

Yıl/Year:2, Sayı/Issue: 4, Aralık/December, 2021, s. 126-136

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date

Yayın Geliş Tarihi:29-09-2021

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date

Yayınlanma Tarihi:31-12-2021

ISSN: 2757-6000

Arş. Gör. Yunus Emre Gümüş

Dokuz Eylök Üniversitesi
yegumus@gmail.com, ORCID: 0000-0002-2707-5366

TEMSİLDEN DENEYİME TİYATRO ANTROPOLOJİ İLİŞKİSİ

ÖZET

21.yy'a kadar Batılının "gelişmemiş" olanı "incelemesi" olarak tanımlanan antropoloji bilimi bugün yeni bir anlam kazanarak farklı kültürlerin karşılıklı biçimde birbirini anlama/anlaşma çabası olarak kabul edilmektedir. Antropolojik yaklaşımın bu değişimi her ne kadar Batılı olan ve olmayan kültürlerin eşit olduğu kabulüne dayansa da antropolojiyi referans alan pek çok alanda durum değişmemiştir. Bu yaygın ön kabulün biçimlendirdiği algı ve yarattığı tahribat uzun süre antropolojiyle ilişkilenen her alanda kendini somut olarak göstermiştir. 20.yy'da çağdaş araştırmacılar ve yenilikçi uygulamacılar aracılığıyla antropolojiyle ilişkilenen tiyatro sanatı da bu süreçleri yaşayarak tartişmalara dâhil olmuştur. Artaud'un açtığı yolu kullanan Grotowski, Barba ve Peter Brook gibi tiyatro uygulama/araştırmacıları tiyatro sanatındaki arayişlarını antropoloji bilimi aracılığıyla gerçekteştirirken kimi zaman bu tuzağa duişmekten kaçmamıştır. Bu bağlamda temsilin krize girdiği her dönemde kaynağına dönerek güçlenme eğilimi antropolojik çalışmaların odağını oluşturmuştur denilebilir. Bu çalışma tiyatronun temsilden deneyime uzanan çizgide antropolojiyle olan ilişkisini tartişmayı bu yolla sosyal bilimlerle sanatın ilişkisini yeniden düşünmeyi amaçlamaktadır. Bu çalışma kültürlerarasılık ve takas kavramları üzerinden Eugenio Barba'nın tiyatro antropolojisi çalışmalarını çağdaş tiyatro düşünçesi üzerinden yorumlamayarak bugünün tiyatrosuna dair bir sonuca varmayı hedefler. Sonuç olarak oyun ve yaşam arasındaki bağı canlı tutma isteği her dönemde tiyatro sanatını kökleriyle yüzleşmeye itmiştir. Kimi dönemlerde doruk noktada gözlemlenen hakikat ve oyun arasındaki bu buluşma kimi dönemlerde de kopmaya yüz tutmuştur. Tiyatro sanatı teknolo-kültürel gelişmelere karşı verdiği varoluş savaşında öze dönüşü işlevsel bir araç olarak kullanmayı tercih etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Tiyatro, Kültürlerarasılık, Barba, Takas, Temsil, Deneyim

FROM REPRESENTATION TO EXPERIENCE THE RELATION OF THEATER AND THE ANTHROPOLOGY

ABSTRACT

While the science of anthropology, which was defined as the "study" of the "undeveloped" by the Westerner until the 21st century, today gain a new meaning and it is accepted as the effort of different cultures to understand / agree with each other. Although this change of anthropological approach is based on the acceptance that Western and non-Western cultures are equal, the situation has not changed in many other areas that study with anthropology. During a long time this pre-acceptance has concretely manifested itself in every field related to anthropology. The art of theater, which was associated with anthropology through contemporary researchers and innovative practitioners in the 20th century, has also been involved in discussions by experiencing these processes. Theater researchers such as Artaud, Grotowski, Barba and Peter Brook, while carrying out their search in the art of theater through the science of anthropology, could not escape from this trap. When representation crisis occurs it can be said that the tendency of returning to its source for become stronger is focus of anthropological studies. This study aims to debate the relationship between theater and anthropology, from representation to experience, in this way, to rethink the relationship between social sciences and art. This study aims to reach a conclusion about today's theater by not interpreting Eugenio Barba's theatrical anthropology studies through the idea of contemporary theater through the concepts of interculturalism and the barter. As a result, the desire to keep warm the connection between act and life has urged the art of theater to confront its roots in every period. The relationship of the truth and the act, was knitting up in some eras, has also started to break off in some eras. The art of theater has preferred to use the return to essence as a functional tool in its struggle for existence against technological developments.

