

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TİYATRO ELEŞTİRMENLİĞİ VE DRAMATURJİ ANABİLİM
DALI

DOKTORA TEZİ

JERZY GROTOWSKI VE EUGENIO BARBA
BAĞLAMINDA OYUNCULUKTA KÜLTÜREL
ÇALIŞMALAR

Ece ÖZİNAN

2502150300

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. İhsan Kerem KARABOĞA

İSTANBUL – 2020

ÖZ

JERZY GROTOWSKI VE EUGENIO BARBA BAĞLAMINDA OYUNCULUKTA KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR

Ece ÖZİNAN

Bireylerin yaşamları boyunca icra ettikleri kültürel etkinliklerin; performatif ve dramatik öğelere sahip oldukları, kültürel kimlikleri belirleyen sembolik anlamlar ve eylemsel boyutlara işaret ettikleri gözlemlenmiştir. Bu keşifle birlikte, antropolojide birey yaşamının yorumlanabilmesi için alternatif bir yöntem olarak tiyatral tekniklere başvurulmaya başlanmıştır. Tiyatroda da oyuncunun mevcudiyetini geliştirmek amacıyla ritüellerdeki icracıların beden kullanımları araştırılmıştır. Aynı zamanda oyuncu-bireylerin içinde bulundukları bir tiyatro çalışmasında, tiyatral kimliğinin yanı sıra kültürel kimliğinin de etkilerinin olduğu fark edilmiştir.

Bu çalışmada; antropoloji ve tiyatrodaki ortak çalışma alanlarının yaratılması doğrultusunda, öncelikle antropolojinin tiyatral teknikleri nasıl kullandığına yönelik kuramsal altyapı oluşturulmuştur. Daha sonra tiyatrodaki ritüelistik bir yaklaşımı öngören Jerzy Grotowski'nin farklı dönemlerindeki çalışmaları ve bu çalışmaların tamamlayıcısı niteliğindeki Eugenio Barba'nın farklı kültürlerden gelen oyuncuları bir araya getirerek uyguladığı çalışma yöntemi incelenmiştir. Antropoloji ile tiyatronun bileşiminden doğan incelemeler sonucunda, oyuncunun tekil veya bir toplulukla birlikte uygulayabileceği ve esinlenebileceği alıştırma örnekleri sunulmuştur. Oyuncu-bireylerin kültürel olarak belirlenmesine neden olan kültürel ve sosyal yaşamının, tiyatro uygulamasına getirdiği olanaklar ve sınırlılıklar çalışmanın odağını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Etkinlikler, Antropoloji, Tiyatro, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba.

ABSTRACT

CULTURAL STUDIES IN ACTING IN THE CONTEXT OF JERZY GROTOWSKI AND EUGENIO BARBA

Ece ÖZİNAN

It is observed that the cultural activities that individuals perform throughout their lives have performative and dramatic elements and point to symbolic meanings and actionable dimensions that determine cultural identities. With this discovery, theatrical techniques began to be used as an alternative method for interpreting individual life in anthropology. The body uses of performers in rituals have also been investigated in order to improve the presence of the actor in the theatre. At the same time, it has been noticed that there are influences on the cultural identity as well as the theatrical identity of the actor-individuals in a theatre study.

In this study; in line with the creation of common fields of work in anthropology and theatre, a theoretical background was created for how anthropology uses theatrical techniques. And then the work of Jerzy Grotowski, who envisioned a ritualistic approach in theatre, and Eugenio Barba, who was a complement to these works, was studied by bringing together actors from different cultures. As a result of the study of the composition of anthropology and theatre, examples of exercises that the actor can practice and be inspired by, either singularly or with an ensemble, are presented. The study focuses on the possibilities and limitations that the cultural and social life of the actors brings to the practice of theatre, which leads to the cultural determination of the individuals.

Keywords: Cultural Events, Anthropology, Theatre, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba.

ÖNSÖZ

Oyunculuk anlayışında ve eğitimlik sürecimde, kültürel performans örneklerinin deneyimleyene ve alımlayıcıya etkileri hep merakımı cezbeden bir konu oldu. Bu konu ile alakalı tiyatro topluluklarının ve antropologların çalışmalarına bakmaya, onları uygulamaya ve araştırmayı sürdürmeye devam ettim. Antropoloji ile tiyatronun birlikte hareket etme ve birbirlerini besleme eğilimlerini takip etmek, bambaşka maceralara açılmak anlamına geliyordu. Bu kültürel ve tiyatral zenginliklerle dolu çalışma ve araştırma olanağı içerisinde, hedefim bir tiyatro çalışmasında faydalı olabilecek bir tekniğin peşine düşmek ve bu tekniği öğrencilerimle paylaşabilmektir. Bu tez çalışmasıyla birlikte, hedeflerimi somutlaştıracak önemli bir adımı gerçekleştirdiğimi hissediyorum.

Bu çalışma boyunca desteğini ve ilgisini esirgemeyen sevgili danışmanım Prof. Dr. Kerem Karaboğa'ya, tez izleme komitelerinde yorumlarıyla katkılarda bulunan sevgili Dr. Öğretim Üyesi Oğuz Arıcı'ya ve yine desteğini hissettiğim, aynı zamanda çalışma ve oda arkadaşım olan sevgili Dr. Öğretim Üyesi Ayla Kapan Ezici'ye çok teşekkür ederim. Doktora tezi yazma stresine benimle birlikte katlanan sevgili eşim Sercan Özınan'a sabrı ve sevgisi için ayrıca teşekkür ederim. Akademik kariyer yolunda benim için en önemli örneklerden biri olan, bu süreçte kaybettiğim sevgili anneme ve onun yokluğunu hissettirmemeye gayret eden sevgili babama sonsuz teşekkür ederim.

ECE ÖZİNAN
İSTANBUL, 2020

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

BİREYİN KÜLTÜREL İCRASI

1.1. Kutsal ve Seküler Etkinliklerde Performatif ve Dramatik Nitelikler	1
1.2. Kültürel İcra ve Yaklaşımlar	13
1.2.1. Victor Turner ve Kültürlenme	13
1.2.1.1. Liminal-Liminoid Kavramı	16
1.2.1.2. Communitas Kavramı.....	22
1.2.1.3. Sosyal Drama Kavramı	27
1.2.2. Erving Goffman ve Kültürlenme	34
1.2.2.1. Benlik Sunumu.....	37
1.2.2.2. Etkileşim Düzeni.....	47
1.2.3. Clifford Geertz ve Kültürlenme	56
1.2.3.1. Ritüelin Sembolik Düzeni	60
1.2.3.2. Yoğun Betimleme Kavramı.....	66
1.3. Victor Turner, Erving Goffman ve Clifford Geertz Üzerine Genel Değerlendirme.....	73

İKİNCİ BÖLÜM

OYUNCU-BİREYİN KÜLTÜREL İCRASI

2.1. Oyuncu-Bireyin Kültür ile İlişkisi	85
2.1.1. Oyuncunun Tiyatral ve Kültürel Kimliği	85
2.1.2. Kültürel Topluluk Kategorileri	102
2.2. Jerzy Grotowski Yaklaşımı	116
2.2.1. Kültürel Çalışmalar	116
2.2.2. Oyuncunun Tiyatral ve Kültürel Kimliği	119
2.2.3. Komünyon Düşüncesi	137
2.2.4. Performatif Etnografya ile Değerlendirme	144
2.3. Eugenio Barba Yaklaşımı	151
2.3.1. Kültürel Çalışmalar	151
2.3.2. Oyuncunun Tiyatral ve Kültürel Kimliği	154
2.3.3. Komünyon Düşüncesi	167
2.3.4. Performatif Etnografya ile Değerlendirme	174
2.4. Oyuncu-Bireyin Transkültürel İcrasına Doğru	179

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OYUNCU-BİREYİN TRANSKÜLTÜREL İCRASI

3.1. Roberta Carreri Örneği	190
3.2. Parvathy Baul Örneği	207
3.3. Oyuncunun Kültürü Üzerine Alıştırmalar	222
SONUÇ	252
KAYNAKÇA	259

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1: Marvin Carlson, Performans: Eleştirel Bir Giriş	42
Şekil 3.1: Roberta Carreri, On Training and Performance: Traces of an Odin Teatret Actress	59
Şekil 3.2: Roberta Carreri, On Training and Performance: Traces of an Odin Teatret Actress	61
Şekil 3.3: Roberta Carreri, On Training and Performance: Traces of an Odin Teatret Actress	90
Şekil 3.4: Parvathy Baul, Song of the Great Soul: An Introduction to the Baul Path	80
Şekil 3.5: Parvathy Baul, Song of the Great Soul: An Introduction to the Baul Path	46
Şekil 3.6: Eugenio Barba, The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques	67
Şekil 3.7: Eugenio Barba, The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques	64
Şekil 3.8: Phillip B. Zarilli, Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski	259

KISALTMALAR LİSTESİ

Bakınız : **bkz.**

Eserin bütününe atf : **b.a.**

Çevirmen : **çev.**

Editör : **ed.**

Sayfa / Sayfalar : **s.**

Alıntılarda atlanan cümle : **[...]**

Adı geçen eser : **a.g.e.**

GİRİŞ

Tiyatroda, aslında antropolojinin konusu olan bireylerin gerçekleştirdiği kültürel etkinliklere doğru yönelen bir ilgiyle karşılaşılmaktadır. Tiyatroda antropolojinin alanına giren konulara ilgi gösterilmesi eğiliminin birçok nedeni olmasına karşın, konvansiyonel tiyatro anlayışının oyuncunun sahne mevcudiyeti konusundaki çıkışsızlığı öne çıkan nedenlerden biridir. Bu yüzden çoğu Batılı tiyatro insanı çözümü, Doğulu performans tekniklerinde oyuncu ile performansı arasında organik bir şekilde gelişen ilişkinin nasıl gerçekleştiğini araştırmakta bulmuştur. Batılı teorisyenler ve uygulamacılar, Doğu'ya seyahat ederek belli yörelerde hala aktif olarak sergilenen ritüelleri izlemiş ve gözlemlemiştir. Kutsal ve seküler amaçlarla sergilenen kültürel etkinliklerin, tiyatroya benzer biçimde dramatik ve performatif unsurlardan meydana geldiğini ve aynı zamanda da her zaman tiyatrodan elde edilemeyen şekilde icracıların performanslarıyla etkileyici oranda bütünleştiğini keşfetmişlerdir. Doğulu performansları gözlemleyen tiyatro uygulamacıları kendi çalışmalarına geri döndüklerinde ise, kültürel performans tekniklerinden oyuncunun eğitim sürecinde veya performans aşamasında yararlanmışlardır.

Latince *cultura*'dan gelen ve tarlalara, çiftlik hayvanlarına yapılan bakım ve inşa etmek, işlemek anlamlarına gelen kültür¹, elbette çok kapsamlı bir kuramsal düşünceyi barındırmaktadır; teorisyenler tarafından defalarca incelemeye tabi tutulmuş, konu hakkında karşıt görüşler ileri sürülmüştür. Kültürün temsilleri, duyguları, etkinlikleri şekillendiren ve bireylerin organizmalarına etkide bulunan bir yapıya sahip olduğunu dile getirenler; sosyal bir dayanışma aygıtı olduğunu ve böylece komünal bir refleks olarak hayata geçirildiğini belirtenler; ancak var olan güç ilişkileri, ekonomik ve politik dirayetlilikle açıklanabileceğini vurgulayanlar ve kültürün doğa karşısında sonradan oluşturulan yapay bir araç olduğunu söyleyen kuramcılar mevcuttur.

¹ Denys Cuche, **Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı**, Çev. Turgut Arnas, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2013, s.15

Kültür üzerine dile getirilen farklı görüşler sebebiyle, bireylerin icra ettikleri kültürel etkinliklerle ilişkilerini çözümlemek de bir o kadar zorlaşmaktadır. Toplum yaşamında önemli bir yere sahip olan kültürün genellikle, bireylerin arasındaki ilişkilerin yapısal içeriği ve bu içeriği meşrulaştıran ilkelerle ilgili olduğu görülür. Kültürün çok geniş bir kitleye hitap etmesi nedeniyle, birbiriyle çatışma halinde olan düşüncelere ve yorumlara maruz kalması kaçınılmazdır. Bu yüzden homojen ve tutarlı bir doğaya sahip olmayan ve dış etkenlere açık olan kültürün, değişimlere karşı inşa ettiği özerk yapıyı koruması zorlaşabilir. Çünkü bireylerin kültüre uyumlanması konusunda, bağlılık derecelerinde değişiklikler olabilir. Birey; kültürel normlara saygı duyduğu için veya toplumun diğer bireyleri bu normlara saygı duyduğu için uyumlu davranmak zorunda kalabilir. Bireyler toplumsal, kültürel veya dini nedenlerle ya da her üçünün de etkisiyle hareket ediyor olabilirler. Bhikhu'ya göre; "bir kültürel topluluğun iki boyutu vardır; kültürel ve toplumsal. Kişinin kültürel topluluğuna karşı yükümlülüklerinden ve sadakatinden söz ederken kültürünü veya topluluğunu kastediyor olabiliriz."² Bireyin kültürlenme süreci hangi nedenle gerçekleşirse gerçekleşsin kültürün, bireyi görünürde bir topluluk içine dahil edip ona bir içerik ve kimlik vermesi nedeniyle, güvenli bir ilişki ortamı yarattığı düşünülebilir. Lavenda ve Schultz'a göre; "bir kültüre ait olma aslında içine doğulan toplumun uygun olduğu düşünülen duygu ve düşünce biçimlerini benimseme sürecidir. Bu süreç, "kültürlenme olarak adlandırılmaya başlanmıştır."³

Tiyatroda kültürel çalışmalar denildiğinde, aslında yine çok geniş bir araştırma alanı kastedildiği için, bu tez kapsamında, oyuncuların performanslarında ve kendi eğitim süreçlerinde başvurabilecekleri, yararlanabilecekleri kültürel performans tekniklerinin olanakları ve sınırlılıkları tartışılarak konu daraltılmıştır. Oyuncunun kültürel performans tekniklerini uygulayarak kendi alışkanlıklarıyla mücadele etmesinin ve farklı sosyal/kültürel yaşam biçimleriyle yetişmiş diğer oyuncularla arasındaki diyalogu sağlıklı kılacak yöntem tercihinin üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda; oyuncunun daha önceden deneyimlemediği ve hatta hiç

² Parekh Bhikhu, **Çokkültürlülüğü Yeniden Düşünmek-Kültürel Çeşitlilik ve Siyasi Teori**, Çev. Bilge Tanrıseven, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2002, s. 204.

³ Robert H. Lavenda, Emily A. Schultz, **Kültürel Antropoloji: Temel Kavramlar**, Çev. Dilek İşler, Onur Hayırlı, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2017, s. 43.

karşılaşmadığı kültürel performansların, çalışmaya katkısı ne oranda olabilecektir? Oyuncuların farklı kültürel performans tekniklerini uygulayarak aynı sahnede buluşmasının, oyunculuk malzemesini genişleten etkisinin yanı sıra, kısıtlayan özelliklerinden de bahsedilebilir mi? Bir toplumun içinde yetişmiş oyuncu-bireylerin⁴ farklı kültürlerle karşılaşırken, herhangi bir yargılamada bulunmadan bir paylaşım elde etmeleri mümkün müdür? gibi soruların, yanıtları bulunmaya çalışılmıştır.

Tezin içeriğini meydana getiren tiyatro ve antropoloji arasındaki ilişki son dönemlerde daha popüler ve sıklıkla değinilen konulardan biri haline gelmesine rağmen, tiyatro ve antropolojinin günümüze kadar birbirinden beslenmeye devam eden iki zengin araştırma alanı olduklarını unutmamak gerekir. Geçmişten günümüze değişim göstermiş tüm tiyatro yaklaşımlarında asal olan hep insanın sergilediği davranışlar ve etkileşimler olduğu için antropolojiyle ilişkisini somut bir şekilde ayırtmak çok kolay olmayacak ve ikisinin kesişim noktalarını saptamak da çok zor olmayacaktır. Beşeri bilimlerde dram benzetmesinin kullanılmaya başlaması, tiyatrodaki antropolojik bakışın belirmesine kıyasla çok daha sonradan gerçekleşmiştir fakat bu benzetme, kültürel çalışmalar için tesadüfi olarak keşfedilmiş metaforik bir anlatım aracı değildir.

“İlk bakışta, *theatrum mundi* veya *theatrum vitae humanae* gibi dünyanın ve insan hayatının tiyatro olarak anıldığı eski metaforunun modern bir yaklaşımı gibi tanımlanabilir. Ancak, ikisi arasında önemli bir fark vardır. Antik metafor, yaşamın tiyatroya benzerliğini yanılsama ve yaşamın geçici olması üzerinden kurmuştur.”⁵

Antropologlar tarafından bütün dünyanın bir sahne olduğu görüşü, bireylerin kültürel ve sosyal davranışlarının tiyatral unsurlar içerdiği düşüncesinin de ötesine taşınmış ve bireylerin yaşamlarında gerçekleştirdiği etkinliklerin tiyatro ile bağlantılarına dikkat çekilmiştir. Örneğin antropolog Ronald L. Grimes, ritüeller ve

⁴ Oyuncu ile oyuncu-birey ayrımı özellikle yapılmıştır. Oyuncu-birey tabiri, oyuncunun sahip olduğu tiyatral ve kültürel kimliği ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır.

⁵ Erika Fischer-Lichte, “Culture as Performance”, **Modern Austrian Literature**, Association of Austrian Studies, Vol. 42, No. 3, 2009, Çevrimiçi, <https://www.jstor.org/stable/24649950>, 26.12.2018, s. 9.

tiyatro arasındaki ilişkiyi üç biçimde aktarmaktadır. İlkinde, ritüel ve tiyatro birbirine bağlı hatta aynı anlama gelen iki etkinlik gibidir. Zamanla tiyatro, seküler bir etkinlik haline gelerek ritüelden ayrılmıştır. İkincisi, kesişim noktaları olmayan iki paralel çizgi gibi ele alındıkları bir yaklaşımdır. Üçüncüsü ise, bu tez kapsamında da yer verilecek olan ve aşağıda yer alan yaklaşımdır.

“Geçmişte ve günümüzde, ritüel ve dram aynı asal kaynaktan veya sosyal etkileşim, sosyal drama ve kültürel performans olarak anılan kaynaklardan açığa çıkmıştır. Bazı durumlarda ritüel ve dram sıkı sıkıya bağlıdır, bazen de birbirinden ayrılır. Farklı görüşler; Goffman, Turner, Schechner tarafından belirtilmiştir.”⁶

Antropologların ve tiyatro uygulamacılarının, tiyatro ile kültür arasındaki bu ilişkiden, genellikle birbirlerinin açmazlarını gidermek konusunda faydalandıkları görülmektedir. Tiyatro, antropolojinin zorluklarını; soyut unsurları tercüme etme ve görselleştirme, kültürün inanç ve değerler sistemi gibi öğeleri benimsemeyi somut araçlar kullanarak aktarma yoluyla çözebilmektedir. Antropologlar bir ritüelin sosyal koşullarını açıklamak yerine, hemen hemen her ritüelde var olan tiyatral boyut incelediğinde, bilgiye ulaşma yolunda daha çeşitli perspektifler elde edildiğinin farkına varmıştır. Kültürel performanslarda⁷, icracının konumuna odaklanılmasıyla beraber, kültürel analiz yöntemi olarak performans aşamaları incelenmeye başlanmıştır. Çünkü kültürel deneyim sürecinde açığa çıkan anlamların, peş peşe bir dizi performans sergilenerken aktarıldığı düşünülmeye başlanmıştır. Kültürel etkinliklerin, analitik bir çerçeveyi içeren teori ile nasıl uygulanması gerektiğini gösteren bir yöntemi içerdiği ve tüm bunlara eşlik eden estetik bir niteliğe sahip olduğu fark edilmiştir. Kültürel performanslar estetik olanın sosyal etkileşimlerinde somutlaşan, sürece dayalı, retorik ve politik etkinliklerdir ve özellikle günlük yaşam pratiklerinde ortaya çıkmaktadırlar.

⁶ Ronald L. Grimes, **The Craft of Ritual Studies**, New York, Oxford University Press, 2014, s. 226.

⁷ Kültürel etkinliklerde performatif özelliğin benimsenmesiyle, “bazı sanat formlarının yanı sıra diğer etkinlik türleri de Milton Singer tarafından 1950’lerde ‘kültürel performans’ olarak adlandırılmıştır. Bunlar seyircinin önünde oluşturulan sunumlardır ve bu tür sanat formları her türlü tiyatroyu (müzikal, dans, kukla tiyatrosu, pantomim gösterileri vb.) ve tüm canlı müzikal performanslarını kapsamaktadır.” Bkz. Willmar Sauter, **The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception**, (ed.) Thomas Postlewait, Iowa City, University of Iowa Press, 2000, s. 98.

Bu keşiften sonra kültürel işleyişe tiyatral bir bakış açısıyla yaklaşan araştırmacılar, saha çalışmalarından edindikleri bilgileri kayıt altına almış, tanıklık ettikleri kültürel performansların kültürel anlamlarıyla kurduğu ilişkiyi çözümlemeye başlamış ve çalışmalarını hızlandırmıştır. Gregory Bateson ve Margaret Mead'ın 1930'larda kısa bir belgesel film olarak çektikleri "Bali'de Trans ve Dans"⁸ kaydı, bu incelemelerin ilk örneklerinden sayılmaktadır. Sosyal yaşamda sembolik eylemin önemini saptayan ve "dramatism" kavramını tasarlayan Kenneth Burke, yine en bilinenler arasındadır.⁹ Bu ekseninde kültür ve bireyin yaşamı boyunca oynadığı oyunlar arasındaki belki de en eski ilişkiyi yorumlayan Johann Huizinga'ya değinmek önemlidir.

"Oyunun kültürden önce var olduğunu, insanoğlunun en temel güdüsünü karşıladığını düşünen Johann Huizinga, bu alanda büyük yankı uyandıran yapıtı *Homo Ludens*'te (1938) oyun ile kutsal töreni birbirine denk tutar. Oyunun da tören ciddiyetine sahip olduğunu ileri sürer. Çocukların oyun sırasında takındıkları ciddiyeti buna örnek gösterir."¹⁰

Clifford Geertz, Bali'de geleneksel olarak düzenlenen horoz dövüşleri üzerine yaptığı ritüel incelemesinde yine dramatik özelliği vurgulamaktadır. Pecora; "Geertzçi gelişimle birlikte, modern toplum ve kültürün tiyatro deneyimine dönüştürülmesinin üstünden neredeyse yarım asır geçti; bu noktada herkes kendisinin katılımcı-gözlemcisi olacak."¹¹ şeklinde aktarır. Arnold Van Gennep de ritüelin, tiyatral dinamiklerini saptayan araştırmacılardandır. "Geçiş Ritleri" (düğün, cenaze, doğum) adlı çalışmasında ritüelin üç adımdan oluşan yapısını ortaya koymaktadır, bunlar; "Preliminal", "liminal", ve "postliminal"dır. Hayatın bir evreden başka bir evreye geçerek ilerleyen bir dizi halinde olduğunu söylemektedir. Geçiş ritlerinin ilk aşamasında birey mevcut toplumsal konumundan ayrılır, ikinci aşamasında iki konum arasındaki geçiş sürecini deneyimler, üçüncü aşamasında ise

⁸ Margaret Mead, Gregory Bateson, "Trance and Dance in Bali", Çevrimiçi, <https://www.youtube.com/watch?v=Z8YC0dnj4Jw>, 28.12.2018.

⁹ Bkz. William O. Beeman, "The Anthropology of Theater and Spectacle", *Annual Review of Anthropology*, (Çevrimiçi) <https://www.researchgate.net/publication/234147707>, 18.04.2019, s. 373

¹⁰ Aysın Candan, *Oyun Tören Gösterim*, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010, s. 26.

¹¹ Vincent P. Pecora, "Culture as Theater/ Culture as Belief", *Criticism*, Vol. 49, No. 4, After the Cultural Turn Special Issue, Wayne State University Press, 2007, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/23128724?seq=1>, 14.10.2018, s. 507.

birey yeni konumuna kavuşur. Bu tezin kapsamında incelenecek olan Victor Turner, Arnold Van Gennep'in çalışmasından etkilenecek "Geçiş Ritleri"ni daha detaylı bir incelemeye tabi tutmaktadır. Ritüel ve tiyatro ilişkisini araştıran bir diğer antropolog Johnny Saldana "Etnodrama"¹² adını verdiği analiz yöntemini saha araştırmasında elde edilen notlardan, röportajlardan ve önceden yazılmış eserlerden toplayıp dramatize ederek kullanmaktadır. Bir etnodramadaki karakterler genellikle araştırmacı katılımcılar tarafından canlandırılmaktadır. Jim Mienckowski de etnografyanın tiyatroya dönüştürülmesindeki olanakları ve sınırlılıkları yaptığı uygulamalar üzerinden tartışmaktadır.¹³

Tiyatro ve antropoloji alanlarında gerçekleştirilen ortak projeler de mevcuttur. En bilinen örneği, performans araştırmaları yürüten akademisyen Richard Schechner ile antropolog Victor Turner arasındaki işbirliğidir. Turner, Schechner'in New York'ta üniversite öğrencileri için düzenlediği atölyelerde ders vermiştir. Daha sonra birlikte Arizona'da ritüel ve performans üzerine uluslararası bir konferans düzenlemişlerdir. Schechner ile Turner arasındaki bu çalışma ortaklığı, "Colin Turnbull (*The Mountain People*, 1972) ve Peter Brook'un Uganda Savaşı çalışmalarının bir dizi dramatik sahneye dönüştürülmesi, uygun etnografik verilerin oyun metinleri haline getirilmesi konusunda yaptıkları işbirliği"¹⁴nden etkilenilerek gerçekleştirilmiştir.

"Ritüellerin psikofiziksel ve gerçekçi performanslarını kurgulamak Turner için çok önemliydi. Onun için öğrenme sürecinin bir parçasıydı, saha çalışması için bir hazırlık gibiydi. "İcra Edilen Etnografya" (*Performing Ethnography*) makalesini oluşturması için itici gücü Schechner ile yaptığı çalışmalar sağlamıştır."¹⁵

¹² Bkz. Johnny Saldana, **Etnodrama: An Anthology of Reality Theatre**, Oxford, AltaMira Press, 2005, b.a.

¹³ Bkz. Jim Mienckowski, "Etnodrama: Performed Research-Limitations and Potential", (ed.) P. Atkinson, A.Coffey, S. Delamont, J. Lofland, **Handbook of Ethnography**, London, Sage, s. 468-476.

¹⁴ Victor Turner, "Dramatic Ritual/Ritual Drama: Performative and Reflexive Anthropology", **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**, Michigan University, PAJ Publications, 1982, s.91.

¹⁵ Kees Epskamp, "Intercultural Puzzles: Richard Schechner and the Anthropology of Theatre in the 20th Century", **Anthropos**, 2003, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/40467338>, 31-10-2018, s. 504.

Tiyatroda kültürel çalışmaların en eski olmasa da, en çok referans verilen isimlerinden biri ise Antonin Artaud olmuştur. Dramda ritüelistik teori araştırması yapan Antonin Artaud'un yolculuğu 1931'de Paris'te bir Bali dans tiyatrosunu izlemesiyle başlamış ve kendisinden sonra gelen çoğu araştırmacıyı etkilemiştir. Artaud'nun bu girişimi kültürel gösterilerin tiyatro ile bağlantısının keşfedilmesi yolunda önemli bir adım olmuştur. Artaud ile birlikte Edward Gordon Craig'in de, Doğulu performanslara, özellikle Japon gravür sanatına ilgi duyduğu görülmektedir.¹⁶ Bertolt Brecht, 1935 yılında Rusya'da izlediği Mei Lanfang'dan hareketle tiyatral estetiğine “Yabancılaştırma Efektini” eklemiştir. Arianne Mnouchkine, Asya bölgesinde öğrendiklerini “Theatre du Soleil” adlı tiyatro topluluğunda, kukla tiyatrosu veya görsel imajinasyonlar şeklinde kullanmaya başlamıştır. 1985 yapımı olan Mahabharata'da Peter Brook, tiyatrodaki oyuncular arasında kültürlerarası bir iletişim sağlamak istemiştir. Bu ve benzeri örnekler çoğaltılabilir ancak önemli olan arka arkaya gerçekleşen Doğu'ya yönelimlerin nedenlerini ve tiyatronun dönem içerisindeki gereksinimlerini bulgulamaktır. Çünkü Ezici'nin yorumunda da olduğu gibi, “ritüel ve mit araştırmalarının tiyatrodaki değerlendirilmesinin önemi, Batılı konvansiyonel tiyatro biçimlerinin benimsenmesi, bu biçimlerin tiyatro alanını belirlemesi nedeniyle hala tam anlaşılmış değildir.”¹⁷ Bu tez kapsamında da, günümüz oyuncusunun çalışmasında ritüelistik yaklaşımların ne kadar işlevsel olduğu tartışılmıştır.

Batılı tiyatrocuların Doğu'ya yönelimleri, çoğunlukla Batı toplumunun karakteristiği haline gelen yabancılaşmaya bir çözüm bulmak olarak yorumlanmaktadır. Erken dönem ritüel araştırmalarında tiyatroya eski gücünün kazandırılması amaçlanırken, yeni dönemde ise Batı toplumunun karakteristiği olan yabancılaşma ve bireylerin kendinden ve diğerlerinden uzaklaşması engellenmeye

¹⁶ Bkz. Sang-Kyong Lee, “Edward Gordon Craig and Japanese Theatre”, **Asian Theatre Journal**, Vol. 17, No. 2, University of Hawaii Press, 2000, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/1124490>, 04.04.2019, s. 216.

¹⁷ Türel Ezici, “Üniversite Tiyatrosunda Ritüel Çalışmaları: Bir Acı Çekme Oyunu Olarak Ta'ziye Ritüeli”, **Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma E-Dergisi**, Sayı. 4, 2017, (Çevrimiçi) <http://dergipark.org.tr/download/article-file/2696662017>, 01.05.2019, s. 111.

çalışılmaktadır.¹⁸ Tiyatroda ritüelistik yaklaşım veya farklı kültürlerle ait ritüellerin gösterimlerde bir araya getirilerek sergilenmesi, tiyatronun köklerine geri dönmesini de akla getirmektedir. Aslında tiyatronun, ritüelistik kökeniyle arasındaki bağlantıyı hiçbir zaman bütünüyle koparmadığı söylenebilir sadece tiyatro gittikçe daha bağımsızlaşarak ve sekülerleşerek, icracıların üzerindeki etkisini azaltan ve daha çok sahneden ilettiği anlamlara ilişkin bağlılığının oyunculara canlı kalmasını bekleyen bir aktarım modeli haline gelmiştir.

Oyuncunun çalışmasına kültürel açıdan bakıldığında ise, oyuncunun kendi kültürü ve diğer kültürlerle ilişkisinin varlığının yeni olmadığı ancak tiyatro çalışmalarında kültürel niteliklerin çoğunlukla görmezden gelindiği görülmektedir. Oyuncu kültürünün tiyatro çalışmasının merkezine alınması, Grotowski ve Barba'nın oyunculuk yöntemlerinde evrensel bir norm arayışıyla başlatılmıştır. Oyuncunun kendi kültürünün karakter yaratımı konusunda, en önemli etmenlerden biri olduğu gözlemlenmiştir. Prova aşamasında ve performans sırasında oyuncunun bedeni, kendiliğinden taşıdığı ve temsil ettiği kültürel niteliklerin etkisinden kolaylıkla kurtulamamaktadır. Bu durumla; oyuncunun alışkanlıkları, edinmiş olduğu tiyatral anlayış ve kültürel kimliği nedeniyle karşılaşmaktadır. Oyuncu-bireylerin tiyatral deneyimlerini ifade eden tiyatral kimlikleri kadar, davranışlarını belirleyen toplumsal, kültürel ve sosyal kimliklerinin de oyun estetiği açısından bir sorunsal haline geldiği görülmüştür. Bu sebeple aslında bir tiyatro çalışmasına (tiyatro oyunu/eğitimi) başlandığında oyuncunun kültürü, uygulanan alıştırma ve eğitimlerle birlikte oyunda veya eğitim sürecinde ortak bir üslup oluşturmak için yeniden ele alınmaktadır. Dolayısıyla oyuncuların, kültürel ve toplumsal tanımlamaların sınırlayıcı yönlerinin ve yerleşik tiyatral varsayımlarının üstesinden gelmeleri amacıyla, yeni olasılıklara açık hale gelerek özgür kalmaları, bu tezin konusu olan oyunculukta kültürel çalışmaların kapsamını oluşturmaktadır. Bu nedenle çoğu tiyatro uygulamacısı, Batılı tiyatro anlayışına kıyasla zengin bulduğu kültürel gelenekleri/dansları incelemiş ve bu performans tekniklerini tiyatro eğitiminde

¹⁸ Bobby C. Alexander, "Turner's Definition of Ritual Reconsidered: Grotowski's Experimental Theatre as Secular Rituals of "Spiritual" Healing", **Method & Theory in the Study of Religion**, Vol. 3, No. 1, 1991, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/23549548>, 21.11.2018, s. 66.

alıştırma olarak kullanmış veya oyuncuların kendi malzemelerinden yola çıkarak yapay bir ritüel inşa etmeye çalışmıştır.

Tiyatro ve antropolojinin ortak çalışma alanlarının nasıl geliştiğini ve oyuncuya bu çalışmaların ne türde bir katkıda bulunduğunu saptamak amacıyla, tezin birinci bölümünde, bireyin kültürel ve sosyal yaşamında beliren tiyatral niteliklere odaklanılarak kültürel yaşamın dinamik etkileşimini araştıran performatif etnografya yaklaşımını benimseyen antropolog ve sosyologların önemli kavramları açıklanmıştır. İlk bölümün, antropolojiye ayrılmasının nedeni; performatif etnografya yaklaşımının neredeyse tiyatrodaki kültürel çalışmaların ivme gösterdiği döneme denk gelmesi ve oyuncu-bireyin kültürel çalışması ele alındığı için antropoloji alanındaki incelemelerin göz ardı edilemeyecek olmasıdır. Grotowski ve Barba'nın tiyatral hedeflerini anlamak, farklı sosyal ve kültürel geçmişlere sahip oyuncu-bireylerin kendilerini gerçekleştirme ve ifade etme şekillerini kapsayan sosyal/kültürel antropolojinin metodolojisini zorunlu kılmaktadır. Grotowski ve Barba'nın çalışma yöntemiyle paralellik kuran performatif etnografya yaklaşımı konusunda, yoğun bir literatür taraması yapılmış olup, kavramların kullanımları bakımından hataların oluşmaması için özet niteliğindeki temel açıklamaları sunulmuştur. İlk alt başlıkta, antropoloji alanını tiyatroya yaklaştıran nedenlere ve birey yaşamındaki kutsal ve seküler etkinliklerde bulunan performatif ve dramatik niteliklere değinilmiştir. Sonraki alt başlıkta, antropoloji alanında tiyatro tekniklerini kullanan ve bu ekseninde kültürel performansları analiz etme yanlısı olan performatif etnografya yaklaşımında, performans araştırmalarında da sıklıkla isimleri anılan Victor Turner, Erving Goffman ve Clifford Geertz'in görüşlerine değinilmiştir. Bu bağlamda da yine oyuncunun kültürel performanslarda icracının deneyimini betimleyen kavramlar aktarılmıştır. Victor Turner'ın; icracının statü değişimini tanımlayan "liminal-liminoid" evresine, bu evrede diğer icracılarla birlikte bulunduğu için meydana gelen "communitas" oluşumuna, bireylerin sosyal/kültürel yaşamda hep benzer evrelerle gerçekleştiği iddiasında bulunduğu "sosyal drama" kavramına bakılmıştır. Erving Goffman'ın; icracının sosyal yaşamda stratejik davrandığını belirten "benlik sunumu" ve icracının içinde bulunduğu topluluklarda dramaturjik bir yaklaşım nedeniyle ortaya çıkan "etkileşim düzeni" incelenmiştir.

Clifford Geertz'in; icracıların performanslardan ayrılmaz yapısını gösteren "ritüelin sembolik düzeni" ile kültürel analizde derinleşmeyi önerdiği "yoğun betimleme" kavramına değinilmiştir. Son alt başlıkta ise, ikinci bölüme geçmeden önce oyuncu-bireyin pratiğini, kültürel performans icracıları üzerinden etkileyecek görüşler karşılaştırılmış ve özetlenmiştir.

Tezin ikinci bölümünde, birinci bölümde yer alan kültürel etkinliklerde icracı deneyiminin, tiyatrodaki oyuncunun deneyimine yansımalarına bakılmıştır. Oyuncunun kültürlerarası performans ve ritüel teknikleriyle kendini geliştirmesini öneren Grotowski ve Barba'nın çalışmalarıyla ilgili bir inceleme yapılmıştır. Bu bölümde, oyuncunun kültürel çalışmasını etkilediğinin düşünüldüğü; ilk alt başlıkta oyuncunun kültürü ile ilişkisi, tiyatral ve kültürel kimliğin nasıl somutlaştırıldığı bakımından ele alınmıştır. Oyuncu-bireylerin kültürlenme sürecinde ve tiyatro çalışmalarında edindikleri davranış biçimlerinin ve alışkanlıklarının gelişimine bakılmıştır. Daha sonra oyuncu-bireylerin oluşturduğu kültürel açıdan çeşitliliğe sahip toplulukların kategorileri ve özellikleri belirtilmiş, tiyatro çalışmalarındaki örnekleri sunulmuştur. İkinci ve üçüncü alt başlıkta, sırasıyla Jerzy Grotowski'nin ve Eugenio Barba'nın öncelikle genel olarak kültürel çalışmalar kapsamında uyguladıkları, bölümün ilk ve ikinci alt başlığının devamı olarak da oyuncunun tiyatral ve kültürel kimliğini ele alma teknikleri ve kültürel çeşitliliğe sahip olan ekiplerindeki komünyon¹⁹ düşünceleri doğrultusunda incelenmiştir. Tezin birinci bölümünde bahsedilmiş olan performatif etnografya yaklaşımı ile Grotowski ve Barba'nın uygulamaları arasında teknik açıdan benzerlikler ve farklılıklar üzerinde durulmuştur. Oyunculukta kültürel çalışmaların Grotowski ve Barba ile sınırlandırılmasının nedeni, birlikte çalışmış olmaları ve Barba'nın oyuncunun kültürel çalışması konusunda Grotowski'nin devamı niteliğinde ilerlemesidir. Son alt başlıkta, tezin üçüncü bölümüne geçiş niteliğinde elde edilen bilgiler ışığında varılan sonuçlar ve oyuncunun transkültürel çalışma seçimine yönlendiren nedenler sunulmuştur.

¹⁹ Bir tiyatro topluluğunu meydana getiren oyuncu-bireylerin, birbirlerine bağlılığını, uyumlu çalışmasını ve bütünleşik eğitim sürecini vurgulamak amacıyla komünyon ifadesi kullanılmaktadır.

Tezin üçüncü ve son bölümünde, ilk iki alt başlıkta Eugenio Barba'nın birlikte çalışmakta olduğu, iki farklı kültürden gelen Roberta Carreri ile Parvathy Baul'un bireysel çalışma yöntemleri ve performans örneklerine, oyuncuların tekil olarak yararlanabilmeleri bakımından başvurulmuştur. Son alt başlıkta ise, tezin son bölümüne kadar bir araya getirilmiş olan performatif etnografya anlayışı, Jerzy Grotowski ve Eugenio Barba'nın çalışma şekilleri ve oyuncuların tekil deneyimleri doğrultusunda, tarafımdan uygulanmış alıştırma örnekleri sunulmuştur. Toplam dört başlık altında toplanan alıştırma türlerinin ilk iki başlığı, oyuncu-bireyde liminoid deneyim kazanımı yaratma amacı taşımaktadır. İlk başlık, Grotowski'nin bütünsel edim deyimine ve Barba'nın anlatım-öncesini geliştirmeye odaklanırken; ikinci başlık Grotowski'nin kutsal oyuncu vurgusu ve Barba'nın gündelik-dışı davranış edimi ekseninde oluşturulmuştur. Üçüncü başlık ise, ritüelistik düzene benzer şekilde Grotowski'nin yapı ve kendiliğindenlik, Barba'nın organik ve anlatı dramaturjisi ilişkisine yoğunlaşmıştır. Son başlıkta ise tiyatrodaki toplulukları, en iyi ihtimalle Turner'ın communitas oluşumuna veya Goffman'ın takımlarına yaklaştıracak ekip alıştırmaları tercih edilmiştir.

Bu tez kapsamında, oyuncuların kültürlerarası çalışma veya gündelik alışkanlıklarını kırma ve hareket kabiliyetlerini geliştirme hedefiyle başvurdukları kültürel performans tekniklerinin, tiyatro topluluklarında ve ilgili eğitim kurumlarında nasıl kullanılabileceğine yönelik bir araştırma yapılmıştır. Oyunculukta kültürel çalışmaların uygulanabilmesi için gereken teorik altyapı, antropolojide performatif etnografya yaklaşımı ile sağlanmıştır. Bir oyunculuk tekniği önerisi sunmak için de, Grotowski ve Barba'nın çalışma yöntemleri incelenmiştir. Bu tez antropoloji ve tiyatro gibi iki farklı alanı bir araya getirmesi ve oyuncuya bu bağlamda bir eğitim yönelimi ve teknik donanım sağlayacak alıştırmaları sunması bakımından yenilikçidir. Her iki alanda da Türkçe'ye çeviriler yapılarak tiyatro literatürüne katkı sağlandığı düşünülmektedir. Kültürlerarasılık ve tiyatrodaki kültürel çalışmalarla ilgili Türkçe kaynaklar²⁰ araştırılmış olup, bu kaynakların konu

²⁰ Metin And, Aslıhan Ünlü, Selen Korad Birkiye'nin değerli kitapları, TAL Tiyatro Araştırma Laboratuvarı'nın, Nurhan Karadağ'ın çalışmaları ve özellikle Jerzy Grotowski üzerine yazılmış olan

bağlamlarının oyunculuk yöntemi temelli olmaması nedeniyle oluşturulacak teknik için yabancı kaynakların orjinallerine başvurulmuştur.



BİRİNCİ BÖLÜM

BİREYİN KÜLTÜREL İCRASI

1.1. Kutsal ve Seküler Etkinliklerde Performatif ve Dramatik Nitelikler

Bu bölümde, performatif etnografya yaklaşımı kapsamında teorisyenlerin görüşlerine değinmeden önce, ritüellerin¹ tiyatral niteliklerinin genel bir değerlendirmesi yapılacaktır. Bu amaçla, performatif olanın ve çatışmacı özelliği gösteren dramatik niteliğin kısa tanımlamaları yapılarak kültürel etkinliklerdeki yansımalarına bakılacaktır.

Performatif² niteliğin görüldüğü performans, ritüel, tiyatro, oyun ve hatta spor vb. olarak adlandırılan tüm etkinlikler birbirlerine çok benzemektedir. Sınırları belirsizleşen bu etkinlikler için Richard Schechner şöyle bir ayrım yapmaktadır;

“Belirli bir performansın “ritüel” veya “tiyatro” olarak anılması, çoğunlukla bağlam ve işlevine bağlıdır. Tiyatro veya ritüel olarak adlandırılan bir performans, nerede ve kimler tarafından yapıldığına ve hangi koşullar altında icra edildiğine göre belirlenmektedir.”³

¹ Ritüeller bireyin gerçekleştirdiği kutsal ve seküler etkinliklerin genel adı olarak kullanılmaktadır. Kutsal ve seküler etkinlik ayrımının yapılmasının sebebi ise, ritüellerin çoğunlukla kutsal eyleme işaret etmesinden kaynaklanmaktadır. Ritüeller farklı alanlarda kullanıldığı için çeşitli şekillerde tanımlanmıştır, kavramsal olarak bir süreç, ideoloji, deneyim ve fonksiyon olarak anılmaktadır. Ortak kullanımında ise, başka kaygan bir kelime olan kutsal ile ilişkilendirilmektedir. Çünkü kutsal tanımının içine gündelik olaylar dahil edilmemiştir. Bu anlamda “daha gündelik etkinliklere kıyasla neler yapıldığını ayırt etmek ve tanımlamak için tasarlanmış ve düzenlenmiş bir oyunculuk stili” olarak Bell, “ritüelleştirme” kavramını kullanmıştır. Bkz. Catherine Bell, **Ritual Theory, Ritual Practice**, New York, Oxford University Press, 2009, s. 74.

² Bu terim ilk kez Austin tarafından Harvard Üniversitesi’nde verdiği derslerde, edebiyat alanında kullanılmıştır. Türkçe çevirisi olarak “edim” de kullanılmaktadır. “İlgili sözceleri sözcelemek, gerçekten de, genellikle edimi yerine getirmede (bahse girmede, ya da hangi edim söz konusuysa onda) en başta gelen adımlardan biridir, ya da bizzat en başta gelen adımdır.(...)örneklerimizden biri mesela, bir evlilik töreninde sözcelenen ‘evet x’i karım olarak kabul ediyorum sözcelemidir.” Bkz. John L. Austin, **Söylemek ve Yapmak: Harvard Üniversitesi 1955 William James Dersleri**, Çev. R. Levent Aysever, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s. 45-49. “John L. Austin “performatif” kavramını tanıttıktan sonra, biz de İngilizce ve Almanca karşılıkları konusunda terminolojik olarak bir sorunla karşılaştık.” Fischer-Lichte, **Modern Austrian Literature**, s. 2.

³ Richard Schechner, **Performance Theory**, London, New York, Routledge, 2003, s.130.

Performans veya performatif kullanımları yaygın olduğu için, bu kavramları tanımlamak da zorlaşmaktadır. Performans ile performatif arasındaki ayrım, icra anında olmak ile icranın sonlanması sonucu gerçekleşen etkinlikten bahsetmek arasındaki bağlantılı ilişkide görülmektedir. Performatif olan, icracının kendisinden önce icra edilmiş performanslarda yapılmış olanları tekrarlaması olarak ifade edilebilir. Performans ise refleksif doğası gereği, toplumsal ve sosyal olaylarda meydana gelmektedir. Bir şeyin performans sayılması için, tarihsel ve sosyal arka planının olması, yaygın uygulama ve kullanım alanına sahip olması gerekmektedir. Yine Schechner'e göre, uygulama alanında oluşan etkiler bakımından bir sınıflandırma yapılacak olursa; "Farklı kaynaklardan edindiğim düşünceler sonucu, performansın yedi fonksiyonunu buldum: eğlendirmek, güzel bir şey ortaya çıkarmak, bir kimliğe işaret etmek veya onu değiştirmek, bir topluluk yaratmak, iyileştirmek, öğretmek-inandırmak-ikna etmek, kutsal veya şeytani olanla irtibata geçmektir."⁴ Bir objeyi, bir işi veya bir etkinliği performans olarak adlandırmak için o objenin, işin veya etkinliğin hangi fonksiyonlara sahip olduğunu sorgulamak ve diğerleriyle nasıl bir etkileşim içinde olduğunu anlamak gerekmektedir. Çünkü performans veya performatif niteliği; aksiyon, etkileşim ve ilişkilerle gerçekleşmektedir.

Ritüeller de bu tez araştırması kapsamında daraltılmış şekliyle, tiyatral bir tekniğe işaret edecek performatif ve dramatik yönelimler içermektedirler. Bireyin günlük yaşamında sergilediği seküler ve kutsal etkinlikleri, gerçekleştirdiği eylemleri göstermek ya da kendisini izleyen seyirciler için onları vurgulamak anlamına gelip, bulunduğu toplumsal gruba göre değişkenlik gösterebilen bir yapıya sahip oldukları gözlemlenebilmektedir. Ritüeller, davranış biçimleriyle birlikte, davranış biçimlerinin dondurulduğu postürler, ritmik ve tekrar eden hareketlere de sahip oldukları için eş zamanlı olarak hem performatif olurlar hem de kültürel aktarım özelliğini kazanırlar. Ritüellerin, performansların da konusu olan edimsel boyutunu sağlayan, kültürel sembolik anlamların temsil edilerek açığa çıkarılmasıdır. Ritüellerdeki eylemler birey deneyiminin birincil aracı olan bedeni manipüle ederek

⁴ Richard Schechner, **Performance Studies: An Introduction**, 2. Baskı, London, New York, Routledge, 2006, s. 46.

somutlaştığı için doğrudan duyulara etki etmektedir. Eylem, bireylerin toplu davranış biçimlerine etki ederken yüzleşmelere ve çatışmalara neden olmaktadır. Ritüellerin performatif niteliğini sağlayan eylem boyutunun yanında, sembolik anlamın doğmasına sebep olan bu özelliğidir. Ritüeller, sembolik, sözel ve sözel olmayan, bir topluluğun üyeleri arasında ilişki ve iletişim kurulması için gerekli olan resmileştirilmiş davranış kalıpları olarak kabul edilebilir. Performans sırasında ortaya çıkan kültürel göstergeler, o kültürü paylaşan bireyler için önem arz eder ve onları birbirlerine gizil bir biçimde bağlar. Myerhoff'a göre; "ritüel performatif bir türdür; biri bir jestle inanç ifadesi sergiler, sosyal olarak gerekli olan ve toplumun ilgi duyduğu her şey bunda saklıdır. Kişisel duygular yoktur, ritüeller saygı göstergeleridir."⁵ Performatif etkinin, sanat ve sanat olmayan arasındaki sınırları bulanıklaştırması, katılımcıyı estetik ve kültürel olan arasında bırakarak seyirci-oyuncunun birlikteliğinden doğan bir topluluk yaratmıştır, bu durum da ritüellerin tiyatral niteliğinin ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Performansın ne kadar yaşam, ne kadar sanat kapsamında olduğu; etkisinin ne kadar geçici veya sürekli olduğu gibi sorularla meşgul olunmuştur.

Ritüeller, yoğunlaştırılmış ve sıkıştırılmış bir yaşam çıktısı olarak düşünülebilir. Tam tersi bir yaklaşımla, günlük rutinlerin dışında kaldığı da savunulabilir. Anlamları, belli kalıplar içine yerleştirilerek aktardığı ve meşrulaştırdığı için eleştirilebilir. Hangi görüş yanlış olunursa olunsun, performansların bir şeyi dile getirmek için temsil etmeyi kullandığı kabul edilen bir düşüncedir. İcracılar varoluşlarının bir parçası olarak performanslar gerçekleştirirler ve bu sayede form, anlam, içerik ortaklığıyla kendi yaşam tarzlarını görünür kılmış olurlar. Bireylerin sosyal ve toplumsal davranışında; kültürü, deneyimleri ve psikolojik durumu karmaşık bir biçimde toplanmış haldedir. Bu yüzden kimi zaman bireyin davranışını belirleyen asıl gerekçeyi belirlemek güçleşmektedir. Tüm kültürler farklı dönemlerden ve kaynaklardan gelen tarihsel öğeleri toplayan yapılardır; hepsinin imge ve kelimeleri birleştirme şekilleri, yaşanmış veya hayal edilmiş olan

⁵ Barbara Myerhoff, "The Transformation of Consciousness in Ritual Performances: Some Thoughts and Questions", (ed.) R. Schechner, W. Appel, **By Means of Performance Intercultural Studies of Theatre and Ritual**, New York, Cambridge University Press, 2001, s. 245-250.

deneyimlere dayanmaktadır. İnşa edilen tüm kültürler inanç sistemlerini içermektedir; yani, katılımcıların kendilerinin özgün olduklarına güvenmeleri gerekir, bu yüzden kültürel performanslar icra edilmektedir. Bireylerin sadece bir kültüre ait olduklarını iddia etmeleri yeterli olmadığı için kültürel temsillere katılmaları gerekmektedir. Kültürel temsiller ancak performans sırasında onları deneyimleyenleri, o kültüre ait kılan bir niteliğe sahip olmaktadır.

Bireyler yaşamaya devam ederken, gerçekleştirdikleri kutsal ve seküler etkinlikler çerçevelendirilmektedir ve böylelikle yapılandırılmış davranışlar oluşmaktadır. Bireyleri kültürel ve sosyal olarak eğiten araçlar da, benzer yapıyı koruyan performanslarıdır. İcracı için kültürel anlamı meydana getirmek, kültürel eylemleri gerçekleştirmek ve bu eylemlerle birlikte bir deneyim ve etkileşim ortamı yaratmaktan geçmektedir. Bireyler gerçekleştirdikleri eylemlere sorunsuz bir şekilde adaptasyon sağlayarak, tüm toplumsal davranış örneklerini kolaylıkla benimseyip öğrenebilirler. Performansın etkisi, sadece kapsamı ve süresiyle değil, aynı zamanda kültürel sınırları belirlemede kullandığı tarihsel, kişisel ve nörolojik deneyimlerin en derin katmanlarına değin nüfuz etmesiyle ölçülmektedir. Birey, belirli fikirleri temsil etmek veya belirli amaçları yerine getirmek için, bu fikirler ve amaçlar doğrultusunda hep aynı dokuları içeren ve aynı kalıplara sahip olan etkinlikler gerçekleştirmektedir. Böylece kolektif bir aradalık, performans sırasında katılımcılar arasında paylaşılan ortak geçmişlerin anımsanmasını sağlamaktadır.

“Ritüeller toplu gösterilerdir, bir arada yapılır, katılanları canlandırır, kışkırtır, korur, yeniden yaratır. Kişiye kutsal olguları, olaylar karşısında nasıl davranacağını gösterir. Törenlerin nitelikleri, amaçları ne olursa olsun hepsinin işlevi bireyleri bir araya getirmek, aralarındaki bağları çoğaltmak, ortak bilince ulaşmasını sağlamaktır.”⁶

Birey, olayları canlandırma ve oynama güdüsüyle kendisini ya da diğer bir grup insan tarafından üretilen ve sunulan performansları gözlemleyerek ve/veya katılarak daha iyi tanıyabilir. Bireylerin alışık olduğu, her gün muhatap olduğu insan davranışlarının konu edildiği performans gösterilerine veya tiyatro oyunlarına

⁶ Metin And, **Oyun ve Büğü Türk Kültüründe Oyun Kavramı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003, s. 308.

gitmesinin nedenlerinden biri de budur. Birey başkalarının kendisine, ne yaptığını, nasıl yaşadığını göstermesine ihtiyaç duymaktadır.

“Deneyimle öğrendiğimiz en iyi yollardan biri, bizim performatif türlerimizdir. Hayatımızın içindeki konumları, ister küçük gruplar isterse de büyük gruplar olsun, hem kültürün hem de doğanın yarattığı sosyal dramaların, -kültürel farkındalık haline geldiğimiz kültürel etkinliklerin- ritüeller, sahne oyunları, karnavallar, antropolojik monografiler, resim sergileri, filmler vb. kültür, iklim, teknoloji, toplum tarihi, bireysel deha, demografi vb. gibi özelliklere göre değişiklik göstererek ortaya çıkmaya devam etmesidir.”⁷

Kültürel etkinliklerin performatif niteliği, performatif etnografya yaklaşımının icracıların bedenlerinin kültürel bilgi taşıdığını iddia eden ve performans sırasında bu bedenlerin bilgi alışverişi yaptıklarını savunan düşüncesine dayanarak gelişmiştir. Turner’a göre; “icra etmek ve öğrenmek arasında diyalektik bir ilişki olmalıdır. Bir kişi icra ederek öğrenir, sonra öğrendiğini icra eder.”⁸ Ritüelistik edimi performatif kılan özellik de, toplumda simgeler ile kodlanmış kültüre işaret eden kavramların, Schechner’in deyiimiyle “yeniden düzenlenebilen, oluşturulabilen, sosyal, psikolojik, teknolojik nedenlerden bağımsız bir şekilde varlık gösterebilen davranış şeritleri”⁹nin, edimler ile canlandırma niteliği taşımasıdır. Bu davranış şeritleri bir araya getirilip farklı zamanlarda ve farklı toplumsal topluluklarda temsil edilerek, ritüeller icra edilmektedir. Kültürel icranın ritüelleşmesi için, daha önce de defalarca tekrarlanmış olan performanslara bir çeşit bağlılık göstermesi ve gelecekte sergilenecek olanlara da aktarım yolunu açması gerekmektedir. Ritüellerin geçmiş ve gelecek arasında kurduğu köprü, icra edilen performanslar aracılığıyla sürdürülmektedir. Ritüeller, kodlarla donanmış eylemler içerdiğinden hareket halindeki toplumsal bellek örnekleri gibidirler.

“Ritüel performansı, genellikle tekrar edilen bir performans olarak ortaya çıkar. Geçmişte, ritüel birkaç kez gerçekleştirilmiştir. Bu durum bile tek başına geçmiş referansına yönelik güvence sağlamaktadır. Dahası, birçok ritüel ilk oyun veya

⁷ Victor Turner, “Rokujo’s Jealousy: Liminality and the Performative Genres”, **The Anthropology of Performance**, New York, PAJ Publications, 1987, s.100.

⁸ Victor Turner, **From Ritual to Theatre-The Human Seriousness of Play**, New York, PAJ Publications, 1982, s. 94.

⁹ Richard Schechner, “Restoration of Behavior”, **Studies in Visual Communication**, 1981, (Çevrimiçi) <http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1133&context=svc>, 08.06.2017, s. 2.

miti veya efsaneyi sergilediği için özel bir geçmişi icra etmektedir, böylece ritüelin kendisi bir anma eylemi olarak gerçekleştirilmektedir. Ritüellerde olduğu gibi olmasa bile, geçmişe ve bundan önceki performanslara referans, tüm performans türlerinin karakteristiğidir.”¹⁰

Richard Schechner’in “restore davranış” kavramı, performansları tanımlayabilmek için kullanılan anahtar bir süreçtir. Performatif etnografya yaklaşımında yapılandırılmış ve tekrarlanmış davranışların fark edilmesiyle birlikte, günlük yaşamda icra edilen her etkinliğin, performans potansiyeli taşıdığı düşünülmeye başlanmıştır. Çünkü kutsal ve seküler etkinlikler de, belli bir yapı¹¹, fonksiyon, süreç ve bir deneyim içermektedir. McConachie’ye göre; “Baştan beri ritüeller, bütün performansları tanımlayan; niyet, etkinlik, duygu, doku ve odak dinamiklerinin kavramsal karışımı üzerine kurulu bir tür performanstır.”¹² Belli bir davranış şeridini sergilerken birey, öğrenme süreciyle veya kendisine söyleneni yapmakla meşguldür ama aynı zamanda da içselleştirdiği ritüel yapıları sayesinde kendi benliğinden ayrılabilir, başka biri gibi davranmaya yani yaptığını izleyen birine dönüşmeye başlayabilmektedir. Bu çoğul “benlik”ler bir düzensizliğe sebep olmazlar, aksine birey eylemler ve eylediği ile kendisi arasına mesafe koyduğu için öğrenir ve benimser.

Performanslar ve ritüellerin, icracılar açısından ortak noktası, seçilmiş davranış şeritlerinden oluşmalarıdır fakat her gösterimde farklı bireyler bir araya geleceğinden, farklı etkilerin de meydana geleceği unutulmamalıdır. Bu davranış şeritlerinin sonsuz varyasyon ve kombinasyonla birleşme olasılığı vardır. Her deneyimde icracıların o “an”ın biricik olduğunu hissettikleri yaşamdan kopuk bir şekilde gelişen, yaşam sorumluluğundan kurtuldukları tanımsız, statüsüz bir ara dönemleri paylaşımına açılmaktadır. Bu anın, “Şimdi ve Burada” (Hic et Nunc) olana

¹⁰ Fischer-Lichte, **Modern Austrian Literature**, s. 4.

¹¹ “Performans teorisinde bir diğer kavram “yapı”dır. İlk olarak Gregory Bateson tarafından kullanıldığı gibi terim, bazı etkinliklerin veya mesajların kendinden sonraki veya diğer eşzamanlı eylemleri veya mesajları anlamak için yorumlayıcı bir yapı kurma eğilimini gösterir. Bateson için yapılar “meta-iletişim” biçimidir.” Bkz. Catherine Bell, **Ritual Perspectives and Dimensions**, New York, Oxford University Press, 1997, s. 74.

¹² Bruce McConachie, “An Evolutionary Perspective on Play, Performance, and Ritual”, **TDR: The Drama Review**, 55:4, 2011, New York University and the Massachusetts Institute of Technology (Çevrimiçi) <https://pdfs.semanticscholar.org/78ce/dd534c08ea8d97de5fed2f8b50313b51c52.pdf>, 27.12.2018, s. 46.

odaklanması nedeniyle hiçbir etkinlik bir başkasının tam anlamıyla kopyası olamamaktadır. Sadece davranış değil -ses tonu, vücut dili, vs.- sürekli değişecektir.

“Performans, tekrarlanmayacak bir süre içinde gerçekleşir. Tekrar icra edilebilir ancak bu tekrarın kendisi onu “farklı” biçimde işaretlemektedir. Bir performansın belgelendirilmesi sadece hafızanın o ana yönelik teşvik edilmesidir.”¹³

Koşullar ve aktarılmak istenen metin, düşünce bile bazen aynı kalmayacaktır. Her “şey” aynı kalmış olsa bile, etkinliğe dahil olan her “şey” farklılaşacaktır. Performanslar belirli bir yapıya sadık kalma çabasının yanında, her zaman spontan gelişmelere açık haldedirler.

“Kültürel süreçler; performans ile beklenmedik durum arasındaki ayrılmaz bağ göz önünde bulundurulduğunda, performans süreçleri olarak deneyimlenebilir ve anlaşılabilir. Birbirlerine bağlılıkları, kapsama alınan konulardan birinin veya daha fazlasının isteği nedeniyle olmadığını, öngörülemeyen ve plansız olayların ortaya çıkmasına izin vererek oluştuğu gerçeğini ortaya koyar.”¹⁴

Kutsal ve seküler performanslar ile tiyatro; bir hazırlık, prova sürecini barındırması açısından benzerlik göstermesinin yanı sıra önemli bir başka unsurda daha ortaklaşmaktadır, o da seyircidir. Herhangi bir ritüelistik edimde de, ayini gerçekleştirenler ve bu performansı alımlayanlar vardır. Ancak tiyatrodan farklı olarak seyirci, sergilenen performansa şifa bulmak veya toplumsal-sosyal-dini ödevlerini yerine getirmek için katılım sağlamaktadır. Tiyatro seyircisi ise, oyunu izlemek veya izlememek konusunda özgürdür. Kutsal etkinliklerde seyirci, bazen performansta varlığı kabul edilen Tanrılar veya atalar olabilir veya etkinliğe tanıklık etmesi için fantastik veya doğaüstü bir güç çağrılabilir. Seyirciler, fiziksel olarak performansa katkıda bulunmasalar da, ritüelin gerçekleştirilme amaçlarını ifade ederek icracıları iyileştirir ve performansın ayrılmaz parçaları haline gelirler. Performansın her zaman o ana tanıklık eden mevcut bir kitleye yönelik sergilenmemesi ve trans deneyiminin içinde olan bireyin eylemlerinin farkında olmayışı gibi unsurlar, tiyatro performanslarına oranla kültürel performansların çok

¹³ Peggy Phelan, **Unmarked: The Politics of Performance**, London, New York, Routledge, 1996, s. 209.

¹⁴ Fischer-Lichte, **Modern Austrian Literature**, s. 4.

daha bireysel olduklarının da bir göstergesi sayılabilir. Günah çıkarma, Sufilerin dönüşü, bir Budist meditasyonu, Katoliklerin şeytan çıkarması gibi ritüeller, bir izleyici kitlesine sahip olmayan ritüellere örnek gösterilebilir.

Ritüellerde seyircinin, aslında katılımcı olarak anılması daha yerindedir, kimi zaman aktif katılım göstermediği takdirde performansta açığa çıkan düşünceleri reddettiği düşünülebilir. İcracının ve katılımcının aktif rol üstlendiği ritüellerde, paylaşım kendiliğinden gerçekleşir ve gösterim anında bir süreliğine, kişiler yaşam rutinine yabancı kalarak başka dünyalara taşınır. Hatta bazen inisiyasyon ritüellerinde¹⁵ olduğu gibi icracılar, daha da ileriye giderek yeniden yaratılıyorlarmış gibi hisseder ve eski konumlarına tekrar dönemeyecek şekilde başkalaşırlar. Kültürel performansların gösterim zamanı ile toplumsal, sosyal yaşam birbirinden ayrı seyretmesine rağmen, birbirlerinin nedeni ve sonucu oldukları için iç içe geçerler ve birbirlerini tamamlarlar. Günümüzde ne kadar kutsal ve seküler etkinlikler olarak ayrılmış olsalar da, halen icracıların ve katılımcıların yaşamlarında büyük bir öneme sahiptirler.

“Bir merhem ne kadar derinden sürülürse, o kadar çok sayıda izleyici birbiriyle bağları olan bir topluluğa dönüşür ve performans da ritüelleşir. ‘Kutsal’, en derin formlara ve deneyimlere verdiğimiz addır. Alışverişin ritüelleştirilmesi için jestsel etkileşim her zaman vardır ve hatta ritüeller tek başına gerçekleştirilse bile iletişimsel ve bilişsel boyut mevcuttur. Ritüel, sürülmesi gereken bir merhemdir; başkaları tarafından, belki kutsallar, belki de atalar, belki bazı güçler, belki de bir terapistten, veya sadece bir turistten, ya da bir antropolog tarafından mutlaka alınmalıdır.”¹⁶

Ritüellerde icracıların, yeniden canlandırma yolu ile inşa ederek oluşturduğu yapı, performans ve hatta tiyatro sahnesine daha da çok atıfta bulunan bir diğer kavram olan “dram”ı da çağrıştırmaktadır. Bireyin sosyal davranışlarında dram benzeri bir tavır veya tiyatro benzeri bir atmosfer her zaman hissedilir çünkü tiyatrodaki dramatik yapılar, toplumların sosyal gerçekliğini temsil etmektedir. Toplumsal ve sosyal yaşamın kendisi, süreç bakımından dramatiktir. Kutsal ve

¹⁵ Türkçe’ye dönüşüm ritüelleri olarak çevrilmiş olsa da bu ritüellerin anlamını tam anlamıyla karşılamamaktadır. (*initiation rites*)

¹⁶ Ronald L. Grimes, **Beginnings in Ritual Studies**, Lanham, University Press of America, 1982, s. 63-64.

seküler etkinliklerde icra edilen eylemler, performatif özelliği barındırmalarının yanı sıra dramatik sürecin taşıyıcıları sayılmaktadır.

“Performans, ritüel eylemin icrasıyla birlikte sembolik kodların ardındaki anlamın bir tiyatro sahnesini andıracak bir etkiyle ifade edilmesini karşılamaktadır. Şayet ritüel eylem doğrudan bir tiyatro sahnesi olarak kavramlaştırılıyorsa bu durumda eylemin gösteren yönünün adı dramadır. Kabaca verilen bu tarifler akademik bellekte ritüelin öznel ve özel karakterinden birisi olarak görülen performansa dair söylenmiş oldukça renkli ve çeşitli anlamlandırma girişimlerinin kavramsal bir özetidir.”¹⁷

Kültürün sembolik kodlarını ifade eden, sunan ve temsil eden eylemsel boyutu bir bütün halinde sahne dramını hatırlatmaktadır. Çünkü hem tiyatrodan hem de ritüelde en belirgin olan şey, bireylerin eylemlerinden oluşmalarıdır. Ritüellerde eylemler bireysel olarak icra ediliyor olsa da, aynı görüşleri taşıyan bütün gruplar tarafından paylaşılmaktadır. Gerçekleşen ritüele herhangi bir bilgisi olmadan katılan birey bile, sembolik eylemlerin etkisi altında kaldığını hissedebilir. Aynı şekilde tiyatrodan da oyuncuların sembolik eylemleri, seyirci üzerinde dramatik etkiler bırakması için kullanılmaktadır. Benzer sonuçlarla ritüelistik bir tiyatro biçiminde de karşılaşılabilir, kullanılan metaforik anlatım ve sembollerle seyircinin bilinçdışına etkilerde bulunulabilir.

Ritüellerin bir diğer tipik özelliği olan sosyal yoğunluk da, eylemler icra edilirken meydana gelen etkileşimlerden ortaya çıkmaktadır. Kültürel icraların sosyal ve kültürel olarak meydana gelen etkileşimleri birbiriyle harmanlanmış biçimdedir. Çünkü kültürel temsiller, bilişsel olarak performans sırasında alımlanmaktadır, öte yandan bu temsillere bağlı olarak gerçekleşen sosyal etkileşimler de kültürel belirleyicilerin ötesine geçemeyip sınırlandırıldıkları için kültürel kodlara bağımlıdırlar. Bu sosyal bağımlılık toplum yaşamının dramatik niteliğini kazandıran bir diğer özellik olan çatışmacı unsurların doğmasına neden olur. Toplumda bireylerin kutsal ve seküler etkinliklerde belirli bir performans sergilemesi beklenmektedir. Dramatik nitelik de, tam olarak bu etkinliklerin performans aşamasında, toplumun beklentileri ile icracının yaşantısı arasında ortaya çıkan

¹⁷ İlkay Şahin, “Kutlu Bir Oyun”, **Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, Sayı. 1, 2009, (Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/76682>, 25.12.2018, s. 543.

çatışma anında gözlemlenebilmektedir. Çatışmacı unsurlar, bireylerin sembolik kodları taşıyan eylemlerin kasıtlı ve bilinçli bir şekilde uygulayarak gerçekleştirmeleri ve her gösterimde belli bir rotayı takip etmelerinden dolayı ortaya çıkmaktadır.

Ritüel performatif ve dramatik niteliklere sahip bir deneyim süreci olarak yorumlanmadan önce, herhangi bir düşünce içermeyen eylemler bütünü yani rutin, alışılmış ve taklit yoluyla sergilenen, kendinden önceki fikirlerin resmi bir örneği ve ritüellerin içerdiği düşünceye kıyasla her zaman ikincil olarak kalacak fiziksel bir ifade olarak tanımlanmıştır. Antropolojiye işlevsel ve yapısalcı yaklaşanlar, ritüellerin eylem ve düşünce arasındaki ikiliğini dengeli bir şekilde koruduğunu ve düşünceyi barındıran, bütünleyen eylemlerle ancak ifade bulduğunu savunmuşlardır. Ritüeller, icracının kendisinden önce icra edilen eylemleri takip ederek hareket etmesini sağlayarak anlamların doğmasına ve kavramsal yönelimlerin gerçekleşmesine neden olmaktadır. Kutsal ve seküler etkinlikler, bir bilginin çerçevelenmesiyle mümkün olan uygulamalar aracılığıyla çoğaltılan bilgi ile ilgilidir. Bu uygulamalar, bedeni disipline eden, zihni düzenleyen, duyguları açığa çıkaran ve geleneksel düzenin salt bir üremesi sayılmayacak derecede, açığa çıkan sıralama, hiyerarşi, statüleşme gibi unsurları sorgulatan aşkın bir deneyimi içeren daha çok pratik bir bilgi sağlamaktadır. Bahsedilen iki farklı yaklaşım, ritüellere kavramsal ve davranışsal açıdan bakmanın sonuçlarıdır.

“Ritüellerin iki temel yapısal dokusu olduğu açıklanmıştır; ritüelin ilk analizi gevşek biçimde birbirine bağlı olan düşünce ve eylem üzerinden, aynı zamanda bu zıtlıklar yoluyla birbirinden ayrılan bir nesne olarak yapılmış, daha sonra ise zıtlıklar ve kategorilerin birleştirilmesiyle, birinin diğeri olmadan var olamayacağı bütünsel bir araç halinde ele alınmıştır.”¹⁸

Her iki yaklaşıma göre de ritüel icracıları öncelikle, eylemlerin içine çekilirler ve bunu gerçekleştirirken de, onlara süzölmüş olan, geleneklerinden aktarılan düşünce ve davranış biçimi de aşılanmış olur. Daha sonra icracılar katılımcıları da eyleme geçirerek bedenlerinin anlam üretimini inşa eder ve aslında onun yeniden

¹⁸ Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, s. 21.

inşa edilmesine odaklanarak, aynı zamanda onu dönüştürmeyi hedefler ve bu sayede sosyopolitik bağlamını da yeniden üretmektedir. Ritüellerin kavramsal ve davranışsal bütünlüğü, bu bölümde ele alınacak olan performatif etnografya yaklaşımının önemli bir parçasıdır.

Düşünceyi aktarmak için eyleme geçmeyi kullanması bakımından ritüeller, tiyatral bir nitelik kazanmaktadır. Ancak ritüeller, tiyatrodan yaratılması hedeflenen “katharsis” kavramına gerek duymaksızın icracılar ve katılımcılar tarafından benimsenen, gerçekleştirilen eylemlere yönelik geliştirilen organik bir içselleştirme, empati kurma, arınma örneği sunarlar. Ritüeller sergilenen eylemlerle birlikte; kodların, ilkelerin, kavramların pratikte de çoğalmalarını sağlayan etkinliklerdir ve bu sebeple doğal olarak programlanmış öğrenme alıştırmaları gibidir. Hem ritüel hem de tiyatro, toplumsal yaşam süresince sorulan sorulara yanıtlar bulmakla ilgilenir. Aynı soruları sormaya devam eden bireyler arasında dayanışma sağlarlar. Her ikisi de seyirci veya katılımcı olmadan tamamlanamayan etkinlik türleridir. Tiyatro tek bir farkla, kolektifin sorularını yanıtlayabilmek için daha stratejik çalışır, estetik bir dil oluşturur ve etkinliklerini sorular etrafında yoğunlaştırarak aktarır. Ritüeller ise katılımcılarının ait oldukları toplumların değer yargılarını sorgulamalarına izin verir ancak esas amacı onları toplumla yeniden bütünleştirmektir.

Toplumların gündelik yaşamını tamamlayan ve kültürel özelliklerini taşıyan seküler ve kutsal etkinlikler, toplumu bir arada tutan sembolik eylemlerin yanı sıra iletişimi sağlamlaştıran bir dil de içermektedir. Ritüel söylemleri de sosyal ilişkilerde üretilen ve yapılan seçimleri vurgulayan, sosyal davranış üzerinde kısıtlayıcı bir etki yaratabilen kültürün taşıyıcılarıdır. Ritüeller, sosyal yapıyı temsil eden söylem ve eylem gibi işlevleri aracılığıyla toplumun bütünlüğünü korumayı hedeflemektedir. Bu bütünlüğü sağlayabilmek için bireylerin öncelikle yapılara ve sistemlere karşı başkaldırmaları, direnç göstermeleri ve onlara eleştirel bir gözle bakabilmeleri için fırsat tanır. Günlük yaşama bir alternatif sundukları için inanç sistemleriyle alakalı oluşabilecek herhangi bir huzursuzluğun kolaylıkla bastırılabilen ve toplumu tekrar bütünleyen özelliğe sahip doğal bir araç gibidirler. Dünyevi dertleri aşmanın yolunu

göstererek dünyayı incelemek, eleştirmek ve dönüştürmek için gereken mesafeyi yaratmaktadırlar. Bireyin statüleri belirleyen hiyerarşilerle, normlarla veya sosyal yapıyı ihlal eden arzularıyla baş etmesine yardımcı olmaktadır.

“Bizde zaten ritüellerin dramatik temsillere benzer olduğunu göstermek için fırsat hep vardı. Sadece gerçek dram ile aynı süreçleri kullanmakla kalmaz, aynı zamanda aynı türden bir son bulurlar: tüm faydacı çıkışlara yabancı kalarak, insanların gerçek dünyayı unutmalarını ve onları hayal gücünün daha rahat olduğu başka bir yere taşınmalarını sağlar; dikkatini dağıtırlar.”¹⁹

Kültür çoğunlukla değişmeyen gelenekler dizisi olarak nitelendirilmiştir. Geleneklerin zamanla değişen yapısı ile sürekli tekrar eden yapısı birleşik tutulmaya çalışılmıştır. Açıkça bu düşünce, bireylerin inanç sistemlerine yönelik güvenlerini kırmamak amacıyla tutarlı bırakılmıştır. Gelenekler yani kültürün bireyin varlığından önce gerçekleştirilmiş uygulamaları, Bourdieu’nun “Habitus” kavramında olduğu gibi, güven duygusunu süreklileştirmektedir.

“Tarihin bir ürünü olan Habitus, tarihin yarattığı şemalara uygun olan bireysel ve kolektif uygulamalardır, -daha fazla tarih- üretmektedir. Her organizmada algı, düşünce ve eylem şemaları şeklinde biriken geçmiş deneyimlerin aktif varlığı; uygulamaların ‘doğruluğunu’ ve zaman içindeki sürekliliğini, tüm resmi kurallardan ve belirli normlardan daha güvenilir bir şekilde garanti etme eğilimindedir.”²⁰

Öte yandan geleneklerin yapısının, detayları ve yorumlanması konusunda yapılan değişikliklerin her zaman onları yaşayanlar tarafından fark edilemiyor oluşu da bir gerçektir. Gelenekler elbette bir kez gerçekleştirildikten sonra kendi doğasına geri bırakılmamaktadır. Gelenekler sürekli üretilir ve aslında çoğaltılamaz, ancak daha somut bir çerçeve elde etmek için bazı parçalar çıkarılarak yeniden canlandırmak için esnetilebilir. Ritüeller kimi zaman bir gelenek türü oluşturmak için stratejik bir amaç güdebilir ama yine de bunu yaparken geleneğin köklerini tam manasıyla değiştiremez. Yalnızca kendinden önceki topluluklar veya başka

¹⁹ Emile Durkheim, **The Elementary Forms of the Religious Life**, Çev. Karen E. Fields, New York, The Free Press, 1995, <http://home.ku.edu.tr/~mbaker/cshs503/durkheimreligiouslife.pdf>, s. 424.

²⁰ Pierre Bourdieu, **The Logic of Practice**, Çev. Richard Nice, Stanford University Press, (Çevrimiçi) http://monoskop.org/images/8/88/Bourdieu_Pierre_The_Logic_of_Practice_1990.pdf, 20.10.2018, s. 54.

topluluklar tarafından sabit olarak görülen şeylerin çoğuna meydan okuyabilir ve yeniden betimleyebilir. Geleneklerin aktarılan biçimlerdeki düşünceye sadık tutumu ve bununla çelişen başkaldırısı tiyatral bir canlılık içermektedir. Schechner'in deyiimiyle icracılar, restore davranışlar sergileyerek ritüellerin değişmez yapısını öne sürerken, bu yapı dışında kalan bireysel ve topluluk davranışları nedeniyle performatif ve dramatik bir niteliğe de sahip olabilmektedir.

1.2. Kültürel İcra ve Yaklaşımlar

Ritüellerin tarihsel ve psikolojik köken araştırmasının yanında, antropologlar ritüellerin sosyal fonksiyonlarıyla da ilgilenmişlerdir. Bu bölümde gruplandırılmış teoriler, “işlevsel” (*functionalist*) ve performatif etnografya yaklaşımının temsilcileridir; hepsi, ritüellerin sosyal bir fenomen olduğunu düşünmüş ve özellikle sosyal grupların organizasyonunu incelemiş ve performansın işleyişini nasıl etkilediği ile alakalı çalışmalar yürütmüştür. Son dönemlerde yeni formüle edilen performatif etnografya yaklaşımı, daha önceki bilim insanlarının görüşlerinin ve katkılarının görmezden gelinmesine, en ilkel din sistemlerinin araştırılmasının sonlanmasına yol açmamıştır. Bu anlayışla birlikte, kültürel analiz teorilerindeki yapılar tekrar gözden geçirilmiştir. Kültürün değişken sürecini tespit eden ve bu yüzden kültürel performansı deneyimleyen bireylerin kültürlenme sürecini araştıran performatif etnografya yaklaşımı, tezin ikinci bölümünde ele alınan tiyatrodaki antropolojik bakış açısını incelemek konusunda faydalı olacaktır. Bu bölümde görüşleri ele alınan teorisyenler; Amerikalı yorumsamacı antropolog (*hermeneutic anthropologist*) Clifford Geertz, İngiliz yapısal işlevselci (*structural functionalist*) kültürel antropolog Victor Turner ve Amerikalı sosyolog Erving Goffman'dır. Ritüellerin deneyimine odaklanan araştırmacıların, farklı yorumlamalarına rağmen performatif bir etnografyanın izini sürdükleri görülmektedir.

1.2.1. Victor Turner ve Kültürlenme

Victor Turner tiyatrocu bir aileden gelmenin etkisiyle belki de, birey davranışını incelediği saha çalışmalarında tiyatro ve performans kavramlarını en çok kullanan antropologlardan biri olmuştur. Öğrencileriyle birlikte düzenlediği

canlandırmalarda neredeyse bir yönetmen titizliğinde çalıştığı aktarılmıştır. Schechner'e göre; "Turner tam bir tiyatro adamıydı. Dener, tekrar dener, başka bir şekilde yine dener ve bir rutin belirleyerek yeni bir bağlam çerçevesinde çalışır. Sonsuza dek icracının eylemlerini parlatabilirdi."²¹ Disiplinlerarası yaklaşımı sebebiyle, geçtiğimiz yıllarda Victor Turner'ın eserleri birçok bakımdan yeniden okunmuş ve yorumlanmıştır. Kültürün sosyal sürecine, ritüel sembollerinin ve onların tiyatral niteliğine ve kültürel performansların analizine yaptığı katkılar; antropoloji ve insan davranışı üzerine çalışma alanlarında büyük öneme sahiptir. Performansların sergileyen ve sunan özelliği ile, dramın yansıtma²² (*reflection*) özelliği üzerinden ritüellerle benzerlik kurmuştur. Aynı zamanda dramın sahneleme araçları olan oyuncu, seyirci, mekan, kostüm gibi unsurlarının kullanımı bakımından doğan benzerliğine de değinmiştir.

Turner'ın araştırmaları kabile toplumlarında ve çağdaş toplumlarda gerçekleştirilen ritüellerin önemini yeniden düşünmek için bir fırsat sunmuştur. Gelişmeye devam eden ritüel tabiatına dikkat çekmiş, geleneksel ve geleneksel olmayan ritüellerle dinin ilişkilerini incelemek açısından analitik bir çerçeve önerisi sunmuştur. Çoğu Batılı antropoloğun Doğu'ya yönelmesiyle ortaya çıkan kolonyalist eğilimi değiştirmesi açısından da değerlidir. Bennetta'ya göre; "Victor Turner'ın Ndembu'yla ilgili etnografik araştırması sömürgecilikten postkolonyala geçişe işaret eder. (...)Bu bağlamda Turner, gerçekten geçişi sağlayan bir figürdür ve eserleri antropolojik kuramsallaştırmada geçmiş ile gelecek arasında bir köprü görevi görür."²³

²¹ Richard Schechner, "Victor Turner's Last Adventure", **Anthropologica**, Canadian Anthropology Society, Vol. 27, No. 1/2, 1985, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/25605182>, 25.12.2018, s. 203.

²² "Performansı icra eden kişinin performans bilincini ölçen yansıtma, ritüeli biçimsel olarak belirlemektedir ve ritüel çalışmasının bir parçasıdır. Ritüel katılımcılarının, kültürel bulgu olarak kabul ettikleri, yapıyı kavrama ve eleştirmeyi öğrendikleri birincil kültürel bir araç olduğu söylenebilir." Bkz. Ronald L. Grimes, "Reinventing Ritual", **Soundings: An Interdisciplinary Journal**, Vol. 75, Penn State University Press, 1992, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/41178560>, 02.01.2019, s. 34.

²³ Jules-Rosette Bennetta, "Decentering Ethnography: Victor Turner's Vision of Anthropology", **Journal of Religion in Africa**, Vol. 24, May-1994, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/1581330>, 05.12.2018, s. 162.

Turner, işlevsel antropolojide uzmanlaşmıştır ve erken çalışmaları büyük ölçüde sosyal yapının bir parçası olan çatışmayı analiz etmeye odaklanmış ve bu geleneğin içinde kalmayı tercih etmiştir. Öte yandan Turner'ın araştırmaları, antropoloji ve sosyoloji alanında sistem teorisi geliştiren ve saha araştırmaları yapan Gregory Bateson'a çok benzemektedir; çünkü her ikisi de kültürel analizlerdeki metodolojik arka planların, gözlemlediklerini açıklamak için yeterli olmadığını fark etmiştir. Arnold Van Gennep'in "Geçiş Ritleri" (*The Rites of Passage*) kitabı, Turner'ın çalışmalarının işlevselci paradigmanın ötesine yönelmesine yardımcı olmuş ve ritüellerdeki sürecin ne kadar değerli olduğunu keşfetmesini sağlamıştır. Geçiş ritüelleri; çocukluktan olgunluğa, bekaretten evliliğe, çocuksuzluktan ebeveynliğe, hastalıktan sağlığa, savaştan barışa veya tam tersi bolluktan kıtlığa, bahardan kışa gibi tüm kültürlerde bulunan bir sosyokültürel durumdan diğerine geçişi ifade eden göstergeleri ve araçları içermektedir.

Turner'ın saha araştırmalarından yola çıkarak yaptığı kavramsallaştırmalar, kültürleri sabitleyici ve belirleyici kurallar gibi görünse de, aslında liminal evre tanımlamasıyla birlikte aynı zamanda icracının ne kadar tesadüfi ve raslantısal bir durumda olduğunu ortaya koymuştur. Turner'ın genellemeleri, kabile ritüellerinin mevcut sosyal yapılarının vurgularına odaklanmasının birer sonucudur. Yapısal olarak yaklaşabilmek için ihtiyaç duyulan bu genellemeler, ritüellerin sıradışı biçimlerini ve kendiliğinden gelişen sürecini göz ardı etmemektedir. Deneyimin yapıları, eylemlerin bireyler arasında paylaşılan temel birimleri olması açısından önemlidir. Kültürel analizlerde aynı yapısal kalıpların her kültürde saptanması yönünde araştırma yapan dilbilimci ve yapısalcı Levi-Strauss'un aksine Turner, yapıların toplum tarafından öngörülen ve sosyal organizasyon biçimlerini yansıtan, zamansız varlıklar olmadığını savunmuştur. Turner'a göre sembollerin sosyal ilişkilerin dinamiklerini ortaya koyan ve sürdüren sabit bir anlamları yoktur; çünkü onlar değişime uğrayarak birçok anlamı bir araya getirebilmektedir. Bennetta'ya göre; "Turner insan vücudunun, sosyal dünyayı organize etmek ve ayakta tutmak için dışarıya uzanan sembollerin ve sistemlerin kaynağı olduğunu savunmuştur."²⁴ Buna

²⁴ A.g.e., s. 41.

rağmen Turner, bireyin çevresiyle ilişkisinden doğan katı kuralları, yapısal davranışları ve hayatta kalma mücadelesini gözlemlemiştir. Turner için kültürel performansların yapısı dışında kalan birey davranışları, amaç dışı olsalar da araştırma kapsamına alınması gereken zengin içeriklerdir.

Turner kültürel performanslarda sosyal bir yapının gerekli olduğunu ama aynı zamanda bu yapının toplumsal farklılıklar dolayısıyla yabancılaşma yarattığını da gözlemlemiştir. Ritüellerin arkasında yatan temel motivasyonun, sınırları aşmak ve onları yeniden oluşturmak için geçici olarak sosyal yapıdan kurtulma arzusu olduğunu savunmaktadır. Turner'dan önce ritüel; statik, yapısal özellikleriyle kendini gösteren, kendi içine kapanık bir biçimde algılanmakta ve incelenmektedir. Ritüellerde kültürel ifadelerle katılım yoluyla bireysel bir deneyimin yaşandığı düşünülmektedir. Turner'ın kavramsallaştırmalarıyla beraber ritüelin sürece odaklanan özelliği ortaya çıkmış, bireyler ancak toplandıklarında ve birlikte bir performansa katıldıklarında, paylaşım ortamının kendiliğinden kurulacağından bahsedilmeye başlanmıştır. Turner ritüel süreçlerinin kültürel anlamların oluşması ve paylaşılması konusunda icracı ve katılımcı açısından analize tabi tutulması gerektiğini gözlemlemiştir. Böylelikle ritüellerin birey yaşamındaki önemine dair yeni bir yorum getirmiştir. Bu bölümde, Turner'ın ritüellerdeki performatif ve dramatik nitelik araştırmalarını betimleyen “liminal-liminoid”, “communitas” ve “sosyal drama” kavramlarına değinilecektir.

1.2.1.1. Liminal-Liminoid Kavramı

“Liminal”²⁵ kavramı, ilk kez Arnold Van Gennep tarafından yayımlanan “Geçiş Ritleri” (*Les Rites de Passage*) kitabında tanıtılmıştır. Birey yaşamında geçiş ritlerinin üç aşamayla gerçekleştiğinin ifade edildiği sınıflandırmada en çok ilgi çeken evre liminallik olmuştur. Liminallik, geçiş ayinleri sırasında yaşanan “aradalık” (*in betweenness*) durumunu dile getirmektedir. Turner'a göre; “Liminal

²⁵ Latince eşik anlamına gelen “limen” kelimesinden türetildiği bilinmektedir. “Bu evre marjinal olarak da anılmasına rağmen, bazı sosyologlar amaçları doğrultusunda marjinal kavramını değiştirdiğinden, liminal'i kullanmayı uygun gördük.” Victor Turner, “Variations on a Theme of Liminality”, **Blazing the Trail: Way Marks in the Exploration of Symbols**, (ed.) Edith Turner, London, The University of Arizona Press, 1992, s. 49.

dönem, bir anlam, eylem ve diğerleri bağlamında zaman ve mekanın “arada”lığıdır.”²⁶ Liminallik; olayların, fikirlerin ve gerçekliğin kendisinin farklı yönlerle taşınabileceği bir ortam sağlamaktadır. Bireylerin sosyal ve toplumsal kimliklerinin dışında kaldıkları, değişime ve farklılıklara hazır hale geldikleri, sonsuz olasılığın tümünü barındıran bir ara dönem anlamına gelmektedir. Sosyokültürel süreçlerin akışında meydana gelen doğal kırılmalar sonucunda, verilen molalar gibidir. Bu dönem, bireyin iki durumun arasında veya ortasında olma halini belirtir. Birey ne bu durumdan öncesine, ne de sonrasına aittir. Liminal evrede durumlar sabitlenemediği için tekrarlanamaz ve belirli anlamlar üretilemez. İcracılar toplumun bireyler için belirlediği statüler, kurallar, sınıflar gibi dünyevi ayrımlarından uzaktadırlar, bu yüzden sınırsız bir sorgulama yetisine sahiptirler.

“Eşikteki varlıklar ne burada ne oradadır; yasa, gelenek, uylaşım ve törenlerce belirlenip sıralanan konumların ne birinde ne ötekindedirler. Böyle olunca da, bunların muğlak ve belirsiz yüklemeleri toplumsal ve kültürel geçişleri ritüelleştiren birçok toplumda zengin semboller çeşitliliğiyle ifade edilir. Dolayısıyla, eşiklilik çoğu kez ölüme, rahimde olmaya, görünmezliğe, karanlığa, biseksüelliğe, yabana ve güneş ya da ay tutulmasına benzetilir.”²⁷

Turner liminalliği, bireyin yaşantısındaki sabitlenmiş durumların önemini aktarmak için değil, bu durumlar dışında kalan liminal deneyimlere karşı bireyin verdiği tepkileri anlamak için kullanmıştır. Bireyin eski sosyal kimliğinden ayrılıp yeni bir kimlik yaratma düşüncesi ve tecrübesi, geçici olarak davranışsal normlardan ve mantıksal kurallardan uzaklaşması demektir. Liminallik aynı zamanda en yıkıcı evre sayılmaktadır, özellikle sosyal hiyerarşiye başkaldıran komüniter ilişkileri içermesi ve buradan elde ettiği yaratıcı buluşları bireyin gündelik yaşamına adapte etmesiyle deneyseleir.

“Ritüel esasen liminaldir, Turner; liminalliğin sabit ve günlük sosyal rutini rahatlattığını, alternatif sosyal düzenlemeleri araştırdığını ve günlük yaşamda komüniter değişim içinde insan etkileşiminin yeni bir temel oluşturduğunu gözlemler. Liminallik, ritüellere günlük yaşamı aşma veya dönüştürme

²⁶ Victor Turner, “Acting in Everyday Life and Everyday Life in Acting”, **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**, Michigan University, PAJ Publications, 1982, s. 113.

²⁷ Victor Turner, **Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı**, Çev. Nur Küçük, İstanbul, İthaki Yayınları, 2018, s. 96.

kapasitesini verir. Böylece ritüelin dini bir lezzete sahip olması korunurken, liminallik üzerine de yoğunlaşılır.”²⁸

Liminal evre, dildeki istek kipiyle birlikte anılmaktadır. Kültürel performansların çoğu, kültürün “istek” kipinde gerçekleşir.²⁹ Dilin çekim halini tanımlayan bu kip; kültürün olasılıklarını, arzularını ve sabitlenemeyen özelliğini ifade etmektedir. Bu nedenle istek kipi, liminal evrenin niteliğidir. Bir olayın gerçekleşmesinin zorunlu olduğundan bahsetmek yerine olasılıklarından bahseder, olaylarla alakalı “böyledir” veya “böyle olacaktır” demek yerine “belki olur” veya “olabilir” demeyi uygun görür. Günlük yaşam ise, “mantıklı ve sağduyulu bir tavır içeren, sebep ve sonuç ilişkisinin değişmeyen çalışmasını beklediğimiz gösteren-bildirme kipi niteliğindedir.”³⁰ Turner’a göre kutsal ve seküler etkinlikler, istek ve bildirme kipinde gerçekleşmektedir.

“Bildiren ruh hali; bir eylemin, durumun veya oluşumun “gerçek” olarak ifade edilmesini sıklıkla belirtir, belirli bir insan topluluğu, evrensel olarak kabul edilebilir gerçeklik tanımları açısından “gerçek” soruları sorar. İstek ruh halinin bulunduğu yer ise, arzu, hipotezi, olasılığı ifade etme eğilimindedir: öyle olabilir veya olmalıdır gibi. Bu etkileyici aradalıkta, bilişsel olanakları (hipotez=bazı gerçekleri veya ilişkileri açıklamak için kanıtlanmamış teori ya da önerme) ve duygusal olanları (arzu ve istekleri gösterdiği için burada istek/dilek kipi ruh hali daha iyi bir tanım olabilir) benimser.”³¹

“Liminal” ve “Limnoid” kavramlarının her ikisi de, eşik evresini betimlemesine rağmen, endüstriyel ve endüstriyel öncesi toplumlarda icra edilen ritüellerin farklılıklarından dolayı Turner, ayrı isimler kullanmayı tercih etmiştir. Endüstriyel öncesi toplumlarda icra edilen mevsimsel, kutsal, iyileştirici ve öncü ritüeller, sosyal dayanışmayı kuvvetlendirici gücü korumanın yanı sıra, güncel olana karşı benimsenen taraflı görüşü ve çatışmayı da içermektedir. Liminal bir kültürel olayda, modernizm öncesi zorunlu olarak gerçekleşen, kolektif, bütünleşmiş bir

²⁸ Alexander, **Method & Theory in the Study of Religion**, s. 63.

²⁹ Turner, **The Anthropology of Performance**, s.100.

³⁰ Victor Turner, “Are There Any Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?”, **By Means of Performance Intercultural Studies of Theatre and Ritual**, New York, Cambridge University Press, 2001, s. 12.

³¹ Victor Turner, “Process, System and Symbol: A New Anthropological Synthesis”, **On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience**, (ed.) Edith L. B. Turner, Arizona, The University of Arizona Press, 1985, s.164.

ritüelistik edimden söz edilmektedir. Endüstriyel toplumlarda ise bireyler, iş yaşamının gündelik yaşamdan keskin ayrımı sonucunda boş vakitlerini geçirmek için ritüeller geliştirmişlerdir. Bu ritüeller arasında eğlenceli gösteriler, spor, oyunlar, tiyatro, kitap okumak gibi etkinlikler bulunmaktadır. Toplumların gelişmişlik seviyesine göre değişen ritüelistik edimleri, icracı bakımından bir eşik deneyimi olma ödevini yürütmeye devam etmektedir. Sadece Turner, endüstriyel öncesi toplumlarda icra edilen ritüellerin zorunluluğunu vurgulamak için “liminal”i (eşik), endüstriyel toplumlarda icra edilen ritüellerin keyfilliğini vurgulamak için ise “liminoid”i (eşiğimsi) kullanmıştır. Liminoid, anlık örgütlenmeleri de kapsamına almasıyla birlikte “liminal”e kıyasla daha popüler bir kavram haline dönüşmüştür ya da Turner’ın “serbest liminoid deneyimleri, unutulmaya yüz tutmuş liminal ritüellerin kültürel döküntüleridir”³² görüşü, liminal özelliğe sahip ritüellere duyulan özlemine ifade etmektedir.

Zorunlu olarak sosyal bağlardan kopma ve toplumsal aidiyetten uzaklaşma, modern toplumlarda birey odaklı ve gönüllü olarak gerçekleştirilen, estetik kaygı taşıyan ritüellerin, “liminoid”in ve performatif türlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Arnold Van Gennep’in toplumsal yaşamda bir kriz sonucu sergilenen ritüellerden yola çıkarak kavramsallaştırdığı liminal evre, sanayi sonrası toplumlarda saf bir anlam ve formdan bahsetmenin güçlüğü nedeniyle katı bir sınıflama olarak kalmış, kullanılamaz hale gelmiştir. Bunun sebebi de, bir sosyal kategoriden diğerine hareket ederek durumu yönlendiren liminal adımın aslında, bireyin iradi seçimi olmamasından kaynaklanmaktadır. Çünkü topluluğu meydana getiren her bir üyenin zorunlu olarak geçiş ayinlerinden geçmesi ve değişmesi beklenmektedir. Liminal aşamada birey dönüşür, ya da bir anlamda büyür veya gelişim gösterir. Liminal aşamayı geçen birey daha iyi bir hale kavuşmaktadır, yani bu yeni bir öz ve doğaya kavuşmayı ifade etmektedir. Bu uygulama; geri döndürülemez, çevrilemez imasını taşımaktadır. Örneğin; ergenlik dönemini geçiren bir bireyin tekrar çocukluğuna

³² Victor Turner, “Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolism”, **Rice University Studies**, Çevrimiçi, https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/63159/article_RIP603_part4.pdf, 13.05.2017, s. 55.

dönmesi imkansızdır. Liminal durum aynı zamanda sona ermesi gereken geçici bir durumdur.

Sanayileşmiş toplumlarda liminallik için bir yaptırım uygulanmamaktadır ve bu da liminalliğin farklı biçimde türemesine sebep olmuştur. Belli bir çerçevenin içinde yer alan ritüeller genellikle “kutsal” olarak adlandırılmaya devam etmiş, dışında kalanlar ise “seküler” veya “dünyevi” ritüeller özelliğini taşımıştır. Sanayileşme öncesi toplumlarda inançlara duyarlı içeriğe sahip ritüeller icra edilirken, sanayileşmiş toplumlarda ise; makro-ekonomik süreçlerin etki ettiği ritüeller ve tiyatro oyunları icra edilmektedir. Ritüel de, tiyatro da, liminal olay ve süreçleri ile sosyal başkalaşım ve metayorumu (*metacommentary*) içermektedir. Aslında ritüeller; liminal aşamadaki semboller, kodlar, düşünceler ve anlamlarla oynayabilmeyi kaybettiklerinde, bireyler aralarında kurdukları metadili (*metalanguage*) konuşmaya ve çoğul yansıtma özelliğini korumaya devam ederler. Metadil, Gregory Bateson tarafından sosyal bilimlerde çalışılmamış fenomenler ve süreçlerin içerdiği mesajların değerlendirilmesi için yöntem olarak kullanılmıştır. Liminoid özelliğe sahip ve tekrar kutsal nitelik kazandırılmak istenen performatif türlerin çoğu, metadili ve çoğul yansıtmayı kullanmayı sürdürmektedir.

“Eğer ritüeller insanlık için bir ayna ile karşılaştırılabilirse, onların performatif sanatlara dönüştürülmesi de bize, her biri başkalarının yansımalarını yansıtan ve her biri sıradan gerçekliğin basit bir sunumu olmayan, sistematik büyütmeyle bozulmaları gösteren, toplum ve tarih üzerinde yansıtmacı bir metayorum içeren topluluğun, belirli zaman ve yer koşulları altında insanlığın doğal ve sonradan oluşturulmuş ihtiyaçlarını sunan aynalarla dolu bir alan yaratır.”³³

Turner’ın kutsal etkinliklerin sınırlarını belirginleştirmek için başvurduğu yapı kavramı, liminal evrede işlevsiz hale gelmektedir. Çünkü liminal evre boyunca kültürel sembollerin bireyler için taşıdıkları anlamlar da belirsizleşir. Kültürel semboller, ritüelde gerçekleşen dönüşüm ve entegrasyonun en küçük mekanizması haline gelmektedir. Sembollerin belirsizliğine dair farkındalık, inanç sistemlerinin

³³ Victor Turner, “Process, System and Symbol: A New Anthropological Synthesis”, **On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience**, (ed.) Edith L. B. Turner, Arizona, The University of Arizona Press, 1985, s.166.

kararsız davrandığına ve sistematik olmadığına yönelik endişelerin doğmasına sebep olmuştur. Endişelerin doğduğu noktada ise, doğruluğunu teyit etmek için bir sorgulama başlamaktadır. Bu yüzden Turner'ın kabile toplumlarında doğaüstü varlıklar ya da güçler üzerine yaptığı liminallığın erken tanımı, daha sonra seküler etkinliklere uygulanamamıştır, böylece benzer yeniliklerin olduğu ve yeni toplumsal ilişkilerin yaratılış şekillerini de içeren liminoid fenomenler doğmuştur. Liminoid de normlardan kopmadır ve sürece dayalı bir deneyimdir ancak liminallığın geçiş özelliğini kaybetmiştir. Liminoid deneyimler, bireyin statüler arası geçiş görevini üstlenmemektedir.

