalnızca ayağın bir bölümü taşıyor. Kültürel farklılıklar bir yana oyuncuların sahne bedenleri eşdeğer görünüyor, ama Rubenstein'da yay, salt süs değeri taşıyor ve neyse ondan öte bir şeyi betimlemekten (oyuncunun destek aldığı bir nesne). Sanjukta Panigrahi'nin tribhangi (Bkz. Karşıtlıklar) duruşunda yayda kesin algılanabilen bir karşıtlıklar oyunu vardır.

Belle courbe, pantomimcinin bedenine her an bozulabilecek bir denge sağlamak için gelişigüzel seçtiği bir duruş değildir. Daha çok oyuncuların teknik bir isteği doğrultusunda betimlemeye çalıştığı gerçekliğin kesin gözleminin sonucudur. Ne olduğuna birlikte görelim.

Gündelik gerçeklik içinde herhangi bir şeyi iterken (Resim 6) normal olarak beden ağırılığı hem arkadaki bacak hem de öne doğru iten kollarca desteklenir. Bu, tanıdık bir imgedir, hem birinci derece bir kaldıracı hem de insan çabasını betimlemek için kullanılır. "İtme", bir pantomimci tarafından yapıldığında (Resim 7) çaba, aynı biçimde yapılamaz, çünkü somut direnç yokluğundan ötürü iki destek tabanından biri ortadan kalkar. Bununla birlikte, görüldüğü gibi, aynı çaba gerilimi Ingemar Lindh'in duruşunda bulunabilir, itmekte olduğunu göstermektedir. Tek yaptığı, bedeninde eşdeğer bir duruş bulmaktır.

Takliden karıştı olan eşdeğerlik, gerçekliği başka bir sistem aracılığıyla yeniden üretir. Hareketin gerilimi aynı kalır, ama beden bir başka yerine yerleştirilir. Bu durumda güç, kollarından öndeki bacağı yönlendirilmiştir. Somut çabayı yaratan, bu bacağın yere olan baskısıdır (Resim 7), kollarınki değildir.

İzleyici ne görür?

İzleyici, pantomimcinin kendisine önerdiği bir yapıp-ıtı görür. Bununla birlikte güç, yapay değildir. Pantomim-

ci, alışkılara göre, tüm maddesel gerçekliği, bir eylemde kullanılan her nesneyi tek tek eleterek çalışır. Ama aynı alışkı gereği, kendisi ile izleyici arasındaki anlam alanını oluşturan gerçekliği bir soyutlamaya dönüştüremez. Bu gerçeklik olmadığında hareketleri de nedensiz ve kısır hale gelecektir. Bir gerçekliğin bu yadsınışı, onun dolaylı taklit yeteneğine, elindeki tek gerçeklik olan kendi bedeninin organik kullanımı üzerinden bir eşdeğer arayışına götürür.

Pantomimci, *soyut mim*'in gerçekçi bölgesine daha az girdiğinde ya da aynı eşdeğerlik yöntemini kullanarak gelişigüzel ya da raslantısal olmayan buluşlar ile yaratılara ulaştığında ilke, hep aynı kalır.

Mim sanatçısı böylelikle kişisel yorumuyla izleyiciye çabasının somut doğasını anlatmaya çalışır ama bu itici gücün amacı, "anlatmak" istediği şey, kollara bağlıdır. Bu bölümde yukarıda (Resim 10-13) kolların temel duruşlarını değiştirmeksizin çeşitli duruşlar üstlenirken gövdenin hiç değişmediğine değinmiştik. Bu demek ki, bedeninin enerjisini ortaya koyan gerilimlerin karışıklığı tamamiyle gövdede bulunmaktadırlar, kollar yalnızca süs ya da yazın'dır. Başka deyişle hareketin özü, gövdenin ve onu destekleyen bacakların duruşunda bulunur.

Görünüşte aykırı gibi duran bu olgu, görselden çok zihinsel bir kavram olup eller ile kolların eylemin simgeleri gibi görmeye yol açar. Doğru tiyatrolarında bu iyi bilinir (Bkz. Eller). Ama belli bazı Batı sanatı örneklerinde de tanınır. Klasik sanat müzelerini sıkça gezenerken de doğrulayacağı gibi başsız, kolsuz, kolsuz ve Roma heykelleri, parça halinde olsalar bile çoğu kez dikkate değer bir gerilim sergiler. Milo Venüs'ünün kol duruşu üzerine çok şey yazılmıştır. Bedenin gerisi üzerine elle tutulur pek bir tartışma yoktur.

Ozan Rilke'nin Rodin'in yontuları üzerine bir değerlendirmesi anımsayalım. Rodin, heykellerini, onlara ilkel ve cüretli bir nitelik kazandırmak için antik heykellerde gözlemlediği aynı güçle cisimleştirmek istemiş, figürlerinin birçokunu şiddetle sakatlayıp onları "torso"ya indirgemisti. Örneğin, *l'Homme qui marche*'ta (Yürüyen Adam) bunu yapmıştı (Resim 14). Bir keresinde şaka olsun diye başını yürümeye bir katkısı olmadığını söylemişti. Rilke bu sakatlamaları ve bu çalışma yöntemini beğeniyordu. Bunun kendisine Eleonorora Duse'ın, D'Annunzio'nun *La Gioconda*'sını kollarını hiç kullanmadan oynamasını anımsattığını (Resim 15) söylüyordu.

Dhanu: Hint Odissi dansında okçuluk

Ortada yay ve ok yoktur (Bkz. *Dışlama*), bununla birlikte durağan imgelerin ardarda dizilişine bakınca (Resim 16-24) okun fırlatılması için gerekli güç ve gerilimlerin eşdeğerini algılayabiliriz. En önce tüm dizi için geçerli genel bir düşünce: eşdeğerlik arayışında oyuncu, eylemin her anında sunduğu görsel imge iyice dinamik ve kapsamlı olsun diye bedenini son kerteye dek genişletiyor (Bkz. *Karşı-lık'taki gölge testi*). Duruşların her biri, sanki oyuncu gerçek bir ok ve gerçek bir yay ile çalışıyormuş gibi olsun diye eylemleri vurgulayıp büyüme amacına yöneliktir. Sorun, şu aşağıdakileri yeniden elde etmektir; yayı germede kullanılan güç, fırlatmanın yönü ve hedefi vurmak için gereken yoğunlaşma. Eylemleri ayrıntıyla inceleyelim.

Oyuncu, ok atan birini göstermez. Daha çok diyalaktik bir kişi-ok-yay ilişkisini yeniden yaratır. Okçunun durağan konumu, okun fırlatma hızına karşıttır. Bu ilişki, yaratılan karşıtlıklar dizisi tarafından görünümleri; omurganın oku kılıfından almak üzere bükülmesi (Resim 17-18), eylemin ikinci aşamasında beden ağırlığının oku yaya yerleştirmek için yer değiştirmesi (Resim 19-21). Oku germek için gereken çaba, bedeninin ağırlığını taşıyan sol (ön) bacağın ve başın, omurganın ve sağ bacağın biçimlendirdiği geniş kavisi (Resim 23) yankılayan bükülmüş kolun çalışmasıyla yeniden yaratılır. Sonunda, eylemin gerçekleşmesi, hedefi vurmak, çekingen ve savunmasız bir geyiğe (Resim 24) doğru uçan oku karşılar biçimde, bedeninin asansör öne doğru kıvrılmasıyla betimlenir (Resim 25).

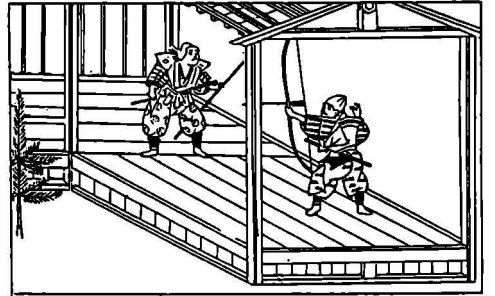
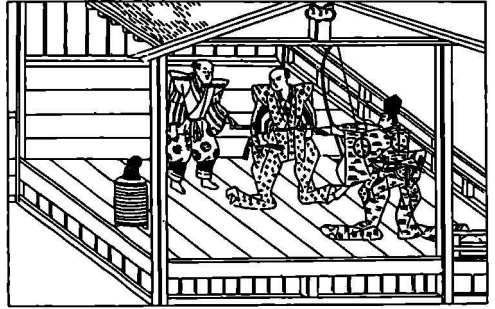
Eğer bu eylemlerin içeriğini bilmeseydik, bunların okçulukla bir ilgisi olduğunu anlamakta zorluk çekerdik, eşdeğerliklerin değerini görünür kılmamız da güç olurdu. Ama içeriği, bilmeden bile var olan ve oyuncunun bedeninden yayılan güçler sayesinde anlıyoruz. Bu, en ufak ayrıntıda, eylemlerin tam başlangıcında gösterilebiliyor. Örneğin Sanjukta Panigrahi, yayını önüne yerleştirdikten sonra dönüyor, gözlerini kullanışından, oku kılıfından çıkartışı (Resim 18-19) bize gösteriyor. Ya da yayı gereken bize sağ elinin parmağının aşırı gerilimini gösteriyor (Resim 22-23). Sonuç olarak belirtelim ki tüm bu hareketler dizisi oyuncu tarafından fotoğrafçı için serinlikli-likla yinelenmiştir.

"Hint tiyatrosu ve dansı bizlere *tanrı, tanrıça, yüce hudret* gibi sözcüklerin fiziksel eşdeğerini görebilmemiz için sıradaşı bir fırsat sunar. Gözler, asansör güneş imgesine dönüşebiliyor, oyuncu ya da dansçı, hem okçu, hem yay hem de uçan ok ile yaralı geyik olabilir.

(Ferdinando Taviani, *Incroci tra Oriente e Occidente* [Dogu ile Batı'nın Yol Kavaşığı])

Japon Kyogen tiyatrosunda ok nasıl atılır

Bu aktörün diz çökmüş olmasına ve cüssesini ufaltmış olmasına karşın yine de ağırlığını, sanki ayakta duruyormuşçasına bir baktan ötekine aktarması ilginçtir. Ama



27-28. İki Kyogen farsında ok ve yay kullanımı; Gan Tsubute (Kaz ile Çalkıştı) ile Fumi Ya madachi (Korkak Haydutlar). No oyuncular arasında neşeli skeçler olarak oynanan Kyogen farsları geleneksel No sahnesini kullanır ama daha gerçekçi bir biçimde oynar. Bununla birlikte Kyogen oyuncularını az sayıda gerektirir. No oyuncular gibi çeşitli nesneleri betimlemek için geniş ölçüde yelpazelerden yararlanırlar. Bu baskılarda ok ve yaylar, açıklık ve anlaşılabilirlik amacıyla özellikle görüntüye alınmıştır.

degensini bir ayaktan ötekine doğru değiştirirken bunu Odissi dansçısı gibi yapamaz. Bu kısıtlamaya karşın oyuncu, eşdeğerlik ilkesini dikkate alır: elindeki tek olanı kullanarak degensinin yerini, ayaklardan üçüncü, tehlikeli bir destek olarak yararlanırken, dizleri üstünde değiştirir. Ayakların desteği tehlikelidir, çünkü yere basan nokta topuklar değil, ayak uçlarıdır.

Okun fırlatılması, kolların "uçuşu" ile betimlenir (Resim 37-39). Hedefin vurulması, kolların hızla düşmesiyle ve avuç içlerinin baldırlara vurduğunda çıkan sesle betimlenir. Bu ses, yayı gereken çıkartılan gırtlak sesine son noktayı koyar.

Japon okçuluk geleneğinin temel kurallarını gözetirken oyuncu, gündelik hareketin otomatikliği kırar ve görsel uyarımları aynı ölçüde etkili olan seslere dönüştürme yoluyla bir eşdeğer yaratır. Eisenstein'in belirttiği gibi Japon tiyatrosunda hareketi "iştir", sesi "görürüz".

Sinema dünyasına ve montaja da değindiğimize göre bir başka ayrıntıya daha dikkat çekelim. Kosuke



29-31. 219. sayfadaki gösteriden kostüm ve gereçlerle desteklenmiş duruşlar. Oyuncunun bedeninin kimono altında nasıl saklı kaldığını görüyoruz. Kostüm, kalçanın yukarı doğru ilettiği gerilimi ve ayak parmaklarının aşağı doğru bükülmesini saklıyor. Ama akama'nın (Japon erkeklerinin kimono üzerine giydikleri zarif pantolon eteğininin) sıkı kıvrımları ile geniş kolların dikkortgenliği bir başka eşdeğerlik aracılığıyla eylemin gerilimini yeniden kuruyor. Yelpaze sadece bir süs olmayıp yayı çağrıştırıyor, tıpkı pek çok başka durumda tılsımlı bir giysi gibi sonsuz bir eşdeğer amaçlar çeşitlenmesi için kullanıldığı gibi.



Namura'nın aldığı duruşu gözlersek (Resim 37) okun fırlatılış hareketini yeniden yaratmak için sağ elin gerçek olduğu gibi geriye çekilmesi gerektiğini düşünebiliriz. Bunu yapmak yerine oyuncu, eylemi keser, sonraki duruşlara geçer (Resim 39). Bunlar, hızlı hareketle birleşerek okun uçarak varışını canlandırır ve kolun çekilmesi-mekanik olarak yeniden yaratılmasını önerir.

Ok atma

Meyerhold'un biomekanikinden bu alıştırma, sadece eşdeğerlik ilkesini ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda amaçlarından birinin, nasıl okunun duruşunun gerçek bir "denge dansı"na varan sürekli değişimi olduğunu gösterir. 1922'de Meyerhold'un oyuncularından biri olan Erast Garin, "ok atma" alıştırmalarını şöyle anlatır:

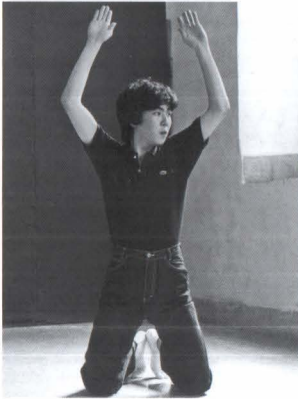
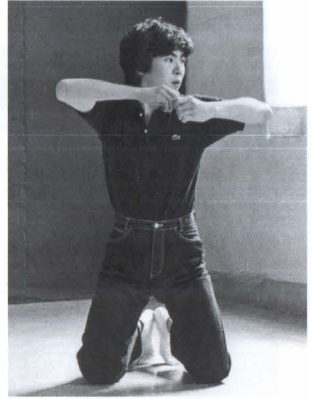
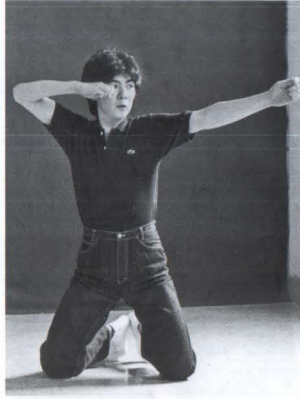
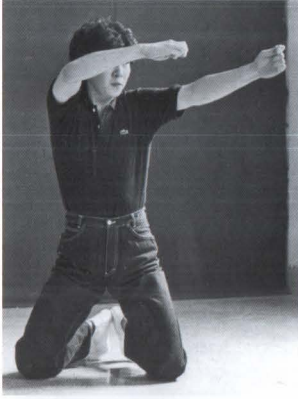
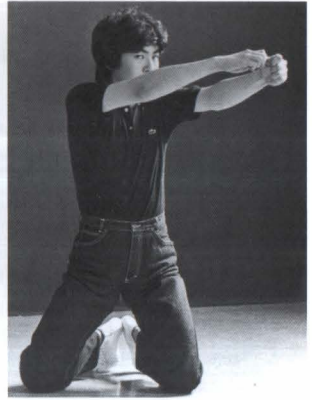
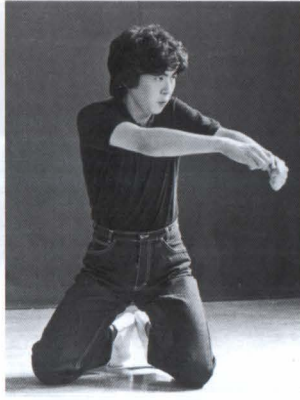
"Sol elde hayali bir ok tutulur. Öğrenci, sol omuzu onde, öne eğilir. Hedefi gördüğünde her iki ayağı üzerinde dengeli olarak durur. Sağ el, sırtındaki hayali bir ku-

şaktan bir oka ulaşmak için bir kavis çizer. Elin hareketi, ağırlığın arkadaki ayağa geçmesine yol açacak biçimde tüm bedeni etkiler.

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

Bu ilk alıştırmalardan biri sayesinde öğrenci, uzamsal bağlamda kendini tanımaya başlar, kendi bedenini denetlemeyi öğrenir, en basit bir hareketin -örneğin el hareketinin- tüm bedende yankılandığını fark eder ve 'ret' adı verilen durumda deneyim kazanır. Bu durumda bu alıştırmada 'ön-hareket', 'ret' olan, elin arkaya oka doğru uzanmasıdır. Bu çalışma, amaç, gerçekleştirme ve tepki aşamalarından oluşan 'oyunculuk hareket dizisi'ne bir örnektir.

(Meyerhold on theatre, [Meyerhold'la Tiyatro Üzerine], Haz. Edward Braun)



32-39. Kosuke Nomura Kyogen biçiminde bir ok ve yayın kullanımı gösteriyor (Volterra [S-TA, 1981]).



40-51. Ok fırlatma: Meyerhold'un biomekanik alıştırımlarından (1922) öğrencisi Erast Garin'in tanımlamasına göre bir hareket dizisi. Son üç duruş bir Otkaz'dır (red).



52-55. Her gelenekte oyuncunun yayla ok fırlattığı sahneler ya da alıştırmalar buluruz. Yay, karşıtlıklar oyununun cisimlesmesidir. Amaç yalnızca bir okun fırlatılışını görüntülemek değildir, aynı zamanda bedende yayın gerilimini belirleyen dinamikleri yeniden yaratmaktır. (üst. solda) Kar savına, Michel Fokine'in koreografisini yaptığı *Coq d'Or*'da (Alın Horoz) (1914); (üst. sağda) Ted Shawn *Grossienne*'de (1923); (sol altta) Martha Graham, başlıksız solo parçada (1924); (sağ altta) Mary Wigman, *Düş Figürü*'nde (1927), solo danslar butunu *The Visions*'dan (görüşler) bir bölüm. Son üç duruş bir Otkaz'dır (red).

GENLEŞME

GENLEŞMİŞ BEDEN

Eugenio Barba

Yaşayan bir beden, sadece canlı olan bir bedenden daha fazla bir şeydir. Yaşayan bir beden, oyuncunun varlığını ve izleyicinin algılamasını genişletir.

İzleyiciyi, aracısız "ayartan" bir başlangıç enerjisiyle kendine çeken belli bazı oyuncular vardır. Bu, izleyicinin bireysel eylemleri deşifre etmesinden ya da onların anlamlarını kavramasından önce ortaya çıkar.

Kültürü, gelenekleri ve sahne âdetleri hakkında genellikle pek az şey bildiği bir Doğulu aktör/dansçıyı izleyen Batılı bir izleyici için bu deneyim, beklenen bir şey-

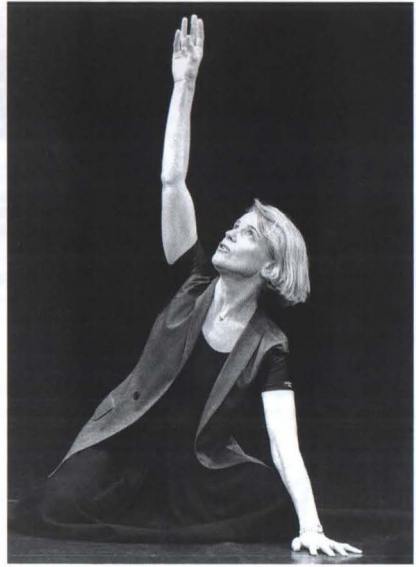
dir. Anlamını bütünüyle anlamadığı ve uygulamasını yeterince takdir edemediği bir gösterimle karşılaştığında, izleyici kendisini aniden karanlıkta bulur. Ama yine de, bu boşluğu dikkatini çeken bir gücü olduğunu, kendisini, zihinsel anlamadan önce gerçekleşen bir biçimde "ayarttığını" kabul etmek durumundadır.

Ancak ne ayartma ne de anlama, bir öteki olmadan uzun süre dayanabilir: aksi takdirde ayartma kısa süreli olacak, anlama ise ilgiden yoksun kalacaktır.

Doğulu bir aktör/dansçıyı izleyen Batılı izleyici, sade-



1-2. Bedeni tutuştan yüz ifadesine, beden dinamiklerine dek her şey oyuncunun varlığının genişlemesine katkı yapar. Dönen derviş ve (sağda) Bertolt Brecht'in yönettiği Cesaret Ana'nın başrolünde Helena Weigel (1952).



3-4. Genleşmiş beden: 1996 Kopenhag ISTA'da Stephen Pier çalışma gösterisinde, ve Stina Ekblad *Medea*'da.

ce asını bir örnek. Aynı durum, tiyatronun her iyi yapıtlarında ortaya çıkar. Ama izleyici "kendini" tiyatrosuyla karşılaştığında, zaten bildiği tüm şeyler, farkına vardığı ve yanıtlanı nereden ve nasıl aranması gerektiğini söyleyen sorular,

kendine özgü gücünün varlığını gösteren bir peçe yaratır

Biz buna genellikle oyuncunun gücünün "sahne varlığı" deriz. Ama bu, *olan, orada önümüzde olan* bir şey değildir. Bu sürekli dönüşüm, gözlerimizin önünde gerçekleşen büyümedir. Bu, yaşanan bedendir. Gündelik davranışlarımızı belirleyen enerjilerin akışı, başka bir yola sokulmuştur. Normal fiziksel varoluş biçimimizi gizlice yöneten gerilimler, gösterimcide yüzeye çıkar, beklenmedik biçimde görünür hale gelir.

Genleşmiş beden, sıcak bir bedendir, ama duyguların etkisiyle ya da heyecanla yapılan bir şey anlamında değil. Duygu ve heyecan, hem gösterimci, hem de izleyici için sadece bir sonuçtur. Genleşmiş beden, her şeyin ötesinde, deyimim bilimsel anlamında ısıyan bir bedendir: gündelik davranışları oluşturan zerrecikler, kıskırılmışlardır ve daha fazla enerji üretirler, devrimde bir artışa uğramışlardır, birbirlerinden daha da ayrılır, genişlemiş ya da kısıtlanmış bir uzamda daha büyük bir güçle birbirini çeker ve birbirine karşı kovarlar.

Köprü

Doğulu ve Batılı gösterim ustalarına sorulduğunda ve yanıtları karşılaştırıldığında, tanımlanan teknikler farklı olduğu halde, dayandıkları ilkelerin benzer olduğunu görürüz. Bu ilkeler, üç eylem çizgisinde bir araya getirilebilir:

1. gündelik denge, istikrarsız ya da "lüks" denge arayışı içinde baskılaşımı;
2. dinamik karşı koyma,
3. tutarlı tutarsızlığın kullanılması.

Bu üç eylem çizgisi, gündelik davranışın tipik eylemlerinin indirgenmesi ya da abartılması üzerinde sürekli çalışma anlamına gelir. Gündelik davranış işlevselliğe, güç ekonomisine, kullanılan enerji ile elde edilen sonuç arasındaki ilişkiye dayanırken, oyuncunun gündelikliği davranışında her eylem, ne kadar küçük olursa olsun, fazlalığa, *aşırılığa* dayandırılır.

Tabii bu büyüleyicidir ve zaman zaman da yanıltıcıdır. İnsan bunun sadece, zihinsel eylemleri kullanmadığı ve yalnızca fiziksel eylemleri kullandığı varsayılan "beden tiyatrosu" ile ilgili olduğunu sanma eğilimindedir. Oysa, her uzam içinde devrimin biçimi, bir düşünme biçiminin dışı vurumudur: bu çırpıplak soyunmuş düşüncenin devrimidir. Benzer şekilde, bir düşünce aynı zamanda devrimdir, bir eylemdir –yani başka bir yere varmak için bir yerdan başlayan, aniden yön değiştiren volları içeren dönen bir şeydir. Gösterimci, fiziksel ve ya da zihinsel



5. Wagner, Uçan Hollandalı Fransız sanatçı Gustave Doré'nin bir gravürü (1832-1883).

selden yola çıkabilir, birden diğerine geçişte yeniden bir birlik kuruluyorsa, hangisi olduğu önemli değildir.

Tıpkı tembel, öngörülebilir ve gri bir devrim biçiminin var olması gibi, aynı zamanda gri, öngörülebilir ve tembel bir düşünme biçimi vardır. Bir oyuncunun eylemleri, upkî düşünce akışının stereotipler, yargılar ve hazır sorularla bloke edilmesi ve ağırlaşması gibi stereotipler tarafından bloke edilebilir ve ağırlaşabilir. Sadece bildiklerinden esinlenen bir oyuncu, kendisini ister istemez durgun bir su birikintisine atar, enerjisini yolunu şaşırtmadan yineleyici bir biçimde, çağlayan ve şelalelerden geçirmeden ya da suyun yeni bir düşünce aniden kaçvermesinden önceki o engin dinginliğe yeniden yönlendirmeden kullanır. Benzetmeyi izlersek, düşünce –onu anlatan sözcük ve imgelerle birlikte– sakın ve aslında ilginç olmayan kanallara boyunca akabilir.

Beden ya da ses üzerinde çalışılmaz, enerji üzerinde çalışılır. Nasıl, aynı zamanda fiziksel eylem olmayan sesli

bir eylem olmazsa, aynı zamanda zihinsel olmayan fiziksel eylem olmaz. Eger fiziksel eğitim varsa, aynı zamanda zihinsel eğitim de olmalıdır.

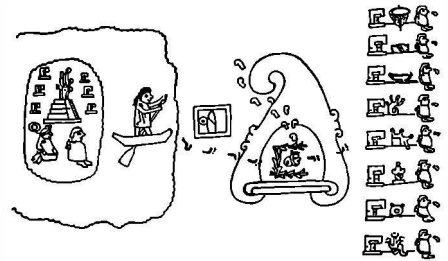
Yaratıcı süreç ırmagının fiziksel ve zihinsel yakalarını birleştiren köprü üzerinde çalışmak gerekir. Bu iki yaka arasındaki ilişkiler, yalnızca her bireyin eylediği, kurguladığı, yarattığı anın bir parçası olan kutuplukla ilgili değildir. Aynı zamanda daha geniş, özellikle tiyatroya ait kutupluklarla, aktörle yönetmen arasındaki kutupluk ve onu izleyen oyuncu ile izleyici arasındaki kutuplukla bağlantılıdır.

“Genleşmiş beden” kendi karşıtı ve tamamlayıcısı imgeyi, “genleşmiş zihin”i çağırıştırır. Ama, bu anlatım sadece bilincin değişik hallerini, normal ötesi bir şeyi düşündürmemelidir. Bu aynı zamanda sanatsal işin hüner düzlemiyle bağlantılıdır.

Bir yönetmenlik deneyimim sırasında, hem kendimde hem de arkadaşlarımda oluşan bir süreci gözlemledim. Günlük uzun beden çalışmaları, yıllar geçtikçe yavaş yavaş damıtılarak, dramatik bir eylemi oluşturmanın ya da tasarlayanın bir yoluna, topluluk içinde konuşmanın, yazmanın bir biçimine uygulanabilecek içsel enerji şablonlarına dönüştü. Düşüncenin fiziksel bir yanı, hareket biçimi, yön değiştirmesi, sıçraması –hatta “davranışı” vardır. Bu yanının aynı zamanda oyuncunun, var olmakla (enerji) ilgili olan, gerçek ve asil sanatsal oluşumdan –kronolojik değilse bile mantıksal olarak– önce gelen, anlam öncesi çalışmasına benzetilebilecek, bir anlam öncesi düzlemi vardır.

Peripeteia

Düşünce sıçramaları, *peripeteia*'lar ya da değişimler olarak tanımlanabilir. Bir *peripeteia*, bir eylemin beklenmeyen biçimlerde gelişmesine ya da başladığı biçimin tam



6. Azteklerin göç başlangıcını anlatan el yazmasında gizsel olmayan, tek sesli olmayan yaşam içinde düşünce. Soldan sağa: 1. Kral bir adada, piramidin çevresindeki hiyeroglifler onun ve kavminin adını temsil ediyor; 2. Geçiş: dikkörtgen içindeki hiyeroglif tarihi betimliyor; 3. Büyük hiyeroglifin betimlediği ayak izleri Colhuacan şehrine doğru yürüyüşü gösteriyor; 4. Sekiz kavim daha kralı bekliyor: her kavmi belirleyen bir hiyeroglif ile konuşan bir adam şekli. Çizim, antropolog Andre Leroi-Gourhan'ın *Le geste et la parole*'ünden (Jest ve Söz) alınmıştır.



7. Düşünceyi düşünmek: Dessiner (çizmek), Maurits Cornelis Escher'in (1898-1972) 1948 tarihli taşbaskısı.

tersi bir biçimde sonuçlanmasına neden olan olayların iç içe geçmiş dokusudur. Bir *peripeteia*, olumsuzlama üzerinden eyler. Bu en azından Aristoteles zamanından beri bilinmektedir.

Düşünceyi düşünme, öykülerin ani dönüşümlerinde, öyküler kişiden kişiye, bir zihinden öbürüne aktarılırken meydana gelen beklenmedik değişikliklerde görünür hale gelir. Beklenmedik değişiklikler, sadece tekil bir sanatçının zihninde yer almaz, tersine upkî yaratıcı tiyatro sürecinde olduğu gibi, aynı çıkış noktasını paylaşan çeşitli bireylerin çalışmasıdır.

Uçan Hollandalı, Kaptan Van der Decken'dir. Ümit Burnu'nu geçme girişimi sırasında zindıklık edip Tanrı'ya karşı gelmiştir. Fırtınalar ve yazgı tanrılarına yalvarmaktır, tersine yaşamının sonuna kadar Ümit Burnu'nun öte yanına geçme denemelerine devam etmekte ısrarlıdır. Bunun üzerine, cennetten kendi sözlerini yineleyen bir ses duyar, ama bu kez sözleri bir lanetli büyü haline dönüşmüştür: "yaşamının son gününe kadar son güne kadar."

Ve böylece bir öykünün tohumları atılmış olur. Bir kaptan sürekli denizde kalır ve asla ölmez. Bir yelkenli gemi sürekli denizlerde dolanıp durur. Böylece, bu tohum kendi özgün bağlamını terk eder –ve başka bağlamlara "sıçırır" Halkın imgelemi, kaptanın ve onun sonsuz yolculuğunun imgesini, asla huzura kavuşamayan Gezgin Yahudi Ahasver'in imgesi üzerine bindirir.

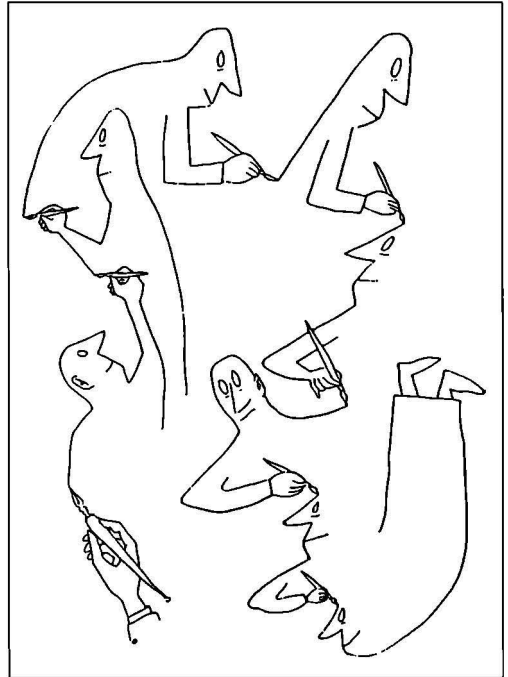
Böylece, Van der Decken'in öyküsü değişir. Ahlak dışı ve ateist bir yaşam sürdürdüğü için lanetlenmiş olduğu söylenir: Kurtarıcı İsa'nın öldürüldüğü gün olan Kut-sal Cuma Günü demir alıp denize açılma emri vermiştir.

Ya da: kaptanın imgesi kaybolur ve imgelemde onun yerine bir gemi belirir. Ansızın Hayalet Gemi ortaya çıkar: gemiciler onu görür, kapkaradır, yelkenleri kan rengidir, ya da sarı, ya da fosforludurlar, büyüleyicidirler, bir saat içinde on kez renk değiştirirler.

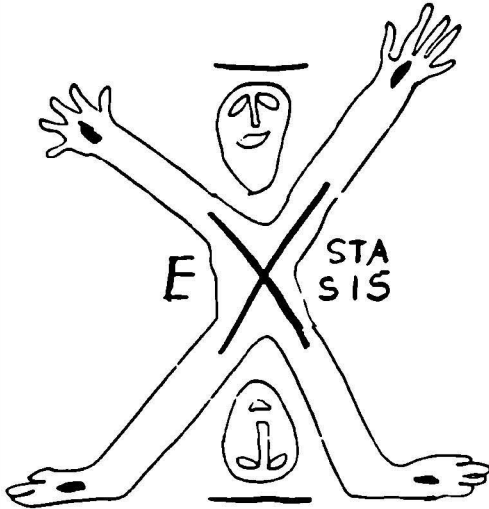
Uçan Hollandalı ile Hayalet Gemi söylencesine aşağıdaki yeni motifi ilk dokuyan, sanırım Heine olmuştur: Van der Decken zaman zaman bir limana yanaşarak orada aşk arar. Ölüncüye kadar kendisine sadık kalacak bir kadın bulduğu takdirde, yazgısından kurtulacaktır.

1839 yazında Richard Wagner Riga'dan Londra'ya gitmektedir. Eşi Minna da onunla birlikte. Wagner, Uçan Hollandalı öyküsünü biliyorduydu da, onu ancak içinde bulunduğu gemi Norveç kayalıkları civarında fırtınaya yakalandığında anlar. O zaman gemiciler ona, bir gemi batacağı sırada daima önünde beliren Hayalet Gemi öyküsünü anlatır. Uzun saatler boyunca fırtınayla boğuştuğuktan sonra, sonunda Arendal'den birkaç mil ötede, Sandvik fiyordunun yüksek kayalıkları arasına sığınmayı becerirler.

Seyahat bitip de Wagner sağ salım Londra'ya vardık-tan sonra Paris'e giderken, Norveç kıyıları boyunca karşılaştıkları fırtınadan söz eder, rüzgârın tiramolada nasıl uğursuz ve şeytani uğuldadığını anlatır. Karanlığın içinden bir yelkenin belirdiğini gördüğünü ve orada Uçan Hollandalı'yı seçebildiğini sandığını söyler.



8. Düşünceyi düşünmek: Sergei Eisenstein'in (1898-1948) *La natura non indifferente* (Kayıtsız olmayan doğa) (1947) kitabında kullandığı Rumen karikatürist Saul Steinberg'e ait çizim.



9. Exstasis: Eisenstein'in Meksika'da bulunduğu sırada yaptığı bir çizim. Exstasis, yani kendi kendinin dışına çıkmak. Ekstik haline girmesi gereken aktör değil, aktörün yaptıklarının dolaysız ve harfi harfine algılanmasının sınırlarını aşarak perdenin arkasını, aşikâr olanın ve bilinenin arkasını görmek üzere kendi dışına taşması gereken seyirci.

Anekdotlardan hoşlananlara göre, olay şöyle gelişmiş. Bir masaya servis yapan bir genç kız, Sandvik de Norveçli bir kaptanın evinde konuk olan Wagner'in dikkatini çeker. Onu "jenta" (kız, hizmetçi) diye çağırdıklarını duyar ve bunun kızın gerçek adı olduğunu düşünür. Daha sonra bu adı Senta'ya çevirir, oysa bu Norveç'te hiç kullanılmayan bir isim, ya da sadece Wagner'in *Uçan Hollandalı*'sındaki Norveç'te geçen bir isimdir.

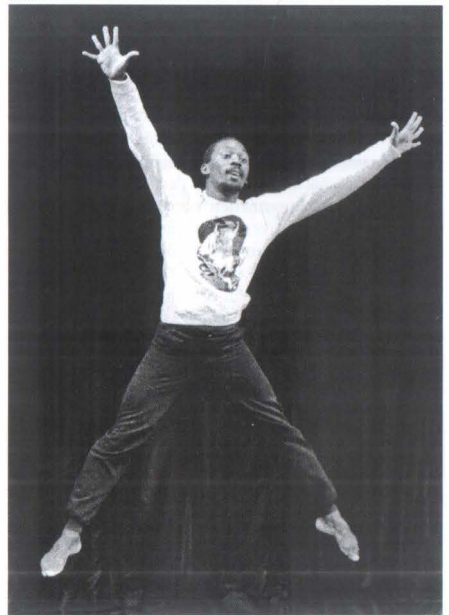
Wagner, Hollandalıyı kefarettinden kurtaran aşk konusunu almakta, ama onu ters çevirmektedir. Heine'nin çeşitlemesini kabul etmekte, ama aynı zamanda anlamını olumsuzlamaktadır.

Senta gerçekten de Uçan Hollandalıyı sevmektedir ve ölünceye kadar ona sadık kalmaya söz vermiştir. Ama Hollandalı, Senta ile Erik arasındaki bir konuşmaya kulak misafiri olur (Senta bir zamanlar ölünceye kadar Erik'e sadık kalacağına söz vermiştir). Bu durumda, geri dönülmez biçimde Hollandalıya bağlı yazgısının esiri olan Senta, Erik'e verdiği sözü geri almak zorundadır. Hollandalı denize geri dönmeye karar verir. Kurtuluşu imkânsız görünmektedir, kendisine ölünceye kadar sadık kalacak bir kadın bulması olanaksızdır. Aslında Senta'yı kurtaran o olacaktı, tersi değil. Senta'nın, tıpkı Erikle olduğu gibi, kendisini baştan çıkarıp sonra ortada bırakacağından korkmaktadır. Ve ona ihanet eden kadınlar, sonsuza ka-

dar lanetlenir. Bir kadın tarafından tersine döndürülebi- lecek bir büyü, bu kez de, aşık olan kadınların üzerine dönen yeni bir kınanma yazgısı temasına dönüşmektedir. Ondan sonra Hollandalı, kendisini koruması gereken ka- dını korumak uğruna kaçır gider. Yabancı bir aşk oldu- gunu sandığı şeyden kurtulmak için kaçmaktadır, oysa Senta aslında ölünceye kadar ona sadık kalmıştır: gemi li- mandan ayrıldığında, Senta kendini denize atar ve ölecek sözüne sadık kalmış, vâdini yerine getirmiş olur. Sonra gemi yavaş yavaş batır ve güneş doğarken Senta ile Hol- landalı, gökyüzüne yükselirler.

Ve sonra yeni bir dönüşüm: Heine tarafından dö- nüştürülen ve bir dizi karşılıklı Wagner tarafından ge- liştirilen öykü, bu kez de Strindberg tarafından ele alı- nır. O, Wagner tarafından sunulan son çeşitlemelerde- ki tüm potansiyel enerjiyi serbest bırakır. Ve bu potan- siyel enerji açığa çıkarken, öykünün anlamını tersyüz eder: bu kez ana tema, bir kadının kendisini seven er- keğe verdiği acılar, yani bir sadakatsizlik teması olmuş- tur. Bu, Strindberg'in sürekli geri döndüğü ve burada da Wagner'den miras kalan entrikayı kullanarak yüzleştiği bir temadır.

Bunu yine olumsuzlayarak, onu tersyüz ederek kul- lanılmaktadır: Hollandalı, her yedi yılda bir, bir kadınla karşılaşmalı ve onu sevmelidir. Bu onun kurtuluşunun



10. Augusto Omolú, Kopenhag ISTA'da gösteri çalışmasında.

koşuludur, ama bu, kadın onu kefareten kurtaracağı için değil, tersine kadının sadakatsizliği sayesinde olacaktır.

Hollandalının hiç bitmeyen seyahatinin, sonsuza kadar lanetlenme temasının karşı kutbu olarak sunulan aşk teması, şimdi yeni bir karşılığa sızarmakta ve kendisini deniz yolculuğunun spiritüel karşılığına dönüştürerek, konuya eklenmektedir. Hollandalının gerçek cezası, aşkın sürekli başarısızlığıdır. Artık aşk, Heine ve Wagner'de olduğu gibi, onu cezalandırmaktan korumamakta, tersine kendisi başlı başına ceza olmaktadır. Hatta, Hayalet Gemi'yi lanetli bir hapishaneden bir haça dönüştürerek, kefareti ödemektedir.

Özgün öyküyü anımsayalım: Strindberg ona, kendinden öncekilerden daha yakın görünmektedir. Yi-ne de ondan çok uzaktadır. Öykünün ana unsuru, her ne kadar orijinal değerini koruyorsa da, daha derine imtişari. Fiziksel gezinme içkencesi, kendi spiritüel sureti tarafından geliştirilmiş, ve Gezin Yahudi'ye, Faust'a, Don Juan'a benzer hale gelen gemici, her limanda bir kadın tarafından baştan çıkarılan yalnız bir gemiciye geri dönmüştür.

İnsan bir temanın çeşitlemeleri üzerinde düşündüğünde, büyük beceriklilik, incelikli sanatçılık akla gelir. Oysa Hollandalı öyküsündeki çeşitlemeler, sadece arı çeşitleme olmakla kalmaz; her dönüşümle birlikte, bir durum değişikliği de gerçekleşmiştir.

Düşüncenin sıçrama davranışını, kendisini ünlü bir öykünün *peripeteci*ları aracılığıyla dışı vurdugunda gözlemlemek kolaydır. Bu davranışın yolunu şaşırmasını ve dışavurumlarını, insanın kendi düşüncesinin durgun akışı içinde engellemeye kadar esnek olabilmek, çok daha zordur.

Olumsuzlama ilkesi

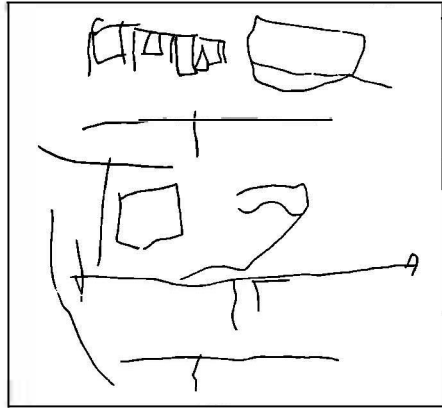
Oyuncuların çok iyi bildiği bir kural vardır. Bir eyleme, o eylemin sonunda yönlendirilecek olduğu yönün tam karşıtı yönde başlanır.

Bu kural, gündelik yaşamda belli bir miktar enerji isteyen tüm eylemler için gerekli bir koşulu yeniden yaratır. Bir darbe vurmadan önce, insan bir kolunu arkaya çeker, zıplamadan önce dizlerini kırar; öne sıçramadan önce, arkaya yaslanır: *Reculer pour mieux sauter* (daha iyi sıçramak için geri gitmek).

Bu tür davranışlar, oyuncunun gündelikliği etkinliği, en küçük eylemlerine kadar uygulanır. Bu, oyuncunun kendi fiziksel varlığını geliştirmek için kullandığı araçlardan biridir.

Buna "olumsuzlama ilkesi" diyebiliriz. Aktör, bir eyleme başlamadan önce, tamamlayıcı karşıtını icra ederek onu olumsuzlar.

"Olumsuzlama ilkesi", organik niteliği –yani ruhu– kaybolduğu takdirde, biçimsel bir boşluğa dönüşür. Önemli konuşmaların tiyatrodan ya da tiyatro dışında



11. lens (üç buçuk yaşında) – bir çocuk bahçesi.

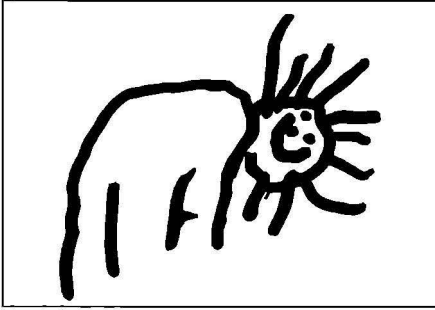
kullanılması sırasında "olumsuzlama ilkesi" genellikle hareketin *ışırılmasının* bir yolu olur. Aslında, *genleşmiş* eylemin bir parodisi, beceriksiz taklidi haline gelir.

"Olumsuzlama ilkesi"nin gücünü belirleyen iç mantık nedir? Bir yandan, her enerji eylemin kendi karşıtıyla başlarken kullandığı sinersel ve fiziksel dinamiklerdir, öte yandan, zihinsel bir tutumdur.

Dönüp aksi yönde giden bu zihinsel tutumun en berrak tanımlamalarından birini, Arthur Koestler'in *The Sleepwalkers* (Uyurgezerler, Penguin, Aralık 1989) kitabında buluruz. Kitap, 'insanın evren hakkındaki görüşlerinin değişimlerinin tarihine' adanmıştır. Koestler, burada her yaratıcı eylemin –bilimsel, sanatsal ya da dinsel– başlangıçta bir *reculer pour mieux sauter*, daha ilkel bir düzleme geri çekilme sayesinde, sonuca doğru sıçramayı hazırlayan bir olumsuzlama ve bölünüp dağılma süreci üzerinden, nasıl tamamlanıldığını gösterir. Koestler, bu anı, bir yaratıcı "önkoşul" olarak adlandırır.

Bu, bir sonuç arayışında tipik olan her şeyi olumsuzlar gibi görünen bir andır: bu yeni bir yön bulmaya yönelmeyi belirlemez, tersine daha çok araştırmacının tüm enerjisinin devrinde geçirilmesini, upkı insanın karanlıkta yürümesi gibi, tüm duyularının keskinleşmesini gerektiren, gönlü bir yolunu şaşırır. Gerçek gizilgüçlerin gelişmesi, pahalıya mal olur: insan kendi eyleminin anlamı üzerinde kontrolünü yitirme riskine göze almaktadır. Bu, varlığını açıkladığı yeni varlığı henüz keşfetmemiş bir olumsuzlamadır.

Oyuncu, yönetmen, araştırmacı, sanatçı, hepsi de kendilerine sık sık şunu sorarlar: "Bu yapığımın *anlamı* nedir?" Ama "eylemin olumsuzlanması" anında, ya da yaratıcı "önkoşul" anında bu, verimli bir soru değildir. Bu noktada önemli olan, insanın yapmakta olduğunun anlamı değil, tersine daha çok, içinde bir duygu –beklenme-



dik bir anlam- ele geçirilebilecek olan o boşluğu hazırlayan eylemin keskinleştirilmesidir.

Neredeyse daima çok sayıda bireyin işbirliğini gerektiren bir biçimde yaratmak zorunda olan tiyatro sanatçıları, anlamlar için fevristişçe bir gereksinim, ulaşılacak istenen sonuçlar üzerinde görünüşe bakılırsa başlangıçta duyulan "doğal" bir alışkı ihtiyacı tarafından sık sık engellenirler. Örneğin bir aktör, bir doğaçlamanın sonucu ya da bir karakterin kişisel yorumu olan belli bir eylem icra eder. O eylem son derece kesin bir değer vermesi, onu öznel imgelerle ya da öznel bir düşünceyle bağdaştırması doğaldır. Ama eğer, eylemin aktör için anlamı, o eylemin yer aldığı bağlam yüzünden anlaşılmaz ya da uygun-suz hale gelirse, o zaman aktör bu eylem parçasığının bir yana bırakılmasını ve unutulmasını düşünebilir. Kısacası, eylemle onun bağdaştırılan anlamları arasındaki evliliğin birbirinden ayrılamaz olduğuna inanır.

Eğer bir aktöre, eyleminin, bağlamı (ve bu nedenle anlamı) bütünüyle değiştirildiği halde, dokunulmadan olduğu gibi kalabileceğini söylerseniz, genellikle kendisine atıl bir madde gibi davranıldığını, yönetmen tarafından "istisamar" edildiğini düşünür. Sanki eylemin ruhu, anlamıymış ve enerjisinin niteliği değilmiş gibi gelir.

Pek çok yönetmen de aynı önyargıya sahiptir. Öznel bir imgenin ya da imgeler dizisinin yalnızca bir tek basit dramatik manüya uyabileceğine, yalnızca böyle bir anlamı aktarabileceğine inanma eğilimindedir.

Oysa, "eylemi olumsuzlama" ilkesi, insanı önceden var olan düzenden, varmak istediği sonuca bağımlılıktan kurtararak, tam karşıtı yöne işaret eder. Bu, sanki yola çıkış noktasının, kendi karşıtı aracılığıyla, bir bağlamdan diğerine sıçrayarak gerçek etkileyici gizli güçleri geliştirebilecek bir enerji zincirine dönüşmesi gibidir.

Uygulamalı tiyatro çalışmasında bu, bir eylemin ya da bir düşüncenin biçim kazandığı andan başlayarak, tamamlanmış ürün olarak sunulduğu ana kadar uymak durumunda olduğu *peripeteia*'lar ile ilgilidir. Tıpkı, ülkeden ülkeye, çağdan çağa yolculuk etmeye lanetlenmiş olan Uçan Hollandalı gibi, eylemin çekirdeğinin özgün anlamları, öldükleri halde yaşamaya devam eder, kaybolmadan anlamdan anlama sıçrar. Yaratıcı düşüncenin ayırt edici özelliği aslında sıçramalarla, kendisini, iyi düzenlenmiş kabuğunu terk etmeye, yeni biçimlerde yeniden örgütlenmeye zorlayan, beklenmedik bir yol şaşırmaya yardımcı ilerlemesidir. İşte bu, doğrusal olmayan, tek anlamlı olmayan, yaşayan düşüncedir.

Beklenmedik anlamların gelişmesi, uçuşa geçmeden hemen önce bir yarın kenarında tünerken, hem fiziksel hem zihinsel tüm enerjilerimizin belirli bir hal almasıyla

12-14. İlk mantık: çocuk resimleri: (üstte) Alasdair (dört yaşında) - kedi bir bıyıklı ibaret: (ortada) Chloe (altı yaşında) - kedinin hem bıyığı hem de kuyruğu var; (altta) Elli dokuz yaşında bir yetişkinin gözünden kedi: Kedi Yavruları Monoloğu (1918), Paul Klee'nin çizimi (1879-1940).

mümkün olur. Bu hale, eğitim çalışması sayesinde damıtımla ulaşılır.

Bedensel çalışmalar, oyuncuya yeni bir davranış, yeni bir devinme, eyleme ve tepki verme biçimi geliştirme olanakları sunar. Böylece oyuncu özel bir ustalıklı kazanır. Ama bu ustalıklı, derine dalmamışsa, oyuncunun zihinsel süreçlerinden, fiziksel alanından, sinirsel sisteminden bir araya gelen varlığının ta içine uzanmıyorsa, tek boyutlu hale gelir ve donar kalır. Fiziksel ile zihinsel arasındaki köprü, yinelenmenin tekdüzelığının, ataletin üstesinden gelmeyi mümkün kılan bilinçte, hafif bir değişikliğe neden olur.

Gerçekten de fiziksel bedenin gelişmesinin, zihinsel bedenin gelişmesiyle alışış günceliği takdirdi, hiçbir yararı yoktur. İmgelediğimiz, eylediğimiz ya da yaşadığımızda, kendisini sunmak için düşünce, ilk iş olarak, ataletin, *hesbelli olanın* içinde hissedilir biçimde geçmek zorundadır

Düşünceyi düşünmek

Bir fizikçi sahil boyunca yürürken, sıçratmaya çalışarak denize taş atan bir çocuk görmüş. Her taş bir ya da iki küçük sıçrayıştan fazla yapamıyormuş. Çocuk beş yaşlarında kadarmış ve fizikçi kendisinin de çocukken suya taş fırlatıldığını anımsamış. Ancak bu işi çok iyi yaparmış. Böylece erişkin, çocuğa bunun nasıl yapıldığını göstermiş.

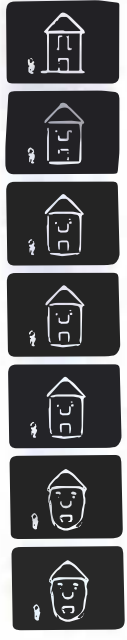
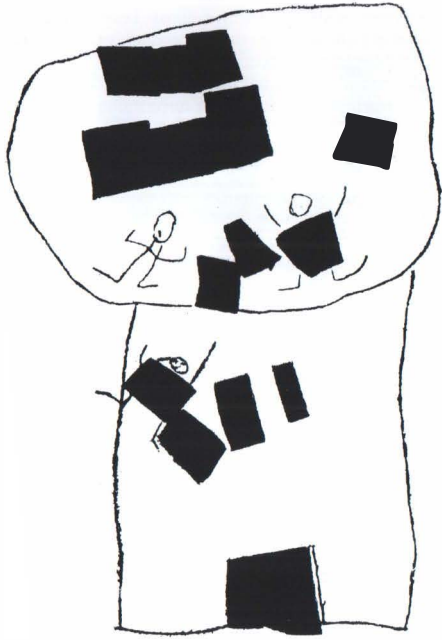
Birbiri ardı sıra taşları fırlatırken çocuğa taşın nasıl tutulacağını, hangi açıda nişan alınacağını, suyun yüzeyine hangi yükseklikte tutulacağını anlatmış. Erişkinin fırlatıldığı tüm taşlar, pek çok kez, yedi, sekiz hatta on kez sıçırıyormuş.

Sonra çocuk, "Evet, taşlar pek çok kez sıçırıyor. Ama benim yapmaya çalıştığım bu değil. Sizin taşlarınızı suya yuvarlak daireler çiziyor. Ben benimkilere kare daireler çizdirmek istiyorum," demiş.

Bu öyküyü, fizikçi onu Einstein'a anlatmış olduğu için biliyoruz. Einstein, genç dostu çocukla olan bu karşılaşmasını anlatırken, beklenmedik bir tepki göstermiş. "Onu kullandığını ve taşları suya kare daireler çizmediğini içinde düşünmemesini söyleyin. Önemli olan, düşünceyi düşünmektiir, demiş.

Yakından incelendiğinde, en önemli bilimsel keşiflerin pek çoğunun doğuşuna yol açan soruların, taşlarını suya fırlatan çocukunkilerden daha gereksiz ve yararsız olduklarını görürüz.

Ellli yaşındaki Max Planck kendi kendine. Akkor haline gelen demir neder kızarır?" diye sormuştu. Einstein "İnsan bir ışık ışını üzerinde gidebilseydi, ne görecekti diye sormuştu. Bu soruların, büyük bilimsel keşiflere



15-16. İlk mantık: bir çocuk ile bir yetişkinin çizimleri. (solda) Dört yaşındaki Maria bir adamı iki odalı bir apartmana dönüştürüyor; (sağda) Ev bir Çinli oluyor, 1911 yılında çizgi film: Walt Disney'in "çizgi filmin babası" dediği Fransız filmcisi Emile Cohl (1857-1938) tarafından yapılmış.

yol açmış olduğu gerçeği, bizim bunların karanlığa doğru sıçrayışlar, idrakin dışına kayan hızlı düşünceler olduğu gerçeğini göz ardı etmemize yol açmamalı.

Düşünceyi düşünmek, daha önce birbirleriyle ilişkisi olmayan düzlemler ve bağlamlar, birbirini kesen ve yok olan yollar arasında fazladan, ani geçişleri, ani dönüşleri, beklenmedik bağlanmaları gerekli kılar. Farklı sesler, her biri kendi mantığını içeren farklı düşünceler, eşzamanlı var oluyor ve kesinlik ile rastlantısallığı, oyun hazzı uğruna eğlence ile bir hedefe yönelik gerilimi bağdaştırarak, planlanmamış bir biçimde birbirleriyle işbirliği girişiyor gibidir.

Bu araştırma imgesi, önerinde olan ya da olmayan bir avın pesine düşen bir köpek sürüsü imgesine benzer. Köpekler birlikte koşar, dağlara etrafa yayılır, birbirlerinin önüne çıkar, enerjilerini ve yeteneklerini zorlayan sık çabılıkların ya da derin yaraların içine atlar ve yeniden ortaya çıktıklarında izi kaybettikleri için cesaretleri kırılmış halde daireler çizerek koşar ve geri dönmek zorunda kalırlar. Ama bazen de dağılan köpekler yemden bir araya gelir. Bu birleşmiş sürü, avı izleyerek bulur ve düşüncüyü bulur.

Bulunacak olan düşüncenin, izinin sürülmesini ve ele geçirilmesini isteyerek orada bizi bekliyor olması kesin değildir. Bu arı bir gizli güçtür. Onun ne olabileceğini, ya da ne için kullanılabileceğini bilmeyiz. Bazen tüm çabalar boşa çıkar. Başka zamanlarda ise, upku beklenmedik bir alanda işin içine girmemizi zorunlu kılan bir sürpriz gibi, yepyeni bir şey kendisini bize sunar. Bazı bilim adamları, araştırma alanlarını değiştirirler; bazı yazarlar üzerinde çalışmakta oldukları öyküyü bırakır ve aslında kendilerini zorla kabul ettirmiş olan karakterlerin yeni dönüm noktalarının izini sürerler; bir ürün üzerindeki çalışmanın tam ortasında, aniden, *başka bir ürünün* elimizden tutmuş bizi gütmekte olduğunu ayırına varırız ve bizi neye götürdüğünden de habersizizdir.

Bazen, "düşüncüyü düşünün" in kendimiz olmadığımız duygusuna kapılırız ve tüm yapabileceğimiz, düşüncüyü düşünmekten alıkoyan önyargıları susturmaktan ibarettir. Başlangıçta bu, acı verici bir deneyimdir. Bir özgürlük duygusu, yeni boyutlara bir açılım duygusu haline gelmeden önce bu, insanın *a priori* (önsel) karar verdiği, göz diktiği şeyle, öte yandan yaşayan zihin arasında bir mücadeledir.

Kaosu yuvanlarma tehlikesi apaçiktır. İnsan bu yaratıcı "önkoşul"u ele geçirip yerleştirmeyi becerirse, başka bir gücün egemenliği altına girdiği, ya da kendinden geçtiği duygusuna bile kapılabilir. Ama bu, insanın işinin, zanaatının *terra firma'sına* demir atmış olarak kalan bir duygudur.

Eisenstein'ın moviola'sının başına oturduğunda, çalışması için bir koşul yaratmakta başarılı olmuştu, ancak kendi beklenmedik mantığını dayatan, önceden kararlaştırılmı olan sonuçlar değil, malzemenin kendisi olmuştu. Filmini çerçeve çerçeve çalışan, sete gitmeden önce onu desenler halinde kurgulayan Eisenstein, kendi yarattığı malzemenin başına, mutlak tarafsızlık içinde oturuyordu. Kendisine o ana kadar kılavuzluk eden programlama, artık işe yaramıyordu ve Eisenstein "montajın esrikliği"nden söz ediyordu.

"Düşüncüyü düşünmek", "yaşayan zihin", "montajın esrikliği" ... tüm bu ifadeler, mecaz anlamda aynı türden deneyimlere gönderme yapar. Çeşitli parçacıklar, çeşitli imgeler, çeşitli düşünceler kesin bir yöne ya da berrak bir planın mantığına göre bağlanmaz, tersine "kan bağı" nedeniyle birbirleriyle bağdaşır.

Bu bağlamda kan bağı ne anlama gelir? Onları yaşamaya geçirdiğimiz bağlamda var olan çeşitli parçacıklar, imgeler, düşünceler, onları bulmaya çalıştığımız ya da tasarladığımızda kullandığımız mantığa uymayan bir mantık temeline, yeniden birbirleriyle bağlanır ve yeni ilişkiler kurar ve kendi özerkliklerini açığa çıkarır. Bu sanki gizli kan bağları, bizim yararlı ya da haklı olduğunu düşündüğümüzden daha başka olasılıkları hareket geçiriyor gibidir.

Yaratıcı süreçte, çalıştığımız malzemelerin hem yarara dönük hem de ikinci bir yaşamları vardır. Birincisi, kendi haline bırakıldığında, derinliği olmayan bir berraklığa gö-

türür. İkincisi ise, kontrol edilemeyen gücü nedeniyle bizi kaosa içine sürüklemek tehlikesini beraberinde getirir.

Ama bizi bu iki yaşam arasındaki, mekanik düzende düzensizlik arasındaki, Çinlilerin *Li* dediği, organik yaşamı karakterize eden asimetrik ve öngörülemez düzene götüren, diyalektiktir.

İkiz mantık

Diyalektik bir ilişki, kendi içinde ve kendiliğinden var olmaz. Bu, kendi haline bırakıldıklarında, birbirleriyle ancak karşılıklı oluşturacak güçleri kontrol etme isteminden doğar.

Diyalektik, öğrenilen bir düşünme ve eyleme biçimidir. Yaratıcı çalışmada, *Li*'nin asimetrik düzeni, ancak birbirine aykırı görünen araçlarla elde edilebilen bir şeydir. Gerçekten sanat çalışması, her şeyin ötesinde yapay bir çalışmadır. Karşıtlıkların, farklılıkların arayışı, aykırı bir biçimde birlik ve bütünlük arayışının öbür yüzü olmak zorundadır.

Oyuncunun görme biçimiyle, izleyicinin görme biçimi arasındaki farkı nasıl belirginleştirebiliriz? Yönetmenle aktör arasındaki kutupluğu nasıl güçlendirebiliriz? Ve böylelikle, söz konusu çeşitli güçler arasındaki ilişkileri nasıl daha güçlü hale getirebiliriz? Tiyatronun gövdesinin genişletilmesi olasılığı, bu sorulara verilecek yanıtlara bağlıdır.

Zaman zaman bir oyun üzerinde çalışıldığında sırada yönetmen, aktörün neden o özel biçimde oynadığını anlamıyor olsa bile, aktörün eylemleri canlılık kazanmaya başlar. İlk izleyici olan yönetmenin, aktörün yaptıklarının anlamını, üretimini iskeleti dahilinde akılcı biçimde açıklayamayacağı bilemedikleri durumlar olabilir.

Yönetmenler, bu bilinmeyen yaşam kıvılcımını kabul etmekte güçlük çektiğini itiraf edebilir, açıklamalar isteyebilir, aktöre tutarlı olmasını söyleyebilir. Ama bu takdirde, birlikte çalışma ruhunu ve aralarındaki ilişkiyi tehlikeye atarlar. Kendilerini aktörden ayıran mesafeyi ortadan kaldırmaya çalıştıklarında, çok fazla istemiş olurlar; yüzeyde olan üzerinde bir fikir birliği, maksatlar üzerinde bir alışkı istediklerinde ise, aynı zamanda pek az istemiş olurlar.

Aktörlerin çalışması, tekniği ya da sanatı, onların "yorumu" hakkında konuşurken, genellikle tiyatronun bir işi olduğunu unuturuz. Aktörlerin gündelikliği tüm teknikleri, izleyici açısından ele alındığında, temel bir ihtiyacı, gündelik yaşamın peçesinin parçalanıp, beklenmeyen ortaya çıktığı o anın bekleyişini karşılar. Bilinen bir şey, aniden yeni olarak açılmıştır.

Hatta, izleyicilerin en derin tepkileri, değerlendirmelerinin kalıpları ya da apaçık dile getirilmiş yargıları bile gizlidir, önceden bilinemez.

Tiyatronun gücü, insanın başka mantıkların bağimsız yaşamını tanımlayabilir bir örtü altında koruyup gözetme yeteneğine bağlıdır. Mantık –yani, güdüle ve ardışık dö-



17. Genleşmiş beden: *Laokoön'un Ölümü ve Oğulları*, İ.S. 2. yüzyıl sonlarından mermer yontu (Vatikan Müzesi, Roma).

nüşümler dizisi- gizli, aktarılamaz olduğu, hatta kuralları bir tek bireyin ufkunun ötesine geçemediği zaman bile var olabilir.

Sanki sadece paylaşılan bir mantığa uygun olanın mantıklı olduğu yolunda önyargılı bir anlayış vardır. Bu önyargılı anlayış başka bir yanı da, kişisel, gizli, mahrem dünyanın raslantıları, otomatik çağrışımlar, kaos tarafından yönetildiğine inanmamızı ister. İçinde hiç sıçramalar olmayan, onun yerine birbirleriyle bağlantısız, tutarsız bir salınma olan bir magma.

Mantıksızlık dediğimiz, kaybolan sonra yeniden beliren takıntılarımız ve hastalıklı düşüncülerimizin gelişme olmadan kıskırtılmış biçimde, mekanik bir yinelenmesine bırakılmış bu salınım olabilir. Ama aynı zamanda, yalnızca bizim olan bir akıcılık, anlaşılabilirliğimize yardımcı olmayan, ama kendi kendimizle iletişimimizi sağlayan bir *raison d'être* de olabilir.

Her bireyin zihinsel tiyatrosunda, iş yaramaz ya da doğuran, elbirliği eden ilişkiler vardır.

Erişkinler, çocukların yaptığı gibi resim yapmaya çalıktıklarında, genellikle, kötü resimler çizmekten başka bir şey yapamaz, kendi görme biçimlerinin mantığını terk etmeye, onu yoksullaştırmaya çalışırlar. Elleri rastlantıya bırakır, kesinlikle kaçınırlar, çocuksu çizim yolları taklit ederler. Ve böylece çizim çocuksu olur.

Aslında çocuk çizimleri erişkin, bir şey eksikmiş, kötü yapılmış ya da çiziktirilmiş gibi görünür. Oysa onlar aslında bozulmaz bir mantığa tutunurlar. Bir çocuk gördüğü şeyi, ya da onu nasıl gördüğünü çizmez, tersine deneyimlediği şeyi çizer. Eğer bir erişkini, bir çift uzun bacak ve aniden kendisine doğru eğilen bir yüz olarak yaşıyorsa, bir erişkini iki sopa üstünde bir daire olarak çizecektir. Ya da kendi "portre"sini çizdiğinde, kendini kocaman ayaklı gösterir, zira yeni ayakkabıları içinde çok mutludur. Eğer annesi onun için babasından daha önemliyse, anne-babasını çizdiği zaman annesini babasından daha büyük çizecektir.

Çocukların çizimlerini inceleyenler için, çok küçük çocukların yaptıkları ilk çizimler denen o karalamalar da doğrudan deneyimin sonuçlarıdır. Onlar temsili resimler değil, tersine elin zihinsel bir resimle bağlantılı eylemleridir: işte bu koşan bir köpek.

Çocukların çizimlerini çocuksu yapan, onların ortalama ya da ilkel doğaları değil, tersine sadece bir tek mantığın var olmasıdır.

Yine de, daha büyük çocuklar ya da erişkinler tarafından yapılan iyi çizilmiş resimler de sadece bir mantığa bağlanmıştır. Onların artık daha tanınabilir olmaları, paylaşılan kurallara bir bağlılık sergilemeleri, onları daha az banal yapmaz.

Gerçek bir ressamın yapıtlarında, birçok mantık eşzamanlı olarak vardır. Bunlar bir geleneğe uyar, onun kurallarını kullanır ya da o kuralları bilinçli olarak şaşırtıcı biçimlerde kırar. Bir görme biçimini aktarmanın yanı sıra, aynı zamanda dünyayı deneyimlemenin bir biçimini

temsil eder ve kanvasın üstüne yalnızca imgeyi değil, aynı zamanda *Jest'i*, fırçaya kılavuzluk eden devrimin niteliğini de aktarır.

Böylece, ressamın "kendi içindeki çocuğu koruduğunu" söyleyebiliriz, ama bu masumiyetini ve içtenliğini koruduğu için ya da bir kültür için evcilleştirilmediği için değildir, tersine sanatının kuru kuruya özetlemesi olarak "paralel" ya da "ikiz" mantığı, birinden ötekile uğruna vazgeçmeden birlikte dokuduğu için bu böyledir.

Canlı, yaşıyor olmak, farklı gelişim evrelerinin ardışıklığının olumsuzlanmasidir. Bu çok daha karmaşık iç içe dokunmuşlukların yardımıyla eşzamanlı gerçekleşen bir büyümedir. Meyerhold'un bir aktörü, ancak erişkinde bir zamanlar var olan çocuğu sezebildiği zaman kabul etmesinin nedeni, belki de budur.

Tebai'nin yedi kapaşı

"Peki ama, insanlar neden tiyatroya gider?" Béla Balázs bir zamanlar kendisine ve okurlarına bu gereksiz soruyu sormuştu. İşe yaramaz soruların, her birimizin kendi kendimizle bir diyaloga girdiği bu tür sözcüklerin değeri, asla yeterince değerlendirilmez.

Peki ama insanlar neden tiyatro yapar?

İlk kez tiyatroya gittiğimde on beş yaşındaydım. Annem beni *Cyrano de Bergerac'*i izlemeye götürmüştü. Kahramanı, çok tanınmış ve sevilen bir İtalyan aktörü olan Gino Cervi oynuyordu. Ama beni etkileyen, ne o, ne diğer aktörler, ne de ilgiyle ama hayranlık duymadan izlediğim, anlattıkları öyküyü. Beni etkileyen bir attı. Gerçek bir at. Sahnesel gerçekçiliğin en akla yatkın kuralları uyarınca bir arabayı çekiyordu. Ama onun varlığı, o ana kadar sahnede egemen olan tüm boyutları aniden patlatmıştı. Başka bir dünyadan gelen bu ani katılım yüzünden, sahnenin tekdüzü peçesi gözlerimin önünde yırtılmış görünüyordu. Daha sonraki yıllarda gittiğim tiyatrolarda, kendimi capcanlı algılamamı sağlayan o şaşkınlığı, duyularımdaki o ani gelişmeyi, boş yere arayış durdum. Atlar bir daha görünmedi. Ya ki Polonya'da Opole'ye ve Hindistan'da Cheruthuruthy'ye gidinceye kadar. Bugün, Grotowski'nin çalışmasında çoktan fark edilebilir bir koşutluğun olduğu artık benim için apaçık. Aktörün varlığındaki ve izleyicinin algılamasındaki genişleme, *fabula'nın*, yani öykünün genişlemesine, olaylar örgüsüne ve onun birbirine karışan dokularına, drama, öyküye ya da betimlenen duruma denk düşer. Tıpkı, oyuncu için gündelikdişi bir davranış olduğu gibi, bir öyküyü düşünürken de gündelikdişi bir davranış vardır.

Tiyatrodaki çalışmalarının ilk birkaç yılı boyunca, üretim için yola çıkış noktası olan metinle, metnin çizgisel gelişimini kurarak ve genel eylemi, montaj ve iki ya da daha fazla eşzamanlı eylemi birbiri içine dokuyarak, beklenmedik yön değişiklikleri yaratarak çalışıyordum. Bu gibi durumlarda metin, bir yöne doğru esen bir rüzgâr

gibiymi. Yapım, rüzgâra karşı yelken açar, zıt yöne gider. Ama, hareketi geçirici güç, hâlâ rüzgârın gücüdür.

Daha sonraları, başka bir olasılık ortaya çıktı ve korku ile dirençle karşılaşmadan kabul edilmedi. Doğaçılama sırasındaki yüzeye çıkan malzemenin mantığını izlemek, çalkış noktasından uzaklaşmak ve yapımın doğasının ne olabileceğini, benim için ve izleyici için ne anlama gelebileceğini, ancak sonunda keşfetmek.

Odin Tiyatrosu ile *The Gospel According to Oxyrhincus*'a (Oxyrhincus'a Göre İncil) başlamadan önce, başlangıçta kişisel yaradılış ve eylemlerimi belirleyen malzeme koşullarının bir meyvesi olduğuna inandığım bu deneyimlerin, tersine nesnel bir gerekliliğe yanıt verdiğinin ayırına vardım. Aktörün anlatım öncesi varlığının içinden geçen düşünce, aynı zamanda çok daha belirgin biçimde bir yapıyı algılamak biçiminin de içinden geçmekteydi.

Yeni bir yapıyı için öykünün tasarlanması sırasında, aktörün anlatım öncesi düzlemine denk düşen zihinsel karşılık ne olabilir? Zihinsel anlatım öncesi durum, uçuşa geçmeye hazır bir imge olabilir.

Düşündüm, bir kişi, bir dağda, bir çölde. Kimdir bu? Bir erkek mi? Bir kadın mı? Bir çocuk mu? Ne yapıyor? Birini mi bekliyor? Yoksa bu bir keşiş mi? Acaba yanan bir çalılık görüyor mu? Yoksa bu, Dağın Yaşlısı mı? Ve dağın adı nedir? Tabor mu? Ararat mı? Kilimanjaro mu? Bu hangi çöl? Scott'un buz tabakası mı, yoksa Tatarların çölü mü? Ancak, böyle bir imge, yine de aktörün anlatım öncesi düzleminin ya da bizim "anlatım öncesi çekirdek" dediğimiziz eşdeğeri olmaz. Bu, kendim ve aktörler için iyi bir doğaçlama uyarıcısından daha fazla bir şey değildir. Anlatım öncesi bir çekirdek, genişleten ve dönüştüren, ama yine de özdeşliğini koruyan bir şey olmalı, tıpkı Uçan Hollandalı ile onun Hayalet Gemisi'nin öyküsünün dönüşümleri gibi.

1984 yılı başında aktörlerimden, farklı birer öyküden birer karakter seçmelerini ve öykünün dönüm noktalarını, olaylarını ve değişimlerini uyarlayarak birer senaryo yazmalarını istedim. Böylece altı öykümüz oldu; benimlik birlikte bunlar, tek bir yapıma açılan yedi farklı kapı olacaktı.

Bu altı karakter şunlardı: Sabbatay Zevi, yani kendini Mesih olarak tanıtan ve Müslüman olan Yahudi, Antigone, Jean d'Arc, genç bir Brezilyalı kanun dışı adam, yani bir *cangaceiro*, Seville'in Büyük Engizisyoncusu ve gizemci tarikat üyesi dindar bir Yahudi. Bu karakterler, *The Gospel According to Oxyrhincus*'un yapımını oluşturdu. Bunlar rastlantı olarak seçilmiş değillerdi. Her biri hem bireysel aktörün ilgilerine hem de eşzamanlı ve birbirinden bağımsız devrim halinde olan başka mantıklara yanıt veriyordu.