Key words: Contemporary Theater, Interculturality, Barba, Barter, Representation, Experience

GİRİŞ

Antropoloji ve tiyatro alanlarının daha genel bir deyişle sosyal bilimlerin ve sanatın ilk ortak noktası “insanı” ve onu saran kültürel çevreyi merkeze almalarıdır. İletişim ise bu iki alanın hem aracı hem de hedefi olarak öne çıkar. Küreselleşme mevhumuyla ortadan kalkan sınır ve engellerle devasa bir köye dönen dünyada ortak paydalarından da hareketle bu iki alanın birbirine daha sık temas ettiğini söylemek mümkündür.

Fransa’da geleneksel tiyatroya bir başkaldırı olarak ortaya çıkan Artaud’un tiyatrosunun da bugün anlatıya dayalı yeni bir sahne estetiğinin peşinde olan çağdaş tiyatro uygulamacılarının da hedefledikleri ortak “şey” yeni bir “iletişim” biçimidir. Oyun metniyle oyuncu, oyuncuyla alımlayıcı ve nihayet alımlayıcıyla gösterim arasında kurulacak ilişkinin/iletişimin aracısız ve doğrudan gerçekleşmesi isteği Artaud’la başlayan Grotowski’yle devam eden Barba ve Brook’la gelişen ve bugünün tiyatrosunun da kimliğini ören bir yaklaşımdır. Artaud “seyirci, gösterimdeki olayın ortasında kalmalıdır. Oyun seyirciyi her taraftan bir ağ gibi sarmalıdır” derken hedeflediği bu dolaysız iletişimdir (Artaud, 1993, s. 85). Brecht’in Epik tiyatro kuramının, Grotowski’nin yoksul tiyatro adıyla oyuncuya yönelerek tiyatronun özünü araştırmasının, doğu tiyatrosundaki oyunculuk araştırmalarıyla Barba’nın tiyatro antropolojisi

çalışmalarının ve Peter Brook'un bu gelenek üzerinden kurduğu kültürlerarası tiyatro sentezinin temelindeki şey tiyatronun varlığını sürdürmesini sağlayacak olan yeni bir iletişim arayışıdır. Bu iletişim arayışının temelinde de ileride detaylı olarak tartışılacak “temsilden deneyime geçiş” gizlidir.

Diğer taraftan kültürel farklılıkların gözlemlendiği bir sosyal bilimler alanı olan antropolojide de 21.yy itibarıyla taşlar yerinden oynar. Daha önce ayrı birer bilim alanı olarak görülen etnografya, etnoloji ve antropoloji bugün tek bir çalışma alanı olarak kabul görür. Antropoloji ve dalları bugün “ötekinin incelenmesi, anlaşılması, yorumlanması, temsil edilmesi, üzerine yerleşen bir bilim alanı” olarak değerlendirilir (Özbudun, Şafak ve Altuntek, 2016). Kitle iletişim araçlarının gelişmesi sonucu, küreselleşmenin de etkisiyle ortadan kalkan sınırlar ötekinin görünürlüğünü ve ulaşılabilirliğini artırmıştır denilebilir. Bölgesel savaşlar sonucunda gerçekleşen kitlesel göçler özellikle büyük şehirlerde hibrit yaşam alanları yaratmış, farklı kültürlerin birbirine teması kaçınılmaz hale gelmiştir. Bu bağlamda bugün antropoloji ve ilişkili dallarına hiç olmadığı kadar ihtiyaç duyulmakta ve birbirinden farklı alanlarda antropoloji bilimi bir araç olarak kullanılmaktadır. Öyle ki Augé'ye göre “yeryüzünün tamamına genellenmiş bir antropolojinin vakti gelmiştir” (Augé, 2012, s. 197). Çünkü ona göre ölçüm değişikliğine uyum sağlamak küçük birimlerin gözlemlenmesine ayrıcalık tanınmasından vazgeçmek değil, bu birimlerin içinden geçen, onların dışına taşan ve bunu yaparken de sürekli bir şekilde onları oluşturan ve yeniden oluşturan dünyaları dikkate almaktır (Augé, 2012, s. 198).

Antropoloji alanında Lévi-Strauss'a kadar süren tarihselci bakış açısı Strauss'un yapısalcı yaklaşımıyla birlikte kırılmaya uğrar. Lévi-Strauss'un yapısalcı antropolojisi bilinçli deneyimlerin varsaydığı bilinçdışı kavramsal yapıları açığa çıkarmaya çalışmıştır denilebilir.

