

PAPER DETAILS

TITLE: Enerjinin Dogulu Oyunculuk Pratiklerinde Yeri ve Eugenio Barba'nin Antropolojik Tiyatro
Çalismalarına Yansimasi

AUTHORS: Ayça KÖKLÜ

PAGES: 97-114

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3014018>

Enerjinin Doğulu Oyunculuk Pratiklerinde Yeri ve Eugenio Barba'nın Antropolojik Tiyatro Çalışmalarına Yansıması

Ayça Köklü¹

Öz

Bu makale çalışması, No, Kahtakali ve Jingju'dan yola çıkarak Doğulu geleneksel tiyatro uygulamalarında oyuncunun enerji kullanımını araştırmak, kültür ile bağlantılarının izini sürmek ve Doğulu formları yoğun olarak inceleyen/çalışmalarına dâhil eden Batılı uygulamacılardan Eugenio Barba'nın antropolojik tiyatro çalışmalarında nasıl algılandığını ve dönüştüğünü tespit etmek amacıyla kaleme alınmıştır. 20. yüzyılda Batı'da oyunculuk odaklı yaklaşımlarda ön plana çıkan beden ve zihin bütünlüğü doğrudan enerji ve mevcudiyet kavramlarıyla ilişkilendirilmiş, Barba'nın anlatım öncesi düzeyde çalışmalarının da temel konusu haline gelmiştir. Bu çalışmalarda enerji, kültürel bağlantılarından soyutlanarak oyunculığa ilişkin kültür öncesi evrensel ilkeler olarak ele alınmıştır. Doğulu oyuncu içinse enerjinin, kültürle iç içe bir unsur olarak kavrandığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Enerji, No, Kathakali, Jingju, Eugenio Barba.

The Place of Energy in Eastern Acting Practices and Its Reflection on Eugenio Barba's Anthropological Theater Works

Abstract

This article aims to investigate the use of energy by actors in Eastern traditional theater practices, trace their connections with culture, and examine how Eastern forms, particularly No, Kathakali, and Jingju, have been perceived and transformed in the anthropological theater studies of Eugenio Barba, a Western practitioner who extensively studied and incorporated Eastern forms. In the 20th century, the integration of body and mind, highlighted in Western acting-focused approaches, was directly associated with the concepts of energy and presence, became a fundamental subject in Barba's pre-expressive level of Works. In these studies, energy was considered as pre-cultural universal principles pertained to acting, abstracted from its cultural connections. Conversely, for Eastern actors, energy was perceived as an integral element closely intertwined with culture.

Keywords: Energie, Noh, Kathakali, Jingju, Eugenio Barba.

¹ Arş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü, Oyunculuk A.S.D., ORCID NO: 0000-0002-3179-2392, ayca_koklu@hotmail.com

Kültürden Oyuncuya Enerji Kavramına Genel Bakış

Doğu-Batı zihniyetleri arasında köklerini oldukça eski bir tarihten alan belirgin ayrımlar mevcuttur. Sosyal psikoloji uzmanı Richard E. Nisbett'e göre (2018) Batı düşüncesi, Yunanlardan günümüze analitik düşüncenin hükmettiği bir tür ortak alan olmasına karşın, Doğu düşüncesi, soyut mantıktan ziyade deneyime dayalı bilginin bütünselliğine dayanmaktadır. Doğu düşüncesindeki karşıtlıklar birbiriyle savaşmaktan çok çelişkilerin tanınmasına, çoklu perspektiflere duyulan gereksinimin vurgulanmasına ve karşıt öneriler arasında bir *orta yol* arayışına işaret eden farklı bir diyalektik oluşturur; analitik düşünce ise nesnenin bağlamından kopmasını, kategorilere ayrılarak nesnenin niteliklerine odaklanma eğilimini ve kategorilerle ilgili kuralları kullanma biçimini içermektedir (s. 19-24). Buradan hareketle, *ben* tasavvuru Batı'da tek başına *bölünmez bir bütünü* tarif ederken, Asya'da *bir bütünün parçası* olarak konumlanır. Diyalektik, Batı'da zıtlıkların uzlaşmazlığını, Doğu'da ise tam tersini vurgular. Siyah bölgedeki beyaz ve beyaz bölgedeki siyah noktalar, bütünü oluşturmak için karşıtların bir aradalığını sembolize eder (Fang, 2012, s. 31). Dolayısıyla Yin ve Yang biri olmadan diğerrinin olmayacağı ve birinin diğerrinde tezahür ettiği zıtların birliğidir.

Düşünce sistemindeki bu temel ayrımlar doğal olarak sanatsal malzemenin şekillenişini ve o malzemeden doğan teknikleri etkilemiştir. Bir oyuncunun hareket etme biçimini analiz etmeye başladığımızda da öncelikli olarak kültür içinde şekillenmiş, kültürün ilkeleriyle hareket eden bir bedenle karşılaşırız. Dolayısıyla kültürel olgular oyuncunun bedenine yaklaşımını ve bedeninde enerji gibi mekanizmaları nasıl harekete geçirdiğini de belirler.

Özellikle Batı'dan Doğu'ya yönelen biçimsel ve yöntemsel arayışlar, kaçınılmaz olarak iki uygarlık arasında kültürel bir karşılaşma ve temas alanı yaratmıştır. Sanatta biçimsel düzlemde bir etkileşim zorunlu olarak biçimin içinden doğduğu kültürün, kültürel bağlamın nasıl konumlandırılacağı, ne ölçüde dikkate alınacağına dair öz-biçim ilişkisine yönelik sorulara cevap vermeyi gerektirir. Bu bağlamda kaynak kültür ve hedef kültür arasında ne tür bir kültürel alışveriş ya da aktarımın gerçekleştirileceği sanatsal ifade biçimlerinin hem kültürel hem kültür öncesi ve ötesi nitelikleri, Doğu oyunculuk tekniklerini keşfe yönelen Batı tiyatrosu araştırmacılarının öncelikli meselesi haline gelmiştir.

20. yüzyılda tiyatro alanında da karşımıza çıkan kültürlerarası etkileşimler ve 1970'lerde gelişen kültürlerarası tiyatro gibi belirli etkileşim modelleri çerçevesinde ele alınmıştır. 20. ve 21. yüzyıl tiyatro insanlarının kültürlerarası performans çalışmaları, Patrice Pavis (1999), Erica Fischer-Lichte (2014) vb. gibi teorisyenler tarafından söz konusu modeller zemininde kavramsallaştırılmış ve bu kavramlar çerçevesinde incelenmiştir.

Kültürlerarası karşılaşmalarda oyuncunun icrasına mercek tutulduğunda öncelikli olarak *kültürün* belirleyenleri içerisinde hareket eden bedenlerle karşılaşmış; dolayısıyla *kültürü* aşmanın imkansızlığı karşısında *kültür öncesi* bağlamlar ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda Grotowski ve Barba'nın yürüttüğü çalışmalar öncül işlev görmüştür. Enerji başlığı da kültür öncesi bağlamında önem kazanmıştır; çünkü hangi kültür içerisinde olursa olsun kültürü önceleyen bir asal performatif unsur olarak kavranmış, oyuncunun bu var olma hali anlatım öncesi düzey olarak literatüre geçmiştir. Kendi çalışması içerisinde Doğulu performans teknikleriyle çağdaş oyunculuk yaklaşımlarını sentezleyen akademisyen Philippe Zarrilli de *enerjik bir tiyatrodan* bahsederken "güçlerin, yoğunlukların ve mevcut duygulanımların" (akt. Serdar, 2020, s. 166) ön plana çıktığı bir yapıya işaret eder. Bu yaklaşım da anlatım öncesi mekanizmaların oyuncunun varlığının asal unsuru olduğu savını destekler.

Bu noktada da -yukarıda Nisbett örneğinde de altını çizdiğimiz gibi- anlatım öncesi tüm çalışmalar öncelikli olarak Batı'daki beden zihin ayrımını oyuncunun icrasında aşmak, oyuncunun bedenini *beden-zihin* içinde kavrama noktasında yoğunlaşmıştır. Batı'da 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren beden zihin bütünlüğü doğrudan enerji ve mevcudiyet kavramıyla ilişkilendirilmiş ve bunlar oyuncu icrasında *beden-zihin*in açığa çıkmasının ön koşulu olarak görülmüştür. Bu andan itibaren *beden-zihin*, *mevcudiyet* ve *enerji* oyunculuk odaklı anlatım öncesi düzeyde çalışmaların temel sorunsalları haline gelmiştir (Barba ve Savarese, 2017; Fischer-Lichte, 2016). Çalışmalardaki bu üç unsuru kavramak için öncelikle aralarındaki bağlantıya değinmek gerekmektedir.

Grotowski'yle birlikte, Batılı oyunculuk anlayışında *vücuda getirme/ bedenselleşme* anlayışının kaynağı olan beden-ruh ya da bedensellik-tinsellik düalizmi, yani kartezyen düşünce geçerliliğini yitirmeye başlar ve yerini *vücuda getirilmiş tin* görüşüne bırakır (Fischer-Lichte, 2016, s. 141). Bedenselleşme kavramının özne-nesne, beden-zihin ayrımı üzerine kurulu yapısının parçalanması, 1960'lardan itibaren oyunculuğa fenomenolojik ve bilişsel yaklaşımların yanı sıra Doğu'yla kültürel karşılaşmalar aracılığıyla olmuştur. Nitekim *vücuda getirilmiş tin* anlayışı Doğulu oyuncunun bedensel kavranışıyla yakından ilintilidir. Makalenin başında değinildiği gibi Doğu kültüründeki beden-ruh bütünlüğü, ruhun/tinin bedende tezahür etmesi, aralarında bir bütünsellik, bir aradalık ilişkisi olduğu düşüncesiyle alakalıdır.

Oyunculuğa böyle bir anlayışla yaklaşmak onu bütünsel ve beden-zihin bütünlüğüne dayalı- *bir deneyim olarak mevcudiyet* kavramıyla buluşturur. Mevcudiyet kavramı, oyuncunun oyun alanı içerisinde o anda olma halini ve bu hali deneyimlemeyi, o anla bir bütün olarak meşgul ve iç içe olmayı ifade eder. Bu, oyuncu için gündelik dışı, özel ve özerk bir varoluş deneyimidir. Oyuncu için bir deneyim olan mevcudiyet, seyircinin dikkatini şimdi ve burada olan oyuncu üzerine çeken, oyuncudan seyirciye direkt etki eden özel bir enerji durumudur. Bu özel enerji durumu günümüzde artık oyunculuğun ilk ve öncelikli özelliği olarak kabul edilmektedir. Bu doğrultuda Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı ile ifade edersek vücuda gelme, uzam ve zaman içinde bir beden aracılığıyla var olmak demektir (akt. Halaçoğlu, 2019, s. 23-39). Çağdaş psiko-fiziksel oyunculuk çalışmaları bu tür bir bedensellik anlayışı temelinde oyuncunun iç enerjisinin harekete geçirilmesi hedefi güder (Halaçoğlu, 2019, s. 131). Oyuncunun, bir anlamın ya da rolün taşıyıcısı olmasından ziyade, enerjisel kuvvetlerin açığa çıktığı bir beden oluşu ile ilgilenir. 20. yüzyılda oyuncunun bedenselliğine ve fenomenolojik varlığına vurgu yapan mevcudiyeti salt bir bedensellik olarak kavrayan anlayış yerini, ayrılmaz bir beden-zihin bütünlüğüne ve bir aradalığına bırakmasıyla, oyunculuk artık salt psikolojik ve fiziksel olarak değil, psiko-fiziksel bir eylem olarak görülür.