Aslında 1982'de çıkış noktası Borges'in bir öyküsü olan bir proje üzerinde çalışmaya başlamıştık, *The Dead Man* (Ölü Adam). Arjantinli kanun dışı bir genç adam olan Benjamin Otolara, Aureliano Bandeira'nın Uruguaylı çetesiye katılır, cesaretini kanıtlar, Bandeira'nın haya-

tını kurtarır ve onun kadınına baştan çıkarak, sonunda kadının aşığı olur. Yaşlı Bandeira, hiç tepki göstermeden tüm bunları hoşgörülle karşılar. Konumu günden güne zayıflar. Otolara, gittikçe daha belirgin biçimde kumandayı ele geçirir.

Bir akşam, yeni bir başarından sonra tüm haydutlar bir masanın çevresinde toplanmış otururlarken, Otolara göz göre göre gidip, liderlerinin yerine oturur. Herkes tarafından görmezden gelinen Bandeira ise masanın karşı ucuna oturur. Otolara'nın yanında, bir zamanlar liderinin sevgilisiyken, şimdi artık onun olan kadın ayakta durmaktadır. Yaşlı Bandeira'nın yardımcısı olan yüzbaşı, Otolara'ya yaklaşarak silahını çeker. Bunun üzerine Otolara, sadece ve sadece Bandeira, onu daha ilk oraya vardığında ölüme mahkûm etmiş olduğu için kendisinin yükselmesine izin verilip onurlandırıldığını aniden anlar. Çoktan ölü bir adam olduğu gerçeğini, sadece kendisi görememiş ve göz ardı etmiştir. Bandeira'nın yüzbaşı silahını atesler.

Bu öyküden de, *The Gospel According to Oxyrhincus*'un yedinci öyküsü, yani benimki çıktı. Borges'in metni, iki farklı çağrışım dizisini harekete geçirmişti. Kanun dışı adamlar çetesi bana, Euclides da Cunha, Eduardo Barbosa ve Billy Jaynes Chandler'in kitaplarında, ya da Rouy Guerra ve Glauber Rocha'nın filmlerinde tanımlanan Brezilyalı *Jaguncos* ve *cangaceiros*'ları anımsatmıştı.

Ama öykünün ana hatları (genç adamı öldürten yaşlı lider, son akşam yemeği, enstestini gölgesi) zihnimin başka bağlamlara sıçramasına yol açmıştı: isyan edenleri öldürten Kanun Adamı; oğlunu öldürten Creon ve oğluna vaat ettiği gelin Antigone; Mesihle birlikte ölen Judas; mirasyedi oğul; Oğlunun ölümüne neden olan Baba Tanrı.

Aureliano Bandeira ile Benjamin Otolara'nın öyküsü örnek alınarak biçimlendirilen Baba Tann ile Oğul değişimleri, Yasa Tanrısı'nda, Jahve'de ışık güçlerine karşı savaşan kötü bir yaratıcı gören Hristiyanlığın gizemci yorumu ile örtüşür.

Böylece Brezilya'nın *sertao* çölü, 1903'te üç gizemci elyazması bulunan Hellen kenti Oxyrhincus'tan (modern günlerin Mısır'ındaki Behnesa) gelen seslerle şenlenir. Bu iki izlek –*cangaceiros* ve gizemci– karşılaştı ve başka izlekler aralarında kanallar oluşturdu. Bu izleklerden biri, Vargas Llosa'nın *The War of the End of the World* (Dünyanın Sonu Savaşı) romanında yeniden oluşturulan Antonio Conselheiro'nun öyküsünden geldi. *Cangaceiros*, yeni bir Mesih tarafından *sertao* çölünde kurulan Kutsal Kent'te, Canudo adındaki "Yeni Kudüs'te bir araya geldi. Bunlar, kendilerine karşı gönderilen sayısız askeri keşiş heyetini Tanrı'nın adına geri püskürten, ama sonunda kimse kalmamacasına kılıçtan geçirilip yok edilen isyancıları.

Dinsel söylencelerde rastladığımız, kıyamet gününün yok edici melekleri, acaba Canudo'da toplanan *cangaceiros*'un gıysileriyle temsil edilebilir miydi? Yoksa bu haydutlar, kendilerinin yeryüzüne adalet çağını getirmek üzere gönderilmiş melekler olduklarına mı inanıyorlardı?

Ve aktörler tarafından seçilen karakterler arasında bulunan bu gizemci tarikat üyesi dindar Yahudi kimdi? Tıpkı Vargas Llosa'nın romanında anarşist Galileo Gall'in devrim arayışları içinde yaptığı gibi, Mesih arayışı içinde *sertao*'yu geçen bir Yahudi mi?

Bu arada, Antigone ile diri diri gömülen isyan konusu, kendine özgü mantığını izleyerek, kendi başına geliyordu. Bu figürler, Zeytin Dağı'ndaki haçın altında bir araya gelip karşılaşsalar, ne olurdu: isyancı kadınlar ve erkekler, azizler ve nihilistler, Buda ve Antigone, Assisi'li Francis ve Sabbatay Zevi, Muhammed ve Jacob Frank, Kaptan Ahab ve Zerdüşt?

Ama her zihinsel panoramanın üstünde, Joseph Stalin olarak bilinen Sosso Djugashvili'nin babacan yüzünü biçimlendiren ve bozan, titrek bir bulut vardı. Stalin'se gülüyor, gülüyor ve ağzından kan damlıyordu.

Düzensiz biçimde bir arada var olan bu çağrışımlar ve imgeler, tüm topluluğun çalışmasıyla ilgili olup belli bir düzen dayatan, eşzamanlı devrim halinde başka bir mantık olduğu için, bir anlam kazanabilir ve bir birliğe ulaşabilirdi.

Çıkış noktası hep Borges'in *The Dead Man*'iydi. Her aktör, yönetmen olarak sunduğu öyküden bir senaryo yapmış ve topluluğa bunu anlamada rehberlik etmişti. Sonra hepsinin çıkış noktası aynı olduğu halde, birbirinden çok farklı sayısız senaryo oluştu. Her üretim taslağı, bir embriyo olduğu halde, kendi gücüyle oluşturduğu parçaları da içeriyordu. Bu parçaları bağlamdan çıkarak, bir montaj yapım ve onları birlikte dokumaya başladım, hâlâ Borges'in konusuyla ilgili olan nihai yapıyı oluşturdum.

Bu çalışma süreci bir sahnelemeyle bağlantılı değildi, sadece kendi aramızda yaptığımız bir iç araştırımaydı. Ama 1984 yılında *The Gospel According to Oxyrhincus* üzerinde çalışmaya başladığımızda, kendi mantığını yeniden ortaya çıkardı.

Aktörler ve benim tarafımdan seçilen altı karakterle bağlantılı yedi öyküden hem özerk bir metin hem de bileşik bir sahneleme ortaya çıktı. Bunların, benim ve çalışma arkadaşlarımla öngördüklerimizle ilgisi yoktu, ama bizim yolumuzu şaşırtmamızın ve yeniden yönümüzü bulmamızın mantıksal bir sonucu oldu.

Yedi kapı olmakla birlikte, sadece bir Tebai kenti var. İzleyiciler Tebai'ye bu kapılardan birinden gireceklerdir. Zamanımızda inancın dışı vurumları ile diri diri gömülen isyan hakkında bir oyun. Ama Tebai kentine açılan diğer altı kapı açık kalmaktadır.

Dansçıyı kim danstan ayırt edebilir ki?

GENLEŞMİŞ ZİHİN

Franco Ruffini

Genleşmiş zihin üzerine konuşabilmek için, anlatım öncesi düzlem kavramıyla başlamak gerekir. Anlatım öncesi düzlem, oyuncunun sahnedeki varlığını, ulaşmak istediği hedeflerden ve etkileyici sonuçlardan önce ve onlardan bağımsız olarak kurması ve yönetmesi şeklinde tanımlanabilir.

Bu tanımda "varlık" her tür mecazi çağrışımından arınmıştır. Burada gerçekle birebir örtüşür.

Oyuncunun varlığı, sahne üzerinde varoluş biçimi, örgensel olarak açıkça fiziksel ve zihinsel bir varoluştur. Anlatım öncesi durum fizikselce de, zihinsel bir boyutta da kendini gösterir.

Eugenio Barba tarafından *The Dilated Body* (Genleşmiş Beden) kitabında önerilen, sahnesel varlığın sırasıyla fiziksel ve zihinsel görünüşleri olan *genleşmiş beden* ve *genleşmiş zihin* deyimlerini kullanarak, sahnesel varlığın, karşılıklı birbirine bağımlılık ve dayanışma içinde olan genleşmiş bir bedenle ve genleşmiş bir zihinle bağlanılı olduğunu söyleyebiliriz.

Sahnesel varlık hem fiziksel hem de zihinseldir, o nedenle genleşmiş bir zihin vardır. Ama varlığının kanıtı nedir? Ve nasıl işlev gördüğü hakkında ne biliyoruz?

Tiyatroyla ilgili tüm sorularda olduğu gibi, bu sorulara yanıt aramanın en iyi yolu, insanın kendi düşünceler dünyasına dalıp girmesiyle değil, aksine gerçekler dünyasına dennesiyle, dünün ve bugünün tiyatro uygulayıcılarıyla karşılaşmasıyla mümkündür.

Genleşmiş bilinç arayışında burada kullanmaya çalışacağım tiyatro uygulayıcısı Stanislavski'dir ve özellikle de *Robota aktëra nad soboj v tvorceskom protsesse perezhivanie*, *Dnevnik ucenika* (Bir Aktör Hazırlanıyor) ile *Robota aktëra nad soboj tvorceskom protsesse voplostnenia*, *Dnevnik ucenika*¹ (Bir Karakter Oluşturmak) yapıtlarının Stanislavski'sidir. Kısa olması adına bu iki yapıtın burada topluca *Robota aktëra* olarak söz edeceğim.

(...)

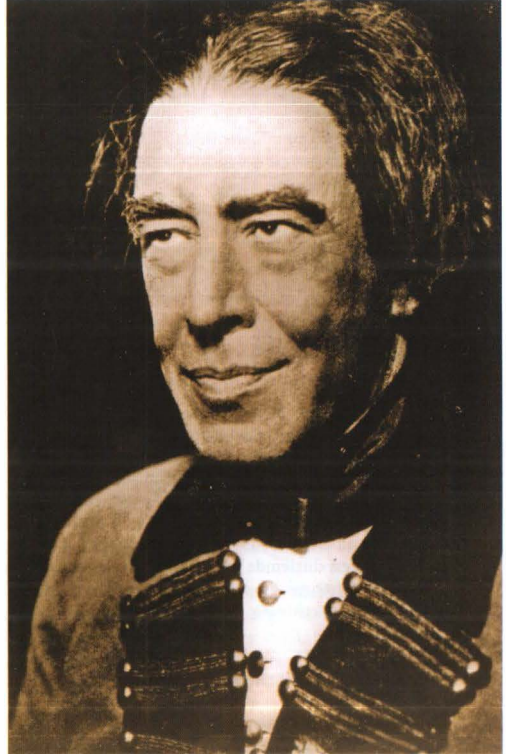
Tarih yazımı tarafından Stanislavski'nin *sistem*iyle ilgili toplanan kanılar öylesine köklüdür ki, belli bazı bilgece gözlemlerle başlamak gerekir.

Her şeyden önce, *Robota aktëra*'da tanımlanan aktörün çalışması, o yorumun temeli olduğu apaçık olsa bile, Stanislavski tarafından belirgin ve kuşku götürmez biçimde, rollerin yorumlanmasıyla hiç ilgisi olmayan bir iş olarak tanımlanmıştır. Aktörün çalışmasının dolaysız ve açıklanan nesnesi, Stanislavski'ye göre, organikliğin yeniciden yaratımıdır. *Sistem*'in yardımıyla aktör, gösterimini yapmak durumunda olduğu rollerden önce ve onlardan ayrı olarak, sahnede organik bakımdan var olmayı öğrenir. Bu nedenle, aktörün *Robota aktëra*'da tanımlanan çalışması, anlatım öncesi düzlemde yapılan bir çalışmadır.

İkincisi, *perezhivanie* (ki neredeyse biyolojik bir anlamda, tıpkı dondurulmuş bir tohumun "yaşama geri dönməsi" gibi, "yaşama dönüş" olarak çevrilebilir), ne *sistem*'in amacıdır, ne de tek (ve ayrıcalıklı) yanıdır. Bu yalnızca, fiziksel yani *kişileştirme* olan, daha çok kavramaya ilişkin bir çalışmanın zihinsel, ruhsal parçasıdır.

Perezhivanie, içsel sahne duyarlılığını, kişileştirme ise dışsal sahne duyarlılığını faaliyete geçirir. Ama aktörün genel bir sahne duyarlılığına erişmesi zorunludur. Bu içsel ve dışsal sahne duyarlıklarının toplamına değil, bir birleşimine ulaşmalıdır.

Stanislavski için sahne aslında ikinci bir doğadır, çünkü *doğada* olduğu gibi, ruhsal bakımdan da tutarlı (doğrulanmış) olmayan fiziksel bakımdan tutarlı bir sah-



18. Stanislavski, Goldoni'nin *Otelci Kadın*'ında (1898).



39. Stanislavski, *Moliere'in Hastalık Hastası'nda* (1913).

ne eylemi olamaz ve bunun tersi de doğrudur. Yine, dogada olup bitenlere karşı direnen bir şey olarak fiziksel tutarlılık ile ruhsal tutarlılığın, aktörün kendi üzerindeki çalışmasının iki görünümü aracılığıyla inşa edilmesi gerektiğinden dolayı da, *ikinci* doğadır.

Ote yandan, aktörün kendi üzerindeki çalışması, anlaum öncesi düzlemde bir çalışma olduğundan ve bu çalışma kişileştirme ve *perezhivanie* yardımıyla geliştirildiğinden, *perezhivanie* bu çalışmanın zihinsel görünümüdür.

Stanislavski'nin *perezhivanie*'si, aktörün genişmiş zihninin somutlaştırılmasıdır.

(...)

Peki bu *perezhivanie* nasıl ekte edilir ve nasıl işler? Çokça kabul gören bir önyargıya göre, *perezhivanie* karakterle özdeşleşmeye eşdeğerdir. Sanki bu özdeşleşme

karakterin duygularını canlandırma amacı güden tekniklerin bir çeşitlemesiymiş gibidir.

Bu önyargıyı çürütmek için, sözlüğe ve anlambilime bakmak yeterlidir.

Sözlükte *perezhivat*, "güçlüce hissetmek" olarak tanımlanır; anlambilimsel olarak ise (ki, Rusça gibi analitik bir dille uğraşırken göz önüne alınması çok önemlidir), öntaki olan *perc*, *yaşamak* fiilinin önüne gelmişse, bir aşırılık ifade eder. O nedenle, *perezhivanie*'yi "yaşama dönmek" olarak çevirmekten, zihinsel ulkun canlandırılmasından söz etmek daha yerinde olur. Her durumda, *perezhivanie*, özdeşleşmenin neredeyse eşanlamlı olarak çağrıştırdığı terk etmeden çok, etkin oluş ve gerilim düşüncesine gönderme yapmaktadır.

Ama dilbilimsel görüşleri bir yana bırakalım ve *perezhivanie* için *Robota aktera'dan* bir örnek alalım. Anlatıda Stanislavski'nin sözcüsü olan Torzov, en gözde öğrencisi Kostia ile çalışmaktadır. Kostia, bir tepenin yamacındaki bir meşe ağacını *oynamak* durumundadır. Öğrencisinin şaşkınlığa kapıldığını fark eden Torzov, onu *eğer*lerle bombardimana tutar.

"Eğer bir tepe üstündeki bir meşe ağacı olsaydım... Bırkaç meşeden biri mi, yoksa tek ağac mı? Tek ağac, çünkü etraftaki ağaçlar kesilmiş. Pekiyi için kesilmişler? Meşe ağacı, düşmanları gözlemek için bir rasat yeri olarak kullanılabilir diye. Ve böylece, gerek usta gerek öğrenci tarafından kurgulanan *verili koşullar* ile bombardimana tutulduğundan, Kostia'nın zihni canlandırılmaya başlanmaktadır. Meşe ağacı uğruna pek çok yaşam kurban edilmiştir: görevi, yalnızca önemli değil, kurbanlar dolaşısıyla kutsaldır da. Meşe ağacı artık bir gözletme yeri değil, başı başına gözletmenin kendisidir. Ve düşmanın tehditkar biçimde yaklaşımını görür. Korkuyla titrer... savaş başlar. Meşe endişelidir, yakılma dehşetiyle deliye dönmüştür.

Kostia oynamaya hazırdır. Kendisini karakterle özdeşleştirdi mi pekiyi? Eğer özdeşleştirdiyse, *bu* özdeşliğin, özdeşleşmenin genel geçer anlamıyla hiçbir ilgisi yoktur. Eğer özdeşleşme üzerine konuşmayı sürdürmek istiyorsak, bunu en azından somut deyimlerle düşümemiz gerekir.

Stanislavski'nin *sistem*'indeki *perezhivanie*, hem gündelik aygıtların (ki bunların kullanımıyla bir tepe üstünde bir meşe ağacı *rolü oynamak* olanaksız olacaktır) hem de yorumsal kişiler aygıtının (ki bunların kullanımıyla aktör, pek çok sözüm ona doğaçlamada görüldüğü gibi, hisri sesleri çıkarmaya, rüzgârda sallanmaya başlayacaktır) yerine geçen temsili bir ruhsal, zihinsel aygıtın inşa edilmesidir.

Bu *soğuk* bir anlamlandırmadır, oysa tı üretmekte, ateşi artırmakta, bir aşma olmaktadır; aktörün *kendi zihnindeki bir seviyeden* yaşamasına neden olur, aktörün *kendi zihnini canlandırmasına* neden olur.

Perezhivanie'de Stanislavski aktörünün zihni, gerçekten genişmiş bir zihindir. Bu genişmiş zihin, genişmiş

bir beden tarafından gerçekleştirilen uygun fiziksel bir eylemi haklı çıkarır ve destekler, upkı doğada olduğu gibi, ama bilinçli çalışma sayesinde.

Tepenin üstündeki meşe ağacı çarpıcı bir örnektir, çünkü özdeşleşmesi gereken karakter, bir insan olmadı-ğından, ruhsal durumu benimsenebilecek bir karakter değildir. Ama *Robota aktıra*'daki tüm başka *perçhivanie* örnekleri (yanmış para akla geliyor), önyargısız ele alındığında, yine aynı şablonu açığı çıkarmaktadır.

Sahne üzerinde görevi olan aktörler, temsili bir ruhsal, zihinsel aygıt biçimlendiren: upkı buna *karşılıklı bağun- luluğu ve paralellik içinde temsili fiziksel bir aygıt*, yani genleşmiş bir beden biçimlendirdikleri gibi. Stanislavski'nin sistemindeki anlatım öncesi düzlemle bağlantılı bir zihinsel davranış biçiminin varlığı, bizi genleşmiş zihnin ayrı- cı özelliklerinin araştırılmasını sürdürmeye zorlar. Bunun *asırı bir zihin* olduğu söylenebilir: upkı genleşmiş bedeninin bir enerji fazlası sayesinde sıvırlması gibi.

Bu da genleşmiş bedenle, yani anlatım öncesi düzlemin fiziksel yanı sıra olası başka benzeşmeler aramak için bir başlangıç noktası olabilir.

(...)

Eugenio Barba *Genleşmiş Beden*'de bu bakımdan be- lirgin öneriler getirmiştir. "Yaratıcı on koşul" (genleşmiş zihin) Barba'ya göre üç aşamayla belirlenir:

- *peripetia*;
- zihin karışıklığı;
- keskinlik.

Stratejimiz artık açıkça belli olmuştur. Genleşmiş be- den ile genleşmiş zihin arasındaki bağlantılar sağlama alındıktan sonra, bu bağlantıların Stanislavski'nin teminde bulunup bulunmadıklarına bakmak işiyoruz. Bu "taribi olay"ın doğrulanması, sistemde "yaşama geri dönüş" denilen şeyin, genleşmiş zihinden başka bir şey olmadığını, oyununun anlatım öncesizliğinin zihinsel yanından başka bir şey olmadığını artık verili olduğunu düşünebildiğimiz ölçüde rastlantusal değildir.

Genleşmiş zihnin, Barba'nın dikkatimizi çektiği belir- leci niteliklerinin, aynı zamanda kuramsal ve dencysel bakımdan genleşmiş bedene ait olarak belirlenen nitelik- lere benzer olduklarından kuşku duyamayız artık.

Zihinsel gezinme, yaşanan eylemin "sıçırması"na, yani Barba'nın *Silver Horse*'da? (Gümüş At) tanımladığı "olumsuzlanan eylem" denk düşmektedir. Atalete karşı olan ve beklenmeyen bir eylemi icra eden şiddetli bir sıç- rama, hatta deyimin Aristotelesçi anlamıyla bütünüyle ör- tüşerek, fiziksel *peripetia* olarak da tanımlanabilir.

Genleşmiş zihnin keskinliği, genleşmiş bedeninin fizik- sel eylemindeki yinelenmenin ortadan kaldırılmasına denk düşer.

Zihinsel karışıklık (daha sonra buna döneceğim) ise oyununun yaşanan bedenini sıvırtmaya ve anında do- ğan eylemlerle, önceden tasarlanmamış, kasıtsız eylemler- e sıvırtmaya zorlayan o (yü) bilinenin yadsınmasına kar- şılık gelir.



20. Stanislavski, *Griboyedov'un Akıldan Bela'sında* (1906).

Bu zihinsel süreçler, yaratıcı sonuç olmayan, ama da- ha çok bu sonucu olanaklı kılan yola uygulanır.

Stanislavski'nin sunduğu "tarihisel olay"ın işte bu yuzden yöntemsel önemi vardır. *Robota aktıra*'da ta- nımlanan, genleşen zihne (Stanislavski'nin terminolo- jisinde *perçhivanie*'ye) götüren, sürecin kendisidir, so- nuçları değil. Sonuçlar söz konusu olduğunda, orta- da sadece Torzov'un "buna inanıyorum ya da "buna inanmıyorum"u kalır.

Bu sürecin tanımlanması konusu üzerinde durmaya- cağım, tersine tanımlanmayanı araştırmaya girişeceğim. Bu örtük (ya da gizemli) bir şey değil, tersine bir sü- rein tanımlanması olarak görülemeyecek kadar apaçık bir şeydir. Bu bir bakıma upkı, insanın bir resmin çerçevesi- resim kadar apaçık sergilenmekte olduğu halde hiç görememesinde olduğu gibi, ya da Edgar Allan Poe'nun oykusundaki bir turlu bulunamayan çalınmış mükiup- bı bir şeydir.



21. Stanislavski, Shakespeare'in Othello'sunda (1896).

(...)

Eğer, gerek *Moja žizni' iskustvo* (Sanat Yaşamım)⁹ gerek *Robota aktera'ya* gönderme yapıldığında, genelde anlatsal biçim'den söz edilebiliyorsa, *Robota aktera* söz konusu olduğunda, roman biçiminin (Torzov Stanislavski'nin okulundaki sanal bir öğrencinin günlüğü) aynı zamanda (ve anlamlı bir biçimde) usta ile öğrenciler arasındaki diyaloglar aracılığıyla geliştirilmiş olduğunu belirtmek gerekir. Bu diyalogları kıskırtan gerilimler ile varlığı sezilen ritim ve geçişler, akla hemen Platon'un *Diyaloglar*'ını getirmektedir.

Moja žizni' v iskustvo tür olarak anlatsal bir biçime sahipse, *Robota aktera* da özellikle Platonik diyalogların anlatsal biçimi tarafından belirlenmektedir.

Platonik diyalog biçimini bir kez fark edildikten sonra bu biçimin yalnızca içeriği mi çerçevelediğini, yoksa içeriğin ayrılmaz bir parçası mı olduğunu kendimize sormak zorundayız.

Ben Platonik diyalog biçiminin, içinde bilimsel inceleme savlarının geliştirildiği bir biçim olmadığını iddia ediyorum. İncelemenin savlarından biri, belki de baş savdır. Zira oyle iyi korunmuştur ki, savın resim çerçevesi olarak sunulmuştur.

Platon'un *Diyaloglar*'ında Sokrates, konuştuğu kişilere Torzov Stanislavski'nin öğrencilerine dav-

randığı biçimde davranır. *Aranan fikir* öğrencinin zihninde, tıpkı zaten orada olan ama gün ışığına çıkmak için sadece diyalogun ebelik gücüne ihtiyacı olan bir seymis gibi, doğuncaya kadar öğrencileri kıskırtır, sürekli sorularla sınar.

Ebelik anlamına gelen "maieutics" düşüncüyü *dünyaya getirme* sanatıdır ve bu nedenle düşüncenin *soluk almasını sağlar*. Sokrates için *maieutics*, bir çerçeve olarak saklı (korunmuş) olmakla birlikte, bir öğretme yöntemi olmaktan çok, öğretinin kendisiydi.

Aynı şeyi, Torzov-Stanislavski için de söylemeliyiz. Usta, *perzhivanie* tekniğini, yani gelişmiş zihnin tekniğini öğretmemektedir. Ya da daha iyisi: tekniklerin (duygusal belleğin, verili durumların vs. kullanımı) yanında, *tüm tekniklerin tekniğini* öğretmektedir.

İşte bu *tüm tekniklerin tekniği*. Platonik diyalog biçimindeki ebelikler, yani Sokratesci sorgulamadır. Torzov'un öğrencisi, gelişmiş zihne (*perzhivanie*) cak amansızca sorgulamak yoluyla ve yanıtlardan ortaya çıkacak düşüncelere inanmakla ulaşabileceğini öğrenir. Bunun da ötesinde, anıların, imgelerin ve *perzhivanie* yardımıyla çekilip çıkarılan öykülerin, yalnızca o düşünceye inandığı takdirde düşüncüyü gerçeğe dönüştüreceği-



22. Stanislavski, Çehov'un Vanya Dayı'sında (1899)

ni öğrenir. Stanislavski'nin ikinci doğasında, insan bir şeye doğru olduğu için inanmaz; tersine bir şey, insan ona inandığı için gerçekdir.

Eğer ebelik genleşmiş zihnin başlıca tecrübesi, genleşmiş zihnin kendisi hakkında maieutics'ten ne öğrenilebilir? Genleşmiş zihni eyleme geçiren ve nasıl çalıştığını belirleyen süreç hakkında, sadece Stanislavski'nin tarihi olayına ilişkin olsa da, ne öğrenilebilir?

Sokratesçi sorgulamanın öznel ve temel ayırıcı niteliklerinin;

- *peripeteia*;
- kesinlik;
- zihin karışıklığı,

olduğunu hemen açıklarsak, pek çok şey. Maieutics'te sorgulama yönü kasıtlı olarak aniden değiştirilir, bu *şaşırtma* amacıyla değil, tersine düşünce treninin yönünü *değiştirmek* ve onu genel geçerden kurtarmak amacıyla yapılır.

Zihinsel *peripeteia*, düşünce treninde sıçramalar, yolunu *şaşıрма*... hepsi de kesinliği önceden varsayar. Bu, düşünceyi çok çeşitli ama tutarlı ve gerçek yaşamla birlikte akmaktan alıkoyan dirençlerin çökmesine neden olan, gizli bir gerçek adına uzaklarda bir mücadele değildir, ayrımın kesinliğidir, yüz yüze karşılaşmadır.

Sokratesçi sorgulamanın evreleri bunlarsa, *perezhiwanie* arayışında kendisini sorgulayan aktörün, aynı zamanda hem soru soran, hem yanıt veren olduğunu anımsamamız gerekir.

Soruyu değiştirmek, yanıtları da değiştirir. Yönü *şaşırtmakla*, insan *kendisini* de *şaşırtır*. Kesinlikle ısrar edince, insan, *düşüncesini* inanılır, yani gerçek kılan ayrıntıya saygı duymaya *kendisini* zorunlu hisseder.

Eğer *sistem*'in öğrencisinde *perezhiwanie*'yi kıskırtmak için öncelikli teknik, Platonik diyalog ise, Platonik monologun da, kendi başlarına *perezhiwanie* arayışında olan aktörlerin zihinsel durumu olduğunu (hemen her zaman böyledir) söyleyebiliriz.

Perezhiwanie'deki bilinç, Stanislavski aktörünün genleşmiş zihni, bu nedenle *peripeteia*, zihin karışıklığı ve kesinlik özellikleri taşıır.

(...)

Ve böylece stratejimiz tam bir daire çizmiş oldu.

Genleşmiş zihin, kendi öznel araçlarıyla, genleşmiş bedeni tanımlayan aynı ilkelere dayanmaktadır. Gerçekten ve somut olarak, anlatım öncesi düzlemin zihinsel boyutudur.

Genleşmiş zihin, her ikisi de parçalanmamış ve bölünmez bir varlığın yanları oldukları ölçüde genleşmiş bedene, *fiziksel* ve *zihinsel* varlığa denk düşer. Genleşmiş beden ve genleşmiş zihin, aktörün canlı bedeni ve zihniyle ilişkili olan aynı süreçin iki yüzüdür.

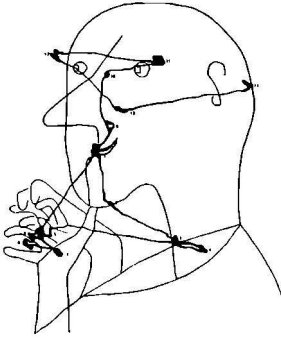
NOTLAR

- 1 *Robota aktörleri nadir bir şeydir* *tvorceshom promeshe* *perezhiwanie* ve *Robota aktörleri nadir bir şeydir* *tvorceshom promeshe* *voplostsenta* Stanislavski'nin yapıtlarının Rusça basımının ikinci ve üçüncü ciltleridir. Parantezde gösterdiğim gibi, bu iki metne sırasıyla *Bir Aktör Hazırlanıyor* ve *Bir Karakter Oluşturmak* adı altında gönderme yapılmıştır, ama bütünüyle aynı şey değildirler. Aslında bu iki Amerikan metni, sözü geçen Rusça metinlerin gözden geçirilmiş basımlarıdır ve bunun da ötesinde, orijinal basımda var olmayan bir şema kullanılarak düzenlenmişlerdir. Rusça metnin sürekliliğini bozan bu düzenleme, aynı zamanda anlatsal diyalog biçimini anlaşılabilir hale getirmektedir, oysa bunun Stanislavski'nin yapının doğru okunması açısından asal önemi vardır. İtalyan basımı olan *Il lavoro dell'attore* (Bari, Laterza, 1975, 2 cilt) ise, Rusça basımın ikinci ve üçüncü ciltlerini bir tek metinde bir araya getirdiği halde, bütünü içerdigi ve iç düzenine el sürmediği için daha güvenilir olmuştur.
- 2 *Silver Horse* Eugenio Barba'nın 1985 yılında Meksika'da ko-reograflar için verdiği bir seminerin metnidir. Meksika Ulusal Özerk Üniversitesi'nin tiyatro dergisi olan *Escena* 1986'nın özel bir sayısında Patricia Cardona tarafından hazırlanarak yayınlanmıştır. 1987 yılında Salento, İtalya'da gerçekleşen İSTA oturumuna adanmış ve 1989 Kasım'ında çıkan *Le Théâtre qui danse*, Bouffoneries'de Fransızca çevirisi bulunmaktadır.
- 3 Sanat Yaşamım ise, *Moja zhizn'* v *iskusstvo*'nun gözden geçirilmiş bir basımıdır (Stanislavski'nin yapıtlarının Rusça basımının ilk cildi). Jacques Copeau'nun bir önsözle basılan Fransızcası, Amerikan basımından alınmadır. İtalyancası, *La mia vita nell'arte* (Torino, Einaudi, 1963) ise tüm metni içerir.

GÖZLER VE YÜZ

Fizyoloji ve kodlama

Resim (Resim 1), Paul Klee'nin *Yaşlı Bir Kişinin Resmi*'ne ilk kez bakan bir öznenin göz bebeklerinin hareketini gösteriyor. Kara alanlar öznenin görsel duraklarını betimliyor. Sayılar ise yirmi saniyelik bir süre içinde resim üzerinde sabit kalışların sırasını veriyor. Kara alanlar arasındaki çizgiler bir durak ile öteki arasındaki hızlı göz hareketlerini betimliyor.



"Gözler, insanın duyu organları arasında en etkin olanıdır. Başka duyu organları, örneğin kulaklar gelen sinyalleri oldukça edilgin biçimde alır. Ama gözler, görsel dünyanın ayrıntılarını tarayıp incelerken sürekli hareket içindedir. (...)

Sabit nesnelerin normal izlenişi sırasında gözler, görsel alan içinde belirli bir noktayı hedef aldıklarında, duraklar ile *saccade* denilen hızlı hareketler arasında gidip gelir. Her *saccade*, görsel alan içinde başka bir nokta üzerinde yeni bir duraca götürür. En tipik durumda her saniyede iki ya da üç *saccade* vardır. Hareketler o kadar hızlıdır ki bakış süresinin ancak yüzde onunu tutar

Görsel öğrenme ve tanıma, anıları saklama ile çekişmeyi içerir. Mercek, retina ve göz sinirleri yoluyla beynin görsel korteksindeki sinir hücreleri uyarılır ve izlenmekte olan nesnenin imgesi orada oluşur. (...) Beynin bellek sistemi, tanınacak her nesnenin bir iç betimlemesini içermelidir. Bir nesneyi tanımak ya da öğrenmek,

1. Paul Klee'nin *Yaşlı Bir Adamın Resmi*'nden uyarlanmış olan bir çizimi ilk kez izleyen bir kişinin göz hareketleri, siyah çizgiler olarak gözüküyor. Sayılar kişinin resim üzerinde yirmi saniyelik bir izleme süresinin bir bölümündeki bakışını sabitleme sırasını gösteriyor. Sayılar arasındaki çizgiler *saccade*'leri, gözlerin bir sabit nokta ile öteki arasındaki hızlı hareketlerini betimliyor.



2-5. Kathakali öğrencileri göz alıştırması yapıyor (üstte), el hareketlerine ilişkin göz (mudra) alıştırması (bir sonraki sayfada).

bu betimleme sürecini kurmak. Bir nesneyi yeniden karşılaştığında onu tanımak ise onu bellek sistemindeki iç betimleyle üst üste yerleştirme sürecidir. (...)

Çizgisel bir çizimin en çok bilgi aktaran yerleri, açılar ve keskin kıvrımlardır. Açılar, beynin bir çizimi saklamak ve tanımak için kullandığı baş özelliklerdir. Bir kişi bir resme bakarken gözleri genellikle –kesintili ama yinelenen biçimde– belli bir yol izleyerek tarar, buna “tarama yolu” denir. Tarama yolları kişinin göz hareketlerinde öğrenme aşamasında belirir. Tanıma aşamasında da resme bakarken ilk birkaç göz hareketi, (resmi tanıma anında olabilir) çoğunlukla öğrenme aşamasında o resim için belirlenmiş olan aynı tarama yolunu izler. (David Noton ve Lawrence Stark, *Eyes, Movements and Visual Perception* [Gözler, Hareketler ve Görsel Algı])

Bu sürekli göz hareketi *bulmuk-ta olduğunu gösterme* durumundaki oyuncu için çok özel bilgi kaynağıdır. *Succade*’lerin sergilediği gibi, göz asla duran değil. Nasıl görünürde en statik duruşta bile ağırlığımızı sürekli olarak ayağın bir yanından ötekine kaydırırsak, aynı şekilde en sabit bakışta da hep mikro hareketler gerçekleşir. Doğulu gösterimciler, bir ölçüde yapay gerilimler ve yönelimler yaratarak gözlerin kullanımını vurgulamak yoluyla (Resim 2) ama en çok gözleri oynamaya, sonra da çevredeki uzam içinde bir yere, elere ya da ufsa sabitlenmeye zorlayarak bu göz hareketine bir eşdeğer bulmuşlardır (Resim 4-5).

“Normalde ileriye düz çizgi halinde, aşağı doğru da otuz derecede bakarız. Başı aynı duruşta tutup gözleri otuz derece yukarı kaldıracak olursak boyunda ve gövdede bir adale gerilimi oluşacak ve dengemizi değiştirecektir.

Kathakali oyuncusu el *mudra*’sını gözleriyle, normal görüş alanının hafifçe yukarısında izler. Bali oyuncu yukarı bakar. Tüm Pekin Operası *Lian shan*’ında (oyuncunun donmuş duruşları) gözler yukarıya





6. (solda) İtalyan oyuncu Giovanni Grasso (1873-1930), Giovanni Verga'nın *Cavalliera Rustica* no'sunda (1912) Turiddu rolünde. Beden öne yönelik, yumruklar sıkılı, gözler karanlık. Ama meydan okuma izlenimine en çok yol açan, omurgadaki çok belirgin bir bukülme. Grasso'nun gözlerini izleyiciye göstermek amacıyla profil göstermek yerine öne dönük duruşunu böylece karşı-sındakine bakması için gözbebeklerini gözlerinin ucuna çekmek zorunda kalışını fark ediyoruz. Giovanni Grasso bir Rusya turnesindeyken Meyerhold, bu oyuncuyu izlemiş ve Gladkov'un belirttiğine göre şöyle demişti: "Muhteşem Sicilyalı aktör Grasso'yu oyununda izlediğimde biomekaniğin pek çok kuralının ayırdına vardım."

7. (altta) İspanyol dansçısı Tortola Valencia yirminci yüzyıl başlarındaki egzotik *Afrika*na yorumunda. Genel kanının aksine dansçılar için de gözler çok temel önem taşır.

8. (sağ sayfada) Karşıtlıkların dansı: Kazuo Ohno *La Argentina'ya Hayranlık*'ta. Buto'da görme eylemi bile karşıtlıklar ilkesini izler. Bakışını kendisine yöneltecek için dansçı odaklanmamış bakışla dans eder.







9-16. Asya'nın çeşitli tiyatro kültürlerinde gözleri yönlendirerek izleyicinin ilgisini göz hareketlerine çekmenin yolları. Pekin Operası'ndan Lin Chun-Hui (s. 216, üstte); Hintli Odissi dansçısı Sanjukta Panigrahi (altta); Bali Legong dansından genç Jas (s. 217, üstte); Japon Buyo dansından Katsuko Azuma (s. 217, altta).



bakar No oyuncular, maskelerindeki göz deliklerinin çok ufak olmasından ötürü nasıl tüm uzam duygularını yitirdiklerini, dengelerini korumada nasıl güçlük çektiklerini anları. Bu, onların ayaklarını yerden hiç kaldırmaksızın, yollarını yoklayarak –görmedikleri engellerle karşılaşmalarında durmaya her an hazır körler gibi– kayarcasına, ayaklarını yerden kaldırmadan yürüyüşlerine bir açıklama getirir.

Bütün bu oyuncular oynarken gündelik yaşamda kullandıklarından farklı bir görüş alanı kullanır. Tüm fiziksel duruşları, gövdenin kas gerilimi, ayaklardaki baskı, denge, değişir. Normal bakış biçiminin değişmesi, enerjide niteliksel bir değişim getirir. Gündelik bakış biçimindeki hasit bir değişimle bu oyuncular yepyeni bir enerji düzeyini başlatabilir.”

(Eugenio Barba, *Theatre Anthropology: First Hypothesis* [Tiyatro Antropolojisi: İlk Varsayım])

Bir kez daha fizyolojik süreçlerin kodlanması (yani biçimselleşmesi), oyuncunun gözlerini kullandığı gündelik otomatiklemeleri ortadan kaldırmasına yardım eder. Bu yüzden artık gözleri yönetmek mekanik bir tepki olmayıp oyuncu tarafından bir eyleme, *görmek eylemine* dönüştürülür

Somut bakış

Doğulu oyuncuların göz ve bakış kullarımları için ellerinde bulunan çeşitli yöntemleri incelersek, gözlerini yuvarlama ve bakışlarını tam belirgin yönlere doğru yönlendirmedeki özel yöntemlerden etkileniriz. Ama eğer bakışlarının yönünü izlersek, farkına varırız ki sabitlendikleri nokta... boşluktur. Bu, bakışın somut doğasından bir şey eksilmediği gibi seyirci için kesin uzamsal bir nitelik oluşturmaya ve her ne kadar sahne üzerinde fiziksel olarak bulunmasalar da tarihsel ve tiyatral karakterler ile hayvanları canlandırmaya yarar.

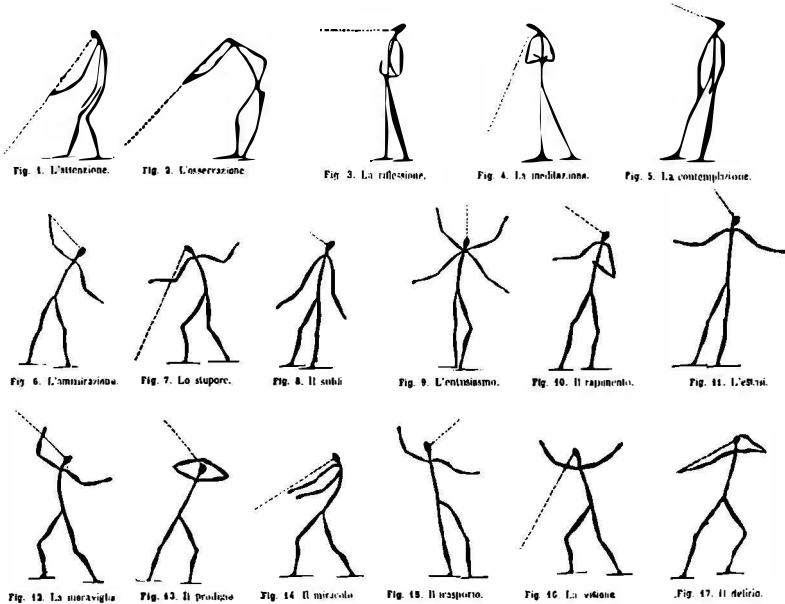
Ayrıca bu somut bakışa *manis* (yumuşak) ve *keras* (sert) gerilimler arasındaki sürekli bir diyalektik eşlik eder. Bu da izleyicinin oyuncunun iç ve dış yaşamını izlemesine olanak verir.

Gerek Bali’de (Resim 13-14), gerekse Pekin Operası’nda (Resim 9-10) gözler, gördüğümüz gibi, gündelik yaşamda otlugundan daha yukarıya yöneltilir. Genç Jas’in gözlerinde ve Lin Chun-Hui’nin gözlerini sonunda odaklandıracağı yöne tam aksi yönde odaklandırarak başlamasında (Bkz. *Karşıtlık*) *keras*’tan *manis*’e geçiş görebiliriz





17-18. (solda) Bir 18. yüzyıl Japon baskısında Kabuki oyuncusu. Öne doğru bakma eylemine eşlik eden omurganın geriye doğru hareketine dikkat edin; (sağda) yüzyıl başlarında bir Comédie Française oyuncusu dehşet anlatımı içinde. Anlatımı güçlendiren, omurgadaki gerilimdir.



19. *L'Uomo fisico, intellettuale e morale* (Fiziksel, Entellektüel ve Ahlâksal İnsan, Milano, 1857) kitabından dansçı ve dans kuramcısı Carlo Blasis'in (1795-1878) çizimleriyle gözlerin yönelimi ve duygular. 1. İlgi, 2. Gözlem, 3. Düşünme, 4. Meditasyon, 5. Derin düşünme, 6. Hayranlık, 7. Şaşkınlık, 8. Yücelme, 9. Heyecanlanma, 10. Kendinden geçme, 11. Coşku, 12. Hayret, 13. Büyülenme, 14. Korkma, 15. Taşınma, 16. Düşleme, 17. Çıldıрма. Gözlerin yönündeki her değişimin omurgada nasıl bir değişimle karşılandığını gözleyin.



20-21. Sanjukta Panigrahi iki rasa, Odissi dansından iki duygu betimlemesi gösteriyor. Hint dans tiyatrosunun tüm geleneksel biçim ve biçimlerine ortak olan dokuz rasa vardır (aşk, kahramanlık, sevecenlik, hayret, gülme, üzüme, öfke, korku ve huzur) ve bunlar büyük ölçüde yüz anlatımlarına dayanır. Bedenin geri kalanı, kollar ve eller duyguların anlatımını desteklemekle birlikte onların kullanımı duyguların yüz ile anlatılmasında belirlemez. Gözlerin yönelimi ile gövdenin ve omurganın yönelimi arasında gözlenebilen diyalektik bir ilişki vardır. Görme eylemi de duygusal bir tepkidir.

Hintli dansçı Sanjukta Panigrahi parmaklarını ve kollarını gözlerinin iyice açılmasını ve ısıldayan anlatımını vurgulamakta kullanıyor. Gözler bu durumda kollar ve parmakların oluşturduğu uçuşun, kaşlarının kavisini yükselten üst noktasını oluşturuyor (Resim 11-12)

Katsuko Azuma'nın aşağı doğru bakışı, (Resim 15) izleyicinin ilgisini istediği gibi yakalayıp yönlendiren, bakışı tek bir gözden "yelpazeleyen" yelpaze sayesinde keskin ve delici bir hale geliyor (Resim 16)

Görme eylemi

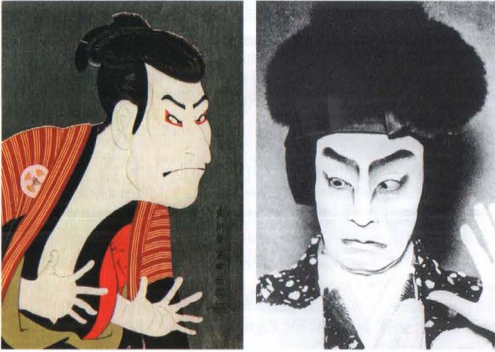
"Siddharta babasının saravından avrılıp en üstün hakikati aramaya çıktığında felsefe okuyarak ve bir keşiş yaşamı sürdürerek dağlarda, gözden yinik bir yerde altı yıl geçirdi. Ama erme noktasına gelmedi. Zaman gecikçe 'Sidd-

harta kuşku ve umutsuzluğa kapılmaya başladı. Bir gün gözlerini kaldırıp seher yıldızını gördü. Yıldızın ışınları onu delip geçti ve orada erdi. Sığınagını bıraktı, başkaları da onun artık tadını çıkarmakta olduğu özgürlüğü paylaşabilsin diye, yasadıklarını duyurabilmek için dünyayı dolaşmaya başladı.

Yıldızlara binlerce defa baktığınızdır. Ama birden bir yıldız, sizi butuncul bir deneyim denen anlayışa götüren yepyeni biçimde görüverirsiniz. Bu, görme eylemidir. Bu eyleme tepki gösterirken kendinizi bulursunuz ve gerisi size malum olur

(Eugenio Barba, ISTA Bonn'da 1980'de oyuncularla soyleside)

Gözler, kendileri dışında her şeyi görebilir. Bu yüzden oyuncu ikinci bir çift göz ile görmelidir. Zeami *mokuçen shingo*, "gözler onde yürek arkada derken



22-24. Ressam Sharaku'dan (1794) bir 18. yüzyıl baskısında ve çağdaş Kabuki oyuncularından mie (gözleri gösterme) örneği.

bundan söz ediyor Ne demek istiyor? Sahne üzerindeki oyuncular önlerini, sol yanlarını, sağ yanlarını görürler. Ama seyirciden farklı olarak, arkalarını göremezler. Bundan dolayı onlara tek olanak kalır, görsel alanlarını genişleterek yüreklerini (*kokoro*) kullanıp arkalarını görmek. İki karşı düzeye çalışmaları gerekir. Gözleriyle öne doğru, yürekleriyle arkaya doğru, *mokuzen shingo*.

Zeami'nin oyuncunun alıncı duyusu üzerine şiirsel tanımını kabul ederken bunun aynı zamanda fiziksel bir gerçeğin egretilemesi olduğunu da keşfediyoruz. Oyuncular için arkalarını görmek demek arkalarında olup bitenlere karşı duyarlı olmak demektir. Bu şekilde alestada beklemek omurgada bir gerilim, özgür bırakılmaya hazır bir iki yaratır. Oyuncunun bedeninde aynı anda ileriye bakmak ile arkada olup bitene duyarlı olmak arasında bir karşılık yaratılır.

Gerilim ve karşılık omurgayı eylemde bulunmaya, dönmeye güdümlü hale sokar. İşte oyuncular böyle ikinci bir çift gözle, yani omurgalarıyla görür. Eylemde bulunmaya, tepki vermeye hazırdırlar.

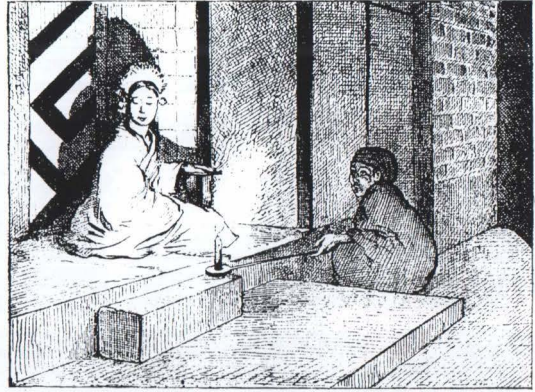
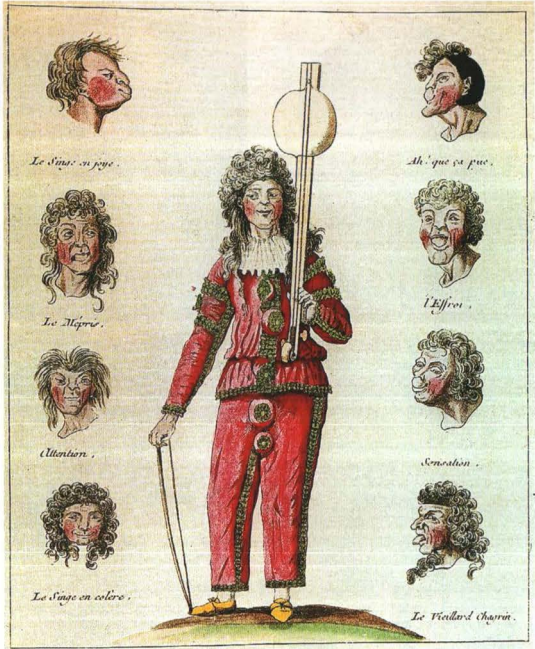
Bu, Japon aktörün duruşunda çok nettir (Resim 17). Öne doğru bakmaktadır, ama bedeninin duruşu, bacakları, özellikle de bükülmüş ve uzamış gövdesi bize belirgin biçimde, ayağa kalkmaya hazır olduğu izlenimini verir. 'Sırt geriye çekilmiş, bakış öne yönlendirilmiştir. Yalpaze gibi açılmış eller, seyirciyi aşır geçiren gerilimin 360 derecelik dairesel niteliğinin alını çizir gibidir. Aktörün bu anda *yüncü* ile görmekte olduğu kuşku götürmez.

Göz ile omurga eşdeğerliği Batı tiyatrosunda da bilinmez değildir. Zeami'de bu eşdeğerlik, arif olmayanlar için anlaşılmayı bütünü güçleştiren bir şiirsel paradoks peçesi arkasında gizlidir. Batı'da bu eşdeğerlik uygulaması bulanıktır. Fizikelden çok psikolojik biçimde anlamsalılık sorunu tarafından boğuntuya getirilmiştir.

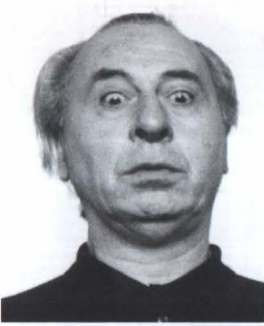
İtalyan koreograf, dans ve pantomim ustası Carlo Blasis'in (1795-1878) çizimlerini inceleyelim. Bu çizimler ve başlıkları örneğin ilgi, şaşkınlık, coşku, hayret, heves gibi duyguları anlatan çeşitli beden tutumlarını tanımlar (Resim 19). Ama onları çok başka bir biçimde de okuyabiliriz. Gözler kesinlik içinde bir şeyin üstüne odaklandığında bakış, derhal omurganın duruşunu değiştirir. Gözler ile omurga, beden *arkasında* ne olduğundan bağımsız olarak ortaklık içinde çalışır. Bu figürlerin çeşitli duyguları anlatmak *amaç*ıyla belli biçimlerde bakuklarını söyleyebiliriz. Ama tersi de doğru olabilir. Bakış biçiminin anlatım yaratıcılığını söyleyebiliriz. Bir oyuncu için görmek, gözlerle bakmak demek değildir. Bedenin bütününe kapsayan bir eylemdir.

Alexander Gladkov, Meyerhold için aşağıdakileri söylüyordu:

"Sahici bir aktörle kötüsünü gözlerinden ayırt edelim. İyi aktör bakışının değerini bilir. Göz bebeklerini ufuk çizgisinden sağa ya da sola, yukarı ya da aşağı kaydırmakla, oyununa seyircinin anlayabileceği gerekli vurgulamayı katar. Kötü oyuncu ile amatörlerin gözleri hep



25-28. (sol üstte ve sol alta) Mie durumunda Kabuki oyuncuların gözlerini gösterirken; (sağ üstte) yüz anlatımları ve fizyonomik sergilemeler için bir 18. yüzyıl Paris afişi. Çağın pek çok aktörü yalnızca bir dizi yüz anlatımından ibaret olan son derece başarılı gösterimlerde çok popüler olmuştu. Sadece yüz hatlarını belirginleştiren ve seyircinin ilgisini yüz anlatımına odaklayan mumla aydınlatılan karartılmış bir odada aktörler, insan yüzünün ifade edebileceği bütün çeşitli tutkuların taklidini yapıyordu. (sağ alta) Bir sahne hizmetkârı bir bambu sırnının ucuna bağlı bir mumla oyuncunun yüzünü aydınlatıyor. Bu alışkıya tsura akari, "yüz ışığı" denilir (18. yüzyıldan Batılı bir gravür).



29-32. Gözlerle "zaman içinde enerji" örnekleri: Etienne Decroux (sol üstte); Dario Fo (sağ üstte); Çinli aktör Mei Lanfang (ortada), Charles Dullin (altta).

kıpır kıpırdır, yanlara doğru bir oraya bir buraya bakışlar fırlatır."

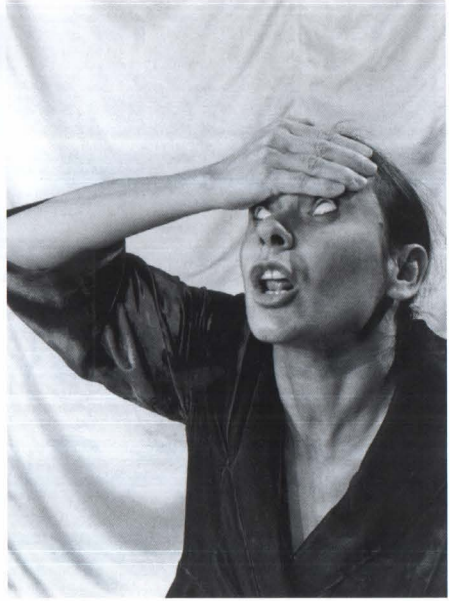
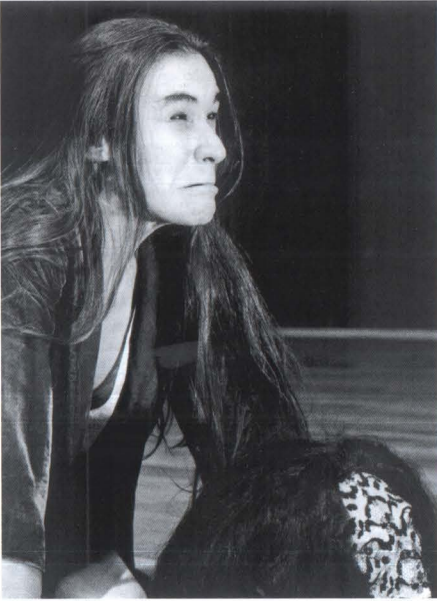
Görmekte olduğunu göstermek

"Geçmişte, Kabuki tiyatrosunda (Batı tiyatrosunda da) aydınlatma sadece mum ve kandille yapılırken oyuncular yarı karanlıkta oynardı. Gizemli Wagner çukurundan epeyi uzaktı. Bir sahne hizmetkârı baş oyuncuyu elinde, ucunda küçük bir tabak içinde mum yanan uzun bir sopayla sahnenin her yanından izlerdi. Böylece asistan izleyiciye görünmeden, oyuncunun başı, üst bedeni ile kolları aydınlanırdı. Bu düzene karşın yine de izleyicilere en azından en önemli anlarda oyuncunun yüzündeki anlatımı algılayabilmeleri için süz vermek gerekirdi. Bu anlatımı alacakaranlıkta yakalamak daha da zordu, çünkü izleyiciler o sırada çoğu kez yemek yemek, çay içmek, dedikodu yapmak gibi başka etkinlikler içinde olurdu.

Kabuki oyuncularının durma, ya da daha kendli tanımlarıyla bir *mie*'yi (gösterme anlamında) kesme alışkanlığına bu durumun yol açtığını varsayabiliriz. Neden kesmek? Aktörün pozu, aktörün özel bir gerilimi göstermekte olduğu belirli bir kare içinde filmi durdurmak gibi tanımlanabilir. Eylemi keserek canlı bir hareketsizliği durdurmanın anlamı buradan gelir. Bu olgu ile *Enerji* bölümünde, *Iian-shan*, 'eylemi durdurmak' denilen Pekin Operası duruşundan söz ederken karşılaşmıştık.

Mie, bugün artık sahne tam aydınlanmasına karşın Kabuki tiyatrosunda hâlâ uygulanır. *Mie*, aslında Kabuki oyuncusunun en görkemli tekniklerinden biridir. İzleyicilerin anlayıp beğendiği bir ustalıktır. Ama tam olarak nedir *mie*?

Denebilir ki bir Kabuki gösterimi bir *mie*'den bir başkasına, yani bir gerilim doruğundan ötekine geçiştir. Bu pozlar arasındaki süre akıcıdır, çünkü pozlar her sahnenin sonunda ortaya çıkar. Bazen bir süper poz söz konusudur. Tüm yardımcı oyuncular ile sahne hizmetkârlarının bir dizi sessiz ve pur dikkat eylemi katıldığı *canlı tablolar* yaratılır. Bunlar kimono kolu düzelterek, giysi eteği kaldırarak, bir gecenin konumunu değiştirerek (uzun bir kılıcın, çiçekli bir dalın), *mie* yapmakta olan aktörün çevresinde dolanan daireler çizer. Bununla birlikte *mie* deymi sadece baş oyuncunun pozuna ilişkin-



33-35. Odin Tiyatrosu oyuncusu Roberia Carreri'nin tek kişilik gösterisi Judith (1987) sırasında uç yüzü.



36-37. Yüz mimikleri. Aubert'in *L'Art du Mime*'inden (Paris, 1901 [Mim Sanatı]) bir çizelge ve tanınmış Japon No ve Kyogen maskelerinin profil çizimleri. Aubert'in çizdikleriyle Japon maskeleri arasındaki anlatım benzerliği dikkat çekici. Dahası, eski No maskelerinin Avrupa'da 19. yüzyıl sonlarındaki ilk sergilenişleri yalnızca sanatçı ve sanat eleştirmenlerce değil, aynı zamanda hekim ve bilim adamlarınca dikkatle incelenmiş ve anatomik açıdan olağanüstü doğru bulunmuştu.

dir. Bu pozun odağı, tüm topluluğun dayanak noktası, izleyicilerin ilgisini kaçınılmaz biçimde çeken gözlerdir. Neden?

Bir Kabuki oyuncusu için bir *mie* kesmek demek, geniş kol hareketleri yaptıktan, gözlerini iyice açtıktan sonra, gözbebekleri çapraz bakarken, gözler sanki aktörün başından fırlayacak gibiyken, bir eylemin tam doruğunda ansızın durmak demektir. Ama bir aktörün nasıl görebildiğini 'göstermek' için garip bir numaradan başka bir şey değilmiş gibi görünen, aslında çok daha ince bir dramatik buluştur. Oyuncunun dikkatini, daha doğrusu seyircinin dikkatini yönelmek istediği yere göre göz bebeklerinden biri ya da ikisi çapraz bakar. Göz bebekleri yakın çekim merceği gibi işlev görür, fotoğraf çekimini 'zoom'la yaklaştırır.

Örneğin bir hizmetkar samurai'nin sağına oturmuş, ona yaptığı bir dikkatsizlikten, ustası açısından onarılmaz, tehlikeli bir şeyden söz etmektedir, durumu onaylamadığını belirtmek ve *mie*'de sabitlemek için samurai'yi oynayan aktör, sağında oturan hizmetkara sol gözünü yönlendirir ama sağ gözü bu sırada öne seyirciye doğru bakmayı sürdürür. Eğer durum hem samurai'nin hem de hizmetkarın aynı anda oynamalarını gerektirirse ikisi birbirlerine bakar. Bazen öyle olur ki birkaç karakter birden *mie* çingen donakalır. Sonuç, muhiş şaşı bakışlardan oluşan zengin bir üçgenlemedir.

Oyuncuda üretilen gerilim ile ilgi odaklanması sadece tüm öteki sahne eyleminin geriliyle değil, aynı zamanda, belli bir eylem içindeki tüm oyuncular durup hareketin işi biterken bir sahne görevlisinin vurduğu şakşakla vurgulanır. Çifte vuruş poza götüren hareketi gösterir, sonra *mie* hareketsizliği sırasında coşkulu vuruşlar gelir ve son olarak *mie*'nin bitişini iki vuruş belirler. Bu vuruşlar duyguyu yoğunlaştırır ve dramatik aşamada



38. Hayvanların içgüdüsel olarak "diş gösterme" yeteneği (etoburlarda), diş aygıtının indirgenmiş boyutlarına karşın insanda da bulunur. Bunu görmek için etnolog Eibl-Eibesfeld bir şebek, bir Kabuki oyuncusu ile öfkeli bir çocuğu karşılaştırmış.

izleyiciyi uyarır. Günümüzde izleyiciler oyuncularını genellikle alkışlar, çünkü hem oyuncularını hem de kendilerini duygu doruğunda yakalamışlardır. Bu doruk, patlamak üzere olup yine de denetlenen bir gerilim tarafından ifade edilir. Hareketsiz de olsa aktörün bedeni hiçbir zaman aulı değildir

Ama en önemlisi, gözlerin sahnedeki kullanımınıdır. Oyuncu optik aygıtının düzenini bozarak bizlere oyun kişileri arasındaki ilişkilerin dramatik değişimlerini fiziksel olarak gösterir

Eğer denildiği gibi tiyatro, 'insanlar arasındaki ilişkileri göstermek' ise, Kabuki bunun sadece ve bir tek aktörün bedeninden geçen bir ceylanla ilgili olduğunu doğrular

(Nicola Savarese, *Il teatro nella camera chiara* [Aydınlık odada tiyatro])

Doğal yüz

Etnolog Eibl-Eibesfeld, hayvan ve insanda doğuştan var olan belli bazı yetiler üzerine yaptığı araştırma kapsamında, dış gösterme hareketinin hem insanda hem de antropomorf sınıllandırmasına giren canlılarda bulunduğuna dikkat çekiyor. İnsanda üstekiler oldukça ulanmış olsa da bu durum köpek dişleri bakımından özellikle geçerli. Demek oluyor ki "eskiden gösterilen organ indirgenmiş olsa bile harekete geçme ölçüsü ondan daha uzun yaşıyor. Eibl-Eibesfeld'in resimleri bir Afrika maymunu, ölke ifadesi taşıyan bir Kabuki aktörü ve kızgın bir genç kıza gösteriyor. Ofke anlatımını kullanarak etnolog gündelik bir tekniğin gündelikdışı bir tekniğe dönüşümünü ister istemez vurgulamış oluyor. Bu yüz anlatımları aslında bir Kabuki oyuncusunun mi'sinin eşdeğeridir

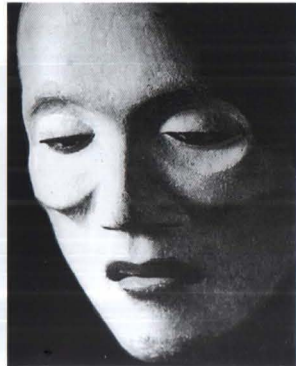
"Dış gösterme" anlatımı anlam bakımından o kadar zengindir ki, fizyolojiden atasözlerine, halk deyişlerine geçmiştir. Herkes gözlerin, yüz adalelerinin, ağzın ve kulakların bile kızardıkları za-



39. Dansçiveti tiyatro kuramcısı, I Made Bandem, oyuncunun maskeyi canlık yapmak istediğinde "gerçek" ve "yapay" yüzleri arasında bulması gereken bağlantıyı gösteriyor.



40. Topeng'den (Bali'nin maskeli tiyatrosu) yarım maske, kullanan, Volterra ISTA'da (1981) I Made Pasek Tempo.



41-42. (sağda) Volterra ISTA'da (1981) bir gösteri sırasında Dario Fo, Commedia dell'Arte'de Pantalone'nin kullandığını andıran bir Bali topeng maskesi kullanıyor. (en sağda) No'da yaşlı bir adam maskesi.



43-44. Yüz maske gibi canlı: (üstte) oyuncu Zbigniew Cyntekis ile Ryszard Cieślak'ın Polonyalı oyun yazarı Stanisław Wyspiański'den (1869-1907) Grotowski'nin uyarı ve yönlendirdiği (On üç Sıralı Tiyatro Laboratuvarı, Opole, 1962) klasik bir metin olan Akropolis'ten bir sahnede görüyoruz. Aktörler tüm gösterim boyunca aynı mimiklerle anlatımı koruyor. Yüz kompozisyonları, özel kaslarını kullanımı sayesinde gözleri çek maskelere dönüşüyor. (solda) Meyerhold (oturuyor) Gogol'un Müfettiş'inin son sahnesinin bir provasında. Rus yönetmen oyuncularına yüzlerini finalde nasıl döndürceklerini gösteriyor.

man) canlıların istek ve duygularının önemli göstergeleri olduğunu bilir. Ama bu bile bir başka gözlemi unutmamalı.

Ofke taklidi yapan Kabuki oyuncusunun gösterdiği gibi izleyici, oyuncudaki istek ve duyguları oyuncu göz ve yüz adaleleriyle kesin bir duruşu üstlendiği süreçte, oyuncunun kendisinin aslında ne yaşıyor ve duyuyor olduğundan bağımsız biçimde otomatik olarak algılar.

Bu, Doğulu ve Batılı oyuncunun yakından tanıdığı, Aubert'in *L'Art du mime*'indeki (Mim sanatı, 1901) görüntülerin ve Japon tiyatrosunda kullanılan maskelerin tanıklık ettiği anlam öncesi hazırlığın çok sayıdaki belirtisinden biridir. Maske yüze uyar, yüz de maskeye. Burada söz konusu olan, duyguların psikolojisi değil, biçimlerin anatomisidir.

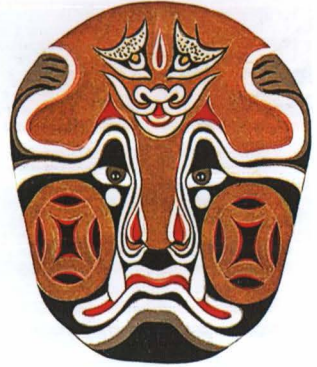
Geçici yüz

Bir yanda oyuncunun yüzünü genişletirerek tiyatralleştirme, yani dramatikleştirme çabası, öte yanda kesin kodlama durumunda, yaşamın kurallarına uyma gerek-



45. (solda) Kathakali oyuncusu M.P. Sankara Nambodiri'nin yüz makyajı. Holstebro ISTA'da bir gösteriden (1986).

40-41. (sağda) İki Pekin Operası makyajından çizgi ve renk orantıları.



sinimi vardır. Gözlerin nasıl ufuk çizgisinden otuz derece yükseltilerek omurgadaki gerilimin değiştirildiğini anlatırken bunu görmüştük. Bir olanak daha vardır. Yüze gündelikliği bir boyut kazandırmanın başka bir yolu da maskedir.

Oyuncular bir maske taktıkları an sanki başları kopmuş gibi olur. Yüz adalelerinin tüm hareketinden ve anlatımından vazgeçerler. Yüzün olağanüstü zenginliği yok olur. *Iğreti yüz* (Japoncada *hamen*) ile oyuncu arasında öyle bir direnci yaratılır ki yüzün görünürde olduğu gibi duran bir şeye dönüşmesi, başın yerinden koparılmasını düşündürür. Bu, oyuncunun baş etmesi gereken en güç durumlardan biridir. Duragan, hareketsiz, sabit bir nesneyi canlı ve anlatımsal bir profile dönüştürmesi gerekir.

No gibi tiyatrolar, maske kullanımını en aşırı uca götürmüş, anlatım için yasalar bulup uyarlamış ve No maskelerini gerçek yontu bасыaplarına dönüştüren son de-

rece üstün yapımlarını geliştirmiştir. Omurgada uygun bir gerilimin kullanımıyla akıllıca canlandırıldığında ve ışık ile gölge oyunlarından yararlanan hafif titreşimlerle görünürde olduğu bir nesne, mucizevi bir yaşam kazanır (Resim 42).

Batı tiyatrosu bugün maskeyi çoğu kez ezen yapay bir şey olarak dışlar. Decroux pantomimisti gibi bir oyuncu yüzünü iptal etmek istediğinde bile (Decroux eller ile yüzün yalanlara ortaklık ettiğini ve dedikodu havarisi olduğunu söyler) nötr maske ya da sıradan bez kullanır. Geçici bir yüz kullanmaz. Yüzünün sadece bir bölümünü örten (Commedia dell'Arte'de *la face blanche* ya da *la face blanche*) ya da çoğunlukla üst bölümünü örten (41) ve oyuncuya belli bir oranda bile kullanmaz.

Ama bir oyuncunun bir maske kullanması, bir maske kullanmadığını düşünmekle aynıdır.

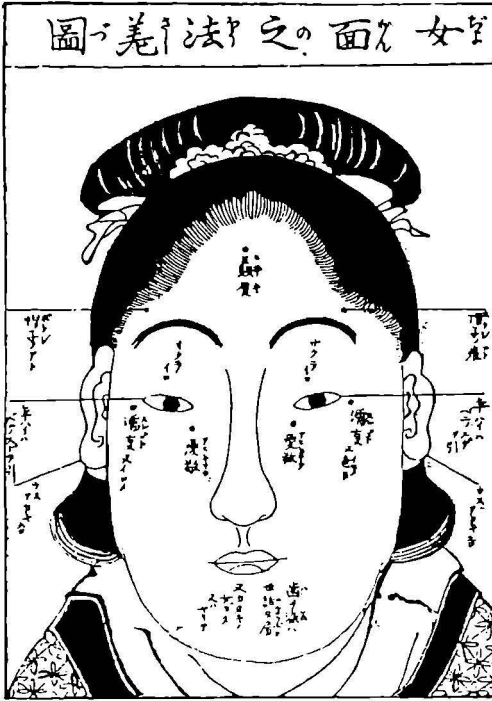


48. Birmele yapmakta olan birKabuki oyuncusunun yüz makyajı. Bu gündelik-dış makyajın ağzın içinin bile boyalı olmasını gerektirdiğine dikkat edin.

göre maskenin altındaki yüz oynamalıdır. Dahası, maskenin yaşaması isteniyorsa yüz, maskeyle aynı anlatımı taşınmalıdır (Resim 41). Yüz, maske ile birlikte gülmeli ya da ağlamalıdır. Bu, aşırı hirs değildir. Maske ile oynamak, onu duygu ve tepkileri anlatmak için kullanmak, görüş alanındaki kısıtlamaya karşın kendini uzam içinde yönlendirebilmek, bedenın başka bölümlerini belli bir biçimde çalışmaya zorlayan eylemler gerektirir. Bir maske ile çalışmış olanlar bilir ki, insan maske taşımaktayken bedenın kullanımı, insanın yapınakta olduğu eylemler aynı kalsa bile bütünüyle bambaşka olur

Boyalı yüz

Tüm tiyatro kültürleri yüzü çizgilerini vurgulamak, büyütmek ya da biçimini bozmak yoluyla dramaikleştirmeye çalışır. Kathakali aktörleri göz kaslarını güçlendirerek göz bebeğinin hareket yeteneğini artırmaaya yarayan özel bir alışurma uygular. Buna ek olarak her gösterim öncesinde göz kapaklarının altına bir kırmızı biber taneçigi yerleştirir, biberin yarattığı tahriş sonucunda goze kan oturmasını, ve kahramanların mavi ve yeşil yüzlerinin doğa üstü görünmesini sağlarlar



49-50. (solda) Japon Kabuki tiyatrosu üzerine 1802'de yayımlanmış bir kitapta bulunan bu gravür, bir onnagata'nın yüz "haritası"nı gösteriyor. Bu "harita" yalnızca bir erkeği dönüştürmekle kalmayacak, aynı zamanda gözlerin duyumsallığını arttıracaktır. Yüz ilkin kalın bir beyaz pat tabakasıyla kaplanır; gravürdeki notlar daha sonra renklendirilecek olan bölgeleri gösteriyor. Duyumsallığın ilk göstergesi olan kırmızımsı bir gölge, çoğu zaman peruka altında gizlenen kulak memelerine ve biçimleri role göre değişen kaşlara çekiliyor (bunlar çoğu kez traş edilmiş oluyor). Kaşların altında pembe renk giderek kırmızıya dönüşüyor, böylece beyaz fon üzerinde siyah çizgiyle şiddetli bir kontrast olmaması sağlanıyor. Bundan sonra yüzdeki en erotik etkili bölgeler geliyor; gözlerin köşeleri ve ateş kırmızısı ağız her zaman kükük ama alt dudak dolgun oluyor. Göz, açık, erotik bir yaş damlası gibi boyanıyor, kırmızı çizgi dış köşenin dışına taşıyor ve gözün alt kenarını kaldırarak hafifçe dışa yükseltiyor. Gözlerin altında burnun iki yanında doğal çekicilik, duyumsallıkla karışık kötü niyetli merhamet bölgesi var. Dişler, evli kadınlar, kötü kadınlar ve genelev işleten kadınlar için siyaha boyanıyor. (sağda) Bir onnagata'nın yüz makyajı.

