



**T.C**  
**HALIÇ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TİYATRO ANASANAT DALI**

**ROBERTA CARRERİ'NİN SOLO GÖSTERİMLERİNİN**  
**TİYATRO ANTROPOLOJİSİ AÇISINDAN**  
**İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Hazırlayan**

**Sercan ÖZİNAN**

**Danışman**

**Prof. Dr. Ayşin CANDAN**

**İSTANBUL, 2014**

T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Tiyatro ..... Anabilim/Anasanat Dalı Tiyatro Yük. Lisans Programı Tezli Yüksek Lisans  
öğrencisi Sercan Özınan ..... tarafından hazırlanan  
“Roberta Carreti'nin Solo Gösterimlerinin Tiyatro Antropolojisi...  
Ağısından İncelemesi.....”  
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 04.06/2014

( Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu ) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Arşın Candan.....

Danışman: Haliç..... Üniv. Tiyatro ASD/ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Cevat Çapan.....

Haliç..... Üniv. .... ASD/ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Funda Özener.....

Haliç..... Üniv. .... ASD/ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: .....

..... Üniv. .... ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi: .....

..... Üniv. .... ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Arşın Candan.....

Cevat Çapan.....

Funda Özener.....

## ÖNSÖZ

Tiyatro ile tanıştığım da üniversitede birinci senemdi. Uludağ Üniversitesi'nde işletme okurken Uludağ Üniversitesi Oyuncuları'na katıldım. Üniversite tiyatroları kendinizi doğrudan pratik çalışmanın içinde bulduğunuz oluşumlardır. Uludağ Üniversitesi Oyuncuları da bu oluşumlardan biriydi ve ben henüz ilk senemde kendimi oyunculuk, üçüncü senemde ise yönetmenlik yaparken buldum. Topluluğun 25 yıllık bir geçmişi olduğunu bilsem de, kendimi geliştirmek için kuramsal bir araştırma yapmaya karar verdim. Tabii ki Stanislavski ile başlamalıydım. *'Bir Aktör Hazırlanıyor'*, *'Bir Karakter Yaratmak'* ve en sonunda Sonia Moore'un *'Stanislavski Sistemi-Oyunculuk için Bir El Kitabı'* isimli kaynağına ulaştım. İlk yönetmenlik deneyimimde, bu kaynakların bana çok katkısı oldu. O senenin yazında da doğal olarak süreç beni Grotowski'ye götürdü ve onunla ilgili tüm kaynakları okudum. Fiziksel eylemleri anlama yolundaki merakım iyice arttı diyebilirim. Bir sonraki sene yönetmenliğini üstlendiğim *'Aksak İstanbul Hikâyeleri'* oyununda Sonia Moore'un kitabından hareketle bir takım çalışmalar yaptırmaya çalıştım. Bugün baktığımda, bazı yönlerden eksik olan çalışmalar yaptığımı görüyorum. Grotowski'nin dediği gibi, hareketle eylemi karıştırmış, doğru fiziksel eylemleri organize etmektense hareketleri sabitlemeye uğraşmıştım. Sonuç, tabii ki vasattı. Grotowski'nin çalışmalarına öykünerek yaptığımız çalışmalardan da sonuç alamadım. Daha sonra Haliç Üniversitesi'nde Tiyatro bölümünde yüksek lisans yapmaya başladım, Hasan Şahintürk ve Katharina Weithaler ile tanıştım. Uygulama alanında bildiklerimi büyük oranda onlara borçluyum. Önceki Grotowski üzerine okumalarım sayesinde, 20. Yüzyıl çağdaş tiyatro tarihine az çok hâkimdim. Dolayısıyla bunun üzerine daha fazla bilgilenmek adına Prof. Dr. Aysin Candan'ın lisans öğrencilerine yönelik olan, *'Çağdaş Tiyatro Yaklaşımları'* adlı derse girmeye başladım. Bu zaman zarfında Antonin Artaud ve Eugenio Barba isimlerine aşina olsam da derslere girmem bende bir fitil ateşledi diyebilirim. Aslında, bu benim daha fazla okuma yapmam gerektiğini gösteriyordu. Ve ilk önce Antonin Artaud'nun *'Tiyatro ve İkizi'* ile ardından Eugenio Barba'nın *'Oyuncunun Gizli Sanatı'* isimli kaynak kitaplarını okudum. Fiziksel tiyatro üzerine derinlikli kuramsal araştırmalarım bu süreçte başladı diyebilirim.

Her ne kadar kuramsal anlamda oyunculuk üzerine okumalar yapsak da, ne yazık ki uygulama ile ya yüzeysel olarak ilgileniyoruz ya da bir meraktan öteye gidemiyoruz. Bunun bir eksiklik olduğunun farkına vardıktan sonra, Öğr. Gör. Hasan Şahintürk'e uygulama alanında neler yapabileceğimi sordum ve sonrasında Eugenio Barba'nın Danimarka'da bulunan Odin Tiyatrosu'nun, her yıl değişik ülkelerden katılımcılarla gerçekleştirdiği Odin Haftası Festivali'ne başvurabileceğimi ve orada kendimi uygulama alanında geliştirebileceğimi öğrendim. Ardından başvurumu gerçekleştirdim ve şanslı elli kişiden biri oldum.

2011 yılının Ağustos ayında katıldığım 10 günlük eğitim süreci, kuram ve uygulama açısından dolu dolu geçti diyebilirim. Sabahtan akşama kadar süren fiziksel etütler, ardından gerçekleşen Eugenio Barba'nın kuram dersi ile pekişiyor ve her akşam sergilenen Odin gösterimleri ile de bu bütünleşmenin sonuçlarına tanık olarak günü tamamlıyorduk. İzlediğim gösterimler şunlardı: *Inside The Skeleton Of Whale*, *Judith*, *Killing Time*, *Dona Musica's Butterflies*, *Ester's Book*, *The Castle Of Holstebro*, *White As Jasmine*, *Salt*, *Oro De Otelo*, *İtsi Bitsi*, *Great Cities Under The Moon* ve *Ode To Progress*.

İşte bu zaman diliminde tanıştığım İtalyan aktör Roberta Carreri, Odin Tiyatrosu'nun bence en donanımlı oyuncularından biridir. Sadece oyuncu değil, ayrıca kendi deneyimlerini paylaşan bir eğitmenidir. Tek kişilik gösterilerini izleme şansını elde ettiğim '*Judith*' ve '*Tuz*' oyunları, zengin oyunculuk içeriği ile incelenmeye değer ürünlerdir. Bedensel sınırların nasıl aşılabildiğini ve Tiyatro Antropolojisi'nin oyunculuk yaklaşımı ile beraber Roberta Carreri'nin nasıl çok yönlü bir oyuncuya dönüşebildiğini gözlemleyebileceğiniz ürünlerdir. İşte bu noktada tezimin şekillenmeye başladığını söyleyebilirim.

Tiyatro Antropolojisi, kuşkusuz çok geniş bir kuramsal alandır. Fakat oyunculuk yaklaşımlarının uygulanabilirliğinin ancak örneklerle pekişeceği inancını taşıdığımdan ötürü, bu tezde, incelediğim gösterimlerin oluşum süreçlerini ve bu süreçte aktörün yaşadığı deneyimler yer almaktadır. Bir kuram, bir oyuncu ve bunların sonucu olarak, iki gösterim: '*Judith*' ve '*Tuz*'.

Süreçte her zaman bilgilerine sonuna kadar güvendiğim hocalarım Öğr. Gör. Hasan Şahintürk'e, Prof. Dr. Metin Balay'a, Yrd. Doç. Dr. Oğuz Arıcı'ya, tiyatro anlamında bende derin izler bırakan ve oyun videolarını temin etmemi sağlayan tezimin baş kişisi Roberta Carreri'ye ve tabii ki bana bu alanda sadece bana değil, çağdaş tiyatro ile ilgili çeviri ve kitaplarıyla kuşkusuz hepimize katkılar sağlayan danışman hocam Prof. Dr. Aysin Candan'a;

Beni tiyatroyla tanıştıran Uludağ Üniversitesi Oyuncuları'na.

Arkadaşlarıma.

Aileme.

Teşekkürlerimle.

**Sercan Özınan**

## İÇİNDEKİLER

|   |     |
|---|-----|
| ÖZET.....   | III |
| ABSTRACT .....  | IV  |
| 1 GİRİŞ.....  | 1   |
| 1.1 Problem .....   | 6   |
| 1.2 Amaç .....  | 6   |
| 1.3 Önem.....   | 7   |
| 1.4 Sınırlılıklar .....   | 7   |
| 1.5 Varsayımlar .....   | 8   |
| 2 TİYATRO ANTROPOLOJİSİ'NİN OYUNCUNUN SANATINA YAKLAŞIMI VE<br>ROBERTA CARRERİ'NİN ETKİNLİK ALANI ..... | 9   |
| 2.1 Tiyatro Antropolojisi'nin Oyuncunun Sanatına Yaklaşımı.....   | 9   |
| 2.1.1 Ayaklar .....   | 11  |
| 2.1.2 Eller.....  | 11  |
| 2.1.3 Gözler ve Yüz .....   | 12  |
| 2.1.4 Denge.....  | 13  |
| 2.1.5 Enerji .....  | 14  |
| 2.1.6 Çalışma ve Oyuncunun Montajı.....   | 16  |
| 2.2 Roberta Carreri'nin Etkinlik Alanı.....   | 18  |
| 2.2.1 Roberta Carreri'nin Eğitmen Olarak Etkinlik Alanı .....   | 19  |
| 2.2.2 Roberta Carreri'nin Oyuncu Olarak Etkinlik Alanı .....  | 22  |
| 2.2.3 Roberta Carreri ile Mette Bovin'in Afrika Çalışmaları .....                                       | 24  |
| 3 OYUNCUNUN ÇALIŞMASINA ÖRNEK OLARAK 'KARDAKİ İZLER'<br>ATÖLYESİ.....                                   | 28  |
| 4 'JUDITH' VE 'TUZ' OYUNLARININ OLUŞUMU VE İNCELENMESİ.....   | 32  |
| 4.1 'Judith' Oyununun Oluşumu .....   | 32  |
| 4.2 'Judith' Oyununun İncelenmesi.....  | 42  |
| 4.3 'Tuz' Oyununun Oluşumu .....  | 43  |
| 4.4 'Tuz' Oyununun İncelenmesi .....  | 47  |
| 5 'JUDITH' VE 'TUZ' GÖSTERİMLERİNİN TİYATRO ANTROPOLOJİSİ<br>AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ.....           | 50  |
| 6 SONUÇ .....   | 59  |
| 7 KAYNAKLAR.....  | 64  |
| ÖZGEÇMİŞ.....   | 66  |

## FOTOĞRAFLAR

|                  |    |
|------------------|----|
| Fotoğraf 1.....  | 20 |
| Fotoğraf 2.....  | 21 |
| Fotoğraf 3.....  | 21 |
| Fotoğraf 4.....  | 24 |
| Fotoğraf 5.....  | 34 |
| Fotoğraf 6.....  | 52 |
| Fotoğraf 7.....  | 52 |
| Fotoğraf 8.....  | 53 |
| Fotoğraf 9.....  | 53 |
| Fotoğraf 10..... | 54 |
| Fotoğraf 11..... | 54 |
| Fotoğraf 12..... | 55 |
| Fotoğraf 13..... | 56 |
| Fotoğraf 14..... | 56 |
| Fotoğraf 15..... | 57 |
| Fotoğraf 16..... | 57 |

## GENEL BİLGİLER

|                    |                              |
|--------------------|------------------------------|
| Adı ve Soyadı      | : Sercan ÖZİNAN              |
| Ana sanat Dalı     | : Tiyatro                    |
| Programı           | : Tiyatro                    |
| Tez Danışmanı      | : Prof. Dr. Ayşin CANDAN     |
| Tez Türü ve Tarihi | : Yüksek Lisans – Eylül 2014 |

### ROBERTA CARRERI’NİN SOLO GÖSTERİMLERİNİN TİYATRO ANTROPOLOJİSİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

#### ÖZET

Bu tez, Roberta Carreri’nin tek kişilik gösterimleri ışığında, Eugenio Barba’nın tiyatro araştırmaları alanına kazandırdığı Tiyatro Antropolojisi kuramının oyunculuk yaklaşımı esas alınarak, oyuncunun çalışma sürecinin nasıl ilerlediği ve nasıl bir yapı oluşturduğuna dair analitik bir incelemeyi içerir.

**Anahtar sözcükler;** Eugenio Barba, Tiyatro Antropolojisi, Roberta Carreri, *Judith*, *Tuz*, Analitik İnceleme



## GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Sercan ÖZİNAN  
Field : Theatre  
Program : Theatre  
Supervisor : Prof. Dr. Ayşin Candan  
Degree Awarded and Date : Master – September 2014

## THE RESEARCH OF ROBERTA CARRERI'S SOLO PERFORMANCES ANALYSED FROM THE POINT OF VIEW OF THEATRE ANTHROPOLOGY

### ABSTRACT

Based on Roberta Carreri's solo presentations, this thesis introduces Theater Anthropology, which is introduced to theatre research by Eugenio Barba, and includes an analytical research about how actors conduct the working process and build the performance structure.

**Key words;** Eugenio Barba, Theater Anthropology, Roberta Carreri, *Judith*, *Salt*, Analytical Research

## 1 GİRİŞ

Eugenio Barba, 20. ve 21. Yüzyılın kuşkusuz yaşayan en büyük tiyatro insanlarından biridir. 1961 yılında, bir başka tiyatro adamı Polonyalı yönetmen Jerzy Grotowski ile başladığı fiziksel tiyatro arayışları sonucunda, kendi kuramını, yani Tiyatro Antropolojisini tiyatro araştırmaları alanına kazandırmıştır. 2011 yılında katıldığım Odin Haftası Festivalinde Eugenio Barba araştırmanın başlangıcını şöyle anlatır:

“Başta Grotowski'nin egzersizlerini oyuncularım üzerinde tam olarak kullanma becerim yoktu. Grotowski atölyelerinde birçok egzersizi öğrendik. Sonra garip bir şey oldu. Aktörlerimden biri (Iben Nagel Rasmussen) Grotowski'nin egzersizlerini bırakıp kendi egzersizlerini üretti. Eğitime kariyerinizin başında bir ekolü takip ederek (öğrenerek) başlarız. Bir kez öğrendikten sonra yorum başlar. Egzersizin prensiplerini anladığımız zaman yeni egzersizler üretmeniz kolay olur. Başlangıçta size liderlik eden biri vardır. Yalnızken, kılavuzluk edecek kimse yokken risk başlar. Daha sonra tanımlama gelir. En son sahneleme evresi gelir yani kendi tekniğinizin yönetmeni olursunuz.” (Eugenio Barba, Holstebro, 24Ağustos 2011)

Yukarıda da bahsettiği gibi uzun araştırma süreci ve sonuca giden yolculuk, Barba'nın deyimiyle bir keşif sürecidir. Bu süreç, bir yolculuk gibi düşünülebilir. İtalya'da başlayan hayatı sonrasında göç ettiği Norveç'te başlayan ve ardından Polonya, Endonezya, Hindistan, Çin, Japonya gibi ülkelere seyahat ederek birçok tiyatro geleneğini gözlemleyen Eugenio Barba'nın bu seyahati, 1964 yılında Danimarka'nın kamu desteği ile beraber Holstebro isimli kasabada, Odin Tiyatrosu'nu kurmasına kadar devam eder. Eugenio Barba'nın bu süreçte asla yalnız olmadığını belirtmek gerekir. Tüm bu araştırma süreci boyunca, uygulama için gerekli olacak nitelikli oyuncular da, Danimarka'daki bu küçük kasabada bir araya gelmişlerdir. Başta Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen ve Torgeir Wethal gibi oyuncularla başlayan uygulama çalışmaları, sonraları başka oyuncuların katılımıyla genişlemiştir. Günümüzde de bu tiyatro, dünyaca bilinen bir tiyatro laboratuvarına dönüşmüştür. Bunun en büyük nedenlerinden biri de, Eugenio Barba'nın öncülüğünde gerçekleştirilen ISTA (International School Of Theater

Anthropology) buluşmalarıdır. ISTA, Tiyatro Antropolojisi'nin omurgasını oluşturur. Bu buluşmalar doğudan batıya, tüm tiyatrolardaki oyuncuların, dansçıların yaratıcı süreçlerinin paylaşıldığı bir alan sağlar. Bu alan, oyuncuların ve dansçıların kültürel bir etkinlik ile bütünleşen hareket dizgelerinin incelenmesi ve sırların çözülmesi konusunda yardımcı olur. ISTA'nın araştırma alanı, tam olarak budur.

Tiyatro Antropolojisi'nin klasik antropoloji bilimiyle kesinlikle karıştırılmaması gerekir.

“Tiyatro Antropolojisi, kültürel antropoloji örneklerinin tiyatro ve dansa olanaklı kılan örgütlenme düzeyleri ile ilgili değildir. Geleneksel olarak antropologların incelediği kültürlerin gösterim olgularının araştırılması değildir. Tiyatro Antropolojisi gösterimin antropolojisiyle karıştırılmamalıdır.”(Barba ve Savarese, 2002: 8)

Tiyatro Antropolojisi, çok geniş bir araştırmanın ürünüdür. Eugenio Barba, 1964 yılında Odin Tiyatrosu'nu kurmadan önce seyahat ettiği doğu ülkelerinde, Bali dansı, Kathakali, No, Kabuki oyunları gibi sahne sanatları eserleri ile tanışmış ve oyuncuların beden kullanımlarına yönelik incelemelerine başlamıştır. Çünkü, batılı oyuncular ile doğulu oyuncular arasında beden kullanımlarında benzerlikler olsa da, farklılıklar da söz konusudur. Eugenio Barba'ya göre bu benzerlik ve farklılıkların sosyo-kültürel bazı sebepleri vardır, bunlarla ilgilenmiştir. Ancak ilgilendiği sadece bu değildir.

“Tiyatro Antropolojisi insanın örgütlenmiş bir gösterim durumunda fiziksel ve zihinsel varlığını kullanırken, gündelik yaşamdakinden başka olan ilkelere göre davranışının incelenmesidir.” (Barba ve Savarese, 2002: 8)

Eugenio Barba'nın ilgilendiği nokta, oyuncunun gösterimden önceki yaratım sürecinde kullandığı tüm tekniklerin bedensel açıdan incelenmesi şeklinde açıklanabilir.

“Gösterimin kültürler aşırı bir çözümlemesi, oyuncu çalışmasının üç değişik örgütlenme düzeyini yansıtan üç yönün birbiri içinde erimesinin sonucu olduğunu

ortaya koyar. Birincisi, oyuncuların kişilikleri, duyarlılıkları, sanatsal zekâları ve sosyal kişilikleri, onları tek ve bir defa yapan tüm özellikleri. İkincisi, oyuncunun bir defalık kişiliğinin içinde belirlediği geleneksel, toplumsal, tarihsel bağlamın özellikleri. Üçüncüsü ise fizyolojinin gündelik dışı tekniklere göre kullanımı. Bu tekniklerin üzerine kurulu olduğu, hep ortaya çıkan ve kültürler aşırı ilkelerini, Tiyatro Antropolojisi, anlatım öncesi alan olarak tanımlar.” (Barba ve Savarese, 2002: 8)

Dolayısıyla, Tiyatro Antropolojisi'nin araştırma alanı bir davranış çözümlemesi olarak ifade edilebilir. Kültürler arasındaki davranış farklılıkları her kültürde farklı beden biçimleri meydana getirir. Bu farklılık, gösterimlerde daha net görülür. Her kültürün kendi ritüelleri neyi temsil ederse etsin, kendi içerisinde bölünemeyen sıralı bir hareket dizgesini içerir. Bu hareket dizgesinin incelenmesi, asıl araştırma konusudur.

“Tiyatro Antropolojisinin ilk görevi bu hep yinelenen ilkelerin izini sürmektir.” (Barba ve Savarese, 2002: 10)

Farklı kültürlerde gerçekleşen bu ritüellerde hareketlerin uygulama ilkeleri, oyuncunun kendini geliştirme sürecinde, yaratıcılığın katkıda bulunur. Doğu tiyatrosuna bakılacak olursa, Bali, Kathakali, No ve Kabuki oyuncularının davranış ilkeleri farklı olarak gözlemlenebilir. Batının bakış açısıyla incelendiğinde, bize farklı gelen bu tiyatro oyuncularının farklı bedensel biçimleri, batı'nın klasik bale biçimlerinde de gözlemlenir. Aslolan, oyuncunun bedeninin nasıl kullandığıdır. Yalnızca gösterimsel ifade farklılık arz eder. Peki, bu farklı kültürlerde yer alan beden biçimlerini çözümledikten sonra, oyuncular, bu bedensel formları nasıl ifadeye dönüştüreceklerdir? Oyuncunun öncelikli yapması gereken birkaç adım bulunur. Bu adımları keşfetmesi gerekir. Oyunculuk, bilindiği üzere bilinçli ve bedensel bir keşif sürecidir. Bu, hem doğal-gerçekçi oyunculuk biçiminde, hem de fiziksel tiyatro biçiminde, oyuncunun sanatı için sürekli bir uğraşı anlamına gelir. Tiyatro Antropolojisi, bu sürecin ilk adımı olarak gündelik-dışı tekniklerin anlaşılması gerektiğini ileri sürer.