Lévi-Strauss, sorunun sadece insanların dünyalarını nasıl kategorileştirdikleri olmadığına işaret etmiş; esas olarak insanların düşünce sistemlerinin nasıl oluştuğunun bir sorun olarak belirlediğine dikkat çekmiştir. Bu nedenle de insan düşüncesini üreten örüntüleri açığa çıkarmaya çalışmıştır. Çünkü onun yapısalcı yorumuna göre, insanların zihinsel algıları insanla nesnel dünya arasındaki dolayımın bir ürünüdür. Bu dolayım diyalektik bir süreçte gerçekleşir. İnsan akli da gündelik yaşamla, üstyapı kurumları arasındaki bu dolayımın aracıdır (Can, 2005).

Lévi-Strauss'un çalışmalarıyla antropoloji tarih bilimine olan bağımlılığından kurtulmuş daha rasyonel bir merkeze yerleşmiştir denilebilir. Böylelikle antropoloji tarihin katı, tartışılmaz ve değiştirilemez akışı yerine daha esnek bir kültürel odağa yönelmiştir.

Sosyal bilimler arasında geleneksel sınırların kayması ve yeni ilişki ve iş birliği alanlarının doğmasında özellikle sosyoloji, antropoloji arasındaki ilişkilerde belirleyici olan diğer bir bileşen “öteki” olarak tanımlanan toplulukların bizzat Batı'nın metropol

merkezlerinde toplumsal yaşama dahil olmalarıdır (Coşkun, 2008). Bu sosyolojik temelin tiyatro sanatının biçim ve içeriğini de doğrudan etkilediği iddia edilebilir. Özellikle çağdaş tiyatronun güncel tematik eğilimi ve konvansiyon dışı uygulamaların gerçek yaşamla yakın teması düşünüldüğünde bu sosyolojik değişim tiyatro sanatında da eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir denilebilir.

Görüldüğü gibi gelişim aşamaları ve çalışma alanları bakımından tiyatro sanatı ve antropoloji bilimi ortak bir paydaya sahiptir. Bu ortak payda insan ve onu çevreleyen kültürel yapıdır. Huizinga, “Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme” alt başlığıyla kaleme aldığı **Homo Ludens** (Oynayan İnsan) çalışmasında oyun kavramının kültürden daha eski olduğunu söyler. Ona göre sanat, bilim, hukuk, ticaret ve endüstrinin kökleri hep bu “oyun” ediminde yatmaktadır. Huizinga’ya göre ritüelle ya da ayinsel bir çerçeveye girmediği takdirde oyun gönüllü bir eylemdir. Başka bir başlıkla sınırlandırılması onu bir göreve dönüştürür. Oyunun yapısındaki değişim de burada yatmaktadır. Oyun, oynayan için değil de onu (katılmadan) izleyenler için oynanmaya başladığında özgür, kendiliğinden ve gönüllü yapısını kaybeder. Huizinga çağdaş sanatın kendi biricikliğini fark ettiği anda içine kapanarak saflığından bir şeyler yitirdiğini, böylelikle de kuralları, sınırları ve beğenileri belirleyen “oyunsal bir cemaat” oluştuğunu iddia eder (Huizinga, 2006, s. 252).

Çağdaş Tiyatroda Homo Ludens’i Aramak

Temsilin krize girdiği her dönemde tiyatro sanatı kendi kimliğini yeniden kurmak için kaynağına dönme eğilimi göstermiştir. Oyun ve yaşam arasındaki bağı canlı tutma isteği her dönemde tiyatro sanatını kökleriyle yüzleşmeye itmiştir. Kimi dönemlerde doruk noktada gözlemlenen hakikat ve oyun arasındaki bu buluşma kimi dönemlerde de kopmaya yüz tutmuştur. Her ne kadar bu denemelerin en somut örnekleri 1960’larda yaşansa da ilk ciddi girişimlere İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika’da rastlanır.

1947 yılında Judith Malina ve Julian Beck tarafından New York’ta kurulan Living Theatre 1960’larda hem Amerika hem de Avrupa’da büyük yankı uyandıran bir girişim olarak ortaya çıktı. Sevinç Sokullu **Alternatif Tiyatro Serüveni**’nde Living Theatre üzerine şunları söyler;

Çoğu karşı-tiyatrocular gibi metnin değerini azaltmış ve tanınmış oyunları ya değiştirerek oynamışlar ya da metinlerini kendileri üretmişlerdir. Genellikle de aldıkları metinleri siyasal bir tartışma biçiminde geliştirmişlerdi. Üzerinde durdukları, nokta, seyirci ile yüzleşmeye gitmek, "burjuva alışkanlıklarını ve kişiliklerini kırmak" için ona meydan okumak ve hareket etmektir. Bu amaçla gece kulüplerinin striptiz numaralarından başka yerde rastlanmayan çıplaklığı tiyatroya sokmuşlardır. Soyunma ile bir yandan "sistemi" yadıyor, diğer yandan da -ritüellerde olduğu gibi- beden'i doğrulamış oluyordular (Sokullu, 1988, s. 55).

