

MOD 259 BALE VE MODERN DANS I DERSİ

8. HAFTA DERS NOTLARI

**MODERN DANS SANATINA YENİ BİR PENCERE AÇAN “YOKSUL BEDEN”
BAĞLAMINDA**

GROTOWSKI VE BARBA

Kaynak:

GÜL VARLI'nın Güzin Yamaner'in danışmanlığında yazdığı yüksek lisans tezinin “Üçüncü Tiyatronun Çağdaş Sahnelemeye Olan Katkıları” bağlamındaki notları

T.C. ^[L]_[SEP]

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ KADIN ÇALIŞMALARI ANABİLİM DALI

ÜÇÜNCÜ TİYATRO^[L]_[SEP] VE TÜRKİYE'DE KADIN TİYATROLARI

Yüksek Lisans Tezi

Gül Varlı

Tez Danışmanı Doç. Dr. Güzin Yamaner

Ankara - 2010

Jerzy Grotowski ve Yoksul Tiyatro

Jerzy Grotowski: “Hareketin geleneğine değer vermeliyiz, kelimelerine değil” (Osinski, 1986: 15) sözüyle devam ettiği ilk makalesinden başlayarak, tıpkı Artaud gibi geçmişin tiyatro geleneğinin silkinmesi gerektiğini ve modern bir zeminde yeni değerlerin ortaya çıkması gerektiğini vurgulamıştır.

Grotowski tiyatroyu seyircinin uyanışına hizmet eden bir araç ve politik bir zemin olarak görür. “Benim tiyatrom seyirci alkışlama lütfunda bulunduğu önünde eğilmez. Benim tiyatromda duygular yapay değildir, gözyaşları sahte değildir, çünkü bir amaca hizmet ederler” (Osinski, 1986: 28). Grotowski’ye göre tiyatronun amacı seyircinin farkındalığını artırmaktır. Be hedefe ulaşmak için, Grotowski tiyatrosunda en önemli öge oyuncu ve bedenidir. “Bize göre sanatta gelişme yalnızca sanatçının kendini geliştirmesi değil, fakat eşdeğer şekilde seyircisini eğitici işler hazırlamaktır” (Osinski, 1986: 56). Sanatçı kendisini geliştirerek hayatında var olan değişimi sahneye yansıtır, bu da seyircinin aynı değişimi yaşamsı için açık bir davettir.

27

Yoksul Tiyatro

Grotowski 1954-1959 yılları arasında, Yoksul Tiyatro kavramının temellerini atmıştır. Bu yıllar arasında çalışmalarını yürüttüğü Opale tiyatrosunun hedefleri arasında tiyatroyu aktif olarak işleyen kültürel bir merkez haline getirme çalışmaları yer almaktadır. Grotowski bu süreç içerisinde, Yunanistan, Türkiye, Mısır, Lübnan gibi ülkelerdeki tiyatro pratiklerini gözlemlemiştir.

Grotowski tiyatrodaki yeni bir dil kurma çabasıyla Artaud ile paralellik taşımasının yanında, ritüeli sahneye kazandırma anlamında da paralellik taşır. Sahnede ritüel bir oyunculuk düzeni kurmaya çalışarak, Asya tiyatrosunun sahip olduğunu düşündüğü ritüeli, Batı tiyatrosunda canlandırmayı hedeflemiştir. Bu doğudan, batı sahnesine bir kültürel geçişi değil, Batı kültürünün içindeki ritüellerin izlekleri bulmak ve görünür kılmaktır. Barba, Grotowski’nin amacını “Tiyatro Laboratuvarı 13 Rzedow” adlı makalesinde açıklar:

“Grotowski, dramının ilk halinin ilkel ritüeller olduğunu bilerek, modern bir ritüel yaratmayı arzulamıştır. [...] Ritüeller sıklıkla bir tabuyu yıkmamanın tek yolu olmuştur. Şaman yönetiminde devam eden ritüelde her kabile üyesinin oynayacak bir rolü vardır. Bu ayinlerde kullanılan

etkileyici, fiziksel hareketler, büyü, sihirli sözcükler, işaretler ve akrobasi bedeninin fiziksel ve biyolojik sınırlarını aşmasını sağlamıştır (Barba, 1965: 154-155).

Grotowski'nin amacı da bu ilkel tiyatro geleneğine geri dönerek, seyircinin katılımını sağlamaktır. Bu sayede, tiyatro aracılığı ile seyirci ve oyuncu arasında yeni bir ilişki kurulacak, oyuncu ile dolaysız etkileşime geçen seyirciler, oyuna dahil olacak, oyuncular tarafından sürekli kışkırtılacaktır. Grotowski bu şekilde, seyirciyi edilgen konumundan çıkarıp, kendisinin bir özne olduğunu fark ettirmeyi amaçlar.