“Bedenimizi gündelik yaşamdaki kullanımımız, gösterimdeki kullanımımızdan özde farklıdır. Gündelik tekniklerimizde bilinç yoktur. Kıpırdarız, otururuz, bir şeyler taşırız, öperiz, bir fikre katılıp katılmadığımızı bildiririz ve bunların hepsini ‘doğal’

olduğuna inandığımız, kendiliğinden ama aslında kültürel olarak belirlenmiş hareketlerle yaparız. Değişik kültürler değişik beden teknikleri belirlerler.”

“Akrobatlar, dansıllar bize gösterimlerinde farklı bir beden gösterirler, bu beden gündelik tekniklerden çok farklı bir noktada durur. Gündelik hareketler iletişim içindir. Fakat tam tersi gündelik dışı hareketler bize bilgi verirler.” (Barba ve Savarese, 2002: 14)

“Gündelik-dışı” kavramı, fiziksel bir n çalışma değildir. Bunu oyuncuda canlandırarak Şey dışsal öğelerdir. Dışsal öğeler ise oyuncunun kendisine seyirci gözünden bakması değil, göstermek istediği ifadeyi bedensel canlılıkla yansıtmasıdır. İşte bu aşamada, oyuncunun tüm uzuvları devreye girer. Eller, ayaklar, yüz, gözler, omurga, pelvis gibi uzuvlar oyuncunun tüm bedensel biçimlere ve ifadelere cevap vereceği Şekilde geliştirilmelidir.

“Oyuncunun anlatımı, kendi eylemlerine ve fiziksel varlığını nasıl kullandığına bağlıdır hatta neredeyse onlara karşın vardır. Eylem ve eylemin nasıl yapıldığı, oyuncunun ne anlatacağını belirler.”(Christoffersen, 1993: 80)

Bu uzuvların Doğu ve Batı tiyatrosu’ndaki kullanım Őekillerine, ilerleyen bölümlerde değinilecektir.

Bir başka terim ise ‘Anlatım ncesi’ (*Pre-Expressive*) kavramıdır. ‘Anlatım ncesi Düzey’ denilen bu kavram, oyuncunun bedenini seyirciye göstermesinden önceki durumdur. Bu, psikolojik bir durum değil, tamamıyla bedensel bir biçimdir. Bu biçim, seyirci için kültürlerarası ortak bir algı yaratır. Oyuncu eyleme geçmeden önce bu anlatım öncesi durumunu kodlar. Bu kod, oyunun anlamından bağımsız bir düzeydir.

“Sahnede oyuncunun enerjisini canlı tutan, yani oyuncunun izleyici tarafından hemen fark edilen bir varlık olmasını sağlayan, anlatım öncesi düzeydir.” (Barba ve Savarese, 2002: 45)

Bu kavramlar ışığında, Eugenio Barba'yı bu arayışa sürükleyen nedenlerden biri de, oyuncunun işlevi üzerine sahip olduğu dünya görüşüdür. Kendisi, bu görüşü şöyle açıklar:

“Oyuncu, herkesin içinde bedeniyle çalışır, bedenini alenen sunar. Eğer bu beden ne olduğunu kendini göstermekle sınırlı kalırsa ki bu da sıradan herhangi bir insanın yapabileceği bir şeydir, o zaman bu beden tinsel bir edimi gerçekleştirmeye uygun uysal bir alet değildir. Eğer beden, para ve seyircinin hayranlığını kazanmak için kullanılırsa, oyunculuk sanatı fahişeliğe çok benzer. Yüzyıllar boyunca, sözcüğün bu ya da şu anlamıyla, tiyatronun fahişelikle ilişkilendirildiği bir gerçektir. Günümüzde uygulandığı biçimiyle oyuncunun çalışmasına bakıldığında insana çarpıcı gelen bu çalışmanın sefilliğidir: Yönetmen ve yapımcı tarafından sömürülen bir beden üzerine yapılan pazarlıklar, sonuçta bir entrikalar ve isyan atmosferi yaratır.”(Grotowski, 2002: 35)

Eugenio Barba, 1964 yılından beri tüm gösterimlerde oyuncularının kişisel performanslarını bir usta-çırak yöntemiyle ve kendi terminolojisinin yönelimleriyle geliştirmiştir. Odin Tiyatrosunda tüm oyuncular sürekli bir arayış içerisindedir. Bu arayış kendi bedenlerinin farkındalığı üzerinedir. Çünkü her oyuncunun bedensel olarak ne gibi zorluklarla karşılaşabildiğini yönetmen anlayamaz. Bu, oyuncunun fark etmesi gereken bir durumdur. Fark etmek, artık bir dizi çalışmanın da başlangıcını oluşturmak demektir. Vokal alıştırma, bedensel esneklik ve enerji yönelimi geliştirilmesi gereken öğeler olarak aktörün karşısına çıkar. Bir dizi aynı şekilde devam eden çalışmanın ardından, oyuncunun kendi yönelimlerinde uzmanlaştığı görülür.

Eugenio Barba, oyuncunun işlevi konusunda yapmış olduğu açıklama doğrultusunda, kuramını farklı bir yönde geliştirerek, oyuncunun kendi işlevini ancak kendisinin geliştirebileceğini, bunu bir dizi çalışmanın, disiplinli bir süreç içerisinde gerçekleşmesi gerektiğini savunur.

Bahsedilen kuramsal oyunculuk çerçevesinde Tiyatro Antropolojisi'nin oyunculuk yaklaşımının analitik incelemesi hedeflenir. Oyunculuk teorilerinin uygulama örnekleri ile birlikte analitik olarak incelenmesi, tüm bu kavramları özümseme açısından yararlı olabilir. Odin Tiyatrosu'na 1974 yılında katılmış olan, eğitmen, yazar ve oyuncu Roberta Carreri'nin kendi deneyimleri ve tek kişilik iki gösterimi '*Judith*' ve '*Tuz*'un oluşum süreci, tezde yer alacaktır. Sadece gösterimleri

değil, Roberta Carreri'nin eğitimliği ve gösterimlerindeki anlatım öncesi çalışmaları da, ilerleyen bölümlerde yer alacaktır.

## 1.1 Problem

Bu çalışmanın problemi; Eugenio Barba'nın Tiyatro Antropolojisi'ndeki oyunculuk kuramının, Roberta Carreri'nin tek kişilik gösterimlerinde "nasıl" uygulandığını açıklanabilmesi noktasında, Türkçe yeterli kaynak bulunmaması ve akademik bir çeviriye ihtiyaç duyulması bu çalışmanın problemini oluşturur. Bu problemi çözmek için İngilizce ve İtalyanca kaynaklardan yararlanılmıştır.

## 1.2 Amaç

Bu çalışma, söz konusu Eugenio Barba'nın oyunculuk sanatına dair çalışmalarının uygulamada temel yönelimlerini kavramayı amaçlar.

Bu ana amaçtan hareketle, söz konusu araştırmanın başka amaçları şu şekilde sıralanabilir:

1. Bu araştırma, öncelikle Tiyatro Antropolojisi'nin kurguladığı oyunculuk yönteminin analitik bir incelemesini amaçlar.
2. Bu araştırma, Tiyatro Antropolojisi'nin oyunculuk yönteminin Roberta Carreri'nin kendi tek kişilik gösterimlerinde fiziksel eylemleri ve dramaturjik açıdan incelemeyi amaçlar.
3. Bu araştırma, Tiyatro Antropolojisi'nin oyunculuk yöntemi ile bu yöntemle Roberta Carreri'nin yaklaşımı arasındaki gösterim oluşturma sürecini kendi ağzından anlattığı belgelerle [(Carreri, Roberta. (2007) *Tracce G. Ravazzoni (Ed.)*] incelemeyi amaçlar.
4. Bu araştırma; ülkemizde, oyunculuk eğitimi alanında çalışan araştırmacılara ve uygulamacılara, Tiyatro Antropolojisi'nin oyunculuk yaklaşımının uygulanması konusunda iki gösterimin oluşturulma sürecini anlatarak yöntemin uygulamada nasıl gerçekleştiğini belirtmek açısından, katkı sağlamayı amaçlar.

### 1.3 Önem

Eugenio Barba'nın oyunculuk sanatına dair geliştirdiği bakış açısını değerlendirmek ve uygulamaya dönük önerilerini saptayabilmek, kaçınılmaz olarak somut örnekler üzerinden araştırma yapmak ile mümkün olacaktır. Bu bakış açısıyla yapılacak bir inceleme, söz konusu olan iki gösterimin de çözümlenmelerini sunarak “gündelik-dışı”, “anlatım öncesi”, “bios”, “sats”, “enerji” gibi temel kavramların açıklamayı amaçlar. Bu noktadan hareketle, bu araştırmanın başka önemli unsurları şu şekilde sıralanabilir:

1. Bu araştırma, Roberta Carreri hakkında Türkiye’de yabancı dillerden dilimize aktarılmış oyunculuk sanatına dair yazınsal kaynakların azlığı düşünüldüğünde, yabancı kaynaklardan alıntılar yapılarak çalışmanın içerisine yerleştirilmesi, bu konu hakkındaki kaynakların tanıtılması bakımından önemlidir.
2. Bu araştırma, ülkemizde, oyunculuk eğitimi alanında çalışan araştırmacılara ve uygulayıcılara, Tiyatro Antropolojisi’nin uygulanması konusunda fikir vermesi bakımından önemlidir.

### 1.4 Sınırlılıklar

Bu araştırma, Tiyatro Antropolojisi’nin kapsadığı oyunculuk yönteminin temel ilkeleri ve Roberta Carreri’nin eğitmenliği, oyunculuğu ve iki gösteriminin incelenmesi ile sınırlıdır.

Bu ana sınırlamadan hareketle, bu çalışmanın sınırlılıkları şu şekilde tarif edilebilir:

1. Bu araştırma, Roberta Carreri’nin tek kişilik gösterimlerinin çözümlemesi ile sınırlıdır.
2. Araştırmanın geneli içinde Roberta Carreri’nin tek kişilik gösterimlerinin çözümlemesi, söz konusu yaklaşımın hareket noktalarının tanımlanabilmesi amacıyla herhangi bir zaman dilimi sınırlandırmasına gidilmemiştir.



## 1.5 Varsayımlar

Bu araştırma temel olarak şu varsayımlara dayanır:

1. Tiyatro Antropolojisi'nin oyunculuk yöntemini, somut iki gösterimin incelenmesi ile "gündelik-dışı", "anlatım öncesi", "bios", "sats", "enerji" kavramları ile pekiştirmek mümkün olur.
2. Bu çalışma, bir oyunculuk yönteminin incelemesidir. Roberta Carreri'nin uyguladığı bu yöntemin kendisi üzerindeki sonuçlarının incelenmesi; bu yöntemi anlamak açısından pekiştirici olacaktır.

## 2 TİYATRO ANTROPOLOJİSİ'NİN OYUNCUNUN SANATINA YAKLAŞIMI VE ROBERTA CARRERİ'NİN ETKİNLİK ALANI

### 2.1 Tiyatro Antropolojisi'nin Oyuncunun Sanatına Yaklaşımı

Eugenio Barba'nın 1960'larda başlayan fiziksel tiyatro arayışları sonucu oluşturduğu ve kültürlerarası bir noktaya taşıdığı oyunculuk çözümlenmeleri, günümüzde güncelliğini korumaktadır.

“Eugenio Barba'yı ilgilendiren şey, yeryüzünün neresinde ve hangi gösterim türünde olursa olsun sanatçının bedenini ve zihnini, gündelik yaşamdan ayrı bir şekilde kullanımını gözlemek. Bu gözlemlerden ortaklıklar bulup çıkartıyor ve oyuncunun sanatında bunların nasıl yararlı olduğunu gösteriyor. Oyuncunun kültür ve toplumsallıktan daha derinde yatan biyolojik varlığını büyüteç altına alarak ulaştığı sonuçları yine sahne sanatının yararlanmasına sunuyor.” (Candan, 2010:138)

Günümüzde artık bilgiye erişimin kolaylığı ve görsel iletişimin bu denli gelişmesi, oyunculuk eğitimi açısından kuşkusuz çok yararlıdır. Artık, doğudaki ya da batıdaki tiyatroların yazılı ve görsel kaynaklarına erişim çok basittir. Fakat görsel ya da yazılı olarak sunulan tüm kaynaklarda inceleme, sınırlı bir alanda kalır. Doğu'daki No, Kabuki, Kathakali, Bali performansçısının herhangi bir gösterisini izlediğimizde ve beden biçimlerine odaklandığımızda, bize “yabancı” gelecektir. Batılı kodlarımız, bu bilgileri açıklamakta yetersiz kalacaktır. Doğu'nun Batı'yı incelemesinde aynı sorun karşımıza çıkar. Aslında tamamıyla benzer olan beden biçimlerinin ifade şekillerinin farklı olması, bizleri bir karmaşanın içine sürüklemektedir. İşte bu noktada Tiyatro Antropolojisi, kültürlerarası karşılaştırmalı bir çözümlenmeyle, tiyatronun sınırlarını, farklılıklarını, benzerliklerini, çalışmalarını ortaya koyarak bize açıklar. Bu yüzden Tiyatro Antropolojisi, oyuncular ve dansçılar için bir rehber niteliği taşır.

Eugenio Barba, Tiyatro Antropolojisi'nin oyunculuğa yaklaşımında üç temel ilke öne sürer:

“Birinci ilke, ağırlık merkezinin değiştirilerek beden dengesinin bozulmasıdır. Doğal dengenin bozulması, oyuncuda daha çok enerji, uyanıklık ve ilgi odaklanmasına olanak verir. İkinci olarak, hareketteki karşıtlıklara özen gösterme ilkesi gözetilir. Her hareket, kasların karşıt yöndeki gerilimi yoluyla oluşur; bir yöne bir şey fırlatmadan önce kolun ilk olarak geriye doğru kasılması gibi. Üçüncü ilke, enerji kullanımıyla ilgilidir. Dinamik hareketsizlik ilkesine göre sert ve yumuşak enerjiler, dışa dönük ve birikime dönük enerjiler arasında ayırım gözetilir.” (Candan, 2003:173)

Bu noktadan hareketle, anlatım öncesinin çözümlemesi sırasında, iki kavram çok önemlidir. Bunlar: Oyuncunun “bios”u ve “sats”dır.

*Bios*; Oyuncunun ağırlık, denge, el, ayak, göz gibi araçlarının belli bir uzamda kendi biyolojik yönelimlerinin oluşturduğu organik bütünlüğe verilen isimdir.

*Sats*; Norveççe kökenli olan bu sözcük Türkçe’de “itki”ye karşılık gelir. Oyuncunun, bir hareketini ya da eylemini fiziksel olarak göstermeden önceki içsel başlangıç anına verilen isimdir.

Grotowski, “itki”yi şöyle açıklar:

“Peki, itki nedir? İçeriden bir itiş. İtkiler fiziksel eylemlerden önce gelir, her zaman. İtkiler: Hala neredeyse görünmez olmasına karşın fiziksel eylem, beden içinde henüz doğmuştur sanki. İşte bu odur, itki. Bunu bilerseniz fiziksel eylemlere tek başınıza çalışabilirsiniz. Örneğin otobüstyken ya da yeniden sahneye çıkmadan soyunma odasında beklerken. Sinema için çekimde beklemekle çok zaman harcarsınız, oyuncular sürekli bekler. Bütün bu zamandan yararlanabilirsiniz. Kimse fark etmeden fiziksel eylemlere çalışabilir. Diyelim ki rolümün bir bölümünde, bahçede bir banktayım; yanıma biri oturuyor, kadına bakıyorum. Şimdi bu bölüme hayali bir eşle tek başıma çalıştığımı düşünün. Dıştan, hayal ettiğim kişiye bakmıyorum, yalnızca başlangıç noktasını, ona bakma itkisini devreye sokuyorum. Fiziksel eylemlere böyle çalışabilirsiniz. Ayrıca, eylemlerden çok itkilere çalışırsanız, fiziksel eylemlerinizi doğanıza daha bir kök salabilir.” (Richards, 1995:133)

Bu iki temel kavramın dışında, Tiyatro Antropolojisi’nin oyunculuk uygulamasının analitik incelemesinde ise, başka konulara da özet olarak değinmek gerekecektir.

### 2.1.1 Ayaklar

Ayak, kùltùrlerarası tiyatro incelemelerinde en önemli uzuvdur. Çünkü ayaklar bedeni tümüyle harekete geçiren organlardır. Harekete geçiren bir uzuv olarak ayak, yönelimleri ve duruşları doğu ve batı tiyatro geleneklerinde ciddi farklılık gösterir. Örneğin, Bali dansçısının ayakları yukarı doğru, Kathakali oyuncusunun ayaklarının içe doğru dönük duruşu, No tiyatrosunda oyuncunun yere paralel ve kayar gibi ilerleyen ayakları, seyirciye beden dengesinin geriliminin ve yürüyüşünün bu kùltürlerde farklı olduğunu görünür kılar. Klasik batı balesi'nde ise, ayakların Fransız geleneğinden gelen "point" duruşu, tıpkı doğu tiyatrolarında olduğu gibi vücudun gerilimiyle birlikte ortaya konur. Ayakların bu hareketlerinin tümünde, üst beden bu duruşa ve dengeye eş zamanlı uyum sağlayarak eşlik eder.

"Ayakların kullanım biçimi oyuncunun sahne yorumunun temelidir. Beden duruşunu ayaklar saptar. El ve kol hareketleri buna ancak biraz anlatım ekleyebilir."  
(...)  
"Kolsuz ve elsiz oyuncu olunabilir ancak ayaksız oyuncu olunamaz." (Barba ve Savarese, 2002: 73)

### 2.1.2 Eller

Ellerin, günümüzde kendine ait bir dilinin olması bu uzvun ne denli önemli olduğunu göstergesidir. Her kùltürde en çok ifade içeren uzuvlar, ellerdir. Kendi dili olmasının yanı sıra, dilin yerine geçmek ve dilden çıkan sözcükleri belirgin kılmak içinde kullanılır. Bunlar, el hareketlerinin kodlanması şeklinde açıklanabilir. Parmakların, avuç içinin gerilimleri ve bilek hareketlerinin yönelimleri sınırlı bir alanda ifadeyi yansıtabileceği gibi, bir beden performansında da bedenin başka uzuvlarıyla bütünleşik bir rol üstlenir.

Doğu gelenekli tiyatrolarda Batı'dan farklı olarak ellerin kodlandığı görülür. Eller, gösterim sırasında kendi başına bir alfabe gibidir. Kodlamalar, canlılığı yeniden yaratma üzerine kuruludur. Canlılıktan kasıt, hareketlerin anlamlı bir bütüne dönüşmesidir. Doğu'dakinin aksine, batılı oyuncular doğaçlama yöntemiyle çalıştıklarından, kodlama gerekliliği olsa da eller sonradan anlamlı bir bütün oluştururlar.

### 2.1.3 Gözler ve Yüz

Gözler ve yüz, birbiriyle sürekli uyum içinde olan uzuvlardır. Görme sınırları ve yüz kaslarının sınırları beynin arka bölümünde yer alır. Yüz kaslarının gerilimi gözün algıladığı duruma göre tepki vermesinin yanı sıra, gözleri bir ifade şekline dönüştürür. Bu sebepten ötürü karşılıklı ilişki içinde gözler ve yüz kasları oyuncular için önemli bir araçtır.

Gözler, sürekli hareket halindedir. Görsel algı ve beynin buna yanıt vermesi, milisaniyeler içerisinde gerçekleşir. Bu hızlı algılama, insan belleğinde imgeyi de harekete geçiren bir durumdur. Gösterim durumlarında yine başka uzuvlarda olduğu gibi gözler de, ifade bakımından doğu ve batı geleneklerinde farklılıklar gösterir.

“Kathakali oyuncusu el yönelimlerini gözleriyle, normal görüş alanının hafifçe yukarısından izler. Balili oyuncu yukarı bakar. Tüm Pekin operası oyuncu donuk halde iken gözler yukarıya bakar. No oyuncular, maskelerindeki göz deliklerinin çok ufak olmasından ötürü nasıl tüm uzam duygularını yitirdiklerini, dengelerini korumada nasıl güçlük çektiklerini anlatır.” (Barba ve Savarese, 2002:251)

Gözler, yönelimleriyle aynı zamanda bedenin enerjisiyle de oynar. Normal bakış ile gösterim süresince yapılan görme ifadeleri kaslarda gerginliğe sebep olur. Dolayısıyla beden de, yeni gündelik-dışı bir hareketin yönlendiricisi olur. Fakat burada mekanik bir yönelimden söz edilemez. Bu tamamıyla “görme eyleminin” bir sonucudur. Doğu tiyatrosu geleneklerinde başka bir durumdan da söz etmek gereklidir. Bu, gözlerin kendileri dışında her şeyi görebileceği inancıdır. Yani, oyuncular görebildiği alanın dışında arkalarını dahi görebilmelidir. Bunun nesnel bir gözle gerçekleşmesi beklenemez. Demek istenen, oyuncunun beden gerilimlerinin yalnızca görünen alanının içinde değil, görünmeyen alanının içinde de tepki oluşturmasından söz edilir. Yani oyuncular, omurgaları ile de görebilirler. Batı tiyatro geleneğinde ise, bu görme şekli tıpkı altıncı his gibi psiko-teknik bir yöntem ile açıklanır.