Pekin Operası makyajı, oyuncunun yüzünü tam bir maskeye dönüştürür (Resim 46-47) ve seyirciye rol ile baskın özellikleri hakkında bilgi verir: yüreklilik, kurnazlık, bilgelik, aptallık, kötülük vb. aktarır.

Yüz çizgilerinin etkisini artıran renk karışımları çarpıcı sonuçlar yaratır. Dişi rollerin özelliği, ardına kadar açık gözleri vurgulayan canlı bir pembe renktir. (Alın derisini yukarı doğru gerdirerek gözlerin genişleyip açılmasını sağlamak adettir.)

Kabuki oyuncularının yüzlerinde de aynı çarpıcı renkler bulunur (Resim 48). Bu etki *mie*'nin çarpık bakışıyla daha da artar. Saçların biçimi, alın kalıfatasının ortalarına kadar genişlemesine yol açar. Öylelikle kaşlar gözleri daha büyük gösterecek biçimde yukarılarda boyayla çizilebilir.

Pantomim ustaları yüz adalelerini girmek için özel bir teknik uygulayarak anlatım yeteneklerini gündelik sıradan davranışın sınırları ötesine taşıyor.

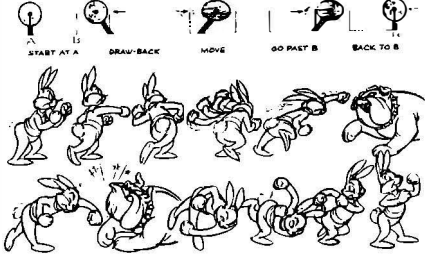
Bu çeşit alıştırmalar, makyaj kullanımı, özel saç şekilleri ve yapay renkler, oyuncunun anlamı busbutun değiştirip soğuk, hesapçı bir gündelik dışı yolda kullanmasına olanak verir. Japonya'da ve Çin'de makyajın yüz boyutlarına göre tasarımı hesaplaması için gerçek geometrik bir sistem kullanılır. Oyuncuların yüzlerindeki ter, makyajın donuk renklerine parlak ısıtlayan bir pus katar. Bu da vasam yanılsamasını artırır. Yüz tüm hareketliliğini konduğu için bu etki seyirciye hiç yapay görünmez.

KARŞITLIK

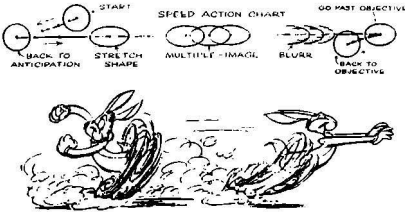
Manet hepimizden daha iyi. Karanlığı kullanarak ışık yaratıyor.

– Camille Pissaro

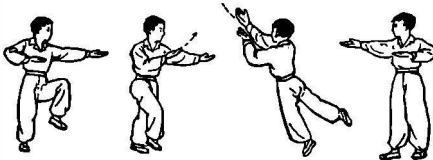
ANTICIPATION/ACTION/REACTION



SPEED - FAST ACTION - IMPACT



1. Önceden verilmiş bir yönde hareket etmek için karşıt yönde başlamak gerekir, ya da hareket etkisini önceden tasarlayarak güçlendiririz. Preston Blair'in çizgi filmciler için animasyon el kitabından alınmış çizimler. Meyerhold'a göre okulundaki eğitim çalışmalarının bir parçası olan otkaz ("red") tekniği, "istenilene karşıt bir hareket olup, anlatımı güçlendirir biçimde istenilen hareketten hemen önce gelir"di.



2. Karşıtlık yoluyla hareket ilkesi: Pekin Operası oyuncularının 1950'lerden bir el kitabından.

Karşıtların dansı

"Tiyatronun maddesel düzeyindeki diyalektiğin doğasını anlamak istiyorsak Doğulu oyuncularını incelemeliyiz. Tüm eylemlerini üzerinde kurup geliştirdikleri temel, karşıtlık ilkesidir. (...)

Cinli oyuncu bir eyleme hep onun karşıtıyla başlar. Örneğin sağ yanında oturan bir kişiye bakması gerektiğinde Batılı oyuncu, boynun dosdoğru çizgisel bir hareketini kullanır. Oysa Cinli oyuncu ve başka birçok Doğulu oyuncu farklı bir yöne bakmak istemiş gibi başlar. Derken ansızın yön değiştirip gözlerini o kişiye çevirir. Karşıtlık ilkesine göre kişi sola doğru gitmek isterse sağa giderek başlar, sonra birden durur ve sola döner. Çömelmek isterse önce parmak ucuna kalkar sonra inip çömelir.

İlk başta ben bunun Cinli oyuncunun eylemi büyütmek için kullandığı sahnesel bir alışkı olduğunu düşündüm. Böyle şaşırtma etkisi yaratması, izleyicinin ilgisini yönlendirmeye yarıyor, daha kolay algılanabilir oluyordu. Bu, kuşkusuz doğru. Ama şimdi artık biliyorum ki bu alışkı, sadece Çin tiyatrosunda değil Doğu'nun her yerinde bulunan bir kuraldır.

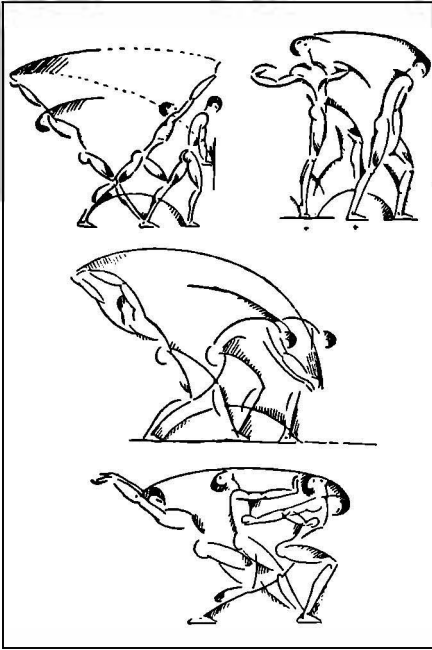
Bir Bali dansçısını, bir No oyuncusunu (yüzün önünde bir yelpaze tutmak gibi basit bir hareketi yaparken bile), aragato ya da wagoto biçiminde bir Kabuki oyuncusunu (s. 120 Resim 15), klasik Hint ya da Thai Khon dansçısını izleyecek olursak, görürüz ki hareketler düz, dışa dönük değil, eğri çizgiler üzerinden ilerler. Govde, kollar ve eller yuvarlaklığı vurgular. Batı'da bacaklarla, Doğu'da kollarla dans edilir."

(Eugenio Barba, *Theatre Anthropology: First Hypothesis*, [Tiyatro Antropolojisi: Birinci Varsayım])

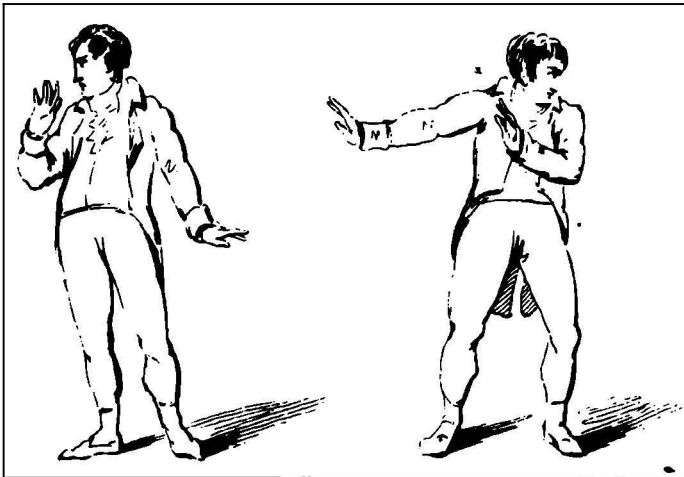
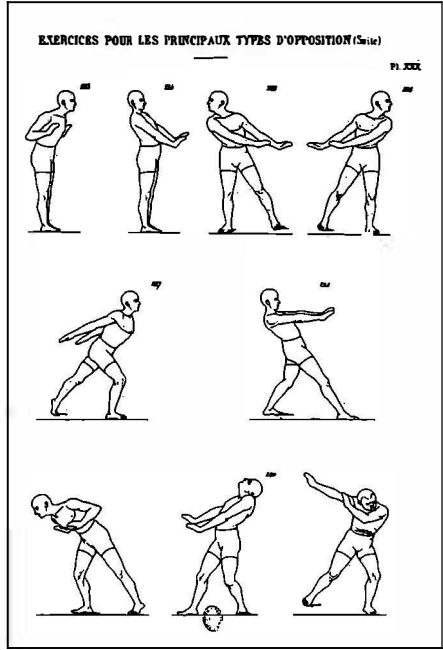
Güzellik çizgisi

Hindistan'da karşıtlık ilkesi hem dans hem de öteki figüratif sanatlarda belirgin bir biçim alır. Adına üç kavis anlamına gelen *tribhanga* denilir. Dansçının bedeni "S" harfi biçimini alır (baş, gövde, bacaklar). Bunun sonucunda tehlikeli bir denge kurulur, bedenim gündelikliği mimarisini yaratan yeni dirençler ile gerilimler oluşur (Resim 14 ve 19).

Tribhanga'nın yitilene çizgisi en gerilerde kalmış Batı geleneğinde de bulunur.



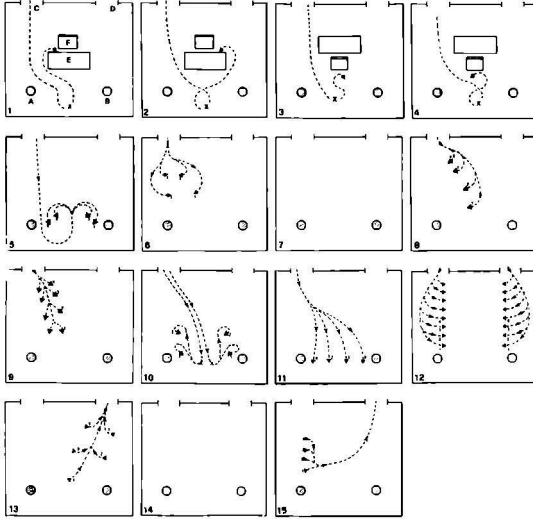
3-4. (solda) Paulet Thevenaz'dan Dalcroze'un euritmî yöntemlerinin belli aşamalarını görüntüleyen kalem eskizleri. Hareketin "önceden düşünülməsi" açıkça görülebiliyor. Hareketler son yönlerine karşıt bir yönde başlıyor. Emile Jaques-Dalcroze'un (1865-1900) ritm ve hareket üzerine araştırmalarının 19. yüzyıl sonunda tiyatro ve özellikle modern dans üzerinde önemli etkisi oldu. (sağda) François Delsarte'nin bir öğrencisi olan Alfonso Giraudet'nin (1895) kitabından temel karşıtlık tipleri üzerine alıştırımlar.



5. Bir Avrupalı aktörün kullandığı bir karşıtlık örneği. Korku tepkisinden iğrenmeye (178) sel olmayan geçiş yöntemini gözleyin. G. Austin'in (Hiroshima'sından (London, 1806)



6-8. Pekin Operası oyuncusu Zhang Yunxi, Pekin oyunculuk okulunda Çekoslovak bilimci Dana Kalvodova'nın çektiği fotoğrafta görülüyor. Hareket dizisi oyuncunun askeri bir kahraman olarak (wusheng girişi için) kullandığı hareketleri gösteriyor. Sahneye iki adım attıktan sonra oyuncu duruyor (1) ve kostüm silahının yanlarını eline alıyor (gerçi burada oyuncu kostümsüz çalışmakta), sol bacağına sağa doğru diz düzeyinde büküyor (2) ve sonra aynı bacağı sola doğru kalça düzeyinde büküyor, (3) ve en sonunda sahnenin ortasına doğru ilerliyor. Bir dizi karşıtlık üzerine kurulu olan bu giriş, başka Pekin Operası rollerine de özgü olup, son varılacak noktaya karşı yönlerde hareket ilkesiyle zenginleştirilerek sahneyi boydan boy geçme ile birleştiriliyor.



9. Geleneksel Pekin Operası Sahnesi (bir zamanlar sadece açık havadayken bugün kapalı salonda da yer alıyor) çoğunluk çok ufak olan, tavanı destekleyen iki sütunlu (Ave B) kare oyun alanı, çıplak bir arka duvar üzerinde iki kapı – alışkıya göre soldaki kapı (C) girişler için, sağdaki kapı (D) çıkışlar için kullanılıyor. Dekor yok, gereçler çok az ve basit: Birmasa (E) ile bir ya da daha fazla sandalye (F), bunlar "yatak", "dağ", vb. olabiliyor. Aktörler sınırlı ama bomboş alanı görkemli kostümleri ve karmaşık hareket düzenleriyle "dolduruyor". Bu çizimler çeşitli rol tiplerinin ya da oyuncu topluluklarının girişlerini ve bunların konuşmaya, şarkı söylemeye ve dans etmeye (X "es"leri gösteriyor) başlayacakları önceden belirlenmiş duruşlara varmak için alışık olmaları kullandıkları yolları gösteriyor: 1. Erkek rolü, 2. Kadın rolü, 3. Erkek rolü, 4. Kadın rolü, 5. Maiyetin girişi (hizmetçiler, bekçiler, izleyenler), birinci biçim; 6. Maiyetin girişi, ikinci biçim; 7. Maiyetin girişi, üçüncü biçim; 8. Maiyetin girişi, dördüncü biçim; 9. Maiyetin girişi, beşinci biçim; 10. Maiyetin girişi, altıncı biçim; 11. Maiyetin girişi, yedinci biçim; 12. Maiyetin girişi, sekizinci biçim; 13. Maiyetin çıkışı, birinci biçim; 14. Maiyetin çıkışı, ikinci biçim; 15. Maiyetin çıkışı, üçüncü biçim.

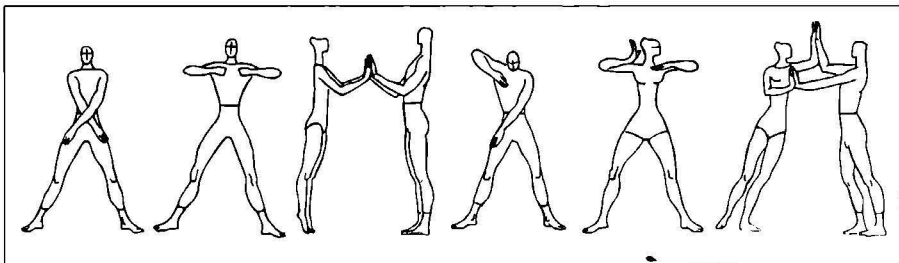


10-11. (üstte) Bukitapta birizlek oluşturan oyuncuların ana hat çizimleri: Burada oyuncunun bedeninde yaratılan karşıtlıkları görüntülüyorlar: Kabuki oyuncusu, Commedia dell'Arle kişisi, Odissi dansçısı.

12. (solda) Bali dansçısı Swasti Widjaja Bandem, Holstebro ISTA'da (1986) bir yürüyüş gösterisinde. Bir karşıtlıklar dizisine göre açılan ve kesilen sürekli duruş çeşitlemeleri kullanan Bali sahne yürüyüşü, 1931'de Paris Sömürge Sergisi'nde Bali tiyatrosunu gören Artaud üzerinde çok güçlü bir etki yaratmıştı. Bu jest ve hareketlerin oyun alanını nasıl doğurganlaştırdığını fark ederek Artaud tiyatrodaki sözcüklere değil göstergelere dayanan "yeni bir fiziksel dil" den söz etmişti. Balili oyuncular "canlı hiyeroglif"lere benzetmişti.

13. (altta) Dansta simetrik duruşlar karşıtlıksız dengeli figürlere yol açıyor. Buna karşılık asimetrik duruşlar daha çok dengesiz figürler ve güçlü karşıtlıklar yaratıyor. Dansçılar bir yandan çizginin akışını gözetirken her olasılığı iyi tanıyıp kullanmalılar.

Çizimler Doris Humphrey'in *The Art of Making Dances*'inden (Dans Yaratma Sanatı, New York, 1959).





14. Tribhangi (üç kavis) Vajravahni'den 7.-8. yüzyıl Tibet gümüş işi bir heykelde (Newark Müzesi, ABD)

Beden güzelliğinin sadece doğru orantılara değil aynı zamanda çok özel bir anatomik tutuşa bağlı olduğunu bulanlar, Greklerdi. Çıplak bedenin yontusal betimlenişi için ilk olarak bir yasa koyan, kullanılması gereken tam oranları kararlaştıran, özellikle de baş ile bedenin geri kalan kısmı arasında bire yedi ilişkisini belirleyen, heykeltıraş Polyclites'ti. Michelangelo ile Raphael'in yarattığı figürler, yüzyıllar boyunca değişmeden kalan bu yasaya eğilmesidir.

Bununla birlikte burada asıl altını çizmek istediğimiz konu, bedenin oranlarından çok Polyclites'in *Ephesus*'undan *Milo Venüsü*'ne dek tüm Grek ve Helen yontu sanatına ortak olan beden tutuş biçimidir. Bu duruşun özelliği, beden ağırlığının sadece tek bir ayak üzerinde taşınmasından ötürü kalçanın yana doğru yer değiştirmesi ve başın, üst bedenin bükülmesinden ötürü yana doğru eğilmesidir.

Figürlerin o kadar canlı görünmesine neden olan, bedenin bir eksen çevresindeki bu dalgalanışı, 14. yüzyılda Floransalı heykeltıraşlarca Bizans ve Ortaçağ figürlerinin hareketsizliğine bir tepki olarak baslatılmıştır. Doğrudan klasik sanatın esinlenen Rönesans sanatçıları bunu doğal olarak reddetti. Çağın olduğu kadar sanatçının kişisel beğenisi de mutlaka belirleyici bir rol oynar. Tek tip bir



15. Macuilxochitl (ya da Xochipilli): Azteklerin müzik, şarkı, dans, aşk ve kaynak tanrısı (Borgia Devir Kodeksi). Meksikalı bilimci Cayuqui Estage Noel'e göre tanrının sıyah yüzü bir maskedir.

güzellik anlayışı olmayıp pek çok tip güzelliğe olabileceğini ileri süren, Dürer'dir. Bununla birlikte merkez eksen çevresinde dolanan hareket sayesinde bedenin dinamik betimlenişi, sanatsal yapının "yaşam"ının temel bir ilkesi olmayı sürdürür.

18. yüzyılda bu hareket çizgisi, William Hogarth'ın "güzellik çizgisi" olarak tanımladığı bir piramit üzerine çizilmiş kıvrımlı bir çizgiye esin kaynağı olmuştur (Resim 18). Bu, hareket ile durgunluğun, denge ile asimetrisinin, karşıtlıkların dansıdır.

Tribhangi ya da üç kavis

Hindistan'ın dans ve yontu sanatında derhal gözlenebilen *tribhangi* biçimlenişi, aynı zamanda başka kültürlerin oyunculuk sanatında da varlık gösterir. "Karşıtlıkların dansı" burada daha içsel ya da beden içinde bir anlam bulur. Bir Odissi dansçısı olan Sanjukta Panigrahi'nin ve bir klasik bale dansçısı olan Natalia Makarova'nın duruşlarına bakın (Resim 19-20).

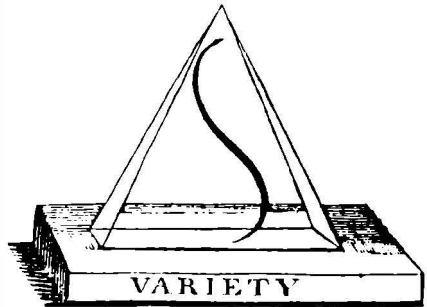
Karşıtlık derhal fark edilir. Natalia Makarova, neredeyse göksel bir varlığın yükselişi gibidir, halıtlık, zarıllık duygusunu verir. Oysa Hindli dansçının dünyevi, duygusal bir yanı vardır. Dıştan bakıldığında görünenlerin



16. Milo Venüs'ü diye adlandırılan Afrodite bir tribhangi duruşunda (Paris, Louvre Müzesi).



17. Avrupa yontusunda hanchement'in (kalçaların yerinden oynaması) ilk dinamik kullanımlarından: 16. yüzyıldan bir yalvaç heykeli (Pistoia Katedrali, İtalya). Floransalı mimar Filippo Brunelleschi'ye (1377-1446) atfediliyor.



18. "Güzellik çizgisi" ya da "çeşitlilik", 1753'te İngiliz ressam William Hogarth'ın (1697-1764) yaptığı bir gravür.



19-23. (üstte solda) Sanjukta Panigrahi bir klasik Odissi dans tribhangi'sinde. (üstte sağda) Klasik bale dansçısı Natalia Makarova Kuğu Gölü'nde (koreografi, Petipa'nın, müzik, Çaykovski'nin). (ortada solda) Igor Ilinsky A. N. Ostrovski'nin, 1924'te Meyerhold tarafından yönetilmiş olan Orman'ında Schastlivtsev rolünde. Aktörün temel duruşu bir tribhangi'dir. Meyerhold'un tiyatrosunda 1920'den 1935'e dek çalışmış olan Ilinsky, biomekaniğin gelişimine temel katkıda bulunmuştur. (ortada sağda) Bukadın oyuncunun sahne varlığını dengeyin yer değiştirmesine ve ustalıklı bir tribhangi'ye nasıl borçlu olduğunu görmek ilginç. Kendisi moda mankeni olup herhangi bir şeyin anlatımıyla değil sadece, 1947 tarihli bir Dior tasarımının "sunuluşu" ile ilgili.



24-26. Batılı oyuncuların karşıtlıkları: Franca Rame, monologlarından birinde; Henry Irving Shakespeare'in VIII. Henry'sinde Kardinal Wolsey olarak; Alman balerin Mary Wigman, *Tanzgesange*'de (1935).

ötesinde her iki dansçı da omurgalarını aynı biçimde kullanmakta. ancak sonucu sergileme biçimlerinde birbirinden ayrılmaktadır. Klasik dansçı uzun, aerodinamik –nereye de havaya dikili denebilecek– bir beden çizgisi oluşturan bir hareket kaynağından yararlanır. Odissi dansçısında işleycin karşıtlıklar, gücü kavışli bir hareketler galeyanına yol açar. (Örneğin kolunun biçimini buken açılar dizisi, klasik dansçının bileğinde yumuşak bir kailanmay dönüşür.)

Natalia Makarova'da karşıtlıklar, narin dengenin çok büyük çabasıyla ortaya konulur. Cenesini öylesine büyük bir direnç ve gerilimle "dinlendirerek" bir yana doğru bakar ki sol omzu havaya kalkar. Çenenin duruşu dikeye gılmenin simetrisini kırar ve denge, duruş yüzünden tehlikedeyken, omza yaslanan başın dönmesiyle daha da tehlikeli olur, bu sırada iki omuz arasında simetri bozulugunun karşılığı yaratılır

Gölge testi

Oyuncu karşıtlıklar yaratarak direnç geliştirir. Bu direnç her hareketin yoğunlugunu artırır, bedene farklılaşmış yoğunluk ile kas özelliği verir. Ama büyütme aynı anda uzamda da olur. Uzamda genişleme yoluyla izleyicinin ilgisini yönlendirilir, odaklandırılır. Aynı zamanda oyuncunun dinamik eylemi de anlaşılır hale gelir. Oyuncu, bu hareket kaynağının doğru varlık gösterip göstermediğini *gölge testi* ile anlayabilir. Animasyon ve hareketli çizim sanatçıları bu kuralı yakından tanır. Çizimlerinin anlaşılır ve etkili olup olmadığını doğrulamak için bundan yararlanır (Resim 37).

İngenar Lindh burada işaret etmeyi beitemleyen bir jesti sergiliyor (Resim 33) ve önden bakıldığında karşıtlık

lık kuralının çok açık olmadığını gösteriyor (Resim 34). Önden bakış, *gölge testi*ni geçemiyor ve animasyoncu için olduğu kadar oyuncu için de kötü duruyor. Walter Benjamin şu gözlemi yaparken oldukça haklıydı: "Bir dizgici sözcükleri nasıl aralık bırakarak yazarsa oyuncu da hareketlerini uzamda öylesine açmalı. Hareketlerinden alınular yapılabilecek biçimde çalışmalı.

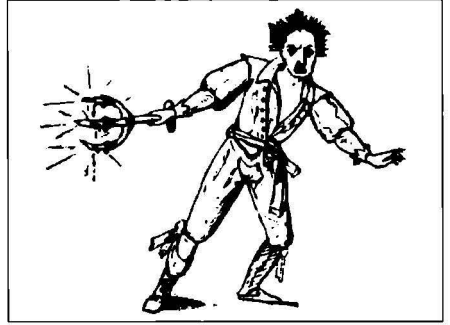
Burada bırakım Decroux pantomim alıştırmaları var. Bunlar bedende *olunlama* ve *onaylama* karşıtlıkları yaratmanın ilkeleri üzerine kurulu alıştırmalar. Temel duruştan (Resim 38, 42, 46) ilk harekete (Resim 43, 47), ki bunlar her üç alıştırmada da tıpatıp aynıdır, üçüncü belirleyici duruşa (Resim 40, 44, 48) geçilir. Bu alıştırmalar karşıtlığın işlevini açıkça göstermekte ve düz çizgilerden daha ilginç olan kırık ile eğri çizgilerin (Resim 41, 45, 49) rolünü ortaya koymaktadır.

Meyerhold'un biomekanik alıştırmalarını animsatan bu pantomim alıştırmaları, Hintli *tribhangi*'nin karmaşık mimarisinin basitleştirilmiş hali gibi görünür. Bununla birlikte basitleştirmede, oyuncu için hareket kurallarını seyircinin algıladıkları ışığında keşfetmeyi amaçlayan bir çalışmanın güç ve berraklığını buluruz.

Olunlamak, doğrulamak ve karşı çıkmak, izleyicinin ilgisini "evet" ve "hayır"lara odaklamanın açık bir yoludur.



27. Aynı karşıtlıklar oyunu bir Kabuki oyuncusunda (18. yüzyıl Japon baskısı).

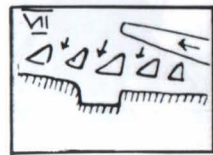
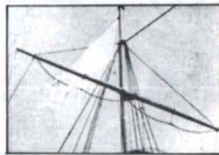
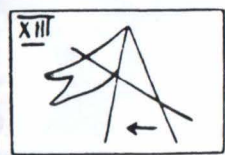
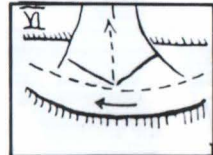
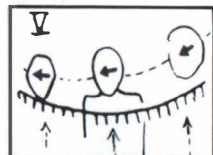
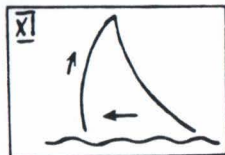
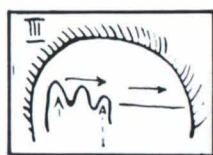
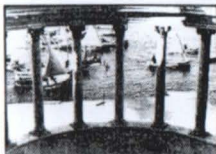
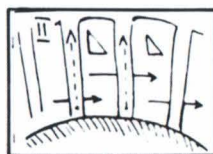
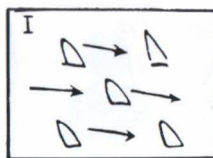


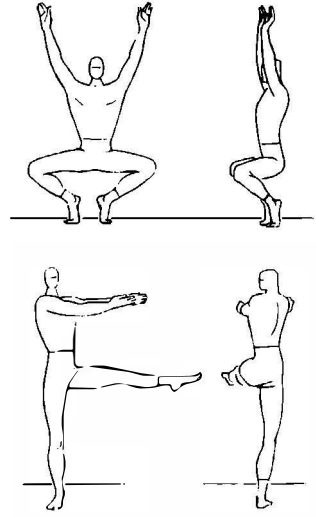
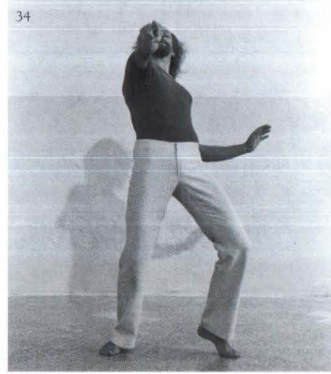
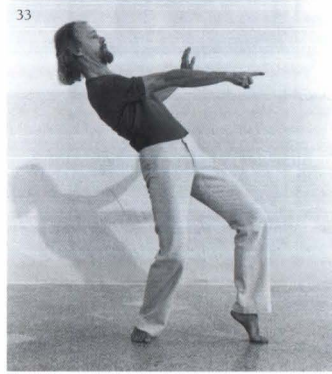
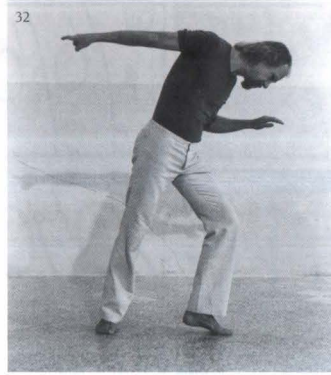
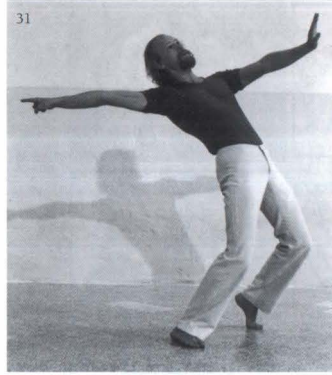
28. Alman oyuncu Ludwig Devrient (1784-1832), Schiller'in *Haydutlar*'ında Franz Moor rolünde (1830, taş baskısı). Karşıtlık, silah olarak kullanılan bir şamdan ile vurgulanıyor.



29. (solda) Eylem, tepki, karşıtlık. İngiliz oyuncular A. Youge ile H. Nye; Shakespeare'in *Fırtına*'sında Stephano ile Trinculo rollerinde (1840'lardan G. Greatbach'ın bir gümüşlü levha baskısı).

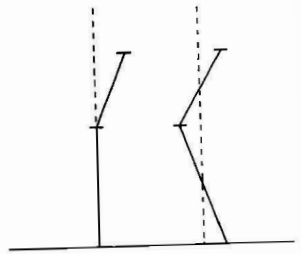
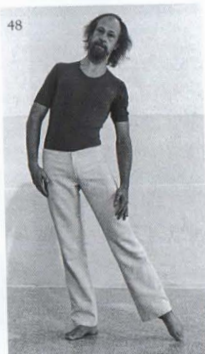
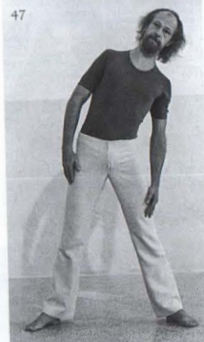
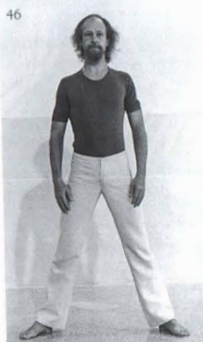
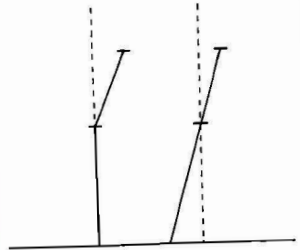
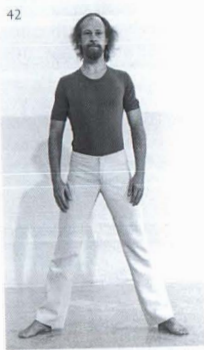
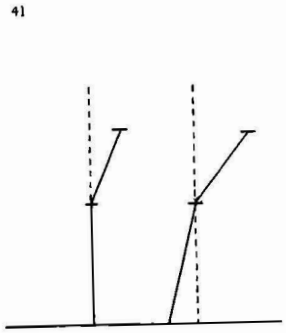
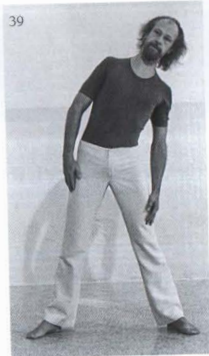
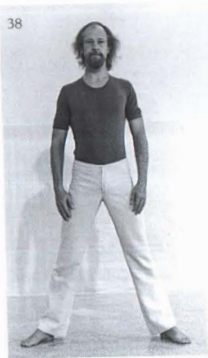
30. (Sağ sayfada) Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı*'ndan (1925). Odessa limanında ufak tekneler sahnesinin sekansı. Tüm sekans sadece çeşitli çekimler arasındaki karşıtlıklar değil aynı zamanda çekimlerin kendi içinde yön çizgileri arasında da karşıtlıklar üzerine kurulu bir montaj ya da ratmak için tasarlanmış. B. Amargual'in *Que Viva Eisenstein*'inden (Lausanne, 1980).





30-36. (solda) Mim sanatçısı Ingemar Lindh, Deroux mimindeki çeşitli "gösterme" ve "işaret etme" yollarını Volterra ISTA'da (1981) gösterirken. Bu'nin eğri çizgisinin yarattığı karşıtlık, eylemi drama-
tikleştiriyor. (üstte) Bir dansçı, izleyicilere tam bir ka-
kış sağlayan duruşlar ve yönelimler bulmalı. Dün-
Humphrey'e göre dansçının bedeni izleyiciye ha-
ketin tam etkisini yaşatmayacak biçimde yönelmiş
se o yön "yanlış"tır. Tüm yanlarını göstermeyi baş-
lıyorsa yön "doğru"dur. (altta) Preston Blair'in çizim
film el kitabından gölge testi.





38-49. Decroux mim sanatından üç alıştırma, Ingemar Lindh tarafından gösteriliyor: olumlama (üstte); onaylama (ortada); karşı çıkma (altta).

METİN VE SAHNE

METNİN KÜLTÜRÜ, SAHNENİN KÜLTÜRÜ

Franco Ruffini

Metin, mizansen, gösterim, tiyatro... Bu deyimleri yenden gözden geçirmemiz gerekiyor, ki her birini bir ötekinden ayırt edebilelim. Bunu yapmanın en iyi yolu, soruya bir uzaklıktan yaklaşmaktır.

Çırpılan iki elin sesi

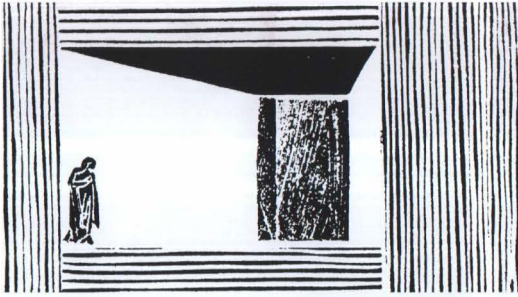
Zen'de aydınlanmaya ulaşmak için kullanılan tekniklerden biri *koan*'dır. Bu, ustanın öğrenciyi üzerinde düşünmeye çağırdığı paradoks içeren bir sorudur. En bilinen *koan*'lardan biri şöyledir: usta, öğrencisinden el çırparak ses çıkarmasını ister. Öğrenci bunu yapmakta zorluk çekmez. Bunun üzerine usta, öğrenciden tek elin çırpılırken

çıkarıldığı sesi duymasını ister. Böylece aydınlanma süreci başlar.

Peki bu *koan*'daki aykırılık nedir? Üzerinde düşünüldüğünde, bu aykırılığın dile dökülmesi gerekmeyecek ölçüde kendiliğinden bir manıksal öncülün ısrarla uygulanmasından kaynaklandığını anlarız. Mantıksal öncül şudur: iki elin çırpılmasından çıkan ses varsa (ki vardır), o zaman iki tek elin sesinin toplamından başka bir şey olamaz. Benzer biçimde denebilir ki: "iki eli olan tiyatro" varsa (ki vardır) bu, iki adet "tek eli tiyatro"nun, yani metnin ve sahnenin toplamından başka bir şey olamaz. Sahne derken metnin kendisinin temsili olanaklı kılan insanı, teknik, maddeci, estetik ve başka değerlerin toplamını anlıyoruz.



1-2. Yoksul/zengin, sert/yumuşak, programlanabilir/programlanamaz, tek sesli/değişken ilişkisi olarak anlaşıldığında metin-sahne ilişkisi: çağlar boyu Shakespeare'in Hamlet'i. İngiliz aktör David Garrick (solda) ve Amerikalı aktör Edwin Thomas Booth (sağda). Garrick (1717-1779) Shakespeare'in metnini özgün haline kavuşturan ilk oyuncularından biriydi. Shakespeare'in gününden sonra hiç oynanmayan çoğu metin bölümlerini yeniden kullanıma almıştı. Edwin Booth'a (1813-1893) güzel bir ses ile hoş bir sahne varlığı verilmişti, 1864-65 oyun yılında Hamlet'i ardı ardına yüz akşam oynayarak Avrupa'da ünlenen ilk Amerikalı aktör olarak tanınmıştı.



3-7. Çağlar boyu Hamlet'in çeşitli yorumları: Gordon Craig (sol üstte), Andre Antoine (sol altta); John Barrymore (sağda); Sarah Bernhardt (s. 244'te sağda); Zinaida Rajkh (s. 244'te sağda). Gordon Craig'in yönetmen olarak yenilikleri modern rejisyanatında ışık ve uzam kullanımında yeni olanaklar ortaya çıkardı. Burada 1911 Moskova Sanat Tiyatrosu'ndaki Hamlet tasarımını görüyoruz. Paris'teki 1908 sahnelenişinde başrolde kadın oyuncu Suzanne Despres vardı. Bu, karakterin 19. yüzyıl boyunca egemen olan geleneksel yorumlanışını tersine çevirme çabasıydı. Sarah Bernhardt'a (1844-1923) ve John Barrymore'a gelince değişiklik isteği ile yıldız tapma olgusu atbaşı gelişti (Barrymore'u 1923'ten bir fotoğrafta görüyoruz). Yönetmen önderliğindeki tiyatroyla birlikte Shakespeare'in trajedisinin modern ve dışavurumcu bir sahnelenişine doğru gelişen beğeni ortaya çıktı. Bu eğilime burada Meyerhold'un bir projesi örnek oluyor. Alex Gladkov'a göre Meyerhold yeni tiyatrosunun açılışını Picasso'nun yaptığı ve başrolde kadın oyuncu Zinaida Rajkh'in (1894-1939) oynadığı bir Hamlet ile yapmayı düşünüyormuş. Rajkh'i burada bir provada görüyoruz (1937).

Bununla birlikte çırpılan iki elin sesi, besbelli ki çırpılan tek el seslerinin toplamı değil, iki elin eşleşip işbirliği yaptığı belli türde bir işbirliğin sonucudur.

Sahnenin yukarıda tanımlandığı gibi anlaşılması halinde, *tiyatro*'ya metnin sahnenin işbirliği ilişkisi demeyi öneriyorum. Ve hiç beklemeden bu tanıma göre şöyle demeyi de öneriyorum: Tek bir tiyatro yoktur ve hiç olmamıştır, metin ile sahne arasında gerçekleştirilmiş özel ilişkiler (ne kadarsa) o kadar da tiyatro vardır.

Metnin ya da sahneye tek tek uğraşılabilir, ya da bunlardan başka işbirlikçilerin ortakları olarak söz edilebilir. Ancak her iki durumda da söz konusu olan, tiyatroya sayılamaz.

Tiyatro, sadece metin ile sahnenin işbirliğinden doğar. Tarih boyunca çeşitli tiyatro türlerini belirleyen bu özel ilişkidir. Bunun böyle olması, beklenenden aksine ilişkinin kendisinin tanımına, yönelimine katkıda bulunan

tiyatro dışı güdülerle tehlikeye sokmaz. Buraya kadar söylenenlerin ışığında tiyatrolar tarihi için kısa bir giriş yazısı şöyle başlatılabilir: Bir metin uygarlığı ile bir sahne uygarlığı vardır ve hep olmuştur. Bu iki uygarlık birbirine koşut çizgiler üzerinde ya da birbirinden ayrılarak farklı "zaman"lar içinde ve farklı yollarda yaşar ve yaşamıştır. Çoğu zaman biri ötekinin varlığından habersizdir. Her biri başka uygarlıklarla bireysel ilişkiler kurmuştur. Kimi zaman belli tarihsel koşullarda birbirleriyle özgül ilişkiler kurarak tiyatroları doğurmuşlardır. Bu ilişkiler arasında tarihsel düşünce bakımından önemli rol oynayan biri vardır; o da 1600'lerden 1800'lere kadar Avrupa'nın büyük başkentlerinde hegemonya kuran repertuvar metni ile akademik sahne ilişkisidir. Bu ilişkinin sonucu, bizim *geleneksel tiyatrolar* diye adlandırmayacağımız, bağlaşıklık kumelenleridir. Ki bunun ideolojik dayanağı, tiyatroya da türe ilişkin *söylenim tiyatroya kurumu* dur.



Bir biçimin *a priori* olarak başkalarından daha iyi ya da sağlıklı olduğunu söylememizi engelleyen çok sayıda ilişki biçimi ile kültürel göreceliğin var olduğu açıkça ortadadır. Adına tiyatro kurumu dediğimiz biçim, bize sadece olumsuz yönde de olsa soruşturmamızı geliştirme olanakları verir. Onun hegemonyasını "zorunlu kılan sebep" nedir? İki ortamın "gerçeğe bağlılığa" dayalı işlevlerini sürdürdüklerini kabul etmemizdir.

Acaba repertuar metni ile akademik sahne sahin den o kadar sağlıklı mıdır? Aşağıdaki iddiaların her birinin en az bir istisnası olduğunu kabul ederek –ki bu ancak onların kural olarak geçerliliklerini destekler– bunlardan ilkinin üzerinde duralım.

Repertuar metninde genel olaylar örgüsü içinde önemli sayılabilecek sessiz karakter, eğer konuşması engellenmiyorsa sessizliği seçen karakter, yoktur. Aksine, sessizliğini bildirir, yani konuşma isteginden söz eden karakter vardır.

Repertuar metninde düşünme ile yapma arasındaki bir karşılıklı somut olarak sergileyen kopuk, şizofren karakterler bulunmaz. Bununla birlikte konuşarak düşüncelerindeki çoğu kez iç parçalayıcı çelişkileri sergileyen ve zaman zaman yönlendirilmeye boyun eğerek gibi davranan karakterler vardır.

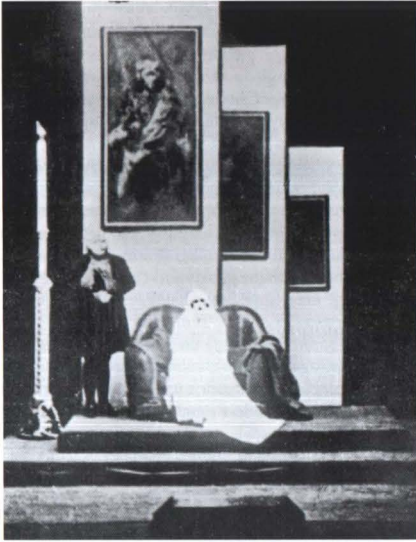
Repertuar metninde eşzamanlı olaylar, yani aynı zamanda farklı yerlerde gerçekleşen (ama eşit önem taşıyan) farklı olaylar yoktur. Zamansal yer değiştirme de yoktur. Önce ve sonra, olayın şimdisine göre sadece şu ana ilişkin anılar ve düşler şeklinde ortaya çıkabilir.

Çözümlemeyi aynı biçimde sürdürebiliriz, örneğin

monologların çok az gerçekçi olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bu bize pek bir yarar sağlamayacaktır. Öte yandan yukarıda değinilen sağlıksızlıkların (ki yineliyorum, bunlar yalnızca istatistiksel ya da ilkesel olarak doğrudur) öteki ortamın, yani akademik sahnenin sağlığı açısından bakıldığında açıklanabilir ve gerekli olduğunu belirtmek yararlıdır.

Akademik sahnenin, bir aktörün belli süreler içinde ve düzenli olarak sahnede bulunmasını ancak konuştuğu zamanlar mümkün kılan sağlıksızlığını, repertuar metnindeki sessiz karakterlerin yokluğu giderir. Akademik sahnenin bir başka özelliği ise şizofrenlerin tutarsız tutarlılığına eşdeğerdir: Akademik sahne, anlam taşımak için fazla incelikli bulunan ya da daha kötüsü genel aksiyonu fondaki bir uğultu gibi belirsizleşiren küçük hareketlerdense, net ve kodlanabilir anlam karşılıkları olan büyük hareketleri yeg tutan bir jestler gelenegidir.

Tiyatronun en arkasına ulaşacak kadar yüksek sesle yapılan "kendi kendine" "meclis dışı" konuşmalarla gerçekle bağdaşır mı? İki bölüm arasındaki perde için ne demeli? Perdenin 1700'lerin ikinci yarısında, tam da tiyatro kurumunun kuralları belirlenirken ortaya çıkması raslantı değildir. Bu sağlıksızlıkların her birinin, gerçekliğe uyma bakımından metin üzerinde simetrik olarak denk düşen bir başka sağlıksızlığa eşdeğer olduğu ya da onu giderdiği açıktır. Bunlara mesru bir şekilde alışık denmesi, onların metin ile sahne işbirliğince yönlendirilmiş alışıklar olmasından bir şeyler eksilmez.



8-11. Çağlar boyu Hamlet: Karel Iilar (sol üstte), Alec Guinness (sağ üstte), Laurence Olivier (sol altta), Ingmar Bergman (sağ altta). Çekoslovakyalı yâ netmen Karel Iilar (1888-1935) 1920'lerin büyük tiyatro deneycileri kuşağından ve ortamındandır (Prag Ulusal Tiyatrosu, 1926). Londra'nın Old Vic Tiyatrosu'nda 1938'de Tyrone Guthrie (1901-1971) tarafından sahnelenen çağdaş giysili Hamlet yapımı, popüler bir Hamlet olarak başrolde Alec Guinness'i (soldan birinci) sunuyordu. Ama Hamlet'i sinemasever kitlenin ilgi odağı yapan Laurence Olivier'nin (1907-1989) başrolü oynayarak yönettiği 1948'deki ünlü film versiyonu oldu (sol altta). Ingmar Bergman'ın versiyonu, Shakespeare trajedisinin Strindberg'in, Fransız Varoluşçuluğunun ve sinemanın süzgecinden geçmiş bir okumaydı. Fotoğrafta oyuncular, Peter Stormare (Hamlet), Gunnel Lindbloom (Gertrude) ile Boeje Ahlstedt'dü (Claudio).

“Yoksul” metin ile “zengin” sahne

Etienne Decroux, mim sanatı ile sözcükler arasındaki ilişkiyi tartışırken bunların başarılı bir biçimde bir araya gelme olasılığını merak eder ve bir genelleme yaparak bu ikisinin kazançlı bir ilişkiye ancak biri ötekini “yoksul”luğuna kıyasla “zengin”se girebilecekleri sonucuna varır. Şimdi bu düşüncenin az daha ötesini keşfetmeye çalışalım.

Yoksulluk düşkünlük değildir. Yoksulluk ciddiye, güçlük, katıllıkla bağdaştırılır. Yalınlık belki de en yakın sözcüktür. Yalınlık, burada düşkünlüğün umutsuz ve düzensiz karmaşasından çok, yoksulluk olarak anlaşıldığında daha çok bir bütçenin doğru biçimde dengelenmesiyle ortaklık içindedir. En gerekli olana öncelik veren bir davranış çizgisidir. “Onurlu yoksulluk” içinde yaşayan bir kimseden övgüyle söz edilir, çünkü bu kimse ailesini en gerekli olanı yoksun bırakmamaktadır. Bu halde yoksulluk, yalınlık olarak, tam ve kesin yönlenme ya da katılık, sertlik, programlanabilirlik olarak, en gerekli olana odaklanan ilgi olarak anlaşılır.

Zenginlik sadece bolluk değildir. “Zengin” deyimini, bir kumaşın kıvrımlarına, bir desen kitabına, bir çizgiye ilişkin olarak kullanılabilir. Bütün bu durumlarda deyim değeri ya da ederle bir ilişkisi yoktur; kıvrımlı bir çizgide olsun, bir desen kitabında olsun daha çok çeşitlilik, biçim bolluğu, programlanamazlık ilişkileridir. Zengin kumaş kıvrımları ucuz bir kumaşla da elde edilebilir. Zengin çeşitlilik, ıvır zıvır çeşitliliği de olabilir. Demek oluyor ki zenginlik, esneklik, çeşitlilik, düzenli ve yaşayan düzensizlik olarak anlaşılır.

Burada biçimlendirmeye çalıştığımız tanımlar bağlamında Decroux’un verdiği sonuç, kekici bir eğritilemeden öte bir şey gibi görünüyor. Bu, belki de düşünüldüğünde her yaşamsal ve sanatsal sürecin olma ve oluşma halindeki içsel diyalektiğini tanımlayan genel bir ilkedir. Şimdiye dek geliştirilenler burada düzenleyici bir varsayım olarak ele alınacaktır.

Bu varsayımın ışığı altında metin-sahne ilişkisi bir yoksul-zengin ilişkisi olarak düşünülmeli, yani kavramı katı esnek, programlanabilir-programlanamaz, özgül-çeyşitli vb. gibi karşıt/etşanlımlı sözcüklerle geliştirebiliriz. Başlangıçtaki çifte deyimle (metin-sahne) ve sonradan eklenen çiftlerin içindeki deyimlerin birbirlerine tekabül edislerini göre bize aykırı gibi gözükse de metni yoksul’a, sahneyi de zengin’e eşdeğer görmemiz gerekcek.

Metnin nasıl sahneye göre yoksul kutup olarak tanımlanabilir? Sahneyle diyalektiği içinde metin, yönlendirici etmemdir, programlanabilir ögesidir. Çeyşitlilik, programlanamazlık, düzensizlik gibi sahnesel etmenlere kendi enerjilerini zenginlik olarak ifade etmelerine (sürtünme ya da direnme sayesinde) izin veren engeldir. Paradoks olarak tarih boyunca metnin sahnenin üzerinde tam bir egemenlik kurduğu tiyatrolarda anlatım bulan, metnin zenginliği değil, sadeliği, uyumsuzluğu, gösterimin tüm ya-

şamını metnin anlatıcılığının boyunduruğuna sokan bir programlılık olmuştur. Daha da aykırı bir durum, sahne zenginliğini metnin karşı koyması olmaksızın ifade etmeye çalıştığında bu zenginliğin kendi kötü kopyasına dönüşmesidir: bolluğa, düzenli düzensizlik yerine kasa, çeşitlilik yerine ele avuca sığmazlığa, esneklik yerine gevşekliğe.

Aynı diyalektiğin eşzamanlı olarak ve kendisini tanımlayan iki kutub göbeğinde de bulunup bulunmadığı sorulmalıdır: Belki metin ile sahnenin “yaşam”ı metin/sahne, yoksul/zengin, katı/değişken ilişkisinin sonucu da değildir. Bu, bizi doğru dramaturgi kavramının yeniden incelenmesine götürür.

Dramaturgi

Dramaturgi her zaman yalnızca metinle ilgili bir şey olarak anlaşılmıştır. Oyuncu ya da yönetmenin dramaturgisi şimdiye dek sadece eğritileme düzeyinde tartışılmıştır. Eugenio Barba şöyle yazar:

“Tekst sözcüğü konuşulan ya da yazılan, basılı ya da el yazması metin anlamına gelmeden önce ‘doküma’ demektir. Bu anlamda metinsiz gösterim olmaz. Gösterimin ‘metnini’ (dokusunu ya da ipliğini) ilgilendiren her şey, dramaturgi yani eylemlerin işi. *drama-ergon* olarak tanımlanabilir. Eylemlerin işleyişi de olay örgüsüdür.” Şu an için metnin bu ilginç tanımını bir yana bırakalım, düşüncelerimizi daha belirgin biçimde dramaturgi üzerinde geliştirelim.

Dramaturgi bana fizikte kullanıldığını anlamıyla tam tanımla tutarlı gelen biçimde “iş” olarak görünür. Fizikte iş, enerjiyle eşanlımlı değildir. Enerji, iş yapabilme yetisini anlatır, bu ise ancak hareket içinde bir güç uygulandığında ortaya çıkar. Bir anlamda iş, enerji ile bir gücün özgül hareketi arasındaki fazdır, bu faz enerjinin görülür biçimde modülasyonunu olanaklı kılar. Böyle anlaşıldığında dramaturgi, enerjinin hareket içinde biçim aldığı filtre ya da kanaldır. Eylemler, ister Aristotelesçi anlamda, metnin bir parçası olarak, ister daha doğrudan sahneye ait eylemler olarak aktörlerin, gereçlerin, ışığın vb. eylemleri olarak anlaşılın, işi yapanlardır.

Bu nedenle bir metin dramaturgisinin yanında tüm sahne bileşenlerinin bir dramaturgisi olduğu söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında dramaturgi, hem metin ile sahneyi birleştiren kavram olarak hem de “yaşam” dediğimiz şeyi (metnin olsun, sahnenin ya da gösterimin yaşamı olsun) daha belirsiz ve uçucu deyimlerle anlatmayı mümkün kılan kavram olarak düşünülebilir.

Ama asıl savımıza dönelim. Hem metnin hem de sahnenin eylemleri “iş” gerçekleştirir. Peki bu işi olanaklı kılan enerji nereden gelir? Bu sorunun yanıtı, daha önce tartışılan metin-sahne (yoksul-zengin) diyalektiğinde yatar. Metnin enerjisi de sahnenin enerjisi de diyalektiğin birbirine karşıt ve birbirini tamamlayan kutupları arasındaki sürtünme ya da direnç ile belirlenir. Barba iki tür

olay örgüsünü "ardardalık" ya da "eşzamanlılık" olarak tanımlıyor. Bu öneriye şöyle bir bireşimle bir çeşit daha katabiliriz:

Tiyatro, metin ile sahne arasındaki işbirliği ilişkisinin sonucudur. Başlangıçta varsayımımız buydu. Ardından bu ilişkinin doğasını ve dinamiklerini sorguladık ve onu diakron ve senkron bakımlardan yoksul (katı, programlanabilir) bir kutup ile zengin (esnek, programlanamaz) bir kutup arasındaki ilişki olarak görmeyi önerdik. Daha sonra, yoksul / zengin diyalektiğinin yalnızca metin ile sahne arasında değil, her ikisinin de içinde kurulduğu varsayımını önerdik. Eugenio Barba'nın önerdiği dramaturgi tanımı, bize bu diyalektiği (metnin, sahnenin ve tüm gösterimin diyalektiğini) eylemlerin işi olarak, yani "gerekli olan enerji" terimlerini kullanırsak, ilişkinin yoksul öğeleriyle zengin öğeleri arasında ki sürtüşme, direnç ya da karşıtık sayesinde oluşan iş olarak görmemize izin verdi. Ardardalık ve eşzamanlılık kutupları böylece diyalektiğin iki kutbunu andırdığımızı ve işlevsel tanıma ulaşmamızı sağlıyor.

Ardardalık = yoksulluk, katılık
Asal, programlanabilirlik = metin
Eşzamanlılık = zengin, esneklik, çeşitlilik
Programlanamazlık = sahne.

Bu bakış açısının metnin "metni" yani katı, yönetilmiş, programlanmış ögesi çağışmadır (Szondi'nin tanımladığı gibi) ve anlatıdır. Metnin "sahne"si, yani esnek, yönetilmemiş, programlanamaz ögesi ise -çaışma ve öykünün zorunlu olarak ortaya koyduğu yönünde- karakter ile karaktere ilişkin her şeydir (diyaloglar, küçük durumlar). Metnin "metni", ardardalık etmenidir, metnin "sahne"si eşzamanlılık etmenidir. Bunlar farklı ve çoğu kez karşıt nitelikli, ama aynı anda varlık gösteren etmenler olarak karakterde ortaya çıkıp onu aslında zenginleştirir. Ardardalık ile eşzamanlılık arasındaki sürtüşme, büyük-küçük eylemlerin işlerini hareket içinde açığa çıkartan enerjiyi doğurur, (ki bunlar) metnin yaşamında programlanamaz olsa bile mantıksal, yönetilmiş olsa bile çeşitlidir. Sahne söz konusu olduğunda "metin", yönetilen öge, anlamlarla ilgili olandır ya da Ferdinand Tönnies'in önerdiği gibi "atfedilmiş anlamlar"la ilgili olandır. Öte yandan sahne, "atfedilmemiş anlamlar"la ilgilidir. Gösterebilsel açıdan daha doğru bir şekilde söylemek gerekirse, metnin bir iletişim işlevi, sahnenin ise gösterge işlevi vardır; ya da yönetilmiş kutbun göstergelerle ilgili olduğunu, yönetilmemiş kutbun ise sinyallerle ilgili olduğunu söyleyebiliriz.

Gösterim dramaturgisini kısaca özetlersek, metinsel kutbun (hem metinden, hem sahnedan türeyen) seyirci için anlamlımsal bir güvence işlevini yerine getirdiğini, sahne kutbunun da (yine hem metinden hem sahnedan türeyen) bir açılış, derin verimlilik ya da en azından daha kişisel bir bölge sağlama işlevini yerine getirdiğini düşünebiliriz.

Rol tipi ile oyun kişisi

Temel ilişkilerin karşıt kutupları arasındaki metin/sahne diyalektiği, oyuncuya ilişkin kimi soruların kısaca daha derinine inerek aydınlatılabilir.

Oyuncu ve oyun kişisi, oldukça büyük sayıda tarihsel ve kuramsal araştırmaya konu olmuş bir ikilemin karşıt kutuplarıdır. Karakter içine giren oyuncu, kendini uyarlayarak oyuncunun içine giren karakter, aralarında bir yanyolda buluşan oyuncu ile karakter, karakterle arasında eleştirel bir uzaklık koyan ve bunu koruyan oyuncu, konuyla ilgili bildik formüllerden yalnızca birkaçıdır. Sonra duyarlık ve duyarsızlık, sıcak ve soğuk, teknik ve yetenek, sahiplenme ve bölünme, "abes meslek" gelir... Oyuncunun kişiliğine gerçek bir özen göstermekten çok, oyuncu söylemesine göretilen eğretilemeli bir özene tanıklık eden bu göndermeler, uzun uzadıya sürdürülebilir.

Peki oyuncunun işi hem Stanislavski'ye hem de fizik bilimine göre tam olarak nasıl gelişir? Neyle beslenir, enerjisini nereden alır? Anlamaya yardımcı olacak bir varsayım, oyuncunun yaptığı işin, katı ve yönetilmiş bir kutupla, yani metinle, esnek ve yönetilmemiş bir kutup, yani yine metin ve sahne arasındaki sürtüşme ve dirençten beslendiğini söyleyebiliriz. Parçalar ve rollerden oluşan çalışmaya yöntemi, burada tartışıklarımıza örnektir. Bu, yakın bir zamana kadar oyuncuların açıklıkla kullandıkları bir yöntemdir, oyuncular bu yöntemi dolaylı ve tam tamına olmayan bir biçimde belki hâlâ kullanmaktadırlar.

Bu yöntem kısaca şöyle özetlenebilir: Her tiyatro topluluğu rollerden yola çıkarak (baş oyuncu, genç oyuncu, aşık, soylu baba, vb.) örgütlenmişti. Bu rollerden her biri belli bir oyuncuya veriliirdi. Oyuncu, belli bir rolü fiziksel görünüşüne, ses tipine vb. dayandırarak, yani tiyatro dışı özelliklerine göre alırdı. Bu durumda rol, parçaların toplamı olmayıp parçalarından çıkarken aynı zamanda söz konusu parçaların nasıl gerçekleşeceğini, onlara nasıl yaklaşılabileceğini biliyordu. Her durumda oyuncunun içinde rolün katı öge olduğu (metin), bireysel bölümlerin ise değişken öge (sahne) olduğu söylenebilir.

Oyuncu, rolüne göre kendi belirli karakteri üzerinde çalışabilirdi ve hem özgül parçaya, hem aynı rolde yer alan benzer başka parçalara ilişkin olarak direnç ya da sürtüşme yoluyla karakterinin rolle etkileşimini sağlardı. İş aşamasının bir yönü olarak rolün parçaları, çoğu kez göndermeler yapılan bir çeşitlilik dağınmı oluştururdu. Çeşitlilik gelişigüzel olmayıp rolün göreceli katılığı tarafından denetlenirdi. Belki de Stanislavski'nin "yöntem"indeki karakter ile alt metin ilişkisi de bu terimlerle düşünülebilir. Pek çok topluluk aktörünün uyguladığı, sürekli alıştırmaları zorunlu kılan eğitimin, bu aktörleri katı bir engelle, "yoksul" bir gönderme noktasıyla donatarak, kısacası rol ile parçaların etkileşime sokmasını yardımcı olmasıyla benzer bir işleve sahip olduğu düşünülebilir.

Karakterin kurulması sırasında rolü ve parçayı, metni ve sahneyi, ilişkinin yoksul kutbu ile zengin kutbunu işlerken görmek olasıdır. Bu görünürlük gösterim anında, yani kurulma tamamlandığında, izleyici ile kuramcı böyle bir etkileşimin önceden de, perde arkasında da hiç var olmamışçasına görünmez olduğuna kanaat getirdiğinde sona erer. Ancak bu durumda günbatımında gökle denizin birleştiği yere bakıldığında görüneneye benzer bir şey ortaya çıkar. Orada deniz ve gök buluşur, birbiri içinde erir, tek bir şeye dönüşmüş gibi görünür. Doğal olarak bunun bir göz yanılsaması olduğunu biliriz, kendimizi bunun böyle olduğuna inandırmamız için ilkin ufka sonra kıyı şeridine bakmamız yeterlidir; deniz ile göğün görünür biçimde ayrı olduğunu görürüz.

Bu göz yanılsaması nereden kaynaklanır? *Farkın* değil, *uzaklığın* ortadan kaldırılmasından. Aktörün çalışmasında da durum aynıdır. Gösterim anında (ve en iyi durumlarda) rol ile oyun kişisi (metin ile sahne, katı ile esnek) arasındaki en önemli yaşamsal farklılık korunurken, uzaklık ortadan kaldırılır. İki kutup bir araya gelir, bütünleşir, izleyicinin birlik, aynılık gibi göreceği göz yanılsamasını yaratır. Kıyı şeridine yaklaşmak için burada perde arkasına ve önüne, izleyicilerin alışkıllardan ötürü gi-remedikleri, kuramcıların ise tembellik ve önyargılardan ötürü zahmet etmedikleri alana girmek gerekir.

MONTAJ

OYUNCUNUN MONTAJI, YÖNETMENİN MONTAJI

Eugenio Barba

Montaj, bugün önceleri kullanılan kompozisyon de-yiminin yerini alan bir sözcüktür. Kompozisyon yapmak (bir araya koymak) aynı zamanda montaj yapmak, bir araya getirmek, eylemleri iç içe örmek, oyunu yaratmak anlamına gelir (Bkz. *Dramaturgi*). Kompozisyon, özgün bağlamlarının dışına çıkarılmış malzeme ve parçacıklardan oluşturulmuş yeni bir bireşimdir. Olguya ve betimlediği ya da çağrıştırdığı gerçek ilişkilere eşdeğer bir biçimdir.

Montaj aynı zamanda oyuncunun belli fizyolojik süreçleri ya da belli davranış biçimlerini yalıtıp saptama yöntemine eşdeğer bir genişlemedir. Bunları büyüteç altına yerleştirip bedenini genişlemiş bir bedene dönüştürür. Genleştirme, her şeyden önce yalıtım ve seçmek demektir:

“Uzaktan bir kent, bir kent gibi, bir manzara, manzara gibidir, ama azar azar yaklaştıkça evler, ağaçlar, kire-

mitler, yapraklar, karıncalar, karıncaların bacakları son-suza dek görünmeye başlar

Film yönetmeni Robert Bresson, Pascal'in yazdığı bu sözcükleri alıntı olarak verir ve bunlardan, kompozisyon için insan çevresindeki gerçekliği nasıl göreceğini bilmeli ve onu bileşkesi olan bölümlere bölmeli, çıkarımına varır. Bu bölümleri birbirinden yalıtmayı bilmeli, onları bağımsız hale getirmeli ki onlara yeni bir bağımsızlık vere-bilsin. Gösterim, kendi başlarına ne dramatik olan ne de herhangi bir ortaklık içinde bulunan öğeler ve ayrıntıları arasındaki özgül ve dramatik ilişkiden doğar. Montaj kavramı sadece sözcükler, imgeler ya da ilişkilerin kompozisyonunu içermez. Hepsinden önce ritmin montajını içerir, ama hareketi betimlemek ya da yeniden yaratmak için de-ğil. Ritmin montajı aracılığıyla insan, hareketin özündeki ilkeyi, gerilimleri, doğanın ya da düşüncenin diyalektiğini



1.Toledo Manzarası ve Haritası, 1608 ile 1614 arası ressam El Greco tarafından yapılmış tablo (El Greco Müzesi, Toledo).

yakalar. Daha doğrusu, "maddenin içine sinen düşünce-yi" hedefler (Bkz. *Enerji*).

Eisenstein'in El Greco üzerine yorumlanı montaj açısından özellikle önemlidir, çünkü montajın gerçekten anlam kurma olduğunu gösterir. Eisenstein, El Greco'nun nasıl olup da resimlerinin bireysel bölümlerini bir araya getirirken (Eisenstein onlara "çerçeveler" diyor) sadece coşkulu karakterleri betimlemeyi değil, daha çok resimlerin *coşuklu kuruluşunu* yaratmayı başardığını, gözlemcinin gözlerini, hatta bedenini yaratıcının tasarladığı yolu izlemeye zorladığını gösteriyor.

Sanat eleştirmeni J. E. Willumsen'in doğru çözümlemelerinden yararlanan Eisenstein, El Greco'nun *Toledo Manzarası* resmini inceliyor. Tepenin yamacındaki dev Don Juan Tavera hastanesinin orantıları öylesine indirgenmiş ki, bina bir evden yalnızca biraz daha büyük görünüyor. "Aksi takdirde tüm kent manzarasını örtecektir." Doğayısıyla El Greco'nun resmini yaptığı şey, belli bir perspek-

tiftten manzara değildir. Hastanenin büyük kitlesinin engel olmasına izin vermeyen bir manzara eşdeğeridir.

Dahası, ressam hastanenin ön ve en güzel fasadını göstermektedir, oysa burası resmin gerçekte yapıldığı açıdan görülmez.

Eisenstein şöyle yazar:

"Toledo'nun bu görüntüsü hiçbir gerçek bakış noktasından mümkün değildir. Bu, bir araya getirilmiş bir karmaşadır, doğada birbirinin önüne geçen ya da izleyiciye sırtları dönük olan 'tek tek Fotoğrafları çekilmiş' nesnelerden bileşik bir betimlemedir."

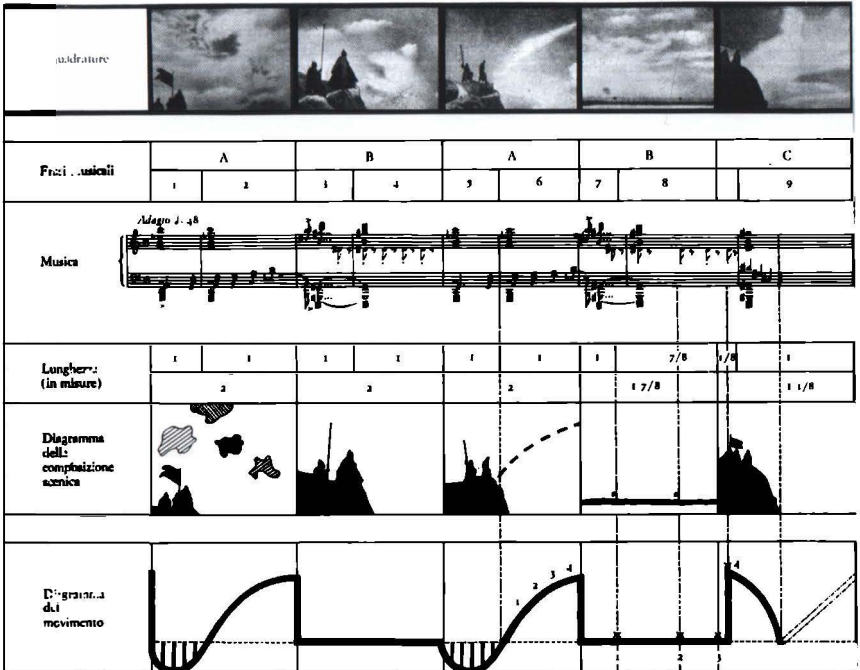
Kısacası resim, bileşiktir

"Tek bir bakış açısında var olmayan ama bileşkenin iç mantığına göre tam tutarlı, keyfi bir yapı içinde birleştirilerek üzere tek tek alınmış öğelerden oluşmaktadır."

Ve yine,

"El Greco bu resmi evinde, stüdyosunda yapmıştı. Bu demektir ki resim bir görüntüden değil bilgiden kaynak-

2. Donmuş gölün üzerinde savaşı beklerken; Sergei Eisenstein'in Alexandr Nevskij (1938) filmi. Görsel-işitsel çizim, çekimler arasındaki ilişkiyi, müziği (Prokofiev tarafından), sahne kompozisyonunu ve hareketi gösteriyor. Eisenstein bu örneği, hareketin üç boyutlu ögesi ile müziğin hareketinin birlikte etki yapmasıyla en yüksek anlam dercesine ulaşabildiğini göstermek için kullanmıştır. "Üç boyutlu kompozisyon sanatı, izleyicinin ilgisini tam tamına yapıt sahibinin istediği düzende kesin belirli bir yolda yönlendirilebilir." diye yazmıştır. "Bu, eğer kompozisyon bir tabloya, gözün kavnasın yüzünde hareketiyle sağlanır, eğer bir film çekimini inceliyorsak, gözün ekran yüzeyi üzerindeki hareketiyle." (*Film Form* [Film Biçimi], New York, 1949).



lanmaktadır, tek bir bakış açısından değil, kent içinde ve çevresinde dolaşırken toplanmış tekil motiflerin bir araya getirilmesinden.”

Montaj, eylemlerin izleyici üzerinde yaratacakları etki bakımından temel oluşturur. İzleyicinin duyularına dramatik (gösterim) dokusu (metin) içinde yol gösterir, izleyicinin gösterim metnini yaşamasını sağlar. Yönetmen izleyicinin ilgisine yol gösterir, onu böler, yeniden toparlarken oyuncunun hareketlerini, metnin sözcüklerini, ilişkileri, müziği, sesleri, ışıkları, sahne gereçlerini kullanır.

Oyuncunun montajı

İki değişik çalışma alanı ya da yönünü birbirinden ayırt edebiliriz. Kodlanmış bir gösterim dizgesi içinde çalışan oyuncunun yeni bir yapımda her çalışığında, bir önceki yapımda yaptıklarını yinelemeye özenerek sahne varlığını yoktan yaratmak ve saptamak durumunda olan oyuncunun çalışması.

Kodlanmış bir gösterim dizgesi içinde çalışan oyuncu montajı, “doğal” ve “kendiliğinden” davranışını değiştirmek yoluyla kurar. Denge başkalaştırılır ve biçimlendirir,

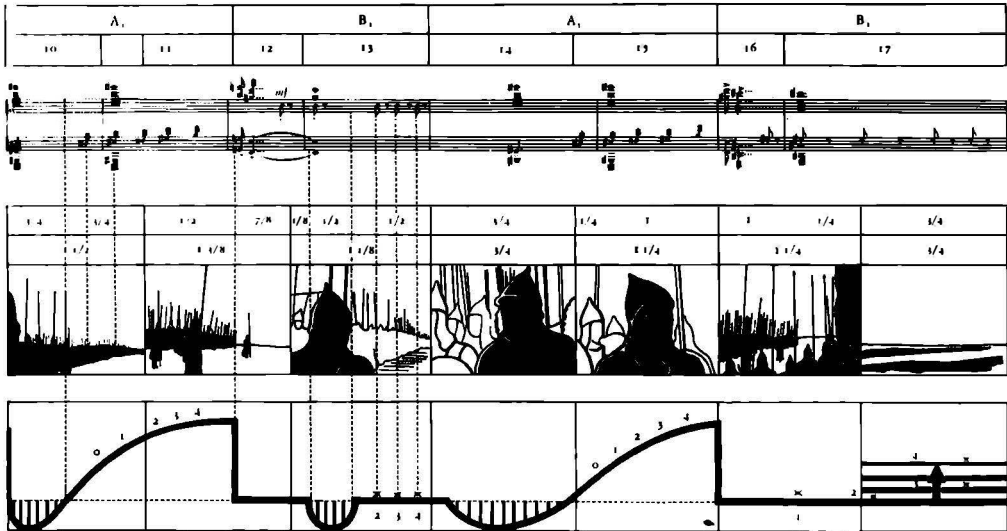
daha tehlikeli hale getirilir. Böylece bedende yeni gerilimler yaratılır, beden genişler.