28

Grotowski seyirciyi ayinsel şekilde arındırmayı hedefler, buradaki amaç, dinsel bir misyon yüklenmek değil, seyircinin kolektif bilinçaltına yüklenmiş imgeleri kullanarak onları görünür kılmaktır. Oyunlar Polonya ve uluslararası klasiklere dayanır ve Grotowski'nin amacı mitler aracılığıyla kolektif bilince ulaşmaktır (Brook, 1965: 13). Arketipler semboller, mitler, imgeler, uygarlığın kültürüne derinden işlemiştir. Bu nedenle Grotowski oyunlarında klasik metinleri, oyunları, mitleri, imgeleri ve arketipleri uyarlayarak, seyircinin bilinçaltına inmeyi amaçlar. „Hayatın absurdlüğüne odaklanmayı seçmiyoruz. Biraz umut istiyoruz ve arıyoruz. Tiyatronun dilinde, umut gerçeğin iki uç noktasında uzanıyor;- trajik ve grotesk. Böyle bir yaklaşım metinlerin uyarlanmasını talep ediyor” (Osinski, 1986: 38). Arketiplerin oyunda canlandırılması, kültürel ve toplumsal imgeleri görünür kılar.

Yoksul Tiyatro, aslında zengin tiyatro olarak nitelendirilen geleneksel tiyatronun normlarından tamamen uzaklaşmayı hedefler. Bu arayış içerisinde tiyatro için sahnenin, ışığın, dekorun, makyajın gerekliliği sorgulanır. Grotowski Yoksul bir Tiyatro'ya Doğru adlı eserinde, tiyatro için olmazsa olmaz olan tek şeyin aslında oyuncu ve seyirci olduğunu vurgular. Gerek metin, gerek sahne dekor makyaj tiyatroya sonradan eklenmiştir. Bu noktadan hareket ederek seyirci- oyuncu ilişkisini sorgulayan Grotowski, tiyatroyu, ritüel kimliğine geri kavuşturmak için oyunculuk çalışmaları üzerinde durmuştur, tiyatro laboratuvarı, bir tiyatrodan çok deneysel bir alan olarak kullanmıştır.

Peter Brook'a göre: Grotowski'nin oyunculuk üzerine yürüttüğü çalışmalar ve oyunculuğun sorgulanmasını sağlayan tarzı birçok kültür için temelden sarsıcıdır

29

ve Artaud'nun “kendine karşı vahşi” olma ifadesini eyleme geçirmiştir. (Brook, 1960: 13).

Grotowski, bir ifade yaratmak için, makyajı tamamen redderek, oyuncunun bedeniyle ilişkisine odaklanmıştır. Grotowski oyunculuğunun temelini, oyuncunun bireysel deneyimleri içerisinde bedeninde ve sesinde “bölgeleri keşfetmesi” ile gerçekleştireceğini savunmaktadır. “Bizim tiyatromuzda özel olarak aktörün eğitilmesine ve sanatını yöneten kuralları incelemesine önem verilmiştir. [...] Bu bilimsel araştırmalara benzer şekildedir. Biz insan ifadesini yöneten, tarafsız kuralları açığa çıkarmaya çalışıyoruz” (Osinski, 1986: 70). Meyerhold’un bio- mekanik tekniğini, Stanislavski’nin fiziksel eylemlerini ve Doğu tiyatrosunun tekniklerini inceleyen Grotowski, oyuncuya bu teknikleri öğretmek bir forma sokma amacı gütmemiştir. Hedefi oyuncunun bir birey olarak edindiği deneyimlerinden yararlanmasını sağlamak ve kültürel ve toplumsal öğretilerle beslendiği, büyüme sürecindeki sınırlarını yıkmasına olanak tanımaktır. “Bizim Tiyatro”umuzun amacı oyuncuya bir şey öğretmek değil, bu psikik süreçte onun organizmasının direncini ortadan kaldırmaktır” (Grotowski, 1968: 16). Grotowski’nin hedefi, oyuncuyu gelişimi boyunca beslendiği toplumsal öğretilerden sıyrarak, bedenini özgürleştirmesini sağlamaktır.

Grotowski’ye göre: bireyin içine doğduğu toplumsal ve kültürel öğeler ona duygularını “kontrol” yani baskı altına alması gerektiğini öğretir. Bir kadın ya da bir erkek toplumsal bir yapının içinde yüksek sesle gülmemeyi, ağlamamayı ve hareketlerini kontrol etmeyi öğrenir ve insan zamanla duygularını yansıtmayan maskelerle dolaşmaya başlar. Fakat birey kendinden saklasa bile bu duygulara sahiptir. Grotowski’ye göre oyuncu edindiği bu toplumsal ve duygusal engellerden

30

kurtularak başarılı olur. Böylece insan “öz benliğine” ulaşır. Dolayısıyla oyunculuğunun aslında oyuncunun bedenini keşfettiği bir süreçtir. Grotowski’nin açıkladığı bir başka kavram da organikliktir. Bu kavramla da toplumsal kavramlardan arınma amaçlanır. Grotowski bunu şöyle açıklar:

“Organiklik doğal yasalarla en ilkel düzeyde uyum içinde yaşamaktır. İnsan bedeninin bir hayvan olduğu unutulmamalıdır. Bizim hayvan olduğumuzu söylemiyorum, bedenimizin hayvan olduğunu söylüyorum. Organiklik çocuklukla bağlantılıdır. Çocuk neredeyse tümüyle organiktir. Organiklik gençken daha fazla, yaşlandıkça daha az sahip olunan bir şeydir. Kesinlikle, edinilmiş davranışlara karşı, günlük hayatın uygulamalarına karşı, klişe davranış kalıplarından sıyrılarak organikliğin süresini uzatmak mümkündür. Bu karmaşık tepkiler ilkel

tepkilere geri dönerek de olur” (Richards, 1995: 56).