Anlatım öncesi düzeyde, kültürler ötesi ya da öncesi bir fizyolojik yaklaşımı benimseyen oyuncunun mevcudiyetine yönelik teknik arayışlar, oyuncunun enerjisi üzerine bir incelemeyle, oyuncunun kas ve sinir sistemi, beden postürü, nefes gibi fizyolojik unsurlarını gündelik dışı bir düzeyde yapılandırmak için gerekli tekniklerin araştırılmasını gerektirir. Bu noktada gündelik dışı bir beden, bir varoluş deneyiminin, gündelik dışı bir enerji üretimine karşılık geldiğini belirtilir (Barba ve Savarese, 2017, s. 13-14). Oyuncunun bu tür bir enerji düzeyine bilinçli olarak ulaşabilmesi ise ciddi bir fiziksel çaba ve çalışmayı, başka bir deyişle zanaatkârlığı gerektirir.

Enerji üzerine yapılan çalışmalar -anlatım öncesi düzey üzerine özellikle Uzakdoğulu tiyatro geleneklerinden gelen oyuncularla/icracılarla yürütülen atölyeler- oyuncunun salt bir oyuncu olarak varlık göstermesini sağlamaya yöneliktir. Bu çalışmalar ortak noktada oyuncunun sahne üzerinde hiçbir şey yapmıyorken dahi *çalışır olma/var olma* halini, yani

oyuncuya özgü bir enerji yoğunluğuna ulaşabilmesini hedeflemiştir. Bu niteliği ile enerji, oyuncunun mevcudiyeti -Barba'nın ifadesiyle *biosu*- meselesi ile ilişkilidir ve hatta Barba'ya göre onun önkoşuludur (Barba ve Savarese, 2017, s. 14-15).

Özet olarak, Batı'nın Doğulu oyuncuyu *mevcudiyet*, *beden-zihin* ve *enerji* kategorilerinde analize tabii tutarak anlamaya çalıştığı görülmektedir. Doğü felsefesinde iç içe geçen ve bir birlik olarak algılanan fizik-metafizik, beden-zihin ilişkisi sebebiyle Doğulu geleneksel performans veya dövüş sanatları icracılarının *mevcudiyet*, *enerji* ve *beden-zihin* olarak tanımlanan bu oluş halini eş zamanlı olarak kavradıkları ve halihazırda deneyimledikleri görülmektedir. Bu doğrultuda gerek eğitimleri boyunca gerek icralarında son derece somut tekniklere sahiplerdir. Dolayısıyla bu çalışmanın devamında Doğulu oyuncunun enerjisinden bahsederken mevcudiyet ve beden-zihin ile ilişkili, onlarla içi içe olarak karşımıza çıkacağını belirtmemiz gerekir. Kültürlerarası tiyatro alanında Batı'yla sıklıkla karşılaşan Hint, Japon ve Çin kültürlerindeki tiyatro pratiklerinde enerji mekanizmalarının nasıl işlediği bu perspektif üzerinden irdelenmeye çalışılacaktır.

Bu makalenin konusu olan Hint, Japon ve Çin geleneklerinin teatral yapıları, kendi içinde çok girift yapılara sahip olmanın yanı sıra, herhangi birinin tek bir unsurunu incelerken de çok detaylı açıklamalar gerektirecek kadar geniş bir alanı kapsamaktadır. Dolayısıyla enerji başlığını kullandığımızda tek bir makale çalışması içerisinde, her üç kültür açısından da tüm nüanslarıyla bunu aktarmak imkânsız ve anlamsız bir çaba olacaktır. Bu çalışma bağlamında Batılı uygulamacılar içindeki örneklemi oluşturan Barba'nın çalışmalarına etki ettikleri yönler dikkate alınarak Doğü'daki enerji kullanımıyla ilgili bir izlek oluşturulmaya çalışılmıştır. Doğulu tiyatro formlarında enerji, oyuncunun bedeninde karşıt kuvvetlerin organizasyonu, süptil beden algısı, vokalin ve performans esnasında duyulan diğer seslerin titreşimlerinin etkisi bağlamlarında üç başlıkta analiz edilmeye çalışılmıştır.

Doğü Tiyatrolarında Enerji: Karşıt Güçlerin Bir Aradalığı

Doğulu sanat pratiklerinde ortak bir ilke olarak değerlendirilebilecek *karşıtlıkların bir aradalığı* dövüş sanatlarından tiyatro alanına geniş bir yelpazede bedenın şekillenişini ve hareket mekanizmalarını izah edebilmektedir; çünkü bedenın kültürle doğrudan ilişkisi, bedenle ilgili tekniklere de yansımıştır. Karşıtlıkların birlik içinde ifadesi Asya kültürlerindeki *ying-yang* sembolündeki gibi hem iç içe geçmiş bütünlüğü ifade eder hem de sentez bakışla ilintili olarak değerlendirilebilir. Bu kültürlerde bir aradalık ve döngüsel akış yaşamı mümkün kılan asal unsur olarak saptanmıştır. Dolayısıyla hem kültürün temelinde şekillenen gündelik yaşamın örüntüsünde, kültürün taşıyıcısı ve parçası olan insanların zihin yapısı, kavrayış ve iletişimde hem de tiyatro gibi kültürel kodlardan damıtılmış sanat uygulamalarının ana yönelim ve ilkelerinde bu *kültürel koşullanmanın* izleri vardır (Zarrilli, 2000; Coomaraswamy, 1995).

No, Jingju ve Kathakali tiyatrolarında çok küçük yaşlarda başlayan eğitim süreci *temel duruş*, *adım alma* ve *devinim içinde biçimlere, formlara ulaşma* olarak formüllendirebileceğimiz bir sıralamayı izler. Bütün bu aşamalar enerjinin karşıtlık ilkesine göre biçimlendirilmesiyle gerçekleşir. Her üç kültürde tiyatro icracısı açısından her zaman korunan bir enerji düzeyinin yaratılması başattır. Bunların fiziksel olarak meydana gelmesi karşıt güç mekanizmalarının iç içe işlemesi ve enerji gerilimleriyle mümkündür.

Duruş ve adımlar No hareketinin en önemli iki unsurudur. Aynı şekilde Jingju ve Kathakali formlarında da temel duruşun öncelikli olduğu görülmektedir. No çalışmasında oyuncu ayakta dururken ya da hareketsiz otururken bile sabit bir ağırlık merkezi ile tamamen merkezlenmiş olarak kalır; böylece vücudunda ve zihninde yoğun bir enerji biriktirir.

No'da icracının tüm hareketleri *kamae* adı verilen ve *enerji yüklü duruş* olarak nitelenen temel beden postüründen gelişir ve tekrar bu postüre döner. Enerji gerilimi yaratmak için hareket açısından ilk önem *kamae*dedir. Duruşun kendisi hareketsiz olsa da gücün alt karın bölgesine odaklanması pozisyonu canlı hale getirir. *Kamae* postürü, uygulayıcıya bedeni yukarı doğru çeken gücü koruyarak yerden gelen güçlü yerçekiminin net bir farkındalığı ile merkezde nasıl durulacağını öğretir (Prabhath, 2011, s. 149-150).

Jingju eğitimine baktığımızda da eğitimin temel olarak *yao*, bacaklar ve kollar olmak üzere üç alana yoğunlaştığını görürüz. Bunlardan en önemlisi *yaodur* ve enerjinin kaynağında konumlanır. Eğitimin ilk aşaması, vücudu çevreleyen göğüs kafesinin altı ile pelvisin üst kısmı arasındaki alan olan *yao* üzerinedir. *Yao* doğru postürü tarif eder. Çince bel veya göbek anlamına gelir; ancak *yaonun* bel bölgesinden daha geniş bir alanı kapsaması, buna karşın göbeğe bağlı karın ve alt sırtı içermemesi sebebiyle her iki tanımlama da Çincedeki anlamsal karşılığına tam olarak denk düşmez. *Yao* üzerinden gelişen Jingju eğitimi kasları ve gücünü geliştirmeyi hedeflerken, aynı zamanda *aks merkezi* olarak kabul edilen bölgenin esnekliğine odaklanır. Tüm enerjinin (*jin*) ve hareketlerin bu aks merkezinden çıktığı kabul edilir. (Ruru, 2010 s. 60). Bir başka deyişle *yao*, vücuttaki tüm hareketin kontrol merkezidir; kolların ve bacakların *yaonun* kontrolü dışında, bedeninin bütünlüğünü göz ardı ederek ya da parçalayarak bağımsız hareket etmesi söz konusu değildir.

Tıpkı Jingju'da olduğu gibi No'da da doğru duruş, pelvisin düzgün yerleştirilmesinden gelir. Mide ve kalça kasları içe doğru tutulur, dizler hafifçe bükülür ve pelvis öne ve aşağıya doğru yerleşir. Alt karın bölgesi dışarı doğru itilir ve vücudun *merkezi* aşağı, yani zemine doğru konumlandırılır. Vücudun ağırlığı ayak parmaklarına doğru hafifçe öne kayar. Üst gövde düz ve dik tutulur. Sırtın alt kısmına hafifçe basınç uygulanması göğsün dışarı doğru çıkmasına sebep olur. Kollar, dirsekler dışarı dönük ve hafif kıvrıktır. Kolların yüksekliği okullara ve rollere göre farklılık gösterir (Berberich, 1984, s. 207-211).

Hem temel duruşta hem de hareket sırasında enerji vücudu her yöne çeker ve tüm vücudun bu dinamikleri dengelemesinde pelvis merkezi roldedir. Bedeni dışa doğru çeken enerji, onu pelvise doğru çeken enerji ile dengelenir. Dengelenen karşıt enerjilerle birlikte tüm vücut gerilimsiz, yumuşatılmış bir görünüme kavuşur. Ayrıca bedeninin her hareketi sırasında ağırlığın doğru ve düzgün bir şekilde aktarılmasını sağlayan güçlü bir pelvik desteğe ulaşılır (Berberich, 1984, s. 210). *Kamae* pozisyonu ya da oyuncunun *yaosu* tüm hareketlere kolayca olanak verir; oyuncunun bir hareketi tamamladıktan sonra geri döndüğü ana konumdur. Dolayısıyla duruşun kendisi hareketin tüm potansiyelini içinde taşır (Emmert, 1997, s. 25-26).