İnsan yüzünde toplam 60 adet kas bulunur. Ve bu kaslar sayesinde gerçekleşen ifadeler tıpkı gözlerde olduğu gibi çoklu anlam yetisine sahiptir. Yüz ifadeleri kasların yardımıyla tek başına duygusal bir maskeyi ifade edebildiği gibi, vücut dilinin de tamamlayıcısıdır. Doğu geleneklerinde, yüz ifadelerine çeşitli maskelerle ya da makyajla ifade kazandırılır. Genelde, tek bir duyguyu öne çıkarmak için karakterle özdeşleşen makyajla bir yüz resmi ortaya çıkarılır. Böylelikle duygunun kendisi değil, bir taklidi sunulur. Batı'ya döndüğümüzde ise İtalyan halk tiyatrosunda 'Commedia Dell Arte' oyuncularını, yine karakterle özdeşleşen değişik şekillerde maske kullanırlar. Burada tıpkı doğuda olduğu gibi yüz, maskenin ifadelerine uyum sağlar. Pantomim sanatçıları ise, yüzlerini beyaza boyadıkları için ifadeyi ortadan kaldırır. Fakat bunun çözümü için, başka ifade araçlarına ait (el, ayak, omur) kasları çok iyi kullanabilecek birtakım teknik alıştırmalar uygularlar. Sonrasında, kasların daha çok öne çıktığını ve ifadeye hakim olduğu görülür.

Polonyalı Yönetmen Jerzy Grotowski ise, oyuncuların yüz kaslarına çok iyi hakim olabildiği zaman tüm makyaj, maske, kostüm gibi görsel öğelere gerek duymayacağını ve yaratılmak istenen ifadenin oyuncunun el, ayak, pelvis uzuvları ile birlikte kasların da yardımıyla karşılanabileceğini savunur.

#### **2.1.4 Denge**

Denge, uzuvların (omurga, el ve ayaklar, pelvis) kaslarla birlikte vücudun hareket merkezini ve yerle temasını kararlı bir biçimde sağlar. Böylece; denge, vücudun çeşitli ifadelerine uzuvlarla uyum sağlayacak şekilde örgütlenir. Yani denge merkezi, vücut biçimlerinde sürekli bir değişkenlik gösterir. Tiyatro Antropolojisine göre, oyuncunun ifade yaratımı için gündelik-dışı dengeye başvurulur.

“Başka başka çağ ve kültürlerden aktör ve dansçıların ortak özelliği, gündelik dengeyi tehlikeli ya da gündelik-dışı denge uğruna terk etmeleridir. Gündelik-dışı denge daha büyük fiziksel çaba ister. Beden gerilimlerini oyuncuyu anlatıma başlamadan önce bile canlı gösterecek biçimde genişleten, işte bu fazladan çabadır.” (Barba ve Savarese, 2002: 124)

Çeşitli tiyatro geleneklerinde, oyuncunun denge duruşları bazı kodlarla sabitlenmiştir. Böylelikle, vücudun bu kodları öğrenebilmesi ve uygulayabilmesi için küçük yaştan itibaren çalışması gereklidir. Çünkü oyuncunun, tüm denge durumlarında uzuvların akışkanlığını kusursuz yerine getirmesi beklenir.

Dengenin sürekli değişimi ağırlık merkezinin de sürekli değişimi demektir. Bu da her seferinde yeni bir denge durumu yaratması anlamına gelir. Yapılan şey, sürekli bir dengesizlik içerisinde bulunmaktır. Dengesizliğin sürekliliği, dengeyi de zorunlu kılar. Doğu tiyatro geleneklerinde önceden kodlanmış hareket dizgeleri gözlenirken, (Kabuki’de omurga merkezli dalgalanmalar, Hint geleneğinde ‘S’ duruşları; baş, gövde, kalçanın dengeli örgütlenmesi) batıda hareket dizgelerinde denge kurma işlemi doğaçlama tekniği ile kodlanır. Her ikisinde de, kodlama şekilleri farklı olsa da aslolan gösterim sırasında aktörün ya da dansçının devinim içerisinde olması gerekliliğidir. Bu gereklilik, sağdan sola gitmek ya da öne arkaya gitmek değil, hareketlerin bütünsel olarak, ifadeli bir devinim sağlamasıdır. Fakat önceden de belirttiğimiz gibi bu ifadeler tamamıyla gündelik-dışı fiziksel duruşlardır.

### 2.1.5 Enerji

Enerji sözcüğü, Türk Dil Kurumu sözlüğünde “Maddede var olan ve ısı, ışık biçiminde ortaya çıkan güç.” ([www.tdk.gov.tr](http://www.tdk.gov.tr)) şeklinde tanımlanır. Fakat, Tiyatro Antropolojisi’nin tanımladığı enerji kavramı, bu anlamdan oldukça farklı bir noktadadır.

“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 sinirsel etkinlik fazlasıyla ilintilendiririz. Ama enerji aynı zamanda yakınlık içeren, hareketsiz ve sessizlik ortamında nabız atışları duyulan, uzamda dağılmaksızın zaman içinde akan çekinik bir güçtür. Enerji çoğu kez baskıcı ve şiddet içeren davranış örneklerine indirgenir. Ama oyuncunun belirleyebildiği, uyandırıp biçimlendirebildiği kişisel bir ısı yoğunluğudur.” (Barba ve Savarese, 2002: 191)

Enerji, oyuncunun ya da dansçının alıştırmalar sonucu keşfetmesi gereken bir süreci kapsar. Sürekli değişen denge durumlarının, gözler, ayaklar, eller, baş, boyun, pelvis gibi uzuvların her birinin tek başına ya da bütünleşik olarak yansıttığı

bir enerji kutbu vardır. Oyuncuların bu enerjisi, çeşitli yöntemlerle aranırken, karakterlerinin oluşum süreci sadece biçimsel bir arayış değildir. Burada zihinden bağımsız bir durum söz konusu olamaz. İşte bu noktada bahsedilmek istenen, karakterle bütünleşik bir beden yaratmak sadece bedensel bir duruş oluşturmak amacıyla değil, onunla zihinsel bir ilişki içerisine de girmektir. Bu noktada, oyuncu ya da dansçı enerjinin varlığını hissetmeye başlar ve onu keşfedip gösterim sırasında ondan yararlanır. Uzam içerisinde varlığını görünür hale getirir.

Enerji sadece sürekli hareket olarak algılanmamalıdır. Enerjinin yönü ve büyüklüğü aktör tarafından değiştirilebilir. Doğu tiyatro geleneklerinin bazılarında, örneğin No'da enerji oyuncunun tamamıyla içinde yer alır. Yani onu tutabilir. Ancak bu düzeye gelmek için o enerjiyi yönlendirebilme yetisine sahip olmak gerekir.

Doğu tiyatro geleneğinde, “enerji” kavramının batı tiyatro geleneğine kıyasla çok daha geniş bir biçimde kodlanarak açıklandığına tanık olunur. Bunun sebebi, bu disiplinlerin çok köklü bir geleneğe sahip olması, sosyoloji ile dini inanışların yaratmış olduğu görme biçimidir. Batıda enerji, daha çok tinsel bir kavram olarak karşılık bulur. Dolayısıyla, batı geleneği ile doğu geleneği arasında anlamsal farklılıklar ortaya çıkar. Fakat her ne olursa olsun benzerlikler kıyaslandığında, performansçılarının arayışları ortakdır.

“Performansçıya göre ‘ne’ değil ‘nasıl’dır. Nasıl hareket edebilir, nasıl hareketsiz olmak korunabilir, fiziksel varlık nasıl görünür kılınır, sahnedeki varoluşa nasıl dönüştürülür, düşüncenin ritmi yani görünmez olan nasıl görünür kılınır? Performansçı için ‘nasıl’ ı düşünmek ‘ne’ ye de yardımcı olur. Mekâna adapte edilecek, modelleneyecek içeriğe sahip olur ve bir dans gibi bedene yayılır.

Sadece bunlar değil yararlı bazı hayal ürünleri de vardır. Düşüncelerimiz, jestlerimizi aynı yolda harekete geçirir, heykeltıraşın parmaklarıyla form vermesi gibi. Bedenimiz içeriden yontulmuş ve şekillendirilmiştir.

Metaforlar: Pratik önerilerdir. Çalışma sonrasında oyuncular izlenimlerini değiştirebiliyorlar. Belli bir yolda enerji modellemeye çalışırken ‘gerçekte ruhumuz üzerine çalışıyorduk’ yorumunda bulunma girişiminde oluyorlar. Sözcükler doğru kullanılmalıdır, tehlikeli olabilir, istemediğimiz anlamlar doğurabilirler.” (Barba, 1995: 50)<sup>1</sup>

(For the performer, energy is a how. Not a what. How to move. How to remain immobile. How to make her/his own physical presence visible and how to transform it into scenic presence, and thus expression. How to make the invisible visible: the rhythm of thought.

<sup>1</sup> Bu ve buradan sonraki tüm İngilizce çeviriler tarafımdan yapılmıştır.



And yet, its very useful for the performer to think of this how in the same way as she would think of a what, of an impalpable substance which can be manoeuvred, modelled, faceted, projected into space, absorbed and made to dance inside the body. These are not mere fancies. They are efficient figments of imagination. Our thought pushes our gestures in the same way that the thumb of the sculpter pushes forms, and our body, sculpted from the inside stretches. Our thought, between its thumb and index fingers, pinches us along the reverse flap of our envelope and our body, sculpted from the inside, folds. Metaphors. Practical advice. At the end of workshops, participants exchange impressions. Sometimes, after having focused on the way of modelling energy, i hear someone venture to comment: 'In reality, we have been working on the soul.' We can use whatever words we choose. But words can be dangerous. Sometimes they asphyxiate what we would like them to give birth to.)

### 2.1.6 Çalışma ve Oyuncunun Montajı

Eugenio Barba, birçok tiyatro disiplinini incelemesi ve bir araya getirmesi ile oyuncular ve dansçılar için değerli bir yol göstericidir. Doğu tiyatro gelenekleri ile başlayan, Rus ve Fransız tiyatroları ile devam eden ve Grotowski ile beraber yaptıkları çalışmaları sonucunda ortaya çıkardığı “kompozisyon” deyimini için şunları söyler:

“Kompozisyonun, bir oyuncunun göstergeler yaratma yeteneği olduğuna, bedenini bilinçli biçimde zengin yorumlara ve çağrışım gücüne davet çıkaran şekilsizliğe dönüştürme yeteneği olduğuna inanıyordum.

(..)

Amaç, bilinçli biçimde, soğukkanlı hesapla, seyirciyi tüm duyularıyla inanmaya zorlayan ve sıcak olan bir şeyi elde etmektir.” (Barba ve Savarese, 2002: 78)

Kompozisyon ile anlatılmak istenen, doğudan batıya tiyatro geleneklerine ait olan oyuncu alıştırmalarını başka oyuncuların da çalışmaları sırasında kullanabilecekleri bir alan yaratmaktır. Bu yüzden, oyuncuların sürekli alıştırma sürecinde bulunmaları gerekir.

“İlk başta oyuncu, yürümeyi ve hareket etmeyi öğrenen bir çocuk gibidir ve en basit hareketleri, edilgin hareketleri eyleme dönüştürmek için sonsuza dek yinelemelidir.

(...)

Başka bakış açılarını 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.

Sonuç olarak bir alıştırmaların anlamı şu noktada yatar:

1. Tüm enerjileri belirlenmiş bir yöne yansıtan tam kesin bir eylemle başlamak,
2. Süreç ortasında yön değiştirme ile hareket ilkesinde değişiklik oluşturan karşıt yönlü bir içtepi vermek.
3. Bir sonraki eylemin içtepisini 'sats'ını içeren kesin bir duruşla son bulmayı. İlk başta alıştırmalar, öğrenilmek istenen bir yabancı dilin sözcükleri gibi mekanik biçimde yinelenir." (Barba ve Savarese, 2002: 80)

Alıştırmaların sürekliliği oyuncuya kendi ritmi, yönü, enerji ve büyüklüğü ile oynayabilme yetisi kazandırır. Sürekli yinelemelerin sonucunda ise, oyuncu artık kendi yöntemlerini geliştirmeye, kendisine yararlı olacak alıştırmalar dizgelerini yaratmaya başlar. Bu sonuç, oyuncunun alıştırmalarını canlı bir sahne varlığı haline dönüştürdüğü bir göstergesidir. Sahne varlığı sadece fiziksel değil, tinsel bir alanı da kapsar. Dolayısıyla alıştırmalar, hem fiziksel hem de zihinsel bir üretim sürecinde ilerler.

Oyuncunun alıştırmalarını gösterime nasıl montajladığı üzerinde durulduğunda ortaya şöyle bir sonuç çıkar: Sürekli yinelenen alıştırmalar sonucunda oyuncu, gösterimin kurgusuna yönelik olarak tüm uzuvlarını (gözler, baş, pelvis, omurga, eller ve ayaklar) baştan aşağı tekrar uyarlamaya başlar. Bunlar doğal ya da kendiliğinden değil, aksine bilinçli bir gündelik-dışı eylem çalışmasıdır. Aksiyonun yönü hiçbir direnç olmadan kurgulanan, önceden hazırlanan ve yavaşça gelişen bir harekete dönüşür, kendini bırakır ve zirveye ulaşır.

Metin ile oyuncu ilişkisinde klasik kuramların aksine, mesafeyi kapatmak için her ikisinin birlikte ilerlediği görülür. Metin, yönlendiren ve yönlendirilen; oyuncu da aynı şekilde yönlendiren ve yönlendirilen konumdadır.

"Oyuncunun hazırlık aşaması birtakım egzersizlerin tekrar edilmesi sürekliliğinin sağlanmasını içeren bir öz disiplin ister. Mekanik ve otomatik bir jimnastikten ibaret bir hazırlık olup olmaması bireyin kişisel seçimine kalmıştır. Bu kişisel çalışma, oyunun içsel gerekliliğine bağlıdır, yoksa gelip geçici bir teknik de olabilir. Kişisel gereklilik, oyuncunun iş ve uzmanlığını bildirir. Uzmanlığın sosyal ve bireysel önemini bildirir. Esas soru, biri belki önceden karakterin kendisiyken, bu uzmanlığa da aynı şekilde bağlı kalabilecek midir?" (Christoffersen, 1993: 80)

(Training consists of a self-discipline in relationship to a certain number of exercises which are continuously worked on and repeated. But it is the individual's personal 'temperature' which determines whether or not this training becomes nothing more than mechanical gymnastics and a new form of automatism. It's the personal motor, the individual actor's inner necessity, which determines whether or not the technique is surpassed. The personal necessity is the meaning which the actor imparts to the work and the profession, to the profession's social and individual significance. The question is whether or not it's possible to avoid being as tied to profession as one perhaps previously was to the character.)

Bu uzun bir süreci beraberinde getirdiğinden, oyuncu sürekli olarak alıştırmalara devam eder. Alıştırmalarda eylemleri iç içe yerleştirmek ve kompozisyonu yaratmak, artık gösterimi oluşturur. Fakat bu gösterimin yeniden düzenlenemeyeceği anlamını taşımaz. Oyuncu ya da yönetmen buna karar verebilir ve alıştırma süreci yeniden devreye girebilir.

## 2.2 Roberta Carreri'nin Etkinlik Alanı

Roberta Carreri, 1953'te Milano İtalya'da doğmuştur. Milano Devlet Üniversitesi'nde reklam tasarımı ve sanat tarihi okumuştur. 1974 yılında, Odin Tiyatrosu'nun İtalya Carpignano'daki gösterimlerini izledikten sonra, grubun politik ve avangard yapısından etkilenmiş ve onlara katılmıştır. Ardından burada oyunculuk, eğitmenlik, yazarlık ve organizatörlük yapmaya başlamıştır. *The Book of Dances* (1974), *Presenze e Figure, Come! And the Day will be Ours* (1976), *Anabasis* (1977), *The Million* (1978), *Brecht's Ashes* (1980), *The Gospel According to Oxyrhincus* (1985), *Judith* (1987), *Kaosmos* (1993), *Rooms in the Emperor's Palace* (1988), *Inside the Skeleton of the Whale* (1996), *Ode to Progress* (1997), *Mythos* (1998), *Salt* (2002), *The Great Cities under the Moon* (2003), *Andersen's Dream* (2004), *Don Giovanni all'Inferno* (2006), *The Chronic Life* (2011) isimli gösterimlerde oyuncu olarak yer almıştır.

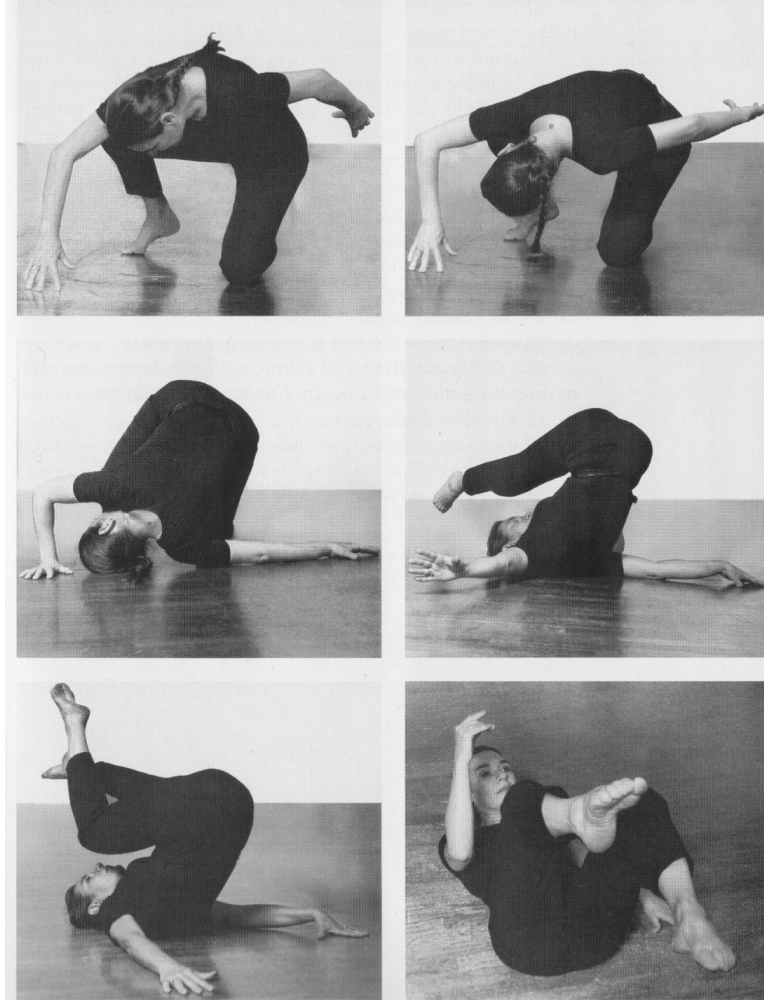
Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'na (ISTA) 1980'de Japonya Hindistan, Bali ve Çin'de performans teknikleri araştırılırken katılmıştır. Bu katılım onun oyunculuk ve eğitmenlik hayatını etkilemiştir. 1980-1986 arasında Azuma, Nakajima ve Ohno gibi Japon eğitmenler ile çalışmıştır.

Roberta Carreri, dünyanın pekçok yerinde atölyeler düzenlemiştir. Odin Tiyatrosu festivalinin yıllık uluslararası atölyelerini organize etmenin yanısıra, Holstebro’da ve başka ülkelerde de böyle etkinlikler düzenlemektedir. 2009’da Malezya’da Masakini tiyatro topluluğunda ‘*Rumor*’ isimli oyununu Cinzia Ciaramicoli ile birlikte yönetmiştir.

‘*New Theatre Quarterly*’, ‘*Teatro e Storia*’, ‘*Mascara*’, ‘*The Open Page*’ ve ‘*Performance Research*’ dergilerinde makaleleri yayınlanmıştır.