Bu yüzden Grotowski çocuklukta ki kültürel deneyimleri ritüel olarak değerlendirerek oyunculuk çalışmalarında sık sık kullanmıştır. Böylece, çocukluktan başlayarak, oyuncu hayatındaki ritüel değeri taşıyan eylemlerin farkına varır. “Grotowski arketipik oyuncu yetiştirmeye çalışır, arketip oyuncu kolektif bilinçten alınan imgeleri genişletme yetisine sahiptir” (Barba, 1965: 161). Oyuncu çocukluğundan gelen bu öğelerle beslenerek, yetişkinlik sürecinde kısıtladığı eylemlerin farkına varır.

Grotowski tiyatrosunda en önemli nokta beden olduğundan, gerek kostüm, gerekse bir aksesuarın oyuncuyu kısıtlamaması gerekir. Grotowski’nin tiyatrosunda duygular bedeni yönlendirmez, beden duyguları gösterir ve beden tümüyle kontrol altındadır. Beden, duygular ve kullanılan kostüm ve aksesuar, oyuncunun elinde seyircinin bilinçaltına doğrultulan ve onu keşfetmeye çağıran bir silahtır, bu nedenle fazlalıklara gerek yoktur.

31

Grotowski sahnede eylem ve fiziksel hareket kavramını ayırmıştır. Fiziksel hareket, eylemin öncesinde bedenin içinde doğar. Oyuncunun yakalaması gereken fiziksel harekettir. “Her eylem fiziksel hareket değildir ama fiziksel harekete dönüşebilir. Eylem bir sıralılık ve silah gücü kazandığında fiziksel harekettir” (Richard, 1995: 74). Fiziksel harekette hiçbir gereksiz hareket yoktur; bu da Meyerhold’un eylemde tasarruf anlayışına paralel düşmektedir. Fiziksel hareket izleyiciye yapılan hareketle ilgili okumalar sunar. Günlük hareketlerin aksine oyuncu bir sonraki eylemin farkındadır. Fiziksel hareket yoluyla oyuncu seyirciyi kışkırtabilir ve düşünmeye sevk eder.

Grotowski de Artaud ve Meyerhold gibi tiyatroyu tiyatro yapan şeyin oyuncu seyirci ilişkisi üzerinden ilerlediğine inanmıştır. Tiyatronun toplum yararına olması gerektiğini savunmuştur. Artaud için, sahnede ritüele dönüş, insanın içindeki iyi ve kötünün ortaya çıktığı ve seyircinin içindeki vahşeti kavradığı bir alan olmuştur. Böylece, birey içindeki zıtlıkların birliğinin kaosu farkına varır. Bu yıkıcı güçlerin farkına varan birey arınmış olur. Grotowski’nin oyuncuda yaratmaya çalıştığı arınma sürecini oyun sırasında seyirciye de yaşatmayı amaçlar. Toplumsal normlardan sıyrılmış ve bedenini özgürce kullanan oyuncular, seyirciyi oyun boyunca sorgulamaya yönlendirir ve oyunun bir parçası haline getirmek için tahrik eder. Hedef seyircinin kolektif bilincindeki mitlere ulaşmak ve sorgulatmaktır. Böylece edilgen seyirci konumunda geldiği tiyatrodaki, aslında bir oyuncuya dönüşen seyirci, toplumsal

normların nasıl şekillendiğini keşfeder. Bireysel olarak toplumun üzerine yüklediği maskelerden sıyrılır ve edilgen konumunu kabullenmektense, kendi hayatının kahramanı olarak harekete geçmeye güdülenir. Böylece, tiyatro, ritüel

32

kimliğini kazanır ve Dionysos sahneye geri gelir. Grotowski seyircinin birey olarak kendini sorgulamasıyla arınmasının, kolektif bir yaşamın içinde var olduğunu fark etmesine ve toplumsal gelişime katkı sağlayacağına inanır. Ona göre, insanın kurtuluşu seçim yapma yetisine bağlıdır. Grotowski, Meyerhold gibi, toplumun yararlanacağı bir tiyatro hedefini, biyomekanik oyunculuğa paralel şekilde fiziksel eylemlerle geliştirmiştir. Meyerhold, burjuva tiyatrosundan uzak bir tiyatro yaratmak için oyuncu bedenini temel araç olarak kullanmayı savunmuştur. Grotowski ise fiziksel eylemler üzerine yaptığı çalışmalarla oyunculuğa bilimsel bir yaklaşım geliştirmiştir. Oyuncunun tüm toplumsal maskelerden arınarak ritüele ve ilkel kökenlerine dönmesini ve bunu kullanarak seyircinin kolektif bilincine, fiziksel eylemlerle yönelmesini amaçlamıştır. Meyerhold tiyatroyla seyircinin özgürleşmesini hedeflerken, Grotowski seyirci ve oyuncunun özgürleşmesini hedefler. Özellikle oyuncu için tiyatro bir yaşam tarzına dönüşür, bu yaşam tarzının sahneye yansması seyirciyi daha çok etkileyecek ve farkındalığı artan seyirci kendi yaşamlarını değiştirmeye güdülenecektir.