Kathakali'de uygulanan eğitim sistemi de tıpkı No ve Jingju'daki gibi bedeni önceden hedeflenen belli bir forma sokmak üzerine kuruludur. Kathakali icracısının bedeni, omurilik tabanı ve alt karın etrafında merkezlenen, böylece bedene bir duruş ve denge sağlarken aynı zamanda bedeninin geri kalan kısımlarının hareketini -alt ve üst uzuvları, gövdeyi- organize eden belirli bir merkeze sahiptir (Narayanan, 2016 s. 133). Oyuncunun bedeninin bu merkez odaklı hali yine karşıt güç ilkesinden beslenen bir denge pozisyonu içinde hareketsiz ama hareketin tüm potansiyelini içinde taşıyan bir yapıdadır. Dolayısıyla bedendeki bu merkezlenme, Kathakali eğitiminin hedeflediği, önceden belirlenmiş belirli tarzlarda hareket edebilen, bu hareket tarzı doğrultusunda bedeni organize edebilen ve formun gerektirdiği duruş içinde kalabilen bir beden için önkoşuludur.

Kathakali eğitimi de icracının temel duruşu ile başlar. Bu hareketsiz duruşta ayaklar omuz genişliğinin hemen ötesinde, dizler yana doğru bükülü ve açık, ayak başparmakları yukarı bakacak şekilde dizlerle aynı yönde, yerde olarak konumlandırılır. Temel pozisyonu

oluşturan unsur, ayakların yeri sıkıca ve taban tabana kavradığı pozisyonda enerjinin göbekten, ayaklardan ya da ayak parmaklarından toprağa doğru itildiği anda içsel olarak hissedilen karşıt güçlerdir. Enerjinin alt gövde boyunca bu yeryüzüne yönelen akışı, omurganın üst gövde boyunca yukarıya doğru itilişi ile dengelenir; böylece bedenin yüz, eller ve kollardan oluşan üst bölgesi de desteklenir. Bu karşıtlığın sonucu olan merkezi *topraklama* Kathakali performansının temelidir (Zarrilli, s. 2011, s. 260). Bu hareketsiz merkez, bedenin dinamizminin inşa edildiği zemin haline gelir.

Yıllar boyunca, öğrencinin güçlü bir sırt ve geniş açık bacak pozisyonu içeren doğru temel duruşa ulaşması için özel yağlarla masaj yapılarak vücut esnek hale getirilir. Oyuncunun bedeninin olmazsa olmaz unsuru olan bu özellikler Ayurveda uygulamalarından devralınan masaj teknikleri ve Kalarippayattu dövüş sanatları tekniğiyle paralel olan duruş ve hareket teknikleriyle elde edilir. Bir kathakali aktörü, rolüne en üst düzeyde hazırlanabilmek için, savaş sanatı olan Kalaripayattu'nun eğitiminden miras kalan ilkeler olan konsantrasyon, el becerisi ve fiziksel kuvvet yetisine sahip olmalıdır. Kalarippayattu teknikleri, *chuvatu* (adımlar) ve *vadivu* (duruşlar) birleşimlerini içerir (Zarrilli, 2000, s. 70-83).

Her üç kültürde de gördüğümüz temel duruş bir beklenti hissi veren rahat bir *enerji pozisyonudur*. Dolayısıyla enerji duruşları olması sebebiyle durağan, statik biçimlerden çok yoğun bir iç devinime sahip bedensel durumlar olarak tarif edilmelidirler. Tüm diğer hareketler bu temel pozisyonlardan üretildiği gibi, bu pozisyonları oluşturan karşıt güç ilkeleri formun kendini belirleyen fenomenlerdir. Örneğin No'da *kamae* ve *suri ashi*² gibi temel olarak kabul edilebilecek teknikler, tüm *katanın* yani hareket birimlerinin temelini oluşturur. *Kamaede* bulunan enerji ve gerilim, *kamaeden* türeyen *kataya* kadar uzanır (Emmert, 1997, s. 26). Yine aynı şekilde Jingju'da *yao* ile başlayan teknikler bacak ve ardından kol hareketlerine ilişkin tekniklerle devam eder (Ruru, 2010, s. 60). Vücudun merkez bölgesinden enerji üretimini kontrol etmek ve bunu belirli hareketlerin ihtiyaçlarına göre etkili bir biçimde yönlendirmek, her üç formdaki oyuncunun hareketi için merkezi önemdedir. Enerji, vücudun farklı bölgelerini gevşeme ve gerginlik hallerinde tutularak vücudun etrafına yayılır.

Buraya kadar duruştan, harekete ve biçime doğru kurulan izlekte bütün mekanizmanın karşıt güçlerin bedende eşzamanlı harekete geçmesi sonucu gerçekleştiğini rahatlıkla görebilmekteyiz. Zeami de bedende karşıtların birleşmesini, oyuncunun vücut etrafındaki enerji akışını kontrol etmesi gerektiğini ve enerjinin patlamasında olduğu kadar sınırlamasında da dramatik bir potansiyel olduğunu ifade eder (akt. Thorpe, 2015, s. 36). Performansın kendisi açısından gerilim oyuncunun bedeninde blokaj yaratan değil, enerji oluşumunu sağlayan güç olarak vardır. Dolayısıyla gerilim gücünün *koshiden* ya da *yaodan* kontrollü bir şekilde bırakılması oyuncuda ifade ve vurguyu yaratmaktadır.

Doğulu Oyuncuda Süptil Beden Anlayışı

Doğulu oyunculuk tekniklerinde bedende karşıtlık ilkesiyle gerçekleşen enerji akışının temel noktalarından bir diğeri de oyuncunun nefesi aracılığıyla süptil bedeninin açığa çıkarılmasıdır. Burada süptil beden tanımı psiko-fiziksel süreçlere işaret edecek şekilde, Zarrilli'nin (2004) tanımıyla *estetik iç beden* anlamında kullanılmıştır. Drew Leder (1990) her biri kendi bedensel yokluk modu ile ayırt edilen, günlük deneyimlerimizin oluştuğu iki düzlemi *ekstazik-yüzey beden* ve *resesif-iç beden* olarak formüllendirir. Yüzey beden dışsal algı, yani beş duyu ile çoğunlukla anında duygusal tepki olmaksızın kişiyi dış dünyaya açan

²Türkçe karşılığı kayan ayaklardır. No performansının temel adım biçimidir. Kelimenin de tarif ettiği gibi oyuncunun ayakları yerde kayarak ilerler.

bedendir. Ona göre yüzey beden farkındalık anında tam olarak yok olma eğilimindedir. Resesif beden ise iç organlara ait bedendir. Yani fiziksel olarak iç organların kütesini ve vücut yüzeyiyle sarılmış sindirim ve açlık gibi süreçleri de içeren bedensel derinliklerin alanıdır (Leder, 1990, s. 20-21). Fizyolojik olarak, iç organlarımız ile ilgili deneyimimiz iç algıyla birlikte ifade edilir. Yüzey beden özelliğinden yoksun olan iç vücut ve içgüdüsel duyumlar bu nedenle çoğunlukla belirsiz ve anonimdir. Leder'in tanımlaması, yaşayan beden ekstatik ve resesif doğasının, yalnızca kültürel bir bağlamda belirli bir şekle bürünen olasılıklar ve eğilimler kümesi olduğu sonucuna vardırıır. Zarrilli de Leder'in tanımlamasından yola çıkarak estetik iç beden kavramından bahseder. Ona göre bu beden, yoga, geleneksel dövüş sanatları gibi belirli *psiko-fiziksel* uygulamalara veya eğitim sistemlerine uzun süreli, derinleştirilmiş bir katılımla günlük dışı algı ve deneyimle ilişkilidir. Zarrilli'nin açıklamasında beden bu terbiye edilme ve uyum süreci, sıradan olmadığı için estetiktir. Estetik iç beden zaman içinde oluşur, kişinin beden ve zihin yönleriyle ilgili deneyiminde yapılan ayrımları ortadan kaldıracak alanlar yaratır. *İstemsizlik, gündelik yok olma ve yokluk* gibi durumların veya acı anında vücuda verilen ani dikkatin aksine, bu kendi kendini var etme modları, eyleyeni *bedenleme* alanına götürür ve bu yeni beden görüşü artık *süptil beden* olarak tanımlanır. Bu süptil, yani *içsel beden-zihin*, başlangıçta gizlidir, bilinmemektedir ve deneyimlememiş bir bedendir. Deneyim gerçekleşinceye kadar sadece potansiyel olarak varlık gösterir, yoga ve geleneksel dövüş sanatları gibi belirli bedenleşme disiplinleri uyguladığında uyanma potansiyeline sahiptir. Zarrilli (2004) uyandırılmış bu bedene çoğunlukla *nefes* yoluyla ulaşıldığı görüşündedir (s. 655-665).

Süptil beden açığa çıkarken *nefes* ve *bedenin merkezi*yle kurulan ilişkinin, bu makalenin konusu olan her üç kültürde de ön planda olduğu görülmektedir. Nefes, Doğulu kültürlerde iç dünyaya, ruha açılan anahtar işlevi görmektedir. Örneğin Jingju'da *yao* üzerine yapılan tüm egzersizler *qi* (nefes, hava) ve *shen* (ruh, görünüm) üretimine yardımcı olma amacını taşır. *Qin* Çin kültüründeki karşılığı nefes ve havadan daha zengindir; hayat veren güç, bir anlamda spiritüel enerji anlamına gelir ve kültüre içkin, özellikle inanç sistemlerinde yer alan anlamlarla birleşir. Bu bağlamlardan yola çıkarak örneğin Çin tıbbi *qi* olarak adlandırılan evrensel bir yaşam gücünün vücutta meridyenler olarak bilinen kanallar boyunca aktığı teorisine dayanmaktadır. Sağlıklı bir insanda, bu enerji vücutta dengeli ve uyumlu bir şekilde serbestçe akar, ancak akış bozulursa veya dengesiz hale gelirse hastalığa neden olabilir. *Qin*'in kaynağı, göbeğin altındaki karın bölgesi olan enerji merkezi *dantian*dir. Jingju'da enerjinin, Çin dövüş sanatları Qigong ve Taiji (Taiçi) ile ilgili olarak da anılan, belin ve göbeğin hemen altına yerleştirilmiş bir enerji merkezi olan *dantian* olarak tanımlanan bu bölgeden kaynaklandığı kabul edilir. Terim kaynağını Taoizm'den alır. Temel egzersizler, *dantianda* dayanıklılık ve esneklik geliştirmenin bir yolu olarak *yaoyu* güçlendirmeyi amaçlar ve bu da yürümeden jest yapmaya ve akrobasi yapmaya kadar tüm hareketi destekler ve belirler. *Dantian*, meditasyon ve egzersiz teknikleri, dövüş sanatları ve geleneksel Çin tıbbında önemli odak noktası olan *qi* odaklı akış merkezidir. *Dantian*, *jing*, *qi* ve *shen* olmak üzere üç unsurun dönüştürülmesi için odak noktasıdır. *Shen* daha çok *ruh* olarak tanımlanırken, Batılı *tin* kavramına da benzemektedir. Yaşam gücü *qin*'in iç dolaşımı *jini* (enerji, güç, kuvvet) üretir. Hem *qi* hem *jini* ile oyuncu doğru ruh ve rol türünün görünümünü ve ayrıca performans sanatının gerektirdiği öz olan oyundaki karakterin görünümünü kazanır (Ruru, 2010, s. 60-69).