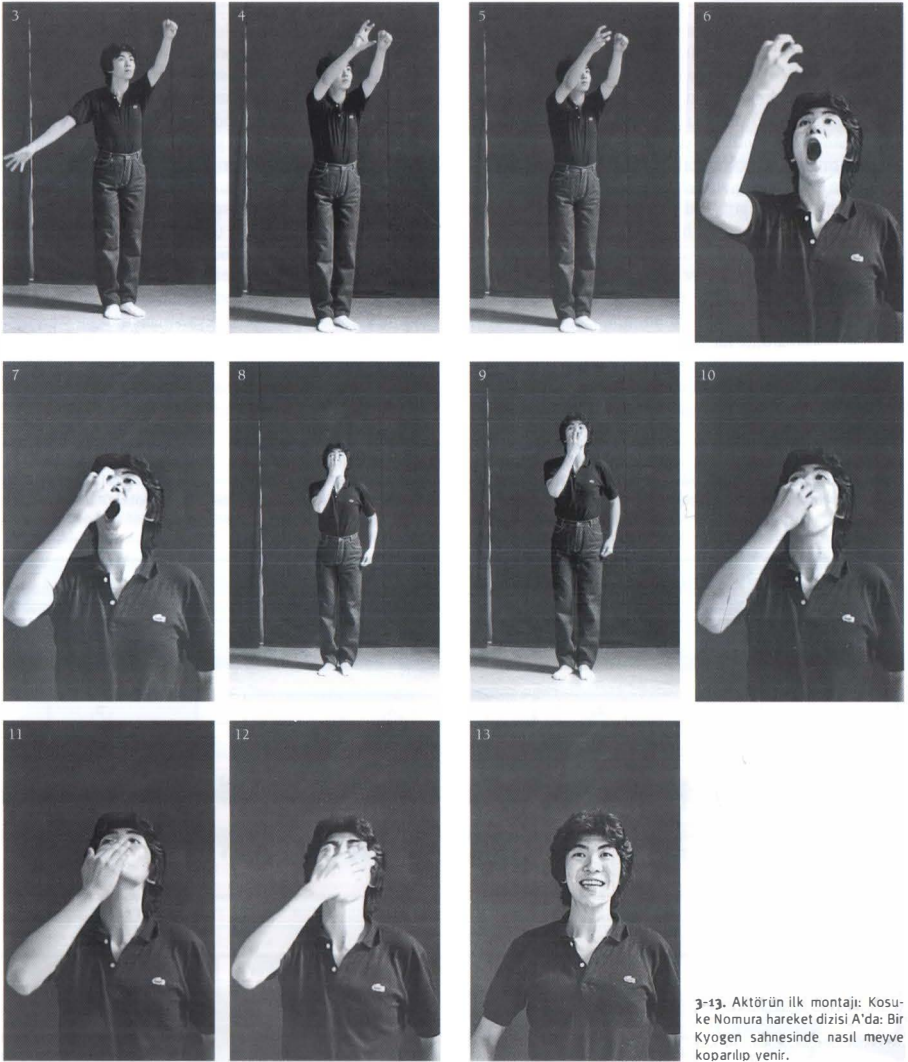
Belirli fizyolojik süreçlerin genişletildiği ve kodlandığı gibi gündelik yaşamda saniyede iki üç kez yinelenen ve durgun aralarla (nystagmus) yer değiştiren sürekli göz hareketleri (saccade) de kodlanır. Bu biçimselleşmeler, gözlerin nasıl hareket edeceğini belirleyen çok kesin kurallar üzerinden gözlerin gündelik gerçek içindeki sürekli yaşamına bir eşdeğer yaratır.

Aynı durum eller için de geçerlidir. Gündelik yaşamda parmaklar, her parmağı tek tek etkileyen gerilimler sayesinde sürekli canlıdır. Tiyatroda gerilimler anlam ya da salt hareket değeri olan *mudra*’lar sayesinde yaratılır. Bunlar bir kodlanmış duruştan aynı kesinlikteki başka birine sürekli geçiş halinde olan parmakların yaşamına eşdeğer yaratır.

Yine benzer biçimde, alt beden kaslarındaki gerilimle zaman içinde eylem olarak düzenlenen hareketsiz duruşlarda da gündelik dengeyi düzenleyen yaşamın eşdeğeri yaratılır. Gündelik yaşamda hareketsizlik yoktur. Görünürdeki hareketsizliğin temelinde sürekli çok ufak düzeltme hareketleri yatar (Bkz. *Gözler, Eller, Denge*).

Davranışsal ve fizyolojik süreçleri büyüten bütün bu süreçlerin sonucu bir dizi çok kesin “notalar”dır. Richard





3-13. Aktörün ilk montajı: Kosuke Nomura hareket dizisi A'da: Bir Kyogen sahnesinde nasıl meyve koparılıp yenir.

Schechner şamanizmden estetik tiyatroya tüm gösterim biçimlerinde kullanılan bir "davranış yenilemesi"nden söz eder:

"Yenilenmiş davranış, upkı bir film yönetiminin bir film kесitini ele alışındaki gibi canlı bir davranışır. Bu davranış kesitleri yeniden düzenlenebilir ya da kurula-

bilirler ve var olmalarını sağlayan nedensel sistemlerden (toplumsal, psikolojik, teknolojik) bağımsızdırlar. Kendi yasaları vardır. Söz konusu davranışın özgün "hakikati" ya da "kaynağı" yitirilebilir, bilinmezden gelinebilir ya da söylev tarafından üstü örtülebilir, zenginleştirilebilir ya da çarpıtılabilir. Davranış kesitleri –provalar sırasında



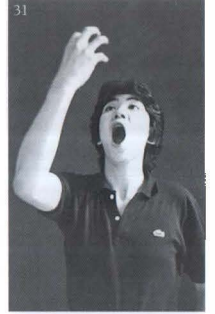
14-27. Aktörün ikinci montajı: Etienne Decroux B hareket dizisinde: Mİ sanatında bir çiçek nasıl koparılır.

yeni bir süreci yani gösterimin kendisini elde etmek için kullantılar— bir süreçten kaynaklanır ama artık süreç değil nesne, malzeme olmuşlardır (Bkz. *Davranış Yenilemesi*) Schechner'in, belli bazı törensel dansların (günümüzde klasik saydığımız) nasıl restore edildiğini açıklamak için yazdıkları, bir kodlama temeli üzerinde çalışan ya da do-

ğaçlamaları, üzerinde montaj yapılabilecek "davranış süreçleri" olarak saptayan oyuncuya çok uygundur

Yenileme, yani seçme ve genişletme çalışması ancak bir saptama süreci olduğu zaman gerçekleşebilir

Oylelikle örneğin Kabuki oyuncuların bir gösterim için buluşuklarında, sunacakları o özel oyunu (ya da oyunun



28-37. Yönetmenin montajı: her iki aktörün A ve B hareket dizilerinin zenginleştirilmesiyle ve olası içerik çeşitmeleriyle elde edilen yeni bir dizi olarak Yaratılış öyküsü 3,6 ile Strindberg'in *Baba'sı*. Bu montajı Adem ile Havva izlemimize uyarlayacak olursak yeni durumun anlamı şöyle, genel öyküden birkaç an: (28) Adem hayret içinde bakıyor... (29) Havva yasak meyveyi koparmış, yemek üzere. (30) Adem: "Ağacın meyvesini yemeyeceğimize söz ver miştik!" (31) Havva ısrar eder ve yasak meyveyi ağzına yaklaştırır. (32) Adem: "Tanrı'nın kılıcı bizi cezalandıracak!" (33) Havva meyveyi yemek üzeredir. (34) Adem: "Yapma!" (35) Havva yasak meyveyi yer. (36) Adem yere düşer... (37) Havva bilgi sarhoşudur.

İncil öyküsüne uyarladığımız aynı montaj, Strindberg'in *Baba'sı*na da uyarlanabilir. Kadın, Laura, (yine Kosuke Nomura kadın rolündedir) kocasını kızlarının kendi kızları olmadığı kuşkusuna düşürür. Erkek ezilir ve küçük düşer. Yönetmen Kosuke Nomura'nın eylemlerini (özgün olarak bir erik koparıp yemek üzerine hareket dizisiyken) eş aldatma göstergesiyle özellikle erkekliği yok eden ve erkeği ezen vagina dentata (ısıran vajina) imgesi yaratmak amacıyla kullanmıştır. Sonunda Laura "Tuhaf ama hiçbir erkeğe kendimi daha üstün hissetmeksizin bakamadım!" der. (*Baba*, I. Perde, X. sahne).

bu çeşitlenmesini) daha önce hiç oynamamışlarısa bile başka sahne durumları için hazırlanmış "malzeme"yi kullanabilirler. Bu "malzeme" o zaman yeni bağlam içinde yeniden kurgulanır. Ben kendim bir *onnogata*'nın önceden hiç oynamadığı bir rol için sahneye çıkıp sadece bir iki provadan sonra onu oynadığını gördüm. Önceden bildiği rollerden elinde bulunan malzemeyi kurgulamıştı.

Yönetmenin montajı

Oyuncunun eylemleri montaj sonucunda ortaya çıkan film serilerine benzer görülecek olursa bu montajı, nihai bir sonuç olarak değerlendirmekten öte bir başka montaj için malzeme olarak kullanabiliriz. Genellikle bu, yönetmenin görevidir. Birkaç oyuncunun eylemlerinden bir eylemin ötekini yanılar görüldüğü bir ardardalık dokur. Ya da her ikisinin anlamlarının doğrudan yan yana var oluşlarından kaynaklandığı eşzamanlı bir birliktelik oluşturur.

Her ne kadar örnekler basmakalıp olsa da bir örnek ele alalım. Burada saptanmış imgeler, yani fotoğraflardan yararlanarak anlamı, eylemlerin zaman ve uzam içinde gelişimine ve anlamın ritmine bağlı olan bir süreci görüntüleyeceğimizden, durum daha da basmakalıp olabilir. Ama ne kadar kaba bir örnek olsa da bu, yönetmen montajının temel (dilbilgisel) düzeyinin bir tanıtımı görevini görecektir.

Şu metnin yola çıkış noktası olduğunu düşünelim:

"Kadın ağacın yenebildiğini, göze hoş görüldüğünü, bilgi edinmek üzere istenebilir olduğunu gördü. Meyvesinden alıp yedi. Birazını yanındaki kocasına verdi, o da ondan yedi. (Tekvin, 3: 6)"

İki de oyuncu montajımız, iki "yenilenmiş davranış"ı-mız var.

A. Kosuke Nomura, Kyogen oyuncusu, kendi sanatının geleneğinde bir meyvenin (bir Erik) nasıl toplanıp yendiğini gösterir. Seçme ve geliştirme ilkelerinin nasıl çalıştığını göreceğiz: (Resim 3) Tek eliyle dalı tutuyor, ötekiyle ters yandan başlayarak meyveyi kopartma hareketini başlatıyor; (Resim 4) meyveyi tutuyor, kopartmak için çekmiyor, onun yerine... (Resim 5) döndürüyor, büyüklüğünü gösteriyor; (Resim 6) meyve, doğru bir çizgi üzerinden değil, dairesel bir hareketle ağza getiriliyor, parmaklar meyveyi sıkıyor ve meyvenin büyüklüğünü, yumuşaklığını, ağırlığını gösterecek biçimde bir araya geliyor; (Resim 7-10) yukanlardan başlayan bir hareketle meyve ağza getiriliyor; (Resim 11) meyveyi sıkıştırarak ağız değil, el, gerçekte ağzın yapacağı bir hareketin eşdeğerini yapmakta; (Resim 12) meyve yutuluyor (ve yine eylemi yapan eldir). Oyuncu yutmakta olan bir adamı göstermez ama eli başka türlü görülmeyecek bir hareketi -yutma hareketini- görünür kılar; (Resim 13) meyvenin tadını almış olan adam hoşnut bir biçimde gülüşüyor.

B. Büyük mim ustası Etienne Decroux kendi sanatının ilkelerine göre nasıl bir çiçek kopartılacağını gösterir. O da eylemi yönlendireceği duruşun tam aksi olan bir

duruşla, önce gözlerle sonra hareketin kendisiyle başlar (Resim 14-27).

İki oyuncunun bizlere sunduğu iki hareket dizisi her ne kadar farklı çıkış noktaları ve farklı özgün bağlamları olsa da bir arada kurgulanabilir. Böylelikle anlamı, içine yerleştirgi yeni bağlama bağlı olan yepyeni bir hareket dizisi elde ederiz. Örnek olarak seçmiş olduğumuz İncil metni yeni bağlamı oluşturur. Bu durumda doğal olarak iki oyuncunun cinsiyeti dikkate alınmayacaktır. Ama Japon oyuncusu Kosuke Nomura'nın Havva rolü için ödünç alınmamasına hiçbir neden yoktur.

İki oyuncunun hareket dizilerini simdi tek bir diziymişçesine baştan sona izleyecek olursak, Havva yılan tarafından baştan çıkarılmıştır, meyveyi koparıp tadına bakar. Son tepkisi, gözlerinin önünde açılan yeni dünyaya gülmüsemektir. Burada noksan olan bir eylem vardır ama o da kolaylıkla hayal edilebilir. Kendisi baştan çıkarıldıktan sonra Havva Adem'i baştan çıkarmak üzeridir, bilgi meyesinin onun yanı başına yere koyar. Ve işte Adem, göz ucuyla, neredeyse tanrının meleştiği onu görecekti diye korkuyla bakmaktadır. Meyveyi alma hareketini tam karşı yönde başlatır. Karşılıklı ilkesi bir ret tepkisinin başlangıcı olarak görünür. Sonra Adem yere doğru eğilir, meyveyi alır ve sanki oradan ayrılmak için ya da meyveyi görünmeden yemek için arkasını döner. Belki yaptığının utanıyordur ya da yalnız kaldığı için Havva'yı aramaya gidiyordur.

Bu tip bir kurgu, her iki oyuncu tek tek eylemleri, her eylemin her ayrıntısını kursursuz biçimde yineleme yeteneğinde olduğu için mümkündür. Bundan ötürü yönetmen iki hareket dizisinden yeni bir ilişki yaratabilir, onların özgün bağlamlarından alıp aralarında yeni bir bağımlılık oluşturarak sonra sadakatle izlenecek yepyeni bir metne ilişkin hale getirebilir. İncil metni aslında Havva'nın Adem'e meyveyi nasıl verdiğini söylemez. Yönetmen bu noktada metnin görsel boşluğunu, oyuncuların saptamış olduğu hareket dizilerinin yardımıyla doldurabilir. Eylemlerin kimi ayrıntıları daha da büyütülebilir, geri çekilebilir, vurgulanabilir.

İki oyuncunun bize sunduğu "malzeme"ye, örneğimize yeni bir şeyler katmadan geri dönelim.

İki oyuncunun hareket dizileri zaten bir "davranış yenilemesi"nin sonucu olduğuna göre, kursursuz biçimde saptanmış olduğuna ve böylelikle iki film seridi gibi ele alınabildiklerine göre yönetmen, bir oyuncunun dizisinden birkaç kare çıkartıp onları öteki oyuncunun dizisiyle iç içe örerek yeniden kurgulayabilir. Kesme işleminin sonra yeni kurguyla birlikte oyuncuların bir hareketten ötekine organik biçimde geçebilmeleri için yeterli fiziksel uyum bulunmasına özen göstermesi gerekir.

Yönetmenin montajının devamı

İki oyuncunun sağladığı özgün, özerk ve bağımsız hareket dizilerinden parçaları bir araya dokuyan yeni bir montaj örneği daha verebiliriz (Resim 28-37).

Bu montajı Adem ile Havva izlegimize uyarlayacak olursak yeni durumun anlamı, öykünün bütünü içinde birkaç kısa an üzerinden şöyledir: (Resim 28) Adem inanmaz bakışlarla bakar... (Resim 29) Havva yasak meyveyi koparmış yemek üzeredir (Resim 30). Adem; "Bu ağacın meyvesini yemeyeceğimize söz vermiştik!" (Resim 31) Havva ısrar eder ve yasak meyveyi ağzına getirir. (Resim 32) Adem: "Tanrı'nın kılıcı bizi cezalandıracak." (Resim 33) Havva meyveyi yemek üzeredir. (Resim 34) Adem: "Yapma!" (Resim 35) Havva yasak meyveyi yer. (Resim 36) Adem yere düşer (Resim 37); Havva bilgiyle sarhoş olmuştur.

İncil öyküsüne uyguladığımız kurgunun (Resim 28-37) aynı Strindberg'in *Baba'sı*na da uygulanabilir. Laura, (Kosuke Nomura yine kadın rolündedir) Yüzbaşıyı (kocasını) kızlarının babası olduğundan kuşku duymaya yönlendirir. Erkek gülünç düşürülür ve ezilir. Yönetmen Kosuke Nomura'nın (aslında erik koparıp yeme üzerine kurulu bir hareketler dizisi) hareketlerini bir eş aldatma işareti özellikle de erkeği hadım eden ve ezen bir *vagina dentata* (dişleri olan vajina) imgesi yaratmak için kullandı. Sonunda Laura "Tuhaf ama kendimi daha üstün duyumsuz bir erkeğe baktığım olmadı," der (*Baba*, I. Perde, 10. sahne).

Oyuncuların iç içe geçmiş eylemleri, yeni Strindberg bağlamı ışığında görüldüğünde başkalaşmak zorunda kalacak; küçük ayrıntılar bu eylemleri bundan böyle üstlendikleri anlama tutarlı hale getiren değişikliklere uğrayacaktır. Her şeyden önce eylemlerin iç içe dokunuşundaki ritim ile yoğunluk, oyuncuların ortaya koyduğu malzemen beklenmedik anlamların doğmasına yol açacaktır.

Kaba bir örnek olarak kullandığımız bu fotoğraf montajının düzeyi, basit dilbilimsel düzeydir. İşin en önemli yanı, zenginleştirme ve güzelleştirme süreci daha sonra gelecektir. Sogukkanlılıkla kurulmuş bir bedenle, içinde yaşam bulunmayan "yapay bir beden"le karşı karşıyayız. Ama bu yapay bedenim şimdiden barındırdığı tüm devrelerden *sahne bios'u*, yani sanat olarak yeniden yaratılmış yaşamı akacaktır. Bunun olması için sıcak bir şey, artık çözümlenemeyecek bir şey, anatomik incelemeye sokulmayacak, oyuncunun ve yönetmenin çalışmasını, birinin eylemleri ile ötekini kurgusu olarak ayırt edilemeyecek tek bir bütünlük potasında eritebilen bir şey olmalıdır. Çalışmanın bu aşamasında kuralları yoktur. Kurallar, sadece olayı gerçekleştirmek için, gerçek sanatsal yaratının kısıtlamaları ya da ilkelere ödün vermeden oluşabilmesinin koşullarını sağlamak için vardır.

Eylemler, yönetmenin montajında dramatik olmak için yeni bir birleşme değeri edinmeli, anlamın ve oyuncular tarafından ilk başta bir araya getirilme nedenlerinin ötesine geçmelidir. Eylemlerin kendi başlarına betimledikleri somut eylemi aşmalarına yol açan, bu yeni birleşme değeridir. Yürüyorsam eğer, sadece yürüyordumdur, o kadar. Oturuyorsam, sadece oturuyordumdur, o kadar. Yemek yiyorsam, yemek yemeden başka bir şey yapmı-

yordumdur. Sigara içiyorsam, başka bir şey yapmıyorum demektir. Bunlar kendi kendine göndermede bulunan eylemlerdir, kendilerini görüntülemekten başka bir şey yapmazlar.

Eylemler, görüntüsel anlamlarını, içine yerleştirildikleri yeni bağlamlar yüzünden aşar. Başka bir şeyle bağlantılı konumdayken dramatik olurlar. Bir eylemi dramatikleştirmek, eylemi özgün anlamından değişik anlamlar geliştirmeye zorlayan bir gerilimler sıçraması uygulamaktır. Kısacası montaj, eylemleri içerdikleri anlamlardan sapmalarına yol açan bir bağlam içine koyma sanatıdır.

NOSTALJİ

NOSTALJİ YA DA DÖNÜŞE DUYULAN TUTKU

Nicola Savarese

Ulysses, İtali'den uzaklarda nostalji çekmiyordu. *Nostalgia* sözcüğü, Grekçeden gelmesine karşın (*nostos*, "geri dönüş" ve *algos*, "acı"), ilk kez 18. yüzyılda Hollandalı bir doktor tarafından kullanılmıştır. Bu deyim, uzun süre anavatanlarından ayrı yaşamak zorunda kalan insanların hüznölendiren belli bir hastalığı tanımlamak için icat etmiştir. İlk kez *Nostalgia* tanısı konanlar, iş aramak için dağlık vatanlarını terk etmiş olan İsviçreli göçmenler olmuştur.

Geçen yüzyılın sonuna kadar, *nostalgia* sözcüğü sadece ubbi bağlamda kullanılmıştır. Daha sonra up dünyasından ödünç alınarak, "belli belirsiz bir arzu" "melankoli" anlamları kazanarak, Avrupalı çöküş dönemi estetikçilerinin söz dağarcığının bir parçası olmuş ve bu anlamları, gündelik konuşmaya girdiğinde de korumuştur.

Biz burada *nostalgia* sözcüğünü, başlangıçtaki –bir dönüşe duyulan özlem– anlamında kullanacağız ve deyi-mi, İtalyan şair Niccolò Tommaseo'nun ünlü İtalyan dili sözlüğünde "yoksul ulusların asil ayrıcalığı" biçiminde tanımlayarak sunduğu incelikli ayırımla zenginleştireceğiz. Bu anlamda *nostalgia*, 20. yüzyılın sanatsal eylemlerinin ayrırcı bir niteliğidir ve tiyatroyla ilgili kullanılması özellikle uygundur.

Geçmişin ya da başka kültürlerin oyuncularının, sahne davranışlarının ve tekniklerinin incelenmesi, bu yüzyıl başlarında kitle iletişim araçlarının yükselişiyle karşı karşıya kalan tiyatro uygulayıcılarının, tiyatro dilinin yeni biçimleri ve tiyatro için yeni bir kimlik arayışına girmeleriyle başlamıştır.

Aktörler, dansçılar ve yönetmenler tarihsel bakımdan Avrupa geleneğinden uzaktaki miraslara bakmışlardır. Bu, 19. yüzyıl tiyatrosuna tutarlı bir seçenek esinlendirebilecek, yeni bir kültürel strateji için görüşler ve her şeyin ötesinde oyuncunun dili için daha fazla ayrılmış ve çeşitlenmiş, daha zengin araçlar sağlayabilecek bir mirastı.

Ve böylece, Commedia dell'Arte, antik Grek tiyatrosu ve Doğu tiyatrolarının söylenleri doğdu.

Bu zaman ve mekânca çok uzak (söylen özellikleri bakımından) ve aşırı çeşitlilikteki kaynakların, sanatçıların imgeleminde nostalji yaratması doğaldı. Bir değişim döneminde, bu uzak kaynakları, tiyatronun "altın çağları" olarak gördüler. Bu, ebedi bir "kaynaklara geri dönme" arzusundan çok, bir çıkış noktası için teknik araştırmay-

dı; sonsuzluga duyulan belirsiz bir nostaljiden çok, insanın kendi kültürünün sınırları ve uçlarının ötesinde bir arayıştı.

Yalnızca Commedia dell'Arte, eski Grek tiyatrosu ve Doğu tiyatroları yeniden bulunmakla, incelenmekle ve yeniden düzenlenmekle kalmayıp, aynı zamanda sirk ve kabare gibi daha popüler biçimler de yeniden bulunmuştur. Tüm bu buluşlar, tiyatro sanatının uygulamalarını ve öğretilerini zenginleştirmiş ve Batılı gösterim sanatı üzerinde belirleyici bir etki yaratmıştır.

Bu tiyatro biçimlerinin, hem 19. yüzyıl burjuva tiyatrosuna karşı çıkmak, hem de o sırada genel geçer oyun-cunun dilini yeniden canlandırmak için kullanılabilecek ortak bazı ayrırcı nitelikleri vardı. Bu, her şeyden önce, mimesis değil de bir işaretler sistemine dayandırılan bir estetik uğruna, belli bir doğalcılığın yadsınması sorunu-ydu. İkinci olarak, oyuncu ile izleyicisi arasında olası yeni ilişkilerin bulunabilmesi için, oyuncu ile izleyici arasındaki engelin –o ünlü "dördüncü duvarın"– ortadan kaldırılmasıydı. Ve son olarak da, sembolik uzamsal ve zamansal ardeşikliklerin bir montajı yardımıyla dramatik birliklerin kesintiyi uğratılmasıydı.

Aktörler ile yönetmenler, dansçılar ve gösterimle ilgili herkes kendilerini, içinden belli bir özgürlük çekip çıkarabilecekleri tiyatro iletişiminin yeni örnekleriyle karşı karşıya buldular. Bunlar kültürel bakımdan saygın örneklerdi, teknik bakımdan mükemmeldiler ve yine de öylesi-ne yeterince yabancydılar ki, çok daha tanıdık modellerin neden olduğu kaygılar olmadan ele alınıp tersyüz edilebilir, hatta türetilerlerdi.

Commedia dell'Arte ve özellikle Dogulu tiyatrolar, tüm psikolojik koşullamalardan arınmış gibi görünen bir gösterim sanatı öneriyordu. Buna ek olarak, oyuncunun tek aracı ve elemanı olan, üstelik heyecanları temsil etme yeteneği olan kılı kırk yaran bir beden tekniğine dayandırılıyorlardı. Commedia dell'Arte geleneği, 18. yüzyılda kesintiyi uğradı, ama Dogulu oyuncuları, hâlâ en eski geleneklerini canlandırıyordu, insan onların yalnızca farklı olmakla kalmayıp, aynı zamanda yaşayan ve bu nedenle de doğrudan ihraç edilebilir tek örnekler hâline gelebilmelerini kolaylıkla anlayabilir.

Açıkçası, bu nostaljinin de riskleri ve gizli tuzakları yok değildi; geçici hevesler, egzotizmin ve yeninin baştan



1. Isadora Duncan (1878-1927) klasik Greklerden esinlenmiş bir dansta. Duncan Grek dansı söylemini akademik olmayan bir biçimde onu bir "köklere dönüş" olarak, klasik bale gelenegini incitmeden, başka hareket ilkeleriyle çalışarak dansa yeni bir yönelim verme aracı olarak yorumlamıştı.

çıkarıcılığı ve yüzeysel yorumlar da, izleyicisiyle bir ortak yaşam düşleyen bütünsel bir tiyatro ütopyasının değişik yüzleriydi aynı zamanda. Bu görüngüler çoğu kez, pek çoğu son dönem tiyatro tarihini etkileyen, oldukça doğurgan yanlış anlamaların kaynağı olmuştu. Ama uzak tiyatro kültürleriyle dolaysız temasın, tiyatro sanatçıları- nın, oyuncunun sanatının gösterimin temel taşı olduğunu ve tiyatronun ancak oyuncular var olduğu için var olduğunu bulmalarına yardım ettiği gibi önemli bir gerçeği gözden kaçırmamalıyız. Bu, Batı'da tiyatro araştırmaları- nı, yapım ve piyasa gereksinimlerinden arınmış oyuncu pedagojisine doğru yönlendiren sürecin başlangıcı (Bkz. *Çıracılık*) oldu.

O zamana kadar çeşitli türler altında sınıflandırılan –mim sanatçısı, dansçı, şarkıcı, aktör– Batılı oyuncu, birlik ve sanatsal saygınlık düşüyordu.

Bu, *nostalji*'nin ilk tarihsel sonuçlarından biri olmuş- tu: temelin ya da çıkış noktasının hep, duyan biri olma- nın ötesinde, sadece sahnede görünen biri; eylem alın-

deki bir beden olan aktör olduğunun kabul edilmesi ko- şuluydu. O zaman, bu sayılarda anlatılanlar olmasaydı as- la doğrulanmayacak olan, zamansal ve uzamsal bakımdan uzak olan, aktörlerin konumu ve devinimleri arasında- ki şaşırtıcı benzerlikleri daha iyi açıklayabiliriz. Bütünlük nostaljisi, "bireysel" aktörü, etimolojik olarak "bölünmez" aktör olmaya götürmüştür.

Nostaljinin ikinci olası sonucunun görünür hale gel- mesi daha uzun zaman gerektirmiştir. Bu, Avrupa tiyat- rosunun kaynaklarını yeniden bulma gereksinimiydi ve kaba tarih yazımı araştırmaları için, dansçı ile aktör ara- sındaki ayrışmanın aslında ne zaman gerçekleştiğini bu- lup çıkarmaktı.

Son çalışmalar bu ayrışmanın, bale ile dansın aktö- rü profesyonel olarak dansçıdan ayırdığı 17 yüzyılda or- taya çıktığını doğrulamaktadır. Rönesans döneminde ve her şeyin ötesinde Commedia dell'Arte gösterimlerin- de, oyuncular tipki Kabuki aktörlerinin yapıtı ve Pekin Operası'nda olduğu gibi şarkı söyleyip, dans ediyor ve konuşuyordu.

Commedia dell'Arte büyük ölçüde aktörün dansına dayandırılmıştı. O bakımdan bunun dans uzmanlarının araştırmalarında pek az dikkate alınmış olması ve yazın eleştirmenlerince daha da az önemsenmesi, gerçekten şa- şırtıcıdır.

Gösterim süreci, öykü, metin ve hareket kurgusunun kolektif tasarımına dayanıyordu ve her karakterin, her maskenin belirli alışıkları ve katkısı üzerine yoğunlaşmış- tı. Yine de karışımındaki asal maddeler, dans ve akrobasiyle eylem ve hareketin "enerjik dili" oluyordu (Bkz. F. Tavia- ni, *Tarihyazımı'nda enerjik dil*). Böylece aktör, sadece ko- nuşmak, şarkı söylemek ve en az bir müzik aleti çalmak- la kalmayıp, aynı zamanda bir dansçı ve akrobat olmak zorundaydı. Ölüm meydan okuyan sıçramalar yapıyor ve bazıları da heyecan verici ve canlı bir metni okurken, gerilmış bir ipin üzerinde yürüyordu. Büyük çeviklik ge- rektiren çok güç beceriler icra ettikleri kesindi ve şaşırtıcı doğaları pek çok Commedia dell'Arte topluluğuna ve ak- törüne ün kazandırmıştı. Sonra, sanki sekiz bölüm yet- mezmiş gibi, gösteri hep bir müzikal düzenleme ve dans- la sona eriyordu.

Commedia dell'Arte üzerine bu uzmanlaşmanın so- nucu, son çalışmaları da göz önüne aldığımızda, profes- yonel sanatçının yarışma gereksinimi, kast ve dil açısın- dan farklı izleyiciler önünde gösterim yapma gereksinimi, (çoğu sanatçı Avrupa'ya, özellikle de Fransa'ya göçmüştü) ve loş ışıklandırma ile maske nedeniyle yüzün indirgen- miş etki gücünü dengelemek için doğal bir gereklilik ola- rak hareket içindeki bedenin tüm gizilgücünü kullanma gereksinimi olarak özetenelir. Elbette dansları, bir *mi- nuet* ya da bir *seraband* gibi basmakalıp değildi, tersine karaktere ve her şeyin ötesinde izleyiciye sıkı sıkıya bağlı bir biçimde kişiseldi.

Profesyonel bakımdan, her karakter için hareket bi- çimlerini bir dansa dönüştüren özel eylemlerin bu kur-



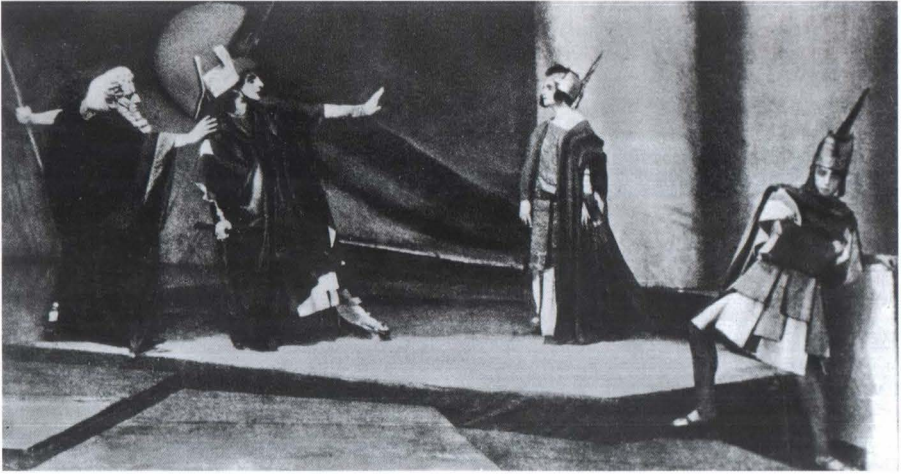
2-7. Grek vazo resimleriyle Comédie Française oyuncularını arasında koşutluk. Karşılaştırmayı biz değil, çok saygın bir Fransız tiyatro dergisi olan *Le Théâtre*'de D. B. Lafotte, *Théâtre antique, gestes modernes* (Antik tiyatro, modern jestler) başlıklı yazısında 1899'da yapmıştı. Makalede o günlerde Fransız aktörleri arasında yaygın moda olan arkeolojik biçimin kaynağına ilgi çekiyor ve Grek toplumu ile 19. yüzyıl sonlarının Fransız tiyatrosundaki toplumsal, popülist tutum arasında bir benzerlik kuruyordu. Oyuncular: Sophokles'in *Antigone*'s'nde Creon rolünde Mounet Souilly (1841-1916) (Resim 2); Catulle Mendès'in yazdığı *Medea*'da başrolde (Resim 3) ve Racine'in oyunu *Phaedra*'da başrolde (Resim 4) Sarah Bernhardt (1844-1923). Gö rüldüğü gibi tiyatronun kaynaklarından, yani Grek tiyatrosundan esin alma isteği öncelikle kostümün kopyalanışında belirginleşiyordu. Ancak türe özgü trajik tavır eşliğinde bir parça özgürlükle nitelenmenin dışında Grek örneklerin beden davranışlarıyla hiçbir bağlantı kurulmuyup, bu iki Fransız aktörün açıkça söylenele olan fiziksel tavırlarında onların fizikseliği dışlanıyor, hatta neredeyse onlarla zıtlasılıyor.



8-11. (sol üstte) Joel tarafından *Le Théâtre à Paris* için 1913'te çizilmiş Nijinski'nin *Bahar Ayini* koreografisinin karikatürü (koreografide müzik, Stravinski'nindi). Karikatürün yarındaki metinde koreografinin bedenini bazı bölümlerini ötekileriyle değış tokuş ettiğini, özellikle de kafayla kol-bacak uzantılarının karıştığını belirtiyordu. Dansı yenilemek isteyen akademik olmayan çabalar kamu ve eleştirmenlerce her zaman kabul edilip anlayışla karşılanmamıştır. *Bahar Ayini* Nijinski'nin bir koreograf olarak en çok yankı uyandıran başarısızlığı olarak görüldü.

(sağ üstte) Vaslav Nijinski (1890-1950), *Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası*'nda (Londra, 1912). Duncan gibi Nijinski de klasik Grek kültüründen esinleniyor ve klasik balenin akademik yaklaşımından kopmasına yardım edebilecek imgeler kullanıyordu. Bu araştırmaların doruk noktası, fizikselliklerinin gerçekliği yüzünden skandal yaratan *L'Après-midi d'un faune* koreografisidir. (sol altta) Hint esinli bir tavuşkuşu dansında. (sağ altta) Denis ile Shawn'un Hindistan turu sırasında koreografisi yapılan *Shiva'nın Evrensel Dansı*'nda Ted Shawn.





12-13. (en üstte) Racine'in, Moskova Oda Tiyatrosu'nda (1921) Alexander Tairov tarafından yönetilen *Phaedra*'sından bir sahne. 20. yüzyıl başlarındaki Avrupalı yönetmenlerin klasik metinlerin, antik oyunların modern sanat ile buluşmasına yol açan "çağdaşlaştırma" eğilimi, bu imgelemlerde açıkça fark edilebiliyor. Burada özellikle Racine'in ele aldığı Grek izlek, bir yandan Grek sadeliğini ve geometrisini gözetirken öte yandan kubist futurizme dayanan bir tasarımla sunuluyor. (altta) Vakhtangov'un sahneye koyduğu Carlo Gozzi'nin *Turandot*'sunun final sahnesi, Moskova Sanat Tiyatrosu'nun Üçüncü Stüdyosu'nda, 1922'de. Commedia dell'Arte'nin mitlerle dolu dünyası saf tiyatralılık ögesi olarak, ne yüzeysel, ne de cyknumec olan bir yeni den yaratılışa dahil edilmiş geçmiş zaman nostaljisi olarak, geleceğe doğru bir özleme dönüşmekte.

gulanma biçimi, karakterleri kendi çoğul ve laik geleneklerine göre yaratan Pekin Operası ile Kabuki oyuncularının kullandığı yöntemlerden pek fazla uzaklaşmış olamazdı.

Aktörün dansı Fransa'ya Commedia dell'Arte ile birlikte geldi ve Lully ile Molière'in komik baleleriyle saraya girdi. Molière, İtalyan aktörlerin öğrencisi olmuştu ve dans öğesinin dramatik ve gösterimsel önemini ve aynı zamanda teknik ayrıntılarını gayet iyi biliyordu. Molière'in ilgi gösterdiği bu alan henüz yeterince araştırılmamıştır. O bir aktör, bir mim sanatçısıydı ve şarkılarla dansları, çok aşına olduğu İtalyanlar kadar iyi tanıyordu. Onun sahnede nasıl hareket edileceği konusunda çiraklık yapmış olduğu söylenebilir. Kumpanyasıyla taşrada turneye çıktığında, aralarda kısa balelerde dans ettiğini ve adının sık sık dans edenler listesinde görüldüğünü biliyoruz. Molière'in çalışmasının bu yanı, Lully'nin işbirliğiyle, çok ünlenen komik balelerde doruğa varmıştı. Bu biçimin, ya da daha iyisi türün, sahnelemenin sözde üstün dramaturjik yanı bakımından ikincil önemde olduğu varsayılıyordu. Hem tarihçacılar hem de yazın eleştirmenleri bu ikinci yanı aşırı vurgulamıştır. Yine de, 19. yüzyıla dönersek Théophile Gautier, Molière'in yapıtlarının bir zamanlar sahip oldukları tatta temsil edildiklerinden yakınmıştı. Ona göre örneğin *Le Malade Imaginaire*'de (Hastalık Hastası) olduğu gibi desiseyi, dekoratifi ve şaşırtıcı "meze"lerini yitirmişlerdi.

Commedia dell'Arte ile balenin kurgusal yöntemleri arasında yakın bir benzeşme vardır. Modern tiyatroyun erken dönemlerinde, dans ile tiyatro aynı düşünülmüyordu, tek fark bir aktörün ya da bir aktör topluluğunun beceri hiyerarşisine dayandırılıyordu. Batılı tiyatro uygulamasında belli önem taşıyan bu başlangıçtaki birlik, iki bölüme özetlenebilir.

Birincisi; Doğu tiyatrosunda aktör-dansçı arasında başlangıçta açık bir fark olmadığı doğrudur, o zaman Doğulu aktör-dansçının yöntemleri ve uygulamaları ile Batılı aktör-dansçının arasında bir benzeşme olduğu (temel kültürel farklılıklara bakmadan) düşüncesi sonuç olarak onaylanmış olur. Batılı aktör-dansçılar bile, bir disiplini ve kodlanmış eylemleri, adımları ve hareketleri değerlendirmeye yolu yaratmak için "gündelikdışı" teknikler öğrenmek zorundaydı.

Gösterim gerçekten de daha önce araştırılmış tüm öğelerin birleştirilerek bir öyküde kurgulandığı bir meyveydi ve bu, zaman zaman aktörlerin, izleyicinin ya da yapımcının gereksinimlerine göre değişebiliyordu.

İkincisi modern Batı tiyatrosu hakkında başlangıçtaki bu bakış açısı, tiyatro tarihi yazımının bir sonucu değildi. Batı tiyatrosunun tarihi, aktörün özgün yaratıcı ve üretken sürecine dayanan bir tiyatro tasarımı ve düşüncesine değil, tersine tarihsel önermelerinin araştırılmakta olduğu bir doruk noktasındaki tiyatro imgesine öncelik vermiştir. 19. yüzyılın yapıtlarıyla alışverişte, en yüksek konum aktörün sanatından çok, doğallıkla yapıtın dramaturjik ve ideolojik niteliğine tanınıyordu.

Bu çizgide sürdürürsek, tiyatro tarihi Domenico da Piacenza'nın (Sull'Arte de Ballare e Danzare, 1435) tiyatrosunu, onu örneğin bale tarihine havale ederek, göz ardı etmeyi seçmiştir. Bu yapıt Batı'da dansın temelini özerk bir sanat olarak ele almış ve sahne hareketini kurgulamaya yöntemini, aktör-dansçının mesleğinin tabanını biçimlendirmesi nedeniyle onaylamıştır.

Bu önemli iddialardan –tekniklere, önceden belirlenen hareketlere, devinin gösterim uzamında bütünüyle yayılmasına duyulan gereksinimden– ayrı olarak Domenico da Piacenza temelde apayrı iki tip dans adımı tavsiye etmiştir: 'doğal' ve 'rastlantısal' adımlar. İlki doğal devinimlerden gelişirken, ikincisi yapıt ve sanatsal araştırmanın bir ürünü oluyordu.

Tiyatro antropolojisinin bakış açısına göre, bu tanımlamalarda "gündelik" ve "gündelikdışı" hareketler arasındaki ayrımın farkına varmak zor değildir. Gerçekte, Domenico da Piacenza bu tanımlamasıyla, popüler doğaçlama dansla daha süzülüş, seçkin saray dansı arasındaki ayrımı ve aynı zamanda –gündelikdışı– adım atmaya öğreterek, adımlarını bir ardışıklık içine, kişisel ve bağımsız bir koreografi içine yerleştirebilen ve bu arada yeni yorumlar yaratabilen dansçının mesleğini kabul ettirme eğiliminde olmuştur.

Öğrencileri Antonio Cornazzano ile Guglielmo Ebreo onun izinden giderek, her şeyden önce, adımların basitçe yeniden örgütlenmesi üzerine kurulmayan, tersine bir öykü, bir masala dayanarak kotarılan "üretilmiş dans" ile ilgilenmişlerdir.

Peki, Batı'nın bu ilk dans gösterimlerinin ayrıntılarına nitelikleri neydi? Müzik, aktörler, sahne hareketi ve öykü; bunlar birlikte kendine özgü bir bütün biçimlendiriyordu ve bu özgün yaratımı yitirmeden ve aktör-dansçının profesyonelliğinin tüm avantajlarıyla izleyiciyle ve yapımcıyla tekrarlanabiliyordu. Aslında, önceden belirlenen ve öğrenilen hareketler, boş bir sayfaya geri dönmek ve her seferinde yepyeni adımlar bulmak zorunda kalmadan, yeni öyküler ve yeni gösterimler yapabilmek için değişebilir ve birleştirilebiliyordu. Kısacası bu, daha sonra Commedia dell'Arte oyuncusu tarafından üstlenilen teknikle çok benzeyen ve Doğulu aktör-dansçının tiyatro mesleğinin köklerinde bulunan bir yöntem, ekonomik ve profesyonel bir kurgusal teknikti.



14-15. Ruth Saint-Denis'nin (1877-1968) kariyeri Batılı dansçıların Doğulu dans tiyatrosuyla ilişkisine klasik denilebilecek bir örnektir. Ruth Saint-Denis ilkel ve Doğulu danslara ilgi duyarken aslında kariyerine son derece egzotik gösterimler sunarak başlamıştı. Yaşamda ve işte partneri olan Ted Shawn ile birlikte Asya yolculuklarından sonra çeşitli Doğu danslarının kökenlerini araştırmaya koyuldu. Önceleri sadece sezmekte olduğu temel teknik yönleri daha yakından tanıdıkça önceki ilkel egzotik biçimini teknik ve sanatsal beceriye dönüştürdü. Ted Shawn ile birlikte yönettikleri dans topluluğu Denishawn'un modern dansın oluşumunda temel etki sahibi olduğu herkes tarafından kabul edilir. Fotoğraflar: (solda) Ruth Saint-Denis ile Ted Shawn, *Bali Duşu*'nde; (sağda) Ruth Saint-Denis 1923'te bir "Burma" dansında (aynı zamanda Denis ile Shawn'un bir önceki sayfada fotoğraflarına bkz.).



16-17. (solda) Grotowski'nin Kalidasa'dan *Şakuntala* yapımı (1960). Bilinçli bir şekilde Hint jestleri arayışı –aktörlerin ellerinin bir çeşit mudra biçimi ne dikkat edin (Bkz. Eller) – Grotowski'nin özgülvne kişisel bir oyunculuk eğitimi bulmasını sağladı. (sağda) Jerzy Grotowski 1962'de Çin'de Şangay'da Şangay Geleneksel Opera Okulu'nda ses çalışması uzmanı olan Dr. Ling ile buluşmada. Grotowski'nin 1962'de Çin'de ve Barba'nın 1963'te Hindistan'daki yolculukları üzerinden Doğu tiyatrosu incelemelerinde yeni bir aşama başlatıldı ve tiyatro uygulayıcılarının eğilimleri değişti.

ORGANİKLİK

ORGANİK ETKİ

Eugenio Barba

Organiklik: organik olma niteliği veya hali.

Organik: yaşayan bir canlıdan gelen, yaşayan bir canlı ile ilgili olan.

– New Shorter Oxford Dictionary

Organiklik, sahne varlığı, bios

Tiyatroda ve dansa “organik” deyimi, “canlı” “inandırıcı” deyimlerine eşanlamlı olarak kullanılır. Stanislavski onu 20. yüzyılın tiyatro çalışma diline kaırmıştır. Rus reformcu için organichnost (organiklik) ve organic-heskij (organik), gösteriminin eylemlerindeki temel bir nitelikti, izleyicinin koşulsuz bir “inaniyorum” ile tepki vermesinin önkoşuluydu.

Organiklik sahne varlığı ve bios ile sıkı sıkıya bağlanırdır

Avrupa tiyatrosu ve sanatçıları için sahnede ve toplum içinde var olmanın yeni bir yoluna duyulan gereksinim,

nim, zanaatlarının 19. yüzyıl sonunda uğradığı antropolojik dönüşümle birlikte büyüdü. İlk nesil büyük reformcuların –Stanislavski, Appia, Craig, Meyerhold, Vakhtangov, Michael Chekhov, Copeau– her biri kendine özgü bir biçimde, tiyatro sanatında var oluş kaybına karşı gelmenin aciliğini duydu. “Var oluş” sözü kelime anlamında anlaşılmalıdır: olmak ve canlı hissetmek ve bu farkındalığı izleyicilere aktarma yetisi olarak.

Reformcuların araştırmaları birbirini tamamlayan iki yönde ilerledi: bir yandan tiyatroya toplumda yeni ve anlamlı bir varlık kazandırmak için için uğraşlar, öte yandan oyuncunun sanatında bir yaşamsallık ya da etkili bir varlık geliştirecek yöntemler bulmak için çalışmalar. Ariadun tiyatroya yaşamı yeniden kazandırmanın gerekliliğini öne sürdü. Öndan önce Stanislavski organiklikten, Meyerhold biomekanikten ya da yaşamın deviniminden söz etti (bios=yaşam, mekanik= fizik biliminin hareketi inceleyen alanı).

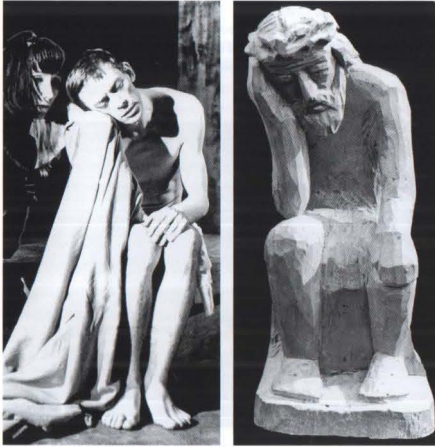
Araştırmalarının amacı, oyuncunun “özgünlük” “icentlik” “köüllük” ve benzerinin cisimleşirmesini sağlamak, böylece, Ibsen’in, Strindberg’in ve Çehov’un oyunlarının özünü yaşama geçirebilecek titizlikte bir dinamizm sağlamaktır. Ama izleyicide bu organik etkiyi, bu yaşam duygusunu uyandırmak için oyuncu nasıl bir süreç izlemeliydi?

Avrupalı oyuncunun eğitiminde eksik olan bir uygulamının, alışılmalar üzerine kurulu bir eğitimin yürürlüğe konmasını bu bakış açısından görmeliyiz.

Oyuncu için organik olan / seyirci için organik olan

Bazen oyuncunun belirli eylemleri organik olarak deneyimlerken aynı şeyin, yönetmen ve/ya da seyirci açısından geçerli olmadığını görürüz.

Öte yandan bazen de yönetmen ve/ya da seyircinin, oyuncunun cansız, gergin ve yapay olarak denciyimlediği eylemleri organik olarak algıladığı olur



1-2. Ryszard Cieślak (1937-1990) (solda), Jerzy Grotowski'nin yönettiği The Constant Prince'ten (1965). Oyuncunun bu duruşu, Polonya'nın dinsel ikonografyasının iyi bilinen imgelerinden biri olan frasoibliwy (hüznü) İsa'dan esinlenmiştir (sağda).



3-4. Ni Made Nugini ve Ni Made Sarniani Balili bir dramatik dans olan gambuh'u sahnelerken. İlk güçlü anlamlılık izleniminin ardından, iki dansçının duruşundaki yırtılı yapıyı düzenlemenin farkına varıyoruz. İzleyicinin deneyimlediği organik etki, genişleyen yaşam ve coşkuyla durağanlık izlenimi, bir oyuncunun iki 'omurgasından' kaynaklanan gerilimlerin sonucudur: gövde ve gözler. Baş bir yönde ilerler, gözler ise diğer yönde, omurga kavislidir, omuzlar ise hafifçe kaldırılmıştır. İki duruştaki çeşitlilik izlenimini -Decroux'un da söyleyeceği gibi- kolların anlattığı 'anekdot' sağlar (Bkz. Görmeye Eylemi, Yüz ve Gözler). Peter Brook da oyuncunun sahne varlığının merkezi önemini altını çizmiştir: 'Benim için önemli olan şudur, bir oyuncu sahnede hareketsizce durabilir ve ilgimizi perçinleyebilirken, bir diğerimizi hiç ilgilendirmez. Aradaki fark nedir? Kimyasal, fiziksel ve psikolojik olarak fark nerede yatar? Yıldız niyeti, kişilik mi? Hayır. Bu hem çok kolay hem de bir yanıt değil. Yanıtın ne olduğunu bilmiyorum. Ama biliyorum ki, burada, bu soruda, bütün sanatımızın çıkış noktasını bulabiliriz' (Peter Brook, *The Shifting Point*, Methuen, Londra, 1989, s. 5).

Bu değerlendirme ya da farkındalık uyumsuzluğu, oyuncunun duyduğu ve yaptığı ile seyircinin deneyimlediği arasında doğrudan bir bağdaşma olduğu yönündeki saf inançla çelişir. Aslında böyle bir bağdaşma yoktur, ancak bir karşılaşma olabilir. Bu karşılaşmanın gücü, tiyatronun anlamını ve değerini belirler.

Karşılaşmanın gücü, oyuncunun izleyici üzerinde elde ettiği organik etkiye bağlıdır. Organik etki, seyircinin gösterimde bulunan bir canlı-beden deneyimlemesini sağlama yetisi anlamına gelir. Oyuncunun temel görevi organik olmak değil, seyircinin gözlerine ve duyularına organik gözükmeğidir.

Oyuncular için asıl sorun inandırıcı bir sahne varlığı kurabilmek için kullanmayı seçtikleri yönlendirmeler ve yöntemler ile ilgilidir. Dışardan bakan birinin algısının oluşturduğu referans noktasını yitirir ve değerlendirme ölçüsü olarak yalnızca kendi algılarını kullanırlarsa, büyük olasılıkla kısa bir süre sonra kendi organik niteliklerini kendileri de bir yanılsama olarak deneyimlerler.

En kısa yollar, yanılsamalarımız bize ne söylerse söylesin, her zaman çetrefildir. Bu yolların varış noktalarına başarılı şekilde ulaşmaları için öncelikle ters yönde ilerlemeleri gerekir.

Oyuncular için organik etki arayışına sıklıkla bir rahatsızlık duygusu, kendi beden ve eylemlerinin organik olmayan niteliklerine dair bir duygu eşlik eder. Ancak uzun ve zorlu bir süreçten sonra –ki bu da her zaman olmaz– oyuncunun eylemlerinin yeni organik niteliği ile seyircinin algısı arasında buluşma gerçekleşebilir.

Stanislavski ile Copeau'nun "ikinci doğa" olarak tanımladığı uzun bir çıraklıktan gelen bu yeni organik etki, rahatsızlığın yenilmesinin sonucudur. Oyuncu ve seyircilerin bulunduğu mekân-zamanın içinde bir mantığın ve bir fizyolojinin aykırı kullanımıdır. Bu gündelik ölçütlerin uzağında, gündelik-dışı hareket etme ve düşünme yolu, tiyatro zanaatının etkililiği ve varlık gerekçesi için vazgeçilmez bir gerekliliktir.

(Eugenio Barba, *The Ripe Action* [Olgun Eylem])

DOĞAL VE ORGANİK

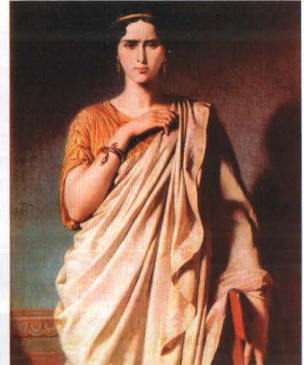
Mirella Schino

“Organik” kelimesinin oyuncunun performansındaki belli bir niteliği tanımlayan kullanımı yenidir, 20. yüzyıl tarihli bir kullanımdır. Önceleri oyuncu inanılır ve etkili olduğunda onun “doğal” olduğu söylenirdi. Yüzyıllar boyunca kendi özgün biçimine sahip yeni bir “büyük aktör”ün ortaya çıkışı, kendinden önce gelenlerin yapaylığı karşısında Doga’nın bir tezahürü olarak karşılandı. Böyle “doğallığı” ile ünlenen bir oyuncu, seyircilerin beğenisinde, sonunda gerçekten “doğal” görünen ve kendinden öncekinin yapaylığını ortaya çıkaran bir başka oyuncunun gölgesinde kalırdı. Yeni bir yıldız oyuncu ortaya çıkıp izleyicinin duygularını altüst eder etmez bu defa da o “yapay” gözükürdü. 19. yüzyılın ikinci yarısında, yani o “büyük aktör”lerin doruk çağında, her yeni kuşak ve her yeni oyunculuk biçimi “nihayet doğal” olduğu için alkışlandı.

Bu bağlamda “doğal”lığın gündelik yaşamı temsiliye sadık olmakla hiçbir ilgisi yoktur. Bütün oyuncuların amacı gerçeğe yakın, canlı gibi gözükme. Öyle ya da böyle her bir gerçeğe uygunluk görüntüsü ardında kendine özgü bir sahne davranışı yoğunluktaydı. “Doğallık” gerçekçilik anlamına gelmez; daha çok izleyicide uyandırılan tutarlılık etkisi ile ilgilidir. İzleyici ve bilrkişiler “nihayet doğal” gibi gözükene bir oyuncudan söz etmekle-

rinde her ayrıntısında öylesine net bir düzenlemeye tanık olmuştuk ki bu, izleyicilere oyuncunun sahne davranışının yapaylığını geçici bir süre için unutturabiliyordu. Sanki hareket etmenin ya da davranmanın bundan başka yolu yokmuş, ya da oyuncu, sanatı üzerinden bir doğa kesiti yaratmış gibiydi.

Dolayısıyla ‘doğallık’, oyuncunun kendi sahne davranışında, yaşayan bir organizmayı betimleyen tutarlılık ve



5-8. Dört ‘Büyük Aktör’ resmi: (yukarıda solda) Sarah Bernhardt (1844-1923); (yukarıda ortada) Tommaso Salvini (1829-1915); (yukarıda sağda) Rachel adıyla tanınan Elisabeth Rachel Félix (1821-1858) ve (en üstte) Adelaide Ristori (1822-1906). Bir ‘büyük aktör’ sadece iyi bir oyuncu değildir. 19. yüzyılın ikinci yarısından 20. yüzyılın başına kadar bütün Avrupa’da oyunculuk sanatının sıra dışı ve belirli örnekleri için kullanılmış bir deyimdir. Gösterim süreci dahilinde, ‘büyük aktör’, zamanının oyunculuk normlarına dolayısıyla diğer oyuncularla ilişkili olarak çelişkili bir karşıtık işlevi görüyordu. Bu karşıtık işlevi metnin yorumlanması için de geçerliydi, metin, alışlageldik ve bilinen zihinsel ve duygusal mantıktan ayrılıyordu, dolayısıyla izleyicilerin alışkanlıklarına ve koşullanmalarına da karşıt düşüyordu. Ortaya çıkan sonuç, çağdaşları tarafından ‘yorumun çerçevesi’ni, ‘doğanın kendisinden daha güçlü bir doğallık’ veya ‘tevakalede bir değişkenlik’ olarak betimleniyordu. ‘Büyük aktör’ün bir diğer belirgin özelliği, kendini izleyicinin dikkatine coşkuyla dayatma yetisiydi. Alanın tamamını sadece kendi varlığının hâkimiyetiyle değil, aynı zamanda sesiyle de dolduruyordu, böylece bir opera sanatçısının sesinin etkisine benzer bir etki elde ediyordu. Bunun sonucu sadece çekim ya da büyü değil, güçlülüktü. Resimlerde, portrelerde veya fotoğraflarda kaybedilen tam da bu etkidir. Ancak karikatürlerde bu etkinin birkaç izi bulunabilir.

karmaşıklıkla koştur ve eşdeğer bir karmaşıklık ve tutarlılık yaratması olarak anlaşılmalıdır.

Organik ve doğal

'Doğal' ve 'doğallık' kolaylıkla karışıklığa yol açabilir çünkü bir yandan taklit düşüncesini öne çıkarırken, öte yandan uygunsuz biçimde sanat ve edebiyattaki 'doğalcılık' akımı ile ilişkilendirilebilir.

20. yüzyılda 'gerçeğe yakın' oyunculuğun yanı sıra başka açıkça yapay oyunculuk biçimleri beğeni görür. Bu biçimler insan şekli ve davranışlarının çarpıtılmış görüntülerini sergiler. 'Organiklik' deyiimi oyuncunun davranışındaki karmaşıklık ve tutarlılığa işaret etmek için kullanılır. Bu karmaşıklık ve tutarlılık, çeşitlilik içeren, doğanın kurallarıyla izleyen bir oyunculuk biçimi yanılmasını ayakta tutar. 'Organik' sözcüğü şimdilerde izleyicide yaratılan etkiyi belirtir, önceleri 'doğal' niteliğinin yaptığı gibi. Sonuca götüren süreçten çok oyuncunun düzenlemesinin algılanış biçimine işaret eder.

'Büyük aktör' bir yandan başka oyuncuların arasında karışırken öte yandan aynı bir dünya olarak algılanabiliyordu. Sayısız karşıt güç, çarpışma ve diyaloglarla onun bedeninde buluşup onu bütün mekânı doldurabilecek güce bir çelişkiler alanına dönüştürüyordu. Yapısal olarak 'büyük aktör' zıtlıklar içeren bir varlıktı. Bir şekil olarak diğerleri arasında bir bireydi, bir enerji alanı olarak ise, izleyicilerin duyu ve aklınları tekelinde tutabilen, kendi içinde bütün bir dünyaydı. Tüm gösterim ve sahne alanının titreşimleri onun bedeninde toplanmış gibiydi.

Organik bütünlük olarak gösterim

20. yüzyıl boyunca rejî sanatının yaratıcıları bu çelişkinin koşullarını tersine çevirdiler. Çeşitli oyuncu figürleri ortak bir enerji alanına dönüştürdüler. Önceleri 'büyük aktör' kendi bireysel biricikliğinden çeşitlilik doğuruyordu. Şimdi ise reformcular çeşitli bireysel oyuncuların tek bir çelişkili organik bütünlüğün parçalanmış gibi ele alıyorlardı. Bütün gösterim tek bir canlı organizmaya dönüşüyordu.

Çelişkili, karmaşık, birçok itki ve gerilim, ritm ve nefes tarafından sarsılabilen 'bölünmez bir gövde' olarak gösterimin icadı bütün reformcuları birleştirdi: Appia ve Meyerhold, Stanislavski ve Copeau, Craig ve Vakhtangov, Reinhardt ve Dullin. Antonin Artaud'un görünüşte düşsel, fakat bol sayıda belirgin ayrıntı üzerine kurulu olan vizyonyonuna içine işledi.

Gösterim tek bir gövde olarak görüldüğü zaman temel hücreyi birey (oyuncu ya da karakter) değil, daha küçük birimlerden meydana gelir. 20. yüzyılın başlangıcına dek sahne düzenlemesinin asgari ölçü birimi bir insanın beden ve psikolojisi ile örtüşüyordu (oyuncu, persona ya da karakter). Bu birim içinde çelişkiler barındırabilir ama bölünmezdi. Oyuncunun sanatının ilkelerinin araştırıl-

ması, hareketin ve organikliğin oluşumunun bilimsel incelenmesi, 20. yüzyılın reformcu ustalarının bedenini her bir parçasının eylemlerini ayırtmaya ve bunları temel birim olarak ele alması itti. Bu eylem-birimler aynı beden içinde başka parçalarıyla ilişki kurabilirler. Ama aynı zamanda başka bedenlerin eylem-birimleriyle de bağlantılar oluşturabilir, karmaşık ve canlı bir diyaloglar, karşılıklar, uyumlar, uyumsuzluklar ve ritimler ağı yaratabilirler.

Bu sayede, birim olarak ele alındığında bireyden daha küçük olan temel hücrelerden (eylem-birimler) başlayarak, bütün gösterim üzerinde sanki tek bir beden üzerinde çalışır gibi çalışmak mümkün olur. Bu bakış açısı organiklik algısını tekil oyuncudan tüm gösterime genişletir. Önceleri, izleyiciler tüm gösterimi tek bir 'büyük aktör'ün bedeninde görebiliyorlardı. Şimdi ise tüm gösterimin ardında organik bir bütünlük deneyimleyebiliyorlar.

'Büyük aktör' sahne doğasının yapaylığını, yüzeydeki gerçeğe yakınlık örtüsüne sarmalıyordu. Tek topluluktan oluşan gövde ise tersine, farklı doğasını yapılandırıyor yüzeyde bile belirgin kılarak izleyicinin onun doğal bir organizmanın görünüşünden bağımsız olan organik niteliğini algılamasına izin verir.

Hep doğa, ama farklı bir doğa

20. yüzyıl başında gösterim, 'rejimin babaları' tarafından yaradılan organik nitelik sayesinde farklı bir doğa örneğine dönüşürdü. Böylece organiklik üzerine deneyler yapmak için öncelikli bir alan olur.

Meyerhold, Copeau, Craig, Appia, Fuchs, Reinhardt ve Stanislavski, çifte sorunsalın farkındadır. Bir yandan oyuncunun bedeni bir mikroevren, yani bir ayırtılabilen parçalar sistemi olarak görülürken; öte yandan topluluğun tamamı, bütünlük içinde yönetilmesi gereken bölünmez bir beden olarak ele alınır. Bu diyalektik farklı parçaları arasındaki ilişkinin, anlatılan öykünün, bireysel oyuncu yeteneklerinden ve karakterlerin niteliklerinden bağımsız olarak derinlemesine incelenmesini gerektirir.

Nereyese görülmez olan bir dönüşümün yarattığı bu değişimin sonuçları sahne düzenlemesinin tüm alanlarında belirir. Örneğin dramaturjik açıdan, metnin merkezî yetinin içini boşaltır. Bölünmez insan bedeninin yerini, birbirleriyle bağlantılandırılması gereken özerk parçaların oluşturduğu bir alt birim almıştır. Yönetmen, daha fazla sayıda, küçük ve daha az karmaşık ama daha kolay yönlendirilebilir birimler çalışabilir. İnsan bedeninin bu daha küçük birimleri arasındaki bağlar, bölünmez birim olarak ele alınan bireylerin oluşturduğu çalışma alanından temel olarak farklı ve daha geniş bir çalışma alanı açar. Bu çok sayıda organik parça arasında bağlar ve karşılıklı ilişkiler kurmak için, bireysel oyuncu ya da karakter arasında ilişki yaratmak için kullanılan geleneksel ölçütlerle benzer ölçütler uygulanır. Adımlar, bakışlar, hareket yönleri, ağırlık, gövde, kafa, bacaklar, kollar, ayaklar, ritim, yoğunluk, gerilim ve gevşeme, ilişki öğeleri olarak düşü-

nülebilir. Bunlar olay örgüsünün dramaturjisi ile uyum içinde ya da ona karşı olabilen, kendilerine özgü bir dramaturji içinde düzenlenebilir.

Metnin çalışma sürecindeki odak konumu iki sorunlu noktadan sarsılır: çeşit çeşit ve özerk organik hücreden oluşan bir mikroevren olarak oyuncunun bedeni ile bölünmez bir organizmanın parçaları olarak oyuncuların bütünü. Bu çifte sorun, metnin daha az önemli olduğu anlamına gelmez. Gösterim yaratma sürecinde artık metnin tek bir yönetim aracı olmadığı anlamına gelir. Metnin derinliğinin ve yüzeyinin mantığına, içeriğine, göndermelerine ve üstü kapalı anlamlarına başka öğelerin eklenmesi gerekir: belirgin ve gizli mantıklar, ilkeler, ritimler ve doğası farklı bir organiklik.

Hem uygulama hem kuram açısından mikroevren olarak beden ve tüm-gövde olarak gösterim konusunun, hücre yaşamının keşfinin biyolojilerin düşünme ve uygulama şekilleri üzerinde yarattığı, ya da fizikçiler için atomal dünyanın keşfinin yarattığı sonuçlara benzer sonuçları oldu. Gösterimin içinde seyrettiği zaman kavramı değişti. Geçmiş ve gelecek iç içe geçerek değişik eylemleri ve aynı oykünün farklı yönlerini eşzamanlı olarak örebilir oldu.

Bu yöntem 'büyük oyuncu'nun sanatını tanımlıyordu: Dramın net ve tek anlamlı bir yorumundan kaçınarak kendi sahne varlığını biçimlendiren mantıkları çeşitlendirme yetisi. Bundan böyle bakış açılarının çeşitliliği çalışmanın olağan biçimini oluşturur; öyle ki tiyatrodaki çalışmanın genel geçer yolu artık budur.

İnsanoğlundan daha küçük hücreler ile çalışabilmek, gerçekçi olma zorunluluğundan kurtulmuş gösterimsel bir yaşamın –organikliğin– gelişmesine izin verir. Bu gösterimsel yaşam, organikliği biyolojik anlamda tanımlayan karmaşık ilişkiler ağını üretebilir. Gündelik 'gerçeklik' ile kurulan mimesis ilişkisi, ikinçil bir işleve, oyuncunun ve yönetmenin temel çalışma ilkelerini ilgilendirmeyen bir akseşuara dönüşür.



9-11. Her tiyatro türünde ve geleneğinde sahne varlığının ve organik etkinin yaratılışı, dengeğin dahil edilmiş uygulamalı bir bilimin ilkelerine uyarak değişime uğratılması ile başlar: (yukarıda) Julia Varley ile Odin Tiyatrosu'nun 'tre-tre' zinciri (ISTAMontemor 1998); (ortada) Augusto Omolu ile orixas dansı (ISTA Montemor, 1998); (aşağıda) I Wayan Bawa Bali tiyatrosu ve dansındaki temel agem duruşunu öğretirken (ISTA Seville, 2004).

Stanislavski ve Meyerhold gibi yaratıcılıklarında farklı beğenilere sahip olan yönetmenler, aynı sanatsal temeli paylaşabilir. Tiyatroda aslolan biçim özelliği ne olursa olsun koşut bir gerçekliğin kurulmasıdır. En önemli farklılık biçim değildir. Farklılık, tiyatrodaki, tiyatronun sanat oluş şeklinde ve toplumdaki keskinliklere karşı gösterilen direniş ve bilimsel isteklilikte yatar. Organiklik üzerine yapılan deneylerin kendileri teknik ve varoluşsal başkaldırıdır.

Çalışma dilleri

Her gösterim geleneğinin kendi çalışma dili vardır. Bu dil içeriden bakıldığında net ve kolay anlaşılabilir, ama başkalarına açıklaması zordur. Bu hem büyük hem küçük

gelenekler için, hem bir kuşaktan ötekine aktarılan gelenekler, hem de ortak bir öykü ve bilgiyi paylaşan kısıtlı sayıda insana ait ve onların yok oluştundan sonra yaşamda kalmayacak gelenekler için geçerlidir. Bundan daha kişiye özel bir çalışma dili de vardır, her birimizin kendi mesleki davranışımız üzerine düşünürken kullandığımız dil.

Bazıları kodlanmış, bazıları kişisel olan, bazen gizli veya kuram görünümü burünecek kadar açık olan bu çalışma dillerinin çeşitliliği, deneyimin somut özelliğini gizleyen bir deyimler ve gölgeler labirenti oluşturur. Buna karşın sözcüklerin, imgelerin ve eğrilemelerin yüzeyini kazıyarak çeşitli ve farklı kökenden gelen tiyatro insanlarının paylaştıkları bir farkındalıkla ve yinelenen ilkeler ile yüzleşiriz.

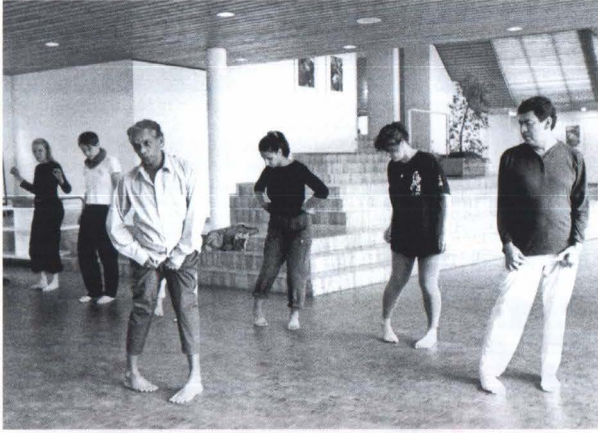
Var oluş

Bazı oyuncular vardır ki onları dinlemeyiz. Güzel sesleri ve kusursuz bir diksiyonları vardır, göze hoş gözükürler. Onlara önemli roller emanet edilir. Sahneye girdiklerinde dikkat kesilirsiniz ve 'ne kadar da güzel' dersiniz, ancak beş dakika sonra dikkatiniz küçük bir roldeki tanınmamış oyuncuya yonılır, çünkü o, şu (sahne)de var oluş denen harika yeteneğe sahiptir.

Orada ol (beğenilerek veya beğenilmeyerek). Sınır bozarak da olsa ilgi uyandır. İzlenmemek istediğinde bile kendi alanını doldur, kendini gerekli kıl. Var oluş, kaynağını ruhtan alan ayırt edici bir niteliktir. İşiyarak yayılır ve kendini dayarır. Oyuncu, kendi varlığının farkında olduğunda duyduklarını ifade etmeye çüret eder, ve bunu uygun biçimde yapar, çünkü çabasızdır: izleyici onu izler, onu dinler.

Bu kaçınılmaz bölünme fiziksel bir duyumsamanın etkisi altında gerçekleşir ve bize şöyle dedirir: 'Bu gece ne kadar da kötü oynadım, izleyiciyi hissetmedim'. İrademizin dışında kalan bir nedenden ötürü orada değildik, rolümüzü iyi kötü oynadık, ama onu yaşamadık. Sahneye adım attığımızda karakterin ruhu bizi izlemedi, ve bütün oyun boyunca onu boşuna aradık.

Oyuncunun sanatı bir gizemdir. Başarıyı sadece çalışmaya, hazırlığa, akıl ve isteme bağlı değildir. Sanatı



12-14. (yukarıda) P. Sankaran Namboodiri ile Kathakali (ISTA Bielefeld, 2000); (aşağıda solda) oyuncu kuşaklarının öğretmeni olmuş Jacques Lecoq'tan bir uygulamaya (Odin Tiyatrosu, 1968); (aşağıda) Kanichi Hanayagi ile nihon buyo (Bielefeld ISTA, 2000).

mızı ilgilendiren konularda kusursuz ölçüde uzmanlaşmış, hayran olunası bir bedene ve sese sahip bir kişi bile berbat bir oyuncu olabilir. Bu düşünce bizim sahne jargonumuzda binbir şekilde ifade bulur. Büyük Mounet-Sully şöyle derdi: 'Bu gece, tann aramıza inmedi'. Sezgileri güçlü bir melodram oyuncusu şöyle demişti: 'Bu rol benim ayakkabılarının içinde değildi'. Kibirli oyuncu şöyle di-yecektir: 'Bu gece izleyici ne kadar da donuk!' Başka birisi, sahneden inerken boğazını temizleyecek, ses tellerine dokunacaktır. Kesin olan tek şey, hepsinin kendilerinden bağışsız bu var oluşa duydukları gereksinimdir.

(Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur* [Bir aktörün anıları])

Axé, shinmyong, taksu

'Organiklik' ve 'var oluş' sözcükleri başka geleneklerin çalışma dillerinde bulunmaz. Ama bütün gelenekler oyun-cudaki bu niteliğe işaret eden deyimlere ve benzetmele-re sahiptir.

Transin yaygın ve tanınan bir etkinlik olduğu kültür-lerde genellikle çarpılma ile ilişkili sözcüklere başvuru-lur. Candomblé'den esinlenen Afro-Brezilyalı dans ustası Augusto Omolú, axé'den söz eder. Axé, orixas'tan, yani doğadaki güçlerin farklı dışavurumlarını betimleyen tan-rlardan gelen kıvrak bir enerjidir.

Augusto Omolú, o geceki dansında axé alıp almaya-cağından emin olmadığını söyler. Dönüşüm ona bağlı de-gildir, onun hiçbir payı olmadan gelen 'bir şey'dir. Axé bağış gibi gelir. Ardından Augusto net bir duyumsama yaşar, bilinmeyen bir şeyi beceriyle kullanmakta olduğu-nu hisseder, sanki kendi bedeninin gizemli güçler içeren bir bölgesine dalmıştır.

Şaman kültürünün hâlâ yaşamakta olduğu Kore'de shinmyong deyiimi bir ruhun bir insanın bedenine girişi-ni belirtir. Aynı deyim izleyicinin dikkatini çeken oyuncu için de kullanılır.