Eugenio Barba ve ISTA

İtalyan asıllı olan Barba (1936-), tiyatro çalışmalarını, Danimarka'da kurucusu olduğu Odin Tiyatro'sunda Danimarka'da yürütmektedir. Barba İtalya'dan gelip, Polonya'da devam ettiği tiyatro serüveninde diline ve kültürüne yabancı olduğu bir ortama maruz kalmıştır. Burada yazılarında belirttiği gibi öteki olmayı deneyimleyen Barba kendini çok kültürlü bir çalışmanın içinde bulmuştur. (Watson, 1995: 1-10)

33

Barba, Odin Tiyatrosu'nu Aralık 1964'de kurmuştur. Bir yabancı olarak yaşadığı Polonya'da, tiyatro eğitimi almaya gelmiş fakat öğrenciyken yaptığı kısa bir gezide Grotowski tiyatrosunu izlemiş ve çok etkilenmiştir. Sonrasında okulu bırakarak Grotowski'nin Opole'deki tiyatrosuna katılır. Burada oyunları ve provaları gözlemler. Ses, ritim ve sahne tasarımında için Grotowski'ye yardım eder. (Watson, 1999: 3-10)

Barba'nın Hindistan'a ilk gezisi, onun Grotowski'nin yürüttüğü katahali çalışmalarına daha

farklı bir gözlem getirmesine neden olur. Grotowski'nin katahali tekniğinin adaptasyonunun yanı sıra, Barba katahalinin oyuncuda yarattığı iç disipline odaklanır. Grotowski'nin yanında geçirdi süreç Barba'nın tiyatro anlayışının temellerinin oluşmasını sağlamıştır. Barba ve Grotowski'nin tiyatro anlayışında farklılıklar olmasına rağmen, temelde var olan gerçekçiliğe karşı duruştur. Barba'nın tiyatrosu, Grotowski tiyatrosunun açılımı olarak görülebilir, fakat Barba, Grotowski ve Meyerhold'dan farklı olarak tiyatroyu politik bir alan olarak görmez. Onun araştırmaları ve Odin Tiyatrosu'nun çalışmalarındaki amaç, asıl olarak kültürlerarası bir tiyatro yaratmaktır. Bunun için farklı kültürlerdeki tiyatro deneyimlerinin ortak temellerini araştırır (Watson, 1995:42-48).

Odin Tiyatrosu, ilk yıllarda oyuncular deneyimsiz olduğundan sıkıntılar yaşamıştır. Bir yılın sonunda dört kişiye düşen grup Oslo, Danimarka ve İsviçre'de ilk oyunlarını sergilemeye başlar ve Danimarka'da yerel bir yönetimin destek sağlamasıyla çalışmalarına burada devam eder. Tiyatronun ikinci oyunu, Kaspariana

34

Odin'in adım adım ilerlemesinin ilk işaretlerindedir. Grotowski'nin Laboratuvar tiyatrosu ve Barba'nın Odin Tiyatrosu, Avrupa'daki birçok tiyatroya ilham kaynağı olur. Sonraki çalışmalarında da Barba Asya'daki tiyatro tekniklerini, teorilerini ve uygulamalarını sistematik olarak araştırmıştır (Watson, 1995: 49).

Bu çalışmaları sonrasında Asya, Latin Amerika, Avrupa ve Afrika'da da devam etmiştir. Dünyanın çeşitli yerlerinde yürüttüğü bu çalışmalarda, Barba'nın amacı, evrensel bir tiyatro dilinin izlerini sürmektir. "Farklı gösterim sanatçıları, farklı yerlerde ve zamanlarda geleneklerine özgü stiller ve formlar haricinde ortak ilkeler paylaşıyorlar" (Barba, 1999: 8).

Barba'nın Asya tiyatrolarında ya da diğer tiyatrolarda uğraştığı şey bu tiyatroları çözümlmek ya da adapte etmek değil, farklı kültürel ve tiyatral altyapıları olan oyuncuların ortak temellerini saptamaktır. Bu çalışmalar, Odin Tiyatrosuna farklı ülkelerden birçok oyuncunun katılmasına neden olmuş ve kültürlerarası bir tiyatronun kapısını açmıştır (Watson, 1995: 50).