Jingju'da *dantian* olarak tariflendiği gibi No'da da vücut merkezi olarak anılan *hara* mevcuttur. Doğuda hem Japonlar hem de Çinliler için esas olarak dövüş sanatları yoluyla çekirdek veya merkez kavramının geliştiği görülmektedir. Çekirdek veya merkez için Japonca kelime *haradır*. Bu, *varlığın merkezi* anlamına gelen üç enerji merkezinden

(Çince *dantian*, Japoncada *tanden*) biridir. *Hara*, göbeğin hemen altında veya hemen arkasında tanımlanır. Somut olarak vücudun bir bölümünü tarif etmenin ötesinde tüm mevcudiyetin ana çıkış noktasıdır. Geleneksel Japon tıbbında ve dövüş sanatları geleneklerinde *hara* kelimesi vücudun anatomik anlamda belirli bir bölgesi veya enerji alanı için teknik bir terim olarak kullanılır. Vücudun yaşamsal merkezi olduğu gibi aynı zamanda da ağırlık merkezidir. Dövüş sanatları için, enerjinin veya gücün bu merkezden uzatılması yaygın bir kavramlaştırmadır. *Haranın* kontrolü nefes teknikleri aracılığıyla gerçekleşir. Uygun bir nefesle *haranın* kasılması ve hareketi ortaya çıkaran tetikleyici bir etki yaratır. *Harayı* güçlendirmek için doğru nefes alma ve verme döngüsüyle havanın kontrolüne (havanın enerjisine) ulaşmak başattır (Oida ve Marshall, 2012, s. 28-29, 44,109).

Kathakali'de de bedensel kavrayış için hayati önem taşıyan şey, merkezden vücudun diğer bölgelerine aktığı düşünülen ve bu bölgeleri kontrollü bir enerjiyle buluşturan *vayu* (nefes enerjisi) yaklaşımıdır. Yogiler gibi Kathakali uygulayıcıları da hava, yani canlı enerjiyi (*vayu*) uyandırmayı, kontrol etmeyi ve dolaştırmayı vücutta ustalığa ulaşmanın yolu olarak görür. *Vayunun* kontrolü eğitimin temel amacıdır (Zarrilli, 2011, s. 248-249). *Prana* veya *prana-vayu* olarak tercüme edilen nefes aynı zamanda *hava* ve *yaşamsal enerji* anlamlarına da sahiptir ve kendi başına canlandırıcı bir güç, *dış-fiziksel beden* ve *iç deneyim* arasındaki bağlantı olarak kavranır. Görüldüğü üzere, *hava* veya *hayati enerji* olarak *prana* kendi başına canlandırıcı bir güçtür ve *nefesin* biyolojik anlamıyla ve etkileriyle sınırlı değildir. Hindistan'da *prana*, dış fiziksel beden ve iç deneyim arasındaki kavramsal ve pratik bağlantıda karşılık bulur.

Süptil beden kavrayışı Hindistan'daki yoga pratiğinin bir parçası olarak gelişmiştir. Bu nedenle yoga kapsamında süptil beden neye karşılık geldiğini açmak, onun oyuncunun icrasıyla ilişkisini kavramak açısından gereklidir. Yoga uygulamalarının aynı anda hem fiziksel bedeni (*sthula sarira*) hem de süptil bedeni (*suksma sarira*) kapsadığı kabul edilmektedir (Zarrilli, 2011, s. 250). Bununla birlikte yoga için *fiziksel beden* ve *süptil beden* mutlak ve birbirlerinden keskin bir biçimde ayrılabilen kategoriler değil, daha çok bedenin organik bütünlüğü içerisinde birbirleri ile sıkı sıkıya ilişkili olan katmanlarıdır. Yoga pratiğinde bir bedenin egzersizinin diğerini de etkilemekte olduğu ve iç bedenin belirli kısımlarının fiziksel bedendeki belirli bölgelere karşılık geldiği düşünülmektedir. Bunlar Zarrilli'nin ifadesiyle *analolik/homolog* karşılıklardır ve asla kesin değildir; fakat birbirleriyle o kadar yoğun bir etkileşim içindedirler ki, bir bedene nüfuz eden herhangi bir etki, bir şekilde diğerinde de karşılık bulacaktır. Süptil beden, merkezler (*çakra*) ve kanallar (*nadi*) olarak bilinen yapısal unsurlar ve hayati enerji veya hava (*prana*, *vayu* veya *prana-vayu*) olarak adlandırılan dinamik unsurları içerir. Süptil bedenin en alt merkezinde ise kozmik enerji (*kundalini* veya *sakti*) bulunur. Kanallardan hayati enerji veya hava akar. Kanalların sayısı genellikle on ila on dört arasındadır ve en önemli üç kanaldan ikisi (*ida* ve *pingala*) omurganın alt ucundan (*muladhra chakra*) sol ve sağ burun deliklerine ulaşır. Onların aralarında ve onlarla iç içe geçmiş kanal ise merkez kanal (*susumna-nadi*) olarak adlandırılır. Bu kanal kaynağını omurganın kökünden alır ve yukarı doğru ilerleyerek başın tepesine kadar uzanır. Tüm kanallar omurganın alt ucundan başlar ve bu bölgeyi uzuvlara ve duyu organlarına bağlayan beden aracılığıyla karmaşık bir ağ oluşturur. Merkezler ise beşten sekize kadar numaralandırılır ve stilize bir nilüfer çiçeği (*padma*) şeklini alır. Omurganın tabanından merkez kanal boyunca giderek daha rafine ve iç merkezlere kadar dikey olarak dizilmişlerdir (Zarrilli, 2011, s. 251-253).

Yoga temelde hem bedeni hem de duyuları ve duyguları kontrol etmek üzere oluşturulmuş sistematik bir uygulama yoludur. Oyunculuk ya da dövüş sanatları pratiğinde yer alan yoga temelli uygulamalar prensipte kişinin egosu ve duyguları üzerinde kontrol

kazanmasını hedefler. Kathakali gibi bedenleşmiş uygulama biçimleri de bu bağlamda, yukarıda ele alınan süptil beden ve fiziksel beden etkileşimine bağlı olarak hem fiziksel düzeyde hem de iç (süptil) ve içsel düzeylerde işler. İcracı bu uygulama içine dâhil oldukça kendini yavaş yavaş gündelik psiko-zihinsel bilinç akışından kurtarır. Bu uygulamalar kapsamında *iç dünya* ya da *içsel* ifadesiyle, icracının icra sırasındaki bilinci, farkındalığı ve algısı, başka bir ifade ile sürekli bir akış halindeki dikkatinin yönetimi kastedilmektedir. Zarrilli, bu anlamda *zihinsel* olarak nitelenen unsurun, kafa ile ilişkilendirilen rasyonel düşünce olmadığını, belirli bir bedenleşmiş eylemi icra ederken beden içindeki zihin, bilinçlilik veya farkındalık olduğunu vurgulamaktadır. Beden-zihin heterojen değil, homojen bir aradalık olarak kavranır; aynı yaratıcı enerjinin farklı tezahür biçimleri olarak görülür (Zarrilli, 2011, s. 253-255). Doğu pratiklerindeki tüm uzmanlaşma gerektiren bedenleşmiş sistemlerin amacı, yapanın ve yapılanın bir olduğu bir tamamlanma/kendini gerçekleştirme durumuna ulaşmaktır.

Görüldüğü üzere her üç kültürde de vücut merkezi ve nefes alış-verişi, enerjinin sirkülasyonu ve yaşamsal enerjiyi kontrol etmek için temel çıkış noktasıdır. Nefes, vücut merkeziyle ilişkilendirilir ve iç deneyim olarak tarif edilen ruhsal dünyanın açığa çıkmasına ve görünür kılınmasına olanak sağlar.

Doğulu Tiyatro Pratiklerinde Titreşimin Sirkülasyonu

Doğulu tiyatro pratiklerinde enerjinin hem oyuncunun bedenindeki yayılımı hem de oyuncudan oyun ve seyir alanına yayılımı, dolayısıyla enerji akışının bir alışverişi söz konusudur. Bu bağlamda No, Jingju ve Kathakali'de hareket mekanizmalarına geri dönersek, oyuncunun fiziksel eyleminin enerji ve gücün tek kaynağı olmadığını söyleyebiliriz. Performansın tüm ses ve müzikal unsurları da enerjinin yayılımı ve döngüsünde önemlidir. Örneğin No'da *utai* (ilahi) ses üretim mekanizmasıdır. *Utai* sesinin gücü de tıpkı *kamae* gibi her zaman karnın alt kısmına odaklanır. Yine oyuncu, göğüs kafesini kaldıracak ve odağı yukarı doğru hareket ettirecek olan mide kaslarını içeri çekmek yerine, mide kaslarını dışarı iter ve aşağıya doğru odaklanır. Böylece *utainin* yeryüzünden gökyüzüne yükseliyormuş gibi duyulmasını veya duyulanmasını sağlar. Maskeli veya maskesiz bir oyuncu aynı ses kalitesini kullanır. No geleneği, oyuncu için uygun bir sesin oluşturulmasına ve geliştirilmesine büyük önem verir. Ses kullanımında ikili bir yönelme mevcuttur. Oyuncu eğitim sistemi sonucu öncelikle dikey, daha sonra da yatay yani güçlü olan sese ulaşır. Sadece dikey ve yatay olarak tarif edilen bu iki farklı biçimleme üzerinde pratik yapması, oyuncuyu kusursuz bir şarkı ustası haline getirecek niteliktedir. (Emmert, 1997, s. 27-28).

No tiyatrosunda ise oyuncunun enerjisi için *ki-hai* denilen genel bir deyim vardır. Ruhun (*ki*) bedenle derin uyumu (*hai*) demektir. *Ki-hai*, *pneuma*, *prana* deyimine eşdeğerdir. *Ki-hai*, bedeni yücelten ve yaşamsallık üreten güç artışı anlamına gelir (Barba ve Savarese, 2017, s. 26). *Ki* kavramı Zeami tarafından No aktörünün sesini üretme tekniğini tanımlamak için kullanılır:

Ki, geleneksel Japonya'nın sayısız söyleminde de önemli bir yere sahip oldu. Zeami'nin bu kavramı uygulamasında... nefes alıp verme ve temposunu belirlenmesine yol açan karın içinde harmanlanmış hayati bir enerjiye atıfta bulunur... Oyuncu ilk önce üflemleri çalgıların perdesinin dış uyararını absorbe eder. Bu bilgiyi enerji akışına ve konsantrasyonuna aktarır ve hazırlık aşamasında nefesini düzenler. Ancak bu ön aşamalar tamamlandıktan sonra sesini gerçekten yansıtır. (akt. Thorpe, 2015, s. 23)

Yine *Kakegoe* veya davul vuruşlarının kullanımı ortaya çıkardığı titreşimle No'daki performans alanına enerji vermek için bir başka önemli ses kaynağıdır. Vurmalı çalgıya güçlü bir şekilde vurulduğunda ortaya çıkan net, yüksek ve sert sesin etki gücü çok

kuvvetlidir. Buradaki titreşim ve beraberinde yarattığı yankının kendisi performans alanına enerji vermeye hizmet eder. Alandaki bu enerji, performanstaki herkesin her zaman tetikte olması ve başkalarının ne yaptığının farkında olması gerektiği anlamını taşır. Böylece sessizlik anları dahi yüksek seviyede konsantrasyon ve enerji oluşturur. Konsantrasyon, enerji ve gerilim, bir sahne sanatı olarak No'yu canlı ve titreşimli kılar. Başoyuncu Shite, performansın merkezi olduğu için, müzisyenler ve koro tarafından verilen tüm titreşim enerjisini vücudunda toplar. Tek fiziksel bedende ve tek sesin içinde bir topluluk vardır ve o bedende toplanan enerji diğer icracılar tarafından büyütülür. Bu, No sanatının karakteristik özelliğidir (Emmert, 1997, s. 28).