Yaşam ve oyun arasındaki bağı kurulması Living Theatre’ın da ana amacıdır. 68 ruhandan ilham alan topluluk anarşist tavrıyla tiyatronun bu bağı ancak sokağa çıkararak kurabileceğini ileri sürerler. 1970’lerde yayınladıkları manifesto niteliğindeki belgede yaşamın merkezi olarak tanımladıkları sokağı adres gösterirler.

Tiyatroları terk edin... Sokaktaki insanlar için başka durumlar yaratın. Eyleme götüreceksiniz, bildiğimiz en yüksek tiyatro durumlarını yaratın. Yeni biçimler bulun, sanat engelini parçalayın. Sanat, kurulu düzen zihniyetinin zindanında tutukludur. Yani sanatın yapılması üst sınıf ihtiyaçlarına hizmet edecek biçimde işlevselleşmiştir. Eğer sanat halkın ihtiyaçlarına hizmet etmek için kullanılmıyorsa ondan kaç, kurtul (Ryan, 1974, s. 10).

Topluluğun sanat ve yaşam arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak için sokağı kullanırken kurumsallaşan tiyatroya doğrudan saldırdığını söyleyebilir.

19.yy’ın ikinci yarısından itibaren Avrupa ve Amerika’da yüzlerce topluluk Living Theatre’nin çağrısına kulak vererek sokaklarda boy göstermeye başlamıştır. Bunlardan çoğu zamana yenik düşerken bir kısmı da tüm olumsuzluklara rağmen varlığını sürdürerek özgün bir tür olarak Sokak Tiyatrosu estetiğinin yaratılmasını sağlamıştır. *Bread and Puppet Theatre, San Fransisco Mime Troupe, El Teatro Campesino* günümüze kadar gelmeyi başaran köklü gruplarıdır (Çelenk, 1992).

1960’larda, çağın da ruhuyla, birbirinden farklı anlayışla ve yaklaşımla hareket eden birçok grup ortaya çıkmıştır. Başta Almanya ve Fransa olmak üzere Avrupa’daki sokak hareketlerinin özgürlük ve insan hakları söylemlerine burjuva tiyatrosunun dar kalıpcı anlayışını reddederek “Yeni Tiyatro” arayışlarına yönelen tiyatro gruplarının eklemlendiği gözlenir.

Aynı dönemde benzer toplumsal ve kültürel dinamiklerle sosyal bilimler alanında önemli gelişmeler yaşanır. Özellikle antropoloji bilimine olan ilgi ve onu diğer alanlarla ilişkilendirme gayreti dikkat çeker. Augé bu geçişin sömürgecilerin ilk sevkiyatından başlayarak “üstmodern” diye adlandırdığı bugüne kadar sürdüğünü ve ilkel toplumların incelenmesinden aynı çağı paylaşan farklı dünyaların birbirini anlama çabasına dönüştüğünü söyler (Augé, 2012). Bu ifade uzaklardaki farklı ve ilkel toplumların incelenmesinden farklı kültürlerin birbirini tanımak ve anlamak için kurdukları kültürlerarası diyalog sürecine geçişe karşılık gelmektedir. Bu geçiş, insanı ve kültürü daha geniş bir perspektifte kavrama çabası, farklı alanların ilgisine mazhar olmasına neden olur.

Tiyatro ve Antropoloji

Tiyatro antropoloji ilişkisi Antonin Artaud, Jerzy Grotowski ve Eugene Barba gibi önemli avangard tiyatro uygulamacılarının çalışmalarıyla gerçekleştirilmiştir. Daha sonraki dönemde Richard Schechner, Giuliano Scabia, Şuşi Teremaya ve Peter Brook gibi tiyatro insanları da bu çalışmaları geliştirerek sürdürmüştür. Bu isimlerin atası olarak konumlandırabileceğimiz Antonin Artaud tiyatronun yaşamla kopan bağlarının yeniden kurulmasının, seyreden ve oynayan arasındaki ayrımın ortadan kalkmasıyla tiyatronun