ISTA (Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu)

Odin tiyatrosu ile birlikte gelişen alanlardan biri de ISTA olmuştur. 1979'da kurulan Ista, Avrupa'daki önemli tiyatro araştırma kurumlarından. ISTA, Batı ve Doğu'daki tiyatro pratisyenlerinin, yönetmenlerin, akademisyenlerin antropologların ve psikologların bir araya

gelmesini sağlar (Watson, 1995: 47-49). Bu buluşmalarda seminerler, programlar ve atölye çalışmaları düzenlenir. ISTA'nın seminerlerinin

35

gelişiminde Üçüncü Tiyatro seminerleri temel oluşturmuştur. Barba ISTA'daki amaçlarından birinin de Batı ve Doğu tiyatrolarının, her ne kadar birbirlerine benzemeseler de ortak noktaları olduğunu keşfetmek olduğunu vurgular. Barba, dünyanın birçok ülkesinde izlediği oyunlarda tiyatronun, bilinçli ya da bilinçsiz ortak temelleri olduğunu söyler. Teorik olarak baktığımızda, nihai sahne kuralları yoktur, fakat uygulamada belirli ortak kurallarla karşılaşılır. Ne olursa olsun, Barba'ya göre, oyuncu kendi kurallarını kendi koymalıdır. Bu kuralları, kendi kişisel özelliklerine yeteneklerine göre ve deneyimleriyle yapılandırmalıdır (Barba, 1990a: 12-13).

Barba, farklı tiyatroların kültürel ve toplumsal içeriklerini çalışmak kadar sosyal ve kültürel alt yapısını incelemenin de önemli olduğunu savunmuştur. Böylece teknik çalışmalar yanı sıra tiyatroya sosyolojik bir bakış açısıyla bilimsel bakmaya yaklaşımıştır.

“Bir nesne içinde var olduğu ortama birçok görünmeyen bağ ile bağlıdır. Tiyatronun ne anlama geldiğini, ne anlattığını çalışmak ait olduğu toplumun kültürünü, sosyal çatışmalarını, dinini veya tarihini, dilin gelişimini inceleyerek anlam kazanır. Bu yüzden kültürlerarası temellerin ortaya çıkarıldığı bilimsel bir araştırma yürütülebilir” (Barba, 1990a: 45).

Barba, tiyatronun antropolojik çalışmasında farklı kültürlerde ve topraklara ait tiyatrolarda bulunan ortak öğeleri keşfetme hedefi taşır. Bu ham öğeler üzerine farklı kültürel, toplumsal, dini, politik anlamlar yüklenmiş olabilir. Bu öğelerin keşfedilmesi Barba'ya göre bütün farklılık ve ayrılıklardan sıyrılmış ortak bir tiyatro dili ve bu dil aracılığı ile paylaşımı sağlayacaktır.

Tiyatroyu kültürel bir öğe olarak sosyolojik olarak değerlendirmek, feminist tiyatro için de önemli bir hareket noktası olmuştur ve olacaktır. Yerel tiyatrolarda

36

toplumsal cinsiyete dayalı çalışmalar kültürel öğelerdeki birçok ataerkil yapının açığa çıkmasına ön ayak olacaktır. Bunun yanında geleneksel oyun ve mitlerdeki anaerkil dönemin izlerini taşıyan güçlü kadın tiplerini de açığa çıkarılabilir. Bu yerel kültürlerin incelenmesi ve

farklı kültürlerle kıyaslanması ortak ve farklı yönlerinin bulunması feminist tiyatro ve oyunculuk kuramlarını besleyici olacaktır.

Doğu ve Batı tiyatrosunda “aitlik” yerine evrensel bir tiyatro anlayışı ortaya çıkacaktır. Böylece bir Avrasya Tiyatrosu şekillenecektir. “Tiyatro, Asya, Avrupa, Amerika ya da Afrika üzerine yüklenen politik ve kültürel kimliğinden sıyrılıp salt bir öze ulaşacaktır” (Barba, 1990a: 47). Kültürlerarası bir tiyatronun şekillenmesi kadın tiyatrolarının ve feminist tiyatroların da ortak bir düzlemde bir araya gelerek feminizmin arayışında olduğu alternatif bir kadın dili oluşmasına zemin hazırlayabilir.

ISTA tiyatroya sosyolojik bir bakış açısıyla yaklaşır. Baba’nın ISTA’da hedeflediği amaçlardan biri, farklı ülke ve kültürlerdeki tiyatro gruplarının ortak izleklerini ortaya çıkarmak, evrensel oyunculuk şablonları olup olmadığını keşfetmektir. Bu noktada Barba’nın çalışmalarda tespit ettiği temel öğelere bakmak yararlı olacaktır.