Kathakali'nin sessel titreşim düzlemi ise metni oluşturan bölümlerin temel duygusu veya ruh hali doğrultusunda belirlenen ve temel ruh halinde ortaya çıkan değişimlere paralel olarak farklılık gösteren bir melodi (*raga*) ve ritmik kalıp (*tala*³) skalası temelinde şekillenmektedir. *Raga*, belirli bir nota düzenine dayanan bir dizi melodik mod olarak tanımlanmaktadır ve her *raga* icracılar ve izleyicilerde o *raganın* ilişkili olduğu ruh halini açığa çıkarmak üzere tasarlanmıştır. Kathakali'de melodik çizgi, bu performans formunda melodik enstrümanlara yer verilmediği için metni söyleyen şarkıcılar tarafından yaratılmıştır. Şarkıcıların Kathakali performansı içindeki yeri sadece müzikal bağlamda bir şarkı ya da melodi söylemek değildir; aynı zamanda sesin kendi titreşimsel unsurlarını var etmek, sese ilişkin enerji dinamiklerini performansla dâhil etmektir. Zarrilli bu bağlamda, tüm performansın ruh halini ve temposunu belirleyen baş şarkıcıyla (*ponnani*), ikinci şarkıcının seslerinin üst üste örtüştürülerek dinamik bir ses dalgası yaratıldığını ve dramatik metnin duygusal içeriği ve ruh halini ses düzleminde yeniden oluşturulduğunu ifade eder. Söz düzleminde ise, şarkıcılar sadece replikleri iletmekle kalmayarak *karakterin sesi* olurlar. Karaktere özgü enerjiyi ve ruh durumunu açığa çıkardıkları için, dans eden oyuncunun bedeni kadar şarkıcıların ses kullanımı da önem taşımaktadır (Zarrilli, 2000, s. 58-61).

Tala ise Kathakali orkestrasına ve icracılara performans boyunca rehberlik eden düzenlenmiş ritmik kalıplar olarak tanımlanmaktadır. Vurmalı çalgı orkestrası performans sırasında bu temel ritmik kalıpları hem korur hem de çeşitler ve detaylandırır. Vurmalı çalgı orkestrası, gong (*cenkila*) tutan ve çalan baş şarkıcı el zillerine (*ilattalam*) temel ritmik kalıpların korunmasına yardımcı olan ikinci şarkıcı ve *maddalam*, *centa* ve *itaykka* adı verilen üç Kathakali davulundan oluşmaktadır. Her dans kalıbı ve metnin sesle söylenen diyaloglarının (*padam*) her bir cümlesi, tekrar eden belirli bir döngüsel kalıp (*talavattam*) içinde ayarlanır. Her kalıp veya döngü birimi, yavaş, orta ve hızlı olmak üzere üç farklı temel hızdan (*kala*) birinde icra edilmektedir. Zarrilli (2000), belli başlı ruh hallerinin belirli bir tempoyla ilişkili olduğunu ve ritmik bir kalıbın temel hızındaki bir değişikliğin veya bir kalıptan diğerine geçişin genellikle bir ruh hali değişikliğine işaret ettiğini belirtmektedir. Onun ifadesiyle kathakali müzisyenlerinin müzikleriyle ağlaması, gülmesi, tartışması vb. gerekmektedir (s. 59). Sonuç olarak, Kathakali'deki ses kullanımı ve

³Zarrilli, Kathakali'de temel *tala* ile ilişkili bazı belli başlı duyguları şöyle aktarmaktadır:

“Cempata: Çok çeşitli ruh hallerini kapsayan ve ayrıca son sahneler, özellikle şiddetli savaşlar ve çatışmalar için kullanılan en yaygın taladır.

Campa: Çoğunlukla gerilim, heyecanlı anlaşmazlık veya çatışma sahneleri için kullanılır.

Atanta: Haysiyet ve ihtişam içeren sahneler için kullanılır.

Pancari: Komik, korkunç ve tiksindirici sahneler için veya bir kılıcı keskinleştirmek gibi belirli eylemlere eşlik etmek içindir.

Tripata: Bilgelerin veya Brahminlerin olduğu sahneler ve gerilimli sahneler içindir.

Muri Atanta: Kahramanın baskın olduğu hızlı hareket edilen sahneler için olduğu kadar aynı zamanda komik, tasasız, korkunç, tiksindirici ve öfkeli sahneler içindir.” (Zarrilli, 2000, s. 61)

müzik sistemi, melodik çizgileri, temel ritmik kalıpları, icra hızları ve perküsyon vurgularıyla Kathakali'ye ait geniş bir skaladaki dramatik ruh hallerinin yaratılmasında merkezidir. Titreşimsel enerjisiyle seyircinin ve icracıların duygu durumuna doğrudan etki etme gücüne sahiptir.

Kathakali gibi Jingju'daki ses kullanımının da benzer bir titreşimsel etki gücü doğrultusunda sistemleştirildiği görülmektedir. Jingju oldukça karmaşık, çok bileşenli bir ses dünyasına sahiptir. Wichmann, Jingju'daki işitsel/sessel boyutları dört bileşene ayırır: dil, müzik sistemleri, ses ve orkestra. Dil bağlamında Pekin lehçesinin kafiye kategorileri, dil tonları ve Çince fonetik özellikleri sessel performansla ilgili belirleyici bir yer tutmaktadır. Çince bir ton dili olduğu için, belirli bir ölçü ve kafiye ile belirlenen şarkı sözleri ve melodi arasındaki uyum önem arz etmektedir (akt. Yung, 1993, s. 78). Müzik sistemi bağlamında ise Jingju müziğinin halk müziğine dayalı olması belirleyicidir. Geleneksel Jingju'da şarkılar, Batı operasından farklı olarak bir bestecinin orijinal eseri değildir; oyuncular ve müzisyenler tarafından yeni oyunların sözlerine uyacak şekilde anonim halk ezgilerinden yola çıkılarak düzenlenmiş ve kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılmışlardır. Jingju müzik sistemini oluşturan üç ana unsur bulunmaktadır: *shengqiang*, *banshi* ve rol türü (Repetto ve Serra, 2017, s. 47). Geleneksel Jingju'da icracılar yeni sözler için, Kathakali'deki *ragalara* benzer şekilde *shengqiang* denilen, belirli bir duygusal atmosferle ilişkilendirilen, bu doğrultuda kendine özgü bir melodik çerçeve sağlayan ve oyunun genel duygusunu belirleyen melodik sistemlere göre melodi düzenlemesi yapar. *Banshi* ise melodik çerçevenin içine yerleştirilen ve belirli bir müzik parçasının ifade işlevini belirleyen vezinsel bir kalıptır. Müzik sistemini oluşturan üçüncü unsur olan rol türü ya da tipi ise perde aralığını, ses kalitesini ve şarkı söyleme stilini belirlemektedir. Bununla birlikte, ortaya çıkan melodiyi ve sessel titreşimleri şekillendirmede rol alan başka unsurlar da vardır. Dramatik bağlamın ve oyuncunun bireysel yorumuna ilişkin gerekliliklerin yanı sıra, en önemli unsurlardan biri, anlaşılabilirliği sağlamak için melodik konturları⁴ korunması gereken Çin dilinin ton kategorileri ve şarkı sözü yapısıdır (Repetto ve Serra, 2016, s.7-9).

Jingju'nun ses dünyasına ilişkin tüm bu bileşenlere hâkim olması gereken icracılar, esas olarak belirli bir müzik modu içinde düzenlenen seçilmiş geleneksel repertuarı öğrenmeye başlamakta ve böylece sistemlere ve kurallara aşina olmaktadır. Jingju'da şarkı söyleme ve konuşma eğitiminde nefesi kontrol etmek (*qi* veya hava) çok önemlidir; çünkü güçlü *merkezi nefes* (*zhongqi*) melodik pasajları ve sesi hareket ettirmektedir. Dövüş sanatlarına veya *taiji quana* (taiçi) benzer şekilde, Jingju'daki ses kullanımında asıl mesele, nefesin kasık bölgesi tabanından başa kadar çekilerek bedende merkezi bir boşluk oluşturulmasıdır. İracılar tarafından kontrol edilen bu boşluğa nefes girer, çıkar veya hapsedilir. Belirli nefes alma yöntemleri sesin nasıl çıkacağını belirlemekte ve sesin perdesini, tınısını, ton rengini ve enerjisini kontrol etmektedir (Ruru, 2012, s. 9).

Görüldüğü gibi üç örnekte de sesin titreşimsel gücünün çeşitli tını, ritim ve ölçü kalıpları ile kodlanarak seyirci üzerinde, seyircinin duygu durumunda bir başkalaşım ya da değişim gerçekleştirebilecek enerjisel bir etkiyle sabitleştirilmesi, sistemleştirilmesi söz konusudur. Sesle bağlantılı olarak nefes kullanımı aynı zamanda bedenin postürü ya da hareketleri ile de ilişkilidir. Hareket, ses ve nefese ilişkin tüm unsurlar, oyuncunun bedeninde birbirleriyle iç içe geçmiş bir enerji ağı ya da kanalı oluşturmakta ve oyuncudan seyirciye ve tekrar oyuncuya doğru yayılan bir enerji sirkülasyonu yaratmaktadır.

⁴Melodik kontur, seslerin tekrarını ve aşağı-yukarı hareketini içeren melodi biçimleridir.

Buradan hareketle No, Kathakali, Jingju gibi gelenekten gelen formların beden-nefes-enerji arasında kurduğu bağıntıda bir ortaklık görülebilir ve bu ilişki tam da Batı'da çağdaş oyunculuk araştırmalarının anlatım öncesi düzeye yani mevcudiyete ilişkin olarak gelenekten devraldığı temel prensiptir. Çağdaş yaklaşımlar bu ortak yasaların rehberliğinde, kendi estetikleri doğrultusunda, kendi biçimlerini oluşturmuşlardır.