### **2.2.1 Roberta Carreri’nin Eğitmen Olarak Etkinlik Alanı**

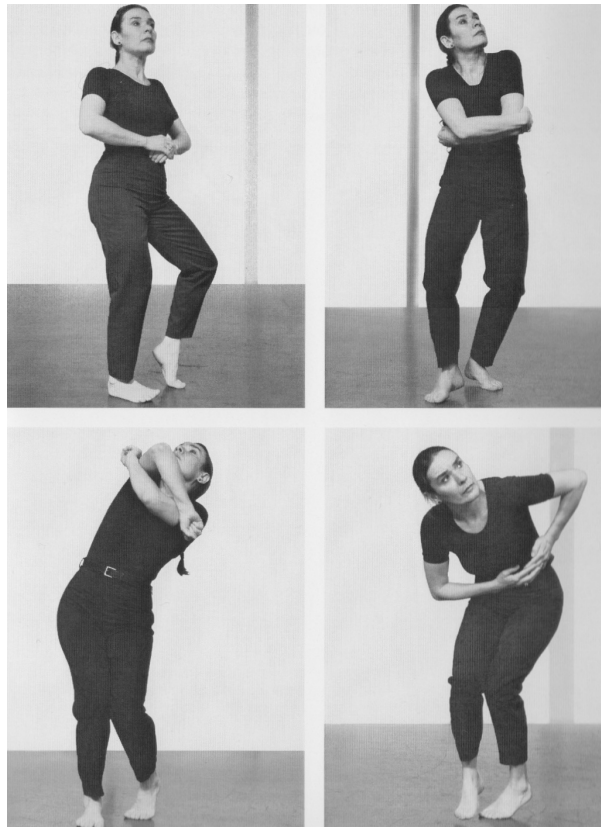
Odin Tiyatrosu’nda tüm aktörler, kendi fiziksel etütlerini kendileri oluştururlar. Roberta Carreri de Uzak Doğu’da almış olduğu eğitimler neticesinde Uzak Doğu tekniklerini kullanarak etütlerini oluşturan bir aktördür. Kendi geliştirdiği bir takım fiziksel çalışmaları öğretebilmek adına düzenlediği atölyeler, katılımcıların yer yer aktif yer yer pasif olduğu bir paylaşım alanıdır. Katılımcıların aktif olarak yer aldığı atölyeler, yavaş akrobasi hareketleri, taklalar ve beden farkındalığı üzerine çalışmaları içerir. Bunun yanında, aktif atölyeler kapsamında katılımcılara başı sonu belli olan sınırlı doğaçlamalar yaptırarak hareketlerin sınır içerisindeki ifadelerini de dikkate alıp gözlemler ve oyuncuya müdahale eder.



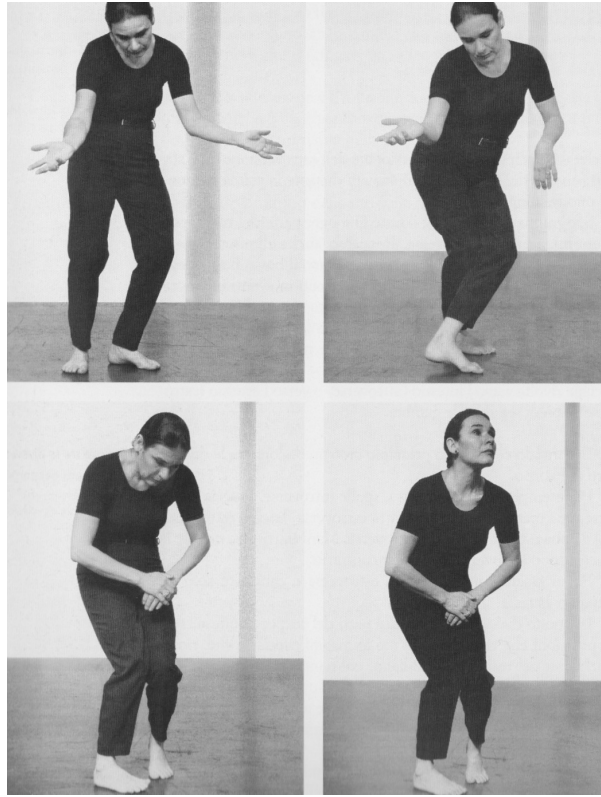
*Fotoğraf 1*

*(Yavaş akrobasi hareketleri)*

Beden farkındalığı üzerine yaptığı çalışmalarda, genellikle el, ayak, pelvis, kol, göğüs kısımlarını içe dönük dışa dönük şekilde, hareketin büyüklükleriyle oynayarak oyuncuya bu farkındalığı kazandırmayı amaçlar. Ayrıca katılımcılara uyguladığı göz alıştırmalarına bakıldığında yine Uzak Doğu tekniklerinin izi görülebilir. Beden farkındalığı ve akrobasi alıştırmalarından sonra gerçekleştirdiği göz alıştırmalarında beden formu olarak kobra ve anakonda yılanlarının vücut formlarını kullanır ve gözlerin de bu formla dönüşmesini amaçlar. Çünkü yılanlar gözlerini ve bedenlerini eşzamanlı olarak çok iyi kullanabilen hayvanlardır.



*Fotoğraf 2*  
*(Dışa dönük vücut duruşu)*



*Fotoğraf 3*  
*(İçe dönük vücut duruşu)*

Roberta Carreri *'Traces In The Snow' (Kardaki İzler)* isimli atölyesinde, daha çok kendi fiziksel çalışma süreçlerini paylaşan bir yöntem benimser. Kendi fiziksel etütlerinin süreçlerini uygulayarak katılımcılara sunar. Böylelikle oyuncuların, dansçıların veya yönetmenlerin kendi fiziksel etütlerini, çalışmalarını oluşturabilmesi açısından yararlı bir yol haritası sunar. Ayrıca yine pasif katılımcılara sunduğu *Nora, Bir Bebek Evi* isimli oyunun son sahnesinde fiziksel aksiyonları nedenleri ile beraber sunarak, tüm bu fiziksel çalışmaların metin içerisinde nasıl kullanılabilmesine dair ipuçlarını paylaşır.

*'Nora, Bir Bebek Evi'* nin son sahnesinde, Nora kendisine yöneltilen suçlamaların haksız bir yargılama olduğu ortaya çıkınca evi terk etmek ister. Kocası Helmer ise bu durumu anlamakta güçlük çeker. Roberta Carreri kendi deyimiyile yüreğinde taş, ince buzun üzerinde yürürken Nora'nın yürüyüşüne dair bir form yakalamaya çalışır. Omuzları düşük, ama vücudu dik bir şekilde kararlılığı ortaya çıkarır. Konuşmaya başladığında sözlerinde kararlılık ve netlik vardır. Bavulu yavaşça bırakır ve sesi daha içe dönüktür. Yüzüğünü ağzıyla ıslatıp çıkarır, çünkü onun için artık ona yanarak acı veren bir nesne gibidir. Yüzükleri takas eder. Yüzüğünü Helmer'den isterken onun yüzüne bakmaz ve uzattığı el son derece gergin pozisyonudadır. Ardından çantasında anahtarları arar ve bulur. Yine Helmer'e bakmadan masanın üzerine bırakır ve çantayı kapatır. Tüm hareketlerin arasında kullandığı derin sessizlikler, oyuncunun hareketi ile duygusal anlarının örtüştürülmesi açısından önem taşımaktadır. Dramaturjik konuları hiç düşünmez, çünkü bu kısmı yönetmene bırakır.

Kısacası Roberta Carreri'nin eğitmenlik yönü, yeni bir yöntem sunmak değil, aksine kendi deneyimlerini paylaşarak, aktörlerin kişisel sınırlarının farkına varmasını sağlamaktır.

### **2.2.2 Roberta Carreri'nin Oyuncu Olarak Etkinlik Alanı**

Roberta Carreri, Odin Tiyatrosu'nda 18 gösterimde oyuncu olarak yer almıştır. Eğitmenlik yönünü dünyanın birçok yerinde atölyeler düzenleyerek geliştirdiği gibi, yer aldığı tek kişilik gösterimleri ve başka diğer oyuncularla birlikte

gerçekleştirdiği gösterimleri de birçok ülkede sergilenmiştir. Her aktörün farklı bir disiplinle kendini geliştirerek uzmanlaştığını düşünürsek, Roberta Carreri'nin yer aldığı performanslarda oyuncu olarak etkinlik alanının başka oyuncularından farklı bir renkte olduğu söylenebilir. Uzak Doğu çalışmalarında öğrendiği ve geliştirdiği yöntemler, yer aldığı birçok gösterimde izlenebilir.

Odin Tiyatrosu'nun etkinlik alanı içerisinde yer alan “Barter”ın (Takas), anlamı, işlevi ve yararları üzerine birçok gösterimde ve paylaşımlarda bulunmuştur. “Takas”ın mantığı çok basittir. Örneğin, bir başka kültüre ait birisinden veya topluluktan şarkı dinlerseniz, karşılığında siz de bir şarkı ya da geleneksel ve kendi kültürünüze ait farklı bir şey gösterirsiniz.

Roberta Carreri, Amazon'daki yerli kabilelerden, Küba'daki, Peru'daki, Danimarka'daki, Brezilya'daki topluluklara kadar, 1974'ten beri düzenlenen tüm “Takas”larda yer almıştır.

“İnsanlar arası ilişkileri güçlendirecek şeyler yaparım. Yaratıcılığımı kullanıp karşılaştırmalar - çakışmalar yapmam, onlardan bir şeyler öğrenmem oyuncululuğuma da katkı sağlamaktadır.” (Carreri, 2007:37)<sup>2</sup>

(Faccio le cose per rafforzare i rapporti umani. Usando la mia creativita trovare i punti di confronto e di convergenza ed imparare da loro concorrono a mia dote artistica.)

---

<sup>2</sup> Bu ve buradan sonraki tüm İtalyanca çeviriler Elif Özsüt ve Sercan Özinan tarafından yapılmıştır.





*Fotoğraf 4*

*(Peru'daki 'Takas' çalışmasında Roberta Carreri ve karakteri 'Geronimo')*

Odin Tiyatrosu, 1976 yılında Venezuela'da düzenlediği "Takas"da Amazon yerlileri ile bir araya gelmiştir. Burada, Roberta Carreri'nin içinde bulunduğu aktörler ile Yanomami yerlileri arasında şaman dansları ve jaguar avı dansı ile Odin Tiyatrosu'nun *The Book of Dances, Come! And the Day will be Ours* performansları arasında bir "Takas" gerçekleşmiştir. Sonucunda, iki kültürün bir araya geldiği buluşma karşılıklı danslar ile birlikte tamamlanmıştır.

### **2.2.3 Roberta Carreri ile Mette Bovin'in Afrika Çalışmaları**

Danimarka'lı Antropolog Mette Bovin, ilk kez 1979 yılında Odin Tiyatrosunun çalışmalarına katılmıştır. Ardından 1980 ve 1981 yılında gerçekleştirilen ISTA toplantılarına katılarak, farklı ülkelerden performansçıları gözleme şansı elde etmiştir. Bu gözlemlerden sonra kendi araştırmalarında "Takas"ı önemli bir yere koymuştur. Klasik antropoloji bilimine de hizmet eden bu "Takas", farklı kültürlerdeki ritüelleri karşılaştırmalı incelemeyi ve teorik olarak detaylandırmayı sağlamaktadır.

Mette Bovin 1982 yılından itibaren Odin Tiyatrosunun çalışmalarına katılmaya başlamıştır. Gözlemlemeye başladığı ilk zamanlarda Roberta Carreri'nin iki aylık prova sürecini izlemiştir. Bu prova, Roberta Carreri'nin daha önce katılmış olduğu "Takas"lardan esinlenerek, Eugenio Barba'nın yönetmenliğinde bir sokak karakteri yaratım sürecidir. Bu karakter altı farklı hareket çeşitlemesi içeren, kendiliğinden tepkiler veren ve hareket dizgeleri palyaçoğu andıran bir tiptir. Roberta Carreri bu karaktere *'The Little Man'* (Küçük Adam) adını koymuştur. Bu karakteri yaratmasının bir başka sebebi de sokakta her yerde oynayabilmek ve seyirciyle iletişime geçerek onları yarattığı oyunun içerisine katmaktır.

O sıralar Afrika çalışmaları üzerine çalışmalar yürüten Mette Bovin, Roberta Carreri'yi de yanına alarak Burkina Faso'nun Dori şehrine giderler. Burayı seçmesindeki sebep, bu şehirde 20 farklı etnik grubun yaşaması ve her birinin ayrı bir dili olmasıdır. Kabileler arasındaki bu dil ve etnik ayrışmanın sınırlarını ortadan kaldıracak bir metod arayışında, Roberta Carreri önemli bir rol üstlenir. Bu da "Takas" yardımıyla halklarla iletişime geçmektir. Mette Bovin, Roberta Carreri'yi yönlendirecek ve bu süreçte gözlemlerini gerçekleştirecektir.

Böylece Burkina Faso'daki ilk gösterim deneyimini Roberta Carreri bu şekilde anlatır:

"İlk performansımda bir marketin içine girdim ve oynamaya başladım. Kadınların benden korktuklarını hissettim: Bir beyaz kadın, erkek gibi giyinmiş, tuhaf hareketler ve sesler çıkartıyor. 'Deli olmalı, ancak deli insanlar böyle sokakta kendini gülünç hale sokabilir.' Başka yandan, çocuklar ise gözlerimin içine bakarak gülüyorlardı. Bazı kadınlar, 'çocukları eğlendiriyor' diye düşündüler ve rahatladılar. Ertesi gün onlar da gülüyorlardı." (Watson, I. And Colleagues, 2002:147)

(The first time i stepped into the marketplace and began to perform, immediately felt that the women were afraid of me: a white woman, dressed as a man, who moved in a strange way and made bizarre noises... 'She must be crazy-only crazy people walk about on the street and make themselves ridiculous.' Children, on the other hand laughed as we looked each other straight in the eye. 'She's entertaining the children,' said some of the women, and they calmed down a little. The next day, they also laughed.)

İlk performanstan sonra yetişkin insanların verdiği tepkiler beklenildiği gibi değildir. İnsanlar daha çok 'Chaplin'e benzeyen 'The Little Man'in (Küçük Adam) cinsiyetinin belirsizliğini dile getirirler. Roberta Carreri ve Mette Bovin halka yabancı gelen bu 'beyaz tuhaf palyaço' ile onlarla iletişim kurabilmesi için ortak bir dil oluşturmak gerektiğini düşünmüş ve bu problemi aşmak için beraber gerçekleştirdikleri 'Takas' çalışmasında Roberta Carreri, beyaz No maskesi ile dans sunmuştur. Dori'liler ise yerel halk danslarını sunmuşlardır. Bu 'Takas'ın sonucunda Dori'liler Roberta Carreri'nin dansını anlamakta yine güçlük çekmiş ve anlamlandıramamıştır. Bunun üzerine Roberta Carreri şu çıkarımı yapar:

'Mette Bovin Afrika seyahatini bana önermeden önce başka bir topluluk önünde kendi geleneğimle yüzleşmek zorunda kalmamıştım. Danslarım güçlü bir şekilde beni ifade ediyordu çünkü hepsini ben yaratmıştım. Çoğunun doğuşuna tanık oldum, çoğunun da ölümüne. Onların dansları 'onların' çünkü onlar bir topluluğa ait ve dansların bir kökeni var. Her performans dansçısı, bu dansın bir parçasını sunuyor. Sanki zamanda kaybolan sonsuz bir çizgi gibi.' (Watson, I. And Colleagues, 2002:151)

(Until Mette Bovin suggested i make this journey to Africa, i had never before been obliged to confront my tradition with that of another group alone. I experienced very strongly that my dances were mine because i had created them myself. I had seen each one of them being born, and i will see them die. Their dances are theirs because they belong to the community, the dances have an origin and every performing dancer has a fragment of them – like a part of an endless line that is lost in time.)

Afrika'daki performanslar, daha çok törenseldir ve dini köklere bağlıdır. Batı kodlarıyla düzenlenmiş performanslar ise daha çok günlük yaşamdan etkilenir ve bir tiyatro oyunu oldukları hemen anlaşılır. Bunun sebebi endüstri toplumlarındaki sosyal-dini yaşamdan uzaklık ve bireysel özelliğe sahip olan yaşam tarzıdır. Afrika'da sosyal-dini yaşam ön plandadır ve topluluk birlikte hareket etmeye özen gösterir. Batılı performanslarda, performansçıların teker teker bireysel yeterlikleri ve yaratıcılıkları gösterilir, Afrika'daki performanslarda bütünsel anlamda bir yoğunluk yakalamak hedeflenir.

Afrika'daki bu performanslar enerji kullanımı açısından da Batı performanslarından ayrılır. Mette Bovin'in gözlemlerinde, Afrika performanslarındaki dansçıların, enerji kutbunu yerden aldığını belirtir. Bu yüzden performanslarında çoğunlukla ayak hareketleri vardır ve yerle sürekli bir ilişki

içerisindedirler. Batı performanslarında ise enerji kutbu dağınıktır. Roberta Carreri'nin *'The Little Man'* i (Küçük Adam'ı) Burkina Faso'lu performansçılara göre enerji yığımdır ve kontrolsüzdür. Fakat bu performansçılar ilk kez karşılaştığı bu beyaz kadın için 'güçlü' yakıştırmalarını yaparlar.

Mette Bovin'in araştırmak istediği noktalardan birisi de Burkino Faso'daki İslam dini geleneği ile isalm öncesi köklerine sıkı sıkıya bağlı ritüellerin birbiriyle olan ilişkisidir. İslam dini yüzyıllar önce bu topraklara gelmiş olsa da, gösterimler ilk gününden birşey kaybetmemiş, aksine her performansçı bunu geliştirmiştir. Çoğu İslam geleneğinde olduğu gibi kadınların 'öteki' konumu bu toplumda da gözlenir. Kadınlar genellikle el işleriyle uğraşırlar ve elde ettikleri ürünleri satarlar. Ayrıca kadınların ''Takas'' esnasında davulları çalmak gibi bir görevleri de vardır.

Sonucu iki yönde sunmak doğru olacaktır. Birincisi bu deneyim Mette Bovin'in araştırması için başarılıdır. Roberta Carreri'nin dansı başta iletişim kurmak için başarılı olamasa da sonrasında ''Takas''larla bu iletişim problemi ortadan kalkar. Dori'nin birçok yerinde gerçekleştirdikleri ''Takas''lar sonucunda etnik grupların tepkilerini bu süreçte ölçmekte başarılı olurlar. Ve böylece Mette Bovin, gözlemlerini bilimsel veriye dönüştürebilmiştir.

İkinci sonuç ise aktör Roberta Carreri'nin gözlemleridir. Karşılıklı performanslar esnasında gözlemlendiği Afrika dansçılarının bedenleri, kendi performansına da katkı sağlar. Bu katkı Afrika dansçılarının enerji kullanımı ve bu enerjiiyi bedenleriyle nasıl yönlendirdiği üzerinedir. Bunu çözümlemesinin ardından kendi çalışmalarında uygulayabileceği ve gösterimlerinde farklılık yaratabileceği yeni bir edininim elde etmiştir.

### 3 OYUNCUNUN ÇALIŞMASINA ÖRNEK OLARAK ‘KARDAKİ İZLER’ ATÖLYESİ

*Traces In The Snow*, (Kardaki İzler) Roberta Carreri'nin kendi çalışmalarını ve deneyimlerini aktardığı bir dizi çalışmaları içerir.

Roberta Carreri, Uzak Doğu'da tanıştığı oyun biçimlerinden öğrendikleriyle oluşturduğu dansı atölyenin başında katılımcılara sunar. 1974'te yaptığı oyunculuk metodunun çok farklı olduğunu ve ayrıca seyirci-oyuncu ilişkisinde oyuncunun gösterim sırasında, şimdiki zamanda olması gerektiğini vurgular. Çünkü 1974'te böyle bir farklılığın ayrımını yapmakta güçlük çekmiştir. Peki, şimdiki zamanda olmak ne demektir? Oyun sırasında herkes şimdiki zamanda olabilir; ama bazıları daha çok şimdiki zamanın içerisinde. Bazen beden şimdiki zamandadır, fakat akıl başka zamanlarda gezinebilir. Roberta Carreri performansçı olarak beden ve akıl ile “şimdi ve burada” olmanın zorunluluğunu belirtir. Bunu aşabilmek için, Odin Tiyatrosu'nda oyuncular akrobasiye önem verir. Eğer, akıl bedeni terk ederse düşer, bir yeriniz incinebilir. Fakat ne yaptığını bilen bir beden asla bu duruma girmez. Akrobasiye başlamadan önce yavaş çekim metodu, Roberta Carreri'nin kullandığı bir yöntemdir. Bedenin bir parçasını unutmayı dener, sonra o parçayı hızlıca hareket ettirir. Bu yöntem, gereksiz hareket etmeyi engeller, bedeni tanımayı sağlar. Roberta Carreri bir ilkeye dayalı çalıştığını, bu çalışmanın çerçevesi olduğunu ve dolayısıyla aktörün bu çerçevede doğaçlama yapabileceğini savunur. Bunun yanında akrobasiye dayalı da çalışılabilir. Doğaçlamanın bir başlangıcı, gelişmesi ve sonucu olduğundan, başkalarına öğretilir.

Roberta Carreri, başka eğitmenlerle ayaklar ve eller üzerine çalışmıştır. Her doğaçlama ve aktörün kendi ürettiği çalışma, doğal olarak var olmanın yollarını arar, ama gerçekçi olmayan bir düzlemde gerçekleşir. Bunun yanında bir de içe kapalı olma ve dışarı açık olma üzerinde çalışılabilir. Göğüs kafesinden ileri, olduğu yerde itilen beden ve bütün uzuvların buna hizmet etmesi dışa dönük, bunun tam tersi ise içe dönük bir duruş formunu oluşturur. Beden bölgeleri bu ilkeye göre çalıştırılabilir. Roberta Carreri, bu yöntemlerle iki sene çalıştıktan sonra “Geronimo” isimli bir

sokak karakteri yaratmıştır. “Geronimo” yapılan çalışmaların karakterde vücut bulması için yaratılmıştır.