Liminal ve liminoid kavramları, birçok alana uyarlanmış ve popüler terimler haline gelmiştir. Örneğin Homi Bhabha³⁴ eşik evresini kültürel melezlikle ilişkilendirmiştir. Liminallık, varsayılan veya dayatılan bir hiyerarşi olmadan ortaya çıkan kültürel bir melezlik olasılığını temsil edebilmektedir. Aynı zamanda azınlık grupları, göçmenler de liminal deneyimi yaşayanlar olarak yorumlanabilmektedir. Turner benzer bir şekilde liminallığın, bireylerin özgürce sembollerle, dille ve diğer kodlarla oynayabildiği sınırlandırmalar dışı bir zaman dilimi olduğunu aktarmaktadır. Hatta Turner'ın ifadesiyle; “çok abartılı olmadan belirtmek gerekirse, liminal fenomenlerin doğa seviyesindeki çeşitliliğin ortaya çıktığı kültür seviyesinde gerçekleştiği söylenebilir.”³⁵ Ritüellerin eşik evresinde bulunan adaylara birçok örnek verilebilir. Herhangi bir statüyü işgal etme ve toplumsal bir rol oynama klişelerinden kendilerini kurtaran kişilerin çoğu, bu sınıflamaların içine dahil edilmektedir. Adayların ortak özellikleri; toplumsal yapının dışında bulunmaları, marjinal, özgün tavır takınmaları ve sınıf, statü gibi kavramlara bağlı kalmamalarıdır.

Turner, biçimsiz gerçekliğin meydana geldiği, her şeyin başlangıcı olan ve her şeyin doğduğu yer olarak betimlediği liminallık halinden sıklıkla bahsetmiştir. Ancak manastır yaşamına ve yeryüzündeysen metafiziğe adanan yaşam biçimlerinin aşırıya taşınmasına atıfta bulunarak “liminallığın

³⁴ Bkz. Homi K. Bhabha, **The Location of Culture**, London, New York, Routledge, 1994, b.a.

³⁵ Victor Turner, “Frame, Flow and Reflective: Ritual and Drama as Public Liminality”, **Japanese Journal of Religious Studies**, 6/4, 1979, s. 466.

kurumsallaşması” terimini de tanıtmıştır. Bu terim sürekli bir liminal evreyi tasvir ediyor gibi görünse de aslında, herhangi bir çerçeveye ait olmayan ve sabit noktaları bulunmayan liminallığın kökeninde bulunan yapıya da işaret etmektedir. Son kertede, tam bağımsız ve toplumsal-sosyal bağlardan yoksun bir eşiklik, deneyimleyici için her zaman tehlike arz eden bir durum olacaktır. Liminal-liminoid evre, icracı için belirli bir süre içinde gerçekleşip sona eren bir evre olduğunda, sağlıklı yürütüldüğünden söz edilebilir.

1.2.1.2. Communitas Kavramı

Liminal evredeki bireyler ise, sosyal statülerinden sıyrıldıklarında kendi aralarında oluşmaya başlayan organik bir aradalığı keşfetmeye başlamaktadır. Communitaslar³⁶ bireylerin sosyal yapıya özgü belirlenen maskelerini çıkartıp başka rollerin etkisi altında olmadan bir etkileşim yaratmalarına izin vermektedir. Communitas özellikleri, neredeyse sınırsız olasılığa sahip olması nedeniyle, kesin bir tanımlamaya tabi değildir. Genellikle beklenmedik bir şekilde oluşurlar ve yönelimleri bir grup insanın, bir araya geldiğinde ne hissettiğine bağlı olarak değişmektedir. Bireylerin, hazır olma durumuna veya bazen de zorunlulukları nedeniyle, sosyal yapılara karşı bağımlılığı konusundaki kaygılarını gidermek amacıyla oluşabilirler. Communitas; yalnızca olaylar ve deneyimler yoluyla doğru bir şekilde tanımlanabilir ve aktarılabilirler. Communitas herkesin deneyimi olabilir; din, edebiyat, dram, sanat ve hatta hukuk, etik ve ekonomide yansımaları bulunabilmektedir. Kabilelerin geçiş ayinlerinde manastırlarda ve sayısız resmi olmayan olayda görünür olabilirler.

Communitasların ortaya çıkış şekli, çoğunlukla kutsal olanla ilişkilendirilirken, sanayi sonrası seküler toplumlarda da meydana geldiği belirlenmiştir.

³⁶“Topluluk” veya “Cemaat” kelimeleri bu kavramı tam olarak karşılamadığı için özellikle tercih edilmemiştir. Kavramın Türkçe karakterlerle “komünitas” kullanımı, yaygın bir kullanım olmadığından “Toplumsal ilişki şeklini, bir “ortak yaşam alanı” ndan ayırt etmek için, “topluluk” yerine Latince “communitas” terimini yeğliyorum.” Turner, **Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı**, s. 98.

“Communitas, yapının etkileşimleri yoluyla topluma dahil olur; geçiş ayinlerinin liminal evresinde, marjinalliğin yapısal olarak başlangıcında, ve karşılıklı yapıdan dolayı alt sınıflarda. Hemen hemen her yerde communitas kutsaldır veya kutsal tutulur, çünkü öngörülemeyen güç deneyimleri tarafından meydana gelmektedir.”³⁷

Geçiş ritüellerinin liminal evresindeki bireyler, kendiliğinden oluşan statüler ve normlar arası, hiyerarşi dışı konumları sebebiyle communitas üyeleri haline gelirler. Ritüellerde liminal evredeki bireyler, geçici bir süre olasılıklar dünyasına uğradıktan sonra çoğunlukla sembolik olarak daha üst bir konuma yerleşmektedirler. Liminal evredeki bireyler dışında marjinal gruplar da communitasların köken gruplarıdır ve toplumsal kurallara, normlara uyumlanmaları açısından uç gruplardır. Bazı gruplar, marjinal olmayı tercih edebilir ve yapının eleştirisini yaparak bir kolektif meydana getirebilirler. Marjinal gruplar; liminal evredeki bireyler gibi, “arada” kalmışlardır ama onlar gibi belirsiz olan evreyi sabitleyecek bir kültürel güvenceye sahip değildirler ve bu yüzden dışlanmışlardır. Ayrıca toplumun alt sınıfları, azınlıklar, yoksullar, göçmenler ve köleler de bu gruplara örnek gösterilebilir. Turner’ın zayıfların gücü (*power of the weak*)³⁸ olarak adlandırdığı bir communitas örneği daha vardır. Örneğin; Afrika’ya gönderilen ve yerliler üzerinde hakimiyet kurmak isteyen militarist kuvvetler, kabile reisleriyle birlikte dünyayı koruyan mistik gücün temsilcileri olan yerliler ile karşılaşmak durumunda kalabilirler. Zayıfların gücü, hukuki ve politik tahakküme karşı duran dini gücü sembolize etmektedir. Bu tür communitaslar yapısal güce karşı öngörülemeyen bir topluluk bütünlüğünü ifade etmektedir. Communitaslar tam bir çoğul yansıtma örneğidir, katılan herkes birbirinin aynası olma görevini üstlenir. Çeşitli kimliklerin ilişkilerini ve etkileşimlerinin varyasyonlarını ve kombinasyonlarını içermektedir.

Turner, bir çerçeve içinde tanımlayabileceğimiz tüm kavramların yaptırımından kurtulma haline “anti-yapı” (*anti-structure*), bireylerin aralarında

³⁷ Edith Turner, **Communitas: The Anthropology of Collective Joy**, Contemporary Anthropology of Religion, New York, Palgrave Macmillan, 2012, s. 248.

³⁸ Victor Turner, “Passages, Margins, and Poverty: Religious Symbols of Communitas”, **Drama, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society**, London, Cornell University Press, 1974, s. 234.

oluşan bağı keşfederek oluşturdıkları topluluklara da “communitas”³⁹ adını vermiştir. Communitas, “şimdi”nin özelliklerine sahip iken, yapılar; dil, hukuk ve görenekler tarafından aktarıldığı için “geçmiş”e aittir. Communitas, bireylerin farklılıklarını belirleyen ve onları ayırtan yapının tam karşısında yer almaktadır. Yapı ve communitas arasındaki diyalektik ilişkiden dolayı, çatışma ortaya çıkmaktadır. Birbirlerinin ezeli rakibi haline gelirler ve mücadele hep devam eder. Yapı; seküler dünyayı, toplumsal yapıyı betimler, communitas ise normlara uyum sağlamaz, irrasyoneldir ve durmaksızın farklı imgeler üretir. Turner’ın bu konuda, yapı ve communitas ayrımına dair Tallensi kabilesi üzerinden verdiği örneğe bakmak gerekirse:

“Babasoyu bağı mülkiyet, makam, politik biat ve dışlayıcılık ile ilişkilendirilir, bunlara birleşik gruplara ya da kesimlere ait çıkarları da ekleyebiliriz. Babasoyu bağı mükemmel “yapısal” bağıdır. Rahim bağı ise manevi karakteristiklerle, karşılıklı çıkar ve kaygılarla ve soydaşlıkla ilişkilendirilir. Dışlayıcılığı dengeler, yani muhtemeldir ki, kapsayıcılığa yol açar ve somut çıkarlara hizmet etmez. Kısacası, anasoyluluk akrabalık boyutunda komünitas kavramını temsil eder.”⁴⁰

Communitas ile yapının kurduğu ilişki çelişkilidir. İlke olarak sınırsız ve evrensel olan communitaslar, belirli coğrafi bölgelere ve sosyal yaşamın belirli bölümlerine yayılmış ve tarihsel olarak pratikte de yerini almıştır. Bunun manastırlar, yarı dini topluluklar gibi çeşitli topluluk örnekleri, ilkelerinin dışına çıkarak kendilerini sembolik duvarlarla sınırlamayı ve dışarıdan gelebilecek etkilere karşı kendilerini çerçevelemeyi gerekli bulmuşlardır. Büyük ölçekli topluluklar söz konusu olduğunda, benzer topluluklar askeri ve polis örgütleri biçimini almıştır. Aslında örnek olarak verilen bu topluluklarda da, yapıyı gözetmek için yapı sürekli olarak korunmalı ve güçlendirilmelidir. Sonuç olarak, communitaslarda esas yönelim, yapının tam karşısına yerleşmek değil, onun varlığını kabullenmek olmalıdır. Çünkü bütünüyle reddettiği düşünceyi çelişkili bir şekilde temsil etme riskini taşımaktadır. Eğer yapı en üst düzeye çıkarılırsa, topluluğun uyumu için

³⁹ Emile Durkheim’s “effervescence” (coşku) kavramına benzer bir ifade taşımaktadır. “Ritüeller, bireylerin kendilerinden büyük bir şeyi, yaşadıkları tutkulu bir yoğunluk duygusunu (effervescence) uyandırmak için tasarlanmıştır.” Bell, **Ritual Perspectives and Dimensions**, s. 24.

⁴⁰ Turner, **Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı**, s. 117.

alınan tedbirler de en üst düzeye çıkarılacağından, üyelere kısa bir süre sonra açığa çıkan baskı altına alma ve bastırma ihtiyacı sonucunda totaliter bir tutum ve beraberinde yapısal bağımsızlıklar ve karşılıklı bağımlılıklar geliştirme eğilimleri doğmaktadır.

Periyodik olarak sergilenen ritüeller, kutsal ve seküler olarak ayrılabilen iki farklı deneyim tarzının canlandırılması yoluyla, bireylerin ilahi ve insan doğasına dair sahip oldukları algılarını şekillendirmelerini ve bu algılarını *communitas* oluşumuyla birlikte yeniden harmanlayarak dönüştürmelerini sağlamaktadır. Tek bir farkla, *communitas*ları meydana getiren bireylerin aynı kuralları veya görüşleri benimsemeleri gerekmemektedir, çünkü bu oluşumun doğasına ters düşmektedir. Kültürün sadece anahtar sembollerini gönüllü olarak tanıyan ve benimseyen bireyler arasında bile bir birlik duygusu ortaya çıkar ve sosyal dayanışma teşvik edilebilir, bu sonuç aslında sosyal düzenin entegrasyonu ile farklılaşmasının eş zamanlı olarak gerçekleşmesiyle elde edilmektedir. Birbirinden farklılaşmayan katılımcılara sahip olan, homojen yapısını koruyan bir biçimde yüzleşmeler gerçekleşir. Eşikteki herhangi bir adayın bilgisi o anda birlikte olduğu diğer bireylerle ölçülür. Ego kaybı ve bireylerin arasında gittikçe daha da yaygınlaşan bireysellik kaybı ile birlikte kolektif bir yapı (kabile, topluluk) meydana getirilerek topluluk yeniden tanımlanır. *Communitas* geleneği, bütünlüğü oluşturan bireyler tarafından paylaşarak ve deneyimlenerek, kolektif aklın yanılgılarına kolektif deneyimlerle cevap vermektedir. Birey kimliğinin *communitas*a teslim edilmesiyle artık, *communitas* kimliğinden bahsedilmeye başlanmaktadır. Katılımcı, eski statüsünün kaybolmasıyla birlikte aslında kavuşacağı yeni statünün ayrıcalıklarını suistimal etmemeyi de öğrenmektedir. Kendisinin yalnızca toplum tarafından şekillendirilen bir maddeden ibaret olduğunun farkındalığına varmaktadır.

“*Communitas*ta ego kaybı vardır. Bireyin gururu gereksizleşir. Grupta herkes bir birlik içinde, kesintisiz bir bütünlük oluşturur, bu yüzden sadece şakalaşmak bile zevk almak için bir neden haline gelebilir ve bolca kahkaha vardır. *Communitas*ın faydaları; hızlı kavrama, karşılıklı yardımlaşma ve başkalarıyla uzun vadeli bağlar kurulmasıdır.”⁴¹

⁴¹ Turner, *Communitas: The Anthropology of Collective Joy*, s. 47.

Eşikte olmanın gereği olarak bireylerin önceden sahip olduğu statülere yönelik sergilediği bağımlılığının önemini yitirmesi beklenmektedir. Alt sınıflar ve üst sınıflar birbirine karışır, sınıflar olmaksızın yaşamın nasıl olacağı deneyimlenmeye başlanır. Örneğin; endüstriyel öncesi toplumlar, kabile resinin bu yüzden, hem topluluğu oluşturan bireyleri ve hem de otoriteyi ifade etmesiyle konumu paradoksaldır. Turner’a göre; “birçok başka Afrika toplumundaki gibi Ndembular arasında da büyük ya da ulu reisin konumu paradoksaldır, çünkü hem yapıllı politik-yasal hiyerarşinin zirvesini hem de yapısız bir birim olarak bütün toplumu temsil ederler.”⁴²

Liminal-liminoid kavramının devamı olarak communitasın eşik karakteri de, süreklilik arz ederse kurumsallaşma tehlikesiyle karşı karşıya kalabilmektedir. Communitasların toplumsal yaşamı düzenleme görevi bakımından geçici olması beklenir. Yüzleşmeler kendiliğinden oluşmalı, zamanı geldiğinde de kendiliğinden dağılmalıdır. Turner; varoluşsal, normatif ve ideolojik olmak üzere üç tane communitas çeşidinden bahsetmiştir. Varoluşsal communitaslarla, bireylerin yoğun bir etkileşim içinde bulunduğu doğrudan yüzleşmeler ifade edilmektedir. Normatif communitaslarla ise, varoluşsal communitasların sürekliliğini sağlamak için geliştirilen sistemci bir yaklaşımdan söz etmektedir. İdeolojik communitaslar da, adından da anlaşılacağı üzere bireylerin toplumla yüzleşme anlarını, çıkarlar doğrultusunda kullanmayı amaçlamaktadır.

“Varoluşsal ya da kendiliğinden komünitas; bugün hippilerin “happening” diyeceği, William Blake’in ise “uçup giden kanatlı an” veya daha sonraları “bütün erdemsizliklerin bağışlanması” diye niteleyebileceği oluşuma yakındır. Normatif komünitas, yani zamanın etkisiyle, kaynakları seferber ve organize etme gereğiyle ve bu hedefler gerçekleştirilmeye çalışılırken grubun üyeleri arasında toplumsal kontrolün sağlanma zorunluluğuyla, varoluşsal komünitasın kalıcı bir toplumsal sistem içinde örgütlendiği komünitas ve ideolojik komünitas, varoluşsal komünitasa dayalı çeşitli ütöpik toplum modelleri için kullanabilecek bir niteleme.”⁴³

⁴² Turner, **Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı**, s. 99.

⁴³ **A.g.e.**, s. 136.

Communitaslar bir daha tekrarlanmayacak bir iletişim olasılığı yaratmaktadır ve ancak deneyimin kendisiyle hatırlanabilmektedir. Communitaslar icraların tekrarları ve beden hafızasını canlandırmaları bakımından tiyatraldır. Eşitlikçi ve ideal bir topluluk fikrini öne sürmesi nedeniyle, kutsal etkinlikler dışında organik bir biçimde meydana geldiğini söylemek güç olsa da, yapay bir şekilde oluşmasını sağlamak için bile çaba sarf edilmektedir. Kutsal ve seküler etkinliklerde oluşması umulan ve hayali kurulan communitasların her zaman gerçekleşme olasılığı vardır. Sonuç olarak ritüellerin, communitas oluşturan ve belirleyen her iki versiyonu da bir performans içermektedir.

1.2.1.3. Sosyal Drama Kavramı

Victor Turner, insan yaşamının dramatik özelliğini “Sosyal Drama” kavramı ile şu şekilde açıklamaktadır; “Günlük yaşam bir tür tiyatro ise; sosyal drama, bir tür meta-tiyatrodur, yani rol yapma ve statüyle ilgili dramaturjik bir dildir ve bu da günlük sosyal süreçteki iletişimi meydana getirir.”⁴⁴ Turner, farklı kültürlerin hem güncel hem de tarihsel gelişimleri içerisinde yer alan icralarını göz önünde bulundurarak, toplumların bu gelişimlerin etkisi altında bulunan sosyal yaşamlarında, son derece dramatik tavırlar sergilediklerini vurgulamıştır. Çünkü birey herhangi bir karmaşık durum veya bir kriz anıyla baş edebilmek için, kendisi dışındakilere de ulaşan, sirayet eden ve onları da harekete geçirebilecek eylemlere başvurmaktadır. Bu itkiyle birlikte, salt eylemlerden meydana gelen bir yapıdan değil fakat belli bir seyirci için gerçekleştirilen eylemlerden söz edilmeye başlanmaktadır. Böylece bireylerin günlük yaşamlarındaki temsilleri estetik bir formun içinde yer alan dramatikliğe işaret etmektedir. Sosyal drama ile, bireylerin yaşamları boyunca içinde bulundukları organizasyonların ve olayların statik değil, dinamik bir süreç olarak yapıyı temsil ettikleri fark edilmiştir. Sosyal dramada odaklanılan süreç analizi, dramaturjik bir analiz olarak yorumlanmaktadır ancak süreç analizi kültürel geleneklere bağlı olarak geliştirilmiş ve bu yüzden ne kadar sürece odaklanmak hedeflenmiş olsa da, yorumlayabilmek için belli normlara ve sabit kurallara ihtiyaç

⁴⁴ Victor Turner, “The Anthropology of Performance”, **On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience**, (ed.) Edith L. B. Turner, Arizona, The University of Arizona Press, 1985, s.181.

duyulmaktadır. Bireylerin istikrarlı bir biçimde tekrar ettikleri eylemler araştırılmaktadır.

Turner yaşamın dramatik özelliğini, özellikle yaşam sürecinde her sınıftan sosyal organizasyonda ortaya çıkan çatışmadan yola çıkarak değerlendirmiştir. Herhangi bir olay veya uygulama sırasında oluşabilecek çatışma, bireyin kültürel hayatına nüfuz edebilecek derecede potansiyel bir performatif süreç içerebilir. Bu düşünce ekseninde sosyal drama modellemesi de, Turner'ın sosyal değişim ve kültürel dinamikler üzerine sürdürdüğü araştırmalar sırasında, çatışmayı düzenleyen ve toplumu tekrar bütünleştiren bir araç olarak ortaya çıkmıştır. Sosyal dramaların kaynağı olan bu çatışmalar; savaşlar, devrimler, kültürel ve toplumsal değişimlerde gözlenebilmektedir. Bir sosyal dramanın ne zaman ve nerede oluşabileceği kesin olarak tahmin edilememektedir. Bu tür krizler, bireysel ve aile çatışmaları gibi mikro düzeyde olayların yanı sıra, ulusal ve uluslararası etkilere sahip makro düzeyde olaylara kadar her boyutta gerçekleşebilmektedir.

“Sosyal drama kavramı, olumlu yapısal iddialar çerçevesinde, esas olarak statü-rol kapasitesine sahip kişiler ile yapısal segment olarak üst ve alt gruplar arasındaki ilişki ile ilgilidir. Çatışma ise, bu kişilerin bağlanması veya ayrılması konusunda, yapısal hak ve yükümlülükler, zorunluluklara ve sadakat bağlarına boyun eğerek ne kadar uyum sağlayabildiklerini gösteren madalyonun diğer tarafıdır.”⁴⁵

Dramanın çatışmacı niteliğiyle gündelik yaşamın benzerliği konusu, bireyin deneyimi ile, yani gerçekleştirdiği sosyal eylemlerle ilişkilidir. Kutsal ve seküler etkinliklerde meydana gelen çatışmaların ortak noktaları, bireylerin sosyal eylemler sergileyerek deneyim sahibi olmaları ve çoğunlukla acı veren, bireyin bütünlüğünü tehdit eden zorluklarla dolu deneyim sahibi olmalarıdır. Bireyler, toplumsal ve sosyal yaşam süreçlerinde yaşanan sorunlar, zorluklar ve çelişkilerle yüzleşerek öğrenmektedirler. Aynı zamanda her türlü etkinlikte sosyal drama, bireyin sosyal eyleminde çoğulcu bir yansıtma görevini de üstlenmektedir. Sorunlarla karşılaşan bireyin kendisi dışında, onu gözlemleyen seyirciler de izledikleriyle öğrenmektedir.

⁴⁵ Victor Turner, **Drama, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society**, London, Cornell University Press, 1974, s. 45-46.

Farklı toplumlarda, farklı yollarda gerçekleşmesine rağmen Turner, sosyal dramalarda evrensel bir yapıdan bahsetmektedir. Sosyal drama, kültürlerin kökeninde bulunan temel taş olarak betimlenmiştir. Kökenden yola çıkarak sergilenen ve aktarılan gelenek ürünleri, kültürün taşıyıcılarıdır.

“Türlerin soybiliminde’, sosyal drama ‘büyük ebeveyn’ iken, sahne dramı ‘çocuk’ tur. Nesiller arasındaki ‘ebeveyn’ ise ritüeldir. Dolayısıyla, sosyal drama; ritüel ve yargı süreçlerinin temelidir ve daha sonra kültürel performansların da temeli haline gelmektedir.”⁴⁶

Turner, yaşam pratiği içindeki dramatikliği ele aldığı, doğrusal bir çizgide ilerleyen sosyal drama aşamalarını şöyle açıklamaktadır:

“Sosyal drama’nın ilk aşaması olan İhlal’de (breach), bir kişi veya bir alt grup, kuralları, kasıtlı olarak veya içsel zorlama yoluyla, kamuya açık bir ortamda çiğnemektedir. İhlali izleyen Kriz (crisis) döneminde, bireyler ve bölümler arasında çıkan çatışmalar, karakterlerin ilgi ve hırslarıyla ilintili olarak saklı olan çatışmalarının ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu durum, grubun liderleri, yaşlıları ya da vasileri tarafından sözsüz bir şekilde alınan tedbirli kamuoyu hareketi düzenlenmedikçe sürekliliğini sağlamaya yöneliktir. Onarma-düzeltilici eylem (redressive action) dönemi, sıklıkla ritüelleştirilir veya hukuk ve din adına yapılır. Bütünleşme (reintegration) dönemi, stres nedeni ve kanıtlar üzerinde durur; ahlaki sorunları içeren dinsel süreçler, büyü ile faaliyet gösteren gizli kötü davranışlar veya atalara karşı geline ihlaller, tabular ya da ölümlere yapılan saygısızlık sonucunda hissedilen acı ile sağlanmaktadır.”⁴⁷

Turner sosyal dramaların ilk aşaması “ihlal”in, genellikle topluluk yaşamının en belirgin düzenlemelerinden birinde başladığını belirtir. Bu ihlal gönüllü veya spontan olabilir ya da tutkulu bir karşı çıkış da olabilmektedir. Günü ne olursa olsun grup, normun birlik ve sürekliliğine meydan okuduğu için kamusal alanda gizli kalması imkansızdır. İkinci aşama “kriz”de, grup yaşamında bir dönüm noktası ortaya çıkmaktadır, bireyler kendilerine taraf belirlemeleri gereken bir seçim anını temsil ederek bu seçimde çekimser kalsalar bile pozisyonlarını belirlemiş olurlar ve gerçekleşen çatışmanın bulaşıcı olduğunu gösterirler. Üçüncü aşama “onarma”da

⁴⁶ Ronald L. Grimes, “Victor Turner’s Social Drama and T. S. Eliot’s Ritual Drama”, *Anthropologica*, Canadian Anthropology Society, Vol. 27, No. ½, 1985, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/pdf/25605177.pdf?refreqid=excelsior%3Ac495ebb5f619130988785e3283ed2>, 28.11.2018, s. 80.

⁴⁷ Turner, *By Means of Performance Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, s. 8.

birlik, normun ihlaline karşı tüm gücünü ortaya koymaktadır ve olay yasal standartlara göre yargılanmaktadır, aynı zamanda çağdaş gerçekliğin değerlendirilmesine uygun olarak standartları değiştirilebilir ve elastikleştirebilir. Dördüncü ve sonuncu aşama “bütünleşme”de, grup tekrar bir araya gelir ve açılan boşlukların yeniden doldurulmasının iyi bir girişim olup olmadığı değerlendirilir. Katılımcılar arasında barış ortamı sağlanır ve standartların yeniden restorasyonu gerçekleşir. Bireyler diğerlerine, baskı altında geliştirdikleri maskeleri çıkartıp baktığında, ilişkileri bakımından sosyal drama başlamadan önce olduğu gibi kalıp kalamadıklarını ölçme fırsatı bulurlar. Turner’a göre; “her sosyal drama, kaybedilmiş masumiyeti, deneyimsel bilgi ile telafi ederek geri kazandırmaktadır.”⁴⁸

Turner, özellikle Ndembu ritüelini izlerken dramatik yapıyı keşfettiğini dile getirmektedir. Ritüellerden elde edilen sosyal dramalar, bütünüyle estetik koşullarda oluşmayan, ritüelistik edimle bağlantısını da koparmadan ilerleyen bir süreci takip etmektedir. Turner; “bir sosyal dramanın biçimsel analizi, Aristoteles’in Poetika eserindeki tragedyanın tanımına çok benziyor”⁴⁹ şeklinde ifade etse de, sosyal dramaların sosyal etkileşimden doğan bir çıkarım olması sebebiyle tragedya ile farklılaşan yapısını da vurgulamaktadır. Turner’ın dramatik eylem teorisi onu, her şeyden önce sosyal etkileşimin içine dramatik olanı yerleştirmeye ve daha sonra da tiyatro sahnesinde meydana gelen dramatik yapıyı keşfetmeye yönlendirmiştir. Virginia Üniversitesi’nde Antropoloji öğrencileriyle ve Richard Schechner’in işbirliğiyle New York Üniversitesi’nde Drama öğrencileriyle, kültürlerin davranış şeritlerini saptayıp oyun çerçevesi içinde canlandırmayı denemişlerdir. Kültürel etkinliklerin, sahnelemeye aktarımında başvurulacak temel dayanağın çatışma olduğunu Turner; “deneyimlerimizde, en etkili türdeki etnografya, kültürel bir ritüelden kopmuş bir tören ya da bir törenin simülasyonu değil, çatışma süreçlerinin

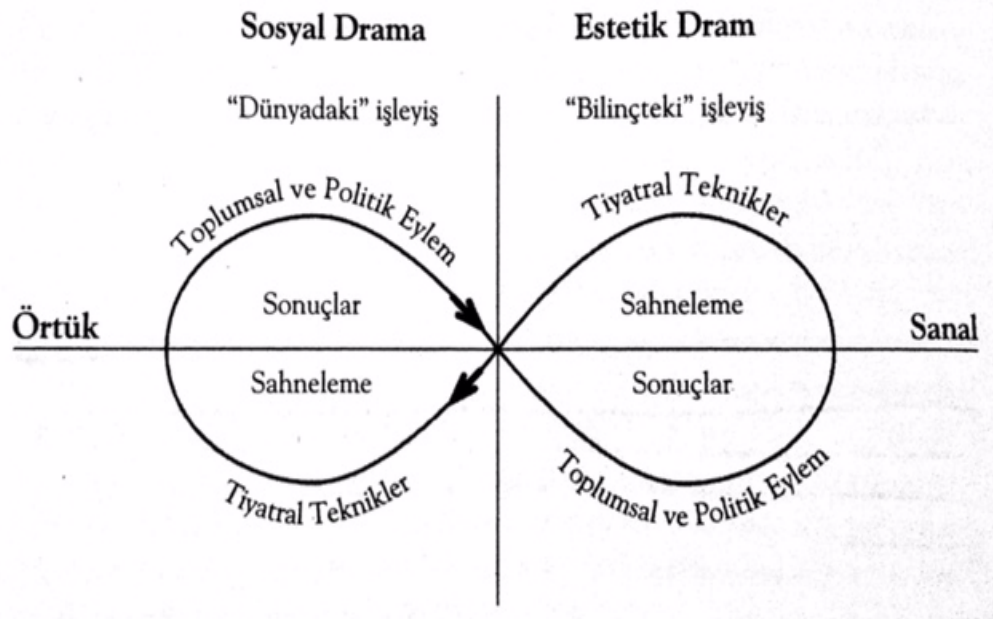
⁴⁸ Victor Turner, “Images of Anti-Temporality: An Essay in the Anthropology of Experience”, **On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience**, (ed.) Edith L. B. Turner, Arizona, The University of Arizona Press, 1985, s. 231.

⁴⁹ Victor Turner, “Social Dramas and Stories About Them”, **Critical Inquiry** 7(4), The University of Chicago Press, 1980, s. 153.

ayrıntılı gözlemlerine dayanan bir dizi eylem ve sahnedir.”⁵⁰ şeklinde ifade etmektedir.

Victor Turner, tiyatral anlamda dram ve günlük hayatta sergilenen sosyal dramaların ilişkisini, aşağıdaki tablo ile ifade etmiştir. Bireylerin tek başına sahnede gerçekleşen dram veya sosyal drama ile değil, ancak bu ikisinin sarmal ilişkisi ile kültürlerini deneyimlediklerini ve öğrendiklerini belirtmiştir. Sosyal dramalarda gözlemlenen olaylar, tiyatro sahnesinde tekrar ele alınıp canlandırılır ve şekillendirilir. Ancak bu sarmal ilişki, kendini tekrar eden bir yapıyı ifade etmez, toplumu oluşturan bireylerin gerçekleştirecekleri her türlü yeniliğe ve değişime açıktır, bu sayede bireyin toplumsal bütünlüğü üzerindeki etkisine de işaret edilmektedir. Turner bu ilişkiyi; “sosyal dramanın tiyatro sahnesi ile olan ilişkisi sonsuz, döngüsel, tekrarlayıcı bir örüntü değildir; bu spiral bir ilişkidir. Spiral süreci, icatlara ve toplumda üretim tarzında yapılan değişikliklere cevap vermektedir.”⁵¹ şeklinde aktarmaktadır.

Şekil 1.1: Marvin Carlson, **Performans: Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Beliz Güçbilmez, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2013, s. 42.



⁵⁰ Victor Turner, Edith Turner, “Performing Ethnography”, **The Drama Review: TDR**, Vol. 26, No. 2, Intercultural Performance, 1982, (Çevrimiçi) <https://quote.ucsd.edu/coled/files/2016/06/Turner-and-Turner-Performing-Ethnography.pdf>, 29.11.2018, s. 47.

⁵¹ Turner, **By Means of Performance Intercultural Studies of Theatre and Ritual**, s. 17.

Victor Turner'ın öne sürdüğü dramatik özellik, sosyal drama kavramına göre; kriz evresinden sonra gelen onarma-düzeltilme evresinde ortaya çıkmaktadır. Bu evre aynı zamanda liminal (eşik) performanslarını da kastetmektedir. Sosyal dramaların liminal karakterleri, toplumda gizli tutulanları tezahür etmektedir. Dramatik özellik de icracının ve topluluğun sakladıklarını açıklığa kavuşturmasından kaynaklanmaktadır. Turner, bu sebeple ritüellerinin barındırdığı, belirsizliğin ifadesi olan anti-yapı ile yapıyı birbirinden ayırmaktadır. Turner'ın çalışmaları, ritüel formun, herhangi bir kültürel performans türünde olduğu gibi, aslında performansın gösterim anlarında meydana gelen belirsizliğin ifadesi tarafından oluşturulduğunu göstermiştir. Bu anlamda da Turner'ın anti-yapı kavramı, ritüel formun aldatıcı birliği içinde ortaya çıkabileceğinden, onu ifade edilebilecek “başka” bir okuma yapılmasına ihtiyaç duyan kritik bir pozisyonu yansıtmaktadır. Anti-yapı kavramı, ritüel performanslarının belirsizliğini ortaya çıkarır çünkü baskın kültürel değerlerin özgönderimsel (*reflexive*) bir eylemde askıya alındığı liminal alanları ifade etmektedir. Turner için ritüel performansları, ritüel ifadenin merkezinde yer alan kültürel belirsizliği açığa çıkararak ifade edilmesine izin vermektedir. Bu doğrultuda, özgönderimsel olan (*reflexive*) ve yansıtma özelliği (*reflection*) birbirine çok yakın anlamları ifade eden iki kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. İcracı kendi eylemlerini gözlemlediği için özgönderimsel vurgu yapar ve bu sayede eylemleriyle kendisini seyirciye de yansıtır.

“Bir performans, bir sanat eseri olmaktan ziyade meydana gelen bir olay olarak görülebilir çünkü aktörlerin ve izleyicilerin etkileşimi (*autopoietic feedback döngüsü*) aracılığıyla oluşturulur. Bu özgönderimsel süreç performans sürecidir. Süreç sona erdiğinde, performans da sona erer ve geri getirilemez bir şekilde kaybolur. Diğer bir deyişle, bu feedback döngüsüne sahip olan süreç ve performans, bir sonuç veya bir sanat eseri değil gerçekleşen olayların kendisidir.”⁵²

Turner'ın oyuncunun sahnede yarattığı ritüelleri, “liminoid” olarak adlandırdığından bahsedilmiştir. Liminoid nitelikteki ritüeller, aslında son derece kişisel olan bir yaklaşıma işaret etmektedir ve ritüelleşmenin bir parçası olarak görülse bile, ritüelin kendisini ifade etmemektedir. Sahnede gerçekleşen dram ile

⁵² Erika Fischer-Lichte, **The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies**, Çev. Minou Arjomand, New York, Routledge, 2014 s. 43.

sosyal drama arasındaki temel farklılık da işte bu, kişisel ve çoğul yaklaşımlardır. Tiyatro, izleyicilere kendi öznel bakış açılarından farklı bakış açılarının göstermesi ve bu bakış açıları üzerinde onların düşünmesini sağlaması bakımından özgönderimseldir. Sosyal dramalarda ise; tiyatro sahnesinde oyuncular, seyirciler ve paylaşılan atmosferin yanı sıra zorunlu olan çoğul bir yansıtma söz konusudur. İcracıların eylemleri, seyirciler için bilinen kültürel kodların tekrarı yerine konur ve kültürel kodların alımlanması sonucunda birey diğer bireylere bağlanarak çoğul etkiye sebep olur.

“Bir antropoloğun konumunu düşündüğümüzde, çoğul yansıtma hatta daha da fazlası, bir grubun ya da topluluğun çoğul yansıtmasını tasvir etme, anlama ve sonra kendi başına hareket etmeye çalışmanın yollarını düşünmek eğilimi ortaya çıkar. Esasen, kamusal yansıtma bir performans biçimini alır. Bir grubun kendi başına iletişim kurduğu diller, elbette, konuşma kodlarıyla sınırlı değildir: Bunlar arasında cinsiyetler, müzik, dans, grafik temsilleri, resim, heykel ve moda haline gelen sembolik nesneler vardır. Onlar, kelimenin tam anlamıyla kodları "gerçekleştiriyor" oluşlarıyla dramatiktir.”⁵³

Victor Turner, kültürel etkinliklerdeki dramatik nitelikle tiyatro sahnesini karşılaştırırken sosyal dramaların önemli unsurlarından biri olan, daha sonra Grotowski'nin de bahsedeceği, icracının performansını sergilerken deneyimlediği “akış”a (flow) değinmektedir. Turner, akış kavramını konsept olarak Mihaly Csikszentmihalyi⁵⁴’den aldığını ifade etmiştir; “dramı düşünürken, akışı düşünmeliyiz. Ritüel ve karnavallarda da kesinlikle akıştan bahsedilebilir, ama bu türlerin çerçevelendirilme ve çoğul yansıtma özellikleri daha merkezidir.”⁵⁵ İcracının sahne performansında farkındalığı ve odaklılığı, gerçekleştirdiği eylemlerle birlikte gelişmektedir. Akış, icracının iki eylem arasında farkında olmadan kendisini bıraktığı, diğer icracılarla beraber sahiplendiği bir dönemdir. Akış genellikle icracının eylemleri için tutarlı ve çelişkili olmayan taleplerde bulunmakta ve ona net bir geri bildirim sağlamaktadır. Kültürel etkinliklerde ise icracı için akış olasılıkları ve kapasitesi, eylemlerinin tanımlanmış olması dolayısıyla azalmaktadır. Akışın,

⁵³ Turner, **Japanese Journal of Religious Studies**, s. 465.

⁵⁴ Mihaly Csikszentmihalyi, Macar-Amerikalı bir psikologdur. Çok odaklı bir zihinsel durum olan psikolojik akış kavramını tanıtmıştır. Bkz. Mihaly Csikszentmihalyi, **Akış: Mutluluk Bilimi**, Çev. Barış Satılmış, Ankara, Buzdağı Yayınları, 2018, b.a.

⁵⁵ Turner, **Japanese Journal of Religious Studies**, s. 486.

başarılı bir kültürel performansta temel öğelerden biri olduğu söylenebilir. Ancak kültürel sınırlılıklar sebebiyle, yapı ve çoğul yansıtma ilişkisi bir sorunsal haline gelmektedir. Performansı icra eden topluluk belli bir uyum içinde yalnızca kendisini akışa bırakmaz, aktif bir şekilde kendini değiştirebilmek için anlamaya çalışır. Bir tiyatro oyununda icracı ile oyun yazarı arasındaki bağ ise daha esnektir. Tiyatroda akış, yazarın oyunu aracılığıyla öznel olarak aktardığı sosyal yapıya icracının bağlandığı kadardır.

“Her durumda, oyuncular kendi başına yansıtma görevini üstlenmezler. Yansıtma akışı engellediğinden, birbirleriyle bağlantılı performanslarını metnin yansıtma mesajını aktarmak için kullanırlar. “Mükemmel performans”ın büyük bir kısmı bu güçten gelir: yazar yansıtır; aktörler akar.”⁵⁶

Akış ve yansıtma arasındaki bu diyalektik, edimsel türleri karakterize etmektedir, kültürel veya estetik türlerin herhangi birinde eylem, kendiliğindenlik ve bilinçlilik arasında saptanamayacak biçimde gerçekleştiği için başarılı sayılmaktadır.

1.2.2. Erving Goffman ve Kültürlenme

Erving Goffman; sembolik etkileşim, sosyal davranışçılık ve insan ilişkilerinde dramaturjinin kullanımı gibi konular üzerine araştırmalar yapmış bir sosyologtur. George Herbert Mead’ın sembolik etkileşimcilik ve sosyal davranışçılık yaklaşımlarını gündelik yaşam performanslarına yeniden uyarlamıştır. Bireylerin toplum içinde kendileri için yarattıkları benlikleri nasıl kurguladıklarını ve toplumun diğer üyeleriyle etkileşim halindeyken bu benlikleri nasıl sergilediklerini ve yorumlandıklarını açıklayabilmek için tiyatro ve performans yaklaşımlarını araç olarak kullanmıştır. Goffman’a göre bireylerin benlik sunumları, salt gerçekleştirdikleri eylemler üzerinden değil, etkileşim koşulları da göz önünde bulundurularak değerlendirilmelidir. Bireylerin eylemler gerçekleştirirken ve etkileşimde bulunurken aktif bir rol üstlendiğini, yani hem kendi eylemlerini biçimlendirdikleri hem de eylemleri tarafından biçimlendikleri görüşünden yola çıkmaktadır. Bireylerin oyunculuğa yatkınlıklarının, sosyal yaşamda devamlı olarak sergiledikleri performanslardan kaynaklandığını dile getirmektedir; “bir senaryo,

⁵⁶ A.g.e., s. 490

pratik yapmamış oyuncuların elinde bile yaşam kazanabilir çünkü yaşamın kendisi de dramatik canlandırmaya dayanan bir şeydir.”⁵⁷ Bu yüzden Goffman, bireylerin benlik inşasında faydalandığı tiyatral unsurları kavramsallaştırmış ve bu unsurları sosyal yaşamlarında nasıl kullandıklarını ve nasıl sürekli hale getirdiklerini örnekler sunarak aktarmıştır.

Goffman çoğunlukla raslantısal örnekler aktarması bakımından ve bu örneklerin tümünü inceleyebilecek sistematik bir görüş içermediğinden, analitik bir yaklaşımının olmadığı gerekçesiyle eleştirilmiştir. Verdiği bu örneklerin; doğrulanmamış birçok iddiayla dolu olduğunu kendisi de dile getirmektedir. Bu noktada, Goffman’ın sosyal olay yorumlama ve değerlendirmelerinin çoğunun, kendisinin de deneyimlediği Amerikan orta sınıf davranışlarına ilişkin geliştirildiğini, farklı örnekleri bir araya getirdiğini ancak aslen bir mikrososyoloji çalışması yürüttüğünü unutmamak gerekir.

“Verilerin bir kısmı akıl hastanesinden (Washington D.C. Saint Elizabeths Hospital, dipnottan alınmıştır), bir kısmı Shetland Ada’sındaki topluluktan (Bu topluluk üç yüz kişiden müteşekkildir ve tarım ekonomisiyle geçimini sağlamaktadır, dipnottan alıntılanmıştır), bir kısmı görgü kuralları rehberlerinden ve bir kısmı son derece ilginç bularak kaydettiğim bazı alıntıları içeren bir dosyadan elde edilmiştir. Açıkçası bu verilen büyük kısmı kesin olmayan, şüphe edilebilir bir değere sahiptir ve yorumlamaları –bilhassa bazıları- kesinlikle tartışmaya açık iddialardır ancak bana kalırsa tavır ve davranış gibi çok temel bir alana dair dağınık ve spekülatif bir yaklaşım, bu alana karşı bütünüyle kör kalmaktan daha iyidir.”⁵⁸

Goffman yöntem olarak; dram, ritüel, oyun, strateji ve çerçeve gibi genel perspektifleri araştırmalarında kullanmıştır. Bireylerin sosyal davranışlarını değerlendirirken tiyatro alanında kullanılan dramaturjik analizden, oyunlarda kazanan ve kaybeden taraf tutumlarından, ritüellerin leitmotifi olan kutsal olandan ve normatif yapılardan faydalanmaktadır. Goffman’ın dram ve ritüel metaforları, bireylerin sosyal yaşam anlayışını ahlaklı ve manipülatif davranış olarak ayrılan her iki okuma için de değerlendirilebilir.

⁵⁷ Erving Goffman, **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**, Çev. Barış Cezar, İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 77.

⁵⁸ Erving Goffman, **Toplum İçinde Davranmak: Etkileşimlerin Sosyal Düzenine Dair Açıklamalar**, Çev. Adem Bölükbaşı, Ankara, Heretik Yayınları, 2018, s. 11.

Goffman'ın birey tasavvurunun bu bağlamda iki yoldan geliştiği söylenebilir; bireyin dramaturjik yaklaşımı ve bireyin etkileşimsel yaklaşımı. Erken dönem çalışmalarında kullandığı dramaturji metaforu yerini, son dönemde daha kısıtlandırılmış bir alanda yürütülen çerçeve analizlerine (*Frame Analysis*, 1974) bırakmaktadır. Çerçeve analizi, erken dönem çalışması olan “Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu”nda bahsedilen bireylerin sosyal ilişkilerindeki öznel stratejilerini bütünleştirecek ve toplumun ortak ihtiyaçlarını, aktarım kanallarını saptamanın yollarını arayacaktır. Etkileşimlerin bireyler tarafından paylaşılan kurallarının benimsenme ve yeniden üretilme biçimlerinin saklı kalan taraflarını su yüzüne çıkarmak isteyecektir.

Goffman, kültürel farklılıkların ötesinde bireylerin her yerde benzer davranış biçimlerini sergilediğini varsaymanın da aslında, toplumsal karşılaşmalarda katılımcıların belirli amaçlar doğrultusunda bir araya getirilmelerinin bir sonucu olarak ortaya çıktığını vurgulamaktadır. Topluluk birlikteliklerinin, bireylerin kurgusal bir düzene katılmaları koşuluyla gerçekleştiğini belirtmektedir.

“Evrensel insan doğası aslında pek de insani bir şey değildir. Bunu edinen insan, içsel psikik eğilimlerden müteşekkil bir kişi değil, dışarıdan kendisine uygulanan ahlaki kurallardan inşa edilen bir nevi kurguya dönüşür. Eğer riayet edilirse, bu kurallar karşılaşmada kendisi ve kendisine eşlik eden katılımcılar hakkında yapacağı değerlendirmeleri, duyguların dağılımını, kesin olarak belirlenmiş ve zorunlu türde bir ritüel dengeyi sürdürmek için yapacağı uygulama çeşitlerini belirler.”⁵⁹

Goffman bireylerin toplumsal yaşamda varlık göstermesini sağlayan yasaların ve unsurların, kutsal ve seküler etkinlikler bağlamında bir farklılık yaratmadığını söylemiştir. Bireyin seküler etkinliklerdeki tutumunu incelemiş, ancak bunun kutsal etkinliklerdeki tutumdan ayrı düşünülmemesi gerektiğini vurgulamıştır.

“Vardığım sonuç şu ki, bir anlamda bu seküler dünya zannettiğimiz kadar dinle alakasız değildir. Birçok Tanrı ortadan kaldırıldı ama insanın kendisi inatçı bir

⁵⁹ Erving Goffman, *Etkileşim Ritüelleri: Yüz Yüze Davranış Üzerine Denemeler*, Çev. Adem Bölükbaşı, Ankara, Heretik Yayınları, 2017, s. 55.

şekilde kayda değer öneme sahip bir ilah olarak kalmaya devam ediyor. Hayli vakarlı bir şekilde yürüyor ve birçok küçük bağışı ve kurbanı kabul ediyor.”⁶⁰

Goffman, günümüzde doğaüstü varlıklara ithafen icra edilen ritüellerin azalması nedeniyle artık, kişilerin birbirlerine saygı gösterdikleri küçük ve kısa ritüellerin yaygınlaştığını vurgulamış ve ritüelleri; “bir kimsenin, nihai bir değer nesnesi için, o nihai değer nesnesine yahut da onu temsil eden şeye saygı ve hürmetlerini sunduğu, formalite gereği yapılan gelenekselleşmiş bir eylem”⁶¹ olarak tanımlamıştır. Bu ritüeller, icracı ve katılımcının yanı sıra içinde bulunulan kamusal veya yarı-kamusal alan gözetilerek icra edilmektedir. Dolayısıyla etkinlikler kendilerinden önce yapılmış etkinliklerin kanıksanmış anlatım biçimlerini ve içeriklerinin de etkilerini taşıyarak icra edilmektedir. Bu bağlamda bu bölümde, “benlik sunumu” ve “etkileşim düzeni”ne değinilecektir.

1.2.2.1. Benlik Sunumu

Goffman, bireylerin toplum yaşamında üstlendikleri toplumsal rollerin bir performans özelliği taşıdığına dair oluşan yaygın görüş üzerine araştırmalarını sürdürmüştür. Bireylerin toplumsal yaşamın belli anlarında, kendilerini tanımlayan benlik tasarımlarını ifade eden performansları icra ettiklerini belirtmiştir. Herhangi bir etkileşim anında, kişinin karakterini ve kimliğini belirtmek için benlik ve birey ifadelerini kullanmak kaçınılmazdır. Çünkü iradi davranış sergileyen bireyin rolü, etkileşimden kaçınma ve etkileşime geçme anlarında işlevsel hale gelen benlik sunumlarıyla şekillenmektedir. Sosyal davranışların etkileşimine dahil olan benlik sunumları alımlayıcının, icracıya yönelik geliştirdiği kalıp yargılarına ve etkileşimde olduğu çevreye göre değişkenlik göstermektedir.

Goffman; toplumsal ve sosyal etkileşimleri tiyatroya benzer bir şekilde, sahnede gerçekleşen ve sahne arkasında gerçekleşen olarak ikiye ayırmıştır. Sahne arkası, performansa icracıyı hazırlayan bölgedir, bu yüzden gizlenmesi ve hiç kimsenin oraya girmeyeceğine emin olunması gereken bir kurtarılmış bölge gibidir.

⁶⁰ A.g.e., s. 107.

⁶¹ Erving Goffman, **Kamusal Alanda İlişkiler: Toplu Yaşamın Mikro İncelemeleri**, Çev. M. Fatih Karakaya, Ankara, Heretik Yayınları, 2017, s. 91.

Çünkü sahnede gerçekleşebilecek herhangi bir aksaklıkta birey kendisini sahne arkasına saklayarak rahatlatabilmektedir. Bireyin sahne ve sahne arkası arasındaki bir veya birden fazla gidiş gelişle gerçekleşen yolculuğu, toplumsal rolü taşıması ve ondan sıyrılmasını kapsayan en ilginç anlardan biri sayılmaktadır. Bu an, bir toplumsal rolden diğerine geçişin sağlandığı bir ara bölgedir. Sahnede ve sahne arkasında, yani bu iki farklı bölgede sergilenen iki farklı benlik türünden bahsedilebilmektedir.

“Bir işin içindeki bütün olay akışının işaret ettiği anlamlı sonuçların bir araya getirilmesiyle oluşturulan bir imge olarak benlik; ve içinde bulunduğu durumun getirdiği yargılayıcı koşullarla onurluca veya onursuzca, kurnazca veya samimi bir şekilde mücadele eden, ritüel oyundaki bir oyuncu türü olarak benlik.”⁶²

Bireylerin toplumsal rolleri canlandırırken aynı zamanda rolü dışında ilgilenmesi gereken ve gözetmek zorunda kaldığı izleyici kitleleri vardır. İcracı, izleyici için iki benlik arasındaki geçişi ve aralarında gözlemlenen farklılığı, temkinli tutumuyla daha az farkedilebilir hale getirmek durumundadır. Bu zorunluluk bazen kolaylıkla gerçekleşebilir çünkü icracı başkasının bakışları altında sergilenen davranış biçimlerini o kadar içselleştirilmiştir ki, izleyici olmasa bile her an gelme olasılığına karşı önlem alıp karşılaşmaya hazır halde bekleyebilir. Ancak bu durumda bile, bireyin başkalarının bakışlarının yaklaştığını hissettiği an ile bir önceki an kıyaslandığında aradaki fark hissedilecektir. Aradaki fark hissedildiğinde ise, başkalarının icracının benlik sunumuna yönelik güven duygusu azalacaktır. Birey, iki benlik arasındaki geçişi dengeli tutabilmek ve toplumsal olaylara sorunsuz bir şekilde adaptasyon sağlayabilmek için öncelikle, sergilediği performansa inanmak zorunda kalır. Toplumsal yaşamda bu durum bazen neredeyse kendiliğinden gerçekleşebilmektedir. Etkinlik gerçekleşirken roller dağıtılmaya başlanır, gözlemleyenler izleyici, gözlemlenenler de oyuncu konumuna yerleşir. Olaylara karşı yöneltilen tepkiler bir anda bir izleyici kitlesi için sergilenmeye başlar. Bireyler belli rutinleri takip eden performanslarını ortaya koyarlarken, başkalarının tanıklık etmesi nedeniyle performanslarını sürekli gözden geçirirler. Böylece bireyler, kendi performanslarıyla ilgili, başkalarının düşüncelerine yönelik sürekli bir geribildirime

⁶² Goffman, *Etkileşim Ritüelleri: Yüz Yüze Davranış Üzerine Denemeler*, s. 42.

sahip olurlar. Geribildirimi alımlayan ve ona çabucak cevap veren icracının performansına olan inancı ve dolayısıyla başkalarını ikna etme süreci, kendiliğinden gerçekleşir. Kendiliğinden katılım, bilinçli bir kontrol mekanizmasının devre dışı bırakıldığını göstermektedir. Bu katılım türü, icracı ve katılımcının etkinliğin kendisine duyduğu ilgiden kaynaklanır. Bu durumda yaşanabilecek tek sorun, izleyenin toplumsal olaylara karşı bireysel olarak aldığı mesafeli tutumdan dolayı yaşanabilir.

Kendiliğinden gerçekleşmeyen süreçlerde ise icracı, toplumsal rolün gerekliliklerine inanmamış ve diğerlerinin de toplumsal olayla alakalı ne düşündüklerini umarsamaz bir tavır sergileyebilir. Daha ileriye götürülürse, yapay bir performans ile başarılı ve gerçekçi bir performans arasında paradoksal ilişkinin varlığı hissedilir. İki performans türünün yarattığı etki ne kadar birbirine yaklaşırsa, icracının tutumu o kadar önemsiz hale gelir ve performansla birlikte iletilmek istenilen düşüncenin karşısında beliren tehdit unsurları da o kadar artar. Çünkü böylece rolü icra eden kişinin performansına karşı takındığı tavrın, sonucu değiştirmede ve icra ile rol arasında var olması gereken ahlaki bağın zayıfladığı gerçeği ortaya çıkmaktadır. Goffman, bu iki tür icracıyı şöyle ayırmaktadır; “kişi kendi oyununa hiç inanmadığında ve seyircisinin neye inandığı da sonuçta umurunda olmadığında, onun bir kinik olduğunu söyleyebiliriz; “içten” sözcüğünü ise kendi performanslarının yarattığı izlenime inanan insanlar için kullanırız.”⁶³ Ancak her zaman kinik icracıların toplumsal rolleri kendi çıkarları için manipüle ettikleri söylenemez.

“(...) içten olan hizmet sektörü pratisyenlerinin bazen müşteriler çok arzuladığı için onları kandırmak zorunda kaldığını biliyoruz. Plasebo vermek durumunda kalan doktorlar, endişeli kadın sürücüler için isteksizce tekrar tekrar lastik basıncını ölçen benzin istasyonu çalışanları, uygun boyda bir ayakkabı satan ama müşteriye duymak istediği ayakkabı numarasını söyleyen ayakkabı satıcıları, seyircileri izin vermediği için içten olamayan kinik oyunculara örnektir.”⁶⁴

⁶³ Goffman, **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**, s. 29-30.

⁶⁴ A.g.e.

Goffman; bu tür kinik icracıların gömülü benliklerden söz etmektedir; “faaliyetlerin bazıları, onu, başkalarıyla tek bir ortak faaliyet icrası için yüz yüze etkileşime ve birbirine bağlı eylemlerin bir nebze kapalı, kendi kendini yenileyen ve kendini sonlandıran çemberine sokacaktır; buna gömülü faaliyet sistemi denilebilir.”⁶⁵ Dolayısıyla bireyler bazı toplumsal görevlerinde, gömülü rollerini daha iyi icra edebilmek için kinik davranışı kullanırlar. Goffman’ın aktarımıyla örnek vermek gerekirse; “kadın hemşireler geleneksel olarak, erkek cinsel organlarıyla ilişkili bir ameliyatın ön hazırlığını yapmaktan ve hastayı tekerlekli sedyeden ameliyat masasına ve sonra yeniden sedyeye taşımaktan da muaf tutulurlar.”⁶⁶

İracılar, performansları sırasında kiniklikle içtenlik arasında dolaşabilirler. Performanslarını içtenlikle sahiplenemediklerinde, izleyicinin içinde bulundukları durumları benimsemeleri için çaba gösterirler ve kendilerini motive etmenin yollarını arayabilirler. Durumları içselleştiremeyen icracıların, icrası ile kendisi arasında beliren mesafeli yaklaşımı, dramatizasyon ve canlandırma gibi araçların olumsuz yorumlanmasına sebep olmuştur. Bir yorumda Goffman’ın incelemelerinden; “bireylerin sosyal etkileşimlerin alaycı birer manipülatörü olduğu gösterilmektedir. Sunulan tablo, bireyin performansın arkasında saklanması üzerinedir.”⁶⁷ şeklinde bahsedilmektedir.

Bireyler aslında statülerinin dışardan gözüken tarafıyla daha fazla ilgilendiklerinde, hem bunun için haddinden fazla enerji harcamaya başlarlar hem de statülerin aslında ne ifade ettiğini, neyi amaçladıklarını unutmaya başlarlar. Oyunculuğun temel paradoksunu hatırlatacak bir biçimde Goffman, icracıların performanslarına kendilerini çok fazla kaptırmamalarını ama aynı zamanda dışardan kaptırmış gibi gözükmelelerinin de izlenim denetimini sağlayacağını belirtmektedir. Bireyler yaşamları boyunca başkaları üzerinde etkili olmak istemektedir. Bu yüzden de davranışlarını karşılaştıkları diğer bireylere göre yeniden düzenlemektedirler.

⁶⁵ Erving Goffman, **Karşılaşmalar: Etkileşim Sosyolojisinde İki Çalışma**, Çev. Sercan Çalcı, Ankara, Heretik Yayınları, 2018, s. 101.

⁶⁶ A.g.e., s. 148.

⁶⁷ Philip Manning, **Erving Goffman and Modern Sociology**, Oxford, Polity Press, 1992, s. 101.

Goffman; icracının başkaları için sergilediği performans standartlarını gösteren, “normalde kişinin performansının, gözlemcilere durumu tanımlamak için genel ve değişmez bir şekilde işleyen kısmına (kolaylık olsun diye) “vitrin” adını”⁶⁸ vermiştir. Bir de, vitrinlerin standart sunumunu sağlayan “insan faaliyetlerine ortam ve sahne sunan mobilya, dekor, fiziksel tasarım ve diğer arka plan düzenlemelerini içeren “set”⁶⁹lerden bahsetmiştir. Vitrinler ve setler toplumsal rollerin sergilenmesi amacıyla birbirlerinin gelişimlerine katkıda bulunurlar.

“Vitrin bölgesiyle arka bölgeyi birbirinden ayıran çizgi toplumumuzda her yerde görülebilir. Daha önce bahsettiğimiz gibi, banyo ve yatak odası, alt sınıflara ait evler hariç, aşağı katta bulunan seyircinin dışlandığı alanlardır. Bu odalarda temizlenen, giydirilen ve makyajı yapılan bedenler diğer odalarda arkadaşlara takdim edilebilir. Tabii ki, mutfakta da yiyeceklere banyo ve yatak odasında bedenlerimize yapılanlar yapılır.”⁷⁰

Vitrinler ve sahne arkasının yardımıyla, o anda orada bulunan izleyicinin katkılarıyla ve uygun set düzenlemesiyle karakterin benliği oluşturulmaktadır. Birey birden fazla toplumsal rol üstleneceğinden, birçok benlik sunumu yapmak ve en sonunda hepsini bütünleştirmek zorunda kalmaktadır. Bu durum, tiyatrodan birden çok karakteri canlandıran ancak onları savunmak zorunda olmayan oyuncunun durumundan daha farklıdır. Benlik, bireyin sergilediği diğer tüm benlik sunumlarının etkileşimiyle meydana gelen bir araç haline gelir. Bireyin sergilediği performansta odaklanılan en büyük etki, ortaya çıkması beklenen dramatik etkidir. Bu etkiyi yaratacak olan karakterin benliği, biçimsel olarak düşünceleri taşıyan bir araç gibidir. Yalnızca başarılı performanslarda dramatik etkinin oluşması, onu gerçekleştirenden kaynaklanıyormuş gibi gözüktür. Başarısız performanslarda ise benlik, bireyden ayrışır ve kötülenir. Toplumsal rollere yönelik bireylerin ve izleyicilerinin performanslarını iyileştirme çabaları, kendi kimliklerinin ve kolektif kimliklerinin oluşmasına da yardımcı olmaktadır. Kendini dışarıdan gözlemleyebilen icracılar ve icracıyı gözlemleyen izleyiciler, performansların iletmek istediği düşüncüyü daha kolay alımlayabilir ve içselleştirebilir.

⁶⁸ Goffman, **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**, s. 33.

⁶⁹ A.g.e.

⁷⁰ A.g.e., s.122.

Bireysel ve toplumsal vitrinlerin uyuşması ve beraberinde setlerin de durumlara uyum sağlaması beklenir. Bu beklenti, toplumların tarihsel olarak edindikleri anlayışların ve düşüncelerin belirli kalıplar içerisinde aktarılmasına da denk düşmektedir. Çünkü izleyiciler, sahnelenen performanslardan süzülen düşüncelerin doğru ve güvenilir bir kaynaktan çıktığını kabul edip kolektif sunumun bir parçası olduklarına inanmaktadırlar. Bu yüzden icracılar standartları karşılamayan eylemlerinden vazgeçmek veya gizlemek zorunda kalırlar. Vitrin bölgesinde icracı, sunumunu tehlikeye sokmamak için aslen hissettiklerini bastırmak zorunda kalmaktadır. Birey kriz anlarında aniden ortaya çıkan imgesindeki bozulmaları fark edecek ancak bu farkındalığının da, o anda yansımaması için gizli tutacaktır. Çünkü benlik sunumları ideal görüntüyü yansıtmaktadır ve onunla bağdaşmayan dürtüler saf dışı bırakılmalıdır. Yine de birey canlandırmak istediği role ilişkin bilgiyi sunarken, onunla örtüşmeyen bilgiyi de yayma riskine sahiptir. Goffman, toplumdaki benlik sunumlarının önlenemeyen sorunları ile bireyin bu sorunları kabullenmesi arasındaki çatışmaya değinerek varoluşsal sorunlara da dikkat çekmektedir.

Goffman benliğin ideal görünümünün tutarlı bir imgesi olarak bireyin yüzünü kullandığını vurgulamaktadır; “yüz kavramı, başkaları tarafından bir kişinin belli bir ilişki boyunca takındığı düşünülen rol aracılığıyla kendisi için talep ettiği olumlu toplumsal değer olarak tanımlanabilir.”⁷¹ Bireyin sunumlarına dramaturjik olarak yaklaşımını belirleyecek olan, performansın yüz ve ses denetimini sağlayabilme yeteneğidir. İletişim sırasında, kişisel görünümün en önemli ifadesi olan “yüz”ü kontrol etmek her zaman çok kolay olmayabilir. Çünkü yüz, toplumsal olayların birey üzerindeki etkilerini öncelikli olarak yansıtan ilk araçtır. Toplumun karakterde gözlemlediği ve alıştığı benliğinin imgesidir. Başkalarıyla iletişim kurduğunda ondan beklenen aynı benlik imgesidir, daha öncesinde de deneyimlendiği için meşrulaştırılmış toplumsal rolünü ifade etmektedir.

⁷¹ Goffman, *Etkileşim Ritüelleri: Yüz Yüze Davranış Üzerine Denemeler*, s. 15.

Goffman, etkileşimler sırasında yüzü kaydetme ihtiyacı evrensel olduğunu vurgulamaktadır. Goffman; doğal bir ifade kaynağı olduğu için değil, toplumların sosyal işleyişlerini sağlayan merkezi bir kanal olduğu için yüzü ele almaktadır. Mevcut bir etkinliğin ortasında birey ne kadar etkinliğe odaklanmış olsa da, daha sonrasında gerçekleşebilecek olası zor durumlar sebebiyle yüzünü korumalı ve herhangi bir tehdite karşı onu kurtarmalıdır. İcracı oynadığı rolün yüzünü koruyamadığında, izleyici bu tür olayları bazen görmezden gelebilir. İcracı rolün tanımını kaydetmek için koruyucu uygulamalardan yararlanabilir ve utanç duygusunun ortaya çıkmaması için amaçladığı izlenim denetimini sürdürmeye devam edebilir.

“Bazı diğer toplumlarda olduğu gibi Anglo-Amerikan toplumunda da “yüzünü kaybetmek (itibarını kaybetmek, küçük düşmek)” ibaresi yanlış yüzde olmak, olması gereken yüzün dışında olmak veya utançtan yüzü kızarmak anlamlarına gelir. “Yüzünü kurtarmak” ibaresi, kişinin başkalarına karşı yüzünü kaybetmediği izlenimini vermeye çalışması sürecine atfen kullanılır.”⁷²

Bireylerin kendi yüzlerini ve beraberinde içinde bulundukları katılımcıların yüzlerini koruyan bir biçimde hareket etmeleri gerekir. Kendi rolünü ifade eden birey, birlikte bulunduğu topluluğun hareket alanlarını belirlemiş ve diğer üyelerin rollerini de paylaştırmış olur. Aynı zamanda birey bir topluluğa katıldığında, üyeler arasında gizli tutulması gereken özel ilişkiler ve sırların sorumluluğunu da devralmış olur. Öz-saygı ve başkalarına karşı saygılı davranma hali, birbirine bağlı olarak gelişir ve bu bir topluluk olmanın gereğidir. Bu sayede topluluğa dahil olan katılımcılar, birbirlerinin geçici rollerini benimsemiş olurlar.

“Yüz korumada yaygın olarak rastlanılan bir üstü kapalı işbirliği türü, bizzat yüz çalışması yaparken gösterilen inceliklerdir. Kişi sadece kendi yüzünü savunup başkalarının yüzünü kurtarmaz, aynı zamanda diğerlerinin de hem kendileri için hem de o kişi için yüz çalışması yapmasını mümkün kılar ve hatta kolaylaştırır.”⁷³

Toplumsal rol icracıları kimi zaman amatör oldukları için, icra sırasında gizlemeleri gereken duygu akışlarını kontrol edemez hale gelir, yüzünü kurtaramaz

⁷² A.g.e., s. 19.

⁷³ A.g.e., s. 39.

ve “oyun dışı” kalabilirler. Bu duruma bir örneği Goffman; “atlıkarıncaya binen dört yaş üzerinde bir çocuğu, bir faaliyete ilişkin rolün nasıl benimseneceğine örnek olarak gösteremeyeceğimiz gibi (zira atlıkarıncaya binmek için fazla büyüktür), ameliyat ekibindeki kıdemsiz bir tıbbi personeli de aynı şekilde örnek gösteremeyiz.”⁷⁴ şeklinde vermektedir. Benlik sunumlarına dair yolunda gitmeyen herhangi bir durum oluştuğunda, birey benliğini kendisinden ayrı tutmak isteyebilir ve durumu telafi etmek için süre talep edebilir. Bireyin benlik telafisine, o anda içinde bulunduğu topluluk karar verecektir. Çünkü performanslar sadece canlandırılmaz, kültürel normları ve değerleri en iyi şekilde ifade edebilmek için idealize edilir. Eylemlerin parlatılmış ve idealize edilmiş sunumları için icracı çaba sarf eder ama hatalı sunumların meydana gelmesi de kaçınılmazdır. Başka bir deyişle benlik telafileri de, bireyin sosyal durumlarda giydiği farklı maskeler gibidir, hangi maskeyi takacağına karar veren de o maskenin arkasındaki bireydir.

İcracının oyun dışına çıkma ya da ihlal yapmasının sebebi, ideal benlik sunumunu sergilemeyi tercih ettiği izleyici kitleleriyle bağlantılı olabilir. Goffman; “örneğin, bazı cerrahlar hastaların kanaatleri, bazıları kendi meslektaşlarının kanaatleri ve yine bazıları da hastane idaresinin onlara ilişkin görüşü karşısında daha hassastır.”⁷⁵ şeklinde örneklendirir. Veya icracı oyun dışı kalmanın kötü etkilerini üzerinden atmak için, başka katılımcılarla birlikte gizli bir yan hikayeye dahil olabilir. Aslında etkisi değişmekle birlikte, karşılaşmalarda icracının performansına odaklandığı ana uğraşının dışında bu şekilde odağını dağıttığı düşünülen yan uğraşları da hep vardır. Ana uğraştan bağımsız bir biçimde yan uğraşlarına yoğunlaşan icracının dikkati doğal olarak dağılacaktır. Ancak yan uğraşlar, asal karşılaşma için bir tehlike yaratsa da, dışlanan katılımcıların dinlenip, öz-kontrollerini tazeleyebilecekleri bir mola görevini de görmektedir. Bunun yanı sıra, kişinin işiyle son derece meşgul olduğunu gösteren yan uğraşları da vardır. Takip ettiği şüpheliye yakalanmamak için o sırada başka bir işle ilgileniyormuş gibi görünen dedektif bu duruma örnektir.

⁷⁴ Goffman, **Karşılaşmalar: Etkileşim Sosyolojisinde İki Çalışma**, s.127.

⁷⁵ A.g.e., s.107.

Vitrinde gerçekleşecek olası yanlışlıklar; icracının sergilediği ritüellere karşı yeni yaklaşımından değil, eski ve alışılmış olan rutin gösterimin farklı koşullar altında sergilemesinden kaynaklanmaktadır. Bireyin fiziksel ve psikolojik olarak içinde bulunduğu koşullar ve karşılaştığı topluluklarla kurduğu etkileşim etkindir. Örneğin karşılaşmalarda bir taraf eğer; ırksal veya etnik bir kökenden geliyorsa, eski bir mahkumsa veya akıl hastanesinde bir süre kalmışsa Goffman'ın deyiimiyle bu kişi damga⁷⁶ bir kimliğe sahip olacak ve karşılaşmanın öteki tarafında bulunan bireylerin ona karşı yaklaşımında asıl ilişki düzeyini asla deneyimleyemeyecektir çünkü onların nezaketli davranma gereği olarak gerçekten hissettiklerini bastırdıkları kimlikleriyle karşılaşmak zorunda kalacaktır. Goffman'a göre; "damgalı insanlar, karşılarındaki "ötekilerin" kendileri hakkında "gerçekten" ne düşündüklerini bilmemek gibi bir hissiyata kapılırlar."⁷⁷ Damgalı kimliklerin dışavurumu genellikle bedensel ifade ile gerçekleşmektedir. Çünkü birey hakkındaki bilgiyi sağlayan ve toplumsallaştıran ifadeler, bedenın kendisine içkindir. Sosyal ilişkilerde bireyin benlik sunumlarına bağılı olarak değışen, anlık veya devamlı sergilediğı tavırlar yüzünden meydana gelen ve diğerk kişilerin ondan uzaklaşmasına neden olan damgalı benliklerden de söz edilebilmektedir. Toplumsal bilgiyi oluşturan, iki zıt kutupta yer alan itibar ve damga sembolleri doğuştan veya sonradan elde edilebilmektedir.

Bireylerin oyuncu kimliğini bilfiil kullanmasına neden olan ve gerçekten hissettiklerini yansıtmaktan alıkoyan ise toplum içinde yaşadıkları itibar kayıpları, korku ve utanma duygularıdır. Bu yüzden vitrinlerde meydana gelen uyumsuzlukları en aza indirmek için icracıyı ve izleyiciyi beklenmedik olaylara karşı hazırlıklı hale getirmek gerekmektedir. Sosyal davranışlarda yerleşik düşünce, bireyin uygunsuz davranış sergilediğini fark ettiğı andan itibaren performansını iyileştirmek

⁷⁶ "Bir yabancı karşımızdayken onun, dahil edilmesine müsait kişi kategorisindeki diğerlerinden farklı ve pek de rağbet edilmeyen bir sığata haiz olduğı yönünde kanıtlar ortaya çıkabilir –uç bir durumda bu, kişiyi baştan aşağı kötü, tehlikeli veya zayıf biri kategorisine sokabilir. Böylece karşımızdaki yabancı, zihnimizde sağlıklı ve sıradan bir kişi olmaktan çıkıp lekeli ve sakat, kale alınmayan birine indirgenir. Böyle bir sıfat, özellikle de itibarsızlaştırıcı etkisi çok kapsamlıysa bir damgadır; zaman zaman buna başarısızlık, kifayetsizlik veya engel de denir." Erving Goffman, **Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar**, Çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S.N. Ağırnaslı, Ankara, Heretik Yayınları, 2014, s. 29.

⁷⁷ Erving Goffman, **Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar**, Çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S.N. Ağırnaslı, Ankara, Heretik Yayınları, 2014, s. 43.

için çaba sarf etmesi gerektiğidir ve çabuk alımlama kabiliyetinin bireyin sosyal yaşamını kolaylaştıracağı yönündedir. Ancak bu durum bir anlamda insan doğasının sürekli değişen ve sabitlenemeyen yapısını göz ardı etmek ve ondan sürekli “oynamasını” bekleyerek akışı engellenmek anlamına da gelmektedir. Goffman’ın yaklaşımına göre benlik, duruma göre değişkenlik gösterebilen bir unsurdur ancak karşılaşmalar onu sınırlayan ve sabitleyen taleplerde bulunmaktadır. Performansların sabit ve durağan imgesel ve sembolik anlatımları, icracıları sınırlandırarak yönlendirmektedir, bu da etkileşim kısıtlamalarına neden olmaktadır. Böylece insanın zaaflarıyla birlikte benimsenen benliği ile sabitlenmesi beklenen toplumsallaşmış benliği arasındaki gedik açılmaktadır. Goffman; birey ile ona atfedilen rol arasında beliren ayrılığa “rol mesafesi” adını vermiştir. Goffman’a göre; “rol mesafesi terimi, icracının icra ettiği bir rolden mağrurca uzaklaşmasını etkin bir biçimde nakleden eylemlere işaret etmek için geliştirilmiştir.”⁷⁸ Goffman rol mesafesinin, bireysel temelde kavranamayacağını, bireyin uyumsuzluk durumlarının ise sosyolojik bir araç olduğunu belirtmiştir.

“Rol mesafesi, tipik rolün parçasıdır (kuşkusuz sadece bir parçasıdır) ve bu rutinleştirilmiş sosyolojik özellik, rol mesafesi rolün normatif çerçevesinin parçası olmadığı için gözümüzden kaçmamalıdır. İkincisi, mevcut olmadığı veya sadece mevcut olmaktan ibaret olmadığı dikkatli bir şekilde gösterilen şey, bilhassa bu hoşnutsuzluğu ifade etme araçları o durum içerisinde erişilebilir olan standart materyallerden oluşturulacağı için, kişinin kendi tutumu üzerinde yönlendirici ve içsel bir etkiye muhakkak sahiptir.”⁷⁹

Rol mesafesi hiyerarşik olarak farklı konumlarda bulunan bireyler için farklı anlamlar üretebilmektedir. Örneğin bir üst tarafından icra edilen rol mesafesi, katı ilişkileri biraz gevşetmek isteğini gösterirken; bir ast tarafından icra edildiğinde otoriteyi kabullenmeyen görüşünü açığa çıkaracaktır. Genel olarak rol mesafesi bireyin, üstlendiği rolün gereğini tam manasıyla teslim etmediğini dışavurmaktadır. Bireyin kendisiyle rolü arasına yerleştirdiği mesafe, rolün ifade ettiklerinden bireyin tümüyle bağımsızlaşmadığını da göstermektedir. Birey rolüyle özdeşleşebilmek ve rolün sorumluluklarını yerine getirmek için belirli bir mesafe bırakmayı da tercih edebilir. Rol ile birey arasında katedilen mesafe, rolün kendisinden önemli olmaya

⁷⁸ Goffman, **Karşılaşmalar: Etkileşim Sosyolojisinde İki Çalışma**, s.118.

⁷⁹ A.g.e., s.123.

başladığında ise rolün tanımı soyutlanmaktadır. Yine de rol mesafesi de, benlik imgesinin dışındaki davranış şekillerinin de incelemeye girmesi gerektiğinden, rolün kendisi kadar analize tabi tutulmaktadır.

Goffman'ın bireyin toplumda sergilediği rol analizlerini yapmasının nedeni ve toplumsal yaşama yönelik belki de en önemli eleştirilerinden biri, günlük yaşamda bireyin oynamadan sadece eylediği anların sınırlı olmasıdır. Basit bir sosyal olayda bile, kendisinin izlendiğini hisseden icracı, bilinçli veya kasıtlı olmadan performansını iyileştirmek için harekete geçmektedir. Bu durum bireyin kendi benliğinin açığa çıkarılmasından ziyade başkalarına sunmakta olduğu imgesiyle ilgilendiğini göstermektedir. Böylece benlik, bireyi tanımlayan organik bir deneyim değil, kendisini de içinde hayal ettiği ve önceden planladığı dramatik bir deneyim haline gelmektedir. Toplumsal algı ve kabullerde bireyin edindiği nitelikler, bireyin kendisi ile imgesi arasındaki dengeli ilişkiyi tanımlamaktadır. İmgesini belirleme konusunda seçim hakkına sahip olan birey, bir kez belirledikten ve onu sergiledikten sonra kendi içselleştirdiği toplumsal baskıyı uygulayacak ve benlik imgesinin bozulmaması için gayret gösterecektir. Birey önemli gördüğü ve değer verdiği başkalarının görüşleri doğrultusunda, kendi benlik görünümünü düzenleyecektir.

1.2.2.2. Etkileşim Düzeni

Bireyler bilinçli veya farkında olmadan aslında, kendisinin de bir parçası olduğu toplumla birlikte hareket etmektedir. Toplumda yaşanan her bir karşılaşma, kendiliğinden bir etkileşim düzeni yaratmaktadır. Birey, bir ortama dahil olur ve diğerlerinin de orada olduğunu fark eder, onlarla etkileşim kurar ve etkinlik sona erdiğinde herkes geri çekilir, birey kendisini bekleyen başka karşılaşmalara doğru ilerler. Karşılaşmaların, törensel yükümlülükler ve beklentiler doğrultusunda toplum içinde yayılmasıyla hoşgörü akışı hasıl olmaktadır. Hoşgörülü ortamın yaratılmasıyla, icracının yanı sıra izleyen başkalarının da gerçekleşen etkinliği onaylaması ve kendilerinin de aynısını tekrarlaması gerektiği hatırlatılmaktadır. Bazen en içerikten yoksun etkileşimlerde bile bu anlamda toplumsal hafızayı tazeleyen unsurlar keşfedilebilmektedir.

Goffman bireylerin doğrudan etkileşim kurduğu, tarafların fiziksel varlıklarıyla biçimlenen ve ilişkilerini idare etmeleri ile sonuçlanan yüz-yüze etkileşimlerini inceleme kapsamına almıştır. Goffman’a göre birey, toplumun ahlaki düzenine yüz yüze etkileşim yoluyla bağlanmaktadır. Bireylerin bir arada bulunmalarının fiziksel ve iletişimsel boyutları vardır. İki boyutun aynı anda veya ayrı anlarda oluştuğu karşılaşmalar yaşanmaktadır.

“Birbirlerinin huzurunda bulunanların iletişimsel davranışları iki aşamada ele alınabilir. Birincisi odaklanmamış etkileşimle ilgilidir. Yani bu, bir kişi yanında başka bir kişi hakkında, görüş alanı içinden geçerken onun üzerinde göz gezdirerek, bilgi topladığında gerçekleşen iletişim türüdür. İkinci aşama odaklanmış etkileşimdir. Bu da insanlar çok yakın bir şekilde bir araya geldiklerinde ve açıkça hep birlikte işbirliği yaparak tek bir ilgi odağı üzerinde yoğunlaştıklarında, mesela konuşurken sırayla konuştuklarında, meydana gelen bir etkileşim biçimidir.”⁸⁰

Karşılaşmalarda, birlikte yaşayabilmenin yasaları kimi zaman gizli kimi zaman da açık bir biçimde, bireylerin birbirlerine davranma yetkileri ve aynı şekilde karşılığını almaları şeklinde belirlenmiştir. Bireylerin toplumsal rolleri üstlenmede gösterdikleri farklı yaklaşımları Goffman, araçsal ve katılımcı birimler olarak ayırmıştır. Araçsal birim, bireyleri çatışmadan ve engellerden koruyan sistematik sınırlandırmalardır. Katılımcı birim ise, bir ortama tek başına giren bireyin bile aslında dahil olduğu veya içinde bulunmaktan vazgeçebileceği topluluğa işaret etmektedir. Karşılaşmayı başlatan ve sonlandıran, toplum tarafından kabullenilmiş ahlak kuralları mevcuttur. Bu kurallara uygun ve uyumsuz davranan bireyler de kendi içlerinde sınıflandırılmaktadır. Moralitenin sürekliliğini sağlamak için de bireye özgü olduğu varsayılan karakter yanılısımları yaratılmaktadır; ne kendileri gibi ne de kendileri gibi olmayan, değişken ve aynı zamanda değişimi arzu etmeyen belirsiz bir görünümleri vardır.

“Her yerde sosyal organizasyon ahlaksal durum ve onun sürekliliği sorununa sahiptir. Bireyler en önemsiz olaylara bile coşku ve endişeyle yaklaşmalı çünkü

⁸⁰ Goffman, **Toplum İçinde Davranmak: Etkileşimlerin Sosyal Düzenine Dair Açıklamalar**, s. 33.

o olayların bileşiminden sosyal yaşam doğar, her biri için yeni bir çaba gösterilmezse, toplum kesinlikle acı çekecektir.”⁸¹

Goffman insan davranışının törensel düzende hürmet ve tavır gibi iki önemli bileşeni olduğunu aktarmıştır. Bu iki bileşen, etkileşimde bulunan bireylerin dengeli bir iletişim kurmaları için gereken güvenilir ortamı yaratmaktadır. Hürmet ve tavır arasında sıkı bir bağlantı vardır ve birbirini tamamlayıcı özelliğe sahiptir.

“Hürmet imgeleri çoğunlukla etkileşimi de çevreleyen daha geniş toplumsal bağlama, bireyin bu toplumun hiyerarşisi içinde kazandığı yere işaret eder. Tavır imgeleri ise genelde herhangi bir toplumsal konumun, o konumda bulunanlara etkileşim esnasında gösterme şansı verdiği vasıflara işaret eder. Zira bu vasıflar, konumun diğerlerinin sahip olduğu konumlara göre kademesi ve mevkiinden ziyade, bireyin bu konumu nasıl kullandığıyla ilişkilidir.”⁸²

Hürmet ve tavır bileşenleri, toplulukların bir arada durabilmelerini sağlayan önemli vasıflardır. Etkileşim düzeninde ahlaki kurallara bağlı hareket etmek için gereken kapasite sadece iyi yetiştirilmiş bireylerle ilişkilendirilmiş olabilir ancak bireyin ahlaka uygun davranması yolunda onu dönüştüren kurallar, ritüellerde ve sosyal karşılaşmalarda uygulanarak öğrenilmektedir. Mesela topluluklar içinde hakimiyeti oluşturanın, topluluğun genel tabiatına denk düşmeyen kimseler olduğu durumlarda düzeni sağlayan bu kazanılan vasıflardır. Erkeklerden oluşan bir topluluğun içinde bir kadın varsa, erkeklerin davranış biçimlerini bu koşulu göz önünde bulundurarak düzenlemeleri beklenir. Benzer şekilde üst sınıfa mensup biri varsa, önceki rahat ortam terk edilecek ve daha özenli davranmaya dikkat edilecektir.

Birey uygulanabilir davranış kurallarına sürekli sadık kalmak için kendini kontrol etmeli, aynı zamanda etkileşimde bulunduğu kişi veya kişilere asgari düzeyde bir canlılık ve heyecan duygusunu aşmak için de kendisini özgür bırakmalıdır. Birbirlerine karşıt duran bu sorumluluklar, hassas bir denge gerektirmektedir. Denge bozulduğunda, bireyler etkileşime yabancılaşır ve huzursuzlaşır. Birey bazen de kasıtlı biçimde, hürmet ve tavır gibi toplumu bir arada tutan düzenleyici yasalara uymayarak çatışmaya girebilir, bu bireysel çatışmasının

⁸¹ Charles Lemert, Ann Branaman, **The Goffman Reader**, Oxford, Blackwell Publishers, 1997, s. 139.

⁸² Goffman, **Etkileşim Ritüelleri: Yüz Yüze Davranış Üzerine Denemeler**, s. 95.

temelinde de çoğunlukla toplumla girdiği bir mücadele yer alabilir. Birey için benliğini çatışma düzeni içinde göstermek risk taşımaktadır. Çünkü çatışmalar, bireyin doğru ve tutarlı davranış tarzının sekteye uğramış halidir. Birey kendi iradesiyle benlik imgesini telafi edecek biçimde yeniden kurgulayabilir.

“Karakter bir yandan kişi hakkında değişmez ve çok temel bir şeye atıf yapar – yani ona özgü olana işaret eder- Diğer taraftan ise, kaderi tayin edici anlarda yaratılabilen ve yok edilebilen niteliklere atıf yapar. Bu ikinci bakış açısına göre kişi, bundan sonra onun özelliği haline gelecek vasıfları belirleyecek şekilde davranabilir; ona atfedilmesi beklenen şeyleri oluşturacak ve kabul ettirecek tarzda hareket edebilir.”⁸³

Birey istemli şekilde kendi davranışı ve karşılığında ona aynı şekilde davranılması ilkesinin dengeli ilişkisini bozabilir. İnsan davranışlarını meşrulaştıran ilkeler ve bu savla meydana getirilen benlik inşaları, bireyin edilgen konumunu kavramasına yol açabilir ve onları tehlikeye sokabilir. Çünkü birey oluşturduğu benlik imgesini icra ettiği etkinlikler dolayısıyla inşa etmektedir. Etkinliklerin düzenli icrasını gerçekleştirerek, bulunduğu konumla benliğini birleştirmektedir. Birey bu konum içinde kısıtlı kalabilir ve sadece konumun vaatlerini yerine getirmekle yükümlü olabilir. Başka bir durumda ise bireyin toplumsal yaşama katılımından önce, iddialarla meydana getirilmiş olan toplumsal yaşamın ilkeleri arasında yaşanan tutarsızlıklar da, çatışmaya yol açabilmektedir. Bu durumda da yine birey çatışan güçlerin dışında kalacaktır, çatışan ilkelerin tekrar birlikte işlemeleri için gereken süreyi tanıyacak ve toplumsal yapının esneklik kazanmasını bekleyecektir. Goffman karşılaşmalarda meydana gelen metaforik bir çeperden bahsetmiştir. Bu çeper dış dünyanın olası tehditlerini savuşturan, onlara direnç gösteren ve imha eden özelliğe sahiptir.

“Bir canlı hücre, onu dış çevresindeki bileşenlerden ayıran ve bu bileşenlerle hücrenin iç kompozisyonu arasında seçici bir ilişki sağlayan bir hücre duvarına, bir çepere sahiptir genellikle. Hücrenin direnci ve sağlığı onun çeperinin belirli bir seçici işlevi sürdürme kapasitesiyle ifade edilir. (...) çeper, çok sayıda tehdide maruz kalır; çünkü kendi işi ve işlevini sadece dış sistemdeki küçük bir değişim aralığı üzerinden sürdürebilir.”⁸⁴

⁸³ Goffman, *Etkileşim Ritüelleri: Yüz Yüze Davranış Üzerine Denemeler*, s. 269.

⁸⁴ Goffman, *Karşılaşmalar: Etkileşim Sosyolojisinde İki Çalışma*, s. 71-72.

Bireyler arasındaki çatışmaya rağmen anlık fikir ortaklıklarını ifade eden toplulukları Goffman “takım” olarak isimlendirmiştir. İcracıların eylemleriyle meydana gelen performanslar, aslında toplumsal veya sosyal bir görevi yerine getirmek için sergilenmektedir. Benlik sunumlarının önemli bir parçası da icraların ait oldukları takımlardır. Goffman’a göre; “takım arkadaşı, belli bir durum tanımını yaratmak için dramatik işbirliğine bağımlı olduğumuz kişidir.”⁸⁵ Takım arkadaşları aynı durumun içinde olmaları dolayısıyla birbirlerine bağlıdır ama bu birliktelik hissinin performans sonrasına da yansımaları gerekmemektedir. Takım performanslarının, bireyleri ayırtırmayan ve eşitlikçi bir yapısı yoktur çünkü eylemi yönlendiren ve denetleyen bir üst mekanizmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Performansların otoriter kişisi veya kişileri, performansı yönetmenin yanı sıra aktif bir rol de üstlenirler. Performansta ortaya çıkan herhangi bir sorunda, düzeltici süreçleri başlatan ve takım üyelerini organize eden kişi konumundadırlar. Bu sebeple, performansı icra eden takımın üyesi olmak ile izleyen kitlelerinden gelecek geribildirimleri toplayan yönetici olmak arasında kalmaktadırlar. Görev tanımları performans süreci boyunca geçerlidir. Goffman’a göre; “takım bir gruptur, ama bu gruplama toplumsal yapıya veya toplumsal örgütlenmeye göre değil de söz konusu durum tanımının sürdürüldüğü bir veya bir dizi etkileşime göredir.”⁸⁶

Goffman, toplumsal-sosyal etkileşimleri birer oyun gibi gözlemlediği için bu süreçlere dahil olan bireyler de oyuncu gibidir. Bu yüzden oyunlarda oyuncuların yaptıkları hamleler ile bireylerin eylemleri konusunda stratejik yaklaşımları arasında benzerlikler saptamıştır. Kimi zaman kişilerarası iletişimi sürdüren analitik bir çerçeveden bahsedilebilmektedir. Bireyler oyunlarda olduğu gibi, rakibinin olası seçimine önceden bağlı kalmayı tercih ederek bir strateji üzerinde yoğunlaşabilir, çünkü böylece rakibinin nasıl davranacağını çözümleyerek ona karşı otomatik cevap verebilecek hale gelecektir. Her etkileşimin stratejik bir planlamayla yürütüldüğünü söylemek mümkün değildir, ancak çoğu zaman birbirine saygıyla yaklaşan,

⁸⁵ Goffman, **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**, s. 87.

⁸⁶ **A.g.e.**, s.105.

gerçekten ne hissettiğini kendine saklayan bireylerin oluşturdukları topluluklar gözlemlenmektedir.

“Beşeri bilimler öğrencileri, bireylerin birbirleriyle olan ilişkilerini düşündüklerinde, hesaplama sorunu ortaya çıkmıştı: saygın bir itki ile bir eylem sergilendiğinde, onun bireyi kurtarıcı özelliğinden şüphelenecek miyiz? Birey duygusal ifadenin ikna edici bir görüntüsünü bir söz veya tehdidi ile desteklediğinde, ona inanacak mıyız? Bir birey bir duygu taşıdığına, bunu bir etki yaratmak için kasıtlı olarak mı yapıyor? Birisi bize belirli bir şekilde cevap verdiğinde, bunu duruma karşılık verilen spontan bir tepki olarak mı göreceğiz yoksa bunun en avantajlı tepki olduğuna karar vermeden önce diğer tüm olası yanıtları hesaplamış olmasının bir sonucu olarak mı göreceğiz? Ve böyle bir endişemiz olsun ya da olmasın, bireylere olan inancımız konusunda endişelenmeli miyiz?”⁸⁷

Goffman bireyin sosyal ilişkilerine benzettiği oyunlardaki denge kaybı ve dengeye kavuşma süreçlerini dört evreye ayırmıştır; “meydan okuma, karar, açığa çıkma, çözüme kavuşma- oyun müddeti olarak adlandırılabilir. Oyunlar arasındaki dönemlere molalar denilebilir.”⁸⁸ Bireylerin en etkili performansları, meydan okuma yani çatışma evresinde icra edilmektedir. Yüzüne yani dolayısıyla yarattığı benlik imgesine yönelik tehditlerin oluşmaya başladığını fark eden bireyler, kaçınma ve savunma manevralarına başvururlar. Ritüel katılımcıları kendilerini dengesiz bir durum içinde bulduklarında onu telafi edici çözümleri bulmak için çaba gösterirler. Çözüm sürecinin uzunluğu, tehdidin devamlılığıyla doğru orantılıdır. Yüz, çatışmanın ve telafi sürecinin ne kadar sürdüğünü yansıtan bir ayna gibidir. Çünkü bireyin yüzü tekrar kavuşulması beklenen, süreklilik arz eden düzenin tekrar sağlandığının bir göstergesidir. Bu nedenle, farklı toplumlarda yapılan sosyolojik incelemelerde, toplumsal oluşumların etkilerinin gözlemlenmesini kolaylaştıran bir unsurdur.

Goffman, ritüelleri iki sınıfta (olumlu-olumsuz) ele alan Durkheim⁸⁹’dan hareketle; seküler toplumlarda alıcı ve icracı arasında toplumsal ilişkinin onaylandığı

⁸⁷ Erving Goffman, “Strategic Interaction”, Philadelphia, **University of Pennsylvania Press**, 1971, s. 85.

⁸⁸ Goffman, **Etkileşim Ritüelleri: Yüz Yüze Davranış Üzerine Denemeler**, s.181.

⁸⁹ Emile Durkheim, **Dini Hayatın İlk Biçimleri**, Çev. Fuat Aydın, İstanbul, Ataç Yayınları, 2005, s.415-479. Goffman; destekleyici ve telafi edici ritüeller ayrımını yaparken, Durkheim’in olumlu ve olumsuz ritüeller ayrımının izinden gitmektedir. Ritüel düzeninin bireyin ahlaki beklentilerini

kişilerarası ritüellerin, olumlu ritüeller olarak yorumlanabileceğini ve destekleyici değiş-tokuş özelliğine sahip olduklarını vurgulamıştır. Olumlu ya da destekleyici ritüellerin sadece birbirlerini tanıyan bireyler arasında gerçekleşmediğini, paylaşılan duygular üzerinden yaşanan özdeşliğin açığa çıktığı her toplulukta icra edildiğini belirtmiştir. Destekleyici ritüellere verilebilecek bir örnek; statüsünü herhangi bir nedenden dolayı değiştirmiş olan birey için icra edilen “onaylayıcı ritüeller”dir. Goffman’a göre; “evlilik sonrası tebrikler, boşanma sonrası teselliler, ölümler sonrası kederli başsağlığı dilekleri; bir diğer uçta ise bir kayak kazası sonrası alçılı kolu veya bacağı yahut da yeni aldığı sürücü ehliyeti ile arkadaşlarının ilk kez karşısına çıkan gence yapılan takılmalar ve şakalar”⁹⁰ gibi örnekleri vardır. Bir diğer destekleyici ritüel örneği de, zayıfladığı düşünülen bağların tekrar güçlendirilmesi için yapılan “bakım ritüelleri”dir. Goffman’a göre; “hep birlikte kutladığımız yılbaşı ve Noel geceleri, bu türden destekleyici ifadelerin birer hatırlatıcısı ve o ana kadar yapmamış olduklarımızın da özrü işlevini yerine getirir.”⁹¹ Bireyin başkasının alanını gasp ettiği veya öyle bir görüntü verdiği, veyahut ikisinin birden geçerli olduğu şartlarda, benlik tanımını lekelememek için giriştiği etkinlikleri de telafi edici ritüeller olarak yorumlamıştır. Bu tür ritüeller gerçekleşmeden önce, mutlak olarak bir veya birkaç birey tarafından işlenen bir ihlal söz konusudur. Temel çatışma, ihlali gerçekleştirmekten sorumlu olan kişi ve ihlale maruz kalmış olan kişi arasında gerçekleşmiştir. İhlali gerçekleştirmiş olan kişi, sunduğu benliğin anlık değişiminin yok sayılması için izahlar, özürler ve ricalar gibi faaliyetlere başvurmaktadır.

“Bir kişi ne yapmış olursa olsun, herhangi bir zaman, fikrinin değiştiğini ifade edebilir ve her ne kadar bu ona yapılanı pek yumuşatmasa da hemen oracıkta ya imana getirilmeli ya da kendisi için bir nevi yeni benlik yaratmasına izin verilmelidir. Bu durum, kefaretin bu tür lüsünün benliğin etkileşim sırasındaki bölünmesinin yalnızca bir ifadesi olduğu, yani kişinin olduğu kişiden kendini uzaklaştırmak adına, olduğu kişi olmaktan bir adım geri atmak suretiyle kendini idare ettirme genel yetkinliğini açığa vurduğu düşünülebilir.”⁹²

karşılması yönünde oluşturulduğunun altını çizmektedir. “Ritüellerdeki etkileşimler üzerine yazdığı erken dönem makaleleri açıkça Durkheimci bir vurgunun hakimiyetindedir.” Bkz. Andrej Piotrowski, “Erving Goffman’s Perspective of Interaction Ritual”, *The Polish Sociological Bulletin*, No. 79, 1987, <http://www.jstor.org/stable/44816276>, s. 25.

⁹⁰ Goffman, **Kamusal Alanda İlişkiler: Toplu Yaşamın Mikro İncelemeleri**, s. 97

⁹¹ **A.g.e.**, s. 103.

⁹² Goffman, **Kamusal Alanda İlişkiler: Toplu Yaşamın Mikro İncelemeleri**, s.150.

Bireyin davranış sergilerken göz ardı etmemesi gereken, toplumsal diyalogu sağlıklı bir şekilde sürmesini sağlayan normlar vardır. Birey, toplumun kendisinden beklediği davranış biçimlerini kabul etmediğini gösterebilir ve özgürleşebilir ancak bu durumda ortaya çıkacak olumsuz yargılarla ilgili savaşımları da göze almış olması beklenir. Bireyin gerçekleştirdiği ihlal sonucunda, onun hakkında hükümde bulunmak güçtür çünkü kurallar da bir o kadar görecelidir. Ancak unutulmamalıdır ki; sosyal yaşamda bireyler arasında çatışmalara ve ayrılıklara sebep olan da, daha sonra bu ayrılıkları bütünleyen ve düzene kavuşturan da yaşanan karşılaşmaların herkes tarafından paylaşılan normlarıdır. Normlar, belli bir duruma özgü yaklaşma riskini en aza indirgeyen toplumsal iletişim araçlarıdır ve bu sayede bireylerin arasındaki güven bağı güçlendirilmektedir.

Goffman bir de toplumun davranış biçimlerini şekillendiren “çerçeve”lerden bahsetmektedir. Goffman’ın, “Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu” çalışmasından sonra “Çerçeve Analizi” (*Frame Analysis*, 1974), sosyal yaşamdaki dramaturjik metaforun terk edildiği bir çalışma olmuştur. Benliğin performansın arkasında saklı kalan ikili yapısına değil, benlikler arasında organize edilebilen ve düzenlenebilen yapısına dikkat çekmek amacını taşımaktadır. Tiyatro ve performans metaforunu, icracının rol değişimi sırasındaki durumunu ifade edecek şekilde kullanmaya başlamıştır ve bu değişime tanıklık eden bir de izleyiciden bahsetmektedir. Bu bağlamda, etkileşimlerde bireylerin maruz bırakıldıkları şeyin, etkileşimlerin kendisinden ziyade çerçeveler olduğunu dile getirmiştir. Performansın iletmek istediği simge ve sembollerle donatılmış eylemleri sınırlayan mekanizmanın adına Goffman, “çerçeve” ismini vermiştir.

“Bir toplumsal kurumun duvarlarının içine girdiğimizde, seyirciye belli bir durum tanımı sunmak için işbirliği yapan oyuncuların kurulu bir takımla karşılaşırız. Bu durum tanımı, gerek takım ve seyirci kavramlarına, gerekse nezaket ve edep kurallarınca ayakta tutulan etosa ilişkin varsayımları içerir. (...) çerçeve herhangi bir toplumsal kurum için geçerli olması açısından biçimsel ve soyuttur, ancak sadece statik bir sınıflandırma değildir. Bu çerçeve başkalarının karşısında yansıtılan bir durum tanımını sürdürme arzusunun yarattığı dinamik konularla ilgilidir.”⁹³

⁹³ Goffman, *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, s. 222-223.

Toplumsal tecrübelerden elde edilen çerçeveler, sosyal davranışların nasıl inşa edildiklerini gösterirler ve tecrübeleri planlayan araçlar gibidirler. Goffman'ın sosyal yaşam teorisine göre; olaylar, eylemler, performanslar ve benlikler her zaman kendi tekellerinde olan anlamları taşımazlar, taşıdıkları anlamlar yerleştirildikleri çerçevelmeye de bağlıdır. Performanslarda neyin gerçekleştiği sorulduğu zaman, alınacak yanıt çerçeveye ilişkin olacaktır. Performans gözlemleri, onları çerçeveleyen düşünceler sayesinde paylaşılıp aktarılmaktadır. Çerçeveler, toplumsal olayları yorumlayıp değerlendirebilmek için öncül bir sistem kurmaktadır. Bir çerçeve; faaliyet birimlerine dahil edilecek figür ve mesajların bazılarını içerir, bazılarını da dışlar.

Goffman'ın teorisine göre; bir sosyal grubun üyeleri, paylaşılan sosyal dinamikler, yinelenen davranış biçimlerini canlandırarak birlikte etkileşirler ve her durumda, kendilerine has ortak bir çerçeve üretirler. Ancak paylaştıkları deneyimin içerdiği anlamlar çerçevelmeye dayanıyor olsa da, bireyler istedikleri deneyimi çerçevelmekte özgür değildir. Goffman, çerçevelemenin sosyal yapı ve organizasyonlar tarafından kısıtlandığını aktarmaktadır. Öte yandan altyapısında çerçevesi olmayan, örgütlenmemiş “gündelik bir gerçeklik” yoktur; sosyal yaşam örnekleri, çerçeveli faaliyetlerin şeritlerinden biridir ve yalnızca bu çerçevelerin farklı özelliklerine göre değişiklikler gözlemlenmektedir.