kendine has bir dil oluşturmasıyla mümkün olduğunu vurgulayan ilk isimdir. Bu yaklaşım konvansiyonel tiyatro düşüncesini tüm öğeleriyle yeniden düşünmeyi öneriyordu. Artaud'un **Tiyatro ve İkizi**'ni yayınladığı 1938 yılı bu düşüncelerin dile getirilmesi için oldukça erkendi. Bu nedenle bu düşüncelerin 60'ların toplumsal koşullarında olgunlaştığı söylenebilir. 1960'lardan başlayarak tiyatro alanındaki her alternatif arayış kendisini Artaud'un düşünceleri üzerinden temellendirir. Konvansiyonel söz-metin merkezli Batı tiyatrosuna karşı çıkışların hemen hepsinin temelinde Artaud'un alternatif tiyatro düşünceleri vardır. Tiyatronun yaşama ve bizatihi kendisiyle yabancılaşma içine girdiğini düşünen bu avangard uygulamacıların hemen hepsinin etnolojik yöntemleri kullanarak antropolojik temellere yönelmesi dikkat çekicidir.

1960 ve 1970'lerde Batı'da öne çıkan bu yeni tiyatro araştırmacı/uygulamacı kuşağının en belirgin özelliği kendinden öncekiler gibi fildişi kulelerinde ya da izleyici koltuklarında oturup sahne üzerine kuramlar üretmek yerine uygulamanın içindeyken teoriyi üretmektir. Dönemin ruhuna uygun olarak sırt çantalarını kapıp, dünyanın uzak köşelerine yolculuklar düzenleyen bu tiyatro insanları, insanlığın en kadim kavramlarından birisi olan "oyun" olgusunu farklı toplumların içine karışarak gözlemlemeye çalışırlar (Barba ve Savarese, 2017).

Antropolji tiyatro ilişkisi bağlamında Eugene Barba'yı ve çalışmalarını ayrı bir yerde tartışmak gerekir. Grotowski'nin öğrencisi olan Barba 1964 yılında Odin Tiyatrosu'nu 1966'da da topluluğuyla birlikte göç ettiği Danimarka'da 1980 yılında Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nu (ISTA) kuran Barba çeşitli kültürlerden ustaları, oyuncu ve araştırmacıları belli aralıklarla değişik ülkelerdeki toplantılarda bir araya getirme geleneğini başlatır. Böylelikle Doğu ile Batı tekniklerinin tarafsızca karşı karşıya getirilip ortaklıklar ve farklılıklar üzerine konuşulmasını sağlar. Barba tiyatrodaki odağa, Grotowski'nin de etkisiyle, oyuncuyu yerleştirir. Tiyatronun bir "gösterim sanatı" olduğu gerçeğinden kopmadan hareket eden Barba, Uluslararası Tiyatro Antropolojisi Okulu'nda farklı ülkelerden gelen oyuncularla yürüttüğü çalışmalar aracılığıyla farklı kültürel kodlardan hareketle evrensel bir oyunculuk modelinin peşine düşmüştür.

Tiyatroyu sürekli kan kaybeden bir vücuda benzetir Barba. Kendi kanı ile yaşayamayan tiyatronun başka vücutlardan gelen kan gereksinimi vardır... Bir kan kaybeden tiyatro vardır ki kendi durumunu yadsır; bir larva kadar beyaz krisal kulesinde, onun güçlü olduğunu savunan yorumcu ve yetkililerin kuramları ile yeniden canlandırılma işlemini bekler (Sokullu, 1988, s. 74).

Daha önceleri sahne sanatlarında Japon No ya da Kabuki Tiyatrosu, Bali Dansı, Hint Dans Tiyatrosu gibi Doğulu biçimler Batı'nın egemen bakışıyla betimlenip elden geldiğince ait oldukları kültür çerçevesine hapsedilmeye çalışılırken, Barba'nın girişimlerinin ardından türler ve dahi kültürler arası bir birlikteliğin inşa edilmesinin önü açılır. Küreselleşmeyle birlikte giderek hızla yok olan geleneksel biçimler ve kültürel farklılıklar ISTA bünyesinde olabildiğince derinlemesine incelenir ve karşılaştırılır. Tiyatro antropolojisine özgü bakış açısı tüm oyun biçimlerini kodlanmış ve kodlanmamış

türler olarak ikiye ayırır. Doğu kültürlerine ait dans, oyun, gösterim biçimleri kodlanmış, yani önceden belirlenmiş ve tanımlanmış davranışlar üzerine kuruludur. Buna karşılık Barba'ya göre Batı tiyatrosunda eski çağlarda daha sıkça kullanılan bu önceden belirlenmişlik, bugün artık geçerliğini yitirmiştir (Barba ve Savarese, 2017).