Oyunculuk çalışmasının ikinci bölümünde oyuncu özgürdür ve ne üzerine çalışmak istediğine karar verir. Örneğin, resimlerle çalışma yöntemi kullanılabilir. Resimlerde donma anları olduğu için, bu donma anları üzerine çalışılabilir. Çünkü donma anları denge ister. Bundan dolayı hareketin öncesini de yapmak gerekir. Küçük-büyük veya yumuşak-sert olarak her şekilde doğaçlama yapılabilir. Yönler değişebilir. Bu çalışmalar uzun süreli olmalıdır. Vücut yorgun düşebilir. Öyleyse bunun ardından ne yapılabilir? Gözler üzerine çalışılabilir. Bakış, aktörler için çok önemlidir ve kesinlikle pratik yapılması gereken bir uzuvdur.

Eylemle hareket arasında fark vardır. Eylem bir şeyleri değiştirir; ama hareket değiştirmez. Örneğin, sopayla çalışırken yapılan fiziksel hareket, düşünmeyi sağlayabilir. Hareketi yaptıktan sonra aktör ne yaptığının farkına varabilir. Buna hareket ederken düşünmek denir. Doğaçlamalarda yapılanlar mantığın tepki vermesini sağlar.

Grotowski'nin tınlaticılar üzerine çalışmalarında kafa arkası ve üstü, ağız, göğüs ve karın çalıştırılır. Ses, değişik durumlar içine sokulabilir. Sis içindeymiş gibi, buz gibi, akışkan su gibi duyulabilir. Veya bir monolog aktarırken bazı sözcüklerle farklı renkler yaratılabilir. Bu, metne değişik bir boyut kazandırır. Bunlar oyuncunun tekniği ile ilgilidir; ama teknik seyircinin görmesi gereken değildir. Yapılan tüm fiziksel ve vokal çalışmalar her performansta aynı olmak zorundadır. Odin Tiyatrosu'nun tekniğinde sesin eylemi, hareketin eylemi ve metnin eylemi böylelikle bir araya gelir.

Çalışmalara hiç sonu olmayan bir süreç gibi bakılmalıdır. Çünkü yapılan her çalışma artısını ve eksisini de beraberinde getirir. Bu aktör için gereklidir. Eksilerini göremediğiniz çalışmalar aktörü ileriye götürmez. Roberta Carreri'ye göre sahne üzerinde varolmak kısa bir süre için kolay; ama 30 dakika ya da bir saat için zordur.

Roberta Carreri bu durumu şöyle özetler:

“Bu yüzden çalışmalarda bazı fiziksel aktiviteler ağır çekimde yapılabilir. Dengeyi korumak çok önemli çünkü ağırlığı doğru nakletmek gereklidir. Bir başka prensip ise içe dönük-dışa dönük prensibidir. Bu prensibe göre eylem dışa dönük olduğu gibi aynı enerjiyle içe dönük de olabilir. Bir başka prensip de kompozisyonlardır – ayaklar kollar arasındaki uyum gibi.” (Carreri, 1994)

Roberta Carreri, tiyatronun çalışma biçimini ve bu biçime göre kurulan yapıyı şöyle anlatır:

“Eugenio öncelikle ne istediğini söylüyordu ama bir süre sonra kendi prensiplerimizi, ne konuda iyi, hangi konuda başarılı olduğumuzu belirlememizi ve bu yönde çalışmamız gerektiğini belirtiyordu.” (Carreri, 1994)

Bütün bu etkenler arasında onun için başlangıç noktası *Labuchada* oyunu olmuştur.

Roberta Carreri bu deneyimini şöyle açıklar:

“Sonra bir kitap buldum. Bilye oyunuyla ilgiliydi. ‘LABUCHADA’. Rakibin hedef alınan topa en yakın topu uzaklaştırması. Top varmış gibi yapma, hareketleri dondurma (denge), iki zıt gücün dengeli olması gibi birçok ilkenin ortaya çıkışı böyle olmuştu. Labuchada oyununda, enerjiyi koruyarak, bir noktada hareketi dondurma ilkesinin Odin Tiyatrosu’nun oyunculuk tekniği açısından ne denli önemli olduğunu, belli egzersizleri yapmaya başladıktan sonra çok daha iyi kavradım.” (Carreri, 1994)

Roberta Carreri’ye göre alıştırmalar; akli ve düşünceyi vücutla birleştirmek, ilişkilendirmek için yapılmaktadır. Daha sonra kendisine şu soruyu sorar:

“Yorulunca iki dakika devam edersem ne olur? Bu soruyu sorunca başka bir alan açılıyor. Vücut Endorfin salgılıyor ve fiziksel müsabaka (Physical challenge) başlıyor ve vücudunuz kendisini planlıyor.” (Carreri, 1994)

Bir hareket birimini ele alırken çok net çeşitlemeler yapılabilir. Bir hareketi ele alırken:

- ✓ Farklı ritm
- ✓ Farklı enerji niteliği
- ✓ Farklı yön

Yukarıdaki kurallar sayesinde sahnenin getirdiği durumlara ve duygulara göre hareketler rahatlıkla o sahneye uygulanabiliyor. Belli bir hareket dizgesi çalışılıp, sonradan bambaşka bir metinle buluşturabiliyor.

Hareket birimi + Doğaçlama = Odin Tiyatrosu'nun temeli

Bu açıklama aslında bu tekniği en net biçimde tanımlayan cümlelerden biridir.



## 4 ‘JUDITH’ VE ‘TUZ’ OYUNLARININ OLUŞUMU VE İNCELENMESİ

### 4.1 ‘Judith’ Oyununun Oluşumu

Eski ahitlerde anlatılanlara göre Babil kralı Nebukadnezzar, Med kralına karşı savaşta kendisine yardım etmeyen kavimleri cezalandırmak ister. Kumandan Holofernes tüm kavimleri kılıçtan geçirmiştir ve sadece Yahudilere karşı başarılı olamamıştır. Fakat bu başarısızlık uzun sürmez ve Yahudilerin bulunduğu Betulya şehrini kuşatır. Bu durumdan rahatsız olan genç ve dul ‘Judith’, aklını ve güzelliğini kullanarak Holofernes’e yanaşmak ister. Yanaşmasının nedeni Holofernes’in canını alıp Yahudileri kurtarmaktır. Bir gece ‘Judith’, Yahudileri ele verme bahanesiyle Holofernes’in çadırına girer. O kadar güzel giyinmiş ve kokular sürünmüştür ki, Holofernes ona hayır diyemez. Gece boyunca içtikten ve ilişkiye girdikten sonra Holofernes uykuya dalar. ‘Judith’, Holofernes’in kılıcını alır ve başını gövdesinden ayırır. Böylece Yahudiler ‘Judith’in sayesinde bu kuşatmadan kurtulurlar.

‘Judith’, Rönesans döneminden günümüze kadar, birçok kez sanatçıların ilgi odağı olmuştur. ‘Judith’in Holofernes’in başını kestiği ‘an’a odaklanan ressamlar (örneğin, Caravaggio’nun ‘Judith’ tablosu) ve heykeltıraşlar (örneğin Donatello) özgün yorumlarıyla bu öyküyü icra etmişlerdir.

Odin Tiyatrosu’nda ‘Judith’in oluşum aşamasının son evrelerinde Roberta Carreri, karakter yaratımı için birçok ressamdan ve heykeltıraştan faydalanmıştır. Bunlar; *Michalengelo, Paolo Guidotti, Cristofano Allori, Rafael ve Tintoretto*’dur. Müzikler için de aynı faydalanma söz konusudur. *Marco da Gagliano, Alessandro Scarlatti, Antonio Lotti, Kostanz Berneker*’in oratoryoları ve *Domenico Cimarosa, Pietro Baimoni, Jakob Meyerbeer, Emil von Reznicek*’in operaları bunlardan bazılarıdır.

‘Judith’ ilk gösterimini 1987 yılında Danimarka’da gerçekleştirmiştir. Odin Tiyatrosunda oyun hazırlama süreci bir zorunluluk değildir. Odin Tiyatrosu, ayrıca

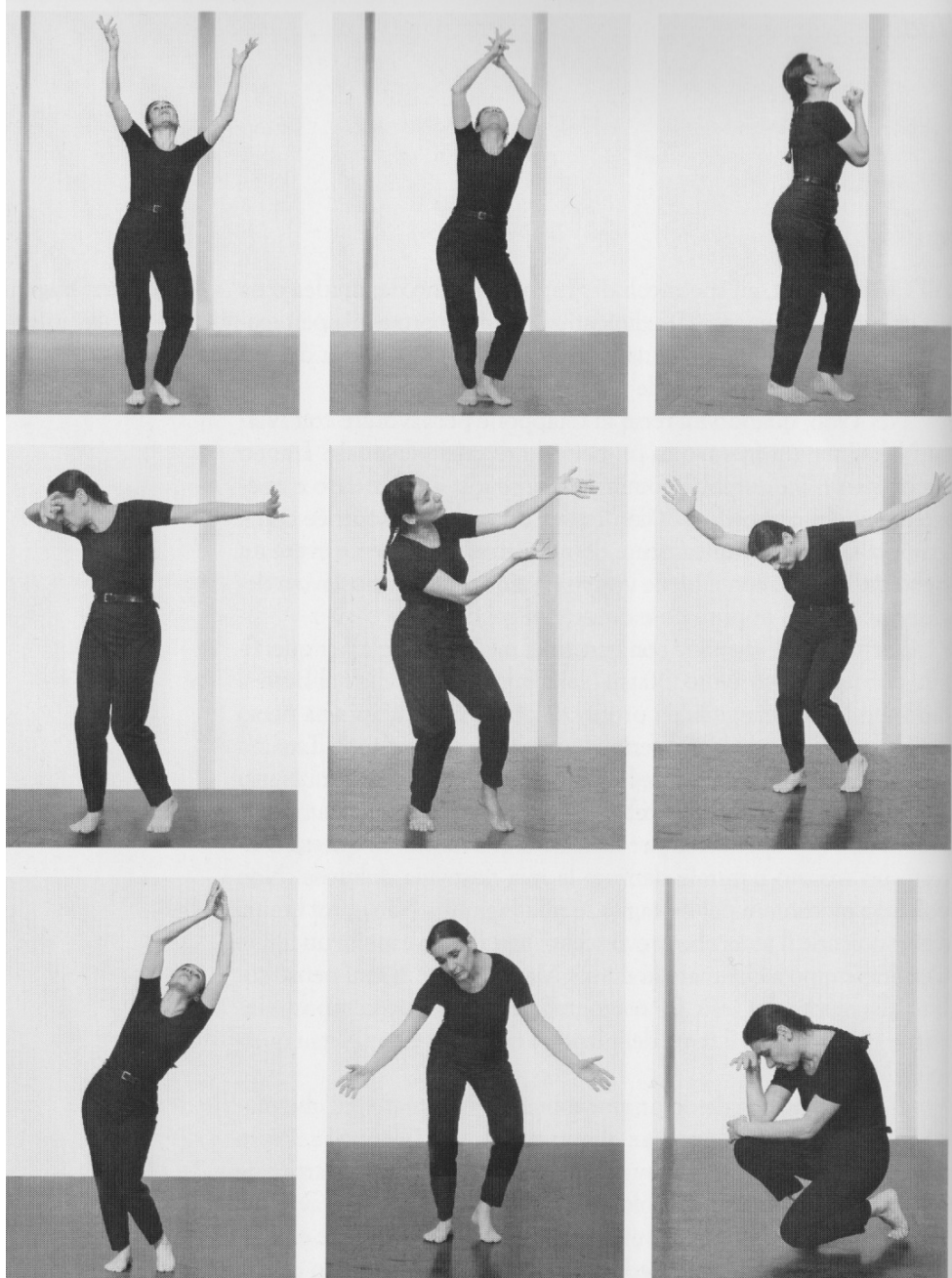
bir laboratuvar olduğundan, hedeflenen şey sadece oyun değil, aktörler ve yönetmen için yeni teknikler ve biçimlerdir. Odin Tiyatrosu'nda sergilenen gösterilerin kaynağı Eugenio Barba'nın bir fikri ya da bir talebidir. Öte yandan çalışma gösterileri ve bir, iki ya da üç aktörlü gösterilerde ise aktörün ihtiyaçları dikkate alınır ve alıştırımlara derin köklerle bağlıdır.

Roberta Carreri, '*Judith*' çalışmalarına başlamadan önce bir takım sorunlar yaşamaktadır. 1986'da Natsu Nakajima ile çalışmak için Japonya'ya gittiğinde kişisel bir kriz dönemindedir. Kızı Alice, bir yıl sonra Holstebro'da bir okula başlayacaktır ve bu durum Roberta Carreri'nin grupta birlikte turnelere gitmesine engel olmaktadır. Roberta Carreri aynı zamanda yıllardır birlikte olduğu Torgeir Wethal'den bir çocuk sahibi olmak istemektedir ancak bu konudaki kararsızlığı onu oldukça üzmektedir.

Yaşadığı bu problem ile beraber Japonya'ya doğru yola çıkan Roberta Carreri, Natsu Nakajima'dan Butoh'da, kişinin sevinçleri ve acılarının birlikte dans ettiğini anlatan düşünceler edinmiştir. Yirmi yılı aşkın süredir ustası ve referans noktası olan Tatsumi Hijikata'yı yeni kaybetmiştir ve onun ölümünü dansa dökmek istemektedir. Bu sayede Roberta Carreri de kendi acı geçmişini dansa dökerek bir yol bulmuştur. Natsu'ya kendi gerekçelerinin detaylarını anlatmak istememiş ve kendi temasının "bebek bekleyen bir kadın" olduğunu belirtmiştir. Natsu'nun aklına İsa'nın annesinin gelmesi sebebiyle kadını Maria (Meryem) olarak adlandırmışlardır. Beraber oluşturdukları koreografinin temel teması Roberta Carreri için doğmamış olan çocuk iken Natsu için Meryem'in doğumu olmuştur.

Odin Tiyatrosu'nda gösterimlerin oluşması önce bir temanın belirlenmesi ile başlar. Teması belirlenen gösterimden sonra oyuncu artık sahne üstü doğaçlamaya hazırdır. '*Judith*'in oluşma aşamasında Roberta Carreri Japonya dönüşünde Eugenio Barba'ya ve arkadaşlarına göstereceği bir seri oluşturmuştur. Aradan geçen bir iki aydan sonra Eugenio Barba bu malzemelerden başlayarak, Roberta Carreri'nin sahnede tek başına olacağı, aktör olarak çalışması ile anne olarak varlığını harmanlamasına olanak verecek bir gösteri hazırlamayı önermiştir. Eugenio Barba, Roberta Carreri'ye bazı ödevler ve 1986'da Floransa'da gerçekleştirilen bir sergi olan, kutsal olanla, olmayan arasında kalmış Magdalena kataloğunu vermiştir. *Maria*

*Magdalena* (Medcelli Meryem) İsa'nın ölümünden sonra, muhtemelen hamile haliyle, Jerusalem'e kaçıdır. Bu durum Roberta Carreri'nin temasının temeli olan doğmamış çocuğu belirlemiştir. Roberta Carreri bu katalogdaki resimleri incelemiş ve bazılarının çağlar arasındaki farka karşı büyük çağrışımsal güçleri olduğunu fark etmiştir. Resimlerden bazılarını fotokopi çektilererek zemine dizmiş ve o farklı pozları vücuduyla yeniden üretmiştir.



*Fotoğraf 5*

*(Magdalena imgesi ile Roberta Carreri'nin çalışması)*

Oyuncu, temanın belirlenmesinden sonra başlayan doğaçlamalarda birçok sanatsal öğeyi kullanabilir. Heykel'den resme, müzikten dansa kadar birçok sanattan yararlanarak yaratıcı faaliyetlerine katar. Roberta Carreri, 'Maria Magdalena'nın resmiyle başlayan yaratım sürecinde Oxyrhyncus İncili'nin turneleri devam ederken Eugenio Barba'nın verdiği ödevleri de geliştirmeye devam etmiştir. Günlük çalışmalarında kullandığı açılır kapanır bir şezlong ve taşınabilir bir müzik çalarla seyahat eden Roberta Carreri, sabahları sergi kataloğundan seçtiği resimleri akşam gösteri yaptığı salonda bedeniyle ezberleyerek ve onları farklı müzik ve objelerle ilişkilendirdiği hareket sekansları oluşturmak için kullanmıştır. Böylece Maria Magdalena'nın, haçın altında kendinden geçmiş bir halde, İsa'nın ayaklarını yıkarken bir yandan da elinde güzel kokulu yağı tuttuğu bir dizi sekans hazırlamıştır. Ardından bir akıştaki farklı resimleri birbirine bağlayacak bir ritim arayışına girmiştir. Başlangıçta sadece İtalya'da bilinen bir ninni kullanmıştır. Sonunda da başka ülkelerde de bebek imgesini anımsatan bir doğum şarkısı olan *Astro Del Ciel*'i seçmiştir. Çalışmasında aynı zamanda Butoh dansının bazı prensiplerini keşfetmeye devam etmiştir. Dansın temel karakteri, dans edenin kendi hayaletinden, kendi gölgesinden başka bir karakteri temsil etmemesidir.

Roberta Carreri, yaratım araştırmalarından sonra Eugenio Barba ile 'Judith'in provaları için 1987 Temmuzunda başlamıştır. Eugenio Barba'ya Japonya'da Butoh ustaları ile yarattığı koreografiler ve kendisine verdiği ödevlerin sonuçlarını göstermiştir. Eugenio Barba, Roberta Carreri'den, dramatik bir durum yaratması için kendisini başka bir karakterle ilişkilendirerek hareket etmesini istemiştir. Roberta Carreri'nin malzemelerinin temeline göre bu karakterin yerde olması gerekmektedir ve belki sadece kafasını kullanabilecektir. Ardından Eugenio Barba, 'Judith' figürünü keşfetmesini önermiştir çünkü onun hikayesiyle ilgili çok şey okumuştur ve karmaşıklığını fark etmiştir. 'Judith', bir ritüeli yerine getirip ilahi emir altında hareket eden bir azize olarak görülebileceği gibi Holofernes'in cazibesine kapılıp ona âşık olan ve karşı koyamadığı için onu öldüren soğukkanlı bir hesapçı olarak da görülebilir. Bu iki yorumda kutsal olanla olmayan aynı karakterde bulunmaktadır. Eugenio Barba bütün malzemeleri 'Judith'in hikayesine göre düzenlemek için çalışmaya başlamıştır ve getirdiği başka objeleri kullanarak Roberta Carreri'den yenilerini hazırlamasını istemiştir. Roberta Carreri ona *Astro Del Ciel* şarkısı eşliğindeki Magdalena imgelerinden oluşan sekansı gösterdiğinde şarkıyı

farklı şiirlerin parçalarını bir araya getirerek oluşturacakları bir aşk monoloğu ile değiştirmeyi önermiştir .

Odin Tiyatrosu'nda gösterim metni son hale gelene kadar birçok aşamadan geçer. Şiir, roman ya da gazete makalelerinden yararlanır. Bazen yazara tamamiyle bağlı kalınırken, bazen de oyuncular veya Eugenio Barba metin yazarlar. Metin, yönetmen ve oyuncular arasındaki etkileşim ile oluşur. Roberta Carreri '*Judith*' için Paul Eluard'ın şiirlerinden bir dizi oluşturur fakat Eugenio Barba bu diziyi izledikten sonra Freidrich Hebbel'in '*Judith*'i üzerinden başka bir dizi oluşturmasını ister.

Hebbel'in yarattığı '*Judith*'; zengin, güzel, dul bir yahudidir. Asur ordusunun komutanı Holofernes'e aşık olan bu genç yahudi, onunla karşı karşıya gelir. Halkının iyiliği için Holofernes'in başını kesen '*Judith*' kesilen başın yanında şiir okur. Hebbel'in bu hikayesinde yaratılan '*Judith*' için yeniden fiziksel skorlar üretilir.

Roberta Carreri'nin, yaratmış olduğu fiziksel aksiyonların ayrıştırılması sonucu özne ve nesne problemi yeniden ortaya çıkmıştır. Roberta Carreri ilk başta bir kafa karışıklığı yaşamıştır fakat daha sonra Natsu'nun "Bir sahnedeki aksiyonun sırayla hem öznesi hem de nesnesi olabilirsin." sözünü hatırlamıştır. Sürekli aynı şeyi yapabilmek için sırayla önce aksiyonları tamamlamış sonra da onlara maruz kalmıştır. Böylece '*Judith*'in final sahnesinin oluşumunun başlangıcı doğmuştur. Bir aylık prova sürecinden sonra '*Judith*' bitmiştir. O zamana kadar hiçbir oyunun doğumu bu kadar hızlı olmamıştır.