Bali'li gösterim sanatçıları sözlük anlamı 'ışığı alan yer' olan taksu'dan söz eder.

Oyuncu, izleyiciye etki eden 'başka' bir enerji tarafın-dan aydınlatılır. Oyuncunun denetimi dışında kalan tan-rısal bir esin, oyuncuyu gücü altına alır. Axé ve shinm-yong gibi taksu da oyuncunun kararına bağlı değildir. Onun tek yapabildiği fark etmektir: 'bu gece taksu vardı' veya 'bu gece taksu yoktu' (Bkz. Enerji).

Matah, mi-juku, kacha

Bali'de, oyuncunun enerji değişikliğinin farklı nitelikte bir canlılık oluşturduğu duygusu çeşitli biçimlerde an-latım bulur. Ndigupan (ya da menjivai), 'yaşam vermek' anlamına gelir. Hidup yaşam anlamına gelir. Eger hidup yoksa, oyuncu (veya onun oyunu) matah olur, yani ol-gunlaşmamış, doğru tattan yoksun. Matah'ın karşıtı an-lamına gelecek bir 'olgun' sözcüğü yoktur. Yaşlı anlamı-

na gelen wayah eski veya zayıf anlamında değil, zinde-lik ve yaşam gücü anlamında kullanılır. Güneş öğle vak-ti yaşıdır, günbatımında gençtir. Wayah cisimleşmiş bil-gidir. Sampun wayah 'ham' veya 'kararsız' olma izlenimi vermeyen bir danstır. Balili usta I Made Djimat bir oku-lun doğru dans etmeyi öğretebileceğini ancak dansçıların buna karşın ngidupan'a ulaşamayacaklarını, yani dans-larına 'yaşam veremeyeceklerini' ileri sürer. Bir oyuncu wayah olmaksızın doğru biçimde dans edebilir. Charles Dullin'in söylediği gibi: Var olmak (veya organik etki) teknik donanımına bağlı değildir.

Japonya'da mi-juku, yani ham deyiimi olgunluğa er-memiş dansçıyı belirtir. Bali dilindeki matah gibi, mi-juku da bir dansı ona yaşam verebilecek ölçüde içselleş-tirmemiş olan dansçıyı betimler. Japonya'da da, bir oyun-cunun teknik açıdan kusursuz olabileceğinin ve buna karşın iki iki'den, yani izleyiciyi büyüleme özelliğinden yoksun olabileceğinin farkındadırlar. İki iki 'canlı', 'par-lak', 'ışıldayan' anlamına gelir.

Büyük odissi dansçısı Sanjukta Panigrahi, farklı ge-leneklerin çalışma dillerindeki bu yinelenen imgeyi fark etmişti. Onun anadili olan Oriya dilinde bir oyuncunun kacha, yani olgunlaşmamış veya ham olduğu, buna kar-şıt olarak da izleyiciyi sürükleyen oyuncunun pakka ol-duğu düşünülür.

FİZİKSEL EYLEMLERLE ÇALIŞMAK: ÇİFT EKLEMLEME

Marco de Marinis

20. yüzyılın yeni tiyatrosunun kurucuları gerçek bir eylemin üstesinden gelmenin –yani sahnede gerçek şekilde hareket etmenin– kontrolsüz doğaçlama veya doğalcık ile mümkün olmayacağını aksi iddia edilemez biçimde de kanıtladılar. Böyle bir amaca ulaşmak için disiplin, teknik eğitimin ve biçim geliştirilmesinin uzun yolunu izlemek kaçınılmazdır. Sahnede fiziksel bir eylem ancak yapay bir biçimde, önce ilkelerin sınırları içinde kök salmış bir hareket dizisine dönüşürse gerçek eylem halini alır. Ancak bu yolda kendini basmakalıp, otomatik ve organik olmayan karmaşadan kurtarabilir: başka bir deyişle, yapay kendiliğindenliğin dizgininden kurtularak. Yapay kendiliğindenlik, teknik keskinlikten önce gelen aşamadır, dolayısıyla eylemin istemli kontrolünden önce gelir. Sonuç olarak, sahte kendiliğindenlik aldatıcı ve sözde bir özgürlüktür.

Oyuncu için gerçek kendiliğindenlik teknikten sonra gelir ve teknik keskinliğin ötesinde gerçekleşir. Eylemin istemli kontrolüne dayandığı için etkili özgürlüktür. Buna karşın, kaçınılmaz yapaylık ve teknik sınırlamalar bu gerçek kendiliğindenlik özelliğine ulaşmak için yeterli değildir. Bir fiziksel eylemin gerçek –ve bu sayede etkili– olabilmesi için özgün, hissedilir, içten ve deneyimlenebilir olması gerekir. Oyuncunun içsel ve dışsal beğeninin arasındaki organik bir uyum üzerine kurulu olması gerekir. Beden-bilincin bütünü tarafından gerçekleştirilmesi gerekir.

Bir eylemi sahne üzerinde gerçek (bilinçli ve istemli) kılan iki gerekli koşulu şu şekilde özetleyebiliriz:

1. Keskinlik, biçimsel dış tutarlılık olarak (çoğunlukla bir hareket dizisi tarafından desteklenir);
2. Oyuncunun (sahne) var oluşu tarafından sağlanan içsel tutarlılık olarak organiklik. Oyuncunun var oluşu ise bir alt hareket dizisi tarafından desteklenebilir. Eylemin psiko-fiziksel bütünlüğü olarak organiklik, keskinlik içindeki vazgeçilmez özgürlük payının tek güvencesidir ve hareket dizisi içinde doğaçlamaya izin vererek gerçek bir kendiliğindenlik özelliği elde eder.

Birinci ekleme

20. yüzyılın ustaları arasında gerçek sahnesele eylemin koşulları üzerine gerçek bir görüş birliği vardır. Bakalım bu koşulların nasıl biçimlendirilebileceği konusunda, yani ustaların bu koşulları gerçekleştirmeye çalışırken kullandıkları teknik yöntemler konusunda, benzer bir görüş birliği bulmak mümkün mü. Çift eklemeyle olarak adlandırabileceğim böyle bir görüş birliği vardır. Çift ayrıştırmanın da söz edilebilir, çünkü bu yöntemin öncelikli amacı, oyuncuyu kendi bedeninin kullanımında ve

eylemlerinin sahne üzerinde montajlanması sırasında kısıtlayan zihinsel ve fiziksel otomatizmleri kırmak (aynıştırmak)tır. Birinci ekleme (aynıştırmak) bedeni ilgilendirir, ikincisi ise hareketi ve sahne eylemini.

Oyuncunun bedeninin parçalara ayrılması sürecine 'birinci ekleme' adını veriyorum. Beden birçok farklı parçalara ayrılır (bir kukla ya da makine gibi), ardından farklı, yapay bir anatominin birleşme kurallarına uyarak yeniden birleştirilir. Amaç yaşayan, biyolojik ve gündelik bedeni, sözde, gündelik-dışı ve sahne eylemlerini gerçekleştirmeye hazır bir 'yaşam-ıçindeki-bedene' (Barba) dönüştürmektir.

Birinci eklemeyle net bir şekilde açıklayan usta, sahne hareketi kuramcısı, François Delsarte'dir. Beden ve her bir organı üç kurala (içedönük, dışadönük ve etkisiz) göre ayrıştırır. Birinci ekleme sonucunda oluşan yapay anatominin temel ilkelerini ortaya koymuştur:

1. Organların normal hiyerarşisini tersine çevirerek bedenin anlamsal odağı konumuna yükseltilebilir üst gövdenin üstünlüğü;

2. Bölümlerin, yani bedenin her biri özerk eylemler, gerçekleştirebilen, hatta diğer parçaların eylemleriyle karşılık oluşturabilen farklı parçalarının bağımsızlığı.

Organların bağımsızlığı ilkesi üzerinde biraz duralım. Bu konuyu hem Meyerhold hem Decroux araştırıp köklerini bir biçimde ama görünüşte karşıt ifadelerle ortaya koydular: 'Biyo-mekanik baştan aşağı burnunun ucunu oynattırarak tüm bedeninin hareket edeceği ilkesi üzerine kuruludur. En ufak organın hareketine bütün beden katılır' (Meyerhold).

İnsan neyi hareket ettirmek istiyorsa sadece onu hareket ettirmelidir: ya tek bir belirli organı ya da birçok organı. İnsanın hareket ettirmek istemediği parça, hareketsiz kalmalıdır. Bunu herkes bilir, ama yinelemek gerekir. Hareketsiz kalmak için hareket etmeyi istememenin gerekli olduğuna inanıyoruz. Gerçekte bunu istemeden hareket ediyor olduğumuza göre, hareket etmeyi istememek gereklidir. (Decroux)

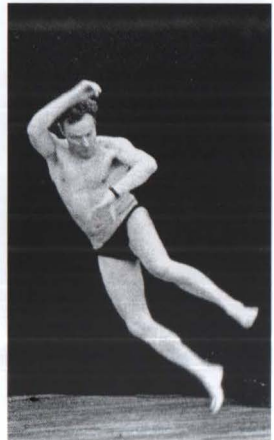
Bu iki ifade sadece görünüşte karşıt, çünkü her ikisi de şunları varsayar:

1. Birbirinden farklı ve kısmen bağımsız bir organlar bütünü olarak aynı gösterimsel beden düşüncesi;
2. Bedenin doğal ve gündelik denilen kullanımını belirleyen otomatizmleri ve mekanik tepkileri kırmak için bu organların (yani bütün bedeninin) doğal ve gündelik olmayan bir kullanımına kısıtlanmanın ve oyuncunun organları üzerinde tam denetiminin gerekliliği.

Bütün beden ve en ufak harekete katılmasına izin vermek de, bedenin bir parçasını yalnızca bir başka parçası ile hareket edilebilir için engellemek de yapay davranı-



15-20. Bir sahne varlığı arayışı, ve dolayısıyla organik etki arayışı, 20. yüzyılın başından bu yana Avrupa tiyatrosunun dönüşümüne eşlik etmiştir. Bunun en bilinçli ve ısrarcı önderlerinden biri Jacques Copeau (yukarıda solda) ve onun "küçük geleneği" olmuştur: Charles Dullin (yukarıda ortada), Antonin Artaud (yukarıda sağda), Etienne Decroux (aşağıda solda), Marcel Marceau (aşağıda ortada) ve Jean-Louis Barrault (aşağıda sağda). Metin odaklı tiyatro, mim ve pantomim alanlarında güçlü olan bu oyuncular soyağacında, karşıtlıktan hassas dengeye "yinelenen ikeler"i bulmak mümkündür.



şın net örnekleridir. Bu doğal olmayan, kendiliğinden olmayan, kolay olmayan davranış, öğrenilmeyi gerektirir ve kesinlikle tam bir engellemeden başlayan bir teknik var-sayar. Her iki davranış biçimi de, kendi farklı yöntemleriyle gündelik davranışı yönlendiren en az çaba ilkesine karşı yol alırlar.

Birinci eklemlenme, organların bağımsızlığı ilkesiy-le, oyuncunun ve dansçının bedensel eğitimini ilgilendiren bütün 20. yüzyıl temel deneyimlerinde bulunur: Dalcroze, Laban, Stanislavski, Meyerhold ve Decroux'dan Grotowski, Barba, Pina Bausch ve daha birçoklarına. 1940'larda Artaud tiyatroyu 'kemiklerin, organların ve heccelerin çarpışmasından bedenın anatomik olarak yeniden ürettiği bu ateş ve gerçek et potası' olarak tanımlayarak en güçlü ve en şüsel imgeyi verdi.

Son olarak, organların bağımsızlığı ilkesinin bütün Asya dans tiyatrolarında ve 'yahum' deyimıyla bilindiği modern dansda da var olduğunu unumayalım.

İkinci eklemlenme

Oyuncunun doğaçlama ve montaj çalışması boyunca fiziksel davranış, yani, el kol işaretleri ve hareket sıralarına uygulanan parçalara ayrılma sürecine 'ikinci eklemlenme' adını veriyorum.

Bu süreç gündelik yaşamdan somut bir eylemi aktarabilir de, aktarmayabilir de. Aynı biçimde bir dış göndermeye sahip olabilir de, olmayabilir de. Sahne davranışını en dakik eklemlenmelere (bir eylemin atomları ve-

ya hücrelerine) ayırma, ve ardından onu zaman içinde sıralanmanın yatay eksenine ve özellikle de eşzamanlılığın dikey eksenine uyarak yeniden birleştirme sürecinden geçirme eğilimi, 20. yüzyıl ustalarının uygulamalarında yinelenen bir eğilimdir. Yeniden birleştirme süreçleri bir sanatçıdan ötekine epey farklılık gösterebilir, ama hepsinin mantığı aynıdır. Görünüşe karşın Stanislavski örneğinde hile bu asla bir gerçeğe yakınlık ya da gerçeğe uygun taklit mantığı değildir. Daha çok eylemin sahne üzeri yaşamını, yani izleyicinin onu gerçekmiş gibi deneyimlemesini sağlayan şeyi korumayı amaçlayan farklı bir mantıktır. Daha 1910'da Meyerhold şöyle yazmıştı: 'Sahne ritminin özü, gerçekliğin ve gündelik yaşamın ritminin karşıt kutbundadır'.

Birinci eklemlenme, tek tek hareketlerin, jestlerin ve duruşların yapılarındaki otomatizmleri kırmayı amaçlar. İkinci eklemlenme ise daha çok hareketlerin, jestlerin ve duruşların bir arada düzenlenmesini belirleyen otomatizmlerin kırılmasını amaçlar, bu nedenle sahne eylemini büyük ölçüde kısıtlar.

Kuşkusuz Meyerhold ve Decroux bu araştırma alanındaki en süratli örneklerdir. Ama (yanlış yere psikolojik gerçekçiliğin ondere sayılan) Stanislavski'yi ve parçalara ayırma sürecine verdiği önemi anımsamak hakka olur. Hem öğrencinin, hem deneyimli oyuncunun, eğitimin ve yaratıcı sürecin her aşamasında bu süreci yönetmelerini istemiştir. Bu, hareketin içsel duyumsanışı tarafından desteklenen, kesintisiz, akıcı bir 'üç boyutlu hareket'e ulaşmak için oyuncunun kendi kendisi üzerine



21. Koreli jindo Sirtim Kul'tan Öden Tiyatrosu'nda şaman ritüel uygulaması (1999). Bu açıdan Grotowski'nin Paris'teki Collège de France'ta 1998'de son dinleyici karşısına çıkışında tiyatrodaki ve ritüeldaki 'organik eylemler çizgisi'nden söz ettiğini belirtmekte fayda var.



22-23. (yukarıda) Japonyalı no sanatçısı Nobushige Kawamura, oğlu Kitaro'ya gösterim sırasında yinelenen bir ses dizisini öğretiyor. (sağda) Klasik Asya tiyatrosu türlerinde, Avrupa'daki tiyatro türlerinin aksine, sahne varlığının yaratılışı, hareket dizilerinin ve gösterime ait sözcüklerin özümsemesiyle eş zamanlı olarak gerçekleşir (Bkz. Çıraklık, Alıştırma lar ve Eğitim).



yaptığı çalışmada; ve her sahnenin ve barındırdığı görevli eylemlerin kendi amaçlarına ve görevlerine göre aşama aşama ayrıştırılması sayesinde karakter üzerine yapılan çalışmada uygulanır.

Genel ilkeler

Eksiksiz bir tanım verme iddiasında olmaksızın, sahne eylemini ayırma/yeniden birleşme sürecini düzenlediğini düşündüğüm bazı genel ilkeleri ortaya koymak isterim.

Birinci ilke, Stansilavski tarafından, yukarıda sözünü ettiğim üç boyutlu hareketleri betimleyen sayfalarda belirlenir: kesintisiz bir sahne eylemi akışı, gerçek yaşamdaki fiziksel eylemin akışının ve devamlılığının bir taklidini değil, eşdeğerini oluşturur. Bu akıma ancak karşıt bir süreden geçerek ulaşılır, yani bir ayırma ve kesinti sürecinden. Oyuncu sürekliliği açıkça tanımlanmış dakik bir arı arda aşamalar dizisi olarak düşünmeyi öğrenmelidir.

Sahne eyleminin yeniden birleştirilmesinin/montajının üç temel ilkesi şunlardır:

1. Karşıtlıkların oyunu (ritmik, dinamik, vs.). Ayırıldıktan sonra, bir eylemin farklı parçaları (atomları, hücreleri), hız, yoğunluk ve enerji niteliği bakımından sürekli ve ani değişiklikler mantığına uyarak seçici bir biçimde yeniden birleştirilir.

2. Bir eylemin çizgisel olmayışı. Bu ilke de, kendi içinde üç alt ilkeyi kapsar:

a) Katı bir mantıksal-nedensel bağlantının yokluğu: önce gelmesi gereken sonraya yerleştirilebilir ve tersi.

b) Farklı bir yineleme: Aynı eylem (ya da eylem parçası) farklı bakış açılarından birçok kez önerilebilir. (Bu, kübist düzenlemenin ilkelerinden biridir, ve 'kübist oyunculuk' Meyerhold'un oyunculunun davranışı üzerine yapılmış bir yorumdur.).

c) Dikey montaj: Daha fazla eylemin eşzamanlılığı (bir başka kübist ilke). Böyle bir sonuca birinci eklemlerle süreci sayesinde ulaşılabilir.

3. Bir eylemin öngörülemez oluşu: her eylem oyuncu tarafından öyle bir biçimde gerçekleştirilmelidir ki izleyici, eylemin hangi yönde ve hangi ritmik ve dinamik yönlemlere uyarak gelişeceğini öngöremesin.

İzleyicinin öngöremeyeceği eylemlerden oluşan bir sahne nasıl düzenlenir?

Şimdilik verebildiğim yanıtlar şöyle:

– Değişiklikler bir karşıtlıklar oyunu üzerinden yaratılmalı (1 numaralı ilke).

– Eylem, onu 'olumsuzlayan' imgeler (ya da daha doğrusu işaretler) aracılığıyla tekrar tekrar ayrıştırılmalı ve kesintiye uğratılmalı.

Bunlar birbirine karşıt özellikleriyle mikro-eylemlerdir: Geri çekilmeden önce ileri hamle yapmak, sağa doğru gitmeden önce sola hareket etmek, dikleşmeden önce eğilmek, vb. Bedensel mim sanatındaki tok'u, biyomekanik'teki otkaz'ı unutmamalıyız.

Bütün bu çalışma, karşıtlık ilkesi (bir eylemin önceden belirlenemezliğini böyle anabiliriz) organların bağımsızlığı ile karşıt olarak daha incelenmiş ve daha karmaşık bir minyatürleştirme düzeyine çekilebilir.

(Marco De Marinis, *In cerca dell'attore: un bilancio del Novocento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000).

RİTM

Ritm içindeyim, demek ki varım. (Marcel Jousse, L'antropologie du geste [Jestlerin Antropolojisi]) Ritm, düzenli hareketlerde salıverilen bir duygudur.

– Platon, Timon

Yontulmuş zaman

Oyuncu ya da dansçı zamanı heykel gibi yontmasını bilir. Somut olarak: eylemlerini uzatarak ya da keserek, zamanı yontar; ona bir ritm verir. 'Ritm' sözcüğü Yunanca 'rheo' sözcüğünden gelir, 'akış, akıntı' anlamına gelir. Ritm'i etimolojik kelime anlamına göre belli bir 'akış biçimi' olarak tanımlayabiliriz.

Genellikle zamanı saatler ve takvimler yardımıyla ölçeriz ve öznel olarak algılarız. Bir gösterim sırasında oyuncu ya da dansçı bizi 'zamanın akışına' duyarlı kılar. Ritm, bir eylem süresini maddeleştirir. Bunu ardarda oluşan aynı türden ve değişik gerilimler sayesinde yapar. Bir bekleme, bir beklenti yaratır. Duyularımız ritmi bir çeşit nabız atması, farkında olmadığımız bir şeye doğru yönelme, değişerek yinelenen bir akış, kendini yadsıyan bir süreklilik olarak algılar. Ritm, zamanı yonarak onu 'yaşam içinde zaman' haline getirir.

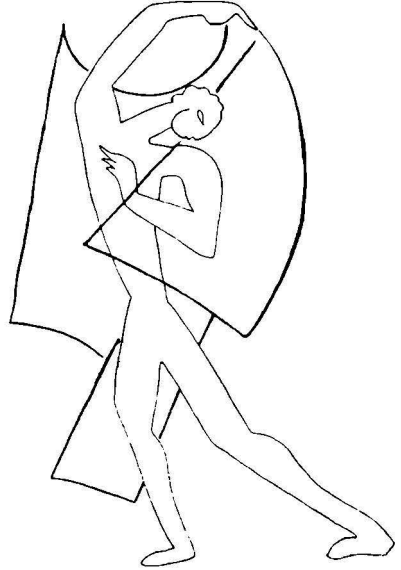
Bir sözcüğün hecelerini ya da bir melodinin notalarını sıralarken belli kurallara uymak zorunda kalırız. Aynı şekilde, bir ritm duygusu yaratabilmemiz için süre parçacıklarını ardarda getirmemiz yetmez. Belli kurallara uymamız gerekir.

Örneğin, bazı dillerde, kısa ve uzun heceler belli bir düzende birbirlerini izlediğinde, vurgulu ve vurgusuz heceler birbirlerinin ardından geldiğinde, ince sesler daha kalın seslerden oluşan bir melodinin önünde duyulduğunda, ses her zaman düzenli olmayan aralıklarla kesildiğinde kulak bir ritm duygusu algılar.

Bu nedenle, ritimden söz edildiğinde sessizlikten ve durmaktan da söz edilmiş olur. Durma ve sessizlik, ritmin üzerinde geliştiği bir fon kumaşı gibidir. Durma ve sessizlik bilinci olmazsa ritm olmaz. İki farklı ritm, seslerle değil, sessizlik ve durmaların düzenlenme biçimiyle birbirinden ayrıtılır.

Akışkanlığın bir türü sürekliliği, soluktur. Bu akışkanlıkta her hareketin ton ve melodi karakteri korunur. Diğer, monotonlukla eşanlamıdır ve yoğunlaştırılmış sütün andırır. Bu çeşit akışkanlık izleyicilerin dikkatini canlı tutamaz, onları uyutur.

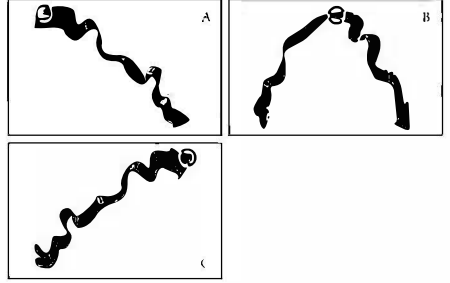
Denizdeki dalgaların, rüzgârda uçan yaprakların, ateşteki alevlerin ritimleri gibi yaşam içindeki ritmin sırrı, durma anlarında bulunur. Bu duruşlar duran hareket-



1-2. (Üstte) Müziksel fikirler (1931): Eisenstein'in Meksikalı tasarımları. (Solda) Kendi kendini yadsıyan düz bir çizgi gerilime dönüşüyor: Pasilar (1944) müzambartisti ne gravitir. Henri Matisse (1869-1954)



3. Bu sahnedeki ritim, Buyo dansçısı Katsuko Azuma'nın erkek rolü oynarkenki düz çizgisinin, onnagata Kanichi Hanayagi'nin (kadın rollerinin oyuncusu) kavisli çizgisiyle karşıtlık oluşturmaktan çıkıyor. İki sevgilinin buluşmasına ilişkin bir sahnede birlikte eşzamanlı bir durma ve hareket imgesi yaratıyorlar.



4-6. Oyuncu, sadece hareket aracılığıyla değil, hareket ve durma gelgitleriyle zaman ve uzam içinde beden itkilerinin, alıkoymalarının ve desteklerinin orantılanmasıyla "ritim"e dönüşür. Doris Humphrey bir dans tümcesinin üç olası gelişimine işaret ediyor:

A Tümcenin başında bir duruşa çıkış giderek inişe geçiyor; B. Yavaşça başlayan tümce ortada duruşa çıkıp sonra sona doğru iniyor; C. Doğruya yavaşça çıkan bir tümce birdenbire sona eriyor.



7-8. (üstte) Meyerhold'un Öğretmen Bubus'unda (1925) sahne dekoru bir piyano klavyesi olmak üzere açılarak kendini ritme dönüştürüyor. (altta) Dinamik dönüşüm olarak ara: bir sonraki eylem ne olacak? İspanyol oyuncu Toni Cots ile Hintli dansçı Sanjukta Panigrahi Malakoff Ista'da (Fransa) 1985'te bir gösteri sırasında.

sızlık anları değil, geçiş zamanlarıdır, bir eylemden ötekine geçerken meydana gelen değişimlerdir. Bir eylem durur ve saniyenin bir kesiti kadar kısa bir süre tutulur. Bu tutuş daha sonraki eylemin ikisini oluşturan bir karşıt iki yaratır. Sematik yapılardan ve stereotiplerden sakınmanın tek yolu, dinamik sessizlikler, yani zaman içinde enerji yaratmaktır.

Duruşgeçiş, devamı etmeye cabalayan vuruşlarını yitirirse donar ve ölür. Dinamik geçiş statik duruşa dönüşür.

Duruşgeçişlerin hangi noktaya kadar uzatılabileceğinin öğrenilmesi gerekir. Duruşgeçişler oyuncunun eylemlerini birbirine bağlamasını sağlar. Aynı zamanda eylem dizilerindeki her ayrıntı/eylemi biçimlendirerek izleyicilerin algılamalarını biçimlendirmiş ve yönlendirmiş olur. Ritmin dinamiğiyle oynamak kültür oluşturma ve kültürden soyutlama tekniklerinin etkilerini, (yani kültürümüzde var olan ya da özel bir teknikle öğrendiğimiz duruş ve hareket olanaklarını kullanma yöntemlerini) kirar. Zaman ve mekân içinde varlığı çocukluğumuzda ya da meslek yaşamımızın başında edindiğimiz alışkanlıklar ya da dinamik boşalmalar sayesinde gösteririz.

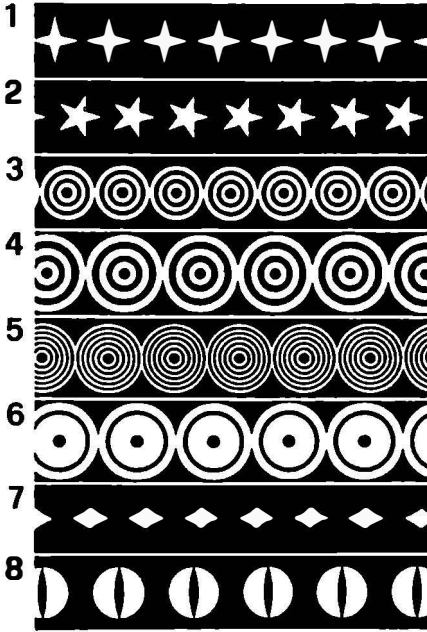
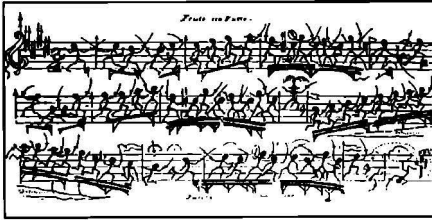
Genellikle oyuncular sahnede bir sonraki eylemlerinin ne olacağını bilir. Bir eylemin içindeyken, sonra gelecek olanı düşünürler. Bu da otomatik olarak oyuncuların dinamiklerini etkileyen fiziksel bir işlemi beraberinde getirir. İzleyiciler de kinesistik duyularıyla oyuncudaki değişimi algılar. Kimi gösterimlerin dikkatimizi canlı tutmakta başarılı olmama nedenlerinden biri de oyuncu/dansçının ne yapacağını duyularımız düzeyinde önceden anlamamızdır.

Sorun şudur: Yapması gereken eylemleri daha önceden bilen oyuncu/dansçı, nasıl hem eylemin içinde olup hem de sonra gelen eylemin kendisi ve izleyici için sürpriz olmasını sağlayabilir?

Oyuncu/dansçı bir eylemin içindeyken onu yadsımalıdır. Bir eylemi yadsımanın değişik yöntemleri vardır. Örneğin, oyuncu önceden kararlaştırılmış bir yönde ilerleyeceğine, yolunu değiştirebilir. Oyuncu eylemine daha önceden belirlediği bir yöne karşıt bir yönde başlayabilir. Oyuncu eylemi, yapısını değiştirmeden, yavaşlatabilir. Oyuncu duruşgeçişlerin sürelerini uzatabilir. Bir eylemi yadsıyarak uygulamak, eylemin içinde çok sayıda mikroritm oluşturmaktır. Bu da yapılan eylemin bütünüyle içinde olmayı, yapılan eyleme yoğunlaşmayı gerektirir. Boy-



9-10. Japonya'da deneyim aktarımı. Japon usta (Katsuko Azuma) bir öğrencisine (Mary Azuma) "ritim öldürme"yi çeşitli yöntemler kullanarak öğretiyor (Volterra İSTA, 1981).



11-12. (en üstte) Müzik karşıtı ritim: Beethoven'in Eroica'sının notalarının Fransız karikatür sanatçısı Jean Grandville (1803-1847) tarafından hareketli çizimi. (altta) Sentetik ritim: Fischinger'in "çizim şekilleri". Almansatçı Oskar Fischinger'in hareketli çizim üzerine yürüttüğü araştırma, onu çok özel bir müziksel dünya yaratmaya yönlendirdi. "Dekoratif" bir ritim yaparınca düzenlenmiş bir çizimin sesler üretebilmesi gerektiği varsayımının çekimine kapılmıştı. Gerçekten de onun çizilmiş kompozisyonlarının "okunması" şaşırtıcı etkiler ürettiyordu. Geometrik motiflerin yinelenmesiyle elde edilen yeni seslerin pek çoğu önceden işittiği hiçbir sese benzemiyordu. Dahası, Mısır stilizasyonlarına dayalı "kobralardizi-si" çizimi, yılanların çıkardığı seslere benzer sesler ürettiyordu. Tek merkezli çemberler, çok çeşitli çinamlar ürettiyordu ve bir inci dizisi fağot benzeri bir ses çıkartıyordu. Bu deneyler sentetik müziğin başlangıcıydı. Fischinger'in çizimleri foto-elektrik hücrelerin önüne yerleştirildiğinde geniş bir sentetik sesler yelpazesi üretebiliyordu. Örneğin 1. buharlı düdüğü, 2. otobüs kornası, 3. elektrikli zil, 4. çalar saat sesi, 5. telefon zili, 6. tehlike sireni, 7. mors sesleri, 8. gemi düdüğü.

lece sonraki eylem oyuncunun kendisi ve izleyiciler için önceden bilmedikleri bir sürpriz gibi doğacaktır

Bu olay bedenimiz ve beden gerilimlerinin algılanabilme yeteneği olan 'kinestezi' sayesinde mümkündür. Kinestezi aynı zamanda başka insanlardaki gerilimlerin niteliklerini algılamamızı sağlar ve başkalarının amaçlarını anlamamıza yardımcı olur. Örneğin, yolda yürürken karşıdan gelen kişilere çarpmamamızı sağlar. Biri bize yaklaştığında, oksamak amacıyla mı vurmak amacıyla mı yaklaşıyor? Bunu sezebiliriz. Kinestezi, düşüncemizin işe karışıp tepki vermesinden önce karşımızdakinin amacını yakalayıp ona tepki vermemizi sağlayan psikolojik bir radardır.

Kinestezi duygusu her tür gösterimin temel öğelerinden biridir. İzleyicinin oyuncu/dansçının amaçlarını izlemesini, yaşamasını, duymasını ve çoğu kez önceden algılamasını sağlar. Kinestezi duygusu çoğu kez oyuncunun amacını daha oyuncunun kendisi fark etmeden algılar ve eylemin yaratması gereken sürprizi yok eder.

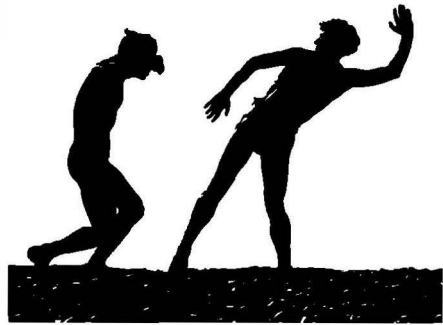
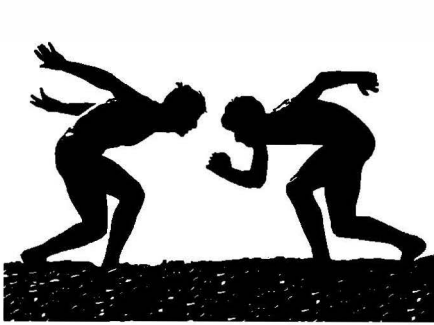
(Eugenio Barba, *Silver Horse* [Gümüş At])

Jo-ha-kyu

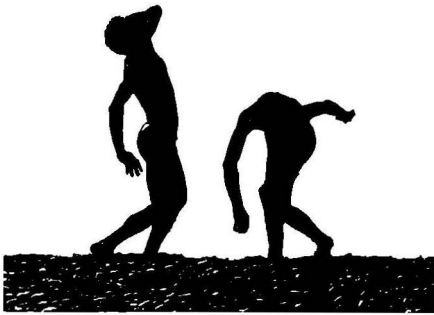
Japoncada *Jo-ha-kyu* deyimi, oyuncu tarafından gerçekleştirilen eylemlerin üç aşamasını anlatır. Birinci aşama (*jo*, geri tutmak) yükselen bir güçle onun gelişmesine karşı koyan başka bir güç arasındaki karşıtlık tarafından belirlenir. İkinci aşama (*ha*, kırmak, yarıda kesmek) karşı koyan gücün yenilip aşılması anıdır. Üçüncü aşama (*kyu*, hız) eylemin toplamı, bütün gücünü boşalttığı ve sanki yeni bir engelle, bir direnişle karşılaşmışçasına, aniden durduğu zamandır.

Klasik Japon tiyatrosunda, *jo-ha-kyu* ritmik tümcesini yalnız oyuncu ve dansçıların eylemleriyle ilgili değildir. Gösterimin tüm örgütlenme düzeylerinin bir parçasıdır. Beden hareketlerine, müziğe, her oyunun her oyunmasına uygulanır ve bütün bir gösterim gününün ritmini belirler. Her durumda öğrenci oyuncu ve dansçı için *jo-ha-kyu*'yu bilmek önemlidir, çünkü onlara öğrencilik yaşamalarının başında ritmi çalışmalarının içine almayı, kavrayıp kendilerine mal etmeyi öğretir.

Öğrencisine *jo-ha-kyu* ilkelerine uygun hareket etmeyi öğretmek için Katsuko Azuma, dirençler ve yeni gerilimler yaratır. Birinci resimde (Resim 9) usta öğrencisinin arkasında durup onu kuşandıktan tutar. Böylece utularak frenlenmiş öğrenci ilk adımı atmak için bir güç harcar, dizlerini kırar, ayaklarını yere sıkıca basar ve üst bedenini hafifçe öne doğru eger. Usta tarafından birden bırakıldığında, öne doğru hareketin önceden belirlenmiş sınırına kadar hızla gider ve birdenbire durur. İkinci fotoğrafta (Resim 10), birinci fotoğraftaki işlemin benzerini görürüz, ancak bu kez usta öğrencinin önündedir ve şemsiyesinin ucundan iterek bir direnci oluşturur. Sonra yavaş yavaş direnci azaltır, öğrencinin hızla ilerlemesine izin verir ve birden direnci artırarak öğrenciyi aniden durdurur.



13-15. Temel bir biomekanik alıştırmayı, yüz tokatlama, üç aşamaya bölünen bir eylem örneği: (A) bir hazırlıkla başlama, sonra (B) ters yönde gitme ve en sonunda (C) tokatın kendisi. Üst beden duruşundaki değişiklik dengeyi etkiliyor ve sonuçta yeni bir duruş ile yeni bir kas durumu. Bu eylemin otkaz (red) denilen biomekanik ilke tarafından nasıl geliştirildiğine dikkat edin: Öyle hareket etmeli ki eylem, karşıtı ile başlasın (Bkz. Denge ile Karşıtlık).



Batı tiyatrosu oyuncularının da değişik ritimlerle eylemlerini gerçekleştirmeyi öğrenmeleri gerekir. İşte Stanislavski'nin bu konudaki çalışmaları hakkında Toporkov'un anlatıkları:

"Stanislavski değişik ritimleri kullanarak kendi ustalığını gösterirdi. Gündelik yaşamdan çok basit bir bölüm alıp bu sahneyi değişik ritimlerle oynardı. Örneğin, önce, bir tren istasyonunda trenin kalkmasına bir saat kala gazete alan birini, nasıl zaman geçireceğini bilmeyen biri olarak, sonra aynı kişiyi trenin kalkacağı anons edilirken gazete alan biri olarak, daha sonra da, tren hareket etmeye başladığında gazete alan biri olarak oynardı. Bu sahnelerdeki bütün eylemler aynıydı ancak tamamıyla değişik ritimlerdeydi. Konstantin Sergeyevic bu alıştırmayı herhangi bir sırayla yapabiliirdi: ritmi artırarak, ritmi azaltarak, ritmi aniden değiştirerek. Bu alıştırmalarda ustalığın ne olduğunu anladım, tekniği, sanatımızın elle tutulabilir tekniğini anladım. Bütün bunları ustalıkla yapabildi, kendi üzerine yaptığı yoğun ve aralıksız çalışmanın sonucuydu.

(V. O. Toporkov, *Stanislavsky in Rehearsal* [Stanislavski Provala]).

Biyolojik hareketler ve bedenin mikroritimleri

"İnsanlar, hayvanlar gibi, canlı varlıkları ayırt etme yeteneğine sahiptir. Biz insanlar, başka canlılarla "yaşayan varlıkların fark etme" yeteneğini paylaşıyoruz. İnsanlar ve hayvanlarla yapılan birçok deney ve gözlemlerden türdeş ya da başka türden birinin algılanmasının, algılayanın beden gerilimlerinde, hareketlerde, ruh hallerinde ve davranış biçimlerinde birçok değişikliğe neden olduğunu görürüz. Yapılan birçok deneyde, bazı tür hareketlerin yaşayan organizmaların belirleyici özellikleri olduğu açıkça ortaya çıkar.

Hareket eden bir insanın uzuv ve eklemelerine küçük ışıklar koyarsak, bu ışıkların Johansson'un "biyolojik hareketler" diye adlandırdığı hareketleri, yetişkin bir izleyici tarafından insan etkinliği olarak algılanır. Belli bir düzende algılanan hareketli görsel işaretler belirli insan etkinliklerine bağlanabilir. Araştırmacılar bu yeteneğin deneyimlerle kazanılmadığını, görme sisteminin doğuştan gelen bir algılama özelliği olduğunu düşünür. Örneğin terim sanatları ve spor gösterileri, kaseti olarak "biyolojik hareketler"i düzenlenmesi ve değeriendirilmesine kuruludur. Oyunca, dansçı ve da sporcu etkinlikleri



16. Oyuncu Garin, Gogol/Meyerhold'un Müfettiş'inin başrolü olan Klestakov rolünde. Ivan Biez'in çizimleri Meyerhold'un oyuncularının nasıl olup da sürekli dans ettiğini gösteriyor. Grozdiev'in yazdığı gibi "Bedenin tümü rahat koltuk duruşuna doğru alçalmak eğiliminde, ama beden yer çekimine karşı koyuyor ve bu direnmeyle karşılaşınca kendini bir tür dansa dönüştürüyor."

nin kodları, hayvanlar aleminde görüldüğü gibi, verimli ve etkili hareket tarzının mikroritmlerinin düzenlenmesini sağlıyor gibidir. İnsanlarda bu bedensel mikroritmier ekonomik hareket etme ilkesi ve kültürel etkiler yüzünden silikleşmiş, kaybolmaya yüz tutmuştur. Gerçekten de kültürel gelişme, etkili ve verimli beden kullanmanın ilkel çağlardaki önemini azaltmıştır. Bugün açlığımızı gidermek için bir av hayvanını beklemeyen bir anda tuzaga düşürüp yakalamak zorunda değiliz. Günümüzde, beden güçsüz ve beceriksiz biri nükleer bir facia başlatabilir. Buna karşılık etkin, çalışmış bedenler görme zevki bugün de hâlâ geçerlidir.

Sporcu ve dansçılar kullanan birçok reklam filminin başansı canlıların ürettiği bu görsel içtepiye bağlıdır. Hareket halindeki bedenlerin algılanması, izleyicide belli belirsiz güç ve gerilim değişiklikleri yaratır. Seyirci algıladığı hareketlere kendi bedeniyle yanıt verir. Bir dinsel tören, politik gösteri, ya da tiyatro oyunu sırasında "yayın yapan"ın uyarılarına verilen bu (hareket ettirici) yanıt, oyuncu ile izleyici arasında özel bağların kurulmasına neden olur. Aynı bedensel yanıt, tenis ve atletizm gibi spor

karşılaşmalarının film ve televizyon gösterimlerinde bacakta refleks hareketleri şeklinde ortaya çıkar."

(Jean-Marie Pradier: *Elements d'une physiologie de la seduction* [Baştan Çıkarma Fizyolojisinin Öğeleri]).

Meyerhold: Ritm asaldır

Çalışmalarının ilk yıllarından başlayarak, sahnede hareket ve bu hareketlerin ritim ile iç içe örülmesi sorunu, Meyerhold'un saplantısı olmuştur. Meyerhold ilk çalışmalarında oyuncularla gündelikdişi bir teknik geliştirmek için, müzik kullanmıştır:

"Sahne üzerindeki ritmi belirleyen müziğin gündelik yaşamla hiçbir ilgisi yoktur, (...) sahne ritminin özü gerçek gündelik yaşamın karşıtıdır.

Çoğu zaman, dogacı oyuncuların sanatı, kendilerini mizaçlarının akışına bırakmaktan ibarettir. Müzikli tiyatrolarda partiyon kesin ve önceden belirlenmiş bir tempoyu oyunculara kabul ettirerek oyuncuları kendi mizaçlarının isteklerinden kurtarı



17. Geleniğin sürdürülmesi, Umeia ISTA, 1995; (Eski Living Theatre, ABD) oyuncusu Chris Torch ile Ralf Rauker (Almanya) Julian Beck ile Judith Malina'nın yeniden yarattığı biçimiyle biomekanik'i Meyerhold oyuncularından Nikolai Kostov'un kendisinden öğrenip uygulayan Gennadi Bogdanov ile birlikte gösteriyorlar.

Müzikli tiyatrodaki oyuncu, partisonun özünü içine sindirmeli ve müzikal imgenin her ayrıntısını plastik deyimlere çevirmelidir. Bu yüzden bedenine ödünsüz bir denetim uygulamalıdır (...)

Bu anlaım becerisini en yüksek düzeyde içeren beden yetisi hangisidir? Bu yeti dansa vardır. Çünkü dans, ritim dünyasında insan bedeninin hareketidir. Müzik, düşünce için neyse dans da beden için odur. İçgüdüyle yaratılmasına karşın yapay bir biçimdir.

Görünen ve anlaşılan bir eylemin oyuncu tarafından canlandırılması, koreografik bir eylem içerir. (...)

Müzik, oyuncu aracılığıyla, zaman boyutunu uzam terimlerine çevirir. Sahneye konmadan önce müzik, ancak zaman içinde yanılmalıya dayanan bir imge oluşturabilirken, sahneye konduktan sonra uzamı fetheder. Yanılmalıya, melodik yapıya bağlı olan oyuncunun hareketleri sayesinde gerçeğe dönüşür. Önce zaman içindeyken sonra uzamda kendini gösterir

(Meyerhold, *Tristan ve Isolde*)

Meyerhold'un araştırmalarının en ilginç dönemi biomekanik üzerine çalıştığı dönemdir. Mekanik, nesnelerin hareket ve dengelerini araştıran bir fizik dalıdır. *Bios* yaşam demektir. Dolayısıyla *biomekanik* canlı bedenlerin hareket ve dengelerini inceler

Süreklili bir "denge dansı"na dayanan bir dizi alıştırmaya oyuncuya özünde gerçek, gündelik yaşamın karşılığı

olan bir "sahne ritmi" (Bkz. *Denge*) yaratma olanaklarını verir. Temel alıştırmalardan biri reddetme anlamına gelen *otkaz'*dır. *Otkaz* beden duruşlarını değiştirerek bedeninin kullanımını sağlayan üç aşamada uygulanır. Bu alıştırmaya, bir şiir ölçüsü olan *daktıl* adı da verilir.

Üç aşamada uygulanan eylem ilkesini Meyerhold şöyle açıklar:

"Oyuncu reflekslerini kullanabilmeli ve uyarılmaya uygun olmalıdır. Bu yetenekleri olmayanlar oyuncu olamaz..

Uyarılabilirlik dışarıdan verilmiş bir görevi duymak, hareketler ve sözlerle somutlaştırabilme yeteneğidir

Tümüne bakıldığında, uyarılabilirliğin birbirleriyle uyumlu sonuçları oyuncunun uygulamasını belirler. Her sonuç bir eylem ögesi içerir. Her eylem ögesinin değişmez üç aşaması vardır:

1. Niyet
2. Gerçekleştirme
3. Tepki

Niyet, dışarıdan, dramaturg, yönetmen ya da oyuncunun kendisi tarafından verilmiş olan rolün düşünsel olarak indirilmesi demektir.

Gerçekleştirme, isteme bağlı, mimetik ve sesli reflekslerin doğusudur.

Tepki, yeni bir niyet beklenirken, isteme bağlı refleksin mimetik ve sesli olarak gerçekleşikten sonra habilleşmesidir (yeni bir eylem ögesine geçiş hali)

(*The Actor's Emph* [Oyuncunun Görevi] Meyerhold, I. Braun, Londra, 1969)

SAHNE VE KOSTÜM TASARIMI

Sorun, yaşamı resmetme sorunu değil, resmi yaşatma sorunudur.

– Pierre Bonnard

Kostüm, sahnedir

Sahnenin az çok gerçekçi biçimde dramatik eylemlerin olduğu yeri betimleyen bir aygıt olduğu düşünülürse, Doğu tiyatrolarının genelde herhangi bir sahne tasarımına gerek duymadığı bilinen bir şeydir. Kabuki'nin karmaşık sahne tasarımı dışında, (Batu tiyatrosu, başka şeylerin yanı sıra döner sahne düşüncesini buraya borçludur) ister no ya da Pekin Operası'ndaki gibi kapalı bir uzamın parçası olsun, isterse kathakali, Bali dansı, ya da güneydoğu Asya'nın herhangi bir dans biçimindeki gibi tapınak duvarları, ya da köy evlerinin sağladığı doğal açık hava de-



5. Oyuncuyu genişleten kostüm; Hindu Yakshagana kostümü.



1-4. Hareketli sahne tasarımı olarak kostüm: General rolünde bir Pekin Operası oyuncusu (sol üstte), Balili bir topeng (maskeli tiyatro) oyuncusu, (sağ üstte) Odissi dansçısı Sanjukta Panigrahi'nin giydiği geleneksel bir Hint sarı'sı (sol altta), Buyo dansçısı Katsuko Azuma'nın giydiği bir geyşa Kimonosu (sağ altta).

koru olsun, Doğulu oyuncuların kullandığı sahne uzamının sabit bir arı alanı vardır

Oyleyse nasıl oluyor da bu gösterimlerde anlatılan öyküler yer ve göğün dört köşesinde geçen hayal gücü öylesine zengin savaş, yolculuk, av ve aşk öyküleri oluyor?

Aslında oyuncu, gerçekçi bir sahne tasarımı olmayışı sayesinde, seyirci için en inanılmaz düşsel yerler ve durumları birkaç basit gereçle (örneğin Pekin Operası'nda bir masa ve iki sandalye) yaratabilir. Bu durum, sahne tasarımının, yerlerin dışlanması sayesinde, ama özellikle de bu yerleri kendi bedenlerinin tepkileriyle canlandırma başarıları sayesinde olur. İzleyicilerin anladığı ve kullandığı alışık beden hareketleri kullanır ve bunları beceri ve ustalıkla uygularlar, örneğin Pekin Operası'ndaki ünlü "karanlık" sahnelerdeki gibi. Bu sahneler tam aydınlatılmış olarak oynanır, oyuncular, karşılarında engel varmış gibi yapar ve birbirlerini görmeksizin düelloya girer.

Benzer teknikler Batı'da pantomimde kullanılır. Geçmişin geleneklerinde de vardır. Bize Commedia dell'Arte gösterimlerini, Ortaçağ'ın *misterium* oyunlarının ilkel sahnelenme biçimlerini ve Elisabeth çağı oyunlarını anımsatırlar. Ama nasıl Shakespeare'in sözcükleri kullanarak yerleri canlandırma ya da oyunlarının atmosferini yaratma yeteneği "sözel tasarım" olarak tanımlanırsa, Doğu tiyatrosunda da bu kez oyuncunun kostümü tarafından betimlenen "hareket halinde sahne tasarımı"ni buluyoruz.

Orantılar, renkler, ışıldayan kostümler, maskeler ve başka gereçler, Doğulu oyuncuyu sahne üzerinde sürekli hareket içindeki "minyatür sahne tasarımı"na dönüştürür ve perspektiflerin, boyutların, duyuların sonsuz bir ardardallığını sunar. Bu kostümlerin kökeni bilinmez. Olasılıkla savaşçının zirhını ve giysisini düşmana dehşet vermek için iki kat büyüten askeri uygulamalarla ilgilidir. Pekin Operası kostümleri (Resim 1) bu zirhların kimini miras edinmiştir. Epoletleri, bizim kordela ve şeritlerimiz gibi subayın rütbesini ve kumandası altındaki birlik sayısını belirir. Bali kostümleri üzerindeki pahalı kumaş şeritleri de benzer biçimde eski savaşçıların zaferlerini anımsatır.

Ama kökenleri ne olursa olsun, hatta Hintli *sari* ile Japon *kimono* (Resim 3-4) gibi gündelik yaşamdan alınmış bile olsalar Doğulu oyuncunun kostümleri sadece sus, sadece bedeni pırıltılı biçimde örme demek değildir. Doğuda, hatta bazen Batıda da kostümü *canlı bir eş* gibi kullanma ilkesi vardır. Böylelikle izleyici, karışıklıkların dansını, tehlikeli dengeyi, oyuncunun yarattığı dinamik ağı, gözünün önünde bulur

Bu kostümlere ve bunların yaratabildiği etkilere büyük ölçüde özen ve ilgi gösterilir; böylece kostüm *protéz* olur (bu deyim, Grotowski tarafından Tiyatro Laboratuvarı'nın ilk yıllarında kullanılmıştı), oyuncunun bedenine destek olur, onu geliştirir ve sürekli değiştirirken aynı anda saklar. Bu sayede oyuncunun ortaya koyabildiği güç ve enerji etkisi, kostümün kendi metamorfozu yoluyla karşılıklı bir alışveriş ilişkisi içinde artar: oyuncu bedeni, oyuncu kostümü, kostüm içinde oyuncu.

Gündelik giysi, gündelik-dışı kostüm

Gündelik ve geleneksel ulusal Japon giysisi kimono, gündelikdışı bir tiyatro kostümü haline gelir. Gösterim sırasında kimono giymek, gerilimler ve tehlikeli denge karışıklıkları kuran bacak duruşlarında değişimlere yol açar (Resim 27-28). Aynı zamanda kimononun izleyicinin algısını başkalaştıran bir oylum etkisi vardır.

Bel çizgisinin oldukça yukarılarına yerleştirilen kuşak (obi) sayesinde kimono, oyuncunun beden oranlarını değiştirir. Üstelik bacakların bükülmesini de saklar (Resim 28). Enli kollar, piramit gibi biçimin ağırlığı ile bileklerin inceliği arasında zıt orantılar yaratır (Resim 29, 31). Kyo-gen oyuncusu Kosuke Nomura aynı duruşları kimono-zus gösterdiğinde, bedeni bütünüyle farklı biçimde algılatır (Resim 30, 32).

Açıkçası kostümün kendisinin anlatım öncesine ait olduğunu söyleyemeyiz, çünkü kostüme yaşam veren oyuncudur. Bununla birlikte biçimsinin ipek kumaş ruhosunun boyutlarına uydurulduğu (hiç kumaş ziyan edilmezdi) katı geometrik çizgileriyle kimono söz konusu olduğunda kostümü, oyuncunun nasıl algılandığını büyük ölçüde etkiler. Japon oyuncularının bunun farkındadır ve bilinçli olarak bundan yararlanır.



6-7. (en üstte) Oyuncuyu geliştiren kostümler: Bertolt Brecht'in Adam Adamdır'ının Berlin Devlet Tiyatrosu (1931) yapımı. Oyuncular arasında Peter Lorre (1904-1964) var.

(altta) Ünlü Amerikalı dansçı Loie Fuller (1862-1928), modern dansın yaratıcılarından biri olarak düşünülür. Burada renkli ışık huzmelerini beyeriyle kullanarak beyaz kumaştan uzun bir pelerini yaşama geçirmeyi başarıyor. Loie Fuller 19. yüzyılın perspektif sahnesini bırakarak dekorun bir parçası olarak kostümü ve yenilikçi biçimde ışığı kullanmaya yönelik ilk dansçılardan biridir.



8-11. (solda) İngiliz oyuncu David Garrick (1717-1779), John Vanbrugh'un *The Provoked Wife*'nda (Kışkırtılmış Kadın) Sir John Drute rolünde. Johann Zoffany'nin yaptığı bu tablo Londra'da Ulusal Tiyatro koleksiyonunda bulunmaktadır. Komik ve hiciv etkisi yaratmak üzere kadın giysileri giymiş bir erkek karakteri gösterir. Karakterin sarhoş durumda olduğu bu sahnede aktör, giysinin önünü havalandırıp seyircinin alttaki erkek kostümünü bir an için görmesini sağlayan sert bir hareket yapar. (sağ altta) 1725-1750 arası İngiltere'de çalışmış olan P. Lior'un çizdiği bir çoban dansçı kostümü. 19. yüzyıl sonuna kadar Avrupa'da sahne kostümleri günün modasını yansıttı ve bu yüzden çoğu kez betimlenen karakterlerin tarihsel gerçekliğinden iyice uzak kalırdı. Romantik dönemin tiyatrosu sahneye kostüm tasarımı ve kimi zaman sahne davranışı ile eylemleri etkileyen tarihsel doğruluk beğenisini getirmeden önce tiyatro kostümleri, gündelik yaşamda giyilenlerden daha güzel ve gösterişli giysiler olurdu. (Bkz. Resim 6, s. 68) Burada gösterilen kostümün tavus kuşu tüyleri ile demir telden çerçeveyle desteklenmiş etekliği ve olağanüstü zarafeti bir "pastoral bale" için tasarlanmış olup soylu sınıftan bir dansçı için tipik bir giysidir. Buradaki etek birerkek giymiş parçası olup önceki dönemlerde zırlı altına giyilen tünlüğün bir türevidir. Etek, oyuncunun açılmış kollarının çapından daha enliydi. (ortada) 18. yüzyıldan bir Arlekin baskısı. Hangi kostümü, geniş eteği mi yoksa pantolon mu giyeceğini düşünüyor. (solda) Mevlevi dervişlerinin giydiği geniş etek, dansçının kendinden geçerek dönüştürsün sırasında koni biçiminde açılıyor.

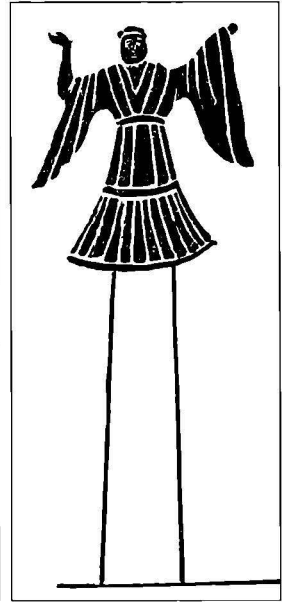
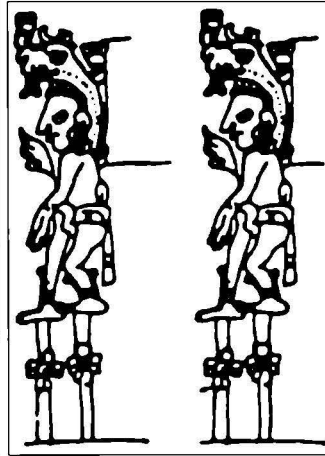


Su kolları

Oyuncuya el ve kolları kadar sıkıntı veren başka bir şey yoktur. Onlar için bulunmuş bütün duruşlar –onları cephelerde gizlemek, onlara yapacak iş vermek için bir sigara içmek, onları kavuşturmak– izleyiciyi daha da rahatsız eder. Pekin Operası oyuncularının, daha doğrusu, giydikleri geleneksel kostümün, "su kolları" denilen, bir başka ipek parçasından yapılmış çoğu kez parlak ve beyaz olan yapay bir kol uzantısı vardır (Resim 33). Oyuncuların tiz sesleri duyulabilsin diye oldukça hareketsiz kaldıkları uzun diyalog ya da şarkı anlarında "su kolları" sürekli hareket halindedir. Kollar bir dağdan akan selin suları gibi kayar, akar ve dalar. Son derece kaygan olan ipeğin akışkanlığını oyuncu, kollarını kullanarak kontrol eder, ha-

reket eden kumaşın beyazlığı, konuşma ya da şarkıların iniş-çıkışlarının neredeyse doğal bir incelekle alımı çizirken, müziğin ritmini karşılar. Çinli oyuncu için "su kolları" paha biçilmez bir araçtır, ama Batılı oyuncular da eski baskılarda gördüğümüz kadarıyla bunların kullanımına yatkındı (Resim 34).

Bu kostüm ayrıntısı, kolun sadık eşi, bir karşı ağırlık işlevi görür. Neredeyse yontusal öğeler olarak bu kollar kendi özerkliklerine sahip olup oyuncunun yarattığı hareket ve karşılıklı uyum sağlayabilirler. Bu ağır oylumlu kileleri yönlendirmek için gereken enerji, oyuncunun el ve kollar konusunda çoğunlukla duyduğu rahatsızlığı uzaklaştırır.



12-16. (sol üstte) Kathakali tiyatrosundan bir sahne. Aktörler, M. P. Sankaran Nambodiri ile K. N. Vijayakumar, erkek ve dişi rolleri yorumluyor. Bir çerçeve yerine kat kat iç etekle desteklenen eteğin çapı, diz ve bacakların yardımıyla değiştirilebilir. Kostüm ile oyuncu tekdüzelğe ve can sıkıntısına karşı sürekli işbirliği içindedir. (sağ üstte) Yürüme değnekleri gibi gereçler ile özel kostümler, tiyatro için düşünülmemiş bir açık alanın gündelik doğasını değiştirir. Julia Varley, New York'ta Odin Tiyatrosu'nun bir sokak gösterisinde

(sol altta) Yürüme değnekleri üzerinde Arlekin. Recueil Fossard'dan (Stockholm Müzesi) bir detay. (ortada) Maya oyuncusu, yürüme değnekleri üzerinde. (sağda) Yürüme değnekleri üzerinde oyuncu: Çin'de Dunhuang'da bir Wie Hanedanı (İ.Ö. 220-265) duvar resminden detay.



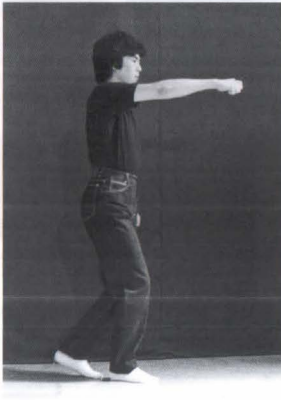
17-22 Shoyo. Çin kökenli mitolojik bir aslan. Katsuko Azuma'yı burada aslanın yelesini savururken görüyoruz. Bali, Hint ve Japon kostümleri çoğu kez yirmi ya da otuz kiloya varan fazladan ağırlık demektir ve oyuncunun omurgasını sürekli kullanımda tutan karşıt itkilere yaratmasını zorunlu kılar. Kostüm aksesuarları da tüm bedenini eylemi sayesinde canlı tutulmalıdır. Shoyo, hareketsizken bile göz kamaştırıcı bir görüntüye anınsız kıpırdamaya başlar. Başının dolaylarında kanat çırpın keleklerden kurtulmak için uzun yelesini savurur. Oyuncunun eyleminin kesinliğiyle, giderek büyüyen boyutlarıyla ve dolanarak yoğun biçimde savrulan yele peruk sayesinde kostümün etkisi daha da artar.



23. Bu Maya dansçısının başının duruşunun yol açtığı denge yer değiştirmesi (Bkz. Resim 16) şimdi daha açıkça anlaşıyor. Dansçı büyük olasılıkla tıpkı Japon Shoyo'nun yelesini savurması gibi başındaki süslemeyi savururken gösteriliyor



24-26. (üstte) Odin Tiyatrosu oyuncusu Else Marie Laukvik The Book of Dances (Danslar Kitabı) sırasında gereçlerle çalışıyor. İki bayraktan oluşan gereçler sürekli işlev değiştiriyor. Bir an silahken, bir başka anda pelerin, sonra da yüzü saklamak için yukarı kaldırılan bir perde oluyor. Siyah beyazla sürekli ve zarif bir dönüşüm oyunu. (Sol ve sağ altta) Lin Chun Hui'yi Pekin Operası'nda dışı savaşçı Yu-Chi olarak görüyoruz. Oyuncu aynı kostümü iki ayrı gereçle kullanarak iki çok farklı etki yaratıyor, bunlar geniş oylumu ile oyuncunun yüzüne dikkati çeken bir pelerin ve yine yüzü çevreleyen, korunma durumunda tutulmakta olan iki kılıç. İki durumda da gözler aynı yöne bakıyor, bacaklar aynı biçimde bükülmüş, kollar belin üstünde tutuluyor. Ancak ilk duruşta etki son derece yumuşak (havaya kalkık küçük parmakların kırılma gücüne dikkat edin). Oysa ikincisinde sınır noktası güç etkisi var.



27-32. (üstte) Bacakların duruş değiştirilmesi, seyircinin dansçının kostümünün oylumunu algılamayı şırı farklılaştırıyor. Katsuko Azuma Bonn'daki İS-TA oturumunda (1980) bir gösteri sırasında.

(ortada ve altta) Kyogen oyuncusu Kosuke Nomura, Volterra'daki İS-TA'da (1981) aynı eylemleri kimono kostümüyle ve kimonosuz gösteriyor.



33-34- (sağda) Pekin Operası oyuncusu tipik bir duruşta, shui xiu (su kolu) denilen uzun beyaz ipekten giysi kollarıyla çalışıyor.

(altta) Çeşitli geleneklerde su kolları. Soldan sağa Pekin Operası'nda kadın rolü; bir 17. yüzyıl baskısında Pulcinella.





38 Kostüm, hareket eden dekor. Ariane Mnouchkine yönetimindeki Theatre du Soleil oyuncuların *Atréus'un Sulalesi* dortlemesinden *Ifigenia Aulis'te*'yi (1990) oynuyor.

TARİHYAZIMI

ENERJİK DİL

Ferdinando Taviani

Aşağıdaki metinlerde iki bellek sanatı arasında bir karşılaştırma yapılır: Bir yanda özel bir terminoloji, belli fiziksel ve sessel ritimler ve bir başkasına deneyim iletme anında dansçı ya da oyuncu bireyin mesleki özgeçmişi sayesinde sözlü olarak aktarılan "ampirik bellek"; öte yanda olayların ve ilişkilerin açıklanmasına, belgelere, notlara, öykü ve anılara vb. tüm çeşitli görülebilir ve doğrulanabilir tanıklığa dayanan, bölük pörçük geçmişi yeniden kurmak, içine girmek ve bağlantı kurmak çabasıdaki "yazılı bellek" ya da tarihyazımı vardır. Olayların ardarda dizilişi değil de bu dizilişi sunuş yolu olarak tarihyazımı, seçim üzerine yapılan bir bellektir ve açıklama üzerinden yorumla dönüşür. Tarihyazımı, böylelikle yazarn görme biçimi ve deneyim derecesi sayesinde yeniden kurulan bir geçmişi korur. Bu yeniden kurma, sürekli bir yeniden yorumlama ardardalığıdır. Tarihyazımı artık görülemez olanın belleği değil, bir "görmeye biçimi"dir.

"Enerjik dil" deyimini egretilemez ve ironik bir tat taşır. Egretilemez, çünkü oyuncunun anlamın öncesi düzeyine belli bazı gizli bilimsel geleneklerden, ilkel ve etkili bir dilin varlığına (sadece adlandırmakla kalmayıp, dönüştürülen bir dil) inanan geleneklerden bir deyim uygulamaktadır. Bu ilkel dile "enerjik dil" ya da "kuş dili" diyoruz. Deyim ironik bir şekilde kullanılır, çünkü oyuncunun etkililiği çoğu zaman gizemli, açıklanamaz güçlere bağlı gibi görünse de bilimsel bir tutuma girerek ve deneysel yöntem kullanarak bu dili inceleyebiliriz. Ironik olmasının bir başka nedeni de tiyatro ile oyunculuk konusunda "bilimsel" kavramları yanlışlıklarla uygulayan tanımlama çabalarından daha yanlışlığı değildir. Sonuç, sadece bir keskinlik yanlışlığıdır. Bilinçli bir belirsizlik zaten bir tür belirliliktir. Bir belirlilik yanlışlaması ise kargaşanın son perdesidir.

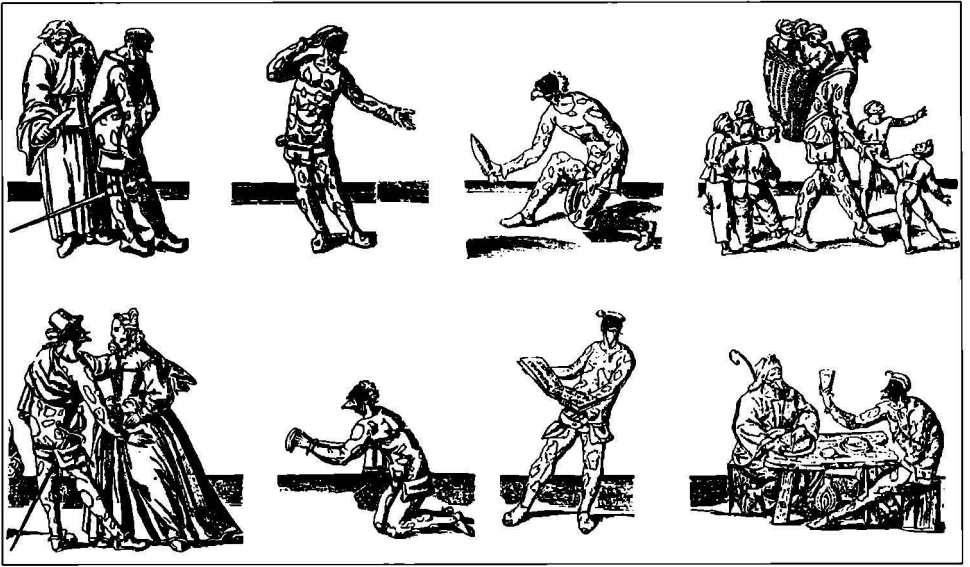
Burada "enerjik dil" deyimini kullanmakta amacımız, oyuncular üzerine, onları sahnede canlı kılmaya, gündelik varlıklarını gösterim durumunda inşa etmelerine yarayan bildiklerimize dikkati çekmektir. Stanislavski'den bu yana oyuncunun sahne üzeri varlığını kurmak için yararlandığı uygulamalar, açık bilimsel düşüncenin nesnesi olmuştur, yani bunlar, genel ilkelere göre araştırılmıştır. Bu araştırma günümüzde tiyatro antropolojisine ve

üzerinde kurulu olduğu anlatım öncesi kavramına yönelmiştir. Ama anlamın öncesi üzerine çalışmalar, bilimsel araştırma nesnesine dönmeden çok önce, kuramsal olmasa da uygulama düzeyinde vardı.

Bu uygulama alçakgönüllüydü. Sadece kuramsal açıdan ve böylece bilimin onayladığı bir teknik olarak soyluluk kazanması yüzünden değil, aynı zamanda oyunculuğun sanatının daha soysuz yanlarıyla da ilgi-



1-2. Pantalone ile Arlekin'o'nun "enerjik dil'i". Bir 16. yüzyıl gravür albümü olan Recueil Fossard'daki baskılardan detaylar. Bunların tümü XIV. Louis için Monsieur Fossard adlı biri tarafından derlenmiş, Commedia dell'Arte maskelerine ait gravürleridir. Recueil Fossard bu yüzyılın başlarında Agne Beijer tarafından Stockholm Müzesi'nin kataloğa geçmemiş arşivlerinde bulunana dek unutulmuştu. 1928'de Paris'te, ilk Commedia dell'Arte tarihçilerinden biri olan Pierre Louis Duchartre tarafından ilk kez yayınlandı.



3. Arlekin'in "enerjik dil'i. Recueil Fossard'daki anonim baskılardan ayrıntılar.

lenmesinden ötürü böyleydi. Karakter yorumuyla ya da oyuncuyu sadece bir uygulamacı değil de bir sanatçı, bir yaratıcı yapan özel anlatımsal ve yaratıcı güçle ilgili değildi. Oyuncunun anlatım öncesi uygulamaları, sanatın "mutfağı"ndan ibaretti. Bundan dolayı oyuncuların, işlerini anlatırken bu uygulamalardan ya hiç ya da ender olarak söz etmeleri doğaldı. Bu saklı bilginin izlerini bulmak için arkeologluk yapmamız, oyuncuların geride bıraktıkları kâğıt ve belgeler arasında kazı yönetmemiz gerekiyordu.

Tiyatro antropolojisi o zaman, deneysel bir araştırma alanı olmaktan çok, geçmişteki oyunculuğun incelenmesi için bir yöntem oluyordu. Kazılardan belli bazı uygulamaların izleri ortaya çıkıyor, bunlar da sırası geldiğinde oyunculuk açısından yararlı araçlara dönüşebiliyor. Bilgi dolaşımı böylece ampirik çalışmadan kuramsal araçlara doğru kurulmuş oluyor. Bu araçlar, bugüne kadar oyunculuk tarihinde fazla ilgi görmemiş belli bölgelere açıklık getiriyor. İstendiğinde bunlar, deneysel uygulamalar için yeni yola çıkış noktaları olabilir.

Aşağıda, iyi kodlanmış bir geleneğe sahip olmadıkları için kendi kişisel anlatım öncesi tekniklerini geliştirmiş, bir çeşit gizli dans (seyirciden gizli) oluşturmuş ve sahne varlıklarını canlı kılmış oyuncuların örnekler bulacaksınız.

Mikroskop altında Henry Irving

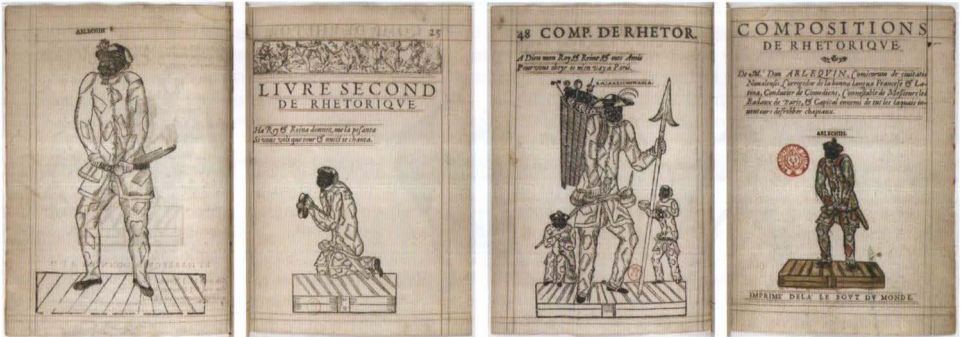
Irving, 1838'de doğdu, 1905'te öldü. 1930'da Gordon Craig, Irving üzerine bir kitap yayımladı (*Henry Irving, Longman's Green and Co., New York-Toronto*). 67-77 sayfaları arasından alıntılar vereceğim.

Craig, Irving'i ustası olarak, kendisine tiyatro sanatının kesinliğini tanıtan adam olarak görüyordu. Craig'e göre Irving, yanlış olan doğallık/yapaylık karşıtlık alanını arındırdığı için özellikle önemliydi:

"Ama, doğal mıydı?" diye hep sorulur. Gerçekten de doğaldı –şimşek gibi doğaldı– ama maymun gibi doğal değildi. (...)

Irving doğaldı, ama yüksek ölçüde yapaydı da. (...) Belli bazı bitkilerin yapay görüldüğü gibi yapaydı. Bir orkide gibi –bir kaktüs gibi– egzotik ve vakurdu, dokunulmazdı ve mimarı diyebileceğimiz tuhaflıkla yapılanmış –tüm biçimli şeyler gibi çekiciydi."

Irving'in sırrını anlamak için yorumlarının biçimine nüfuz etmek ve altında saklı yatan sahne varlığının yapısını bulmak gerekir. Onu mikroskop altına koyup incelemeliyiz. Craig, eleştirmenlerin bu bakımdan yetersizliklerini yüzlerine vuruyordu. Sadece sonuçla yetinip süreçleri görmezden geliyorlardı. 1883'te *Henry Irving Sanatçı ve Yönetici; Eleştirel Bir İnceleme*'yi yayımlayan William Archer'a özellikle kızılıyordu. Archer örneğin Irving'in sahnedeki hep kullandığı son derece özel bir yürüme biçimini



4. Ünlü bir Arlekin olan Tristano Martinelli'nin (1556-1630) "enerjik dili". Baskılar ve detaylar *Composition de Rhetorique de M. don Arlequin*'den. Bu, Martinelli'nin 1601'de IV. Henry için bastığı yetmiş sayfalık bir kitapçık olup bugün Paris'teki Ulusal Kitaplık'ta saklanan tek bir nüshası kalmıştır. Yazarın garip kişiliğinin bir belirtisi olan tuhaf bir ayarntı, kitabın yetmiş sayfasından elli dokuzunun bomboş olmasıdır.

nasil tanımlayabileceğini bilemiyordu. Bundan sanki eksantrik bir şeymiş gibi belirsiz sözcüklerle söz ediyordu. Craig şöyle tepki gösteriyor:

"Irving'in yürüyüşü hakkında ne söylemesi gerektiğini ve 'nasıl tanımlayacağını?' bana soracak olsaydı derdim ki: 'Sevgili Archer, eğer bundan söz etmen gerekiyorsa, bütün bir dil gibi tanımla!' Ve şöyle eklemek zorunda kaldım: 'Neden söz ettiğini anlıyorsan.' Hayır, sevgili William Archer, ben Irving'in yürümüşünün bir lisan olduğunu söylerken bunun ne anlama geldiğini anlamazdım. Irving hakkında hiçbir şeyi anlamıyordum ve bu anlamazlığımı dostu Bay Bernard Shaw'a da aktardım. Ama Archer her zaman hakikati söylemeye çalıştı."