Barba, Artaud-Grotowski geleneğinin en güçlü temsilcilerinden biridir. Oyunculuk anlayışında duygusal belleğin kullanılmasından vazgeçerek hareket dizgeleri ve bio-mekanik oyunculuk yöntemleriyle coşkunun fiziksel olarak şekillenmesi üzerinde çalışmıştır. Dilin yerine sesi ve fiziksel ifadeyi ön plana çıkarmıştır. Sanat hayatında silinmez izler bırakan Grotowski'nin etkisinin yanında arketiplere ve mitlere yaklaşımıyla Artaud'a yakınlaşmıştır. Tüm bu benzerliklere rağmen bir senteze giderek özgün yöntemler geliştirmiştir.

Ötekinin Bilimi, Ötekinin Sanatı

Tayfun Atay "Etnos"un (Yunanca "*ethnos*"tan) sosyal-kültürel antropolojinin aslı, temel, çekirdek kavramı olduğunu savunur. Öyle ki Atay'a göre bu bilim dalının ilk ve kıta Avrupası'nda hâlâ kullanımdaki adı "*Etnoloji*"dir. "*Etnos*" un halk demek olduğunu ama "*öteki*" halk(lar)ı ifade etmek için kullanıldığının altını çizer. Buradan hareketle Atay sosyal-kültürel antropolojinin yahut etnolojinin bir tanımını da "*ötekinin bilimi*" olduğunu savunur (Atay, 2017). Barba ve diğerlerinin kültürlerarası tiyatroyla yapmaya çalıştıkları da ötekinin sanatını kavramaya çalışmaktı. Barba'ya göre kültürel mirasın mutlaklaştırdığı değerlerle tiyatro yapmak olanaksızdır. Ona göre tiyatro ötekiyle karşılaşmak için yapılan bir yolculuktur. Bu yolculuktaki en önemli güç noktası ön yargılar, stereotipler, mitler, semboller ile yüzümüze yapışıp kalmış maskeyi sorgulamak ve çatlatıp içindeki, insanı tüm çıplaklığıyla görebilmektir (Ünlü, 2006).

Tiyatro Antropolojisi kavramındaki "antropoloji" sözcüğü, örgütlü bir gösterim durumu içindeki insanların incelenmesi anlamında kullanılmaktadır. Bu yöntemle amaçlanan, oyuncunun "sahne varlığı"na ya da "sahne yaşamı"na yön veren temel ilkelerin bulunmasıdır. Barba hangi kültüre ait olursa olsun oyuncunun ortak ve değişmez bir takım edimlere sahip olduğunu düşünür. Bu ortak ilkeleri bulmak için ISTA çatısı altında kültürel kodları deşifre etme çabasına girer. Barba'nın temel yönelişi Batı ve Doğu tiyatroları arasında bir senteze gitmektir denilebilir. Batı tarafından bilinmeyen, görmezden gelinen, kathakali ve kabuki gibi Hint ve Japon kaynaklı doğulu türleri Batı'daki konvansiyonel tiyatro anlayışı içinde uygulamaya girer (Barba ve Savarese, 2017).

Barba'nın tiyatrosunda ötekiyle kurulan en belirgin temas kültürel değiş tokuş anlamına gelen "takas" uygulamasıdır. Bir tesadüf sonucu ortaya çıkan takasların amacı köklü değişiklikler yaratmak değildir. Barba'nın tiyatro yaklaşımında bu tür büyük değişimlere yer yoktur. O doğal geçişlerin ve gerçekçi değişimlerden yanadır. Takaslarda yaşanan profesyonel bir tiyatro etkinliğinden çok kültürel bir etkileşimdir. Bu nedenle beklenti estetik olmaktan çok kültürel etkileşim düzeyinde kendisini gösterir. Kültürlerarası tiyatronun çağdaş tiyatroya kazandırdığı en önemli yöntemlerden biri

olarak görülen sistematik takas uygulaması ötekiyle kurulan iletişimin ve kültürel alışverişin somut bir örneğidir.

Daha önceki tanımlardan hareketle sistematik takas uygulamasının açık bir etnoloji yöntemi olduğu ve başa dönerek antropologların düştüğü oryantalizm tuzağından tiyatro uygulamacılarının da kaçamadığı söyleyebiliriz. Kültürlerarası değiş tokuş anlamına gelen takas, yerli kültürler için dışarıdan gelen topluluklar kadar faydalı olmuş mudur? Genellikle üçüncü dünya ülkeleri ve özellikle doğulu topluluklarla düzenlenen sistematik takas oryantalizm tehlikesini beraberinde getirmiştir. Birkiye'nin deyimiyle “eğer odak kültürel alışveriş ya da buluşmadan ‘öteki’ konumuna odaklanırsa bu tehlike daha da büyümektedir (Birkiye, 2007, s. 53)” Bu nokta takas yönteminin uygulanışında Barba'nın odaklandığı kilit noktalardan biridir. Barba bu soruları kendine sorarak şu yanıtı ulaştır.