'*Judith*'in sahne üstü çalışmalarında giriş bölümünde Roberta Carreri ilk doğum sahnesinde pançosunun sol tarafına uzanır. Sol bacağı cenin pozisyonunda, sol kolu yarım uzatılmış, sağ bacak ileriye uzatılmış, sağ kol elle beraber yüzün yakınında yere konmuş pozisyondadır. Roberta Carreri Toprak Ana'dır, yarı ebe yarı fetüştür. Sağ eliyle yeri itmektir ve işaret parmağını bir filiz gibi kaldırır. Kolunu yukarı doğru uzatınca elini açar. Işığı yakalayarak kendine çeker. Bedenini sağa doğru açar. Sağ dirseğiyle iki küçük kardeşine dokunan bir yavru kurttur. Elini açarak parmaklarıyla üçüncü kardeşinin burnuna ve dördüncünün çenesine dokunur. Başının tepesiyle beşinci kardeşi okşar. Sonra hepsi sırtını itmeye başlamışlardır ve

Roberta Carreri kurt olur. Sağ eli ve sol dirseği yerde ileri itmeye başlar. Üç kez iter ve kurt yavrusu olur, yarıya kadar kalkar ve topuklarının üzerine oturur. Gözleri hep kapalıdır. Ağzından yavaşça mercan bir kolye çıkarır. Gülerek karnını kaşır, önce sağ sonra da sol elini alnına koyar. İki tarafı da koklar. Kurdun meme uçlarını parmaklarının arasına alır ve güler. Bir kardeşi (sağ eli) kulağını ısırır. Sol eliyle ona pati atar ve kurtulur. Omuzları ve dirsekleri ile açılmış ve su dolu gözlerini aralar. Bir ağaç gibi her yöne büyür, daha sonra geriye bir adım atarak rahatlar.

'*Judith*'in gelişme bölümünde, ikinci doğumda, kamburlaşmış durumdadır ve ayaklarının kenarıyla minik vuruşlar yaparak yarım daire olur. Kutsal yerde durur ve sendelemeye başlar. Ormana karşı, sallanır halde durur. Bel kemiğini kullanarak kendini yeniden biçimlendirir. Dönüp kurlara bakar. Açık olan sağ eliyle burnunu tıkar ve sol elini gözlerine siper eder. Kollarıyla ilerler, ormanın sonuna ulaşır ve böğürtlen çalılarının arasında ilerleyerek sınırlarını keşfetmeye başlar. Kutsal yere vardığında diz çökmüş ve ayakları kalçalarının yanında olacak şekilde oturtur. Önce sağ sonra da sol kutsal yerin üzerinde çaprazlamış, sol işaret parmağıyla taneleri toplamaya başlar ve alt dudağına götürür. Dördüncü tanede parmağının göbeğine kadar kaymasına izin verir ve orada ateş genişler. Çömelik halde dans eder. Dans bittiğinde gözleri kapalıdır ve kördür. Kapalı göz kapaklarının ardındaki gözlerinde ateş vardır. Diz çökmüştür ve üç noka göstererek ayağa kalkar. Önünde uçan bir kelebeği yakalar ve gözlerinin önünde tutar. Burnunun dübüne dokunmuş ve parmaklarının çenesine kadar kaymalarına izin verir. Kelebeği nazıkçe önüne atar ve yere değdiği an gözlerini açar.

Ve son olarak sonuç bölümünde ise üçüncü doğum vardır. Görme duyusu yerine gelir. Gözleri ve kalçaları sabit bir şekilde karşıya bakarken başını ve omuzlarını sağa çevirir. Yarım adım ilerlemiş ve sonra ormanın sonuna (pançonun kenarı) kadar yavaşça gerilir. Sağ elinin yumruğunu sağ şakağına götürmüş ve sol kolunu sallandırır. Baş da biraz sallanır. Daha sonra sağ ayağı ile yere sessizce vurur. Yükseldikçe gözleri kapanır. Dans bittiğinde sağ elin yumruğu ile sağ yanağı okşar. Yüzü yoğunlaşmış, ağız kenarları aşağı doğru ve gözleri yarı kapalıdır. Roberta Carreri yaşlı bir kurttur. Ellerini yavaşça kalçalara koymuş ve daire içinde yürümeye başlar. Ayakları başlangıçta ağzından çıkarttığı kolyeye takar ve onu ezer. Daire içinde yürümeye devam eder ve sağ eli sağ omzundayken bitirir. Roberta

Carreri toprak anadır, yarı fetüs yarı ebedir. Yeri iter, yeri deler ve yerin altından doğar. Bir ağaç gibi toprağın içine doğru büyürken yukarıda ışığı arar, onu yakalar ve kendinin yapar. İki dirsekten üçü elden beş kardeşi vardır. Işığa doğru hep beraber ezip bir yandan da doğuran kurdu iterler. Roberta Carreri başkalarının arasında hem ilk hem de sondur, onlar da kendilerinin ilkleri ve sonlarıdır. Roberta Carreri memnundur. Işıktaki gözlerini açar ve gözleri sulanır. Güneşin dansını yaparak ışığa açılır ve gece karşısında sendeleyerek sallanır. Kolları karanlıkta parlar. Rüzgar onları ışılatır ve yanmış et kokusunu ona taşır. Roberta Carreri sınırlarını keşfeder. İçindeki ateş yanar ve karanlıkta görmesini sağlar. Onunla birlikte acının bilgisi ve olgunluk gelir, kaybetme duygusu gider.

Roberta Carreri ilk aylarda yarattığı '*Judith*'i tam olarak içine sindiremediğini ve karakterin sahne üzerindeki aksiyonlarını iyileştiremediğini belirtir. Eugenio Barba ise bu durumun farkında olduğundan, provalar esnasında sürekli karakterin tam olarak görünür kılınmadığını ve Roberta Carreri'nin bir '*Medea*' imgesi yarattığını söyler. Ona göre '*Medea*', '*Judith*' için doğru bir model değildir. Karaktere trajik yönden kutsal olan bir tarihsel karakter yerine daha güncel olan bir model seçilmesi daha doğru olacaktır. '*Medea*' için yaratılan doğaçlamaları Eugenio Barba tarafından ortadan kaldırarak, H. Christian Andersen'in bir hikayesindeki Anne olmasına karar verir. Böylece '*Medea*' imgesinden uzaklaşılacak ve hikayedeki Anne'ye odaklanılacaktır. Bu yeniden bir karakter yaratma sürecini beraberinde getirir.

Roberta Carreri, '*Judith*' için yaratmış olduğu karakter üzerinden bir dönüşüm gerçekleştirmektedir. Bu dönüşümden kasıt herhangi bir gösterim için yaratılan karakterin başka gösterimlerde kullanılabileceğidir. Karakterin bire bir aynısı olmak zorunda değil, hareketlerin dönüştürülerek gösterime uygun olarak yeniden düzenlenmesidir.

Odin Tiyatrosunda oyuncuların ses alıştırmaları, Jerzy Grotowski'nin tiyatro laboratuvarında yaratılan egzersizlere dayanır. Aktörler çeşitli tını bölgelerini (kafa, göğüs, maske, karın) kendi hayal güçleriyle besleyerek metinleri söylerler ve renklendirirler. Metinler çok iyi ezberlenir ve sürekli tını bölgeleriyle çalışılır. Nefes ise günlük hayatta nasılsa öyle olmalıdır.

Eugenio Barba'nın Roberta Carreri ile İtalya'da yaptığı özel çalışmada sesin yönüyle ve şiddetiyle oynanması için geniş bir tarlada şarkı ve metin çalışması yapılmıştır. Sesin uzak mesafelere doğru yönlendirilmesi ve daha dar ve yakın mesafelere yönlendirilmesi esnasında aktör, rezonans değişimlerinin farkına varır.

Odin Tiyatrosu'nda oyuncuların seslerini geliştirmek için kullandığı yöntemler de farklılık gösterebilir. Örneğin Julia Varley'in ses tellerinde nodül (düğümçük) bulunmasından ötürü sürekli çatallı bir ses çıkarır. Burada yapılan şey var olan engeli ortadan kaldırmak yerine, onu nasıl kullanabileceğini öğrenmektir.

Vokal alıştırmalar karakterin oluşumunda en son düzenlenen öğelerdir. Eugenio Barba oyuncunun montajını ve yönetmenin montajını beraber yürütür. Oyuncunun montajı, aktörün süreç boyunca yaptığı fiziksel doğaçlamaların yalıtılma sürecidir. Yönetmenin montajı ise oyuncu tarafından yalıtılan hareketleri anlamlı bir bütün haline getirip bir ardardalık yaratmaktır. Bu süreçte oyuncunun sorunlarına Eugenio Barba anında müdahale edip oyuncusunun gösterime hazırlanması için yardımcı olur. Roberta Carreri'ye farklı tını bölgelerini bulmayı öğretmek için Eugenio Barba onu eline doğru konuşturmuştur. Maske bölgesini bulabilmesi için dudaklarının iki santim ötesinde tuttuğu eline konuşmasını istemiştir. Daha sonra elini giderek uzaklaştırarak sesinin hacmini, tını bölgesini değiştirmeden aynı oranda genişletmesini söylemiştir. Sesin hacmini genişletirken bir üst tını bölgesine kayma eğilimi olduğu için bunu yapmak zordu. Eugenio Barba elini giderek ağızına yaklaştırdıkça sesinin hacmi de küçülmüş ve bu sefer de bir alt tını bölgesine düşmemek için çaba göstermesi gerekmiştir. Eugenio Barba daha sonra uygun tını bölgelerini kullanmasını isteyerek elini vücudunun göğüs, karın, baş ve ense gibi başka bölgelerine yaklaştırmıştır. Eugenio Barba'nın hızlı sayılabilecek şekilde hareket eden elini takip etmiştir. Farklı tını bölgelerini kullanmak zorunda olduğu bir başka egzersiz de hayali bir topu sesi ile havada tutma doğaçlaması olmuştur. Top başının üzerindeyse kafa bölgesini, eğer ayaklarındaysa karın bölgesini kullanmıştır. Uzaktaysa sesini yükseltip yakındaysa alçaltmıştır. Eugenio Barba bazen metni salonda farklı uzaklık ve yükseklikte bulunan objelere söylemesini istemiştir.



Vokal egzersizler Odin Tiyatrosu'nda uzun çalışmaları beraberinde getirir. Doğru ve gerekli olan sesi bulabilmek ve gösterimde bunu kullanabilmek adına yapılan bu çalışmalar sadece tek bir oyuncuyla değil, başka Odin aktörleriyle beraber düzenlenir.

Eugenio Barba, vokal aksiyonlarının etkilerini fark etmeye alışmaları için çiftler halinde çalıştırmıştır. A oyuncusu B oyuncusuna sırtını dönmüştür. Her günkü ses çalışmalarında kullanılan bir metni söyleyen B sesi ile A'nın bedenini mekanda yönlendirmiştir. Vokal aksiyon arkadaşını farklı yükseklikler kullanarak mekanda kendine yaklaştırıp uzaklaştırmaktır. Daha sonra arkadaşını belli bir şekilde yönlendirmekle kalmayıp sesli bir itkiyi fiziksel bir tepkiye dönüştürmeyi de öğrenmek için çiftler yer değiştirmiştir. Beş temel tını bölgesinin dışında burun ve boğazı da kullanmışlardır. İkisi de kafa, maske ve göğüs gibi başka tını bölgeleriyle eşleşebilirdi. Boğaz bölgesini bulması için Eugenio Barba, Roberta Carreri'ye Louis Armstrong ya da bir aslanı taklit etmesini söylemiştir. Burun için ise kuralcı bir profesör imgesini kullanmıştır. Aktörün kendinden uzaklaşmasını ve bu şekilde bilmediği bir tınlaticıyı bulmasını sağlamak için ses çalışmasının bir kısmı imgelerden oluşmaktaydı. Roberta Carreri'nin ses çalışmasında kullandığı başka bir prensip de bir şarkıyı sesi sanki sismiş, ateşin dilleriymiş ya da fırtınalı bir denizmiş gibi söyleyerek sesini doğa unsurlarıyla bağdaştırmak ve renklendirmek olmuştur.

Vokal çalışmaların oluşum sürecinde Roberta Carreri ilk yıllarda fiziksel doğaçlamaları olduğu gibi ses doğaçlamalarını da Eugenio Barba'nın verdiği bir temadan hareketle yapmıştır. Ödev, temanın onda uyandırdıklarını sesin eylemiyle resmetmektir. İstanbul'un pazarı bir tema olabilir ve satıcılar gençler, yaşlılar, bebekler, kadınlar, hırsızlar, şarkı söyleyen, gülen ya da ağlayan insanlar gibi birçok unsur barındırabilirdi. Ortalıkta köpek, kedi, kuş, fare olabilirdi. Sesinin niteliğine karar veren o imgelerdi. Üretmek için teknik düşünmesi değil, bir oyundaymış gibi fantezinin onu alıp götürmesine izin vermesi gerekmiştir. Hem ses çalışmasında hem de fiziksel çalışmada onun için önemli olan yoğun teknik disiplinle eğlenceyi peş peşe sıralamak olmuştur. Ses doğaçlamaları için sık sık Rusça, Fince, Çince gibi var olan dilleri akla getirebilecek sesleri olan volapyk'i (uydurulmuş bir dili ya da anlaşılmayan bir jargonu ifade eden Danca sözcük) kullanmışlardır. Commedia dell'Arte'deki komedyenlerin kullandıkları grammelot'ta olduğu gibi volapyk'te de

sözcüklerin bir anlamı yoktur ama ses, melodi, sesin yoğunluğu ile dinleyen kişinin zihniyle bir ortaklık kurar. Önemli olan sözcüklerin ne dediğini anlamayanların saklı olan mesajı kavramalarını sağlamak için ses eyleminin net olarak yerine getirilmesidir. İletişimin yüzde doksanının sözel olmayan yollarla olduğu bilinmektedir. Bir cümleyi telaffuz ederken kullanılan ses tonu ve melodi söylenen şeyin anlamının tam tersi bir mesaj iletebilir. Gündelik hayatta bu pek de ender rastlanan bir durum değildir.

Düzenlenen ve oyuncuda hazır bulunan ses ve vokal aksiyonlar artık gösterime hizmet edecek şekilde oyuncunun hareketlerine uyum sağlamaya ve onunla ilişki kurmaya başlar. Metin bu noktada aksiyona yön verir. Buna karar verip vermemek oyuncunun tercihine bağlıdır. *'Judith'*de oyunun başında Roberta Carreri Holofores'i çağırır ve ona; -'Git ve asilerin bütün topraklarını işgal et.' dediğinde vokal ve aksiyonun paralel ilerlemesine izin verir. Öyleki 'Git' sözcüğünü uzakları işaret edercesine maske tınlaticısını kullanarak, 'İşgal et' derken kendi topraklarını işaret eder gibi karın tınlaticısını ve son olarak 'Asilerin bütün topraklarını' derken ise sesiyle cümleye melodik bir anlam yükleyerek tamamlar. Böylece sadece bir cümlede üç farklı tınlaticı kullanır ve metnin etkisi vokal ile beraber güçlendirir.

Peki, sözcükler oyuncunun ses değişimlerine nasıl etki edebilir? Roberta Carreri, *'Judith'* provalarında sesiyle bir cümlenin sadece tek bir sözcüğünü renklendirmeyi de seçebilmiştir. Örneğin, *'Judith'* dul giysilerini çıkarttı, vücudunu su ile yıkadı ve yoğun bir parfümle yağladı dediğinde, "su" sözcüğü onda sırtından aşağı akan soğuk suyun hissini uyandırmıştır. Bu renkli çağrışımın sözcüğü söyleme şekline yansımaya izin vermiştir. Yoğun bir parfüm için bahsettiği kokuyu onda uyandıran ciddi, kalın, ağır bir ses kullanmıştır.

Roberta Carreri, *'Judith'* provalarında metnin her cümlesini ayrı ayrı renklendirir. Bazı sözcükleri seyircinin dikkatini çekmek ve monotonluğu kırmak için yapar. Fakat her cümle için renklendirmeye gitmek bazı eksileri beraberinde getirebilir. Aktör her cümleyi renklendirmeye kalkarsa ses uyumsuzluğu oluşur. Hedef, metne dinamizm katmaya yarayacak farklı yoğunluk, hız ve hacimde cümleler içeren bir ritm kurmaktır. Cümle içinden seçilen herhangi bir sözcüğe yoğunlaşmak, onu renklendirmek, seyirciye önemli bir sözcük veya cümle olduğunu

göstermek anlamına da gelir. Bunun için sadece yüksek sesle cümleyi veya sözcüğü söylemek renklendirmek anlamına gelmez. Bazen tam tersi olarak sözcüğü frenlemek ve daha içe dönük söylemekte aynı etkiyi yaratır.

Odin Tiyatrosu'nda gösterimler seyirci karşısına geçtikten sonra bitmez. Oturması için çok fazla tekrara ihtiyaç vardır. Bu süreçte sadece gösterimin niteliği değil seyircinin de duyuşsal tepkisi ölçülür. Eugenio Barba bunun için aylarca üzerine çalışır. Gösterim, Eugenio Barba için bir organizma gibidir. Burada aktöre büyük bir yük düşmektedir. Çünkü gösterimin sürekliliği sırasında karşılaşılabilecek problemleri de oyuncunun kendisi ortadan kaldırmalıdır. Her tekrarda oyunu zenginleştirebilmelidir. Bir şarkıyı, yıllarca çalan bir müzisyen gibi deneyimli ve kesin olmalıdır. Böylece gösterim, tıpkı müzisyen gibi oyuncu için de çok iyi kullanabildiği bir enstrüman haline dönüşür. Onunla dans etmeye başlar ve istediği yönde geliştirebilir.

Roberta Carreri 1987'den 2007'ye kadar süren gösterim sürecinde, kendi kişiliğinin de değiştiğini ifade eder. 20 yıllık süre zarfında aktör aynı aktör olmayacaktır. İnsan değişir ve dönüşür. Fakat gösterimde anın önemi vardır. Her gösterime son gösterimmiş gibi odaklanmalı, yıllar geçse de her zaman hareket sekansları aynı kalabilmelidir. Bu sorunun üstesinden gelebilmek için sürekli tekrar ve egzersiz yapmak zorunludur. Sürekli tekrar ve egzersiz, bedeni her zaman gösterime hazır hale getirir. Çünkü vücut düşünmez, eyleme tepki verir. Böylece gösterim artık aktörün bir parçası olacaktır. Seyirciler aktörün düşünmesini değil, aksiyonları görmek için gelir. Aktörün bu çıkarımı iyi yapması gereklidir.

#### 4.2 '*Judith*' Oyununun İncelenmesi

'*Judith*'in sahne tasarımında en çok dikkat çeken öğelerden birisi oyun alanıdır. Oyun alanı sadece karşıdan gelen tek bir spot ve onun arkada beyaz bir perde önünde oluşturduğu alandır. Oyunda kullanılan aksesuarlar, sepet, şezlong, sürahi, yüzük, yelpaze, saksı, toprak, kesik baş ve tokalar, siyah bir örtüdür. Kostüm olarak ise kırmızı bir ropdöşambır ve beyaz bir gecelik vardır.

Oyunda '*Judith*' ve '*Holofores*' hikayesinin canlandırılması için anlatıcı ve oyuncu kullanılmaktadır. Aktör yer yer hikayeyi anlatıp yer yer '*Judith*'i canlandırır. Bu da anlatımda zenginlik oluşturmaktadır. Eugenio Barba'nın kuramında bahsettiği oyuncunun gündelik hareketlerden arınması fikri üzerine bu gösterim iyi bir örnektir. Yapılan tüm eylemler derin bir süzgeçten geçirilmiş ve titizlikle birbirine bağlanmıştır. Ayrıca aktörün tarafsız maske, yüz maskesi, gözler, bakış ifadelerini No, Bali dansı ve Kathakali çalışmalarından aldığı net bir şekilde görünmektedir. Yapılan eylemlerin bazılarını oyuncunun bedeninde izlerken bir yandan arkada bıraktığı gölgeyi de takip etmek gerekir. Böylece eylemler arkadaki gölgeyle birleşip seyircide derinlikli bir görsel etki bırakmaktadır.

Eylemlerin tamamı müzikle iç içedir. Tasarımda belirlenen müzikler aktörün hareketleri ile eşzamanlı ve uyumluluk içerisinde gösterilir. Aksesuar da aynı şekilde aktörün eylemleriyle beraber dönüşmekte, anlatıma destek vermektedir.

Oyunun atmosferi ise gizemsel bir havadadır. Eylemler yer yer intikam almak isteyen bir kadının öfkesiyle, yer yer yaptığı işten mutluluk duyan bir kadının dansıyla zenginleştirilmiştir. Bazı eylemleri kavrayabilmek açısından hikayeyi önceden okumuş olmak gerekir. Oyunun dili İtalyanca olmasına rağmen dikkatle izlenildiğinde birçok durum kavranabilir.

### 4.3 '*Tuz*' Oyununun Oluşumu

'*Tuz*'; 2002 yılında ilk gösterimini gerçekleştirmiştir. Birbirine kavuşamayan iki sevgilinin deniz ve yalnızlık kokan trajedisidir. Birçok ögenin bir arada tutulduğu ve sergilendiği bu yapım defalarca Danimarka'da ve başka ülkelerde sergilenmiştir ve sergilenmeye de devam etmektedir. '*Judith*' oyununda olduğu gibi, '*Tuz*' oyununda da Roberta Carreri'nin günlüklerinden oyunun oluşum süreci incelenmiştir.