Peki Irving neden öyle tuhaf yürüyordu?

"Sanırım onu özel yaşamında bir yolda ya da bir odada görüp de kusursuz doğrulukta yürüdüğünün aksini söyleyen kimse yoktu. (...) Irving kusursuz doğal biçimde yürürdü, ama sadece özel yaşamında. Tiyatro sahnesi-ne adınımlı attığı an, provalarda, yürüyüşüne bir şey, bir bilinçlilik eklenirdi. (...) Akşam oldu mu, provalara alınmayan Archer, tiyatroya, rampa ışıklarının öteki yanında oturmak kaydıyla birkaç saatliğine gelebilirdi. Archer sıkıntıyla ellerini ovuşturup 'Yürümesi üzerine ne söyleyebilirim? Yürüme değil bu!' demektedir."

Sevgili Archer'cığım. Bu kez haklıydın. O, yürümek değildi, dans etmekti!"

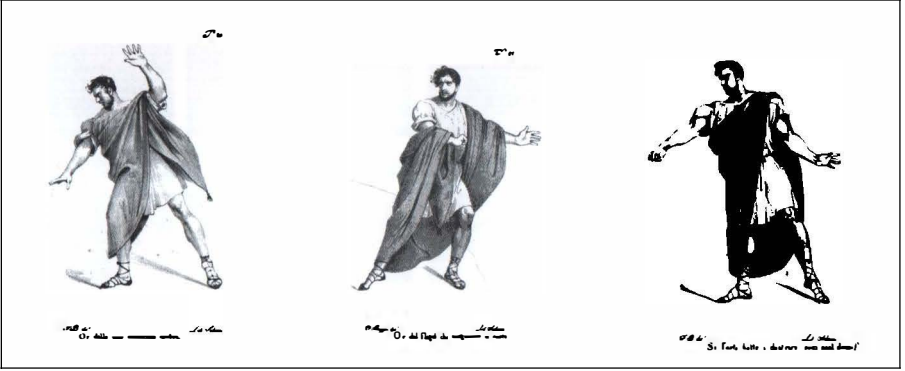
Irving'in gizli dansı, ona gelenin aktardığı bir şey değildi. Irving –daha sonralan Stanislavski'nin de yapacağı gibi– sahne varlığını nasıl kuracağına ilişkin bilgi almak için metne yönelirdi. Ama Irving ile Stanislavski arasındaki fark, Irving'in oyun kişisi hakkında sorular sormayışındı.

"Kendi eğitim çalışmasını yürütecek bir evi olmadığından Irving, İngiltere'nin pek çok büyük aktörünün yapmış olduğu gibi kendine yol gösterici ve usta olarak Shakespeare'i aldı. (...)

Ve Shakespeare ona yardım etti, çünkü Shakespeare'de yüce, tuhaf bir ritim vardır, Irving de onu yakaladı. (...) Irving en güç Shakespeare ritmini yakalamıştı ve eylemi söze uyduruyordu. (...) İşte böylece Irving, Shakespeare'in kendisine verdiği repliklere kusursuzca uyan danslar tasarlıyordu (aynen M. Fokine'in tasarladığı gibi)."

Stanislavski'nin altı metin'iyle karşılaştığımızda Irving'in (gizli) dansı, öзде benzer ölçütleri izleyen ama bütünüyle bambaşka olan bir tekniğin sonucu olarak ortaya çıkar. Aynı mesleki soruya yanıt verir: aktörün sahne üzerindeki varlığını organik olarak yeniden nasıl kurarız? Irving'in Shakespeare'de bulduğu şey, metnin anlamlarına koşuttur. Bu koşutluk, ona aynı zamanda Shakespeare ile hiç ilgisi olmayan bağlamlarda bile geliştirilebilen bir anlatım öncesi hareket şablonu sağlar.

"Melodram'a, Çanlar, Lyon Postası, XI. Louis gibi oyunlara geldiğinde gördü ki bu oyunları ayakta tutmak daha da fazla dans gerektirecek – olanlar oldu, tüm becerisini ortaya koydu, rolü alıp onunla yerleri sildi ve şeytan gibi oynadı. Shakespeare ile uğraşırken sadece güzel pencere camlarını silmesi gerekiyordu. Hareketlerinin tümü ölçülüydü. Sonsuza dek saymayı sürdürüyordu – bir, iki, üç – es – bir, iki – bir adım, bir daha, dur, hafifçe dönüş, bir adım daha, bir sözcük. (Buna vuruş de, ayak de adım de, hepsi bir – ben 'adım' diyorum). Bu, danslarından biriydi. Ya da bir sandalyeye otururken, bir masada – bir kadeh kaldırırken, içerken – sonra elini ve kadehi indirirken – bir, iki, üç, dört – gerilim – gözleriyle hafif bir adım – beş – sonra birkaç adım ardarda – iki yavaş hece – bir adım daha – iki hece daha – ve dansının ikinci bölümü tamamdı. Böylece tüm oyun boyunca –oyun ne olursa olsun– hiçbir raslantısal hareket yoktu. Boş uçlar bırakmazdın. Başta da sonda da her şey keskin bilmişliği ve hepsi son derece belli belirsiz bir ritimle birleşiyordu – bu da Shakespeare ritmiydi."



5-6. (en üstte) İtalyan oyuncu Antonio Morrocchesi'nin oyunculuk sanatı üzerine yaptığı *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*'den (Oyunculuk ve Tiyatro Sanatı üzerine Dersler, Floransa, 1832) alınmış üç resim; (altta) Sokrat'ın Ölümü, kanvas üzerine yağlı boya, ressamı Jacques-Louis David (Louvre Müzesi, Paris).

Craig, Irving üzerine bu kitabı yazdığı sıralarda Stanislavski ile Meyerhold'un araştırmaları oyunculuk sanataunda yeni bir yaklaşıma yer vermekteydi. Bundan ötürü Craig'in bu yeni görme biçimini yakın geçmişe yansıtarak eski ustasının gizli sanatını bulmada kullanmış olması mümkündür.

Irving'in oynama yöntemi üzerine olan bölüm, gerçek bir tiyatro antropolojisi öncüsüdür. Örneğin Craig'in gündelik beden tekniği ile gündelikteki teknik arasındaki karşılığa ne kadar önem verdiğini gösteren, en çok da Irving'in gizli dansını çözümlemeye kullandığı yöntem, çok şaşırtıcı. Bu gizli bir dans, sadece sergilenmediği için değil, bedenini ya da sesin bir bölümünden bir başkasına sıçradığı için. Jestlerin uyumlu bir araya gelişi de değil, bir enerji düzeni. Öyle bir enerji ki, uzamda kısılanabilir ya da genişletilebilir, bir an yürüyüşü yönlendirebilir, bir başka an eli yöneten ikiye ya da gözlerin ulak bir kıvrımına, ya da bir sözünün söyleyişini onu parçalayarak yönlendirebilir.

Yaşayan mermer

Oyuncunun "enerjik dil'i" gerçekte enerji dansıdır. Enerji dans edebildiğine göre oyuncu, doğrudan dikkatini enerjiye değil, onu aktaran kanallara verir. Buna benzer biçimde

bir çeşme mimarı suyu oynatmak istiyorsa suyun doğasını değiştirme saçmalığına kalkmaz, onun yerine hidrolik yasalarına göre kanallar yapar. Bu kanallar oyun değildir, ama su oradan geçerken oyuna başlar.

Stanislavski ile Meyerhold'un yürüttüğü araştırmalar, büyük Avrupalı aktörlerin kuramsız uygulamaları gibi, temel bir gereksinime bir yanıttır, bu da aktörün iki köşüt çizgiyi izleyerek çalışmasını olanaklı kılmaktır. Birinci çizgi, yoruma, anlamın kurulmasıyla ilgilidir. İkinci, daha derin, ve seyirciyi daha az görüneni, "enerjik dil"le, sahne varlığı'nın elde edilmesiyle ilgilidir. Bu çizgi, işlevsel olması için ayrıntılı olmalı, yani her biri çok kesin bir başlangıç ve daha da kesin bir sona sahip mikro-eylemlerin montajı yoluyla bir araya gelmiş olmalı. Bir mikro-eylemin sonu, bir sonrakinin başı olmalı. Bu eylemler gizli bir dansın çeşitli adımları olabilir (Irving'deki gibi) ya da zihinsel bir film gibi aktörün yansıttığı çeşitli iç imge sekansları olabilir (Stanislavski'nin bazen öğrettiği gibi). Sayışız teknik vardır, ama karşılık verdikleri temel talep özde hep aynıdır. Bu da, yorum çalışmasından göreceli bağımsız olup, çok kesin parçacıklara bölünebilen bir eylem çizgisini tanımlamaktır.

Bu amaca ulaşmak için kimi aktör gerçek benzetmelerden yola çıkan klişeler kullanır. İtalyan oyuncu Antonio Marrochesi'nin bir kitabında bu tekniğin iyi bir örneğini bulabiliriz. Yüzyıl başlarında İtalya'daki en büyük trajedi oyuncusuydu. 1838'de öldü (Irving'in doğduğu yıl). Meslek yaşamının sonunda bir tiyatro okulu açtı ve öğrencülük sanatı üzerine bilimsel bir yapıt yayınladı. (*Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, [Deklamasyon ve Tiyatro Sanatı Üzerine Dersler] Floransa, 1832)

Marrochesi, seyircisine sert, tutkulu bir aktör olarak gözüküyordu. Kimi zamanlar karakter, sanki içine girmiş gibi oluyordu. Kitabında sanatının maddesel yanının sınırlarını aksine nasıl klasik, bir yontu sanatçısı gibi tüm ayrıntılarda ince hesapçı olduğunu anlatıyor. Yorumladığı en ünlü yapıtlardan belli bölümleri seçerek anlatıyor. Bir tümce için her parçası, bazen tek tek her sözcük için bir figür, bir duruş, Jacques-Louis David'in resimlerindeki kahramanlar gibi heykelsi bir tavır tasarlıyor. Bütün olarak bakıldığında Marrochesi'nin yeni baştan yarattığı bu tasarımlar onun öğrencülük biçimini görüntüler gibi. Gerçekle hiçbir şekilde öğrencunun sahne üzerindeki eylemlerini betimlemeyen bu tasarımlar, eylemlerin bir röntgeni gibiler. Sadece hız düşünmemiz yeterli. Bir sözcük söylemek için, bir mısra parçası, bir tümce kesiti için gereken süre kısa kalıyor. Bu demektir ki metnin tek bir bölümünde ardarda gelen iki, üç, dört duruş, ancak soyut olarak yalıtılabilir. Ancak aktörün eylemi, onu parçalara bölen çözümleyici bir bakış altındayken ve aktör eylemi ayrıntı üstüne ayrıntıyla birleştirdiğinde birbirlerinden ayrılabilirler. Ama eylem gerçekleştiğinde, bireysel duruşlar yok olur, izleyiciye görünür, çoğu kez baş döndürücü tek bir eylemdir.

Kitabı okuyupçizimlere bakarken insan, farklı duruşların her şeyden önce eylem içinde durak anları olduğunu

düşünüyor. Ama böyle değil. Marrochesi'nin neden kendini gözünde, kendi zihninin bakışında, neoklasik tavrılar üzerine kurulu bir kompozisyon (bir dans) yaptığını sarıncan izleyiciye doğal ve şiddetli göründüğü anlaşılıyor.

Klişeler, izleyiciye ancak tanımladıkları, birbinden ayırt edilebildikleri zaman klişe olarak, yani alışıkla tavrılar olarak görünür. Tam tersine aktör, az sayıda klişe kullandığında yapay (sözcüğün olumsuz anlamıyla) görünür. Çok sayıda klişe kullanırsa "doğal" olur. Pek çok klişe, enerjinin, yaşamın akışı için bir kanal oluşturur.

Bu durumda da (birçok inşinden tek bir örnek olarak) aktör, kendi saklı dansını metinden kişisel bir teknik kulanarak çıkarır. Yorumun anlamını dikkate almayan bir hareket dizisi oluşturur ama sadece sahne varlığını etkili kılmak üzere. Elbette aktörün çeşitli duruşlar, çeşitli klişeler bulmak için sözcükleri kullandığı doğrudur ama bu klişelerin sonra sözcükleri oynamak için kullanılmayıp eylemin hızı içinde eriyip gittikleri de doğrudur.

Bu tip kendi kişisel teknikleriyle çalışan aktörler karşısında belli bazı izleyiciler, –ozan Musset ile Lamartine gibi– karşılarında "yaşayan mermer", yani içinden çelişik biçimde ısı ve yaşamın boydan boya akığı bir heykel bulduklarına tanıklık eder. Aktör, Craig'in sözleriyle "doğal, ama yüksek ölçüde yapaydır."

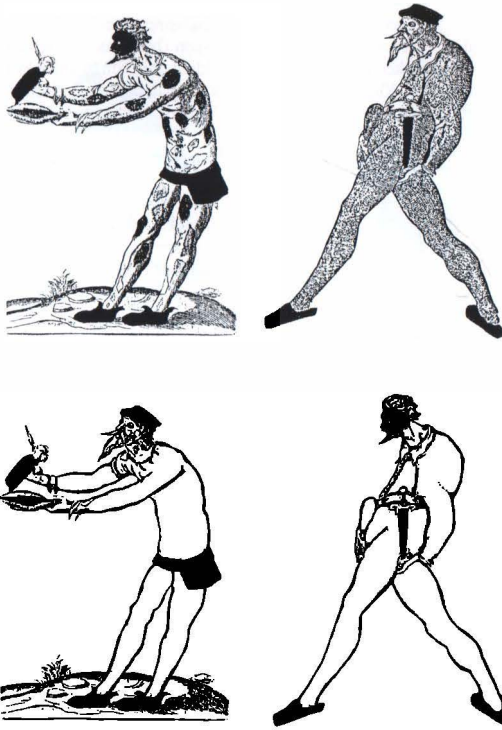
Soytarı kostümü altında

Henüz öyküsü yazılmamış büyüleyici bir olay, Avrupa tiyatrosunda öğrencülük sanatı ile dans (ve şan) sanatının birbirinden ayrılmasıyla ortaya çıkan sessiz yer sarsıntısıdır. Bu ayrım, sadece kuramsal düzeyde değil, aynı zamanda uygulamada da oldu. 17. yüzyılın sonlarına kadar öğrencünün davranışına yön veren kodlanmış dans hareketleri vardı. Aktör bu dans hareketlerini saklardı, dansçı gösterirdi. Ama her ikisi için de aynı temel fiziksel bilgiler söz konusuydu.

Daha sonraki yüzyıllarda da dans hocası aktörün yanında durmayı sürdürdü. Çoğu kez aktörün eğitmenleri arasındaydı. Ama 18. yüzyıl başından sonra dans hocasının öğretisi, yalnızca aktörün hareketlerine incelik ve uygunluk kazandırmak için kullanıldı. Eylemlerin iç yapısından çok yüzeyinde geçerli oldu.

Oysa ilk profesyonel İtalyan kompanyaları olup bugün artık Commedia dell'Arte topluluğu dediklerimizin biçimlendiği döneme geri gidecek olsak, öğrencülük ile dans arasında çok değişik bir iç içelik buluruz.

Recueil Fossard'in bir bölümünü oluşturan ve Stockholm'de bulunan, 1928'de Agne Beijer'in (en yakın basımı, Librairie Théâtrale, Paris tarafından 1982'de gerçekleştirildi) yayımladığı İtalyan öğrencülerinin çizimleri ne bir bakalım. Bu çizimler 1575'ten 1589'a Fransız sarayında gösterim yapan aktörleri gösteriyor. Bu aktörlerin çizimlerinde göze çarpan en şaşırtıcı yan, onların gölünç dış görünüşlerinin hiç mi hiç vurgulanmaması. Bunu fark etmek için bu resimler *Callot'un 1 balli di Slessania* da-



7-8. Arlecino ile Pantalone, Recueil Fossard'daki bir gravürden detaylar. Figürlerin başlarının yerini değiştirmek ve Arlecino'nun yamalı kostümünü ortadan kaldırmakla Pantalone'nin güçlü fiziksel biçimi ile Arlecino'nun trajik tutumuna dikkati çekebiliriz. Pantalone ile Arlecino'yu oynayan aktörlerin temel beden tutuşlarını belirleyen, rollerine tam karşıt bir anlatım öncesi beden tanımlaması oluyor.

ki ilüstrasyonlarıyla karşılaştırmak yeterlidir. *Recueil Fossard*'daki oyuncular, organik gerilimleri genişletiren ve hareket halindeki bir bedeni düzenleyen güçleri enerjik bir biçimde görünür kılan el, kol, beden hareket özellikleri taşıyor. Hareketlerin genişletilmesi bir karikatürde kullanıldandan daha fazladır. Aktörün sahne varlığına enerji sağlar.

Bu, Pantalone karakterinde özellikle belirgindir. Pantalone yaşlı bir adamdır ama aktör, figürü çok yaygın ve güçlü jestlerle donatır. Örneğin beli bükük yaşlı bir adam yürüyüşüne öykünmez, yaşlı bir adam düşüncesini onun güçsüzlüğünü yeniden yaratmaksızın aktaran bir karşıtlığa başvurarak inşa eder. Bel bükülmüştür ama öyle bükülmüştür ki basınç altındaki bir yay gibidir. Her adım normal bir adımdan daha büyüktür, öyle ki yaşlının sa-

kıncalı dengesi, enerjisizlik yerine enerji bolluğu çağrıştıran bir *dengesizlik* yoluyla yeniden kurulur.

Recueil Fossard'daki bu Pantalone'lerden birinin yüzünü kapatacak olursak maske ile uzun sakal imgeye dahil olmadığı an, oyuncunun oynadığı *kaba ihtiyar*'dan geriye hiçbir şey kalmadığını buluruz. Aktörün fiziksel yaksıklıklı ile kas gücü açıkça görünür olur.

Aynı dengeyi soytarı (Arlecchino) ile de yapabiliriz. Hayal gücümüzü kullanıp yamalı soytarı kostümünü ortadan kaldırır ve onu sadece bir silüet olarak görürsek, trajik bir oyun kişisinden ayırt edemeyiz. Klasik yontulardaki duruşlara benzeyen (can çekişen kահramanlar, merhamet dilenen adamlar, savşçılar) duruşlar görürüz.

Hiç kıpırdamadıkları zaman ve en cansız eylemler içindeyken de Pantalone ile Arlecchino'yu oynayan oyuncuların temel duruşları, akrobatların güç ve canlılık etkinliklerinde kullandıkları enerji yuturumunu korur. Bu aktörlerin sergilediği anlatım öncesi düzey, şenlik oyunlarından, kılıç oyunlarından, dövüş danslarından, akrobasi den kaynaklanıyormuş gözükür. Aynı enerji niteliği bulunmakta, ama burada bu geri tutularak, saklı bir dansa dönüşmektedir.

Commedia dell'Arte'nin tüm Avrupa'da izleyicileri büyülemesinin nedeni, büyük olasılıkla İtalyan oyuncuların anlatım ile anlatım öncesi oyunculuk düzeyleri arasında gerilim yaratmak üzere buldukları yoldur. Bu, izleyiciyi güldürme amaçlı, komik, lars benzeri bir sahne anlatımıdır. Öte yandan bu teknik, enerjik, güçlü ve akrobatça bir altyapıdan kaynaklanıyordu. Akrobatça derken, sözcüğün özgün anlamı, yani "aşırı uçlarda hareket etme", parmak uçlarında, ama her gerilimi en uca doğru iterek, güvensiz bir denge arayarak

hareket etme, anlaşılmalı.

Modern oyunculuk tarihinin başlangıcında, 19. yüzyılın tiyatro yenilikçilerine onca esin kaynağı olan Commedia dell'Arte'de iki değişik örgütlenme düzeyini aynı anda koruma ve ikiye bölünmeyi canlı bir karşıtlık içinde yeniden toparlama yeteneğinin özel kanıtını buluyoruz.

STANISLAVSKI'NİN "SİSTEM"İ

Franco Ruffini

Stanislavski'nin sözcükleri

Bir Aktör Hazırlıyor'da¹ Torzov (romanda Stanislavski'nin ağzından konuşan kişi), iki yıllık çalışmanın sonunda öğrencilerine şöyle der:

"Bu iki yıl içinde tüm öğrendikleriniz şu an kalanızda karmakarışık duruyor. Duyarlılığımızla tek tek çözümlüyüp özetlediğimiz tüm öğeleri toplamak ve saptamak kolay olmayacak. Oysa bulduklarımız, en basit, en normal insanlık halinden öte bir şey değil. (...) Bu kadar sıradan, çoğu kez kendiliğinden yaratılan bir şeyin aktör sahneye adımını atar atamaz hiç iz bırakmaksızın ortadan yok olduğunu ve onu yeniden elde etmek için onca çalışma, öğrenme ve teknik gerektüğünü fark etmek rahatsızlık veriyor. (...) Bileşimindeki tekil öğelerden ötürü genel sahne duyarlılığı *en basit ve en doğal insanlık halidir*. Sahne üzerinde dekorun, yan kulislerin, renkler arasında, kartonların, aksesuarının nesnelerinin kıpırtısız dünyasında sahne duyarlılığı, insan yaşamının, gerçekliğin sesidir.

Stanislavski'nin "sistem"iyle ilgi pek çok önyargı vardır. Solt karakterle özdeşleşme üzerine kurulu olduğu, sa-

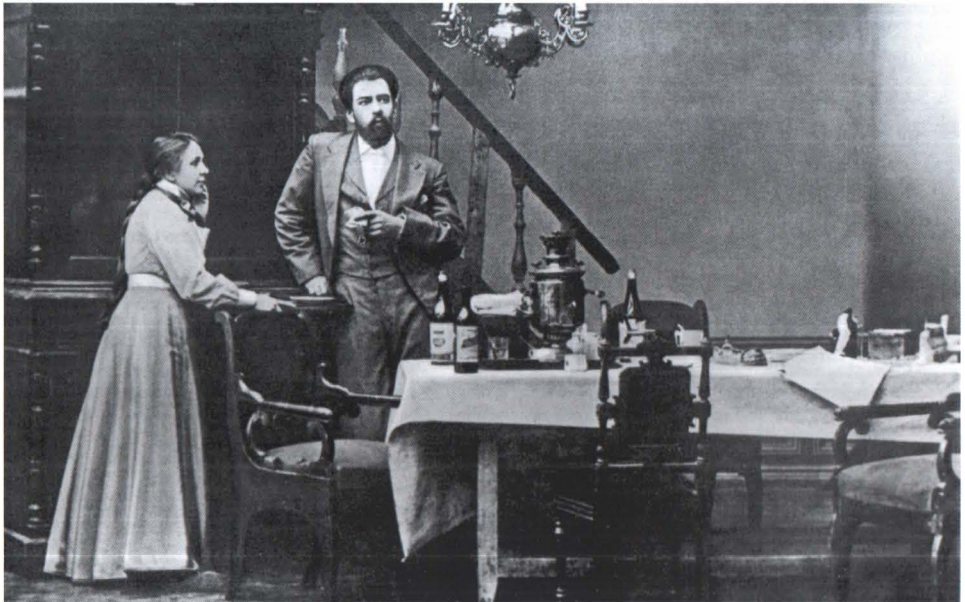
dece doğalcı ve gerçekçi oyunculuk için yararlı olduğu, çok belli bir estetik anlayışının sonucu olduğu gibisinden düşüncelerdir bunlar.

Ama Stanislavski, gördüğümüz gibi böyle düşünmüyordu. "Sistem" in amacının "genel sahne duyarlılığı" kurmak, yani sahne üzerinde en basit, en normal insanlık halini yeniden yaratmak olduğunu söylüyordu.

"En basit insanlık hali": Organik beden-zihin

Stanislavski'nin sistemine önyargısız bir bakış, ister istemez perspektif değişimine yol açar. Çıkış noktası çoğu kez olduğu gibi büyük Rus yönetmenin estetik anlayışı ya da beğenisi olamaz. Stanislavski'nin "en basit, en normal insanlık hali" dediğinin tanımı olur. Bu, aslında sistemin amacıdır ve böyle bir amacın yönetmenin estetik ve işlemsel seçimleriyle bir bağlantısı yoktur. Stanislavski daha sonraları, *Bir Rol Yaratmak*'ta² diyor ki:

"Her yönetmenin rol üzerinde kendi çalışma yöntemi ile çalışmasının gelişim planını tasarlama yöntemi vardır. Saptanmış kurallar yoktur. Bununla birlikte, çalışmanın başlan-



9. Çehov'un *Vanya Dayı*'sında Astrov rolünde Stanislavski.

gç aşaması ile kendi doğamızdan kaynaklanan psikofizyolojik süreçler 'organik beden-zihin' olarak tanımlanabilir."

Diyebiliriz ki beden, zihnin isteklerini "gereksiz", "yanılgı" ya da "uyumsuz" olmayan biçimde tepki verdiğinde organik bir zihin beden bütünlüğünden söz edebiliriz. Yani,

- beden yalnızca zihnin isteklerine tepki gösteriyorsa;
- beden zihnin tüm isteklerine tepki gösteriyorsa;
- zihnin tüm isteklerine ve sadece onlara tepki gösterirken beden, onlara uyum sağlıyor ve onları hoşnut etmeye çalışıyorsa.

Beden-zihnin organiklığı, boş hareketler yapmayan, gerekli eylemden kaçınmayan, kendi kendine ya da üretkenliğe karşı tepki göstermeyen bir bedende ortaya çıkar.

Organik beden-zihin, gerçekte "en basit, en normal insanlık hali"dir ve aktör sahneye çıktığı an hiç iz bırakmaksızın ortadan yok olması kesinlikle rahatsızlık verir. Rahatsız edici ama gerçek, hepimizin de bildiği gibi. Sahneye çıktığı an beden, "gereksiz", "yanılgı" ve "uyumsuz" olma eğilimine girer. Boş eylemlere girer, eylemi reddeder, kendi kendine karşılık yaratır. Sahneye çıkmadan önce var olan ve sahneden ayrılır ayrılmaz yeniden kazanacağı organiklığı yitirir. Organiklığı, "insan yaşamının sesi"ni yeniden yaratmak için "çalışma, öğrenme ve teknik" gereklidir. "Sistem" işte budur.

Zihin isteklerde bulunuyor: Perekhivanie³

Bedenin zihnin tüm isteklerine ve sadece o isteklere tepki vermesi ve uyum sağlaması gerektiği göz önünde bulundurulur her şeyden önce aktörün zihnini istek oluşturmaya yönelik eğitmek gerekir. Stanislavski için zihin, karşılıklı ilişkiler içinde akıl, istem ve duygudur demektir.

Gündelik yaşamda bu gerekli değildir. Zihnin bedene yönlendirilmiş istekler gerçektir. Oysa sahnede gerçek olmayan istekler de gerçeğe dönüşebilir.

Perekhivanie'nin amacı budur, oyuncunun zihnini istekler, yani bedenin çaresizce onlara göre doğru davranacağı uyarıcılar üretmeye eğitmektir.

Stanislavski'nin "sistem"inde perekhivanie'nin gerekliliği ve aynı zamanda güçlüğü buradan kaynaklanır. Aktörün zihni sadece tepkinin mantıksal, nedensel ve duygusal bağlamını yaratmakla kalmamalı, bu bağlam aynı zamanda gerçek bir istekmiş gibi işlemeli, oyuncu kendi yarattığı bağlama inanmalı. Ancak ve ancak oyuncu kendi inanırsa, seyirci de sahne dışında birinin tepkisini görmüşçesine inanır.

Perekhivanie sadece ussal, istemsel ve duygusal gerekçelerin bağlamı gerçek bir isteğe dönüşüğünde sona erer. Bu noktada henüz hareket içinde gelişmekle birlikte tepki, etkin hale gelmiştir. Stanislavski için perekhivanie 'eylem itikisi'dir ya da henüz eylem olmasa bile 'itki içinde eylem'dir.

Beden uygun yanıt veriyor: Kişileştirme

"İtiki içindeki eylem'den 'eylem içinde eylem'e geçiş olanağı kılan, kişileştirme teknikleridir.

Burada görünürde bir uyumsuzluk vardır. Perekhivanie Stanislavski'nin sistemi için ne kadar temel ve gerekliyse, kişileştirme o kadar anlamsız görünür. Zihin eğer gerçek bir istek yaratmayı başararsa, beden ona uyumlu tepkiyi göstermekten başka bir şey yapamaz. Öyleyse bedeni çalıştır eğitmenin anlamı nedir?

Perekhivanie'nin gerçek bir istek olmayıp sadece öyleymiş gibi işlediğini unutmamalıyız. Anlam buradadır. Gerçek bir istek gibi işlemesi için perekhivanie'nin basit, çizgisel olmaması gerekir. Karmaşık ve dinamik olmalı, karşılıklı içermelidir. Gündelik yaşamda sıradışı sayılan durumlara, daha doğrusu aşırı durumlara uymalıdır.

Çok önü bir bölümde Stanislavski, oyuncuyu her zaman kötünün içindeki iyiyi, aklıdaki aptalı, sevinçteki özünü aramaya yönlendirir. Stanislavski'nin vardığı sonucu burada vermek iyi olur: "İşte bu insan tutkusunu geliştirme yöntemlerinden biridir." (*Creating a Role* [Bir Rol Yaratmak], s. 62)

Bu, perekhivanie'nin tek tek her ögesi için geçerli olduğu gibi karakterin bütünlüğü için geçerlidir. Ama, anlamsal bir seçim değildir. Tersine, sahnede eylem için bir sıçrama tahtası işlevi görmek amacıyla tutku, "genleşmeli", büyütülmeli, karmaşıklaştı sayesinde canlılık kazanmalıdır.

Stanislavski'nin sistemindeki kişileştirme tekniklerinin gerekliliğini ve önemini böylelikle anlayabiliriz. Gerçekte, zihnin yarattığı istek, gerçekmiş gibi işlev görecektse, karmaşıklık sayesinde canlılık kazanmalı ki bedenini uygun tepkisi de büyütece altına girsin.

Oyuncunun bedeni, zihnin en ufak itkilerine karşılık verecek biçimde eğitilmeli. Bir Stradivarius kemanın, sanatçısının elinin en hafif dokunuşuna yanıt verdiği gibi olmalı. Stanislavski de gerçekten oyuncunun bedeni ile değerli bir müzik aygıtı arasında benzetmelerini yineleyerek durur.

Elbette gündelik yaşamda da bedenini otomatik ve uygun karşılık vermesi gereken karmaşık istekler vardır. Ama bu, sıradışı, uç durumlarda olur. Oysa sahne üzerindeki yaşamda her durum sıradışıdır, böyle olmasa "gerçek durum" olarak görülemezdi (işlevsel olamazdı). Sahne üzerinde zihin ve beden bütünlüğünün ölçütü, gündelik yaşamda sıradışı olandır.

Sahne üzerinde organiklık, gündelik organiklığın büyütülmüşüdür. Bu yüzden "sistem" aracılığıyla yeniden yaratılmalıdır. Perekhivanie tekniği ile kurulan iç sahne duyarlılığı ile kişileştirme tekniği aracılığıyla kurulan dış sahne duyarlılığı birleşip aktörün "normal, organik ikinci doğası" olan genel sahne duyarlılığına katılmalıdır. [An Actor Prepares (Bir Aktör Hazırlanıyor), s. 607]

Organik beden-zihin, karakter, rol

Organik beden-zihnin bütünlüğü, aktörün ikinci doğası gibidir. Bu, Stanislavski'nin sisteminin açıklanmış hedefiye, çözümleyici biçimde adım adım izlenmekteyse, kendi kendimize aktörün genel stratejisi içinde organik beden-zihne düşen işlevin ne olduğu sorusunu sormalıyız.

Gerçekten de sistemin ötesinde aktörün genel bir stratejisi söz konusudur. Bu, rolün yorumlanmasıdır. (Yani, yazılı metnin karakter için belirlediği sözler ve eylemlerin yorumlanmasıdır.)

Organik beden-zihnin, rolün yorumundaki işlevi nedir? Stanislavski açısından bu soruyu aşağıdaki şekillerle yanıtlatabiliriz:

– Organik beden-zihnin, karakter için *anlamlı koşuldur*,

– Karakter, rol için *anlamlı koşuldur*

Bu nedenle işe karakterden başlamak gerekir

Stanislavski yöntemiyle rol yorumlamada üç aşama bulunur:

- 1- Organik beden-zihnin kurulması;
- 2- Karakterin (yazılı) rolden yola çıkarak kurulması;
- 3- (Oynanan) Rolün karakterden yola çıkarak kurulması.

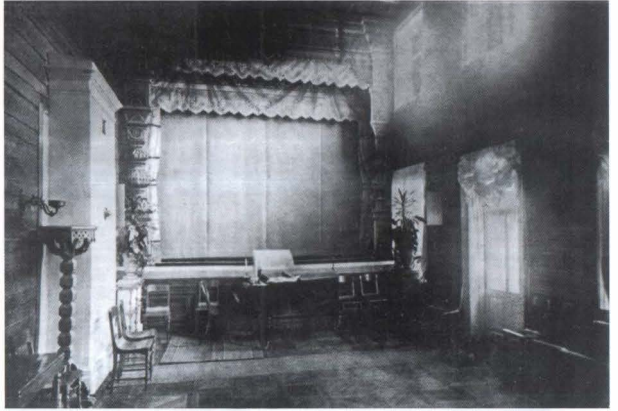
Bu üç aşama kuramsal ve yönetsel olarak birbirinden ayrıdır, ama uygulamada iç içe örülüdür.

Stanislavski için karakter nedir? Karakter, (yazılı) rolün "verili koşulları" içinde aktörün organik beden-zihnidir.

(Oynanan) rol nedir? "Eylem çizgisi içinde" diyebileceğimiz biçimde yol alarak "üstün amaç"a doğru yönlendirilmiş karakterdir

Karakter, rolün geçmişinde ve geleceğinde de var olmalıdır, yani rol zaman boyutu içinde varlık göstermediğinden bile. Karakter, rolün öngörmediği bölümlerde de var olmalıdır, yani rol uzam boyutunda varlık göstermediğinden bile. Stanislavski'nin bu bakımdan önerdikleri açık seçik ve sürekli.

Karakter, rolü gereği içinde bulunduğu eylemlerin üstünde ve ötesinde varlığı olan bir kişidir. Bir rolün "verili koşulları"na uyum durumunda olsa bile karakter, başka roller oynayabilir. Tiyatro tarihinde aynı oyuncu-karakterin başka başka roller oynamasının çeşitli örnekleri vardır. Bizlerin de izleyiciler olarak aynı (yazılı) rol için-



10-11. Stanislavski'nin gençliğinde akra ve dostlarıyla birlikte tiyatro yaptığı Ljubimovka'daki yazlık evlerinin küçük tiyatrosu. "Yazdı ve biz oyuncular hepimiz Ljubimovka'da yaşıyorduk, böylece sürekli prova yapabiliyorduk, fırsat buldukça da oynuyorduk. Bu olanığın her yönünden yararlanıyorduk. Sabahları kalkıp yüzerdik, ardından bir komedi prova ederdik. Sonra öğle yemeği yer ve başka bir oyunu prova ederdik, sonra yürüyüşe çıkardık ve ilk oyunu yeniden prova ederdik. Akşamları bir konuk gelecek olursa derhal "Bir oyun oynamamızı ister misiniz?" diye sorardık, konuk "Elbette" derdi. Yağ kandilleri yakılır –koltuklar hiç kaldırılmazdı– perde indirilirdi, birimiz bir gömlek, birimiz bir önlük, bone, kep... giyerdik... ve gösteri başlardı, tek bir izleyici için (K. Stanislavski, *Sanat Yaşamım*, 1925).

de farklı karakterin barınabildiğine dair ortak deneyimlerimiz vardır. O rolü oynayan aktör sayısı kadar Hamlet vardır. Bu çok bilinen bir şeydir ve derin bir gerçeği gizler. O zaman, role göre karakter nedir? Karakter, rol ile özdeş değildir, onu belirlemez, onun tarafından da belirlenmez. Karakter, yalnızca rolün "anlam koşulu"dur

Aktör karakteri yönetecek olursa (ya da bulamamışsa) –bunlar Stanislavski'nin de öncelendir– rol, anlamını ya-



12-15. Stanislavski, Gilbert ile Sullivan'ın Mikado'sundan sahnelerde "amatör" oyuncularıyla birlikte (1887). Beden duruşları Stanislavski ile genellikle bağdaştırılan gerçekçiliğin kalıp imgelerini yansıtmıyor. Her duruşun ve her ayrıntının kompozisyonu, sahnede her akşam seyirci ve oyuncu için taze ve yepyeni olarak akması gereken yaşam arayışının sonucudur – denge ve eşdeğerliklere dikkat edin. Bu imgeler aynı zamanda Japon oyuncuların kullandığı duruşların taktidinden uzak. Bu resimler çekildiğinde Stanislavski henüz Japon oyuncularını izlememişti; "Japonculuk" olarak düşünülebi-
lecek öğeler, daha sonraları Meyerhold'un özellikle araştırmalarına zemin olarak alacağı alışkısıl (uslovny) öğelerdir.

tirir. Aktör *tek bir karakter* inşa ettiyse rol *tek bir anlam* kazanır. Aktörün kurduğu karakter *bir başkasıya*, rolün anlamı da *bir başkası* olacaktır, ama yine de bir anlamı olacaktır.

Ama rol nasıl karakter olmaksızın anlamsız olacaktır, karakter de aktörün beden-zihninin, organikliği olmaksızın anlamsız olacaktır. Aktörün beden-zihni organik değilse karakterin eylemleri, her ne kadar rolün "verili koşulları"na uysa da isteklere doğru yanıt veren tepkiler olamaz. Olsa olsa dış buyrukları mekanik uygulamaları olur.

Beden ve zihnin organikliği bozulursa karakter de bozulur. Bir kişi olmaktan çıkar ve rolün anlamına güvence veremez.

Stanislavski için beden-zihnin organikliği rolün anlamının temelidir. *Nihai koşul* olan karakterin, üzerine kurulabileceği *ilk koşul*'dur.

Anlamların koşulları ve anlatım öncesi düzeyi*

Organik beden-zihnin kurulması, (yazılı) rolden yola çıkarak karakterin kurulması, oyuncunun rolü yorumlamadaki genel çalışmasının iki aşamasıdır ve anlamın ortaya çıkışından önce gelir. Bunlar, (oyunanan) rolün karakterden yola çıkarak kurulmasında anlamın ortaya çıkması için temel koşulları koyar.

İlk iki aşamayı sonucundan ayırmak uygulamada güçtür (olanaksız değilse). İlk aşamayı ikincisinden ayırmak daha da güçtür.

Bu, Stanislavski'nin oyuncusunun genel çalışmasında anlamın ortaya çıkışından önce olan, anlatımdan önce gelen ve anlatım için bir koşul olan bir düzeyin kuramsal ve yöntemsel varlığını dışlamaz.

Söz konusu olan, tiyatro antropolojisinin ilgi alanına giren anlatım öncesi düzeyidir. Buna karşılık olarak, anlatım öncesi düzeyi genel olarak anlamın koşullarının kurulduğu düzey olarak tanımlayabiliriz.

Stanislavski'nin "sistem"inde aktörün çalışması, anlatım öncesi düzeyde çalışmadır ve yönetmenin estetik seçimlerinden bağımsızdır. Stanislavski bunu tartışmasız kabul eder. Gerçekçi, doğacı bir estetik anlayışının kurucusu olan Stanislavski, "sistem"den söz ederken, "Onun 'gerçekçilik' ya da 'doğalcılık' ile hiç ilgisi yoktur, yaratıcı doğamız için son derece gerekli bir süreç sorunudur," diyor (*An Actor Prepares* [Bir Aktör Hazırlanıyor], s. 471). Anlamın ortaya çıkışı için hiç saptanmış kurallar konmadığı doğrudur, elbette anlamın belirlenmesinin koşulları var olduğu sürece.

Aynı biçimde, anlamın koşullarının kurulması için, anlatım öncesi düzeyde çalışma içinde saptanmış sistemler yoktur. Stanislavski'nin "sistem"i bir sistemdir, *tek* sistem değil.

Nasıl onun poetikasını kabul etmemeyi seçebilirsiniz, sistemi de kabul etmemeyi seçebilirsiniz, ama aktörün beden-zihninin organik tabanını bulabilmek koşuluyla.

Yaşamının son yıllarında Stanislavski tiyatrodan uzaklaşarak bir oyuncu topluluğuyla görüşte anlamsız gibi duran bir deneye girişti. Hep birlikte Molière'in *Tartuffe*'ü üzerinde çalışıyorlardı, ama oyunu sahnelemeye kalkışmadılar. Amaçları, tiyatronun "doğal yasaları"nın elden geldiğince derinlemesine araştırmaktır. Öğrencilerden biri olan Toporkov, bizlere o çalışma ve araştırma günlerinden unutulmaz bir günce bıraktı.

Stanislavski, en başta deneyin amacının oyuncuya *tek bir rol* üzerinde çalışırken bütün olası roller üzerinde çalışmayı öğretmenin yolunu sağlamak olduğunu açıklamıştı. "Sanat, hiçbir rol yokken, yalnızca oyuncunun verili koşulları içindeki 'ben' varken başlar."⁵

Rolden önce karakter vardır. Karakterden önce ne vardır? Sahne üzerinde hakikatin temel koşulu nedir?

"Organik beden-zihnin" deyimini kullanmayan Stanislavski, soruyu şu benzetmeyle yanıtladı:

"Sanatçı resmine ne tür incelik getirirse getirsin, modelin durumu fizik yasalarına karşı geliyorsa, doğruya hakikat yoksa, örneğin oturan bir figürün betimi oturmuyorsa onu hiçbir şey inandırıcı kılamaz. Ressam bu yüzden resmini en ince, en karmaşık psikolojik durumlarla biçimlendirmeyi düşünmeden önce modelini, bizi modelin geçekten oturmakta, ayakta durmakta ya da yatmakta olduğuna inandıracak biçimde ayakta, yatar ya da oturur duruma yerleştirmeli."⁶

"Sistem"in sonsuz çeşitlemeleri içinde amacı, oyuncu için oyundan önce bir yol yaratmak ve oyununa *anlam* vermek üzere gerçekten ve hakikate uygun biçimde oturur ya da ayakta iken sahne üzerinde organik varlık göstermesini sağlaktı.

NOTLAR

- 1 İtalyanca *Il Lavoro dell'attore*, Laterza, Bari, 1968, 1975; İngilizce *An Actor Prepares and Building a Character* (Bir Aktör Hazırlanıyor ve Bir Rol Kurmak), Eyre Methuen, Londra, 1980. İngilizce basımlar noksan olup özgün Rus basımının gözden geçirilmiş halidir. Bu nedenle alıntılar İtalyanca basımlardır.
- 2 *Creating a Role* (Bir Rol Yaratmak), Eyre Methuen, Londra, 1981, Stanislavski'nin yapıtlarının üçüncü cildinin İngilizce basımıdır. Bu kitabın İtalyanca basımı, *Il Lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Bari, 1988'dir. İngilizcesi, Rusçasının gözden geçirilmiş noksan bir basımıdır. Bu nedenle alıntılar İtalyanca basımdan alınmıştır.
- 3 Rusça *perezživanie* deyimini İtalyanca *reviviscenza* olarak çevrilmiştir, bu da Türkçeye *yaşama dönüş* anlamına gelir. Anlam karşısına yer vermemek için İngilizce, İtalyanca ve başka çevirilerde Rusça deyim kullanıldığından Türkçe basıma da bu biçimde yansdı. (Bkz. Genleşme)
- 4 "Anlamın koşulları", genelde ve aralarındaki etkileşimle aktörün karakteri (sonra da rolü) tutarlı ve anlamlı yapma olanağı veren tüm fiziksel ve ruhsal öğelerdir.
- 5 V. Toporkov, *Stanislavski in Rehearsal* (Stanislavski Provada) Theatre Art Books, New York, 1979.
- 6 A.g.y. s. 161.

MEYERHOLD: GROSTESK, YANI BIOMEKANİK

Eugenio Barba

Sözcüklerle anlatılamayan biçimlenirlik

Vsevolod E. Meyerhold, geçen yüzyılın sonlarında Nemiroviç Dançenko ile birlikte çalışmaya başlar Stanislavski'nin Moskova Sanat Tiyatrosu'na katılmak üzere seçilen öğrencilerden biridir ve 1902'ye kadar orada kalır. Sonra kendi topluluğunu kurarak taşrada dolaşır, ama 1905'te Stanislavski'nin çağrısı üzerine bir Tiyatro Stüdyosu yönetmek üzere Moskova'ya döner.

Meyerhold burada "stilize" ya da "alışık" anlamında *uslovyndedigi* "yeni tiyatro" düşüncelerini uygulamaya ve biçimlendirmeye girişir. "Eski tiyatro" (Stanislavski'nin

dogalcı tiyatrosu) başkalaşım ve yeniden canlandırma sanatlarının becerikli oyuncular yetiştirmişti, ama bunların çalışmasında biçimlenirliğin (*plastika*) yeri yoktur.

"Eski tiyatro da biçimlenirliği çok önemli bir anlam yolu olarak gördü. *Othello* ya da *Hamlet* rollerinde Salvini'yi düşünmek yeterlidir. Biçimlenirliğin kendisi yeni değil, ama benim kalamdaki biçimi yeni. Daha önceleri sadece konuşulan diyaloglara ilişkindi. Oysa ben sözcüklere ilişkin bir biçimlenirlikten söz etmiyorum. Bununla neyi kastediyorum?

İki kişi oturmuş havadan, sanattan, apartmanlardan söz eder. Üçüncü biri –elbette belli ölçüde duyarlı ve gözlemci olmalı– ikilinin ilişkisiyle hiç bağlantısı olmayan bu söyleşiyi kulak misafiri olarak bunların dost mu, düşman mı yoksa sevgili mi olduklarını bilebilir. El kol hareketlerinden, duruşlarından, gözlerini oynatışlarından bilir. Çünkü sözleriyle bağlantılı olmayan, ilişkilerini açığa vuran bir biçimde hareket ederler." (1907)¹

Meyerhold için anahtar sözcük olan biçimlenirlik, hem hareketsizliği hem de hareketi özellikli kılan hareket kaynağıdır.

İzleyicinin anlayabilmesini sağlamak için, bir dizi sahnesel hareket gerekir

"İnsan ilişkilerinin özünü jestler, duruşlar ve suskunluklar belirler. Sözcükler yalnız başlarına her şeyi söyleyemez. Bundan ötürü sahnede bir hareket düzeni olmalı ve bu, seyirciyi dikkat kesilmiş bir gözlemciye dönüştürmeli. (...) Sözcükler, kulağa seslenir; biçimlenirlik ise, göze. Böylece izleyicinin imgelemi iki uyarıma, sözel ve görsel olana açık durur. Eski ve yeni tiyatrolar arasındaki fark, yeni tiyatrodaki konuşma ile biçimlenirliğin her ikisinin de kendi ayrı ritimlerinin olması ve ikisinin mutlaka örtüşmemesidir."

Bu demektir ki aktör, bedeninin sözcüklerin ritmine uymasına izin vermez. Sessiz ve fiziksel ritimler arasındaki eşzamanlı uyum kırılmalıdır. Meyerhold bu ayrımı yapana dek, en azından tiyatro kuramında aktör, bir bütünlük olarak düşünülüyordu. Belli bir görevin itikisi ile o görevi yerine getirmek için yapılan işin, oyuncunun bütününe ilgilendirmesi gerektiği düşünülüyordu. Meyerhold bu bütünlüğü kırmayı öneriyor. Oyuncu, çalışma süreci içinde farklı düzeyleri ayırabilir, her biri üstünde bağımsız olarak çalışabilir ve sonuçta onları yeniden bir bütüne dönüştürebilir.

Aktör bu yöntemle çalışabilir. Ama neden? Yanıtı, Meyerhold'un yazdığı başka bir metinde buluyoruz:

"Aktörü kendi duygusal yapısının rasgele taleplerinden kurtaran bir sahne ritmi. Sahne ritminin özü, gerçek gündelik yaşama antitez olmasıdır. (...) Sahnenin istediği anlatım esnekliğine sahip insan bedeninin en üstün geliş-



16. F. Shentan'ın Akrobattar'ında. Meyerhold, Kherson'da 1902-1905 arası Yeni Oyun Birliği'nin yöneticisi olduğu sıralarda.

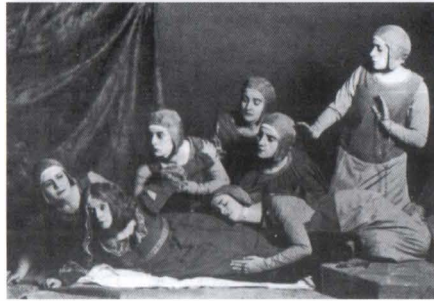
mi nerededir? Dansta. Çünkü dans, insan bedeninin ritm alanında hareketidir. Müzik, düşünce için neyse dans da beden için odur, yani yapay ama içgüdüsellikle yaratılmış biçimdir.” (1910)²

Uslovny tiyatrosunun oyuncularını kişiliklerinin önemli bir parçasından, sessel ile fiziksel ritimler arasındaki organik eşzamanlılıktan vazgeçiyor, böylelikle sahne ritmine ulaşıyordu. Her zamanki hareket etme ve tepki gösterme alışkanlıklarından vazgeçiyorlardı. Sanki sahneye özgü olan başka yasaları, izleyebilmeleri için doğallıklarının ortadan kalkması gerekiyor gibiydi, öyle ki dans olan bir sahne ritmini, bir biçimlenirliği yakalayabilişler.

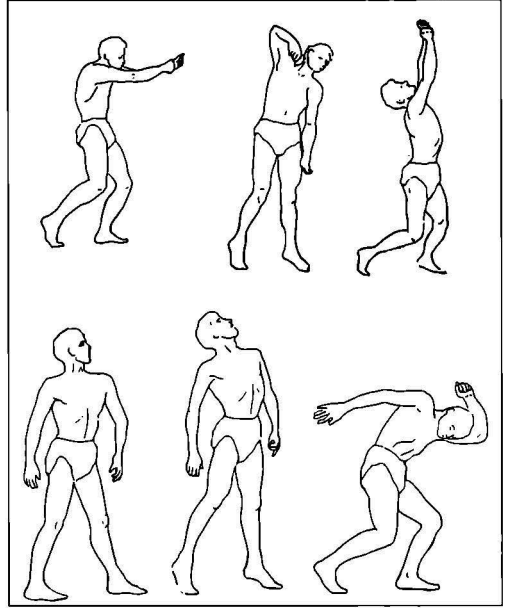
Ama Meyerhold hangi danstan söz ediyor? Marinsky tiyatrosunda izlenebilen baleden mi, yoksa başka bir şeyden mi?

Meyerhold'un yapımlarını en şiirsel biçimde ele alan akademisyen Angelo Maria Ripellino, onun *Don Juan*'ını (1910) şöyle anlatıyor:

"Rampa ışıklarını kaldırıp karakterleri bir manevra ile



17-18. Maeterlinck'in *Rahibe Beatrice*'inden iki sahne. Oynayan, Vera Komissarzhevskaja, yöneten Meyerhold, 1906'da. Kompozisyonda bir tablo görünümü olmasına karşın üç boyutluluğun hareketliliği, gözlemlenen yönünden, ellerin duruşundan boyunların geriliminden kaynaklanıyor.



19-24. "Ok fırlatma" diye bilinen biomekanik alıştırmasından otkaz (red) örneği (alıştırmanın tüm hareketler dizini için bkz. Resim 39, s. 220).

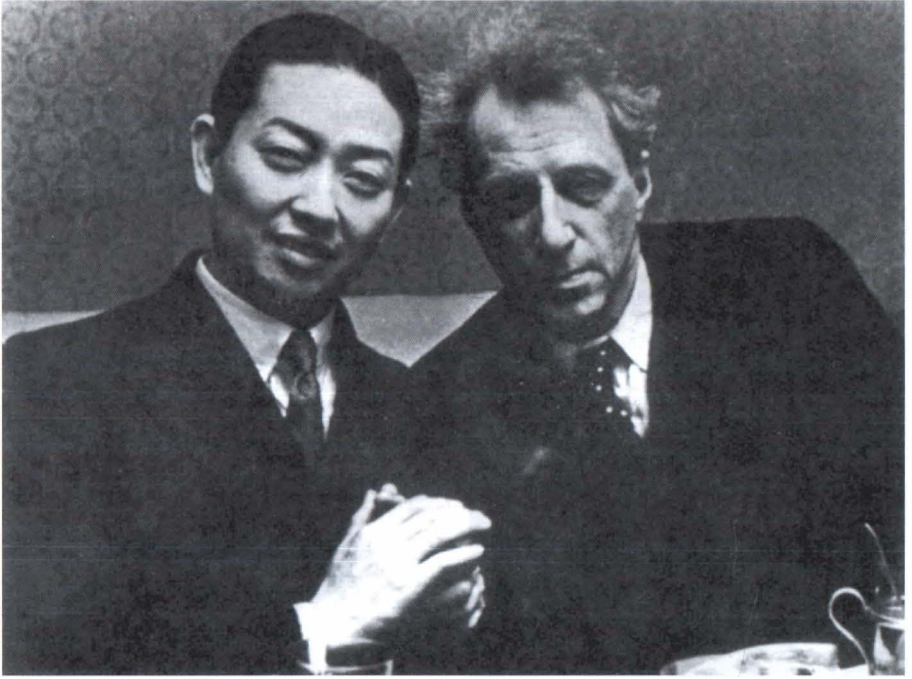
oyuncunun tek bir hareketinin, yüz ifadesinin, tek bir kırışığının yitip gitmediği yarım daire biçimindeki ön sahneye yerleştirdi. Ön sahne aktörden tam tamına 'nuans' oyunculuğu, sahne üzerindeki ve oditoryumdan gelen parlak ışıkların yoğunlaştırdığı, incelikli mikro mimikler istiyordu. Aktörler davranışlarına sürekli olarak karşı dengeler arıyor, hareketlerinin ağıni en büyük ayrıntı özeniyle örüyorlardı.³

Bu tanımlama Meyerhold'un *Don Juan* üzerine kendi sözlerine çok benziyor. Yalnız tek bir ifade "hareketler ağı" farklı. Dansın, hareket kaynağının gündelik yaşam yasalarını izlemeyen bir "desen", bir "ağ" olması.

Grotesk

Bir ağı ören nedir? Örümcek. Ağıni estetik nedenlerle değil, bir şeyi yakalamak için ör. Meyerhold aktörün dansı ile hareketler ağına neyi çekmek istediğini açıkça söylüyor: İzleyicilerin duyularını.

"İzleyicinin beynini uyarak onu akıl yürütmeye ve tartışmaya ikna edebiliriz. Bu, tiyatrosunun yapabildiklerinden biridir. Oldukça değişik bir başka özelliği de vardır. İzleyicinin duyarlılığını (чувство) uyandırabilir, onu karmaşık bir duygu labirenti içinden geçirebiliriz.



25. Meyerhold ve Mei Lanfang. Büyük Çinli sanatçı Mei Lanfang 1935'te Moskova'da pek çok Rus sanatçıyla buluşmuştu. Bu tarihsel buluşmalar, o günlerde çekilen birçok fotoğraf gibi "ölümsüz"dü. 1940'ta Meyerhold tutsak alınıp daha sonra da vurulduğunda, tüm fotoğraf arşivi yok edilmişti; Meyerhold ile Mei Lanfang'ın bu fotoğrafı yakınlarında Çin'de yayımlanan bir fotoğraf albümünde birdenbire yeniden ortaya çıktı.

Meyerhold, söz konusu olanın duygusal bir duyarlık sorunu değil, örneğin "uşudum" derkenki gibi duyuşsal duyarlık sorunu olduğunu açıklar

"Aktör bir kez daha enerjinin ana aktancısı olarak durur. (1929)⁶

Meyerhold, seyircide mutlaka entelektüel kanallardan aktarılmayan, daha çok duyuşsal duyarlığa, derin duyuma (kinestezi) dayanan etkili bir relleksi kıskırtmak istiyor.

Bu etkiye yol açan sahne süreci, karşılıklara dayanan ve izleyici algısının sürekli yer değiştirmesini olanaklı kılan grotesk'tir. Bu deymimi komik ile eşanlamlı görmeyi reddederek şöyle yazar:

"Grotesk sanatı içerik ile biçim arasındaki kavgaдан kaynaklanır. Grotesk, sadece yüksek ve alçak düzeyde işlemez, karşılıkları karıştırarak, bile isyeye keskin çelişkiler yaratır. (...) Grotesk, gündelik yaşamı, sadece olağan olanı beimlemekten vazgeçene kadar derinleştirir. Grotesk, karşılıkların özünü bir birleşime doğru birleştirir ve izleyiciyi anlaşılmayanın bulmacasını çözmeye çabasına çağırır.

(...) Grotesk araçlığıyla seyirciyi ani dönüşümler ge-

çiren sahne eylemine sürekli biçimde ikilemleri bir tutumu koruyarak izlemeye zorlarız. Grotesk'te bir şey çok önemlidir, o da sanatçının seyirciyi yeni tanımlanmış bir düzlemde, hüsbütün beklenmedik bir başka düzleme taşımaya hep eğilimli olmasıdır.

Bulmacayla karşı karşıya kalan seyirci onu çözmek için kendini harekete geçirmeye, onu eline almaya, kendini ona göre yönlendirmeye zorlanır. Seyirci, tek bir sözcükle keskinleşir, "dikkat kesilmiş gözlemci" olur. İşte burada yeniden dans belirir.

"Groteskin içinde dans öğeleri saklıdır, çünkü grotesk yalnızca dansla anlatım bulur. (1912)⁵

Oyuncu, karşılıkların özünü barındıran bir birleşim yaratabilmeli ve bu birleşim biçimlenirlikle, Meyerhold'un dans diye de adlandırdığı sahne hareketleri dizisiyle somutlaşmalı.

Yine geri dönelim, ne cedit dans? Meyerhold bu tanımlamayı yapmaya çalışırken Loie Fuller ile Charlie Chaplin'i örnek gösteriyor. Hem kültürlerarası hem de kültürel bir yolculukla "egzotik" tiyatro biçimlerine ve

çağdaşlarının ilgilenmediği dönemlere doğru yola çıkıyor. Hiç izlemeyişi Doğu tiyatrolarından söz ediyor –No, Kabuki, Pekin Operası– ya da Batı tiyatrosunun geçmişine, İspanyol tiyatrosunun Altın Çağı'na ve hepsinden önce Commedia dell'Arte'ye gidiyor.

Yıl, 1914. Meyerhold İmparatorluk Tiyatrosu'nda bir yönetmendir, ama aynı zamanda Stüdyo'yu da açmış, öğrencileriyle birlikte eski saplantısının yanıtını aramaktadır: Aktör sahnede nasıl hareket etmelidir? Zihin ve psikolojik yorum işe karışmadan önce aktör ile seyirci ilişkisini duysal bir düzeyde somutlaştırın hareket biçimlerini nasıl saptamalıdır? Stüdyo'daki programı şunları içerir: dans, müzik, atletizm, eskrim, disk atma, doğaçlama, İtalyan komedisinin temel ilkeleri, Avrupa tiyatrosunun 17. ve 18. yüzyılları, Hint tiyatrosunun gelenekleri, Japon ve Çin tiyatrolarından sahne ve oyunculuk gelenekleri.

1922'de, devrimden ve iç savaştan sonra Meyerhold, araştırmalarının en son sonuçlarını, sunar: biomekanik.

Biomekanik

"Yetenekli bir işçiyi iş başında izleyecek olursak, hareketlerinde şunları gözleriz: (1) gereksiz, üretken olmayan hareketlerin yokluğu; (2) ritim; (3) bedenın ağırlık merkezinin doğru yerleştirilişi; (4) denge. Bu ilkelere dayanan hareketler dansa benzer bir nitelikke öne çıkar. İş başındaki yetenekli bir işçi, insana bir dansçıyı anımsatır.

(...) Her zanaatkar –nalbant, döküm ustası, oyuncu– ritim sahibi olmalı, denge yasalarnı tanımalı. Denge yasalrı konusunda bilgisiz bir oyuncu, bir çıraktan bile azdır.

(...) Modern oyuncunun temel noksanlığı, biomekanik yasalrı konusundaki mutlak bilgisizliğidir." (1922)⁶

O günlerde Meyerhold'un yapımlarında baş aktör olan İgor İlinskiy, biomekanığın geliştirilmesine katkıda bulunmuştu.

"Meyerhold, el kol hareketlerimizin ve bedenlerimizin bükülmesinin çok kesin bir biçimi olmasını istiyordu. 'Eğer biçim doğrusu, tonlamalar ve duygular da doğru olacaktır, çünkü onları belirleyen, fiziksel duruşlardır,' derdi. .. Biomekanik alıştırma gösterimde gösterilme amaçlı değildi. Amaç, sahne uzamında nasıl hareket edileceği konusunda bilinçli hareket duyumu vermekti."⁷

Her gün bir düzine biomekanik alıştırma uygulanıyordu. Bir oyuncu, bir başkasının göğsüne sığınır, aşağı iniyor, taş atıyor, ok fırlatıyor, bir başka aktöre tokat atıyor, hançer saplıyör partnerinin sırtına atıyor, partneri koşturaya başlıyor, aktör sırttan iniyor, bir başka partnerini omzuna alıyor. Daha basit alıştırma da vardı, birinin elini tutmak, kolunu çekmek, birini itmek gibi.

Bütün bu alıştırma da iki eylem çizgisi ayırtı edebiliriz. Birincisi *otkaz*, yani red'dir. Her aşama karşılı ile başlamalıdır. Tokat atmak için önce kolumuzu geri çekeriz, sonra ileri hamle yaparız. Bu yüzden alıştırma bir eylemin düz çizgisel uygulamaları değildi, dolambaçlı zikzaklı bir süreçti. İkinci eylem çizgisi, üç aşamalı bir hareket dizisinin yi-

nelenmesiydi. Üç heceli bir ölçü gibi şu biçimde ilerliyordu: (1) nötr ayakta duruştan, (2) tabanın ön tarafından dururken omurgayı esneten yukarı doğru bir hareketten, (3) yere doğru güçlü bir hareketle dizleri bükerken bir yandan kollar geriye atıp, ağırlığı öndeki bacağa yüklemek.

Biomekanik alıştırma larını dikkatle inceleyerek hiçbirinin düz çizgiler halinde gerçekleşmediğini, buna karşılık hepsinin ağırlık merkezinin sürekli yer değiştirmesiyle ve bir bakış açısından ötekine geçişlerle bir dizi duruş değişimlerini izlediğini buluruz. Sanki oyuncu hareket yasalrı nı bedeninde bulmakta, becerikli olmayı öğrenmekte değil gibidir. Oyuncu izlek ile eylemin hep örtüşmediği dinamik bir ağ örme ktedir. Ağırlık merkezinin karşılıklar bakımından zengin gidiş gelişleri oyuncunun hareket şablonuna dans benzeri bir nitelik kazandırır.

Bios yaşam demektir. Mekanik ise fizik, cisimlerin denge ve hareketiyle ilgilenen koludur. Meyerhold'un biomekanik dediği yaşam içindeki bedenın yaşamıdır. On yıl önce bu yasalara grotesk demişti.

"Biomekanığın temel kuralı çok basittir. Her hareket tüm bedenı katılır."

Bunu, 1939'da biomekanığın biçimselci bir aygıt olduğu suçlaması karşısında savunmaya çalışırken söylüyor. Ama biomekanik, 1905'te Stanislavski'nin Stüdyo'sunda bulduğu ve uyguladığı bir şeydi.

Meyerhold'un geçmişte Doğu'da aradığı dansın, yani sahne yaşamının ilkeleri, onun için bilimsel yönetim ve iş üretkenliği öncüsü Frederic Taylor'un koyduğu kurallar üzerinden içinde yaşadığı dönemde ve Batı'da açığa çıkmıştı.

Meyerhold dengesiz duruşlardan, tehlikeli dengelerden karşılıklı hareket ilkesinden, enerjinin dandan söz ediyordu. Başka deyimler de kullandı. "Sanatta tahmin etmek, bilmekten daha iyidir" diyordu. Ama groteskin ya da biomekanığın ilkeleri raslantısal bir tahmin değildi.

Bunlar bugün tiyatro antropolojisinin ışığında oyuncunun anlatım öncesi düzeyinin temelinde bulunduğumuz aynı ilkeler hakkında duyarlı bir içgörüyü.

NOTLAR

1. V. Meyerhold, *First Attempts at Stylised Theatre*, (İlk Stilize Tiyatro Denemeleri) s. 49-58, *Meyerhold on Theatre* (Tiyatro Üzerine Meyerhold'da) Edward Braun, Methuen, Londra, 1969 içinde.
2. V. Meyerhold, a.g.y. *Tristan and Isolde*, s. 80-98.
3. Angelo Maria Ripellino, *IL Tracco e l'Anima* (Gövde ile Ruh), s. 151, Einaudi, Torino, 1965.
4. V. Meyerhold, a.g.y. *The Reconstruction of the Theatre* (Tiyatronun Yeniden Kurulması), s. 253-274.
5. *Le Grotesque au Théâtre* (Tiyatroda Grotesk), s. 104-109, *Le Théâtre Théâtral* içinde, Nina Goarlinkel, Gallimard, Paris, 1963.
6. V. Meyerhold, a.g.y. *Biomechanics*, s. 198-200.
7. I. İlinskiy, *Pamielik Aktora*, *Widawnictwa Artystyczne i Filmowe*, Varsova. 1962. s. 177.

TEKNİK

Hana, zihindir, Teknik, tohumdur.

– Zeami, Fushikadam

Beden teknikleri kavramı

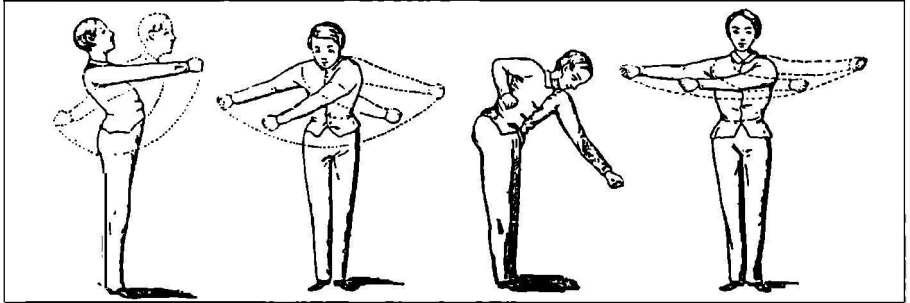
Bedenimizi gündelik yaşamda kullanışımız, gösterim durumunda kullanışımızdan özde farklıdır. Gündelik yaşamımızda kültürümüz, toplumsal konumumuz ve mesleğimiz koşullandırdığı beden tekniğini kullanırız. Bu yüzden gündelik teknik ile gündelik-dışı teknik arasında bir ayırım yapmak mümkündür

Fransız antropolog Marcel Mauss, 1914'te Paris Psikoloji Topluluğu'nda verdiği bir konferansta "haden teknikleri"nden ilk söz edendir. Mauss'un 1936'da *Journal of Psychology*'de (XXXII, no. 3/4) basılan metninden burada alıntı bölümler veriyoruz.

Beden teknikleri kavramı

Bilerek çoğul olarak beden teknikleri diyorum çünkü çoğul olarak beden tekniklerinin saf ve basitçe incelenmesi, sergilenmesi ve tanımı üzerine tekil bir Beden Tekniği kuramı üretmek olanaklıdır. Bu deyişle insanların toplumdan topluma değişen, bedenlerini kullanma biçimlerini kastediyorum. Her durumda somuttan soyuta doğru hareket etmek gerekir, aksini yapmak yanlış olur.

Beden, insanın ilk ve en doğal gerecidir. Daha doğrusu, gerçeklerden söz etmeksizin, insanın ilk ve en doğal teknik nesnesi, aynı zamanda teknik aracı, bedenidir



1-5. Çocukluk teknikleri; yeni doğmuş çocuğu beslemek. (sol üstte) 16. yüzyıl İtalyan Madonna'sı; (sağ üstte) I.Ö. 8. yüzyıl İthaka tanrısı; (sol ortada) Tasadaylı kadın (Filipinler).

Ergenlik teknikleri: (sağ ortada) Eipo'u oğlan çocuk (Yeni Gine) oyun oynayarak dövüş tekniklerine alışıyor. (altta) Avrupalı oğlan çocuk jimnastik yapıyor (19. yüzyıl sonlarından bir Alman el kitabı).

BEDEN TEKNİKLERİNİN BİYOGRAFİK LİSTESİ

Marcel Mauss

İnsanın kendisini ilgilendiren ya da kendisine öğretilen beden tekniklerinin düzenlenmesi olarak yaş evrelerini, bireyin normal biyografisini, üç aşağı beş yukarı izleyeceğim.

Doğum ve ebelik teknikleri

(...) Birçok doğum şekli vardır. Bebek Buddha'yı annesi Maya, ayakta bir dala asılarak doğurdu. Birçok Hintli kadın, hâlâ bu şekilde doğum yapar. Bizim normal saydığımız, yatarak doğum yapma şekli, farklı duruşlarda (örneğin dört ayak üstünde) doğum yapmaktan daha normal değildir. Hem anne hem de yardımcıları için değişik doğum teknikleri vardır. Bebeği tutma, göbek kordonunu kesme, bağlama, anne ve çocuğa bakmanın teknikleri vardır.

Bebeklik dönemi teknikleri - Çocuğun büyüülmesi ve beslenmesi

İç içe bağlı iki varlığın, anne ve çocuğun davranışları. Çocuğu ele alını: emzirme, taşıma, vb. Taşımanın tarihçesi çok önemlidir. İki ya da üç yıl süreyle annesinin tenine değerek taşınan bir çocuğun annesiyle olan ilişkisi, böyle taşınmayan bir çocukta oldukça farklıdır. Anneyle aralarında, bizim çocuklarımızda olmayan bir dokunma biçimi olur. Çocuk annenin boynuna yapışır, omuzuna çıkar, kalçasına oturur. Bu özel jimnastik, yaşamı boyunca temel önem taşır. Taşımak da anne için başlı başına bir jimnastiktir. Burada bizlerin bebegimizden yitirdiğimiz bazı ruhsal durumlar, cinsel dokunmalar, tensel dokunmalar, vb. ortaya çıkar.

Sütten kesmek İki ya da üç yıl gibi uzun bir süre alır. Emzirmek, hatta hayvanları bile emzirmek zorunludur. Annenin sütten kesilmesi uzun süre alabilir. Bunun dışında emzirme sayesinde hamileliğin engellenmesi, sütten kesme ile üreme gibi ilişkiler vardır.

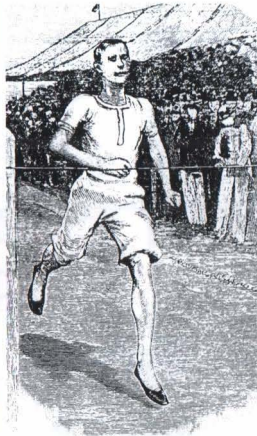
İnsanlık aşağı yukarı beşikli ve beşiksiz olarak iki gruba ayrılabilir.



6-11. Yetişkinlik teknikleri: oturmak. (üst solda) Hintli zanaatkar, (üst sağda) Mısırlı çömlekçi ile (orta solda) yazıcı; (orta sağda) Fransız çizer. Tırmanma teknikleri: (alt solda) Birleşik Devletler'da telgraf işçisi; (alt sağda) Hindistan'da hurma toplayıcısı.



12-17. Beden bakım teknikleri: (üstsolda) Japon kadın banyosunda, (üst sağda) İtalyan işçiler iş sonrasında. Yemek yeme teknikleri: (orta solda) 18. yüzyılda Japonlar makarna yiyor; (orta sağda) 19. yüzyılda bir Amerikan "saloon"unda barda müşteri. Hareket etme teknikleri: (alt solda) Alman askerinin kaz adımı; (alt sağda) yüzyıl başında bir yarışmada İngiliz atletli.



Sütten kesilen çocuk Yiyebilir, içebilir, yürümeyi öğrenir. Görme, işitme, ritim, biçim ve hareket duygusuyla çoğu kez dans ve müzik için eğitilebilir.

Fiziksel alıştırma ile soluk alma kavram ve uygulamalarını edinir. En çok yönlendirildiği hareketlere göre belli bazı duruşlara alışır.