“Bir tiyatro grubu, kendisini kamufle etme arayışında olan ve asimile olacağını düşünen bir etnolog gibi davranamaz. Çalışmanın hedefi köy değil, grubun kendisidir. Geldiğinde, hayatının kurallarını, disiplini, her üye için önemli olan eğitimini sürdürmeye devam eder. Ama köy için büyük önem taşıyan kuralları topluluk içinde asla çiğnemez ya da rencide etmez. Böylece tiyatro grubunun kendisi halk için çalışmanın hedefi olur. Artık köyü işgal etmek isteyen bir tiyatro yoktur ama köy, grubu baştan çıkarmaya çalışır ve bu girişimi, tiyatroya olan ihtiyacını açığa vurur (Barba'dan aktaran Birkiye, 2007, s.173)”

Selen Korad Birkiye'nin tanımlamasıyla takas geleneği Odin tiyatrosunun kapalı salonlardan açık havaya ve geniş kitlelerle buluşmasına yönelik atılmış bir adım olmakla beraber Antropolojik metodolojinin de önemli bir aracı olarak da son derece yararlı olmuştur (Birkiye, 2007, s. 170-179).

SONUÇ

Sevinç Sokullu alternatif tiyatro serüveninin 1970'lerde hedef kitesini sinemanın kucağına bırakarak sönümlendiğini iddia eder. Sokullu'ya göre toplumun tiyatrosu olamayan Alternatif girişimler yine de toplumsal ve kültürel değişimin farkına varılmasını sağlayarak kamuoyu oluşturmalarını sağlamıştır.

Her avant-garde akım karşı çıktığı orta sınıfın popüler zevki tarafından benimsenip, yerinde bir deyimse, silahsız bırakılır. Gerçekten, geleneksel tiyatroya karşı çıkan bu topluluk gösterileri, popüler yayın organları tarafından kamuoyuna tanıtıldı. Bunların çarpıcı yenilikleri bir moda olarak benimsendi. Benimsenme ve onay bu tiyatronun karşı çıkış hedeflerini yitirmelerine neden oldu (Sokullu, 1988, s. 75).

Çağdaş tiyatro sanatı açısından bakıldığında bu çalışma içinde anılan avangard tiyatro uygulamacılarının hepsinin önemli oranda belirleyici ve cesaretlendirici oldukları söylenebilir. Kendilerinden sonra gelen pek çok tiyatro uygulamacısına pratik ipuçları vermekle kalmayıp tiyatronun bugünkü işlevine dair somut önerilerde bulunmuşlardır.

Gösterimin kendisini değil gösterime kadar geçen süreci önemseyen bu topluluklar tiyatro sanatının gelişimine katkı sağladıkları kadar başka beşeri bilimlerle ilişkilenerken çalışma sahasını genişletmiş, insanın ve yaşamın daha derin noktalarına nüfuz etmeyi amaçlamışlardır. Bugün her yenilikçi girişimin temelinde bu öncü isimlerin çalışma prensiplerinin ve oyunculuk metotlarının kullanıldığını görmek çabalarının sonuçsuz kalmadığının göstergesidir.