Kültürel Bağlamından Soyutlanmış Bir Enerji: Barba'da Anlatım Öncesi Kavramı

Geçtiğimiz yüzyıl, Batı'da kaybolan bir tiyatronun arayışına tanıklık etmiştir. 20. yüzyılın başından itibaren sıklıkla dillendirilmeye başlayan bu arayış, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında uygulama alanında daha çok yer buldu. Uygulamaların ise çoğunlukla Batı dışı kültürlerden -özellikle Asya kıtasındaki tiyatro pratiklerinden- beslendiği görülmektedir. Doğu tiyatrosuyla kurulan bu ilişkide özellikle Asya tiyatrosunun formları, oyunları ve performansları Batılı literatür içinde detaylandırmıştır. Faubion Bowers'ın *Japanese Theatre (Japon Tiyatrosu)* (1952) ve *Theater in the East (Doğuda Tiyatro)* (1956), Adolphe Clarence Scott'un *Kabuki Theatre of Japan (Japonya Kabuki Tiyatrosu)* (1955) ve *The Classical Theatre of China (Klasik Çin Tiyatrosu)* (1957) oluşturulan literatür için öncül temel kaynaklar olmuştur. Doğu tiyatrosuyla kurulan ilişkiler ise kuramsal çalışmaların çok daha öncesinde metinler üzerinden, edebi alanda başlamıştır. 18. yüzyıl ile 19. yüzyılın ikinci yarısını içeren periyotta, Voltaire, Goethe vb. isimlerin içinde anıldığı bu ilişkilene sürecinde, özellikle Çin, Hint ve Japon oyunlarının yeniden yazımı ve adaptasyonu ön plana çıkmıştır. 19. yüzyılda ise Mei Lanfang gibi Doğulu sanatçıların ve toplulukların Batı'da gerçekleştirdikleri turneler kısa süreli ve düzensiz karşılaşma alanları yaratsa da özellikle gerçekçi formun dışına taşmak isteyen Brecht, Meyerhold gibi tiyatro uygulamacılarının biçimlemelerine ilham vermiştir. Bu noktada Asya tiyatrosuyla kurulan bağların bütünlüklü kavrayışlar olmadığını belirtmek gerekir. Brecht ya da Artaud açısından Doğulu performanslara yaklaşımları kendi vizyonlarının ve beklentilerinin yansıması olarak değerlendirilebilir. Doğu'da gerçek manasıyla ne olduğu sorusu ise özellikle Batılı uygulamacı ve araştırmacıların yerinde ve doğrudan deneyimlemeleriyle ön plana çıkmıştır. Bu bağlamda Barba da Kathakali'nin eğitim ve performans uygulamaları ile doğrudan Hindistan'da tanışmıştır. Grotowski'den ve Kathakali geleneğinden öğrendiği ilkelere dayanarak kendi topluluğunu kurmaya karar vermiştir (Turner, 2004, s. 6).

Doğu tiyatrosunun ritüellerle olan yakın ilişkisi, yapı arayışında olan Barba'nın ana odaklarından biri olmuştur. Jane Turner'a göre (2004), Barba'nın öncülüğündeki Odin Tiyatrosu'nun performans çalışmalarında, bir hikâyenin yeniden canlandırılmasında kullanılan enerji ve eylemler bir inanç sisteminden ayrılmış olmasına rağmen, ritüellerde kullanılan eylemlerin kesinliğiyle karşılaştırılabilir. Ritüel olanla diğer bir benzerlik oyuncunun varlığının, imgeleri canlandırma ve izleyiciyi günlük varoluşlarından gündelik ötesi bir boyuta taşıma gücüdür (s. 10). Odin Tiyatrosu'nda yoğun araştırmalara yönlendirilen oyuncular eğitimlerinde Stanislavski, Craig, Copeau gibi Avrupalı tiyatro insanlarının yanı sıra Kabuki sanatçılarının ve Pekin Operası'nın biçimlerini çalışmaya, dünyanın dört bir yanından müzikleri dinlemeye yönlendirilmişlerdir. Tüm bu araştırmalar topluluğun dramaturjisinin bir parçasıydı ve günlük kullanımının ötesinde ses ve beden potansiyelini anlamalarına olanak sağlayacak beden ve ses alıştırmaları geliştirmelerine yardımcı olmuştur. Bu çalışma yönteminin dikkat çeken özelliklerinden biri oyuncuların kolektif araştırmalarının, nihai noktada onların bireysel farkındalığına ve potansiyeline yönlenmesidir.

Barba'nın kendi topluluğu için oluşturduğu gelenek, kolektif bir kimlik yaratma çabasıyla paraleldir. Bu gelenek öğrenmenin birden fazla yolu olduğunu, öğrenmenin ilkelerini keşfetmenin ve geliştirmenin asal unsur olduğunu kabul etmektedir. Bu anlamda, öğrenilen şeyin biçiminin, formunun, tarzının ötesine geçmeyi hedefleyen *form ötesi* alana

içkindir. Burada amaç, oyuncunun zanaatını araştırmak, pekiştirmek ve iyileştirmektir. “Barba, topluluğun amaçlarının yeni bir tiyatro dili, izleyiciyle yeni iletişim biçimleri bulmak ve kökleri tek bir kültürel geleneğe değil, ‘dans eden bir tiyatroya’⁵ dayanan bir tiyatro geliştirmek olduğunu belirtmektedir” (Turner, 2004, s. 16).

Bir deneyimin yaşamdan performansa nasıl aktarılacağı Barba için temel sorulardan biridir. Bu arayış Barba’nın tiyatro antropolojisiyle ilgilenmesinin ve 1980’de Uluslararası Tiyatro Antropoloji Okulu’nun (ISTA) kurulmasının yolunu açmıştır. Barba, tiyatro antropolojisini “insanın örgütlenmiş bir gösterim durumunda fiziksel ve zihinsel varlığını kullanırken, gündelik yaşamdakinden başka olan ilkelere göre davranışının incelenmesi” olarak tanımlamaktadır ve bu gündelik-dışı beden kullanımını *teknik* kelimesiyle özdeşleştirmektedir (Barba & Savarese, 2017. s.11). Avrupa dışı, diğer kültürel uygulamalarda karşılaşılan teknikler, Barba’yı doğal davranışlara ilişkin düşüncesini yeniden değerlendirmeye yöneltmiştir. Tiyatroda performansın kültürel olana bağımlı olduğu fikrine ise genelleştiren bir yaklaşım olduğu savıyla karşı çıkar.

Barba yaptığı çalışmayı tanımlarken, oyuncuların enerji yaratmak için kullandıkları stratejileri baz alarak farklı tiyatro geleneklerinde tekrar eden ilkelerin izini sürdüğünü belirtir. Tekrar eden bu ilkelerin homojenleşmesi ya da performans anında kurallara indirgenmesi arasındaki farkı belirlemeye çalışır. Tekrar eden ilkelerden biri olarak enerjinin yaşamda ve tiyatrodaki paradoksal kullanımını araştırmıştır. Barba, gündelik yaşamda minimum enerjiyle hareket eden bir bedenle karşılaşmamıza karşın, tiyatro vb. gibi fiziksel performansa dayalı uygulamalarında bu enerjinin en üst düzeyde kullanıldığının altını çizer. Enerji kavramını ele alırken Batı’da *iyi oyunculuk yapmanın* bir karşılığı olarak kullanıldığına ve doğrudan oyuncunun varlık göstermesi yani mevcudiyetiyle ilişkisine atıf yapar (Barba ve Savarese, 2017, s. 165). Kodlanmış tiyatro biçimleri kategorisinde değerlendirdiği Hindistan, Çin, Japonya, Bali gibi bölgelerdeki tiyatro pratiklerinde somut olmayan (yani ölçülemez) nitelikte olan enerjinin açığa çıkması için kullanılan teknikleri somut ve çok özel yöntemler olarak tanımlar. *Koshi*, *kung-fu*, *prana* vb. gibi kavramsallaştırmaları, tanımlamaları ya da teknikleri de bu bağlamda inceler.

Tekniklerden çıkardığı ortak sonuç, öncelikle hepsinin bedeni gündelik hareket dinamiğinden uzaklaştırıp standart denge durumlarıyla oynamalarıdır. Tekniğin somutluğu ve açığa çıkarılan *enerjinin* soyut niteliği arasında bir paradoks görür; ancak Doğulu tanımlamalarla izah ettiğinde bu paradoksun aslında engelleyici özellikte olmadığına işaret eder. Örneğin kung-fu hem belli bir araştırmanın adıdır hem de oyuncunun mevcudiyeti denen soyut alanı tanımlamak için kullanılan bir deyimdir. Batı’da bir dövüş tekniği olarak bilinen kung-fu Çince *karşı koyma yeteneği* anlamını da içerir. Dolayısıyla oyuncu teknikleri uygularken aslında temel olarak bu karşı koyma yeteneğini, gücünü kazanmaktadır (Barba ve Savarese, 2017, s. 166). Enerji ve süreklilik arasında bağ kurarken bedenin bir zanaat kazanması gerektiğine ve bunun da düzenli uygulamalardan geçtiğine odaklanır. Barba’da *koshi* kavramı da tıpkı kung-fu’daki gibi oyuncunun mevcudiyetiyle ilişkili ele alınır. *Koshiyi* harekete geçirmek isteyen oyuncunun bedende karşıt gerilimleri yönetmeye başladığını ve bu karşıtlığın bedende yarattığı yeni ve özel denge durumu için daha yoğun bir enerji kullanımının gerekli olduğunu söyler.

Barba ve Savarese’ye göre (2017) farklı kültürlerin teatral uygulamalarındaki enerji kullanımı anlatım öncesi alanla ilişkilidir (s. 11). Barba anlatım öncesi olarak değerlendirdiği enerjiyi, kadın ya da erkek olmak üzere cinsiyet içeren özellikler

⁵Dans eden tiyatro, yüzen, geçişken bir yapıya işaret eder.

taşımadığını ve oyuncunun denetiminde, oyuncu tarafından uyandırılıp biçimlenebilen bir *kişisel ısı alanı* olarak görür (Barba ve Savarese, 2017, s. 171). Barba'ya göre bu bağlamda enerjinin erkek ya da dişi niteliklerinden değil enerji yönleri olarak yumuşak ve sert olma özelliklerinden bahsedilebilir. Bu niteliklerden yola çıkarak *anima* ve *animus* kavramlarını Jung'un arketiplerinin de ötesinde kavramlar olarak ele alır ve *kutupsal bir karşıtlık* olarak önerir. Dolayısıyla Doğulu tekniklerde enerjinin açığa çıkarılma sürecinde tespit ettiği karşıtlık ilkesinin Batı'da da karşılığı olarak bir düşünce köprüsü kurar. Tüm tekniklerin enerji kutupları üzerinden çalıştığını vurgular. Bu bağlamda sadece tiyatro değil dans gelenekleri üzerinden de örneklerle savını genişletir. Hint geleneksel dansında *lasya* (yumuşak) ve *tandava* (sert) olarak ikiye ayrılan biçimleme kategorilerinin de aynı ilkeler üzerinden ortaya çıktığını söyler.