Ergenlik teknikleri

(...) Bedenin eğitimindeki en büyük an, yetişkinliğe geçiş anıdır. Kızlarımızın ve oğullarımızın yetiştirilme biçimlerinin dolaylı, biz onların her yerde aynı davranışlar ve duruşları edindiklerini, aynı alıştırmalardan geçtiklerini sanırız. Bu düşünce hem bizler için hem de ilkel diye adlandırılan toplumlar için bir yanılgıdır. Daha ötesi biz gerçekleri sanki hemen başlayan, yaşam boyu süren, amacı çocuğu korumak ve onu yaşam için eğitmek olan bir okul her zaman her yerde var olmuş gibi görüyoruz. Kural olarak bunun tam tersi geçerlidir. Örneğin tüm zenci toplumlarında erkek çocuğun eğitimi ergenlik çağında yoğunlaşır. Kızları ise deyim yerindeyse geleneklere uyar. Onlar için okul yoktur. Evleninceye kadar annelerinin yanında sürekli eğitim görür ve genellikle doğrudan evli konumuna geçerler. Erkek çocuk, erkekler toplumuna girer ve orada mesleğini, özellikle de silah kullanmayı öğrenir. Bununla birlikte kadınlara için olduğu gibi erkekler için de karar dönemi ergenliktir. Tüm yetişkin yaşamları boyunca koruyacakları beden tekniklerini kesin olarak bu sırada öğrenirler.

Yetişkin yaşam teknikleri

Bunları sıralamak için birbiriyle uyumlu çeşitli hareketler ve hareket aralarının gün içindeki dağılımına bakabiliriz.

Uyku ve uyanıklığı, uyanıklık sırasında dinlenme ve etkinliği birbirinden ayırabiliriz.

Uyku teknikleri Uykuya yatmanın doğal bir şey olduğu düşüncesi bütünle yanlıştır. Yerden başka yatacak yeri olmayan toplumlarla bir gerçekten

yararlananlar arasında ayırım yapabiliriz. (...) Kimilerinin yastığı varsa kimilerinin yoktur. Bazı toplumlarda insanlar bir ateşin çevresinde ya da ateşsiz halka olup yatar. Bedeni ve ayakları sıcak tutmanın ilkel yolları vardır. (...)

Son olarak ayakta uyumak da mümkündür. Masai'ler ayakta uyuyabilirler. Dağlarda ben de ayakta uyudum. Bir atın üstünde, hatta bazen hareket halinde bir atın üstünde uyudum. At benden daha akıllıydı. Tarihçiler Hunların ve Moğolların at üstünde uyuduklarını belirtir. Bu bugün için de doğrudur. Binicisinin uyuyor olması atın ilerlemesini durdurmaz.

Örtülerin kullanımı da vardır. Kimileri örtünerek uyur, kimileri örtünmeden uyur. Hamakta ya da bir yere asılarak uyuyanlar vardır.



Uyanıklık: Dinlenme teknikleri

Dinlenmek, tam dinlenme, ya da yalnızca etkinliğe ara vermek olabilir: uzanmak, oturmak, çömelmek vs. Oturmanın biçimi önemlidir. Çömelme ve oturma toplumları birbirinden ayrılabilirsiniz. Oturanlar sandalyeli, sandalyesiz; sıralı sırasız diye ayrılır. (...)

Masası olan ve olmayan insanlar vardır. Masa, evrensel olmaktan uzaktır. Doğu'da her yerde hali ya da hasır, masa yerine kullanılır. Belli bazı toplumlar dinlenirken çok tuhaf duruşlar alır. Nil havzası, Çad, Tanganika'ya kadar olan Afrika'da insanlar, tarlalarda leylek gibi durup dinlenir. Bazıları tek ayak üstünde desteksiz durabilirken bazıları değneğe yaslanır.

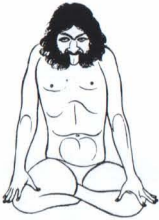


Etkinlik, hareket teknikleri

Dinlenmenin tanımı, hareketsizliktir. Hareketin tanımı da dinlenmemektir. İşte tüm beden hareketlerinin bir listesi: urmanmak, serî adım atmak, yürümek.



18-25. Rahatlatma teknikleri: (üst sırada solda) 19. yüzyıl ortasında Çinli afonyonçiler; (üst sıra sağda) şölen sofrasında Etrüsklü çift (İ.S. 1. yüzyıl); (ikinci sıra solda) yaşlı Felemenk denizcisi; (ikinci sıra sağda) Polinezyalı erkek; (üçüncü sıra solda) Javali kadın; (üçüncü sıra sağda) Hintli müzisyen; (sol altta) Dua eden Arap; (sağ altta) üreme teknikleri: Hindistan'da tantra biçimi birleşme (10. yüzyıl).



26-30. Dansta gündelik dışı teknikler: (üst solda) Otuzlu yıllarda Amerikalı ikili; (üst sağda) Kazak dansçılar; (ikinci sıra) Türkiye’de derviş dansçılar. Beden ve zihni denetleme teknikleri: (üçüncü sıra) iki hathayoga duruşu. Enerjiyi denetleme ve geri tutma teknikleri: (altta) Taoçu jimnastik (Nei-Kong). 19. yüzyıldan bilimsel bir Çin yapıtından. Her alıştırmaya soluk denetimi kurmakta.

Yürümek - Yürürken tüm beden duruşunun dik olması, nefes almak, yürümenin ritmi, yumrukların, dirseklerin sallanması, bedenin üst kısmının tümünden önce öne doğru hareketi, ya da iki yanının sağ-sol hareketi (Bedeni aynı anda öne doğru hareket ettirmeye alışmışız). Ayakların içe ya da dışa dönmesi. Bacanın öne doğru uzanması. “Kaz adımı”na güleriz. Oysa Alman ordusunun kullandığı bu yürüyüş tarzı, bacağın ileriye en çok uzanmasını sağlar. Özelde de zaten tüm kuzey insanları uzun bacaklarıyla mümkün olduğunca uzun adım atar. (...)

Koşmak Ayakların duruşu, kolların duruşu, nefes almak, koşmanın büyüğü, dayanıklılık. (...)

Son olarak etkin dinlenmenin tekniklerine geliyoruz. Bunlar sadece basit bir estetik konusu olmakla kalmayıp aynı zamanda beden oyunudur.

Dans etmek Erich Maria von Hornbostel ile Curt Sachs’ın konferanslarını dinlemiş olabilirsiniz. Onların dansları durgun ve hareketli olarak ikiye ayırmalarına katılıyorum. Dansların dağılımıyla ilgili varsayımlarına ise pek katılamıyorum. Onlar sosyolojinin bütün bir bölümünün yaslandığı büyük bir yangının kurbanlarıdır. Bazı toplumların ataerkil, bazılarının anaerkil kökenli olduğu ileri sürülür. Anaerkil olanlar, dişi eğilimlerinden ötürü belli bir noktada dans ederken, başkaları, erkek kökenli oldukları için yer değiştirerek dans etmekten hoşlanırlar. Curt Sachs, bu dansları daha iyisi “içe dönük” ve “dışa dönük” olarak sınıflandırmıştır. (...)

Son olarak bir eşin kollarında dans etmenin modern Avrupa uygarlığının bir ürünü olduğunu görmeliyiz. Bu, doğal kabul ettiğimiz olguların tarihsel kökenini gösterir. Ayrıca bunlar dünyada bizden başka herkesi dehşete sürükler. Buradan meslek gereği olan ya da mesleğin bir parçası olan daha karmaşık beden tekniklerine geçiyoruz.

Zıplamak - Zıplama tekniklerinin bazı dönüşümlerine tanık olduk. Hepimiz bir sıçrama tahtasından yüz üstü atlamağızdır. Artık bunun yapılmadığını söylemekten mutluymum. Çok şükür artık insanlar yan zıplıyor. Yukarı, aşağı

ğı, uzunlamasına, yanlamasına, yüksek atlama, sınkla atlama gibi. (...)

Tırmanmak - Ağaçlara tırmanmada hiç başarılı olmadığımı söylemeliyim. Ama dağ ve kayalıklarda fena değilim. Eğitim ve ondan kaynaklanan yöntem yetersizliği olsa gerek. İlkel diye adlandırılan toplumlarda ağaca tırmanmanın bir yolu, öncelikle hem ağacı hem de tırmanan kişiyi saran bir kemer kullanmaktır. Bizler bu kemer kullanımını bile bilmeyiz. Telefon işçilerinin tırmanma sırasında kanca kullandığını, ama kemer takmadıklarını görürüz. Dağcılık yöntemlerinin tarihçesi çok ilginçtir. Benim yaşam sürem içinde olağanüstü ilerlemeler kaydedilmişti.

İniş - Hiçbir şey bir Kabyle'nin Türk terlikleriyle (babuş) merdivenden aşağı inişini seyretmek kadar insanın başını döndüremez. Terlikleri ayagından fırlatmaksızın nasıl yere basabiliyor? İzlemeye, yapmaya çalıştım, ama anlayamadım.

Kadınların yüksek topukla yürümelerini de anlayabilmiş değilim. Karşılaştırmak bir yana, daha gözleyecek çok şey var.

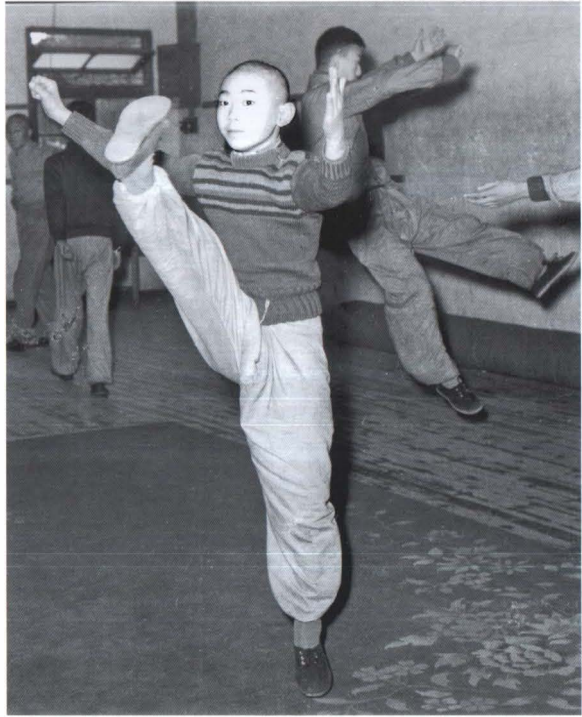
Yüzmek - Dalmak, yüzmek, yardımcı gereçlerin kullanılması, şişirilmiş yastıklar, levhalar, vb. Gemiciliğin bulunması yolundayız. (...)

Tüketim teknikleri

Yemek - Harald Höföding'in İran Şahı ile ilgili olarak yinelediği bir öyküyü anımsayabilirsiniz. Şah, III. Napolyon'un konugu olmuş ve elleriyle yemek yemekte ısrar etmiş. İmparator ise konunun altın çatal kullanımını istemiş. Şah, yanıt olarak "Nasıl bir zevkten mahrum kaldığınızı bilmiyorsunuz", demiş. Bıçakların yokluğu ve kullanımı.

İçmek - Çocuklara suyu doğrudan kaynağından içmeyi öğretmek yararlı olurdu. Musluktan, su birikintilerinden v.b. alıp içeceklerini doğrudan boğazlarından akıtmaları gibi.

Üreme teknikleri - Cinsel duruşlardan daha teknik bir şey yoktur. Çok az yazar bu konuyu tartışma yükükliliği gösterebilmiştir.



31-32. Gündelik dışı beden tekniği: (üstte) eğitim çalışması sırasında Pekin Operası öğrencisi (altta) kabuki oyuncusu, commedia dell'arte'den zanni, Balili oyuncu-dansçısı, Odissi dansçısı.



33-42. Çeşitli dans kültürlerinde omurganın duruşu. Seçimi yapan, La Meri diye bilinen Amerikalı dansçı. Russel Meriwether Hughes, etnik dansın hırslı bir ögrecisi olup Avrupa ve Amerika'nın birçok yerinde teknikleri uygulayıp öğretmiştir.

Genel düşünceler

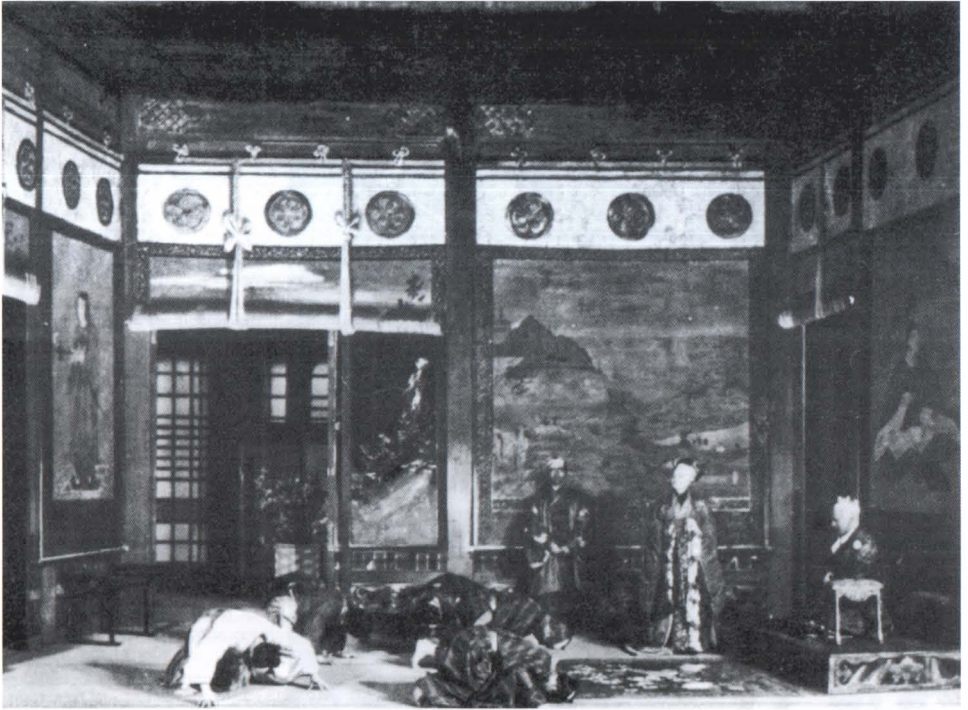
(...) Belirleyici yeterlilik temeli üzerine kurulan bütün bu ırkların eğitimi kavramı, bence tarihin önemli anlarından biridir. Görme eğitimi, yürüme, çıkma, inme, koşma eğitimleri, özellikle de dinginlik eğitimi kapsar. Bu sonucusu, her şeyden önce geciktirici bir mekanizmadır, düzensiz hareketlere engel olur ve sonuçta bu geciktirme, uyumlu hareketlerin uyumlu kişiyi seçilen hedefe doğru götürmesine yol açar. Duygusal baskıya karşı koymak, toplumsal ve ünsel yaşam açısından temel önem taşır. Çünkü bu davranış, ilkel diye adlandırılan toplumları vahşi, düşüncesiz, bilinçsiz tepkilerle mi yoksa daha yalıtılmış berrak bir bilinçle, belirgin hareketlere doğru mu yönlendirildiğine göre ayırır, hatıta sınıflandırır.

Bilinçle müdahale edilmesi, toplum sayesinde. Topluma müdahale edilmesi, bilinçsizlik sayesinde değildir. Önceden belirlenmiş hareketlerin kesinliği, bilin-

cin duygu ve bilinçsizliği baskılaması, toplum sayesinde. Dostum Granet, özellikle de Taoculuğun beden ve soluk alma teknikleri üzerine geniş çaplı araştırmalarını önceden ortaya koymuştu. Ben de aynı şeylerin Hindistan'da ortaya çıktığını bilecek kadar Yoga üzerine Sanskrit metinleri inceledim. Bizlerin incelemediğimiz, ama Çin ve Hindistan'da çok eski dönemlerde bile iyiden iyiye incelenmiş olan beden tekniklerinin tüm gizemci durumlarımızın tam temelinde bulunduğu kanısındayım. Bu sosyo-psiko-biyolojik çalışma mutlaka yapılmalıdır. "Tanrı ile iletişim kurma"nın mutlaka biyolojik yolları olmalıdır.

Omurga: Enerji'nin dümeni

Anlatım öncesi bir belirleyen kas esnekliğinin niteliği, doğrudan omurganın duruşuna bağlıdır. Omurga, ağırlığa ve hareketsizliğe bağlı olarak eğilebilir. Ama aynı zamanda bir gerilim mimarisi yaratacak biçimde dik du-



43-46. (üstte) Japon diz üstünde selamlama duruşunu Kosuke Nomura Volterra ISTA'da (1981) gösteriyor. Bu tiyatroya olduğu gibi aktarılmış gündelik bir tekniğdir. Omurga, doğal duruşuna karşı bir biçimde kıvrılarak harekete büyük soyluluk kazandırır. Hareketi fiziksel farkındalıktan yoksun, yüzeysel biçimde taklit eden Avrupalı aktörlerde bu soyluluk, uşaklığa dönüşür (Judith Gautier'nin Aşk Prensesi'nde (1907) Paris Vodvil Tiyatrosu oyuncularını) (altta)



47-49. "Sessiz çılgılık": Berliner Ensemble'da Bertolt Brecht'in Cesaret Ana'sında Helena Weigel (1949). Çılgılığın yoğunluğu omurgadaki çeşitli gerilimlerle destekleniyor.



50-51.



50-51. (solda) Picasso: Kışnıyen Bir At Başı'nın (1937) üçüncü versiyonu, Guernica için ön çalışma (Picasso Müzesi, Madrid); (sağda) Helena Weigel'in "sessiz çığlığı".

ruş ya da özel bükülmelerle oyuncunun varlığını zenginleştirir

Kodlanmış tiyatral biçimlerle bağlantılı ya da onların parçası olan tüm gündelik-dış beden teknikleri, belli duruşların ustalikle geliştirilmesine bağlıdır. Yani omurganın ve ona bağlı olan boyun, sırt, bel, omuzlar, karın ve kalçaların belli bir şekilde yerleştirilişine bağlıdır. Çeşitli tiyatral biçimler, omurganın kas esnekliğini etkilemek için aldığı şekiller sayesinde ortaya çıkar.

Dikkatle gözlemlendiğinde Pekin Operası'ndan bir oyuncunun omurgasını yukarı doğru uzatığı, Japon No oyuncusunun omurgasının üst kısmını kavisli, kalçasını içe dönük tuttuğu görülür.

Hindistan'ın Bharata Natyam'ında omurga tam dik tutulur. Bu dik çizgiye göre omuzlar ile boyun, oyuncunun duygularını dizginleyip düzenleyen dinamik öğeler olarak kullanılır. Hindistan'da bir başka klasik dans biçimi olan Odissi'de omurga "S" şeklinde durur. Bu duruş, omuzların dengeyi koruması için kalçayı enine hareket ettirirken boyunun ters yöne çevrilmesi ile oluşur. (Bkz. Karşılıklı Tribhangi)

Java'da Wayang Wong'un kökleri kukla tiyatrosunda yatar. Bu da omurganın neden yukarı doğru ve dik tutulduğuna açıklar. Öne doğru atılan küçük adımlar, her adımda yeni bir enerji etkisi yaratır.

Komşu Bali adasında Hindistan'daki Kathakali'deki gibi omurga eğik ve hızlı boyun hareketlerine bağlı olarak kafa bezemeleri tüter

Her gündelik-dış teknik, gündelik teknik noktasın-

daki bir değişimin sonucunda ortaya çıkar. Bu değişiklik omurgayı, dolayısıyla bedenin üst kısmının uzamasını, legem kemiginin duruşunu, yani uzamda hareket ediş tarzını etkiler.

Sessiz çığlık

Brecht'in *Cesaret Ana*'sının üçüncü sahnesinin sonunda askerler, Schweitzerka'sın bedenini sahneye taşıır. Onun Cesaret Ana'nın oğlu olmasından kuşulanmakta ve ana'nın cesedi teşhis etmesini istemektedirler. Brecht'in metnine göre oğlunun bedeni önüne getirilince Cesaret Ana nine onu tanımadığını belirtircesine başını iki kez sallar. Ondan sonra askerler cesedi alıp halk mezarlığına gömmek üzere götürür.

Brecht'in kadın karakterlerini oynayan en büyük sanatçı olan Helene Weigel, bu rolü oynadığında hareketsiz durmuş, sadece başını oynatarak askerlere cesedin oğluna ait olmadığını anlatan bir işaret vermişti. Cesede bir kez daha bakması için zorlandığında yine boş ve sabit bir ifadeyle tanımayı reddetmişti. Ama ölü bedeni götürdükleri zaman, Weigel yüzünü ters yöne dönerek ağzını sessiz bir çığlık için sonuna kadar açmıştı.

Weigel'i Berliner Ensemble'da izleyen George Steiner o sahneyi şöyle anlatıyor:

"Başını öteki yöne çevirdi ve ağzını Picasso'nun *Guernica*'sında çığlık atan at gibi sonuna kadar açtı. Sert, urkütücü, anlatılamaz bir ses çıktı ağzından. Aslında hiçbir ses yoktu. Hiçbir şey, sadece mutlak sessizliğin sesi vardı

Öyle bir sessizlik ki bu sessizliğin sesi tiyatroyu aşır geçerken seyircilerin başlarını da büyük bir rüzgâr çarpmış gibi öne eğdi."

(G. Steiner, *Death of Tragedy*
[Tragedyanın Ölümü] 1961)

Bu, bir seyircinin izlenimiydi. Şimdi aynı yapıtı-bir tiyatro tarihçisinin nasıl tanımadığını görelim:

"Weigel bir sürü simgenin ortasında rolünü oynamak durumunda olduğunu gördü. Sahnede hem savaş aracı hem pazar yeri olarak kullanılan, Cesaret Ana'nın dünyasını betimlerken bir yandan da onu sahne üzerinde oradan oraya taşıyan bir araba ile birlikteydi. Bütün bunların kendisini afallatmasına izin vermeyen, bir zamanların Piscator oyuncusu, soyutlukla başa çıkmak için oyun kişisinin fiziksel yönünü ve bedeninin yaratıcılığını kullanabileceğini biliyordu.

Provalara Brecht'in Berliner Ensemble'da yerleştirdiği bir ölçüyü kullanarak başladı. Bütün rolü tekrar tekrar çalışırken özellikle yoruma açık taslaklar üzerinde yoğunlaştı. Oyunun açılış gününe gelindiğinde Weigel'in dağında Cesaret Ana ile öteki oyun kişileri arasındaki ilişkiyi açığa çıkaran yüzlerce ayrıntı ve duruş bulunuyordu. Weigel başka oyunlarda da böyle ayrıntı ve duruşlar geliştirmişti. Çok büyük bir acı duruşu, Weigel'in öyle hiç ses çıkarmadan ağzını açarak durma sahnesi, birçok oyundan sonra bir gazete Fotoğrafında oğlunun katledilmesine ağlayan Hintli bir kadını anımsamasıyla bilinçaltından belirmişti."

(Claudio Mellolesi, *Brecht in Rehearsal* [Brecht Provala]
C. Mellolesi, L. Olivi, *Brecht Regista* içinde
[Yönetmen Brecht])

Bu gösterime ilişkin olarak aynı kitapta Brecht'in asistanı Hans Bunge'nin günlüğünde şöyle yazıyor. "Weigel, Cesaret Ana'nın yürüyüşünü çalışırken bunu teorik olarak değil, daha ilk provadan başlayarak karakterin ayak-kabılları ve elbiselerini giyerek yapmıştı."

Fotoğraflarda da (Resim 45, 47) görüleceği gibi Weigel'in "Sessiz çılgılığı" omurgada yaratılan bir gerilimden kaynaklanıyor, bunun sonucunda çılgına eşdeğerde bir enerji aktarıyor. Omurganın duygusal etkilere katkısının anlaşılması ve somut fiziksel ayrıntılara önem verilmesi, Helene Weigel'in Berliner Ensemble'daki meslektaşlarından Ekkehard Schall'e anlattığı şu olayda açıkça görülür: "Helene Weigel bir zamanlar bana şu öyküyü anlatmıştı. Genç bir oyuncuysen Ibsen'in bir oyununda ünlü oyuncu Albert Basserman'ın yanında rol almıştı. Birlikte oynadıkları bir sahnede Albert Basserman rol gereği bir sürü felaket haberini ardarda alıyordu. Baba ölür, anne ölür, çocuklar ölür (gülmeler). Bütün

bu kötü haberleri alırken Basserman seyirciye sırtı dönük oynamayı yeğler. Bir gün Helene onu eleştirerek seyirciye dönük olmayan yüzünün hiçbir ifade belirtmediğini, daha kötüsü bazı özel ifadeler aldığını söyler. Aldığı yanıt şu olur: 'Seyirci yüzümü görmezse ne olmuş yani.' Çünkü o her şeyi sırtıyla oynamış, aldığı her şoku sırtıyla göstermişti."

(*New Theatre Quarterly*'de Ekkehard Schall ile
yapılan söyleşi. no 6, Mayıs 1986)

PRAGMATİK YASALAR

Jerzy Grotowski

ISTA ve Kaynaklar Tiyatrosu

24-26 Ekim 1980'de Bonn'da ISTA'nın ilk açık oturumu çerçevesinde uluslararası bir sempozyum düzenlendi. Katılanlar arasında bulunan Jerzy Grotowski, Franco Rußini ile yaptığı bir söyleşide Barba'nın oyuncunun teknik çalışma ilkeleri üzerine araştırmalarıyla ilgili yorumda bulunmuştu.

Barba, oyunculuk tekniği dediğimiz çalışmayla ilgili üç temel ilke geliştirmiştir. Genelde oyunculuk tekniğinin gündelik-dışı bir beden tekniği olduğunu söylemiştir. Fransız antropolog Marcel Mauss'un tanımladığı gündelik beden tekniği ve gündelik-dışı beden tekniği, ki ben buna güçlendirilmiş teknik diyorum, her toplumda her zaman vardı. Yoga gibi bütünleşiren tekniklerin yanı sıra sosyo-biyolojik olgunun güçlendirilmesi anlamına gelen birçok gündelik-dışı teknik vardır.

Bir No oyuncusunu, ayaklarını yerden kaldırmadan sürüyerek yürürken izlediğimizde, aslında onun kendi kültüründe normal yürüyüşün içinde bulunan bir hareketin güçlendirilmiş biçimini izleriz. Bu, bana çok önemli görünüyor. Barba, çalışmasında gündelik ve gündelik-dışı beden tekniklerinin açık ve yararlı bir ayrımını yaparak gündelik-dışı tekniği güçlendirilmiş teknik olarak ele alıyor. Böylece kimi Doğu kültürlerinin gündelik teknikleriyle oyuncunun gündelik-dışı tekniklerini karşılaştırdığı zaman bazı önemli yasalar, hedefler buluyor, ki bunlara ışık tutmaya değer.

Bilimsel açıdan bu sonsuz polemiklere yol açabilir. Ama bu gibi tartışmalara teslim olmak yanlış olur, üstelik yararlı da olmaz. Çünkü gerçekte Barba'nın kuralları pragmatiktir. Pragmatik yasalar bize belli durumlara ulaşmak, belli sonuçları almak ya da belli gerekli bağlantıları kurmak için nasıl davranmamız gerektiğini gösterir. Bize bir şeyin nasıl çalıştığını değil, bizim nasıl çalışmamız gerektiğini öğretir. Barba üç pragmatik yasa oluşturmuştur. Birisi belli bir biçimde davranırsa, bir şey belli bir şekilde olur. Sorun, bir şeyin nasıl olduğunu çözümlenemeyen değil, onun olması için ne yapılması gerektiğinin bilinmesidir.

Barba'nın sözünü ettiği ilk yasa, bedeninin dengesi ile ilgilidir. Bu denge, gündelik-dışı tekniklerde gündelik yaşamda olduğundan çok farklı bir düzeyde işler. Gündelik yaşamda "kolay" diyebileceğimiz bir denge kurarız. Kolaydır, çünkü çocukluğumuzdan beri bedenimize aittir. Gündelik-dışı tekniklerde ise başka bir denge düzeyine erişmek için bu alışılmış dengeden vazgeçmek durumunda kalırız. Benim kişisel gözlemime göre bu yeni denge, normal dengenin güçlendirilmiş şeklidir. Bu gündelik-dışı dengeye Barba'nın da adlandırdığı gibi "lüks dengesi" denebilir.

İkinci yasa ise hareketlerin ya da itkilerin yönüne karşı durma yasasıdır. Bedenin bir bölümü bir yönde hareket ederken beden bir başka yeri karşı yönde hareket eder. Bunun kaslar üzerinde özellikle kasılma ve gevşemelerle

önemli bir etkisi vardır. Bazı oyunculuk okullarında gevşemenin her şeyin anahtarı olduğunu söylerler. Aslında anahtar gevşeme değil, kasılma ve gevşeme arasındaki ilişkidir. Tamamen rahatlamış bir oyuncuda hiçbir şey olmaz. Öte yandan sinirsel kör kasılmalar ise bilindiği gibi engeldir.

Kasılma ve gevşemeler arasında öyle bir etkileşim vardır ki gündelik yaşamda olmasına karşın bu Barba'nın lüks durum dediği gösterim anında daha da güçlenir. Bu kesinlikle aynı anda oluşan karşıt yönler sorunudur. Ancak beden içinde olur. Kişi sola doğru bir hareket yaparsa, sağ tarafa karşı hareket düzenleyen bir itki vardır, aynı biçimde yukarı aşağı, öne arkaya olduğu gibi. Bu normal yaşamda, gündelik tekniklerde olur, ama gösterim durumunda aşın bir güçlendirme vardır ki bu da bambaşka bir nitelik taşıyan bir şeye dönüşür.

Bu karşıtlıkların, gerilme ve gevşemelerin, karşıt yönlerdeki itkilerin etkileşmesi öyle bir noktaya varır ki fizyolojik olarak insanın bir göstergeye dönüştüğü söylenebilir. Yalnız bu noktaya fizyoloji yasalarına uygun olarak eğitim ve bilinçli çabanın sonucunda ulaşıldığını anlaşılmaması gerekir. Gösterge, biyolojik yasaların ve sosyal koşulların güçlendirilmesinin sonucudur. Güçlendirme iki düzeyde gerçekleşir.

Üçüncü pragmatik yasa, oyuncunun en uç noktaya ulaştığı eylem sürecinin uzaydaki enerji ya da zamandaki enerji alanlarından uygulanabilir ve gözlenebilir olmasıdır. Elbette enerjinin ne olduğu, uzaydaki ve zamandaki enerjinin ne anlama geldiğini kapsayan yeni bir terminoloji tartışması başlatılabilir. Her durumda fark çok bellidir. İşlemi ya başlatıp hareket ettirecek uzamda üretilen kinetik enerjiye çevirmek ya da bastırarak, derinin altına gizleyerek uzamda gerekli olan potansiyel enerjiye dönüştürmekle ilgilidir. Hareketlerin itkileri başlar ama sonra geri tutulur. İşte o zaman beden canlı olduğu, sanki derinin altında saklanıyormuşçasına boşlukta bir şeylerin olduğu görülür. Beden canlıdır, çok kesin bir şey yapmaktadır ama nehir, zaman içinde akmayı sürdürmektedir. Uzamdaki kinetik enerji ikinci bir düzeye geçer. Bu, zaman içindeki enerjidir.

İlkinci yasalar da vardır. Örneğin Barba'nın Skandinav deyimi *sats* ile tanımladığı karşıt itki, hareket karşıtı olarak adlandırabileceğimiz şey vardır. Bu vardır ve çok somuttur. Farklı düzeylerde bir hareketten önceki gizli güç dolu sessizlik gibi ya da belli bir anda yapılmakta olan eylemin durdurulması olarak ortaya çıkabilir.



52. Dario Fo, Eugenio Barba ve Grotowski Volterra ISTA'da (1981).

Sats

Sats sonucunda görülen neyse ve olan neyse, zaman için de sindirilir. *Sats*, işlemin biçim olarak algılanması için, biçimin de kalıp olarak algılanması için gereken süreyi sağlar. Ama bunu çeşitli gündelik-dışı tekniklerde ya da gösterim durumunda nasıl inceleyebiliriz? Japon oyuncularla Balili sanatçılar ya da Hint tiyatrosunun çeşitli biçimleri arasında farklılıklar gözlenebilir. Barba Doğulu oyuncuların uzmanlıklarını, pragmatik çözümlemeye çıkış noktası olarak alır. Denebilir ki klasik Doğu tiyatrolarının her türü belli bir beden tekniğine bağlıdır, ama aynı zamanda izlenenin herkes için geçerli olmasını sağlayan bir fizyolojik temeli vardır.

Eğer beden tekniği değişirse toplumsal bakış açısı da değişir, ama kökleri aynı biyolojik gerçeklik içinde kalır. Doğu tiyatrosunun her biçimi çok bilinçli, kurallara son derece bağlı bir uzmanlaşma içerir. Bu, güçlenmeye yönelik ve çok iyi tanımlanmış bir olanaklar alanı bulunan gündelik-dışı bir tekniktir. Eğer farklı gündelik-dışı teknikler, farklı uzmanlaşmalara karşın gösterim sırasında benzer biçimde işlerse, o zaman bundan yürürlükte olan yasaların evrensel olduğunu çıkarsayabiliriz.

Avrupa tiyatrosunda oyuncunun sanatının kodlanması yoktur. Oyuncu doğaçlama yapar ama gündelik yaşamın kalıplarına göre ya da yanılıgılı bir doğallığa göre. Doğallığı vahşi olmak, çılgınca hareket etmek, haykırarak, başkalarına şiddetle yaklaşmak ya da kucaklamak diye anlar. Gerçekte doğaçlama, oyuncu kesin, somut, belli sınırlar seçtiğinde başlar. Örneğin Iben, Cesaret Ana'nın dilsiz kızı Kattrin'in sadece yürüyüşüne odaklanmıştı. (Grotowski burada Uluslararası Sempozyum sırasında Odin Tiyatrosu oyuncusu Iben Nagel Rasmussen'in *Moon and Darkness [Ay ve Karanlık]* oyunundan söz ediyor.) Ancak o zaman oyuncu, kendi biyolojik ya da sosyolojik nesnelliklerinden uzaklaşıp kişisel öznelliğine ulaşabilir. Nesnellik ve öznelğin birleştiği anda oyuncu

canlanır. Dünyadan elini çekme bedelini ödemeyen bir özgürlük yok gibidir. Ama burada dünyadan elini çekme, gizemci ya da dinsel anlamda değil, somut bir şeydir, daha çok benliğin kısıtlanması gibidir.

Tiyatroda bunu yönetmenler yapar. Bir yandan benim *via negativa* dediğim şeyi korurken, yani oyuncunun önündeki engelleri ortadan kaldırırken, öte yandan pozitif kutbu temsil edip oyunculara kesin, belirgin izlekler vermeleri gerekir. O zaman oyuncular doğaçlama için bir çıkış noktası bulabilir.

Logos ve bios

Sosyo-biyolojik nesnellikten ve öznelikten söz ederken *logos* ve *bios* sorunundan da söz etmiş oluyorum. *Logos* da vardır, *bios* da. *Logos* tanımlayan, çözümleyen akıl yürütmeyle bağlantılıdır. Bir başka yönden Doğulu oyuncuyla bağlantılıdır. Kökleri geleneklerinde bulunan Doğulu oyuncu, sözcükler, tümceler ve konuşmalar anlatmada bedenini kullanır. Oyleyse *logos*'tur. Ama sanki geleneklerinden gelen güç sayesinde onun *logos*'u, *bios*'un bazı ilkelerini de korumuş gibidir. İşte bu yüzden Doğulu sanatçı bize canlı görünür. *Logos* ve *bios* bölünmeyi temsil eder. Bu yüzden oyuncunun anlatım gücünden söz etmek tehlikelidir. Barba haklı olarak sadece oyuncunun anlatım öncesi düzeyinden söz eder. Oyuncu anlatabiliyorsa bu, anlatmak istediği içindir. Böylece bölünme yine ortaya çıkar. Oyuncunun bir yanı emir verirken öteki yanı bu emirleri yerine getirir. Denebilir ki, sahibi anlatım, bir ağacındır.

Barba'nın ISTA'da yapıtlarıyla benim Kaynaklar Tiyatrosu'nda yapıtlarım arasında derin bir bağlantı vardır. İkimiz de kültürler aşırı olgularla ilgililiyiz. Herhangi belli bir kültür, nesnel, biyo-sosyolojik altyapıyı belirler. Çünkü her kültür, gündelik beden tekniklerine bağlıdır. Oyleyse kültürler değiştiğinde, sabit kalan noktanın ne olduğunu, hangi kültürler aşırı öğelerin ortaya çıktığını gözlemek önemlidir.

VİZYON

OYUNCUNUN GÖRÜŞÜ, SEYİRCİNİN GÖRÜŞÜ

Ferdinando Taviani

I Tiyatro üzerine tarihsel araştırmayı özellikle yararlı ve büyüleyici kılan, burada başka hiçbir alanda olmadığı kadar gerçeğin ve görüntülerin oyunu karşılıklı karşıya kalmamıştır. Tiyatro ve tarihi üzerine çok sayıda düşüncenin en yaygın ve görünüşe bakılırsa en kabul görenleri, görsel bir ters algılamadan kaynaklanır.

Bu düşüncelerden biri şöyle özetlenebilir: En iyi tiyatro, oyuncu ile seyirci arasındaki gizli bütünlüğün gerçekleştiği, her ikisinin de aynı biçimde duygulanmayı başardığı ya da oyuncunun düşündüklerinin ve yaşadıklarının tamamını seyirciye aktarmayı başardığı tiyatrodur. Bunu bütünleyen başka biri: İyi tiyatro yapmak için söylenecek ilginç bir şeyleri olmak ve seyircinin onları anlamasını sağlayabilmek gerekir. Ya da: Derin duyarlılığa sahip olmak ve duyguyu seyirciye aktarabilmek gerekir.

Bu görüşler, tiyatronun gücünün yapıtıda ve bizim yapıtının bilincinde olmamızdan kaynaklandığına dair o öteki görüş tarafından değiştirilemez de, düzeltilmez de. Kararlaştırılan ve bilincinde olunan yapıtı, oyuncu ile seyirci arasındaki bütünlüğü, sağduyuya göre bütün büyük tiyatronun temelinde bulunan o kusursuz, duygusal, akılcı iletişimi gerçekleştirmenin yöntemi olarak görülür.

Sanırım sağduyu tam tersini gösterir. Tiyatro sanatını bildik şeylerin bir taklidi ya da kopyası olmaktan çıkıp bir sanat haline getiren, oyuncunun gösterim görüşüyle seyircinin gösterim görüşü arasındaki bağlantısızlık, aykırılık, hatta birbirinden karşılıklı habersizlik durumudur.

Oyuncu ile seyirci arasındaki ortaklığın efsaneleşmiş anlarını oluşturan o yüce zaman dilimlerinin, her ikisi arasındaki güçlü bir bağa karşın, içinde seyircinin görüşü ile oyuncunun görüşü arasında dev bir farklılık barındıran anlar olduğu kanıtlanabilir. Büyük tiyatrodan –ya da en basitinden işlerliği olan tiyatrodan– oyuncu ile seyirciler şu özelliği olan tek bir gösterimde buluşur: Gösterim onları ne kadar fikir birliğine zorlamadan aralarında bağ kurarsa, o kadar zengin olur.

Kısacası, basit sağduyu bizi bir gösterimi *anlamanın* yalnızca fikir sahiplerinin (yazar, oyuncu, yönetmen...) gösterimin içine ne koyduklarını görmek anlamına gelmediğini fark etmeye zorlar. Onu derinden anlamak da derininde gizli saklı olanı meydana çıkarmak olmayıp,

özenle incelenmiş bir yolculuk boyunca keşiflerde bulunmak olmalıdır.

Bu da demektir ki "bir gösterimi anlaşılır kılmak" keşifler düzenlemekle değil, seyircinin ve ilgisinin kıyısı boyunca yol alacağı akarsu tasarlama ve bu kıyılarda değişik biçimlerde ulacak beklenmedik bir yaşamın belirmesini sağlamakla olur. İzleyiciler kendi görme biçimlerini bu yaşama daldıracak ve kendi buluşlarını yapabilecekler.

II

1887'de yayınlanan toplu öykülerinde H. G. Wells *The Sad Story of A Drama Critic*'de (Bir Tiyatro Eleştirmeninin Hüzünlü Hikâyesi) anlatır: Tiyatroya hiç adım atmamış bir gazeteciye patronu, oyun eleştirmeni yapar. Patron, açıklama olarak "özellikle tiyatroyla hiç ilgilenmemiş olduğun, özellikle hiçbir önyargın bulunmadığı için, der. Gazeteci, yaşamında ilk kez tiyatroya gider ve bir şok yaşar. Oyuncuların amaçlarının insanları betimlemek olduğuna ilişkin doğal bir yanlıya düşer. Gazeteci önce şok yaşar sonra gündelik yaşamın indirgenmesi ve abartılması karşısında ofkelenir. Gündelik hareketlerin, iyi bir eğitime edinilen davranış kurallarının sahneye yeniden uyarlandığını ve incelikle yeniden üretildiğini görür. Oyuncuların sahne davranışlarıyla yaratıkları görgü değerleri, seyircinin ait olduğu toplum sınıfının değerleridir. Her izleyici, bir aktörün yaptığı her hareketin anlamını kusursuzca anlar. Her aktör, izleyici için kusursuzca anlaşılır olmanın yolunu bilir.

Wells bütün bunları bir alçalma örneği olarak ele alır. Zavallı tiyatro eleştirmeni tüm kızgınlığına karşın oyuncuların hareketlerinin ne kadar buluşu olduğunu görür, kendinde onların varlığını fark eder, oyuncuların kendisi gibi soluk alıp verdiğini görür, hatta o da onlar gibi solumaya başlar. Yavaş yavaş gündelik davranışlarını abartmaktadır. Belli bazı sözleri "onlar" gibi söyler. "Onlar" gibi dolışır.

Oykünün gerçekçi bir art alanı olmasına karşın olaylar örgüsü pek çok bilim kurgu öykü açısından tipiktir: "yaraık" insanlarla ele geçirilen bir adamın öyküsü.

Wells'in en iyi dostlarından biri olan Joseph Conrad, 1908'de Edward Garnett'e şöyle yazmıştı: "Tiyatroya karşı karanlık, dehşet duyguları var. Giderek de kontleş-

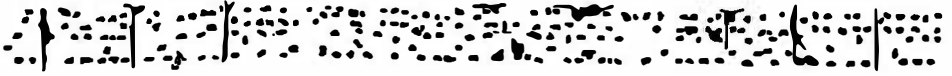


1. Ağlama sanatı, No oyuncusu ağlıyor.

(...) Jestin yavaşlığı tüm yorumları olanaklı kılıyor. Örneğin kadın ağlamak istediği için elini gözlerine kaldırıyor, ama bu hareket aynı zamanda daha iyi görmeye için yakınlaştırdığı üzüntüsünün imgesi de olabilir. Gözyaşlarının suyunu, acının ağırlığını çekiyor gibidir, sonra içtiği acılar çanağından çekilme, yaşama sırt çevirme gelir.(Paul Claudel, Günlük, Şubat 1923)

Belirleme sanatı

No'da ağladığınızda elinizi yüzünüzün önüne getirirsiniz, ama bu ağladığınızı göstermek için değil, yaşları kurulamak içindir. Eylem son derece yalındır, yalnızca gözyaşlarını kurulamaktır, başka bir şey değil. Bunu nasıl yaptığınızı önemli değildir, oyuncular gözlerini aşağı indirir, kimileriye yukarı bakar. Basit gözyaşı kurulama hareketi, ağlama eylemi için bir paradigma olarak seçilmiştir. Tüm öteki gereksiz jestler dışlanmıştır. (No oyuncusu Hideo Kanze ile bir söyleşiden, 1971)



2. Anlamların çifte yansımasına paradoks içeren bir örnek olarak Orange'daki (Fransa) Roma kemerinin üzerindeki yazıt. 1866'dan 1957'ye kaderepiğraf uzmanlarının genel kanısına göre yazıt şu anlamı taşıyordu: 'AUGUSTI F DIVI IVL NEPOTIAUGUST' Ancak bugün birçok bilgin bu 'yazıtın' çelenk ve şakıların taşıyan desleklerin oluşturduğu bir dizi delikten ibaret olduğunu düşünüyor.

yor. O rezil yere adım atamıyorum. Oyun karşısında değil, oyunculuk karşısında dehşet duyuyorum."

Hem Wells'in öyküsünün, hem de Conrad'ın belirttiklerinin anlamı aykırılıklar içeriyor. Bununla birlikte burada neredeyse saf bir durumda ve kişisel görüşler olarak net ve kesin biçimde tiyatronun tarihi boyunca var olan bir düşünce yansı. Kimi zaman bu, olumsuz olarak (oyuncuların rezil kimseler olması) ya da estetik bilimi açısından olduğu gibi, olumlu biçimdedir. Tiyatro üzerine her estetik fikir yürütmede açıkça ya da örtülü olarak insanın salt insan kopyası olduğu zaman tiyatronun neye dönüşebileceğinin dehşeti üzerine bir kaygı bulunması mümkün değil midir?

III

Diderot'da ve Artaud'da bulduğumuz oyuncu imgeleleri, Stanislavski ile Craig ya da Brecht, Meyerhold ya da Grotowski'nin oyuncu üzerine yarattığı vizyonlar ve bunların tümünün ötesinde büyük dansçı ve aktörlerin ulaştığı başarılar, tiyatro sanatının her zaman kendi kendini aşan bir mimesis olduğunu kanıtlar. Burada oyuncunun görüşü ile seyircinininki arasında bulunan genel ayrılmanın özel bir durumu söz konusudur.

Seyircinin görüşü ile gösterimi kurmuş olanlarınki arasında bir uzaklık bulunduğunu kabul ettiğimizde, anlamı tehlikeye düşen, bu ikincisininki olacaktı gibi görünüyordu. Bir gösterimin anlamını ilgilendiren pek çok ikircik vardır. Bu ikircikler, tiyatro olgusunu olmuş bitmiş bir olay olarak (a posteriori) incelersek fazla önemli değildir. Oysa a priori tiyatro yapanların ve sanatın sürecin bakışı açısından incelendiklerinde bunlar son derece ciddi olurlar.

IV

Bir gösterimin "anlamı" sorunu bir tuzaktır. Ardında daha karmaşık bir gerçekliği saklar. Sıkça kullanılan "anamlı olma" deyişi, bir şeyin ya da işaretin herkes için aynı anlama sahip olması durumuna iyi uyar. Sanatsal anlatımın pek yüzeyel olmayan katlarındaki gibi durum böyle olmadığına, bir yapıtın anlamlı olduğu ya da olmadığı artık ileri sürülemez. Bu durumda eylemler ya da şeyler anlamlı olmaz, buna karşılık pek çok anlam taşırlar. O zaman sorun, bir şeyin onu yaratmış olanlar için taşıdığı anlamlar ile onu izleyenler için taşıyabildiği anlamlar ara-

sındaki uyumu hangi noktaya kadar zorlamak gerektiğini belirlemekte yatar.

Tüm iletişimi dilbilimsel iletişim örneğinin deyimleriyle düşünme alışkanlığında olduğumuzdan, bir gösterimin sadece onu gösterge olarak görenler için öyle olduğu ve kimilerince gösterge kimilerince de gösterge olmayan bir biçimde görülebileceği gerçeğine fazla önem vermeme alışkanlığındayız. Herhangi bir dilde o dili konuşan herkes bir sözcüğü o sözcük olarak anlar. Dahası, bir sözcüğün bir sözcük, yani bir gösterge olması gerçeği üç aşığı beş yukarı o dili konuşmayanlarca bile anlaşılır. O belli sesin, ne anlama geldiğini bilmeseler bile bir şey demek olması gerektiğini anlarlar. Burada bir sözcüğün "birisi için" bir gösterge olduğunu vurgulamak gerekmez. Aslında hemen hemen herkes için bir gösterge. Onun evrensel olarak bir gösterge kabul edildiğini ya da en basitinden kendi içinde öyle olduğunu söylemek de çok farklı değildir.

Ama dar anlamda dilbilimsel olmayan durumlar söz konusu olduğunda durum değişir. Bir tiyatro gösteriminin izleyicilere çok çeşitli ve karmaşık gösterge sistemleri kullanarak bir şey ilettiği doğrudur, ama bu durumda bir gösterge kendi içinde bir gösterge değildir, öyle olabilecektir bir şeydir. Sadece "başka bir şeyin yerini alan" bir şey değildir, ona anlam veren, birinin gözünde başka bir şeyin yerini alan bir şeydir, der, modern göstergebilimin kurucusu, Charles S. Pierce. Özgün metindeki "biri için" burada Umberto Eco "birinin gözünde" diye çeviriyor.

"Her şey bir şey ve bir işaret olarak düşünülebilir." Bu saptamayı 13. yüzyılda Bonaventura da Bagnoregio yapmıştı.

Belli koşullar altında örneğin ruhsal gerilim halinde ya da kaygı ya da coşku içindeyken çevremizdeki şeyleri ya da olayları "gösterge" olarak görmeye başladığımız, bilinen bir durumdur. Ama onların herkesin gözünde gösterge olduğuna inanmayız. İnsan belli bir şeyin kendisi için bir gösterge olduğunu fark etmekten vazgeçip onun kendi içinde gösterge olduğunu düşünmeye başlarsa, o zaman dikkatini vermeyi durdurur, batıl inançlara ya da deliliğe yönelir.

Gösterim alanında izleyiciler için "gösterge" olabilecek ve böylelikle özgül anlamlara göndermede bulunabilecek şeylerin oyuncuları için ve gösterimin başka yaratıcıları için aynı anlama kabul edileceklerini düşünmek, batıl inançtır. Bundan dolayı gösterimin "gösterge" olabilecek çeşitli öğelerinin, izleyiciler için taşıyabilecekleri



3. Antik çağ izleyicileri: 1700 yıl önce hokkabaz izleyen orta malı kadınlar. Çin'in Suzuan yöresindeki bir mezar üzerindeki kabartmadan alınmış çizim.



4. Zarif izleyici: Loca, 1781'den anonim bir İngiliz gravürü (Tiyatro Müzesi, Londra).

ile gösterimin yaratıcıları için taşıdıkları anlamlar arasında bir uyumu göz önünde bulunduracak biçimde geliştirilmesi gerektiğini düşünmek de batıl inançtır

Bu önceden kestirilen ve programlanan uyum, gösterimin üst düzeyi ile ilgili her şey için kesinlikle gereklidir, temel anlamların yüzeyi, en belirleyici alışkın alanları, yorum gibi. Ama gösterimi sanata dönüştüren ayrıntıların ve şeylerin çok çeşitli yaşamı gibi en önemli olanlar için doğru ya da geçerli değildir. Bu düzeyde izleyicilerin tepkileri, nesne olarak ya da gösterge olarak şeyler üzerine yaptıkları seçimler belki hayal edilebilir ama önceden kestirilemez. Bu nedenle gösterimi yaratıcıların giriştiği süreç, çok fazla izleyicinin görüşüne göre yönlendirilemez, o yüzden de kendine ait bağımsız görüşleri olmalıdır.

V

Göstergebilimciler bir gösterimi çeşitli, katmanlı bir göstergeler karmaşası olarak çözümlerken tiyatro olgusunu sonuçtan yola çıkarak incelerler. Bununla birlikte süreçlerinin, işe baştan başlamak durumunda olanlara, yani son amaçlarının izleyicilerin gözünde ne olacağı olan gösterimin yaratıcılarına herhangi bir biçimde yarayacağını gösteren hiçbir şey yoktur.

Aynı koşul gösterimin içeriğini çözümlererek onun "yorumu"nun değerini yargılayan oyun eleştirmeni için de geçerlidir. Daha az geleneksel bir eleştirmen, bir gösterimin çok çeşitli bölümlerinin bir araya gelişinden nasıl kurulduğuna özen gösteren bir eleştirmen bile, çözümlemesinin nesnesi olarak karşısına gösterimi alır. Çözüm-

lediği, çalışmanın son aşamasıdır (onu gerçekleştirmiş olanların bakış açısından), ki bu aynı zamanda izleyicilerin süreci için yola çıkış noktasıdır

Gösterimin nasıl işlendiğini bilmenin (ya da bu konuda fikir sahibi olmanın) aynı anda onun işler hale gelirmenin temeline sahip olmak demek olduğunu düşünmek çok güçsüz bir mantıktır

Ama bir an için kullandığımız şu "işlemek" yüklemi ni inceleyelim. Bu yüklem, bir makine çağrışımı yapar. Bu belli belirsiz ve bazen bilimsiz eğritileme, bir gösterimin izleyiciler tarafından yorumlanıp, keyif alınma biçiminin bilgisi onu kurarken yön gösterebilir, düşüncesi ne gerçeklik görünümü kazandırır. Bu aldatıcı düşüncüyü başka eğritilemeler de güçlendirir, örneğin bir gösterimin "mekanizma"sından ya da "iiici güç"ünden söz ederken olduğu gibi.

Peki yüklemi değiştirecek, "işlemek" yerine "yaşamak" desek ne olur? Bunu söylemek ve bir gösterimin nasıl ve neden "yaşadığı"nı bilmenin, onu aynı zamanda yaşamının yönüne sahip olmak anlamına geldiğini sanmak kolay değildir. "Yaşamak" yüklemi örneğin bir bitkiden söz ederken kullanılır ve bir bitkiyi oluşturan süreçlerin yalnızca onun yaşamsal parçalarını bir araya getirmekten ibareti olmadığı bilinen gerçektir

Bir bitki, bilimsel olarak bir makineymişçesine çözümlenebilir, ama bir makineymiş gibi yaratılamaz. Onu yaşayabilmek için ona uygun bir çevre yaratmak, gelişimini engelleyen unsurları ortadan kaldırmak, bir tohum ya da sürgünden başlamak gerekir. Bütün bunların onun nasıl işlendiğini anlamaya başlamadan önceki çabayla pek az ilgisi vardır



5-6. Duyarlı izleyici: Bir Paris melodramındaki izleyici. Çizimler Damourette'e ait.

Dolayısıyla soruyu şu deyimlerle sorabiliriz: Bir gösterimi yapanlar onu bir makine olarak mı, yoksa bir bitki olarak mı düşünür? Birinci durumda aranan sonuç, birleştirme sürecini yönetip yönlendirebilir. Üstelik sonuç tiyatral olanakların kullanım talimatının bütünüyle örtüşecektir. İkinci durumda süreç, yani tiyatral olanakların kullanımı, istenen sonuçtan çıkarsanamaz. Bunlar bağımsız olarak geliştirmeli ve her biri kendi ilkelerine göre ele alınmalıdır.

İlk durumda merkezden yönlendirilen bir süreç söz konusudur. Çeşitli parçalar bir plan dahilinde toplanır ve bütünlüğe ulaşır. İkinci durumda süreç merkezkaç özelliği gösterir. Tek ya da birkaç çekirdekten başlayarak geliştirilir ve çeşitli yönlere doğru uzanır.

Bir makinede varılan durum, makine "işliyorsa" özgün tasarıma tam tamına uyuyorsa ve her parça doğru biçimde, doğru yer ve zamanda işlevini yapıyorsa "iyi"dir. Oysa bir bitkinin varılan biçimi asla bir tasarıma uymaz, organik bir sürecin—düşlenen ama önceden kestirilemeyen—sonucudur.

Sanırım bir gösterim üzerinde yapılan çalışmayı, bir makinenin kurulmasından çok organik bir büyümeyle kıyaslamak daha doğru. Yani bana öyle geliyor ki bir gösterimin izleyici tarafından nasıl görüldüğünü anlamaya çalışanların çözümlemelerinin sonuçları, gösterimi yaşatmak zorunda olanlara pek yardımcı olamıyor. Bu, gösterimin yaratıcısının görüşleri ile izleyicinininki arasındaki farklılıkları ilgilendiren soruyu sormanın bir başka yolu. Hatta aslında yaratıcı süreç önünde bir engel.

Bir gösterimin sürecin yaradığı sondan başlayarak incelemek, batıl inançlı olma tehlikesini, izleyicinin gözünde gösterge olabilecek şeyin yalnızca onun gözünde değil,

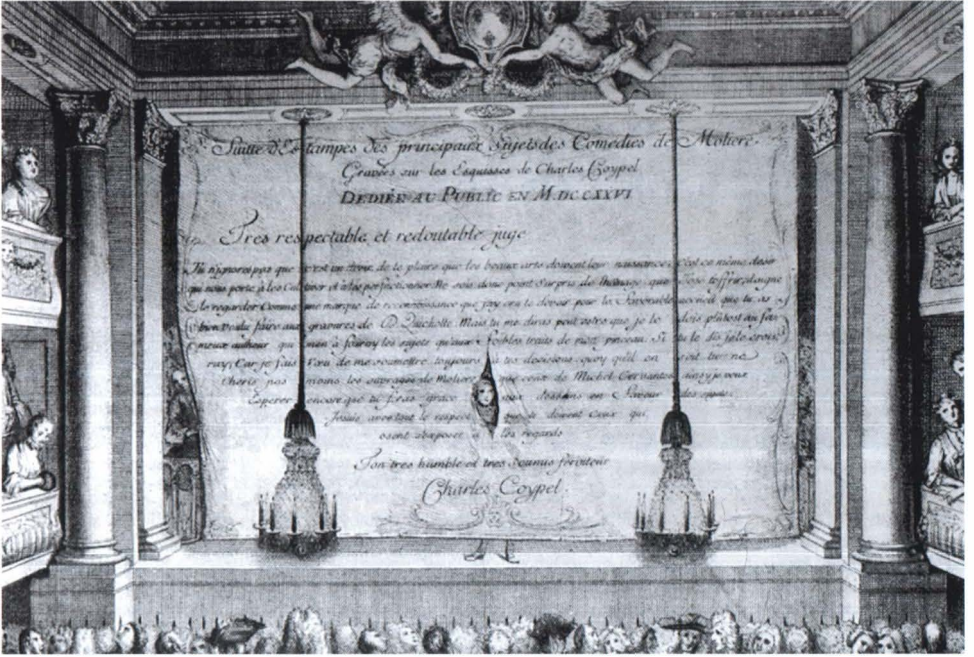
kendinde bir gösterge olduğuna inanma tehlikesini güçlendirir.

VI

Bu tartışma, başka sanat biçimleriyle ilgili olsaydı tümüyle banal olabilirdi, ama tiyatroyla ilgili olunca öyle olmuyor. Sanatsal anlatımın başka biçimlerinde onları yöneten güçler ile—eleştirel ya da başka türlü—onların tadını çıkaranların izlenimlerinin ortak zemini arasındaki uzaklık, apaçık bir uzaklıktır ve son kertede önemli sonuçlar doğurmadıkça ilginç değildir (Sanatçı zaten hemen her zaman tek başına çalışır ve kendi kesin kurallarını koyan malzeme kullanır). Tiyatroda sahne sanatının kalıplarının, gösterimi işler hale getirenler üzerinde çok büyük etkisi vardır.

Yalnız sanatçının pek çok önyargıları ile batıl inanışları olabilir, ama onu kurtaran, içgüdü (yani, açık ve kuramsal deyimlerle biçimlendirilmeyi gereksinmeyen bir deneyim) olacaktır. Oysa tiyatrodaki çeşitli sanatçılar bir arada çalışmak zorundadır. Teknik yöntemleri aşağı yukarı her zaman daha belirsizdir, her bireyin deneyimi, deneme yanılma yoluyla etkin olmaya bırakılmıştır ama ortaklığa katılan herkesin deneyim ve istekliliği ile yan yana var olması gerekir. Bu koşullarda sahne sanatı üzerine kuram ve düşünceler yön gösterme aracı olur.

Oyuncu görüşünün izleyici görüşü karşısında göreceli ve olası özerkliği (ve belli durumlarda, yönetmen karşısındaki göreceli özerkliği), uygulamanın bakış noktasından, kuramsal bakış noktasına göre daha ilginçtir. Bu, yaratıcı çalışmayı tehdit eden pek çok engelden kaçabilmek için kişinin kendini odaklayabileceği en onde gelen



7-8. Oyuncuların bakış açısından izleyiciler: (üstte) 18. yüzyılda bir Fransız tiyatrosunda perde üzerinde dikiz aralığı (Charles Coppel'den bir gravür, 1726) ve (yan sayfada) aynı dönemden bir Kabuki tiyatrosunda dikiz aralığı (Ippitsusai Buncho'dan baskı, 1770).

noktalardan biridir. Özellikle de tiyatral eylemlerin anlamı üzerine bulanık, önyargılı düşünceler yüzünden sanatsal sürece bir katılık getiren ne idüğü belirsiz "yorum" kavramına ilişkin olarak bu geçerlidir.

Tiyatro yorum yapmak zorunda görüldüğüne göre anlamı da baştan verilmiş olmalı, en önceden bilinmeli ve sorunun bütünü bu anlamı açığa çıkarmaktan ibaret olmalı. Böylece bir ozanın ya da romancının, bir ressamın ya da müzisyenin yapıtını ele alışımızda normal gözüken biçim, tiyatro yapıtı için tuhaf gelebilir. Bu sanatçıları çoğunlukla kendi gözlerinde gösterge olarak kalan ama başkaları için yalnızca ilginç ayrıntılar, canlı ya da garip şeyler olan göstergelerin aracılık ettiği gizli amaçlarla sanatlarını yürütür. Sonuçta bu sanatçıları için yapıtın anlamının çeşitli yananamlar arasından ortaya çıkan son şey olması normaldir.

VII

Bazıları, ilginç şeyler söyleyen bir gösterim yapmak için "söylenecek ilginç bir şeylerin bulunması" gerektiğini düşünür. Bu yüzden kendilerini "maddesel" şeylerle meşgul

etmekte –bu, oyuncu için gündelikdişi davranış üzerinde anlatım öncesi çalışması olabilir– yaratıcı bir duruma gömülmek amacıyla kendilerini derin ve tinsel araştırmaya adanır. Bu, biraz anlatacağımız öyküye benzer. Bir insan topluluğu kıraç bir bölgede yaşamaktadır. Bazıları toprakla, kayalarla, çimentoyla ilgilenir. Su kanalları, sarnıçlar yapar. Ötekilerse sudan başka şey düşünmez, yağmur duasına çıkar.

Tiyatronun kimi zaman seyircisine sunduğu ilginç şeyler, "güç düşünceler", edinilmiş, sahip olunmuş şeyler değildir. Onları elde etmek için hazırlanan bir çalışma sürecinin başından çok sonunda çıkagelir, düşünülmelelerine izin verilir. Programlanmış düşüncenin beceremediği bir düşünce ekolojisine yanıt verilir.

Önceden de söyledığımız gibi tiyatrodaki durum daha narin, daha kırılgandır. Düşünce ekolojisi birkaç birleşmiş bireyin zihinleriyle bağlantılı olduğu için bilinçlilik daha keskin olmalıdır.

Yani sorun, çalışma sürecidir, onun nasıl biteceğinin tasarlanması değildir. Başka deyişle söylenecek ilginç şeyleri, "güç düşünceleri" olmak sorununa, ilginç şeylerin ve ilginç düşüncelerin arayışı içinde çözüm bulunamaz.





9-10. Seyircinin alaylı bakışı: (solda) Olaf Gulbransson'un çizimiyle Eleonora Duse ile (sağda) Kabuki oyuncusu Kawai Takeo bir onnagata rolünde. Ressam Okamoto Ippei'nin (1886-1948) yaptığı karikatür.



Tiyatro bağlamında olanların izleyicinin gözlerinde göstergeye dönüşmeye hazır olduğu açıkça ortaya çıktı. Kaza, bu sürecin son karşılaşma tarafından düzenlenip yönlendirileceği yanılsamasının yol açtığı sanatsal sürecin engellenmesi giderek mantık dışı olur.

Hiçbir seyircinin bulunmadığı bir tiyatroya giden kişinin neler yaşadığına dair pek çok anekdot vardır. Kaza bazı kişiler boş sahnede belirirse, sonra da çevrelerine bakıp konuşmaya bile başlayacak olurlarsa bir gösterimdeymiş gibi görünürler. Eylemlerinin sanki kendilerini sıradışı, olağanüstü tiyatro eylemlerine dönüştüren bir sahne varlığı vardır. Max Frisch, savaşın hemen ardından, oyunlarından birinin prova edilmekte olduğu bir tiyatroya kendi yaşadığı bu tür olaylardan birinin öyküsünü anlatırken (*Pre-Peace Diary*, 1950 [Barış Öncesi Güncesi]), bu izlenimin ön sahne ile sahne portalı tarafından yaratıldığını söyler. Bunların bir korniş işlevi gördüğünü ve sanki "Buraya bak, görmeye değer bir şey göreceksin, öyle bir şey ki ne rastlantı ne de zaman değiştiremez. Burada değişmez anlam bulacaksın, solan çiçekler değil, çiçeklerin imgesini, somut simgeyi bulacaksın," dediğini öne sürer.

Ön sahne ile sahne portalı, izleyicilerin gördüklerinde

kalıcı anlam bulma ve kendi gözlerinde şeyleri göstergelere dönüştürme yeteneklerini belirleyen tiyatral buluşlardır. Öte yandan ön sahne ile sahne portalı güçsüz buluşlardır, etkileri uzun soluklu değildir. Etkileri o kadar geçicidir ki kendi güçleri sayesinde işlev gördükleri, gündelik yaşamın rastlantısal bir parçasını gösterime dönüştürdüklerinde sık yinelenen fıkralara, şakalara ya da -Max Frisch'in yazdıklarındaki gibi- neredeyse felsefi özür dilemelere konu olurlar.

Pek çok başka buluş, öncelikle de oyuncunun gündelikteki teknikleri, izleyicilerin oyuncuların yaptıkları şeylere, alışıkla ya da geleneksel göstergelere ilişkin ön anlaşma olmaksızın anlamlar yüklemelerine olanak tanır.

Bütün bunlar belli bazı yönelim ilkeleri çıkarsamamıza yol açabilir. Örneğin bilinenin gösteriminin -yani tiyatronun alçalmış durumunun- son kertede izleyicilerin algılayacağı ve izleyicilerin beklentilerine kalıp gibi uyarlanmış bir sahne kompozisyonunun sonucu olduğu gerçeği gibi. Benzer biçimde izleyicilerin görüşüyle bütünleşmiş bir oyuncu görüşü, derinlik yoksunluğu sonucu verir. Tek gözle bakılmış bir görüş gibi, iki başarısız özerklik arasındaki anlaşma gibidir.



11. Ayaklanan seyirci: 19. yüzyılın başında bir İngiliz tiyatrosunda yer kavgasında (1821'den karikatür baskısı).

Bir yandan bir gösterimin anlaşılabilirliğini, öte yandan yaşamını belirleyen, gerçekte iki alan arasındaki ilişki de-recesidir. Bunlar, gösterimi görenlerin görüşü ile gösterimi yapanların görüşü arasındaki uyum alanı ve böyle bir uyumun gerekli olmadığı, hatta özen ve beceriyle bundan kaçınıldığı öteki alandır.

VIII

İzleyicilerin bakışı burada izleyicilerin "gözleriyle gördükleri", hem genel resim hem ayrıntılar tarafından oluşturulan anlam olarak anlaşılmalı.

Öte yandan oyuncunun görüşü daha çeşitli ve karmaşık bir şey olarak anlaşılmalı, yalnızca yapanların gözlerindeki anlam değil, yaptıklarının amacı ve yaptıklarını yönlendiren mantık olarak. Örneğin oyuncunun bir oyun kişinin konuşmalarına nedensellik bulabilmek için kullandığı alt metin de bir bağlam içinde yaratılıp bir başka bağlam içinde kullanılan eylemler dizisi de (Bkz. *Montaj*) oyuncunun görüşü içinde yer alır. Oyuncunun görüşünün başka bir bölümü, oyuncunun gösterimindeki anlam bilimsel ve anlamsal değerlerinden bağımsız olan bir gündeliklik davranış tekniğinin kullanımıdır.

İzleyicilerin görüşüne de daha kesin nüanslar ekleyebiliriz, ama bu durumda bunun pek yararı olmayacaktır. "Sevircinin görüşü" değişimin neler içerdiğini kestirmek kolaydır. Herkesin deneyimini yaşadığı ve meslek ya da oyuncunun kültürü gibi göreceli olarak bilinmeyen bir alana değil, uygarlığımızın özelliği olan geniş alışkılar alanına ya da zihniyet ile kişisel mitolojinin kısıtlı alanına göndermede bulunan etkinlik karmaşasıyla-duygusal ya da kavramsal olarak- bağlantılıdır.

Burada yönetmenin görüşünü dikkate almadığımız görülmüyor. Nedeni yönetmenin önemsiz olmasından değil, öncelikle her zaman orada olmaması (gerçi kişi olarak varlık göstermese bile işlev olarak orada olduğunu belirtebiliriz) ve ayrıca bizim bakış açımızdan yönetmenin çift konumu olmasıdır. Bir yanda oyuncununkine benzer bir konumu vardır, yani gösterimdeki eylemleri dolaylı olarak etkileyen birinin konumundadır. Öte yandan "etkili izleyici" ya da belki izleyiciler için bir güvence konumundadır. Bundan dolayı oyuncunun görüşü ile izleyicilerin görüşünün birbirinden ayrılmaları üzerine ya da aralarındaki karşılık üzerine, uyum üzerine ya da her ikisinin mahremiyeti üzerine söylenen her şey, yönetmene, onun çift işi tiyatrosuna ilişkin olarak söylenebilir.

Yönetmen söz konusu olduğunda anlam ikircikliği ya da daha doğrusu anlamın batıl inancı daha belirgin ve keskin olur. Bir oyuncunun yönetmence ya da bir bağlam içinde -doğaçlama ya da başka araçlarla- yaratılan ve bir başkasında kullanılan eylemler akışı içinde "yenilenen" davranış söz konusu olduğunda, anlamın sahip değiştiğimesinin yol açtığı rahatsızlık, özellikle güçlü biçimde duyulur. İzleyicinin şiddeti yönetmende somutlaşıp neredeyse vahşileşir gibidir. Bununla birlikte bu şid-

det sadece hayalidir, çünkü gösterimde olası tek bir anlam olduğu düşüncesinden kaynaklanır. Herkes için aynı olan bu anlam, onların gözünde göstermeye dönüşmeye uyarlanmış şeylere, yapıtına özerk anlamlar yükledikleri anda oyuncundan gerçekten yararlanacak olan "izleyiciler için anlam" olacaktır.

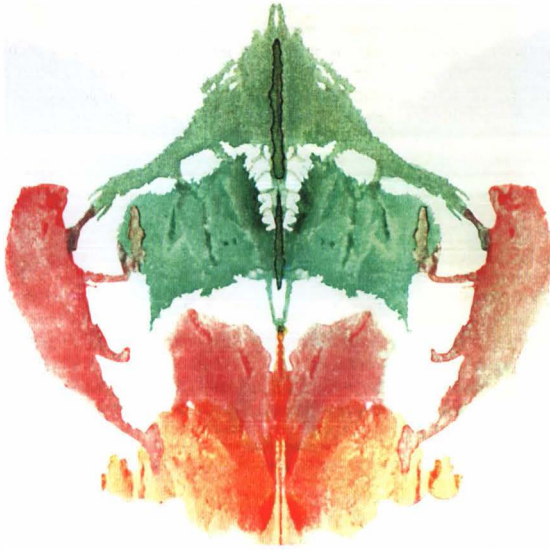
Kendini anlatabilmenin güçlüğü yüzünden paranoya ve kaygıya gömülmüş olan tiyatro yaşamı üzerine bu görüş, daha dinamik, daha dramatik ve barışçıl bir görüşle yer değiştirebilir. Gözlemcinin görüşüyle gözlenmek üzere çalışan görüşü arasındaki ayrılık, olağanüstü gerilimli bir bağla, aralarındaki uyumun temelini oluşturan göstergelerin yüzeyi altında farklı anlamlarla sonuçlanır.

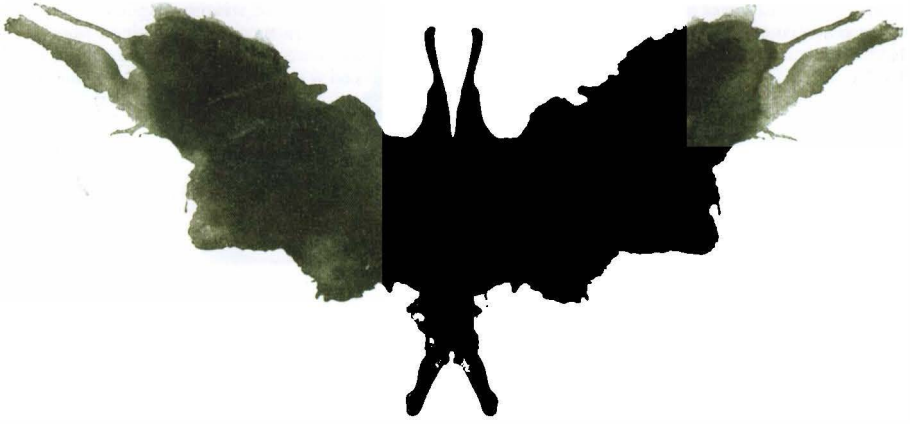
Tiyatronun somut gerçekliğinde iki görüş arasındaki ayrılık normal olarak ortak zemin ve ülküleri karşın varlığını sürdürür. Ancak aşın ve deneysel görünen durumlar dışında bu tiyatro yaşamına o kadar iyi uyum sağlamış uygulamalar arkasında tutulur ve gizlenir ki onların derin işlevlerini hiç sorgulamamak gerektiği bile düşüncüdür.

Oyuncularca geliştirilmiş malzemeler üzerine kurulu bir süreç durumunda, yönetmenin yeni bir organizmaya dönüştürmesine kesip kurguladığı malzemeye oyuncuların, yönetmenin ve izleyicilerin zaman zaman yükledikleri anlamların göreceliği, özellikle dramaturjik eşzamanlılık çok güçlüyse, aşıkardır. (Bkz. *Dramaturgi, Montaj, Davranış Yenilemesi*) Ama bu durum bir istisna değildir. Tüm tiyatro profesyoneli içinde gizli den varolan ama biçim ya da mesleki alışkın genellenmiş karakterlerinin bütünsel görüntüsüne bakılmasına yol açan geleneklerden bir örtünün altında kalan bir şeyi gün ışığına çıkarır. Anlamların göreceliği gerçekte yazılı metin ile kesin bir geleceğe dayanmayan, onun yerine bir gösterim metni ile bireysel ve toplu deneyimler ve vizyonlara dayanan tiyatrolarda daha belirgindir. Bu böyledir, çünkü sağlam geleneği olan tiyatrolarda içsel mantık yoluyla işleyen sahne çalışmasının temel öğelerinden biri, bu durumlarda bilinçli olarak yeniden yaratılır. Bu içsel mantık bilinçsiz bir beceriyle kullanılır, neredeyse kişinin anadilini, yapısal öğelerini tanımsızın konuşması gibidir.