Ön İfade

Asya tiyatrosunun temel ilkelerinden biridir. Oyuncu bir harekete geçmeden önce, yapacağı hareketin bilincindedir ve bu bir durağanlık sağlar. Enerji bedeninin çalışır durumda olması demektir oyuncu sabit şekilde dursa bile enerji

37

harcamaktadır, çünkü bu günlük tekniklerden farklı bir duruş biçimini gerektirir. Oyuncu bedenindeki bütün kasları, gerilimleri ve gevşemeleri kontrol etme gücüne sahip olmalıdır. Bunun için kullanılan alıştırmalar ve teknikler vardır. Örneğin, Doğu ve Batı tiyatrosunda ayakların kullanımında ortaklıklara rastlanır. Ayaklar günlük hareketlerden farklı şekilde kullanılır, bazı tiyatrolarda vücudun ağırlığı parmak uçlarına verilir bir başkasında ayaklar yerden kaldırılmadan yürünür. Tüm bunlar günlük olanı bozmak için yapılır ve oyuncu yeni bir biçime ve ikinci bir doğallığa kavuşur. Ayaklar gibi ellerde farklı gerilimler yaratılarak, günlük kullanımında dışarı çıkartılır. Fiziksel olarak yapılan bu çalışma ile Barba, içten gelen hareketi kültürlenmemiş bir forma dönüştürmeyi hedeflemiştir. Böylece, dil öncesi gelişen hareketin kalıplaşmış yönü değiştirilebilir ve jeste yeni bir form kazandırılabilir (Watson, 2005: 32-37). Yeni bir beden dili arayışı feminist dramaturji çalışmalarında da önemli bir yere sahiptir. Dil öncesi gelişen hareket feminist dramaturjiyle şekillendirilirse alternatif bir anlatım yakalanabilir.

Denge

Günlük hayatımızda kullandığımız denge, belirli kasların belirli hareketlerle gerilip gevşemesine bağlıdır. Ayakta durma eyleminde bile belirli kasların gerilip belli kasların gevşemesiyle gerçekleşir. Denge kasların gerilimi ile ilgili ruhsal bir süreçtir. Oyuncular zihinlerindeki imgeleri fiziksel hareketler dökerek duruşlarını kontrol ederler. Tüm Asya tiyatrolarında fiziksel dengenin bilinçli olarak bozulduğuna rastlanır. Bu gerçek hayattaki, gündelik hareketlerle uyuşmayan denge oyuncu tarafından bilinçli olarak seyircinin çözümlemesi için kodlanmıştır (Watson, 2005: 34-36).

38

Denge, günlük hayattaki gibi, basit bir yön değiştirme değil, zıt kuvvetlerin gerilimidir. Oyuncu bedenini ve gerilimleri ve zıt kuvvetleri kullanarak seyircinin çözümleyebileceği bir bilgi akışı sağlar. “Her hareket yapılacak hareketin zıttı yönünde başlar” (Barba, 1990a: 24). Aynı denge hareketi, Bali tiyatrosunda da gözlemlenebilir. Zıtlıkların dansı oyuncunun hayatını farklı biçimlerde şekillendirir, fakat aslında tüm bu biçimsel hareketler, kolayca yapılan hareketler değildir. „Rahat olmama“ bir kontrol sistemi olarak kullanılır, bu oyuncunun oyun sırasında kendini kontrol edebileceği bir radar gibidir. Bu gözlem gözle değil, günlük olmayan hareketin oyuncunun bedeninde olduğunu kanıtlayan fiziksel algılarla yaratılır. Bu şekilde sunulan bir hareket günlük hareketin yalınlığından sıyrılarak yorumlamaya açık bir harekete dönüşür (Barba, 1990a: 54-55).

Hareketlerin zıt yönlerde kullanılması ve günlük hareketin tersine döndürülmesi, günlük yaşantıya işlemiş kültürel hareketlerin ve bedenin kısıtlanmasının farkına varılmasını sağlayabilir. Bir kadın oyununda kullanıldığında oyuncunun yanında kadın seyircinin de günlük hayatta bedenini nasıl kullandığını fark etmesi sağlanabilir.

Sats

Barba, sats adını verdiği durumu “eylem başlamadan önceki durum” olarak belirler. Her bir eylemin sats“ı vardır. Bu noktada hem geleneksel Doğu tiyatrosunda, hem de Batı performanslarında kodlanmış şekilde bulunur. Barba“ya göre bir oyuncu kendi oyunculuk tekniğini geliştirmek istiyorsa, her hareketin sats“ını bulmalıdır. Bu

39

noktada diğerk eylemin başladığı yerin belirlenmesinde çok önemli bir anlama sahiptir. Böylece bir eylem içinde, diğerk eylemin başladığı yer alır (Watson, 2005: 36-37).

Günlük ve Ekstra Günlük

Asya’daki tiyatrolar seyircinin dikkatini çekebilecek bir enerjiye sahiptirler, bunu soğuk teknik gösterilerde bile koruyabilirler. Barba, bunun nedenini oyuncuların bedenlerini nasıl kullanacaklarını bilmesine bağlar.

Barba günlük hareketle, sahnedeki hareketi birbirinden ayırt eder. Günlük hareket yapılırken büyük bir enerji kaybına neden olmazlar, önemli olan en az enerjiyle en çok hareketliliği sağlamaktır. Fakat sahnede ekstra günlük bir duruş vardır ve bu duruşu gerçekleştirmek için günlük olandan fazla bir enerji gerekir.

“Günlük teknikler ne kadar bilinçsiz yapılırsa, o kadar başarılı olurlar. Oysa ekstra günlük olan sahne duruşunu sağlarken, oyuncu en küçük hareketi bile farkında olarak yapmalıdır. Ekstra günlük teknikleri sahneleyebilmek için, oyuncunun ilk olarak günlük beden dilini çözümlmelidir, ancak bu şekilde günlük olmayı sergileyebilir. “Günlük beden hareketleri iletişim kurmayı sağlarken, ekstra günlük teknikler bilgi aktarmak için kullanılır” (Barba, 1990a: 14).