Barba enerjinin gözlemlenir yanıyla gizil kalan yanı arasında da belirgin bir ayrım yapar. Özellikle No tiyatrosundan ve dövüş sanatlarından verdiği örneklerle desteklediği bu savı, oyuncunun dışta gözlemlenen enerjisinin en az iki katı kadar içinde mevcut olduğuna dikkati çeker. No kurallarına göre herhangi bir eylemin onda üçü uzam içinde gerçekleşiyorsa onda yedisi de zaman içinde gerçekleşmektedir. Zaman içinde gerçekleşen bu enerji oyuncunun gözlemlenemeyen süptil bedeniyle ilintilidir ve gerilim yüklü bir hareketsizlik anıdır. Doğulu oyuncu açısından *durma anı* diye bir an yoktur, enerjinin bu yoğun hali dışardan bir gözün durma olarak algılayacağı anda da onun mevcudiyetini statik olanın dışında devingen bir alana taşır. Batı tiyatrosu açısından ise böylesi özel bir enerji düzeyini yakalamanın çok ender bir durum olduğunu söyler. Barba'ya göre Batı'da sadece çok büyük oyuncular bu türden bir enerjiyi kullanabilir. "Batılı oyuncular enerjik olmayı istediklerinde ya da tüm enerjilerini kullanmak istediklerinde çoğunlukla uzam içinde büyük canlılıkla hareket etmeye başlarlar" (Barba ve Savarese, 2017, s. 19) ve daha az hareketle daha çok enerji harcanmasına yönelik bir kavrayışa sahip değillerdir. Batılı oyuncu açısından aşırı hareketin getirdiği yorgunluk oluşurken Doğulu oyuncu karşıt güçlerle, onların dengeleriyle oynayarak yorulur. Barba'nın gözleminde oyuncunun zanaatine ilişki enerji temelli olgular, Doğulu tiyatro uygulamaları, dövüş sanatları ya da meditasyon tekniklerinde bütün olarak ve sistemsel bir şekilde açığa çıkmaktadır. Batılı uygulamalara baktığında ise enerji ile ilgili unsurların, sistemsel olmayan, oyuncudan oyuncuya değişebilen, kriterini bir yapının değil kişilerin belirlediği, bir anlamda tesadüfi bir alana bırakıldığına dair tespitte bulunduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

Barba'nın Zarrilli'ye verdiği yanıtta enerjiye dair genel tanımlamasına daha net bir şekilde ulaşırız:

Oyuncunun "varlığını" ve "enerjisini" tiyatronun "görünmez"i olarak tanımladığımı iddia ediyorsunuz. Kesinlikle bu doğru değil. Hiçbir şey benim düşünme tarzımdan ve deneyimlerimden daha fazla değildir. Benim için oyuncunun/dansçının enerjisi görünür, açıkça algılanabilir. Aslında, üzerinde yıllardır karşılaştırmalı çalışmalarımı yürüttüğüm, farklı geçmişlerden gelen dansçılar/aktörler/aktrisler ile iş birliği yaptığım, icracı çalışmasının seviyesi olan ön-anlatımın maddi temelidir. Teatral çalışmanın temelde görünmez olanı görünür kılmaktan oluştuğunu iddia ettiğimde, tamamen farklı bir şeyden bahsediyorum: Bu süreçte, zihinsel enerjinin (görünmez) somatik enerjiye (görünür) dönüştüğünü araştırıyorum. (Barba ve Zarrilli, 1988, s.12)

Somatik deneyimleme bedeni şimdiye getiren, anı önceleyen bir yaklaşımdır. Bedende uyarılan alana karşı bir dikkat ve farkındalık geliştirir. Kişinin içsel duyumuna odaklanarak beyninin bilişsel veya duygusal değil, duygusal kısımlarını uyarır. Somatik yaklaşımda temel argüman, kişinin kendi hareket deneyimini öncelemesidir. Kartezyen düalitenin ayrılmış beden-zihin algısının karşısında konumlanan somatik anlayışta artık bedenin *süreci* önem kazanır. Burada Barba'nın somatik enerji olarak işaret ettiği nokta

bir beden-zihin bütünlüğü arayışıdır, başka bir ifadeyle *şimdi ve burada olan* bedeninin tüm potansiyelinin açığa çıkarılma denemesidir.

Ses ve nefes ilgili yapılan çalışmalar da Barba'nın araştırmalarının önemli bir bölümünü oluşturur. Odin Tiyatrosu'nun başlangıç periyodunda özellikle Grotowski'nin ses ve nefes egzersizleri üzerine yoğun çalışmalar gerçekleştirmiştir (Ergün, 1999, s. 168-169) Grotowski egzersiz serilerini oluştururken özellikle Hatha Yoga'dan beslenmektedir (Ergün, 1999, s. 97,105). Burada Doğu tiyatrosuna göre en büyük fark yoganın içsel ve inisiyatifli yapılanma sürecinin değil, yüzey beden, diğer bağlamda ekstazik/dış bedenle ilgili yanlarının çalışmalara dâhil ediliyor olmasıdır. Dolayısıyla tüm teknikler, oyuncunun ses kapasitenin, nefes kalitesinin artırılması ve yapabilirlik sınırlarının esnetilmesi için çalışmalara araç olarak dâhil edilmiştir.

Barba'nın çalışmalarında odak fiziksel ve sessel alana gittikçe daha fazla yönelmiştir. Sessel malzemenin enerji düzeyleriyle kurduğu bağlantıda oyuncuya zanaat kazandıracak bir kontrol alanı yaratmanın izini sürmüştür. Barba'nın, fiziksel çalışmalarında olduğu gibi, ses alıştırmalarında da *süreci* ön plana çıkaran bir yaklaşımı vardır. Odin'deki araştırmalarda Grotowski'nin ses tınlatıcılarına (kuyruk sokumu, ense, ağız, çene ve mide) Barba'nın *ses skorları* eklenmiştir. Ses skorlarıyla birlikte Japon, Hint ve Çin geleneksel tiyatrolarındaki ses tekniklerinin yanı sıra caz ve müzikallere kadar geniş bir yelpazede sesin tonları, plasmanı ve tınlarına doğru doğaçlamalar yoluyla arayışlar belirginleşir. Bu tekniklere başvururken amaç her oyuncunun ses doğasının keşfedilmesidir. Oyuncunun sesi tutma biçimi, devinime ses ile verdiği tepki, beden ve ses arasındaki etki-tepki süreçleri gözlemlenir. Dolayısıyla Barba *ses skorlarını* sesin hareketi olarak tanımlar (Ergün, 1999, s. 175-177). Bütün bunlar anlatım öncesi alanda konumlandığı oyuncunun *mevcudiyetiyle* ya da *enerjisel varoluşuyla* bir paralellik kurduğunu gösterir.

Tartışma ve Sonuç

Batı ve Doğu arasındaki zihniyet farklılıkları, sanatsal olanın ifadesi ve doğrudan tekniklerin yapısında da karşımıza çıkmaktadır. Batı'da Kartezyen bakışın sonucu olarak birbirinden kopmuş/ayrışmış bir beden ve zihin söz konusuysa, Doğu'da tam tersi bütünlüklü bir beden-zihin'den söz edilebilir. Kathakali, Jingju, No gibi Doğulu tiyatro pratikleri beden-zihin bütünlüğüne dayalı, somatik bir anlayışla bedenleşmiş uygulamalardır. Aynı anlayışı ve bu anlayış doğrultusunda vücut bulmuş teknikleri, dövüş sanatları gibi kültürün diğer uygulamalarıyla paylaşır. Oyuncunun enerji üretimi de bu ortak kültürel alanın bir parçasıdır. Doğu geleneklerinde sanat, kültürel kodların hem bir parçası hem de belirleyicisi olan inanç alanıyla iç içe geçmiştir. Dolayısıyla sanatın icracısı, deneyim alanını bir inanç sistemi içerisinde inisiyatifli bir yolculuk üzerine kurmuştur. Batı'da oyuncu zanaatinin ilksel unsuru olarak tanımlanan enerji, Doğulu oyuncu için yalnızca zanaatinin bir parçası ya da kazanması gereken teknik bir yeti değildir. Bununla birlikte ait olduğu kültürel yapının ve inanç sisteminin içinde inisiyatifli bir tamamlanma sürecine doğru genişleyen bir anlama sahiptir. Batılı oyuncu içinse enerji, inanç düzleminde bu tür uzantılara sahip değildir. Doğulu ve Batılı oyuncular arasında enerji kavramı üzerine bir karşılaştırma yaparken bu temel yaklaşım ve deneyimleme farkını vurgulamak önemlidir.

Batı'da geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından itibaren, fenomenoloji ve bilişsel çalışmaların da etkisiyle, özellikle alternatif tiyatro ve performans alanlarında yeni bir beden algısı gelişmeye başlamış; bu dönüşüm, beden-zihin bütünlüğü ve bedeninin doğrudan deneyimini önemli hale getirmiştir. Burada öncelikli olarak dikkat çeken nokta, fenomenoloji ve bilişsel çalışmaların tiyatro sanatında karşılıkları aranırken, Doğulu kültürlerden çıkarılan

(Batı-dışı) ilkelerin, Batılı kültüre analitik ve seküler bir yaklaşımla tercüme edilmesidir. Yeni beden algısının, özellikle tiyatro bağlamında ürettiği terminoloji, gözlemlediği ya da devraldığı kültürlerdeki kök anlamla kesişen ama onu tamamen içine almayan bir yapıdadır. Doğunun tekniklerini açığa çıkaran kültürel arka planı inanç sistemi gibi girift bir yapı belirlerken, Batı'da bu yapı bilimsel ve analitik bir yaklaşımla çerçevelenmiştir.