“Toplumumuzda gündelik yaşamda birincil çerçeveler arasında açık bir farklılık yapılmamış olsa da hissedilmektedir; doğal ve sosyal olarak iki ana sınıftan bahsederiz. Doğal çerçeveler; yönetilmemiş, yönlendirilmemiş, cansız, “tamamen fiziksel” olarak görülen olayları tanımlamaktadır. (...) Kasıtlı olarak hiçbir teşebbüsün müdahale etmediği, hiçbir aktörün sonucu sürekli olarak yönlendirmediği görülmektedir. Öte yandan sosyal çerçeveler, bireylerin faaliyetlerine dair icracıların iradesinin, amacının ve kontrolünün çabalarını içeren temel bir anlayış sağlar.”⁹⁴

Kültürel normları belirlemek ve bu normların olası komplikasyonlarının kendiliğinden tedavi edilebileceğini göstermek amacıyla çerçeveler; ana özellikleri,

⁹⁴ Erving Goffman, **Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience**, Boston, Northeastern University Press, 1986, s. 22.

bileşenleri, formları ve türleri halinde arşivlenmektedir. Çerçeveler, faaliyetlerin anahtarları gibidir ancak icracının dönüşüm süreci, bir anlamda tedavi süreci, bu anahtarların edimsel olarak yerleştirildiği ritüelistik düzenlemelerde gerçekleşmektedir. Ritüellerdeki çerçevelerin her yeniden düzenlenmesi ve canlandırılması girişimi, gerçekleştirilen eylemleri daha da katmanlandırarak katılımcıları iyileştirir. Yine de çerçeve analizinin, katılımcıların refleksif tavırlarının aşırı etkilerini yok saydığı da ileri sürülebilir. Hatta çerçeve analizinin pratikte icracının dönüşümü ve rol değişimi süreciyle her zaman bağdaşmayan kavramlar üzerinde genelleme yaptığı ve yaşanan gerçeği aktarmadığı da söylenebilir. Son olarak çerçeve analizlerinin, toplumun yerleşik etkileşim düzenini çözümlemek için başvurulmuş önemli bir araç olduğunu söylemek mümkündür.

Erving Goffman; etkileşim düzeninde de benlik sunumlarında olduğu gibi, hangi toplumsal norm gözetilirse gözetilsin (ahlaki normlar, takımlar, çerçeve) bireyin stratejik bir düzenlemeyle davrandığını ileri sürmüştür. Bireyin ve içinde bulunduğu toplulukların kendilerine içkin bir davranış biçiminin bulgulanamayacağı görüşündedir.

1.2.3. Clifford Geertz ve Kültürlenme

Clifford Geertz, saha araştırmalarına dini hayatı gözlemlediği örneklerle başlayan bir antropologtur. Din araştırması için Endonezya'ya giden Geertz, o zamana kadar kültürel çalışmalarla ilgilenmediğinden bahsetmektedir. Birey davranışının gözlemlendiği etkileşimlerde tüm özelliklerin bir arada olması sebebiyle aslında zorunlu olarak, daha önceden rastlamadığı beşeri bilimcileri tanıma olanağı yakaladığını ve inceleme yaparken onların görüşlerinden faydalandığını dile getirmektedir.

“Aslında bir şekilde farklı insanlar oldukları için eklektik bir liste olacak, ancak hepsinin benzer bir odağı var: yani sembol, anlam ya da aklın felsefesi. Parsons beni Weber'in çalışmalarıyla tanıştırdı, bu yüzden bir dereceye kadar Weber'in Parson'a ait görüşünü almam gerekti. Weber'in yorumlaması ve dolayısıyla Weber hakkındaki tartışma elbette ki, kültüre bilimsel bir yaklaşımla bakmanın mümkün olup olmadığı, sosyal bilime gerçekten inanıp inanmadığı ya da yorumlayıcı bir şeye inanıp inanmadığı üzerinedir. Bence onu her iki şekilde de okuyabilirim, hatta onu yorumlayıcı bakış açısıyla kullanırım. Din sosyolojisine

çok daha fazla ilgi duyuyorum. Langer, Wittgenstein, Schutz ve Ricoeur bir şekilde anlamlarla da ilgilenir. Ryle, zihin felsefesine ilgi duyar. (Ryle, 1976). Bu yüzden eklektik bir liste olduğunu sanmıyorum. İsmi saymadığım birçok insan var – mesela pozitivistler yok. Elbette disiplinin kendisi bakımından eklektiktir, ancak listenin iç tutarlılığı vardır.”⁹⁵

Geertz’e göre beşeri bilimciler çoğunlukla bireylerin belirli kurallara uyma sürecinin kendiliğinden geliştiğini düşünmekten hoşlanmış ve dolayısıyla da toplumsal yaşamın dram analojisiyle incelenmesine önyargılı yaklaşmıştır. Geertz bu durumun; dram ve oyun analojisiyle inceleme yapan ritüel kuramcılarının toplumsal yaşamı, tekrar eden eylemlerin deneyimlenmesi ve geçici kolektif boyutların oluşmasıyla sınırlandırılan yaklaşımlarından kaynaklandığını belirtmektedir. Geertz bu yüzden henüz dram ve oyun analojisi kadar kullanılarak tüketilmediğini düşündüğü ve yüzeysel bir yapı analizi yapmaktan öte yorumlama unsurunu öne çıkardığı için metin odaklı bir oyun analojisini tercih etmiştir.

Yorumsamacı kuramın temsilcisi olarak Geertz, analitik bir biçimde -bu, çoğunlukla simgeler düzeni ve toplumsal etkileşim düzeni şeklinde ayrılmaktadır- insan yaşamını, kültürel ve toplumsal yönleri bakımından sınıflandırarak kavramayı hedeflemektedir. Kültürün bir oyun metni gibi okunmasının da, kültürel ve toplumsal boyutları görünür hale getireceğini vurgulamaktadır. Yorumlayabilmek için de sembolik antropolojiden faydalanmaktadır. “Sembolik Antropoloji” olarak bilinen bu yeniden tanımlama, anlamların sistemli bir çalışmasını, anlam araçlarını ve anlamın anlaşılmasını araştırma ve analizin tam merkezine oturtuyordu: antropolojiden, ya da kültürel antropolojiden hermenotik bir disiplin yaratmak.”⁹⁶ Geertz, bu yorumlama içeren kültürel analiz yönteminin, mikro düzeyde gerçekleştiğinde öznel yaklaşım tuzaklarını barındırdığını ifade etmenin yanı sıra, kültürün yaşamdan ayrı bir oyun metni gibi aktarıldığında, gözlemlenen kültürel topluluğa mesafe alınarak daha sağlıklı değerlendirilebileceğini düşünmektedir. Davranışlardan ve olaylardan çıkan kültür, metne dönüştürüldüğü için sabitlenip edimsel olanın uçuculuğundan

⁹⁵ Arun Micheelsen, Clifford Geertz, "I Don't Do Systems": An Interview with Clifford Geertz”, **Brill, Method & Theory in the Study of Religion**, Vol. 14, No. 1, 2002, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/23549990>, 20.03.2019, s. 5.

⁹⁶ Clifford Geertz, **Gerçeğin Ardından: Bir Antropoloğun Gözünden İki İslam Ülkesinin Son Kırk Yılı**, Çev. Ulaş Türkmen, Ankara, Dipnot Yayınları, 2011, s.168.

korunmaktadır. *Macbeth* oyunu ile Bali'deki horoz dövüşlerini karşılaştıran Geertz'e göre; "sonu görünmeyen bir biçimde tekrar tekrar sahnelenen horoz dövüşü, tıpkı *Macbeth*'in bizim üzerimizdeki etkisi gibi, Balililerin kendi öznelliklerinin bir boyutunu tekrar tekrar yorumlamalarına olanak sağlar."⁹⁷ Geertz, oyun metinlerinde bulunan dramatik yapının bir örneğinin de kültürel etkinliklerde var olduğunu altını çizmektedir.

"Bali'de bireyin temel karakteristiği olan kişisel ifadeyi; fiziksel, psikolojik, biyografik gibi tüm açılardan stilize eden kalıcı ve sistematik bir girişim vardır, bireyin içinde bulunduğu devam eden ortamın aksine sanki susturulduğu ve Balililerin yaşamında hiç değişmeyen kesimler de olduğu düşünülmektedir. Bu doğru bir biçimde oyunculara gerçekten var olması gereken değil, dramatik kimliği ta kendisidir."⁹⁸

Toplumsal davranışın oyun analogisiyle birlikte incelenmesini, "Bulanık Tarzlar" makalesinde şu şekilde aktarmaktadır;

"Analoji oyunu çağcıl toplumsal kuramda artan biçimde popüler hale geliyor ve eleştirel olarak incelenmesi ihtiyacı aynı derecede artıyor. Şu veya bu tarz toplumsal davranış, şu veya bu tarz oyunlardan biri gibi görmenin teşvik edilmesi birkaç kaynaktan (belki de kitle toplumuna seyircilik oyunların kazandığı önemi unutmamak gerekir) çıktı. Ama en önemlileri, Wittgenstein'in yaşam biçimlerini dil oyunları gibi kavramsallaştırması, Huizinga'nın kültürü oyun olarak değerlendirmesi ve von Neumann'la Morgenstein'dan paylaşımcı karşılıklara mukabil manevra olarak toplumsal davranış kavramı doğdu. Bir arada ele alındığında, bunlar toplumsal bilimlerde şeylerin formel düzenine ilişkin güçlü duyguyu aynı derecede güçlü olan bu düzenin köktenci keyfiliği duygusu ile karıştıran asabi ve asabılık yaratan yorumlama tarzına yol açıyorlar: Başka biçimde de olabilecek, kaçınılmayacak bir satranç tahtası."⁹⁹

Geertz saha çalışmalarını Endonezya, Fas ve Bali'de gerçekleştirmiştir. Endonezya, Fas ve Bali'de özellikle din, ideoloji, ritüel, siyaset konularında; sembolik eylemlerin anlamlarını bulma yolunda ve kültürel çoğulculuk hakkında yaptığı çalışmalarla Geertz, disiplinin gündemine daha hümanist bir tanımlama getirmektedir. Dünyanın birçok halkının fikirleri, idealleri ve uygulamalarındaki çeşitliliğini ve kültürel toplulukların dünyayı kavrama konusundaki görüş

⁹⁷ Clifford Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, Çev. Hakan Gür, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2010, s. 487.

⁹⁸ Clifford Geertz, "On the Nature of Anthropological Understanding", **American Scientist**, Vol. 63, No. 1, 1975, (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/27845269>, 26.03.2019, s. 50.

⁹⁹ Clifford Geertz, **Yerel Bilgi**, Çev. Kudret Emiroğlu, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2007, s. 36.

farklılıkları karşısında yaşadığı şaşkınlığını ifade etmiş ve gözlemleri sonucunda yaşanan varoluşsal sorunlara değinmiş, yolculuğumuzun ne olduğunu ve bundan sonra da nereye gitmekte olduğunu göstermek istemiştir.

Geertz, saha araştırması yapmak için gittiği ülke tercihlerinin ani geliştiğinden söz etmektedir. Geertz'in kendisini spontan gelişmelere açık tutması, kültürel bir araştırma yaparken deneyimleme sürecinin öncelikli olduğunun da bir göstergesi sayılabilir. Endonezya'daki araştırma, Endonezyalıların kontrolü altında devam ederken, etnografik araştırmanın getirdiği manevi sorunların belirmeye başladığını gözlemlemiş ve kendisine şu soruları yöneltmiştir:

“Bize onları çalışma hakkını ne veriyor? Kendimiz ötekilerden bahsederek onların hakkını yerinden edip bu hakka el koymuyor muyuz? Ötekilerin bir temsili herhangi bir şekilde güç ve hakimiyet oyunlarından bağımsız mı? Kimin kimi gelip yazdığına mı gelip dayanıyor? Kolonyalizm öldü mü? Hatta ölümlü mü?”¹⁰⁰

Geertz, antropolojik analizlerin yoğunlukta olduğu Bali üzerine mikroskobik bir inceleme yürütmüştür. Diğer analizlerden farklı olarak Bali'de gerçekleşen “Horoz Dövüşleri”ni incelemiştir. Horoz dövüşleri bir kültürel performans olma özelliğini kısmen taşımaktadır, aslında bir çeşit spor etkinliğidir. Bu tercihinin nedenini de; “nasıl ki Amerika'nın büyük bir bölümü bir oyun sahasında, golf sahasında, yarış alanında ya da poker masası çevresinde yüzeye çıkmaktaysa, Bali'nin büyük bir bölümü de horoz dövüşü alanında yüzeye çıkmaktadır.”¹⁰¹ diye açıklamaktadır. Horoz dövüşü incelemesi, hep aynı şekilde tekrarlanan faaliyet birimleriyle ortaya çıkmaktadır, bunlar: polis baskını, bahis, şiddet ve kalabalık gibi Batı kültürünün de çok yabancı olmadığı durumlar olduğundan evrensel niteliğini taşımaktadır.

¹⁰⁰ Geertz, **Gerçeğin Ardından: Bir Antropoloğun Gözünden İki İslam Ülkesinin Son Kırk Yılı**, s.159.

¹⁰¹ Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, s. 451.

Bu bölümde, Geertz'in kültürel performansları yorumlama analizinde başvurduğu “ritüelin sembolik düzeni” ve “yoğun betimleme” kavramlarına değinilecektir.

1.2.3.1. Ritüelin Sembolik Düzeni

Birey doğduğu andan itibaren içinde bulunduğu topluluk için önemli sayılan ve sürekli paylaşılan kültürel etkinlikler ve onların simgeleriyle karşılaşmaktadır. Toplulukların gerçekleştirdikleri kültürel etkinlikler, çoğunlukla bu simgeler tarafından belirlenir ve simgeler topluluğu oluşturan bireylerin deneyimleri için başvuru kaynakları haline gelmektedir. Başka bir deyişle, Geertz için, bireyler sadece eylemlerin kendisiyle bir şey söylemekle kalmaz, aynı zamanda eyleme geçerek de o şeyi söyler ve özellikle hayatlarını sembolik haline getiren sebep budur. Sembolik antropoloji de yorumsal analizin fikirlerini referans alarak onu eylem yoluyla ifade etmektedir. Geertz kültürel yaşama dair bilginin onu arama sürecinde değil, edinme sürecinde yattığını düşünmektedir.

Kültürel etkinliklerde gerçekleşen eylemlerin ortaya çıkarılması için, çoğunlukla anlamın içinin boşaltıldığından bahsetmektedir. O'na göre eylemlerin çizelgesini çıkartmak, sadece analitik bir incelemenin başlangıcı sayılabilir. Çünkü Geertz'e göre bilinenin aksine kültürel etkinlikler, “toplumsal süreçlerin bazı en kapsamlı özelliklerini içerebilir, ama bunu zengin bir canlılık içindeki farklı konuları sıkıcı derecede homojen görmek pahasına yapar.”¹⁰² Ritüel kuramcılarının dram analogisi konusundaki zayıflıklarının sembolik eylem kuramcıları tarafından kotarılması gerektiğini ifade etmektedir.

“Eğer derdiniz deneyimlerinizi birşeyleri temsil eden birimlere bölüp bir disiplinin hareketini takip etmekse, bu seçim can sıkıcıdır. En azından birimleri haklı çıkarmanız, sembollerin neyi sembolize ettiğini söylemeniz beklenir.”¹⁰³

¹⁰² Geertz, **Yerel Bilgi**, s. 40.

¹⁰³ Geertz, **Gerçeğin Ardından: Bir Antropoloğun Gözünden İki İslam Ülkesinin Son Kırk Yılı**, s.162.

Geertz meslektaşlarını analogilerin ve metaforların olanaklarını araştırmaya, icracıların eylemlerini dramatik olanın bir parçası olan simgesel eylem olarak görmeye davet etmiştir. Toplumsal anlam sistemlerinden oluşan kültüre odaklanan yapısalcılar ve etnobilimcilerin, kültürün içselliği ve insan zihninde meydana gelen yerleşik yapısı konusunda ısrar ettikleri dönem içerisinde Geertz'in yöntemleri önemli bir müdahale olarak görülmektedir.

Dolayısıyla Geertz eylemlerle birlikte açığa çıkan sembolik düzenin izini sürmüştür. Kültürel etkinliklerin meydana getirdiği kültürel simgelerin, dışsal kaynaklar olduğunu vurgulamaktadır. Kültür kamuya açıktır çünkü kültürün dışsal kaynakları yani birbirinden farklı ve çeşitli formları kamuya açıktır. Semboller icracının eylemlerinde ve dolayısıyla katılımcıların zihinlerinde oluşur. Geertz'e göre sembol sistemleri; “tekil organizmanın sınırları dışında, her insan tekinin içine doğduğu, ortak anlayışların özneler arası dünyasında yer alırlar.”¹⁰⁴ Bireyler kendiliğinden veya bilerek eklemeler ve çıkarmalarla, kendisinden sonra da devam edecek kültürün simgesel düzenine deneyimsel olarak katılmış olur. Geertz, kültürün bireyler için aktarımını sağlayan sembolik ve eylemsel boyut ikiliğini deneyimsel bakımdan bütünlemektedir. Semboller; deneyimlerden çıkarılmış fikirleri, yargıları, soyutlamaları içerdiği için icracının kültürel eylemleriyle yeniden ele alınarak toplumsal olayları meydana getirmektedir. Böylece toplumsal olayları meydana getiren sembolik boyut ile kültürel eylemlerin aynı anlamda kullanılmadıkları ortaya çıkmaktadır. Semboller; eylemleri gerçekleştirme rehberleri gibidir, icracının kültürel etkinlikleri kavrayışını sağlamaktadır. Kültürel kalıpları oluşturan anlam dizgeleri ile birey, eylemleri aracılığıyla deneyimlerine bağlanmakta ve bu sayede önceden kendisi için belirlenmiş yolda ilerlemektedir. Geertz, kültürel sembollerin “gerçeklik için modeller” (*model for*) ve “gerçekliğe ait modeller” (*model of*) olduklarını vurgular. Geertz ritüel sembollerinin, bir yandan sosyal durumu yansıtan ve idealize eden görüntüleri nasıl yansıtabileceğini, diğer yandan sosyal durumu yeniden şekillendirmek veya yönlendirmek için birer şablon olarak nasıl kullanabileceğini açıklamak istemektedir. Bu nedenle Geertz için kültürü oluşturan

¹⁰⁴ A.g.e., s. 92.

sembolik sistem, ne sosyal yapının tam bir yansımasıdır ne de tamamen ondan bağımsız gelişmektedir.

Kültürel etkinliklerin bütünlüklü yapısını açıklarken Geertz, “dünya görüşü” ve “ethos”tan bahseder. Bu iki kavram, birbirinden doğar ve birbirine hizmet ederler. Kutsal etkinliklerde, dünya görüşü ile ethos kaynaşmış bir halde bulunur, kutsal semboller de bu kaynaşmayı ileten araçlardır. Kutsal sembollerle karşılaşma anı, toplumsal bağlamın dışında gerçekleşmektedir.

“Antropolojide, bir halkın gerçekliğin temelde nasıl olduğuna dair sahip olduğu nosyonlar bütününe dünya görüşü olarak referans vermek mutlak hale gelmiştir. Onların genel yaşam tarzına, neyi nasıl yaptıkları ve yapılan şeyleri nasıl görmek istediklerine de biz genelde onların ethosu deriz. Dolayısıyla bunları birbirinin karşılıklı olarak sağlamasını yapacak şekilde birbirine bağlamak da dini sembollerin görevidir. Bu tür semboller, dünya görüşünü inanılabilir ve ethosu meşrulaştırılabilir kılar ve bunu birini diğerinin yardımına çağırarak yaparlar. Dünya görüşü inanılabilir çünkü ondan kaynaklanan ethos güvenilir olarak görülür; ethos meşrulaştırılabilir çünkü dayandığı dünya görüşünün doğru olduğu düşünülür.”¹⁰⁵

Ethos, halkın benimsediği dini değerler bütününe ifade ederken, dünya görüşü ise dinin genel var oluş görünümünü sunmaktadır. Geertz doğaüstü varlıkların, bir ethosu veya sosyal ahlakı içeren dini inanç sistemlerinin bir dünya görüşüne dahil edildiğini belirterek aslında dinin doğasının bilişsel bir sistem olarak ayırt edilebileceğini belirtmektedir. İnanç sistemlerinin nedensel ilişkileri ve kuralları ise doğaüstü olana yönelik ortak bir referansla açıklanabilmektedir. Geertz kültürel formları sosyal yaşamda saptanamayan, belirlenemeyen etkinlikler olarak ele almamaktadır. Ancak kültürel formlara ilk erişimi sağlayanın bireyin davranışları olduğunu ve dolayısıyla bize nihai erişimi sağlayanın da bilişsel yaklaşım olduğunu öne sürmektedir.

Kutsal etkinliklerin günümüzde dünyevileştiğine ve dinden uzaklaştığına yönelik popülerleşen yorumunun, sosyal yaşamın toplumsal ve kültürel boyutları arasındaki uyumsuzluktan meydana geldiğini söylemektedir. Toplumsal boyutun

¹⁰⁵ Clifford Geertz, **İki Kültürde İslam: Fas ve Endonezya’da Dini Değişim**, Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Küre Yayınları, 2012, s. 104.

dinamik seyri, ne kadar kültürel boyuta bağımlı olarak gelişse de, aralarındaki ilişki sekteye uğrayabilmektedir. Geertz; kutsal ve seküler etkinlikler arasında bir ayırım yapmayı tercih eder, seküler olanın kutsal olanın bir alt birimi olduğunu ve onu kapsadığını vurgular. Kutsal perspektifin icracı bakımından günlük yaşamın gerçekliklerini düzelter ve tamamlayan özelliğinden bahsetmektedir. Seküler etkinliklerden biri olan örneğin sanatın ise -taklit ve yanılsama ilkelerini dışarda tutarak- yaşam biçimlerini derinleştirerek ancak onun boşluklarını kapatması konusunda işlevselleşebildiğini ileri sürmektedir. Kutsal etkinliklerde ise; eylem ile sembolik bileşenler kaynaşarak rituel kavrayışı kolaylaştırır ve kültürel performanslar da bu şekilde meydana gelmektedir. Kültürel performanslarda izleyici ve icracı arasındaki mesafe ortadan kalkar, katılımcıların hayal güçleri ve bedenleriyle birlikte düşünce yoğurulmaktadır. Katılımcının ahlaksal yönünün derinleşmesi önemli olduğu için, bireyin davranış olarak sergilediği içeriden veya başkalarının davranışlarını sergilerken gözlemlediği dışarıdan bir yaklaşım sonucunda oluşan deneyimin farklılık yaratmayacağından bahsetmektedir. Kutsal etkinliklerin her zaman estetik bir perspektifinin olmasının gerekli olmadığını iletmektedir. Çünkü Geertz'e göre; "Kuşkusuz, her kültürel performans dinsel bir performans değildir. Dinsel performanslar ile sanatsal olanlar, hatta siyasal olanlar arasında pratikte bir sınır çizmek pek kolay bir şey değildir, çünkü sosyal formlar gibi sembolik formlar da birden fazla amaca hizmet edebilir."¹⁰⁶ Deneyimden ayrılabilen bir sembolik sistemin varlığı söz konusu olduğunda ise aslında seküler etkinliklerin yapısından bahsedilmeye başlandığını vurgulamaktadır.

Geertz, kutsal etkinliklerin paylaşımını ve güçlü etkileşimini sağlayan ritüellerin önemini şu şekilde açıklamaktadır; "Marabutizmin sürmesini sağlayan, bir evliyanın türbesi etrafındaki dua ve ibadetler, tarikat tekkelerindeki zikir ve tesbihler ve saltanatı çevreleyen saplantılı itaatkarlıktır; işrakiliği besleyen, kişisel tefekkür, manevi/aşkın sanat ve devlet seremonyalizmidir."¹⁰⁷ Ritüellerin sosyal ve kültürel yaşamda etkilerini sürdürmesi; bireylerin toplumsal beklentileri karşılmasına,

¹⁰⁶ Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, s. 113.

¹⁰⁷ Geertz, **İki Kültürde İslam: Fas ve Endonezya'da Dini Değişim**, s. 108.

psikolojik olarak bir arınma isteklerine veya baskıcı ve otoriter bir yaklaşıma yönelik boyun eğen tutumlarına bağlı olarak değişebilmektedir.

“Özellikle sanayi-öncesi toplumlarda, dini uyumluluk doğrultusundaki toplumsal baskılar çok büyüktür ve sanayi toplumunun bütün kesimlerinde de kimi zaman gösterildiği gibi çok zayıf değildir. Fas ve Endonezya’da bu baskılar çok güçlü olarak devam etmektedir ve bazı durumlarda sadece görünürde uyumluluğa götürse de, çoğu durumda, benim gözlemlerimden çıkardığım gibi, önemli düzeyde hakiki inanca kapı açar.”¹⁰⁸

İcracıyı kutsal etkinlikler gerçekleştirmeye iten şey, her zaman baskıcı bir mekanizma olmak zorunda değildir, icracının organik bir biçimde güdülenmesiyle birlikte performansın sürekliliği sağlanabilmektedir. Güdüler icracıların, belirli eylemleri sergileme ve duygulanma yatkınlığını göstermektedir.

“Dinsel etkinlikler söz konusu olduğunda (ve bir miti ezberlemek de kişinin kendi parmağını ekleminden kesmesi kadar dinsel bir etkinliktir), iki farklı nitelik gerçekleştirilir: ruhsal durumlar ve güdülenimler. Güdülenim belirli türden eylemleri sergilemek ve belirli türden durumlarda belirli türden duyguları yaşamak yönünde kalıcı, kronik bir eğilimdir.”¹⁰⁹

Güdülenme nedeniyle kutsal etkinliklerde icracı kendi deneyiminin içinde kaybolabilir, etkinlik anı sona erdikten sonra da ne yaşadığının bilgisinin büyük bir kısmını kaybetmiş olabilir. Bu yüzden dinin ideal görünümü ile pratiği arasındaki mesafe açılabilir. Geertz icracının kutsal deneyiminin içinde kaybolmasını şu şekilde örneklemektedir; “Endonezya’daki cezbe deneyimlerinde olduğu gibi, özne çoğu zaman sonradan neredeyse hiçbir şey hatırlamaz –aynı zamanda bir kanaat olan, acayip bir deneyim yaşadığının müphem hissini hatırlanma olarak saymazsak.”¹¹⁰ Geertz güdülenmenin bir örneğini kabile dinleri araştırmalarından vermektedir. Yas tutma ve hastalığı tedavi etme gibi ritüellerinde, Navaholar şarkı söyleyerek Tanrısal olana simgesel olarak bağlanarak ruhani bir dönüşüm yaşarlar ve bu sayede tedavi edilmeleri sağlanır.

¹⁰⁸ A.g.e., s. 107.

¹⁰⁹ Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, s. 118.

¹¹⁰ Geertz, **İki Kültürde İslam: Fas ve Endonezya’da Dini Değişim**, s. 115.

“Bütün bu şarkıların yapısı, dramının konusu birbirine oldukça benzer. Üç temel sahne vardır: hastanın ve izleyicilerin arındırılması; yinelenen ilahiler ve ritüel yönlendirmeler yoluyla hastada sağlık durumunun, uyumunun yeniden yerine gelmesi talebinin dile getirilmesi; hastanın Kutsal Halk ile özdeşleştirilmesi ve sonuçta tedavisi.”¹¹¹

Geertz, Javalılar açısından rasa örneğini vererek ise öznel deneyimin aynı zamanda nihai nesnel deneyime de işaret edeceğini aktarmaktadır; “Rasanın hem sezi hem de anlam anlamına gelmesinden yola çıkarak, Javalılar arasında bu konu üzerinde daha fazla kafa yoranlar her şeyin bağlanabileceği, öznel deneyimin oldukça kapsamlı bir görüngüsel analizini geliştirmeyi başarmıştır.”¹¹² Bu örneklerden yola çıkılarak, icracının gerçekleştirdiği ritüeldeki sembolik eylemlerine bağlılığının, o ritüele tanıklık eden katılımcılar arasındaki paylaşımlı arttıracağını vurgulandığı söylenebilir.

Geertz’e göre kültürel etkinlikler icracı ve araştırmacı tarafından birbirinden farklı bir şekilde işlemektedir. Bireyin eylemleri bazı kültürel anlamları taşıyabilir ve hatta kültürel formlara yatkın hareket de edebilir ancak birey eylemlerini her zaman kültürel bir amaçla sergilemeyebilir. Birey, bazı hedeflerini betimleyen söylemlerden faydalanabilir ama sadece eyleme geçtiğinde, hangi niyetle harekete geçtiğini fark edebilir. Bireylerin niyet ettikleri her zaman birer kültürel formu biçimlendirmek zorunda da değildir, kendisini yansıtmının tek yolu olarak o formu tercih ediyor olabilir. Niyetlenilen eylemlerin gidişatı çoğunlukla olaylara ve gelişmelere bağlıdır. En azından bu durumlardan bazıları, nedensel yasalara tabi olan küresel dünyadaki maddi etkiler olabilir. Gözlemleyen ise bir kültürel performansa fiilen katılımcı olmadığında, bazen aşırı bir şekilde açığa çıkan her anlamı, her jesti ve sembolü, gerçekleşen uygulamalara bağlar ve yaptığı analiz kendiliğinden yorumlayıcı bir hale bürünür. Çünkü araştırmacı katılımcı olduğunda bile metodolojik zorluklardan birkaçıyla yine karşı karşıya gelebilmektedir: kimi zaman kültürel performansı gerçekleştiren yerlilerden kullandıkları kültürel sembollerini açıklamalarını bekleyebilmektedir.

¹¹¹ Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, s. 128.

¹¹² A.g.e., s. 161.

1.2.3.2. Yoğun Betimleme Kavramı

Geertz kültürel analiz yönteminde, Weberci bir anlayışı benimsediğinin; kültürün anlam ağını bulgulamaya ve yorumlamaya yönelik bir sistem geliştirdiğinin altını çizmektedir. Yorumlama sürecinde yalnızca olayları betimlemenin yetersiz olacağını, kültürel olan her etkinliğin derin anlamlar taşıdığını belirtmiştir. Bu yüzden yorumlamanın “yoğun betimleme”¹¹³ olması gerektiğini söylemiştir.

“Önemli olan nokta ise, yalnızca, etnografyanın yoğun betimleme olduğu. Etnografyanın gerçekte karşı karşıya olduğu şey -veri toplamanın daha otomatikleştirilmiş rutinleriyle uğraşmadığı zamanlarda (elbette bu işi de yapması gerekir)- sayısız karmaşık kavramsal yapıdır; bunların çoğu da birbirlerine ya eklenmiş ya da kilitlenmiş halde, ilk bakışta tuhaf, düzensiz ve çapraşık yapılardır. Etnografin önce bunları nasıl kavrayacağını, ardından da kullanacağını tasarlaması gerekir.”¹¹⁴

Geertz’in kültürleri yorumlama analizinin en önemli amacı, kültürlerin birbirlerine ışık tutmalarına neden olacak şekilde onları bağlamaktır. Yorumsamacı antropoloji olarak adlandırılan bu yaklaşım, bir şekilde kendi anlayışlarımızın nasıl olduğunu anlamak için gerçekleştirilmiş bir girişimdir. Kültürel metinler yorumlayıcı mesajların okunmasını talep ettiği için yorum yapmak onların çoklu fonksiyonunu yerine getirmektedir. Okuyucular böylece metni sağduyulu bir biçimde okur ve empati yeteneğini geliştirerek onu kucaklar ve sonradan onunla kurduğu bağı ortadan kaldırarak ne tür mesajların üretildiğini anlamaya çalışır ve analizlerini yapmaya başlar. Çünkü kültür analizinin belirli yasalara sadık kalarak kavramsal değişmezliği hedeflememesi gerekir. Geertz’e göre kuramsal analizler, genel bir nitelik taşımalarının yanı sıra pratikten bağımsız hale geldiklerinde anlamların içini boşaltmış olacaklardır. Analiz, deneyimin içinden anlamları arayan göstergebilimsel bir yaklaşım içermelidir. Geertz’e göre; “kültürel analiz anlamlar üzerinde tahminler yürütmek, tahminleri değerlendirmek ve daha iyi tahminler için açıklayıcı sonuçlara

¹¹³ “Geertz bu terimi Gilbert Ryle’den, fiziksel jestler açısından ‘ince’ olabilecek davranışsal eylem yüzeyini ve bu jestlerin kamusal anlamını ayırt etmek için ödünç alır, hem kurulan anlam kodlarına hem de icracıların bunları oyuna dahil etme niyetlerine bağlı bir şey olarak kullanır.” Bkz. Mark A. Schneider, “Culture-as-text in the Work of Clifford Geertz”, **Springer**, Theory and Society, Vol. 16, No. 6, 1987, (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/657539>, 27.02.2019, s. 811.

¹¹⁴ Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, s. 24.

varmaktır (ya da olmalıdır) – Anlamlar Ülkesini keşfedip onun cisimsiz alanının haritasını çıkarmak değil.”¹¹⁵

Geertz’in yorumlama analizinden beklentisi, yorumsamacı teoriden yerelleştirme özelliğiyle ve metne daha çok bağlı kalınması sebebiyle uzaktır. Geertziyen açıklamalar yine makro düzeyde yorumlar içerir ancak makro yorumun iyi bir yorum olabilmesi için, gerçekten de, sosyal bir fenomenin veya tarihsel bir gelişmenin derin açıklamasında anlamla uğraşılması gerekir ve bu nedenle farklılıkların peşine düşülür. Ancak fenomenolojide olduğu gibi genel bir anlam dizilimi aranmamaktadır. Çünkü Geertz’e göre; “onlar ampirik herhangi bir durumda olduğu gibi, anlamın genel tanımlarıyla ilgilenirler. Ben “şey”lerin ne anlama geldiğiyle ilgilenirim-bir cenazenin, horoz dövüşünün ne demek olduğuyla.”¹¹⁶ Fenomenolojiye yakın bir kültürel analizde, performanslarda organik bir biçimde ortaya çıkan belirsizliklerin sabitlenmesi, yeniden düzenlenmesi ve icracıların sergilediği formların ve jestlerin parlatılması riski mevcuttur. Yorumlama analiziyle ise istenirse kültürün ideal gösteriminden uzak, daha genel bir izlenimin peşine düşülebilir. Yerelleştirme özelliğiyle ise Geertz, yerel detaylarla küresel yapının arasındaki diyalektik ilişkinin eşzamanlı görüntüsünü sunmak istemektedir. Yerel bilgi, küresel olana kimi zaman direnen ve bu yüzden de merak edilmesi gereken bir parçadır. Bu yaklaşım biçimi; antropolojideki emik ve etik analiz¹¹⁷ yöntemlerinin bir birleşimi olarak görülebilir.

Kültürel analiz, bir kültür üzerinde inceleme yaptıktan sonra eğer çok büyük değişimlere uğramadıysa, antropoloğun sonradan ne yaptığını görebileceği, aslen sabitlenemeyen bir girişim gibidir. Geertz kültürel analizi, “bizim hayatın gerçeklerine ilişkin kanaatimiz görüldüğünden daha sahtedir; o, yeşerdiği ve dal budak sardığı ve sonrasında pek çok ikincil düşünceler gibi onu etkileyen

¹¹⁵ A.g.e., s. 36.

¹¹⁶ Micheelsen, Geertz, **Brill Method & Theory in the Study of Religion**, s. 6.

¹¹⁷ “Bir toplumun yerlisi olan insanlar o toplumun kültürü hakkına *emic* anlayışa sahiptir. Bir toplumun dışından gelen bir kişi-örneğin bir antropolog-o toplumun kültürü hakkında *etic* anlayışa sahiptir.” Bkz. Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, s. 29.

ihtisaslaşmış kültürel teşebbüsler içinde şekillenir durur.”¹¹⁸ şeklinde tanımlamaktadır. Geertz, kültürel analizin son derece somut verilere dayandığını, sadece verilerin yorumlama süreçlerinde farklılıklar oluşacağını ileri sürmektedir. Kültür sonuç olarak; toplumlarca yapılandırılmış, ürünlerinin tutarlı bir örneğini nesilden nesile aktarmakla görevli ve sembolik araçlarıyla iletişim biçimlerini sunan bir kavram olduğu için çoklu göndermelerinin olması veya muğlak bir alımlamaya neden olması çok mümkün sayılmamaktadır. Yalnızca antropologların kültürlerin sembollerini ve üretilen anlamlarını yorumlamalarına ihtiyaç duyulmaktadır.

Geertz kültürün kavrayışsal olma durumuyla ilişkili, öznel ya da nesnel olduğu tartışmasının, kültürel temsiller aracılığıyla meydana gelen anlamlarının ne olduğu üzerine sorular sorularak bir taraf belirlemekten ziyade, yorumlama üzerinde yoğunlaşılarak tartışmanın sona ermesini önermektedir. Çünkü kültürün kendisine has güçlerinin var olduğunu düşünerek onu maddeleştirmekle, etkileşimler sırasında gözlemlenen davranışsal yapılarını tanımlayarak onu indirgemek arasında süregelen tartışmanın kolay kolay sona ermeyeceğini gözlemlemektedir. Kültürleri yorumlama sürecinde etnograflar¹¹⁹, toplumsal söylemin oluşma biçimlerini saptamak ve yeniden yapılandırarak bir anlatıma dönüştürmekle görevlidirler. Anlatımı kuvvetlendirecek genelgeçer kavramlarla sabitlemeli ve mikro incelemelerini yapabilmek için de gerekirse öznel bir yaklaşım sergilemelidirler. Yoğun betimlemeyi olanaklı hale getirmek için sözü edilen kavramların kuramsal bir çerçeveye ait olması ama tümüyle bir soyutlama içermemesi beklenmektedir.

“Çifte görevimiz, deneklerimizin eylemlerine, toplumsal söylemin “söylenmiş” olanına bilgi sağlayan kavramsal yapıları ortaya çıkarmak ve bir analiz dizgesi yapılandırmaktır; bu dizge yoluyla neyin genel olduğu, oldukları şey açısından onlara neyin ait olduğu konuları insan davranışının diğer belirleyicileri karşısında ön plana çıkacaktır. Etnografyada kuramın görevi, simgesel eylemin kendisi hakkında –yani, insan yaşamında kültürün rolü hakkında- söyleyeceklerinin ifade edebileceği bir söz dağarcığı sağlamaktır.”¹²⁰

¹¹⁸ Geertz, **İki Kültürde İslam: Fas ve Endonezya’da Dini Değişim**, s.101.

¹¹⁹ “Antropolojide –ya da en azından toplumsal antropolojide- uygulamacıların gerçekleştirdiği şeyin adı etnografya.” Bkz. Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, s. 19.

¹²⁰ Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, s. 44.

Nesnellik tartışması, antropolojinin bilgiyi elde etme biçiminden de sürdürülmektedir. Geertz, yorumsamacı analizi nesnel yaklaşım olarak kabul etmeyenleri eleştirir. Yorumlamanın kültürel hikayeler üzerine görüş belirtmekten farklı olmadığını söyler.

“Kültürel tanımlamanın ikinci el, şekillendirilmiş bilgi olduğu fikrinin, niye bazı insanları rahatsız ettiğini tam olarak anlayabilmiş değilim. Belki bunun insanın yazdığı ya da söylediği şeyin ikna ediciliği hakkında mesuliyet kabul etmesi zorunluluğuyla ilgisi vardır, tabii böyle bir zorunluluğu kabul ederse, çünkü sonuçta bu mesuliyeti ‘gerçeklik’, ‘doğa’, ‘dünya’ veya başka muğlak ve hacimli temiz bilgi deposuna yüklemekten yazmış veya söylemiştir. Belki de insanın bir şeyi sahilde parlarken bulmak yerine kendisinin bir araya getirdiğini belirtmesinin o şeyin gerçeklik ve hakikat iddiasının altını boşaltacağı korkusudur.”¹²¹

Antropoloji; toplumsal olaylara dair yorumlama yöntemini ikinci elden oluşturduğu için bir anlamda kurmaca örneği sayılmaktadır. Çünkü Geertz’e göre; “antropolojik yazılar birer kurmacadır; yanlış, gerçekten uzak ya da yalnızca “sanki” biçiminde düşünülmüş deneyimler olmaları anlamında değil de “oluşturulmuş bir şey”, “biçimlendirilmiş şey” olmaları anlamında kurmaca –fictio sözcüğünün özgün anlamında kurmaca.”¹²² Antropoloğun ikinci elden, kültürel düzeni yorumlayabilmesi için öncelikle iyi bir gözlem yapması beklenir. İkinci elden kurmaca metin, saha araştırmalarında uzun süre devam eden kavramsal bir yapı incelemesini ve bunun gündelik yaşamla bağlantılandırılmasını içermektedir. Kültürün kavramsallaştırılması yalnızca kültürler ve gelenekleri değil, bireylerin kendi deneyimleriyle şekil verdikleri yapıları kapsamına almaktadır. Antropoloğun bir kültür karşısında kendi deneyimlerini de aktarması kaçınılmaz hale gelmektedir. Tam bu noktada Geertz antropolojide, tiyatrodaki dramatik ironiye benzer bir şekilde ironinin ortaya çıktığını belirtmektedir. Warnke’ye göre; “Geertz dramatik ironiyi, oyundaki veya romandaki karakterlerin, içinde oldukları durumu ve izleyicinin ne olduğunu bildiği arasındaki kontrast olarak tanımlar. Antropolojik ironi tam tersi şekildedir: seyirci ya da antropolog ne konuyu ne de karakteri bilen bir

¹²¹ Geertz, **Gerçeğin Ardından: Bir Antropoloğun Gözünden İki İslam Ülkesinin Son Kırk Yılı**, s. 96.

¹²² Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, s. 31.

durumdadır.”¹²³ Aynı zamanda yoğun betimleme kavramıyla birlikte, etnografin belirli bir kültür üzerine yazdığı metni, oyun yazarının yazdığı bir oyun ile karşılaştırmak mümkün hale gelir. Yoğun betimleme yöntemi, yorumlama görevini ve belirli ayarlamalarını metin düzeyinde yeniden yapılandırarak yazma eylemine yaklaşıacaktır. Errington, Geertz’in kültürel metin yazma eylemini; “bir Shakespeare gibi değil ama bunu, açıklamaların yorumlayıcı çalışmalarını pratik bir şekilde bitiren, toplumsal etkileşimde bulaşıcı bir şeye dönüştüren basit bir oyun metni olarak düşünebiliriz.”¹²⁴ şeklinde örneklendirmektedir.

Yoğun betimleme örneğin; Bali’deki horoz dövüşleri gibi belirli bir eylem veya aktivitenin bağlamına bağlı olarak gelişen anlamları yazım sürecidir. Geertz’e göre yoğun betimleme önermesi, sosyal bilimlerin kültürel analizlerinde bireylerin istemsiz davranışları kapsamına almayan yaklaşımını çözümlemeye yöneliktir. Geertz, eylemlerin ve kültürel metinlerin ancak yazarın veya icracının psikolojik bağlamını da içerdiğinde bir amaç ve anlamlılık kazanacağından bahsetmektedir. Kültürü yalnızca betimlemek yetersiz kalacaktır. Kültürel olan her şey, daha önce fark edilmeyen derin anlamlar taşıyabilir. Geertz’e göre bu yüzden yorumlama yoğun olmalıdır, etnografyanın konusu budur. Geertz, tarafsız bir bilim insanının etnografik kişiliği yerine, disiplinin farklılık yaratan ve daha güvencesiz yönelimini tercih etmiştir. Bu noktada da önemli olan yazarın yani etnografin konumudur. Gözlemleyen ve yazan konumunda olan kişinin, kendi yargılarından kurtulması beklenir. Geertz yeni nesil etnografı bu konu hakkında eleştirir ve onları Lichterman’ın aktarımıyla; “egolarıyla sürüklenen, çalışmaları “tesadüfen” karşılaşmalarının bir ürünü olan “ben-tanıklar” olarak adlandırır ve röportajlarında da sorduğu soruların yanıtlarını bilen ve kendini açığa çıkarmak isteyen karakter özelliklerine sahip olduklarını söyler.”¹²⁵

¹²³ Georgia Warnke, “Geertzian Irony”, **Interpreting Clifford Geertz: Cultural Investigation in the Social Sciences**, (ed.) Jeffrey C. Alexander, Philip Smith ve Matthew Norton, New York, Palgrave Macmillan, 2011, s. 95.

¹²⁴ Joseph Errington, “On Not Doing Systems”, **Interpreting Clifford Geertz: Cultural Investigation in the Social Sciences**, (ed.) Jeffrey C. Alexander, Philip Smith ve Matthew Norton, New York, Palgrave Macmillan, 2011, s. 146.

¹²⁵ Paul Lichterman, “Thick Description As A Cosmopolitan Practice: A Pragmatic Reading”, **Interpreting Clifford Geertz: Cultural Investigation in the Social Sciences**, (ed.) Jeffrey C. Alexander, Philip Smith ve Matthew Norton, New York, Palgrave Macmillan, 2011, s. 294.

Geertz; kültürü yoğun betimlemenin eleştirisini yapmaktan kaçınmamaktadır. Kültürel analizin kaygan bir zeminde gerçekleştiğini; kültürleri yapılarına ayırıştırıp onunla tekrar uğraşmanın çoğunlukla aynı hataları yeniden yapmaya yöneltebileceğinden ve doğruluğunun asla teyit edilemeyecek kaotik bir yola sürüklenme olasılığından söz etmektedir. Ne kadar derin veya yoğun bir inceleme yapılırsa yapılsın, yanlışlardan kaçınılamayacağını vurgulamaktadır. Bir meselde aktarılan Hint öyküsüne¹²⁶ atıfta bulunarak etnografları, daha derinlerde yatan kaplumbağaları araştırmaya koyulurken, toplumsal eylemi belirleyen politik, ekonomik ve sosyal katmanlardan uzaklaşılacağı konusunda uarmaktadır. Yorumsamacı antropolojinin amacının da derinde yatan sorunları keşfetmek değil, başkalarının yaşadıklarının bilgisine sahip olmak ve toplumda insanın aradığı yanıtları bulabilmek olduğunu belirtmektedir. Ancak yoğun betimleme yöntemiyle elde edilen etnografik bilgi, geçmiş etnografyalara dayansa ve onlar tarafından desteklense bile bazı belirsizlikler içerebilir ve açık uçlu kabul edilebilir. Okuyucular sözü edilen pratiğe katılmadan, o deneyim içinde kalmadan yoğun betimlemenin gerçekten çalışıp çalışmadığını bilemezler. Geertz'in bu öz eleştirisinin yanı sıra, ona yönelik eleştiriler de mevcuttur. Genel anlamlardan kaçındığını belirtmesine rağmen, din, ideoloji ve sanat gibi kavramları evrensel ve soyut birer kültürel sistem gibi incelemektedir. Brooks'a göre; "kültürel mesajlarla okumak; sosyal ve kültürel sözdiziminin varlığını tanımak istiyor; ancak bir dilbilgisinin evrensel kurallarının olduğu konusu açık değildir."¹²⁷ Yorumlama analizlerinde de, araştırma konusu olan yerlilerin gerçekten düşündüklerini ve yaşadıklarını yansıtamayabileceği konusunda eleştirilmiştir. Örneğin Warnke'ye göre; "Geertz bir Balilinin horoz dövüşlerinden anladığı kadar konuya ayna tutabilir veya tutmayabilir. Bununla birlikte, Geertz'in anlayışının geçerliliği, parçaları birleştirme yeteneğine bağlıdır ve metin analogunun

¹²⁶ "Bir Hint öyküsünde –en azından benim dinlediğim kadarıyla bir Hint öyküsünde- dünyanın bir platform üzerinde yükseldiğini, bu platformun bir filin sırtında olduğunu, filin de bir kaplumbağanın sırtında durduğunu öğrenen bir İngiliz, kaplumbağanın neyin üstünde durduğunu sormuş. (belki de bir etnografı; onlar böyle davranırlar) Başka bir kaplumbağanın sırtında. Peki ya o kaplumbağa? "Aa, Sahib, bundan sonrası hep kaplumbağa artık." Bkz. Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, s. 45.

¹²⁷ Peter Brooks, "Semiotics and Thick Description (Barthes and Geertz)", **Interpreting Clifford Geertz: Cultural Investigation in the Social Sciences**, (ed.) Jeffrey C. Alexander, Philip Smith ve Matthew Norton, New York, Palgrave Macmillan, 2011, s. 34.

muhtemelen doğru olduğu varsayımına dayanır.”¹²⁸ Öte yandan tüm bu eleştiriler bir kenara bırakılırsa yorumsamacı analizin daha esnek olduğu ve melez bir tür meydana getirdiği için daha mütevazı bir tavra büründüğü gözden kaçırılmamalıdır ve eylem teorisine dair araştırmayı kültürel tanımların parçalarına bölerek tamamladığı için otoriter bir bakışı bırakması açısından yenilikçi olduğu göz ardı edilmemelidir.

Geertz kültürün; “insan yaşamındaki biyolojik, psikolojik, toplumsal ve kültürel unsurlar arasındaki ilişkilerin “katmanbilgisel” kavrayış”¹²⁹ olarak adlandırılmasını sağlar ve bu katmanların tek tek soyularak ancak insanı bütünleyen herhangi bir tek unsura indirgenmeden araştırılması gerektiğini belirtir. Geertz katmanlar arası bilginin değerlendirilmesi gerektiğini belirtirken de, bütün insanların kültürel ortak paydaları olduğunu kabullenen düşünceyi de çürütmektedir: “Genellemelerin arayışına kapılmak, antropolojinin yok sayamayacağımız maymundan gelen insan türü gibi tezlerini cesaretlendirebileceği en bariz ve en iyi yoldur.”¹³⁰ İnsana dair en bilgilendirici araştırmaların, kültürel niteliklerin farklılaştığı noktalarda sürdürülebileceğini vurgulamaktadır. Geertz antropologların; “sorun çıkarmayan evrensellere sığınmalarının temel nedeni, insan davranışının devasa çeşitliliğiyle karşı karşıya kaldıklarında, bir tarihselcilik korkusundan, onları her türlü ilintiden mahrum kılacak kadar sarsıcı bir kültürel görecelik girdabından yollarını yitirme korkusundan kurtulamamalarıdır.”¹³¹ diye eklemektedir.

“İnsanlığa yönelik bir “en üst düzeyde ortak payda” görüşünün bizim istediğimiz şey olup olmadığı sorusu karşımızda durmaktadır. Bu, elbette artık bilimsel bir soru olmaktan çıkıp felsefi bir soru olmakta; fakat insan olmanın ne anlam taşıdığının özünün, insan kültürünün şu ya da bu halka özgü olmayıp evrensel olan özellikleri yoluyla en belirgin biçimde ortaya konuldukları düşüncesi bizlerin paylaşmak zorunda olmadığımız bir önyargıdır.”¹³²

Ortak kültürel paydaları olamayacağını belirten Geertz, kültürden bağımsız bir insan doğasından bahsedilemeyeceğinin; biyolojik ve psikolojik etkenlerin

¹²⁸ Warnke, **Interpreting Clifford Geertz: Cultural Investigation in the Social Sciences**, s. 99.

¹²⁹ Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, s. 56.

¹³⁰ Clifford Geertz, **Available Light: Anthropological Reflections on Philosophical Topics**, Princeton, Princeton University Press, 2000, s. 137.

¹³¹ Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, s. 62.

¹³² A.g.e.

varlığın ön koşulları olduğunun ve bu etkenlerin kültürel etkinliklerle yoğurulduğunun altını çizmektedir. Geertz'in nihai hedefi de, kültürel analize psikoloji, sosyoloji ve biyoloji disiplinlerinden teoriler ve kavramları da kullanarak yaklaşmaktır. Kültür ve birey, birbiriyle ilişki içindeyken varlık gösterebilmektedir, herhangi bir ilişki oluşmadığında ise her ikisi de tamamlanmamış ya da eksik kalacaktır. Çünkü Geertz'e göre; "Merkezi sinir sistemimiz –ve en önemlisi de onun temel laneti ve görkemi konumundaki neokorteks- büyük ölçüde kültürle etkileşimi sayesinde büyüdüğü için, anlamlı simge dizgeleri tarafından sağlanan rehberlik olmaksızın davranışlarımızı yönetmeyi ya da yaşamımızı düzenlemeyi başaramaz."¹³³ Birey toplum yaşamında eksik kalmış yanını, kültürün mit, sanat ve ritüel gibi özel biçimlerine katılarak doldurmaktadır. Bireyin davranışları, yaptığı resme, yazdığı yazıya yansıyarak kendini ifşa eder ve kültürün karmaşık dokulara sahip yapısı da böylelikle açığa çıkmaktadır. Bireylerin ürettiği fikirler ve beslediği duygular, kültürel çıktılar olmakla beraber; mit, sanat ve ritüel gibi kamusallaşmış imgelerle kültürel açıdan yeniden türetilerek deneyimlenmekte ve aktarımı sağlanmaktadır.

1.3. Victor Turner, Erving Goffman ve Clifford Geertz Üzerine Genel Değerlendirme

Herhangi bir kültüre dair edinilen bilginin geçerliliği ve tutarlılığı, araştırmacıya duyulan güvenle bağlantılı olmuştur. Etnografların kendilerine duyulan güveni arttırmak amacıyla görevleri, gösterim anında "orada" olmak ile etnografik bilgiyi "burada" okumak arasındaki gerginliği, uyumsuzluğu ve çelişkili yanlarını azaltmakla ilgilidir. Etnografin özdisiplini, etnografik titizliği ve mesleki itibarı; kültürel anlayışı edinmek için ayrılan süre içerisinde kültürel olayların birbirine bağlılığının derinliğini ve risklerini (bedensel, fiziksel, duygusal) iyi çözümleyebilmesinde yatmaktadır. Conquergood'a göre; "Dürtülerle bir şey öğrenmenin bedensel görünümü, performansa duyarlı etnografinin ayırt edici yöntemidir. Araştırmacının güç dinamiği, etnografyanın uzak ve müstakil gözlemcisinin bakışlarından, "yardımcı icracı"nın samimi katılımcısına veya tarihsel

¹³³ Geertz, **Kültürlerin Yorumlanması**, s. 68.

olarak “benzersiz bireyler” ile ortak icraya geçtiğinde değişir.”¹³⁴ Ancak bu durum kültürel performansların, samimi ve saygılı bir katılım bekleyen, herhangi bir güvencesi olmayan ve çoğunlukla bir ideolojiye dayanan deneyimi içermesi bakımından çok kolay sayılmamaktadır. Kültürel performansların incelenmesinde yaşanan paradoks, soyutlamalar yerine günlük yaşamın karmaşık ve kırılgan bir şekilde gerçekleşen yüz yüze etkileşimler sonucunda elde edilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu yüzden olası hataları azaltan yöntemler denenmeye devam etmektedir.

Araştırma sırasında oluşabilecek hataları azaltan yöntemlerden biri performatif veya dramatik bir yaklaşıma sahip etnografya uygulamasıdır. Etnografik bilginin elde ediliş yöntemlerinin aslen kendi sürecinde de bulunan antropolog-etnograf ile kültürel etkinliklerin icracıları arasındaki ilişki, tiyatral anlamdaki oyuncu ve seyirci ilişkisinin bir tekrarı gibi görülmektedir. İracılar, seyirciler ve bunların bir kombinasyonu olan katılımcılardan oluşan performatif veya dramatik özelliklere sahip olduğu düşünülen etnografik araştırma, etnograf tarafından somutlaştırılmış bir şekilde bir araya getirilmektedir. Kültür araştırmacıları kendiliğinden performansların aktif katılımcısı haline gelmektedir. Goffman bu durumu şöyle açıklamaktadır; “Veri toplamanın yollarından biri, bana öyle geliyor ki, kendinizi, kendi bedeninizi ve kendi kişiliğinizi ve kendi sosyal durumunuzu, bireylerin gerçekleştirdiği etkinliklere tabi tutmaktır... böylece hayatın onlara ne yaptığını yanıtlarken onlara daha yakın olursunuz.”¹³⁵ Etnografin kültürel performanslara yakın duruşu; performansı sergileyen topluluğun deneyimine katılmak, deneyimden ortaya çıkan bilgiyi o an içinde analiz etmek, kontrol etmek, birleştirmek ve uygulamak anlamına gelmektedir. Performans odaklı etnografya deneyimle somutlaşan bir yaklaşım olması açısından, katılımcı gözleminin ortaya çıkmasıyla kutsal etkinliklerin aşkın deneyimini kimi zaman engelleyen bir uzantı

¹³⁴ Dwight Conquergood, “Rethinking Ethnography Towards a Critical Cultural Politics”, **The SAGE Handbook of Performance Studies**, (ed.) D. Soyini Madison, Judith Hamera, Sage Publications, California, 2006, s. 359.

¹³⁵ Erving Goffman, “On Fieldwork”, **Journal of Contemporary Ethnography**, Vol. 18, 1989, (Çevrimiçi) <https://www.slideshare.net/ValriadeOliveira/on-fieldwork-goffman>, 23.04.2019, s.125.

haline gelebilir. Ancak antropologların bir kültürün uygulamalarına katılma fikrini de kapsadığından onların yazma ve araştırma kabiliyetlerini geliştirmektedir.

Performatif etnografya, çoklu perspektiflerin bilgi kirliliğini, hepsinin kendine has keskin tavırlarını göstermektedir ve diğer inançlar, davranışlarla hemen girişilmesi gereken yüzleşmeyi ve belki de faydalı sonuçlar doğurabilecek bir çatışmayı olanaklı hale getirmektedir. İcracıların fiziksel olarak karşılaşma anlarında zihinlerinde beliren düşünce çoğunlukla, başkalarına karşı geliştirilmiş basmakalıp yargılarla dolu olduğu için bu konuda başarıya ulaşmak pek mümkün olmayabilir. Ancak icracı veya katılımcı etnografik bilginin, bir performansta veya metinde ikinci elden nasıl yeniden yapılandığının ve yansıtıldığını gözlemlediğinde yaklaşımı daha farklı olacaktır. Performatif etnografya katılımcılarına demokratik yaklaşmaktadır; toplum odaklı çalışır, bilgiyi edindiği ve yaydığı araçlar, metnin kendisiyle sınırlı değildir. İcracıların ve katılımcıların bedenlerini kültürel etkinliklerin işbirlikçisi olarak, duruşları veya jestleriyle somutlaşmış eylemleri açısından incelemektedir. Bu noktada performatif etnografya, araştırmaların dekolonizasyonunu da amaçlamaktadır. Farklı kültürel formları yazarak değil pratik olarak öğrenme yöntemi, örtük biçimde bulunan Kartezyen varsayımları aşmak için antropologlara farklı metodolojik araçlar sunmaktadır. Antropoloğun kültürel bilgiyi dışarıdan (etik) elde etme yöntemine karşılık, neredeyse o kültürün bir taşıyıcısı gibi içeriden (emik) elde etme yöntemini önermektedir. Bu da hakim düşüncenin dışında kalanları saptamak, alternatif ontolojileri ve epistemolojileri kucaklayabilmek için fırsat sunmaktadır. Performatif etnografya baskın kültürün yanı sıra, alt kültür örneklerine dair bilgiyi edinmek için de yol göstermektedir.

“Daha performatif bir antropolojiyle çalışmak, refleksivitenin farklı kırılmalarını anlamak için olanaklar sunar. Daha performatif bir antropolojinin nasıl yürütüleceğine bir örnek olarak deneysel tiyatro uygulayıcıları, diğer olası kendini tanıma biçimlerini keşfetmek için yeni yöntemler sunabilirler, çünkü refleksivitenin boyutları pratiklerinin merkezi haline gelir. Bunlar, farklı bilgi edinme biçimlerine gömülmüş olan ve ‘bilgi’nin hegemonik yaklaşımlarından dolayı henüz tam olarak tanınmayan refleksiflik şekilleridir.”¹³⁶

¹³⁶ Caroline Gatt, “The Anthropologist as Ensemble Member: Anthropological Experiments with Theatre Makers”, **Anthropology, Theatre, and Development: The Transformative Potential of Performance**, (ed.) Alex Flynn, Jonas Tinius, Palgrave Macmillan UK, 2015, s.336.

Tiyatro ve antropolojinin sınırlarını belirsizleştiren performatif etnografya yönelimi; gerçek dünyanın olayları ile sahnedeki etkinliklerin birbirine karıştığını ifade eden Victor Turner'ın liminal, liminoid, communitas, sosyal drama kavramlarının meydana gelmesini sağlamış ve gerçekleştirilen etkinliklerin bireylerin anlayışlarına ve gerçek hayatın deneyimlerine nasıl yön verdiğini gösterebilecek başka bir yöntem daha sunmuştur. Birey yaşamında performansı; kültürün inşa edilmiş, somutlaştırılmış ve sürece yayılmış özelliğini göstererek araştırmalarının merkezine yerleştirmiştir. Erving Goffman benzer bir şekilde bireylerin sosyal yaşamda performatif skorlarını ifşa ettiklerini ve bu anlamda kendilerine sonsuz bir egzersiz ortamı yarattıklarını vurgulayarak icra edilen eylemlerin dramaturjik analizini yapmayı önermiştir. Clifford Geertz de, icracıları kültürel performansların canlı arşivleri olarak düşünüp kültürel metinler meydana getirmiştir. Olomo'ya göre; "hem Turner hem de Goffman insanların yaşadığımız dünyalarda nasıl manipüle ettiğini, etkileşime geçtiğini ve yanıt verdiklerini gösteren teorilerini öne sürerek bedendeki akıl anlayışı üzerine dikkat çekmiştir."¹³⁷ Bu saptamalarla birlikte tiyatro, gündelik yaşam için sadece bir metafor olmaktan çıkmış, bireylerin gerçekleştirdikleri kutsal ve seküler etkinliklerinde yerini alan önemli kavramlardan biri haline gelmiştir. Antropologlar performans yoluyla bir kültürü anlamının yollarını araştırmaya başlamıştır. Performans çalışmaları eğitmenleri ve tiyatro yönetmenleri daha sonra saha çalışmalarından yola çıkarak icracılar yerine oyuncularını kullanmışlar ve etnografik performansları yeniden düzenlemişlerdir. Turner, Goffman ve Geertz'in çalışmaları, yorumsamacı, refleksif ve sembolik antropoloji ve sosyolojinin gelişimine önemli bir ivme kazandırmıştır. Üçü de kültür düşüncesinin sınırlarını aşan disiplinlerarası akademisyenlerdir.

Öncelikle Goffman'ın yaklaşımlarına değinmek gerekirse; günlük yaşamın deneyimlerini incelemek için dramaturjiyi kullanarak sosyal kırılmalarda yüz yüze etkileşimlerin bazı stratejilere sahip olabileceğini tartıştığı görülür. Görünürde sıradan faaliyetlerin bile bir dizi farklı kod ve karşılıklı davranış stratejisini

¹³⁷ Olorisa Omi Osun Olomo, "Performance and Ethnography, Performing Ethnography, Performance Ethnography", Çev. Joni L. Jones, **The SAGE Handbook of Performance Studies**, (ed.) D. Soyini Madison, Judith Hamera, Sage Publications, California, 2006, s. 339.

içerebileceğine dikkat çekmektedir. Ancak dramaturjiyi tam olarak uygulanabilir analitik bir model olarak ifade etmemektedir; bunun yerine icracının kendini ifade etmek ve başkalarının davranışlarını anlamak için kullandığı, günlük sosyal etkileşimleri yöneten bazı ilkeler ve tekniklerden söz etmektedir. Bu yüzden de icracının benlik sunumunu yaparken kullandığını iddia ettiği vitrin ve sahne arkası ayrımı sosyal etkileşimlere duyulan güvenin azalması ihtimalinin doğmasına sebep olabilmektedir.

“Goffman hermenötik bir şüphe uyandırdı. Şüphe ile ilgili yanlış bir şey yoktur çünkü ayınlar şifalı oldukları kadar sömürü araçlarıdır. Ama şüphe ve çürümeyi gözlemleyicilerin ve yorumlayıcıların alımlayabileceği tek şey olduğunu varsaymak, tutumun kendi kendisini tüketmesine sebep olur ve bu durum ritüel icracıları ile ritüel teorisyenleri arasında gerçekleşebilecek gerçek bir etkileşimden mahrum bırakır.”¹³⁸

Goffman bireylerin sosyal etkileşimlerde oyuncu gibi davrandıklarını ifade ederken, Turner da kültürel ve sosyal çatışmaların tiyatral niteliğe sahip olduğundan bahsetmektedir. Goffman icracının davranışsal olarak yaptıkları ve yapmadıkları ile ilgilenirken, Turner politik baskılar altında kalan ve onlara direnç gösteren bireylerin çatışmacı niteliğine odaklanmaktadır. Liminal kavramıyla kültürel performanslara, daha sonra da liminoid kavramıyla birlikte günlük yaşamda sergilenen sosyal performanslara değinmektedir. Bu kavramlarla birlikte, sadece kültürel ve sosyal normların onaylanması ve güçlendirilmesinden değil, aynı zamanda bu değer ve normların dönüştürülme imkanlarından bahsetmektedir. Çünkü Turner için kültürel ve sosyal performanslar, yapı ve antiyapı diyalektiğinde gerçekleşmektedir. Yapı; düzen, sistem, hiyerarşi ve otorite oluşturan her şeydir. Antiyapı ise sistemlerin, hiyerarşilerin ve kısıtlamaların ötesinde gerçekleşen eylemi oluşturan her şeydir. Daha sonra rutin günlük durumlardan sapan deneyimleri anlamak için ise sosyal dramayı kullanır. Böylece ritüellerin sosyal dönüşümlerin katalizörleri olarak işlev görebileceğinden bahseder. Sosyal dramalar, bir kültürün günlük hayatından açıkça ayrıştırılabilen ve bu nedenle tanımlanabilen ve nispeten evrensel bir temel yapı ile karakterize edilen olaylara odaklanmaktadır. Turner, sosyal krizlerin ve onlarla

¹³⁸ Ronald L. Grimes, “Performance Theory and The Study of Ritual”, **New Approaches to The Study of Religion: Volume 2 Textual, Comparative, Sociological, and Cognitive Approaches**, (ed.) Peter Antes, Armin W. Geertz, Randi R. Warne, Berlin, Walter De Gruyter, 2004, s.113.

ilişkili ritüellerin icra alanını ele alarak, farklı türlerdeki çatışmaların ortaya çıkma, gelişme ve bir toplumda çözülme yollarını analiz etmektedir. Sosyal dramalar genel olarak her türden çatışmaya uyarlanabileceği iddiasıyla evrensel bir tavır içermektedir. Sosyal dramanın evrenselliği fikri, Turner'a yönelik eleştirilerin ana kaynağıdır. Batılı bir araştırmacı olarak her yerde tiyatral anlamda bir dram görme arzusuyla yaklaştığı, Doğu kültürlerinde olmayan şeyleri de ele aldığı iddia edilmektedir.

Goffman ve Turner; dramı ve dramaturjiyi öncelikle süreçlere ve eylemlere dayanan analogiler olarak görürler. Bununla birlikte, günlük etkileşimlerin incelenmesi için tutarlı senaryolara veya büyük çatışmalara ihtiyaç duymayan, farklı oyunculuk biçimlerini ve mevcudiyet kavramını ele alan performans dramaturjisini ele almanın daha uygun olduğu söylenebilir. Çünkü Goffman'ın sosyal düzenin istikrarını incelediği dramaturji düşüncesi de, Turner'ın toplumdaki sosyal istikrarı korumaya yönelik değişim süreçlerini gözlemlemek için yapılandığı sosyal drama kavramı da, dinamik bir model yerine nispeten daha düzenli ve tekrarlayan bir analizi barındırmaktadır. Goffman mikrososyoloji analizi yapması nedeniyle, okuyucuda kimi zaman topluma yönelik tüm düşüncelerin toplandığı tek bir bireyin davranışını değerlendirdiği hissini uyandırabilir. Turner ise sosyal çatışmaların meydana geldiği grupları incelemesi nedeniyle toplumun makro düzeydeki ilişki ağlarını çözümlemek istiyor gibidir. Aynı zamanda her ikisi de, sosyal etkileşimlerin tiyatro sahnesine benzerliğini vurgulamakla birlikte performanslarda gerçekliğin ikincil işaretlerini ve temsillerini yaratan “çerçeve”lerden bahsederler. Çerçeveler, icracının sürece dayanan kültürel veya sosyal deneyiminin derinleşen yapısında bulunan ve ona sadık kalınan bir unsurdur. Dolayısıyla kültürel ve sosyal deneyimin bir ürünü olan tiyatro da, üslup bakımından aslında çerçevelendirilmiş davranış örnekleri sunmaktadır. States; “tiyatro, bir anlamda öz-tekrarlarımızın özeti, günlük yaşamın estetik uzantısı, doğanın doğaya dayandığı bir ayna diyebiliriz.”¹³⁹ şeklinde ifade etmektedir.

¹³⁹ Bert O. States, “Performance as Metaphor”, **Theatre Journal**, Vol. 48, No. 1, The Johns Hopkins University Press, 1996, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/3208711>, 1996, 11.04.2019, s. 5.

Turner ve Goffman'ın performansa icracı açısından odaklanmasıyla, Geertz'in kültürün metnine odaklanması arasında bazı yöntem farklılıkları görülebilir. Bir tarafta performansın gerçekleştirilme tarzıyla ilgilenilirken, diğer tarafta bu performanstan doğacak düşüncenin nasıl aktarılacağıyla ve performans teorisinin nasıl oluşturulacağıyla ilgilenilmektedir. Geertz, aslında kültürel teoriyi oluşturabilmek için bir yöntem arayışına girmiştir. Ancak performansla somutlaşan ilişkide, teori aniden kaybolma olasılığını da taşımaktadır. Kültürü tiyatral bir açıdan yorumlamak geniş bir yelpaze sağlamaktadır ama diğer yandan alanı, yorumlamayı isteyen kişinin dünya algısı ve bilgisi oranında da daraltmaktadır. Geertz'in yoğun betimleme kavramı ile etnograf deneyimin refleksif katılımcısı olarak, icracının mevcudiyetinden daha öncelikli hale getirilmiştir ve etnograf, performansların yapısal analizinde beliren yeni bir figürdür. Yine de kabul etmek gerekir ki, Geertz'in etnografik bilgisi ve oluşturduğu kültürel metinler de kültürel etkinliklerin katılımcıları tarafından sergilenen performanslar kadar somutlaşmış bir uygulamadır ve bilmenin, öğrenmenin en yoğun duyumsal yoludur. Sonuç olarak toplulukları oluşturan bireyler de hareket halindeki kültürel metinler gibidir, antropoloğun yapması gereken bireylerin ait oldukları kültürleri okumaktır. Ritüellerin ve sosyal kriz durumlarını incelemek için, onların bireylerin davranış tutumları arasındaki değişikliklerinin dramaturjisinden daha önemli olduğu, belirli bir düzene ve açıkça ayırt edilebilen aşamalara sahip olan dramatik metinlere benzer bir yapıya sahip bir yöntemle ele almanın uygun olduğu da söylenebilir. Geertz, Goffman'ın etkileşim düzeni olarak adlandırdığı bireyin tercihleriyle yönettiği benlik sunumlarına bu anlamda katılır. Çünkü Geertz'e göre de birey davranışı kültürün derinlikli yapısının bir ürünü değildir, kültürün ifadesi bireyin etkileşim sırasında gerçekleştirdiği edimdedir. Bunun yanı sıra Goffman'ın çalışması, sosyal hayatın karşılıklı sonsuz bir egzersiz olduğunu söylüyorsa, o zaman Geertz'in yorumlama yöntemi, kendi başına bize etkileşimin nasıl gerçekleştiği ve farklılaştığı bilgisini vermekten çok daha fazlasını anlatıyor olabilir.

Turner kültürel deneyimi öncelikli saydığı, belki de gözlemleyenin saptamalarının yetersiz kalacağını düşündüğü liminal evre ile birlikte Goffman ile Geertz'den ayrılmaktadır. Çünkü icracının iki statü arasındaki geçişinde, birçok

olasılıkla birlikte baş başa kaldığı liminal veya liminoid evreyi, tanımlanması güç birer kavram olarak ele almıştır. Kültürel veya sosyal deneyimin tamamını ortaya koyamadığını gösteren kör noktalar halen mevcuttur. Bir bakıma Goffman ve Geertz'in ise semiyotik bir anlam teorisine daha sadık kaldıkları görülmektedir. Goffman en sıradan günlük jestlerin anlamını, günlük yaşamın tiyatral eylemleri olarak düşünmüş ve benlik sunumlarında icracıların stratejilerini saptamak istemiştir. Bu stratejilerin de toplumun beklentilerinin icracının üzerinde kurduğu baskı nedeniyle geliştirildiğini belirtmektedir. Goffman, Turner'ın öne sürdüğü icracının deneyiminin belirlenemediği yani özgürleştiği bir ara evrenin aksine, bireyin ideal görünüm için kendisini feda ettiği, kısıtladığı ve gerçek hissettiklerini saklamak üzere yapılandığı “yüz”ünden bahsetmektedir. Liminal-liminoid evrede icracının statüsüz konumu olası bir endişeye neden olabilecek iken, benlik sunumlarında bireyin gerçeği yansıtmayan tiyatral tutumu ona duyulan güvenin sarsılmasına neden olabilmektedir. İracının özgürleşebildiği tek an, toplumsal rolüne dair geliştirdiği rol mesafesi ve sergilediği ana uğraşın yanı sıra ilgilendiği yan uğraşlarla yaratılabilecektir. Ancak Goffman bu özgür anlarda da bireyin rolüne hazırlık yaptığını ve dolayısıyla verilen molaların da rol analizine dahil edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Geertz ise icracının özellikle kutsal etkinliklerde dünyevi dertlerden uzaklaştığından ve kendine özel bir an yaratabildiğinden söz etmektedir. Aynı şekilde araştırmacının kendi gözlemci kimliğiyle katkıda bulunabileceği metin analojisinin önermesi olan yoğun betimleme kavramıyla birlikte, onun da nesnel verilere bağlı kalmak şartıyla daha özgürleşebileceği bir ortamdan bahsetmektedir. Geertz'in önerileri kendi içinde bazı çelişiklere yol açmaktadır, kültürel analizin hem yerel detaylara önem vermesi hem de küresel olanı göz ardı etmemesi gerektiğini ifade etmektedir. Analizinde farklı yerel kavramlar arasındaki sistematik ilişkiler yoluyla kültürü yeniden inşa etmek istemektedir. Geertz, yaptığı tiyatral teknik arayışlarında tekrar kültürel teoriye geri dönmeyi tercih etmektedir.

Turner çalışmalarında icracının kutsal ve seküler etkinliklerdeki eylemlerini birbirinden ayırdığını, liminal ve liminoid gibi iki ayrı kavram ortaya koymasıyla göstermektedir. Liminallığı tanımlayan; olasılık, belirsizlik barındıran istek kipi halinin sadece kutsal etkinliklerde mevcut olabileceğini, günlük yaşamda ise

icracının eylemlerine mantığıyla ve sağduyusuyla yön verdiğini, onu izleyenlere kendisini sunduğunu yani bildiren-gösteren kip ile hareket ettiğini ifade etmektedir. Bu düşünce, benlik sunumlarının stratejik görüşüyle uyuşmakta ancak Goffman'ın kutsal ve seküler etkinliklerin iç içe geçtiğini savunan yaklaşımıyla bağdaşmamaktadır. Goffman seküler etkinlikleri, günümüzdeki yeni nesil kutsal etkinlikler olarak adlandırmaktadır. Geertz ise, deneyimin sembolik sistemle ayrışabildiği durumlarda seküler etkinliklerden söz edildiğini çünkü kutsal etkinliklerde eylem ve sembollerin birbirleriyle kaynaştıklarını dile getirir. Kutsal etkinliklerde icracının güdülenme yoluyla Tanrısal olana doğrudan bağlandığını ve bu durumda araştırmacının kültürün sembolik sisteminin saptanmasının zorlaşacağını vurgulamaktadır. Kültürel analizin de bu noktada, icracılar için zaten anlam taşımakta olan semboller ve eylemleri yorumlaması gerektiğini çünkü yalnızca icra edilen eylem dizgesinin ortaya çıkartılmasının anlamların içini boşaltacağını vurgular ve bu yüzden antropoloğun kültürü edimsel olarak deneyimlemesinin önemli olduğunu ancak bu şekilde kültürel yorumlamanın mümkün olabileceğini belirtir.

Turner liminalliğe duyulan özlemin endüstriyel toplumlarda gerçekleşen seküler etkinliklerde liminoid kavramıyla giderilmeye çalışıldığını yalnız bu deneyimin, icracıları asla tatmin etmeyeceğini de vurgulamaktadır. Liminal evredeki bireylerin toplamı egolarından sıyrılan ve birbirlerine bağlanan bir communitas örneği sunarken; liminoid evredeki bireyler, Goffman'ın benlik sunumlarının derinleşen yapısında meydana gelen anlık ortaklıklarından oluşan topluluklarını hatırlatacak biçimde geçici örgütlenmeleri meydana getirmektedir. İki topluluk biçiminin, icracıların aidiyet hissi açısından farklılaştığını söylemektedir. Turner, kutsal etkinliklerin icracıların yaşamındaki yoksunluğunu gidermek için tiyatro ile seküler etkinliklerin ortak girişimini tanımladığı sosyal drama kavramının onarma evresinde ritüellerin dramatik özelliğinin ortaya çıktığını belirtir. Goffman da benzer bir şekilde, stratejik etkileşimlerde meydan okuma evresinde açığa çıkan çatışmadan hareketle dramatik bir yapıdan söz etmektedir. Goffman'a göre günümüzde güncelliğini koruyan destekleyici ve telafi edici ritüeller de, bu çatışma sonrasında bireyin yüzünü koruyabilmesi için ona gereken süreyi tanımaktadır. Turner'ın sosyal

dramalarının son evresi bütünleşmede olduğu gibi, icracılar yaptıklarını gözden geçirirler, sorgularlar ve huzur ortamına geri dönerler.

Genel olarak bakıldığında, antropolojide kullanılan tiyatral bakışın yöntem eksikliği fark edilmektedir. Bireyin kültürel ve sosyal davranışının barındırdığı tiyatral içeriğin, metodolojik bir yaklaşımla henüz incelenemediği görülmektedir. Topumlarda sürekli değişmekte olan sosyo-kültürel yapı nedeniyle tercih edilen performatif yöntem, hataya düşme tehlikesini elbette yaşamaktadır. Performans odaklı bir kültürel araştırmada, topluluklar ile bireyin arasında geçen karmaşık ilişki sürekli değişkenlik gösterdiğinden, araştırmacı yöntemini metodolojik olarak kullanmakta yetersiz kalabilir. Bu araştırma yöntemi, icracının görünen ile gerçek, yüzeyde olan ve derinde yatan arasındaki ayrımı belirlemeyi zorlaştırabilir. Turner'ın sosyal drama kavramının estetik dramla sarmal ilişkisini gösteren şemasında da olduğu gibi, kesintisiz ve duraksamayan bir etkileşimden söz edildiğinde araştırma nesnesi ile yöntemin birbirine karıştığı gözlemlenebilir. Bu konuda Eli Rozik; Turner, Goffman ve Schechner'in çalışmalarını tartışarak sosyal yaşam ile tiyatronun farklılıkları olduğu konusunda kanaat getirmiştir;

“Sonuç olarak, gerçek insan etkileşimi, kendi kendini sunma durumunda bile, tiyatrodan çok farklıdır: 1- Farklı işaret ve iletişim sistemlerini kullanırlar: yani indeksel ve ikonik değildir. 2- Dünyayla ilişkili bir şekilde ona atıfta bulunulur. (yani bütün olarak, tiyatronun aksine, tanımlanan dünyaya benzerlik ve referansın sapmasına atıfta bulunur) 3- Kişi kendi imajını üretir, karakterini tanımlamaz. 4- Doğru veya yanlış olabilecek bir benlik imajı projelendirilirken, oyunculuk doğru veya yanlış sayılamayacak bir iştir.”¹⁴⁰

Konuyla alakalı eleştiriler o kadar yoğunluktadır ki; kültürel çalışmalarda performatif veya dramatik bir yaklaşım şeklinde gerçekleşen postmodern tutumun, kültürün kurumsal etkisini inkar etmeye kalkıştığına veya etkili performansların yok sayılmasını hedeflediğine kadar götürülebilmektedir. Kültürdeki performans niteliğinin diğer araştırma tekniklerini yok saydığı ve bu anlamda genele yayılma riskini taşıdığı söylenebilir. Sosyal yaşamda neyin performans olmadığı sorunu ortaya çıkabilir, bu da kültürün anlam kaybına yol açabilir. Metaforik benzetmelerin ve tiyatro

¹⁴⁰ Phelan, **Unmarked: The Politics of Performance**, s. 204.

analojilerinin belki de en büyük sorunlarından biri de, benzetme amacıyla seçilen aracın tam olarak ne tür bir dram ya da tiyatro anlayışı olduğuyla ilgili belirsizlik veya tutarsızlıktır. Turner klasik tragedya yapısını ele alıyor gibi görünür, Goffman performans dramaturjisiyle ilgileniyor gibidir ve Geertz de Shakespeare oyunlarından örnekler vermesine rağmen onun üslubunu doğrulamayan bir metin analojisinin peşindedir. Sonuç olarak tüm estetik biçim ve stillerinde tiyatro, sosyal hayata benzer bir biçimde basit evrensel özelliklere indirgenmek için çok karmaşık bir olgudur ve sosyal gerçeklik de sadece tiyatral analojilerle açıklanamayacak kadar çeşitlidir. Bu noktada alışkanlıklardan birinin, kültürel performansları sorgulamak ya da benzerliklerinin yanı sıra farklılıklarını aramak yerine tanıdık benzerliklerle yetinmeyi tercih etmek olduğu görülmektedir.

Birey yaşamında önemli yere sahip olan etnografik ve kültürel bilgilerin; şiirlere, hikayelere, dramlara dönüşerek seyircinin önünde icra edildiği için kültürün tiyatral uygulamalarının toplumlar arasında evrensel ve kültürlerarası iletişim tarzını oluşturduğu söylenebilir. Kültürel uygulamaları da takliti, hareketi ve eylemi kullanan bir icra alanı olarak görmek, hem icracı hem gözlemci açısından kültürün alımlanışını kolaylaştıracaktır. Etnograflar böylelikle kültürel uygulamaları; Goffman gibi icracının dramaturjik düzenlemesi olarak veya Turner gibi liminal-liminoid bir deneyim ya da Geertz gibi yorumlanmayı bekleyen kültürel metinler olarak ele alabilirler. Performatif yaklaşım sayesinde bireyler aynı kamusal veya özel, kutsal veya seküler, resmi veya resmi olmayan alanlarda bilinçli veya bilinçsiz, farklı biçimlerde nasıl davrandıklarının farkına da varabilirler. Geertziyen bir saptamayla dile getirilen insan doğasının kültürden bağımsız ele alınamayacağıdır, bu doğrultuda kültürlere ait bilginin hem katılımcılar hem de araştırmacılar bakımından yalnızca deneyimlenerek elde edilebileceği ortaya çıkmaktadır. Performatif etnografya katılımcıları uygulamaya teşvik ettiği için Batı'nın kendisi dışındakileri belirleyen, nesneleştiren otoriter yaklaşımını aşmak istemesi açısından önemli bir girişimdir.

Performatif etnografya yaklaşımının temsilcileri ve tarif edilen özellikleri, ikinci bölümde ele alınacak olan Grotowski ve Barba'nın performanslarda oyuncu ve

seyirciyi konumlandırışıyla büyük benzerlik kurmaktadır. Oyuncunun kendi kültürel kimliğini ön plana çıkaracak şekilde eğitim görmesi ve performans sürecine katılımcı olarak davet edilen seyircinin de tiyatral gösterimin bir parçası haline gelmesi, kültürel performansların çalışma süreciyle paralel ilerlemektedir. Antropolojiyi konu edinen bu bölüm, bir sonraki tiyatro çalışmaları bölümüne, bireylerin kültürel kimliklerini nasıl edindikleri ve kültürün belirleyici niteliklerinin etkisini nasıl azaltabilecekleri konusunda yön vermiştir. Aynı zamanda kültürel etkilerin tartışılabildiği ve güven ilişkisinin yaratıldığı topluluk düşüncesinin tiyatrodaki nasıl elde edilebileceğini göstermiştir. Grotowski ve Barba'nın, oyunculukta kültürel çalışmalarını yürütürlerken, disiplinlerarası çalışan teorisyenler ve akademisyenlerle iletişim halinde oldukları gözlemlenmiştir. Ancak tezin bu bölümünde sözü edilen performatif etnografya yaklaşımıyla ve yaklaşımın tiyatro alanında da sıklıkla kullanılmaya başlanan kavramlarıyla, oyunculukta kültürel çalışmaları yeniden değerlendirmek daha önce rastlanılmamış bir çalışma içeriğidir. Bu bölümde değinilen görüşler eşliğinde, oyunculukta kültürel çalışmaları incelemek, tezinin ve pratiğin bulunduğu alternatif bir düzlem yaratacaktır.

İKİNCİ BÖLÜM

OYUNCU-BİREYİN KÜLTÜREL İCRASI

2.1. Oyuncu-Bireyin Kültür ile İlişkisi

2.1.1. Oyuncunun Tiyatral ve Kültürel Kimliği

Bir tiyatro oyununda seyircinin ilk elden karşılaştığı kurgusal bir tiyatral çerçevenin içinde yer alan oyuncunun tiyatral kimliğidir. Oyuncunun sahnedeki mevcudiyetini paradoksal bir şekilde bir arada tutan ise hem tiyatral kimliği hem de kendi benliği, kültürel-sosyal kimliğidir. Performans anında, “mevcudiyet paradoksaldır, zıt güçleri kavuşturan bir kavuşma noktası gibi zıtlıkları bir arada tutar.”¹⁴¹ Mevcudiyet, onu deneyimleyen oyuncu tarafından bilinmezliklerle dolu gözükebilir çünkü çoğunlukla oyuncunun performans anında yaşadıklarında saklı durur ve ne olduğunu tam olarak saptayabilmek, onu daha da geliştirebilmek için alıştırma uygulamaları hazırlık aşamasından geçmesi gerekmektedir.

Oyuncu-birey, oyunun ideal sunumunu ifade eden performansı ile o “an”ın içinde kendi yaşadıkları arasında kalacak ve bu şekilde ikiye ayrılan tiyatral ve kültürel kimliğindeki değişimleri sürekli olarak hissedecektir. Çünkü aktarılmakta olan metnin anlatımından sorumlu tiyatral kimliği ile dış etkenlere açık ve yolunda gitmeyen herhangi bir durumda tepkilerini açığa vuran kültürel-sosyal kimliği arasında kalmaktadır. Tiyatro yaklaşımlarının, oyuncunun bu ikili kimliği ile, bir hikayenin anlatılması için kullanılan araç olarak kaldığı sürece karşılaşılabileceği ve tiyatronun, oyuncunun performansı dışında önem taşıyan metnin sunumunu yapmaya devam edeceği görülmüştür. Phelan’a göre; “performansta beden metonimik benliktir, karakterdir, sestir, “mevcudiyet”tir. Ama görünen ve uygulanmakta olan sanatçının aslında kaybolduğu ve başka bir şeyi –dans, hareket, ses, karakter, sanat-temsil etmesidir.”¹⁴² Oyuncuya bu bağlamda gereğinden fazla sorumluluk yüklenmektedir çünkü onun anlattığı ve aktardığı metni hem görünmez kılması hem

¹⁴¹ Jane Goodall, *Stage Presence*, London, New York, Routledge, 2008, s. 169.

¹⁴² Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, s. 215.

de kendi mevcudiyetini parçalanamaz, dağılamaz bir bütünlük hissine kavuşturması beklenmektedir. Aktarılan metnin tahakkümü dışında kimi zaman oyuncu, yönetmenin getirdiği sahne yorumu içinde de kaybolabilmektedir. Bu yüzden tiyatro yöneliminin birinci bölümde de sözü edildiği üzere performatif anlayışa doğru kaydırılması; oyuncunun kültürel kimliğini unutan ve yalnızca oyun metninin doğru-düzenli-anlaşılır olması için sahneleme araçlarını organize eden bakış açısına yönelik büyük bir başkaldırı örneği oluşturmaktadır. Tiyatroda performatif yaklaşım, metin olmaksızın oyuncunun salt kendi fizikselliğiyle sahne gerçekliği içinde barınıyor olmasının bile, tiyatral/kültürel kimliğine dair bir düşünce dile getirdiğinin fark edilmesini sağlamıştır.

Tiyatro oyununu meydana getiren metin ve sahneleme araçları gibi kurgusal unsurların dışında, seyircinin izlenimini etkileyen oyuncunun tiyatral kimliğinin önemli bir parçası olan mevcudiyeti de son dönemlerde ilgi çeken konulardan birisi olmuştur. Oyuncu mevcudiyeti; oyun anında oyuncunun beden ve akıl denetimini sağlaması, tam bir konsantrasyon anını oluşturmaya, kendiliğinden sahip olduğu aura, benliğini ve kültürel kimliğini bırakarak aşkın bir deneyime ulaşması veya seyircilerle birlikte sadece o anın gerçekliğinin yaşanması gibi farklı şekillerde yorumlanmıştır. Oyuncu mevcudiyeti oyun metinlerinde mevcudiyeti kurgulamak (*making presence*), oyuncu benliğiyle ilişkili olarak mevcudiyete sahip olmak (*having presence*) ve gösterim anını betimleyecek şekilde mevcuda gelmek (*being presence*) şeklinde üç ayrı yaklaşımla aktarılmaktadır.¹⁴³ Bert States ise, oyuncunun üç tane mevcudiyeti: oyuncunun “ben” yani kendini ifade eden mod, “sen” yani işbirliği mod ve “o” yani temsili mod olduğundan bahseder. İlk modda oyuncunun rolü canlandırmak için kendisini nasıl cesaretlendirdiği ve neler yapabileceğini gösterdiği bir tutum sergilenir. İkinci mod ise oyuncu ile seyirci arasındaki mesafeyi kaldırıp oyuncunun seyirciyle tiyatral bir alışverişe girmek için sunduğu daveti anlatmaktadır. Son modla ise tam bir beceri örneği sunulur, bir illüzyonun içinde

¹⁴³ Bkz. Cormac Power, **Presence in Play A Critique of Theories of Presence in the Theatre**, Amsterdam-New York, Rodopi, 2008, b.a.

olunması kabullenilmektedir. States, bu üç modun da bütünleşik olması gerektiğini belirtmektedir.¹⁴⁴

Oyuncunun tiyatral mevcudiyeti ile ilgili örneklerin birkaçına değinmek gerekirse; çarpıcı olanlardan biri performans sanatçılarının bedenlerine vurgu yapmak üzere kendilerini fiziksel olarak zorlayacak koşulların altına sokmalarıdır. Feral; bu performansların tiyatronun yanılsama yaratmasını engellemek amacıyla beden manipülasyonu uyguladığını belirtmektedir.¹⁴⁵ Performans sanatçıları tiyatral anlamda bir rolü canlandırmayı bırakıp bedenin hareket ederken oluşturduğu enerjileri takip etmeye başlamıştır, yani aslında sabitlenmiş bir anlamı veya yorumu temsil etmeyi tercih etmezler. Yine Phelan’a göre; “performans, sanatçının bedenini, öznellik ile beden arasındaki ilişkiyi güvence altına alma konusunda bir soru sormak için kullanır; performans, bedeni, beden tarafından ve beden yoluyla vaat edildiği şekilde benlik eksikliğini çerçevelemek için kullanır-çünkü bir destek olmadan görünemez.”¹⁴⁶ Artaud’a göre ise oyuncu modern uyumsuzluklarını sahnede mitlerle derinleşen bağ ile çözümleyen bir “şimdi”de bulmaktadır. Tiyatro gösterisinin tekrarlama özelliğini tamamen yitirerek saf bir mevcudiyete sahip olmasını önermektedir. Bu öneri, performansların aynı hareketi ve anlamı ikinci kez tekrarlayamayacağı bir kendiliğindenliğe kavuşmasını ve tiyatral anlamda taklitle dayanan anlayışa direnmeyi ifade etmektedir. Bu tutum performansın kendisine verilen önemin artırılması olarak anlaşılmakla beraber, bir tiyatro gösterisinden bahsedildiğinde bunun çok mümkün olmadığı görülebilir. Power’a göre; “tekrarı ve temsili olmayan bir tür tiyatroyu –ilk kez ve bir kez deneyimlenen- yeni konvansiyonlar veya stiller yaratma tuzağına düşmeden yaratmak imkansızdı.”¹⁴⁷ Deneyimi ön planda tutan örneklerden biri de, Open Theatre topluluğudur. Oyun sürecine katılım teşvik edilirken, sahneleme araçlarından herhangi birinin baskın donanımı reddedilmektedir. Topluluğun oyuncularından Joseph Chaikin oyuncu

¹⁴⁴ Bkz. Bert O. States, “The Actor’s Presence: Three Phenomenal Modes”, **Acting (Re) Considered: A Theoretical and Practical Guide**, (ed.) Philip Zarilli, Taylor & Francis e-Library, 2005, s. 23-39.

¹⁴⁵ Josette Feral, “Performance and Theatricality: The Subject Demystified”, Çev. Terese Lyons, **Performance Critical Concepts in Literary and Cultural Studies**, (ed.) Philip Auslander, Vol. 4, London, New York, Routledge, 2003, s. 207.

¹⁴⁶ Phelan, **Unmarked : The Politics of Performance**, s. 216.

¹⁴⁷ Power, **Presence in Play A Critique of Theories of Presence in the Theatre**, s. 68.

mevcudiyetini; “oyuncunun hemen yanında duruyormuş gibi hissettiren bu kalite, tiyatrodaki nerede oturduğunuzun önemsiz kılabilir. (...)bu icracının izleyicileri için sakladığı bir tür derin libidinal teslimiyettir”¹⁴⁸ şeklinde aktarmaktadır. Oyuncunun mevcudiyetine yönelik araştırmaların artmasına rağmen, gizemli ve bilinmeyen niteliğe işaret eden ilk modelde ve eğitimi, teknik kabiliyeti geliştiren ikinci modelde görüşlerin toplandığı söylenebilir.

Oyuncunun mevcudiyetini ve beden deneyimini öncelikli kılan performatif tiyatro anlayışı, kültürel performanslardaki icracının konumuna da ilgi duymaya başlamıştır. Ritüel ile estetik bir performansı icra edenlerin arasında, mevcudiyet konusunda belirli farklılıkların olduğu açığa çıkmıştır. Bu farklılıkları, bu noktada dile getirmek faydalı olacaktır. Ritüel icracıları, tiyatrodaki olduğu gibi başkalarını canlandırmamakta ve performanslarını geliştirebilecek kabiliyetleri elzem değildir. Performanslarda kültürün sembolik düzeninin uygun bir biçimde temsil edilmesi yeterlidir. Ritüellerde, yerleşik oyunculuk anlayışındaki karakter benliğiyle empati kurmaktan farklı olarak katılımcı; etki altında bırakılmak, icracının konumuyla ve eyledikleriyle özdeşleşmek istemektedir. O kültürel topluluk için anlam ifade eden göstergelerin ve sembollerin takibini yapabilmeyi arzu eder. Kültürel bir temsilde icracı tarafından yapıldığına tanık olunan şey aslında çoğu zaman, bir karakterin oynanması yerine o karakterin kültürel olarak düşüncesini iletme ve taşımadır. Kültürel temsillerde icracının, uygulamanın gerekliliklerini yerine getirmesi aranır, çünkü bu sayede hem kültüriçi katılımcıları hem de gözlemcileri farklı şekiller ve derecelerde etkileyebilmektedir. Sergilenen ritüellerde icracı açısından meydana gelen ikilik ise tiyatrodaki oyuncunun konumuna benzer şekilde, kültürün sembolik düzeni ile “aktüel” (*actual*) etkinliği arasında beliren çatışmada yatmaktadır. İracı bir yandan kültürel yapıları meydana getirirken diğer yandan kültürel yapılar tarafından biçimlendirilmektedir. Yapı ya da icracıdan hangisinin öncelikli olduğu belirsizdir. Schechner aktüeli (*actual*) şu şekilde açıklamaktadır:

¹⁴⁸ Joseph Chaikin, **The Presence of The Actor**, New York, Theatre Communications Group, 1991, s. 20.

“Bir aktüel beş temel niteliğe sahiptir ve her bir aktüel kendisi ve topluluk üyeleri için hazır bulunmaktadır. 1) Süreç, bir şey şimdi ve burada olur; 2) Sonuç, geri alınamayan eylemler, değişim veya durumlardır; 3) Yarışma, bir şey icracılar ve daha çok seyirciler için tehlikededir; 4) Değişim, katılımcılarda statü değişikliğidir; 5) Mekan, somut ve organik olarak kullanılır.”¹⁴⁹

Ritüellerde yapı ile “aktüel” arasında kendiliğinden sağlanan bütünlük; tiyatro anlayışında da, oyuncu mevcudiyeti ile metnin sembolik anlamlarının aynı anda üretilmesi şeklinde beklenmektedir. Oyuncu başka bir karakter olma yolunda performans sergilerken, aynı zamanda kültürel/sosyal kimliğinin yarattığı çift bilinçlilik halini en aza indirmek için çabalamaktadır. Çünkü aksi halde oyuncu bir başarısızlık örneği sunmuş olacaktır. Performatif tiyatro anlayışı ile birlikte, kültürel performanslarda olduğu gibi aktarılmak istenen bir yapı ile icracının tiyatral-kültürel kimliğinin örnek alınması söz konusudur. Oyuncunun ele aldığı karakter ile özdeşleşmesi bir zorunluluk değildir, oyuncu; kültürel performanstaki bir icracı gibi gerçekleştirdiği eylemleri izleyerek, kendisini eylediklerinden farklı bir konuma yerleştirebilir. Oyuncu ile eylemleri arasında tercihen oluşturulan bu mesafe; hem iyi bir teknikle oluşturulmuş ve oyuncunun beden/zihin bütünlüğüne işlenmiş bir yapıyı hem de yapıdan ayırıştırılabilen tiyatral/kültürel kimliğini ortaya koymaktadır.

Konvansiyonel tiyatroda oyuncu mevcudiyetinin; oyuncunun mevcut olmak dışında kalıp gösterebildiği bir yanının olmaması beklenmektedir. Çünkü performans anı aslında tam bir yanılsama oluşturmaktadır, konsantrasyonu dağıtacak herhangi bir etkinin doğması engellenmelidir ve oyuncunun o karakter olduğuna yönelik inanç pekiştirilmelidir. Oysa kültürel etkinliklerde icracı çoğunlukla anlatımın dışında kalır ve bunu özellikle tercih eder. Kendini gözlemleyen icracıların en büyük örneği şamanlardır. Şaman performansları, tiyatral ve ritüelistik özellikleri eşit oranda kullandığından iki alanın ortak çalışma ürünüdür. Şaman, seyirciye ve kendisine şifa vermek için canlandırmayı kullanmaktadır. Şamanlar şifacılar, hastaları iyileştirirken davul çalarlar, kimi zaman hızlı hareket ederler, ruhlarla iletişime geçerler ve aslında alternatif bir bilinçlilik durumuna girerler. Schechner icracının yeniden inşa edilen davranış şeritlerini sergilerken yaşadığı bu trans deneyimini

¹⁴⁹ Schechner, **Performance Theory**, s. 51.

sanki “benim dışımda başka biri davranış sergiliyor” olarak tanımlar. Bu “başka biri” aynı zamanda alternatif bilinçlilik hali olarak algılanabilir.¹⁵⁰ Alternatif bilinçlilik halinde açığa çıkan çoklu benlikler diyalektik bir ilişki içinde olurlar. Oysa oyunculuk yöntemleri de bir bakıma oyuncu benliğini karakter benliğiyle karıştırmak ve başka bir karakter gibi düşünmek, hissetmek, davranmak için alternatif bir bilinçlilik yaratma girişiminde bulunur ama sonuçta görmeyi arzu ettiği yine kusursuz bir karakter benliğidir, oyuncunun gündelik dertlerini unutmasını ve oyun çerçevesi içinde bilinçli kalmasını beklemektedir. Kutsal bir etkinlikte veya bir şaman performansında ise estetik kaygının dışında önemli olan katılımcının o anın içinde kalmasıdır, bu alternatif bilinç durumunda nasıl görüldüğünün çoğu zaman farkında olmamasıdır, kendini gözlemleyebilmesi yalnızca gerçekleştirdiği eylemleri takip edebilmesi için gereklidir. Zarilli’ye göre; “oyuncunun bilinçlilik durumu, genellikle bir estetik performans ile ritüel/şaman performansını ayırt eden önemli yollardan biridir.”¹⁵¹

Tiyatroda oyuncunun başka bir karakteri canlandırma yolunda yarattığı değişim geçiciyken, bazı ritüellerde icracının performans öncesi ve sonrası arasındaki değişimin kalıcı olduğu söylenebilir. Tiyatroda oyuncu ve seyirci üzerindeki etki, bir durumdan bir başkasına taşınmayla gerçekleşir fakat performans sonlandığında herkes, başlangıç noktasına yani günlük yaşamına geri dönmektedir. Tiyatroda oyuncu ve seyircilerin bir konumdan başka bir konuma taşınmasının ortaya çıkardığı, sadece sosyal bir dönüştürücü güçten bahsedilebilmektedir. Oysa özellikle erginleme törenlerinde icracı, statüsü değiştiği için, artık eskisi gibi olamayacaktır. Erginleme törenlerine yönelik bir örneği Ndembu ritüellerinden veren Turner, yeni reis seçilen erkeğin değişimini şu şekilde aktarmaktadır;

“Bu ritlerin eşiksel bileşeni, merkez köyden yaklaşık bir buçuk kilometre mesafede, yapraklardan yapılma küçük bir barınağın kurulmasıyla başlar. (...) Üzerinde eski püskü bir peştemalden başka bir giysi bulunmayan seçilmiş reis

¹⁵⁰ Bkz. Richard Schechner, **Between Theater and Anthropology**, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, s. 37.