Ekstra günlük beden hareketlerini kullanımı önemlidir çünkü bu şekilde oyuncu bedeniyle izleyicinin yorumlaması gereken kodlanmış bilgiler gönderir.

Sonuç olarak ellerin, gözlerin, ayakların günlük duruşundan farklı bir duruşla hareket ettirilmesi, yapılan her eylemin bilinçli olarak yapılmasını ve oyuncuların bedenlerini günlük denge biçiminden farklı bakış açılarıyla kullanmalarını sağlar. Tüm bu teknikler bir arada kullanıldığında günlük hayatta kullanılan çok daha karmaşık ve daha fazla enerji ve bilinçlilik gerektiren bir sistem oluşur. Bu sistem

40

içerisinde, bir hareketin başlangıcı, bir önceki hareketin sonunda değil ortasında belirtilir. Böylece eylem seyircinin gözlemlemesi ve çözümlenmesi gereken somut bir mesaja dönüşür. Barba günlük eylemi, kültürlenmiş eylem olarak da nitelendirir. Kültürü taşıyan eylemden arınmak için sahnede günlük dışı eylemler kullanılmalıdır, böylece seyircinin zihnine ve öz benliğine erişilebilir. Kültürlenmiş eylemden uzaklaşmayı sağlamak, feminist tiyatro için de

ataerkil kültürden uzaklaşmayı sağlamaktır, böylece fallus merkezli dile alternatif bir dil yaratılabilir (Watson, 2005:36-38).

Üçüncü Tiyatro Teorisi

Barba tiyatrodaki bir değişiklik arayışında olmuş ve bu hem Grotowski ile çalışmalarında, hem de Odin tiyatrosunun çalışmalarında, hem de ISTA'daki araştırmalarında görünür hale gelmiştir. Bir tiyatral geleneğin parçası olmayı reddeden Barba, tiyatro çalışmalarının sonucunda Üçüncü Tiyatro teorisini geliştirmiştir. Barba Üçüncü Tiyatro'nun sınırlarını şu şekilde belirler: "Üçüncü Tiyatro kültürü, bir tarza ya da moda ya bağlı değildir. Geleneksel oyunlardaki kurallara bağlı olmayan bir tavrı vardır. Muhtemelen bu tiyatrolar kişisel, sosyal, ekonomik, adaletsizliğe, gelişmemişliğe, fanatikliğe ve şiddete karşı bir sivil direniş oluştururlar" (Barba, 1990: 126). Barba'ya göre Üçüncü Tiyatro grupları sıra dışı görülebilir, fakat bu gruplar bir arayış içerisindedirler. Bu arayış, hem kolektif hem de kişisel bir arayıştır, bu yüzden geleneksel tiyatronun içerisinde bu soruların cevabını sorgulayacakları bir alan oluşturamazlar. "Üçüncü tiyatro bir kimlik arayışıdır. İki yüzü olan bir kimlik; bir yüzü bizim belirli tarihi, sosyal, kültürel

41

bağlama, diğeri farklı dillerimize, geleneklerimize ve kökenlerimize rağmen bizi birleştiren mesleğe bakıyor" (Barba, 1990b: 127). Barba, bu nedenle çalışmalarında iki eksene odaklanmıştır. Birincisi tiyatronun bir kültürel alan olarak kullanımını ve bu da tiyatro antropolojisi çalışmalarıyla devam eder. İkincisi, tiyatronun ve oyuncuların bu mesleğin içindeki konumudur. Her ikisiyle de, Barba aslında evrensel bir tiyatro dili ve oyunculuk arayışındadır. Bu dil bulunduğu, sözel dilin sınırları yıkılır ve politik, kültürel, sosyal, ideolojik farklılıklara rağmen, farklı toplulukların iletişime geçebildiği bir tiyatro dili ve ekseni yakalanmış olur. "Kayıp bir tiyatro arayışında olduğuma inandım, fakat bunun yerine bir geçişte olmayı öğreniyordum. Bugün biliyorum ki, bu bir bilgi arayışı değil, bilinmeyen arayışı" (Barba, 1965: 5).

Barba Üçüncü Tiyatro'yu şöyle tanımlar: "Üçüncü Tiyatro sınırlarda yaşar, genellikle merkezin ve kültürel merkezin dışında. Nadiren tiyatro eğitimi almalarına rağmen, kendilerini yönetmen, oyuncu, tiyatro çalışanı, olarak tanımlayan insanlar tarafından kurulur ve genellikle profesyonel olarak görülmezler" (Barba, 1990b: 127). Üçüncü Tiyatro, kurumsal tiyatronun estetik değerleri ve kaygılarının yerine tiyatronun sosyal boyutunu ele alır. Kurumsal

tiyatronun aksine amacı bir kültürü yaymak ya da yansıtmak değil, ilişkilere odaklanmaktır.