Barba'nın Odin Tiyatrosu'nda başlayan ve ISTA'daki tiyatro antropolojisi çalışmalarıyla devam eden sürecinde anlatım öncesi alana odaklanan bir yaklaşımı görmekteyiz. Bu bağlamda Barba, incelediği teknikleri meydana getiren kültürel olguları göz ardı etmez; ama bu teknikleri kültürden soyutlayarak oyuncunun bedeninin ilkeler üzerinden harekete geçirilebileceği anlayışını benimser. Dolayısıyla yapının bütününe oluşturduğu sistemi kavramayı değil; yapının içindeki parçaların kendi çalışması içerisinde işlerlik kazanacağı bir arayışı ortaya koymaktadır. Barba'nın bu yaklaşımı, onun bu karşılaşmaları Batı ve Doğu, yani iki kültür ya da iki tiyatro geleneği arasındaki bir etkileşim olarak değil, yalnızca farklı deneyimlere sahip meslektaşlar arasında mesleğin gelişimini amaçlayan bir alışveriş olarak okuduğunu gösterir. Eğer bir kültürdeki oyuncunun icrasına ait bir unsurun diğer oyuncular tarafından pragmatik olarak kullanımı ya da kullanışlılığı söz konusu ise Barba için kültürel bağlamın bir önemi yok gibidir. Onun bu yaklaşımı, her ne kadar bir zanaat olarak oyunculuğun tekniğine yönelik ortak bir keşif ve birikim alanı oluşturması bakımından büyük bir öneme sahip olsa da belirli çelişkileri de beraberinde getiriyor gibi görünmektedir. Burada özellikle enerji özelinde irdelemeye çalıştığımız Doğulu tekniklerin kendisi artık kültürden bağımsız bedensel, fizyolojik ilkeler ve bir anlamda egzersizler olarak formüle edilmiştir; fakat makale boyunca incelendiği üzere, Doğulu performans formlarında enerjinin karşılıklarına baktığımızda -örneğin yogada *chakra*, No'da *utai* veya Jingju'da *qi* vb. gibi- enerjinin çok katmanlı, karmaşık ve yalnızca fizyolojik değil bilişsel, sosyal ve kültürel bileşenlere sahip girift bir olgu olduğu dikkate çarpmaktadır. Üstelik enerji, Doğu'nun kendi içinde -Hint, Çin ve Japon geleneksel tiyatroları arasında- dahi çeşitlilik göstermekte, farklı biçimlemeler ve yoğunluklara sahip görünmektedir. Enerjiyle ilişkili bu biçimler ve yoğunluklar birbirleriyle uyumlu ilkelere sahip olmakla birlikte, öz kültürlerin özgüllüğünü taşırlar. Dolayısıyla enerjiyi kültürel faktörlerden soyutlanmış olarak tanımlamaya ya da açıklamaya yönelen Barba, her ne kadar oyuncuya -bilhassa Batılı oyuncuya- zanaatinin asal ilkelerini kavraması açısından paha biçilemez bir farkındalık ve keşif imkânı açmış olsa da Doğulu icracılar ya da formlar dikkate alındığında bu ilkelerin sınırlılık içerdiği de görülmektedir. Enerji gibi kültür öncesi bir düzeye ait kabul edilen bir icra unsuru söz konusu olduğunda dahi Batılı oyuncunun Doğulu oyuncudan alabileceği ister istemez bu sınırlılık ölçüsünde bir aktarım ile mümkündür. Bu, örneğin Yoga pratiği üzerine çalışan Batılı uygulamacıların onu birtakım egzersizlere dönüştürmesi gibi, pratikte her defasında bir kültürden diğerine bir indirgeme anlamına gelecektir. Çünkü kültür sadece sanatı koruyucu bir unsur değil; aynı zamanda onu canlı tutan, tüm potansiyelini içinde barındıran bir kaynaktır. Hem formu hem özü içine alan bir yapıdadır. Örneğin bir Jingju oyuncusu için uygulamadaki enerji ilkeleri ying-yang anlayışından ayrı tutulamaz. Dolayısıyla kültürün koruyuculuğu salt konservatif bir etki değildir. Tıpkı beden-zihin bütünlüğünde olduğu gibi iç içe geçmiş, dinamik bir etkileşim alanı söz konusudur. Öyleyse enerjiye ilişkin bu ilkeleri kültürden ne ölçüde soyutlayabiliriz ya da hangi sınırlarla onu kültürden ayırabiliriz? Enerjinin hem Batılı hem de Doğulu oyuncu için bütünüyle aynı anlama geldiğini ya da aynı deneyimi ifade ettiğini iddia edebilir miyiz?

Dikkat çekilmesi gereken bir başka nokta olarak, tiyatro antropolojisi tarafından kültür öncesi düzeye ait kabul edilen enerjiye yönelik ilkeler, Doğu tiyatrosunda -*kamae* veya *yao* gibi postür örneklerinde de görülebileceği gibi- kültürle ilişkili olan form unsurlarıyla birbirlerinden ayırıştırılamayacak denli iç içe geçmiştir. Kathakali, Jingju, No gibi tiyatro formları bedenleşmiş uygulamalar olarak oyuncunun zanaati için ihtiyaç duyduğu tüm

bedensel, deneyimsel bilgiyi içlerinde taşır ve her defasında mesleğe yeni katılan oyunculara aktarır. Oyuncu bu bilgiyi formun içinde, formu tekrar ederek, onda ustalaşarak teorik/zihinsel bir bilgi olarak (ya da *ilkeler* olarak) değil bilinçdışı bir bilgi olarak tüm beden-zihniyle kavrar. Öyleyse form biraz da bu ilkeleri (teorik olarak değil, bedensel olarak) aktarılabilir kılmanın, bedeni *kendiliğinden* bu ilkelerle işler, icra eder hale getirmenin yoludur; egzersiz mantığının ötesinde, formu icra ederken aynı anda bilgiyi aktarmayı içeren pedagojik bir model oluşturur. Barba ise ilkelere yaptığı vurguyla çalışmasını formun ötesine taşımayı amaçlar. Barba'nın arayışında oyuncunun öğrenme süreçleri, hedeflenecek mutlak bir model olmaması nedeniyle tekniklerin devralındığı kültürlerle oranla daha da karmaşık bir hale gelir. Doğu'da kültürün bizzat içinde birikerek ve oradan damıtılarak ortaya çıkan bu tekniklerin Batılı oyuncu için kalıcılığı ve aktarılabilirliği daha muğlak bir çizgide kalır. Doğulu oyuncu kültürün onun adına çoktan çözdüğü tekniklere sahiptir. Batılı oyuncu ise bu tür bedenleşmiş, somatik uygulamalardan yoksundur. Dolayısıyla bir anlamda her seferinde kendi kültürüyle bir savaşımı söz konusudur; çünkü kendi kültüründen gelen beden pratikleri çalışmasına dâhil ettiği ilkelerle çelişen formlara sahiptir.

Bir diğer yandan Barba'nın enerjiyle ilgili teorik çıkarımları olarak bu evrensel ilkelerin, bu çıkarımlara kaynaklık eden Doğu tiyatrosu pratiğindeki karşılıklarına baktığımızda, pratiğin formdan teorik çıkarımlar kadar kolay ayrıştırılıp ayrıştırılamayacağı bir soru işareti olarak karşımızda belirir. Her oyunculuk formunun ya da stilinin, bu ilkeleri pratiğe dökmenin, aktarılabilir kılmanın kendi özgül yolunu mu bulması gerekmektedir? Tüm bu sorular, oyunculuk sanatına yönelik oyunculuğun kültür öncesi ile kültürel özellikleri arasındaki ayrımın sınırları ya da koşulları üzerine sürmekte olan ve bugün çağdaş tiyatroyu ilgilendirmeye devam eden bir tartışma alanına kümelenmektedir.

Kaynakça

- Barba, E. ve Savarese, N. (2017). *Oyuncunun gizli sanatı: Tiyatro antropolojisi sözlüğü*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Barba, E. & Zarrilli, P.B. (1988). Eugenio Barba to Phillip Zarrilli: About the visible and the invisible in the theatre and about ISTA in particular. *TDR. Vol. 32, No. 3* (Autumn, 1988), 7-16.
- Berberich, J. S. (1984). Some observations on movement in Nō. *Asian Theatre Journal, Vol. 1, No. 2*, 207-216.
- Coomaraswamy, A. K. (1995). *Sanatın tabiatındaki başkalaşım*. İnsan Yayınları.
- Emmert, R. (1997). Expanding Nō's horizons: Considerations for a new Nō perspective. J. R. Brandon. (Ed.). *Nō and Kyōgen in the contemporary world* içinde (19-35). University of Hawai'i Press.
- Ergün, S. (1999). *Çağdaş tiyatronun oyunculuk tasarımı doğaçlama* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Fang, T. (2012). Yin Yang: A new perspective on culture. *Management and Organization Review, Vol. 8, No. 1*. 25-50. doi: 10.1111/j.1740-8784.2011.00221.x
- Fischer-Lichte, E. (2014). Interweaving performance cultures – Rethinking 'intercultural theatre'. E. Fischer-Lichte, T. Jost, S. I. Jain (Ed.). *The politics of interweaving performance culture* içinde (17-42). Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2016). *Performatif estetik*. Ayrıntı Yayınları.
- Halaçoğlu, B. (2019). *Çağdaş oyunculuk eğitiminde "mevcudiyet" kavramı ve bir uygulama* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Leder, D. (1990). *The Absent Body*. The University of Chicago Press.
- Narayanan, M. (2016). Body centric knowledge: traditions of performance and pedagogy in Kathakali. *Indian Journal of History of Science. Vol. 51, No. 1*. 131-142.
- Nisbett, R. E. (2018). *Düşüncenin coğrafyası-Doğulular ve Batılılar nasıl ve neden birbirinden farklı düşünürler?* Varlık Yayınları.
- Oida, Y. & Marshall, L. (2013). *Görünmez oyuncu*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

- Pavis, P. (1999) *Sahneleme-Kültürler kavşağında tiyatro*. Dost Kitabevi Yayınları.
- Prabhath, B. (2011). *A Comparative study of the contemporary actors training process in NOH and Kutiyattam* [doctoral thesis]. University of Hyderabad. <http://hdl.handle.net/10603/104468>
- Repetto, R. C. & Serra, X. (2016). Melodic transformation processes in the arrangements of Jingju Banshi. Fourth International Conference On Analytical Approaches To World Music. New York. 8-11.
- Repetto, R. C. & Serra, X. (2017). A collection of music scores for corpus based jingju singing research. 18th International Society for Music Information Retrieval Conference. Suzhou. 46-52.
- Ruru, L. (2010). *The soul of beijing opera- theatrical creativity and contunuity in the changing world*. Hong Kong University Press.
- Ruru, L. (2012). Singing, speaking, dance-acting, and combat; mouth, hands, eyes, body, and steps – from training to performance in beijing opera (jingju). *Theatre, Dance and Performance Training, Vol. 3*, No. 1, 4-26, DOI: 10.1080/19443927.2011.646293
- Serdar, B. (2020). *Tiyatro ve performans sanatlarında bilişsel kırılma: yeni beden fenomeni “soma” ve enaktif oyunculuk teorilerine doğru hareket odaklı bir eğitim önerisi olarak somatik yaklaşım* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Thorpe, A. (2015) Observations on the importance of the yao/koshi to the actor in Japanese no and Chinese jingju 'Beijing opera'. Watson, M., Yamanaka, R. (Ed.), *Expressions of The Invisible: a comparative study of noh and other theatrical traditions* (19-38). The Nogami Memorial Noh Theatre Research Institute of Hosei University.
- Turner, J. (2004). *Eugenio Barba*. Routledge.
- Yung, B. (1993). Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera by Elizabeth Wichmann. *Notes, Second Series, Vol. 50*, No. 1, 77-80.
- Zarrilli, P. B. (2000). *Kathakali dance-drama: Where gods and demons come to play*. Routledge.
- Zarrilli, P. B. (2004). Toward a phenomenological model of the actor's embodied modes of experience. *Theatre Journal, Vol. 56*, No. 4, 653-666.
- Zarrilli, P. B. (2011). Psychophysical approaches and practices in India: Embodying processes and states of 'being-doing'. *New Theatre Quarterly. Vol. 27. Issue 03* 244 - 271 DOI: 10.1017/S0266464X11000455.