¹⁵¹ Philip Zarilli, “Altered Consciousness in Performance: West and East”, **E. Cardena&M. Winkelman: Altering Consciousness Multidisciplinary Perspectives**, California, Praeger, 2011, s. 305.

ve aynı şekilde giyinmiş büyük karısı (*mwadyi*) veya özel bir köle kadın olup (kraliyet bilekliğinin istemiyle) lukanu olarak bilinen bir ritüel eşi, günbatımının hemen sonrasında Kafwana tarafından *kafu* denilen barınağa çağrılırlar. Ardından Kumukindyla ritüeli başlar; sözcük anlamı “ona karşı iftirada bulunmak ya da aşağılayıcı konuşmak”tır; bu törene “Seçilmiş Reisin Kötülenmesi” diyebiliriz.(...) Kafwana’nın nutuğunun ardından, seçilen reisin geçmişte yanlış davranışta bulunduğu bir kişiye, reise sövme ve istediği kadar ayrıntıya girerek doya doya hıncını çıkarma hakkı verilir. Bütün bu süre boyunca, seçilen reisin alçakgönüllüğün ve “her tür sabrın ideal örneği” olarak başı önde sessizce oturması gerekir.”¹⁵²

Amacı toplumsal erişkinliğe ulaşma ya da başka bir konuma geçiş olabilen erginleme törenlerinin tamamı, uzun bir liminal evre içerdiğinden değişimin en iyi görülebileceği törenlerdir. Oyuncunun karakterler arası konumları deneyimleyen tiyatral kimliğine benzeyen bir biçimde, icracı da toplumsal konumlar arasındaki geçiş sırasında yaratıcı bir sürece maruz kalmaktadır. Ancak tiyatrodaki bu geçiş özellikle erginleme törenlerinde olduğu gibi kalıcı bir etki bırakmadığı için performans liminoid özelliğe sahiptir.

Tüm bunların yanı sıra, kültürel performans hazırlıkları yaşamın büyük bir kısmını meşgul eden yoğun bir çalışmaya sahiptir. Kuşkusuz, çoğu Asya geleneksel performansında kültürel bilgi, günlük tekrarlama yoluyla öğrencinin bedenine bir anlamda nakşedilir. İcracı her gün yaptığı psikofiziksel alıştırmalarla birlikte gündelik dışı bir konuma sürüklenir ve alternatif bilinçlilik durumlarını deneyimleyebilir. Klasik Bale gibi birçok Batılı kodlanmış performans tekniğinden farklı olarak, bedenin Asya performans formlarındaki disiplinli tutumu ve dönüşümü soyutlanmış alıştırmalarla değil, performansın içinde bulunan tüm rollerin icra edilip öğrenilmesiyle devam etmektedir. Kültürel performanslarda icracının hazırlığı, daha doğrusu “oynama”ya hazır hale gelmesi, kimi zaman beden ve zihni bütünleyen yoga ve meditasyonlarla gerçekleşirken kimi zaman da bedeni fiziksel olarak zorlayacak alıştırmaların tekrar edilmesinden geçmektedir. Bu hazırlık tiyatral bir hazırlığı çağırırsa da alıştırmaların kutsalla var olan bağlantısı unutulmamalıdır. Zarilli’nin aktardığı gibi; “nefes yoluyla tanrısal olan “içeri” alınır, canlanır ve oyuncu/karakter ile Tanrı arasında izleyiciye kendi sıradışı estetik gerçekliğinin içine taşıyan bir

¹⁵² Turner, **Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı**, s. 101-102-103.

deneyim sunmak için bağlantı kurulur.”¹⁵³ Bir tiyatro provasında ise oyuncunun performansındaki görevlerini tam anlamıyla somutlaştırmak ve sürdürmek için gerekli farkındalığı ve duyarlılıkları geliştirmek amacıyla öncelikle beden ve akıl bütünlüğünü sağlayan psikofizyolojik bir süreçten geçilmektedir. Ancak oyuncuyu performansa hazırlayan alıştırma çoğu zaman bedeni gereksiz yere yormaktan öteye geçememektedir. Zarilli bu konuda, aklın kontrolü dışında beden kondisyonunu arttırmak için uyguladığı spor deneyimlerinden vazgeçtiğini aktardığı makalede, Hindistan yolculuğundan sonra kendisinde çoğu şeyin değiştiğini gözlemlediğinden bahsetmektedir.¹⁵⁴ Sadece kasların ısınması gibi bir kazanıma sahip olan alıştırma yerine oyuncu, beden/zihninin bütüncül olarak kullanıldığı meditasyonlardan faydalanılmalıdır. Zarilli, Doğulu tekniklerden geliştirdiği oyuncunun ısınma sürecini ifade eden ve tam bir odaklanmayı tanımlayan “hareketsiz durmak ama aslında durmamak” (*stand still, yet not stand still*) haline ulaşmak için bu tür bir çalışma sürecini kullanmaktadır.

Sonuç olarak, oyuncunun kurgusal tiyatral kimliği altında yok olmasını reddeden ve oyuncunun kültürel kimliğini ön plana çıkaran çalışmaların ortak noktası deneyimin, performansın kendisine eşdeğer tutulmasıdır. Hem tiyatro hem de antropoloji alanında performans çalışmalarının artmasının önemli bir nedeni, birçok sosyal ve kişisel organizasyonda kültürel temsillerin yaratılması, sürdürülmesi, iletilmesi ve uyarlanması anahtarı olarak görülmesidir. Farklı kültürel performansların tekniklerini deneyimleyen bir tiyatro topluluğu bu paylaşım yoluyla, farklı kültürel formların varlığını tanıyabilir ve onların hakkındaki görüşlerini değiştirebilir. Katılımcılar tarafından farklı seviyelerde gerçekleşecek olan kültürel deneyim, performans odaklı bir etnografya araştırmasını zorunlu kılmaktadır. Bu yüzden tiyatronun giderek performansa yoğunlaşmasıyla da, kültürel performanslara yakınlığı artmaktadır. Estetik veya kültürel bir performansta da oyuncunun veya icracının kültürel kimliği ele alınmaktadır. Oyuncunun bir metin kurgusallığıyla

¹⁵³ Zarilli, E. Cardena&M. Winkelman: *Altering Consciousness Multidisciplinary Perspectives*, s. 310.

¹⁵⁴ Philip Zarilli, “On the Edge of a Breath, Looking: Cultivating the Actor’s Bodymind Through Asian Martial/Meditation Arts”, *Acting (Re) Considered: A Theoretical and Practical Guide*, (ed.) Philip Zarilli, Taylor & Francis e-Library, 2005, s.182.

sınırlandırılmasının yerine oyuncu mevcudiyetinin araştırılması, aslında sahip olduğu kültürel kimliğinin açığa çıkartılmasıdır. Dolayısıyla sahnede kendisini başka bir karakter yerine koymaya ve onu zorunlu olarak inşa etmeye çalışmayan oyuncunun mücadelesi, kendi kültürlenmesiyle elde ettiği alışkanlıklar bütünü ve beden kalıplarıyla devam edecektir. Çünkü içine doğduğu kültürün gereklilikleri, bireyin kendisine bir kimlik atfederek onun birey bilincini kuvvetlendirirken, aynı zamanda sadece belli sınırlılıkların içinde hareket etmesine de neden olmaktadır.

Tiyatroda oyuncuların tiyatral kimliklerinin yanı sıra, kültürel kimlikleriyle de bulunmasını öneren çalışmaların, kültürleri alımlama ve temsil etme şekilleri, kültürel olarak karma özelliklere sahip topluluğun arasında sağlıklı bir iletişimin kurulmasında etkindir. Kültür ve kimlik ilişkisi de çok kapsamlı ve farklı katmanları olan bir alandır. Kültür ve kişilik ilişkisinin; 1-Biçimlenişçi, 2-Temel ve tipik kişilik, 3-Ulusal karakter, 4-Kültürlerarası şeklinde dört teoriye ayrıldığı belirtilmektedir.¹⁵⁵ Kültürün geleneksel anlamdaki yorumu, bireyin kimliğini belirleyiciliği üzerine kuruludur. Kültür katı ve değişmez kurallar eşliğinde belirlendiğinden, birey kimliklerinin de bu kurallara uygun yapılandırılması beklenmektedir. Kültürel kimliğin biyolojik kalıtımla iletilmesine ve kültürün genetik miras olarak kayıtlı olduğuna inanan görüşe göre, birey kendisinden önce var olan kültürün içine doğar ve ona düşen de köken grubuyla özdeşleşmek, kültürel uygulamaları içselleştirmektir. Ancak özdeşleşme ve içselleştirme, bireyin kendisi için tanımladığı kimlik ve başka bireylerin onun için tanımladığı öteki-kimlik üzerinden sağlanmaktadır. Bireyler kültürel toplulukları salt etno-kültürel aidiyetleriyle değil, bu aidiyete anlam veren ilişkiler bağlamında aynı kültürel topluluğun diğer bireyleriyle birlikte öğrenirler. Bu tür öğrenme şekli, kültürleşme (*acculturation*) olarak adlandırılmaktadır. Kültürleşme sürecinde bireyin diğer kültürlerle kendi kültürü arasında yaptığı karşılaştırma etkili olacaktır. Kültürün bu tür sosyal ilişkilerden ayrı tutulamayışı, kültürel kimliğin de dinamik bir nitelik kazanmasına neden olmaktadır. Birinci bölümde açıklanan performatif etnografya anlayışı ile

¹⁵⁵ Bkz. Philip K. Bock, **İnsan Davranışının Kültürel Temelleri: Psikolojik Antropoloji**, Çev. N. Serpil Altuntek, Ankara, İmge Kitabevi, 2001, s. 89.

birlikte kültürün dinamik ve değişime açık yanı ortaya konulmuş ve yaşam boyu devam eden bir öğrenme ile daha hoşgörülü bir yaklaşım elde edilmiştir.

“Kültürel kimliğe, özcü ve tarihsel olmak üzere iki farklı açıdan bakılabilir. Kapalı ve dar bir algılama olan özcü algılamaya göre, kültürel kimlik tamamlanmış bir olgu, oluşmuş bir öz olarak değerlendirilmektedir. Kapsayıcı ve açık bir algılama olan tarihsel algılamaya göre ise, kültürel kimlik üretilen, sürekli bu üretim sürecinin içinde olan, hiçbir zaman tümüyle tamamlanmamış, gelişmeye ve değişmeye açık bir olgu olarak kabul edilmektedir.”¹⁵⁶

Kültürel kimlik; halen üretilmekte olan tarih, kültür ve iktidar arasında süren etkileşime tabi olduğu için sabit bir temeli olmayan ve ilişkiye dayalı doğal olmayan bir insanın ürünüdür. Kültürel kimlik ne kadar öznel bir yaklaşım içeriyor gibi görünse de aslında bağlı ve birlikte olduğu çoğulluğu da temsil etmektedir. Bireyler içine doğduğu kültürün öğretilerini benimsedikten sonra Goffman’ın ilk bölümde sözü edilen zorunlu veya gönüllü güdülenmesi ile birlikte uygulamaya geçerler. Bireyin diğer kimliklerdeki çeşitlilik ve farklılıkları keşfetmesi sayesinde de benlik bilinci oluşmaktadır. Görüldüğü üzere; birey davranışını anlamak için kültürün yanı sıra kimlik de fazlasıyla kullanılan bir kavramdır. Kültürün tanımlanması için; kültürel kimlik, benlik, bilinç ve farkındalık kavramları birbirleriyle bağlantılı bir ilişki içindedir. Ancak kültür ve kültürel kimlik kavramlarının arasında önemli bir fark, bilinçlilik ve farkındalık konusunda açığa çıkmaktadır. Kültür, kimliklerin bilinçli davranışlarını içermeden ilerleyebilir ancak kimlik stratejileri bilinçli davranış zorunlu kılar, hatta kimlik stratejileri bir kültürü kullanarak değişime uğratabilir. Kültür bilinçdışı süreçleri de uygulamalarına dahil ederken kimlik mutlak olarak bir aidiyet konumuna gönderme yapmaktadır. Bu yüzden bireylerin kültürel olarak “ben” bilincinden “biz” bilincine taşınması için ortak aidiyetin ilan edilmesi gerekmektedir.

“Kimliğin iki boyutu arasında (kişisel ve ortak) paradoksal gözüken özel bir ilişki vardır. Bunu görünüşte birbiri ile çelişen iki tezle formüle etmek istiyorum: 1. Ben dışarıdan içeriye doğru oluşur. Her bireyde, ait olduğu gruptaki etkileşim ve iletişime katılımı ve grubun kendisini algılayışını benimsediği oranda ortaya çıkar. Yani grubun biz-kimliği, bireyin ben-

¹⁵⁶ Jorge Larraín, **İdeoloji ve Kültürel Kimlik**, Çev. N. Domaniç, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1995, s.217.

kimliğinden önce gelir ya da: kimlik sosyal veya “sosyo-genetik” bir olgudur. 2. Ortak kimlik ya da biz kimliği, bu “biz”i kuran ve taşıyan bireylerin dışında yoktur. Sadece bireysel bilgi ve bilincin ürünüdür.”¹⁵⁷

Kültürel kimlikler ulus-devletlerin kurulmasıyla birlikte bir devlet sorumluluğu haline gelmektedir. Devlet yönetimince ortaya konulan kültürel kimliğin kontrolü yine devlet tarafından yapılmaktadır. Bu yüzden de ulusal kimliği tanımlamak için tek bir kültürel kimlik tanınmaktadır. Cuche’ye göre; “ulusalcı ideoloji kültürel farkları dışlayıcı bir ideolojidir. Aşırı ucundaki mantığı “etnik arılaştırma” mantığıdır.”¹⁵⁸ Kültürü devam ettirmeyi kolaylaştırdığına inanılan bu tek tipin tekrarlanması, kültürel çeşitliliğin örgütlenmesi ve sonucunda idealize edilmiş tek bir kültürel kimlik yaratılmasını sağlamaktadır. Kültürel kimlik, bireylerin psikolojik ve sosyal etkileri altında olması nedeniyle aslında tek boyutlu biçimde belirlenmesi kolay değildir. Kimliği ilgi çekici kılan da aslında aynı kültürel topluluk içindeki üyelerin değişik türden yorumlama özgürlüğüne sahip olmalarıdır. Kültürel kimlikler birbirleriyle bağdaşmayan ayrı kültürel özelliklere ve çeşitliliğe gönderme yapmaktadır. Herkes tarafından benimsenmiş çok boyutlu kimlikler birlik duygusu içinde yaşadığı sürece bir tehdit yaratmamaktadır. Kültürel sınırlar taraflar için sembolik veya sosyal seviyede belirlendiğinde ve uzlaşma sağlandığında sorun çıkarmamakta ve kültürel çoğulculuk oluşturulmaktadır. Bu noktada kültürel sınırlar ile aktarılmak istenen, farklılaşan kültürlerin göstergelerinin belirginleştiği çizgidir. Kültürel kimliklerin sınırlarının nerelerde çizildiğini bulgulamaktan ziyade o sınırları koyan mekanizmaları ve etkileşim süreçlerini araştırmanın daha önemli olduğu görülmektedir. Dolayısıyla kültürel kimliklerin sabit bir tanımlamasını yapmak güçleşmektedir, bireylerin belirli kültürlere yönelmelerinin gerekçelerini ve kimliklerin temsil ettikleri anlamları incelemek yeterli olmaktadır. Hem kültür hem de kimlik kavramları sabit verili durumlarla ilişkili olmadığı için tahakküm arayışlarını sürdüren mekanizmaları çıkızsız bırakacaktır.

¹⁵⁷ Jan Assmann, **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018, s.140.

¹⁵⁸ Cuche, **Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı**, s.122.

Kültürel etkinlikte kimliği oluşturan bir diğer önemli unsur da onun somutlanmasıdır. Kültürel mevcudiyet (*cultural embodiment*)¹⁵⁹, Thomas Csordas'ın kültürün özne ve nesne ilişkilerini, icracının beden-akıl denetimlerini çözümlemek için öne sürdüğü bir kavramdır.¹⁶⁰ Elbette bireylerin kültürel bir etkinlik sırasında bedenlerine dair yapılacak bir antropolojik çözümlemeye; kişisel, sosyal ve politik öğeler barındığı için son derece karmaşık bir düzenle karşılaşılacaktır. Bu öğelerin etkisini nispeten azaltan bir biçimde Csordas, kültürel mevcudiyetin tanımlamasını yapmaktadır; “mevcudiyet söylemde değil, yaşantı ve deneyim düzeyinde bulunur; mevcudiyet, kültür öncesi olmayan bir şekilde refleksif öncesi veya hatta sembolik öncesi “anlama” ya da “anlamı ifade etme” ile ilgilidir.”¹⁶¹ Kültür bir uygulama ile somutlaşırken, alımlamanın akıl ve bedenle yakından ilişkili olduğu düşünülmektedir. Kültürün somutlaşmasını sağlayan unsurlar, bireyin tutum ve davranışları ve en önemlisi bedenidir. Kültürün somutlaşmasıyla beden, tarihi ve kültürü benimseyen ve yeniden üretebilen bir aracı haline gelir. Bireyler doğayı kültürel bir otorite kullanarak kontrol etmeyi hedeflerken kendi bedenlerini de belli kültürlerin etkisi altında bırakırlar. Weiss ve Haber'e göre mevcudiyet, “kültürleşmiş birinin bedeninden dünyayı yaşamının bir yoludur.”¹⁶² Kültürel mevcudiyetten bahsedildiğinde aslında artık alışkanlık haline gelmiş, istemsiz bir şekilde de olsa sürekli tekrar edilen rutinlerin somutlaşması kastedilmektedir. Bireyler küçüklüklerinden itibaren harekete geçerek, ayırt ederek ve adlandırarak normlara alışmaya başlar ve motor, duyuşsal kapasiteleriyle öğrenirler. Oyuncular ise bu derinleşen ve somutlaşmış alışkanlıkları değiştirme ihtiyacı ile karşı karşıya kalırlar. Buna göre, bilinçsiz ya da bilinçli alışkanlıklar ile daha kolay baş edebilmek için

¹⁵⁹ *Embodiment* kelimesinin Türkçe karşılığı “somutlaşma, somut örnek” olsa da bu kelime aslında kültür kuramında çok sık kullanılmayan *presence* kavramını betimlemektedir. Tek bir farkla *embodiment*, *presence* oluşması için gereken yolları da içermektedir.

¹⁶⁰ Bkz. Thomas J. Csordas (ed.) **Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self**, Cambridge Studies in Medical Anthropology, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, b.a.

¹⁶¹ Thomas J Csordas, “Embodiment as a Paradigm for Anthropology”, **Ethos**, Vol. 18, No: 1, 1990 (Çevrimiçi)

<http://links.jstor.org/sici?sici=00912131%28199003%2918%3A1%3C5%3AEEAAPFA%3E2.0.CO%3B2-M, 25.06.2019, s.10.>

¹⁶² Gail Weiss, Honi Fern Haber (ed.), **Perspectives on Embodiment, The Intersections of Nature and Culture**, London, Routledge, 1999, s.14.

farklı kültürlerden gelen oyuncularla birlikte, düşünce ve eylem dolayısıyla iletişim kurmak için teknikler geliştirmeye çalışırlar.

Kültürel mevcudiyet kavramı ile bireylerin beden ve akıl olarak ayrıştırılan Kartezyen ikiliğe dayanan görüş reddedilmiş, icra edilen ritüellerle birlikte bütünleştirilen ve deneyimleyenleri iyileştiren performanslara ilgi çekilmiştir. Merleau-Ponty¹⁶³'e göre bu ikilik algılama konusundaki özne-nesne ilişkisinden kaynaklanırken, Bourdieu¹⁶⁴ için uygulamada bulunan yapı ve uygulama arasındaki paradoksal ilişkiden ortaya çıkmaktadır. Kartezyen ikilik kültürel performansta somutlaşan deneyimin bazı yönlerini sezgisel olarak çekici hale getirse de, bedenlerin bir araya gelişini açıklayabilecek kadar yeterli bir model değildir. Bu ayrımın aksine bireyler akıl ve beden birlikteliği içinde akışkan bir etkileşimin içinde yaşarlar. Çünkü bireylerin benlik olarak benimsedikleri çoğunlukla başkalarıyla oluşturduğu bir bütünlük hissidir. Hiçbir bireyin sosyal ve kültürel ilişkilerden tamamen bağımsızlaşmış bir bireyselliği olamayacaktır. Kültürel mevcudiyet de ayrımları vurgulamanın aksine ayrımları birleştiren bir amaç güder, kültürel topluluğun üyelerine veya dışarıdan deneyimleyen icracıya ritüeller aracılığıyla sağlanan şifayı tasvir eder.

“Fenomenoloji, birey benliğinin en iyi görüşü olarak, kültürel farklılıkları da dahil ederek tekil yerine çoğul olanı destekliyor gibi görünüyor. Bedenle ilgili deneyimlerimizdeki çeşitlilik ve kendimizle diğerleri arasındaki sürekli etkileşim nedeniyle süreç, birey benliği ve birey sosyalliği olarak ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlıdır.”¹⁶⁵

Kültürel etkinliklerde icracının mevcudiyetine tiyatral bir nitelik kazandıran ise mimetik süreçlerdir. James; “ritüel” derken her neyi kast edersek edelim, bu kavramın içine fiziksel olarak canlandırılmış ya da canlandırılabilen; yapılış amacı ya da yarattığı etki bakımından dönüşebilen kasıtlı törensel bir icra olduğunu dahil

¹⁶³ Bkz. Maurice Merleau-Ponty, **Algının Fenomenolojisi**, Çev. Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu, İstanbul, İthaki Yayınları, 2014, b.a.

¹⁶⁴ Bkz. Bourdieu, **The Logic of Practice**, s. 54.

¹⁶⁵ Lowell J.Lewis, **The Anthropology of Cultural Performance**, New York, Palgrave Macmillan, 2013, s. 98.

ederiz.”¹⁶⁶ şeklinde ifade eder. Kültürel bir performans, dramatik bir biçimde sergilendiğinde, diyaloglar, jestler ve davranışlar şeklinde somutlaştırılmış bir form aldığına katılımcılar üzerinde etkili olmaktadır ve bu sayede sosyal ilişkiler bağlamında kademe kaydedilmektedir. Margaret Mead çocuk gelişimini etkileyen sosyal yaşam ritüel örneğini Manus kültüründen vermektedir:

“Manus kültürünün çocuk yetiştirme örüntüleri oldukça kendine özgüdür. Yaşamın birinci yılından sonra, çocuk bakımı konusunda anneye nazaran baba daha büyük rol oynar; fakat her iki ebeveyn de her zaman çocuğun yiyecek veya ilgi görme taleplerine “teslim olur”lar. “Ev, ateş, kano ve deniz anlayışı” gibi Manus kültürü tarafından sınıflandırılmış birkaç temel tabu ve beceri vardır. Bunların çocuğa kazandırılması dışında, çocuk, yetişkin denetiminden hemen hemen tamamen bağımsız olarak oyun oynamaya terk edilir. Her şeye rağmen ilk yıllarda baba ile güçlü bir özdeşleşme oluşur. Tekrarlama ve taklit, sosyalleştirmede büyük rol oynar, ancak temel tabular (beden ve onun işlevleriyle ilgili utanç, başkalarının malına mülküne saygı ve hayaletlerden korkma) aynı zamanda sözsüz bir şekilde iletilir.”¹⁶⁷

Örnekten de görüldüğü üzere; bir çocuğun gelişim sürecinde tekrarlama ve taklit gibi tiyatral tekniklerin ve direkt bir öğrenme ilişkisi içinde bulunmadan da gözlemin ne kadar etkili olduğu belirtilmektedir. Kültürel ve sosyal performanslarda kültürü somutlaştıran tiyatro tekniklerini kullanma biçimi; belirli durumların ve nesnelerin nasıl ele alındığını gösteren alternatif bir bakış açısı sağlamaktadır. Kültürel performanslarda tiyatral tekniklerin izinin sürülmesi sayesinde, toplumda yer alan gizil makro ve mikro siyaset düşünceleri de açıkça aydınlatılmaktadır. Ayrıca ritüelistik bilgi, pratik alanda bedenlere kök salan ve bireylerin sosyal durumlarda yönlendirilmelerini sağlayan bir araç olduğu için görseller, semboller ve hareketler taklit süreçlerinde öğrenilerek eylemleri gerçekleştiren bireyleri deneyimli kılmaktadır. Bell’e göre; “birey etkinlikleri içinde bilinç ve sosyal varlığın sentetik birliğini temsil etmek için tasarlanmış bir terim olarak ‘pratik’, tüm ikilemleri kucaklamak veya aşmak için güçlü bir araç gibi görünmektedir.”¹⁶⁸ Mimetik süreçler tarih ve kültürün ürünleridir; sahneleme, mevcudiyet ve performansları içerdiğinden bu süreçler kültürü bir nesilden diğerine aktarmanın en önemli yolları arasındadır.

¹⁶⁶ Wendy James, **Törenselle Hayvan: Yeni Bir Antropoloji Portresi**, Çev. Sevdâ Çalışkan, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013, s.138.

¹⁶⁷ Bock, **İnsan Davranışının Kültürel Temelleri: Psikolojik Antropoloji**, s.109-110.

¹⁶⁸ Bell, **Ritual Theory, Ritual Practice**, New York, Oxford University Press, 2009, s. 76.

Kültürü mimetik bir süreçle öğrenme, eylemleri gerçekleştirmek için gereken öğelerin öğrenildiği duyuşal ve bedene dayanan bir öğrenme şeklidir ve buna kültürlenme (*enculturation*) adı verilmektedir. Bu tür öğrenme, kültürel gelişimin tüm alanlarında önemli bir rol oynayan kalıcı etkilerden sorumludur. Mimetik süreçler kutsal veya seküler deneyimin yanı sıra sosyal bir iletişime dahil olma duygusunu yaşatmaktadır.

“Kültür, kültürel ürünleri birleştiren ve mantıklı kılan mimetik süreçler yoluyla aktarılır. Dışsal materyal dünyasını imgelere dönüştüren, onları imgelerin iç dünyalarına aktaran ve onları başkalarına erişilebilir hale getiren mimetik yeteneği, bireylerin kültürel gerçekleri aktif olarak şekillendirmelerini sağlar.”¹⁶⁹

Birinci bölümde de bahsedildiği gibi kültürel performanslar, ne kadar liminal bir deneyimi veya bireylerin vitrin ve sahne arkası arasındaki belirsiz ara dönemlerini içeriyor olsa da icracılar, kültürel bir aktarım sağlayabilmeleri için çerçevelendirilmiş davranış şeritlerini tekrar ederler ve bir anlamda mimetik süreci takip ederler. Yine tezin birinci bölümünde Richard Schechner’in herhangi bir ritüelde icracı bedeninin metailetişimsel ve taklitle dayanan yönünü vurgulayan “restore davranış şeritleri”nden bahsedilmişti. Kültürün mimetik bir süreç ile öğrenilmesi, bu davranış şeritleri sayesinde gerçekleşmektedir. İrcacılar yalnızca bu davranış şeritlerini temsil etme konusunda farklılaşabilirler ve kültürel etkinliğin yapısına daha önceden dahil edilmemiş davranış örnekleri sunabilirler. Bu davranışlar performansın kapsamında bulunmaması gereken veya Turner’ın “anti-yapı”, Goffman’ın “rol mesafesi” ve Geertz’in “yoğun betimleme” kavramıyla açıkladığı üzere kültürel analizin araştırma alanına alınması gereken özellikler taşıyabilirler. Aslında kültürel bir performansın içinde, belirli bir kültürel ifadenin kökeni ve hangisinin daha “gerçeği” yansıttığı ya da kültürel deneyim açısından ortaya çıkan çelişkileri büyük ölçüde alakasız kalmaktadır. Örneğin kutsal bir ifadenin diğer ifadeden daha doğru olup olmadığını veya daha anlamlı olup olmadığını sormak yersiz olabilir. Ancak Bell’e göre; “ritüel üzerine türetilmiş teorik söylemin aşırı katılığı ile ritüelin tanımına katılan, ayrı ve özerk faaliyet kümesi veya

¹⁶⁹ Cristoph Wulf, “The Creation of Body Knowledge in Mimetic Processes”, **Embodiment in Evolution and Culture**, (ed.) Gregor Etzelmlüller, Christian Tewes, Mohr Siebeck, 2016, s. 250.

tüm faaliyetlerin akış yönü arasında bir ikilik vardır. Ritüelin teorik tartışmalarının altında yer alan mantık, düşünce ve eylemin bu ikilemine dayanmaktadır.”¹⁷⁰ Kültürel performanslar incelenirken daha ziyade, ifadelerin farklı yorumlarını içermesiyle ve geleneklerin bazen birbirini besleyen bazen de reddeden bir biçimde nasıl korunduğuyla ilgilenilmektedir.

Oyunculuğa benzer bir şekilde kültürel performansın, başlı başına bir farkındalık ve sosyal iletişim kaynağı ve yapının aktarımının temel yöntemlerinden biri olduğu ileri sürülse de, kültürel teori için halen ikincil öneme sahip olduğunu ve teorik bilginin sağlanması için araştırma yöntemi konusunda kararsız kalındığı söylenebilir. Ritüellerin normları, tekrarlayan özelliği ve yapısı içsel niteliklerinden sayılamayabilir ancak evrensel bir görünüm sağlanabilmesi için belirlenmiş özelliklerdir. Bir etkinliği periyodik olarak tekrarlamak ve belirli kurallara uyum sağlamak aslında ritüelleştirme stratejilerini ortaya çıkarmaktadır. Kodların ve bireyleri sınıflandırma sistemlerinin antropolojik keşfi beden sembolizminin; sosyal kategorileri, beden algılarını ve eğilimlerini nasıl biçimlendirdiğini açıkça göstermektedir. Kültürel sistemleri somutlayan kültürlenmiş bedenler hem kültürel hem de tiyatral bir uygulama içinde göz ardı edilmemesi gereken önemli bir etmendir. Kültürel ve tiyatral kimlik, oyuncu-bireyin yönlendirmesiyle şekillenmeye açık olduğu için, ancak performatif bir anlayışla dengeli bir tiyatro kültürü oluşturulabilir.

Sonuç olarak, kimlik kavramının tiyatral ve kültürel anlamda kullanımlarının, oyuncuyu veya icracıyı bir kontrol mekanizması (oyun metni/yönetmen veya kültürün gereklilikleri/kuralları) tarafından çoğunlukla denetim altında tutmak isteyen bir yaklaşımı içerdiği görülmektedir. Bu durum, kalıplaşmış yargıların oluşmasına neden olacağı gibi, oyuncu-bireyin kendi benliğini hiçbir zaman tam anlamıyla yansıtamayacağı için bir özgürlük alanı da tanımaktadır. Böylelikle, bu tez kapsamında ele alınan tiyatroda kültürel performanslara yaklaşmayı hedefleyen çalışmalar, oyuncu-bireylerin tiyatral ve kültürel kimliklerinin üzerinde çalışılabilir,

¹⁷⁰ Bell, *Ritual Perspectives and Dimensions*, s. 80.

yeniden düzenlenebilir ve değiştirilebilir bir açıklığa sahip olduklarını göstermektedir. Tiyatroda ve kültürel performanslarda, oyuncunun ve icracının mevcudiyeti ise, gerçekleşen etkinlikte bütünleşen beden/zihin birlikteliğini ifade etmektedir. Kültürel performanslarda yapı, nesilden nesile aktarılan davranış şeritleriyle değişmez bir özelliğe sahip iken, icracının mevcudiyeti de her performansta çeşitlilik yaratıyor olsa da, sonuç olarak performansın genel hatlarıyla sınırlılıkları çizilmektedir. Tiyatroda performatif yaklaşımla birlikte aynı keskin sınırlılıklar inşa edilerek oyuncu mevcudiyetini oluşturmak hedeflenmektedir. Asıl olan, oyuncu-bireyin tiyatral ve kültürel mevcudiyetinin geliştirilebilir ve kültürel kimliğinin tek bir tipe indirgenmiş niteliklerinin yerinden oynatılabilir olduğunu fark etmesi ve bu yönde mücadele etmesidir.

Tiyatroda bir metni belli bir doğrultuda sahneye koymak ve oyunculuk biçimlerini aynı noktada buluşturabilmek için bir araya gelen oyuncuların kültürel ve sosyal arka planları da önemli hale gelmektedir. Çünkü oyuncunun sergileyeceği karakter kendi kültürel kimliğinin uzantısı olan bakış açısıyla sınırlı kalacağından, o karakter özelliklerine dair kanıksanmış stereotiplerini kullanmaktan kaçamayacaktır. Aynı zamanda yönetmen veya eğitmenler de tiyatral kimlikleriyle karşılaştıkları oyuncuların, farklı kültürel kimliklerini aynı estetik anlayışta bütünleştirmek zorunda kalabilirler yahut bazen tercihen bu kültürel çeşitliliği, oyunun ya da çalışmanın içine dahil etmek isteyebilirler. Oyuncular bu yüzden yönetmenin sahne yorumlamasında bütünleşebilmek için farklı anlayışlara, çalışmalara ve yöntemlere açık olmalı ve kendisinde var olanı sorgulayabilmelidir çünkü bu sayede diğer oyuncularla ortak bir noktada buluşabilecek, tiyatral ve kültürel kimliğini birlikte harmanladığı mevcudiyetine kavuşabilecek ve ritüel icracılarında olduğu gibi çok çaba sarf etmeden her seferinde aynı oyunculuk skoruna ulaşabilecektir. Oyuncunun kültürlerarası çalışmasını mümkün kılacak biçimde, kültürel kimliğinin etkilerini farklılaştıracak gündelik dışı hareket etme, konuşma ve iletişim kurma yöntemlerini geliştirebileceği bir tiyatral kimlik inşa etmesi gerekmektedir. Oyuncu aldığı eğitim ve farklı topluluklarda edindiği deneyim aracılığıyla bu tiyatral kimliğini elde edebilmektedir.

2.1.2. Kültürel Topluluk Kategorileri

Her kültürel topluluk, diğer kültürlerin topluluklarıyla beraber bulunduğu için onların inanç ve geleneklerinden etkilenebilir. Bu anlamda, tüm toplumların kültürel bakımdan aslında çokkültürlü bir düzende yaşadığını belirtmek yersiz olmayacaktır. Cuche'ye göre; “bir yanda “arı” kültürler, diğer yanda “karma” kültürler yoktur. Kültürlerin tümü, kültür temasları evrensel olgusu nedeniyle değişik derecelerde, süreklilik ve süreklilik kesintisinden yapılmış “karma” kültürlerdir.”¹⁷¹ Dolayısıyla bir tiyatro topluluğunda da farklı kültürlerden gelen oyuncuların yer alması nedeniyle tiyatroların karma kültüre sahip oldukları söylenebilir. Bu bölümde de, kültürel çeşitliliğe sahip olan toplulukların özellikleri sırasıyla çokkültürlülük, kültürlerarasılık, oryantalist, kültürel geçişlilik, transkültürel, postkolonyal gibi kategoriler bakımından incelenecek ve tiyatro topluluklarındaki yansımalarından örnekler sunulacaktır. Bu kültürel kategoriler, Grotowski ve Barba'nın çalışmalarında değinilmesi nedeniyle belirlenmiştir.

Kültürel kategorilerden öncelikle çokkültürlülüğün, evrensel bir yaklaşım elde etme konusunda adımlar atmaya çalıştığı görülmektedir. Çünkü çokkültürlü toplumlarda kültürlerin bir arada yaşama durumu, tüm insanlığı birleştiren tek bir insan ırkının mevcut olduğuna inanılmasından kaynaklanmaktadır. Bu yaklaşım olumlu ve hümanist bir tavrı içermekle beraber, merkezci yönetimi örten ve adaletsizlikleri kamufle eden bir perde görevi de üstlenebilmektedir. Çokkültürlülüğün önemli bir sorunu, tüm bireylerin özgün kültürel niteliklerini tek bir zeminde birleştirmek istemesinde yatmaktadır. Her kültürün ortaklaşacağı bir zemin inşa etmek, kültürlerin kendine has özelliklerini yok saymak ve tek bir kültüre indirgemek anlamı taşımaktadır.

“Günümüzde ortak bir kültür, eskinin her şeyi ve herkesi kapsayan toplum hayalinden ibaret olamaz; sürekli değişiklik ve yeniden şekillendirmeyi gerektiren çok karmaşık bir örgütlenme olacaktır. Temelde, dayanışma duygusu, böylesine zor bir örgütlenmede düşünülebilecek tek istikrar unsurudur. Ama bu duygunun dışavurumunun sürekli yeniden tanımlanması gerekecektir; ayrıca, eski duyguları yeni ortaya çıkan bir kesimin çıkarları için kullanma

¹⁷¹ Cuche, **Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı**, s. 90.

yönünde pek çok girişim olacaktır. Burada vurgulamak istediğim nokta, bu ilk güçlüğü –yani, gerçekten ortak bir kültür ile artan uzmanlaşmayı bağdaştırmanın- yalnızca maddi topluluk bağlamında ve tam demokratik bir süreç yoluyla çözülebilir olduğudur. (...) Dayanışma fikrinin gelişmesindeki ikinci güçlük, birincisiyle bağlantılıdır: o da, yine ayrılık yaratmadan, çeşitliliğe ulaşabilme meselesidir. Dayanışma, bir duygu olarak, hiç kuşkusuz, değişim dönemlerinde tehlikeli olabilecek birtakım katılıklara maruzdur.”¹⁷²

Suni olarak gerçekleştiği ileri sürülebilecek bir dayanışma fikrine dayanan çokkültürlülüğün yine de, ötekinin karşısına kendi kültürel değerlerini koyarak normlarını belirlemediği ve ötekinin kimliğine saygı duymak amacıyla, onunla kendisi arasına mesafe koyarak ayrıcalıklı evrensel konumunu sürdürmeye devam ettiği belirtilebilir. Çokkültürlülük sadece kimliklerin farklılıklarını değil, aynı zamanda bu farklı kimliklerle beslenen, onlarla kaynaşmış bir uygulamalar bütünü göstermektedir.

“Küresel kapitalizmin ideal ideoloji formu tabii ki çokkültürcülüktür; bir tür boş küresel konumdan her yerel kültüre, sömürgecinin sömürge halkına baktığı gibi –adetlerini dikkatle araştırıp bunlara saygı göstermek gereken “yerliler” olarak bakar. Yani geleneksel emperyalist sömürgecilik ile küresel kapitalist kendi kendini sömürgeleştirme arasındaki ilişki, Batı kültürel emperyalizmi ile çokkültürcülük arasındaki ilişkinin aynısıdır.”¹⁷³

Çokkültürlü toplumlarda, çeşitli etnik gruplar arasındaki çapraz etkiler, çeşitli dilleri kullanan çokkültürlü bir halk için, performans anlayışının oluştuğu kaynakları meydana getirmektedir. Ancak bu kaynakları gözlemleme, ulusal politika araçları, farklı kültürel toplulukların varlığını kabul ettiğinde ve işbirliklerini teşvik ettiğinde mümkün olabilmektedir. Çıkarlar temin edilmeye devam ettiği sürece, yani dominant kültürün baki konumu korunduğu sürece, çokkültürlü yapının devam etmesi konusunda sorun yaşanmayacaktır. Artun’a göre; “Batı uygarlığının çatıştığı coğrafyanın yeniden haritalandırılmasını yürütenler, bu toprakları kolonileştirenlerden başkası değildir. Çokkültürlülük anlatılarını kuranlar da, Avrupa-merkezciliği kuranlarla birdir. Sonuçta modernliği kuran da bozan da aynı

¹⁷² Raymond Williams, **Kültür ve Toplum: 1780-1950**, Çev. Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 484-485.

¹⁷³ Slavoj Žižek, “Çokkültürcülük, ya da Çokuluslu Kapitalizmin Kültürel Mantiği”, **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 80.

güçlerdir.”¹⁷⁴ Çokkültürlülük, entegrasyonun tam tersi olarak görülmektedir ve azınlıklara karşı bir tolerasyon gösterilebilir, ancak nadiren tam olarak kabul edilir veya değerlendirilir. Ayrıca çokkültürlülüğün getirisi olarak çokdillilik, önemli bir faktördür. Farklı etnik gruplardan gelen insanların konuştukları farklı diller, aynı ulusa karşı bir aidiyet duygusunu zayıflatabilir. Ve kültürel çoğulculuk denilen kavram da böylece doğmaktadır. Düşünme ve yaşama biçimleri farklılık gösteren, çıkarları zıt olan ama işbirliği konusunda uzlaşabilen heterojen altyapıların çeşitliliği ile birlikte, iktidarın baskısı sonucunda kültürel bir birliktelik görünümüne kavuşulabilir. Ekonomik ve kültürel alanda devam eden küresel bakış, bazen bireylerin tek dünya kültürü olduğuna inanmasını sağlayabilir. Bunun sebepleri arasında dominant Batı kültürünün sosyal standardizasyonun yattığı unutulmamalıdır.

“Kültürel çoğulculuğun kendisi kültürel kimlik kazanır. Her grup ırk ve etnik ayrımları korur. (...) Tek bir kültürel kanun yoktur; bunun yerine birçok kanun vardır. Gruplar bir salata gibi karıştırılır- marul, havuç, salatalık ve diğer sebzeler gibi kolayca tanımlanabilir. Bir anda belirtildiği gibi, karışıma atılan her gruba, kendi alanı içinde eşit saygı ve kültürel meşruiyet veya etki alanı tanınır.”¹⁷⁵

Kültürel çoğulculuk içeren toplumların yorumlanması, sorun yaratabileceği için, Lavenda ve Schultz’a göre; “diğer kültürlerle ilgili bu bakış açısı daha sonra kültürel göreceli(li)k olarak şekillendi. Kültürel görecelilik kavramına göre, belirli inanç ve pratikler ait oldukları kültürün bağlamı içinde yorumlanmalıydı.”¹⁷⁶ Kültürel görecelilik, kültürel çoğulculukta sömürgeci ülkelerin gelenekleri yönetmeyi hedefleyen yaklaşımını engellemek amacıyla ortaya çıkmıştır.

Çokkültürlülük anlayışında, toplumda bireyin yaşama şekli, kendisi dışındakilerle kurduğu etkileşime bağlı olarak geliştiği için bir arada bulunma durumu da önemli hale gelmektedir. Öte yandan topluluklarda paylaşılan belli

¹⁷⁴ Ali Artun, **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 37.

¹⁷⁵ Ann Brooks, “Reconceptualizing Representation and Identity: Issues of Transculturalism and Transnationalism in the Intersection of feminism and Cultural Sociology”, **Tim Edwards Cultural Theory-Classical and Contemporary Positions**, Los Angeles, Sage Publications, 2007, s. 27.

¹⁷⁶ Lavenda, Schultz, **Kültürel Antropoloji: Temel Kavramlar**, s. 52.

düşüncelere gereğinden fazla bağlanarak ait olma hissi her şeyin üstünde tutulursa, topluluğun dışında kalanlar da ötekileşecektir. Topluluğu oluşturan bireylerin kimliği, topluluk kimliği altında birleşecek ve dışında kalanlar farklı, belirsiz öteki kimlikleri oluşturacaktır. Kültürel çalışmalar bu nedenle hassas bir dengeyi gerektirmektedir. Tiyatroda ise bu kültürel dengenin, oyunun kendi doğasında bulunan, önce Bateson ve daha sonra Goffman'ın da deyimiyle meta-iletişim kurulduğu için daha sağlıklı bir şekilde sağlandığı görülmektedir. Tiyatronun sağladığı organik dayanışma ile küresel bir kültürel anlayış için olanakların hala bulunduğu görülmektedir. Küreselleşme düşüncesi ise, tiyatro ile performans arasındaki dengeli ilişkinin avangard akımlarla birlikte performansla daha fazla ağırlık verilmesiyle değişmeye başlamaktadır. Lo ve Gilbert, performatif eğilimli çokkültürlü tiyatroyu ikiye ayırmaktadır; küçük “m” ile yazılan çokkültürlü tiyatro (*multicultural*) ve büyük “M” ile yazılan çokkültürlü tiyatro (*Multicultural*).

“Küçük harf ile çokkültürlü tiyatro, karma bir oyuncu kadrosuna sahiptir ancak aktif bir şekilde oyuncuların arasındaki farklılıklara ve yapım ile oyun metni arasındaki gerilimlere dikkati çekmez. (Ç)okkültürlü tiyatrolarda en çok rastlanılan stratejilerden biri, geleneksel olmayan ve ‘kör seçme’ denilen teknikle kadro oluşturulmasıdır, böylece kültürel çoğulculuğa işaret edilir.”¹⁷⁷

(Ç)okkültürlü tiyatrolarda seyirci bir anlamda ırksal ve kültürel farklılıkları düşünmeye davet edilmiş olur. Tiyatro oyunlarının ulusal nitelikteki anlatımının yanı sıra kültürel farklılıklara ve yerel detaylara da dikkat çekmektedir. Örneğin Arianne Mnouchkine'in de içinde bulunduğu *Theatre du Soleil*, 22 farklı ülkeden gelen oyuncular, müzisyenler, teknisyenlerden oluşmaktadır, çokkültürlü yapılarını şöyle dile getirmektedirler;

“Bizler Hristiyanlar, Müslümanlar, Yahudiler, Budistler, Hindular ve ateistleriz. Biz beyazız, siyahız, biz sarıyız. Bizler, tarihlerinin farklı zamanlarında, işgal edilenlerin ve işgalcilerin, sömürülenlerin ve sömürgecilerinin, sömürülenlerin ve işgalcilerin rollerini üstlenen ülkelerdeyiz. Bizler, gurur ve utanç, ilerleme ve gerileme, onurlu, insanlık ve insanlık dışı

¹⁷⁷ Jacqueline Lo, Helen Gilbert, “Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis”, **The MIT Press Stable**, TDR (1988-), Vol. 46, No. 3, 2002, (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/1146995>, 15.10.2018, s. 33.

zamanlarını bilen ve bilmeye devam eden ülkelerden geliyoruz. İşte biz buyuz.”¹⁷⁸

Çokkültürlülük; toplumlarda her alanda çoğulcu bir farkındalık yaratmaya çalışırken kültürel kimlikleri, durağan ve içinde bulunduğu topluluk sınırlandırmaları ile sabit bir yapı olarak görmeye devam etmektedir. Kültürlerarasılık anlayışı bu düşünceden yeni fırsatlar yaratması ve zihinlerin basmakalıp yargılarını değiştirmeye yönelmesiyle uzaklaşmaktadır. Kültürlerarası toplumda, birbirinin farklılıklarını ve yaşam biçimlerini tanımak ve kabul etmek bulunmaktadır. Bu farklılıklar, toplum bireylerinin bir araya getirilmesiyle saygı görmesini, eşit ve adil bir şekilde değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Kültürlerarasılık, tüm ayrımları silmeyi hedefleyen ve bireyler arasında paylaştırılmış bir evrensellik olgusunun varsayımı gibidir. Katılımcıların kimlikleri, potansiyelleri ve yaratıcılıkları lehine, etnik kökenlerinin toplam olarak silindiği bir sıfır noktası hayal edilmektedir. Bu sıfır noktasında gerçekleşen diğer kültürlerle etkileşim ile birlikte, her birey kendi kültürünün iç gözlemine yapmaktadır. Irksal ve kültürel güç dengesizlikleri ele alınmaktadır, bu da her bireyin birbirinden öğrenmesini ve aynı zamanda gözlemleyerek değişmesini sağlamaktadır. Kültürlerarasılık, bireyin kendi kültürünü ve ötekini kültürünü icra etmesiyle oluşan ve kolay öğrenmeyi sağlayan kilit kavramlardan biri sayılmaktadır. Kültürel değiş-tokuş, birey etkileşiminin temel bir uygulaması sayılarak geri dönülmüş, bu durum da geleneksel ve eski değerlere yeniden kavuşmanın bir çağrısı niteliğindedir. Kültürel karşılaşmalar ve değiş-tokuşlar için, tiyatro yine önemli araçlardan biri olarak tercih edilmiştir.

Kültürlerarası tiyatro en basit ifadeyle, kültürlerin performatif geleneklerinin bilinçli ve gönüllü bir şekilde karıştırılmasıyla elde edilen melez biçimler yaratmayı arzu etmektedir. Kültürlerarasılığın zorunlu ön şartı, Batı’da ya da Doğu’da yapılan karşılaşmalar sonucunda kaynaklar ve öğeler arasında yer değişikliği yapmaktır. Bu sayede Batı, saf bir Batı olarak; aynı şekilde Doğu, saf bir Doğu olarak kalmaz. Kültürler birbiriyle kaynaşarak melez bir kültür oluşturur. Bu süreçte, temas edilen kültürlerin fikir ve uygulamalarından ödünç alınarak, geleneksel fikir ve uygulamalar

¹⁷⁸ David Williams, **Collaborative Theatre: The Theatre du Soleil Sourcebook**, London, Routledge, 1999, s.159-161.

değiştirilir ve yenilenir. Bu durum kısmi bir kültürsüzleşmeyi de beraberinde getirebilmektedir. Öte yandan yine diğer kültürlerle etkileşimden arındırılmış saf bir kültür olduğunu söylemek de hatalı olacaktır. Kültürlerarası performans, etkileşimsel bir platformda kültürlerarası diyalogu kurabilecek kültürel sembol ve göstergelerin, performans dokusuna dahil olmasıyla gerçekleşmektedir. Kültürlerarası tiyatro dediğimizde çalışmaların odak noktası aslında, farklı bedenlerin birlikte hareket etmesiyle oluşan ekibin kültürüdür.

“Kültürlerarası tiyatro, oyuncuya ve performansa, süresi ne kadar olursa olsun başka birilerinin eğitimine ya da yeni beden teknikleriyle yapılan bir deneyime odaklandığında en çok aktarılabilir ve deneysel düzeyine ulaşır. Bu tür mikroskobik çalışmalar bedeni ilgilendirir, daha sonra da katılımcıların kişiliğinin ve kültürünün belirleyiciliğini esnetir.”¹⁷⁹

Eugenio Barba’nın, bir Hint ve bir Japon dansçı ile düzenlediği *Faust* yapımında veya Ariane Mnouchkine’in esin kaynağı olarak tercih ettiği Doğulu formları yan yana getiren yaklaşımında; iki veya daha fazla farklı kültürü karşılaştırarak kültürlerin birbiri içinde yok olmasını değil, değerlerini yitirmeden kalmalarını hedefleyen bir melez bir anlayışın peşine düştükleri söylenebilir. Melez bir form oluşturmak, yeni bir gösterim elde etmekle, öteki olanı tanıdık öğelerle birleştirip sunmak arasında bir yerdedir. Çünkü farklı kültürlerle işbirliği içinde çalışan oyuncular, ne hedef kültürün normlarıyla ne de kaynak kültürün normlarıyla sınırlandırılırlar. Gerçekten melez bir form yaratabilmenin yolu, performansın bu “arada”lığından (liminal) geçmektedir.

“Kültürel melezleşmeye ilişkin tartışmalarda, verici ve alıcı kültürlerden unsurların bir araya getirilmesinden tamamen yeni bir şey oluşturan kültürel ödünçlenme biçimlerine vurgu yapılır. Bu söylem bağımlılık ve kültürel kayıptan ziyade, yaratıcılığı ve kültürel kazanımı vurgular. Ödünç alanların karar verme kapasitesini kabul eder ve “otantik” kültürel geleneklerin asla değişmeyeceği fikrini geçersiz kılmaya yardımcı olur.”¹⁸⁰

¹⁷⁹ Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, London, New York, Routledge, 1996, s.15.

¹⁸⁰ Lavenda, Schultz, *Kültürel Antropoloji: Temel Kavramlar*, s. 263.

Kültürlerarasılık; dramatik metinlerde farklı olay, mekan, zaman özelliklerinde, karakter tasvirlerinde görülen veya performanslarda farklı bedenlerin hareket ve jestlerinde rastlanılan çok yabancı olmayan bir kavramdır.

“(...) tiyatro kültürlerarası olarak anılsın veya anılmasın, beden ve aklın bileşimidir. Bu yüzden kültürlerarası karışım neredeyse otomatik olarak gerçekleşir. Tüm tiyatro prodüksiyonları kültürlerarası üretimdir ve analizi çok zordur.”¹⁸¹

Metnin veya performansın anlatım birimleri aynı potada eritildiği için kendiliğinden kültürlerarası bir çalışmadan söz etmeye başlanmaktadır. Bu karma ve melez tiyatro yaklaşımının farklı örneklerinden biri, Mnouchkine’in Shakespeare yapımlarında Batılı anlayışını sürdürerek bir kültürel transfer yapmayarak commedia dell’Arte, Noh ve Kabuki stereotiplerini kullanmasıdır. Robert Wilson ise kültürlerarasılığı, seyirci ile sahne arasında bir mesafe yaratılması ve kültürel çeşitliliğin takdir görülmesi için tercih etmektedir.

Kültürlerarasılık, ortak çalışmayı hedefler ama kimi zaman da emperyalist tuzaklardan kendisini kurtaramamaktadır. Chin’e göre de; “Farklı kültürel ürünleri bir araya getirmenin bir yolu olarak kültürlerarasılık fikrinin, gizli bir emperyalizm gündemi vardır.”¹⁸² Bu kavramı olumsuzlayan isimler arasında Rustom Bharucha da yer almaktadır. Bharucha’ya göre kültürlerarasılık, kolonyalizm ve oryantalizm tarihinden kaçamamaktadır ve popüleritesini kazanan kültürlerarasılık kavramının sorumlusu da Richard Schechner’dir.

“Aslında, kültürlerarasılığın hem bir kavram hem de bir uygulama olarak yayılmasından, sadece tecrübelerini sistematikleştiren diğer kültürlerle yüzleşen Craig veya Grotowski’den çok daha fazla büyük ölçüde sorumlu olan Schechner’dir. Craig çalışmaları sonucunda kendini Hint tiyatrosundan uzaklaştırmış, Grotowski ise psiko-fiziksel oyunculuk sistemine dahil edemediklerini fark etmeden önce daha spesifik bir şekilde Hint teknikleri üzerine çalışmıştır.”¹⁸³

¹⁸¹ Patrice Pavis, “Intercultural Theatre Today”, **Forum Modernes Theater**, Bd. 25/1, 2010, (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/project/images/02%20Pavis.pdf>, 16.05.2019, s. 14.

¹⁸² Daryl Chin, “Interculturalism, Postmodernism, Pluralism”, **Performing Arts Journal**, Vol. 11/12, No. 3/1, The Interculturalism Issue (1989), s.167.

¹⁸³ Rustom Bharucha, **Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture**, London, New York, Routledge, 1993, s. 23.

Bharucha'nın Schechner'i bu alanda araştırma yapan diğer uygulamacılardan farklı olarak eleştirmesinin sebebi, temsilin etik sorunudur. Schechner kültürlerarası tiyatro uygulamaları için; "herhangi bir ritüel orijinal ortamından çıkarılabilir ve her gün gerçekleşebilecek bir etkinlik olabileceği gibi, tiyatro olarak da sahnelenebilir."¹⁸⁴ yorumunda bulunmaktadır. Temsillerde etik sorun, ritüellerden çıkarılan eylemleri tiyatro sahnelerine uyarlamaktan çekinmeyen anlayıştan doğmaktadır. Kendi bağlamından koparılan ritüeller, Amerikan geleneği ile donatılmaktadır. Schechner'in Batı İran Asmat kabilesinden, "Dionysus in 69" oyununa yerleştirilen doğum ritüeli buna örnektir. Bharucha kültürlerarasılığın, etnomerkezci bir uygulama olduğunu ve kültürel birikime saygı duymak yerine, kültürel farklılığı vurgulamayı amaç edindiğini belirtmektedir. Çünkü tiyatral geleneğin kültürlerarası alışverişle değiştirilmesini öngören bu kavram, Batı ve Doğu tarafları arasında eşitsizliklere neden olmaktadır. Eşitlikçi bir yaklaşımda kültürel çoğulculuk ve farklılık tanınmalıdır ancak fazlasıyla vurgulanarak ötekileştirmeye neden olmamalıdır.

Eşitsizliğin nedenlerinden biri çoğunlukla Batılıların, Doğu tekniklerini araştırmak için yolculuk etmesi ve kültürel değişimi başlatan ve kontrol eden tarafın Batılı anlayış olmasıdır. Bu sebeple, Doğulu teknikler kimi zaman Batılı anlayışın görmek istediği kadarını yansıtabilmektedir. Lo ve Gilbert'in aktarımıyla, "sorun, benliğin başka kültürleri sergilerken üstünlük kurmasıyla değil, 'başka'yı başka olarak değil, kendi egosunun bir yansıması olarak kullanmasıyla doğmaktadır."¹⁸⁵ Batı kendi bilgisi doğrultusunda, Doğu üzerinde bir hakimiyet kurabilmektedir. Dolayısıyla kültürel melezleşme, iktidar sahibi ile diğerleri arasında farklı deneyimlenmektedir. İktidar sahibi olmayanlar için kimi zaman melezlik deneyimi; sınıfsal eşitsizlik ve sömürüyü geçerli kılmaktadır. Bu bağlamda, kültürlerarası fenomenleri analiz ederken çoklu-perspektif kazanarak nesnel bir anlatı formu ve performans yaklaşımı bulmak zorlaşmaktadır.

¹⁸⁴ Richard Schechner, *Performative Circumstances from the Avant-garde to Ramlila*, Calcutta, Seagull Books, 1983, s.150.

¹⁸⁵ Lo, Gilbert, *The MIT Press Stable/ TDR*, s. 40.

“Teorik olarak sorunlar her zaman olduğu gibi bilgiyi elinde tutan kişiyle alakalı açığa çıkmaktadır. Bilgili kişinin benliği ile alakalı sorunları oluşabilir. Öğrenilmek istenen kişinin ise sorunlu benliğinden söz etmek mümkün olmayabilir. Sadece dominant benlik sorunsaldır; ötekinin benliği kendi içinde sorunsuz bir şekilde otantiktir ve doğuştan her türlü tehlikeye açıktır. Bu durum çok korkutucu.”¹⁸⁶

Patrice Pavis’in kültürlerarasılığı tanımladığı kum saati modeli ise yine ayrıcalıklı olan kültürün yani dominant kültürün hiyerarşisi üzerine kuruludur. Kaynak kültürden hedef kültüre doğru bir akış söz konusudur. Kum saati ters çevirilebilir ancak bu sadece kaynak kültürün ihtiyacını karşılamak amacıyla yapılabilir. Kültürlerarasılık yalnızca kültürlerin karşılaşmasının değil, bir alışverişin gerçekleşmesinin beklendiği bir karşılaşmadır. Esas zorluğu da, karşılaşılacak kültürlerin eşit seviyede bu ilişkiye katılması konusunda yaşanmaktadır.

“Tiyatro antropolojisi ve Artaud’nun halüsinatif etnografyası, Genet gibi ‘ritüel’ tiyatro, Richard Schechner ve Eugenio Barba gibi tiyatro teorisyenlerinin Victor Turner gibi antropologların çalışmaları yoluyla sergilenen görünürde kültürlerarası performansları ile Jerzy Grotowski, Lee Breuer veya Brook’un 1960’daki performans deneyleri, Batı’nın emperyalist ödenekli modelinin bir parçasıdır. Bu tür çalışmalar ve performanslar, 1950 sonrası neo-emperyalizmde ortaya çıkan ikilikleri sürdürürler: antropolog/ilkel, yazılı/sözlü, özne/nesne, gözlemci/gözlemlenen. Aynı zamanda, başkalarının temsillerini reddetmeye devam ediyorlar.”¹⁸⁷

Güç ilişkisinin dengesizleştiğini ortaya koyan bir diğer önemli kavram da, özellikle Edward Said ile birlikte anılan oryantalizmdir. Oryantalizm, Avrupa-merkezci yapının etnik-merkezci görünüme bürünmesine neden olmuştur. Kapitalizmin sınır tanımaksızın her yeri kuşatmış olması; kültürel, etnik farklılıkları içeren ve küresel piyasaya eklemlenmeyi şart kılan bir anlayışı beraberinde getirmiştir. Etnik-merkezci yapı, Avrupa-merkezciliğini reddeder ancak bu durum sömürgeci ülkenin sömürge ülkeyi kendine tabi kılmasından sonra gerçekleşir. Böylece Avrupa-merkezci oryantalizmin sona ermesine değil, sömürge ülkenin alıştığı ilişkiyi devam ettirmesine sebep olur, yani sömürge ülke kendi kendisini

¹⁸⁶ Gayatri Chakravorty Spivak, **Postcolonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues**, (ed.) Sarah Harasym, London, New York, Routledge, 2014, s. 79.

¹⁸⁷ J. Ellen Gainor (ed.), **Imperialism and Theatre- Essays on World Theatre, Drama and Performance**, London, Routledge, 1995, s. 202-203.

sömürgeleştirmeye devam eder. Sömürgeci ve sömürge ülke arasındaki ilişki, somut işlevini kaybedip soyut bir işlev kazanır ve çıkmaza sürüklenir.

Oryantalist tiyatro ise, Antonin Artaud'nun Bali dansçıların performansı sırasında gerçekleşen kas gerginlikleri, hız ve ritim bakımından ani değişimler gösteren devinimlerini izleyerek ortaya koyduğu bir yaklaşımdır ve “oryantal” kavramını kullanması bakımından talihsiz bir yaklaşımdır. Artaud'nun Bali'de performansın şaşırtıcı etkisi üzerinde durduğu ancak performansı meydana getiren tarihsel arka planı göz ardı ettiği söylenebilir. Bharucha Artaud'yu; “Artaud'un ‘oryantalist tiyatro’ terimini kullanması sadece indirgeyici değil, aynı zamanda mistikleştiricidir. ‘Oryantalist tiyatro’ terimini Bali Tiyatrosu ile eşanlamlı olarak sık sık kullandı, daha sık da Batı tiyatrosunun ne olmadığını ifade etmek için kullandı.”¹⁸⁸ şeklinde eleştirmektedir.

Kültürel geçişlilik ise kültürlerarasılık ile çok benzer anlayışlara sahip olmakla beraber, tek bir farkla kültürel alışverişi sağlayan iletişimin gerçekleşmesini beklemektedir. Karşılaşmalar, her türlü olasılığa açık olan bir iletişim becerisidir ve bu beceri, iş alanlarında ve meslek yaşamında başarı anahtarlarından biri haline gelmiştir. Karşılaşan taraflar farklı kültürlerden geliyorsa, karşılaşmanın ne olduğu ve nasıl meydana geldiği konusunda farklı inanç ve algılara sahip olabilirler. Kültürün karşılaşmalar üzerinde büyük bir etkisi vardır ve her karşılaşma amacının kültürden kültüre değiştiği söylenebilir. Bu kavram kimi zaman, kültürlerin karşılaştırılmasına ve ister istemez bir hiyerarşinin yaratılmasına sebep olabilir. Karşılaşmayı belirleyen güç dinamikleri ele alınmadığı için, kültürel gruplar arasında sınırlı öğrenme veya değişim yaşanabilir.

“Kültürel geçişlilik ve kültürlerarasılık (veya transkültürel) arasındaki ayrım faydalıdır ama tamamen teoriktir: ‘geçişlilik’ bir karışımı, melezliği (melezleme

¹⁸⁸ Rustom Bharucha, “A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre“, **India International Centre Quarterly**, Vol.11, No:3, 1984, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/23001684>, 08.11.2018, s. 290.

örneğinde olduğu gibi) önerir, ‘arası’ veya ‘trans’ ise Grotowski, Barba ve Brook’taki gibi evrensel bir benzerliği ifade etmek istemektedir.”¹⁸⁹

Yukarıdaki alıntıda aktarıldığı gibi transkültürel anlayışta ise evrensel insanlık durumlarının aranması için belirli kültürlerin deneyimlenmesi öngörülmektedir. Bu eşitlikçi tutum içeren kültür öncesi bir yaklaşımı da içerir. Lo ve Gilbert’e göre “transkültürel tiyatro kültürlerarasılığın bir alt başlığıdır ve evrensel toplum şartlarına ulaşmak için kültürel kodlama yapmaktadır.”¹⁹⁰ Bu noktada yönetmenler geleneklerde farklılıktan ziyade benzerliğe dikkat çekmektedir. Transkültürel tiyatro anlayışını benimseyen yönetmenler, farklılıkları ve gelenekleri ortak noktada buluşturabilecek bir yöntem aramaktadırlar. Peter Brook’un *Orghast* (1970) yapımında orijinal bir dil yaratması buna örnek teşkil etmektedir. Yine Brook’un *culture of links* (bağlantıların kültürü) kavramı, etnolojik ve bireysel farklılıkların dışında bireylerin bağlı oldukları “insanlık” kümesinin en derin seviyesinden bahseder ve insan özüne ulaşma yolunda olan evrensel bir paylaşımı ifade eder. Kültürel ve tarihsel farklılıklar olmaksızın, toplumu bir arada tutan ilkel bir gerçeklik olduğunun altı çizilir. Brook gibi olmasa da Eugenio Barba da, Doğulu ve Batılı icracıların tekniği bakımından ortaklıklar keşfetmiştir. Bu transkültürel incelemenin amacı, sosyal ve kültürel tuzakları aşarak daha saf bir tiyatral mevcudiyete ulaşmaktır. Birbirinden farklı ritüellerin tiyatro sahnesinde tekrar ele alınmasının ve detaylı irdelenmesinin nedeni, ritüelin evrensel doğasıdır.

Transkültürel yaklaşımın uzantısı olarak kültürî tiyatro (*Intracultural Theatre*) ise, Rustom Bharucha’nın ortaya attığı ulus devletteki cemiyetlerin ve bölgelerin karşılaşmasını betimleyen bir terimdir. Bu kavram kültürlerarasılığa bir alternatif sunmak amacıyla, ülkenin kendi içerisindeki farklı kültürleri tanınması ve anlaması için geliştirilmiştir. Ancak yine de sağlıklı bir iletişimin sağlanması için gereken kuralları kimin belirleyeceği belirsizdir.

¹⁸⁹ Patrice Pavis, “Intercultural Theatre Today”, *Forum Modernes Theater*, Bd. 25/1, 2010, (Çevrimiçi) <http://www.jstr.org/project/images/02%20Pavis.pdf>, 16.05.2019, s.7.

¹⁹⁰ Lo, Gilbert, *The MIT Press Stable/TDR*, s. 37.

“Transkültürel yaklaşım karışma atılan gruplar için bir ikilem oluşturur. Bu gruplar kültürel hegemonyadan kaçamaz, çünkü yeni eritme mekanizmasına katkıda bulunan her grup, ana akımda yeni bir kimlik kazandığı için kendi kimliğinin bir kısmını (belki de çoğunu) teslim etmek zorunda kalacaktır.”¹⁹¹

Yine de öteki kültürlerle karşılaşmaya cesaret eden kültürlerarası üslubu tanıyan oyuncu, gizil tarihlere yönelik adım atmakla ve seyircinin etnik kökenine dair beklentilerini karşılamamayı tercih etmesiyle odağını çokkültürlü gerçeklere doğru genişletir ve fikirlerimizi yeniden tasarlamamızı, gözden geçirmemizi öğütleyebilir. Ekstrakültürel tiyatro (*Extracultural Theatre*) ise Brooks’a göre, “kültürîçi tiyatronun aksine, Batı sanatını canlandırmak için Batılı olmayana yönelen öncüleri betimlemektedir.”¹⁹² Richard Schechner, bu yönde en tanınmış uygulayıcılardandır.

Postkolonyalizmin ise, Batılı emperyal merkezlerinin sömürgeleştirici projelerine ve yerel/ bölgesel rejimlerinin üzerindeki baskılara karşı bir direniş söylemini dile getirdiği söylenebilir. Yapısöküm tekniği ya da muhalif okuma/yazma pratiği olarak postkolonyalizm, kültürlerarası tiyatro ve performansına yönelik daha keskin kültürel eleştirilerin yapılmasını sağlayan bir metodoloji sunmaktadır. Bu durumda postkolonyal teori, disiplinlerarası çalışmalarda daha anlamlı hale gelmektedir. Ancak kolonyalizm ve emperyalizm kavramlarının karmaşıklığı, kolonyalizm sonrası anlamına gelen post-kolonyalizm kavramına da yansımıştır. Hangi noktada kolonyalizmin bittiği ve postkolonyalizmin başladığı konusu tartışmalıdır.

Kolonileştirilmiş halkların toplumsal yaşamları bize postkolonyal bir görüntü sunarak kandırabilir. Aynı zamanda kolonyal egemenliğin yarattığı adaletsizliklerin sürmesi, kolonyalizmin bittiğine dair umudu da söndürebilmektedir. Postkolonyalizm düşüncesinin nasıl başladığı; kolonyal söylemin kültürel, düşünsel, ekonomik veya politik süreçleri biçimlendirme, yeniden inşa etme ve yok etme etkilerinin bir anda sona ermemesi sebebiyle belirsizdir. Loomba’ya göre;

¹⁹¹ Brooks, Tim Edwards *Cultural Theory-Classical and Contemporary Positions/Sage Publications*, s. 25.

¹⁹² A.g.e., s. 38.

“hiyerarşinin en altında olanlar için, hala ulus devletin ekonomik marjınlarının en ucunda yer alanlar için geçerli değildir; bu kesimlerin kolonileşme konumlarında “post” sayılabilecek hiçbir değişiklik yoktur.”¹⁹³ Terry Eagleton ise, sona ermiş bir kolonyalizm düşüncesinin daha zahmetsiz olabileceği görüşündedir:

“Postkolonyalizm kavramı aslında, ezilenleri desteklemekle birlikte siyasi devrim gibi kavramlardan kuşku duyan Batı kuramcılarının, antkolonyal mücadelelerini zaten tamamlamış üçüncü dünya toplumları için duydukları endişeye işaret eder. Ayrıca, şu anda bir ülkenin vatandaşlarını öldürmekle meşgul olmayan üçüncü dünya uluslarıyla dayanışma halinde hissetmek, daha kolaydır belki de.”¹⁹⁴

Bir diğer karmaşıklık da, kolonyalizm hakkındaki farklılaşan görüşlerden kaynaklanmaktadır. Birinci gruptaki görüşler, kayıplara rağmen kolonyalizmin olumlu getirilerinin bulunduğunu belirtirken, diğer grup ise, kolonyalizm-emperyalizm-kapitalizm gibi kavramlar türemeye başlamadan önceki eşitlikçi bir yapının var olduğunu belirtmektedir. Bu yönde, kolonyalizmin kapitalizm ile ayrılmaz bir bağı olduğunu savunan Marksistlerden bazıları, Avrupa kökenli ekonomik gelişimin, akılcı bir yöntem olduğunu dile getirmiş, devrimlerin beraberinde bir zayıf getirmesinin de kaçınılmaz olduğunu vurgulamıştır. Buna karşılık Aime Cesaire, *Discourse on Colonialism* (1950) çalışmasında, kolonyalizm, kapitalizm ve emperyalizm keşfedilmeden önce, Avrupalı olmayan medeniyetlerin komünal, anti-kapitalist, demokratik ve yardımsever olduklarını dile getirmektedir. Frantz Fanon’un, *Black Skin White Masks* çalışmasında Cesaire’a katıldığı görülmektedir. Kolonileştirilmiş halklarda bir aşağılık kompleksi yaratılarak, kişilerin emeklerinin ve kültürel özgünlüklerinin sömürüldüğünden bahsedilmektedir.

Postkolonyal tiyatro ise, Batılı emperyalist yaklaşımın kolonileştirme projelerini tartışmaya açmaktadır. Postkolonyal tiyatro, kültürler arasındaki tarihsel bağdan dolayı, kültürlerarası bir anlaşmaya maruz kalabilmektedir. Ancak yine de postkolonyal tiyatronun kültürlerarası olma zorunluluğu yoktur. Lo ve Gilbert,

¹⁹³ Ania Loomba, **Kolonyalizm Postkolonyalizm**, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000, s. 26.

¹⁹⁴ Terry Eagleton, **Kültür Yorumları**, Çev. Özge Çelik, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, s. 25.

postkolonyal ile kültürlerarası tiyatroyu birbirinden ayırmak için sinkretik¹⁹⁵ tiyatrodan söz etmektedir. “Sinkretik (*syncretic*) tiyatrodan, yeni oyun metinleri ve uygulamalar oluşturabilmek için kültürel bir aradalığı korumak adına, farklı kültürlerden gelen performans elementleri toplanarak bir form oluşturulmaktadır.”¹⁹⁶ Aslında bu tür bir tiyatro Batılı dramaturjik çerçevede, yerel materyallerin toplanması anlamına gelmektedir.

Patrice Pavis'nin kültürlerarası çalışmayı açıklayan kum saati modeli, yine postkolonyal eleştiri ve kültür teorisi ışığında iyi karşılanmamıştır. Pavis'nin kum saati modeli, Brook ve Mnouchkine gibi Asyalı geleneklerden ilham alan Batılı yönetmenlerin yine Batılı seyircilerin alımlaması için uyarlanan bir model olarak yorumlanmaktadır. Bu model Rustom Bharucha tarafından, yukarıdan aşağıya seyreden hareketi nedeniyle kolonyalist ve oryantalist potansiyeli barındırması bakımından eleştirilmiştir. Peter Brook'un *Mahabharata* oyunu da, Batı'ya Doğu'yu tanıtan hayali bir Hindistan düşüncesi üzerine kurulu olduğu için oryantalist yapımlar arasında değerlendirilmiş ve büyük tepki toplamıştır. Çünkü gösterim sanatlarında kültür teorisinin yaygınlaşması ve kültürel sahiplenmenin etkinlik haline getirilmesi, postkolonyal eleştiri bakımından, politik bir hareket olarak yorumlanmasına yol açmıştır. Batılı kültürlerarası uzmanların kültürel bir performans oluşturma çabası, özellikle Asya kültür ve geleneklerine ait yerli uygulamaları istismar etmek, benimsemek ve kötüye kullanmak üzere yeniden yorumlanması olarak görülebilir. Küreselleşmenin etkisiyle doğal olarak geliştiği iddia edilen, kültürel ve jeopolitik sınırların çözülmesine yol açan kültürlerarası uygulamalar kimi zaman, gelenekleri yeniden icat etmek ve düzenlemek için maskelenmiş sanatsal bir girişim olarak anlaşılabilir. Bu yeniden anlatımlar ve temsiller, Batı'nın emperyalist hakimiyetini ve kültürel üstünlüğünü güçlendirir, çünkü yerli halklarla insancıl bir iletişimi teşvik etmek yerine, kültürlerden aktarılan mistik stereotipleri üretir ve yaygınlaştırır. Batılı anlamda kültürlerarasılık, karar verenin gözünden bir kültürel uygulamanın tam olarak ne kadarının kabul edileceği ve dışında bırakılacağı konusunda tercih

¹⁹⁵ “Sinkretik, karışımında birlik ve bağdaşma durumu anlamına gelmektedir.” Bkz. Cuche, **Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı**, s. 102.

¹⁹⁶ Lo, Gilbert, **The MIT Press Stable/TDR**, s. 36.

yapmaya dönüşebilir. Bharucha'ya göre; “batılı anlamda kültürlerarasılığın, yenilenme ve yeniden canlanma arayışı olarak, Said’in Oryantalizminin bilimsel uygulamasını sürdürdüğü söylenebilir; özgürleştirici olabilir, ama aynı zamanda sömürgeciliğin devamı da olabilir, hatta diğer kültürlerin daha da fazla sömürüsü.”¹⁹⁷

Kültürel alışverişin iyi niyetli bir örneği olarak nitelendirilen tiyatrodaki kültürlerarası uygulamalar elbette, bu genelleştirilmiş eleştirilerin her zaman kaynağı olarak görülmek zorunda değildir. Kültürel etkileşimi destekleyen çalışmaların, farklı kültürlerin yaşayış biçimlerine yönelik farkındalığı arttırdıkları yadsınamaz. Ancak oyunculukta kültürel çalışmalar uygulanırken seçilecek yöntem ve bakış açısı, elbette meydana getirilecek topluluğun kültürel birlikteliğinde etkili olacaktır. Bu tez kapsamında tercih edilmesi gereken yöntemin ise, oyuncunun çalışmasında sonuç odaklı bir süreç izlenmemesi nedeniyle, bu bölümde bahsedilmiş olan kültürel topluluk kategorilerinin güç orantısızlığı riskiyle çok fazla karşılaşmayacağı düşünülmektedir. Oyuncunun çalışma yöntemine dahil olan kültürel çalışmalar ile, kendi kültürlerinin güçlü ve zayıf yönlerini incelemeleri ve bakış açılarını genişletmeleri sağlanmaktadır. Oyuncu-bireyler alışık olmadıkları inanç ve pratiklerle yan yana gelerek, onların dünyayı algılayış biçimiyle ilgili fikir sahibi olabilmektedir. Bu aşamada bu bölümde tanımlanan kültürel kategoriler arasında genel olarak en yakın yaklaşımın kültürlerarasılık olduğu düşünülmektedir ancak yöntem tercihi konusunda, Jerzy Grotowski ve Eugenio Barba’nın yaklaşımlarına ve son bölümde Roberta Carreri ve Parvathy Baul’un oyuncu pratiklerine değinmeden karar vermek uygun görülmemiştir.

2.2. Jerzy Grotowski Yaklaşımı

2.2.1. Kültürel Çalışmalar

Grotowski’nin kültürel performanslara olan ilgisi, annesinin Hindistan ile ilgili edindiği kitaplarla başlamıştır. Çocukluğunda Hindistan başta olmak üzere Doğulu geleneklere duyduğu ilgi, daha sonra Rusya’da Lunacharsky State Institute

¹⁹⁷ Bharucha, *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*, s.14.

of Theatre Arts'ta (GITIS)¹⁹⁸ yönetmenlik okurken gerçekleştirdiği Özbekistan, Türkmenistan seyahatleri ve Krakow'da yönetmenlik yaparken izlediği bir ritüelin peşinden İran'a gitmesiyle devam etmiştir. İran Shiraz festivaline *Constant Prince* yapımı ile birlikte gitmiştir.¹⁹⁹ Grotowski'nin sanat hayatı boyunca yaptığı uygulamaların kültürlerarası etkisinin hep sezildiği süreç, kendi içerisinde dönemlere ayrılmaktadır. İlk olarak Grotowski ile Flaszyn'in Polonya'nın Opole kentinde birlikte kurdukları tiyatro *Teatr 13 Rzedow* (13 Sıralı Tiyatro) daha sonradan bir laboratuvara dönüştürülür. Bu laboratuvar çalışmaları Prodüksiyon Tiyatrosu (1957-1969) dönemine aittir. Bir araştırma enstitüsü olmaya karar verildiğinde ise Paratiyatro (1970-1978) dönemine geçilir. Paratiyatral dönemle birlikte aslında Kaynaklar Tiyatrosu dönemine de (1976-1982) geçilmektedir. Daha sonra Nesnel Drama (1983- 1986) ve ardından İtalya'nın Pontedera kentine transfer olunduğunda ise Araç Olarak Sanat dönemine (1985-1999) geçilmektedir.

Prodüksiyon Tiyatrosu, Yoksul Tiyatro ile birlikte anılmaktadır. Bu terim ilk kez Ludwig Flaszyn tarafından *Akropolis* oyun süreci hakkında kullanılmıştır. Bu dönemde aynı zamanda üniversitede burslu eğitim gören Eugenio Barba da, *Dziady* oyun çalışmasına dahil olmuştur. Laboratuvar çalışmalarında vokal tekniklerin geliştirilmesi için Grotowski, Pekin Operası'nı gözlemlemiştir. Her oyuncu belirli alıştırmalar üzerinde uzmanlaşmak için cesaretlendirilmektedir. Grotowski bir yandan laboratuvar çalışmalarını yürütmeye devam ederken diğer yandan başka ülkelerde atölyeler düzenlemeye başlamıştır.²⁰⁰ Bu dönemde öne çıkan yapımları *Forefather's Eve*, *Kordian*, *Akropolis*, *Dr. Faustus*, *Constant Prince*, *Apocalypsis Cum Figuris*'tir. *Apocalypsis Cum Figuris* oyununun bir bölümünün metne bağlı kalmadan oynanması, ekibin tiyatrodaki yeni olasılıkları aramasının başlangıcı olmuştur. Tiyatro çatısı altında bireylerin karşılaşması bir adım daha ileriye götürülerek bu durum bireylerin iletişim konusunda birleştikleri kültürel kökenlerinin

¹⁹⁸ Güncel ismi "Russian Academy of Theatre Arts"tır.

¹⁹⁹ Bkz. Zbigniew Osinski, **Jerzy Grotowski's Journeys to the East**, Çev. Andrzej Wojtasik, Kris Salata, London, New York, Routledge, 2014, b.a.

²⁰⁰ Bkz. James Slowiak, Jairo Cuesta, **Jerzy Grotowski**, London and New York, Routledge Performance Practitioners, 2007, b.a.

araştırılmasına doğru taşınmıştır. Bu denemelerin başlamasının önemli bir nedeni de Grotowski'nin Hindistan yolculuğudur.

“Hindistan’da Grotowski, Buda’nın etkisinin sürdürüldüğü Ramkrishna, Himalayalar ve Bodh Gaya tapınaklarına gitti. Burada Pondicherry’nin annesi ve bir Baul gurusu gibi spiritüel eğitmenlerle buluştu ve oyuncu anatomisinin nesnel unsurları hakkında fikir alışverişinde bulundu.”²⁰¹

Paratiyatro dönemi önce Grotowski’nin *Holiday/Holly-Day* (Kutsal Gün) olarak adlandırılmış makalesinden yola çıkılarak aynı temayı benimsemiş, daha sonra *Special Project* (özel proje) ismi verilmiştir. Grotowski, Amerika, Yeni Zelanda, Kanada, Avustralya ve Japonya gibi ülkeleri ziyaret etmiş ve Apocalypsis oynanmaya devam ederken Pittsburg Üniversitesi’nde atölyeler düzenlenmeye başlanmıştır. Atölyeleri yürütenler arasında Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka ve Ludwig Flazsen gibi isimler vardır. Paratiyatral projeler Zygmunt Molik tarafından “oyunculuk terapisi”, Ludwik Flazsen tarafından “yüksek sesli meditasyonlar” başlıklarında ses özgürlüğüne ve oyunculuk sanatının unsurlarını içeren biçim ve yaklaşımlara sahiptir. Daha sonra Laboratuvar Tiyatrosu ile Polonya Uluslar Tiyatrosu Araştırma Üniversitesi’nin birlikte düzenlediği atölyede Peter Brook, Joseph Chaikin, Andre Gregory, Eugenio Barba, Luca Ronconi ve Jean-Louis Barrault gibi katılımcılarla daha kapsamlı bir çalışma yürütülmeye başlanır.²⁰² Bu dönemde *The Mountain Project* (Dağ Projesi) ve *Tree of People* (İnsan Ağacı) etkinlikleri düzenlenir. *The Mountain Project*, orman yürüyüşleriyle sürdürülen, doğanın gündüz ve gece döngülerine uyum sağlamak için düzenlenen Paratiyatral bir etkinliktir. *Tree of People* ise, aktif kültür çalışmalarındandır, atölye çalışması ile performans arasında kalan, bireysel ve kolektif doğaçlama etkinlikleridir. Kaynaklar Tiyatrosu dönemine gelindiğinde Grotowski, kültürel etkinliklerin aktif olduğu Haiti, Nijerya, Doğu Polonya, Meksika ve Hindistan’a seyahat eder. Ekip üyelerinden ikisinin kaybıyla birlikte Grotowski, Amerika’ya California Üniversitesi Stüdyo Tiyatrosu’nda (UC-Irvine) çalışmaya başlar. Nesnel Drama dönemi de Polonya’dan

²⁰¹ Eugenio Barba, **Land of Ashes and Diamonds: My Apprenticeship in Poland - Followed by 26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba**, UK, Black Mountain Press, 1999, s.169.

²⁰² Bkz. Richard Mennen, “Jerzy Grotowski’s Paratheatrical Projects”, **The Mit Press**, The Drama Review: TDR, Vol. 19, No. 4, New Performance and Manifestos, 1975, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/1145017>, 21.11.2018, s. 58-69.

ayrıldıktan sonra Amerika'ya alışma süreci niteliğindedir. James Slowiak ve Jairo Cuesta ile birlikte yürütülen proje, Yeni Dünya Performans Laboratuvarı'nı (NWPL) kurmalarıyla birlikte sona ermiştir. Araç Olarak Sanat döneminde Thomas Richards, Grotowski'den sonra onun mirasını devralacak önemli bir isim haline gelmiştir. Bu dönemde *Action* (Eylem) isimli gelişime açık olan performans yürütülmüş, daha sonra Jairo Cuesta ve Pablo Jimenez'in katılımıyla bu küçük grup *Main Action* (Ana eylem) adını almış, Grotowski ile birlikte düzenlenmeye devam etmiştir. *Action*, *Downstairs* (Altkat) ve *Upstairs* (Üstkat) olmak üzere iki ana gruba ayrılmıştır. *Downstairs*, Maud Robart eşliğinde Orta Doğu ve Mısır geleneklerine, *Upstairs* ise Thomas Richards eşliğinde Afrika ve Afro-Karayip geleneklerine çalışılmıştır. Grotowski'nin prodüksiyonlardan başlayan, kültürlerin kaynaklarını araştırmaya evrilen, sahnede bir sonuç elde etmekten ziyade sürece odaklanan, geleneksel performans uygulamalarına değinen ve kültürlerin performans bilgilerini somutlaştırılmış dans ve şarkılar ile ele alan geniş spektrumlu bir çalışma alanı vardır.

2.2.2. Oyuncunun Tiyatral ve Kültürel Kimliği

Grotowski'nin tiyatro araştırmalarını yaptığı laboratuvar çalışmalarında vardığı sonuç, tiyatronun diğer destekleyici araçlarını dışarıda bırakarak “seyirci ile oyuncu arasında meydana gelen şey”²⁰³ olarak gerçekleşmesidir. Sinema ile tiyatronun karşılaştırması yapıldığında, tiyatronun sahip olduğu en büyük zenginliklerden birinin oyuncunun bedeni olduğunu ve dolayısıyla diğer tüm tamamlayıcı unsurlardan vazgeçilebileceğini dile getirmektedir. Bu yüzden Grotowski'ye sıkça sorulan ve merak edilen soruların yanıtları da, oyuncu ile çalışma biçiminde saklıdır. Grotowski performansın sürekliliğini bu derecede oyuncunun pratiğine teslim eden ilk uygulamacılardan sayılabilir. Oyuncu odaklı yapılan çalışmalarda esinlendiğini ifade ettiği ama kendi çalışmasını bu yöntemlerin bir bileşimi olarak görmediği teknikler vardır. Kendi tekniğini şu şekilde ifade etmektedir: “oyuncu kendisinden tam bir armağan çıkarır. Bu da “trans” tekniğidir, oyuncunun (kaynağı varlığının ve içgüdülerinin en mahrem katları olan, bir tür

²⁰³ Eugenio Barba, “Tiyatronun Yeni Ahiti”, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2016, s.17.

“aydınlanmaya geçiş” gibi fışkıran) bütün psişik ve bedensel yetilerinin birleştirilmesi tekniğidir.”²⁰⁴ Trans tekniğı normal bilinlilikten çok daha uyanık, her etkiye açık, şeffaf bir bilinç türünü ifade eder. Bu yüzden kültürel performanslarda icracının kültürel mevcudiyetini sağlayan alternatif bilinçlilik halini anımsatmaktadır. Ancak bu trans hali kontrolsüz değildir sadece oyuncunun düşünce ile eyleme geçişi arasındaki süreyi azaltmayı sağlamaktadır. Trans tekniğı, tiyatro ile dinin ilişki içinde olduğu, eski çağlara ait mitlerin sosyal bireylerin ve grup davranışlarının üzerinde olumlu etkilerinin olduğuna dair görüşü desteklemektedir. Oyuncu imge, mit, sembol ve arketiplerle uyarılmaktadır ve seyirciyi de içine alan bir kolektif hedeflenmektedir. Bu noktada Grotowski’nin, Jung’un arketipler teorisinin başka bir versiyonuyla, bireysel ve kolektif anılarda, antik ve eski uygulamalara paralel performatif unsurların aranmasıyla ilgilendiğı görülmektedir. Mitlerle bir karşılaşma deneyiminden söz edilirken, bağlı olunan köklerle özdeşlik kurmaktan ziyade onların sayesinde öznel deneyimlerin göreliliğini algılamak önemli olmaktadır. Buradaki amacın, oyuncunun başka bir karakter olması değil başka bir karakter olma yolunda gereken açıklığa sahip olması yönünde çalışması olduğu görülmektedir.

Prodüksiyon Tiyatrosu dönemi çalışmalarında Grotowski kendini “kurban eden”, “feda eden”, “aşan”, “ortaya çıkaran” gibi çarpıcı ifadelerle birlikte kullandığı bir kutsal oyuncudan bahsetmektedir. Kutsal oyuncu ile Grotowski; hünerlerin ve becerilerin bir toplamını değil, “via negativa” olarak adlandırdığı negatif bir yaklaşımla oyuncunun sadece kendisi gibi kalacağı ve bilincinin denetimi altında olmadan, ses ve hareketle kendisini ifade edebileceğı bir tekniğe kavuşmasını ifade etmektedir. Grotowski’ye göre oyuncu; bedenine ve sesine öylesine hakim olmalıdır ki, farklı bölgelerini değişik niteliklerle aktif hale getirerek seyirciyi şaşırtabilecek güce sahip olmalıdır. Bu amaçla, yoğun bir fiziksel ve zihinsel eğitim süreciyle, oyuncunun öz-benliğine tutunmasını ve performansını manevi bir uygulama haline getirmesini önermektedir. Fiziksel alıştırmalarla birlikte oyuncunun becerilerinin sınırları veya daha önceden yaptığı çalışmaların kalıcı etkileri ortaya konulur.

²⁰⁴ Jerzy Grotowski, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, ev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2016, s. 3.

Grotowski fiziksel ve zihinsel dirençleri kırmak için birbirine zıt koşullar arasında hızlı geçişler yapması konusunda oyuncularını yönlendirmektedir; “daha fazla disiplinli çalışma ve benliğinden sıyrılma ile oyuncu kendisini bir sonraki yönergeye açık hale getirir...Belli bir iç uyum ve barış elde edilir. Bu sorgulamadan sonra, bu sıyrılmadan sonra ... iç entegrasyon sağlanır.”²⁰⁵ Grotowski’ye göre oyuncu, öz-benliğinin açığa çıkması için kendi toplumsal benliğini nesneleştirmeli ve daha sonra onun üzerinde çalışmalıdır. Yani kültürlenme ve kültürlenme teknikleriyle elde edilmiş oyuncunun kültürel kimliğinden öncesine ulaşmayı istemektedir. Kültürel performanslarda olduğu gibi, icracının yapıdan ayrı tutabildiği performansı üzerine düşünmektedir.

Dinsel anlamıyla kutsal olmayan bu oyunculuk tarzı, hiç ulaşılmaya bile sıkı bir çalışmayı ve kendini kurban eden oyuncu metaforunu içermektedir. Fiziksel ve vokal alıştırmalar her oyuncu için geçerli olmakla beraber, sanatsal uygulama tamamlanmak için oyuncuların bireysel olarak üretimlerini beklemektedir. Çünkü Grotowski’ye göre sahnede “otantik” bir sunum sergilemeyen oyuncu etkileyici de olamayacaktır. Oyuncunun çağrışımları kendi anılarıyla ve yönetmenin yönergeleriyle veya bir ilahi, şiir gibi materyallerle kışkırtılmakta ve son kertede yönetmen tarafından bir montaja tabi tutulmaktadır. Grotowski; aynı zamanda oyuncunun ruhsal etkileşimlerini harekete geçirecek uyaranlarını zihniyle değil, bedeniyle anımsamasını önerir çünkü “anılar her zaman fiziksel reaksiyonlardır. Unutmayan derimizdir, unutmayan gözlerimizdir. İştittiğimiz şey hala içimizde yankılanıyor olabilir.”²⁰⁶ Oyuncunun performansını kendine özgü kılması için de rolünü, en mahrem anılarıyla bağlantılı hale getirmesi gerektiğinden söz etmektedir.

Grotowski, rolün yaratım sürecinin nasıl gerçekleşeceği konusunda görüş belirtmemekle birlikte oyuncunun yaratım sürecindeki engellerini elemesi konusunda cesaretli olmasını önerir. Oyuncudan oyuncuya değişecek, hep aynı kalmayacak kişisel bir paylaşımı öngörmektedir; “ben yöntemden bahsediyorum, sınırların

²⁰⁵ Raymonde Temkine, **Grotowski**, Çev. Alex Szogyi, New York, Avon Books, 1972, s.102.

²⁰⁶ Jerzy Grotowski, “Skara Konuşması”, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2016, s.198.

aşılmasını, kendini bilme sürecini ve belirli bir anlamda terapiyi vurguluyorum. Böyle bir yöntem açık kalmalı (ki sürekliliği bu koşula bağlıdır) ve her kişi için farklı olmalıdır.”²⁰⁷ Oyuncunun terapi niteliğindeki sunumu, odaklanma ve yoğunlaşma konusunda yoga veya meditasyondan farklı olarak canlılığını kesintiye uğratmayan, sürecin dinamikliğini taşıyan bir yolculuk içermektedir. Kutsal oyuncunun fiziksel olanla ruhsal olanı birleştirmesini, yorgunluğuyla baş etmesini bilmesini, dışarıdan nasıl görüldüğünün peşine düşmemesini önerir ve dürtüsel tepkilerini takip etmesi gerektiğinden söz eder. Grotowski oyuncunun dışarıdan gözlemlenebilen bir dönüşüme değil içsel dönüşümüne vurgu yapmaktadır, bu dönüşüm de çoğunlukla oyuncunun kendisine saklı kalacaktır. Çünkü oyuncunun kendini şifalandıran yolculuğu ile bütün varlığını yaratıcı sürece adayabileceği bütünsel edime ulaşacağını belirtmektedir. Aslında sahnede oyuncu deneyiminin, gündelik yaşamda normal etkinliklerde yaşadıklarının ötesinde durarak mevcuda gelmesini hedeflemektedir. Bu yüzden oyuncu-bireyin toplumsallaşma sürecinde edindiği maskelerden arınmasını, kendisini ifşa etmesinin önünde duran her şeyi elimine etmesi gerektiğini dile getirmektedir. Bireyin kendisini aşkınlık koşulunda gerçekten kabul etmesi ve öz-saygıyı kazanmasıyla artık sosyal maskelerin arkasına saklanmasına gerek kalmadığını hissetmesi lazımdır. “Kendini ortaya çıkarmak” belirli bir kimlik öne sürmenin aksine bu tür iddiaların reddedilmesine yönelik bir harekettir. Benzer şekilde, bütünlük arayışı mutlak birliğin de varlığını sorgulamaktır, kendi kimliğini ifade parçalarına ayırmaktır. Öte yandan bireyin kendisini ortaya çıkarması konusunda doğrudan kullandığı bedeni, bireyin sahip olduğu kültürel özellikleri de görünür kılacaktır. Bu doğrultuda da, oyuncunun kültürel kimliğinin de tiyatral bir amaç uğrunda feda edilmesi gerektiği düşünülmektedir. Dolayısıyla Grotowski’nin oyuncunun öz-benliğine ulaşması için beliren engellerden biri kültürel kimliğidir. Bu noktada toplum içinde yetişen ve kültürlenmiş oyuncunun benliğine yerleşmiş kültürel özelliklerin nasıl yok edileceği önemli bir soru işaretidir.

²⁰⁷ Jerzy Grotowski, “Yöntemsel İrdeleme”, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2016, s.108.

Bu sorunu gidermek için Grotowski, oyuncunun kendisini feda etme ve açığa çıkarma yolculuğunda bir araç olarak kullanabileceği rolünden söz etmektedir; “önemli olan, rolü bir sıçrama tahtası, günlük maskemizin ardındaki şeyi – kişiliğimizin en iç çekirdeğini- kurban etmek, sergilemek için yapılan incelemede bir alet olarak kullanmaktır.”²⁰⁸ Kutsal oyuncunun rolüyle özdeşlik kurmadığını aynı zamanda dışarıdan da gözlemlemediğini aktarmaktadır. Oyuncunun kendi benliğini doğrudan görmesi mümkün olmadığından ancak bir rolü oynamaya çalıştığı anda, benliğini nesneleştirebildiğini belirtmektedir. Çünkü oyuncu başka bir karakter olmaya başladıkça, benliği dışsal bir varlık olarak ortaya çıkabilmektedir. Oyuncu kimliğini parçalama ve karakterle bütünleşme mücadelesinde kaçınılmaz olarak kendisi hakkında bir şeyler öğrenmektedir. Aynı zamanda oyuncunun rolünü, ulaşılması gereken bir sonuç olarak düşünmemesi gerekir yoksa Grotowski oyuncunun başarıya ulaşmak kaygısıyla klişelere ve stereotiplere başvurma tehlikesine düşeceğinden söz etmektedir. Böyle bir durumda prova süreci performanstan öncelikli hale gelecek, bu anlayışın bir uzantısı olarak yaratıcı süreç ile sonuç arasında bir ayrım da kalmayacaktır.

Sahne sadece kendisi gibi kalmak isteyen oyuncuların kasıtlı olarak bilinçli davranışlarından vazgeçmeleri mümkün olmadığı için, Grotowski’ye göre oyuncu fiziksel eylemlerine odaklanmalıdır. Eylemlerin reaktif yapısı, oyuncuların dikkatini benliğinden uzak tutma avantajına sahiptir. Grotowski, oyuncunun fiziksel eylemlerinde bir nevi başarısını tarif etmek için de skorlarından bahsetmektedir. Oyuncunun skorlarına yönelik güdülenmesi farklılaşsa bile, anlık durumların etkisi altında kalmayıp onu koruması gerektiğini aktarmaktadır. Eylem skorlarının tekrarlanması Grotowski’ye göre oyuncunun bir çeşit ritüelistik edimde bulunması ve trans tekniğini kullanması anlamına gelmektedir. Skorlar oyuncunun gideceği yolun işaretleri olarak görülebilir ancak aynı zamanda kendiliğindenlik hissini de uyandırması beklenmektedir. Oyuncunun skora ulaşması için kendiliğindenlik ve skorları arasındaki dengeyi kurması gerekmektedir. Yapı ile kendiliğindenlik arasında ilişki, *conjunctio-oppositorum* (the conjunction of opposites) yani zıtlıkların

²⁰⁸ Grotowski, *Yoksul Tiyatroya Doğru*, s. 21.

birleşimi olarak adlandırılmıştır. Grotowski'nin anahtar kavramlarından olan bütünsel edim de; disiplini tanımlayan skorlar içermeli, özgünlüğü ifade eden kendiliğindenliğe sahip olmalıdır. Skorlar ve kendiliğindenlik arasında kurulan dengeğin ancak provalar sırasında kendisini saklamayan ve organik bir performans kurabilen oyuncularla mümkün olabileceğini vurgular. Grotowski'nin hedeflediği oyuncunun tiyatral mevcudiyeti, kültürel mevcudiyette olduğu gibi hem birbirinden ayrılmaz bir bütünlük içerisinde olmalı, hem de yapının performanstan ayrı tutulabilecek kadar somut skorlara sahip olduğu gözlemlenmelidir. Bütünsel veya total eylem/edimi şöyle tanımlamaktadır:

“Bu kendini çıplak bırakma, gündelik hayatın maskesini çıkarma, kendini dışsallaştırma eylemidir. ‘Kendini göstermek’ amacıyla değil, ki bu teşhircilik anlamına gelirdi. Ciddi ve esaslı bir kendini ifşa etmekten bahsediyorum. Oyuncu tamamen içten davranmaya hazırlıklı olmalıdır. Oyuncunun organizmasının –bilincin ve içgüdünün birleştiği- doruğuna doğru atılan bir adım gibi.”²⁰⁹

Bu dönem boyunca Grotowski ne kadar sahneyi herhangi bir fazlalıktan arındırmayı hedeflese de, halen oyun metinlerini sergilemeye devam etmekten vazgeçemediği görülmektedir. Getirdiği bir kısıtlılık, sahneye koyduğu oyun metinlerinin Marlowe ya da Calderon gibi yazarlardan çıkan, yine köklü geleneklere dayanan, kültürün kaynaklarına işaret eden klasik metinler olmasıdır. Grotowski bu oyun metinlerinin günümüzde aktarılmaya devam eden mesajları olduğunu varsaymaktadır; “büyük bir geleneğe ait metinleri çok tuttuğumu açıklıkla ifade etmem gerekiyor. Benim gözümde bunlar atalarımın sesleridir, Avrupa kültürümüzün kaynaklarından bize ulaşan seslerdir.”²¹⁰ Polonya'nın ulus direniş öyküleri, Hristiyan mitlerinin sahnelemeye dahil olmasıyla kolektif bilinçdışının harekete geçirilmesinin kolaylaştığı düşünülmektedir.

“Grotowski'nin sahnelemesinde, oyun gelişigüzel yerleştirilmiş izlenimi veren seyirci koltuklarının arasında oynanıyor, oyundaki bütün roller altı oyuncu tarafından canlandırılıyor ve seyirci de metindeki koro işlevini görüyordu.

²⁰⁹ Denis Bablet, “Oyuncu Tekniği”, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2016, s.184.

²¹⁰ Naim Kattan, “Tiyatro Bir Karşılaşmadır”, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2016, s. 40.

Böylelikle, oyuncuların seyircilerle birlikte icra edecekleri, katılımcı tiyatro modeli, ortaklaşa bilinen dini ve ulusal imgeler aracılığıyla da paylaşılan bir ritüel hedeflenmekteydi.”²¹¹

Oyun metinlerini sahneye koyan oyuncular, oyunun sahip olduğu mitleri aktarırken kendi mitlerini araştırmaya koyulurlar çünkü mitlerin oyuncu bedenine yerleşik olduğu düşüncesi hakimdir. *Akropolis (1968)* yapımında İncil’den ve Homeros’un kahramanlarından parçalar oynanır, oyuncular kendilerini bu hikayelerle özdeşleştirirler. Metin bir araç olarak kullanılmaktadır ancak esas odaklanılan, karakterlerin konuşmalarının altında yatan nedenleri bulmaktır. Oyuncular bu nedenleri bulduklarında seslerini, kendilerini ifade etmenin sınırlarına kadar taşıyabilirler ve artık ses, replikler sadece işitsel bir öge olmaktan çıkarak oyuncunun mimiği ve ve jesti yerine geçebilirler. *Dr. Faustus (1963)* yapımında Faustus, oyuna gelen seyircileri bir Ortaçağ manastırı atmosferinde son akşam yemeğinin yeneceği ve şeytanla anlaşma yapacağı itirafına davet etmektedir. Aziz arketipini kullanan oyuncu (*Zbigniew Cynkutis*), dini bir ayin havası altında büyü yapmaya başlar ve bunun karşılığında Tanrı tarafından cezalandırıldığında sanki bir ağıt gibi anlaşılmayan sesler çıkarır. *Dr. Faustus* Marlowe ve Goethe metinlerinden bir araya getirilmiştir. *Constant Prince (1967)* yapımında ise Ryszard Cieslak’ın işkencelere maruz bırakılması sonucu meydana gelen esirlik hali, kutsal oyuncu için en etkileyici ve hatta tek örneğidir. Cieslak’ın *Constant Prince* performansı ile ilgili olarak Fischer-Lichte Kartezyen akıl-beden ikileminin “somutlaşmış bir zihne” dönüştürülmüş hali yorumunu yapmaktadır.²¹² *Apocalypsis cum Figuris* ise İncil’den, Dostoyevski’den, T.S. Eliot’tan, Simone Weil’den montajlama ile oluşturulmuş bir metindir.