Grup içi etkileşim, diğer gruplarla etkileşim ve grubun seyirciyle ilişkisi sorgulanır. Bunun için oyuncunun gelişimi hem sahne anlamında hem de içsel gelişim anlamında büyük önem taşır. Çünkü bu gruplar kendilerini tanımlama arayışı taşırlar ve ana akımın dayattığı tüm kuralları reddederler. Watson'un belirttiği gibi:

42

Üçüncü Tiyatro'da kişisel yaşam ve iş yaşamı ayrımı yoktur. Grubun sosyokültürel felsefesi ve bu felsefenin günlük işlerde nasıl fark edildiği, yapımlara nasıl yansıtıldığı, oyunun içeriği ve formundan daha önemlidir (Watson, 1995: 20-21). Üçüncü Tiyatro gruplarının bir araya gelmesi, Üçüncü Tiyatro'nun varlığını sürdürmesi için hayati bir kaynaktır, çünkü maddi anlamda destek görmeyen ve küçük olan bu grupların birbirleriyle etkileşime geçmesi ve yaptıklarından haberdar olması çok önemlidir.

Takas, Üçüncü Tiyatro uygulamaları içerisinde ortaya çıkmış, önemli pratiklerden biridir. Barba takas tanımıyla kültürlerarası tiyatro deneyiminin paylaşılmasını tanımlamıştır. Gidilen yerlerde oyunların sergilenmesinin ardından orada yaşayan topluluğun oyunları, dansları izlenir. Bu paylaşım süreci iki kültür için bir bütünleşme süreci olarak algılanmamalıdır. Takas iki kültürü birleştirmek ya da farklı bir kültürden bir parça almak gibi tek taraflı bir süreç de değil, karşılıklı bir değiş tokuş sürecidir. Takas, Barba'nın, Odin Tiyatrosunun ve ISTA'nın çalışmalarının önemli bir kısmını oluşturmuştur. Barba hem kırsalda, hem de şehirlerde takas çalışmaları yapmıştır. Takasın içinde estetikten çok paylaşım ön plana çıkar. Şehir ve kırsalda sahne çok farklıdır ve oyunlar eşzamanlı sergilenemez. Takas yalnız bir kişiyle de yapılabilir, burada bir oyuncu bir hafta boyunca köyde dolaşmış ve farklı kıyafetlerle davet edildiği eve giderek oyununu sergiler ya da davet edildiği evde sohbet eder, köylülerle yemek yer, içer. Bu tür bir takas da oyuncunun günlük hayatıyla yerel insanların günlük hayatı değiş tokuş edilmiştir (Watson, 1995: 25). Takas aracılığı ile farklı kültürel gruplar birbirleriyle oyunlarını,

43

gösterilerini, deneyimlerini paylaşırlar, bu çalışma çerçevesinde aynı zamanda atölyeler, sergiler, gösteriler ve performanslar yer alır.

Takas ve Kültürel Değişim

Takas feminist tiyatrolar tarafında kullanılırsa önemli ve zengin bir kaynak oluşturabilir. Böylece yereldeki kadın tarihi ve deneyimiyle şehirdeki kadın birbirine dokunma fırsatı yakalayabilir. Takas sürecinde en önemli şey kültürel bir tanışma sağlamaktır. Kurumsal ve özel tiyatrolardan farklı olarak sergilenen eser finansal açıdan ya da ne kadar seyirci çektiğiyle değerlendirilmez. Takas yapılırken değiştirilen ürünler arasında bir değer kıyaslamasına gidilemez. Geleneksel tiyatro ölçütleriyle değerlendirildiğinde, sahne tasarımı, oyunculuk ve metinsel açıdan incelendiğinde değersiz olarak nitelendirilecek bir ürün, Üçüncü Tiyatro bakış açısıyla değerlendirildiğinde değerli olarak görülür. Çünkü grubun sergilediği gösteri, tüm imkânsızlık ve kısıtlılıklara rağmen sahnelenmiştir. Bu noktada takas aslında kültürel öğelerin unutulmuş hikâyelerin ve halk mitolojilerinin ortaya çıkarılmasını, toplanmasını ve bir araya gelmesini sağlar. Barba takası şöyle tanımlar; “Takas, tiyatronun estetik kriterlerdence, sosyal gündeme, toplanmaya ve değişime vurgu yapar” (Watson, 1995: 27).

Takas ile standart oyuncu-seyirci ilişkisi de deneysel alana taşınır. Geleneksel tiyatro anlayışında seyirci pasif bir konumdayken, burada oyuncuya dönüşür. “Günlük hayatında, çocukluğundan beri içinde yaşadığı toplumun şarkıları, dansı oyunları bir performans olarak sergilenirken, takas ile kültürel bir ürün olarak paylaşılır

44

Geleneksel tiyatrodaki prova sürecinin içinden geçmeden, yaşamlarının içindeki bir öğeyi paylaşırlar” (Watson, 1995: 27-28). Bu durumda tiyatro belki de birbiriyle karşılaşma fırsatı olmayan kültürlerin paylaşımına neden olan bir araca dönüşür.