Dramatik tiyatrodan post-dramatik tiyatroya evrilen süreçte en önemli köşe taşlarını kültürlerarası tiyatro uygulamalarının oluşturduğu söylenebilir. Artaud'un Vahşet tiyatrosuyla başlayan süreç Peter Brook'un uygulamalarıyla hız kazanmış Grotowski ve Barba'nın kültürlerarası arayışlarıyla somutlaşarak Robert Wilson uygulamalarıyla olgunluğa kavuşmuştur. 20.yüzyıl tiyatrosunun kaybettiği kanı kazanmasının tek yolunun sanat ve hayat arasındaki sınırların ortadan kalkması olduğunu savunun bu tiyatro insanları ancak mitler ve ritüeller aracılığıyla (tiyatronun kaynağa dönerek) bunu başaracaklarını düşünmüşlerdir. Bu arayış aynı zamanda çağdaş tiyatronun temsilden deneyime geçişinin de habercisidir. Günümüzde tiyatronun katılmadan seyreden kitlelerin eğlence aracına dönüşmesine bir tepki olarak katılımcısını harekete geçirmeyi amaç edinen bir tiyatro uygulamasının öne çıktığı görülür. Bu katılımcı olma durumu sadece kışkırtılan seyircinin aşırı duygulanımlarla reaksiyon göstermesi ya da interaktif uygulamalarla oyunun yapısına dahil olması anlamına gelmez. Seyircinin sadece fiziksel olarak değil zihinsel olarak da bir katılımcı olduğunu savunan Rancière'in görüşleri burada devreye girer. Rancière seyircilerin imgeler tarafından baştan çıkarılmak yerine bir şeyler öğrendikleri, edilgen dikizciler olmak yerine etkin katılımcılar haline geldikleri seyircisiz bir tiyatro mantığını yaratmaya çalışan tiyatro kuramcıları Bertolt Brecht ve Antonin Artaud'u bu noktada eleştirmektedir. Günün sanatı seyirciye bir şey öğretmeyi reddederek yalnızca bir bilinç biçimi, bir duygu yoğunluğu veya eylem için enerji üretir. Fakat algılanacak, hissedilecek anlaşılacak olanın kendi dramaturjisi veya icrasıyla koyduğu şey olduğunu varsayar. Ancak Rancière göre icra sanatçının bilgisinin veya ruh halinin seyirciye aktarımı değildir. Hiç kimsenin tapusunu cebine koyamayacağı, kimsenin anlamı üzerinde tekel kuramayacağı o üçüncü şeydir icra (Rancière, 2013).

Bugün ana akım dışında gelişen tiyatro uygulamalarının peşinde olduğu "o an" "orada" olma durumu günün tiyatrosunu biçimsel ve özsel olarak şekillendirir. İtalyan çerçeve sahnede ya da sokaktaki performanslarda artık "sahne"nin fiziksel bir mekân olarak natüralist-gerçekçi tiyatrodakinin aksine belirsiz bir uzama dönüşmesi, zaman ve mekândan bağımsız geçiş ve kırılmalarla sahnede yeni bir gerçeklik yaratılması tiyatronun deri değiştirerek canlanma girişimlerinin ürünüdür. Barba'nın da bir parçası olduğu kültürlerarası tiyatro geleneğinin bu arayışın köşe taşları ve hatta ilham kaynağı olduğu söylenebilir. Tanık olduğumuz karanlık bir salonda oturup kendisinden çok farklı kişilerin yaşadığı kendisinininkinden çok farklı hayatları seyreden insanların zihinsel ve fiziksel olarak birer katılımcıya dönüşme serüvenidir. Konvansiyonel tiyatronun kabuğuna 60'larda vurulan avangard darbenin yarattığı çatlaklardan günümüze sızan

uygulamalar temsilin deneyime dönüşmesinin serüvenidir. Bu aynı zamanda oyunun oyun olarak kalmasının da gayretidir.

KAYNAKÇA

- ARTAUD, A. (1993). *Tiyatro ve İkizi*. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.
- ATAY, T. (2017, Mayıs 14). 'Etno' bizleştirmez, ötekileştirir Bilal Bey! *Cumhuriyet Gazetesi*.
- AUGÉ, M. (2012). *Çağdaş Dünyaların Antropolojisi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.
- BARBA, E., & Savarese, N. (2017). *Oyuncunun Gizli Sanatı Tiyatro Antropolojisi Sözlüğü*. (A. Candan, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- BİRKİYE, S. K. (2007). *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*. Ankara: De Ki yayınları.
- CAN, G. (2005). Levi-Strauss, Althusser Yapısalcılığı Ve Marksizm: Toplamların Tarihsel Gelişim Şeması Ve İdeoloji Üzerine. *Gelenek*(84).
- COŞKUN, İ. (2008). Sosyoloji, Antropoloji, Şarkıyatçılık ve Öteki. *Sosyoloji Dergisi*, 11-26.
- ÇELENK, S. (1992). *Sokaktaki Tiyatro: Seçenek Tiyatrosunun Kısa Tarihi*. İzmir.
- HUIZİNGA, J. (2006). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- LICHTE, E. F. (2016). *Performatif Estetik*. (T. Acil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- ÖZBUDUN, S., Şafak, B., & Altuntek, S. N. (2016). *Antropoloji Kuram ve Kuramcılar*. Ankara: dipnot Yayınları.
- RANCIERE, J. (2013). *Özgürleşen Seyirci*. (E. Şaman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- RYAN, P. R. (1974, Jun). The Living Thatre's Money Tower. *The Drama Review*, 2(18), s. 9-19.
- SOKULLU, S. (1988). Alternatif Tiyatro Serüveni. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 51-76.
- ÜNLÜ, A. (2006). *Türk Tiyatrosunun Antropolojisi*. Ankara: Aşına Kitaplar.