“Grotowski oyun metnini yönetmen için bir mücadele olarak görür ve onunla mücadeleye girer. Performansı seyirci için bir mücadele olarak görür ve onunla mücadeleye girer. Eserler doğar ve “seçili” anlar, bu çatışmalarda ortaya çıkar.”²¹³

²¹¹ Kerem Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2010, s.105.

²¹² Bkz. Erika Fischer-Lichte, **Performatif Estetik**, Çev. Tufan Acil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, b.a.

²¹³ Temkine, **Grotowski**, s. 55.

Prodüksiyon Tiyatrosu döneminde Grotowski'nin oyuncunun mevcudiyeti üzerine çalışmalarının, tiyatral kimliğiyle ne kadar oyuncunun öz-benliğine inme amacını taşısa da kültürel ve sosyal kimliğini harmanlayan bir yönelimde olduğu görülmektedir. Oyuncunun kimliğini barındıran ama bir yandan oyun metninin taşıdığı kültürel arkaplanı da yok saymayan bir melez buluşturma söz konusudur. Takip eden Paratiyatro döneminde oyun metinlerinden vazgeçilir, katılımcıların itkilerini kapsayan bir karşılaşma önerilir. Katılımcılar tiyatronun ötesine geçmişlerdir ancak tiyatro ile bağlarını tam olarak koparmamışlardır, tiyatral bir birliktelikte buluşmuşlardır. Katılımcılar ucu açık bir şekilde yürütülen karşılaşmalarda artık oynamaktan yorulduklarında yakaladıkları mevcudiyetleriyle yüzleşmektedirler. Paratiyatro, katılımcıların koşulsuzluğunu hedefleyen ve onları daha organik bir akışa doğru teslim eden bir çalışmadır. Oyuncu ifadesinin icracıyla değiştirilmesi ve samimi bir diyalog elde etme çalışmaları, Martin Buber'ın "Ich und Du" (I-Thou) adlı diyalog ilişkisini hatırlatmaktadır. İzlenen tiyatral bir rota olmadan "şimdi ve burada" olana ve farklı kültürlerden bir araya getirilen bireylerin oluşturdukları topluluk kültürünün dinamizmine odaklanılmıştır. Performatif etnografya anlayışında olduğu gibi, kültürün bireyleri belirleyici ve sabitleştiren niteliğine değil, performanslar sırasında açığa çıkarak somutlaştırıldığına inanan bir çalışma yürütülmüştür.

Bütünsel edim ve via negativa, bireylerin tümüyle kendilerini etkinliğe adanmalarıyla devam etmektedir, amaçlar bir ritüelde olduğundan çok daha basittir. Bu etkinlikler gündelik etkileşimlerin sahteliğini reddeder, bir mekan, ateş ve yiyecek paylaşmanın kültürel anlamı araştırılmaktadır. Katılımcılar, Prodüksiyon Tiyatrosu döneminde başka bir karakter olma yolunda dışsallaştırılan benliği yerine, kendi toplumsallaşma sürecinde açığa çıkan benliğini koyar ve öz-benliğine ulaşmayı hedefler. "Via negativa" ile kutsal oyuncunun temsil öncesindeki halinden yani anlatım-öncesi formuna (*preexisting form*) kavuşması, bu formla da stereotiplerin dışında kalan bir mevcudiyet kastedilmektedir. Aslında bu form mevcudiyetin içerdiği "varlık" tanımını, "yokluk" olarak değiştirir, bir tür namevcudiyeti tanımlamaktadır. Bu noktada Grotowski'nin ironik tutumu fark edilmektedir. Mitter'a göre; "via negativa" ile oyunculara bütünlüğe giden bir yolun

vaadini sunar, ancak onların çalışmalarının sosyal açıdan iyileştirici kapasitesine dikkat çeken araçlarını reddeder.”²¹⁴ Anlatım-öncesi form oyuncunun alışkanlık haline getirdiği davranışlarından öncesi yani bir çeşit oynamama halidir. Bu yaklaşımla Grotowski, oyuncunun aktüel bedenini, tüm bireyler tarafından paylaşılan “antik” ve sürüngenlerin bedenlerinin hızlı reaksiyonlarını anımsatan “sürüngen” bedenini uyandırmaya çalışmaktadır.²¹⁵ Ancak bu beden ve anlatım-öncesi formu da eğer bir amaç haline dönüşürse stereotip olma tuzağına düşecektir. Grotowski bireylerin kendisini tanıtmak ve diğerleriyle iletişim kurmak için inşa ettiği yapıların, tanımların ve kavramların nasıl içselleştirildiğinin ve adeta bir tutsaklığa dönüştüğünün altını çizmektedir. Paratiyatro çalışmalarının icracıları daha önce deneyimlemediği bir durumla karşı karşıya bıraktığı söylenebilir. Bu deneyimlerden biri şöyle ifade edilmektedir: “Yeryüzünü daha derin kazarken, tüm kolum daha da köklere indi, onu tüm bedenimle hissettim, her itme ile, güçlü, gizli, doğum gibi, seks gibi, ölüm gibi; korkutucu ve aynı zamanda gerekli bir şeyle yüzleştim, ne olduğunu bilmiyorum. Sanki bir kaynak gibiydi.”²¹⁶ Bu deneylerin en önemli yönlerinden biri, ne tam olarak sanat ne de tam olarak yaşamın sınırında gerçekleşmesi ve aynı zamanda ikisinin de bulunduğu üçüncü bir alemin yaratılmasına yönelik çağrı niteliğinde olmasıdır. Grotowski oyuncunun kendini açığa çıkarma deneylerini sürdürürken aktif kültür (*active culture*) kavramıyla katılımcıları sosyal yaşamdan büyük ölçüde koparan bir şekilde toplamaya karar vermiştir. Antropolog Ronald Grimes, Paratiyatro çalışmalarını bir Hac yolculuğundan örnekleyerek aktarmaktadır:

“Bir ritüel yapısı olmadan da Hacı adayının bir formu vardır. Formu, yolculuğunun kendisi ile temasından ileri gelmektedir. Bu yolculuk doğaçlamadır, derme çatma ve spontandır.”²¹⁷

²¹⁴ Shomit Mitter, **Systems of Rehearsal** Stanislavski, Brecht, Grotowski and Brook, London, New York, Routledge, 1992, s. 78.

²¹⁵ Jerzy Grotowski, “Tu es le Fils de Quelqu’un”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 370.

²¹⁶ Mennen, **The Mit Press/The Drama Review: TDR**, s. 69.

²¹⁷ Ronald L. Grimes, “Route to The Mountain”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 318.

Deneyim bakımından kutsal bir etkinliğe benzetilse de yapılan etkinlikler son derece basit eylemlerden oluşmaktadır.

“Her zaman yapılacak işin son derece basit şeyler olduğu konusunda ısrar edildi: hareket ve mekan-beden ve mekan-beden ve hareket. Başka bir şey yok, gerçekten başka bir şey yok, bir mucize yok, gizem yok, metafizik yok, ruh yok, sadece en basit şeyler var. Katılımcılara yapılan açıklamalarda, belirli sınırları ve özellikle fiziksel sınırları kabul etmenin gerekli olduğu her zaman vurgulanmıştır; örneğin uçamayacağımızı biliyoruz, bu yüzden nasıl uçacağımız hakkında konuşmuyoruz.”²¹⁸

Grotowski; oyuncunun oyunda gerçekleştirdiği fiziksel eylemlerinin dışında, eyleme dönüşmemiş sınırsız sayıda itkileri olduğundan bahsetmektedir. Bu itkiler, oyuncunun içinde tuttuğu, toplumsal ve sosyal yaşam sürecinde açığa çıkarmadığı ancak görmezden gelemediği dürtülerini ifade etmektedir. Grotowski’nin özellikle önerdiği sistematik bir yöntem yoktur, çünkü bu teknik oyuncunun kendisini araştırma ve derinliklerine inme ve daha önce farkına varmadığı dürtülerini keşfetme sürecidir. Bu çalışmalar bir “arı kovani” (*Ul-Beehive*) olarak anılmaktadır.

“Bir “arı kovani”, eğitim, prova ve performans süreciyle gelişen bir prodüksiyon değildir. Doğası gereği, sadece bir kez ortaya çıkabilir ve bu nedenle, tiyatro gibi kendini tekrarlamakla sınırlı değildir. “Arı kovani” bir sürece hemen dahil olmak değildir, bilinçli olarak hazırlanmış bir temsili yargılamak veya görememekle ilgili değildir. Aksine, önemi bazen manevi bazen de kişiseldir, ve dışarıdan deneyimleyen için onu tanımlayacak hiçbir kelime yoktur.”²¹⁹

Arı kovanının, sadece katılımcıya özel bir deneyimi içerdiği ve bu kapalı çalışmaların ancak katılımcıların aktarımıyla öğrenilebildiği görülmektedir. Bu dönemde artık katılımcıların veya icracıların kültürel ve tiyatral kimliğinin iç içe geçtiği gözlemlenmektedir. Katılımcıların tiyatral bir amaçla buluşturmayan uygulamaların, mevcudiyetlerini ve eylemlerini belirleyen motivasyonları belirsizdir. Paratıyatroyu takip eden Kaynaklar Tiyatrosu döneminde de Grotowski, farklı kültürlerle transkültürel bir alışverişi sağlayarak tüm kültürlerin bulunduğu temel bir kaynağın mevcut olduğu varsayımından yola çıkmaktadır. Paratıyatro döneminde

²¹⁸ Francois Kahn, “The Vigil (Czuwanie)”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 296.

²¹⁹ Bharucha, **Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture**, s. 45.

temas ve toplanma büyük bir önem taşıırken, bu dönemde bireylerin kökenlerinin temel ilkeleri gündem konusu olmuştur. Grotowski'ye göre; “iki yüz, üç yüz, dört yüz, ya da bin yıl önce, ama o sensin. Çünkü ilk sözleri söylemeye başlayan kişi birinin oğluydu, bu yüzden bunu reddetsen de, sen birinin oğlusun.”²²⁰ Grotowski, kültürel kaynaklara olan ilgisinin doğal ve orjinal olana ilişkin bağından ortaya çıktığını açıklamaktadır. Kaynaklara yaklaştıkça benlik bilincinin ve egonun kaybolduğunu ifade etmektedir. Grotowski bu düşünceye neden olan ilk anısının değişik bir elma ağacı ile alakalı olduğundan, ona tırmandıkça başka kaynakların varlığını hissetmeye başladığından bahsetmektedir.²²¹

Katılımcılar bireyleri ayırıştırın kültür, din gibi farklılıklardan önce paylaşılan eylemler ve basit işleri bulgulamaya koyulmuşlardır. Bireylerin kültürel mevcudiyetlerini somutlaştıran performanslarıyla bütünlük hissi uyandırılmaktadır. Topluluğun tüm üyeleri tarafından aynı şekilde işlev gören eylemler belirlenmiştir. Grotowski'nin *via negativa* tekniğinde olduğu gibi tiyatro anlayışında bir eliminasyona gidilmiştir. Uygulanan tekniklerde dramatik ve ekolojik özellik aranmıştır. Dramatiklik; etkinliklerin bir eylem, ve performatif özelliği taşımasından doğmaktadır. Ekolojik olan ise etkinliğin yaşama ve çevreye dair bir oluşuma sahip olmasıdır. Kültürlerin farklı yaklaşımları korunmuş ve paylaşımı sağlanmıştır. Meditasyonlarda da sıklıkla kullanılan “poz öncesi hareket” (*movement which is repose*) deyimine atıfta bulunarak farklı tekniklerin kaynağının araştırılması süreci ele alınmıştır. Kaynaklar Tiyatrosu döneminde Grotowski'nin Eylül 2002'de Brzenzinka'da yaptığı alıştırma katılımcılardan Peter Rose şöyle anlatmıştır:

“İlk olarak, Meksikalı-Amerikalı olarak adlandırdığı bir yürüyüş türünü, grubun tükenme noktasına kadar saatlerce bir ağaç etrafında gerçekleştirdiğini anlattı. İkincisi, Kathakali Tiyatrosu'ndaki göz eğitiminden esinlenen ve katılımcıların belirli noktalara odaklanmasını gerektiren bir egzersiz hakkında ayrıntılar verdi. Üçüncüsü, katılımcıların Sufi geleneğinin dönen dervişleri gibi kendilerinin de döndüğü bir etkinliği gösterdi ve en sonunda şarkı söylemenin bir nesilden

²²⁰ Grotowski, R. Schechner & L. Wolford: *The Grotowski Sourcebook/Routledge and TDR series*, s. 377.

²²¹ Bkz. Jerzy Grotowski, “Theatre of Sources”, R. Schechner & L. Wolford: *The Grotowski Sourcebook*, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 320-341.

diğerine iletildiğı geleneksel Hint Baul grubuyla bir şarkı söylemeyi öğrendiklerini tasvir etti.”²²²

Grotowski, Nesnel Drama döneminde kültürler arasındaki ortak zemin fikrini yeniden değerlendirmiş ve kültürlerin şarkılarında geliştirdiğı farklılıklara odaklanmış, neredeyse bir antropolog gibi çalışmıştır. Bir kültürle ilgili olan şarkı başka bir bireye öğretildikten veya uygulandıktan sonra, başka kim uygularsa uygulasin bir “nesnelliğı” olabilecek olaylar zincirini başlattığını gözlemlemiştir. Oyuncu üzerinde nesnel etkileri olan yapılar ve araçların peşine düşülmüş, oyuncunun enerjisini dönüştüren, organik olarak dürtülerinin akışına bırakmasını sağlayan teknikler, hareketler ve vokal titreşimlerin olasılıkları üzerine düşünülmüştür. Nesnel Drama’da bireylerin eylemlerini oluşturma, birleştirme ve düzenleme sorumluluğunu almaları gerekmektedir. Ritüel ile Grotowski, bir tören, kutlama veya dışarıdan bireylerin katılımıyla yapılan rutin etkinlikleri kastetmemektedir. Bu ritüeller şarkı ve hareket yoluyla, yine icracıların bedenlerini ifşa eden özelliğe sahiptir; “ritüellerin “nesnelliğı”, Grotowski’nin kendisinin üzerinde çalışmak için bir araç olarak işlev gören performatif bir yapı oluşturma girişimini açıklar. Bu yapı izleyiciye yönelik değil, sadece bunu uygulayan kişiler için geçerlidir.”²²³

Grotowski araştırmakta olduğu performansı; “şiiirin şarkıdan, şarkının hareketten, hareketin danstan, dansın oyunculuktan ayrılmadığı çok eski ritüel geleneklerle ilişkili performans türü”²²⁴ olarak tanımlamaktadır. Haiti şarkıları ve dansları (*yanvalou*), Amerikan *Shaker Movement*²²⁵ hareket stilleri ve şarkıları uygulanmıştır. Uygulanan tekniklerin bedeninin organik yapısını ve dürtülerini engellememesi için çalışmanın sonucuyla ve elde edilecek verileriyle ilgilenilmemiştir. Geleneklerin eğitim sürecinde olduğu gibi eğitimciler katılımcıların kendilerini taklit edebilecekleri şekilde konumlanmış, olabildiğince az ve net

²²² Anna Misopolinou, “Grotowski: Ecstasy and Initiation in Performance”, University of London, Goldsmith’s College, 2004, s. 87.

²²³ Slowiak, Cuesta, **Jerzy Grotowski**, s. 40.

²²⁴ Lisa Wolford, “Introduction: Objective Drama, 1983-86”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 361.

²²⁵ Hz. İsa’nın yeniden dirileceğine inanan dini bir topluluktur.

direktifler verilerek kinestetik öğrenme biçimi uygulanmıştır. Kültürel mevcudiyeti edinmenin mimetik süreci takip edilmiş, kültürlenme tekniği kullanılmıştır. Böylece icracılar kültürleri aktif olarak taşıma ve şekillendirme yetisine sahip olmuşlardır. Bu yaklaşım kültürün, onu icra eden kimlikler tarafından oluşturulması ve değişimlere kendini açık tutması teorisini doğrulamaktadır. İcracının uzun süre emek vererek çalışmalarla elde ettiği ve bütünsel edime ulaşmasını sağladığı *yantra* ve *organon* kavramlarından bahsetmektedir.

“Yunanca “organon”, organ ve enstrüman anlamına gelir. Eski Sanskritçe “yantra” kelimesinin de iki anlamı vardır: tıbbi bir neşter ve astronomik bir gözlemsel cihaz. Bu anlamların ikincisinde yantra doğrudan evrenle ve doğayla bağlantılıdır, her iki durumda da son derece hassas enstrümanlara atıfta bulunur.”²²⁶

Nesnel Drama’da başka bir kültürün tekniğine girme ve onu öğrenmenin, oyuncunun eyleminin içsel zenginliğini çeşitlendireceği düşünülmektedir. Bireyin başka kültürlerin performanslarını gözlemlemesi ve denemesi, kültürel kimliğin oluşumundaki kültürleşme yöntemiyle benzerlik kurmaktadır. Ancak ayrışan nokta, Grotowski’nin özellikle antik şarkılar icra edilirken, icracılara öznel kültürel kökenlerine bağlılıklarını hatırlatmasıdır. Farklı kültürlerin performansları üzerine çalışılırken bireyin öznelliğine yapılan vurgu ilginçtir. Osinski, Grotowski’nin tartışmalı sayılabilecek nesnel yaklaşımını Gurdjieff’ten aldığını aktarmaktadır: “Öznel sanat, şeylerin ve fenomenlerin rastgele ve bireysel görüşüne dayanır ve bu nedenle genellikle bireyin kaprisleri aracılığıyla yönetilir. Öte yandan “nesnel sanat”, bireysel ötesi bir kaliteye sahiptir ve böylece kaderin yasalarını ve bireylerin kaderlerini ortaya çıkarabilir.”²²⁷ Nesnel Drama döneminde Grotowski’nin uygulamaları G. I. Gurdjieff²²⁸ ile; Orta Asya, Çin, Hindistan, Tibet gibi bölgelere seyahat etmesi ve dans yoluyla bilginin somutlaştırılması, şarkılar ve samimi karşılaşmalar yaratılması konusunda benzerlik göstermektedir.

²²⁶ Zbigniew Osinski, “Grotowski Blazes The Trails: From Objective Drama to Art as Vehicle”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 469.

²²⁷ Osinski, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook/Routledge and TDR series**, s. 467.

²²⁸ 20. Yüzyılda etkili olmuş mistik ve ruhsal bir öğretmen, yazardır.

Bu dönemde Grotowski, geleneksel uygulamacıların ve Kaynaklar Tiyatrosu'nda daha önceden birlikte çalıştığı araştırmacıların katıldığı seminerler düzenlemiştir. Açık hava etkinliklerinin yanı sıra, bedenlerin aktif olarak kullanıldığı fiziksel aktiviteler uygulanmıştır. Katılımcıların öncelikle ayrıntılarıyla ne yapıldığını öğrenmesi ve beden kapasitelerinin izin verdiği kadarını uygulamaları için Slowiak, onlardan “izleme” alıştırmalarını uygulamalarını beklemektedir.²²⁹ Katılımcıların “izleme” sırasında oyun çerçevesinin yapısını çözümlemesi önemlidir, uygulamaya hazır hale geldiklerinde ise akışı bozmadan tekrar edebilmelidirler. İzleme aynı zamanda icracının hareket eden bedenini izlemesi ve onu kontrol altında tutması anlamına gelmektedir. Bu alıştırmada kültürel mevcudiyette beliren alternatif bilinçliliğin bir örneği yaşanmaktadır. Bir zaman sonra da, icracıların kontrol mekanizmalarını pasif hale getirip komünal bir deneyim yaşayabilmeleri hedeflenmektedir. Ne kadar spiritüel olandan uzak etkinlikler olarak görülse de, sergilenen kutsal dansların ve performansların kimi zaman katılımcıların kolaylıkla orjinaline yaklaşılamayacakları derecede zor oldukları gözlemlenmiştir. Lendra'ya göre; “daha yüksek farkındalığın uyanışı sadece tekniklerin ustalığı ile tam olarak gerçekleştirilemez. Dini ve geleneksel davranış biçimlerini gözlemlemek, çabanın yarısını oluşturur.”²³⁰

Araç Olarak Sanat dönemine geçilirken, katılımcıların bireysel olarak icra ettikleri etno-dramalar ön plana çıkmaktadır. Katılımcı etnik kökenine dayanan ve atalarına bağlılığını kuvvetli bir şekilde hissettiği bir şarkıyı çalışmaya başladıktan sonra, etno-dramanın yapısını oluşturan eylemlerini belirlemektedir. Grotowski'ye göre; “başlangıç noktası söz konusu kişinin etnik geleneğine bağlı eski bir şarkının olduğu bir tür bireysel etno-dramadır. Bu şarkıyla bir bütün yaratmak için hareket, eylem, ritim gibi kodlarla çalışmaya başlanmaktadır.”²³¹ Etno-dramalardaki performans yapısı Batılı anlamdaki tiyatro anlayışına çok yakın görünmektedir. Belli

²²⁹ Lisa Wolford, **Grotowski's Objective Drama Research**, Jackson, University Press of Missisipi, 1996, s. 45.

²³⁰ I Wayan Lendra, “Bali and Grotowski: Some Paralells in the Training Process”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 390.

²³¹ Grotowski, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook/Routledge and TDR series**, s. 375.

bir rutin, karakterizasyon, mizansen, hikaye ve montaj tekniğini içermektedir. Öte yandan kültürel performanslarda olduğu gibi kültürün sembolik düzenine bir yapı gibi sadık kalınmış ve geriye kalan ise kültürün performatif niteliğiyle doldurulmuştur. Slowiak; “Mısır Ölüler Kitabı” ve “Hint Masalları” kitaplarından yola çıkarak yapılarını oluşturduğu performanslar yönetmiştir. Katılımcıların performatif bir yapıya tabi tuttuğu anlatım, kendi kültürel kimliğinden kaynaklanmaktadır ve performans yapısını şekillendirirken belirli taklitlere sığınmasını engelleyeceği doğaçlamalarla çalışılmıştır. Ayrıca etno-dramaları açıklarken özellikle tercih edilen “performans yapısı” kullanımı, ortaya çıkan etkinliğin gösterim ile prova arasındaki farklılıklarını yok etmek içindir.

İtalya Pontedera’da Grotowski, Araç Olarak Sanat dönemini Thomas Richards ile birlikte Afrika kültürüne ait antik şarkılar üzerine çalışarak geçirmiştir. Aynı zamanda Orta Doğu ve Mısır antik metinlerini incelemiştir. *Action* (Eylem) adı verilen, katılımcının alternatif bir bilinçlilik halini deneyimlemesi için sahip olduğu enerjiyi dönüştürmesini betimleyen bir çalışma yapılmıştır. *Action*, onu gerçekleştirenler için bir ritüel gibidir; şarkıların söylenişi boyunca günlük yaşam enerjisini dönüştüren başka bir enerjiye sahiptir. Şarkıların sözel, melodik, tınlatıcı bakımından icracıya etkide bulunan özellikleri araştırılmaktadır. Grotowski şarkıların çalışılırken, yapının fiziksel eylemlerden değil, icra edenler için önemli olan bir veya birkaç anıya bağlı olarak geliştirilen semptomlardan oluşması gerektiğini belirtmektedir. Şarkılar *elan* içermelidir, Richards kelimenin anlamını şöyle aktarmaktadır:

“Elan: Bunu herhangi bir sözlü açıklama yerine Grotowski’nin söyleyiş biçimiyle daha iyi anlamıştım. Grotowski “elan” derken sözcükte çok özgül bir titreşim niteliği vardı. Bu, tanımın kendisi olurdu. (Gürültülü değil) güçlü bir atılımla başlıyordu; sözcüğün ortasında akışta bir yükselme, bir tür içsel patlama hissediliyordu ve sözcük bir bakıma güreleyle sonlanıyordu.”²³²

Yapılan çalışma bireylerin bilincinde geliştikçe, onu diğer performans topluluklarına ve diğer ülkelerden özel olarak davet edilen seyircilere sunmuşlardır.

²³² Thomas Richards, **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışma**, Çev. H. Yıldız, A. Candan, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2005, s.121.

Bu gösterimler somut bir anlatıyı veya performansı içermemektedir ancak icracıların bağlı kaldığı yapıya göre şekillendirilmektedir. *Action* tekrar edilebilen performatif bir yapıya sahiptir, etno-dramaların bir benzeri gibidir. Performansın kendisi icracı için çok özel iken dışarıdan herhangi bir gözlemci için çok malzeme sunmayabilir. Çünkü yapı aslen icracının performansı takip edebilmesi için vardır. Bunun yanı sıra izleyenin alımlamasına yardımcı olacak bir hikaye var gibi görünmektedir ancak hikaye performansın vazgeçilmezi değildir. Araç Olarak Sanat dönemi Grotowski'nin çalışmalarının başlangıcı olan Prodüksiyon Tiyatrosu'nu bütünüyle terk ettiğini göstermektedir. Tiyatroda “temsili” yaklaşımdan uzaklaşarak performansı, icracının kültürel mevcudiyetine ulaşması için bir araç olarak kullanmaya başlamıştır. Teknik açıdan bir performans yapısı içermesi, şarkı icra edilmesi, bazen bir hikaye anlatılması bakımından tiyatro ile benzerlik kursa da icra edilen performans, icracının kendisi için gerçekleşmektedir. *Action*'u izlemeye gelen kişilerin bir olaya tanıklık ettikleri kesindir ancak bu tanıklık, performansın bir tiyatro etkinliği sayılması için çok yeterli değildir.

“Çalışmalarımızın elementleri sadece çok özel eski şarkılarla değil, aynı zamanda insan davranışının en küçük vuruşlarının oluşturulması, ayrıntılarının uygulanması, belirli tempolarla oyunculuk skorları, partner oyuncular arasındaki temas noktalarının keşfi ve yapılandırılması, dürtülerin organik ama yapılandırılmış akışı üzerine çalışılması, hareket biçimleri; “yaşayan kelime” ile ilgilenir. (metinlerin yaklaşımı)”²³³

Richards'ın *Action*'dan örnekleyerek aktardığı oyunculuk biçimi oyuncunun dikkatini ikiye bölmesi üzerine kuruludur. Oyuncu bir yandan oyunculuk skorlarına odaklanırken diğer yandan içsel aksiyonunu yönlendirmektedir. Bu açıklama Grotowski'nin yapı ile kendiliğindenlik arasında kurduğu dengeli ilişkiyi anımsatmaktadır. Richards; oyuncunun öncelikle şarkısının veya performans yapısının tekniğini çalışmaya başlamasını, ki bu oyuncunun skorlarını netleştirecektir, daha sonra da zorlamadan bu skorlara bağlı olarak içsel ve icracıya özgü olanın harekete geçirilmesini önermektedir. Her gün uygulanan “The Motions” (Devinim) ile birlikte icracının fiziksel blokajlarının ötesine geçebileceğini ve artık

²³³ Thomas Richards, “The Edge-Point of Performance (Fragments): Interviewer: Lisa Wolford”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 533.

bedeniyle düşünmeye başlayacağından söz etmektedir. Mario Biagini ile New York Central Park'ta hiç yorulmadan saatlerce koşu yapmaları buna örnektir.²³⁴ “Temsil edilemeyen köken”²³⁵ çoğunlukla icracının enerji değişimlerini izleyen ve halen gelişime açık olan performansında saklıdır. Grotowski *Performer* (İracı) makalesinde icracının kendine özgü bir ritüel yaratması gerektiğini ve bu doğrultuda kendisinin de icracının eğitmeni olacağını vurgulamaktadır. Grotowski *Action*'ın yönetmeni değil danışmanı gibidir ve kendi tabiriyle Richards'ın eğitmenidir. Gerçek bir eğitmenin de icracıya öğütleyeceği yegane şeyin, onun harekete geçmesini önermek olduğunu belirtir. Performansın bilgisine ulaşmayı onu uygulamakla ilişkilendirmektedir ve ortaya çıkacak ritüelin de icracının kişiliğiyle bir ilgisi olmadığını belirtmektedir. Bu ritüeli, “diğerlerinden aldığınız, dışarıdan gelen, öğrenilen bir şey değildir”²³⁶ diye ifade etmektedir. Grotowski eski geleneklerden söz ettiğini söyler ve icracının estetik normların dışında kalan bir performans sergilediği dönemlere gönderme yapar. İracının özüne ulaşmasını tavsiye ederken dışarıdan öğrenilemeyecek ve toplumun ahlaki kurallarının da dışında kalan bir özden bahsetmektedir çünkü icracının özünü buluşması için performansında savaşmak zorunda kaldığı şeyin, bu ahlaki kurallar olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla bireylerin ait olduğu kültürel toplulukların kendisine atfettiği kültürel kimliği çalışmanın dışında tutmayı hedeflemektedir. Kültürün bireyleri bağlayıcı özüne katılmakla birlikte, onları yönlendiren kültürel yaptırımlarını saf dışı bırakmaktadır. İracılar yapıdaki eylemi gerçekleştirmek için öncelikle bireysel olarak daha sonra diğerleriyle çalışmaktadır. Fiziksel eylemlerin formu kesindir ancak asla sona ermeyen, her zaman daha da büyümesi için açık bir alana sahip gibidir.

Grotowski araştırmasının çeşitli dönemlerinde *via negativa* ilkesini kullanmaya devam ettiği görülmektedir. Slowiak ve Cuesta'ya göre; “ister yoksul bir

²³⁴ Thomas Richards, **Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**, London, New York, Routledge, 2008, s. 90.

²³⁵ Lisa Wolford'un, “Action, The Unpresentable Origin” şeklinde yayımladığı aynı adlı makalesine atıfta bulunulmuştur.

²³⁶ Jerzy Grotowski, “Performer”, Çev. Barış Yıldırım, Eren Buğlalılar, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı. 20, 2005, (Çevrimiçi) <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/192/1518.pdf>, 13.05.2017, s. 144.

tiyatroya, ister kaynaklara (Kaynaklar Tiyatrosu) ya da temsil edilemeyen kökene (Araç Olarak Sanat) ulaşmak olsun, çalışmasına rehberlik eden ana ilke, saf mevcudiyete ulaşmak için gereksiz olanlardan kurtulma sürecidir.”²³⁷ Kültürel çalışmalardaki bu eksiltme oyuncunun tiyatral ve kültürel kimlikleri üzerinden aktarılacak olursa; öncelikle tiyatral ile kültürel-sosyal kimliğin harmanlanması, daha sonra tiyatral kimliğin dışarda bırakılması ile sosyal yaşamdan uzak bir bölgede kültürel kimlikten de uzaklaşılması, başka farklı kültürel kimliklerin farkındalığına varılması, kültürlerin nesnel etkilerinin deneyimlenmesi ve tekrar kültürel niteliklere odaklanması şeklinde devam etmektedir.

Yoksul Tiyatro döneminde oyuncunun, kişisel anılarının da etkisiyle mevcudiyetini saflaştırdığı performansı, aslında sahneyi kendi yaşamının bir parçası haline getirdiği gerçeğini gizlemektedir. Oyuncu-bireyin kültürel kimliğinin, tiyatral kimliğine hükmettiği görülmektedir. Kimliklerin harmanlanmasının eşit dağılımlara sahip olmadığı ortaya çıkmaktadır. Bu noktada, kontrolü mümkün olmayan gündelik etkilerin nasıl her performansta skorlamanın sabitlenmesine izin vereceği belirsizdir. Bu dönemde fiziksel eylemler yönteminin, oyuncunun kültürel kimliğini dışsallaştırabilecek tek araç olduğu görülmektedir. Takip eden dönem Paratiyatro’da, Grotowski tiyatral tüm niteliklerden uzaklaşmıştır. Bu dönemde de oyuncunun kimliklerle edindiği vasıflarına başvurmasını engelleyecek pasif bir direniş vardır. Kültürlenmiş oyuncu-bireylerin, doğaya dönerek yaşamsal aktivitelerle toplumsal ve sosyal filtrelerden sıyrılmaları, her deneyimleyici için aynı başarılı sonuçlara ulaşmasının çok mümkün olmadığı görülmektedir. Ayrıca kısa bir dönem içinde gerçekleşen bu etkinliğin etkisinin kalıcı olamayacağı kesindir. Kaynaklar Tiyatrosu’nda bireylerin paylaştığı tek kültürel köken iddiası, farklı kültürlerin performans tekniklerinin görülmesi ve uyarlanması konusunda yenilikçi olmuştur. Tiyatral kimlikler aracılığıyla bir araya gelinmiş ancak kültürel kimliklerin ürünleri takas edilmiştir.

²³⁷ Slowiak, Cuesta, **Jerzy Grotowski**, 2007, s. 93.

Nesnel Drama döneminin ise, nesnel tanımıyla çelişen Grotowski'nin oyuncunun öznelliğine yaptığı vurgu dışında, kültürün onu taşıyan kimliklerin tekeline olmadığını gösteren en uygulanabilir bakış açısına sahip olduğu görülmüştür. Çünkü kültürel performanslar, onları uygulamaya döken oyuncular için zengin bir kaynak oluşturmuş ve nesnel bir yöntem arayışı içinde olduğu için de kültürün sınıflandırıcı özelliklerinden kaçınmak hedeflenmiştir. Bu dönemde, oyuncuların kültürel performansları öğrenirken, kültürel mevcudiyetleri meydana getiren hem kültürleşme hem de kültürlenme tekniklerinden faydalandıkları görülmektedir. Oyuncu kültürel performanslar veya şarkılardan edindiği yapıyı teknik açıdan geliştirme gayreti içerisinde, çalışmanın bedenine ve zihnine yaptığı etkilerin altında kalarak daha önce rastlamadığı bir kendiliğindenlik seviyesine de ulaşmaktadır. Ayrıca Grotowski ritüel teknikleriyle ilgilenirken oyuncuyu teknik kabiliyetlerini geliştirebilmesi için felsefi ya da dini herhangi bir atmosfer yaratması için onu zorlamamaktadır. Kültürel çalışmalarda son dönemde ise Grotowski'nin oyuncuya devrettiği sorumluluk; onun kendi başına bir izleyen beklentisi olmadan çalışmayı öğrenmesidir. Kendisiyle baş başa kalan oyuncu, daha fazla çalışmayacağı için başvurduğu bahanelerden kaçınır veya daha iyisini yapamamasının tek muhatabı yine kendisi olur. Herhangi bir prova veya performans hazırlığı olmaksızın, Grotowski'nin oyuncuya her gün uygulaması için önerdiği alıştırmalar, birey ifadesinin nesnel yaklaşımını elde etmesi açısından tercih edilmektedir. Grotowski'nin Kaynaklar Tiyatrosu, Nesnel Drama ve Araç Olarak Sanat dönemlerinde keşfedilen, kültürel ve tiyatral kimlikleri nesnel bir yolda birleştiren bireysel ve kolektif performans tekniklerinin, kültürel çalışmalar için olanaklı ve demokratik bir ortam sağladığı görülmektedir. Oyuncuların tiyatral ve kültürel kimliklerinin inşasının, dengeli ve uyumlu şekilde çalışılması için nesnel yaklaşım ile elde edilmesi gerektiği fark edilmektedir.

2.2.3. Komünyon Düşüncesi

Tiyatronun oyuncu ve seyirci ilişkisinden meydana geldiğini dile getiren Grotowski'nin, bu çalışma kapsamında bir sonraki adımda topluluk fikrine nasıl yaklaştığı önemli hale gelmektedir. Farklı dönemlerde değişik eğilimler göstermiş

olsa da Grotowski'nin hep vurguladığı bir nokta vardır; o da tiyatronun bir karşılaşma olmasıdır. Bu karşılaşma hali, tiyatroyu oluşturan herkes ve her şey için geçerlidir; oyun metni, yönetmen, tasarımcılar, oyuncular ve seyirci vb. Oyuncuların kendisinin ve başkalarıyla ilişkilerinde kendisinin farkında olması ve keşif yapmaya devam etmesini önermektedir. Karşılaşmaların iki önemli kuralı vardır: birincisi birey kendi mevcudiyetine hakim olabilecek kadar cesaretli olmalıdır, ikincisi aynı iletişim seviyesinde aynı değerleri paylaşabileceği bireylerle birlikte olmalıdır.

“Tiyatronun özü bir karşılaşmadır. Kendini ifşa edimine kalkışan bir insan, deyiş yerindeyse, kendisiyle temas geçen biridir. Demek istediğim, aşırı bir karşılaşma, samimi, disiplinli, kesin ve total bir karşılaşma söz konusudur – yalnızca kendi düşünceleriyle değil, aynı zamanda içgüdüleri ve bilinçdışından en duru haline kadar, bütün varlığını kapsayan bir karşılaşma.”²³⁸

Oyuncunun en ilkel haliyle karşılaşan seyircinin kışkırtılması amaçlanmaktadır. Ancak Grotowski seyircinin kışkırtılabilmesi için, varoluş sorunlarıyla boğuşuyor olmasını, sorgulamasını ve değişime açık olmasını beklemektedir. Etkileşimin son derece doğal ve hatta terapatik bir düzlemde gerçekleşmesine önem vermektedir. Oyuncunun seyirciyle kuracağı hem ruhsal hem de fiziksel temasına dikkat çekmektedir. Bu temasla birlikte oyuncunun partnerleriyle ve o akşam oyunu izlemeye gelen seyircilerle arasında bir yeniden doğumun gerçekleşeceğini dile getirir. Schechner ve Hoffman'a göre; “oyuncu temas kurarak çalışmaya, birisiyle ilişki içinde yaşamaya başladığında, bedeninin itkilerini inceleyerek nüfuz etmeye başladığında, bu temas ilişkisi, bu karşılıklı ilişki süreci her zaman için oyuncuda bir yeniden doğum anlamına gelecektir.”²³⁹ Seyirci oyuncuyu gözlemlerken kendisiyle ilgili gündelik gerçeklerinin de bir değerlendirmesini yapmaya başlayacaktır. Toplumsal yaşam boyunca içselleştirilen benliklerle, reelde bireyin yaşantısıyla yüzleştğinde yaptığı karşılaştırmaların sonuçları, hem bireyin kendisi hem de etkileşim halindeki seyirciler için şaşırtıcı olacaktır. Grotowski'ye göre; “bir tiyatro temsili ya da bir rol üzerinde en içimizdeki benliği yok sayarak, bizi en derinden yaralayabilecek fakat aynı zamanda,

²³⁸ Naim Kattan, “Tiyatro Bir Karşılaşmadır”, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2016, s. 39.

²³⁹ Richard Schechner, Theodore Hoffman, “Amerika Karşılaşması”, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2016, s. 219.

nihayetinde huzuru getirecek arılaştırıcı hakikati eksiksiz biçimde hissettirebilecek şeyleri arayarak çalışmaya başlarsak, o takdirde kaçınılmaz biçimde kollektif temsillere varırız.”²⁴⁰ Toplumsallaştırılmış benliklerden sıyrılarak tercih edilmiş bu negatif yol, etik açıdan da ancak katılımcıların rızasıyla mümkündür, zorlayıcı kurallara maruz bırakılmamalıdır. Karaboğa’ya göre; “o halde oyuncu çalışmasını, Zen düşüncesinin de ana motiflerinden biri olan, ‘bir şeyi yapmayı istemekten’ çok, ‘bir şeyi yapmamaya razı olmak’ düşüncesi üzerinden şekillendirecektir.”²⁴¹ Bu anlaşma sayesinde oyuncu, seyircinin bilinçdışına etkide bulunmak için onu fethedebilir, büyümlü bir şekilde onu kendine doğru çekebilir.

“Grotowski, özü, tüm ayrımlar (cinsiyet, ırk, milliyet ve sınıftan kimlik siyasetinin en ayrıntılı işaretleri ve yargı kodları, örneğin ahlak, adalet, estetik) tarafından dokunulmadan kalan “biz olmak” olarak görür, ya da farklı bir şekilde bu ayrımlardan önce var olduğumuz şey.”²⁴²

Etkinliklerdeki karşılaşmaları değerli bulan Grotowski’nin seyirci sayısını hep kısıtlı tuttuğu, hatta Paratıyatıro ve sonrasında bir izleyen ilişkisinin kurulmasından da vazgeçtiği görülmektedir. Seyirci sayısını kısıtlandırması ve sadece belirli bir seyirciye hitap etmesi sebebiyle Grotowski elit olarak nitelendirilmiştir.²⁴³ Bu kısıtlandırma, oyuncu kadrosuna da yansımıştır. Kültürel uygulamalarda eğitimde görülen usta-çırak ilişkine benzer bir şekilde Grotowski de, Prodüksiyon döneminde önce Cynkutis sonra Cieslak, Paratıyatıro’da Zmyslowski ve Araç Olarak Sanat döneminde Richards ile çalışmıştır.

Grotowski, Prodüksiyon Tiyatrosu döneminde seyirci ile kurulan ilişkiyi yapımdan yapıma farklı şekillerde denemeye özen göstermiştir. Grotowski ritüelistik tiyatıronun modern bir yorumunu bulma umuduyla dış veya iç katılım şeklinde denemeler yapmış ve seyircilerin doğrudan, açık, özgür ve otantik bir tepki verecekleri en organik düzeni bulmaya çalışmıştır. Her seyirci performansı samimi bir mesafeden izleyebilir, katılım konusunda kendisini rahat hissedebilir veya

²⁴⁰ Grotowski, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, s. 26.

²⁴¹ Karaboğa, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, s.102.

²⁴² Kris Salata, **The Unwritten Grotowski**, London, New York, Routledge Advances in Theatre & Performance Studies, 2012, s. 20.

²⁴³ Bkz. Temkine, **Grotowski**, b.a.

dördüncü duvar ilkesindeki gibi geleneksel rolünü üstlenebilmektedir. Laboratuvar Tiyatrosu sürecinde bu yenilik, tiyatro için alternatif bir zemin oluşturmaktadır. Laboratuvar Tiyatrosu'nun özellikle bu tür çalışmaları için Lehçe'de "Przezycie" kavramı kullanılmaya başlanmıştır. "Bir tiyatro olayı tarafından derinden etkilenme deneyimi" anlamına gelen kavramın da aktardığı üzere, etkinliğe katılanların hafızalarında yer edecek öneme sahip olmak amaçlanmaktadır.²⁴⁴ Laboratuvar çalışmalarında başlangıçta özellikle *Dziady* yapımında seyirci oyun alanının içinde dahil edilirken, sonra *Akropolis* yapımında daha ziyade tanık konumuna geçmesi uygun görülmüştür. *Dr. Faustus*'da benzer bir şekilde seyirci, oyunun misafirleri gibidir. *Constant Prince* yapımında ise seyirci oyun alanından uzaklaştırılmıştır. *Kordian* yapımında da oyun ve seyir alanı ayrımlarının yok olduğu bir psikiyatri hastanesi düzeneği kurulmuştur.

Tiyatral karşılaşmanın ilkelerini, etkinliğin merkezi seyir unsurunu kaldırarak değiştirmiştir; oyuncunun performansı seyirci için değil onların varlığıyla birlikte kendisiyle yüzleşmesi için icra edilmektedir. Salata'ya göre; "birey (ben) ile kutsal (sen) arasında değil, aynı zamanda bireyler arasındaki "sendeki ben" olarak yerleştirildiğinde gösterge, dilbilgisi açısından "o" işlevini görür. Başka bir deyişle, ben-sen temsili olmadan, figüratif bir yansıması olmadan çalışır."²⁴⁵ Ben-sen ilişkisi, Grotowski'nin karşılaşma olarak adlandırdığı, "birinin diğerine doğru gelmesi" anlamını taşımaktadır. Komünyon oluşumu bireylerin gerçek benliklerini göstermesi anlamına gelmemektedir, toplamda bir ben-sen olma süreci olarak gelişmektedir. Çünkü benliğin sabit bir kavram olmadığı durumlarda ben ve senin iç içe geçtiği bir üçüncü olasılık daha açığa çıkmaktadır. Bunun sağlanması için Grotowski oyuncunun büyük bir anlaşma ve bağlılık içinde olduğu "güvenli ortak"ını (*secure partner*) bulması gerektiğini söyler.

Genel anlamda Grotowski'nin laboratuvar çalışmalarında oyuncuya tekil olarak odaklanması ve onun öznel yöntemini belirlemesi konusundaki görüşleri, topluluk fikrinin öncelikli olmadığı algısını yaratabilir. Belki de toplulukta arzu

²⁴⁴ Bkz. Salata, *The Unwritten Grotowski*, b.a.

²⁴⁵ A.g.e., s. 91.

edilen sağlıklı iletişime ulaşamadığı için Paratiyatro döneminde seyreden ve eyleyen ayrımı bütünüyle ortadan kaldırılmıştır. Paratiyatro döneminde tiyatronun gösteri niteliğinden bütünüyle uzaklaşmış ve seçilmiş kişilerle yani oyuncu ve seyirci ayrımı olmaksızın katılımcıların eşlik ettiği, Polonya’da Wrocław’ın dışında kalan Brzezinka’da inzivaya çekilmiş ve bu doğal ortamda gündelik işler yürütülerek komünal deneyimin örgütlenmesi amaçlanmıştır. Oyun metninin kurgusallığından ve tiyatro etkinliğinin ister istemez barındırdığı yapay iletişimden uzaklaşan Grotowski, katılımcıların salt kendileri oldukları izole bir yerleşkede birlikte vakit geçirmeleri için olanak sağlamıştır. Grotowski’nin bu dönemde sayıca fazla katılımcıyla çalışması ilgi çekmektedir. Ancak projede çalışmaları değerlendiren daha küçük ve kapalı bir grubun olduğu da görülmektedir.

Kaynaklar Tiyatrosu, Nesnel Drama ve Araç Olarak Sanat dönemlerinde daha kendi içine kapanık araştırmaların devam ettiği bir süreç izlenmiştir. Kaynaklar Tiyatrosu projesinin sosyal yaşamın yalnızlık hissini bastıran illüzyonu yok ettiği, çünkü doğayla bütünleşilen süreçte katılımcıların dünya üzerindeki yalnızlığının üstü kapanamayacak seviyede ortaya çıktığı görülmektedir ve dolayısıyla sosyal yaşamda olduğu gibi bireyler sosyal varlıklar olduklarını kendilerine sürekli hatırlatacak biçimde suni iletişimler kurmak zorunda kalmazlar. Nesnel Drama’da icracılar dışarıdan öncelikle gözlemleyebilecekleri, yapıyı benimsediklerinde katılabilecekleri ve hatalı uygulama kaygısına düşmeden akışı devam ettirecekleri alıştırmalara dahil olurlar. Katılımcılar performans yapısını gerçekleştirme sorumluluğunu taşıdıkları için özenli, dikkatli hareket ederler ve kendileriyle birlikte hareket edenlere de bağlanırlar. Katılımcı bir tiyatronun kültürel engeller aşıldığında yaratıcı bir süreç başlatabileceğine inanılmaktadır. Araç Olarak Sanat döneminde *Action* performansları ise performans ile seyircinin arasında meydana gelen mesafenin kolaylıkla farkına varılabilmesi için inşa edilmiştir çünkü performansın anlatısı, deneyimi bütünüyle icracılarla ilişkilendirilmiştir. Deneyimleyenlere açıkça bir öncelik tanınmaktadır. Performansın kurgusu, seyircinin algısında yapılandırılmak istenir ve bu konuda sorumlu olan kişi de oyuncudan ziyade yönetmenin kendisidir.

Grotowski'nin farklı dönemlerde oluşturmayı amaçladığı farklı kültürel özelliklere sahip toplumlar vardır. Başlangıçta Meyerhold, Brecht, Artaud gibi Grotowski'nin de, Prodüksiyon Tiyatrosu döneminde Pekin Operası'nda kullanılan tekniklere ilgisi ve Mei Lanfang ile yakın ilişkisi açısından nerdeyse oryantalist bir tiyatro girişiminde bulunduğu gözlemlenebilir. Hatta Grotowski bu dönemde klasik bir oryantalist tiyatro yapmaya çalıştığını vurgulamaktadır.²⁴⁶ Oryantalist tiyatro olarak adlandırmasına karşın Grotowski'nin Doğu'ya yöneliminin sadece tiyatral amaçlar sebebiyle olmadığı, bu seyahatlerin birey yaşamının üzerindeki etkisinin önemi üzerine eğildiği unutulmamalıdır. Devam eden dönemlerde ise oryantalist yaklaşımı uygulamaktan vazgeçtiği görülmektedir. Örneğin Grimes, Kaynaklar Tiyatrosu projesini paraşamanik çalışma olarak nitelendirir ve oluşturduğu kültürel topluluğun sinkretik olduğunu belirtmektedir:

“Şamanizm ve Paraşamanizm genellikle sinkretiktir. Ancak Grotowski Şamanlarla kültürel alışverişi başlatmadan önce kaynaklarını bulmaya çalışır. Şaman performansını, bireyin kendisini yenmesi için ödünç alır.”²⁴⁷

Nesnel Drama'da kültürlerin performatif tekniklerinin farklı unsurları incelenerek ve karşılaştırılarak bazı indirgenemez ortak unsurlar keşfetmek amaçlanmaktadır. Bu transkültürel teknik, yalnızca farklılıkları karşılaştırmayı değil icracılar üzerinde pratik olarak nasıl bir nesnel etkiye sebep olduğunu test etmektedir. Dolayısıyla oryantalist bir tutum sergilediği tam olarak söylenemeyebilir. Ancak Kaynaklar Tiyatrosu ve Nesnel Drama'daki kültürel genellemeler ve evrensel tutumlar; çokkültürlü yapılar veya postkolonyal yaklaşımlar için yine de önemli bir sorunsaldır. Bireylerin diğer kültürlerin öğretilerini de deneyimleyebileceği bir ortamın sağlanması, kendi kültürünün tartışmasız tek doğru olduğu algısının dışına çıkmasına sebep olurken, aynı zamanda kültürel çoğulculuktan doğan eşitsizliklere de davetiye çıkarabilmektedir. Kültürel görecelik kavramına göre de, diğer kültürleri yorumlama gerekliliği gözden kaçırılmamaktadır. Bu noktada Grotowski'nin özellikle kültürel performanslardaki evrensel arayışlarının kimi

²⁴⁶ Osinski, *Jerzy Grotowski's Journeys to the East*, s.104.

²⁴⁷ Grimes, R. Schechner & L. Wolford: *The Grotowski Sourcebook/Routledge and TDR series*, s. 347.

hedeflediği konusu tartışmalıdır. Farklı tekniklerin öğrenilmesi ve aktarılması deneyimleyenlerin bilgiye ve güce sahip olma arzularının örtbas edilmesi olarak yorumlanabilir. Dolayısıyla kültürel olarak melez bir toplulukta, başkasını gözlemlemek konusunda sağlanacak nesnel bir yaklaşımı elde etmek çok kolay olmayabilmektedir. Fakat Grotowski'nin kültürlerde ortak olanı arama girişimi transkültürel bir yöntemi doğurduğundan, kültürel melezleşmenin de tam anlamıyla gerçekleşmediği gözden kaçırılmamalıdır. Oyuncu-bireylerin kültürel kimliklerini, oluşan kolektifin kimliğine adayan nesnel yaklaşımların, bir kültürel topluluk oluşturma yolunda en eşitlikçi yapıya sahip olduğu görülmektedir. Grotowski'nin ideal komünyon düşüncesinin, oyuncuların ve hepsinin meydana getirdiği topluluğun eğitimi sürecinde oluştuğu ortaya çıkmaktadır.

Yine de nesnel yaklaşımın, hem oyuncu hem de seyirci bağlamında oluşmadığı söylenebilir. Çünkü son kertede, tüm dönemlerde performansın bireysel ve kolektif vurgularının, oyuncu özelinde ele alındığı ve bir komünyon düşüncesinin oluşabilmesinin de oyuncuya bağlı kaldığı görülmektedir. Bu yüzden de Prodüksiyon Tiyatrosu sonrası aslında seyirciye önerilen, onun performansını deneyimleyen konumuna yerleşmesi ve performansa katılması yönündedir. Bu sayede de, performans alanının dışında gerçekleşmekte olanı “izleyen” kimse bırakılmamaktadır. Grotowski'nin ilk çalışmalarından beri araştırmalarının merkezinde yer alan oyuncu-bireyin deneyimi, herkesin katılımcı olduğu bir noktada yürütülmeye devam etmektedir. Çünkü bireyin deneyiminin topluluk deneyimini meydana getirmesinin ancak aynı fiziksel eylemleri icra etmesiyle mümkün olduğu düşünülmektedir. Deneyimi ön planda tutan yenilikçi çalışmaların, sadece eyleyenin deneyimine dönüştüğünde, öznellik tuzağına yeniden düştüğü gözlemlenir. Ayrıca Araç Olarak Sanat döneminde -seyirci gelmese de- devam edebilecek şekilde performansların sergilenmesi, Grotowski'nin oyuncu ve seyirci birlikteliği ile açıkladığı tiyatro tanımına da ters düşmektedir. Bu durumda performanslar sadece oyuncunun kendisini şifalandırmak için birer araca dönüşmektedir. Böylelikle bir komünyon düşüncesinin açığa çıkması için, gösterimler bazında uğraş verilmediği tespit edilmektedir. Çünkü oyuncunun kültürel ve tiyatral kimliğine verilen ağırlık, kolektif yaratımında dengesizlikler yaratmaktadır. Ancak oyuncunun eğitimi söz

konusu olduğunda, farklı kültürel performans teknikleri uygulanırken nesnel bir yaklaşım elde edildiği görülmektedir.

2.2.4. Performatif Etnografya ile Değerlendirme

Grotowski'nin kültürel geleneklerden ve ritüellerden parçalar içeren yönelimi ve oyuncunun bir sosyal konumdan diğerine geçmesini sağlayan performansı üzerine yaptığı araştırmaları, kendiliğinden antropolojik bir araştırmanın kapsamına girmesine neden olmaktadır. Katılımcıların Grotowski'nin etkileyici kişiliği ile ilgili yaptıkları yorumlar ve kültürel performanslara yönelik erdemli ve ağırbaşlı yaklaşım biçiminin gözlemlenmesi sonucunda, bir Guru gibi düşünölmeye ve Gurutowski²⁴⁸ olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Grotowski'nin geleneksel formlara yaklaşımı, Avrupa'daki Antik ve Ortaçağ Dönemi ve Doğu gelenekleri gibi ideogramların oluşum süreçlerine yönelik ilgisi ve bu süreçte edindiği bilgilerle, egzersizlerin bir kombinasyonunun icat edilmesi üzerine kuruludur.

İcracıların kültürlerine özgü performanslarının incelemesi ve bu doğrultuda oyuncuların kendilerine ait otantik bir performans oluşturma önerisi, tiyatral olarak kutsal ve seküler olanı bir arada tutma düşüncesini barındırmaktadır. Ancak Turner'ın kutsal ve seküler etkinlikleri birbirinden farklılaştıran "istem" ve "bildiren" kip benzetmesiyle aktarması; Goffman'ın gündelik yaşam performanslarını tiyatral bir incelemeye tabi tutması; Geertz'in kutsal etkinlerde tespit edilemeyen icra güdülenmesine verdiği önem gibi Grotowski de yanlış anlaşılmaya mahal vermemek adına çalışmalarında sözünü ettiğı icracının otantik performansını, ritüellerin kutsal niteliğine ulaşmayı amaçlamadığı için "seküler bir kutsallık" olarak adlandırılmaktadır. Turner, Grotowski'nin "kutsal oyuncu" ve "seküler kutsallık" kavramlarıyla ne yapmak istediğini iyi vurguladığından bahsetmektedir.²⁴⁹

Grotowski'nin performanslarda bir bütönlöğe kavuşturmak istediğı, geleneksel geçiş ritüellerinde olduğu gibi oyuncunun, hem rolünü hem de çok hakim

²⁴⁸ Bkz. Halina Filipowicz, "Where is Gurutowski?", **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 489-494.

²⁴⁹ Turner, **From Ritual to Theatre-The Human Seriousness of Play**, s. 12.

olamadığı, kimi zaman bilinmezliğe sürüklenebilen kendi mevcudiyetini taşıması konusudur. İcracının iki kimliği arasındaki belirsizlikle dolu olan deneyimi, Turner'ın "liminal" kavramı ile benzerlik kurmaktadır. Ancak tezin birinci bölümünde de değinildiği üzere liminal evre, ritüelistik edime bağlı bir şekilde kısa bir süre boyunca devam ettiği ve tekrar edilemediği için performansın tamamını liminal bir deneyime dönüştürmek imkansızdır. Ritüellerde olduğu gibi, performanslarda liminal evrenin sonlandığı somut bir şekilde görülemediğinden oyuncunun edimine bağlı olarak hasarlar meydana gelebilir. Grotowski bu durumu, Kaynaklar Tiyatrosu döneminde gözlemlemiştir. "Katılımcı gündelik hayatındaki yerini korumalıdır; ondan kendisini ayırıp, örnek vermek gerekirse, sadece belli aralıklarla devam eden bir proje olan Kaynaklar Tiyatrosu uzmanı olmamalıdır."²⁵⁰ Bu yaklaşımı Grotowski'nin, Turner'ın liminalliğin kurumsallaşması tehlikesine düşmediğini göstermektedir. Böylece Grotowski, birey için geçilmesi zorunlu bir evre olan ve anti-yapı oluşturan liminalden uzaklaşmış ve liminal deneyime duyulan özlemi dile getiren liminoid niteliğe daha çok yaklaşmıştır. Zaten Prodüksiyon Tiyatrosu döneminden itibaren yapı ve kendiliğindenliğin dengeli ilişkisini dile getirişi, oyuncunun skorları gerçekleştirdikten sonra kendisini daha özgür bıraktığı ve kendini açığa çıkardığı performansı bu sayede ortaya çıkmaktadır. Kültürel performanslarda olduğu gibi, icracı performansında özgönderimsel ve çoğul yansıtma özelliğini kullanmaktadır.

Hem ritüellerde hem de Grotowski'nin çalışmalarında esas olan kaotik bir sürecin sonucunda iyileştirme sürecinin tamamlanmasıdır. Ritüellerin liminal niteliği, bireylerin arasındaki etkileşimini gündelik hayata kıyasla rahatlatan bir alternatif yaratmaktadır. Ancak Grotowski'nin çalışmalarında sıklıkla dile getirilen ritüelistik edimin kullanımı, oyuncuların gündelik hayatı kirlenmiş olarak algılamalarına ve sahnede gerçekleştirilenin idealleştirilmesine de neden olabilir. Turner'ın sosyal drama modelinde ritüelistik edimin, sosyal yaşamda çatışma sonrası gerçekleşen bütünleştirme evresinde açığa çıktığı dile getirilmektedir. Liminal evrenin belirsizliğinin ardından gelen bütünleşme ile öncesinden, farklı bir topluluk

²⁵⁰ Grotowski, R. Schechner & L. Wolford: *The Grotowski Sourcebook/Routledge and TDR series*, s. 333.

oluşumu meydana gelmektedir. Grotowski erken dönem çalışmalarında öncelikle sadece oyuncunun daha sonra Paratiyatro dönemiyle birlikte tüm katılımcıların sosyal maskelerinden arınmaları, savunmasızlıklarının açığa çıkarılması ve bir tür ortak acıya, aşkınlığa erişmeleri konusunda Turner'ın communitas kavramını çağrıştırmaktadır. Ancak communitaslar beklenmedik, anlık ve kutsal özelliklere sahip olduklarından bu tür topluluklar liminal özellik içermezler. Ve özellikle bir ritüel sürecine benzer biçimde, Paratiyatro çalışmalarında katılımcıların kültürel ve tiyatral kimliklerinden arındırılması için çeşitli uygulamaların yapıldığı ancak sosyal dramının son evresinde olduğu gibi yeniden bütünleştirilmedikleri gözlemlenmektedir.

“Grotowski'nin ekibi Paratiyatro döneminde ritüel icracıları gibi eğitilmemiştir; yapılan şey geleneksel uygulamaları karakterize eden sembolik tutarlık ve gelişimden yoksun spontan olarak yapılandırılan deneylerdir. Ben daha çok kültürel açıdan bir geçiş törenine eşdeğer şekilde geri döndürülemez bir etkide bulunan, Polonya ormanlarında bir hafta boyunca doğaçlamalar düzenleyen performans araştırmacılarından oluşan transkültürel bir grup gibi görüyorum.”²⁵¹

Schechner ise Grotowski'nin dönemler boyunca yaptığı kültürel çalışmaların bütünsel olarak incelenmesi gerektiğini ve özellikle Nesnel Drama döneminde ritüelin bütünleştirme safhasında olduğu gibi, katılımcılarını bir araya getirdiğini vurgulamaktadır. Schechner bu dönemin “Yoksul Tiyatro, Paratiyatro, Kaynakların Tiyatrosu'nu içeren yeniden bütünleşme evresiyle Grotowski'nin çok yönlülüğünü sentezleyeceğini”²⁵² dile getirmektedir. Ancak Grotowski Nesnel Drama döneminin, Paratiyatro ve Kaynaklar Tiyatrosu dönemlerinin bir devamı olarak görülemeyeceği konusunda ısrarcıdır.

Turner; tüm kültürlerde ortak bir kaynağa işaret eden ve en ilkel insanların tüm omurgalı yaratıklarla paylaştığı, evrim süreci boyunca değişmeden kalan “sürünge” beyin konusunda Grotowski ile aynı fikre sahiptir.²⁵³ Aslında herhangi bir tiyatro gösterimi için de seyircilerin ortaklaştığı kültürel bir kaynak düşüncesi çok

²⁵¹ Wolford, **Grotowski's Objective Drama Research**, s. 21.

²⁵² Schechner, **Between Theater and Anthropology**, s.106.

²⁵³ Bkz. Victor Turner, “Body, Brain, Culture”, **Zygon Journal**, Vol. 18, 1983, s. 226.

yabancı gelmemektedir. Çünkü bir tiyatro çalışmasında da, evrensel olarak paylaşılan ve anlaşılan işaretlerden yola çıkılmaktadır. Geertz kültürel ortak paydaların aranmasının, kültürel farklılıkları indirgemek ve icracıların davranışlarındaki psikolojik, biyolojik, toplumsal katmanları yok saymak olduğunu belirtirken, Turner'ın sosyal drama kavramında olduğu gibi Grotowski de icracının, geleneği ilk elden deneyimleyerek ve çeşitli dramatik formların göreliliğini göz önünde bulundurarak günümüze kadar ortak temel ilkeleri taşıdığını göstermektedir. Ayrıca Grotowski Nesnel Drama döneminde yaptığı çalışmaları etnodrama olarak adlandırmaktadır. Turner'ın tüm kültürlerle uygulanabilen sosyal drama modelinin solo örneği olarak, Grotowski Nesnel Drama döneminde etno-dramaları ve daha sonra Araç Olarak Sanat döneminde *Action* performanslarını uygulamıştır.

Schechner; Grotowski'nin Nesnel Drama döneminde yaptığı uygulamalarla Turner'ın ölmeden önce geliştirmekte olduğu kültürün, beynin sinir sistemlerine etkisi üzerine çalışmaları arasındaki yakınlığı kurmaktadır. Schechner, eğer Turner yaşasaydı; “kaynak kültürlerin ritüelleriyle paylaşılan Grotowskivari “Nesnel Drama” performansının, otonomik sinir sisteminin yanıtları ve beyin dalgaları seviyesinde ilişkili olup olmadığını bulmak isterdi”²⁵⁴ diye bahsetmektedir. Schechner ile Grotowski'nin Kaynaklar Tiyatrosu'nda kültürlerarasında ortak bulunduğu konu ise kültürel performansların “parça”larıdır. Grotowski'nin önerdiği yöntem; bu parçaları bulgulamak, sadeleştirmek ve sergilenen parçaların en derin, eski, kolektif ve aynı zamanda bireysel, samimi olana odaklandığını keşfetmek üzerinedir. Kültürel performansların parçalarına ayrılması, Geertz'in ise, ritüellerin eylem şemalarının çıkartılmasının neye yaradığını sorgulamasına ve deneyimden ayrıştırılabilen bir sistematik olduğunda performansın sekülerleştiğini ifade etmesine tekabül etmektedir. Oysa Grotowski, Nesnel Drama'da ritüellere nesnel yaklaşımın, icracıların beden, kalp ve zihinlerindeki etkilerini incelemeye yarayacağından bahsetmektedir.

²⁵⁴ Richard Schechner, **Ritüelin Geleceği, Kültür ve Performans Üzerine Yazılar**, Çev. Zeynep Ertan, Ankara, Dost Kitabevi, 2015, s. 290.

Grotowski'nin; Yoksul Tiyatro dönemi ile birlikte andığı kutsal oyuncu, *via negativa* ve bütünsel edim yaklaşımlarında, oyuncu ve seyircilerin birbirleriyle ve mitlerle karşılaşmalarını öngörürken mitlerin artık günümüz modern bireylerini harekete geçirecek yeterlikte olmadığını göz ardı ettiği görülmektedir. Grotowski, oyuncuların öz-benliğine kavuşma yolculuğu sırasında, öncelikle onları şekillendiren toplumsal ve ahlaki kuralların boyunduruğundan kurtulması gerekliliğinden bahsetmektedir. Yalnız Goffman'ın da dile getirdiği gibi, bireylerin toplumsallaşma sürecinde edindikleri benlik sunumlarını terk etmeleri kolay görünmemektedir. Ayrıca Yoksul Tiyatro döneminde Grotowski'nin de sonradan farkına varacağı gibi, oyun metnlerinin barındırdığı kültür, gelenekler ve mitleri, oyuncu ve seyirci dışarıdan deneyimleyeceği için içselleştirilmesi güçleşmektedir. Metinlerde yer alan mitler ve arketipler ancak, oyuncular ve seyirciler için metin aracılığıyla fiziksel dürtülerini açığa çıkardığı zaman geçmişle bağlantılı hale gelebilmektedir. Ya da bu yönelime alternatif bir şekilde, Geertz'in "gerçeklik için modeller" (*model for*) ve "gerçekliğe ait modeller" (*model of*) kavramlarında olduğu gibi, Grotowski için oyuncu çok boyutlu ve katmanlı efsaneleri, mitleri şekillendirebilir ve modern katılımcılara bir iletim aracı görevini üstlenebilir. Böyle bir iletimin tek yolu belki de, Grotowski'nin iddia ettiği gibi oyuncunun canlı organizmasıyla mümkündür. Geertz'in kültürel performansların sembolik düzenini taşıdığını ileri sürdüğü eylemler gibi, Grotowski de icracının itkileriyle donanmış fiziksel eylemlerinden söz etmektedir. Grotowski gibi Geertz de, kültürel performansların sembolik ve eylemsel boyutunun deneyimsel bakımdan bütünlendiğini belirtmektedir.

Paratiyatro döneminde Grotowski oyun metinlerinden vazgeçmesiyle birlikte çoğunlukla dile getirildiği gibi, oyuncuların şamanlar gibi hem dürtülerini açığa çıkaran hem de onları yönetebilen bir performansa ulaşması için denemeler yapmaya başlamıştır. Bu denemelerde Erving Goffman'ın doğal "çerçeve" kavramında olduğu gibi, Paratiyatro döneminde bireyler belki de sosyal ortamlarının uzağında, tam olarak bilinçli ve kararlı davranış örneği göstermeden, anlaşmalar yoluyla bir diğeri ile çalışmayı seçebilirler. Bireyler çerçevelerin sağladığı imgeler ve metaforik bağlar sayesinde, gündelik hayattan belirli bir süre boyunca ayrılmış belirli bir alanda, geçici bir kültürel topluluk yaratma yeteneğine sahip olabilirler. Goffman'ın benlik

sunumlarındaki vitrin ve sahne arkası ayrımlarına gerek duymadan katılımcılar kendileri gibi olmanın bir yolunu bulabilirler. Kültürel ve sosyal performanslarının skorlarını tehlikeye sokabilecek kinik ve içten icracı farksızlığını ortadan kaldırılabirler. Bireylerin artık kendi benliklerini sanki bir karakter benliği gibi görmelerine ve bu karakter sunumlarını iyileştirme çabalarına gerek kalmayabilir. Ancak tüm bunların yanı sıra Goffman’a göre benlik, sabit ve durağan bir nitelikte ve bireyin rol mesafesi alışkanlığı kanıksanmış olduğu için, Grotowski’nin dinamik ve değişken öz-benlik düşüncesiyle uyuşmamaktadır. Fakat Goffman’ın gömülü benlikleriyle, Grotowski’nin icracının derinlerde yatan benliğini açığa çıkartmak için yaptığı çalışmalar yine de bir benzerlik göstermektedir. Geertz’in bireylerin kültürel etkileşimlerle gelişen sınır sistemleri varsayımı ise, Grotowski’nin kültürden bağımsız performans arayışı ile bağdaşmamaktadır.

Turner’ın liminoid örgütlenmelerde gözlemlediğine benzeyen bir şekilde, Grotowski’nin Paratiyatro’da oluşturmaya çalıştığı topluluk üyeleri arasında metadil kurulmak istenir ve etkinlikler çoğul yansıtma ile aktarılır. Kaynaklar Tiyatrosu ve Nesnel Drama dönemlerinde oluşturulan topluluklar da, yapı karşıtı olan ve kültürel farklılıkları yok eden communitasları tam olarak karşılamamaktadır çünkü her iki dönemde de kültürel olarak ortak bir kaynak veya nesnel bir yaklaşımdan söz edilse de, öğrenme yöntemlerinde performansların farklılıklarına değinilmiş ve katılımcıların aynı kuralları benimsemeleri beklenmiştir. Ancak yine de “ben” bilincini “biz” bilincine teslim eden topluluk kültürü oluşumu nedeniyle bir benzerlikten bahsedilebilir, ya da varoluşsal ile normatif communitas arasında bir yerde topluluk oluşumunun yaşandığı söylenebilir. Aslında daha çok Goffman’ın belli bir süre için çıkarları ortaklaşan “takım” olarak adlandırdığı topluluklar gibidirler. Grotowski’nin paratiyatral topluluklarının aksine, Goffman’ın toplumların iletişim kurallarını betimleyen etkileşim düzenine göre bireyleri bir arada tutan hürmet ve tavır bileşenlerine göre, düzenleyici yasalar olmaksızın sağlıklı bir topluluk meydana getirilmesi mümkün değildir. Çünkü etkileşim düzeninde bireyler istemli bir şekilde dengeli davranışını bozabilir veya etkileşimi stratejik bir planlamayla sürdürebilir. Yalnızca Paratiyatro’da katılımcıların yaptıkları ihlaller sonucunda “yüz”lerini kurtarmalarına gerek yoktur. Goffman’ın tabiriyle

Grotowski'nin Paratiyatro döneminde uyguladıkları, bireylerin gündelik yaşam zorluklarıyla baş etmesini sağlayan destekleyici ve telafi edici ritüeller kapsamındadır.

Sonuç olarak, bireyler yaşamları boyunca belli işaretleri, sembolleri sergilemekten kaçamazlar, sembolik düzene katılırlar ve devam eden anlatıların parçaları veya yürütücüleri olurlar. Sahnede de oyuncu sembollerden kaçamaz, ancak Grotowski'nin yaklaşımında olduğu gibi, onların hakimiyetine karşı savaşılabılır. Prodüksiyon Tiyatrosu dönemi dışında Grotowski tiyatral çerçevenin ürettiği sembollerin önüne geçmek istemektedir. Öyle ki etkinliklerde bireyleri bir arada tutan şey çoğunlukla tiyatral bir etkinlik değildir. Araç Olarak Sanat döneminde *Action* performanslarında kurulan yapı, icracının kendisi için bir rehber niteliğindedir. Kültürel performanslardaki çerçeveleri yankılar bir biçimde yapı, izleyenin performansa dair aklında kalabilecek tek şeydir. Geertz'in kutsal etkinliklerde estetik olanı göz ardı edebilen görüşü, Grotowski'nin deneyimi öznelleştirilen çalışmalarına benzemektedir. Grotowski katılımcı olmayı öncelikli tutar çünkü kültürel bir performansın ancak deneyimlemeyle farkındalığına varılacağına inanır. Bununla bağlantılı olarak Geertz'in kültürel yorumlamada kullandığı “yoğun betimleme” kavramı, kültüre dışarıdan ve Grotowski'nin deyişiyle “nesnel” olmayan bir işlev kazandırmaktadır. Kültürü içeriden (emik) ve dışarıdan (etik) deneyimleme konusunda ayrıldıkları görülmektedir. Geertz'e göre, bütünüyle bir soyutlamadan ibaret olmaması için kültürel bir performansın analizinde başvurulması gereken kuramsal olanın yanı sıra, gözlemleyen kişinin öznel yorumlamasıdır. Sembolik araçlarıyla son derece tutarlı olan kültürel etkinliklerin renklerini ortaya koyan da bu yorumlama farklılıklarıdır. Bu yüzden Grotowski'nin seyahat ettiği ülkelerde, tanıklık ettiği kültürel performanslarda bulunan dini ve felsefi motifleri, artistik bir yorumlamayla çalışma dağarcığına kattığı göz ardı edilmemelidir.

Grotowski'ye sorulan sorular ve alınan cevaplarla ilgili tüm bilgiler, performans ortamında, çalışmanın amaçlarından ziyade sorunlarına odaklanan bir biçimde kaydedilmiştir. Elde edilen bilgilerin ve görüşmelerin bazıları bugün okunan metinleri oluşturmaktadır. Dolayısıyla yazılı olmayanlar veya sorulmamış olanlar,

Çalışmalarda yaşamaya devam etmektedir. “Grotowski’nin çalışmasının kalbinde yer alan “eyleme yoluyla bilgi edinme”, bir metin oluşturulmasına yönelik çaresiz bırakmaktadır, bu onu içerikten yoksun kılarak daha sonra onun “gerçek” bilgiye dönüşmesi için nesnelleştirmektedir.”²⁵⁵ Grotowski’nin bu yaklaşımı, kültürel bilginin icracının performansında esnek ve değişken olduğuna inanan performatif etnografya ile paralel gitmektedir.

2.3. Eugenio Barba Yaklaşımı

2.3.1. Kültürel alışmalar

Barba’nın tiyatroya olan ilgisi kendi anlatımıyla, bir *Cyrano de Bergerac* oyununda sahneye çıkartılan canlı bir attan çok etkilenmesiyle başlamıştır. Çünkü oyuncuların farklı olarak bu at, başka bir şeyi taklit etme gereği duymadan son derece doğal tepkiler vererek etkileyici bir sahne mevcudiyeti sergilemiştir. Barba babasının etkisiyle askerlik okulunu bitirdikten sonra, Norveç Oslo niversitesi’ne gitmiş ve aldığı UNESCO bursuyla, Andrzej Wajda’nın *Ashes and Diamonds* filminin etkisiyle Polonya’ya gitmiştir. Polonya’da Grotowski 13 Sıralı Tiyatro’sunda asistan olarak çalışması için Opole’ye çağırmıştır. Grotowski ile alakalı ilk kitap Barba tarafından yayımlanmış ve *Yoksul Tiyatroya Doğru* başlığı altında bir araya getirilmiş makalelerin editörlüğünü de yine Barba yapmıştır. Grotowski’nin Barba’nın tiyatro çalışmaları üzerindeki etkisi büyüktür, kültürel geleneklerin somutlaştırılması ve icracının süreç içinde bir kültürel performansı kendi varlığıyla harmanlaması için uyguladığı alıştırmalar başvuru kaynaklarıdır. Barba’nın Grotowski’nin halen asistanı iken, kültürel etkinlikler üzerine ilk araştırması Hindistan’da Kerala Kalamandalam topluluğundan izlediği *Kathakali* dansıdır. Aynı zamanda Meyerhold’un *otkaz-pozyl-stojka* gibi ayrılan hareket birimlerinin, Barba’nın kodlanmış performansları incelemesinde önemli bir işleve sahip olan *sats* kavramı için kaynak olduğu görülmektedir. *Etudes* adını alan alıştırmalar, Meyerhold’tan esinlenerek oluşturulmuş aynı alıştırmaların tekrarlanması şeklinde ilerlemektedir. Ve Grotowski ile alışan Ryszard Cieslak’ın

²⁵⁵ Salata, *The Unwritten Grotowski*, s. 39.

Odin Tiyatrosu'nu ziyaret etmesiyle eğitimler, fiziksel seyrinin yanında yaratıcı imajinasyonları da barındırmaya başlamıştır.

Grotowski'nin yanında Laboratuvar Tiyatrosu'nda üç sene asistanlık yaptıktan sonra Barba, Odin Tiyatrosu'nu kurmuştur. Odin Tiyatrosu Nordisk Theaterlaboratorium (NTL) organizasyonunun bir parçasıdır. Barba, Oslo'ya geri döndüğünde iş bulmakta zorlandığı için kendi ekibini oluşturmayı tercih etmiştir. Barba'nın kurduğu Holstebro'daki Odin Tiyatrosu kendisine benzeyen birçok ekipten, uzun yıllar boyunca oyuncu odaklı bir çalışma yürütmesi ve "küçük bir gelenek"²⁵⁶ yaratmasıyla farklılaşmaktadır. Odin Tiyatrosu öncelikle kendi anlayışına benzeyen tiyatroları gezmiş, bilgi alışverişinde bulunarak karşılaştırmalı bir gözlem yapmıştır. 1960-1970 yılları arasında Asya, Güney Amerika gezileri yapılmış ve clown, commedia Dell'arte, mim, Hint *Odissi*, Japon *Buyo*, *Noh*, Bali *Legong*, *Topeng* gelenekleri gözlemlenmiştir. İlk kez İtalya'ya gittiklerinde *barter*ların²⁵⁷ ve sokak performanslarının ekibin önemli çalışma alanlarından olacağı keşfedilmiştir. İtalya'da Barba daha sonra çalışmalarını büyük oranda etkileyecek iki akademisyenle tanışmıştır. İlki, Ferdinando Taviani, Barba'nın oyunlarında dramaturg olarak görev almış ve Barba'nın çalışmaları üzerine makaleler yazmıştır. İkincisi Nicola Savarese, Asya ve Avrasya tiyatro konularında deneyimlidir ve ISTA toplantılarında aktif rol almıştır.

Barterların sıklaşmasıyla "Üçüncü Tiyatro" (*The Third Theatre*) düşüncesi ortaya çıkmış ve bunun sonucunda ISTA (*International School of Theatre Anthropology*) toplantıları kaçınılmaz olmuştur. Aslında Belgrad ve Bergamo'da devam eden Üçüncü Tiyatro buluşmaları, ISTA toplantılarına dönüşmüştür. 1980'de Almanya'nın Bonn kentinde başlayan toplantılardan günümüze kadar Almanya, İtalya, Fransa, Danimarka, Büyük Britanya, Brezilya, İsveç, Portekiz, İspanya, Polonya gibi çeşitli ülkelerde 15 adet düzenlenmiştir. Bu toplantılarda farklı ülkelerden gelen akademisyenler, oyuncular, öğrenciler; uygulamalı olarak

²⁵⁶ Jane Turner, **Eugenio Barba**, London, New York, Routledge Performance Practitioners, 2004, s. 18.

²⁵⁷ Ekonomi alanında da sıklıkla kullanılan bu terim, en az iki kültürel topluluğun aktif olarak uyguladıkları kültürel alışverişi ifade etmektedir.

oyuncunun çalışması ile ilgilenmektedir, bu süre boyunca çeşitli atölye çalışmaları ve performans gösterimleri gerçekleştirilmektedir. Toplantıların amacı, bir gösterim haline gelmeden önce materyallerin süreç içinde ürettiği fikirler üzerine eğilmektir. Gelişmeler, değişiklikler ve tematik farklılıklarla beraber, Barba ISTA’larda bilimsel bir araştırma yöntemi olmadığını dile getirmektedir. Tiyatro Antropolojisinin işleyiş şekli şöyledir: konu (her ISTA’nın belli bir teması olur), araştırma metodolojisi (pratik olarak canlandırma), bulgular (gözlem ve çalışmalara aktif bir katılım), bulguları test etme (bulgular kısmındaki teknikler yinelenir), bulguların uygulanması (ISTA dışında da performanslar sergilenebilir).²⁵⁸

Eugenio Barba anlatımlarında metaforik bir dili sıklıkla kullanmaktadır. Polonya’da eğitim almış ve Danimarka’da tiyatrosunu kurmuş İtalyan bir yönetmen olarak tiyatroyu; yüzen adalara ve adeta bir göç yolculuğuna benzetirken açıklamasını şu şekilde yapmaktadır: “Tiyatroyu göçe benzetmek, buluşan yabancılar arasında yolculuk ya da takas yapmaktan başka bir şey ifade etmektir. Kendi hayatını savunmak ve yeniden düzenlemek, kendi insanının ve kendi işinin uyumlaştırılmasına karşı mücadele etmek anlamına gelmektedir.”²⁵⁹ “Yüzen adalar”ın buluşmasını sağlayacak şekilde ISTA’larda farklı ülkelerden birçok eğitmeni, dansçıyı, oyuncuyu bir araya getirmiştir. Hepsinin ismini burada anmak mümkün olmasa da en bilindiklerinin arasında; Sanjukta Panigrahi, Katsuko Azuma, I Made Pasek Tempo, Tsao Chun Lin, Fabrizio Curciani, Franco Ruffini, Nicola Savarese, Ferdinando Taviani, Jerzy Grotowski, Etienne Decroux, Toni Cots, Richard Schechner, Peggy Phelan, Patrice Pavis, Beklan Algan, Augusto Omolu, Kanichi Hanayagi, Josette Feral, Ian Watson, Kirsten Hastrup bulunmaktadır.

Barba’nın Odin Tiyatrosu’nda yönetmiş olduğu 20 tane oyunu vardır. Grotowski gibi Barba’nın çalışmalarında da, Odin Tiyatrosu ve Nordisk Theaterlaboratorium (NTL) üzerine bilgi edinmenin yolu belirli kaynaklarla sınırlandırılmış ve daha çok deneyimle mümkündür. Bu durum prodüksiyonlarını

²⁵⁸ Bkz. Ian Watson, **Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret**, London, New York, Routledge, 1995, s.156.

²⁵⁹ Eugenio Barba, **The Floating Islands**, Hostelbro, Thomsens Bogtrykkeri, 1979, s.108.

kendi ekibi dışında sahneye koymaması ve kısıtlı seyirciyle paylaşılması nedeniyledir. Grotowski gibi, Goethe ve Marlowe'un Faust metinlerinden yola çıkmış ve tamamlanmamış bir oyun olan, birçok provası ISTA toplantılarında sergilenen *Ego Faust* sahneye konulmuştur. Karakterlerde Bali ve Japon Kabuki figürlerinden yararlanılmıştır. Ancak Barba'nın oyun tercihleri Grotowski gibi sadece klasik metinler üzerine değildir. *Ornitofilene*, *Kaspariana*, Japonya, New York, İsrail ve Hindistan'a turneye giden *Ferai*, antropolog Kirsten Hastrup'ın tarihsel figürleri bir araya getirdiği *Talabot*, *The Million*, *Shakuntala*, ISTA toplantılarında eğitmenlerin performanslarından çıkan ve sonradan bir ekip haline gelen *Teatrum Mundi*, Dostoyevski'nin yaşamı ve çalışmalarına oyuncuların verdiği tepkilerle oluşturulan *Min Fars Hurs*, sokak tiyatrosu formunda *The Book of Dances*, Avrupalı göçmenler ve Kuzey Amerika yerlilerinin buluşması *Come! And The Day Will Be Ours*, Balili dansçılar ve Japon Kabuki tiyatrosundan örnekler sunan *Anabasis*, *Brecht's Ashes*, *Marriage with God*, Antik Mısır kentinden yola çıkılarak hikayesi oluşturulan *Oxyrhyncus Evangeliet*, *Kaosmos*, *Don Giovanni all'inferno*, *Mythos*, *The Island of Labyrinths*, *Four Poems for Sanjukta*, *Ur-Hamlet*, *The Marriage of Medea* oyunları yer almaktadır. Odin Tiyatrosu'nun öncelikle oyunların dramatik yapısına sadık kalınarak sahneleme yaklaşımı, daha sonra oyuncunun metinle ve yönetmenle karşılaşması ve doğaçlamalar yapması olarak değiştirilmiştir.

2.3.2. Oyuncunun Tiyatral ve Kültürel Kimliği

Oyuncunun kültürel ve tiyatral kimliğinin araştırıldığı önemli çalışmalardan biri Tiyatro Antropolojisi yaklaşımıdır. Tiyatro Antropolojisi, oyuncunun performansı sırasında değişmez ve sabit olmasa da, onun işini kolaylaştırabilecek düzeyde somut ilkeleri aramaktadır. Hastrup'a göre Tiyatro Antropolojisi, "tekniklerin tekniğini arar. Başka bir deyişle, öğrenmeyi öğretir."²⁶⁰ Tiyatro Antropolojisi çalışmalarında, oyuncunun karakteri veya canlandığı rolünün arkasında yatan dürtüleri ile ilgilenilmektedir. Dolayısıyla tiyatral çerçevenin arkasında yer alan kültürel ve kişisel koşullar saptanmaktadır. Tiyatro Antropolojisinin araştırma alanına giren konuları Barba şu şekilde aktarmaktadır:

²⁶⁰ Kirsten Hastrup (ed.), *The Performer's Village: Times, Techniques and Theories at ISTA*, Denmark, 1996, s. 27.

“(i)sanatçının kişiliği, duyarlılığı, sanatsal zekası, sosyal personası: bireysel olarak sanatçıyı benzersiz kılan ve kopyalanamayan özellikleri; (ii)tiyatro geleneklerinin özellikleri ve tarihsel-kültürel bağlamı ile sanatçının benzersiz kişiliği; (iii)beden-zihnin gündelik-dışı tekniklere göre kullanımı ve kültürlerarası, yinelenen ilkeleri.”²⁶¹

Oyuncu mevcudiyetini meydana getiren ilkelerin belirlenmesinin temel hedefi, Doğu veya Batılı performansların oluşum koşullarının ortaya çıkarılmasıdır. Doğulu performansları izlediğinde Barba, bu kodlanmış ve zorunlu performans kurallarının aslında oyuncuya rahatlatıcı özgürlük alanları yarattığının farkına varmıştır. Örneğin; Batı’da tiyatro ile dansın yapısal özelliklerinde ve oyun metinlerindeki kadın-erkek temsillerinde beliren keskin ayrımların Doğu’da terk edildiğini görmesi, daha bütünsel bir çalışmaya doğru yönelmesini sağlamıştır. Aynı zamanda Batılı oyuncuların şimdiye kadar değişen yöntem arayışlarının aksine, Doğulu tekniklerin nesilden nesile bu kadar kesin bir aktarım biçiminin oluşu ilgi çekici gelmiştir. Aktarım biçimlerinde bir aksaklık yaşanmaması, icracının Doğulu tekniklerde geleneklerin tümünde değil ama sadece belli alanlarında uzmanlık beklenmesi sayesinde. Bu uzmanlığı elde etmek için de, yoğun bir eğitim sürecinden geçilmektedir. Doğulu performans sanatçılarının hem performansın temel prensiplerine sadık, hem de farklı koşullarda doğaçlamaya açık hali, iyi bir tekniğin kullanımından ileri gelmektedir. Küçük yaşlardan itibaren eğitim almaya başladıkları için performans tekniği, oyuncunun zihnine ve bedenine işlenmiş gibidir. Eski ISTA eğitmenlerinden Sanjukta Panigrahi şöyle aktarmaktadır: “Tüm Hint klasik dansları yaratıda özgürdür. Doğaçlama yapabiliriz, yenilikler katabiliriz ama bir kural vardır: Antik kökenlerdeki teknikleri, kodları, prensipleri daima korumalısınız.”²⁶²

Kültürel performanslarda performanstan ayrı tutulabilen yapı, icracının tekniğini göstermektedir. İyi bir teknik, kültürel performanslarda icracının kültürel sembolik düzeni yapılandırabilmesi için gereklidir, geriye kalan ise icracının performans anında yaşadıklarıdır. Kültürel mevcudiyetin, tiyatral mevcudiyet için

²⁶¹ Eugenio Barba, **The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology** by Eugenio Barba, London, New York, Routledge, 1995, s.10.

²⁶² Ian Watson, **Negotiating Cultures: Eugenio Barba and The Intercultural Debate**, London, Manchester University Press, 2002, s. 70.

çok zorunlu olmayan katı bir disipline sahip olduğu görülebilir, bu disiplin o kültürel topluluğa ait diğer bireylerin nesnel olarak sembolleri okuyabilmeleri içindir. İcracı kültürel mevcudiyetinde, kendisinden bağımsız bırakabildiği kültürün sembolik düzeni sayesinde alternatif bir bilinçlilik halini de deneyimlemektedir. Batılı anlamda tiyatral mevcudiyette oyuncunun performansla tam olarak bütünleşmesi hedeflenirken, kültürel icracının belirlenmiş bir düzen içinde rahatlıkla hareket edebilmesini sağlayan ise senelerce üzerinde çalıştığı tekniğidir.

Barba, oyuncunun da bu kısıtlanmaya ve özgürlüğe aynı anda sahip olmasını sağlayacak, kültürel ve tiyatral kimliğini birleştirecek olan profesyonel kimliğinden bahsetmektedir.

“Kimliklerimiz bireyseldir, biyografiden, yaşadığımız zaman ve mekandan doğarlar. Öte yandan profesyonel bir kimliktir de, başkalarıyla ilişki kurmamızı sağlar, zaman ve mekan kısıtlandırmalarından bağımsızdır. Bu durum iki kutupludur. Biri olmadan diğeri de olamaz.”²⁶³

Kültürel kimlik bireyin içinde doğduğu ve büyüdüğü toplum, ülke ile ilişkilidir. Profesyonel kimlik ise kültürün dışında, çalışma etiği, bir oyunun hazırlık süreci ile ilgilidir ve kültürlerarasıdır. Kültürel ve etnik kimliğin değişmesi çok mümkün olmasa da profesyonel kimlik, çalışma yöntemine göre değişiklik gösterebilmektedir. Oyuncu-bireyin profesyonel kimliği, başkalarının ve kendi kültürel kimliğinin farklılıklarını görmesini sağlayan tarafsız bir bölgedir. Profesyonel kimlik sayesinde birey, taşıdığı kültür üzerine düşünmeye başlayabilmektedir.

Barba’ya göre oyuncuya farklı kültürlerle çalışma imkanı sağlayan profesyonel kimliğinin yaklaşım biçimlerinin, dönem dönem değişiklik gösterdiği görülmektedir. Öncelikle her oyuncuya hitap edebilecek bir sistem yapılandırılırken, daha sonrasında çalışmanın tekil varyasyonları denenmiştir. Barba, etkileyici bir sahne mevcudiyetinin oluşması için iyi bir tekniğin geliştirilmesi gerektiğini düşünürken, oyuncu eğitimlerinde farklı kültürlerin alıştırma yöntemlerini kullanmıştır.

²⁶³ A.g.e., s. 193.

Ancak ortak alıştırma­ların farklı fizikselliğe sahip oyuncularda ritmik farklılıklara neden olduğunu fark etmiş ve çalışmaların bireyselleşmesi gerektiğini düşünmüştür. Oyuncuların birlikte toplu bir çıkış noktaları ve paylaşılan bir rotaları olsa da, her biri kendi yolunun arayışına girmiştir. Bu süreç “otodidaktik” olarak adlandırılmaktadır.²⁶⁴ Oyuncular *fish tank*²⁶⁵ (akvaryum) içindeki balıklar gibi bölgelerini belirler ve suyun geri kalanından da etkilenmeye açık haldedirler, yani bireysel gelişimleri üzerinde çalışırken diğer oyuncularla da bir arada bulunurlar. Doğulu geleneklerin eğitim sürecinde olduğu gibi oyuncular, uzmanlaşacakları bir veya birkaç kültürel performansın tekniği üzerine ağırlık vermektedir. Barba’ya göre oyuncular ısınma ve eğitim çalışmalarından kendileri sorumludur, provalar ve performanslar ise onlarla paralel ilerlemektedir; “iki paralel ray hattı vardır: birincisi eğitim, ikincisi provalar ve performansın kendisidir. Bu iki paralel ray, trenin –ekip ve faaliyetinin- ilerlemesine izin verir.”²⁶⁶ Eğitim, Odin Tiyatrosu’nun baskın özelliğidir, o kadar ki örneğin; *The Book of Dances* gibi, İSTA toplantılarından, eğitim çalışmalarından ve doğaçlamalardan üretilen performanslar vardır. Eğitim çalışmaları, oyuncunun girişimlerini bir teste sokarak onların uygulama ve uygulamayı planlama arasındaki boşluğunu kapatmaktadır. Eğitim çalışmaları, performans öncesinde oyuncuyu disipline etmesi ve performanstan bağımsız olarak da sürecin devam ettiğini göstermesi açısından önemlidir. Oyuncunun bireysel çalışmalarında mücadelesi, kendi alışkanlıklarından sıyrılmasıyla alakalı olarak ortaya çıkmaktadır. Oyuncular toplumsal ve kültürel olarak önceden edindiği veya eğitim süreci içinde edineceği kalıpların oluşmasını engellemek için uğraş vermektedir.

“Bedenimizin toplumsal kullanımı ister istemez bir kültürün ürünüdür. Beden, kültürle koşullanmış ve sömürgeleştirilmiştir. Hangi kullanımlar ve bakış açısı doğrultusunda eğitildiyse onları bilir. Başka bakış açılarını bulmak için, örneklerinden kopması gerekir. Kaçınılmaz bir biçimde yeni bir “kültür” biçimine doğru yönlendirilip yeni bir “sömürgeleşme”den geçmesi gerekir.

²⁶⁴ Bkz. Eugenio Barba, Richard Fowler, “Eurasian Theatre”, *The Drama Review*, Vol. 32, No. 3, 1988, s. 126-130.

²⁶⁵ Çalışmalar bu imajla gerçekleştirilmiştir.

²⁶⁶ Barba, *The Floating Islands*, s. 82.

Oyuncuların kendi yaşamlarını, kendi bağımsızlıklarını ve kendi fiziksel anlatım yeteneklerini bulmalarını sağlayan yol, budur.”²⁶⁷

Eğitim çalışmalarında belli aralıklarla alıştırma uygulamak oyuncuya dolaylı olarak bir fayda getirmektedir. Oyuncunun hareket kapasitesi ve kabiliyeti doğrultusunda daha kararlı bir bedene sahip olmasını sağlanmaktadır. Alıştırma uygulamaları oyuncuya sağladığı güvenli ortamdan ve ezberden kaçınmak oyuncunun sorumluluğundadır, kendi sınırlarını fark etmesi ve onları aşabilmesi için vadesini doldurmuş alıştırma uygulamalarından vazgeçmek de yine onun elindedir. Bu farkındalık da, oyuncuyu dikkatlice takip eden ve yönlendiren bir eğitmen sayesinde oluşmaktadır. Doğulu gelenek eğitimlerindeki usta-çırak ilişkisinin (Hindistan’da *Guru-Shisya*) bir benzeri olarak, Barba’nın oyuncunun ısınmalarındaki etkin durumu özellikle tercih edilmektedir. Barba oyuncunun diğer oyuncularla etkileşim içinde olmadan bireysel olarak çalışmasının, oyun metni ve kendisi üzerinde daha fazla düşünmesine neden olacağını belirtir. Oyuncuların kendilerini besledikleri bir başka alan da düzenledikleri atölye çalışmalarıdır. Oyuncular bireysel olarak geliştirdikleri alıştırma uygulamaları atölye çalışmalarında başkalarıyla paylaşmayı ve uygulamayı, kendi gelişimleri için değerli bulmaktadır. Oyuncular kendileri üzerinde, başkalarıyla birlikte çalışmaktadır ve böylelikle kendilerinin ve başkalarının kültürel kimliklerini dışsallaştırarak profesyonel kimliklerini oluşturmaktadırlar. Bu bağlamda tezin üçüncü bölümünde oyuncuların atölye çalışmalarından örnekler sunulacaktır. Çünkü oyuncuların tiyatral ve kültürel kimliklerini bütünleştirmeleri konusunda, uyguladıkları atölye çalışmaları birer örnek teşkil etmektedir.

Barba’nın aslında Doğu’ya yaptığı seyahatler nedeniyle oyunculuk hakkındaki düşünceleri değişim göstermeye başlamıştır. Özellikle Hindistan Kathakali dansında gözlemlediği, dansçının bedenindeki enerji ve akış konularındaki değişimleridir. Doğulu oyuncuda özel bir beden kullanımı olduğunu keşfetmesiyle birlikte Barba, sahne mevcudiyetinin yalnızca iyi bir teknik sonucu oluşmadığını görmüştür. Doğulu oyuncuların beden kullanımları, sanat ve yaşam ayrımını ortaya koyacak şekilde gündelik ve gündelik-dışı davranış olarak ayrılmaktadır. Barba

²⁶⁷ Eugenio Barba, Nicola Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Çev. Ayşın Candan, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2017, s. 88-89.

oyuncuya doğal gelen davranışın kültürlenme (*inculturation*) ile belirlendiğini, doğal-dışı davranışın ise özellikle kodlanmış beden tekniklerinde (Bale, Mim, Doğulu performanslar) kültürden soyutlanma tekniği-kültürleşme (*acculturation*) ile oluşturulduğunu belirtmektedir. Kültürden soyutlanma tekniği, oyuncunun kodlanmış bir beden tekniğini öğrenirken gündelik-dışı, ikinci bir doğayı yaratmasıdır. Böylece kültürden soyutlama tekniği ile çalışılan performansların gündelik davranışlarla hiçbir bağlantısı olmadığı için kültürlenme ile öğrenilemediği ortaya çıkmaktadır. Gündelik davranışlar, sosyal iletişimi devam ettirme kaygısını taşıyan ve daha az çaba gerektiren davranışları örneklerken; gündelik-dışı davranışlar kültürel bilgiyi aktarmakla görevli, bilinçli davranışlardır. Hindistan'daki *Lokadharmi* (gündelik) ve *Natyadharmi* (gündelik-dışı) buna örnektir. Barba'nın yaptığı bu iki ayrımla birlikte, performansların oyuncunun kültürel kimliğiyle sınırlandırıldığı görüşüne karşı olduğu ve bu yüzden gündeliğin yanı sıra sahne üzerinde gerçekleşen gündelik-dışı yani kurgusal bir davranış örneğinden bahsettiği görülmektedir. Bu kurgusal davranışlar da, onu gözlemleyerek bedenine uyarlamak isteyen herkes için kültürleşme ile mümkün olabilmektedir. Çünkü kültürel mevcudiyetin somutlaştırılmasını sağlayan beden deneyimi başat etmendir.

Aynı zamanda çoğu uygulamacı, oyuncunun başarılı performansının anlatım yeteneğine bağlı geliştiğini varsayarken Barba, esas önemli noktanın oyuncu bedeninin belli formlara girerek bütünsel olarak örgütlenmesi olduğunu belirtmektedir. Bütünsel örgütlenmede, hem gündelik davranışın hem de gündelik-dışı davranışın bir araya geldiğini vurgulamaktadır. Bu örgütlenmeyi ise, "Tiyatro Antropolojisi, tüm oyuncular için aynı olan temel bir örgütlenme düzeyi olduğunu kabul eder ve bunu *anlatım öncesi* olarak adlandırır."²⁶⁸ Anlatım öncesi evrenseldir ama kültürel ifadede bir ortaklık betimlememektedir çünkü performans öncesi mevcudiyete odaklanmaktadır. Bu konuda, sonuca yönelen seyirci ile süreci yaşayan oyuncuyu birbirinden ayırmak; oyuncunun performans öncesi deneyimlediği mevcudiyetini tanımlayan anlatım öncesi düzeyinin, performans üzerinde ne kadar etkili olduğunu göstermeye yaramaktadır. Anlatım öncesi düzey, performans

²⁶⁸ A.g.e., s. 47.

boyunca hissedilen fiziksel etkilerinin yanında, oyuncunun beden-zihin bütünlüğünü koruyan bir özelliğe de sahiptir. Oyuncu performanstan ayrılmış bir anda kendisini performansın içine çekecek konsantrasyonunu inşa etmektedir. Oyuncunun eylemlerinin kesinliğini ve bu kesinliği ifade eden skorlarını, anlatım öncesi sağlamaktadır.

Barba; anlatım öncesini Batılı ve Doğulu oyuncularını birleştiren bir tür alıştırmaya olarak da kullanmış, Grotowski'nin "poz öncesi hareket"ini anımsatan şekilde *sats* duruşundan yararlanmıştır. Sats, oyuncunun gerçekleştireceği eyleme hazırlık aşamasında form olarak büründüğü dürtüsel bir tepkidir. Bir sonraki eyleme geçmeden, maksimum düzeyde yaşanan bir dikkat ve gerilim anıdır. Dizlerin hafif kırık olduğu bu duruş formuyla, spor etkinliklerinden Doğulu gelenek gösterimlerine kadar geniş bir aralıkta karşılaşılabilmektedir. Barba, Odin oyuncularının da Asyalı performans sanatçıları gibi *sats* duruşunda, bir sonraki hareket için dizleri hafif kırık bir şekilde beklediklerini belirtmektedir.²⁶⁹ Sats, bir eylemin bittiği ve diğerinin başladığı dairesel Japon *jo-ha-kyu*'nun yapısından türetilmiştir.