Doğulu oyuncunun ve Batılı dansçı ve pantomimcilerin çalışmasına taban oluşturan tiyatro repertuvarının örnek bileşimi Avrupa'da 17. yüzyıldan 20. yüzyılın başına kadarki profesyonel tiyatroya özgü rol sistemi, Stanislavski tekniği ya da onun adını kullanan başkaları, gösterim kurgusu için malzeme hazırlamak amacıyla yapılan doğaçlamalardan oluşur... Bütün bunlar -çeşitli kültürel bağlamlarında ve çevresel koşullarda- oyuncuları, izleyicilerin görüşünden özgür kılan buluşlardır. Yoksa izleyicilerin görüşleri bağlı kalacakları ve yön gösterici olarak izleyecekleri tek görüştür.

Özerk ya da kendi kendine oluşmuş tiyatro biçimlerinde oyuncunun görüşü ile izleyicilerin görüşü arasındaki uzaklık -ki bu sanatsal çalışma için gerekli olup antik geleneklerden kaynaklanan tiyatro alışkınları yoluyla gü-





14. Rorschach'ın Psikodiyagnostik'inden V. tablo. Çoğu kez beş numaralı görev bir yarasaya benzeyişinden ötürü öyle yorumlanır.

vence altına alınmıştır– genellikle bilinçli olarak yeniden kurulum ve denetlenir

Boyle tiyatrolarda bu, antik geleneksel tiyatrolarda olduğundan daha belirgin biçimde yapılır, ama bunun nedeni, özellikle vurgulanmak istendiğinden değildir. Bununla birlikte oyuncunun görüşünü izleyicilerinkinden uzaklaştırmak isteği daha açıkça anlatıldığında, tiyatro ideolojisi tarafından hep görmezden gelinmiş ve inkâr edilmiş olan bu ayırım, şaşkınlık ya da rezalet yaratur.

Bu, Stanislavski'nin çalışmasında yer aldığında bir rezalet yaratur. Rus tiyatrosunun büyük ustasının tuhaflığı ya da deliliği üzerine net bir görüntü sunan fıkralar bugün hâlâ anlatılır. Bunlar, Stanislavski'nin gösterimlerine hiçbir izleyicinin göremediği ayrıntılar yerleştirdiği zamanlara ilişkindir. O kadar ufak ve o kadar saklı değerli nesneler kullanıyordu ki sadece onları kullanan aktörün değerini anlaması söz konusu olabilirdi. Belli bir oyunda hep üzerine konuşulan ama sahnede hiç görünmeyen bir karakteri, kuliste bir oyuncuya nasıl oynattığı öyküsü anlatılır. Çehov'un *Ivanov*'unda oyun kişileri arasında balkonda geçen bazı önemli sahneler vardır. Burada evinin penceresinde görünen bir de kadın bulunur. Stanislavski sahne gerisinde pencerede gözükmesi gereken kadın için bir oda bölümü inşa ettirmişti.

Bu gibi olayların bizleri bugün hâlâ gülümsetmesi tuhafır. Tiyatronun tek gözden görünüş meyvesi olduğuna, seyircinin gözünün onun odağında yer aldığna öylesine güçlü inanıyoruz. Oysa Stanislavski'nin "defililikleri" tiyatronun bilimine henüz girmemiş olan derin bir उसулугün göstergesidir

Oyuncu eğitimi de indirgemeci bir bakışla, oyuncunun profesyonelliğinin göstergesi olarak (jimnastikçi ya

da piyanistler gibi her gün eğitim çalışması yaparlar) ya da ablaksal bağlıklarının göstergesi olarak (alıştırmalarını her gün yaparlar) ele alınır. Eğitim çalışmasının bağımsızlık etmeni olduğu gerçeğine –ya da öyle olabileceğine– yeterince değeri verilmmez. Söz konusu olan, oyuncunun yönetmenden bağımsızlığı, çalışma sürekliliğinin ardarda gösterimlerin doğasındaki tek başlılıktan bağımsızlığı ve ayrıca izleyicilerden bağımsızlıktır.

Eğitim çalışmaları, süreklilik içinde gerçekleştiğinde oyuncunun ya da genç oyuncunun tiyatro mesleğine girişine yardımcı olur. Dahasını da yapar. Oyuncunun ister engin, ister ufak bir topluluğun geçmişiyle kısıtlı olsun, herhangi bir gelenekle bütünleşmesini sağlar. Eğitim çalışması bir süre sonra bu işlevi yerine getirmez olur. Oysa kimi oyuncu çalışmayı sürekli değiştirerek, hep yeni yollar deneyerek sürdürür. Bu sürecin ustalığı sürekli olarak mükemmelleştirmeyle ilgisi yoktur. Peki bu durumda eğitim çalışmasının amacı nedir? Çünkü artık oyuncunun yeni bir meslekle bütünleşmesine hizmet etmez. Tam tersine oyuncunun tam bütünleşmesine olanak sağlar, izleyicilerin ve gösterimin istekleriyle kısılanmamış bir çalışma alanı tanımlar

Eğitim çalışmasını bu biçimde kullanmak, onu bütünleşme aracı olmaktan çıkartıp bütünleşmeme aracına dönüştürmek, hep aynı gibi görünen bir uygulamayı tam tersine çevirmek, gösterimin isteklerini karşılayan çalışmanın, o isteklere teslim olmamak için yapılan çalışma olması... bunlar, tiyatronun enerjisini iki görüşün ayrımı yoluyla koruma yönündeki derin akımın uç örnekleridir.

IX

İki görüş arasındaki farklılığı, aralarındaki diyalektiği saf ve basit ayrımla, yani diyalektik yoksunluğuyla kanıtlamak kolay olabilir.

Kendi kendine yeten bir oyuncunun var olduğu gibi kendi kendine yeten bir izleyici de vardır. Ne kadar çirkin ya da yetersiz olursa olsun, izlerken kendi geliştirdiği anlam ve değerlerle onu özerk biçimde bezenen bir seyirci bulamayan gösterim yoktur. Çoğu kez düşük değerlerde tiyatro biçimleri üzerine enerjik ve pırlıltı gözlemlerde bulunan kendi kendine yeterli izleyiciler vardır.

Benzer biçimde, içinde bir oyuncunun izleyiciyle hiçbir bağ kurmaksızın kendi görüşlerini yalnızlık içinde yaşıyamayacağı çirkin ya da önemsiz hiçbir gösterim yoktur.

Kendi kendine yeten izleyici ile kendi kendine yeten oyuncu durumlarında, hareketli bir farklılıktan çok atıl bir ayrım varken, oyuncu ile seyirciler karşılıklı horgörmeyi kayıtsızlık, üstünlük ya da aşağılık kompleksleri ya da kinle bezendiği bir orta yerde buluşurlar. Buna karşılık iki görüş arasındaki yaşayan diyalektik, karşılıklı saygı üzerine ve dahası oyuncularla izleyicilerin tek sesliliğe zorlamadan birbirine bağlayan ipi gergin tutma özeni üzerine kuruludur.

Bir gösterimin oyuncu tarafından derinlemesine haklı kıcartılan ve bu yüzden seyirci için gösterge rolünü üstlenebilen karmaşık bir kılcal damarlar ağı üzerinden hareket ettiği doğrusu, bu göstergelerin seyirci için mutlaka önceden belirlenmiş olmayan anlamlar ürettiği doğrusu ve oyuncular için olan anlamlar ile izleyiciler için olan anlamlar arasındaki uyum için kurulmuş olan kanalları yarattığı bir dengeyi iki anlamın birbirinden ayrılarak, gösterimin açtığı sanatsal ve kültürel alanın derinliğini belirlediği o alt alandan farklı bir alanın olduğu doğrusu... bunların tümü doğrusu bile, yine de bu, rastlantısal ve keyfi bir anlamlar seli var demek değildir.

Soyut olarak anlatmaya çalıştığım (ama tiyatronun en gerçek malzemesi olan) hareket ilkesinin sonucunda, oyuncunun çalışmasından seyircinin anlayışına geçişte bir *niyetler ve duyumlar değişimi* olur (burada duyumlar, anlamlar olarak ama aynı zamanda duyulanlar olarak da anlaşılmalı).

İşte bu değişim sayesinde tiyatro, yaşayan bir organizma olur. Dış gerçekliğe uyum gösteren bir kopya, içinde birlik olan bir tören değil, (belli bir çıkış noktası verildiğinde) önceden belirlenmemiş zihinsel bir güzergâh geliştiren bir laboratuvar olur.

Madame de Stael, Almanya'da belli bir gösterimi izlerkenki tutumunu anımsarken bu durumun sentezini yapmıştı: Bir yandan oyunun metnini taniyor, öyküyü biliyor ve taniyor, öte yandan aktörlerin yaptığı belli bazı şeyler, belli bazı ayrıntıları ona dikkatle incelenmesi gereken göstergeler gibi görünüyor, alışıldıkları yerleşiklik kazandırmadığı göstergeler gibi. Öyle ki sahnede olanları, yaşamın önceden bilinmeyen değişimlerinin akışını göz-

lerken duyduğu o aynı bilme isteğiyle, aynı merakla gözlemeye zorlanmaktaydı.

Her şeyin önceden bilindiği, kodlanmış ve kodlanı seyrirci için tam tamına okunabilir bir tiyatro, etkinliğini durdurmuş bir laboratuvar, başlı başına bir anıt olmuştur.

Daha öncekinin (oyuncunun görüşünün seyrircilerinkine benzeşmesi gerektiğini ileri süren anlayışın) tam karşısı ve yansımaları olan batıl inanışın kendisini baştan çıkarmasına izin veren bir tiyatro da yine ölü bir laboratuvar olurdu. Yıkıntı halinde bir laboratuvar olarak oyuncu için anlamı olan her şeyin tılsımlı bir biçimde izleyiciler için anlam kazanacağı batıl inanışına av olurdu.

Bu tutum sanat açısından özellikle yıkıcıdır, onu oyuncu ile seyirci arasındaki uyum sorununu nihilist bir değerlendirmesi olarak tanımlayabiliriz. Oyuncunun görüşünün izleyicinininkinden bağımsızlığı aslında bir uzaklık işlevi olamaz, ama —önceden söylenmiş gibi— daha güçlü bir temas işlevi olabilir. Bu temas ancak özellikle güçlü bir zorunlulukla birlikte özgür olarak varlık gösterilebilir.

Sonuçta Rorschach testi, sorunun bu yönünü sergileyen bir örnek olabilir. Yeni bir imge aracılığıyla her iki görüşün tartışılmasında yeri olan pek çok izlegi özetlemeye de yardım edecektir.

Anlamları yoksun olduğu üzerine yüklenebilecek tüm anlamlara açık bir şeye gönderme yapmak isteyen kişi, (*Hamlet*'teki ünlü sahnedeği gibi) gökteki bulutlar örneğini ya da duvardaki izleri (aralarında Leonardo da Vinci de olmak üzere herkes düşler, resimler ve şekiller hayal eder) ya da Rorschach testindeki lekeleri kullanır. Ama ilk iki örnek ile üçüncüsü arasında, keyfîlik ile özgürlük arasında, gündüz düşleri kurmakla hayal gücü arasında dev bir fark vardır.

İlk iki örnekte bütün işi yapan kişi, izleyen, bir düşünmek için rastlantısal bir şeyi kullanan kişidir. Son örnekte, yani Rorschach testinde herhangi bir düşünmeye yer yoktur, kişinin ilgisi odaklanmıştır ve kesin, tutarlı, gergin bir şey olan imgelemi hareket geçirilmiştir.

Bu, Rorschach testindeki mürekkep lekeleriyle çalışıldığında gözlemcinin kendi buluşlarıyla baş başa bırakılmamasından ötürü böyledir. Önündeki leke üzerine bir yorum yapma "iş", (ilgisine yön göstermek için) önceden kuralları saptanmış, biçimsel olarak planlanmış uzun ve belirlenmiş bir ön çalışmayla bağlantılıdır ve onunla iç içe ölmüştür. *Psychodiagnostics* (1921) kitabında Hermann Rorschach, mürekkep lekelerinin özgürce yorumlanması üzerine dayanan testi için malzeme hazırlama yöntemini anlatıyor. Rorschach'ın aldığı şey rastlantıların tam karşıtıdır. Rastlantıdan ancak çıkış noktası olarak, önceden belirlenmiş anlamları olan göstergeler kullanmadığından emin olmak için yararlanıyordu. Bu noktadan sonra her şey katı bir manüğe uymak zorundaydı. Leke-nin gözlemcinin görüşünde anlamın üstlenebileceği ya da sahip çıkabileceği her düşünceden bağımsız olduğu ölçü-

de katıydı bu mantık. Lekenin yer aldığı sayfa, her şeyden önce imgeyi çift hale getirmek için ikiye katlanıyordu. Bir yansıma simetrisi elde ederken imge, aynı zamanda belli bir *gereklilik* kazanıyordu. Oyuncuların bildiği gibi gösterimde bir hata ya da rastlantısal bir olay derhal yinelenirse, mantıklı hale gelmeye başlar ve izleyicinin gözünde bir anlam kazanır.

Rorschach ile çalışma arkadaşları bundan sonra lekelerin ikiye katlanmasından elde edilen belli bazı imgeleri seçtiler. Uyumlu bir uzamsal düzenlemesi ya da belli bir uzamsal ritim durumu bulunmayan tüm imgeleri eleddiler. Rorschach şöyle yazıyordu: "İmge bu koşulu yerine getirmiyorsa, üç boyutlu potansiyele sahip olmuyor ve gözlemcilerin pek çoğu bu imgeleri 'sadece leke' oldukları için kenara atıyor, onları yorumlamayı reddediyor." Çok ilginçtir ki Rorschach'ın yapıtının Fransızca bir çevirisi, "şekilsiz lekeler" olarak sözü geçenleri tanımlamak için, sanki onların kompozisyonunda rastlantının ne kadar etkisiz olduğunu, yapay becerinin ne kadar etkili olduğunu vurgulamak istermişçesine "tablo" deyimini kullanır.

Belirli uzamsal ritim koşullarını karşılayan ilk seçilmiş imgeler arasından Rorschach on imgelik bir dizi daha seçti. Bunların her biri, kendi iç ritmine sahip olmanın yanı sıra ardardalığın belirlediği genel ritimle bütünleşiyordu. Pek çok deneyin ardından gerçekleşen sahici bir *montaj* oluşmuştu.

Siyah beyaz imgelerle renkli imgeler arasında ilişkiler kurulmuştu. Kolay yorumlanan ile daha güç olan imgeler arasında, ayrıntı üzerine kurulu yorum isteyen imgeler ile genel biçimin bütünlüğünü, lekenin tuttuğu alanı ya da beyaz aralıkları hesaba katarak yorumlananlar arasında bir yerleşim düzeni oluşturulmuştu.

Son olarak Rorschach ile arkadaşları bir dizi deney sonucunda her bir imgenin belli bir olasılıkla üstleneceği anlamları bile saptadılar. Örneğin anlamını en belirgin biçimde gösteren beş numaralı leke, çoğunlukla gözlemcilerce bir yarasa olarak yorumlanıyordu. Bu hemen hep oluyordu. Ama mutlaka her zaman ve mutlak gereklilikle değil. Bazen, test sonuçları çözümlendiğinde "özellikle iyi" olarak tanımlanan beklenmedik ve farklı bir görüş ortaya çıkarttığı oluyordu.

Rorschach testinin bu yanı, neredeyse bilimsel bir laboratuvar örneği gibi aralarında zorlanmış bir uyum bulunmadan bile birbirlerine güçlü biçimde bağlı olan iki görüş arasındaki diyalektik ilişki içinde nelerin mümkün olabildiğini gösteriyor. Bunun nedeni, Rorschach ile ekibinin gözlemciyi bitkiler, hayvanlar, av sahneleri ya da aile sahneleri, gündelik imgeler ya da mitolojik sahneler görmesine olanak veren bir konuma yerleştirmek isterken ne gerçekçilik yönünde ne de bitki, hayvan ya da söylemlerle çalışmış olmasıydı. Onun yerine görünürde biçimsel olan ritmik ilişkilerle çalışmışlardı. Montaj çalışmaları da çok kesin ve sınanmış görüşlerle yönlendirilmişti. Ama bu görüşler onların aktarmaya çalıştığı görüşler değildi.

Uzamsal ritimler, renklerin montajı, simetri üzerinde çalışıyorlardı. Bunu da uzamsal ritimler, renklerin montajı ve simetri sunmak için değil, önceden kestirilemeyen kişisel anlamlara ulaşmak için yapıyorlardı.

Oyuncunun bir gizli sanatı vardır. Çeşitli kültürlerde ve çağlarda aktör ve dansçıların yaşamını belirleyen yinelenmekte olan ilkeler vardır. Bunlar reçete değildir, bir bireyin niteliklerinin sahne varlığına dönüşmesini ve bireyin kendi tarihçesi bağlamında kişileşmiş, etkili anlatım olarak ortaya çıkmasını olanaklı kılan çıkış noktalarıdır.

Aktör ve dansçının anlatım öncesi hazırlığının temelinde yatan tüm yinelenmekte olan ilkeleri özetleyen tek bir imge önerecek olsak, bu, Venedik'teki San Marko Kilisesi'ndeki Doğu ile Batı'nın ortasında bir Avrasya figürü olarak beliren Salome imgesi olurdu.

Figürün yumuşak ama canlı yürüyüşü yüksek ökçeli ayakkabıların yol açtığı tehlikeli dengeden ileri gelir. Bir dizi karışıklık bedeni düzlemlere böler ve enerjisini çeşitli yönlere doğru dağıtır. Ne erkek, ne dişi olan bu enerji aynı anda hem sert hem yumuşaktır, iffetli kızıl giysiyi hareketlendirir. Dikey beyaz süsler gerilimleri dizginlenen ama yine de kavisli ritimle akan bedeni geliştirir. Kollar asimetrik olarak açılır. Ellerden biri zafer işareti yapar, öteki kaldırdığı ağırlığı olumsuzlar. Maske gibi duran kesik baş, ayık ve anlatımsız yüzün bir sureti gibidir.

Ve bu kişilik ile dansçının “ben”i arasında bir yerlerde Artaud'nun “şiddet” dediği zulüm, sebat ve karar dolanmaktadır.



TEŞEKKÜR

ISTA: International School of Theatre Anthropology
(Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu)

Yöneten: Eugenio Barba

Box 1283,7500 Holstebro, Danimarka Tel: (+45) 97-424777Fax: (+45) 97-410482e-posta: odin@odinteatret.dkwww.odinteatret.dk

1979'da kurulan ISTA, gerekli ödeneği sağlayan ulusal ya da uluslararası kültür kurumlarının isteğiyle düzenli açık oturumlar gerçekleştirir. Her oturumun değişik bir izleği vardır. Burada amaç, uygulamalı dersler, çalışma gösterileri ve karşılaştırmalı çözümlemeyle araştırılan belirli bir konuyu tanımlamaktır. Her oturuma kısıtlı sayıda oyuncu, dansçı, yönetmen, koreograf, araştırmacı ve eleştirmen katılım için başvurulabilir.

ISTA ağıнын odağında Avrupa, Afrika, Amerika ve Asyalı gösterimci ile pek çok üniversiteden öğretim üyesi vardır. Bunlar sadece toplu oturumlar sırasında değil, aynı zamanda açık etkinlikleriyle ISTA'nın araştırma sonuçlarını sunan Avrasya Tiyatro Üniversitesi çerçevesinde toplanıp çalışır ve iletişim kurar.

Yirmi yıllık varoluşu süresince ISTA, oyuncunun teknik tabanının kültürlerarası bir boyutta artırılması için bir laboratuvar olmuştur. Ampirik bir yaklaşımdan kaynaklanan bu yöntemsel seçimin amacı, oyuncunun "sahne varlığı"nı ya da "sahne yaşamı"nı canlı tutan temel ilkelerin anlaşılmasıdır.

1979-2005 arası ISTA Oturumları

Düzenleyiciler

Bonn (Almanya) 1980: Hans Jurgen Nagel, Bonn Kenti Kültür Dairesi;

Holstebro (Danimarka) 1980: Odin Teatret; Porsgrunn (Norveç) 1980;

Grenlan Friteater;

Stockholm (İsveç) 1980: Teater Schahrazad;

Volterra (İtalya) 1981: Roberto Bacci, Centro per la Ricerca e la Sperimentazione Teatrale, Pontadera;

Blois and Malakoff (Fransa) 1985: Patrick Pezin, Bouffonneries-Contrastes, Nicolas Peskine, Compagnie du Hazard (Blois), Edith Rappoport ve Pierre Ascaride, Théâtre 712in (Malakoff) katkılarıyla;

Holstebro (Danimarka) 1986: Odin Teatret;

Salento (İtalya) 1987: Giorgio di Iecce, Cristina Ria, Mediterranean Teatro-laboratorio ve Nicola Savarese, Lecce Üniversitesi;

Bologna (İtalya) 1990: Pietro Valenti, Centro Teatrale San Geminiano ile Renzo Filippetti, Teatro Ridotto, Bologna Üniversitesinin işbirliğiyle;

Brecon ve Cardiff (İngiltere) 1992: Richard Gough ile Judith Christie, Centre for Performance Research, Cardiff;

Londrina (Brezilya) 1994: Nitis Jacon, FILO, Uluslararası Londrina Festivali ve Londrina Üniversitesi işbirliğiyle;

Umea (İsveç) 1995: Sven Sahlström ve Chris Torch, Umea Teaterförening ve Riksteatern;

Kopenhag (Danimarka) 1996: Odin Teatret ile Kopenhag '96 Avrupa Kültür Başkenti;

Montemor-o-Novo ve Lizbon (Portekiz) 1998: Marco Abondanza, Festival 7 sois 7 luas, Montemor-o-Novo Belediyesi ve Gülbenkyan Vakfı işbirliğiyle.

Bielefeld (Almanya) 2000: Siegmars Schröder, Theaterlabor Bielefeld.

Sevilla ile La Riconada (İspanya) 2004: Ricardo Iniesta, TNT/Atalaya Teatro.

Vroslav ile Krzyzova (Polonya) 2005: Jrosław Fret ve Gregorz Ziolkowski, Jerzy Grotowski Araştırmaları ile Kültür ve Tiyatro Araştırma Merkezi.

Çağrılı Sanatçılar

ABD: Carolyn Carlson, Thomas Leabhart, Lisa Nelson, Steve Paxton.

Almanya: Gisela Cremer, Sonja Kehler, Natasha Nikprelevic, Ralf Rauter, Michael Vetter.

Arjantin: Cesar Brie, Pepe Robledo, Ana Woolf.

Bali (Endonezya): I Made Nyoman Budi Artha, I Dewa Ayu Ariani, I Made Bandem, Nir Ari Bandem, Ni Dewi Bandem, Swasti Widjaja Bandem, I Wayan Bawa, I Wayan Berata, Ni Nyoman Candri, I Nyoman Catra, Pino Confessa, I Made Djimat, I Nyoman Doble, Wayan Gatri, I Nyoman Jony, I Ketut Kodi, I Nyoman Kopelin, Desak Made Suarti Laksmi, Ni Wayan Latr, I Wayan Lantir, Ni ketut Maringsih, Ida Bagus Nyoman Mas, I Wayan Naka, I Gede Surya Negara, Tjokorda Istri, Putra Padmini, I Ketut Partha, I Nyoman Punja, I Wayan Punia, Desak Putu Puspawati, Anak Agung Putra, Ni Made Putri, I Wayan Rai, Ni Made Samiani, I Nyoman Sedana, Ni Wayan Sekarini, I Gusti Ayu Srinatih, Ni Wayan Sudi, Ni Ketut Suryatini, Desak ketut Susilawati, I Ketut Suteja, I Wayan Suweca, Ni Nyoman Suyasning, I Gusti Nyoman Tantra, I Made Pasek Tempo, I Made Terika, Tjokorda Raka Tisnu, I Ketut Tutur, Ni Made Wati, Cristina Wistari.

Brezilya: Antonios Carlos dos Santos Araujo, Bira Monteiro, Augusto Omolu, Clever da Paçao, Jorge 'Funk' Paim, Jairo da Purificação, Ory Sacramento.

Büyük Britanya: Clive Barker, Keith Johnstone.

Çin: Mei Baoju, Pei Yanling, Sun Zhong-Shu.

Danimarka: Emil Ferslev, Nicolaj de Fine Licht, Palle Granhoj, Ivan Hansen, Stephen Pier.

Fransa: Vincent Audat, Françoise Champault, Brigitte Cirila.

Hindistan: Jagdish Burman, Ileana Citaristi, Hamesh Kumar Das, Chinmaya Kumar Dash, Hemant Kumar Das, Hatmohan Kuntia, Kishore Kumar, Debi Prasad, Mahanti Kelucharan Mahapatra, Nityananda Mahapatra, Pradeepa Sekhar Mahapatra, M.P. Sankaran Namboodiri, Ragunath Panigrahi, Sanjukta Panigrahi, Annada Prasana Pattanaik, Mohini Mohan Patnaik, Bishnu Mohan Pradhan, Gangadar Pradhan, Jagdish Prasad Varman, K. N. Vijayakumar.

İsviçre: Stina Ekblad, Ingemar Lindh

İtalya: Sergio Bini, Orazio Costa, Dario Fo, Franca Rame.

Japonya: Haruchihi Azuma, Kanho Azuma, Katsuko Azuma, Mari Azuma, Senkai Azuma, Shogo Fujima, Yoshikazu Sasakimi Hanayagi, Kanichi Hanayagi, Sasakimi Hanayagi, Akiyaso Hirade, Choyuri Imafuji, Michi Imafuji, Konitoshi Kinaya, Sanshichiro Kinaya, Shizuko Kinaya, Naoyuki Kojima, Takae Koyama, Akira Matsui, Yasuhiro Miyata, Natsu Nakajima, Sae Nanaogi, Kosuke Nomura, Ryosuke Nomura, Mark Oshima, Taro Yamaguchi.

Kanada: Richard Fowler.

Ödin Tiyatrosu: Kai Bredholt, Roberta Carrierei, Jan Freslev, Tage Larsen, Iben Nagel Rasmussen, Tina Nielsen, Isabel Ubeda, Julia Varley, Torgeir Wethal, Frans Winther.

Polonya: Jerzy Grotowski.

Rusya: Gennadi Bogdanov.

Tayvan: Tsao Chun-Lin, Lin Chun-Hui, Tracy Chung, Helen Liu.

Araştırmacılar ve Özel Konuklar

Ranka Bijeljic Babic, Eugenia Casini Ropa, Peter Chelkovski, Exe Christoffersen, Fabrizio Cruciani, Luis de Trávira, Johannes Fabian, Marco de Marinis, Peter Elsass, Clelia Faletti, Clifford Geertz, Kirsten Hastrup, Ronald Jenkins, Ieszek Kolankiewicz, Luis Masgrau Henri Laborit, Eduardo Manet, Mbongemi Ngema, Zbigniew Osinski, Patrice Pavis, Jean-Marie Pradier, Konstany Puzyna, Thomas Richard, Janne Risum, Franco Ruffini, Jonah Salz, Nicola Savarese, Richard Schechner, Mirella Schino, Wole Soyinka, Ferdinando Taviani, Susanne Vill, Ugo Volli, Moriaki Watanaabe, Benito Zambrano.

Çizimler

Dorthe Kaergaard

Paul Ostergaard

Massimo Sarzi Amade

Shigetugu Wakafuji

Fotoğraflar

Fiora Bemporad

Peter Bysted

Pino Confessa

Toni d'Urso

Christoph Falke

Thorben Huss

Dana Kalvodova

Michele Laurent

Ingemar Lindt

Francesco Petroni

Jan Rüz

Paul Shapiro

Bernd Uhlig

Nicola Savarese

Tüm diğer resimler Eugenio Barba ile Nicola Savarese'nin arşivlerinden alınmıştır.

GENEL DİZİN

Academie Royale de la Danse 55

Actor's Studio 92

adale duyusu 122

adhamandali 113

Afrika 139, 227, 313, 339

Alfrodit 237

agem duruşu 271

ağlama eylemi 324

akademik sahne 245, 246

akrobasi 36, 38, 62, 70, 96, 97, 100, 134, 136, 260, 300

akrobatlar 14, 15, 18, 70, 76, 94, 134, 260, 300, 306

aktarıcı 91, 308

alıştırmalar 33, 34, 36-40, 42-44, 57, 58, 60, 62, 65, 83, 87-89,

95, 96, 98-100, 103, 104, 166, 167, 176, 186, 192, 194,

195, 214, 231, 233, 239, 249, 266, 283, 285, 309, 312, 334

Almanya 45, 60, 104, 140, 285, 335, 339

alt

hareket dizisi 33

metin 33, 249, 297, 332

Altın Çağ 65

Amerika 49, 72, 76, 91-93, 98, 115, 117, 316, 339

anatomi 29-31, 47, 69, 78, 123, 145, 152, 155, 162, 226, 228,

236, 258, 274, 276

anima 90, 169, 171, 174, 175

animus 90, 168-172, 174, 175

anlatım öncesi 11, 15, 21, 27, 42, 47, 48, 51, 56, 61, 67, 77, 90,

121, 131, 171, 198, 207, 209-211, 213, 228, 294, 296, 297,

300, 305, 309, 322, 328, 337

alan 11

çekirdek 207

antik Roma 60

antik Roma tiyatrosu 65

arabesk 22, 122

aragato 121, 122, 232

ardardalık 145, 249

Arđhanarishvara, 175

asana 52

askeri dans 60

Asya 13, 36, 49, 56, 58, 65-67, 69, 70, 72, 74, 76, 77, 107, 117,

173, 175, 218, 265, 276, 277, 286

Asya tiyatrosu 13, 65, 67, 69, 72

attitud 122

atletizm 36, 284, 309

Avrasya tiyatrosu 65, 67, 69, 70, 76

Avrupa 23, 36, 37, 49, 54, 60, 61, 65, 66, 70, 72-74, 76, 83, 86,

91, 93, 98, 115, 117, 121, 122, 226, 237, 244, 245, 259,

260, 266, 269, 275, 277, 288, 299, 300, 309, 314, 316, 322,

332, 339

Avrupa tiyatrosu 36, 37, 54, 65, 66, 74, 83, 130, 260, 266,

275, 299, 309, 322

Avustralya 49, 115, 117

axe 273

ayakkabılar 77, 78, 126, 166

bacaklar 17, 19, 134, 168, 187, 188, 232, 270, 291

bale 12, 17, 22, 23, 25, 34, 38, 48, 49, 55, 65, 67, 76, 78, 79,

121, 132, 162, 183, 188, 238, 239, 260, 264, 288, 307

klasik bale 18, 20, 24, 49, 52, 56, 72, 77, 78, 80, 91, 122,

162, 165, 236, 260, 262

modern bale 49

Bali 12, 18, 19, 26, 52, 53, 57, 65, 69, 72, 76, 77, 81, 91, 107,

112, 114, 117, 122, 125, 151, 160, 162, 165, 168, 170, 171,
174, 175, 218, 219, 227, 229, 232, 235, 265, 271, 273, 286,
287, 290, 319

Bali dansı 12, 18, 19, 52, 57, 72, 76, 77, 81, 107, 114, 117,
125, 151, 160, 168, 170, 174, 175, 232, 235, 286

Bali tiyatrosu 122, 162, 229, 235

Baris dansı 57

Batı geleneği 21, 25, 66, 100, 150

Batı tiyatrosu 13, 51, 55, 56, 65, 67, 72, 86, 98, 118, 141, 142,

178, 222, 224, 229, 264, 283, 286, 309

Bauhaus 51, 104

bayu 15, 165, 168, 170, 174

beden

duruşu 61, 125

mimarisi 61

-bilinç 34, 35, 40, 43, 274

belle courbe 187, 188

bellek 34, 112, 214, 215, 295

Bengal 114, 117

Berliner Ensemble 105, 133, 134, 318, 319, 320

Bharata Nāṭyam 77, 110, 111, 157, 319

biçimlenirlik 306, 307, 308

bios 14, 15, 20, 21, 31, 47, 48, 66, 67, 72, 142, 145, 180, 258,
266, 322

boğa güreşi 59

boks 36, 37, 38, 59

boyun 19, 107, 109, 133, 168, 175, 246, 319

boyutluluk 150

Buda 46, 151, 154, 208

Budist sanat 46

Buto dansı 179

Buyo dansı 18, 19, 23, 58, 61, 63, 127, 168, 178, 179, 218, 280,
286

büyük oyuncular 175, 178, 271

canlandırma 113, 131, 170, 210, 286, 306

cesta kara 168

chela 106

Chhau dansı 114, 115, 117, 121

chikara 15, 165

Ciaccona dansı 86

Comédie Française 220, 261

Commedia dell'Arte 54, 86, 96, 118, 132, 174, 227, 229, 235,
259, 260, 263, 264, 286, 295, 299, 300, 309

concordia discors 174

cıraklık 90, 264

Çin 19, 46, 57-59, 65, 69-72, 74, 77, 100, 139, 141, 159, 165,
172, 175, 176, 231, 232, 265, 289, 290, 308, 309, 314, 316,
326

Çin gölgeleri 70

Çin tiyatrosu 19, 100, 159, 232

çuvstovo 307

danda 62

Danimarka 98, 147, 151, 339

dans eden tiyatro 40

davranış yenilemesi 111, 114, 117, 139, 147, 254

davranış iletişim 91

dekor 74, 183, 264, 280, 286, 287, 294, 301

denge

- dansı 17, 192, 285
 dinamik denge 125
 gündelik denge 197, 253
 hassas denge 121, 127, 132, 134, 168, 275
 lüks denge 118, 119, 128, 134, 321
 tehlikeli denge 16, 118, 287, 309, 337
 dengeszilik 118, 121, 126, 130, 300
 dervişler 196, 314
 devadasi dansı 74, 113, 114
 dhanu 191
 dhanurbeda 109
 dışavurumcu jimnastik 37
 dışlanma 141, 156, 286
 dış karakterler 27
 diyalram 175
 doğaçlama 35, 49, 66, 67, 69, 89, 112, 163, 182, 207, 264, 276, 309, 322
 doğallık 48, 49, 269, 270, 296, 297, 307
 Doğu tiyatrosu 12, 15, 16, 49, 51, 52, 57, 70, 87, 100, 142, 147, 153, 264, 265, 286, 322
 Do-Jo 60
 dövüş sanatları 36, 56, 57, 58, 61, 62, 141
 dram 36, 61, 72, 74, 112, 123
 dramaturji 33-35, 40, 42-44, 67, 143, 145, 139, 144, 150, 248, 249, 264, 270, 271, 332
 duyarlık 249, 308
 düello 36, 60, 61, 62, 144
 ekonomik hareket etme ilkesi 284
 eleme 20, 33, 139
 eleştirilenler 17, 83, 113, 226, 252, 260, 262, 264, 296, 323, 326, 339
 Elizabeth çağı tiyatrosu 74
 eller 52, 55, 81, 151, 153, 155, 157, 159, 160-163, 181, 183, 190, 221, 222, 229, 232, 253
 Endonezya 77, 170
 eneri 14, 15, 17, 19-22, 24-27, 34, 38-40, 42, 44, 46, 47, 49, 56, 57, 59, 66, 67, 88-90, 98, 100, 115, 119, 134, 141, 156, 165, 168-176, 178, 179, 183, 185-187, 190, 196-198, 200-203, 211, 219, 224, 248, 249, 260, 270, 273, 278, 281, 287, 288, 294-300, 308, 309, 319-321, 334, 335, 337
 deyimleri 15, 26 27
 enerjik dil 260, 294-299
 entrenchat 80
 erkek rol 90, 159, 171, 172, 179, 280
 eskrim 34, 36, 38, 61, 309
 esriklik 111, 200, 204
 estetik tiyatro 112, 254
 eşdeğerlik 141, 187, 190-192, 222
 eşzamanlılık 145-147, 150, 249, 332
 ethos 65, 67, 90
 Etrüskler 45, 47
 Etrüsk disiplini 45
 fars 34, 300
 fiziksel eylem 25, 33, 39, 44, 45, 102, 133, 143, 197, 198, 274, 278
 fizyonomi 223
 flüt 139, 140
 Fransa 60, 61, 72, 126, 188, 260, 264, 280, 339
 gambuh 267
 Gandara sanatı 71
 genleşme 87, 196, 201, 203, 206, 239, 251, 302
 genleşmiş
 beden 50, 54, 197, 198, 205, 211, 213
 zihin 198, 209-211, 213
 gerçekçi oyunculuk 301
 geysalar 72, 173, 286
 gotipua 175
 gölge
 testi 191, 239, 242
 tiyatrosu 55, 70
 görsel öğrenme 214
 gösterim metni 91, 92
 gözler 25, 26, 108, 117, 134, 151, 190, 214, 215, 216, 219, 221, 226, 267, 291
 Grek dansı 58, 260
 grotesk 40, 308
 guntai 175
 guru 106-110, 176
 guru-dakshina geleneği 109
 gurukula 108
 gündelik-dışı davranışlar 15, 27
 halk dans 60
 hana 171, 175, 310
 hanamichi (çiçek yolu) 84, 86
 hareketsizlik 16, 19, 22, 33, 42, 89, 125, 134, 178, 180, 183, 253
 hasta 46, 152, 157
 hasta mudra 152
 hasta prana 157
 hayal oyunu 73
 Hellerau okulu 104
 hidup 273
 Himalaya 106
 Hindistan 14, 25-28, 50, 57, 58, 62, 69-74, 87, 91, 93, 95, 106, 108, 112-115, 117, 118, 120-122, 139, 151, 157, 158, 165, 168, 175, 206, 232, 236, 262, 265, 311, 313, 316, 319
 Hint dansı 58, 72, 77, 111, 113, 151, 157, 175, 176, 221
 Hint tiyatrosu 61, 100, 191, 309, 322
 hippari hai 17
 hokkabazlar 70, 326
 hsing-i 59
 ihzbana 21, 22
 imgelem 70, 103, 105, 131, 199, 259, 306, 335
 İngilizce 60, 74, 92, 115, 117, 147, 288, 297, 339
 io-in 15
 İpek Yolu 70, 71, 76, 127
 İspanya 60, 70, 84
 itki 22, 33, 35, 40, 42, 76, 89, 171, 186, 222, 270, 280, 281, 290, 298, 302, 306, 321
 Japonya 14, 30, 58, 69, 72, 74, 76, 83-85, 91, 93, 118, 121, 154, 165, 168, 170, 174, 175, 231, 273, 281
 Japon tiyatrosu 15, 24, 61, 74, 85, 86, 142, 161, 168, 191, 228, 282
 Jaques-Dalcroze Enstitüsü 37
 jest 49, 52, 71, 128, 131, 152, 164, 206, 235
 jimnastik 36, 37-39, 310, 311
 jo-ha-hyu 23, 24, 282
 kabuki tiyatrosu 12, 13, 15, 17, 18, 20, 21, 25, 26, 32, 56, 58, 60, 61, 76, 84, 86, 96, 100, 121, 122, 126, 161, 165, 168, 173, 176, 187, 220, 222-224, 226-228, 230-232, 235, 240, 255, 260, 264, 286, 309, 328, 330

kadın rolleri 15, 90, 92, 159, 165, 166, 167, 171, 173, 175, 176, 179, 256, 258, 280, 293
 Kalamandalam Okulu 65
kalaripayattu 58
hamae 61, 161
 Kambocya 72, 77
hamen 229
hanshu 141
 karate 57, 141
 karışık 14, 17, 18, 20, 31, 80, 88, 99, 145, 150, 160, 164, 170, 174, 175, 178, 181, 182, 204, 222, 232-234, 239, 240, 242, 249, 269, 274, 278, 280, 282, 296, 300, 302, 332, 337
 Kathakali tiyatrosu 140, 289
 kendiliğindenlik 44, 274
herala 58, 65, 95, 122, 158
heras 18, 25, 77, 81, 156, 160, 170, 171, 174, 175, 186, 219
 kılıç dansları 60
 Kızıldenizliler 151, 152
ki-hai 26, 27, 165, 168, 170, 174
hikoro 15
 kimono 82, 127, 142, 168, 175, 178, 192, 224, 287, 292
 kinestetik 88, 123, 126, 128, 281
 kinestezi 282, 308
 Kita Okulu 17
 klasik dans 55, 78, 80, 114, 239, 319
hoan 244
 kodlama 51, 52, 152, 153, 157, 187, 213, 228, 255
hokhen 15
 kollar 19, 52, 56, 141, 160, 162, 188, 190, 221, 232, 270, 287, 288, 291
 komedi 17, 34, 61, 303
 kompozisyon 18, 22, 87, 143, 183, 228, 251, 252, 282, 299, 304, 330, 336
 Kopenhag Niyi Dansk Danseleater 55
hoplik dans 71
hoshi 15, 17, 165, 168
 kostüm 23, 47, 71-73, 79, 91, 100, 112, 115, 126, 142, 145, 159, 160, 175, 181, 192, 234, 261, 286-292, 299, 300
 köprü 85, 86, 95, 99, 100, 127, 133, 183, 198, 203
 Kris dansı 114
krishna 113, 140, 175
 kukla 61, 134, 274, 319
kung-fu 15, 19, 165, 166
 kurallar 11, 13, 22, 23, 54, 70, 78, 101, 104, 253, 258, 301, 305, 309
kurogo 142
 kültür
 kültür oluşturma (*inculturation*) 48, 49, 51, 281
 kültürden soyutlama (*acculturation*) 47-49, 51, 56, 64, 281
 kültürlerarası eğitim (çokkültürlülük) 91
 Kyogen tiyatrosu 15, 17, 82, 85, 168, 187, 191, 193, 226, 254, 257, 287, 292
la danza della spada (kılıç dansı) 60, 61
 labanotasyon 55
lasya 171, 174, 175
 Legong dansı 129, 218
lian-shan, 180, 224
logos 66, 67, 322
loka 13
lohadharmi, 13, 14, 19, 24, 27
 Londra 50-52, 72, 74, 86, 106, 115, 119, 134, 136, 151, 152, 164, 199, 233, 247, 262, 267, 285, 288, 305, 309, 326

Madras Müzik Akademisi 113
Mahabharata 55, 114, 115, 117
maenutics 212, 213
 makyaj 145, 159, 231
manis 18, 19, 25, 77, 156, 160, 170, 171, 174, 175, 219
 mantıksal çıkarsama 64
 maske 26, 85, 112, 114, 115, 117, 118, 132, 219, 226-231, 236, 260, 286, 287, 295, 300
matak 273
 Maya dansı 125, 290
 Mısır 33, 71, 87, 99, 207, 282
mi-juku 273
 mim sanatı 14, 40, 49, 57, 65, 70, 96, 118, 141, 181, 182, 188, 243, 248, 257, 260, 264, 275, 278
 mimik 51, 156, 181
 misterium 65, 286
 mizansen 45, 145, 244
 modern dans 48, 67, 76, 77, 90, 171, 233, 265, 276, 287
 Mogolistan 70
 Mogol dansı 58
 montaj 35, 40, 139, 145, 147, 191, 204, 206, 208, 240, 251-259, 274, 276, 278, 299, 336
 Morris dansı (*morisca*) 60
 Moskova Sanat Tiyatrosu 83, 102, 144, 245, 306
mudra 46, 71, 108, 151, 153, 154, 157, 158, 170, 190, 214, 215, 253, 265
Muhtesem Çiçek 86
 müzik 23, 32, 40, 44, 55, 59, 91, 100, 106-108, 115, 175, 180, 182, 183, 236, 238, 260, 262, 284, 285, 302, 309, 312
natyadharmi 13, 14, 27
natyashastra 76, 113
ndigupan 273
 nefes 23, 26, 33, 168, 270, 314
neko kashi daci 57
 Nepal 118
nikyoku 175
 No tiyatrosu 13, 15, 17, 19, 20, 24, 26, 29, 54, 56, 61, 83-87, 91, 92, 121, 165, 168, 175, 176, 178, 181, 191, 219, 226, 227, 229, 232, 309, 319, 321, 324
 nostalji 259, 260
 notasyon 52, 55, 111
nritya 151, 157
nritya 157
obi 175, 287
 Odin Tiyatrosu 14, 25, 49, 62, 67, 69, 87, 88, 92, 93, 97, 121, 137, 146, 148, 150, 163, 183, 186, 207, 225, 271, 272, 276, 289, 291, 322
 Odissi dansı 12, 95, 99, 107, 108, 121, 132, 157, 158, 176, 179, 189, 191, 218, 221, 235, 236, 238, 239, 286
 ok atma alıştırması 109, 192
 okçuluk 109, 191
 olumsuzlama ilkesi 199, 201, 202
 omurga 16, 19, 22, 25, 44, 63, 88, 121-123, 134, 168, 175, 178, 191, 216, 220-222, 229, 239, 267, 290, 309, 316, 318-320
 omuzlar 19, 174
onnagata 15, 65, 173, 231, 280, 330
 organiklik 266, 267, 270, 272, 273
 organik
 beden 301-303, 305
 etki 266-268, 271, 273, 275
 eylem 33, 45, 276
 ritim 87

orixas 125, 271, 273
 Ortaçağ 12, 60, 65, 140, 236, 286
 Oryantalizm 70, 76
 otkaz 194, 195, 232, 278, 283, 285, 307, 309
 oyunculuk 21, 26, 34, 45, 49, 72, 74, 85-87, 96, 98, 104, 128,
 165, 183, 192, 234, 236, 265, 269, 270, 278, 294, 296,
 298-301, 307, 309, 321, 325

 öğrenme 70, 90, 100, 104-106, 215, 301, 302
 öğretme 101, 105, 212
 örtük bilgi 44
 özgül izleyiciler 69

 palkha 273
 Panji döngüsü 55
 pantomim 16, 17, 22, 25, 52, 53, 67, 76, 90, 118, 121, 153, 222,
 239, 275
 parampara 106, 110
 Paris 52, 55, 72, 103, 130, 151, 154, 162, 199, 223, 226, 235,
 237, 245, 262, 276, 295, 297-310, 317, 327
 parmaklar 19, 151, 156, 157, 174, 253, 257
 Pekin Operası 14, 15, 18, 24, 58, 62, 65, 76, 95, 99, 100, 121,
 126, 136, 159, 166, 167, 172, 173, 178, 218, 224, 229, 231,
 232, 234, 264, 286, 287, 288, 291, 293, 309, 315, 319
 Pentjak dansı 57
 perezhivanie 209-213, 302, 305
 peripeteia 198, 199, 201, 202, 211, 213
 perspektif 70, 86, 287, 301
 plie 56, 121, 122
 pneuma 26
 politik tiyatro 76
 Polonya 62, 79, 87, 98, 206, 266
 prana 15, 26, 157, 165, 168
 Proletkult 101
 provalar 46, 96, 101, 105, 111, 112, 117, 133, 183, 228, 245,
 254, 257, 297, 303, 320, 330
 Purulia Chhau dansı 114, 115, 117, 121
 Pyrrhic dans 58
 Ramayana 55, 114, 170

 Rangda ve Barong 112
 rasa 114, 151, 221
 Recueil Fossard gravürleri 94, 289, 295, 296, 299, 300
 rezonans başlatmalar 87
 ritim 34, 43, 44, 51, 87, 98-100, 108, 145, 169, 175, 183, 186,
 233, 258, 270, 279, 280, 282, 284, 285, 297, 307, 309, 312,
 336
 ritüel 276
 Roma İmparatorluğu 70
 Romalılar 45, 70
 Rorschach testi, 333-336
 ruh 15, 25-27, 52, 169, 170, 172, 174, 175, 283

 saccade 214, 253
 sadhana 107
 sadir nac 113, 114
 saf ses 152, 153, 157
 sağır kimseler 25, 151, 152
 sahne 11, 13-16, 21, 23, 31, 33, 34, 38, 41-44, 46, 48, 49, 51,
 64, 65, 67, 72, 76, 78, 79, 83, 84, 86, 89, 90, 113, 126, 130-
 134, 139, 141, 142, 145, 150, 156, 161, 164, 167, 168, 171,
 176, 182, 183, 185, 190, 196, 197, 209, 219, 223, 224, 226,
 235, 238, 244-246, 248-250, 252, 253, 256-259, 263, 264,
 266-271, 273-278, 280, 284-289, 294, 296, 297, 299-302,

305-309, 320, 323, 327, 330, 332, 334, 337, 339
 ritmi 285, 306
 varlığı 13, 14, 16, 21, 46, 48, 51, 64, 67, 89, 176, 197, 266,
 268, 275, 299, 330
 eğilimsahne 130
 Salome 337
 sampun wayah 273
 Sangeet Natak Akademisi 115
 sansür 76
 santai (Uç Tip) 175
 saray dansı 60, 264
 sats 34, 89, 186, 321
 sessel çalışma 16, 67, 152, 164, 285, 295, 307
 sessiz cıgılık 318, 319
 shahiti 15, 26, 2, 7165
 shan-toeng 180
 shinmyong 273
 Shirabioshi 26
 shishya 107, 108, 109, 110
 shite 15
 Shiva Natajara (Dans Tanrısı) 120
 Shoji dansı 142, 290
 shui xiu 293
 shun 15
 sinema 30, 112, 147, 247
 solo dans 156, 195
 somut bakış 219
 soytarlar 12, 17, 32, 73, 119, 159, 300
 soyut mim 190
 sömürgeleşme 89
 sözel tasarımı 286
 Sparta 58
 spor 36, 38, 39, 283, 284
 statik 122
 stato-hinesimetre 128
 stato-hinesogram 128
 stilizasyon 113, 119, 282
 suriashi 83
 sutradhara 61

 Şamanizm 111, 254
 şan 29, 34, 70, 299
 Şanghai Halk Tiyatrosu 74
 şarkı 27, 64, 66, 74, 115, 160, 186, 234, 236, 260, 288
 Şiva 27

 'ai chi 59, 178
 tabi 83, 168
 tahan 19
 taksu 15, 165, 168, 273
 tameru 20, 21, 176
 tandava 171, 175
 Tang egzotizmi 70
 Taocu jimnastik 314
 tapınak dansı 107, 113
 tarihyazımı 94, 209, 260, 295
 Teatro della Scala 130
 teknik 11, 13, 14, 27, 31, 40, 43, 44, 47-49, 56, 65-67, 70, 76,
 80, 81, 87, 90, 104, 105, 108, 113, 119, 121, 166, 173, 186,
 190, 213, 231, 244, 249, 259, 264, 265, 272-274, 276, 284,
 294, 298-302, 310, 315, 321, 339
 gündelik teknikler 14, 16, 17, 20, 22, 26, 310, 319, 321
 gündelik-dışı teknikler 14-17, 19, 25, 26, 310, 319, 321, 322
 kişileştirme teknikleri 209, 210, 302

tempo 19, 181, 182
terra firma 204
 Thai dansı 56, 232
 Tibet 70, 236
 tiyatrallık 56, 58, 263
 Tiyatro Laboratuvarı 62, 92, 228
 tiyatro okulları 103, 105
toeng 15
topeng 227, 286
 trajedi 34, 38, 61, 245, 247, 299
 trans dansları, 117
tre-tre 42
tribhangi 118, 121, 123, 127, 140, 186, 190, 232, 236-239
tsura akari 223

Uçan Hollandalı 198-200, 202, 207
 Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu 27, 67, 339
Upanishadlar 106

 üç boyutluluk 92, 150, 252, 276, 278, 336

 var oluş 257, 266, 272-274
 vazo resimleri 261
 Vedalar 106

via negativa 322
 Vieux Colombier Tiyatrosu 103
vinaya 107
virasa 15

wagato 121, 122, 232
waki, 15, 85
 Wayang Wang dansı 170
wusheng 234

yanılsama 268, 270, 285, 294, 330
 yapaylık 274, 296
 yapını beden 23, 56
 yelpazeler 191
 yeni dalga (*simpa*) 72
 yeni tiyatro 74, 306
 yugen 26, 165
 yürüme 59, 77, 79, 83, 85, 86, 118, 167, 168, 186, 289, 296,
 316
 yüz iladesi 196, 307
 yüzleşme 11, 31, 100

Zen 31, 244
 zihin 22, 31, 302, 309

İSİM DİZİNİ

III. Napolyon, 315

Ahistedt, Boerje 247
 Antoine, Andre 245
 Antze, Rosemary Jeanes 106
 Appia, Adolphe 101, 266, 270
 Archer, William 296, 297
 Aristoteles 45, 76, 144, 199
 Arnheim, Rudolf 45, 64, 128
 Artaud, Antonin 65, 72, 74, 235, 266, 270, 275, 276, 325, 337
 Attinger, Gustave 105
 Aubert, Charles 226, 228
 Austin, Gilbert 52, 153, 233
 Azuma, Kanho 58
 Azuma, Katsuko 18, 19, 22, 23, 58, 63, 107, 127, 128, 142, 178, 179, 221, 280-282, 286, 290, 292
 Azuma, Mary 281

Bagnoregio, Bonaventura da 325
 Bakst, Leon 72, 79
 Balazs, Bela 206
 Bandem, I Made 49, 160, 170, 227
 Bandem, Swasti Widjaja 91, 235
 Baoju, Mei 165
 Barba, Eugenio 33, 42, 44, 51, 65, 87, 90, 94, 98-100, 121, 122, 144, 168, 174, 178, 196, 209, 211, 213, 219, 221, 232, 248, 249, 251, 265, 266, 268, 274, 276, 282, 306, 321, 322, 339
 Barrauld, Jean-Louis 275
 Barrymore, John 245
 Basserman, Albert 320
 Bausch, Pina 48, 276
 Bawa, I Wayan 271
 Beck, Julian 136, 285
 Beckett, Samuel 41
 Beethoven, Ludwig van 282
 Beijer, Agne 295, 299
 Bergman, Ingmar 247
 Bernhardt, Sarah 245, 261, 269
 Bhattacharyya, Asutosh 114, 115, 117
 Biezin, Ivan 284
 Blair, Preston 155, 232, 242
 Blasis, Carlo 78, 220, 222
 Bode, Rudolf 37, 38, 39
 Bogdanov, Gennadi 41, 285
 Bohr, Niels 26, 31, 69
 Bonnard, Pierre 286
 Booth, Edwin Thomas 244
 Bordier, Georgette 162
 Bowers, Faubian 76
 Braggaglia, Anton Giulio 102
 Brando, Marlon 169
 Brandon, James 76, 187
 Brecht, Bertolt 22, 25, 37, 64, 65, 72, 74, 105, 111, 131-134, 148, 196, 287, 318-320, 325
 Bresson, Robert 187, 251
 Brook, Peter 91, 267
 Brunclcschi, Filippo 237
 Bulwer, J. 152
 Bunge, Hans Joachim 131, 132, 320

Calandri, Filippo 153
 Callot, Jacques 120, 299
 Cardona, Patricia 213
 Carpentier, George 37
 Carri, Roberta 42, 49, 88, 93, 121, 225
 Cassiodorus, Aurelius 151
 Celli, Giorgio 30
 Cervantes 86
 Cervi, Gino 206
 Chaplin, Charlie 169, 308
 Chekhov, Michael 34, 266
 Chopin, Frédéric 180
 Chun-Hui, Lin 218, 291
 Chun-Lin, Tsao 95
 Cicero 153
 Cieslak, Ryszard 36, 92, 95, 138, 165, 228, 266
 Claudel, Paul 72, 84, 324
 Clift, Montgomery 169
 Cohl, Emile 203
 Colombaioni, Romano 36
 Conrad, Joseph 323, 325
 Copeau, Jacques 36, 40, 44, 74, 101-105, 213, 266, 268, 270, 275
 Cornazzano, Antonio 55, 264
 Cots, Toni 88, 280
 Covarrubias, Miguel 57
 Coypel, Charles 328
 Craig, Edward Gordon 17, 61, 72, 101, 144, 245, 266, 270, 296-299, 325
 Cyntukis, Zbigniew 228

Çehov, Anton 74, 102, 145, 212, 266, 301, 334

D'amico, Silvio 105
 D'annunzio, Gabriele 48, 190
 d'Oliviero, Pietro 83
 da Vinci, Leonardo 52, 125, 155, 335
 Dalcroze, Jacques 37, 40, 104, 233, 276
 Dampachi, Sadoshima 25
 Dançenko, Nemiroviç 102, 306
 David, Jacques-Louis 298, 299
 Davis, Bette 169
 de Niro, Robert 169
 Dean, James 169
 Debussy, Claude 55, 190
 Decroux, Etienne 13, 17, 18, 20-22, 25, 37, 38, 40, 53, 65, 99, 118, 132, 141, 165, 187, 188, 224, 229, 239, 242, 243, 248, 257, 267, 274-276
 Delsarte, François 65, 156, 165, 233
 Despres, Suzanne 245
 Devi, Rukmini 65, 108, 110, 112, 114
 Devrient, Ludwig 240
 Dickens, Charles 66
 Disney, Walt 203
 Djimat, I Made 53, 273
 Doré, Gustave 198
 Duchartre, Pierre Louis 295
 Dullin, Charles 36, 72, 101, 103, 131, 224, 270, 273, 275
 Duncan, Isadora 72, 136, 260
 Duse, Eleonora 188, 330
 Durer, Albrecht 183
 Dyer, Carlus 52

- Ebreo, Guglielmo 55, 264
 Eco, Umberto 325
 Eibl-Eibesfeld, I. 226, 227
 Einstein, Albert 31, 147, 203
 Eisenstein, Sergei 37, 40, 65, 72, 105, 147, 191, 199, 200, 204, 240, 252, 279
 El Greco 147, 251, 252
 Engel, Johan Jacob 51
 Ennoussek, Jchikava 122
 Essler, Fanny 80
 Euripides 76
- Faiko, A. 182
 Félix, Elisabeth Rachel 269
 Fiorilli, Tibério 174
 Fischinger, Oskar 282
 Fo, Dario 20, 56, 57, 66, 142, 143, 165, 224, 227, 322
 Fokine, Michel 72, 195, 297
 Fowler, Richard 163
 Frisch, Max 330
 Fuchs, G. 101, 270
 Fuller, Loie 72, 156, 287, 308
- Garbo, Greta 169
 Garin, Erast 192, 194
 Garnett, Edward 323
 Garrick, David 74, 244, 288
 Gaugler, Hans 133
 Gautier, Judith 317
 Gautier, Théophile 264
 Giraudet, Alfonse 233
 Gladkov, Alexander 183, 216, 222 245
 Gogol, N. V. 183, 228, 284
 Goldoni, Carlo 209
 Gopal, Ram 110
 Gorki, Maxim 164
 Gozzi, Carlo 263
 Graham, Martha 195
 Grasso, Giovanni 216
 Griboyedov, Aleksandr Sergeyevich 211
 Grotowski, Jerzy 26, 36, 43, 62, 65, 79, 87, 92, 95, 97-100, 138, 206, 228, 265, 266, 276, 287, 321, 322, 325
 Grunewald, Matthias 155
 Guinness, Alec 247
 Gulbransson, Olaf 330
 Guthrie, Tyrone 247
- Hanayagi, Kanichi 18, 66, 272, 280
 Hanayagi, Kanichi 171, 173
 Harun Resid 70
 Hauptmann, Gerhart 66, 74
 Hébert, Georges 39, 40
 Heine, Heinrich 200, 201
 Hepburn, Katherine 169
 Heyewood, Thomas 103
 Hiroshige, Utagawa 30
 Hogarth, Burne 155
 Hogarth, William 236, 237
 Hokusai, Katsushika 30-32
 Holder, Christian 23
 Hong-do, Kim 127
 Hornbostel, Erich Maria von 314
 Hughes, Russel Meriwether 316
 Humphrey, Doris 235, 242, 280
- Ibsen, Henrik 66, 74, 164, 266, 320
 Ilar, Karel 247
 Ilinsky, Igor 238
 Ippai, Okamoto 330
 Irving, Henry 17, 296-299
 Ito, Michio 72, 74
 Iyer, E. Krishna 113
- Jacques-Dalcroze, Emile 36
 Jacholowski, Antoni 62
 James, Henry 45
 Jena, Ramani Ranjan 109
 Jones, William 70
 Jousse, Marcel 279
 Jouvet, Louis 103, 130
- Kalidasa 70, 76, 265
 Kalvodova, Dana 234
 Kanze, Hideo 17, 324
 Kanze, Motomasa 54
 Kaoru, Osanai 74
 Karsavina 195
 Kawamura, Nobushige 277
 Keaton, Buster 165
 Kehler, Sonja 64
 Khokar, Mohan 113, 117
 Kichiwaemon, Kameko 21
 Kirstein, Lincoln 52
 Kiselev, P. 183
 Klee, Paul 106, 202, 214
 Komissarzhevskaja, Vera 307
 Konfücyus 166
 Kostov, Nikolai 285
 Körner, Samson 37
 Kut, Jindo Sitkim 276
 Kyosai 161
- Lafotte, D. B. 261
 Lairese, Gèrrard de 152
 Laksmi, Desak Made Suarti 170
 Lal, Durga 107
 Lamartine 299
 Lanlang, Mei 65, 72, 159, 165-167, 224, 308
 Laukvik, Else Marie 163, 291
 Leabhart, Tom 18, 53
 Lecoq, Jacques 272
 Leroi-Gourhan, Andre 198
 Lindbloom, Gunnel 247
 Lindh, Ingemar 187, 188, 239, 242, 243
 Lior, P. 288
 Liszt, Franz 180
 London, Jack 37
 Lorca, Garcia 59
 Lorde, Andre de 185
 Lorre, Peter 287
 Lulli, Giovanbattista 55
- Maeterlinck, Maurice 307
 Magarshack David, 164
 Magnani, Anna 169
 Mahapatra, Kelucharan 108, 176
 Makarova, Natalia 236, 238, 239
 Malina, Judith 285
 Manet, Edouard 139, 232

- Marceau, Marcel 16, 165
 Maria Ripellino, Angelo 307
 Marinis, Marco de 274, 278
 Martinelli, Tristano 174, 297
 Masanobu, Okamura 84
 Massine, Leonide 23
 Matsui, Akira 53, 66
 Mauss, Marcel 310, 311, 321
 Mayakovsky, Vladimir 105
 Mead, Margaret 117
 Meldolesi, C. 132, 320
 Mendes, Catulle 261
 Merleau Ponty, Maurice 128
 Meyerhold, Vsevolod Emilevič 17, 18, 34, 36-38, 40-43, 65, 72, 74, 86, 101-105, 164, 180, 182, 183, 185, 192, 194, 206, 216, 222, 228, 232, 238, 239, 245, 266, 270, 272, 274, 276, 278, 280, 284, 285, 298, 299, 304, 306-309, 325
 Michelangelo 155, 156, 187, 236
 Mitelli, Giuseppe Maria 54
 Mnouchkine, Ariane 294
 Molière 55, 130, 174, 210, 264, 305
 Monsalve, Juan 98
 Morelli, Angelo 123
 Morelli, Giovanni 123
 Morrocchesi, Antonio 51, 298
 Mounet-Souilly, 261, 273
 Mozart, Wolfgang Amedeus 31
 Musset, Alfred de 299

 Nagy Sybil Moholy, 106
 Nakajima, Natsu 136
 Nambodiri, M. P. Sankaran 158, 229, 289
 Nambodiri, P. Sankaran 272
 Namura, Kasuke 27, 192
 Nelson, Lisa 67
 Nevskij, Alexandr 252
 Nielsen, A. C. 151
 Nijinski, 55, 80, 188, 262
 Noel, Cayuqui Estage 236
 Nomura, Kosuke 82, 187, 193, 256-258, 292, 317
 Nomura, Mannoja 17
 Noton, David 215
 Nugini, Ni Made 267
 Nureyev, Rudolf 31
 Nye, H. 240

 Ohno, Kazuo 37, 69, 216
 Oklopkov 181
 Olivi, L. 132, 320
 Olivier, Laurence 247
 Omoliu, Augusto 53, 54, 62, 200, 271, 273
 Ostrovski, A. N. 238
 Otojro, Kawakami 72, 74

 Palucca, Gert 120
 Panigrahi, Sanjukta 14, 17, 18, 26, 27, 54, 69, 95, 108, 132, 142, 176, 179, 189-191, 218, 221, 236, 238, 273, 280, 286
 Pannikar, Chandu 108
 Pascal 251
 Pasek Tempo, I Made 19, 25, 175, 227
 Pasolini, Pier Paolo 45
 Pavlova, Anna 72
 Paxton, Steve 67
 Paz, Octavio 167

 Piacenza, Domenico da 55, 264
 Picart, Bernard 118
 Picasso, Pablo 23, 74, 139, 187, 245, 319
 Pierce, Charles S. 325
 Piermarini, Giuseppe 130
 Pillai, Muthukumara 110
 Pissaro, Camille 232
 Planck, Max 203
 Platon 212, 279
 Poe, Edgar Allen 211
 Polanyi, Michael 44
 Polyclites 236
 Pradier, Jean-Marie 284
 Pronko, Leonard 76
 Purificação, Jairo de 62
 Puškin, Aleksandr 31

 Quintilian 153

 Racine 261, 263
 Raghavan, V. 113
 Rajkh, Zinaida 245
 Rame, Franca 164, 239
 Rameau, Jean Philippe 79
 Rameau, Pierre 162
 Raphael 236
 Rasmussen, Iben Nagel 25, 27, 49, 87, 62, 137, 165, 186, 322
 Rauker, Ralf 285
 Reddi, Muthalakshmi 113
 Reichel, Kathe 133, 134
 Reinhardt, Max 101, 103, 270
 Requeno, Vincenzo 153
 Rilke, Rainer Maria Nikolay 164, 190
 Rodin, Auguste 72, 74, 154, 155, 188, 190
 Rorschach, Hermann 333-336
 Rubenstein, Ida 190
 Rulfini, Franco 37, 209, 244, 301, 321
 Ruggeri, Ruggero 48

 Sacchi 136
 Sachs, Curt 314
 Said, Edward 76
 Saint-Denis, Michel 74
 Saint-Denis, Ruth 265
 Salieri, Antonio 31
 Salvini, Tommaso 269
 Sarabhai, Mrinalini 113
 Sarniani, Ni Made 267
 Satie, Erik 23
 Savarese, Nicola 30, 70, 94, 227, 259, 339
 Schall, Ekkehard 105, 133, 320
 Schechner, Richard 91, 93, 111, 139, 145, 147
 Schiller, Friedrich 240
 Schlemmer, Oscar 51
 Scott, Adolphe Clarence 76
 Seneca 45
 Sergeyevič, Konstantin 101, 186, 283
 Shakespeare, William 18, 67, 74, 76, 119, 144, 147, 212, 239, 240, 244, 245, 247, 286, 297
 Shankar, Ravi 107
 Sharaku 222
 Shaw, George Bernard 66, 74, 297
 Shawn, Ted 195, 262, 265
 Shentan, F. 18, 306

- Shogekijo, Tsukiji 74
 Shoyo, Tsubochi 74
 Siddons, Henry 51, 153
 Siddons, Sarah 51, 153
 Sieffert, René 24
 Singer, Milton 113, 117
 Slepianov, I. 182
 Slowacki, Juliusz 138
 Sojuro, Sawamura 15, 17
 Sophokles 261
 Stalin, Joseph 208
 Stanislavski, Konstantin Sergeyevich 31, 33, 43-45, 49, 65, 72, 74, 92, 101-105, 112, 133, 144, 145, 164, 186, 209-213, 249, 266, 268, 270, 272, 276, 283, 294, 297-299, 301-306, 309, 325, 332, 334
 Stark, Lawrence 215
 Steckel, Leonard 133
 Steinberg, Saul 199
 Steiner, George 319
 Stormare, Peter 247
 Stravinski, 188, 262
 Strindberg, Carl Oscar 200, 201, 247, 256, 258, 266
 Sudibinin, S. N. 164
 Suzuki, Tadashi 83, 86
- Şankar, Uday 72
- Tagore, Rabindranath 74
 Tairov, Alexander 263
 Takeo, Kawai 330
 Tavian, Ferdinando 165, 191, 249, 260, 295, 323
 Taylor, Frederic 309
 Thevenaz, Paulet 233
 To, Hua 59
 Tolstoy, Lev 46
 Toporkov, V.O. 186, 283
 Torch, Chris 285, 339
 Toulouze, Michel 55
 Tretyakov, S. M. 37, 72
 Turner, Victor 112
- Upanishad, Advayatarak 107
- Vakhtangov, Eugeni 46, 101, 119, 263, 266, 270
 Valencia, Tortola 216
- Van der Decken, Kaptan 199
 Van Hamel, Martine 24
 Vargas Llosa, Mario 208
 Varley, Julia 42, 88, 271, 289
 Vatsyayan, Kapila 113, 117
 Verga, Giovanni 216
 Verry, Pierre 16
 Vijayakumar, K. N. 171, 289
 Visconti, Luchino 169
 Voltaire 73
 von Laban, Rudolf 52, 55, 104
- Wagner, Richard 182, 198-201
 Watanabe, Moriaki 14, 15, 56
 Weigel, Helene 132, 134, 196, 318-320
 Weiss, Peter 91
 Wells, H. G. 323, 325
 Wethal, Torgier 62, 97
 White, C. 106
 Widhiasti, Ni Putu Ary 49
 Wiesenthal, Grete 119
 Wigman, Mary 195, 239
 Wilde, Oscar 74
 Willumsen, J. E. 252
 Wiratini, Ni Made 136
 Woolf, Virginia 27
 Wyspianski, 79, 228
- Yacco, Sada 72, 74
 Yan-Ling, Pei 24, 136, 172
 Yeats, W.B. 72, 74
 Yoshi, Hijikata 74
 Youge, A. 240
 Yu, Cao 74
 Yunxi, Zhang 234
- Zacconi, Ermete 185
 Zeami, Motoyiko 24, 26, 76, 86, 87, 92, 175, 176, 181, 221, 222, 310
 Zenicku, Komparu 181
 Ziryab 70
 Zoffany, Johann 288
 Zorn, Albert 80
 Zuolin, Huang 74

1960-70'lerde Batı'da yeni bir tiyatro araştırmacı kuşağı yetişti. Öncekiler gibi fildişi kulelerinde ya da izleyici koltuklarında oturup sahne üzerine kuramlar üretmek yerine bunlar tiyatroyla etkin bir biçimde uğraşıyordu. Çağın güdülerine de ayak uydurarak, sırt çantalarını yüklenip uzak ülkelere yolculuklara çıktılar. İnsanlık kadar eski ve o kadar yaygın olan oyun olgusunu yüzyıllardır değişmiş toplumlarda incelediler. Oyunculuk, yönetmenlik, tasarımcılıktan gelen bu öncüler arasında Eugenio Barba özel bir yer tutar. 1980 yılında Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nu (ISTA) kurdu. Çeşitli kültürlerden ustaları, oyuncu ve araştırmacıları belli aralarla değişik ülkelerdeki oturumlarda bir araya getirme gelenegini başlattı.

Daha önceleri sahne sanatlarında Japon No ya da Kabuki Tiyatrosu, Bali Dansı, Hint Dans Tiyatrosu gibi türler Batı'nın egemen bakışıyla betimlenip elden geldiğince ait oldukları kültür çerçevesinde anlamlandırılmaya çalışılırken, artık Doğu ile Batı tekniklerinin tarafsızca karşı karşıya getirilip ortaklıklar ve farklılıklar üzerine konuşuluyordu. Küreselleşmeyle birlikte giderek hızla yok olan geleneksel biçimler ve kültürel farklılıklar olabildiğince derinlemesine inceleniyor ve karşılaştırılıyordu. Elinizdeki bu çalışma uzun yıllardır süregelen bu tartışma ortamının bir sonucudur.

Tiyatro antropolojisine özgü bakış açısı tüm oyun biçimlerini kodlanmış ve kodlanmamış türler olarak ikiye ayırır. Doğu kültürlerine ait dans, oyun, gösterim biçimleri kodlanmış, yani önceden belirlenmiş ve tanımlanmış davranışlar üzerine kuruludur. Buna karşılık Batı tiyatrosunda eski çağlarda daha sıkça kullanılan bu önceden belirlenmişlik, bugün artık geçerliğini yitirmiştir. Tiyatro antropolojisinin üzerinde durduğu bir başka Doğu tiyatrosu özelliği de oyunculuk sanatının günümüzde Batı'daki uygulamalar dışında hiç bir dönemde dans ve şarkıdan kopuk olmayışı, oyuncunun her zaman dansçı ve şarkıcı olarak bütünlüklü bir gösterim sanatçısı niteliği taşımasıdır.

Oyuncunun Gizli Sanatı, Eugenio Barba ile tiyatro profesörü Nicola Savarese'nin derlediği uzun süreli bir çalışmanın ürünüdür. Sözlük biçiminde, belli bir yaklaşım kolaylığı sağlamanın yanısıra, oyunculuk sanatının bir "yeryüzü kataloğu" olarak bu alandaki en kapsamlı eserlerden biri olarak yerini almıştır.

Ayşın Candan

Oyuncunun Gizli Sanatı, günümüzün önde gelen tiyatro kuramcılarından Eugenio Barba'nın tiyatro antropolojisi başlığı altında başta Nicola Savarese olmak üzere Richard Schechner, Fabrizio Cruciani, Rosemary Jeanes Antze, Ferdinando Taviani ve Franco Ruffini gibi son elli yıl içinde Batı ve Doğu gösterim geleneklerini ve bu geleneklerde uygulanagelen oyunculuk tekniklerini incelemiş uzmanların da katkılarıyla hazırladığı dünyanın her yerindeki tiyatro öğrencilerinin yararlanacakları önemli bir kaynaktır.

Cevat Çapan

KAPAK FOTOĞRAFI: BİR KABUKİ TİYATROSUNDA DİKİZ ARALIĞI (İPPITSUSAI BUNCHO'DAN BASKI, 1770).

ISBN 978-605-399-438-1



www.bilgiyay.com



İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ YAYINLARI