Eugenio Barba, Jan Ferslev ve Roberta Carreri'ye kurgularını bir gösteriye dönüştürme isteğinden bahsetmiştir. Hikaye Antonio Tabucchi'nin mektup

şeklindeki romanı Gittikçe Geç Olmakta'dan alınacaktır. Jan Ferslev ve Roberta Carreri uzun süre Eugenio Barba'nın çalışmalarına müdahale etmesini ummuşlardır. Hikayeyi bulamadıkları, zorluk ve acizlikle geçen süre onlar için her halükarda önemli bir deneyim olmuştur. Eugenio Barba'nın bütün grupla yarattığı gösteriler gibi 'Tuz' da bir temadan yola çıkmıştır (Jan Ferslev ve Roberta Carreri'nin beraber geliştirdiği nostalji teması). 'Judith'de olduğu gibi fiziksel çalışmalardan hareketle oluşturulmuş ve teması ilk gösterimden sadece bir ay önce Eugenio Barba tarafından bulunmuş bir kolaj olmamıştır. Eugenio Barba'nın 'Tuz'u yapmaya karar verdiği andan prömiyere kadar on sekiz ay geçmiştir. Ekip bu sürede Mythos, Balinanın İskeletinin İçi, İlerlemeye Övgü için turne yapmaya ve tek kişilik gösterileri yeniden sunmaya, çalışmaları göstermeye, seminerlere ve Holstebro Festivali, ISTA ve Odin Haftası gibi büyük projelerine devam etmiştir.

Roberta Carreri, provalarda anadilini kullanarak doğaçlamalara başlar. Eugenio Barba özellikle böyle olmasını ister çünkü aktörün kendisini daha iyi ifade edebileceğini savunur. Fakat seyircilerin birçoğu dili anlayamayacağından, metnin duygusal mesajlarını şarkı içerisine yerleştirir. Oyun tek kişilik bir gösterim olarak sunulsada Jan Ferslev oyuncu-müzisyen olarak oyunda kendini var eder. Böylece müzik ile beraber şarkı da aksiyona katılır. Burada ikili bir durum söz konusu olsa da, müzik daha çok aktörün dinamizmine uyum sağlar. Oyuncu-müzisyen onu takip ederek müziğini hareket dizgeleriyle örtüştürmeye çalışır.

Bu çalışmalardan sonra 'Judith' oyununda olduğu gibi bu oyunda da montajlama, Eugenio Barba'nın çalışmaya tekrar katılmasıyla başlar. Artık yönetmenin oyunun içine müdahale etme süreci de başlamış olur. Roberta Carreri, Eugenio Barba'nın katılımıyla birlikte gerçekleşen montajlama işlemleri sırasında metnin her parçasında Eugenio Barba'nın tereyağı sesi diye adlandırdığı sesinden kaçınmak için bir çözüm aramıştır. Roberta Carreri, Eugenio Barba'nın bu deyimle neyi kastettiğini tam olarak anlamamıştır. Anladığı tek şey başka ses dinamikleri bulması gerektiği olmuştur. Bu dinamikleri aramak için bazı çözüm örnekleri kullanmıştır. Bütün bir öğleden sonrayı Semerkand adını verdikleri sahnedeki metnin her bir sözcüğündeki ses değişimlerini kaydetmek için harcamışlardır. Sonra da bunu ezberlemesi, hatta hemen ardından untabilmesi için çok iyi öğrenmesi gerekmiştir.

Vokal alıştırmaların yeniden düzenlenmesiyle birlikte yeni alıştırmalar da ortaya çıkmıştır. Bir başka sefer Eugenio Barba, Roberta Carreri'den “kedi sokakta mırıldanıyor” temasıyla bir ses doğaçlaması yapmasını ve ezberlemesini istemiştir. Sonra sonucu başka bir metnin üstüne yerleştirip ardından da ses tonundaki değişimlerle seyircide uyandırmak istediği çağrışımları seçerek orijinal doğaçlamanın seslerini yeni bağlama uydurmuştur. Provalara tekrar başladıkları her sefer Eugenio Barba oradan bir cümleyi, buradan bir sözcüğü kesmiştir. Roberta Carreri için birçok defa söylenmiş ve çoktan melodik bir bütünün parçası olmuş bir sözcüğü telaffuz etmemeyi hatırlamak zor olmuştur. Bir öykünün bir cümlesini atlamak gibi gelmiştir. Eugenio Barba “Sesini baskınlaştırma!”, “Vokal aksiyonlar yap!” demiştir. Roberta Carreri'nin yaptığını zannettiği şey tam da buydu ama onun fiziksel aksiyondan (mesela, taş atmak) vokal aksiyona yaptığı tercüme umulunu vermemiş, klişelerini tekrar etmiştir.

Oyunculuk çalışmalarından sonra bir başka önemli öge olan dekor, Odin Tiyatrosu'nun projelerinde büyük yapımlar şeklinde gelişmez. Genel olarak oyuncunun ön planda olması gereken bir anlayış benimsendiğinden büyük dekorlardan kasıtlı olarak kaçınılır. Sadece oyuncunun anlatımına hizmet eden öğeler, Eugenio Barba için yeterlidir. Mayıs 2002'de ‘*Tuz*’ çalışmalarında yeni bir ara verilmiştir. Çalışmaya haziran sonunda devam etmişlerdir. Eugenio Barba dekoru değiştirmiş, alanın ortasına sarkıtılmış bir yıldız çemberi istemiş ve halojen lambalarla donatılmış üç metre çapında bakır bir çember yaptırmıştır. Jan Ferslev ve Roberta Carreri kurgularında ışık olarak sadece mum kullanmışlardır. Eugenio Barba “Oyunda mumların varlığı nasıl gerekçelendirilir?” diye sormuştur. En sonunda geriye sadece Jan Ferslev'in oyunun başında yaktığı ve oturduğu masada oyun boyunca ışımaya devam eden mum kalmıştır. Belli bir süre içlerinde yanan küçük mumların yüzdüğü su dolu bir sıra bardak olan ramp ışıklarını korumuşlardır. Eugenio Barba o mumların oyunun sonunda oyuncuların doğrudan müdahalesi olmadan sönmelerini istemiştir. Alevleri söndürmek için döndürdüklerinde bir tuz yağmuru başlatan delikli bir çubuk tasarlamışlardır. Birkaç gün sonra mumlu bardaklardan vazgeçilmiş ama oyun sonundaki tuzdan perde kalmıştır.

Bir başka montajlama ise oyuncuların kostümü ve makyajıdır. Genel olarak ‘*Tuz*’ oyunu Roberta Carreri üzerinden anlatılsa da hikayedeki mektubun sahibi Jan

Ferslev'dir. Karakterin şekillendirilmesi için Jan Ferslev'in de karakterine ait bir kostüm belirlenmesi gerekli görülür. Eugenio Barba, Jan Ferslev'in Panama şapkalı beyaz bir kostüm giymesini ve yüzünü de beyaz bir örtüyle kapatmasını ister. Makyajı ise solucanlardan oluşan ölü bir adamın yüzü olmalıdır. Daha sonra bundan vazgeçerek Jan Ferslev'i arkası dönük konumlandırır. Son olarak bu çözüm için Roberta Carreri'nin oyun alanının dışına çıkarır ve beyaz örtü ve solucanlar ortadan kalkar. Şapkasının ön siperi yüzünü yarım kapatacak şekilde ve enstrümanı da seyirciye bakacak şekilde oturur.

İlerleyen zamanlarda Eugenio Barba, oyuna daha fazla öğeler ekleyerek zenginleşmesini istemiştir. Eugenio Barba "Jan'ın müziği onun canlandığı karakterin sesi. Bu sevgilisini arayan bir kadının hikayesi: Adam kaçmış mı? Öldü mü? İntihar mı etti? Bu bir kadını seven bir hayaletin hikayesi" demiştir. Eugenio Barba uzun süre gösteriye bir mektup eklemeye uğraşmıştır. Roberta Carreri'ye paltosunun cebinden mektubu çıkarttırıp gösterinin açılış metni olarak okutmuştur. Bir kitabın arasında buldurmuştur. Valizden kırmızı ipe birbirine bağlanmış bir tomar mektup çıkarttırmıştır. Son versiyonda geriye sadece Jan Ferslev'in gösterinin sonunda oyuncuların seyirciden ayıran tuz kumsalında bulunduğu mektup kalmıştır. Roberta Carreri'nin gözyaşlarının tuzuyla dolu bir mektup. Roberta Carreri, Eugenio Barba'nın ona verdiği temalardan hareketle yaptığı doğaçlamalardan yeni malzemeler ortaya çıkartmıştır. Bir kez daha kendi klişelerinden kurtulmak için aksiyon sekansları oluştururken temel aldığı resimlerin ve heykellerin fotoğraflarını aklına kaydetmiştir. Roberta Carreri onları öğrenmiş, Eugenio Barba da üzerine cümleleri yapıştıracağı parçalara ayırmıştır.

'Tuz', Odin Tiyatrosu'nda en fazla maliyete neden olmuş gösterimdir. Maddi olmaktan öte, zaman açısından da çokça sorunları beraberinde getirmiştir. Oyuncuların sürekli prova yapmaları hem yorucu bir hal almaya başlamış hem de yer yer yabancılaşmalarına neden olmuştur. Roberta Carreri'nin metnin yeni fiziksel ve vokal aksiyonlarla olan yeni halini ezberlemek için vakte ihtiyacı olmuştur. Fakat Eugenio Barba'nın metni her gün acımasızca kesmesi onu metne yine yabancılaştırmıştır; sürekli onu ve aksiyonları da düşünmesi gerekmiştir. Kurgu bir türlü organikleşmemiş çünkü Roberta Carreri onu, bir kere daha değişmesinden önce, bütünüyle özümsemeyi becerememiştir. Hayal kırıklığı hüküm sürmüştür. Reji

asistanı Raúl Iaiza'nın sabrı ve müzikal yeterliliği 'Tuz'un gerçekleşmesinin olmazsa olmazı olmuştur. Gösteri sayısız dönüşümden geçti ve ekibi hayal etmedikleri bir yere taşımıştır.

'Tuz' için gerçekleştirilen uzun çalışma süreci oyunda yer alan birçok öğenin de değişimine neden olmuştur. Fakat Odin Tiyatrosu'nda hedefe yönelik olan çalışmalar için harcanan zaman, hedefin gerekliliği olduğundan buna bir yöntem olarak bakılmalıdır. Tasarlanan, yapılan ve sahneye monte edilen halojen lambayla donatılmış büyük bakır çember provalar sırasında iptal edilmiştir. Telleri kendi kendine kopan bir arp tasarlanmış, yüksek bir fiyata yapılmış, provalar sırasında bir süre kullanılmış ve daha sonra elenmiştir. Tıpkı bazı bölümlerde metne daha fazla vurgu yapmak için neredeyse tam hareketsizlik tercih edilirken saatler süren doğaçlamaların unutulduğu gibi, Roberta Carreri'nin başlangıçta kullandığı (ve orijinal kurguda kullandığı aksesuarların fişkırdığı sahne tasarımını oluşturan) yedi valizden geriye sadece bir tane, en küçük olanı kalmıştır. Jan Ferslev'in saatler süren egzersizler sonucunda çalmayı öğrendiği enstrümanların yarısı 'Tuz'un final versiyonunda kendilerine yer bulamamıştır. Boşa gittiği düşünülmemiştir. Şair yüz sayfalık bir kitap yayınlayabilmek için binlerce sayfa yazar. Bu boşa değildir. Belki de israf onların yöntemidir.

#### 4.4 'Tuz' Oyununun İncelenmesi

Antonio Tabucchi'nin 'Gittikçe Geç Olmakta'sı (Can Yayınları, 2002, çev. Neyyire Gül Işık) mektuplardan oluşan bir yapıttır. 'Tuz' un temasını oluşturan 'Rüzgarda Mektuplar' bölümü sadece beş sayfalık bir mektuptan oluşmaktadır ve kitapta kadın eliyle yazılmış olan tek mektuptur. Eserdeki başka mektuplar erkek eliyle kadınlara yazılan mektuplardan oluşur.

Odin Tiyatrosu'nda çalışılan gösterimler genel olarak bir ihtiyaçtan doğduğundan, çalışmalar uzun sürer. 'Tuz' için bu biraz daha farklı olmuştur. Onaltı haftalık bir çalışmanın sonunda Eugenio Barba, oluşturulan kurguyu sekizyüz kiloluk dekoru olan bir yapıma dönüştürür. Bu sırada 'Andersen'in Rüyası' oyununun provaları devam eder. Jan Ferslev ve Roberta Carreri'nin tüm yaratımları, objeler,



müzik ve şarkılar yönetmen müdahale ettiği için yeniden düzenlenmek zorunda kalmıştır. Bu *'Tuz'* için yeni sorular ve yeni ödevler demektir.

Eugenio Barba'nın yönetmenliğini yaptığı bazı oyunlarda sahne tasarımı gösterimden önce yapılır. *'Tuz'* için de bu durum söz konusudur. Sahneye girdiğinizde tuz ile sınırlanmış bir oyun alanı, oyun alanı içerisinde sağ ön tarafta küçük bir tuz tepesi, bir beyaz demir sandalye, oyun alanının hemen arkasında bir vestiyer ve seyirciye göre sol arkada oyun alanının hemen yanında bir masa ve sandalye ile konumlandırılmış krem rengi takım elbise ve şapkasıyla oyuncu-müzisyen (Jan Ferslev) bulunur.

Oyunun tümünde sadece birkaç aksesuarın anlatımı desteklemesiyle beraber bu aksesuarlar anlatımı zenginleştirmekte ve ayrıca bazı aksesuarlar işlevinin dışında kullanılarak anlatımda derinliği oluşturmaktadır. Bu aksesuarlar şunlardır: Bavul, sandalye, kahve makinası, baston, su testisi, sürahi, siyah tül ve tuz.

Oyunun orijinal dili İtalyancadır. Oyunda sevgilisini arayan bir kadının karşılaştığı durumlar ve sonunda kavuşamamanın yaratmış olduğu trajedi anlatılır. Sahne tasarımında tuzun etkin kullanımının altında, kadının sevgilisinden almış olduğu bir mektup yatmaktadır. Mektupta adamın İtalya'da bir adada olduğu bilgisi verilmektedir. Fakat ada, deniz mesafesi oldukça uzak olan bir yerdedir. Tuz'a denizin tuzu demek doğru olacaktır ve aslında aradaki bu uzaklığı simgeleyen bir metaforudur. Ayrıca bir anlamı daha var ki o da gözyaşındır. Gözyaşındaki tuz ise, bu uzaklığın sebebi olan özlemin yarattığı metaforik anlam ile örtüşür.

Oyun, kadının bavulu ile yolculuğa çıktığı andan itibaren başlar. Oyun ilerledikçe adam ile yaşadığı anılara geri dönmektedir. Anılara dönülen yerler oyuncu-müzisyen ve kadının beraber şarkı söylemesiyle anlaşılır. Oyunun genelinde kadın ile adam sürekli müzik ile ilişki içerisinde ve müzik ile beraber oyuncuların duygu değişimleri de gözlemlenmektedir. Ayrıca yine oyunun genelinde mutlu olduğu anıları anlatan kadının ses tonu daha yumuşak iken, üzüntülü olduğu anılarda tam tersi daha ince ve yüksektir. Bu oyuncunun beden formuna da yansımaktadır. Kadın'ın yolculuğu ve arama sürecinde anlatılan metin ayrıca anlatımın ritmini destekler niteliktedir. Oyun ilerledikçe eylemlerin bütünü bir umut taşıırken oyunun

sonlarına doğru artık umut azaldıkça yapılan eylemler azalır. Bu yüzden enerjinin değişimi de gözlemlenebilmektedir. Başlarda daha istekli, hızlı ve dışa dönük olan beden artık daha içe dönük, yavaş ve kapalıdır.

Oyunun kırılma noktası (peripeteia) rüya sahnesinde gerçekleşmektedir. Rüya sahnesinde kadın siyah kostümüyle yere yatar, üzerine siyah örtüyü örter. Bu sahnede oyuncu-müzisyen kendi üretimi olan boğuk ve ürkütücü bir ses üreten bir çalgıyı alır. Bu sahne boyunca kadının hareketleri yavaş ve boğuktur. Ayrıca siyah örtünün bir kısmı oyuncu-müzisyenin yani adamın da üzerini örtmektedir. Adam yerinden kalkıp yürüyerek oyun alanına dâhil olur fakat aslında rüyanın sanki bir parçası gibidir. Siyah örtü de bu belirsizliği temsil etmektedir. Bu sahneden sonra kadın siyah örtüyle üzerini örter ve rüya sahnesi sona erer. Daha sonra kadın üzerini değiştirir ve siyah örtüyü bavuluna koyar. Tuz yığınının içinden çıkardığı bir kahve fincanına daha önceden çalıştırmış olduğu kahve makinasından bir kahve koyar. İçerisine bir miktar tuz döktükten sonra onu içer. Kadın'ın yüzündeki acının sadece kahvenin acısını temsil ettiğini söylemek yanlış olur. Artık umudunu yitirmiş bir kadını görülmeye başlanır. Kadın ardından sahne önüne gelir ve kadının gözyaşlarıyla beraber yukarıdan tuz yağmuru başlar. Kadın yavaşça sahneden çıkar. Adam sahnenin önünde yanmakta olan mumun başına gelir. Hemen yanından bir mektup çıkarır. Mektubun içinden tuz çıkar. Bu kadından kalan gözyaşlarını temsil etmektedir ve adam mumu söndürür. Kalan son bir ışık da aslında adam tarafından söndürülür. Böylece bir kavuşma umudu varsa artık o da yok olmuştur.

Neredeyse oyunun başından sonuna kadar müzik ile devam edilmesi istenen atmosferin yaratılması açısından çok önemlidir. Müzikle beraber kadının tüm hareketleri, konuşması, dansı, eşzamanlı gerçekleşmektedir. Bu uyum sayesinde, seyirci oyun dilini anlamamasına rağmen, hikayenin tümü derin bir etki bırakmaktadır.

## 5 ‘JUDİTH’ VE ‘TUZ’ GÖSTERİMLERİNİN TİYATRO ANTROPOLOJİSİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Eugenio Barba'nın yarattığı Tiyatro Antropolojisi kuramı, tiyatro dünyasına bir sorgulama biçimi kazandırır. Çünkü harekete dayalı bir anlayıştan yola çıkmak yeni bir anlayış olmasa da bunu etkin bir biçimde kullanma becerisini öğretir. Avrasya Tiyatrosu kavramıyla, geleneksel kaynakların bu harekete dayalı tavır içerisinde özünü kaybetmeden yer alması ve sahne üstünde bir oyuncunun birçok karakteri ve durumu yaratarak bu anlatımı özgürleştirerek kullanması, klasik tiyatro çalışmalarının ötesine geçilmesini sağlar.

Tiyatro Antropolojisi, fiziksel tiyatronun teorik ve pratik yönden gelişmesi bakımından önemli bir noktada durur. Bilinen tiyatro kuramlarının aksine çok daha geniş bir alanı kendi içerisinde barındırır. Bunda farklı kültürlere ait çeşitli sahne sanatlarında görülen çalışma disiplinlerini karşılaştırarak sunması en büyük etkendir. Tiyatro Antropolojisi oyuncuya bir yöntem sunmasından öte farkındalık da sunar. Bu farkındalık en başta bahsettiğimiz fiziksel tiyatronun en önemli ögesi olan beden farkındalığıdır. Bu farkındalığın sonucunda bir oyuncunun her şeyden önce bedensel olarak hazır olması gerekir. Vücudunu ve sesini iyi kullanabilmelidir. Tiyatro Antropolojisi'nin sunduğu birçok bedensel alıştırmaya, oyuncuya bedeniyle evrensel anlatım yeteneği kazandırır.

Tiyatro Antropolojisi ışığında, Eugenio Barba'nın gösterimlerde asıl anlatmak istediği çalışma yöntemi, Stanislavski'de sözlerden kurulan yapıyı, kendisinin farklı olarak ‘*physical spot*’ dediği hareket birimlerinden kurduğudur. Bunun sonucunda sözcüklerden kurulan bir yapı olmadığı için belli bir dizge de yoktur. Tek bütünlüklü bir anlatımdan çok, aynı form içerisinde birçok farklı yönelimin ve farklı öykünün olduğu, karmaşık ve hatta çoğu zaman aynı anda birçok eylemin gerçekleştiği bir anlatımdan söz eder.

‘*Judith*’ ve ‘*Tuz*’un, iki farklı hikayeden iki farklı uyarlamaya olduğunu belirtmiştik. Dramaturjik açıdan yapılan çalışmalar sonrasında oyuncu bedeniyle baş

başa kalır. Sonrasında sırasıyla doğaçlamalarla ilerlenir. Oyuncu burada daha önce alıştırmalarında tanık olduğu farklı disiplinlerden yararlanır. El, ayak, göz, yüz gibi uzuvların birçok değişik anlatım olanağını denemeye başlar. Tabii ki öyküye paralel olarak ilerlenmelidir. Öyküyü seyirciye aktarımda dramaturjik olarak tercih edilen konu neyse, oyuncu buna odaklanmaya çalışır.