"Birinci aşama -jo- valsini ilk anlarında dansçının partneri ile birlikte yapacağı dansa başlamadan önce fiziksel olarak sergilediği direnç olarak tanımlanır. İkinci aşama -ha- direncin kopması ve hareket artışı olarak tanımlanır. Vals hareketleri gelişerek daha akışkan hale gelir ve odak veya yoğunluğu kaybetmeden "ha"yı meydana getirir. Üçüncü aşama -kyu- ani bir durma olarak tanımlanır."²⁷⁰

Barba; Batı'da ve Doğu'da, gündelik ve gündelik-dışı davranışta ortaklaşan anlatım öncesi düzeyden sonra, Batılı oyuncuların da sahne mevcudiyetini oluştururken çekici kılmak için kullanabileceği üç tane prensipten bahsetmektedir; "zorlayıcı denge duruşları, zıtlıklar ilkesi ve tutarsız bir tutarlılık."²⁷¹ Bu prensiplerin işlemeye başlamadan öncesi anlatım öncesini meydana getirirken, performans sırasında üç prensip de birbiriyle bağlantılı olarak açığa çıkmaktadır. İlk iki prensip oyuncunun gündelik-dışı davranışa kaymasına neden olur. Oyuncuyu gündelik alışkanlıklarından çıkararak kodlanmış davranış sergilemeye hazır hale getirir.

²⁶⁹ Bkz. Barba, *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology* by Eugenio Barba, s. 6.

²⁷⁰ Turner, *Eugenio Barba*, s. 60.

²⁷¹ A.g.e., s. 55.

Zorlayıcı denge duruşlarının öncesinde sats duruşu ve sonrasında ayaklardaki ağırlığın birinden diğerine taşınması ile birlikte ayaklar, denge değişimlerinin en kolayca gözlemlendiği ilk bölge olmaktadır. Örneğin Japon Noh, Kyogen ve Kabuki tiyatrolarında sahne mevcudiyetini sağlayan *koshidir*. Koshi, yürüme sırasında dengenin değişimi için kalçaların sabitlenmesi ve böylece ayak tabanlarının yerden ayrılmadan hareket ettirilmesidir. Hindistan’daki danslarda görülen kalçadan, gövdeden ve boyundan geçen bir “s” harfi şeklinde beliren *tribhangi* yani üç kavis de, denge değişimlerinin örneklerindendir. Gündelik-dışı davranışın oluşmasına neden olan da, geleneklerdeki bu lüks denge arayışlarıdır. Bu denge arayışlarına başka örnekler vermek gerekirse:

“Bali tiyatrosunda dansçı, oyuncu ayaklarının tabanı ile aşağı doğru bastırırken aynı anda parmak uçlarını kaldırır. Böylece yer ile temasını yarı yarıya indirmiş olur. (...) Hintli Kathakali oyuncusu ayaklarının yanlarına bastırır ama sonuç yine aynıdır. Avrupa’daki tek kodlanmış tiyatro biçimi olan klasik balenin kuralları dansçıyı özellikle sakıncalı dengeyle hareket etmeye zorlar gibidir.”²⁷²

Denge değişimlerinin sağlanmasını oyuncunun sahip olduğu enerji belirlemektedir. Ancak Batılı ve Doğulu oyuncular arasındaki enerji anlayışları farklıdır. Doğulu oyuncular ve dansçılar dengelerini koruyabilmek için *bios*larını kullanmaktadırlar. İcracının hem kadın hem de erkek rollerini canlandırabildiği Doğulu performanslarda olduğu gibi, Barba’nın aktarımıyla iki tür enerjiden bahsedilebilmektedir; *anima* ve *animus*. Anima daha yumuşak ve akışkan; animus ise daha güçlü ve atılgandır. Ancak bu iki enerjinin eril ve dişil enerji olarak algılanmaması önemlidir, bu ayrımlar enerjinin kalite farklılıklarından kaynaklanmaktadır.

Doğu’da oyuncu mevcudiyetini sağlayan “yaşayan beden” (*body in life*) oluşumunu büyük oranda tekniğinin merkezinde yer alan bios sağlamaktadır. “Bios yaşam demektir: oyuncunun biosu seyircinin iç dünyasına nüfuz eder; performansın biosu tarihin anlamsız logoları ile karşı karşıya gelir; tiyatronun biosu devrim ve

²⁷² Barba, Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, s.122.

aşkınlıktır, sanat ötesinde bireysel olarak somutlaşan varlığıdır.”²⁷³ Barba’nın genişmiş beden (*dilated body*) ile ifade ettiği; fiziksel ve zihinsel olarak genişmiş, oyuncu ve seyirci için gündelik-davranıştan farklı bioslar üreten ve ışıldayan bir sahne mevcudiyetidir; “yaşayan beden, bedeninin canlı olmasından ötedir. Yaşayan beden, oyuncunun mevcudiyetini ve seyircinin alımlamasını genişletir.”²⁷⁴ Yaşayan bedeninin canlılık ifadesi bulması için hareket etmesi gerekli değildir. Doğulu oyuncularla hareketsizlik hali de müthiş bir bios gerilimini açığa çıkartmaktadır. Anlatım öncesi düzeyde de, gündelik dışı davranışa hazırlanmak için biosu fiziksel ve zihinsel olarak sıfırlama durumu vardır. Bios, anlatım öncesinde fiziksel olarak durdurulsa da, zihinsel akışı kesilmemektedir. Bu durum oyuncunun sürekli anın içerisinde kalmasına ve her an tepkisel olarak yanıt verebileceği bir formda olmasına neden olmaktadır. Çünkü Barba’ya göre oyuncular hareket dursa da, zihinsel olarak hareketin devam ettiğini düşünmektedir; “icracı dans eder, içinden dans eder. Teknik kendi kendisini yok eder, tekniğin kendisine sahip olur ve ona baskın çıkar.”²⁷⁵ Bu düşüncede belki de gözden kaçırılan önemli nokta, kültürel performanslarda icracının fiziksel olarak statik ama zihinsel olarak aktivasyonunu koruyan şeyin, performansların kutsal olanla kurduğu bağlantısından kaynaklanmasıdır. Zihinsel akışı sağlayan alternatif bilinçlilik hali, çoğunlukla kültürel performansın kutsal olanla yoğun ilişkisi nedeniyle gerçekleşmektedir.

İkinci prensip olan zıtlıklar da, oyuncunun uyguladığı bir olumsuzlamadır. Oyuncu, zihnini gerçekleştireceği eylemin tersi yönünde organize etmektedir, böylece eyleme fazladan anlam yükleyerek ona bağlanmamaktadır. Oyuncu eylemin tersi yönünde giderek onun kendisini yok ederek (*negation*) aynı zamanda onu güçlendirmektedir. Bu ilkede eşdeğerlik kavramı, gündelik-dışı davranışın önemli bir parçasıdır. Gündelik-dışı davranışta, günlük hayatta hareket ederken oluşan gerilimler başka bölgelere kaydırılmaktadır. Son prensip olan tutarsız tutarlılık ise bu duruma bağlı olarak, performansın içerisinde eylemin daha güçlü hale gelmesi için

²⁷³ Eugenio Barba, **On Directing and Dramaturgy: Burning the House**, London, New York, Routledge, 2009, s.14.

²⁷⁴ Eugenio Barba, **The Dilated Body**, 1985, <http://www.odinteatretarchives.com/odinstory/doc-chapter-1-body>, Bölüm:1, s.13.

²⁷⁵ Barba, **The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology by Eugenio Barba**, s.30.

bilinçli olarak bir eksiltme sürecini kapsamaktadır. Çünkü oyuncunun içsel olarak bir yoğunluk yaşaması ancak eylemlerinin kısıtlanması sayesinde meydana gelmektedir. Bunun nedeni gündelik davranışta enerji kullanımı daha tasarruflu ve buna rağmen başarı beklentisi bir o kadar yüksekken, gündelik-dışı davranış enerjinin maksimum düzeyde açığa çıkmasıyla ilgilenilmemesinden ötürüdür. Çünkü oyuncu sahneyi ifade eden gündelik-dışı davranışında kutsal olanla bir bağ kurduğu ve kendisinden daha büyük, yüce ve yaşamsal olana çağrı yaptığı için istikrarlı olma gibi bir endişeye kapılmamaktadır. Batı ve Doğu'yu birleştiren Barba'nın belirlemiş olduğu bu temel prensiplerle birlikte, oyuncu için her türe uygulanabilecek bir yaklaşım şekli ortaya çıkmaktadır. Bu sayede oyuncu kendi artistik ve profesyonel kimliğini inşa edebilmekte ve çeşitli performans biçimleri arasında tercihler yapabilmektedir.

Barba; oyuncunun kültürel ve tiyatral kimliğinin seyircinin algısına yönelik yeniden düzenlendiği bir diğer önemli model olarak dramaturjiden bahsetmektedir. Dramaturjiyi; organik, anlatı ve hatırlatıcı olmak üzere üçe ayırmaktadır. “Organik dramaturji, seyircilerin koltuklarında kinestetik olarak dans etmesini sağlar; anlatı dramaturjisi düşünceleri, kaygıları, soruları, değerlendirmeleri, tahminleri ortaya koyar; hatırlatıcı ise durum değişikliklerini gösterir.”²⁷⁶ Organik dramaturji, oyun metninden ve yönetmenden bağımsız, gösterimin ritmlerinin ve hareketliliğinin düzenlenmesiyle alakalı geliştirilmektedir. Oyuncu mevcudiyetinin kurgulanması (*making presence*) şeklinde de yorumlanabilir. Barba, anlatı dramaturjisinin organik dramaturji olmadan var olmayacağını ama organik dramaturjinin tek başına etkin olabileceğini dile getirmektedir. Anlatı dramaturjisinde metin için değil, metin “ile” çalışılmaktadır.

”Dramaturji bir bağlantılı olaylar dizisidir. Dramaturji tekniği, çalışmanın her eylemine bir peripetie noktası kazandırmaktan ibarettir. Peripetie derken bir yön ve gerilim değişikliğinden söz ediyoruz. Dramaturji sadece dramatik edebiyat, sözcükler ya da olay örgüsüne ilişkin değildir.”²⁷⁷

²⁷⁶ Barba, **On Directing and Dramaturgy: Burning the House**, s.10-11.

²⁷⁷ Barba, Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, s. 43.

Peripetie ile oyuncu başlangıç eyleminin tersi olan, tahmin edilemeyen başka bir eylemle devam etmektedir ve bu diyalektik yaklaşım dinamik bir alan yaratmaktadır. Vokal değişimleri, ses efektleri ve oyuncunun sahnede gerçekleştirdiği eylemler gibi sahne olaylarının hepsine *peripetie* noktasını kazandıracak bir dramaturji uygulanabilmektedir.

Dramaturji düşüncesinin altında gerçekleşen eylemler çoğunlukla oyuncunun psikolojik yaklaşımından da bağımsızdır, sahne biosudur. Sahne biosu oyuncunun kendi deneyimlerinden, profesyonel anlayışından, sosyal ilişkilerinden meydana gelmektedir. Bu noktada oyuncunun profesyonel kimliği devreye girmektedir. Dramaturjik bakışın temel malzemesi ise fiziksel eylemlerin kendisidir. Barba sahne biosunu betimleyen fiziksel eylemleri seyirci tarafından gözlemlenebilen en küçük eylem birimleri olarak tanımlamaktadır. Çünkü oyuncuların görünür olan skorlarının yanı sıra, görünmeyen dürtüleri de sahne mevcudiyetini meydana getirmektedir. Oyuncu ile çalışırken eylemlerin en küçük birimlerine kadar inilir ve seyircinin gözlemleyebileceği oyuncu dürtülerine kadar araştırılır. Dürtüler, oyunda gerçekleşen olayların ve anlatıların, kişisel ve içsel yaklaşımını göstermektedir. Aksi halde fiziksel olarak bedeni değişimlere uğratan eylemin içi boş olduğunda oyuncu dürtülerini birer form olarak tutmaya başlamaktadır. Barba'ya göre; "Odin Tiyatrosu'nda oyuncunun dramaturjisi, bir yorumlama değildir, kurgusal mekanda gerçek eylemleri sergilemenin tekniğidir."²⁷⁸ Eylemlerin gerçekliğini koruyan, dinamik yapısını sağlamlaştıran Barba'nın *knot* (düğüm) adını verdiği eylemin karşıtını içeren ve paradoksal düşünceyi barındıran özelliğidir. Bunun yanı sıra oyuncuların içsel kaynağını güçlendirmek için alıştırmalara gereksinimi vardır. Barba, alıştırmaların ikinci sinir sistemi olan beden hafızasını geliştirdiğini belirtmektedir.²⁷⁹ Alıştırmalar beden hafızasına yerleşir ve tüm bedeni harekete geçirecek güce kavuşturur. Ayrıca Doğulu performanslarda olduğu gibi, oyuncunun gerçek eylemler sergilemesi için stratejik olarak geliştirdiği dramaturjik yaklaşımın

²⁷⁸ Barba, **On Directing and Dramaturgy: Burning the House**, s. 26.

²⁷⁹ Bkz. Eugenio Barba, "An Amulet Made of Memory: The Significance of Exercises in The Actor's Dramaturgy", **Acting (Re) Considered: A Theoretical and Practical Guide**, (ed.) Philip Zarilli, Taylor & Francis e-Library, 2005, s. 99-106.

bilgisine sahip olması ve uygularken kişiselliğini katabileceği kararlı bir bedeni taşıması gerekmektedir.

Dramaturji, hareketlerin montajını gerektirmektedir, hareketler organik bir bütünlük yakalanana kadar tekrar edilir. Tekrarlamanın nedeni, bedenin düşünmeye ihtiyaç duymadan kendiliğindenliğe kavuşmasını sağlamaktır. Sahne gösterimlerini hazırlama yönteminde, Grotowski'nin çalışmasına benzeyen bir şekilde performansı beden-akıl bütünlüğüyle benimseyene kadar prova etmek ve performans skorlarını sabitlemek yer almaktadır. Skorlarını iyi bilen bir oyuncu tekrarlarını düşünmeden gerçekleştirebilecek ve farklı yönlendirmelerle onu modifiye edebilecektir. Odin oyuncularını kurgusal karakterlerle değil, montaj tekniğiyle birlikte kurgusal bedeni üzerine çalışır, farklı psikolojik ve fizyolojik koşullar yaratır. Nihai skorlamayı yönetmen olarak Barba üstlenirken, öznel skorları bütünleştirecek dışsal bir formülasyon uygulanmaktadır. Montaj tekniği, oyuncunun gerçekleştireceği eylemi seyircinin ilgisine yönelik bölmek ve yeniden yapılandırmaktır. Yönetmenin montajı da, Schechner'in restore davranışlarında olduğu gibi yinelenerek ve farklı kültürlerden gelen icracıların kodlanmış davranışları sayesinde kolaylıkla kesilip eklenebilmektedir. Dolayısıyla kimi zaman eylemler taşıdıkları anlamların dışında montaj tekniğiyle kullanılmaktadır.

Odin Tiyatrosu'nun çalışmalarının önemli etkinliklerinden, kültürel alışverişi sağlayan barterler ise kültürel performansların sergilenmesi ve aktarılması için önemli teşvik araçlarıdır. Tiyatral bir perspektif barındırmakla beraber sadece buluşmayı ve kültürel değiş-tokuşu amaçladığından estetik kaygıları taşımazlar. Barba, barterlardaki oyuncuları “fareler” ve seyirciler “kediler” olarak betimlemektedir. Tek bir farkla oyuncular, tek amaçları kaçmak olmayan daha “cesur fareler”dir.²⁸⁰ Oyuncuların gerçekleştirdiği eylemlerin, seyirciler üzerindeki olası etkilerini tahmin ederek uygulamaya geçme zorunlulukları yoktur. Ancak barterlarda performanslar paylaşılmadan önce, Odin oyuncularını provalar yaparak belli tipler üzerine çalışırlar. Bu etkinliklerde tiyatral niteliğin korunmasıyla beraber, bireyler

²⁸⁰ Odin arşivlerinde yer alan “On The Two Banks of The River: The Story of Odin Teatret and the People In A Foreign Country (1978)” video kaydından çevrilmiştir.

aslen birer kültürel kimlik taşıyıcısı olarak bulunmaktadır. “Her barterda bir grubun mikrokültürü ile diğerinin mikrokültürü buluşur. Buluşturulan performanslar kültürel ürünlerdir ancak performanslar paylaşım sürecinden daha önemli değildir.”²⁸¹ Bireyin sergilediği kültürel performans, makrokültürün bir parçasıdır ancak onun tek ve değişmez örneği değildir. ISTA ve barterlar, kültürün mimetik öğrenme biçimini kullanmaktadır ancak performatif etnografyada kültürel ve sosyal yaşamın birey üzerindeki etkilerinde de vurgulandığı gibi, bu sürecin katılımcılar arasında yarattığı sosyal iletişimin daha öncelikli olduğu görülmektedir.

Sonuç olarak, Barba’nın çalışmalarında oyuncuların belli bir kültürün içine yerleştirilmiş olarak değil, sürekli etkileşim halinde oldukları için transkültürel bir düzlemde buluştukları görülmektedir. Ana akım tiyatronun rotasının dışına çıkan ve aslen performansın bireyleri buluşturduğuna inanan Üçüncü Tiyatro anlayışı, transkültürel yöntemin oyuncunun kişiliğini, sosyal kimliğini ve onun diğerlerinden farklı özelliklerini ortaya koyacağını düşünülmesinden ileri gelmektedir. Bu yüzden aslında oyuncu-bireylerin kültürel kimliklerinin de ele alındığı tiyatral bir çatı altında buluşmaktadır. Buluşmalarda ortak zemin oluşturmak için tek bir norma indirgenmeyen ama anlaşmayı olanaklı kılan anlatım öncesinden faydalanılmaktadır. Farklı kültürel performansların incelenmesinde kullanılan anlatım öncesinin, bireylerin çoğunlukla farkında olmayarak içselleştirdikleri kültürel mevcudiyetinin etkisinde kalmayarak, diğer kültürlerden gelen oyuncularla nasıl ortaklaştırılacağı netleşmemektedir. Bu yüzden anlatım öncesi ile ifade edilmek istenenin, farklı bedenlerin aynı form görüntüsünde farklı amaçlarla kullanılabilir olduğu düşünülmelidir. İşte, çeşitliliğe duyulan saygıyı ifade eden, kültürel bir diyalogu olanaklı kılan ve özel olanı genele yaymaya çalışmayan evrensel yaklaşımın önemi de burada ortaya çıkmaktadır.

Ayrıca Grotowski’ye kıyasla Barba’nın tiyatro anlayışını, neredeyse tamamıyla oyuncunun eğitim süreci üzerinde şekillendirdiği gözlemlenmektedir. Eğitim süreci, anlık ve geçici gösterimlerden farklı olarak oyuncuların yaşam

²⁸¹ Watson, *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*, s. 49.

biçimlerine kadar sızdığı için, oyuncuların ve topluluğun kültürü de, bir uğraş haline gelmektedir. Bu yüzden Odin oyuncularını kendi kültürlenme süreçlerini, soyutlama tekniğini kullanarak dışsallaştırırlar ve Odin kültürü içinde tiyatral kimliklerini belirleyecekleri yeniden bir kültürlenmeye girerler. Oyuncuların eğitimi, organik bir şekilde bireysel ve kolektif arasındaki dengeyi kurmakta ve sürecin ürünü olarak bir komünyon kültürü elde edilmektedir. Zaten Barba bu yeni kültür için, kültürlenmeyi kırarak soyutlama tekniklerini ve oyuncunun enerjisini yönlendiren prensipleri bulgulamak amacıyla Doğulu performanslara başvurmuştur. Kültürden soyutlama tekniği kullanılmaya başlandığı anda, oyuncunun kültürlenme alışkanlıklarını bırakacağını ve beden gerilimlerini terk edeceğini düşünmektedir. Sonsuz ve olanakları sınırsız eğitim sürecinin, bir tiyatro topluluğu için en eşitlikçi çalışma ortamlarından birini oluşturacağı gerçeği yadsınamaz ancak sürekli olarak bir oluş hali içinde bulunmak, oyuncularda tamamlanmamışlık hissini de doğurabilir. Öte yandan hem tiyatrodaki hem de kültürel çalışmalarda oyuncuların, araştırmaların her daim devam edecek olmasını bilmeleri; onların tek bir doğru olduğuna dair inançlarını yıkacak, hiçbir bireyin bir diğerinden daha üstün olmadığını ifşa edecek, kendilerini geliştirmeleri için her zaman başka bir yol önerisi sunacak ve alternatiflerin durmaksızın üretilebileceğini gösterecektir.

2.3.3. Komünyon Düşüncesi

Seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkiyi ayrımsız kılabilen bir komünyon düşüncesi için başvurulabilecek ilk adımlardan biri her iki tarafın da konumlandırılma şekilleridir. Barba'nın gösterimlerde seyirci konumlanması ile alakalı Grotowski kadar değişkenlik gösteren bir eğilimi yoktur. Genel olarak bakıldığında sokak tiyatrosu ve stüdyo tiyatrosu şeklinde iki model üzerinden gittiği görülmektedir. Seyirci konumlandırması da genellikle oyuncuların orta alanda bulunması ve seyircilerin onları çevrelemesi şeklindedir. Oyun alanı karşılıklı iki seyirci sırasının arasında kalır çünkü seyircilerin birbirine yansıyan tepkileri üzerinden de bir izlek yaratılmak istenmektedir. Seyircinin konumlanması *Ornitofilene* ve *Kaspariana*'da Schechner'in çevre tiyatrosunda olduğu gibi farklı yüksekliklerde ve yönlerde yerleştirilmiş platformlarla düzenlenirken, örneğin *Ferai*

yapımında seyirci, karşılıklı olarak birbirini izleyebileceği şekilde yerleştirilmiştir. *Min Fars Hurs* yapımında seyirci dikdörtgen bir boş alana bakacak şekilde tahta sıralara oturtulmuştur. *Oxyrhincus Evangeliet* oyununda ise izleği kolaylaştıran Japon *Hanamichi* tipi platform kullanılmıştır.

Barba'nın komünyon düşüncesi oyuncuların eğitiminde de uygulanmakta olan kinestetik takipte saklıdır. Barba; seyirci ve oyuncu arasındaki ilişkiyi, gösterimlerde seyircilerin sahnedeki olaya fiziksel takip açısından bağlandığı bir kinestetik enerji ile açıklamaktadır. Barba'ya göre seyirci, oyuncu hareketsiz kaldığında bile bir sonraki hareketinin etkisini kendi bedeninde duyumsayabilmektedir; “atletik ve akrobatik ustalık, izleyicinin dikkatini kinestetik nitelikteki temel bir ilişkiyle tutar: bir eylemler ve tepkiler ağı, herhangi bir anlamlandırmayı dışlayan bir çeşit fiziksel diyalog.”²⁸² Bu yüzden oyunlarda seyirci ve oyuncu arasındaki mesafe arttıkça kinestetik takip olanakları kısıtlanacağından mesafeyi oldukça yakın tutmayı tercih etmektedir.

Seyircinin dikkatini çekmek ve yönlendirmek adına, beklentilerini ve alışkanlıklarını karşılamayacak ve onu tedirgin edecek şekilde bir strateji uygulanmaktadır. Oyuncu mevcudiyetinde beliren zıtlıklar ilkesi ile eylemin ritimsel farklılıkları yaratılır ve oyuncunun kendisi için tahmin edilebilir olan, seyirciye göre şaşırtıcı kılınmaktadır. Böylece Doğu performanslarında olduğu gibi seyirci oyuncunun kinestetik enerjisini takip ederken beklenmedik durumlarla karşılaşır. Bu tercihin sebebi, Barba'nın seyircinin yaratıcı eyleme katılarak aktif konumda olmasını istemesidir. Örneğin; *In the Skeleton of the Whale* yapımında seyirci bir iskeletin uzantısında, oyuncuların arasında oturmaktadır. Barba'nın seyircileri metaforik anlamda balinanın iskeleti olarak betimlemesi, meydana gelen kolektif yapıya verdiği önemi göstermektedir. Seyircinin aktif katılımı, konumlandırılmasının dışında, doğrusal bir şekilde ilerleyen anlatımın tercih edilmemesiyle de sağlanmaktadır. Seyirci üzerinde bir etki yaratılması, oyuncu mevcudiyeti ile enerjisinin doğru yönetilmesiyle alakalıdır. Yönetmen ve oyuncu; organik, anlatı ve

²⁸² Barba, Savarese, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, s. 38.

hatırlatıcı dramaturjilerden kışkırtıcı bir performans yaratma konusunda faydalanmaktadır, bu yüzden her ikisi de performansların anlam yönetimi konusunda aktif rol alırlar ve performansların ilk seyircileri sayılırlar. Seyirci gibi işlev gören yönetmenin Barba'ya göre görevleri şöyledir; “benim için yönetmen, tiyatronun atomik gerçekliğini bilen, eylemler ve anlamlar, eylemler ve tepkiler, sebep ve sonuçlar, oyuncu ve seyirci arasındaki bariz bağlantıları kırma yöntemleri ile deney yapan kişidir.”²⁸³

Grotowski'nin çalışmalarındaki seçilmiş katılımcılarına kıyasla Barba da öncelikle aynı yolu tercih etmiş olsa da daha sonra açık havada düzenlenen etkinliklere yönelmesiyle katılımcı sayısının arttığı görülmektedir. Özellikle barter çalışmalarında daha aktif, herkesin katılabileceği, açık etkinlikler düzenlenmektedir. Barterlar geleneksel tiyatro anlayışının aksine seyircinin tam katılımını beklemektedir. Watson'a göre; “A, B için performans sergilerken B, A'nın kültürel performansı için seyircidir ve B, A için performans sergilerken de A, onun için seyircidir. Sadece performans sergilemeyi tercih etmeyenler barter boyunca seyirci kalırlar.”²⁸⁴ Öncelikli olan seyirciyi temel eylemin gerçekleştiği yere çekmek ve o eylemin etrafında bir çember oluşturmalarına neden olmaktır. Barterlar kültürlerin paylaştığı ortak bir kaynak arayışında değildir, kültürel farklılıklar takas sırasında fark edilip kutlanmaktadır. Farklılığın kutlandığı *festuge* (festival) gerçekleştirilmektedir.

Seyirci-oyuncu ilişkisi dışında komünyon düşüncesi ise, öncelikle oyuncularından ve eğitmenlerden meydana gelen Odin Tiyatrosu ekibindeki görev dağılımı ile ilgilidir. Kolektif yaratımlar ve sorumluluklara önem verilmektedir, sonuç yerine süreç odaklılık gözetilmektedir. Christoffersen; Odin'in iki kültürün bir araya geldiği bir yapıya sahip olduğunu söylemektedir.

“Bir yandan, temelleri durgunluk tehdidi altındaki bir şehirdeki dinamik ve gelişen kültürel bir yaşam için ön koşul olarak kültürel bir çoğulculuk olan

²⁸³ Eugenio Barba, Richard Fowler, “Four Spectators”, *The Drama Review*, The Mit Press, Vol. 34, No. 1, 1990, s. 98.

²⁸⁴ Watson, *Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret*, s. 53.

Holstebro kentinde aktif sosyal demokrat bir kültür siyaseti; öte yandan, 1960'larda gelişmekte olan ve yaygın bir biçimde "orta-sınıf kültürü" olarak anılan; çift cinsiyetli bir kültür, bir liberal kültür, niş bir kültür ve doğada bulunan uluslararası bir kültürdür."²⁸⁵

Odin Tiyatrosu, Barba'nın önderliğinde oyuncularının yönelimlerine değer veren ve onları destekleyen bir çalışma yürütmektedir. Güncel oyuncu ve eğitmen kadrosunda Else Marie Laukvik, Iben Nagel Rasmussen, Tage Larsen, Julia Varley, Roberta Carreri, Jan Ferslev, Frans Winther, Kai Bredholt, Donalt Kitt, Elena Floris, Carolina Pizarro, Luis Alonso, I Wayan Bawa ve Parvathy Baul yer almaktadır. Çalışma sürecinde öncelikle daha kapalı bir ekip tercih edilirken, farklı projelerle birlikte eklenenler olmuştur. Ana ekipte de bulunan farklı ülkelerden gelen oyuncuların, uluslararası etkinliklerinde popülasyonu daha da artmaktadır. İletişim dili çoğunlukla İngilizce'dir, ancak oyuncular etkinliğin içinde tanıştıkları için kendi aralarında bir tür dil ve anlam kaygısını barındırmamaktadır. Ancak çalışmaların gitgide bireyselle ağırlık vermesiyle, kolektif bütünlüğün nasıl yakalandığı konusu karışıktır. Oyuncuların bireysel çalışmaları ve kendileri için değerli olanı fiziksel eylemin içine katmaları, oyunun nesnel anlatımından kopmalarına neden olabilir. Dolayısıyla topluluğun kendi içindeki iletişim tarzlarıyla ve seyircilerle kurdukları iletişimlerde aksaklıklar meydana gelebilmektedir. Ama bu yaklaşım özellikle tercih edilmektedir çünkü oyuncu-bireyleri birbirinden ayırdığına inanılan kültürel, sosyal, toplumsal niteliklerin tiyatral bir buluşmada etkisini kaybedeceği vurgulanmaktadır.

Barba'nın belki de kişisel hikayesi nedeniyle tiyatrosunda kullandığı çalışma yöntemleri kültürel bir çoğulculuk yaratmaktadır. Üçüncü Tiyatro başlığı altında tanımladığı çalışmalarını; avangard, deneysel veya kültürel herhangi bir sınıflandırmaya dahil olmamak ve ana akım tiyatronun tiyatral üslubundan kaçınmak için tercih etmiştir. Sosyoloji ile tiyatroyu birleştiren Üçüncü Tiyatro, kapsamına giren benzerlerini de reddeden (*negation*) bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Üçüncü Tiyatro, yerleşik ve resmi bağlantıları olan bir tiyatro üslubunun peşine düşmez. Barba şu şekilde açıklamaktadır;

²⁸⁵ Erik Exe Christoffersen, **The Actor's Way**, London, New York, Routledge, 1993, s.193.

“Üçüncü Tiyatro, genellikle kültür merkezlerinin ve başkentlerinin dışında yaşar. Kendilerini oyuncular, yönetmenler, tiyatro işçileri olarak tanımlayan insanlar tarafından yaratılan bir tiyatrodur, ancak nadiren geleneksel bir tiyatro eğitiminden geçilmiştir ve bu nedenle profesyonel olarak tanınmamaktadırlar. Ama amatör de değillerdir. Onların bütün günü tiyatral deneyimle veya eğitimle, ya da seyirci bulmak için savaşmak zorunda kaldıkları performans provaları ile doldurulur.”²⁸⁶

Üçüncü Tiyatro anlayışının çalışma yöntemi de, *The Floating Islands* ve *Beyond the Floating Islands* makalelerinde söz edildiği üzere, bir ayrım gözetmeksizin her ülkeye uyarlanabilecek transkültürel bir yöntemdir. Barba; tiyatrosunu yüzen bir adalar kümesi metaforuyla anlatırken, hiçbir anlayışa bağımlı olarak ilerlemediklerini de belirtmektedir. Barba, ekibinin farklı kültürlerden gelen üyelerinin performanslarını ve diğer katılımcılarla düzenlenen atölye çalışmalarını, toplantıları ifade etmek için kültürlerarası yerine özellikle transkültürel yaklaşımı kullanmaktadır. Çünkü bu buluşmalarda katılımcılar hangi nedenle sahip olduklarını bilmedikleri davranışlarını ve düşüncelerini de beraberinde getirmektedirler, kültürel kimlikler kendiliğinden oluşmaktadır. Katılımcılar başka oyun metinlerinin veya öykülerin arkasına sığınmayarak zaten önceden beri taşıdıkları özelliklerini paylaşmak için bir araya gelirler. Savarese’ye göre katılımcılar; “Bir anlaşmaya varmak isteyen bir alanda durmazlar, formları çevirmek (kültürlerarası) ve/veya karıştırmak (sinkretizm) için manipüle etmezler, ancak formların bütünlüğü ve dinamizminde (transkültürel) yer değiştirerek tepkileri ve yansımaları karşısında harekete geçirilirler.”²⁸⁷ Üçüncü Tiyatro, Barba’nın Grotowski ile başlayan kültürel araştırmalarının sonucunda tiyatronun estetik bağlamıyla ilişkisine değinmeyen, sosyolojik katmanlarına dikkat çeken bir tavra bürünmüştür. Ekibin kendi içinde ve seyirciyle girdiği ilişki önemlidir. Oyuncuların kültürel ve tiyatral kimlikleri birbirinden ayrılmaz ve ekip, birbirinden “bağımsız adaları bir araya getirmek için” farklı ülkelerde gezer, performanslar gerçekleştirir. Odin üyeleri ve toplamında ekibi, bir Üçüncü Tiyatro meydana getirdiği için bireysel ve kolektif sınırlara saygı duyan hassas bir dengeyle çalışmaktadır.

²⁸⁶ Barba, *Beyond the Floating Islands*, s. 193.

²⁸⁷ Nicola Savarese, “The Work Demonstrations at ISTA”, *The Performer’s Village: Times, Techniques and Theories at ISTA*, (ed.) Kirsten Hastrup, Denmark, 1996, s. 61.

Avrasya tiyatrosu tabiri ise oyuncular, dansçılar, müzisyenler için Batı ve Doğu arasında kurulan bir köprüyü betimlemesi için kullanılmaktadır. Batı için Doğu öncelikle yüzeysel bir biçimde gösterişli kostümleri, aksesuarları ve estetik anlayışlarıyla etkileyici bulunmuştur. Sonrasında Batı'nın Doğu ile bütünlüklü ve ayrılmaz ilişkisi ikisini de içeren bir yönelim haline gelmiştir, bireylerin coğrafik ayrımları kabul edilmemektedir. Barba'nın "bedenim benim ülkemdir" ifadesi de tam bu noktada bir anlam bulmaktadır, bedenin içselleştirdiği niteliklerin önemi ortaya çıkmaktadır. "Gelenekler yok, tıpkı fikir ve dinlerin olmadığı gibi, sadece onları somutlaştıran insanlar gerçek. Kişisel bir vizyon bulunduğunda, geleneğin sadakat duygusu ve saflığını koruma arzusu güçlü bir rehber olabilir."²⁸⁸ Kültürel farklılıklar aktarıcının bedeni dolayısıyla ifşa olduğundan, kültürün kuramsal altyapısından formaların oluşma biçimleriyle ilgilenilmektedir. Avrasya tiyatrosu farklı kültürlerden gelen, birlikte tiyatrodaki çalışan oyuncuların profesyonel kimliklerini ifade etmektedir.

ISTA toplantılarının çalışma yöntemi ise katılımcılara farklı kültürlere yönelik başka bir bakış açısı kazandırmakla ilgilidir. Ancak araştırmayı yürüten kişinin (Barba) bakış açısı, araştırmaya tabi tutulan performans konusunda hakimiyet kurmak isteyen görüşlerini devreye sokmasına neden olabilir. Barba'nın yorumlamaları ve yönlendirmeleri bu sebeple, tekil ve otoriter bulunduğu için eleştirilmiştir.²⁸⁹ Bunun yanı sıra, ISTA farklı kültürden ve farklı alanlardan birçok kişiyi bir araya getirdiğinden ortak bir yöntem oluşturmada çok başarılı görülmeyebilir. Ama bu durum, sürecin alternatiflerle dolu zengin içeriğindense sonuca odaklanıldığında yaşanacaktır. ISTA toplantıları farklı kültürel performansların ağırlanması ve değerlendirilmesi bakımından çokkültürlü bir anlayışı sürdürmektedir. Birkiye'ye göre; "Tiyatro Antropolojisi ve bunun bir uzantısı olarak ISTA, çokkültürlü, transkültürel ve kültürlerarası bir yapıdadır. Özellikle çalışma gösterimleri farklı gösterim kültürlerinin oyunculuk süreçlerini araştırmak ve kıyaslama yapabilmek için çokkültürlü bir yapıda organize

²⁸⁸ Eugenio Barba, **The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques**, London, New York, Routledge, 2015, s. 234.

²⁸⁹ Bkz. Philip Zarilli, Eugenio Barba, "For Whom is the "Invisible" Not Visible?: Reflections on Representation in the Work of Eugenio Barba", **The Drama Review**, Vol. 32, No.1, 1988, s. 95-106.

edilmektedirler.”²⁹⁰ Çokkültürlülük, katılımcılara kültürel olarak bir özgürlük alanı sunmaktadır, kültürel özellikleri ortak bir paydaya indirgemek yerine onların öznel olarak taşıdıklarını değerli bulmaktadır. Heterojen bir altyapıya sahip olan kültürel çoğulculuk ile eşitlikçi ancak yine de düzenleyenler açısından bakıldığında Batı standardizasyonunu içeren çokkültürlü bir yaklaşım sürdürülmektedir. Toplantılara sadece alanla ilgilenenlerin başvurabilmesi nedeniyle, kültürüçi özelliklere sahip olduğu söylenebilir. Dinamik bir etkileşim içinde olduğundan ve herkese hitap edebilmeyi isteyen yöntemleri bakımından kültürlerarası bir nitelik taşıdığı belirtilebilir. Kültürlerarası prodüksiyonlarından ötürü kısmen kültürsüzleştirilmiş melez formların yaratıldığı düşünülebilir. Kültürlerin performatif öğelerinde evrensel ortaklıklar saptanması nedeniyle kültür-öncesi (*precultural*) yaklaşımı içerdiği de eklenebilir.

“Tabii ki Odin Tiyatrosu’nun kültürlerarası veya çokkültürlü olduğunu söyleyebiliriz. Polonya’da baskı gören İtalyan doğumlu yönetmeni ve Oslo’da Norveçli oyuncuları tarafından yaratıldı. Danimarka’ya göç edince Odin Tiyatrosu’nda, İskandinav Tiyatro Laboratuvarı denilen ve orijinal Norveçli üyelerine ek olarak, her zaman birbirlerinin dillerini anlamayan Danimarkalılar, İsveçliler, Finliler yer aldı.”²⁹¹

Transkültürel yöntemin gerektirdiği şekilde çalışmalarda, yürütücü ve katılımcılar taraflar bağlamında güç dengelerinin eşit dağılımı hedeflenmektedir. Barba çokkültürlü yapının ancak homojenlik ve karşılıklı reddetme gibi özelliklere sahip olduğunda yıkıcı olabileceğini belirtmektedir.²⁹² Kültürlerarası çalışırken öncelikle başvurduğu yöntemin; farklı kültürlerdeki enerji, form, ritm, güç, skor gibi kavramları tek bir kavramda buluşturmak ve hepsini ona çevirmek olduğunu ancak sonradan her kültürün hatta her oyuncunun farklı bakış açılarının ne kadar önemli olduğunu fark ettiğini gördükten sonra vazgeçtiğini aktarmaktadır. Metaforik bir anlatımla, “kağıttan kano”yu götüren farklılıkların inanılmaz olduğunu söylemektedir.²⁹³ Tiyatro Antropolojisi de farklılıkları homojen bir çatı altında

²⁹⁰ Selen Korad Birkiye, **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim: Peter Brook, Eugenio Barba, Robert Wilson**, İstanbul, Deki Yayınları, 2007, s. 204.

²⁹¹ Barba, **The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques**, s. 97.

²⁹² Bkz. Watson, **Negotiating Cultures: Eugenio Barba and The Intercultural Debate**, s. 253.

²⁹³ Bkz. Barba, **The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology by Eugenio Barba**, s.153.

buluşturmak amacıyla değil, benzer sonuçlara farklı yollardan ulaşmanın olanaklarını görmek için kullanılmaktadır.

2.3.4. Performatif Etnografya ile Değerlendirme

Barba ve Odin ekibinin çalışma biçimleri de, Grotowski'ye yapılan guru yakıştırmalarının bir benzerinin yaşanmasına neden olmaktadır. Doğulu performansların eğitim sürecinde olduğu gibi, Barba oyuncu ekibiyle kurduğu ilişkide hem yönlendirici işlevi görmekte hem de sanatsal yaşamları boyunca danışmanlık görevini üstlenmektedir. Odin Tiyatrosu antropolojik bir tiyatro anlayışını sürdürmektedir. Antropolojik yaklaşımını ortaya koyan ise, çalışmaları yürüten Odin ve onun dışında katılan toplulukların kültürüdür. Tiyatronun antropolojiyle direkt olarak etkileşimini konu alan Tiyatro Antropolojisi kavramı, icracıların performanslarını iyileştirmeleri için farklı bakış açıları sunmaktadır. ISTA toplantıları, Üçüncü Tiyatro anlayışı ve barter uygulamaları, antropolojide performatif etnografya yaklaşımının tiyatrodaki karşılıkları olarak görülebilir.

Eugenio Barba Tiyatro Antropolojisi yaklaşımıyla, Grotowski'nin aksine bireylerin paylaştığı bir evrensel kaynak araştırması yapmamaktadır. O'na göre birey davranışını belirleyen sosyokültürel ve psikolojik özelliklerdir. Barba'nın en çok ilgisini çeken icracının performans anında performatif süreçlerini gözlemlemektir. Barba'nın arayışı kültürel performansların derin yapılarını keşfetmek üzerinedir. Geertz'in bireylerin davranışlarında bulunan ve teker teker soyulması gereken biyolojik, psikolojik, sosyal katmanları gibi Barba da bireylerin kültürlenmelerini kaldırarak sahip oldukları bioslarını bulgulamak istemektedir. Ancak anlatım öncesi düzey aslında oyuncu-bireylerin kültürlenmeden önce sahip olduklarını ifade ettiğinden, gündelik ve gündelik-dışı davranışın dışında başka bir koşul daha olduğu görüşü ortaya çıkmaktadır. Bu düşünce, Geertz'in kültürden bağımsız birey olamayacağı görüşüyle bağdaşmamaktadır. Bireyler iradeleri dışında toplumların kültürel sembolik düzenine kendiliğinden katılmaları ve kültürün sinir sistemleri üzerindeki tamamlayıcı etkisi nedeniyle, anlamdan yoksun bir düzeye sahip olamamaktadır.

Barba'nın sahne üzerinde gerçekleşenin kültürden soyutlanma tekniği ile elde edilmiş gündelik-dışı bir davranış olduğunu belirtmesi, oyuncunun özellikle bireysel yaratımlarıyla geçirdiği oyun sürecinde gündelik davranışını nasıl geride bırakacağı konusunu belirsizleştirmektedir. Bu durumla ancak belki Goffman'ın çoklu benlik sunumlarında karşılaşılabilir, yalnız bu düşünce aynı zamanda bireyin sahip olduğu gömülü benlik düzeninin de reddidir. Yani sahnede amaç oyuncunun gündelik alışkanlıklarını olabildiğince geride bırakmasıdır ancak bunun bütünüyle başarılabilmesi, Grotowski'de olduğu gibi çok mümkün görülmemektedir. Goffman'ın bireyin benlik sunumlarını iyileştirmek için kullandığı sosyal maskelerinin, Barba'nın kültürden soyutlanma tekniği ile yok edilmesi çok kolay bir süreç değildir. Anlatım öncesi düzeyde anlam üretiminin olmadığı bir anın bulunduğu savunusunu ise Barba şöyle yapmaktadır: "Oyuncunun aslında herhangi bir şeyi temsil etmeyen eylemlerini bile gören seyircinin anlam üretmesini ve hikayeler kurmasını engellemek imkansızdır. Ancak bu sonuçlara odaklanan seyircinin bakış açısıdır."²⁹⁴ Dolayısıyla Barba'ya göre oyuncunun her anında bir anlam yakalamak seyircinin bakış açısından kaynaklanmaktadır. Gündelik-dışı davranış örnekleri ve anlatım öncesi düzey çalışmalarıyla, oyuncunun bedeninden sınıfsal ayrımların, kültürel özelliklerin ve hatta cinsel kimliklerin etkilerinin silinmesi büyük bir iddia taşımaktadır.

Turner'ın kültürel performansın uygulayana özgü kaldığını belirten liminal-liminoid evreye, Barba'nın prodüksiyonlarında özellikle yapılan bir vurgu yoktur. Ancak anlatım öncesi düzey çalışmaları ve performansı bölümlenmede kullanılan sats duruşları, oyuncuların herhangi bir statüye sahip olmadıkları bir anı betimlemektedir. Uzun bir süre herhangi bir statünün gözlemlenememesi ortak noktalarıdır ama anlatım öncesi düzey, kendisinden sonra gerçekleşecek eyleme bir hazırlık niteliğindedir ve eyleme katkısı büyüktür. Liminal ve liminoid evredeki gibi belirsizliği birçok alternatife dönüştürebilecek bir zenginliğe sahip değildir. Bunun yanı sıra Odin oyuncularının kendi çalışmalarını yürütürlerken, uygulama

²⁹⁴ Barba, *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology* by Eugenio Barba, s.104.

süreçlerinde ortaya çıkan engeller ve o engelleri aşmak için çabaladıkları süreç de belirsizdir ve tamamıyla kendi bakış açılarıyla şekillenmektedir. Oyuncuların potansiyellerini genişletmek için kendilerine karşı gerçekleştirdikleri mücadeleleri yine kendi istekleriyle bağlantılıdır. Dolayısıyla kendini geliştirmeye hazır olan oyuncunun olasılıkları da artmaktadır. Ancak liminoid evrenin oluşturduğu belirsizliğin aksine Goffman'ın benlik sunumlarında olduğu gibi, oyuncular bilinçli bir biçimde daha başarılı bir sunum gerçekleştirmek için uğraş verebilmektedir. Oyuncu-birey “vitrin”ini düzenli tutmak için “sahne arkası”na ittiği sınırlılıklarıyla yüzleşmek zorunda kalmaktadır. Ek olarak, Barba'nın kullandığı seyircinin kışkırtılması için oyuncunun ve yönetmen tarafından uygulanan dramaturji ve montaj tekniği, Goffman'ın bireyin sosyal davranışını kavramak için kullandığı dramaturjik analiz ile benzeşmektedir. Her ikisi de kültürel ve sosyal eylemlerin parçalanabilir ve yeniden organize edilebilir olduğunu onaylamaktadır.

ISTA toplantılarında gösterimler ve tartışmalar, liminalliğin özelliklerinden istek kipinde işlemektedir, somut saptamalar yapmaktan bilinçli bir şekilde uzakta olmayı tercih etmektedir. Uygulamalar; atölye çalışmaları ve konuşmalarla devam ettiği için liminalliğin kurumsallaşması sorunuyla karşılaşmadığı söylenebilir. Transkültürel yöntem kullanılırken, kültürel semboller kendi bağlamlarından çıkarılarak kullanıldığı için liminal evredeki gibi anlamları muğlaklaştırabilmektedir. Barterlarda ise tiyatral gerekliliklerin dışında korunan tek kural paylaşımda bulunmak olduğu için, şimdi ve burada olana odaklanılarak anti-yapı örneği sunulmaktadır. Karşılıklı anlaşmaya süreklilik kazandıran, topluluklar arasında kurulan metadil ve performansların getirdiği çoğul yansıtma özellikleri olmaktadır. Barterlar Goffman'ın bireyin benlik sunumlarında olduğu gibi, kendiliğinden bir davranış sergileyen icracı ve onu izleyen ilişkisi kurmaktadır.

ISTA'larda eğitimler sırasında eğitmenin kültürel aktarımı ve buna karşılık katılımcıların aynı düzeyde buluşan birlikteliği, kutsal etkinliklerde meydana gelen communitaslar kadar olmasa bile, organik bir kolektif yarattığı görülmektedir. Katılımcıların başka kültürel kimliklerle çalışmasını sağlayan profesyonel kimlikleri, onlara kültürel bir güvence sağlamadığı için eşitlikçi bir ortam meydana gelmektedir.

İlişkiyi denetleyen ve yönlendiren bir mekanizma olduğu için Goffman'ın kısa süreliğine işbirliği içinde olan “takım”larına daha çok benzemektedir. Doğal “çerçeve”lerde olduğu gibi, katılımcılar kendiliğinden ortak çalışmaya ikna olurlar. Barterlarda ise bireylerin kültürel kimlikleriyle karşılaşmaları ve yüzleşmelerinin ani communitaslar oluşturdukları söylenebilir. Barterlar sonlandığında topluluklar önceden olduğu gibi, normlara uygun davranmaya da geri dönerler. Normatif communitastan ziyade, varoluşsal communitaslara daha yakın oldukları söylenebilir. Barterlar, Goffman'ın sözünü ettiği destekleyici ve telafi edici ritüelleri gibi Odin ekibinin kültürel çalışmanın değerini hatırlamak için ara ara düzenlediği etkinliklerdir. Ayrıca Tiyatro Antropolojisi yaklaşımının ortaya çıkışı, Turner'ın sosyal drama kavramı düşüncesinde de olan, ritüellerdeki dramatik davranışın bir tür teyidi niteliğindedir. Üçüncü Tiyatro anlayışının da marjinal bir communitas örneği sunduğu söylenebilir.

ISTA'da eğitmenin öne geçerek katılımcıların onu takip etmesini ve taklit etmesini sağlayan kültürlenme tekniği kullanılmaktadır. Performansı ilk kez deneyimleyen bedenler kendiliğinden özgönderimsel bir tavra ve çoğul yansıtma ile paylaşımına kavuşmaktadır. Katılımcılar aynısını uygulayabilmek için hangi beden bölgesine bakmaları gerektiğini zaman içinde anlayabilir ve uygulayabilirler. Transkültürel yöntemi doğuran da bu tekniktir. Ancak burada antropolojideki emik (içeriden) ve etik (dışarıdan) anlayışın bir karışımı görülmektedir çünkü katılımcının kendi kültürel kimliğini yok sayarak diğer kültürün öğretisini benimsemesi pek mümkün değildir. Buna olanak sağlayan profesyonel kimlikler, Goffman'ın kinik icracı tuzağına düşme tehlikesini barındırmaktadır. Katılımcıların kültürel kimliklerinin dışında inşa ettikleri yapay tiyatral kimlikleri, gerçek düşüncelerini kamufle edecek şekilde planlanabilir. Bireyler başkalarıyla çalışabilmek için benliklerini kurguladıklarından, geçici olarak gizli bir anlaşmaya gidebilirler. Benlik sunumlarının katı ve sabit düzeniyle, inşa edilen profesyonel kimliklerde de karşılaşılabilir. Goffman'ın etnik kökene sahip olan damga kimlikler betimlemesi gibi, kültürel kimlikler başkalarının kendileri hakkında ne düşündüklerini hiçbir zaman öğrenemeyecekleri şekilde ilişkiler kurabilirler. Profesyonel kimlik toplumsallaşmış bir benlik türü olacağından, bireyin öz benliği ile arasındaki mesafe

açılabilir. Profesyonel kimlik, kültürlerarası çalışmayı kolaylaştırmak için inşa edilirken, sabitlenmesi gereken ve zaafı kabul edilmeyen katı bir kimliğe dönüşebilir. Bu durum da, stratejik bir tavrı içerebileceğinden etkileşim düzeninde kısıtlamalar meydana getirebilir. Profesyonel kimliğin sağlıklı işlemesi için oyuncu-bireyin kendi izlenim denetimini oluşturmaya alıştığı imgesi ile savaşımının devam etmesi gerekmektedir.

Barba'nın oyuncunun farklı kültürlerden gelen her oyuncuyla çalışabilmesini sağlayan profesyonel kimlik idealinin, transkültürel yöntemle öğrenilen kültürel performansların kutsal etkinliklerle olan bağlantısını göz ardı ettiği söylenebilir. Doğulu performanslarda icracının genişmiş bedenine ulaşmak, gizemli ve etkileyici mevcudiyetini oluşum sürecini anlamak için lüks denge arayışları, zıtlıklar ve tutarlı tutarsızlık gibi ilkelerle yaklaşılmaktadır. Geertz'in yaklaşımına göre, kutsal etkinliklerde icracının deneyimi sembolik düzenden ayrı tutulamayarak sadece kendisine özgü kalmaktadır. Çünkü kültürün sembolik ve edimsel boyutu ayrılamayacak şekilde birbirine bağımlıdır. Sembollerin "gerçeklik için modeller" (*model for*) ve "gerçekliğe ait modeller" (*model of*) olması, performansların sosyal etkileşimden bağımsız olmadığını ama ona bağımlı da olmadığını göstermektedir. Özellikle barterlarda kültürel performansların sosyal etkileşimleri daha ön plandadır. Bu durumda, tekniği izleyen ve kendi bedenine aynısını uyarlayan oyuncunun performansı orijinalinden daha yüzeysel bir yerde kalabilir. Tiyatro Antropolojisinde yer alan kültürel anlamların ayrıştırılması, sınıflandırılması ve belli noktalarda birleştirilerek yorumlanmasının da bu hataya düştüğü dile getirilebilir. Öte yandan Geertz'e göre birbirinden ayrı incelenmesi gerektiğini söylediği kutsal ve seküler etkinlikler, araştırma alanının toplamını oluşturmaktadır. Barba'nın Tiyatro Antropolojisi yaklaşımının, performansların oluşma ilkelerini anlamak için geliştirildiği unutulmamalıdır. Geertz'in ritüellerin sembolik düzenine dahil olan icracının güdülenmesinin farklı olduğunu belirten görüşüne katılarak, performans tekniği açısından bir ortaklık araştırılmaktadır. Yalnız yönetmenin veya oyuncunun performans sürecinde dilediği gibi organize ettiği dramaturjik tekniğin de, Geertz'in eleştirdiği üzere kültürel anlamların edimsel boyuttan koparılmasına neden olduğu söylenebilir.

Geertz'in kültürel yorumlama analizinin ve yoğun betimleme kavramının tiyatrodaki yansımasının Barba'nın Tiyatro Antropolojisi yaklaşımı olduğunu belirtmek aşırı bir yorum olmayacaktır. Barba bilimsel bir metot izinde olmayan, kültürü gözlemleyen ve yorumlayan bir süreç yürütmektedir. Gözlemleyen kişinin konumunu kritik kılan ama yine de onun yorumlamasına ihtiyaç duyulan bir süreç gerçekleştirmektedir. Yerel ve küresel detayların diyalektik ilişkisi de yorumlamaya dahil olmaktadır. Geertz bu tür yorumlama modelinde nesnel doğrular aramanın yersiz olacağını belirtmektedir. Kültürel analizin, soyutlamaya dayanmaması için hem uygulamalar hem de yorumlayıcının görüşleri ile birlikte kullanılmaktadır.

Grotowski'ye kıyasla Barba'nın çalışmalarının, oyuncunun gelişim sürecini aktarma görevini daha çok üstlendiği görülmektedir. Ancak Grotowski gibi Barba da, dışarıya kapalı ve yalnızca konuya ilgi duyan topluluklarla bir araya gelmeyi önemli bulmaktadır. Prodüksiyonlarının yanı sıra eğitim çalışmalarının da öncelikli olması, performatif etnografya yaklaşımında bulunan deneyim odaklılığını doğrular biçimdedir. Odin Tiyatrosu ekibi ve bir araya getirdiği diğer kişiler ve ekipler, Barba'nın yönlendiriciliği ile birlikte fikirleri uygular ve değerlendirirler. Yalnızca etkinlikler gerçekleşirken, oyuncunun kendisi için kurguladığı profesyonel kimliği kimi zaman, performans düşüncesine ters düşecek şekilde sabit bir nitelik taşıyabilir. Bu noktada da oyuncuların belli bir düzeye geldikten sonra bireysel olarak yürüttükleri eğitim süreçleri ve performans yaklaşımları etkili olacaktır.

2.4. Oyuncu-Bireyin Transkültürel İcrasına Doğru

Oyuncu-bireyin kültürü, topluluğun birlikte çalışma aşamasında ortaya çıkan, tiyatro anlayışını önemli derecede etkileyebilecek, ilgilenilmesi gereken ve genellikle tiyatro topluluklarının tercihleri bakımından belirsizleşen bir konudur. Oyuncu ait olduğu toplum kültürünün taşıyıcısı veya seyircinin-yönetmenin ondan beklentisi yönünde uyarladığı başka bir kültürün taşıyıcısı olabilmektedir. Ya da diğer oyuncularla birlikte, ihtiyaçlar dahilinde inşa edilmiş kolektif bir kültürün parçası da olabilir. Bu yüzden tiyatro topluluğunun birlikte çalışma şekillerinin ve sergilediği

oyun üsluplarının, kültürü belirlemesi üzerinde çok önemli bir etkisi bulunmaktadır. Tiyatro toplulukları oyuncunun kültürü konusunda herhangi bir karara varmasa bile, sahne üzerinde oyuncuların tiyatral kimliğini biçimlendirmek isterken kültürel kimliğinin etkilerini hissedecektir. Bu sebeple ilk başlıklarda, kültürel çalışmaları oyunculuğun bir parçası haline getiren Grotowski ile Barba'nın oyuncuların tiyatral ve kültürel kimliklerini nasıl ele alındığına bakılmıştır. Özetlemek gerekirse, örneğin Grotowski, oyuncunun tiyatral kimliğini performans sürecinde kültürel kimliği için feda ettiği bir şekilde kullanmak istemektedir. Hatta, tiyatral ve kültürel olarak taşıdığı kimliğini saf dışı bırakması ve öz-benliğine kavuşması için Paratiyatral çalışmalar yürütmüştür. Grotowski'nin Prodüksiyon Tiyatrosu döneminde oyuncunun seküler bir kutsallığa bürünmesi için kullandığı kişisel anılarının yerini, Paratiyatro'da oyuncunun kişiselleşmesinin önüne geçilerek yalınlaştırma süreçleri devralmıştır. Kaynaklar Tiyatrosu'nda, tüm kültürlerin birleştiği evrensel bir köken arayışıyla birlikte aslında kültürel kimlikleri yok sayan bir anlayışa sahip olduğu görülür. Nesnel Drama'da oyuncular, başka kültürlerin performans tekniklerini öğrenirken mimetik süreçleri kullandıkları için tiyatral kimliklerini korumuşlardır. Araç Olarak Sanat'ta tekrar tiyatral kimliğin yalnızca biçimsel açıdan korunduğu ancak anlatımın, seyircinin genellikle takip edemediği oyuncu merkezli bir deneyimle aktarıldığı gözlemlenir. Oyuncunun kültürel kimliğinin ön plana yerleştiği ve hatta tiyatral kimliğine baskın gelen bir güç haline dönüştüğü gözlemlenmektedir. Grotowski'nin topluluk kültürüne dair değişen düşünceleri olmakla beraber, tekil olarak oyuncunun taşıdığı kültürel kimliğe önem verdiği dile getirilebilir.

Barba ise Grotowski'nin yaptığı tiyatral anlamda rota değişikliklerini belki de yakinen onu takip etmesi nedeniyle yapmamıştır. Odin kültürünün büyük bir ölçüde eğitim çalışmalarında geliştiğini söylemek mümkündür. Barba'nın çalışmalarında Odin eğitimleri ve atölyeleri, çoğu zaman performanslardan daha öncelikli hale gelmiştir. Bu yüzden belki de Barba; oyuncunun çalışmalar sürecinde elde ettiği bir tiyatro kültüründen ve başka kültürlerle de çalışmasını olanaklı kılan profesyonel kimliğinden bahsetmektedir. Profesyonel kimlik sayesinde mimetik öğrenme teknikleriyle, zaten başından itibaren dışsallaştırılmış bir biçimde farklı teknikler, katılımcıların ve oyuncuların bedenlerine uyarlanmaktadır. Dolayısıyla oyuncu her

teknığe ve zamanla kendi kültürel kimliğine de belli bir mesafe uzaklığında yaklaşacaktır, bu durum belki aidiyet duygusunu azaltacak ancak kalıplaşmış yargılarını kırmasına yardımcı olacak ve kültür, kolektifin kimliğine teslim edilecektir. Oyuncunun profesyonel kimliğini geliştirecek eğitimi, gündelik davranışlarından sıyrılması, farklı bir enerjiye sahip olması ve kültürsüzleşmesi (*deculturation*) açısından önemlidir. Kültürsüzleşme, oyuncunun kendi kültürünün farkında ancak onun etkisi altında kalmadan onu ve diğer kültürlerin performans tekniklerini kontrol edebilmesi anlamında kullanılmaktadır.

Bu tez kapsamında Grotowski ve Barba'nın sürdürdüğü çalışmaları gözlemleyerek, oyuncu-bireyin tiyatral ve kültürel kimliğinin ele alınışı konusunda, topluluğu ortak bir üslupta birleştirmek amacıyla, oyuncunun sahip olduğu kültürel kimliğin dışsallaştırılarak profesyonel kimliğine katkıda bulunabilecek yanlarının ortaya çıkarılması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Oyuncu-bireyin taşıdığı kimliklerin stratejik bir yaklaşımı içermesi ve bilinçli davranışlarla yönlendirilebilmesi, bu varsayım üzerinde etkili olmuştur. Oyuncu-bireyin kendi bedeninde kültürünün etkilerini serbest bırakması, başkalarına görünür kılması, onları tartışması; dışsallaştırılmış bir kültürel kimlik ve aynı süreci yaşayan diğerleriyle de iletişim kurabildiği profesyonel bir tiyatral kimlik yaratacaktır.

Tiyatroda kültürel çalışmaların incelenmesi açısından önemli bir diğer öge; farklı kültürlerden gelen oyuncularla birlikte çalışılırken kullanılan yöntem seçimidir. Bu sebeple ikinci başlıklarda, çalışmaların yürütüldüğü komünyon düşüncelerine bakılmıştır. Örneğin Barba, transkültürel bir yöntem kullanmıştır ve bu, kendi açıklamasına göre kültürünün gerekliliklerinden kaçınmak içindir. “Benim sebebim başkaydı: kaçmam için bana yardım etmeliydiler. Nereden? Köken kültürümden, büyüdüğüm tiyatro geleneğinden, küçük geleneğimden ve kendi yarattığım sonuçlardan.”²⁹⁵ Kültürel normlardan kaçınmak aslında diğer kültürlerle birlikte çalışabilmek içindir. Başka kültürlerle çalışmayı kimi zaman olanaksız kılan şey, zihnin kalıplaşmış yargılarıdır. Bu yargıları yıkabilmek için fiziksel etkinliklerde

²⁹⁵ Barba, *The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques*, s. 98.

buluşmak, başka kültürleri yakından tanımak bir fırsat oluşturacaktır. Böylelikle kültürel çeşitliliğin genele yayılarak daha demokratik bir ortam yaratmasına izin verilmektedir.

Barba'nın Tiyatro Antropolojisi yaklaşımı ile Grotowski'nin Nesnel Drama dönemi, transkültürel yöntemi kullanması bakımından bir benzerlik göstermektedir. İki yaklaşımda da, birbirinden farklı oyuncu-bireyleri buluşturabilecek nesnel bir teknik arayışı bulunmaktadır. Grotowski'nin bu dönem dışındaki çalışmalarının, performansların tek kültürel kökenden çıktığına dair görüşü ile indirgemeci bir "Kültürlerarası", farklı teknikleri bir arada kullanması açısından "Oryantalist", Araç Olarak Sanat'ta yalnızca oyuncunun kültürünün ele alınması nedeniyle "Çokkültürlü" özellik kazandığı söylenebilir. Prodüksiyon Tiyatrosu döneminde, konvansiyonel tiyatro anlayışının bir devamı görüldüğü için, Paratiyatro'da da odağın tiyatrodan uzaklaşması nedeniyle, oyuncuyla çalışma yöntemi bakımından bir tercih görülmemektedir. Öte yandan son dönem Araç Olarak Sanat'ta yer alan öznel ve nesnel anlatım arasındaki dengeli ilişki tekrar transkültürel üslubu onaylamaktadır. Oyuncuların nesnel yaklaşımları sonucu elde edilen performansları, kültürel olarak çoğulcu bir seyirci kitlesi karşısında aynı nesnel etkilere neden olacaktır. Sonuç olarak transkültürel yaklaşımın, daha yapıcı bir tür kültürel temas noktası yarattığı görülmektedir.

"Barba'nın ISTA'da yaptıklarıyla benim Kaynaklar Tiyatrosu'nda yaptıklarım arasında derin bir bağlantı vardır. İkimiz de kültürler aşırı olgularla ilgiliz. Herhangi bir kültür, nesnel, biyo-sosyolojik altyapıyı belirler. Çünkü her kültür, gündelik beden tekniklerine bağlıdır. Öyleyse kültürler değiştikçe, sabit kalan noktanın ne olduğunu, hangi kültürler aşırı öğelerin ortaya çıktığını gözlemek önemlidir."²⁹⁶

Bu tez çalışmasında da, özellikle transkültürel yaklaşım vurgusu yapılmaktadır çünkü farklı kültürel toplulukların birlikte çalışma biçimleri genel bir başlıkla kültürlerarası olarak anıldığında, kavramın kendisi güç dengelerinin eşitsiz dağılımlarını da içerdiğinden, olumsuz bir bakış açısıyla karşılanabilmektedir.

²⁹⁶ Jerzy Grotowski, "Pragmatik Yasalar", **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Çev. Ayşın Candan, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2017, s. 322.

Aslında kültürlerarası tiyatro en yakın anlayışı içermesine rağmen, her oyuncu-bireyin birlikte çalışabilmesi için bir sıfır noktası elde etme hayalini sürdürmesi bakımından tercih edilmemiştir. Kültürel kimliklerin karşılıklı dinamik yapısını ön planda tuttuğu için kültürlerle eşit mesafede yaklaşmayı ve dolayısıyla oyuncu-bireyin kendisini de tanımayı amaçladığı için transkültürel yaklaşımın, tiyatro için uygun bir yöntem olduğu görülmektedir. Transkültürel yöntemle böylece, Barba'ya göre; “oyuncuların, oryantalist meslektaşları gibi olma umuduyla, Japonya'ya veya Hindistan'a Kabuki veya Kathakali alıştırma larını, Avrupalı pedagojik geleneğe uyarlamak için gitmeleri”²⁹⁷nin önüne geçilmektedir. Transkültürel; kültürlerin, türlerin, katı sınıflamaların ötesinde bir performans sürecini meydana getirmektedir. Grotowski ve Barba'nın aktarılan çalışmalarından da hareketle bir sonraki bölümde transkültürel bir yaklaşıma sahip alıştırma lar sunulacaktır.

Oyuncu-bireyin kültürel çalışmasında etken bu iki unsurun dışında Grotowski ve Barba'nın; performansa hazırlık sürecini, oyuncuyu geliştirecek atölye çalışmalarını, ısınma alıştırma larını gösterimin kendisinden daha öncelikli tutan uygulamacılar oldukları görülmüştür. Hatta öyle ki Grotowski Araç Olarak Sanat dönemi performanslarını, Barba da Tiyatro Antropolojisi ile oyuncunun bireysel olarak hazırlandığı, kendi tekniğini ve alıştırma larını uyguladığı performanslarını, kolektif gösterimlerden ayrı bir yerde tutmaktadır. Oyuncu bedenlerinin, hem bir bilgi deposu hem de bu bilgiyi yürürlüğe koyabilecekleri bir kaynak olduğu düşünülmektedir. Kültürel çeşitliliğe duyulan saygı ve öznenliğe verilen değer nedeniyle, oyuncuların düzenlediği atölye çalışmaları desteklenir ve oyuncuların bireysel performansları ile birlikte tiyatral anlayışları sunulur. Barba'nın eğitimleri kendi deyimiyle *ghost room* (hayalet odası) gibidir, bilinmezliklerle doludur ancak her zaman denemeye ve gelişmeye açıktır ve yeni fırsatlar sunmaya devam etmektedir. Grotowski'nin de etno-dramalar ve *Action* performanslarında, çoğunlukla herhangi bir yönlendirici olmadan oyuncuyu kendi çalışmasından sorumlu bir şekilde bıraktığı görülmektedir. Alıştırma ların ve performansların oyuncuya özgü kalması, seyirciye iletilmesi gereken bir anlam kaygısının olmadığını

²⁹⁷ Barba, *The Floating Islands*, s.75.

da göstermektedir. Komünyon kültürünü açığa çıkaran gösterimlerin yanı sıra, oyuncunun atölye çalışmaları ve bireysel performanslarıyla birlikte, taşıdığı kültürel ve tiyatral kimliğinin ayrıca bir uğraş haline geldiği görülmektedir. Bir yönetmen veya eğitmenin yönlendirmesinin dışında, oyuncunun kendisinin gelişiminden sorumlu kişi olması ve atölyeler düzenlemesi, kimlik oluşumu sürecinde geçirdiği değişimleri sunması bakımından diğer oyunculara da bir yol gösterecektir. Grotowski ile Barba'nın bu tutumları, tezin üçüncü bölümünde oluşturulacak alıştırmalar bütünü için bir fikir vermekle beraber, oyunculuk alıştırmalarının sayısız varyasyonla bir araya getirilebileceği bir özgürlük alanı tanındığını da göstermektedir.

Barba ile Grotowski'nin oyunculuk alıştırmalarını uygulama konusunda süreç içinde değişiklikler yaptıkları görülmektedir. Barba'nın ilk karşılaştığı örnek Grotowski'nin alıştırmaları olduğu için fiziksel ve vokal alıştırmalarından yararlanmıştır, daha sonrasında ise Meyerhold'un biyomekanik çalışmasından çok etkilendiği görülmektedir. Barba'nın *etudes*, Grotowski'nin de *corporals* veya *motions* alıştırmaları, oyuncunun her gün tekrar etmesi gereken, potansiyelini genişleteceğinin düşünüldüğü alıştırmalardır. Oyuncunun çalışmasında fiziksel tekrarların önemi şüphesizdir ancak zihnin fiziksel olanla bütünlüklü ilerlemesinin gerekliliği de gözlemlenmiştir. Aynı alıştırmaların uygulanmasıyla belirli bir eşiğin aşılmasından sonra, Odin oyuncularının uyguladıkları gibi gün geçtikçe uzmanlaşıldığı hissedilen alıştırmalar değiştirilebilir ve kapasiteleri sınayacak şekilde diğerlerine geçilebilir. Çünkü performanslar ve alıştırmalar gündelik olmaya başladığında ve eski mücadelesini yitirdiğinde, oyuncu başka yollara sapması gerektiğinin sinyallerini de alacaktır. Eğitim çalışmaları, oyuncuların bireysel kapasitelerini, sınırlılıklarını ölçtüğü ve yıllar boyunca değişen bir seyre sahip olduğu için son derece kendine özgü bir içeriği bulunmaktadır. Daha sonradan oyuncuların çalışma yöntemlerinde bireyselleşmesi gerekliliğinin altı çizilmeye ve aynı zamanda ISTA'larda farklı performansların oluşma şekillerinde benzeşen, farklılaşan tarafları incelenmeye başlanmıştır. Genel olarak oyuncuların limitlerini ortaya koyan ve onları aşmaları için yol gösteren alıştırmaların, pedagojik bir eğilimi bulunmaktadır. Kişiselleşen eğitim süreçleriyle, tiyatronun tek tipe indirgenen

Çalışma kültürü de aşılış olur. Böylelikle her oyuncuya hitap etmediği hissedilen eğitim sistemlerine bir alternatif yaratılmış olur.

Bu tezin ikinci bölümünde Grotowski ve Barba özelinde tiyatrodaki kültürel çalışmaların incelenmesiyle birlikte, oyunculuk alıştırmalarının kültürel performansların tekniğini de kapsamına alması ve her ikisinin de Doğu'ya yönelimindeki amacın, oyuncu mevcudiyetinde gözlemledikleri etkileyiciliğin nasıl gerçekleştiğini öğrenmek olduğu saptanmıştır. Ancak kültürel mevcudiyetten edindikleri bilgileri, bazı noktalarda tiyatral mevcudiyete uygulama biçimlerinde farklılaştıkları görülmektedir. Grotowski'nin çalışmalarını özetleyen önemli adımı, oyuncunun öz-benliğinden parçalar taşıyan, performansıya biricik kıldığı fiziksel eylemler yöntemidir. Barba'nın da eylem odaklı çalışmaları ve Tiyatro Antropolojisi yaklaşımı, her oyuncunun diğerlerinden farklı olarak sahip olduğu kimliğe değer verdiğini göstermektedir. Oyuncu-bireyi diğerlerinden ayrı ve tek kılan özelliklerini geliştirmesini desteklemektedir. Grotowski'ye göre teknik açıdan belirli skorları içeren fiziksel eylemler, aynı zamanda oyuncunun özel fizikselliğinin verdiği kendiliğindenliğe de sahiptir. Grotowski'nin kendiliğindenlik ve skorlarının dengeli ilişkisini Barba, zıtlıklar ilkesi ile bir anlamda dengesizlik üzerine inşa etmektedir. Eylemler zıttını da barındırdığı için, eyleme gereğinden fazla anlam yklenmeyerek onları gerçek eylemlere dönüştürmek amaçlanmaktadır. Grotowski için performans, oyuncunun kendisini feda ettiği ve neredeyse kutsal bir olaya dönüşebilecek, kendi mevcudiyetini yansıtan bir andır. Barba'ya göre ise oyuncu bir yandan rolün gerçekliği içinde bulunurken, başka her kültürden oyuncuyla çalışabileceği şekilde de anlatım öncesi düzeyden faydalanmaktadır. Aynı anlatım ncesi Grotowski'nin de kullandığı araçlardan biridir ancak o, oyuncunun *via negativa* ile fazlalıklardan kurtulma düşüncesi doğrultusunda bütünsel edime ulaşmasını amaçlamaktadır. Barba, oyuncunun başkalarıyla karşılaşmaları üzerinden kendisini tanınmasına ortam sağlar, Grotowski'nin özellikle laboratuvar çalışmalarında rolleri, oyuncunun öz-benliğine ulaşması için kullandığı görülmektedir. Barba, oyuncunun sahnede ikinci bir doğa yaratmasından, Grotowski ise saf benliğiyle kalmasından bahsetmektedir. Oyuncunun z-benliğini açığa çıkarması konusunda bir istikrar arayan

Grotowski'nin aksine Barba, seyirci ve oyuncu ilişkisini daha canlı ve diri tutmak için istikrarlı istikrarsızlık ilkesini kullanmaktadır.

Yine kültürel performanslardan hareketle, oyuncunun mevcudiyeti dışında Grotowski ve Barba'nın, tiyatronun bir komünyon yaratması gerektiği konusunda ortaklaştığı, ancak yaklaşım biçimlerinin farklılaştığı gözlemlenmektedir. Barba için Grotowski'nin özellikle laboratuvar çalışmalarında olduğu gibi oyuncunun yaşadığı katharsis yerine, oyuncunun kendi rolü ve seyirci ile girdiği ilişkide oluşturduğu bütünlük hissi daha önceliklidir. Aynı zamanda Barba'nın, hem son derece bütünlük duygusu içeren hem de çelişen bir şekilde stratejik olarak planlanan dramaturjik ve gündelik dışı bir düzen içinde sunulan oyuncu mevcudiyetini önerdiği görülmektedir. Grotowski oyuncunun bireysel ritüelistik deneyimi dolayısıyla seyirci ile bir komünyon meydana getirmenin peşine düşerken, Barba daha çok bir yönetmen eğilimiyle oyuncu eylemlerinin seyirci üzerindeki etkileri hakkında düşünerek onları montaj tekniğiyle birleştirmektedir. Oyuncunun mevcudiyetini şaşırtıcı kılmak için ilkeler üzerine çalışıp seyirciyi kinestetik takibi sırasında beklenmedik eylemlerle karşılaştırmayı hedeflediği görülmektedir.

Oyunculukta kültürel çalışmalarla ilgilenen Grotowski ve Barba, çoğunlukla oyunculuğu kutsal bir edime yaklaştırma eleştirisiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu eleştiriye yönelik bakış açıları da farklıdır. Grotowski kutsal oyuncu vurgusuyla ritüelistik performanslara daha yakın dururken, Barba seyircilerin Odin performanslarına yaptıkları mistik ve kutsal yakıştırmaların kendi bakış açılarından kaynaklandığını, oyuncuların sadece davranış dokularını sergilediklerini belirtmektedir.²⁹⁸ Barba'ya göre tiyatro, "bizim kişisel nedenlerle içini doldurduğumuz boş ve etkili bir ritüeldir."²⁹⁹ Seyircinin etkileyici ve kutsal olana yakın bulduğu, Barba'nın Doğulu performanslarda deneyimlediği ve çalışma yöntemine entegre ettiği "genleşmiş beden" düşüncesidir. Sonuç olarak oyuncu mevcudiyeti konusunda Grotowski'nin tam bir mevcudiyete ulaşmak için bir çeşit yokluk halini seçtiği, Barba'nın ise diğer kültürlerle sağlıklı bir etkileşim kurabilmek

²⁹⁸ Bkz. Barba, *The Floating Islands*, s. 28.

²⁹⁹ Barba, *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology* by Eugenio Barba, s. 85.

için nötr bir evreden faydalandığı görülmektedir. Aslında ikisinin de oyuncu için arzu ettikleri, henüz bir düşünceyi temsil etmeye başlamadıkları bir standardizasyon ve ışıldayan bir sahne mevcudiyetidir. Bir sonraki bölümde bu doğrultuda, tiyatro kültürünü her oyuncu için eşit olarak paylaşılacak ve kendi öznelliğini de kışkırtacak alıştırmalar bir araya getirilecektir. Bir yandan oyuncuya bütünsel edim olanaklarını sunan alıştırmalara bakılırken, seyircinin de aktif katılımını sağlayabilecek bir yaklaşım şeklinin izi sürülecektir.

Sonuç olarak, Grotowski ve Barba'nın tiyatroya alternatif bakış açıları hemen fark edilebilmektedir. Grotowski'nin ana akım tiyatro özelliklerini taşıyan Prodüksiyon Tiyatrosu dönemi dışında kalan uygulamaları ve Barba'nın bir Üçüncü Tiyatro örneği olarak Odin Tiyatrosu performansları özellikle ana akım tiyatronun gerekliliklerini yerine getirmeyeceklerini belli etmektedir. Her ikisinin de kanıksanmış tiyatro kurallarının ötesinde çalışmalar yürüttükleri görülmektedir. Bunun önemli birer örneği Grotowski'nin Paratiyatro döneminde kelimenin tam anlamıyla tiyatronun ötesine geçmek istemesi ve Barba'nın neredeyse hiçbir tiyatral niteliği taşımayan barterlar düzenlemesidir. Barterlar ile Grotowski'nin Paratiyatral çalışmaları, aynı amaca hizmet eden oyuncuyu kültürel etkinliklere teşvik eden önemli yeniliklerdir. Grotowski'nin belli bir dönem sürdürdüğü Paratiyatro anlayışının devamı olarak barterlar, Barba'nın eğitim birimlerinden birine dönüşmüştür. Barba tiyatronun ötesini deneyimlemeyi, oyuncuların kültürel paylaşımını aktif tutmak için, Grotowski tiyatral özelliklerin baskılayıcı gerekliliklerinden uzaklaşmak için tercih etmiştir. Ayrıca ana akım tiyatronun başarıyı sonuca odaklayarak tespit eden tavrını, oyunculukta bir araştırma alanı yaratarak sürecin kendisine kaydırmaşlardır. Grotowski'nin Bohr Enstitüsü modelinden aktararak geliştirdiği laboratuvar çalışmaları, Barba'da bilimsel bir araştırma yönteminin olamayacağı görüşünün dile getirmesiyle devam etmektedir. Bilimsel olduğu veya olmadığı iddia edilen yaklaşımların her ikisinin de, tiyatroda araştırma sürecinin devam etme zorunluluğunu dile getirdiği görülmektedir.

Bu bölümde değinilen Grotowski'nin ve Barba'nın kültürel çalışmalarının, ilk bölümde ele alınan performatif etnografya yaklaşımının tiyatrodaki izdüşümleri

olduğu fark edilmiştir. Antropolojide tiyatral teknikleri kullanan performatif etnografya yaklaşımının oyunculukta kültürel çalışmalara önemli bir ivme kazandırdığı ve iki alanın da benzer atılımlarda bulunduğu, bu bölümde “performatif etnografya ile değerlendirme” alt başlıklarında görülmüştür. Antropoloji ve tiyatro alanlarında aynı eğilimlerde bulunan kavramları birleştirmek ve oyuncunun çalışmasına faydalı olacak şekilde bütünlemek bu aşamada önemli bulunmaktadır. Performatif etnografya yaklaşımında sözü edilmiş olan ritüelistik düzene benzer şekilde, Grotowski ve Barba’nın tiyatrodaki kültürel çalışmaları da, oyuncuların bütünsel edimleri ile seyircilerin birlikte yaratacağı komünyonun nasıl gerçekleşeceğine yönelik geliştirilmiştir. Ritüellerin değişmez sembolik düzeni gibi Grotowski; skorlanmış fiziksel eylemleri, Barba da dramaturjik yaklaşımla belirlenmiş fiziksel eylemleri kullanmaktadır. Ritüellerde çerçeve ve güdülenmenin ikili ilişkisiyle dengelenen performanslar, Grotowski’de yapı ve kendiliğindenlik ile oluşturulmaktadır. Barba’nın sabitlenmiş skorları çerçeveyi betimlerken, diğer yandan hala keşfetmeye devam eden eğitim süreci ile güdülenme sağlamlaştırılmakta ve Schechner’in aktarımıyla oyuncunun alevinin yanması sağlanmaktadır.³⁰⁰ Turner’ın sözünü ettiği gibi oyuncunun liminoid bir deneyime sürüklenebileceği, Goffman’ın stratejik benlik sunumlarından uzaklaşabileceği, Geertz’in kutsal ve seküler etkinlik arasındaki güdülenme farklılıklarını yok edebileceği bir ideali gerçekleştirmek ve Goffman’ın “takım”larından ziyade Turner’ın “communitas”larına yaklaşan toplulukların oluşturulabileceği ve Geertz’in kültürel yorumlamasıyla derin bir yapı analizine tabi tutulabilecek komünyonları meydana getirmek hedeflenmektedir.

Son olarak, oyuncunun kendi kültürel kimliğiyle ve başkalarının kültürel kimlikleriyle çalışabilmesine ortam yaratan yöntemin, oyuncu-bireyin bir tür “oluş” hali içinde ele alınan performatif yaklaşım ile mümkün olduğu belirtilmelidir. Bireylerin bilinçli ve bilinçdışı etkileşimleriyle meydana gelen kültür olgusunun, kimliklerin stratejik planlamalarının dışında kalabilecek yönleri ve onu taşıyan

³⁰⁰ “Skor camın içindeki bir mum gibi yanar. Cam sağlamdır, oradadır, ona güvenebilirsiniz. Alevi korur ve yönlendirir. Ama alevin kendisi değildir. Alev her gece oynarken açığa çıkan iç aksiyonumdur. Alev ne skor, ne de seyircinin skor sayesinde gördüklerini yansıtır.” Bkz. Richard Schechner, **Essays in Performance Theory: 1970–1976**, Drama Book Specialists, 1977, s. 19.

bedenlerin etkileri incelenmektedir. Buradan hareketle, oyuncu-bireylerin eylem ve etkinlik içinde birbirlerini tanımaları, daha önceden var olan önyargılarının yıkılmasına neden olmaktadır. Kültürel yargıların önüne geçen, ayrımcı davranışları azaltan, nispeten eşitlikçi ve iyi niyet göstergesi çalışma biçimlerinden biri budur. Çünkü performatif olanın, oyuncu bedenlerini özgönderimsel kılan ve seyirciyi çoğul yansıtma ile bütünleştiren özellikleri uygulanmaktadır. Bu doğrultuda örneklenecek olan alıştırmalar, somut çıkarımlar ve kazanımlar vaadinde bulunmadığı için, oyuncuya veya eğitmene bir reçete oluşturma amacıyla da olunmadığı unutulmamalıdır. Çünkü aksi durumda hem performatif etnografya yaklaşımına hem de Grotowski ve Barba'nın oyuncu ile çalışma yöntemlerine ters düşecek bir yönelimle hataya düşülecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

OYUNCU-BİREYİN TRANSKÜLTÜREL İCRASI

3.1. Roberta Carreri Örneği

Roberta Carreri örneği; Odin Tiyatrosu'nun ve Eugenio Barba'nın teorik anlamda aktarılan çalışma yöntemlerinin pratiğe yansımalarını daha da belirginleştirmesi bakımından, bu tez kapsamında bir öneme sahiptir. İtalyan oyuncunun Odin ekibine katılması, kendisinin dile getirdiği üzere, hem ilk kez oyunculuk yapıyor olması hem de bu deneyimi farklı bir kültürel oluşumla birlikte yaşıyor olması açısından zorlayıcı bir süreç içermektedir. İtalya'nın farklı ülkelerden göç almasıyla karma bir kültüre sahip olduğunu, dolayısıyla benzer bir duruma tanıklık ettiğini ancak yine de Odin'de en büyük sınavlarından birini verdiğini itiraf etmektedir.

“Hiç kimsenin ülkesindeydim ve kimseye bağlı değildim. Bir yolculuktaydım: eskiden olduğu gibi konuşmuyor, şarkı söylemiyor, dans etmiyordum. Düşünmüyordum. Eskiyle arama bir mesafe koyuyordum. Carpignano'daki tüm dönem ve daha sonra Odin Tiyatrosu'nun üssü Holstebro'daki ilk altı ay, benim yetişkinliğime doğru uzayan uzun bir başlangıç dönemi idi.”³⁰¹

Roberta Carreri, Odin Tiyatrosu'na *Min Fars Hurs* yapımından sonra Bali Tiyatrosu üzerine bir atölye çalışması sebebiyle katılmıştır. Milano'ya dönmesi gerektiği için Odin ekibiyle Carpignano'da tekrar buluşmayı planlamıştır. Burada devam eden akrobasi çalışmalarına ve fiziksel alıştırmalara katılmış, *The Book of Dances (1974-80)*'in üretim aşamasına dahil olmuştur. Aynı zamanda yeni performans, *Come! And the Day Will Be Ours (1976-80)* bünyesinde de yer almıştır. Carreri, Odin Tiyatrosu'nun ana ekibine katılan ve direkt olarak Barba'nın pratik anlamda danışmanlığını yaptığı son üyedir. *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*

³⁰¹ Claudia Tatinge Nascimento, **Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work: Foreign Bodies of Knowledge**, London, New York, Routledge, 2008, s. 144.

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.³⁰²

Oyunculuğun yanı sıra eğitmenliğiyle de kendini geliştirmeye açık bir anlayışa sahip olduğu için, bu tez çalışmasının özellikle bu bölümünde kişisel eğitim sürecinin parçaları olan performanslarına ve alıştırma serilerine değinilmesi uygun görülmüştür. İlk olarak 1974'te Barba'nın yönlendirmesiyle, uluslararası öğrencilerden oluşan *International Brigade* adlı atölye çalışmasına eğitmen olarak katılmıştır. Atölyelerin araştırma alanı; “oyuncunun günlük yaşamın ve kendi profesyonel otomatizmlerinden arınmış doğal bir davranışın nasıl elde edileceği”³⁰³ üzerinedir. Roberta Carreri oyuncu eğitiminin önemini Ingemar Lindh'ten bir alıntıyla; tekniğin demir kadar soğuk olduğu, performansın ise üstündeki kar kütlesi gibi göz alıcı olduğu bir betimlemeyle aktarmaktadır. Eğitim, tekniğin geliştirilmesi için uygulanmalıdır ancak bir performansta seyircinin görmesi gereken demir zemin değil, parıldayan kar kütlesi olduğunu belirtmektedir. Bu yüzden Carreri kendi çalışmasını da *Traces In The Snow* (Kardaki İzler) olarak adlandırmıştır. 1989'ta dört haftalık bir süre içinde yürütülen *Dance of Intentions* atölyesi, belirli prensipler korunarak devam etmiştir. Atölyenin içeriği, salt hareket etmeyi önermekten ziyade, oyuncuyu belirli hedeflere yönelik eylemleri gerçekleştirmeye yönleltmeyi istemektedir.

Carreri çalışmasını kendi deyimiyle sezonlara ayırmaktadır: ilkinde “bedeni düşünme”nin farklı yollarını keşfetmek istemiş ve sahne mevcudiyetini geliştirmek için diğer oyuncularından öğrendiği alıştırmalardan yararlanmıştır, ikincisinde bireysel eğitime daha fazla yoğunlaşmış ve çalışmasındaki klişelerin dışına çıkmayı hedeflemiştir, üçüncüsünde uzamın içinde hareket etmeyi, gerçekleştirdiği eylemleri skorlamayı, müzik ve objelerle çalışmayı tercih etmiştir, dördüncüsünde ise

³⁰² Sercan Özınan, “Roberta Carreri'nin Solo Gösterimlerinin Tiyatro Antropolojisi Açısından İncelenmesi”, *Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014, s. 27.

³⁰³ Roberta Carreri, *On Training and Performance: Traces of an Odin Teatret Actress*, Çev. Frank Camilleri, New York, London, Routledge, 2014, s. 44.

dramaturji düşüncesini montaj tekniğiyle uygulamak için oyun metinlerinin, ışığın, objelerin, kostümlerin araştırmasını yapmıştır.³⁰⁴ Genel olarak eğitiminde amaçladığı şey, performansını yapılandıracak elementleri bir araya getirmektir. “Eğitimim değişimlerle birlikte büyüdü, süreçte sürekli olarak dönüşüm geçirdi. Onun gelişimi, o an içinde benim mesleki büyüme için en işlevsel görüneni yaparak seçmeme neden olmuştur.”³⁰⁵ Eğitim sürecini, performanslarından ve ısınma serilerinden somut örneklerle aktardığı “Traces In The Snow” kaydı, Carreri’nin eğitimlik kimliğini kullanarak, oyunculuğunun gelişim çizgisini yorumlamaya açık tutan önemli bir paylaşımıdır.

Eğitimine, Odin ekibinin temel alıştırmalarından olan akrobasi ile başlamıştır. Akrobasi, oyuncunun kendiliğinden beden-zihin birlikteliğini inşa etmesine yardımcı olmaktadır. Çünkü bedeni zorlayıcı dengelere tabi tutan akrobasi, oyuncunun beden denetimini sağlamadığı durumlarda sakatlıklara neden olacaktır. Bu yüzden Carreri üzerinde çalıştığı zeminin; hareket hatalarında veya zihnin odaklanma sorunlarında sabretmeyi ve denemeyi teşvik eden ilk Zen ustası olduğunu belirtmektedir. Akrobasi alıştırma, hızlı ve dinamik yürütülebileceği gibi, aslında başlangıç aşamasında yavaş tempo kullanımı ile hareketin tüm sürecinin nasıl geliştiğini öğrenmek konusunda faydalı olmaktadır. Carreri, Torgeir Wethal ile çalışırken kullandığı yavaş tempo ile, dengenin nereden nereye kaydırıldığını görmüş ve yerçekimi kuvvetine karşı bedenini zorladığı için bedeninin her bölgesiyle iletişim kurmaya başlamıştır. Carreri, oyuncunun çalışmasının akrobasi gibi sabitlenmiş alıştırma ile veya belli prensiplerle belirlenmiş alıştırma ile devam edebileceğinden bahsetmektedir.³⁰⁶ Sabitlenmiş alıştırma; bir başlangıç, bir gelişme ve bir sonuç içermesi nedeniyle aktarılabilir. Prensip içeren alıştırma ise oyuncuyu sınırlayan bir çerçeveye sahiptir ancak oyuncu bu prensiplere uyum sağlayarak doğaçlama yapabilmektedir. Yavaş tempo kullanarak doğaçlama yapması veya ifadenin kaynağı olarak el ve ayak bölgelerini tercih ederek hareket etmesi, belli bir prensiple uygulanan alıştırma örnekleridir. Yine oyuncunun tahta

³⁰⁴ A.g.e., s. 47.

³⁰⁵ A.g.e., s. 80.

³⁰⁶ Odin Film arşivinde bulunan “Traces In The Snow: A Work Demonstration by Roberta Carreri, Odin Teatret (1989-)” kaydından aktarılmıştır.

değneklerle çalışarak; başı, gelişmesi ve sonucu belli olan kompozisyonlar yarattığı *Bushman* alıştırması da bu sınıflamaya dahildir. Hatta bu alıştırma daha sonra *The Book of Dances* yapımında kullanılmıştır.

Carreri'nin oyunculuk eğitiminin gelişimi için çeşitli ustalarla farklı performans prensipleri üzerine çalıştığı görülmektedir. Sahne mevcudiyetini tanımlamasında ve uygulamasında kültürel performansların etkisi büyüktür. *Talabot* oyununda Brezilya Candomble dansı; Katsuko Azuma ile Nihon Buyo dansı; Sanjukta Panigrahi ile Odissi dansı; Natsu Nakajima ve Kazuo Ohno ile Butoh üzerine çalışmıştır. Özellikle Asyalı performans tekniklerinin, kendi içinde saklı kalan yanlarını ortaya çıkardığını belirtmektedir. Ohno ve Azuma ile çalışmanın, bir eylemi yavaş tempoda etkileyici kılmayı öğrettiğinden söz eder. Yavaş tempo yalnızca hareketin kendisini değil, zihnin kontrolünü ve beden farkındalığını da içermektedir. Grotowski'nin kutsal oyuncu düşüncesinde dile getirdiği gibi, oyuncu mevcudiyetinin bir çeşit yokluktan doğabileceğini onaylamaktadır.

“Sanatçının mevcudiyeti olmazsa tiyatronun özü nedir? Elbette oyuncunun mevcudiyetini birçok farklı şekilde üretebilirsiniz, ancak Doğu Tiyatrosu bana bunu fiziksel olarak bulmayı öğretti. Farklı yolları var, ancak çok daha zorlayıcı olan geçmişten psikolojik bir anı çağırarak yerine, ustalaşabileceğim fiziksel bir donanımla birlikte bunu her yerde ve her zaman uygulayabilirim.”³⁰⁷

Odin Tiyatrosu'nda eğitimin bireyselleşmesi gerektiğinin düşünüldüğü ikinci dönemle birlikte, Carreri ilk olarak çalışma tarzını etkileyebilecek bir esin kaynağının peşine düşmüştür. Top atan figürlerin bulunduğu bir kitap ilgisini çekmiştir. Çünkü son derece basit bir iş olan top atmayı gerçekleştirirken bedenlerin, bütünsel olarak bir hedefe kilitlendiğini, zıt ve eşit güçler uygulayarak sağladıkları dengeyi gözlemlemiştir.³⁰⁸ Buradan yola çıkarak, topun avucundan çıktıktan sonraki dengeli duruşunu gösteren dondurulmuş anlardan yararlanmıştır. Farklı enerjilerle, büyüklüklerle, yönlerle uzun süre boyunca çalıştıktan sonra bedeninin yorgunluğuyla yüzleşmeye başlamıştır. Bu noktada, oyuncunun günlük eğitim süresinin ötesine

³⁰⁷ Ian Watson, “Interculturalism and the Individual Performer: An Interview with The Odin Actress Roberta Carreri”, *Negotiating Cultures: Eugenio Barba and The Intercultural Debate*, London, Manchester University Press, 2002, s. 83.

³⁰⁸ Bkz. “Traces In The Snow: A Work Demonstration by Roberta Carreri, Odin Teatret (1989-)”

geçmesini ve yorgunluğuyla baş etmesinin yollarını keşfetmesini önermektedir. Çünkü yorgunluğun, bedene dair bir yargılamayı tercih eden zihnin ürünü olduğunu düşünmektedir. Belirli bir süre sabrettikten sonra, ağırlaşan bedenin tekrar hafiflemeye başlayacağını aktarmaktadır. Dolayısıyla zihin, artık yorulan beden için bahaneler üretmeyecek ve onu nesneleştirmeyecektir. Ancak bu seviyeye ulaştıktan sonra, oyuncu bu sefer de bedenin, hiç düşünmeye gerek duymadan hatırlayabildiği hareketler nedeniyle belli bir otomatizme ulaşmasıyla karşı karşıya kalacaktır. Carreri, bunu hisseden oyuncunun başka bir alıştırmaya geçmesi gerektiğini belirtmektedir.

Ayrıca Carreri bireysel eğitimi sürecinde, sats duruşlarından faydalanarak kompozisyonlar meydana getirmeye başlamıştır. Ayakları, elleri ve kollarını hareket ettirirken imajlar oluşturduğunu, dolayısıyla eylemin içinde düşündüğünü (*thought-in-action*) ifade etmektedir. Hareket etmeye başlamadan önce belirli imajlar yaratılmamaktadır, planlanmış hareket dizgelerinin yerine, hareket etmenin etkisiyle oluşan imajlar özgürleştirilmesi amaçlanmaktadır. Carreri, bunun açıklamasını; “bu yaklaşım, oyuncuya doğal görünmeden sahnede doğal olmanın bir yolunu bulma imkanı sağlar. Kompozisyon sırasında kendisini gösteren zengin olanaklar, oyuncunun kendine güvenini ve yönetmenin isteklerine derhal ve uygun bir şekilde tepki verme kapasitesini artırmaya yardımcı olmaktadır.”³⁰⁹ şeklinde yapmaktadır. Oyuncunun, doğaçlamalarda ve vokal çalışmalarında imajlardan faydalanmasından, imajların hareketlere ve sese yansıma olanaklarını zorlamalarından bahsetmektedir. Carreri’nin bir oyun metniyle çalışılırken oyuncular uyardığı konu; metnin, oyuncunun imajinasyonuna ve doğaçlamalarına hükmetmemesi gerekliliğidir. Çünkü doğaçlama yoluyla, daha sonra bir montajla son haline getirilebilen veya bir skorun temelini oluşturan imajlar kendiliğinden açığa çıkabilir. Doğaçlamanın yapısı hakkında düşünmek yerine imajinasyonlar, kendiliğinden çalışmayı ve oynamayı gerektirmektedir. Oyuncunun fiziksel eylemlerini organik bir şekilde hatırlamasını sağlayan oyuncunun yaratıcı alt hikayeleri ve alt-skoru, doğaçlamadan türetilmiş imajları sabitlemenin bir yoludur. Carreri’ye göre müzik; imajinasyonu harekete

³⁰⁹ Carreri, *On Training and Performance: Traces of an Odin Teatret Actress*, s. 59.

geçiren eğitimin önemli bir parçasıdır. Aynı zamanda Japon taiko ritmleriyle uyumlu göz alıştırmaları uygulamaktadır. Butoh ve Kathakali dansından edindiği göz alıştırmalarının, Batılı bir oyuncu için değişik potansiyelleri doğurduğunu ifade etmektedir.

“Gözlerimi sanki ölmüşler gibi, iki siyah boşluk olarak düşünmeye başladım. Her şeyi görüyorsunuz ve aslında hiçbir şeyi görmüyorsunuz. Bana gözlerimle değil alnımın ortasında yer alan üçüncü gözümle görmem söylendi. Bir şeylerin değişmeye başladığını hissettim. Önceden odaklanmış gözlerimle bakarken, kendimin nasıl görüldüğünün farkına varabiliyordum. Odaklanmadığımda, artık bunun da mümkün olmadığını anladım.”³¹⁰

Sıklıkla kullandığı yılan ve anakonda gibi hayvan imajları, oyuncu bedenini bütünsel edime ulaştıracak önemli alıştırılardanır. Katsuko’dan Nihon Buyo dansında öğrendiği aslan dansı ile sırtında ara sıra beliren bir gerginlikle çalışmıştır. İmajlara bir örnek oluşturması bakımından, Carreri’nin ellerini bir çiçek gibi düşlediği görsele bakılabilir;

Şekil 3.1: Carreri, *On Training and Performance: Traces of an Odin Teatret Actress*, s. 59.



³¹⁰ Christoffersen, *The Actor’s Way*, s.153-155.

Carreri'nin hareket ederken düşünmek diye adlandırdığı, bedeninin farklı bölgelerini içe dönüklük ve dışa dönüklük (*introversion/extraversion*) olarak çeşitli şekillerde hareket ettirmesi, beden bölgeleri arasında bir diyalog kurulmasına neden olmaktadır. Bu diyaloga yönelik görsel aşağıda bulunmaktadır;

Şekil 3.2: Carreri, *On Training and Performance: Traces of an Odin Teatret Actress*, s. 61.



Beden bölgelerini aktive etmek için *segmentation* (parçalara ayırma) adını verdiği alıştırma ile de bir bölgeyi sürekli olarak hareket değişimine uğratar ve geriye kalan bölgeler ise hareket etmeden kalır. Carreri, seyircinin hareketin takibini yapabilmek için öncelikle oyuncunun gözlerine odaklandığını farkettiğini ve bu yüzden beden bölgelerini hareket ettirirken o bölgeyi gözleriyle takip etmeyi seçtiğini ifade etmektedir. Çünkü oyuncu bu sayede seyircinin bakışını kendi beden bölgeleri aracılığıyla yönlendirebilmektedir. Bu alıştırma sinemada kullanılan odaklamanın, tiyatroya yansıması gibidir. Bu alıştırma *Judith* oyununda bir kural

olarak uygulanmış, seyircinin görsel algısı yönlendirilmiştir. Carreri'nin, oyuncunun seyirciyi yönlendirmesi ile alakalı alıştırması aşağıdaki örnekteki gibidir;

Şekil 3.3: Carreri, *On Training and Performance: Traces of an Odin Teatret Actress*, s. 90.



Bireyselleşmiş bir eğitim sürecinin etkileri, oyuncuların çalışma sürecini yönettiği oyunlarına da yansımaktadır. Carreri'nin bireysel performanslarından *Judith*'i çalışmaya başlamadan önce, annelik ve oyuncu arasında kaldığı yorucu bir dönemden geçtiğinden bahsetmektedir. *Judith* düşüncesi Carreri'nin kızı Alice ile daha fazla vakit geçirmek için Holstebro'da kaldığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Carreri öncelikle tek başına kaldığı zamanlarda imajinasyonların performansı

şekillendirmesine izin verirken beliren kumsal motifi ile çalışmaya başlamış, daha sonra Natsu Nakajima'nın Butoh atölyesine katılmasıyla bir yol değişikliğine gitmiştir. Bir aylığına Japonya'ya giden Carreri, Natsu ile henüz doğmamış bebeğini taşımakta olan İsa'nın annesi Mary (Meryem) imgesi üzerinden performansını yeniden düzenlemiştir. Geri döndüğünde Barba, imgeyi Mary Magdalene'ye dönüştürmüş ve fikrin bir performansla dönüşebileceğinden bahsetmiştir. Eugenio Barba'nın önerisiyle Carreri, *The Magdalene Between The Sacred and The Profane* adlı bir etkinliğin katalogunu incelemeye başlamıştır. Bu katalogta İsa'nın ölümünden sonra bebeğiyle birlikte kaçmaya çalışan Mary Magdalene'nin hikayesi belli imajlarla aktarılmaktadır. Carreri bu imajları kendi bedeniyle uygulamaya ve pozlara dönüştürmeye başlamıştır. Ayrıca bu pozların arasındaki geçişin daha organik olması için bir ninni eşliğinde hareket etmeyi denemiştir. Barba, Mary Magdalene ile Judith hikayesinin farklı olması nedeniyle bu hareket serisini kullanmamaya karar vermiştir. Judith'in Holofernes'e duyduğu aşk nedeniyle, Paul Eluard'ın şiirlerinden ve Barba'nın seçimiyle de Judith'in Friedrich Hebbel versiyonundan yararlanılmıştır.³¹¹ *Judith*'in hikayesi şu şekildedir; General Holofernes, Bethulia şehrinin suyunu keser. Judith ise şehrin eski yöneticilerine şehri özgür bırakma sözü vererek barınma talebinde bulunur. Genç dul, Tanrı'ya dua eder. Holofernes'in kampına gider ve ona şehre giriş yolunu göstereceğini söyler. General onu ziyafete davet eder. Judith Holofernes'i baştan çıkarır. Holofernes sarhoş olduktan sonra onun kafasını keser ve bir sepete koyarak şehre geri döner.³¹² Sahne tasarımı; önde Carreri'nin açtığı bir spot lamba, beyaz bir şezlong, bir kafa, ve bedenin üstünde olduğu hayal edilen kıyafetler, bir de Japon bonsai ağacı vardır.

Judith, kültürel performans tekniklerinin melez birleşimini gösteren bir performanstır. Carreri'nin profesyonel kimliğini belirleyen Doğu kültürünün performans tekniklerine olan ilgisinin farkında olmak, *Judith* performansını değerlendirmek ve yorumlayabilmek için son derece önemlidir. “Judith performansında Batılı bir oyuncunun Batılı bir tiyatral çerçeve içinde yer yer onunla bağdaşmadığı hissedilen beden hareketlerinin kullanıldığı görülür. Holofernes'i

³¹¹ Bkz. Carreri, *On Training and Performance: Traces of an Odin Teatret Actress*, b.a.

³¹² Christoffersen, *The Actor's Way*, s.145.

öldürmek isteyen Yahudi bir kadını canlandırırken kullanılan göz hareketleri ilgi çekicidir.”³¹³ Batılı tiyatral çerçeveden vazgeçmeyen Carreri’nin, Doğulu performans tekniklerinden kendi oyunculuk kapasitesini genişletmek için yararlandığı söylenebilir. Bunun gerekçesini Carreri, şöyle belirtmektedir;

“Herkesin sosyalleşmesinin ürünü olan bir beden kültürü vardır. Yaklaşık bir yıllık yaşamdan sonra yürümeyi öğrendiğimiz, yiyecek almayı ve nasıl yiyeceğimizi öğrendiğimiz, nasıl konuşacağımızı öğrendiğimiz belirli bir kültüre doğarız. Fakat tüm bunları öğrendikçe, davranışlarımız giderek daha sınırlı hale gelir. Ve başka bir kültürle tanışmamış bir oyuncu doğaçlama yaptığında, yaptığı şey kendi kültürüne dayanan bir dizi klişeyi yeniden üretmek olur.”³¹⁴

Kalıplaşmış davranış üretimlerinden uzaklaşmak için bireysel performanslarında doğrudan bir karakter yaratımı yoktur, karakter gibi olmak için performans inşa edilmemektedir. Performans süreci içinde oyuncunun o ana kadar birikimleri, etkilenimleri ve yaratımı yer almaktadır.

“Ben bir karakter oynamıyorum. Sahnede kendime bir isim veriyorum ve bu durum çok farklı. Judith’te bana Leydi Macbeth diyebilirsiniz. Bana Salome, Magdalena diyebilirsiniz. Ve karakter için bir bağlam sağlayan metni dinlemediğiniz sürece, Judith’i görebilir ve bu seçimlerden herhangi birini haklı çıkarabilirsiniz.”³¹⁵

Oyundaki karakter düşüncesi, birden fazla karakterin ve imajın kullanılmasıyla da parçalanmaktadır. *Judith*; Butoh dansının harekete katkıları, *Mary Magdalene* ve *Salome* karakterlerinin imajlarıyla meydana getirilmiştir. Carreri, prova sürecinde uzun bir süre boyunca *Judith* de dahil olmak üzere toplam üç karakterin yaklaşımından yararlanmışır.

“Seyirci bu kadını Tanrı adına ritüel düzenleyen kutsal biri olarak görebilir. Aynı zamanda Holofernes’e aşık olan ama planlarına uymadığı için onu öldüren soğuk bir kadın olarak da görülebilir. Dolayısıyla Judith, kutsalın ve sekülerin

³¹³ Nascimento, **Crossing Cultural Borders Through the Actor’s Work: Foreign Bodies of Knowledge**, s. 105.

³¹⁴ Watson, **Negotiating Cultures: Eugenio Barba and The Intercultural Debate**, s. 78.

³¹⁵ A.g.e., s. 85.

birleştigi ve son aşamada Salome veya Mary Magdalene'ye ihtiyacının olmadığı bir performanstır.”³¹⁶

Carreri, bir oyunun son şeklini alması için, yani hem yaratıcılığını koruması hem de seyircinin kinestetik kontrolünün sağlanması için zaman gerektiğinden bahsetmektedir. Aslında ritüellerdeki nesilden nesile aktarımı kolaylaştıracak biçimde bir performans yapısını sabitlemenin güçlüğünden söz etmektedir; “uzun yıllar boyunca bir kereden fazla aynı performansı –sabit fiziksel ve vokal skorlarla sunmaya nasıl devam ettiğimi sordum.”³¹⁷ Carreri, performansın sabitlenmesini sağlayan oyuncu skorlarını Japonca bir terim olan *kokoro*'ya benzetmektedir. *Kokoro*, denge ve kaynaşık anlamlarına gelmektedir. İlk kez 1987'de sergilenmeye başlayan *Judith*, aynı *kokoro*'yu koruyarak günümüze kadar devam etmiştir. Bu süreçte performansın fiziksel ve vokal skorlarının aynı kaldığını ama artık aynı kişi olmadığını vurgulamaktadır.

Judith örneğinde, Carreri'nin kültürel performansların sembolik düzenini yansılayan ve kullanan bir tavrı olmadığı, ancak performansları için yeni düşünceler geliştirmek için onlardan pratik anlamda faydalandığı görülmektedir. Carreri şu şekilde ifade etmektedir; “mümkün olduğunda, önceki performanstaki karakterimin fiziksel dinamiklerini kendim temizlemek için yeni bir teknik öğrenerek yeni performans üzerinde çalışmaya başlıyorum.”³¹⁸ Çünkü bir önceki bölümde sözü edildiği üzere, oyuncu bedeninin uygulamayı öğrendiği kültürel nitelikler de, önceden sahip olduğu kültürel kimliği ve uygulamaya alışkın olduğu tiyatral kimliğiyle birleşerek profesyonel kimliğini oluşturmaktadır. Farklı hareket olanaklarıyla çalışmayı mümkün kılan profesyonel kimliğin oluşumu için Carreri, kültürel performans tekniklerinin öğrenme aşamasının performanstan ayrı bir şekilde eğitimle yürütülmesi gerekliliğinden bahsetmektedir. Çünkü eğitim, oyuncunun performansında aynı skorları gerçekleştirmesi için de elzemdir. Beden-zihin ikiliğini bütünleyecek tek yöntemin eğitimin ara vermeden devam etmesi olduğunu ve

³¹⁶ Christoffersen, *The Actor's Way*, s.157.

³¹⁷ Carreri, *On Training and Performance: Traces of an Odin Teatret Actress*, s.142.

³¹⁸ Nascimento, *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work: Foreign Bodies of Knowledge*, s. 96.

eğitimin; performansın sergilenmeye başladığında ise artık önce düşünerek değil, bedenini hatırlayarak tekrarlamasına neden olacağını ileri sürmektedir. Odin Tiyatrosu'nda hiçbir performans hazırlığı veya atölye çalışması yokken bile, bir yandan kişisel eğitimler sürdürülmeye devam etmektedir. Carreri'nin eğitiminin bir parçası olarak düşünülmesi gereken provalarda, kişisel olarak aldığı notları ve çizimleri paylaşma açması, oyuncunun kendisine nerede kaldığını ve ne kadar ilerlediğini hatırlatması açısından önemlidir.

“Eğitim bir şey ve performans başka bir şey üzerinde bir çalışmadır. Eğitim, fiziksel zekamı, beden hafızamı geliştirmemi sağlıyor. Doğaçlama yaptığımda, Japonya'yı veya Bali'yi aklımda tutarak çalışmıyorum. Çünkü bedenime yerleşiyor. Bu; bir şey yaptığımda, tanısam da tanımasam da, eğitimle ve eğitime ilham veren şeyle ilgisi olduğu anlamına gelir.”³¹⁹

Carreri'nin bir diğer performansı *Salt* ise, Jan Ferslev'in çeşitli enstrümanlarla doğaçlama müzik yapması ile birlikte ISTA 1996'da “elinde bir kutu ile gezen kadın” konusundan ve Antonio Tabucchi'nin “Gittikçe Geç Olmakta” isimli mektubundan yola çıkılarak meydana getirilmiştir. Tuz, kadının kendisinden uzakta bulunan sevgilisiyle arasındaki denizin ve ona duyduğu özlem nedeniyle döktüğü gözyaşlarının tuzunu simgelemektedir. Oyunun, *Judith*'e kıyasla hem hikayenin anlatımı hem de hareket olanakları bakımından Batılı bir çerçevenin içinde kalmayı daha fazla tercih ettiği görülmektedir. Sevgilisine kavuşmaya çalışan kadının mücadelesi fiziksel ve vokal eylemlerle aktarılmıştır. Carreri'nin kendi eğitim çalışmalarında kullandığı *segmentation*, *introversion/extraversion* alıştırmalarının etkileri görülmektedir.

“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. Kadının 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.”³²⁰

³¹⁹ A.g.e., s. 99.

³²⁰ Özınan, “Roberta Carreri'nin Solo Gösterimlerinin Tiyatro Antropolojisi Açısından İncelenmesi”, s. 48-49.

Salt'ın provalarına uzun bir süre Barba olmadan devam etmişler ve Odin Haftaları'nda bir *work in progress* çalışması olarak sergilemişlerdir. Müzikle iç içe yürütülen provalar ve Barba'nın Carreri'ye ses tınısı konusunda getirdiği eleştiriler farklı imajlarla çalışmaya başlamasına ve dolayısıyla vokal eylemlerin doğmasına neden olmuştur. Vokal eylemler, Barba'nın Grotowski'den aktardığı beş tınlatıcı bölgesiyle çalışması ve sesin ağızdan çıktıktan sonraki yolculuğunun tahmin edilmesi üzerinden şekillendirilmiştir.³²¹ Aynı zamanda performansta kullanılan nesnelerin çıkardığı sesler ile de çalışılabilmektedir. Örneğin Carreri bir tren yolculuğunu tasvir etmek için taşıdığı bavulun iç kapağının üstünde ayaklarıyla organize ettiği bir hareket biçimi yakalamıştır. Aynı zamanda Carreri'nin İtalyanca konuşması, dili bilmeyen bir seyircinin hareket olarak de takip edebileceği bir ikinci düzlem yaratmanın gerekliliğini ortaya çıkarmıştır. Jan ise neredeyse karanlıkta kalmış bir karakter gibidir, enstrümanı ile çıkardığı melodiler onun sesini betimlemektedir. Rodin heykellerinden postürler oluşturmada yararlanılmıştır. *Salt*, süreç içinde belli aralıklarla Barba'nın montajlama önerileriyle değişikliklere uğramıştır. Provalarının çoğunluğu bir yönlendirici olmadan geliştirilmiş olan performans, Barba'nın eleştirileriyle kalıplaşmış olanın değiştirilmesi konusunda sorun yaratmaya başlamıştır. 2001'de Odin Haftası'nda Barba'nın yönlendirmeye başlamasıyla, performansın yapısı tekrar ele alınmış ve son haline getirilmiştir. Sahne tasarımı; sağ arkada oturan Jan Ferslev, solda su dolu bir konsol, önde bir tuz tepesi ve ortada beyaz demir bir sandalye yer almaktadır.

Bireysel performansların yanı sıra kolektif performanslarda değişkenlik gösteren çalışma biçimleri de, eğitim alıştırmalarının zenginleşmesine olanak sağlamaktadır. Örneğin *Kaosmos* yapımında oyuncuların Torgeir'in keşfetmiş olduğu; öncelikle birinci fiziksel eylem, sonra ikinci fiziksel eylem ve birinci fiziksel eylem, daha da sonra üçüncü fiziksel eylemden geriye doğru tümünü sergiledikleri, yaratıma açık ve aynı zamanda bedene işlenen bir prova sürecinden geçmişlerdir. Carreri'nin *Judith* performansının etkilerinin bu oyuna yansması Barba tarafından

³²¹ Bkz. "Traces In The Snow: A Work Demonstration by Roberta Carreri, Odin Teatret (1989-)"

eleştirilmiş, bu yüzden çareyi hareketini farklılaştıracak kostüm ve aksesuarlar kullanmakta bulmuştur. Bir sokak performansı olarak düzenlenen *Anabasis* yapımında sergiledikleri karakterlere dönmüşlerdir ve Carreri canlandığı *Geronimo* karakterinin dans adımlarını *Judith*'e adapte etmiştir. *Geronimo* için ise yine öncelikle ikinci el bir şapkayla ve ekipten Jan'ın kıyafetlerini giyerek çalışmaya başlamıştır.

“Geronimo bir kostümün sonucudur. Onu giydim ve Geronimo bu kostümün içinde hareket etmeye başladı. Bedenim düşünce ve eylem arasındaki mesafeyi kısaltmayı öğrendiğinden, karakterin ruhunu kaybetmeden Geronimo'nun fiziksel sözlüğünde doğaçlama yapmakta özgürdüm. Tıpkı Arlecchino gibi, Geronimo da davranışlarını korurken herhangi bir koşul altında doğaçlama yapabilir.”³²²

Geronimo, gündelik-dışı davranış içeren commedia Dell'Arte izleri taşımaktadır. Carreri; başka bir geleneğin davranışlarını taşımasında bir sorun görmemektedir çünkü *Geronimo* için tekrarlanabilen ve doğaçlamaya da açık olan bir çerçeve planlamıştır. İki yıl süren *introversion/extraversion* ve el/ayak ifadesi alıştırmaları sonucunda hareket şekli belirlemeye başlamıştır. Birlikte çalıştığı Jan, Odin Tiyatrosu'ndan ayrıldıktan sonra ise onun sözsüz karakterini de *Geronimo* karakterine aktarmıştır. Ancak *Bread and Puppet Theatre* ile Odin Tiyatrosu'nun işbirliğinde düzenlenen sokak performansında Carreri'nin ipten düşmesi bir süre ara vermesine neden olmuştur. *Geronimo* tekrar ilk kez Peru'daki bir barterda geri dönmüş ve Carreri, Danimarkalı antropolog Mette Bovin ile Burkina Faso/Dori şehrine gittiğinde *Geronimo*'yu canlandırmıştır. *Geronimo*, Charlie Chaplin'e benzeyen haliyle markette dolaşmaya başladığında yörenin halkı tarafından yadırganmıştır. Bu yüzden bir barter düzenlenerek yöre halkı kendi dansını, Carreri ise *Geronimo* performansını paylaşımına açmıştır. Bu kültürel alışveriş sırasında, performansların farklılıkları hemen fark edilebilmektedir. Sanayi-öncesi toplum niteliğini halen taşıyan Dori'de kültürün dinden tam anlamıyla uzaklaşmadığı liminal bir performans sunulurken, Carreri'nin performansı Batılı bir çerçeve içinde kalan liminoid özelliktedir. Barter görüntüleri Mette Bovin tarafından çekilen *Dances in*

³²² Nascimento, *Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work: Foreign Bodies of Knowledge*, s. 148.

the Sand adlı belgeselle paylaşılmıştır. Mette Bovin kişisel gözlemleri sonucunda barterlarda antropoloğun aktif bir konumda bulunması gereken bir provokatif antropolojiden söz etmektedir. Bu anlayış performatif etnografya gibi kültürü nesneleştirmekten uzak, kültürel performansların refleksif tavrını benimseyen bir düşünceye sahiptir. Bovin, Geertz'e katılarak kültürel analizin, etnografin yorumlamalarıyla bütünleşeceğini ileri sürmektedir.

Başka bir kolektif oyun olan *Brecht's Ashes* oyununda Carreri üç farklı karakterden yola çıkarak çalışmıştır. Bunlar; Üç Kuruşluk Opera- Polly Peachum, Cesaret Ana ve Çocukları-Yvette Pottiers, ve Brecht'in uzun yıllar sekreterliğini yapmış olan Margarete Steffin'dir. Polly Peachum karakterinin yürüyüşüne, Carreri'nin yorumuyla her istediğini alabilen bir kız çocuğu olduğu için, topuklu ayakkabılar giyerek başlamıştır. Yvette Pottiers karakteri de, yine Carreri'nin yorumlamasıyla oyun boyunca gerçekleşen trajediden istediğini alarak çıkan tek karakter olduğu için, postürünün oluşturulmasında özgüvenini daha çok ortaya çıkaracak şekilde, içe dönüklük/dışa dönüklük alıştırmalarından faydalanmıştır. Bu oyunda da görüldüğü gibi, oyuncular birden fazla karakter düşüncesiyle çalışmaktadır. Çünkü bu sayede oyuncu, tek bir karakterin ideal görünümünü sunma amacını edinmek yerine bir karakterden diğerine geçme özgürlüğüne sahip olacak ve tiyatro anlayışının odağı performatif yaklaşıma kaydırılacaktır. Ayrıca nerdeyse her performansın kendi içinde ve hatta performanslar arasında uygulanan montaj tekniği de, oyuncunun eğitiminin ve performanslarının birbiriyle bağlantılı bir şekilde ilerlemesine imkan sağlamaktadır.

Sonuç olarak, Roberta Carreri gibi Batılı bir oyuncunun, Doğulu performans tekniklerini kendi çalışma yöntemine nasıl dahil ettiği, bu tezde oyunculuk eğitiminde kültürel çalışmaların ne derecede işlevsel olacağını gösterebilecek örneklerden biridir. Bir sonraki bölümde ele alınacak Parvathy Baul'dan farklı olarak Carreri'nin, kültürel performans tekniklerini keşfetme ve deneyimleme konusunda daha açık olduğu görülmüştür. Carreri'nin Odin Tiyatrosu'ndan önce herhangi bir tiyatro deneyimi olmamıştır, dolayısıyla belirli bir tiyatro anlayışı doğrultusunda çalışmaya alışkın olduğu söylenemez. Bu durum, Odin'in çalışma sürecine daha

abuk adapte olmasına neden olan bir avantaj sağlamış olabilir çünkü tiyatral kimliğini Odin alışmaları ile birlikte tanımlamaya başlamıştır. Ancak yine de Carreri'nin kültürel ve sosyal yaşamı içinde edindiği kültürlenmiş bir bedeni ve kültürel bir kimliği vardır ve onun potansiyellerini genişletmek, tek tipe indirgenmiş davranış biçimlerinden sıyrılmak için kodlanmış farklı performans tekniklerinden yararlanmıştır. Bu yararlanma düşüncesinin, güç ilişkilerini dengesiz bir araya getirebilen çokkkültürlü, kültürlerarası, kolonyalizm ve oryantalizm anlayışlarına yönelme riskine sahip olduğu belirtilebilir. Ancak *Judith* ve *Salt* performanslarına bakıldığında, belirgin baskın bir ideolojinin ağırlıklı olduğunu belirtmek haksızlık olur. Ayrıca eğitim alıştırımları incelendiğinde, farklı coğrafi bölgelerden bir araya getirilen alıştırımların hiçbirinde, özellikle bir tarafın görüşünün altı çizilmemektedir. Oyuncunun tiyatral ve kültürel kimliğini bütünleyen, kendisini daha kolay ifade edebileceği düşünülen alıştırımlar kullanılmış ve Carreri'nin farklı teknikleri deneyimlenmesiyle esinlendiği sentez bir eğitim içeriği uygulanmıştır. Oyuncunun kendi deneyimini atölye çalışmalarıyla aktarması ve ister istemez nesnel bir ses, biçim elde etmesi; tüm bu deneyimi, diğer kültürlerden gelen oyuncular ile her defasında yeniden yorumlayabileceği için değerlidir ve bir alternatif sunmaktadır. Bu yüzden, bulundukları bağlamlarla kültürel performansları değerlendirmeyen ve bu anlayışı her performans şekli için benimseyen oyuncunun çalışması transkültürel bir özelliğe sahiptir.

Carreri'nin çalışmasına transkültürel niteliği kazandıran bir başka sebep ise; Flamenko, Candomble, Nihon Buyo, Noh, Commedia Dell'arte gibi teknikleri uygulamasıdır. Teknikler konusunda çoğulcu bir düşünce mevcuttur ve bu teknikleri, kendi kalıplaşmış hareket biçimini değiştirmekte kullanmıştır. Aynı zamanda bu teknik bilgiyle, kendi ısınma serisini oluşturmuş ve kimi zaman performanslarının oluşum aşamasında bu serilerden yola çıkılmıştır. *Segmentation*, *introversion/extraversion*, anakonda, yılan, yavaş tempo alıştırımlarında; oyuncunun bütünsel edimini ve mevcudiyetini inşa etmek için beden bölgelerini teker teker canlandırdığı ve gündelik-dışı davranışa ise günlük ifadenin oluştuğu bölgelerden uzaklaşarak yaklaştığı görülür. Ritüellerin keskin aktarımına benzeyen biçimde, değişmez fiziksel eylemler sergileyerek performansının yapısını meydana

getirmektedir. Performanslarında bir hikaye anlatmak ve canlandırmaktan vazgeçmemiştir ancak aktarımı sağlamlaştırmak için fiziksel ve vokal anlamda olanaklarını çeşitlendirmektedir.

Carreri'nin kültürel performansların tekniğiyle sıkı bir ilişki içerisinde bulunan eğitim süreci, performatif etnografya anlayışı ile değerlendirilecek olursa; her performansında farklı bir tekniği uygulama gereksinimi nedeniyle eğitiminin, Turner'ın liminoid niteliğine sahip olduğu söylenebilir ancak performanslarında, dramaturjik analizi ve montajı bir yöntem olarak kullandığı için aynı yolda ilerlemediği belirtilebilir. Oyunlarında sabit bir karakter gibi olmayı hedeflemediği ve kimi zaman performansları arasında geçiş yapabildiği için tekrar liminoid bir niteliğe yaklaştığı da iddia edilebilir. Yine farklı teknikleri deneyimlemesinin, Goffman'daki gibi doğrudan bir benlik sunumu yaratmadığını aktarmak mümkündür, çünkü bu stratejik yaklaşımı engellemek amacıyla çalışma serisini sürekli olarak yeniden düzenlemektedir. Aslında Carreri, Goffman'ın deyimiyle gömülü oyuncu benliğine yaratıcılık katmak için rol mesafesini kullanmaktadır. Teknikleri uygularken farkında olmadan da olsa, tekniklere yönelik Geertz'in önerdiği gibi kültürel bir analiz yaptığı söylenebilir. Geertz'in kültürel performanslarda etnografi konumlandırması gibi, uygulayan kişi olarak Carreri'nin yorumlamasına ihtiyaç duyan bir performans yaklaşımı bulunmaktadır. Yürüttüğü atölye çalışmalarında, katılımcılar aynı alıştırma uygulamaları için Turner'ın varoluşsal communitasları meydana gelebilir veya Goffman'ın anlık anlaşmalarının sağlandığı takımlarından da bahsedilebilir. Odin'in prodüksiyonlarında, ISTA toplantılarında, barter uygulamalarında, sokak performanslarında oyunculuğunu geliştiren Carreri'nin; uzun yıllar süren, günümüze kadar sergilemeye devam ettiği bireysel performansları ve atölye çalışmaları ile performatif etnografya anlayışına koşut bir şekilde süreç odaklılığı öncelikli kıldığı görülmektedir. Roberta Carreri, Barba'nın teorik bakımdan Doğu ile Batı'yı birleştirdiğini iddia ettiği Avrasya Tiyatrosu'nun özelliklerini pratiğe yansıtan, yaşayan bir örneğidir.

3.2. Parvathy Baul Örneği

Parvathy Baul, oyuncuların transkültürel çalışmasının pratik anlamda daha iyi kavranması için ele alınmış, Barba ile birlikte çalışan bir Doğulu performans sanatçısı örneğidir. Parvathy Baul, bağılı olduğu kültürel geleneğin taşıyıcısı olduğu ve performanslarını bu geleneğin aktarımı doğrultusunda düzenlediği için, Carreri'deki gibi performans düzenlemeleri ve eğitim yönteminin incelenmesinin yerine, öncelikle Baul geleneğiyle alakalı temel bilgilere bakmak faydalı olacaktır. Baul geleneğinin genel olarak bir tanımlamasının yapılması, onu temsil eden Parvathy Baul'un yaşam biçimine ve sanat anlayışına dair bir fikir oluşturacaktır.

Baullar çoğunlukla Hindistan Bangladeş'te Batı Bengal eyaletinde yaşayan, işçi sınıfından oluşan bir nüfustur. Tarihsel olarak Bengal, entellektüel ve sanatsal yaratıcılık için verimli bir zemin oluşturmuştur. Baullar, Bengal'in Burjuva toplumundaki göçebe halktır ve gerçekleştirdikleri performanslar sayesinde geleneğin temsilcileri haline gelmişlerdir. Bengalli Baullar, renkli patchwork kıyafetleri (*alkhalla*) ve el yapımı müzik aletleri (*ektara*, *anandalaharis* ve *duggis*) ile tanınmaktadır. *Ghunguru* ve *nupur*, ayak bileklerine takılan halhallardır, icracı hareket ettikçe ses çıkartılır. Performanslarının önemli bir parçası olan müzik aletlerinden birkaçı aşağıdaki gibidir;

Şekil 3.4: Parvathy Baul, **Song of the Great Soul: An Introduction to the Baul Path**, Kerala, Ekatar Baul Sangeetha Kalari, 2005, s. 80.



Performansları, gündelik yaşamın sorunlarından uzaklaştırılan bir ara dönemde gerçekleştiği için spiritüellikle ve kutsal olana yakınlığıyla bilinmektedirler. Baul pratikleri, temel dinlerin öğretilerinden farklı olarak yaşamın tüm alanına yayılan spiritüel bir yol izlemektedir. Farklı dinlerden, sınıflardan, kastlardan bireyleri bir araya getirerek, her tür sınıflandırmaya hitap edebilecek şekilde oluşturulabilecek birey farkındalığına, bilinçlilik haline inanmaktadırlar. Bu bilinçlilik hali de, *rupa*'dan *svarupa*'ya doğru ilerleyen bir yolculuğu ifade etmektedir. *Rupa* form anlamına gelirken, *svarupa* yaşam boyunca edinilen

farkındalık sayesinde, bilgelik gibi bilme yeteneğinin daha ince boyutlarıyla karşılaşmayı nitelemektedir.³²³ Dış görünüşün, içsel perspektife bağlı olduğu görüşü hakimdir. Yoga yapmak, şarkı söylemek, cinsel ilişkiye girmek ile *rupa* aktif hale gelir ve onun aracılığıyla *svarupa*'ya ulaşılır. Bu iki kavram Baul *sādhana*'sının (fenalık hali) çekirdeğini oluşturur. Baullar bedenlerinde doğrudan bir ilahi deneyim yaşamayı isterler, aslında bir form görüntüsüne sahip olan formsuzluğu araştırırlar.

Ortalama bir Bengaliye göre Baul, geleneksel olmayan yönüyle biraz yadırganmasına rağmen, söylediği şarkılarla saygınlık kazanmıştır. Bu yadırganmanın nedeni olarak, koşulsuz bir sevgiyi öngörmeleri ve kutsal olan için her zaman tutkuyla yaşamaları sayılabilir. Çoğu zaman çılgın olarak adlandırılmışlardır, bu çılgınlık durumu şiirlerine de yansımıştır. Ortaçağ dönemi metinlerinde Hint tanrısı Krishna'nın en çok temsil edilen üyesi olan Hint tanrıça Radha'dan ayrılma veya onunla bütünleşmenin doruğuna ulaşma; bir çılgınlık halidir. Aslında yadırganan bir diğer konu da, kutsal etkinliklerin seküler yaşamla sıkı bağlantısından kaynaklanmaktadır. Çünkü Baul inancı, Tanrı'yı her yerde var olan, *rupa-svarupa* ilişkisinde olduğu gibi, birbirinden asla ayrılamayan şeklin hem kendisi, hem şeklin kendisi olmayan hali olarak kabul etmektedir. Tanrı'nın her yerde olduğu düşüncesi, kutsal ve seküler etkinliklerin birbirinden ayrıldığını değil, birbiriyle bütünleştiğini ifade etmektedir. Guru Swami Ramdas şöyle aktarmaktadır;

“Gerçek hayatta uygulanamayan maneviyat, maneviyat değildir. Tanrı dünyadadır ve hepimizin arasında dolaşır. Tanrı farkındalığına kavuşmak, dünyanın ötesindeki bilinmeyen bir bölgede kaybolmak anlamına gelmez. Gerçek maneviyat, yaşadığımız hayatın içinde bulunur ve her varlığı görünür kılar, her zaman ve her yerde bizimle olan kutsal olanın bilincinde olmakla sağlanır.”³²⁴

Baul geleneği, Batı ve Doğu'da geniş bir etkinlik alanına sahiptir. Gelenek, sadece Baul soyundan yetişenlere aktarılacak zorunda değildir. Bu yüzden bazı yörelerdeki uygulamaları değişebilmektedir. Hint, Budist, Müslüman halk ve kabileler dahil olmak üzere, farklı geleneklerin karıştığı bir eritme potası haline

³²³ Mary Young, *The Baul Tradition: Sahaj Vision East&West*, Chino Valley, Hohm Press, 2014, s. 28.

³²⁴ A.g.e., s. 90.

gelmiştir. Toplamda üç büyük topluluk veya diğer adıyla soy (*sampradayas*) vardır. İlki, geleneksel olarak Batı Bengal'deki Baul geleneğinin kaynağı olarak kabul edilen Birbhum Bölgesi ile ilişkilidir. Bu topluluk, batı kesiminde yer alır ve Burdwan, Bankura ve Midnapore bölgelerini de etkilemektedir. Etkilerini, Tantrik Budizm ve Şaktizm (Tanrıça İbadeti) olarak gösterir. İkinci topluluk, güçlü Bengal Vaishnava etkisini gösteren Navadvipa *sampradaya* olarak bilinir ve Nadia, Murshidabad bölgelerinde rastlanmaktadır. Üçüncü topluluk, Bangladeş'te bulunan Müslüman Baullar veya Fakir *sampradayadır*. Baul düşünceleri, Hindistan'da da varlık gösteren Sufizm düşüncelerine benzemektedir. Baullar, 15. yüzyıl azizi Chaitanya'dan oldukça etkilenmiş, Vaishnava Hinduizminin ve Türkiye'den Sufi inancının felsefeleri ve uygulamalarına da yakın durmuştur. Aynı zamanda Müslüman geleneğe sahip gurular da mevcuttur. Bu gurulara “Fakir” adı verilir. Bir Fakir'in, Hint geleneğinden gelen Baul gurusu olabilirken, bir Baul'un da Müslüman geleneğine sahip Fakir gurusu olabilmektedir.

Baul kimliğinde gözlenen, yaşam boyu özgürlük arayışıdır, ve bu aslında tipik bir Bengalli özelliğidir. Kendilerini tanımladıkları şekliyle Baul;

“Kendini doğasına adamıştır. Dilekleri için gülen, ağlayan, dans eden ve yalvarandır. Değişik bir hayat yaşar, kendi değerleri vardır ancak diğerlerinin aksine biraz delicedir. Evi bir ağacın altındadır, bu dünyada hiçbir şeye sahip olamayan bir dilenci gibi bütün sene boyunca bir bölgeden diğerine gezer durur.”³²⁵

Baul kelimesinin Sanskritçe rüzgardan etkilenen deli anlamına gelen “vatula”dan türetildiği söylenmektedir. Bu rüzgardan etkilenme hali, Baulların iç “rüzgarları”nın dindirilmesi olarak yoga alıştırılmalarına yansımıştır. Baul, hava ile de yorumlanmaktadır. Parvathy Baul'un gurularından Sanatan Baba³²⁶, bir *satsang* (yüksek hakikat seviyesi) sırasında şöyle belirtmiştir: “Beş elementten biri olan havaya baksana; İnsanlar onu birçok farklı yolla kullanıyorlar –denize açılmak, pedal

³²⁵ Deben Bhattacharya, **The Mirror of the Sky: Songs of the Bauls of Bengal**, Arizona, George Allen&Unwin Ltd., 1999, s.1.

³²⁶ Kaynaklarda Swami Ramdas, Yogi Ramsuratkumar, Batı'da Khepa Lee gibi guruların adı geçmesine rağmen, bu çalışmada sadece Parvathy Baul'un gurusu olan Sanatan Baba'nın görüşlerine değinilmiştir.

çevirmek, motoru çalıştırmak, uçağı uçurmak için. İnsan bedeninde de farklı bir şekilde kullanılıyor, üç şekilde; nefes almak, vermek ve tutmak. Baul kelimesi de bu yolu gösterir.”³²⁷ Yüksek hakikate ulaşma, Baullarda yaşam boyunca süren bir eğitim ve diğer insanlarla paylaşma açılan performanslar sayesinde gerçekleşebilir. Baulların pratiğindeki en önemli şey, Sanatan Baba’ya sorulduğunda şöyle yanıt vermektedir:

“Son olarak, sadece Nama (Tanrı’nın Adı) var. Ad. Başlangıçta, kendinizi ve arzularınızı besleyen diğer tüm insanlar gibisiniz. Zamanla, ihtiyaçlarınız daha küçük ve daha küçük hale gelir. Tek bir yerde durabilir ve her şeyin size doğru gelmesini bekleyebilirsiniz. Son aşamada ise, ustayla birlikteliğin farkına varırsınız. Kendinizde ustanızı bulmalısınız.”³²⁸

Çoğu kültürel gelenekte gözlemlendiği gibi, Baul geleneğinde de usta-çırak ilişkisi ön plandadır. Guru, bir Baul'un hayata karşı merakını tetikleyen en önemli kişidir. Bu yola girmeyi sağlayan ve kişiyi yönlendiren gurudur çünkü aksi takdirde yoldan sapılabilir. Bir *shishya*da (çırak-öğrenci) erdemi ve sevgiyi ancak bir guru bulabilir. Gurunun aracılığıyla ruh, ilahi olana bağlanabilir. Guru-Shishya geleneği, geleneksel Hint kültüründe ve Hinduizm, Budizm (Tibet ve Zen geleneği) gibi dinlerde bir öğretmen ve müritlerin aktarımıyla devam ettirilmektedir. Gurunun öğretilerine dayanan bu ilişki; öğrencinin saygı, bağlılık, özveri ve tam itaat gibi özelliklere sahip olduğu takdirde, bilginin iletilmesi için en iyi yolun olduğu ideal bir ortam sağlanmaktadır. Gurunun eğitime başlaması aslında gündelik yaşamdan ayrılan bir zaman diliminde gerçekleşmemektedir. Shishya, guruyu her anında takip etmeli ve onunla birlikte yaşamayı deneyimlemelidir. Parvathy, Sanatan Das Baul’un *ashram*ına girdiğinde, ilk onbeş gün boyunca sadece oturduğunu, birlikte yürüyüşe çıktıklarında ise neden şarkı söylerken ona eşlik etmediğini sormasıyla ilk kez iletişim kurduklarından bahseder.³²⁹ Shishya, guru ile geçirdiği zaman boyunca onu çok iyi gözlemledikten sonra, performans sırasında tüm teknikleri unutup kendini bırakmalıdır. Shishya bu sayede, gurunun somutlaştırdığı bilgiyi sahiplenmektedir.

³²⁷ Baul, *Song of the Great Soul: An Introduction to the Baul Path*, s. 9.

³²⁸ Young, *The Baul Tradition: Sahaj Vision East&West*, s. 111.

³²⁹ Parvathy Baul, *Poetess and Minstrel, Parvathy Baul Lives and Dances in Her Beloved's Divine Heart: February 16, 2013*, Çevrimiçi, www.parvathybaul.com, 09.01.2020.

“Guru, bir shisya’yı kabul ettikten sonra gelenek aktarılmaya başlanır. Bu, nesiller boyunca geçerli olacak uygun yöntemin verilmesini gerektirmektedir. Baul icracısının yöntemi, pek çok evreyi barındıran, ayrıntılı bir süreçtir. Öğrenci yöntemi kavradıktan sonra, kendisini gelenek içinde korumak ve yeteneklerine göre geliştirmekle yükümlüdür. Guru, shishya’yı sürekli gözetim altında tutar. Shisya’nın ulaşabileceği ilerlemeye bağlı olarak, yeni dersler vermeye devam eder. Bu hayat boyu devam edecek olan bir süreçtir.”³³⁰

Baullar, *Mahajanerpad* dedikleri miraslarını şarkılarıyla ve danslarıyla temsil etmekten sorumludurlar. Çeşitli geleneksel aletleri çalarken Hint Tanrılarına adanmış şiirler söyler, dans eder, eski efsanelerin ve kutsal yazıların hikayelerini anlatırlar. Baul geleneği, sözlü bir gelenektir. Binlerce şarkı ve şiir repertuvarına sahip olsalar da, guruların bazıları okuma ve yazma bilmezler. Baul guruları, şiirlerin depolandığı canlı arşivler gibidir. Sözlü geleneği sürdüren Baulların yazılı kaynaklara geçmemelerinin bir nedeni, kendilerini adadıkları performanslarında, beden/zihin olanaklarının tümünü kullanmak istemeleridir. Yazılı kaynaklara geçirildiğinde ve kaydedildiğinde, geleneğin aktarıcıları olan Baul icracıları, bilginin tek kaynakları olmaktan çıkacaklardır.

Baul şiirinin yapısı ise çok basittir, günlük konuşma dilini kullanmaktadır, yöresel kelime dağarcığından faydalanır. Doğayı ve kasaba yaşamını konu alır; mısır soymak, kürek çekmek gibi basit eylemlerden bahsetmektedir. Baul şiirlerinde doğadan esinlenen metaforlarla karşılaşılmaktadır. Örneğin nehirler, Baul’un hayatının sembolü gibidir, doğumu ve ölümü simgelemektedir. Himalaya Dağları’ndan mevsimsel değişimlere göre akım şiddeti değişkenlik gösteren nehirler, kimi zaman verimliliğe kimi zaman da ölümlere sebep olmaktadır. Yaşamın kendisinden yola çıkan Baul sanatçıları bu imajları şarkılarına yansıtmıştır. Nehirlerden esinlenen bir Baul şiirine örnek aşağıda verilmektedir;

“Hiçbir güvencem yok,
Veya herhangi bir inancım,
Tek ihtiyacım beni bu yaşam nehrinin üzerinden geçirmen.
Ben bankta oturmuş ağlarken, teknedekiler iniyor.
Eğer bana gülümsersen, yüce Tanrım, ayaklarım beni karşıya taşıyacak.
Kırgın bir kalp kararsızdır,

³³⁰ Baul, *Song of the Great Soul: An Introduction to the Baul Path*, s. 15.

Sen-beni-asla geçirmeyebilirsin. Tek çıkış yolu, aya doğru yürüyebilmek.”³³¹
Anon

Şiirler, Baul felsefesi için çok önemlidir, Tanrıların, Tanrıçaların, kadınların ve erkeklerin, daha doğrusu kutsal olan veya olmayan her şeyin şekline girerler. Bu nedenle, şarkılar ve şiirler de, gurunun içsel yolculuğunun şeklini alır ve aktarımı sağlayan şey, sembolik bir dil kullanımıdır. Daha yüksek bir farkındalığa ulaşmak için de şiirler aslında, şifreli mesajlar da içermektedirler. Baul icracısının bile, şiirleri ilk ezberlemeye başladığında anlamları tam olarak çözemediği, icra ettikçe ve dile getirdikçe anlamları çözmeye başladığı aktarılmaktadır. Deneyim sonucu elde edilen bilgi nedeniyle, şiirlerle ve performansla birlikte aktarılan kültürel miras, ustadan çırağına geçer ve bir Baul uygulayıcısı iç kültürünü asla ortaya koymaz. Çünkü o, icracı tarafından gerçekleştirilen uygulamaya aittir ve geleneği koruyan *sādhaka*’nın (usta-guru) bedeni aracılığıyla ulaştığı deneyimdir. Bir guruya gidildiğinde sahip olduğu bilgeliğe hayran kalmak kaçınılmazdır. Ondan sahip olduklarının tümü alınabilir, ama asla nasıl bir yolculuk deneyimlediği anlaşılmayabilir, çünkü herkes kendisi için çalışmak zorundadır. Parvathy Baul; kişilerin son dönemlerde popüler olan Baul geleneğine yönelik hemen öğrenme isteklerini şu şekilde eleştirmektedir:

“Günümüzde Baullar, Hindistan’da büyük bir moda haline geldi. İnsanlar, ‘Ah, biliyor musun ben bir Sufi festivaline gittim ve Baul şarkılarını dinledim. Kendi etraflarında dönerek hareket ediyorlar ve özgürlüğü anımsatan şarkılar söylüyorlar.’ Bu insanlar, sadece gevezelik ediyorlar. Bu görüşler dünyanın dört bir yanına taşındı ama hiç kimse derin anlama ulaşamıyor. İlgili birçok kitap yayımlandı ama Baul guruları kitap yazmaz. Sanatan Baba bir kitap yazmıştı, şu kadardı. (ne kadar kısa olduğunu el jestiyle gösterir ve güler) Bütün hayatını uygulamaya adanmıştı.”³³²

Baullar, aynı zamanda bir hakikat arayışı içindedir. Arayış içinde olan kişi için bile ortaya çıkacak anlamın çok belirgin olmayacağına inanılmaktadır. Çünkü şiirler biri net, diğeri gizli olmak üzere iki anlam taşımaktadır. Açık anlam, dinleyene keyif vermek için belli bir düşüncüyü kapsamaktadır. Gizli anlamı kişinin bulması için ise, yıllar süren *sādhana*’dan geçmesi gerekmektedir. *Sādhana*, kesintisiz meditasyon gibidir ve düşüncelerin ortaya çıkması için uygulayanları

³³¹ Bhattacharya, *The Mirror of the Sky: Songs of the Bauls of Bengal*, s. 5-6.

³³² Young, *The Baul Tradition: Sahaj Vision East&West*, s. 78.

kışkırtmaktadır. Bir Baul, bu anlamı asla başkasıyla paylaşmamaktadır çünkü iç gizemiyle ilgili fazla konuşulursa onun kirleneceğine inanılmaktadır. Bu gelenekte günlük materyalist yaşam ile *sādhana* (icracının iç yaşamı) paralel ilerlemektedir. Anlam, hep o “an”a yani deneyimi gerçekleştirene aittir. Bu açıdan *sādhana*, Sufizmdeki fenalık haline benzemektedir.

“Mutasavvıf yaşadığı hal içerisinde sadece bir duygu yoğunluğu, kalbinde huzur, huşu ve vecd duygusunu yaşamakla kalmaz aynı zamanda bu hallerin içerisinde kendisine bir şeyin bilgisinin verildiğini de fark eder. Bu hallerin başında fena hali gelir. Ene’l Hakk derken, benliğinden fani olan ve Hakk ile beka bulan Hallac’ın varlığı ve benliği, aşkın olan bir alanın bilgisine ışık tutacak, onu kavrayabilecek bir şuur düzeyine kavuşmuştur.”³³³

Baullar bu hakikat arayışı içindeki yaşamda, dört safhadan bahsetmektedir. Birincisi *Sthula*’da, icracı kendi dünyasıyla ilgili bazı cevaplara ihtiyaç duyar, tüm kalbiyle dua eder ve gerçeği bulma yolundaki hazırlıkları doğrultusunda kendisini Guruya teslim eder. İkincisi *Pravarta*’da, kendi dünyasıyla ilgili daha derin ve ayrıntılı sorular sormaya başlar çünkü şiirler üst-bilincine etkide bulunmaya başlamıştır. Üçüncüsü *Sādhaka*’da, içsel tutku sonsuz bir akışa girer, güçlü gözlemlerle doğa ve evren hakkında derin bilgiye kavuşur ve yenilikçi tavrıyla kendi doğaçlama şiir kabiliyetini elde eder. Son safha *Siddha* ise, *Supreme Reality* (yüksek hakikat)’dir. Son safhada mutlak bir norm, doğru arayışı yoktur. Bu safha arayışın, arayışı sürdüren birey ile devam ettiğini göstermektedir. Bhattacharya’ya göre; “Baul’un sözlerinde Tanrı sevgili kadar yanıltıcıdır, ancak yalnızca kişinin benliğinin bilgisine ulaşmasıyla ona ulaşılabilir. Bu nedenle, O’nun araştırılması sadece mutlak olanın değil, aynı zamanda Moner-Manush ya da ‘kalbinin adamı’ ve ‘içindeki kişi’ arayışıdır.”³³⁴ Üçüncü safha *sādhaka*’da Baul pratikleri uygulanmaya devam eder çünkü icracının hala uygulamadan edindiği bilgi donanımı geliştirilmeye devam etmektedir, ancak son safhada artık bir uygulama kalmaz, sadece deneyimlenir.

Baul performanslarında öncelikli olan şey, içsel arayıştır ancak bu arayış içe dönük bir ifade taşımaz, başkalarıyla birlikte deneyimlemek için

³³³ Hallac-ı Mansur, **Ene’l Hakk**, Ankara, Gece Kitaplığı, 2016, s. 48.

³³⁴ Bhattacharya, **The Mirror of the Sky: Songs of the Bauls of Bengal**, s. XX.

gerçekleştirilmektedir. *Bhava*³³⁵ bir oluş halidir ve dil tanımlamalarının ötesinde bir ilahi sevgiyi ifade etmektedir. *Bhava*, Baul icracısının söylediği şarkıya ve ettiği dansa eşlik eden katılımcının da akışa dahil olmasıyla ortaya çıkmaktadır. *Bhava*; liminal bir evreye sahip olduğu için geçicidir, egolarından arınmış, kendisinin saf haliyle yüzleşebilmiş deneyimleyenleri kapsamaktadır. Performanslar; derin tutkuların, şarkıların, müziğin ve dansın şeklini almaktadır. Ancak kolektif icra ne kadar göz ardı edilmemiş olsa da son kertede, katılımcıların performanslardan ne kadar hoşnut kaldığıyla değil, deneyimleyenin içsel süreç esnasındaki kendi dönüşümleriyle ilgilenilmektedir. Baul geleneğinin bireysel performanslarla aktarılmasının nedeni, uygulayanın kendisine saklı tuttuğu yaşanmışlığıdır. Böyle bir birey, kendisinin ustasıdır ve tutarlı, istikrarlı bir liminal bölgeden, başkalarına seslenmeye yönelik performansını sergilemektedir. Bu birey, kendiliğinden bencilliğini saf dışı bırakır ve gündelik yaşamı karakterize eden ortak akıl ve duyguların çatışmasından kendisini muaf tutar. Dolayısıyla Baullar, performanslarının topluma ve ilahi olana aynı anda hizmet ettiğine inanmaktadır. Bunun yanı sıra bireysel düzeyde, müzikleri ve dansları aracılığıyla ilahi olan “kalbinin adamı”nı aramayı sürdürmektedirler.

Baullar, Geleneksel performans normlarına bağlı kalmadıkları için Sufizmde olduğu gibi; belirgin bir yöntemlerinin olduğundan söz edilememektedir. En somut şekliyle, beden deneyimine dayanan Baul geleneğinin, *kaya sādhana* (spiritüel beden pratiği) ve *car-cande sādhana* (dört aylar spiritüel pratiği) olarak iki yoldan yürütüldüğü belirtilebilir. *Kaya sādhana*, *bhava* içeren içsel bir arayıştır. *Car-cande sādhana* ise, fiziksel olarak sırasıyla siyah, sarı, kırmızı ve beyaz renklerle ilişkili dışkı, idrar, adet kanı, spermle ve metafiziksel olarak toprak, su, ateş ve hava yani dört elementle tanımlanmaktadır.³³⁶ Parvathy’ye göre; “Guru; evrende ne görüyorsan onu bedeninde bulacaksın der, gözle görülemeyen şeye ibadet edilmez. Buna *anuman* (hipotez), yaratılmış mucize denir, şimdi burada olan, bedene, *bartaman*

³³⁵ Doğma, var olma, üretme gibi anlamları vardır.

³³⁶ Bkz. Helen Crevetto, “Embodied Knowledge and Divinity: The Hohm Community as Western-style Bāuls”, **Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions**, University of California Press, Vol. 10, No. 1, 2006, s. 86.

(şimdi) adı verilir. Baullar; *bartaman* uygulayıcısıdırılar.”³³⁷ Somut bir teknik yoktur çünkü gurunun danışmanlığında ilahi olana bağlanınca bir teknik gereksiniminin de olmayacağı düşünülmektedir.

“Gurum, Sanatan Das Baul, yedi yıl boyunca bana Baul şarkıları öğretti. Bütün festivallerde onunla şarkı söyledim. Konser devam ederken bana tam olarak nerede durmam gerektiğini öğretti. Bana bir şarkı söylerdi ve cümleleri tekrarlamak zorunda kalırdım. Bu sözlü bir gelenek. O da bana Baul dansında ayak hareketlerini öğretmek ve *duggi* çalmak konusunda yardımcı oldu.”³³⁸

Baulların nihai amacı; *sahaja* yani doğada doğuştan var olduğu kişiye doğru tersine bir yolculuk yapmasıdır, kendi kendisine dönmesidir. Crevetto’ya göre; “*Sahaj* terimi genellikle “doğal” veya “doğuştan” olarak tercüme edilmektedir. Onu kullanan gruplar, ilahi olanın tüm canlı ve cansız şeylerin içinde var olduğuna inanırlar; ilahiyatın somutlaştığına inanırlar.”³³⁹ *Sahaj*, yalnızca ilahi olanın değil, bedendeki Baul bilgisinin de somutlaşması anlamını taşımaktadır. Kişinin gerçek benliğine olan bu yaklaşım, temelde kendini gerçekleştirme yöntemine dayanmaktadır. Hallac-ı Mansur’un Ene’l Hakk ifadesindeki gibi yüce olanla bir olma, onun kendisi olma deneyimi öğretilemez; “Ene’l-Hakk ifadesi, ifade olmasının ötesinde vecd halinde yaşanan bir tecrübeyi ifade etmektedir. Bu, duyuşal yetilerimize dayanmayan ve bu anlamda nesnel karşılığı olmayan bir tecrübedir.”³⁴⁰ Ayrıca bir Guru doğrudan öğretmemektedir. Parvtahy; “doğadan öğren. Doğa bizim *Patasala*’mızdır. (okul)”³⁴¹ şeklinde aktarır. Shishya, *satsanglar* sırasında Guruyu takip eder ve bu sayede öğrenmeye başlar. Eğitimde en önemli kısım şarkı sözlerini bilmek ve onları doğru telaffuz edebilmektir. Bunun yanı sıra Baul icracıları şiirleri söylerken izleyicinin dikkatini çekecek tonlamalar üzerine de çalışmaktadır. Baul; enstrüman çalar, şiiri aktarır ve dans eder, tüm bunları yaparken şarkının akışkanlığını bozmamayı öğrenerek her performansında meditatif bir serüvene doğru yolculuk eder. Baul dansının somut bir hareket biçimi ve tarzı bulunmaktadır. Özellikle ayaklarının hareket etme biçimi, dansın önemli bir parçasını

³³⁷ Baul, *Song of the Great Soul: An Introduction to the Baul Path*, s. 23.

³³⁸ Baul, *Poetess and Minstrel, Parvathy Baul Lives and Dances in Her Beloved’s Divine Heart: February 16, 2013*, Çevrimiçi, www.parvathybaul.com, 09.01.2020.

³³⁹ Helen Crevetto, *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, s. 71

³⁴⁰ Mansur, *Ene’l Hakk*, s. 39.

³⁴¹ Baul, *Song of the Great Soul: An Introduction to the Baul Path*, s. 20.

oluşturmaktadır. Şarkı söylerken bedenin hareket etmesine de *mudra* ismi verilmektedir. Fakir icracılar ise dans etmezler, anlık beden hareketi geliştirirler. Performanslarında ne dans etmeye, ne şiiri aktarmaya, ne de enstrümanlarını çalmaya hazırlık yaparlar. Her şey kendiliğinden gelişir, hepsi bir anda oluverir, nasıl yaptıklarının önemi yoktur çünkü somut bir teknikleri de yoktur. Baul performanslarında, hikayelerde betimlenen kadın ve erkek karakterler ise, bir ayrımın altı çizilerek aktarılmamaktadır. *Mahajanerpad*'a göre; "Saf erkek veya kadın yoktur. Her kadının içinde bir erkek taraf, her erkeğin içinde de bir kadın taraf vardır, aynı organizmadan bir araya gelirler."³⁴²

Baul geleneğini tanımlayan bir başka özellikleri de, yoga pratikleridir. İlahi olanla bütünleşmek için düzenli olarak yoga yaparlar. Kozmik bilinç (*purusa*) ile kozmik enerjinin (*prakrti*) sadece uygulayanın bedeninin içinde gerçekleştiğine inanmaktadırlar. *Purusa*, genellikle erkeksi olarak anlaşılırken, maddi dünyayı yaratan kozmik enerji *prakrti* kadınsı olarak anlaşılmaktadır. Bu sisteme göre, *kulakundalini* kozmik enerjinin bir ifadesidir ve bireysel bilinci temsil etmektedir. Baullar, *kundalini*'yi omurganın altındaki dinlenme yerinden başın tepesine kadar yükseltmeyi amaçlamaktadır.³⁴³

Kültürel geleneğin devamını sağlayan performanslarının yanı sıra, belirli bir yaşam biçimleri vardır. Baulların tapınaklar yerine *ashram* ve *akhra* adını verdikleri yaşam ve çalışma alanları vardır. Bir *ashram*, disiplinli bir uygulamaya ve günlük rutine sahiptir. Belirli bir zamanda meditasyon yapmak, yemek yemek gibi disiplinler rutinleri vardır, akşam da *satsang*, bilgelik çalışmaları gerçekleştirilir. *Akhralar* ise biraz daha farklıdır. Çok daha küçüktür ve pek fazla insan bulunmamaktadır, ancak bir *sādhaka* vardır. Bazı gurular kimse tarafından rahatsız edilmek istemedikleri için kırsal bölgelerdeki Baul *akhralarına* yerleşirler. Böylece guruyu gerçekten görmek isteyen kişiler ancak onu ziyaret edebilir. Bir *akhra* herhangi bir takvim veya rutini takip etmez. İstenildiği zaman yemek yenir, istenildiği zaman uyunur ve duş alınmaz. Hinduizmin Tanrıça formu olan Şakti'ye bağlı olan kolu, Tantrik gelenek hakimdir.

³⁴² Baul, *Song of the Great Soul: An Introduction to the Baul Path*, s. 24.

³⁴³ Bkz. Crevetto, *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions*, s. 72.

Bu noktaya kadar genel hatlarıyla aktarılan Baul geleneğinin temsilcilerinden Parvathy Baul'un hikayesinin nasıl geliştiğine bakmak gerekirse; Baul geleneği ile çok küçük yaşlarda tanıştığı görülmektedir. Parvathy, Baullarla ilk kez yiyecek karşılığında Baul performanslarının sergilendiği *madhukorilerde* karşılaştığını belirtir. *Madhukoriler*, ritüelistik bir dilencilik gibidir. Modern dünyaya uyum sağlayabilmek için Baullar, kutsal performanslarına çok uygun olmayan mekanlarda (trenlerde) performanslarını sergilerler. Parvathy, 15 yaşında trende karşılaştığı kör bir Baul icracısından çok etkilendiğini aktarmaktadır. Güzel Sanatlar Fakültesi'nde okurken, Rabindranath Tagore'nin şiirlerinden ve Baul felsefesinden çok etkilenerek okulu bırakır. Sanatan Das Baul'un *ashram*'ına katılır. Sanatan Baba ile yedi yıl yaşadktan sonra, yine onun önerisiyle Shaktinath Jha ve Shashanko Goshai gibi gurularla tanışır. Shaktinath Jha, Baul dışındaki halk geleneklerini de bilen bir eğitmen; Shashanko Goshai ise eski stilde şarkı söyleyen ve dans eden bir Bauldur.³⁴⁴ Parvathy eşi Ravi Gopalan Nair ile birlikte kurdukları Kuzey Hindistan Keralam'daki Ekataru Baul Sangeetha Kalari'de çalışmalarına devam etmektedir. Sanatan Siddhashram isimli projesinin oluşum süreci için çalışmaktadır. Bu proje, merkezinde eğitimi barındıran, doğanın içinde yer alan *ashramı* ile Baul metodolojisinin aktarımı için geliştirilmiştir.

Parvathy Baul, tanınmış kadın Baul icracılarından. Baul geleneğinde erkek icracılar ağırlıklı olduğu için kadın Baullarla karşılaşılması çok kolay değildir çünkü onlar çoğu vaktini *ashramdaki* işleri halletmekle ve erkek Baulun *sādhana*sını engellemeyecek ortamı sağlamakla meşguldürler.³⁴⁵ Parvathy kendi sürecinin de çok kolay gelişmediğinden bahsetmektedir; “yaşamıma Baul olarak yön vermeye başladığımda, yakınlarımin bir anda bana karşı tutumları değişmeye başladı, sürekli bana “normal” yaşama geri dönmemi söylediler. Ben bu yaklaşımı, yüzyıllar boyunca süregelen gelenekleri bilmemelerine yordum.”³⁴⁶ Parvathy, Baul icracısı ve eğitmendir, aynı zamanda müzisyenlik, hikaye anlatıcılığı ve resimle de

³⁴⁴ Baul, *Song of the Great Soul: An Introduction to the Baul Path*, s. 16.

³⁴⁵ Bkz. Lisa I. Knight, *Contradictory Lives: Baul Women in India and Bangladesh*, New York, Oxford University Press, 2011, b.a.

³⁴⁶ Baul, *a.g.e.*, s. 24.

ilgilenmektedir. Parvathy'nin güzel sanatlar geçmişi, gravür sanatçısı olan eşi ile birlikte Baul şiirlerinden esinlenilmiş imajları tahta oymalarına işlemesine neden olmuştur. Parvathy bunun gerekçesini şöyle açıklamaktadır;

“Baul geleneğinin uygulayıcısı olarak, Baul sözlü geleneğinin metaforları, hikayeleri ve tarihi tarafından derinden etkilendim. Baul geleneğinde, ustadan öğrenciye “iletim” sürecinde, görüntüler oluşturmak için herhangi bir çaba olmamıştır. Ama bir uygulayıcı olarak, görüntüleri yaratma ihtiyacını hissettim çünkü görüntülerin gücü ve doğru enerjisi var, bu da kültürler ile Baul şiirinin görselleştirilmesi arasında bir köprü oluşturabilir.”³⁴⁷

Parvathy'nin uyguladığı bir gravür örneği ve esinlendiği şiir, aşağıda sunulmaktadır;

Şekil 3.5: Baul, *Song of the Great Soul: An Introduction to the Baul Path*, s. 46



“The Womb Song (Rahmin Şarkısı)
Benim güzel kalbim! Hatırlamıyor musun
O küçük meskenini?
Bir zamanlar yaşadığın,
Bedeninin ters durduğu.
Ailenin tohumlarıyla ve arzularıyla,
Annenin rahmine düştün;
Bedenin şeklini aldı.
Beş element,
Toprak, Su, Ateş, Hava ve Gökyüzü,

³⁴⁷ A.g.e., s. 26.

Yaşamın büyük akışında,
Maddi bedenine giriş yaptın;
Yedinci ayda,
Mahamantra'yı (ilahi) duyabildin.
Güneş yok, ay yok.
Karanlıkta bekledin.
Suyun içinde, on ay,
Karnının çiçeği
Annenin kordonuna bağlandı,
Seni besledi.
Mütevazı Sarat der ki:
Bu dünyaya geldin
Karanlık, dipsiz bir çukurdan
Sādhana'nın bir sonucu olarak
Yıllar sonra;
Kendinizi kandırdınız
Değersiz dünyevi
Zevkiyle yaşamın;
Ve bir gün döneceksiniz.
Neye sahipsiniz ki?"³⁴⁸ Sarat

Baul performansında, sanatın farklı dalları bir arada bulunmaktadır; şiirler, şarkılar, dans ve hikaye anlatımı iç içedir. Performansların birincil kaynağı olan şiirler, guru yanında yetişen shishya tarafından ezberlenmektedir ve aslında performansın asal amacı şiirlerin iletilmesidir. Şiirlere eşlik eden dans, müzik ve hikaye anlatımının ise kendiliğinden ve şiirlere bağlı olarak geliştiği söylenebilir. Her Baul, öncelikle kendisine çalmak istediği bir enstrüman seçmektedir. Ama genellikle shishya, gurusunun çaldıklarından esinlenmektedir. Şiirler dile getirilirken çalınan enstrümanın eşliği de çok önemlidir. Parvathy'nin çaldığı *ektara* ile farklı bir iletişimi bulunmaktadır. "Baullar, evren yaratıldığında sadece bir "OM" sesi olduğunu söyler. Ektara'nın (tek telli Baul çalgısı) sesi "OM"dur- Baul sanatçısı ektarayı sağ kulağına yanaştırıp "OM" sesini duyabilmek için sağ elinde tutar ve böylece sesi her yeri dolaşmaya başlar."³⁴⁹ Bunun dışında, Baul performanslarında Parvathy hikaye anlatıcılığı da yapmaktadır. Bazen iki şarkı arasında, şarkının ifade ettiklerini aktarmak için anekdotlardan yararlanmaktadır. Parvathy; icracı ve anlatıcı şeklinde ayrılan iki kimliğin kullanılmasının, modern seyircinin kafasını

³⁴⁸ A.g.e., s. 47.

³⁴⁹ Parvathy Baul, **Renowned Baul Singer Shares Her Music With Sufi: Interview with Martin Harris**, Çevrimiçi, <https://www.sufijournal.org/an-exclusive-interview-with-parvathy-baul/>, 07.01.2020.

karıştırdığından bahsetmektedir. O'na göre bir Baul performansı tam da bu eşikte meydana gelmektedir.³⁵⁰

Eğitim süreci guru-shishya arasında gizli kalmakla beraber Baullar, performanslarını farklı kültürlerden gelen insanlarla paylaşmak konusunda açıktırlar. Çünkü Baul icracıları, gezgin dervişler gibi oldukları için birçok ülkeye performanslarını götürmektedirler. Parvathy Baul'un performansını sergilediği yerler arasında Noh Theater (Kyoto), The World Music Center (New York), The Festival of World Sacred Music (Fez, Morocco), WOMAD festival (London), Melbourne Arts Centre bulunmaktadır. 2012 yılında Odin Tiyatrosu'nun Magdalena Projesiyle bağlantılı olarak Hindistan'ın *Tantidhatri* adlı ilk kadın tiyatro festivalini düzenlemiştir. 2016 yılından beri Odin Tiyatrosu'nun *The Tree* adlı performansında yer almaktadır.

Baul geleneğinden yola çıkılarak Parvathy Baul özelinde de bir inceleme yapıldığında; yaşam boyu eğitimin öncelikli olduğu, sonsuz bir içsel arayışın mevcut olduğu görülmektedir. Guru-shishya ilişkisine benzer bir çalışma biçimine, Grotowski ve Barba'nın oyuncularıyla kurduğu ilişki şeklinde rastlanılmaktadır. Oyunculuk ile kültürel performansların birbirine paralel ilerlemesinin nedeni, eğitim süreci konusundaki sadece bu saptamadan bile ortaya çıkarılabilir. Özellikle Baul performanslarının, tezin ikinci bölümünde sözü edilen Grotowski'nin tiyatro çalışmaları amaçlarına benzerliği dikkat çekmektedir. Grotowski'nin oyuncunun kendi öz-benliğiyle yüzleşmesini ve arayışını betimleyen kutsal oyuncu vurgusu, tam olarak bir Baul icracısını yankılamaktadır. Araç Olarak Sanat döneminde sergilenen *Action* performanslarında da, oyuncunun kendisine saklı kalan bir tekniğin yanı sıra izleyenin de takip edebildiği bir çerçeveye sahip olduğu görülmekteydi. Ancak Grotowski'nin oyuncunun kişisel birikiminden türettiği performans içeriği ile Baul geleneğinin, performanslarla sergilense bile uzun süre icracı tarafından anlaşılamadığı ifade edilen içeriği karşı karşıya getirildiğinde, önemli bir farklılık ortaya çıkacaktır. Baul şiirlerinde, geleneğin içine yıllar boyunca yerleşmiş olan

³⁵⁰ Parvathy Baul, **Singing is Like My Personal Prayer: February 13,2017**, Çevrimiçi, <http://kindlemag.in/singing-personal-prayer/>, 09.01.2020.

sembolik anlamların, seküler nitelikteki bir performansta karşılığını bulamayacağı açıktır. Baul icracılarının ne kadar öznel bir süreç barındırdığı görülmüş olsa da, icracının içinde yetiştiği ve bağımlı olduğu toplumun kültürel etkinlikleriyle devamlı olarak yüzleşmesinin etkilerinin ağırlığı yadsınamamaktadır. Oysa Grotowski'nin oyuncu için önerdiği performans üslubu, seyirciye yönelik olmayan, sadece oyuncunun kendisi için anlamlı ve yenilikçi olma tuzağına düşme riskini bir hayli taşımaktadır. Baul performanslarında olduğu gibi, Grotowski'nin çalışmalarında seyirciyi de belli bir farkındalık seviyesine çekemeyen seküler performansların, öznellik kısıtlılığı altında ezilebileceği görülmektedir. O zaman da, Grotowski'nin oyuncusunun bir Baul icracısını andıracak şekilde ancak Goffman'ın dile getirdiği gibi, benlik sunumlarını tekrar etmekten sıyrılabilceği fakat performansı ile tüm bireyleri harekete geçirebilecek Turner'ın communitaslarına yaklaşamayacağı gözlemlenmektedir. Çünkü Geertz'in kutsal etkinliklerdeki icracının konumuyla ilgili bahsettiği gibi, kültürün sembolik düzeni ile icracının performansı birbirinden ayrılmaz bir bütünlük içindedir. Tiyatroda performatif eğilimle beliren bu ideal bağlılık düşüncesi, oyuncunun beden/zihin bütünlüğünün oluşum sürecine bir katkı sağlamakla beraber, performansı izleyen her kişi için anlaşılır olmama tehlikesini taşımaktadır. Bu noktada da, oyuncunun prova-eğitim süreci için kültürel performansların yolundan gidilmesi faydalı görülürken, sonuç odaklı bir tiyatro anlayışı içinde kalındığında sorunlara neden olacağı tespit edilmektedir.

3.3. Oyuncunun Kültürü Üzerine Alıştırmalar

Tez çalışmasının doğal bir kazanımı olarak karşılaşılan alıştırmaların bir araya getirilmesinde, Grotowski'nin Paratiyatro döneminden sonra laboratuvar çalışmalarını yürütmesi ve Barba'nın da oyunculara kişisel olarak atölye çalışmaları düzenlemelerini önermesi etkili olmuştur. Parvathy Baul ve Roberta Carreri gibi örneklerde de olduğu gibi, oyuncuların bireysel paylaşımlarda bulundukları performanslar ve atölye çalışmaları, tezin bu bölümünde alıştırmaların da ele alınması gerekliliğini ortaya koymuştur. Parvathy Baul'un bir Baul icracısı olarak yetişirken yoğun bir eğitimden geçmesi ve eğitmen olduğunda da Baul bilgisini yaymak ve bu bilginin hala ne olduğunu anlamak için kendi uygulamalarına devam

ediyor olması, bitmek tükenmek bilmeyen bir gelişim sürecinin yaşandığını ortaya koymaktadır. Aynı şekilde Roberta Carreri'nin farklı performans tekniklerini çalıştıktan sonra onları kendi dil ve oyunculuk üslubuna çevirmek için verdiği uğraşlar ve oyunculuğunu geliştirdiğine inandığı eğitmen kimliği, oyunculuğun ne kadar özveri gerektiren bir süreci içerdiğini göstermektedir. Dolayısıyla çok ayrı algılanmaması gereken oyuncu ve eğitmen kimliklerinin, birbirinden kimi zaman bağımsız ama çoğunlukla birbirinden beslenen niteliklere sahip olduğu görülmektedir. Kültürel performans tekniklerinin, bir tiyatro oyunundaki rejî ve oyunculuk anlayışından ziyade, oyuncuların eğitim sürecinde daha etkili olacağı sonucuna ulaşılmıştır. Sunulacak alıştırmanın da bu bağlamda, tiyatrodaki kültürel çalışmalara dair pratik bir fikir oluşturabileceği düşünülmüştür.

Aynı zamanda Grotowski ve Barba'nın çalışmaları ile performatif etnografyanın yaklaşımını pratik açıdan bütünleştirilebilecek, oyuncu-bireylerin eğitim sürecine katkıda bulunabilecek alıştırma kullanılmıştır. Turner'ın deyişiyle oyuncu-bireyleri, liminoid bir deneyime sürükleyecek ve onlardan bir communitas meydana getirecek, Goffman'ın benlik sunumlarının stratejik düşüncesinden ayıracak ve belki communitas gibi olmasa da etkileşim düzeninin gerektirdiği şekilde bir çerçeveye sahip takımlar oluşturacak, Geertz'in kültürel performans yorumlamasında olduğu gibi derin yapıları keşfedebileceği alıştırma serisinin bir araya getirilmesi uygun görülmüştür. Dolayısıyla hem performatif etnografyanın hem de inceleme kapsamına alınan Grotowski ve Barba'nın çalışmalarının ortak noktalarının, oyuncu-bireylerin bir gösterime dönüşmeden önce sonuç odaklı olmaksızın hazırlık sürecine verdikleri önem olduğu görülmüş ve buradan hareketle, oyuncuların tekil olarak ve tiyatro topluluklarının kolektif şekillerde uygulayabileceği alıştırma odaklanılmıştır. Oyuncu-bireylerin de ritüelistik etkinliklere benzer bir şekilde, sürekli bir "oluş" halini temsil ettikleri sonucuna ulaşılması sebebiyle, aşağıdaki alıştırma her zaman geliştirilebilir olduğuna inanan bir bakış açısıyla yaklaşılması önerilmektedir.

Kültürel performans tekniklerini oyuncunun çalışmasının kapsamına alan eğilim değerlendirilecek olursa da; Grotowski'nin ilk dönemlerinde ritüellerin

liminal deneyimine öykünen oyunculuk biçiminin, oyuncunun bilinçdışında arketipler, imajlar yaratarak onlarla yüzleşmesini beklediği ama bu öznelleşen deneyimin her performansta tekrarlanması güçlüğüne aşılamadığı görülmektedir. Kültürel performansların önemli bileşenlerinden kültürel sembollerin bir benzeri, oyuncunun içsel dünyasından üretilen imajlarla sağlanmaya çalışılmıştır. Çünkü kültürel performanslarda bir “karakter” fikri olmadığı için, genel olarak icracıların enerji değişimleri, jestleri, ritüellerin sembolik düzeni üzerinde durulmaktadır. Grotowski’nin ilk dönem çalışmalarının oyuncunun performansa ruhsal olarak bağlanması konusunda başarıya ulaştırırken, ritüelistik bir düzen sağlamakta çok da etkili olmadığı görülmektedir. Bunun birinci nedeni, performanslarda Geertz’in ritüellerde gözlemlediği gibi her zaman sembolik düzenle bütünleşen bir icracının olmayabileceği veya Goffman’ın gündelik yaşam performanslarında dile getirdiği gibi, kinik icracılarla karşılaşma olasılığının yüksek olmasıdır. Bu yaklaşımın, kutsal etkinliklerin seküler yaşamdan ayrılmadığı bir ideal üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Tiyatroda, kültürel etkinliklerde olduğu gibi icracının performansa bağımlılığı her zaman söz konusu olmayabilir. İkinci neden de, performatif davranışların sergilenmesi sırasında, performansın çerçevesinden veya yapısından bağımsız davranışların da açığa çıkabilmesidir. Grotowski’nin fiziksel eylemler yönteminde, performatif davranış şeritlerinde duyuların uyandırılması ve eyleme dönüşmemiş dürtülerin de performansın konusu olması söz konusudur. Grotowski’nin oyuncunun bütünsel ediminde ve Barba’nın oyuncu davranışları üzerine dramaturjik analizinde, oyuncu-bireylerin gerçekleştirdikleri fiziksel eylemleri tek bir rotada toplamak istedikleri veya aksi bir durum yaşıyorlarsa da, bunu özellikle seçtikleri görülmektedir. Bu doğrultuda, alıştırma kazanımlarının, her topluluk veya oyuncu için aynı olmayacağı görülmektedir, dolayısıyla kodlanmış ve aktarılagelen bir ritüelistik düzenden söz etmek çok mümkün değildir. Üçüncü nedeni, kutsal ve seküler etkinlikler toplamını ifade eden ritüellerin çoğunluğunun kutsalla ilişkisinin bulunması olarak ileri sürülebilir. Ne kadar performansına bağlanan ve samimi bir ilişki yürüten oyuncunun, alternatif bir bilinçlilik haline ulaştığı ileri sürülebilse de, deneyimleyen oyuncu-bireyin üzerinde kalıcı etkiler bırakan liminal bir evreden geçmediği görülür. Örneğin Bali’deki performans türlerinde uygulanan trans tekniğinin bir benzerinin tiyatrodan oluşturulmaya

çalışılması, oyuncunun temsil sorununu açığa çıkartmaktadır. Performans ortamının iyi ve kötü ruhlarla dolu olduğuna inanan ve onları rahatsız etmemenin garantisi olarak yemek sunan Balili icracıların kutsal olanla bağı göz ardı edilememektedir.³⁵¹ Dolayısıyla kültürel performanslara en benzeyen haliyle, hem olduğu haliyle korunabilen bir düzen hem de bir o kadar doğaçlamaya imkan sağlayan performanslar üretebilmek için Grotowski ve Barba'nın tekrarlanabilir fiziksel eylemlerle ve oyuncunun onları uygularken meydana getirdiği akış ve kendiliğindenliği ile gerçekleşen ikili bir yapı inşa etmek konusunda ortaklaştıkları görülmektedir. Tezin birinci bölümünde de sözü edildiği gibi, ritüellerin sosyal etkileşim özelliği, çatışmacı unsurları, tekrarlanan eylemleri ona performatif ve dramatik nitelik kazandırarak tiyatroya yakınlaşmasını sağlamaktadır. Grotowski ve Barba bağlamında tiyatroda kültürel çalışmalar da ritüellerdeki gibi, anlam bakımından yoğun ve aktarımı düzenli sembolik eylemler üreterek performansların yalınlaştırılmasını ve bir o kadar da güçlendirilmesini arzu etmektedir. Geertz'in ritüellerin performans düzeninde sembolik ve edimsel boyutu bütünleyen görüşüne katılarak fiziksel eylemlerin sembolik bir anlatımla geliştirilmesini öngörmektedir.

Turner'ın liminallığın kurumsallaşması tehlikesinin yansıması, Grotowski'nin kutsal oyuncu pratiğinde görülmektedir. Tiyatral ve kültürel normlardan devamlı olarak bağımsız kalan oyuncunun performansının süreci belirsizleşecektir. Ayrıca Grotowski'nin trans tekniğinin başarıya ulaştığı Cieslak örneğindeki gibi, tüm oyuncuların tiyatro sahnesini özel yaşamının bir parçası haline getirmesi mümkün müdür ya da gerekli midir? Bir komünyon düşüncesi oluşturmak istenirken, bunun yalnızca oyuncunun öz-benlik sunumundan geçtiği mi vurgulanmaktadır? Taklide dayanan oyunculuk anlayışlarının bir eleştirisi mi sunulmakta ya da oyuncunun başka karakterleri canlandırmasının olumsuzlaması mı yapılmaktadır? Tüm bu sorular, Grotowski'nin Laboratuvar Tiyatrosu çalışmalarının amaçlarını kavrayabilmek için belirlemektedir. Ancak bu tez kapsamında oyuncunun kültürel performans tekniklerini eğitime ve performansına dahil etmesiyle ilgilenildiği için, Grotowski'nin ilk dönem çalışmalarının oyuncunun samimi, kışkırtıcı ve tinsel bir

³⁵¹ Bkz. Lendra, R. Schechner & L. Wolford: *The Grotowski Sourcebook/Routledge and TDR series*, b.a.

konuma yerleşmesi üzerine eğildiğini söylemekle yetinilecektir. Özellikle Grotowski'nin Prodüksiyon Tiyatrosu ve Paratiyatro dönemlerinde her oyuncuya göre değişebilecek bir tekniğin nesnelliği tartışmalı olduğundan, uygulanabilirliği açısından şüphe bırakmayacak şekilde, her topluluğa hitap edebilecek bir oyunculuk sistemi üzerine yoğunlaşmıştır. Yalnızca, hem Grotowski'de hem de Barba'da ısınma çalışmalarında görüldüğü üzere, oyuncunun kendi yeterliliklerini sınadığı bir ara dönemden geçmesi gerektiğinin altı çizilmektedir.

Bireysel eğitim sürecine geçildiğinde ise oyuncu, kendisinde etkili olan teknikleri deneyebilir çünkü Carreri ve Baul örneklerindeki gibi, oyuncuların ancak diğerlerine de aktarabildiği teknikler üzerinde çalıştıklarında daha çok gelişim gösterdikleri görülmektedir. Bu yüzden zaman zaman oyuncunun alternatif bilinçlilik halini içeren ve tekrarlanabilen bir yapıyı da barındıran bir performans için oyuncu çalışmalıdır. Grotowski'nin kutsal oyuncu vurgusu kadar olmasa da, oyuncunun canlandıracağı karakteri ve kültürel performansları birer çalışma alanı olarak görerek, kendi benliğinde derinleşmesi önemli sayılabilir. Oyuncunun kendisini kışkırtacak, kalıplarını yıkacak ve onu geliştirecek alıştırılmalardan yararlanması faydalıdır fakat Grotowski'nin Araç Olarak Sanat döneminde olduğu gibi, performansının anlamını kendi tekelinde tutan oyuncunun, seyirci ile kurmak istediği ilişkiyi kısırlaştırdığı görülmektedir. Bu noktada Barba'nın oyuncunun yaratımları üzerinden uyguladığı montaj tekniği ile dramaturjik bir düzenlemeye giden, seyirci ilişkisini de yok saymayan anlayışı, hem oyuncunun seçimlerini hem de seyircinin bakışını kabul eden bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yorumların izinde de, bir ritüel izlenimi oluşturma zorunluluğu olmayan ancak oyuncunun herhangi bir metinle çalışmaya başlamadan önce, kendi enstrümanını farklı amaçlarla geliştireceğine inanılan alıştırımlar aşağıda sunulacaktır. Grotowski'nin Nesnel Drama döneminde ve Barba'nın genel olarak çalışma yönteminde gözlemlendiği gibi, kültürel performans tekniklerinin oyuncunun çalışma kapasitesini arttıran özelliği dikkate alınmıştır çünkü oyuncunun eğitim sürecinde performanslarından bağımsız olarak devam ettiği başka bir yolculuk daha olduğu görülmektedir.

Kültürel performans tekniklerinin icracıya kontrollü beden kullanımlarını ve duyguları bedene dağıtan duygu ifadelerini öğretmesi, oyuncu için de faydalı olacaktır. Oyuncu bedeninin özellikle yüzünde ve üst bedeninde toplanan ve kısıtlı kalan ifade anlatımları, kültürel performansların etkisiyle çeşitlenecektir. Konsantrasyon dağınıklığının temel ifadesinin yüz olduğunu vurgulayan Goffman'ın görüşü izinde, performans anlatımının tüm beden bölgelerine yayılması, oyuncu-bireyi kurtaran bir önlem yerine geçecektir. Oyuncu için bu teknikleri çalışırken istenmeyen tek şey, herhangi bir tekniğin uzmanı olarak kalıp, başka biçimleri deneyemez hale gelmesi olabilir. Bu yüzden sadece tek bir tekniğin yolunda ilerlemekten öte, her birini denemeye hazır transkültürel yöntemin tercih edilmesi ve oyuncunun kendini geliştirmeye de hevesli ve meraklı olması, güvende hissettiği seçimlerinden uzaklaşması gerekmektedir.

Alıştırmalar bir araya getirilirken, oyuncu-bireylerin farklı kültürel performansların tekniğiyle de çalışmasını olanaklı hale getiren transkültürel yöntemi uygulama tercihinin ise, tezin birinci bölümünde bahsedilen performatif etnografya yaklaşımının etkisi ve ikinci bölümünde de Grotowski'nin Nesnel Drama dönemi; Barba'nın Tiyatro Antropolojisi yaklaşımı boyunca rastlanılan çalışmaları sonucunda varılmıştır. Bu tez çalışması sonucunda, farklı kültürlerin performans tekniklerini belli bir mesafeden izleme ve tarafsızca bedene uyarlamanın en sağlıklı yöntem olduğu düşünülmüştür. Hiçbir kültürel performans tekniği, bütünüyle uygulanmadığı veya aynısının sergilendiği iddia edilmediği için, Batı ve Doğu şeklinde ayrıştırılan kültürel sınıflandırmaların manipülatif tuzaklarına düşülmediği düşünülmektedir. Oyunculukta transkültürel yaklaşımın, teknikleri kendi bağlamı içinde kullanmaması sebebiyle onları yargılayan bir tavırda olduğu ileri sürülebilir ancak burada önemli bir nokta tekniklerin, oyuncunun prova ve eğitim sürecinde kendisiyle yeniden tanışması ve karşılaşması için kullanılmalarında yatmaktadır. Kültürel performans tekniklerini uygulama, tekniklerden kültürel olarak bir yararlanma düşüncesi içermemektedir veya bu tekniklerin diğer oyunculuk tekniklerinden daha üstün oldukları da dile getirilmemektedir, yalnızca bu uygulamalar eğitmene ve oyuncuya örnek bir disiplin, odaklanma ve derinleşme olanağı sunmaktadır. Aslında bu yaklaşım bireyin kendi kültürünü veya başka bir kültürü deneyimlerken organik

olarak uyguladığı kültürleşmeden (*acculturation*) farksızdır. Bireyin içinde bulunduğu kültüre ve başka kültürlerle mesafe alarak yaklaşması, gözlemlemesi ve benimsemesi, belki de diğer kültürlerle en kendiliğinden gelişen karşılaşma biçimlerinden biridir.

Alıştırmalar uygulanırken oyuncuların dışarıdan nasıl göründüklerinin peşine düşmedikleri, topluluğun üyelerinin başkaları hakkındaki yargılarının ortaya çıkmasını engelleyecek bir çalışma ortamını sağlamak, bu aşamada önem arz etmektedir. Topluluk içinde meydana getirilmek istenen güven ilişkisinin kurulduğu hissedildikten sonra, Grotowski'nin Araç Olarak Sanat'ta, Barba'nın da eğitim sürecinde tercih ettiği oyuncunun bireysel olarak sorumluluk alınan alıştırmaların uygulanmaya başlanması önerilebilir. Bu noktada oyuncuların bireysel performans sergilemesi ve kendi eğitimlerinden sorumlu olmalarının, dramaturjiyi; oyuncu ve yönetmen ilişkisinde ayrıştıran düşünceyle hemfikir olmadığı görülmektedir. Performansı ve eğitimiyle alakalı bireysel sorumluluklara sahip olan oyuncu, dramaturjik analizi kendisi uygulayabilmekte ve bir yönetmene veya yönlendiriciye yalnızca kinestetik takibin gerçekleşmesi bakımından ihtiyaç duymaktadır. Oyuncunun bireysel eğitim ve performans deneyimi, Barba'nın deyimiyle otodidaktik süreci; kültürel performanslardaki icracının performans yapısından ayrılabilen konumunun devralınarak, oyuncunun performansı hakkında yorumda bulunmasını, bazen karakteri temsil etmesini bazen karakterin karşısında yer almasını sağlar ve tiyatrodaki bilindik özne/nesne, izleyen/izlenen ilişkisi zincirini kırmayı hedeflemektedir.

Buna ek olarak, kendi eğitim sürecini geliştiren oyuncunun kendi kültürünün performans tekniklerini uygulamasıyla otoetnografik icracı olarak da yorumlanabileceği söylenebilir. Performatif etnografya anlayışının bir uzantısı olarak, oyuncu-birey otobiyografisini performans olarak düzenleyebilmektedir. Parvathy Baul, bunun bir örneği olarak sayılabilir. Denzin'e göre; "otoetnograf icracısı başkasını çalışmaz, başkalarıyla karşılaştığında bulduğu kendisini bir performans metnine dönüştürür. Kendi performatif davranışlarıyla dünyayı görünür

kılar.”³⁵² Kültürel bir performansı inceleyen etnograf gibi otoetnograf, kendi kültürünün nitelikleriyle yüzleşmeye başlamaktadır. Otoetnografik bir performansta benlik, ötekidir.

“Otoetnografik performansta beden, insanların kendi deneyimleri bağlamında okuması ve yorumlaması için kültürel bir reklam panosu gibidir. Otoetnografi yapmak, belirli biçimlerin sınırlarını kırarak ve canlı bir araştırma sürecinde bedeni yeniden akla getirerek akademik söylemde sesin ve bedenin kurtuluşu için bir olanak sağlar.”³⁵³

Otoetnografik performans türü, oyuncunun farklı kültürel performans tekniklerine odaklanmasının yanında, kendi kültürel ve tiyatral kimliğini dışsallaştırabilecek bir öneri niteliğindedir. Oyuncunun kendisinin tek başına da uygulayabileceği kültürel performans tekniklerinden ve tiyatrodaki karşılıklarına dönüştürülmüş alıştırmalar sunularak da aslında performansını otoetnografik olarak yorumlayabilmesi için de bir ilk adım atılmaktadır.

Dolayısıyla bireysel bir eğitim sürecinin öneriler dahilinde olması, bu bölümde bir araya getirilen alıştırmaların da bu tez çalışmasını yapan kişinin deneyimlerinden meydana getirilmesi gibi kaçınılmaz bir sonuca neden olmaktadır. Aşağıda sunulacak olan alıştırmalar; katılmış olduğum Gennadi Bogdanov Biyomekanik Oyunculuk Atölyesi çalışmasından, literatür taramasında karşılaşılan Grotowski ve Barba’nın oyunculukta kültürel çalışmalar kapsamında uyguladıkları alıştırmalardan, bu bölümde ele alınan Roberta Carreri ve Parvathy Baul atölyelerinden, katılmış olduğum 15. ISTA toplantısındaki çalışmalardan, daha sonra Japon Noh eğitmeni Keiin Yoshimura’dan aldığım atölye çalışmasından ve konu ile bağlantısı bulunan Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Tiyatro Bölümü uygulama derslerinde öğrencilerle birlikte uygulamakta olduğum alıştırmalardan meydana getirilmiştir. Görüldüğü üzere, kişisel olarak da birbirinden farklı teknikleri uygulayarak çalışmak bilinçli bir tercihtir. Teknikler uygulandıktan sonra belli bir

³⁵² Norman K. Denzin, **Performance Autoethnography: Critical Pedagogy and The Politics of Culture**, London, New York, Routledge, 2018, s. 9.

³⁵³ Tami Spry, “Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis”, **Qualitative Inquiry**, Sage Publications, Vol. 7, No. 6, 2001, (Çevrimiçi) <http://www.nyu.edu/pages/classes/bkg/methods/spry.pdf>, 19.01.2020, s. 720.

süre geçse bile, beden hafızasına yerleşmiş olduklarını gözlemlemek ilgi çekicidir. Oyuncuların ve tiyatro topluluklarının çalışmaları da böyle bir teknik tercihiyle birlikte, kendiliğinden çoğul bir perspektif kazanacaktır.

Alıştırmaların yerel kültürel performanslar kapsamındaki yetersizliği fark edilecektir. Türkiye’deki kültürel performans tekniklerinin çok zengin bir kaynak oluşturduğunun farkında olarak, bu tez dahilinde ele alınan uygulamaların yalnızca deneyimlemiş olduklarımla kısıtlı tutulduğunu belirtmek önem arz etmektedir. Çünkü deneyimlenmemiş olan bir performans tekniğinin, çalışma önerisi olarak sunulması uygun görülmemiştir. Oyunculukta kültürel araştırma sürecinin hiçbir zaman sona ermeyecek nitelikte olması nedeniyle, elbette sunulacak alıştırmaların üzerine eklemeler yapılabilir ve geliştirilebilir. Bu alıştırmaların seçilmesindeki tercih nedeni konusunda ise, kişisel oyunculuk deneyimimin belirleyici olması ile birlikte, özellikle bazılarının Türkçe çevirilerinin bulunmaması etkili olmuştur.

Aşağıda sunulan alıştırmaların, tezin birinci bölümü performatif etnografya anlayışından (Turner, Goffman, Geertz) ve ikinci bölümü Grotowski-Barba’nın çalışma portföyünden birleştirilerek belli başlıklar altında oluşturulduğu görülecektir.³⁵⁴ Tezin ikinci bölümünde kültürel kimliğin stratejik bir oluşum olduğu ifade edilmişti. Bu bölümde Baul ve Carreri örneklerinde de görüldüğü gibi, tiyatrodaki birlikte çalışmak için kültürel kimliğin paylaşımına açılması gereken bir zenginlik olduğu sonucu çıkarılmıştır. Dolayısıyla oyuncunun alışageldiği şekliyle sürdürdüğü kültürel-sosyal yaşamının baskın özelliklerinin yanı sıra, tiyatro anlayışında benimsemiş olduğu çalışma biçiminin dışına çıkmaya cesaret etmesi gerektiği görülmektedir. Çünkü ancak bu yaklaşımla birlikte benlik sunumlarının bireyi yapılandırıcı etkisinden kurtulacak ve daha önce deneyimlemediği liminoid bir evrenin içinde kendisini bulabilecektir. Seküler yaşamın Turner’ın deyişiyle sürekli durum bildiren halinden biraz daha sıyrılmak için oyuncu, olasılıklar içinde bırakıldığı liminoid bir deneyime tabi tutulur. Turner’ın yapı-karşıtı davranış türünü gözlemlediği liminal evrenin oyunculığa yansımaları olarak liminoid deneyimde,

³⁵⁴ Bazı alıştırmaların ismi orijinal haliyle bırakılmıştır çünkü bu alıştırmaların literatürdeki karşılıkları bu şekildedir.

oyuncu belki de en yaratıcı anlarından birine tanıklık eder ve iyileşme gösterir. Liminoid deneyim, oyuncunun çalışmasındaki kültürel yargılamaları ortadan kaldırmak ister, çünkü örnek alınan ritüellerdeki liminal evre, sosyal ve kültürel normların dışında tam bir dayanışma hali meydana getirmektedir. Bu yüzden farklı başlıklar altında toplanan alıştırmaların tümü, oyuncu ve topluluğunun kültürel veya tiyatral bir kimliğin etkisi altında kalmadığı, şimdi ve burada olana odaklandığı liminoid bir deneyimi hedeflemektedir.

Alıştırmalara yönelik bir uygulama sıralaması verilmemekle beraber, oyuncunun kendi malzemesini tanıması için ilk ve son başlıktan başlaması önerilebilir. Çünkü kültürel performans teknikleriyle çalışmadan önce oyuncunun fiziksel yeterliliklerini sınaması ve birlikte çalıştığı diğer oyuncuların tepkilerini ölçmesi için belli bir mesaiye ihtiyaç duyduğu söylenebilir. Bir topluluğun katılımıyla gerçekleşecek atölye çalışması, oyun provaları veya bir eğitim kurumunun içinde uygulanabilecek bu alıştırmalar için öncelik, topluluğu oluşturan oyuncuların tekil olarak kendi kapasitesini, daha sonra bir arada bulunduğu diğer oyuncuları kolektif olarak tanıması olmalıdır. Bu yüzden ilk ve son başlık altında toplanan alıştırmalarla başlanabilir. Daha sonra ise oyuncuların farklı kültürel formları denemesi için ikinci ve ritüelistik düzene benzer bir performans yapısı oluşturması için üçüncü başlığa geçmesi önerilebilir. Bireysel eğitimi nedeniyle bu tekniğe başvuran oyuncu için karma bir sıralama yapılabilir.

1. Performatif Etnografya-Liminoid Deneyim, Grotowski-Bütünsel Edim, Barba-Anlatım Öncesi:

Liminoid deneyimin yansımaları, Grotowski'ye göre bütünsel edimde, Barba'ya göre anlatım-öncesinde bulunmaktadır. Bu başlıkta, oyuncu-bireyin ritüelistik edime yaklaşması için özellikle Grotowski'nin *via negativa* ile aktarmış olduğu, kendisini daha fazla dürtülerine bırakan ve daha az düşünen bedenine kavuşturacak alıştırmalardan faydalanılmıştır. Barba'ya göre de, oyuncu mevcudiyetini sağlamlaştırmak için geliştirmesi gereken *sats* pozisyonunun örnekleri verilmiştir. *Via negativa*'nın ve *sats* pozisyonunun sağlanması için bu alıştırmaların

tekrarlanıyor olması gerekmektedir. Bu alıştırmalarla oyuncunun aynı anda hem düşünen hem uygulayan eğilimlerde bulunacağı tahmin edilmektedir. Çünkü oyuncu, beden-zihin bütünlüğünü oluşturmak ve özgürce tepki verebilmek için oynamaya hazır hale gelmesini sağlayacak alıştırmalara ihtiyaç duymaktadır. Bu bütünlük sağlanınca oyuncu psikofiziksel tepkiler verebileceği bir duruma da kavuşmaktadır ve zihnin pratiği, bedeninin pratiğiyle eşleşmektedir. Dolayısıyla bu başlık, oyuncunun sahnede mevcudiyetini sağlamlaştırması için gereken temel odaklanma ve konsantrasyon alıştırmalarını içermektedir.

*Kartopu³⁵⁵

Bu alıştırma, akrobatik bir düzen içerdiğinden beden ve zihni eş zamanlı olarak tetikte tutacaktır. Bir kartopu içinde sıkışmış gibi bedeninizi organize edin. Çenenizin göğsünüze dayandığından, omurganızın gergin ve yuvarlak olduğundan ve dizlerinizin göğsünüze dokunduğundan emin olun. Kartopunun boş alanlarını doldurmak amacıyla kollarınızı düzenleyin. Şimdi, hiçbir şeyi değiştirmeden, bu pozisyondan takla atmaya çalışın. Bunu yavaş tempoda yaparsanız, başınızı, dizlerinizi ve omurganızı bu şekilde tuttuğunuz için başınızı yere vurmayacaksınız, ancak bunun yerine omzunuza ineceksiniz. Sonraki aşamada bedeninizin omurga boyunca değil, sırt boyunca çapraz olarak, bir omuzdan karşı kalçaya ve tam tersi şekilde yuvarlayın. Bunu kontrol edebilir, yavaş veya daha hızlı takla, sol veya sağ omzuna inişler olarak gerçekleştirebilirsiniz. Bunu ileri-geri uygulayın.

*Hayali Objelerle Çalışma³⁵⁶

Farklı özelliklere sahip olacak (ağırlık, doku vs.) hayali bir topla, bedeninizin kuracağı farklı temas noktaları (baş, kollar, bacaklar, kalça, göğüs, ayaklar gibi) ve denge arayışları üzerinden bir ilişki kurun. Topun ne kadar gerçekçi bir ifade bulduğu değil, bedeninizin onunla kuracağı ilişkinin ne kadar samimi olduğu önemlidir. Topun özellikleri üzerinde düşünmeye başlayacak olan beden, aynı zamanda hareket edecektir.

*Precarious Balance³⁵⁷ (Lüks Denge Arayışı)

³⁵⁵ Zbigniew Cynkutis, **Acting with Grotowski: Theatre as a Field for Experiencing Life**, (ed.) Paul Allain, Khalid Tyabji, Çev. Khalid Tyabji, London, New York, Routledge, 2015, s.106.

³⁵⁶ A.g.e., s.140.

Bir noktaya bakarak sabit durun. Sol ayak yerle temas halindeyken sağ ayağın başparmağına doğru ağırlığını taşıyın, daha sonra topuğuna doğru ağırlığı taşıyın. Sağ topuk yerle temastayken sol ayağın yerle temasını kaybedin. Sol ayağı yere indirdikten sonra aynısını sağ ayak için yapın. Yumuşak davranmaya özen gösterin. Basit bir denge hareketinde bile farklı beden bölgelerinin hep birlikte çalıştığını hissedin.

*** The Result of Necessity³⁵⁸ (Zorunluluk Sonucu)**

Kafadan başlayarak ağırlığınızı öne doğru itin. Kademe kademe bedeninizi ayaklara varıncaya kadar öne kaydırın. Öne doğru atılacak adımın dürtüsünün ne zaman başladığını inceleyin ve adım atın. Bunu bir yürüme biçimine dönüştürmek esastır. Aynısını farklı yönlerle ve geriye doğru yapın. Anın içinde olmak birincil amaçtır. Bedeni öne götürmenin bir zorunluluk olduğu an, net bir şekilde hissedilmelidir.

***Active Balance and Soft Resistance³⁵⁹ (Aktif Denge ve Yumuşak Direnç)**

Denizin altında yürüdüğünüzü hayal edin ve yürümeye başlayın. Bu sizi yavaş tempoya taşıyacaktır. Ellerinizi kullanmadan üç farklı oturma ve ayağa kalkma biçimi bulun. Fazla düşünmeden bedeninin organik akışına tanıklık edin. Bu alıştırmada anlatım öncesinin üç prensibi olan denge değişimi, zıtlıklar ilkesi ve istikrarsız istikrarlılık bulunmaktadır.

***Thought Body³⁶⁰ (Düşünen Beden)**

Topu fırlatın, tutun ve anı dondurun. Top yokken aynısını yapın. Doğaçlamalar yapın. Daha sonra bir partner bulun ve onu itin. İtmenin farklı yollarını, kalitelerini keşfedin. Mekanda biraz dolaştıktan sonra aynı partnerle bu sefer onu çekmenin yollarını arayın. Size ilginç gelen üç tane dondurulmuş an belirleyin. Dürtülerinizi dinleyin.

***Introducing a Desire³⁶¹ (İstek Uyandırma)**

Üç ayrı odak noktası belirleyin; tam karşınız, diğer oyuncuların yüzleri ve boş bir sandalye. İçinizde boş sandalyeye oturmak için bir istek uyandırın. Ama bu

³⁵⁷ Turner, **Eugenio Barba**, s. 99.

³⁵⁸ **A.g.e.**, s.100.

³⁵⁹ **A.g.e.**, s.103.

³⁶⁰ **A.g.e.**, s.104.

³⁶¹ Phillip B. Zarilli, **Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski**, London and New York, Routledge, 2008, s. 291-292.

isteğinizi gerçekleştirmeyin. İstek ne kadar güçlü olursa o kadar yerinizden kıpırdayamaz hale geleceksiniz. Diğer odak noktalarına da bakmayı sürdürün. İsteğinizin en yoğun düzeye ulaştığını hissettiğinizde harekete geçin ve aniden yarisında durdurun. İsteğinizi gerçekleştiremeyeceğinizi hatırlayın. Bu alıştırmayı, Zarilli'nin Doğulu performanslardan aktardığı gibi, bütün bedene gözlerin işlevini kazandırma amacını taşımaktadır.

***Ki Pratiği için Meridyen Alıştırmaları³⁶²**

ISTA eğitmenlerinden Keiin Yoshimura'nın önerisiyle yapılan alıştırmalar serisidir. Bedenden geçen meridyenler olduğunu kabul eden Ki pratiği, enerji akışını kolaylaştırmak için yapılan alıştırmalardan oluşmaktadır. Meridyenlerin ayaklara ve ellere doğru uzanması nedeniyle bu bölgeler çalışılır. Her hareket 5-10 kez tekrarlanabilir. Bacaklarınızı karşıya uzatacak şekilde dik bir pozisyonda oturun. Avuç içlerinizi kalçanızın yanında yere koyun. Ayak parmaklarınızı öne ve geriye doğru gerin. Ayak bileğinizi öne ve geriye doğru gerin. Sağ ayağınızı topuğunuz yerden kalkmayacak şekilde saat yönünde ve ters yönde çevirin. Aynısını sol ayağınız için yapın. Her iki ayağınızı da aynı anda çevirin. Bağdaş kurun ve sağ ayağınızı sol bacağınızın üstüne getirin. Ellerinizin yardımıyla saat yönünde ve tersinde döndürün. Aynısını sol ayağınız için de yapın. Sol ayağınızı uzatırken sağ dizinizi kırın ve ellerinizle altından kavrayın. Sağ ayağınızı karşıya doğru uzatın ve tekrar dizinizi kırın. Aynısını sol bacağınız için de uygulayın. Sol bacağınızı uzatırken, sağ bacağınızı bağdaş kuran pozisyonda bırakın ve ellerinizin yardımıyla esnemesini sağlayın. Aynısını diğer bacağınız için uygulayın. Sol elinizle sağ ayağınızı tutarken sağ dizini kırın ve sağ elinizle sağ dizinizin rotasyon yapmasını sağlayın. Aynısını diğer bacağınız için yapın. Bağdaş kurun ve ayaklarınızı ellerinizle tutun, baskı uygulamadan dizlerinizin açılmasını sağlayın. Dizlerinizin üstünde oturun ve el bileklerinizi yumruk yapıp açın. El bileklerinizi aşağıya ve yukarıya doğru gerin. El parmaklarınız kapalıyken bileklerinizden rotasyon yapın. Kollarınızı dirseklerden kırıp karşıya uzatın. El parmaklarınızın uçlarını omzunuza koyun ve omuz rotasyonu yapın.