'*Judith*'in hikayesinde kadın hem bir katil hem de bir kahramandır. Kadın yönünü kullanarak Holofernes'in zaafına odaklanacak ve ardından başını gövdesinden ayıracaktır. Sadece eylemsel olarak değil, tavırların da tüm bu ikili durumu yansıtmaları gerekmektedir. Öyleyse çalışan tüm uzuvlar doğaçlamalar esnasında bu ikili durumu korumalıdır. Sadece kahraman bir kadın veya sadece güzel bir kadın sığ bir anlatım olacağından, beden bu çalışmayı nasıl yapacağı doğaçlamalarla belirlenir. Roberta Carreri, '*Judith*'in oluşum sürecinde anlattığı gibi tüm uzuvları teker teker çalıştırırken, yönetmenin tercihleriyle birlikte hareketin büyüklüğü, enerjisi, dengesi gibi temel prensipler çalışılır. Yaratılmak istenen gizemli havada yönetmenin batı müziğini andıran ezgiler kullanması, oyuncununsa bunun aksine daha çok doğu tiyatro geleneklerinde görülen (örneğin; bakışlar, el-kol, ses, yüz) beden kullanımı iç içedir. Kullanılan aksesuarlar ve kostümler de bu işlevselliğe hizmet etmektedir. Tiyatro Antropolojisi bu yönden bakıldığında birçok öğeyi barındırması açısından, anlatımda işlevsel öğeleri kullanma şansını sunar.



*Fotoğraf 6*  
*(Judith)*



*Fotoğraf 7*  
*(Judith)*



*Fotoğraf 8*  
*(Judith)*



*Fotoğraf 9*  
*(Judith)*



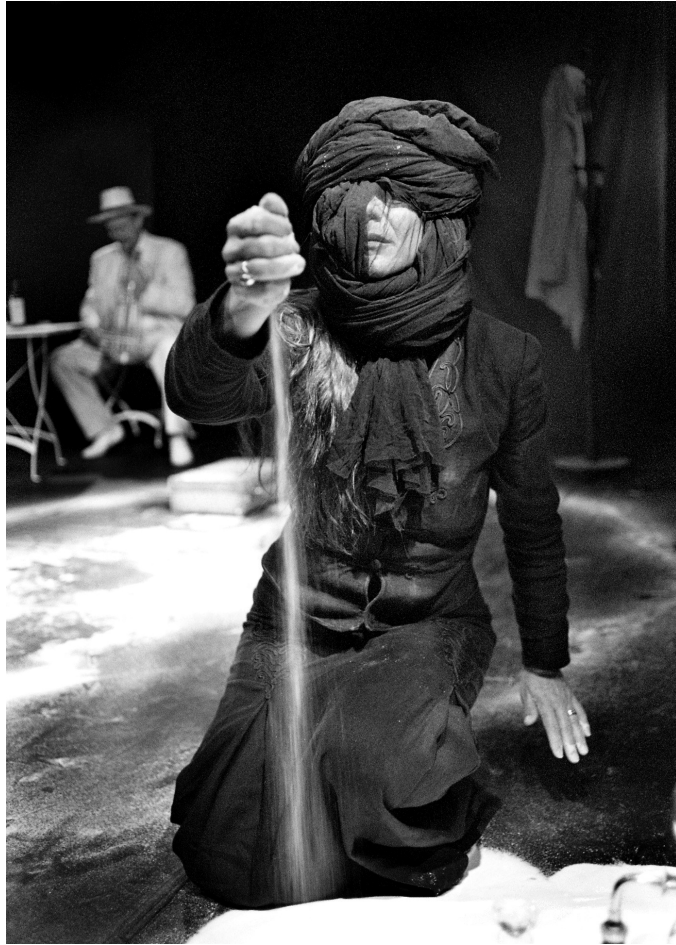
*Fotoğraf 10*  
*(Judith)*



*Fotoğraf 11*  
*(Judith)*

'Judith' gösteriminde, Roberta Carreri'nin önceden eğitim aldığı doğu tiyatrosu geleneklerine ait hareketler gözlenir . Fotoğralarda da görüldüğü gibi No Tiyatrosunda yer alan gözler ve yüz kasları gösterimde de aynı şekilde yer aldığı gibi, el kullanımları ise Bali dansçılarının da kullandığı el figürleridir.

'Tuz' gösterimine gelecek olursak tıpkı 'Judith' gösteriminde olduğu gibi kadının ikili durumu yer alır. Sevgilisini aramakta olan kadının hikayesinde geçmişte yaşadığı mutlu anılar ile ona ulaşamamanın yarattığı hüznün hali bulunur ve oyuncu sürekli bu ikili durum arasında gidip gelir. Gösterim ilk bakışta daha batılı durmaktadır. Oyuncunun uzuvlarını kullanma şekli, dansı ve başka oyuncunun kullandığı çalgıların batı kökenli olması bu durumu göstermektedir. Bunda öykünün batılı ve çağdaş olması da etkindir. Kostüm ve aksesuarlar da aynı şekilde anlatımda bütünüyle uyumlu bir şekilde kullanılmaktadır.



*Fotoğraf 12*

*(Salt)*





*Fotoğraf 13*  
*(Salt)*



*Fotoğraf 14*  
*(Salt)*



*Fotoğraf 15*

*(Salt)*



*Fotoğraf 16*

*(Salt)*

'*Tuz*' gösteriminde Roberta Carreri, genellikle batılı bir oyunculuk tarzı sergiler. Konuyla bağlantılı sözsüz anlatımlarda, çaresizliği ve yalnızlığı betimleyen dans ve figürler kullanır. Bu da anlatımı güçlendirmektedir. Fotoğraflarda çoğunlukla bu durum görülür. Göze çarpan bir diğer öge ise oyunda kullanılan tüm müzik enstrümanlarının batı kaynaklı olmasıdır.

Genel olarak özetlemek gerekirse, Tiyatro Antropolojisi aktörün çalışma egzersizlerini oluşturmasının yanında gösterimde çok yönlü bir dil anlatımını da sağlar. Öyküler, oyun metinleri vs. gösterimin oluşum aşamasında araç olarak kullanılır. Metinden alınmış herhangi bir cümle bile aktörün doğaçlaması için yeterlidir. Bu süreçte oyuncu, yönetmenin karşısına gelene kadar özgürdür. Sonrasında ise yönetmenin karşısına geçen oyuncu, doğaçladığı sahneyi gösterir. Artık yönetmenin tercihleri hangi doğrultuda ise tüm hareketler buna göre baştan düzenlenir ya da özgül düzenlemeler yapılır. Doğaçlamalar parça parça, anlamlı bir bütün oluşturana kadar devam eder.

## 6 SONUÇ

Antik tiyatrodan çağdaş tiyatroya uzanan süreçte ritüel, taklit ve dolayısıyla ‘oyun kurma’ kavramlarının birçok açıdan biçim değiştirdiğini, tiyatronun yazınsal tarihinin bazı dönemlerinde ise bu kavramların neredeyse unutulduğunu görürüz. Çağdaş tiyatro ile beraber, aktörlerin ve yönetmenlerin yeniden tiyatronun kökenine, ritüellere, yani göstergelere yönelmesini, tiyatro sanatının olmazsa olmazı olan yeni bir dil ihtiyacının sonucu olarak değerlendirmek mümkündür. Ritüel, taklit, oyun kurma ve tiyatronun baskın görsel öğelerinin asıl temelini oyuncu olduğunun bilinmesi gerekir. Oyunculukta dil yöneliminin getirisi olarak biçimlenen fiziksel tiyatronun göstergelere, simgelere ve metaforlara yönelimi, bizleri tekrar tiyatronun kökenlerine yöneltmekte ve kavramların yirmi birinci yüzyılın modern tiyatro anlayışı ile sentezlenerek yeni bir disiplinin oluşmasına kaynaklık etmektedir.

Oyunculukla ilgili kavramları anlamaya ve ilişkilendirmeye çalışan herkese neden bir oyuncunun yönetime gerek duyduğu sorusu sorulmalıdır.

Eugenio Barba, oyunculuk sanatının icrası için nesnel bir yöntemin gerekliliğini vurgular. Bunun üzerine yaratmış olduğu Tiyatro Antropolojisi’nde teknik olarak oyunculuk yaklaşımını, oyuncunun oluşturmasına hizmet etmesi için sunar. Bu durum kendisine atfedilen bir şey yerine ona Konstantin Stansilavski ve Vsevolod Meyerhold’dan kalan bir mirasın üzerine kendi yöntemini de ekleyerek yeni bir bakış açısı kazandırır. Sadece varolanın üzerine eklemek değil bir takım verilerin ayrıştırılması açısından da dikkate değerdir.

Eugenio Barba; Grotowski gibi, Stanislavski’nin son dönemlerde modern bilimden yararlanarak keşfettiği ve adına psiko-fiziksel dediği teoriyi kendisinin öncüsü olarak savunur. Psiko-fiziksel teori kısaca şu şekilde ilerlemektedir:

Öncelikle yönetmen oyununun üstün amacını belirler, oyunu bu üstün amaca uygun parçalara ayırır, her parça içerisindeki amaçları belirler ve bu amaçlara uygun

fiziksel eylemleri tanımlar. İkinci aşamada amaçlar dizisini belirlemek için mantıklı bir fikirler ve imgeler dizisi oluşturur ve oyuncu metni kendi seçtiği sözcükleri kullanarak doğaçlar. Sonuncu aşamada oyuncu ve yönetmen belirlenmiş fiziksel eylemler çizgisini oyuncu tarafından üretilen imgeler ve içsel monologlarla iç içe geçirir ve eş zamanlı olarak oyuncular çalışmalarını derinleştirmek ve metindeki boşlukları doldurmak için alıştırmaya ve doğaçlamalara devam eder.

Bunun sonucunda Eugenio Barba, tıpkı Stansilavski'nin son dönemlerindeki gibi, içten dışa doğru yaratılacak bir karakter veya rol yaratımı sürecini tersine çevirerek, dıştan içe doğru yapılacak bir serüvenle de sahnede gerçeğe uygun karakter ve rol yaratımlarının mümkün olabileceğini savunur. Bu anlamıyla Eugenio Barba ve geliştirdiği yaklaşım, Stanislavski'nin kurguladığı gerçekçi oyunculuk yöntemini yok saymaktan çok kendi yöntemini, bilinçaltına ulaşmayı bilinçli teknik yollar ile tarif etmeye çalışır. Bunu yaparken dünyadaki farklı gösterimlerdeki oyuncuları inceleyerek, yaratıcılığın temel yönelimlerinin değiştirilebilir ve geliştirilebilir esnek kuralları olduğunu kanıtlar. Oyuncunun gerekli fiziksel durumları yaratabilmesini ve belirli bir denetim mekanizması ile bu durumlara hakimiyetinin sağlanmasını gerçekleştiren Tiyatro Antropolojisi'nin oyunculuk tekniği, Stanislavski'nin oyuncunun kişisel duygu ve coşkularını anımsaması üzerine kurulu olan '*duygu belleği*', '*coşku belleği*', '*üstün amaç*' kavramı karşısında, taban tabana ona zıt bir ifadeyle yer alır.

Eugenio Barba, oyunculuk sanatını bir yaratıcılık alanı olarak görür. Bu anlamda, ne kadar zeki ve yetenekli olursa olsun her oyuncunun bitmeyen bir eğitim aşamasında olduğunu savunur. Başlarda belirtildiği gibi oyuncunun yaratım aşaması eğitim aşamasıyla paraleldir. Çünkü her gösterim bir eğitim çalışmasının da ürünüdür. Önceleri çeşitli yönetmenlerle başlayan fiziksel uygulamalar aşamasından günümüze kadar birçok oyunculuk biçimi denenmiştir ve denenmeye devam etmektedir. Jerzy Grotowski ve Eugenio Barba, Vsevolod Meyerhold'dan sonra fiziksel tiyatro arayışlarının üzerine en fazla giden ve tiyatro özünün araştırılması konusunda girişimleri olan en önemli yönetmenlerdir.

Karıştırılmaması gereken bir şey daha vardır. Eugenio Barba tüm araştırmaların bire bir uygulanmasından bahsetmez. Örneğin, No tiyatrosundaki

oyuncunun ayak hareketlerinin aynısını uygulamak oyuncunun görevi değildir. Aktör hareketin No oyuncusu tarafından nasıl yapıldığını gözlemlemeli ve kendi alıştırmaları içerisinde bunu yerleştirmek istiyor ise bu hareketi kendi amacına uygun dönüştürebilmelidir.

Günümüzde oyunculuk sanatı ile uğraşan oyuncuların, oyunculuk sanatının tarihsel olarak geçirdiği evrelerden haberdar olması, onlara farklı bakış açıları sunar. İncelemenin başında, tüm bu kavramları açıklamaya çalışırken bahsettiğimiz organik bütünlüğün nasıl oluşabileceği ve oyuncunun bu kadar derin teorik bilginin içerisinde kendisinin nasıl yönelmesi gerektiği konusunda soru işaretlerinin oluşabileceğini belirtmiştik. Fakat bir oyuncu için bulanıklık her zaman kendisini gösteren bir durumdur. Benzer bir bakış açısıyla Sonia Moore bu durumu şöyle özetler:

‘Hiç kuşkusuz, bütün yaratıcı sanatlar üzerine çalışma yapılabilir. Bir oyuncu gençken en çok hayran olduğu oyuncuları taklit eder – tıpkı genç bir ressamın galerilerdeki resimleri taklit etmesi gibi. Fakat tiyatro yaşamın bir taklidi olduğu için, tıpkı yaşam gibi kısa ömürlü ve elle tutulamaz bir şeydir (bir bakıma müzik, resim ve edebiyat böyle değildir) ve tiyatro her on yılda ve her kuşakta değişim geçirir. Kimse oyunculuğu ve hatta oyunculuk yöntemi olarak görülen bir şeyi bile kopya edemez. Her insan kendi ifade tarzını denemeli ve keşfetmelidir ve hiçbir zaman tatmin olmamalıdır. Bir insanın çalışmasının niteliği ve gelişimi, onun yıllar boyunca edindiği tekniğin duyarlılık ve sağlamlık derecesine bağlıdır. Kişi eldeki eserin üslubu ve niteliğinden de etkilenir; ayrıca kendi malzemesine duyduğu saygı ve tatminsizlikten ve yönetmenlerle, oyuncu arkadaşlarıyla, yazarla ve oyunun kendisiyle kurduğu kişisel ilişkilerden de etkilenir.’ (Moore, 2005:13)

Roberta Carreri Odin Tiyatrosu’nun en etkileyici aktörlerinden biridir. Etkili olması göreceli bir durumun sonucu değildir. Oyunculuk yönünün yanı sıra eğitmenliği de genç aktörler açısından çok değerli bir noktada durur. ‘*Judith*’ ve ‘*Tuz*’ gösterimlerinin yaratım süreçlerinde bahsedildiği gibi Roberta Carreri’nin kendisini de eğittiğine tanık olunur. Kutsal efsanelerden ortaya çıkan ‘*Judith*’ ve bir aşk mektubundan ortaya çıkan ‘*Tuz*’, oyuncunun nasıl çalıştığına ve gösterimin nasıl oluştuğuna dair bilgileri Tiyatro Antropolojisi’nin oyunculuk yaklaşımı ışığında görünür hale getirir. Roberta Carreri, doğu tiyatro geleneklerine ait bir çok hareket dizgesini gösterimlerde kullanmasının yanı sıra, ‘Takas’ çalışmalarında farklı kültürle gerçekleştirdiği antropolojik incelemelerde, kuşkusuz bu tiyatro kuramının gelişmesine katkısı olmuştur.

Sonuca gelecek olursak bir oyunculuk kuramının uygulamasını izlemek bile o kuramı anlayabilmek için maalesef yetersizdir. Kuram sadece bize yönetmenin araştırmalarını ve sonucunda bulgularını ifade eder. Aslolan ‘eylem’dir. Bu sadece Tiyatro Antropolojisi için geçerli değil tüm kuramlar için geçerli bir durumdur. Edinilen teorik bilgi sadece zor durumda kalındığında tekrar açılıp bakılmalıdır. Gerisi oyuncunun araştırmalarına ve çalışmalarına kalır. Roberta Carreri bu yüzden önemli bir noktada durur. Gösterim sürecinde yapmış olduğu tüm araştırmaları ve bir oyuncunun Eugenio Barba’nın kuramı ışığında nasıl çalışabileceğini bize anlatır.

Eugenio Barba, oyuncunun başarılı bir aktör olması için temel olarak kendi kalıplarından sıyrılması gerektiği savunur. Her performans süreci oyuncunun üzerinde bir kalıplar bütünü inşa eder. Dolayısıyla her performans aşamasından sonra yeniden bir kalıp yıkmaya gerekliliği bulunur. Roberta Carreri her performansta farklı denemeler içerisinde bulunması, onun kalıplarını yıkmakta çok çaba harcadığını bize gösterir. Bu alışkanlık ve titiz çalışma sürecinde birçok tiyatro disiplininin yararlanır ve başarılı bir aktörlük rneği sunar.

Oyuncular için bu disiplinli ve uzun süreli araştırma aşaması zor fakat başarması imkansız olmayan bir ögedir. Peter Brook’un belirttiği hali ile ‘eğer’ ifadesidir:

‘Tiyatroda kara tahta her zaman silinir. Gündelik hayatta ‘eğer’ bir varsayımdır, tiyatrodaki ‘eğer’ bir denemedir. Gündelik hayatta ‘eğer’ bir kaamaktır, tiyatrodaki ‘eğer’ doğrunun kendisidir. Bu doğruya inandırılırsak o zaman tiyatro ve hayat aynı Şey olur. Bu yüksek bir amaçtır. Zor bir işmiş gibi görünür. Oynamak, çok çalışmak gerektirir. Ama çalışmayı bir oyun olarak algılırsak o zaman artık o çalışma değildir. Bir oyun oyundur.’ (Brook, 1990: 181)

Bu anlamıyla, Eugenio Barba’nın Tiyatro Antropolojisi zgn bir alan olarak değerlendirilmelidir ve tek başına özgün bir oyunculuk yöntemi önerdiği söylenebilir. Bu inceleme, fiziksel oyunculuk yöntemine dair kültürlerarası işlevsel bir teknik bilgi sunması ve onun söz konusu yöntemini Roberta Carreri’nin nasıl uygulanabildiğini anlaşılabilir bir Şekilde açıklamış olması bakımından, her ikisinin de önemli bir sanati olduğunu bize gösterir.

Teorik ve pratik anlamda Odin Tiyatrosu'nun öğretici görevi kuşkusuz tiyatro literatüründe ayrı bir yerde durur. Dünyaca ünlü birçok tiyatro ekibinde detaylı bir öğretici görev bulunmamaktadır. Yapılan tüm alan araştırmaları çeşitli paylaşım platformlarında yerini aldığı sürece, gelecekte tanınan ve saygı duyulan bir tiyatro ekibi olunabilir. Kurumsal tiyatrolarda öğretici görevler gözden kaçmaktadır. Halbuki tiyatro sadece oyun oynamak değildir. Eğer tiyatroya bir yarar sağlanacaksa bir öğretici misyon da edinmek gerekir.



## 7 KAYNAKLAR

- Barba, E. (1995), *Paper Canoe*. R. Fowler (Çev.). Londra: *Routledge Publishing*.
- Barba, E. ve Savarese, Nicola. (2002) , *Oyuncunun Gizli Sanatı*. A. Candan (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Brook, P. (1991), *Boş Alan*. Ü. İnce (Çev.). İstanbul: Afa Yayınları
- Bovin, M. (1983), *Dances In The Sand (Belgesel)*. Odin Teatret Film&CTLS Film Archives, Danimarka
- Candan, A. (2003) *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları
- Candan, A. (2010) *Oyun Tören Gösterim*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Carreri, R. (1994), *Traces In The Snow (Film)*. Odin Teatret Film&CTLS Film Archives, Danimarka
- Carreri, R. (2005), *Judith (Film)*. Odin Teatret Film&CTLS Film Archives, Danimarka
- Carreri, R. (2006), *Salt (Film)*. Odin Teatret Film&CTLS Film Archives, Danimarka
- Carreri, R. (2007) *Tracce G. Ravazzoni (Ed.)*. Milano: Il Principe Costante
- Christoffersen, E. E. (1993) *The Actor's Way* R. Fowler (Çev.). Londra: Routledge Publishing
- Grotowski, J. (2002) *Yoksul Tiyatroya Doğru*. H. Yetişkin (Çev.). İstanbul: Tavan arası Yayıncılık
- Moore, S. (2006) *Oyunculuk Eğitimi İçin Bir El Kitabı: STANİSLAVSKİ SİSTEMİ* Çiçek, Ö. B. Sezgin, C. Yalaz. (Çev.) İstanbul: bgst Yayınları
- Richards, T. (2005) *Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*. H. Yıldız, A. Candan (Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık

Watson, I. And Colleagues (2002) *Negotiating Cultures, Eugenio Barba And The Intercultural Debate*. Manchester: Manchester University Press

## ÖZGEÇMİŞ

1987 yılında Samsun'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini burada tamamladı. 2005 yılında Uludağ Üniversitesi İ.İ.B.F İşletme Bölümüne girdi. Aynı sene Uludağ Üniversitesi Oyuncuları ile tiyatro yapmaya başladı. 2010 yılında buradan mezun oldu ve ardından 2010-2011 öğretim yılında Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde Tiyatro Yüksek Lisans programına başladı. Eugenio Barba, Gennadi Bogdanov, Thomas Richards ve Tomasz Radowicz gibi yönetmenlerden fiziksel tiyatro üzerine yurt dışında eğitimler aldı. Çeşitli özel tiyatrolarda yetişkin oyunlarında rol aldı.