***The Transparent Body³⁶³ (Transparan Beden)**

³⁶² Bkz. Hiroshi Motoyama, Kiyomi Kuratani, **Motoyama Meridian Exercises for Ki Practice**, USA, CIHS Press, 2009, s. 2-6.

Odin Teatret oyuncularından Iben Nagel Rasmussen'in kişisel atölye çalışmasında kullandığı bir alıştırma'dır. Yere düşüp tekrar kalkmanın farklı versiyonlarını deneyin. Hareket biçiminiz bir akış içinde olsun. Dizlerinizi incitmemek için düşerken enerjinizi bir dizinize kaydırarak durdurun. Farklı obje imajinasyonlarını kullanarak deneyin.

*Kundalini Meditasyon³⁶⁴

Toplam bir saat süren bir alıştırma'dır. Her on beş dakikada, eylem değişimi gerektiğini uyarın bir ses olmalıdır. İlk on beş dakika boyunca bedeninizi aşağıya doğru sallayın. Ara vermeden sonraki sekansta dilediğiniz gibi dans edin. Yine ara vermeden ayakta veya oturarak sadece durun. En son sekansta yere uzanın.

2. Performatif Etnografya-Liminoid Deneyim, Grotowski-Kutsal Oyuncu, Barba-Gündelik-Dışı Davranış:

Yine oyuncunun liminoid deneyimi düşünülerek bu başlıkta, Grotowski'nin kutsal oyuncu vurgusunu tamamlayacak ve Barba'nın gündelik-dışı davranış örneklerini sunacak alışırmalar bulunmaktadır. Oyuncunun gündelik davranışlarına yabancılaşması ve kültürlenmiş davranışlarından uzaklaşması için gündelik-dışı davranış örneklerini denemesini öneren görüş üzerinden gidilmiştir. Bu bölümde Carreri örneğinde olduğu gibi, farklı bir kültürel performans tekniğini oyuncunun çalışmasına katmasının, kültürel ve tiyatral kimliği değiştiren bir yanı olduğu görülmüştür. Oyuncu kendisine yabancı gelen tekniklerle çalıştıkça, onları kendisi için birer alışkanlığa dönüştürebilmektedir. Daha sonra ise uyguladığı kültürel özellikler ile kendi kültürü, bedeninde melez bir yaklaşım meydana getirebilmektedir. Bu denemeye açık ve hiçbir yöreye tam olarak ait olmayan tutum da profesyonel kimliğin oluşmasına neden olacaktır. Goffman'ın deyimiyle rol mesafesini kullanan oyuncu, tiyatral kimliğinin daha çok gelişmesini sağlayacaktır. Oyuncu transkültürel bir eğitimle, kültürel performans teknikleri denemeye devam

³⁶³ "The Transparent Body_1 (2000)", Çevrimiçi, <http://www.odinateatretarchives.com/thearchives/the-audiovisual-archives/examples/video-the-transparent-body1-2000>, 29.01.2020.

³⁶⁴ State Theater Altenburg of Theater & Philharmonie Thüringen'in "Troyalı Kadınlar" oyununun provalarında yapılan alıştırmalardandır.

ederken, daha önceden farkına varmadığı şekilde kendisiyle de karşılaşmanın farklı bir yolunu keşfedebilecektir. Çünkü tezin ikinci bölümünde bahsedildiği üzere kültürleşme (*acculturation*) yani bireyin kendi kültürünü tanıması, başka kültürlerle yaptığı karşılaştırma sonucu oluşmaktadır. Transkültürel yaklaşımın gereği olarak, oyuncu bu tekniklerden herhangi biriyle çalışmaya başladıktan sonra, her provada denemeye devam etmeli ve tekniğin beden hafızasına yerleştiğini düşündüğü anda da, hareket kalıplarının oluşmasını engellemek amacıyla bir diğerini uygulamaya geçmelidir. Bu alıştırmalar, yerleşik hareket biçimlerinin oluşmasının sürekli olarak kırılmasını hedeflemektedir.

**Segmentation, Leading Points³⁶⁵*

Roberta Carreri'nin çalışma yönteminden örnek olarak sunulmuştur. Bedenin farklı bölgeleri çeşitli yönlendirmelerle parça parça veya aynı anda farklı yönlerde hareket ettirilmektedir. Lider noktası olarak farklı beden bölgeleri denenir. Baş, lider olduğunda bir tehdidi çağırır. Kalp lider noktası olduğunda ve ileriye doğru hareket edildiğinde açıklık ve iyimserlik, geriye doğru giderken üzüntü taşır. Kalça ileri giderken duygusallık taşır. Bilekler ileri giderken güvenlik açığını ifade eder. Beden bölgelerinin duygularla ifade edilmesinin aslında kendiliğinden gelişmesi beklenir.

**Pushing and Pulling³⁶⁶*

Roberta Carreri her eylemin iki temel yöne doğru hareket ettiğinden bahsetmektedir: itme ve çekme. Aynı eylemin veya birden fazla eylemin itme ve çekme yönleriyle oluşturulacak serilerle çalışılır. Dört ayrı sekanstan oluşan ve her sekansta üç eylem barındıran seriler gösterin. Örneğin; it/it, çek/dur/çek, çek, it/dur/çek, it, çek/dur/it, çek, it/dur. Aynı alıştırma, farklı enerjiler farklı imajlarla tekrar çalışılabilir, örneğin Carreri suyun hallerinin koşullarıyla çalışmaktadır; amazon nehri, sis, maden suyu kabarcığı, fırtınada deniz, buzdağı gibi. Aynı alıştırma, Japon Noh tiyatrosunda olduğu gibi dinamik bir hareketsizlik hali yaratılması için enerjinin %50,%20 ve %1 ile tekrar çalışılabilir.

**Kollar ve Bacaklar Denge Çalışması³⁶⁷*

³⁶⁵ Carreri, *On Training and Performance: Traces of an Odin Teatret Actress*, s. 233.

³⁶⁶ A.g.e., s. 236

Herhangi bir gereksiz kas gerginliğine izin vermeyerek kollarınızı çemberler çizecek şekilde döndürün. Yerden elmaları topluyormuş gibi davranın. Bu imajın eylemi yönlendirmesine izin verin. Son elmayı da yerden alırken, imajı durdurmadan nehrin üzerindeki taşlara basarak ilerlediğinizi hayal edin. Dengenin kaybolması ve tekrar sağlanması için çalışın. Kolların ve bacakların farklı yönlerde hareket etmesinin olanaklarını keşfedin.

***The Rope³⁶⁸**

Halat imajinasyonu ile oyuncunun bedenini yönlendirdiği bir alıştırmadır. Kollarınızdan halatla asılmışsınız gibi bedeninizi aşağıya doğru itin. Sanki ağır bir kilise çanını çekiyormuşsunuz gibi hayal edin. Bedeninizin sağından ve solundan zıt yönlerde bir halatla çekiliyormuşsunuz gibi hayal edin. Bir atın halatla kendinize doğru çekiyormuşsunuz gibi hayal edin. Alıştıktan sonra omurganızı iki farklı yönde organize edecek halatları siz hayal edin ve doğaçlayın.

***The Cat³⁶⁹**

Alıştırmayı ne kadar süreyle yapacağınıza karar vererek başlayın. Yere yüzüstü uzanın. Öncelikle gözlerinizi açın. Daha sonra kollarınızdan kuvvet alarak üst bedeninizi yukarı kaldırın. Daha sonra kalçanızı bacaklarınızdan ve kollarınızdan kuvvet alarak yukarı doğru itin. Bu duruşta sağ ve sol bacaklarınızı kulağınıza değecek şekilde yaklaştırmaya çalışın. Alıştırmayı sona erdirmek istediğinizde başlangıç pozisyonuna geri dönün.

***The Pushing Exercise³⁷⁰**

Topluluk, lider ve alıcılar şeklinde ikili partnerlere ayrılır. Alıcıların gözleri kapalıdır, liderlerin kendi bedenlerine temas etmesine hazırdırlar. Liderler, alıcının belli beden bölgeleri üzerinde farkındalık sağlarlar ve kimi zaman onları hareket ettirirler. Alıcıların yapması gereken teması hissetmek ve sadece dengelerinin bozulması durumunda duruşlarını düzeltmektir, fazladan hareket yapmamalıdırlar. Liderler temasları küçültebilirler. Bir sonraki aşamada, alıcılar serbest şekilde mekanda hareket ederler. Liderlerin görevi onların bir yere çarpmasını önlemektir.

³⁶⁷ Cynkutis, **Acting with Grotowski: Theatre as a Field for Experiencing Life**, s. 101-102.

³⁶⁸ **A.g.e.**, s.137-139.

³⁶⁹ Stephen Wang, **An Acrobat of the Heart: A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski**, New York, Vintage eBooks, s. 72.

³⁷⁰ **A.g.e.**, s. 98.

Alıcılar ara sıra hareket ederken neyi deneyimlediklerini ölçmek için gözlerini açabilirler.

***Silent Dance³⁷¹**

Belli bir bölgede, aynı hareketin tekrarlarını sergilemekten kaçınarak dans ederken derinleşmeyi hedefleyen bir alıştırma. Bedenin uyumlanması gereken bir müzik kullanılmadığından oyuncu kendi müziğini yaratmak konusunda özgürleşecektir. Bir sonraki aşamada, ayrı ayrı dans eden oyuncular belli bir yönde hareket etmeye ikna edecek organik liderler belirebilir.

***Bireysel Eylem³⁷²**

Grotowski'nin etnodramalarından yola çıkılarak oluşturulmuştur. Etnik kökeninize, kişisel kültürel geçmişinize dair bir şarkı bulun. Hatırlayın ve söyleyin. Daha sonra bu şarkıyı söylerken, ona eşlik edecek fiziksel eylemler bulun.

***Snake Dance³⁷³**

Belli bir bölgede sabit durup müzik eşliğinde omurganızı hareket ettirmeye başlayın. Öncelik bakışlar değildir ancak bakışlar da eklenebilir. Müziğin ritmine daha fazla tepki verilebilir. Hareketlerinizi müzik eşliğinde büyütün ve yılanın mekanda dans etmesi için serbest bırakın. Yılanın kollarının olmadığı unutulmamalıdır. Yavaşça tekrar eski sabit noktaya geri dönün, bedenin içindeki müziği söndürün.

Kobra dansı da aynı serinin devamı gibidir. Kobra görünümü; başın hafif yere eğik, dizlerin kırık ve boyundan kuyruk sokumuna kadar sabitlenmiş bir sırtla sağlanır. Müzik eşliğinde sabitlenmiş bir sırt ve serbest pelvis bölgesiyle hareket edin. Kalabalığın içinde bir partnerle keskin bir bakış yakalandığında hareket etmeye devam edin.

Anakonda ise daha büyük bir yilandır ve tüm bedenin daha gergin bir şekilde hareket etmesi gerekir çünkü düşmanını boğarak öldürmektedir.

***Baul Mudra³⁷⁴**

Semazenlerin kendi ekseninde dönüşleri gibidir, yavaş yavaş hız kazanmaya başlanır. Bakışlar dönerken belli bir şeyin üzerine odaklanılmaz. Sol ayak dönerken

³⁷¹ Slowiak, Cuesta, **Jerzy Grotowski**, s. 103.

³⁷² **A.g.e.**, s. 128.

³⁷³ Turner, **Eugenio Barba**, s. 98

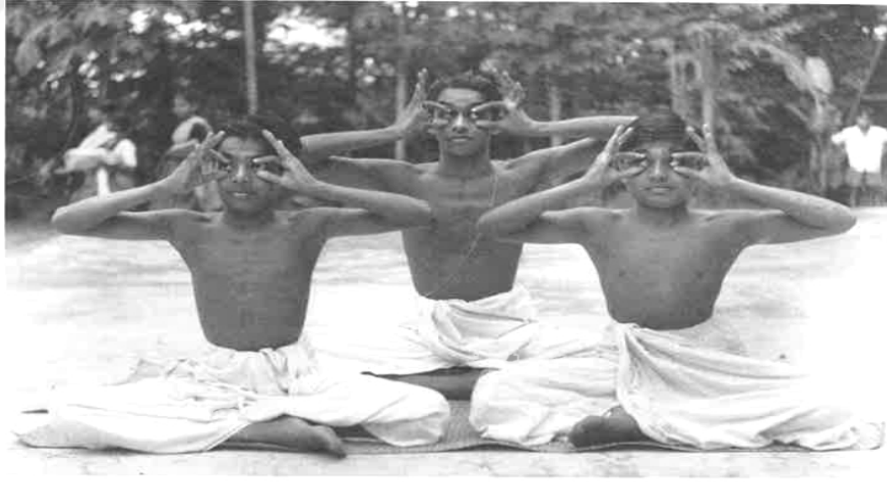
³⁷⁴ 15. ISTA Parvathy Baul Atölye Çalışması Notları, 7-17 Nisan 2016.

yerde sabitlenerek, sağ ayak sola doğru sol ayağın önüne atılır. Ayakların dışında ellerin hareketi de vardır. Sol el avuç içi göğse doğru yükselirken sağ el avucu ise yere doğru iner ve her ikisi göğüs hizasında birleştirilir. Sol el bedene dönük içerden çevrilirken sağ el dışa dönüktür. Dönüş hızı yavaş yavaş kaybedilerek durulur.

***Kathakali Göz Alıştırmaları³⁷⁵**

Kaşlarınızı yukarı kaldırın. Gözlerinizi de açın. Kaşlarınız yukardayken gözlerinizi kısın. Gözleriniz kısılırken gözlerinizin altını oynatın. Sağdan sola paralel bir çizgi üzerinde bakışlarınızı tempoyu arttırarak takip ettirin. Hızınızı arttırarak bakışlarınızı saat yönünde çevirin. Sol üst, sağ alt ve sağ üst, sol alt şeklinde gözlerinizle zikzak çizin. El parmakları (işaret ve baş) gözlerin altından ve üstünden desteklenerek alıştırma tekrarlanabilir. Gözlerinizi bir yere odaklayın ve başınızı hareket ettirseniz de, gözlerinizi sabit bırakın.

Şekil 3.6: Barba, *The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques*, s. 67



***Kathakali Beden Alıştırması³⁷⁶**

Alıştırmada hareket değişimlerine eşlik eden bir ritim bulunmaktadır. Ayak başparmaklarının birleştiği, ayakların dışına doğru basılan ve dizlerin kırık olduğu,

³⁷⁵ Barba, *The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques*, s. 66-68.

³⁷⁶ 15. ISTA Teatro Tascabile di Bergamo Atölye Çalışması Notları, 7-17 Nisan 2016.

aynı zamanda avuç içlerinin göğüs hizasında birleştirildiği temel bir pozisyonda bekleyin. Ritimle birlikte avuç içlerini bedene dönük şekilde açın ve başınızın üstünde tekrar birleştirin. Sağ ayağın dışını öncelikle zeminle teması kesmeden ilerletin, ayağınızı yukarı kaldırın ve öne doğru bir adım atın. El parmaklarının ucu karşıyı gösterecek şekilde avuç içlerinizi birleştirin. Sol ayak biraz daha önde kalmak üzere başınızın da yeri takip etmesiyle diz çökün. Dizlerinizin birbirinden olabildiğince uzak olması gerekir ve ritimle birlikte sağ dizinizi yere koyun. El parmaklarınızın uçları yerden dengeyi koruyabilmek için güç almaktadır. Bu pozisyonda bir süre bekleyin. Sağ dizi yerden kaldırın, avuç içlerini bedene dönük göğüs hizasında tutarken yavaşça yukarı doğru kaldırın. Kollar yere paralel bir şekilde açıkken sol ayağınızı önce yerle teması kaybetmeden, daha sonra ileri sürerken yukarı kaldırın. Sol ayakla geriye adım atın, sağ ayakla aynı seriyi tekrar edin.

Şekil 3.7: Barba, *The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques*, s. 64



*Kathakali Bacak Alıştırması³⁷⁷

³⁷⁷ 15. ISTA Teatro Tascabile di Bergamo Atölye Çalışması Notları, 7-17 Nisan 2016.

Karşılıklı iki sıra oluşturun. Bir sıra hareketi bitirdikten sonra diğer sıra hareket etmeye başlayabilir. Ellerinizi karşıyı gösterecek ve avuç içlerinizi yere bakacak şekilde tutun. Yine ayaklarınızın dışına basın, dizlerin kırık olduğu bir pozisyonda bekleyin. Sağ ayağınızla sağa doğru bir adım atın ve bedeninizi sağa kaydırın. Sağ ayağınızı dizlerinizin açıklığı bozulmadan yukarı doğru kaldırın ve yere sert bir şekilde indirin. Tekrar sağ ayağınızı yukarı kaldırarak alnınıza doğru yükseltin ve avuç içlerinize ayağınızla vurun. Sol ayağınızı kaldırın ve geriye doğru güçlü bir adımla dönün. Aynı seriyi diğer ayağınızla da uygulayın.

***Kathakali Mimik Alıştırımları³⁷⁸**

Gözlerinizin alt kısımlarını, göz kapaklarınızı hareket ettirmeden titreştirin. Sadece bir kaşınızı kaldırın. Gözler açıkken kaşlarınızı titreştirin. Gözleriniz çok açıkken kaşlarınızı titreştirin. Gözlerinizin altını kaldırırken kaşlarınızı titreştirin. Başınızı hareket ettirirken kaşlarınızı titreştirmeye devam edin. Kaşlarınızı titreştirirken omuzlarınızı da senkronik olmayacak şekilde hareket ettirin. Çene kaslarınızı ve yanaklarınızı ayrı ayrı, gözlerinizde ve ağzınızda hareketlenme olmadan titreştirin. Burun deliklerinizi ve daha sonra kirpiklerinizi titreştirin. Bu alıştırmaya, Kathakali’de kullanılan göstermecî duygu ifadeleri dahil edilmemiştir.

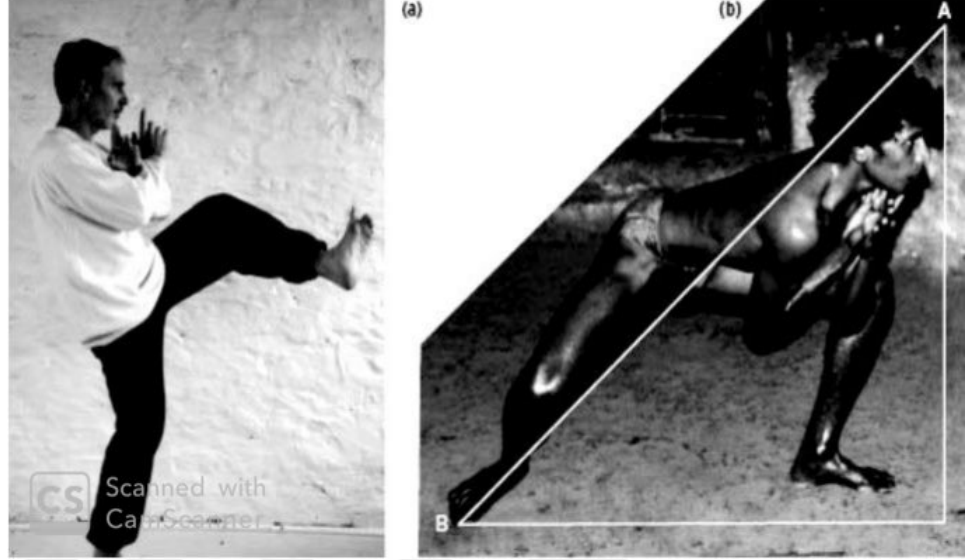
***Kalarippayattu Lion Pose³⁷⁹ (Aslan Pozisyonu)**

Kollar göğüs hizasında çaprazlanır. Sol ayak yukarıya kadar kaldırılır, sağ ayak yere köklenir. Sol ayak yere indirildiğinde diz yerle doksan derecelik bir açıda tutulur. İcracı yerde dizleri kırık bir şekilde dururken bir dik üçgen meydana getirir. Enerjinin dengeyle birlikte bir bacadan diğerine aktarımı önemlidir.

³⁷⁸ Barba, *The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques*, s. 69.

³⁷⁹ Zarilli, *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*, s. 257.

Şekil 3.8: Zarilli, *Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski*, s. 259.



***Odissi Dansı Isınma Alıştırmaları³⁸⁰**

Hareket aralarında ayaklar bitişik, sol el bileği ters şekilde belde ve sağ el de sol el hizasında ona doğru yerleştirilir. Her hareketin temposu gitgide arttırılır.

Kollarınızı yukarda, başınızın üstünde avuç içleri karşıyı gösterecek şekilde birleştirin. Ayaklarınız da bitişik durmalıdır. Ritimle birlikte dengeyi parmak ucunuza kaydırın ve aynı yere düşmek üzere zıplayın. Tempoyu gitgide arttırarak tekrarlayın. Ara. Ayak topuklarınız birbirine değecek şekilde dizlerinizi birbirinden ayırın, kollarınız başınızın üstünde parmaklarınızla birbirine kenetliyken yere doğru çömelin ve kalkın. Tekrarlayın. Ara. Kollarınız yine başınızın üstünde, avuç içleri karşıyı gösterirken ve baş parmaklar kenetliyken dizlerinizi kırmadan aşağıya doğru eğilin ve geriye doğru yaslanın. Ara. Bacaklarınızı açın, el parmaklarınızı kenetli tutarak sadece baş parmağınız yukarıyı gösterirken, sağ ve sol bacağınıza doğru sırtınızın dik duruşunu bozmadan dengenizi kaydırın. Ara. Bacaklarınızı hafif açın. Elleriniz başınızın üstünde avuç içleri karşıyı gösterirken kollarınızla sağ ve sol bacağınıza değecek şekilde inin. Ara. Kollarınız yere paralel dururken üst bedeninize sağa doğru rotasyon yaptırın ve sağ bacağınıza dokunun, aynısını sola doğru da yapın. Ara. Elleriniz belinizdeyken dengenizi ayak parmak uçlarınıza taşıyın ve

³⁸⁰ 15. ISTA Teatro Tascabile di Bergamo Atölye Çalışması Notları, 7-17 Nisan 2016.

ayaklarınızı arkada birleştirecek şekilde zıplayın. Ara. Avuç içleriniz yukarıyı gösterirken ve parmaklarınız göğüs hizasında kenetliken ayak topuklarınız birbirine değecek şekilde diz çökün, sağa doğru dönün ve sol bacağınızı arkaya doğru itin, ellerinizi göğüs hizasında bedeninize doğru içerden döndürün ve üst bedeninizi bu döndürme hareketinde geriye doğru yaslayın, karşıya doğru baktığınız pozisyona geri dönün ve aynısını sola doğru yapın. Ara. Ayak topukları birbirine değerken yere çömelin, yine el parmaklarınız baş parmak dışında kenetliken yerinizde zıplayın. Ara. Bacaklarınızı açın ve sağ dizinizi yere değdirin, sol bacağınız yana doğru açık dursun, sol elinizle yere ve daha sonra ters yöne doğru sol ayak parmaklarınıza değmeye çalışın. Sol dizinizi yerle temas ettirecek şekilde aynısını yapın.

*Odissi Dansı Adımları (*Tribanghi*)³⁸¹

Tribanghi, Odissi dansında dizlerden, kalçadan, omuzlar ve boyundan geçen “S” harfini andıran bir pozisyondur. Ayaklar topuğun daha ileride duracağı şekilde açıktır, sağ ayak öndedir. Sol eliniz belinizdeyken, sağ eliniz öndeki sağ bacağınızın üstündedir. Sağ ayağınızı yere sertçe vurun. Çeneniz sağa dönükken üst bedeninizi sol omzunuza doğru ilerletin. Ritimle hareket edin. Aynısını sol ayağınızı öne getirerek uygulayın. Aynı duruştayken ritimle birlikte önde olan ayağınızın parmak ucunu ve topuğunu sırayla yerle temas ettirin. Yine aynı duruştayken sağ ayağınız önde ve topuktayken sol ayağınızı yere sertçe vurun ve sonra sağ ayağınızın tabanını yere vurun. Sağ ayak topuktayken sağ elinizi yukarda baş ve işaret parmağını temas halinde yukarı ve aşağı hareket ettirin, sol elinize ise bel hizasında aynı hareketi yaptırın. Sağ ayağınız önde topuğunuzun üstündeyken sağ kolunuzu ona doğru indirin ve arkadaki sol ayağınızı yere vurun. Daha sonra sağ ayağınızı arkaya doğru parmak ucunuzda tutarken, sol ayağınızı yere vurun. Aynısını sol ayağınızı topuğunuzla öne ve parmak ucunda geriye götürerek yapın.

*Odissi Dansı Adımları (*Bhramari*)³⁸²

Bhramari, Odissi dansında spiral bir hareket şeklini ifade etmektedir. Ellerinizi belinizde, ayaklarınız hafif aralık şekilde durun. Kendi etrafınızda ayaklarınızın arasındaki mesafeyi koruyarak tek bir sıçramayla dönün. Temponuzu gittikçe arttırın. Ara. Kollarınız dirseklerden kırık ve karşıya doğru baksın. El

³⁸¹ 15. ISTA Teatro Tascabile di Bergamo Atölye Çalışması Notları, 7-17 Nisan 2016.

³⁸² 15. ISTA Teatro Tascabile di Bergamo Atölye Çalışması Notları, 7-17 Nisan 2016.

parmaklarınızdan yüzük ve baş parmağınızı temas ettirin. Dizleriniz birbirinden olabildiğince uzak dursun. Sağ ayak parmak ucunuzdan güç alarak dönün ve eş zamanlı olarak üst bedeninizin önce sol, sonra sağ tarafına doğru hareket edin. Tam tur döndükten sonra sağ ayağınızı sertçe yere vurun ve aynısını diğer ayağınızla da deneyin. Temponuzu arttırdıkça denge sağladığınız önde duran ayağınızın yerle teması kesilecektir. Her iki yönden de ayağınızı yerle temas ettirmeden tek seferde dönmeyi deneyin. Ara. Tek dizinizi kırın ve arkada havaya kaldırın, ellerinizi kendinize dönük baş parmaklardan kenetli bir şekilde tutun. Tek ayağınızın üstündeyken sağ ve sola sırasıyla dönün. Dönerken elleriniz ve üst bedeniniz birbirine doğru çember çizsin.

***Bali Dansı Adımları³⁸³**

Ayak topuklarınızı temas ettirin, parmak uçlarınızı yukarı kaldırın. Bu hizadayken topuklarınızı yukarı kaldırın, elleriniz belinizde olsun. Sırtınız dik dursun ve gözlerinizi, kaşlarınızı yukarı doğru itin. Bulunduğunuz noktada aşağıya doğru çömelin ve kalkın. Dengeyi sağ ayağınıza kaydırın ve ayağınız yerle bütünüyle temas etsin, diğer ayağınızın topuğunu kaldırarak öne doğru itin. Aynısını diğer ayağınızla da uygulayın. Öne doğru bir ayağınızın topuğunu kaldırıp yere koyduktan sonra hemen diğer ayağınızın topuğunu kaldırarak dengeyi taşıyın. Duruşlarda dizleriniz hep kırık ve göğsünüz önde, kalçanız arkada olmalıdır. Yerinizde durarak hızlı hızlı önce sağ sonra sol olmak üzere adımlar atın. Adımlar atarken etrafınızda dönün.

***Orixá Dans Adımları³⁸⁴**

Adımlardan biri, üç adımda önce sağa ve sonra yerinde dönerek sola gitmektir. Ayakların hareketine kolların hareketi eşlik eder. Sağa ve sola giderken, ters kol ters bacak prensibi vardır. Kolların hareketi bedenin merkezinde buluşacak şekilde çarpı işareti çizer. Üç adım atılır ve eş zamanlı ellerin buluşmasıyla üç alkış sesi duyulur. Ayakların ve kolların hareketi birleştirilmeden önce ayrı ayrı sizi dansa hazırlayan hareketleri deneyin. Önce karşıya bakacak şekilde sabit durun, sağ kolunuz yukarda sol kolunuz aşağıda kalarak bekleyin. Sağ kolunuzu sola ve aşağıya doğru beş sayıda indirin, tekrar beş sayıda kaldırın. Aynısını yukarda tuttuğunuz sol kolunuz için gerçekleştirin. Sağ kolunuz yukarda, sol kolunuz aşağıdayken bedenin

³⁸³ 15. ISTA I Wayan Bawa Atölye Çalışması Notları, 7-17 Nisan 2016.

³⁸⁴ Odin Week Augusto Omoulu Atölyesi Notları, Ağustos 2011.

merkezinde buluşacakları şekilde beş sayıda hareket ettirin. Bu çapraz hareket sırasında sırtınız kamburlaşacaktır, kollarınızı dirençli ve gücü merkezden alacak şekilde hareket ettirin. Birini ortasından ikiye ayrılmak gibi güçlü bir hareket olmalıdır. Komutla birlikte kolların çapraz hareketi yapın, bir an durun ve önce sağa üç adım gidin, yerinizde sola doğru dönün, bir an bekleyin ve sola doğru üç adım gidin. Bir sonraki harekete geçilebilir. Komutla birlikte sağ bacağınızı ve sağ kolunuzu da avuç içi karşıya dönük ve yere paralel şekilde, önde tutun. Sol bacağınız geride kalsın, sol kolunuz ise yukarıda dursun. Bu bir kendini savunma postürüdür. Komutla birlikte bu postürde donun ve beş sayıda kendi etrafınızda dönün, tekrar postürde donun. Döndükten sonra güçlü ve sessiz bir şekilde zıplayın, ardından durun. Dans adımları, enerjinin ters yönlerde ilerlemesi ve tekrar bir araya gelmesi kuralı üzerine düzenlenmiştir.

3. Performatif Etnografya-Ritüelistik Düzen, Grotowski-Performans Yapısı ve Kendiliğindenlik İlişkisi, Barba-Organik ve Anlatı Dramaturjisi İlişkisi:

Bu başlıkta, tiyatrodaki performatif yaklaşımla beraber ritüellerin performans düzenine benzeyen şekliyle ele alınan Grotowski'nin kendiliğindenlik ve yapı ilişkisi, Barba'nın da organik ve anlatı dramaturjisi çalışmalarına örnek alıştırıcılar sunulacaktır. Grotowski'nin kendiliğindenlik ve yapı ilişkisi ile Barba'nın oyuncu odaklı organik dramaturjisi ile metin odaklı anlatı dramaturjisi arasında kurulmak istenen bütünlük, ritüellerin sembolik düzeni ile icracının performansı arasındaki ilişki örneğinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Kültürel performanslarda ortaya çıkan formlar ve tiyatroya yansımaları olarak gerçekleştirilen fiziksel eylemler; Grotowski'nin yapı kavramı ve Barba'nın da anlatı dramaturjisi ile benzerlik kurarken, geriye kalan kısım oyuncunun hazırlık aşamasını meydana getirmektedir. Grotowski ve Barba'nın çalışmalarında görülen bu ikili ilişki, oyuncunun performans yapısında veya belli bir prensibe dayanan alıştırıcılarda bulunan eylemlerin yanı sıra, bu eylemlere hazırlık aşamasının da ne kadar etkili olacağını göstermektedir. Oyuncunun yapı dışında kaldığı liminoid deneyimi, (Turner- Anti-Yapı, Goffman- Rol Mesafesi, Geertz- Mikro İncelemeler) performansındaki becerisini ortaya koyan en önemli molalardan sayılmaktadır. Oyuncunun performansında beliren formlar ve

yapılar, tekrarlarla sağlamlaştırılmış oldukları için artık düşünmeden uygulanabilecekleri bir düzeye getirilmektedir. Bu son aşamada, oyuncunun ilk iki başlıkta donanımı sağlandıktan sonra, belli kurallar dahilinde hep aynı şekilde hareket edebildiği ve hazır olduğunda kurduğu yapıdan bağımsızlaşabildiği, tez kapsamındaki oyunculuk tekniği idealine ulaşılmaktadır.

***Plastik Alıştırmaları³⁸⁵**

Sırayla baş, omuzlar, göğüs, kalça, dizler, ayaklar, eller ve kollar gibi beden bölgelerinin hareket olanakları keşfedilir. Başınız, sanki çok ağırmış gibi hayal ederek sola, sağa, öne ve arkaya düşürün. Omuzlarınızın farklı yönlerdeki hareket kapasitesini ölçün. Göğüs kafesi boşluğunda bir kutu olduğu hayal ederek hareket edin. Kalçayı çevreleyen bir çember olduğunu hayal ederek rotasyon yapın. Dizlerinizi, ayrı ayrı ve birlikte farklı yönlerde hareket ettirin. Ayaklarınızın teker teker yerle temasını keserek, baş parmağınızın yere çizdiği bir çember olduğunu hayal edin. El bileklerinizi, sanki kirli bir aynayı bir çember boyunca temizliyormuş gibi döndürün. Dirseklerinizi döndürün.

***Four Corners³⁸⁶**

4 oyuncuyla çalışılır. Bir karenin kenarları üzerinde hareket ederler. Karenin kenarları ve oyuncular numaralandırılmıştır. Her oyuncunun hareket rotası vardır. Ayrıca solo, ikili, üçlü ve dörtlü hareket edebilirler. Sol alt köşe Cn1, sol üst köşe Cn2, sağ alt köşe Cn3, sağ üst köşe Cn4'tür. Oyuncuların hareket rotalarına alışmaları ve birlikte hareket etmeleri beklenir.

1 numaralı oyuncu için hareket rotası: Cn1, Cn3, Cn2, Cn1, Cn4, Cn2, Cn3, Cn4, Cn1.

2 numaralı oyuncu için hareket rotası: Cn2, Cn1, Cn4, Cn2, Cn3, Cn4, Cn1, Cn3, Cn2.

3 numaralı oyuncu için hareket rotası: Cn3, Cn4, Cn1, Cn3, Cn2, Cn1, Cn4, Cn2, Cn3.

4 numaralı oyuncu için hareket rotası: Cn4, Cn2, Cn3, Cn4, Cn1, Cn3, Cn2, Cn1, Cn4.

³⁸⁵ Bkz. Cynkutis, **Acting with Grotowski: Theatre as a Field for Experiencing Life**, s. 127-135.

³⁸⁶ Slowiak, Cuesta, **Jerzy Grotowski**, s. 113.

***Bedeninle Küçük Bir Şiir Yaz³⁸⁷**

Bir partner bulun. Bir oyuncu diğerinin öncelikle kalçalarından geçen bir kumaş kullansın, bu gerginliği kullanarak hareket edin. Sonra göğüse geçin ve kafaya geçin. Kumaş olmadan aynısını deneyin. Bölgeler arasında geçiş yaparak deneyin. Partnerle aranızdaki mesafeyi azaltarak ve çoğaltarak deneyin. Partnerinizin farklı beden bölgelerine ellerinizi koyarak itin, çeşitleme yapın. Partnerinize sarılmanın farklı şekillerini bulmaya çalışın. Karışık bir sıralamayla çekme, itme, sarılma eylemlerini tekrarlayın. Aranızdaki etki-tepki dengesinin birbirini takip ettiğinden emin olun. Eylemleri tekrarlayarak skora yapın. Hareket sabitlendikten sonra içine bir metin, şiir veya şarkı eklenebilir. Sözlerin hareketle uyumu konusunda düşünmeyin.

***The Ideogram³⁸⁸**

Çalışmaya başlamak için bir eylem seçin. Eylemi gerçekleştirmenin birçok farklı yolunu fiziksel olarak keşfederek başlayın. Eylemi beş hareketten daha fazla veya daha az olmayacak şekilde azaltın. Eylemin her bir bileşeninin açık ve kesin olduğundan emin olun. Eylemin her bir bileşenini mümkün olduğunca ayrıntılı hale getirin. Her bir bileşenin yoğunluğunu kaybetmeden, mümkün olduğunca küçük bir harekete doğru azaltın. Hareketlere farklı ritimler ve tempo uygulayın: hızlı, yavaş, akışkan, stakato. Eylemi bedenın farklı bölümleriyle yeniden oluşturun; örneğin, burun, diz, parmak, gözler, ayak parmağı. Şimdiye kadar çalıştığınız yollardan herhangi birini birleştirerek oynayın. Eyleminiz üzerinde dikey bir düzlemde çalıştıktan sonra, yatay düzlemde üzerinde de çalışın. Şimdi oluşturduğunuz seriyi, Roberta Carreri'nin “dışa dönük” ve “içe dönük” dediği eylemleri kullanarak deneyebilirsiniz. Diziyi eller dışa dönük, ancak göğüs içe dönük veya pelvis dışa dönük ancak ayaklar içine kapanık şeklinde yine, farklı boyut, hız ve farklı enerji nitelikleri ile oynayın. Seriyi öğrenin ve düzeltin. Bir partner bulun ve birbirinize geliştirdiğiniz seriyi öğretin. Şimdi sahip olduğunuz iki sekansla, hareketleri birbirine bağlayarak ikiniz arasında oluşan bir diyalog kurun. Aynı sekansı bir nesneyle çalışın. Bir tema belirleyin ve bir skor oluşturmak için temayı kullanın. Temanın eylemlerini bir nesneye aktarın ve nesne aracılığıyla temayı tekrar oynayın.

³⁸⁷ Turner, **Eugenio Barba**, s.107.

³⁸⁸ **A.g.e.**, s.114.

Hareket çeşitlemeleri toplanacak olursa; hız değişimleri (hızlı, yavaş) uygulayarak, kalite çeşitliliği (güçlü, yumuşak) yaparak, mekanı daraltarak-daha da daraltarak, sadece bir uzuvla tekrarlayarak, bir nesne ekleyerek, bir imaj ekleyerek şekliindedir.³⁸⁹

***Vokal Eylem³⁹⁰**

Sesin belli imajların etkisinde kullanılmasını ifade etmektedir. Bir kasabayı sis kapladığını, yağmur yağdığını düşleyerek, koşarak, işaret ederek, fırlatarak, kaldırarak, iterek-çekerek, melodik olarak, Norveç dağlarında yağan karı düşleyerek, serenat yapan küçük bir köpek, ona cevap veren bir kedi, kediyi sakinleştiren bir diğer kedi, yemeğinin alınmasını engelleyen kaplan, dans eden hipopotam kaliteleriyle sesinizi çalıştırın.

***Biyomekanik Alıştırmaları³⁹¹**

Denge ve frenleme üzerine çalışılır. Bir amaç belirleyip duvara yaklaşıp kadar koşun. Son anda koşunuzu frenleyin. Son ana kadar koşunuzu devam ettirmek için dizleriniz kırık olmalıdır. Durma anından bir adım öncesinde denge, bacaklar arasında paylaştırılmalıdır. Bedenin sağına ve soluna doğru, duvarı hedefleyecek şekilde koşarak deneyin. Koşuda yönler denenirken, bacakların iyi organize edilmesi gerekmektedir. Meyerhold'un *otkas* (hareketin öncesi) ve *posyl* (hareketin kendisi) uygulamalarını da katın. Bu sefer duvarın önünde size dönük bir sandalye yerleştirin. Sandalyeye doğru son ana kadar koşun ve dönüp oturun. Yine bacaklar arasındaki denge organizasyonu önemli olacaktır. Oyuncular duvara veya sandalyeye doğru koşmayı tekrarladıkça mesafeyi benimserler. Bu koşma hedefleri yapıyı ifade ederken, her defasında farklı tempolardaki koşma biçimleri kendiliğindenliğe işaret edecektir.

4. Turner-Communitas, Grotowski ve Barba Transkültürel Topluluk Oluşumu:

³⁸⁹ 15. ISTA Eugenio Barba ile Seminer Notları, 7-17 Nisan 2016.

³⁹⁰ 15. ISTA Julia Varley Atölye Çalışması Notları, 7-17 Nisan 2016.

³⁹¹ Gennadi Bogdanov ile Biyomekanik Oyunculuk Atölyesi Notları, 2012.

Bu son başlıkta, performatif etnografya yaklaşımında belirtilmiş olan komünyon düşüncesinin benzerlerini tiyatrodan meydana getirebilecek alıştırma toplandı. Ritüellerdeki *communitas* örnekleri gibi olmasa da, oyuncu-bireylerin gündelik yaşamlarında çoğu zaman karşılaşmadıkları şekilde birlikte hareket etme ve birbirini hissetme dürtüleri uyandırılmaya çalışılmaktadır. Çünkü kendi yaptıklarına odaklanan ve kültürel performans icracılarında olduğu gibi yapılandırılmış fiziksel eylemlerini izleyen oyuncunun, ait olduğu tiyatro topluluğunun veya seyircinin varlığını yok sayması olasıdır. Bu yüzden oyuncunun, seyircinin karşısında ve bir toplulukla birlikte hareket ettiğini unutmamasını sağlayan bu alıştırma da, tekniğin bir parçasıdır.

***Jumps³⁹²**

Roberta Carreri alıştırmalarından. Basit bir eylem olan zıplama üzerinden, oyuncular aynı anda birlikte hareket etmeyi öğrenirler. Katılımcılar bir daire oluştururlar. Aynı ayrı herkesin bulduğu ve diğerlerinin de hemen tekrarladığı birer sıçrama şekli icat edilir. Bu şekilde hepsi birkaç dakika içinde tekrarlanabilir bir atlama dizisi öğrenirler. Sonra ritmik müzik koyulur ve yan yana gelerek bir sıra oluştururlar. Müziğin ritmi takip edilir, atlama dizisini gerçekleştirerek birlikte ilerlerler. Bir kez daha, birlikte hareket etmek için periferik vizyonlarını kullanmaları gerekir. Ne yaptıklarını düşünmek zorunda kalırlar ve ek olarak arkadaşları ile eylemlerinin zamanlamasını yaparlar. Yani: aynı anda etraflarında olup bitenlere açık olurken, yaptıkları şeyin de farkında olurlar. *Down* ise, aynı hareket prensiplerinin yere doğru yapılmasıyla uygulanmaktadır.

***Just Stand³⁹³**

4 veya 5 kişilik bir seyirci topluluğu karşısında 1 dakika boyunca sadece durun. Bittikten sonra alıştırma daha geliştirecek şekilde yine aynı şekilde ancak bu defa yüzünüzden başlayarak tüm bedeninize yayılan bir gülümseme olduğunu hayal ederek durun. Bittikten sonra deneyimlerinizi paylaşın.

***Round-Robin Rivers³⁹⁴**

³⁹² Carreri, *On Training and Performance: Traces of an Odin Teatret Actress*, s. 236.

³⁹³ Wang, *An Acrobat of the Heart: A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski*, s.122.

Merkezinde iki matın yer aldığı bir çemberde 4 veya 5 kişi oturun. Sırayla merkeze geçerek zihninize düşen imajların yönlendirmesiyle hareket edin. Çemberde oturanlar merkeze geçip ortak veya farklı imajlar doğrultusunda hareket edebilirler.

***Connection-Disconnection³⁹⁵**

Partnerinizle hiç konuşmadan sadece karşılıklı durun. Birbirinize bağlandığınızı hissettikten sonra topluluğun içine karışın, sizin dışınızdaki oyuncuların varlığını da kabul edin. Mekanda dolaşırken aranızda kurulan ve devam eden bağlantıyı hissetmeye çalışın.

***Sözsüz İletişim, Kontakt, Doğaçlama³⁹⁶**

Çemberde hafif tempo koşmaya başlanır, avuç içleri yere bakacak şekildedir, omuzlar koşmanın etkisiyle hareket edebilir. Çemberin ortasına ilk önce bir hareket örneği sunan daha sonra onu taklit eden kişi yerleşir ve çembere geri döner. Daha sonra ortaya geçecek ikili, önceki ikilinin enerjilerinin zıttını sunmak zorundadır. Çember bozulur, mekana dağılır ve koşmaya devam edilir. Diğerleriyle göz kontağı kurulur ve bir an durulur. Oyunculardan biri dizinin üstüne çöker ve kalçasına bir kere vurur. Bu, diğerlerinin dizin üstüne çıkıp geriye doğru kendilerini bırakırken tutmaları için bir davettir. Hareketi tamamladıktan sonra başka biri bulmak için dolaşılır. Omuzlara vurulması, vurulan oyuncunun kendisini serbest bırakmasıdır. El bileklerine dokunulması, oyuncunun zıt bilekle dokunması, üç kere birlikte zıplamak ve diğer ellere de dokunarak bir tur dönülmesi anlamına gelir. El parmaklarını oynatmak, bir partneri ayna olması için çağırmak ve doğaçlama yapmaktır. Göğüse bir kez vurulması, seçilen partnerle birlikte rock'n'roll hareketi yapılmasıdır.

***Watching³⁹⁷**

Tezin ikinci bölümünde bahsedilen Jairo Cuesta alıştırmasıdır. Dinamik bir hareketsizlik hali hakimdir. Alıştırmanın isminden de anlaşılacağı gibi kendinizi ve diğerlerini gözlemleyerek aynı tempoda mekanda hareket edin. Zamanının geldiğini hissettiğiniz anda çembere doğru gelin ve istediğiniz yönlerde çemberin merkezine ve çeperine tekrar dönecek şekilde hareket edin.

³⁹⁴ A.g.e., s.141.

³⁹⁵ Slowiak, Cuesta, **Jerzy Grotowski**, s. 130.

³⁹⁶ Turner, **Eugenio Barba**, s.108.

³⁹⁷ Slowiak, Cuesta, **Jerzy Grotowski**, s.131.

***Introducing Objects³⁹⁸ (Objeleri Tanıtmak)**

Oyuncular kendilerine ait birer obje getirmiştir. Sadece kendi objenize temas etme hakkınız varken objelerin karşısına geçin, diğerlerine de göz gezdirebilirsiniz. Daha sonra objeleri çevreleyecek şekilde oturun, yine sadece kendi objenize dokunabilirsiniz. Başkalarının objelerine ise konuşmadan gizli bir anlaşma sağlandığını hissettiğiniz anda dokunabilirsiniz.

***Fights³⁹⁹ (Dövüşler)**

Eugenio Barba'nın ilk dönem ısınma çalışmalarında Pekin Operası'ndan esinlenerek oluşturduğu bir alıştırma. Partnerler karşılıklı dururlar. Önce çıplak elleriyle başlayacak şekilde etki-tepki çalışması yaparlar, aralarındaki mesafe gitgide yakınlaştırılır. Daha sonra sopalarla çalışırlar.

***Out of Balance (Lüks Denge Arayışı)⁴⁰⁰**

Ekip halinde aynı anda durup hareket etmeye devam etmek önemlidir. Sağ ve sol ayak arasında sırasıyla paylaşılan bir denge arayışı söz konusudur. Sağ ayağınızın üstünde durup, üç adım atıp (sol, sağ, sol) sol ayak üstüne gelince durun. Bu ritme ekipçe alışmaya ve uyumlanmaya çalışın. Ekip içinde hareket etmeye devam ederken, doğal partnerler karşılıklı gelerek birbirlerine imgelem top atıp, hareketi durdurup yeniden devam edebilirler.

³⁹⁸ Zarilli, **Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski**, s. 294.

³⁹⁹ Barba, **The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques**, s. 85.

⁴⁰⁰ Odin Week Iben Nagel Rasmussen Atölye Notları, Ağustos 2011.

SONUÇ

Bu çalışmada, oyuncunun performansına ve eğitim sürecine eklemenebilecek kültürel performans teknik kullanımının ne kadar işlevsel olabileceği, oyuncunun sahneye beraberinde getirdiği tiyatral ve kültürel kimliğinin etkilerini nasıl kontrol edilebilir kılacağı ve bir arada bulunduğu diğer kültürlerden gelen oyuncularla birlikte nasıl bir topluluk oluşturabileceği tartışılmıştır. Tiyatroda oyuncuya, ritüellerdeki icracı gibi canlılık işlevinin nasıl geri kazandırılabilmesi konusu ve oyuncunun yaratıcılığının önüne geçebilen sosyal/kültürel yaşamın belirleyici etkilerinden arındırılması olasılığı üzerinden ileriye taşınmıştır. Bu amaçlar doğrultusunda, çalışmaya katkı sağlayacak performatif etnografya yaklaşımının kuramsal ve kavramsal çerçevesi kurulmuş, Jerzy Grotowski ve Eugenio Barba'nın çalışmalarının sınırlandırılmasıyla tiyatroya yansımalarının izi sürülmüş, Parvathy Baul ve Roberta Carreri'nin çalışma yöntemleri incelenmiş ve tüm bu bilgilerin ışığında, oyuncuların bireysel veya bir toplulukla beraber deneyebilecekleri, araştırma sırasında karşılaşılmış ve uygulanmış alıştırmalar birer örnek olarak sunulmuştur.

Oyuncunun, kültürel performans tekniklerini örnek alarak çalışmasının, yukarıdaki hedefler doğrultusunda oyun sürecinde uygulanmasının bazı sorunlara yol açtığı görülmüştür. Elbette, kültürel çalışmalara eğilen tiyatro araştırmalarının, ritüellerle tam bir benzerliği hedeflemediği bilinmektedir. Ancak kültürel performans tekniklerini kendi diline ve üslubuna çeviremeyen tiyatro anlayışlarının bir çıkmazın içine girebileceklerinin ifade edilmesi gerekliliği saptanmıştır. Ritüellerin çoğunlukla kutsal olanla bağı sayesinde icracıyı, tiyatrodan farklı bir şekilde alternatif bilinçlilik haline soktuğu görülmüştür. Bu saptamaya, tezin birinci bölümündeki performatif etnografya anlayışının düşüncesi ve ikinci bölümündeki özellikle Grotowski'nin oyuncuya sadece seküler bir ritüel önerisi sunmakla yetinmeyen, dönem dönem değişen çalışmaları nedeniyle varılmıştır. Performatif etnografyada; Turner'ın liminal yerine sanatsal etkinliklerde gerçekleştirilebileceğini vurguladığı liminoid deneyim, Goffman'ın sosyal yaşamda bireyin asla herhangi bir strateji kurmadan edemeyeceğini iddia ettiği benlik sunumları ve Geertz'in bireyin özellikle kutsal

performanslarda bütünleştğini belirttiğı ritüelin sembolik düzeni; tiyatroda bu tür bir bilinçlilik halinin sağlanamayacağını doğrulamaktadır. Grotowski'nin ilk dönem çalışmaları sonucunda ikna olmadığını gösteren diğer dönemlerdeki arayışları da, oyuncunun kendi öz-benliğini yakalayabildiğı bir deneyimin her zaman mümkün olamayacağını sinyallerini vermektedir. Ek olarak, kutsal bir etkinliğin aktarımını yapan Parvathy Baul'un da, farklı kültürlerden gelen katılımcılarla düzenlediğı atölye çalışmalarında sadece formların tekrarı üzerinden ilerlemesi ve Baul performansında icracıya özgü deneyimin yalnızca *sādhana* safhasında gerçekleştiğini dile getirmesi, bu saptamanın pratiğe yönelik bir örneğidir. Tiyatroda, kutsal etkinliklerde olduğu gibi yapay bir mistisizm peşine düşmek yerine, oyuncunun öz malzemesini ortaya çıkarması için teşvik edilmesi daha önemli görülmektedir. Tiyatroda ritüelistik düzene yakın bir performans üslubu ve eğitim süreci oluşturulmasında çıkışsızlığa neden olabilecek bu sorun, aslında başka alternatifler yaratabilmiştir. Ritüellerin aktarımını nesnelleştiren yapısı, tiyatroda benzer bir çerçeve oluşturulabilmesi için fikir vermiştir. Hem Grotowski'de hem Barba'da gözlemlendiğı üzere fiziksel eylemler, ritüellerin değişmez yapısına koşut ilerlemektedir. Grotowski; performanslarda, prova süreci boyunca kalıplaşmış fiziksel eylemler üzerinde çalışmıştır. Prova sırasında sergilenen fiziksel eylemler, sınırsız tekrarlar yapılması sonucunda artık oyuncunun kendisinden ayıramayacak şekilde benimsenmiş bir rota sunmaya başlamaktadır. Performanstaki bu belirlenmişlik, hem oyuncunun performans yapısını her zaman aynı şekilde uygulayabilmesine ve sahnede hakimiyet kurmasına, hem de tekrarlar sonucunda belli bir eşiğı aşmasına ve nispeten alternatif bir bilinçlilik halini deneyimlemesine neden olmaktadır. Kesinleştirilmiş bir performans yapısı, performans sırasında gerçekleşebilecek bir sürprize izin vermemekte ve bu sayede oyuncunun yer yer bu yapıdan bağımsızlaşabileceğı bir kendiliğindenlik sağlamaktadır. Grotowski'nin çalışmalarının üstüne, montaj tekniğı ve dramaturjik anlayışını da dahil eden Barba ise, performans yapısı üzerinde farklı yönlerde, enerjilerde, kalitelerde eklemlenebilecek eylem çeşitlemeleri yapmıştır. Performans yapısı üzerinde çalışmaya daha çok imkan sağlayan ve oyuncunun çalışmasını bir yönetmen bakışıyla da birleştiren yönelim sağlanmıştır. Performans yapısı çalışmalarıyla birlikte, oyuncunun bireysel olarak da yürütebileceğı provalara alan açılmıştır.

Dolayısıyla kültürel performans tekniklerinin oyuncuya, uygulamaları bağlamında katkısının performatif bir eğilimle mümkün olduğu ve ancak onun eğitim süreci ile białlantılı bir şekilde gerçekleştirebildiğı gözlemlenmiştir.

Kültürel performans tekniklerinin oyuncu pratiğine etkisinde, tartışılması gereken bir diğerkonu ise, özellikle Grotowski'nin Prodüksiyon Tiyatrosu, Araç Olarak Sanat dönemlerinde oyuncunun kişisel hikayesini sahneye getirmiş olmasıdır. Oyuncunun kendi geçmişini sahnede yeniden canlandırması, kendine özgü malzemesini ortaya çıkartmakla beraber, bir evreden sonra yaşadığı olaylarla ilgili eğer varsa travmalarını iyileştirmeye başlayacak ve oyuncu üzerindeki etkisi eskisi gibi olmayacaktır. Bu konuda oyuncunun, kişisel hikayesi ve performansının yapısını oluşturan fiziksel eylemleri arasında bir dengeye ulaşması gerektiğı görülmüştür. İlk aşamada, oyuncunun benliğini, hikayesini (otoetnografi) ikincilleştirerek kendine daha da yaklaşması faydalı görülmüştür ancak farklı kültürel kimliklerin temsillerini uygulamasıyla beraber oyuncunun kendisine mesafe almasının, çalışmanın nesnelliğini tartışmasız kılacağı düşünölmüştür. Bu yüzden, bu tez kapsamında oyuncuya önerilen iki aşamalı bir teknik uygulamasıdır. Öncelikle oyuncunun kendi tiyatral ve kültürel kimliğini tanıyacağı ve sorgulayacağı alıştırmaları uygulaması, daha sonra farklı kültürel performans tekniklerini denemesi önerilmiştir. Oyuncunun öznel sürecinin ardından nesnel bir tekniğın izinin sürölmesi açısından da, Grotowski'nin Nesnel Drama dönemi uygulamaları ve Barba'nın Tiyatro Antropolojisi yaklaşımlarının, tez kapsamında oyunculukta tercih edilen kültürel çalışma düşüncesini içerdiği sonucuna varılmıştır. Bu doğrultuda tezin üçüncü bölümünde Grotowski'nin anlayışını güncel olarak Nesnel Drama dönemi amaçlarında tutmayan oyuncu örneğı verilmemiş, Nesnel Drama döneminin anlayışına benzer şekilde araştırma, Barba ile birlikte çalışan Parvathy Baul ve Roberta Carreri örnekleri ile sınırlı tutulmuştur. Dolayısıyla araştırma sonucunda oyunculara önerilen; tezin birinci bölümünde Geertz'in yoğun betimleme olarak adlandırdığı kültürel analizinde olduğu gibi, oyuncuların ritüellerden sabitlenmiş prensiplerin yanı sıra, öznelliklerini korudukları bir performans düşüncesini ödünç almaları ve çalışmalarını bu yönde devam ettirmeleridir. Oyuncular böylece diğerk oyuncularla birlikte meydana getirdikleri topluluklarda çalışırken nesnel bir

teknikle ilerlemiş ve tekniklerin kendileri üzerindeki öznel etkilerini de yok saymamış olurlar. Oyuncuların eğitimlerinde, öznel ve nesnel etkilerin karma bir şekilde ele alınması konusunda, kültürün hem tüm bireyleri genelleştiren hem de bireysel olarak belirleyen özelliğinden yola çıkılmıştır.

Bu düşünceler doğrultusunda bir araya getirilmiş olan alıştırmaların da, her oyuncu için farklı etkilere sahip olacağı kabul edilmiştir ancak tezin nesnel yönelimini bozmamak amacıyla oyuncunun uygulayabileceği genelgeçer bir çalışma düzeninin ötesine özellikle geçilmemiştir. Bu alıştırmalar, oyuncunun ritüel icracılarına benzer şekilde fiziksel ifadesini, kondüsyonunu güçlendirecek, tekrarlar sonucunda uzmanlaşabilecekleri kültürel performans tekniklerinden örnekler sunmaktadır. Kültürel performans tekniklerinin, kişisel deneyimlerim sonucunda da beden koordinasyonunu arttırdığı görülmüştür. Oyuncular başlangıçta kendilerine yabancı gelen teknikleri uygulamaya başladıkça istemsiz bir şekilde zihin/beden birlikteliğini betimleyen sahne mevcudiyetlerini de geliştirmeye başlamaktadır. Ayrıca kültürel performans tekniklerini beden deneyimiyle öğrenmek, kültürel icracılarda olduğu gibi öğrenmenin en organik biçimidir. Dolayısıyla öznel yaklaşımları da ister istemez içermek zorunda kalan, başarılı bir sonuç elde etmeye dayanan tiyatro performansları yerine, oyuncunun ve birlikte olduğu topluluğun eğitim sürecinde uygulayabileceği alıştırmalara odaklanılmıştır. Performatif etnografya yaklaşımı, Jerzy Grotowski ve Eugenio Barba'nın kültürel çalışmaları, Roberta Carreri ve Parvathy Baul'un bireysel çalışmaları doğrultusunda oyunculara; bir gösterim hedefi konulmadan, kendi süreçlerini yönetebilecekleri *work in progress* önerisinde bulunulmuştur.

Ritüellerde performansların merkezinde hep icracının bedeninin yer alması ve özellikle performatif etnografya yaklaşımında kültürel birikimin taşıyıcısı olarak beden ileri sürülmesi önemli bir yeniliktir. Oyunculukta kültürel çalışmalarda Doğu'ya doğru yönelen ilginin altında yatan da tam olarak bu, oyuncunun bir türlü sabitleyemediği bedeninin ritüellerde nasıl değişmez ve aynı zamanda canlı kılındığı meselesidir. Ritüel uygulamaları, oyuncuların bedenlerini eylem dizileriyle tanımları için fırsat sunmaktadır ve tiyatral/kültürel kimliğinin sunumunu prova

edebileceği bir dünya yaratmaktadır. Kültürel performansların, kültürel ilişkilerin doğası hakkında etkileşimi sağlayan yorumlayıcı etkinlikler olduğu görülmüştür. Toplumların kültürel sorunlarının incelenmesi ile oyuncu ve eğitmenlerin kalıplaşmış yargılarının ve hareket sınırlılıklarının tartışmaya açılmasının, hem antropoloji hem de tiyatro bağlamında faydalı olacağı gözlemlenmiştir.

Kültürel performans tekniklerinin tiyatrodaki uygulanmasının, oyuncuyu öncelikle biçimsel bakımdan geliştirdiği düşünülmüştür. Biçimle kastedilen, icracıların da kültürel gelenekleri öğrenirken öncelikle formları tekrar etmekle başlamalarıdır. Tekrarlarla bedene yerleşen formların artık kanıksanmış hale gelmesiyle, içsel birer aksiyona dönüştüğü görülmektedir. Bunun yanı sıra, farklı kültürel performans tekniklerinin uygulanması, kendiliğinden tiyatrodaki kültürlerarası bir niteliğe de neden olmaktadır. Tezin ikinci bölümünde kültürel topluluk kategorilerinde sözü edilmiş olan kültürlerarası anlayışın sahneye taşınması ile meydana gelen, kimi zaman kendinden farklı bir kültürü yargılamaya dönüşme olasılığının da, oyuncunun kültürel performans tekniklerini eğitimi ve performans sürecinde uygulaması ve transkültürel bir yaklaşımı tercih etmesiyle önüne geçilebileceği düşünülmüştür. Herhangi bir tekniğin idealize edilmesi oyuncuyu, uzaklaşmaya çalıştığı kavramsal tanımlamaların ve kalıpların tekrar içine sokacağından transkültürel yaklaşım önerilmiştir. Transkültürel yaklaşım oyuncunun, farklı kültürel performans teknikleri denemesi, kültürel kimliğinin basmakalıp sınırlarından özgürleşmesi ve her kültürle çalışabilecek nitelikte tiyatral kimliğe kavuşmasını sağlamaktadır. Bu tiyatral kimliği sağlayan ise, oyuncunun farklı kültürel tekniklerle çalışırken, başka oyuncularla birlikte sağlıklı çalışmanın tiyatro etiğini de kendiliğinden öğrenmesidir. Ele alınan ve uygulanan tekniklerin çokluğu ve zenginliği, oyuncunun kültürel kimliğinin etkilerini sorgulamasına da olanak sağlamaktadır. Kültürel çeşitlilik farkındalığının oluşması için oyunculara önerilen, belli coğrafi bölgelerle kısıtlandırılmış bir çalışma planının ötesine geçmesidir.

Oyuncuların kültürel performans tekniklerini uygulamasının işlevselliğinin yanı sıra, ritüelleri icracılar dışında deneyimleyen katılımcılardan esinlenilerek, tiyatro topluluklarının nasıl bir komünite düşüncesine sahip olabilecekleri

tartışılmıştır. Birçok farklı kültürün performans tekniğiyle çalışmış olan oyuncunun hitap edeceği seyirci de, kendi tiyatral bakış açısının sınırlarını zorlamaya davet edilmektedir. Ancak seyircinin, oyuncuyu uzmanlaşmış tekniğini icra ederken gözlemlemesi, kimi zaman onu performansa yabancılaştıran bir neden de olabilmektedir. Bu noktada elbette ritüellerdeki gibi tiyatrodaki o kültürel topluluk için anlam taşıyan bir performans yapısından söz edilmesinin mümkün olmadığı görülmüştür. Öte yandan oyuncunun performansı ile bütünleşmiş görünümü, seyirciyi düşünmek ve sorgulamak için kışkırtan bir düzleme taşıyabilmektedir. Tiyatroya canlılık işlevini geri kazandırmak amacıyla kültürel performans teknikleri üzerine yapılan bu araştırmada, tüm deneyimleyenlerde bir etkilenim yaşandıysa başarıya ulaşıldığından söz edilebilmektedir. Öncelikli olan ve birincil önem taşıyan oyuncunun kendisini ikna eden düzeyde yaratıcı ve özverili bir performans inşa edebilmiş olmasıdır. Bu konuda, ritüel icracılarının disiplinli ve yoğun çalışmalarının örnek alınması önemli bir esin kaynağı olacaktır. Eğitim çalışmaları ve prova süreçleri oyuncuyu, beden kapasitesini keşfetmesi ve genişletmesi bakımından yoğun bir çalışmaya sokarken, eş zamanlı olarak tekniklerin prensipleri ve kuralları konusunda da düşünmeye itmektedir. Aslında tiyatrodaki kültürel performans teknikleriyle eğitim veya prova sürecinin yürütülüyor olması, oyuncu ve seyirci birlikteliğindeki anlayış farklılıklarını da göstermektedir. Bu farklılıklar, tiyatro anlayışı bakımından neredeyse bir devrim niteliğindedir. Oyuncu henüz tamamlanmamış veya hiçbir zaman da tamamlanmayı hedeflememiş olan çalışmasına seyirciyi davet etmektedir. Antropoloji ve tiyatro bağlamında kavramsallaşmış bilginin yanı sıra, kültürel performansların bir benzerini yeniden üretmek için yoruma açan performatif yaklaşımın, performans ve eğitim sürecini daha katılımcı ve paylaşımcı kıldığı görülmektedir. Böylelikle tiyatrodaki ve antropolojide performatif yaklaşım ile, fiziksel buluşma ve karşılaşma öncelikli hale getirilmektedir.

Son olarak, oyuncunun pratiği tez çalışmasının odağı olduğu için, kültürel performans tekniklerinden yararlanan bir tiyatro anlayışının, oyuncular için bir teknik yarattığını ancak bunun bütünlüklü bir oyunculuk yöntemine dönüşmediğini söylemek mümkündür. Tezin birinci bölümünde, performatif etnografyanın tiyatral

teknikleri kullanımında ortaklaşan bir yöntem tercihi görülmediği gibi, tiyatrodan antropolojik bakışı oyuncuya benimsetecek somut bir yöntemden bahsedilememiştir. Oyunculuk yöntemine dönüşmediği görüldüğü için de tezin üçüncü bölümünde sunulan alıştırmalar birer örnek çalışma tekniği ve teklifi içermektedir. Bu tez bağlamında bir son söz söyleme gerekliliği bulunmakla beraber, oyuncu-bireyin ve tiyatro topluluklarının güncel ihtiyaçlarına göre, tekniğin hep yeniden şekillenmesi gerektiği unutulmamalıdır. Oyuncuların kültürel performans tekniğiyle birlikte çalıştıkça öz-farkındalıklarını geliştirecekleri, hareket potansiyellerini genişletecekleri görülmektedir. Teknik, birçok farklı anlayıştan bir araya getirileceği için parçalı, eklenebilir, çıkarılabilir ve çoğu zaman birbirinden bağımsız ilerlemektedir. Oyunculuk yöntemlerindeki gibi birbirinin devamı olan ve kümülatif ilerleyen bir alıştırmalar bütününden söz edilememektedir. Oyunculuk tekniğinin getirisi olarak oyuncuların çalışmalarında odaklandığı sahneleme araçları da değişkenlik gösterebilmektedir. Örneğin Roberta Carreri’de görüldüğü gibi tiyatrodan çoklu karakter fikri ile çalışılırken, Parvathy Baul’da olduğu gibi de Baul performanslarında aktarılan şiirlerin derin anlamlarının açığa çıkarılması için uğraşılabilir. Bir oyunculuk yönteminin ortaya çıkmaması, performatif ve kültürel etkilenimlere açık tutulan anlayışın bir uzantısıdır, hatta özellikle tercih edildiği söylenebilir. Bu çıkarsama ile, bir yandan oyuncular özgürleştirilirken diğer yandan kendi çalışmalarından sorumlu tek kişi haline getirilmektedirler. Amaçları ve sonuçları kesinleştirilmiş, kalıplaşmış bir tiyatral üslubun; özellikle kültürel çalışmalarda tehlikeli sayılabilecek şekilde oyuncunun kendisini, diğer oyuncu ve topluluklardan üstün tutmasına neden olacağı sonucuna varılmıştır. Bu yüzden oyuncunun, artık çalışmanın ve değerlendirmenin önem taşımadığı bir kültürel ve tiyatral kimliğe yerleşmesi yerine, her zaman gelişime açık bulunduğu bir tekniğin izi sürülmüştür. Teknik, oyuncuların ve toplulukların süreçlerini yönetmeleri için bir yol göstermektedir ancak onları bu yolu kendileri için yeniden formüle edip teknikten bağımsız kalmaları için de teşvik etmektedir. Kültürel performans teknikleri ve onlardan yola çıkılarak oluşturulmuş tiyatro alıştırmaları, her zaman kendilerini tamamlayacak ve onları değişime sürükleyecek oyuncu ve seyirci deneyimleyenlerini beklemektedir.

KAYNAKÇA

- Alexander, Bobby C: “Turner's Definition of Ritual Reconsidered: Grotowski's Experimental Theatre as Secular Rituals of "Spiritual" Healing”, **Method & Theory in the Study of Religion**, Vol. 3, No. 1, 1991, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/23549548>, 21.11.2018, s. 62-83.
- Amankulor, Ndakaku: “The Condition of Ritual Theatre- An Intercultural Perspective”, **Performing Arts Journal**, Vol. 11/12, No. 3/1, The Interculturalism Issue, 1989, s. 45-58.
- And, Metin: **Oyun ve Bügü Türk Kültüründe Oyun Kavramı**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2003.
Ritüelden Drama: Kerbela-Muharrem-Ta’ziye, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2007.
- Artun, Ali: **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
- Assmann, Jan: **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev. Ayşe Tekin, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018.
- Auslander, Philip: **Performance: Critical Concepts in Literary And Cultural Studies**, London, Routledge, 2003.
From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism, London and New York, Routledge, 2002.
- Austin, John L: **Söylemek ve Yapmak: Harvard Üniversitesi 1955 William James Dersleri**, Çev. R. Levent Aysever, İstanbul, Metis Yayınları, 2009.
- Bablet, Denis: “Oyuncu Tekniği”, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev. Osman Akinhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2016, s.179-197.

Barba, Eugenio:

The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology by Eugenio Barba, London, New York, Routledge, 1995.

Land of Ashes and Diamonds: My Apprenticeship in Poland - Followed by 26 Letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba, İngiltere, Black Mountain Press, 1999.

The Moon Rises from the Ganges: My Journey through Asian Acting Techniques, Londra, New York, Routledge, 2015.

On Directing and Dramaturgy: Burning the House, Londra, New York, Routledge, 2009.

The Floating Islands, Hostelbro, Thomsens Bogtrykkeri, 1979.

Beyond the Floating Islands, New York, Performing Arts Journal Publications, 1986.

“Tiyatronun Yeni Ahiti”, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2016, s.12-36.

“An Amulet Made of Memory: The Significance of Exercises in The Actor’s Dramaturgy”, **Acting (Re) Considered: A Theoretical and Practical Guide**, (ed.) Philip Zarilli, Taylor & Francis e-Library, 2005, s. 99-106.

The Dilated Body, Bölüm:1, 1985, Çevrimiçi, <http://www.odinteatretarchives.com/odinstory/doc-chapter-1-body>, 07.10.2019, s.13.

Barba, Eugenio;

Savarese, Nicola:

Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü, Çev. Ayşın Candan, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2017.

Barba, Eugenio;

- Zarilli, Philip: "For Whom is the "Invisible" Not Visible?: Reflections on Representation in the Work of Eugenio Barba", **The Drama Review**, Vol. 32, No.1,1988, s. 95-106.
- Barba, Eugenio;
Fowler, Richard: "Eurasian Theatre", **The Drama Review**, Vol. 32, No. 3,1988, s. 126-130.
"Four Spectators", **The Drama Review**, The Mit Press, Vol. 34, No. 1, 1990, s. 96-101.
- Baul, Parvathy: **Song of the Great Soul: An Introduction to the Baul Path**, Kerala, Ekatar Baul Sangeetha Kalari, 2005.
Renowned Baul Singer Shares Her Music With Sufi: Interview with Martin Harris, Çevrimiçi, <https://www.sufijournal.org/an-exclusive-interview-with-parvathy-baul/>, 07.01.2020.
Singing is Like My Personal Prayer: February 13,2017, Çevrimiçi, <http://kindlemag.in/singing-personal-prayer/>, 09.01.2020.
Poetess and Minstrel, Parvathy Baul Lives and Dances in Her Beloved's Divine Heart: February 16, 2013, Çevrimiçi, www.parvathybaul.com, 09.01.2020.
- Beeman, William O.: "The Anthropology of Theater and Spectacle", **Annual Review of Anthropology**, (Çevrimiçi) <https://www.researchgate.net/publication/234147707>, 18.04.2019, s. 369-393.
- Bennetta, Jules-Rosette: „Decentering Ethnography: Victor Turner's Vision of Anthropology“, **Journal of Religion in Africa**, Vol. 24, May-1994, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/1581330>, 05.12.2018, s. 160-181.
- Bell, Catherine: **Ritual Theory, Ritual Practice**, New York, Oxford University Press, 2009.

- Teaching Ritual**, New York, Oxford University Press, 2007.
- Ritual Perspectives and Dimensions**, New York, Oxford University Press, 1997.
- Bhabha, Homi K.: **The Location of Culture**, London, New York, Routledge, 1994.
- Bhattacharya, Deben: **The Mirror of the Sky: Songs of the Bauls of Bengal**, Arizona, George Allen&Unwin Ltd., 1999.
- Bharucha, Rustom: **Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture**, London, New York, Routledge, 1993.
- „A Collision of Cultures: Some Western Interpretations of the Indian Theatre“, **India International Centre Quarterly**, Vol.11, No:3, 1984, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/23001684>, 08.11.2018, s. 287-307.
- Bhikhu, Parekh: **Çokkültürlülüğü Yeniden Düşünmek-Kültürel Çeşitlilik ve Siyasi Teori**, Çev. Bilge Tanrıseven, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2002.
- Birkiye, Selen Korad: **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim: Peter Brook, Eugenio Barba, Robert Wilson**, İstanbul, Deki Yayınları, 2007.
- Brooks, Ann: “Reconceptualizing Representation and Identity: Issues of Transculturalism and Transnationalism in the Intersection of feminism and Cultural Sociology”, in Tim Edwards **Cultural Theory-Classical and Contemporary Positions**, Los Angeles, Sage Publications, 2007.
- Brooks, Peter: “Semiotics and Thick Description (Barthes and Geertz)”, **Interpreting Clifford Geertz: Cultural Investigation in the Social Sciences**, (ed.) Jeffrey C.

- Alexander, Philip Smith, and Matthew Norton, New York, Palgrave Macmillan, 2011, s. 33-44.
- Bruce McConachie: "An Evolutionary Perspective on Play, Performance, and Ritual", **TDR: The Drama Review**, 55:4, 2011, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, Çevrimiçi, <https://pdfs.semanticscholar.org/78ce/dd534c08ea8d97de5fede2f8b50313b51c52.pdf>, 27.12.2018, s. 33-50.
- Bock, Philip K.: **İnsan Davranışının Kültürel Temelleri: Psikolojik Antropoloji**, Çev. N. Serpil Altuntek, Ankara, İmge Kitabevi, 2001.
- Bourdieu, Pierre: **The Logic of Practice**, Çev. Richard Nice, Stanford University Press, (Çevrimiçi) http://monoskop.org/images/8/88/Bourdieu_Pierre_The_Logic_of_Practice_1990.pdf, 20.10.2018.
- Candan, Ayşın: **20. Yüzyılda Öncü Tiyatro**, 2. Baskı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Oyun Tören Gösterim**, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2010.
- Carlson, Marvin: **Performans: Eleştirel Bir Giriş**, Çev. Beliz Güçbilmez, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2013.
- Carreri, Roberta: **On Training and Performance: Traces of an Odin Teatret Actress**, Çev. Frank Camilleri, New York, London, Routledge, 2014.
- Chaikin, Joseph: **The Presence of The Actor**, New York, Theatre Communications Group, 1991.
- Christoffersen, Erik Exe: **The Actor's Way**, London, New York, Routledge, 1993.
- Chin, Daryl: "Interculturalism, Postmodernism, Pluralism", **Performing Arts Journal**, Vol. 11/12, No. 3/1, The Interculturalism Issue 1989, s. 163-175.

- Conquergood, Dwight: “Rethinking Ethnography Towards a Critical Cultural Politics”, **The SAGE Handbook of Performance Studies**, (ed.) D. Soyini Madison and Judith Hamera, Sage Publications, California, 2006, s. 351-365.
- Csikszentmihalyi, Mihaly: **Akış: Mutluluk Bilimi**, Çev. Barış Satılmış, Ankara, Buzdağı Yayınları, 2018.
- Csordas, Thomas J.: **Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self**, (ed.) Thomas J. Csordas, Cambridge Studies in Medical Anthropology, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- “Embodiment as a Paradigm for Anthropology”, **Ethos**, Vol: 18, No: 1, 1990, (Çevrimiçi) <http://links.jstor.org/sici?sici=00912131%28199003%2918%3A1%3C5%3AEAAPFA%3E2.0.CO%3B2-M>, 25.06.2019, s. 5-42.
- Crevetto, Helen: “Embodied Knowledge and Divinity: The Hohm Community as Western-style Bāuls”, **Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions**, University of California Press, Vol. 10, No. 1, 2006, s. 69-95.
- Crosby, Joy: “Liminality and the Sacred: Discipline Building and Speaking with the Other”, **Liminalities: A Journal of Performance Studies**, Vol. 5, No. 1, April 2009, s. 1-19.
- Cuche, Denys: **Sosyal Bilimlerde Kültür Kavramı**, Çev. Turgut Arnas, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2013.
- Cynkutis, Zbigniew: **Acting with Grotowski: Theatre as a Field for Experiencing Life**, (ed.) Paul Allain and Khalid Tyabji, Çev. Khalid Tyabji, London, New York, Routledge, 2015.

- Denzin, Norman K., **Performance Autoethnography: Critical Pedagogy and The Politics of Culture**, London, New York, Routledge, 2018.
- Durkheim, Emile: **Dini Hayatın İlk Biçimleri**, Çev. Fuat Aydın, İstanbul, Ataç Yayınları, 2005.
- Eagleton, Terry: **Kültür Yorumları**, Çev. Özge Çelik, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Epskamp, Kees: “Intercultural Puzzles: Richard Schechner and the Anthropology of Theatre in the 20th Century”, **Anthropos**, 2003, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/40467338>, 31.10.2018, s. 499-509.
- Errington, Joseph: “On Not Doing Systems”, **Interpreting Clifford Geertz: Cultural Investigation in the Social Sciences**, (ed.) Jeffrey C. Alexander, Philip Smith, and Matthew Norton, New York, Palgrave Macmillan, 2011, s. 136-158.
- Ezici, Türel: “Üniversite Tiyatrosunda Ritüel Çalışmaları: Bir Acı Çekme Oyunu Olarak Ta’ziye Ritüeli”, **Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma E-Dergisi**, Sayı:4, (Çevrimiçi) <http://dergipark.org.tr/download/article-file/2696662017>, 01.05.2019, s. 109-121.
- Feral, Josette: “Performance and Theatricality: The Subject Demystified”, Çev. Terese Lyons, **Performance Critical Concepts in Literary and Cultural Studies**, (ed.) Philip Auslander, Vol: 4, London, New York, Routledge, 2003, s. 206-217.
- Filipowicz, Halina: “Where is Gurutowski?”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 489-494.

- Findlay, Robert: “Grotowski's "Cultural Explorations Bordering on Art, Especially Theatre", **The Johns Hopkins University Press**, Theatre Journal, Vol. 32, No. 3, 1980 (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/3206890>, 21.11.2018, s. 349-356.
- Fischer-Lichte, Erika: “Culture as Performance”, **Modern Austrian Literature**, Association of Austrian Studies, Vol. 42, No. 3, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/24649950>, 26.12.2018, s. 1-10.
- The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies**, Çev. Minou Arjomand, New York, Routledge, 2014.
- Performatif Estetik**, Çev. Tufan Acil, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
- Gainor, J. Ellen (ed.): **Imperialism and Theatre- Essays on World Theatre, Drama and Performance**, London, Routledge, 1995.
- Gatt, Caroline: “The Anthropologist as Ensemble Member: Anthropological Experiments with Theatre Makers”, **Anthropology, Theatre, and Development: The Transformative Potential of Performance**, (ed.) Alex Flynn, Jonas Tinius, Palgrave Macmillan UK, 2015, s. 334-356.
- Geertz, Clifford: **Available Light: Anthropological Reflections on Philosophical Topics**, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Yerel Bilgi**, Çev. Kudret Emiroğlu, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
- Kültürlerin Yorumlanması**, Çev. Hakan Gür, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2010.

Gerçeğin Ardından: Bir Antropoloğun Gözünden İki İslam Ülkesinin Son Kırk Yılı, Çev. Ulaş Türkmen, Ankara, Dipnot Yayınları, 2011.

İki Kültürde İslam: Fas ve Endonezya’da Dini Değişim, Çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul, Küre Yayınları, 2012.

Geertz, Clifford: “On the Nature of Anthropological Understanding”, **American Scientist**, Vol.63, No. 1, 1975, (Çevrimiçi), <http://www.jstor.org/stable/27845269>, 26.03.2019, s. 47-53.

Gennep, Arnold Van: **The Rites of Passage**, Çev. M.B. Vizedom, G.L. Caffee, Londra, Routledge & Kegan Paul, 1960.

Grimes, Ronald L.: **Beginnings in Ritual Studies**, Lanham, University Press of America, 1982.

The Craft of Ritual Studies, New York, Oxford University Press, 2014.

Goodall, Jane: **Stage Presence**, Londra, New York, Routledge, 2008.

Goffman, Erving: **Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience**, Boston, Northeastern University Press, 1986.

Damga: Örselenmiş Kimliğin İdare Edilişi Üzerine Notlar, Çev. Ş. Geniş, L. Ünsaldı, S.N. Ağırnaslı, Ankara, Heretik Yayınları, 2014.

Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu, Çev. Barış Cezar, İstanbul, Metis Yayınları, 2014.

Etkileşim Ritüelleri: Yüz Yüze Davranış Üzerine Denemeler, Çev. Adem Bölükbaşı, Ankara, Heretik Yayınları, 2017.

Kamusal Alanda İlişkiler: Toplu Yaşamın Mikro İncelemeleri, Çev. M. Fatih Karakaya, Ankara, Heretik Yayınları, 2017.

Karşılaşmalar: Etkileşim Sosyolojisinde İki Çalışma, Çev. Sercan Çalcı, Ankara, Heretik Yayınları, 2018.

Toplum İçinde Davranmak: Etkileşimlerin Sosyal Düzenine Dair Açıklamalar, Çev. Adem Bölükbaşı, Ankara, Heretik Yayınları, 2018.

“Strategic Interaction”, Philadelphia, **University of Pennsylvania Press**, 1971, s. 3-145.

“On Fieldwork”, **Journal of Contemporary Ethnography**, Vol. 18, 1989, (Çevrimiçi) <https://www.slideshare.net/ValriadeOliveira/on-fieldwork-goffman>, 23.04.2019, s.123-132.

Grimes, Ronald L.:

“Performance Theory and The Study of Ritual”, **New Approaches to The Study of Religion: Volume 2 Textual, Comparative, Sociological, and Cognitive Approaches**, (ed.) Peter Antes, Armin W. Geertz, Randi R. Warne, Berlin, Walter De Gruyter, 2004, s.109-138.

“Victor Turner's Social Drama and T. S. Eliot's Ritual Drama”, **Anthropologica**, Canadian Anthropology Society, Vol. 27, No. ½, 1985, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/pdf/25605177.pdf?refreqid=excelsior%3Acf2c495ebb5f619130988785e3283ed2>, 28.11.2018, s. 79-99.

“Reinventing Ritual”, **Soundings: An Interdisciplinary Journal**, Vol. 75, Penn State University Press, 1992, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/41178560>, 02.01.2019, s. 21-41.

“Route to The Mountain”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New

York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 316-319.

“The Theatre of Sources”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 342-352.

Grotowski, Jerzy:

Yoksul Tiyatroya Doğru, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2016.

Towards a Poor Theatre, (ed.) Eugenio Barba, New York, Routledge, 2002.

Yoksul Tiyatro, **Mimesis Tiyatro Çeviri- Araştırma Dergisi**, No:5, Boğaziçi Üniversitesi Oyuncuları, 1994.

“Performer”, Çev. Barış Yıldırım, Eren Buğlalılar, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 20, 2005, (Çevrimiçi)

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/192/1518.pdf>, 13.05.2017, s. 143-148.

“Skara Konuşması”, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2016, s.197-214.

“Yöntemsel İrdeleme”, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2016, s.104-108.

“Holiday (Swieto)”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR Series, 1972, s. 275-287.

“Theatre of Sources”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 320-341.

“Tu es le Fils de Quelqu’un”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New

- York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 366-378.
- “Pragmatik Yasalar”, **Oyuncunun Gizli Sanatı: Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü**, Çev. Ayşın Candan, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2017, s. 321-322.
- Hastrup, Kirsten (ed.): **The Performer’s Village: Times, Techniques and Theories at ISTA**, Denmark, 1996.
- James, Wendy: **Törenselsel Hayvan: Yeni Bir Antropoloji Portresi**, Çev. Sevdâ Çalışkan, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
- Karaboğa, Kerem: **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2010.
- Kattan, Naim: “Tiyatro Bir Karşılaşmadır”, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2016, s. 37-41.
- Kahn, Francois: “The Vigil (Czuwanie)”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 292-296.
- Knight, Lisa I.: **Contradictory Lives: Baul Women in India and Bangladesh**, New York, Oxford University Press, 2011.
- Krondorfer, Björn: “Bodily Knowing, Ritual Embodiment, and Experimental Drama: From Regression to Transgression”, **Journal of Ritual Studies**, Vol. 6, No. 2, 1992, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/44398548>, 21.11.2018, s. 27-38.
- Landis, Kevin;
Macaulay, Suzanne: **Cultural Performance: Ethnographic Approaches to Performance Studies**, London, Palgrave Macmillan, 2017.

- Larrain, Jorge: **İdeoloji ve Kültürel Kimlik**, Çev. N. Domanıç, İstanbul, Sarmal Yayınevi, 1995.
- Lavenda H., Robert;
Schultz A., Emily : **Kültürel Antropoloji: Temel Kavramlar**, Çev. Dilek İşler, Onur Hayırlı, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2017.
- Lee, Sang-Kyong: “Edward Gordon Craig and Japanese Theatre”, **Asian Theatre Journal**, Vol. 17, No. 2, University of Hawaii Press, 2000, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/1124490>, 04.04.2019, s. 215-235.
- Lemert, Charles;
Branaman, Ann, **The Goffman Reader**, Oxford, Blackwell Publishers, 1997.
- Lendra, I Wayan: “Bali and Grotowski: Some Paralells in the Training Process”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 385-402.
- Lewis, Lowell J.: **The Anthropology of Cultural Performance**, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- Lichterman, Paul: “Thick Description as A Cosmopolitan Practice: A Pragmatic Reading”, **Interpreting Clifford Geertz: Cultural Investigation in the Social Sciences**, (ed.) Jeffrey C. Alexander, Philip Smith, and Matthew Norton, New York, Palgrave Macmillan, 2011, s. 284-310.
- Lo, Jacqueline;
Gilbert, Helen : “Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis”, **The MIT Press Stable**, TDR (1988-), Vol. 46, No. 3, 2002 (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/1146995>, 15.12.2018, s. 31-53.

- Manning, Philip: **Erving Goffman and Modern Sociology**, Oxford, Polity Press, 1992.
- McCutcheon, Jade Rosina: "Theatre-Re-Assessing the Sacred in Actor Training", **Performing Consciousness**, Cambridge Scholars Publishing, 2010, s. 47-61
 "The Technique of Shamanic Journeying", **Awakening the Performing Body: Consciousness, Literature and the Arts**, Rodopi, 2008, s. 109-143.
- Mead, Margaret;
 Bateson, Gregory: "Trance and Dance in Bali", Çevrimiçi, <https://www.youtube.com/watch?v=Z8YC0dnj4Jw>, 28.12.2018.
- Mennen, Richard: "Jerzy Grotowski's Paratheatrical Projects", **The Mit Press**, The Drama Review: TDR, Vol. 19, No. 4, New Performance and Manifestos, 1975, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/1145017>, 21.11.2018, s. 58-69.
- Merleau-Ponty, Maurice: **Algının Fenomenolojisi**, Çev. Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu, İstanbul, İthaki Yayınları, 2014.
- Mienczakowski, Jim: "Ethnodrama: Performed Research-Limitations and Potential", P. Atkinson; A.Coffey; S. Delamont; J. Lofland (ed.), **Handbook of Ethnography**, London, Sage, s. 468-476.
- Micheelsen, Arun;
 Geertz, Clifford: "I Don't Do Systems": An Interview with Clifford Geertz", **Brill**, Method & Theory in the Study of Religion, Vol: 14, No. 1, 2002, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/23549990>, 20.03.2019, s. 2-20.
- Misopolinou, Anna: "Grotowski: Ecstasy and Initiation in Performance", **University of London**, Goldsmith's College, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2004.

- Mitter, Shomit;
Shevtsova, Maria: **Fifty Key Theatre Directors**, London, New York, Routledge, 2004.
- Mitter, Shomit: **Systems of Rehearsal Stanislavski, Brecht, Grotowski and Brook**, London, New York, Routledge, 1992.
- Motoyama, Hiroshi;
Kuratani, Kiyomi: **Motoyama Meridian Exercises for Ki Practice**, USA, CIHS Press, 2009.
- Munk, Erika;
Coco, Bill;
Croyden, Margaret: “Notes from the Temple: A Grotowski Seminar. An Interview with Margaret Croyden”, **The Mit Press**, *The Drama Review: TDR*, Vol. 14, No. 1, 1969, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/1144519>, 21.11.2018, s. 178-183.
- Nagel Rasmussen, Iben: “The Transparent Body_1 (2000)”, Çevrimiçi, <http://www.odinteatretarchives.com/thearchives/the-audiovisual-archives/examples/video-the-transparent-body1-2000>, 29.01.2020.
- Nascimento,
Claudia Tatinge: **Crossing Cultural Borders Through the Actor's Work: Foreign Bodies of Knowledge**, London, New York, Routledge, 2008.
- Olomo, Olorisa Omi Osun: “Performance and Ethnography, Performing Ethnography, Performance Ethnography”, Çev. Joni L. Jones, **The SAGE Handbook of Performance Studies**, (ed.) D. Soyini Madison, Judith Hamera, Sage Publications, California, 2006, s. 339-345.
- Osinski, Zbigniew: **Jerzy Grotowski's Journeys to the East**, Çev. Andrzej Wojtasik, Kris Salata, London, New York, Routledge, 2014.

- “Grotowski Blazes The Trails: From Objective Drama to Art as Vehicle”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 466-488.
- Özinan, Sercan: “Roberta Carreri’nin Solo Gösterimlerinin Tiyatro Antropolojisi Açısından İncelenmesi”, **Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2014.
- Pavis, Patrice: **The Intercultural Performance Reader**, London, New York, Routledge, 1996.
- Gösterimlerin Çözümlemesi- Tiyatro Dans Mim Sinema**, Çev. Ş. Aktaş, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2000.
- Sahneleme: Kùltürler Kavşagında Tiyatro**, Çev. Sibel Kamber, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 1999.
- “Intercultural Theatre Today”, **Forum Modernes Theater**, Bd. 25/1, 2010, (Çevrimiçi) <http://www.jstr.org/project/images/02%20Pavis.pdf>, 16.05.2019, s. 5-15.
- Pecora, Vincent P.: “Culture as Theater/ Culture as Belief”, **Criticism**, Vol. 49, No. 4, After the Cultural Turn Special Issue, Wayne State University Press, 2007, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/23128724?seq=>, 14.10.2018, s. 505-534.
- Phelan, Peggy: **Unmarked: The Politics of Performance**, London, New York, Routledge, 1996.
- Piotrowski, Andrzej: “Erving Goffman’s Perspective of Interaction Ritual”, **The Polish Sociological Bulletin**, No: 79, 1987, (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/44816276>, 17.02.2019, s. 19-29.
- Power, Cormac: **Presence in Play A Critique of Theories of Presence in the Theatre**, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008.

- Richards, Thomas: **Grotowski ile Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışma**, Çev. H. Yıldız, A. Candan, İstanbul, Norgunk Yayıncılık, 2005.
- Heart of Practice: Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards**, London, New York, Routledge, 2008.
- “The Edge-Point of Performance (Fragments): Interviewer: Lisa Wolford”, **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 524-555.
- Salata, Kris: **The Unwritten Grotowski**, London, New York, Routledge Advances in Theatre & Performance Studies, 2012.
- Saldana, Johnny: **Ethnodrama: An Anthology of Reality Theatre**, Oxford, AltaMira Press, 2005.
- Sauter, Willmar: **The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception**, (ed.) Thomas Postlewait, Iowa City, University of Iowa Press, 2000.
- Savarese, Nicola: “The Work Demonstrations at ISTA”, **The Performer’s Village: Times, Techniques and Theories at ISTA**, (ed.) Kirsten Hastrup, Denmark, 1996, s. 58-62.
- Slowiak, James;
Cuesta, Jairo: **Jerzy Grotowski**, London, New York, Routledge Performance Practitioners, 2007.
- Schechner, Richard: **Ritüelin Geleceği, Kültür ve Performans Üzerine Yazılar**, Çev. Zeynep Ertan, Ankara, Dost Kitabevi, 2015.
- Between Theater and Anthropology**, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

Performance Theory, London and New York, Routledge, 2003.

Performance Studies: An Introduction, 2.Baskı, London and New York, Routledge, 2006.

Performative Circumstances from the Avant-garde to Ramlila, Calcutta, Seagull Books, 1983.

Essays in Performance Theory: 1970–1976, New York, Drama Book Specialists, 1977.

“Victor Turner’s Last Adventure”, **Anthropologica**, Canadian Anthropology Society, Vol. 27, No. 1/2, 1985, (Çevrimiçi)
<https://www.jstor.org/stable/25605182>, 25.12.2018, s. 190-206.

“Restoration of Behavior”, **Studies in Visual Communication**, 1981, (Çevrimiçi)
<http://repository.upenn.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1133&context=svc>, 08.06.2017, s. 2-45.

Schechner, Richard;

Appel, W:

By Means of Performance Intercultural Studies of Theatre and Ritual, New York, Cambridge University Press, 2001.

Schechner, Richard;

Hoffman, Theodore:

“Amerika Karşılaşması”, **Yoksul Tiyatroya Doğru**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2016, s. 215-226.

Schneider, Mark A.:

“Culture-as-text in The Work of Clifford Geertz”, **Springer**, Theory and Society, Vol. 16, No. 6, 1987, (Çevrimiçi) <http://www.jstor.org/stable/657539>, 27.02.2019, s. 809-839.

Spivak,

- Gayatri Chakravorty: **Postcolonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues**, (ed.) Sarah Harasym, Londra, New York, Routledge, 2014.
- Spry, Tami: "Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis", **Qualitative Inquiry**, Sage Publications, Vol: 7, No: 6, 2001, (Çevrimiçi) <http://www.nyu.edu/pages/classes/bkg/methods/spry.pdf>, 19.01.2020, s. 706-732.
- States, Bert O.: "Performance as Metaphor", **Johns Hopkins University Press**, Theatre Journal, Vol. 48, No. 1, 1996, (Çevrimiçi) <https://www.jstor.org/stable/3208711>, 11.04.2019, s. 1-26.
- "The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes", **Acting (Re) Considered: A Theoretical and Practical Guide**, (ed.) Philip Zarilli, Taylor & Francis e-Library, 2005, s. 23-39.
- Şahin, İlkay: "Kutlu Bir Oyun", **Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, Sayı:1, 2009, (Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/76682>, 25.12.2018, s. 541-568.
- Turner, Jane: **Eugenio Barba**, London, New York, Routledge Performance Practitioners, 2004.
- Turner, Victor: **Ritüeller Yapı ve Anti-Yapı**, Çev. Nur Küçük, İstanbul, İthaki Yayınları, 2018.
- The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual**, New York, Cornell University Press, 1970.
- From Ritual to Theatre-The Human Seriousness of Play**, New York, PAJ Publications, 1982.
- The Anthropology of Performance**, New York, PAJ Publications, 1987.

Drama, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society, London, Cornell University Press, 1974.

The Anthropology of Experience, (ed.) Edward Bruner, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1986.

On the Edge of the Bush, (ed.) Edith L. B. Turner, Arizona, The University of Arizona Press, 1985.

Blazing the Trail: Way Marks in the Exploration of Symbols, (ed.) Edith Turner, London, The University of Arizona Press, 1992.

“Frame, Flow and Reflective: Ritual and Drama as Public Liminality”, **Japanese Journal of Religious Studies**, 6/4, 1979, s. 465-499.

“The Anthropology of Performance”, **On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience**, Edith L. B. Turner (ed.), Arizona, The University of Arizona Press, 1985, s.177-205.

“Process, System and Symbol: A New Anthropological Synthesis”, **On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience**, (ed.) Edith L. B. Turner, Arizona, The University of Arizona Press, 1985, s.151-177.

“Images of Anti-Temporality: An Essay in the Anthropology of Experience”, **On the Edge of the Bush: Anthropology as Experience**, (ed.) Edith L. B. Turner, Arizona, The University of Arizona Press, 1985, s. 227-249.

“Variations on a Theme of Liminality”, **Blazing the Trail: Way Marks in the Exploration of Symbols**, (ed.) Edith Turner, London, The University of Arizona Press, 1992, s. 48-65.

“Are There Any Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?”, **By Means of Performance Intercultural Studies of Theatre and Ritual**, New York, Cambridge University Press, 2001, s. 8-19.

“Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: an Essay in Comparative Symbology”, **Rice University Studies**, Çevrimiçi, https://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/63159/article_RIP603_part4.pdf, 13.05.2017, s. 53-92.

“Acting in Everyday Life and Everyday Life in Acting”, **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**, Michigan University, PAJ Publications, 1982, s. 102-123.

“Dramatic Ritual/Ritual Drama: Performative and Reflexive Anthropology”, **From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play**, Michigan University, PAJ Publications, 1982, s. 89-101.

“Social Dramas and Stories About Them”, **Critical Inquiry** 7(4), The University of Chicago Press, 1980, s. 141-168.

“Passages, Margins, and Poverty: Religious Symbols of Communitas”, **Drama, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society**, London, Cornell University Press, 1974, s. 231-271.

“Body, Brain, Culture”, **Zygon Journal**, Sayı: 18, 1983, s. 221-245.

Turner, Edith:

Communitas: The Anthropology of Collective Joy, Contemporary Anthropology of Religion, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Turner, Victor;

Turner, Edith,

“Performing Ethnography”, **The Drama Review: TDR**, Vol. 26, No. 2, Intercultural Performance, 1982,

(Çevrimiçi)

<https://quote.ucsd.edu/coled/files/2016/06/Turner-and-Turner-Performing-Ethnography.pdf>, 29.11.2018, s. 33-50.

Wang, Stephen: **An Acrobat of the Heart: A Physical Approach to Acting Inspired by the Work of Jerzy Grotowski**, New York, Vintage eBooks.

Warnke, Georgia: “Geertzian Irony”, **Interpreting Clifford Geertz: Cultural Investigation in the Social Sciences**, (ed.) Jeffrey C. Alexander, Philip Smith, and Matthew Norton, New York, Palgrave Macmillan, 2011, s. 87-102.

Watson, Ian: **Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret**, London, New York, Routledge, 1995.
Negotiating Cultures: Eugenio Barba and The Intercultural Debate, London, Manchester University Press, 2002.

“Interculturalism and the Individual Performer: An Interview with The Odin Actress Roberta Carreri”, **Negotiating Cultures: Eugenio Barba and The Intercultural Debate**, London, Manchester University Press, 2002, s.76-87.

Weiss, Gail;

Haber, Honi Fern: **Perspectives on Embodiment, The Intersections of Nature and Culture**, London, Routledge, 1999.

Williams, Raymond: **Kültür ve Toplum: 1780-1950**, Çev. Uygur Kocabaşoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.

Williams, David: **Collaborative Theatre: The Theatre du Soleil Sourcebook**, London, Routledge, 1999.

Wirth, Andrzej: “Interculturalism and Iconophilia in the New Theatre”, **Performing Arts Journal**, Vol. 11/12, TheInterculturalism Issue, 1989, (Çevrimiçi)

<https://www.jstor.org/stable/3245435>, 17.05.2019, s. 176-185.

- Wolford, Lisa: **Grotowski's Objective Drama Research**, Jackson, University Press of Mississippi, 1996.
"Introduction: Objective Drama, 1983-86", **R. Schechner & L. Wolford: The Grotowski Sourcebook**, London, New York, Routledge and TDR series, 1980-1982, s. 354-365.
- Wulf, Cristoph: **Tarihsel Kültürel Antropoloji**, Çev. Ö.D. Sarısoy, Ankara, Dipnot Yayınevi, 2009.
"The Creation of Body Knowledge in Mimetic Processes", **Embodiment in Evolution and Culture**, (ed.) Gregor Etzelmüller, Christian Tewes, Mohr Siebeck, 2016, s. 249-264.
- Yarrow, Ralph: **Sacred Theatre: Theatre and Consciousness Series**, Intellect Books Ltd., 2007.
- Young, Mary: **The Baul Tradition: Sahaj Vision East&West**, Chino Valley, Hohm Press, 2014.
- Yüceer, Yunus Emre: "Sinema ve Toplumsal Etkileşim Bağlamında Erving Goffman ve Dramaturji", **Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2018.
- Zarrilli, Phillip B.: **Acting (Re) Considered: A Theoretical and Practical Guide**, (ed.) Philip Zarilli, Taylor & Francis e-Library, 2005.
Kathakali Dance-Drama: Where Gods and Demons Come to Play, New York, Routledge, 2000.
Psychophysical Acting: An Intercultural Approach after Stanislavski, London and New York, Routledge, 2008.

“Altered Consciousness in Performance: West and East”, **E. Cardena&M. Winkelman: Altering Consciousness Multidisciplinary Perspectives**, California, Praeger, 2011, s. 301-326.

“On the Edge of a Breath, Looking: Cultivating the Actor’s Bodymind Through Asian Martial/Meditation Arts”, **Acting (Re) Considered: A Theoretical and Practical Guide**, (ed.) Philip Zarilli, Taylor & Francis e-Library, 2005, s.181-199.

Zizek, Slavoj:

“Çokkültürcülük, ya da Çokuluslu Kapitalizmin Kültürel Mantığı”, **Çağdaş Sanat ve Kültüralizm: Kimlik ve Estetik**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 53-94.

ÖZGEÇMİŞ

Ece Özınan 1987 yılında Bursa’da doğdu. 2008 yılında Uludağ Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi İşletme Bölümü’nden mezun oldu. Ardından ikinci lisans eğitimini 2012 yılında Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Tiyatro Bölümü’nde tamamladı. Yüksek Lisans derecesini aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tiyatro Anasanat Dalı’nda hazırlamış olduğu “Richard Schechner’in Performans Anlayışı” başlıklı teziyle aldı. Yurtiçi ve yurtdışında farklı eğitimcilerin yürüttüğü çeşitli atölye çalışmalarına katıldı. 2015 yılından bu yana Haliç Üniversitesi Konservatuvarı Tiyatro bölümü’nde öğretim görevlisi olarak çalışmakta ve Atlas Tiyatro Araştırmaları ekibinde oyunculuk, reji çalışmalarına devam etmektedir.

